

TÜRKİYE'DE GÖRSEL SANATLARDA ANTI-ULUSALCI SÖYLEMLER

ANTI-NATIONALISTIC DISCOURSES IN VISUAL ARTS IN TURKEY

H. Suna Sönmezalp
sunas34@hotmail.com

Geliş Tarihi: 12.11.2013 | Kabul Tarihi: 07.01.2014

Öz: Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında ulus imgesini besleyen bir olgu olarak devletin kontrolünde ve desteğinde gelişen görsel sanat ortamında; 60'lı yılların sonlarından başlayarak toplumsal hareketlerin paralelinde ortaya çıkan politik içerikli, ulusal sorunları eleştiren yapıtların tarihsel süreç içinde ivme kazanarak karşıt söylemlere dönüştüğü görülür.

Bu çalışmanın amacı anti-ulusalci söylemler olarak adlandırabileceğimiz ulus karşıtı sanat yapıtlarının dikkate değer örnekleri üzerinden; özellikle politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasındaki ayırım çizgilerinin çökertildiği tarihsel kırılma noktaları da göz önüne alınarak farklı görüşler ışığında, özellikle 1970-2008 yılları arasında dikkate değer bir hareketlilik sergileyen görsel sanat sürecinin irdelenmesidir.

Anahtar Sözcükler: Ulus İmgesi, Anti-Ulusalci Söylem, Politik İçerik, Kırılma Noktası.

Abstract: It is seen that works of art criticizing national issues of political content occurring in parallel to social movements starting from end of 60's has accelerated and been converted into opposing discourses in the medium of 'visual art' under control and support of the government as a fact feeding symbol of nation in foundation years of young Turkish Republic.

The aim of this study is to study 'visual art' period presenting a considerable motion during 1970-2008 in the light of different views taking into account the historical breaking points when lines between particularly political, financial, social and cultural areas have collapsed based on the remarkable samples of works of arts against nation that can be called 'anti-nationalist discourses'.

Keywords: Symbol of Nation, Anti-Nationalistic Discourse, Political Content, Breaking Point.

Giriş

Kuruluşundan başlayarak Batı'ya açılma ve çağdaşlaşma politikalarıyla yönlendirilen, Doğu ile Batı arasında kalan coğrafyası ve sosyal çeşitliliğinden kaynaklanan sorunlar ve çelişkilerle mücadele ederek çağdaş dünyada var olmaya çalışan genç Türkiye Cumhuriyeti, Lev Kreft'in tanımıyla ulus-devlet yaratma yolunda, ulus inşası modellemesine özgün bir örnektir. Ulus inşasının, ulusun önce kendine sonra başka uluslara varlığını kanıtlayacak ulus imgesini besleyen, başta sanat olmak üzere her türlü malzemeyi içerdiğini belirten Lev Kreft: Ulus inşası ilk modern siyasi sanat rejimidir ve hala geçerliliğini korumaktadır sözleriyle ulusu inşa etmenin ve sürekliliğini sağlamanın sanatla doğrudan ilişkisini vurgular (Artun, 2008, s.31).

Ulus devletin sanat üzerindeki konumunu temsil eden Fransız Güzel Sanatlar Akademisi örnek alınarak, Osmanlı İmparatorluğu döneminde 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise dönemin Türkiye'sinde, Batı'nın görevini tamamlamış eğitim kurumları olarak görülen güzel sanatlar okullarıyla karşılaştırıldığında çağın ilerisinde modern bir kurumdur (Artun, 2008, s.22-24). Ulus inşası programının temel ilkelerini belirleyen Atatürk devrimleri doğrultusunda, 1923-1970 yılları arasında görsel sanatlar alanında yapılan yeniliklerin hemen hemen tümü; devlet kontrolünde, devlet desteğinde, 'ulus' imgesini beslemek, sürekliliğini sağlamak ve devlet ideolojisini tanıtmak adına kullanılan birer araçtır. Cumhuriyet'in geçmişe karşı çıkan, gençliğe dayanan, bir tür fütürist bakışla olumlu bir geleceği hedefleyen, dünyada güncel olanla bütünleşmek hatta onu aşmak isteyen yapısı Türk sanatçısının modernleşme arzu ve gereksinimine denk düşmüş ve benimsenmiştir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.3).



Görsel 1. Gürman, A. (1964). Montaj 4. Tahta üstü selülozik boya ve dikenli tel. 123x140x9 cm. <https://www.google.com.tr/search?q=altan+g%C3%BCrman+eserleri&tbm=isch&bo=u&source=AQ&ved=OCCKQsAQ&biw=1280&bih=783#q=montaj+4+by+altan+g%C3%BCrman&tbm=isch>

Öğrenci gösterileri, ardından 27 Mayıs askeri darbesinin yaşandığı 60'lı yıllardan başlayarak yükselen yeni olma arzusu yanında; toplumsal, ekonomik, kültürel yapının gelişmesinin de etkisiyle sanat alanında belirgin birçok renklilik gözlenir. Sanat aynı zamanda sol ideolojinin aracı olmaya başlar ve 68 kuşağının toplumsal eleştiri içeren işleri dikkate değer çıkışlar olarak öne çıkar. Türk sanatına yepyeni bir bakış açısı getiren, radikal bir yol ayırımını başlatmış olan sanatçılar arasında Altan Gürman başta gelmektedir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.17). Sanatçının 1964 tarihli Montaj 4 adlı işinde görüldüğü gibi ulus devletini yapı taşları olan, bürokrasi ve militarizme karşı eleştiri atağı izlenir. (Görsel 1). Politik içerikli anlamları simgelerle çoğaltıp zenginleştiren sanatçı Aydın Ayan'ın 1978 tarihli "Elektrik İşkencesi" adlı işi de (Görsel 2) bu döneme özgü bir örnektir. Daha sonra eleştiri dozu giderek artan anti ulusalcı etkinliklerin baş aktörlerinden sanatçı Halil Altındere'yi eleştiren küratör Beral Madra 22 Temmuz 2006'da Birgün Gazetesinde yayınlanan yazısında; asıl kırılmanın 1970'lerde yaşandığını belirterek, Altan Gürman'ın 1960'lardaki benzer içerikli yapıtlarının militarizm eleştirisinin, ya da Serhat Kıraz'ın 1980 darbesi sırasında Hareket Köşkü'nde sergilediği "Elektrikli Sandalye" görüntüsünün Altındere ve kuşağının Post-medyatik imgeleri yanında daha güçlü olduklarını iddia eder.



Görsel 2. Ayan, A. (1978). Elektrik İşkencesi. Tuval üzerine yağlıboya. 160x100 cm

www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=457&periodID=342&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=DESC

Türk Sanatında Kırılma Noktası

Akademisyenlerin üniversitelerden hatta ülkeden ayrılmalarına neden olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin getirdiği baskı ortamı, Türk sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır. Sanat yapıtıyla politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasındaki ayrım çizgilerinin bu

tarihten sonra çökertildiği görülür. Bu dönemde kent yaşamını, etnik, kültürel, ekonomik kimliklerini sorgulayan işler üreten sanatçılar sanat üretiminin boğucu devlet desteği ve anti-demokratik denetimden bağımsızlaşmasını, biçim ve teknik olarak resim ve heykelden farklı işlerin öne çıkmasını, kısıtlı da olsa izleyiciyle buluşmasını sağlamaya çalışırlar. Sanatçıların sanat sistemi içinde örgütlenmiş olarak var olmaları da bu dönemde gerçekleşir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.33).

1984'te başlayıp 1988'e kadar tekrarlanan yerleşik sanat sisteminin sınırlarını zorlayan "Öncü Türk Sanatından Bir kesit" sergilerinin Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde yer alan Hareket Köşkünde düzenlenen beşincisinde (1988) Serhat Kiraz, bilgi birikimini simgeleyen gazete yığınlarını işkence adıyla bilinen marangozların kullandığı aletle sıkıştırılmış olarak sergiler ve bilgi aktarımını engelleyen unsurları eleştirir. 1964'te Türkiye'den ayrılan 1985'ten sonra aralıklı olarak sergilere katılan Sarkis'in 1986'da Maçka Sanat Galerisindeki kişisel sergisindeki "Çaylak Sokak" adlı yerleştirmesi de İstanbul sanat ortamında dönüm noktası sayılır ve bunun bir sonucu tutucu ve ırkçı saldırılara maruz kalır. Kayıt bantlarından oluşan heykeller üzerinden ses ile duyma ve dinleme eylemine göndermelerde bulunan yerleştirme, adını sanatçının Taksim Talimhane'de doğduğu evin bulunduğu sokaktan alır. Sanatçının İstanbul'da gerçekleştirdiği ilk sergi olan "Çaylak Sokak", 1989 da Paris'te "Yeryüzü Büyücüleri" kapsamında tam anlamıyla taşınarak yeniden sergilenir (Zabunyan, 2009, s.108).

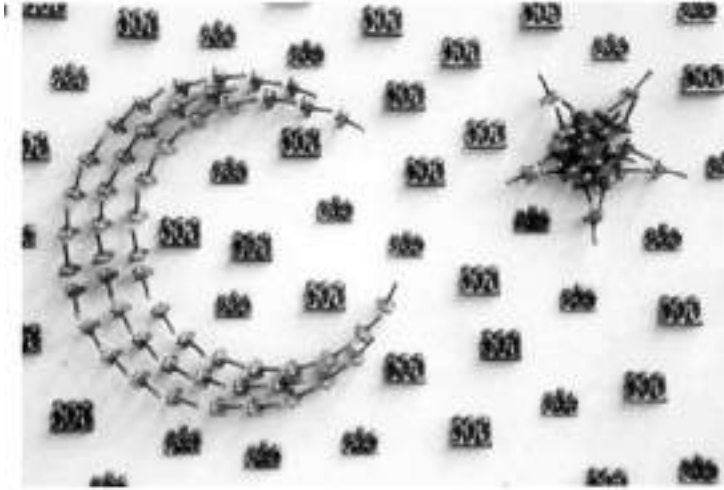
1980'lerin sonlarına doğru etkinliklerin ve sanatçıların sayısında olduğu kadar, izleyici ve galerilerin sayısında, liberal ekonomik düzenin getirdiği olanaklarla para aklama adına sanata yatırım yapanların sayısında da belirgin bir artış gözlenir. Politik, eleştirel işleriyle öne çıkan kavramsal sanatçılar da Avrupa Asya ve İstanbul Bienalleri (1987, 1989) gibi uluslararası etkinliklerde yer almaya başlar.

1990'lı yıllarda, küratörlü sergiler Türkiye'deki sanat üretimini uluslararası dolaşıma eklemeler. Sergilerin küratörleri tarafından yazılan açıklamalara bakıldığında hemen hepsinde sanatçıların Batı-dışı ülkelerden oldukları, kurulu düzene karşı, ayrı cinstenlik, altkültür gerçekleri gibi tepki çekebilecek konuları içeren işlere imza attıkları gözlenir. Modernist devrim sorgulamaları içeren Anı/ Bellek sergileri ve Proje 4L, Garanti Platform gibi güncel sanat mekânlarında gerçekleştirilen sergilerde düzenin dışında kalan ya da düzene karşı çıkan bireylerin ve grupların yaşamları, ya da İstanbul odaklı ulus devlet, militarizm, güncel siyaset ve bürokrasi bağlamında ironik eleştiri içeren yapıtlar öne çıkar. Bir toplumbilimci ya da bir belgeselci gibi çalışan genç kuşak sanatçılar Türkiye'nin siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlarını resmi tarihi görselleştirerek hicvederler (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.39).

Anti Ulusalçı Söylemlerin Tırmanışı

1990'lar kültürel eylemlerin yalnızca elit söylemlerle kısıtlı kalmadığı, ötekini temsil eden ifade biçimlerinin de atağa kalktığı bir dönemdir. 1990'ların ortalarına doğru terörizmin

büyük kentlere sığraması, güvenlik güçlerinin giderek sertleşen operasyonları, faili meçhul cinayetler, ordu ve İslamcı hareket arasındaki gerilimin yükselmesi, Sivas katliamının yarattığı travma, karmaşık bir bunalım tablosu ortaya koyar. Altan Gürman, Sarkis ve Serhat Kiraz gibi öncüllerinin deneyimlerinden yola çıkan, katıldıkları uluslararası organizasyonlarda kurdukları ilişkilerden cesaret alan yeni kuşak sanatçılar işlerinde alt kültürel dilleri kullanarak, milliyetçi ikonları alaya alan, kışkırtıcı ve agresif bir ifade dili geliştirirler (Erdemci Germaner, Koçak, 2007, s.50).



Görsel 3. Tenger, H. (1992). Böyle Tanıdıklarım Var II. Yerleştirme. Pirinç döküm Priapos ve üç maymun heykelticikleri. 700x9x140 cm.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.429. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

1990'lı yıllarda Avrupa Birliği şekillenirken, Türk sanat ortamı alternatif sanat hareketleri yanında küratörlük kavramıyla da tanışır. İstanbul Bienali ve bağımsız küratörler aracılığıyla Avrupa ve ABD de dolaşıma kabul edilen güncel sanat ortamında resmi ideolojinin ikonlarıyla uğraşan, disiplinler uygulamaları eleştiren, daha da cesur işlerin ortaya çıktığı gözlenir.

Eleştirel tavrıyla öne çıkan sanatçı Hale Tenger 1992'de, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, milli değerlerin sembolü olan Türk bayrağına yönelik oldukça agresif imgeler içeren Böyle Tanıdıklarım Var II adlı yedi metre boyunda duvar yerleştirmesi ile katılır. (Görsel 3). Sanatçıya Türk bayrağına hakareten dava açılır. Beral Madra çalışmayı:

"Tenger iki simge kullanıyor; toplumun tepkisizliğini ve edilgenliğini simgeleyen üç maymun ve erkek egemen toplumu simgelediği anlaşılan antik bereket tanrısı figürü, küçük figürlerin oluşturduğu büyük motif Türk bayrağını çağırıştırıyor" (Madra, 2007, s.76) sözleriyle tanımlar. Türkiye tarihinde ilk kez yaptığı eserden dolayı bir sanatçının yedi yıl hapsi

istenirse de, erkeklerin kadınlara yönelik şiddet eğiliminin evrensel düzeyde bir yansıması olduğu savunmasıyla beraat kararı verilir. Sanatçı iki kocaman otomobil farı arasında yer alan boş çaydanlık emziklerinden oluşan “Minörlere Yolculuk Muhayyer Kürdi Makamına” adlı işinde de azınlıklar ve Güneydoğu’daki çözümsüz duruma gönderme yapar. Alt alta ve üst üste yerleştirdiği Güneydoğu haritaları üzerinde yer alan asansör paneli boşluğunda ‘aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık’ deyimini akla getirecek şekilde düzenlediği Ankara haritasından oluşan “Aşağı Yukarı” adlı çalışması da aynı sorunlara işaret eden işlerinden biridir (Çalikoğlu, 2008, s.256).



Görsel 4. Birsel, S. (1994). Kurşun Uykusu. Yerleştirme. Kâğıt, afiş tutkalı, grafit tozu.
H. Altindere., S. Evren (2007). User’s Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu:
Türkiye’de Güncel Sanat. s.198. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Tepki çeken bir başka çalışma da 1994’te Ankara’da gerçekleştirilen “Gar” sergisinde yer alan Selim Birsel’in “Kurşun Uykusu” adlı yerleştirmesidir. (Görsel 4). Tren istasyonu peronunun zeminine serilmiş bir dizi insan boyu kâğıt hamurundan yapılmış heykelden oluşan yerleştirme, kurşunlanmış bedenin son uykusunu çağırıştırır. Aynı dönemde öldürülen ayrılıkçı gerillaların televizyonda ibret olsun diye teşhir edilen bedenlerini anımsattığı gibi, bir başka bakış açısından Doğu’da öldürülen askerlerimizi temsil ediyor şeklinde algılanır ve sergi toplatılır.

Hale Tenger ve Selim Birsel gibi sanatçıların işleri oldukça saldırgan görünmekle birlikte ulusalcılık karşıtı söylemlerinde mitlere karşıt tavrı, açık ve tarafsızdır. Daha sonraları Türk sanat ortamında ataklarıyla dikkat çeken güneydoğu kökenli sanatçıların çalışmalarının, anti-ulusalcı görümler de yaratılmaya çalışılan bir başka toplumun ayrılıkçı, hatta ulusalcı söylemlerine dönüştüğü gözlemden hareketle, ulusalcı ikonlara karşı tavırlarının, farklı algılanması ve değerlendirilmesi gerekir.



Görsel 5. Altındere, H. (1997). İstanbul Bienali'nden yerleştirme görüntüsü.
Fotoğraflar. 170x233 cm. 110x140 cm.
S. Evren. (2008). Kayıplar Ülkesiyle Dans s.30. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yabancı küratörlerin desteğiyle yurtdışı sergilerde boy gösteren eleştiri dozu giderek artan işleriyle öne çıkan sanatçı Halil Altındere'nin 1988-89'da önce Berlin'de, sonra Kassel'de sergilenen "Ne mutlu Türküm diyene" adlı yerleştirmesi ve üzerinde elleriyle yüzünü kapatan Atatürk resminin bulunduğu bir milyon TL'lik banknotu gösteren fotoğraf çalışması da benzerleri gibi, farklı yorumlanabilir mizahi yapılarıyla dikkat çeker. (Görsel 5). Sanatçının işleri, ulusal temsil ve ulusalcı değerler odaklı sanat çevresinden Türkiye karşıtı lobilerce kullanılabilecek net bir politik ileti içermesi nedeniyle tepki çeker fakat, iyimser bir bakış açısından bakıldığında oldukça masum yorumlandıkları görülür (Evren, 2008, s.39).



Görsel 6. Altındere, H. (1997). Tabularla Dans. Fotoğraf. 175x240 cm.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu:
Türkiye'de Güncel Sanat. s.167. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Altındere'nin çok eleştirilen işlerinden: "Bir Türk Dünyaya Bedeldir" adlı yerleştirmesinde kastedilen dünyaya bedel olan Türk, "Ne mutlu Türküm diyene"deki Türk ise, etnik bir tanımdan bahsedilemez ve farklı etnik gruplar bir çatışma içinde tanımlanmaz (Evren, 2008, s.68). Türk'üm demek Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşama kararını tanımlar şeklinde de yorumlanabilir. Aynı iyimser düşünce yapısıyla, ekonominin 1980'lerdeki hızlı liberalleşmesi ve enflasyonun hızla yükselmesi ile dünyanın en değersiz para birimi konumuna düşen Türk lirasını utanan Atatürk'lü banknot aracılığıyla eleştiren sanatçının izleyiciyi paranın gerçek değerine, ulusların ve ekonomilerinin utanç ya da gurur kaynağı olabileceğine dikkat çekmeye çalıştığı da söylenebilir.



Görsel 7. Altındere, H. (1998). Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz. 12 adet pul formatında dijital baskı, her biri 30x21 cm (<http://4.bp.blogspot.com/-QQUotUcQKvc/TySVFSPewgI/AAAAAAAAAME/D>).

1997'de küratör Rosa Martinez tarafından gerçekleştirilen 5. Uluslararası İstanbul Biennial'ine T.C kimliğini terk ettiğini imleyen "Tabularla Dans" adlı fotoğraf dizisiyle katılan (Görsel 6) Altındere, devletin ayrıcalıklı öznelerinden olmadığını kastederek ihanete uğradığını ifade eder. Sanatçı "Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz" adlı bir başka işinde, gözaltında kaybolan insanların fotoğraflarından oluşan pul serisiyle, devletin kendini mitleştirme yollarından biri olan pul kavramı üzerinden muhalifleri öldüren ve cesetlerini kaybeden kimliğini eleştirir. (Görsel 7). "Bugün de Ölmedim Anne", "Ya Sev Ya Terket" adlı; ulusalcı aksesuarlar, kurşunlarla yazılan yazılar, asker kartpostallarıyla oluşturulan tipik Altındere işleri de Kemalist perspektiflerle etnik bir Türk tanımının yüceleştirilmesine karşı tavır sergiler. Seçkin elit bir kesim için üretmediğini belirten sanatçı ulusalcılıkla ilgili sözler üretmez; ulusalcılığın kendini ifade ederken kullandığı sözler, nesnelere oynar ve mizahla eleştirir (Evren, 2008, s.70).

Altındere'nin 2003 yılında Proje4L Güncel Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" adlı serginin en çarpıcı işlerinden biri olan "Atatürk ve Alfabe"-de (Görsel 8); Vahap Avşar'ın resmettiği Atatürk büstünün özensizliği, 12 Eylül sonrasında yaygınlaşan özensiz kopyaları ve doğrudan Atatürk'ü yorumlama hakkını ellerinde tutan

“Atatürkçüleri” ve generalleri eleştirir. Aydan Murtezaoğlu da “Karatahta” (Görsel 9) adlı, Atatürk’ün açık havada portatif bir karatahta önünde, Latin harflerini öğrettiği çok bilinen fotoğrafından yararlanarak oluşturduğu enstalasyonunda her şeyin tek perspektiften yazılmasını sorgulamaya çalışır (Kortun, Kosova, 2007, s.4).



Görsel 8. Avşar, V. (1990). Atatürk ve Alfabe. Fotoğraf.

<http://www.google.com.tr/imgres?biw=1280&bih=783&tbm=isch&tbid=9sTAa7xECUyCpM:88imr=10&page=1&tbnh=1568&bnw=123%start=o&ndsp=31&ved=1t:429,r:3,s:0,1:86&tx=718ty=83>



Görsel 9. Murtezaoğlu, A. (1992-1995). Karatahta. Yerleştirme. Karatahta üstünde giydirilmiş el. 140x175 cm.

<https://www.google.com.tr/search?q=aydan+murtezao%C4%9Flu+karatahta&tbm=isch&tbou&source=univ&sa=X&ei=Ef9nUtDONI7HtAaYpo-CIBA&ved=occSQsAQ&biw=1280&bih=783>

1995 yılında katıldığı “Hafriyat” gurubuyla birlikte yaptığı çalışmalarla tanınan Memed Erdener, deneysel çalışmalarını daha sonra “Extramücadele” (1997) adını verdiği kişisel projesi çerçevesinde, muhalif bir grafiker olarak sürdürür. Hayali müşterileri; dışı vuramadıkları taleplerinin kendine özgü işaret ve resimlerle dile getirilmesini isteyen Türk vatandaşı

olup da Türkçe'den başka dil konuşanlar, başörtüsüyle okula alınmayan bir öğrenci gibi baskı altındaki topluluklardır. Türkiye'de toplumsal belleğe işlemiş ve ulusal kimliği kurmakta belirleyici olmuş iki ya da daha fazla ögeyi üst üste bindirme, yan yana getirme, karşılaştırma gibi tekniklerle birbirine iliştiiren sanatçı, ulusal köken mitini destekleyen belgelerle, cumhuriyetin erken dönemindeki ödev ve bağlanım duygusunu destekleyen ilkökul kitaplarından alınma cümleler ve çizimler üzerinde çalışır. 2007'de 10. İstanbul Bienali'ne "Ne" adlı, izleyicilerin cümlelerdeki boşlukları doldurmasıyla tamamlanan, yerel grafik unsurlarla tasarlanmış azınlık afişleri ile katılan sanatçının topluma gönderdiği mesaj açıktır:

"Bir gün gelecek Türkiye'de yaşayan bütün azınlıklar ne mutlu ki Türkiye'de yaşıyorum" diyebilecekler. (Görsel 10).



Görsel 10. Erdener, M. (Extramücadele). (2007). Ne. Afiş.

<https://www.google.com.tr/search?q=extram%C3%BCcadele&tbm=isch&bo=u&source=univ&sa=x&ei=ePpnUrCnDILmswaNn4Ag&ved=OCDoqsAQ&biw=1280&bih=783>

Extramücadele, Arap ve Latin harflerini dolayısıyla toplumun geçmişi ve bugünü arasındaki gerilimi vurgulayarak yakın tarihe ait fotoğrafları, Kemalist, İslamcı ve faşist ideolojilerin ikonografilerini yapı sökümüne uğratar. Zıt figürleri aynı düzlem üzerine yerleştirerek; farklı siyasal yapıları özgü söylemleri, özellikle 90'lı yıllarda gündeme gelen farklı ulusalcı yapılanmaları ironik bir dille eleştirir ve tabulara karşı mücadele eden bir sanatçı olduğunu ifade eder (Altan, 2007, s.1-2).

Çalışmalarını New York'ta sürdüren sanatçı Cem Aydoğan'ın sokağa indirerek sıradanlaştırdığı "Atatürk" imgesiyle yarattığı "Benim Eski Arkadaşım Atatürk" (Görsel 11) adlı fotoğraf dizisi de bu bağlamda en radikal işlerden biridir. Sanatçı kendi deyimiyle, ölümü sonrasında kanunlarla koruma altına alınmış Atatürk yerine, hataları ve sevaplarıyla kabul edebileceği sıradan bir yakın arkadaş gibi sarılıp sokaklarda dolaşabildiği, hakkında konuşabildiği Selanik'li bir arkadaş yaratmayı amaçladığını belirterek saldırılarını sürdürür (Aydoğan, 2003, s.1-2).

1997-2007 yılları arasında Türkiyeli sanatçılar, başta Almanya olmak üzere AB ülkelerinde önemli çağdaş sanat merkezlerinde ve Sao Paolo, Sydney, Havana Bienalleri gibi orta ölçekli etkinliklerde yer alırlar. Bu sergilere Türkiyeli sanatçıların davet edilmesinde, ürettikleri yapıtların; zamanın ruhuna, zamanın imajına ve güncel sanat tekniklerine uygunluğu yanında etnisite ile ilgili yaklaşımlarının başlıca etken olduğu gözlenir. Batının ezilen halklarla ilgili senaryolarına uygunluğu ölçüsünde, uluslararası sergilerde sıkça boy gösteren sanatçıların çok ilgi gören işleri, 2000'li yılların sonlarına doğru açılım politikalarının hız kazanmasıyla farklı yorumlarla gündeme gelir. Bu bağlamda; Halil Altındere'nin "İskorpit"-sergisinde tepki yaratan, bir milletvekili tarafından Meclis'e gensoru önergesi verilmesine neden olan işlerini, 90'lı yıllarda savunan Bedri Baykam'ın, günümüzde sanatçıyı "bölücü örgütün savunucusu" olarak niteleyen metinler kaleme alması dikkate değer bir örnektir (Evren, 2008, s.40).



Görsel 11. Aydoğan, C. Eski Arkadaşım Atatürk. Fotoğraf.
<http://www.galeryapel.com/go.php?page=sergi&sergid=64>

Diyarbakır'dan Ataklar

2000'lerin sanat ortamında: Borusan, Aksanat, Siemens, Garanti-Platform ve Proje4L gibi özel sermayenin desteklediği güncel sanat mekânlarının, deneysel ve radikal yaklaşımları nedeniyle farklı coğrafyalardaki bienallerde sergilenen çalışmalarını, kendi ülkelerinde sergileyemeyen sanatçılara yeni fırsatlar sunduğu gözlenir. Bu sergilerin başında Proje4L'de gerçekleşen: "Plajın Altında Kaldırım Taşları" (2002), daha sonra "Seni Öldüreceğim İçin çok Üzgünüm" (2003) ve 2005'te Antrepo 5'te "Serbest Vuruş" sergileri ile Avrupa ve Amerika'da yaşayan birçok genç sanatçı Türkiye'deki sanat ortamında var olma şansı elde eder (Altındere, Evren, 2008, s.50).

9. İstanbul Bienali'nde Halil Altındere'nin küratörlüğünde 34 sanatçının katılımıyla gerçekleşen, Türkiye'de güncel sanatla uğraşan birkaç kuşağı bir araya getiren "Serbest Vuruş" da; politik, ironik, eleştirel, sorgulayıcı ve oldukça saldırgan, İstiklal caddesi üzerinde hiçbir galerinin kabul etmeyeceği işler yer alır. Sergi kataloğu TSK'yı aşağıladığı gerekçesiyle

toplattır mahkeme demokrasi tüm duygulanımlara katlanmaktır diye kararı kaldırır. Ordu, asker, işkence, cezaevi ve intiharlar gibi birbirine zıt dokuları işleyen sergi adını Diyarbakırlı sanatçı Cengiz Tekin'in aynı adlı video işinden alır. (Görsel 12). Bir spor sahasında serbest vuruş yapan oyuncuyu görüntüleyen yapıtta barajı kuran oyuncunun ailesinin ironik görünüşü Güneydoğu'da yaşananları anımsatır (Altındere, Evren, 2008, s.143).



Görsel 12. Tekin, C. (2005). Serbest Vuruş. Video görüntüsü.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.421. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Vahit Tuna'nın 2000 yılında düzenlenen Manifesta 3 kataloğunda yer alan çalışması "Birinci Dünya Vuruşu", boş bir sahadaki futbolcunun havada sıçrayarak futbolda zor bir hareket olan röveşatayı gerçekleştirdiğini gösteren fotoğraftır. (Görsel 13). İmgeye dikkatle bakıldığında havadaki topun futbol topu değil, basketbol topu olduğu, başka birinin oyununu oynamaya çalışan, ama kendi oynadığı oyunun kurallarını terk etmeye yanaşmayan oyuncuyu imlediği fark edilir (Kosova, 2008, s.3).



Görsel 13. Tuna, V. (1998). Birinci Dünya Vuruşu. Fotomontaj.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.438. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Sanatçının “Bonus” adlı videosu dakoreografik bir düzenleme eşliğinde kontrolden çıkmış biçimde kasklarını tokuşturan polisleri gösterir. (Görsel 14). Uygun adımın simetrisiyle başlayıp asimetrik bir iç içe geçmeye doğru ilerleyen polisler, slogan atmaya başladıklarında insan haklarına karşı girişilen tüyler ürpertici polis yürüyüşü akla gelir (Kosova, 2008, s.5). İstanbul’da gerçekleşen güncel sanat etkinliklerine, merkez dışından katılan sanatçılar kendi bölgelerinde de benzer girişimlerde bulunurlar. Diyarbakır’da 2002’de kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM), etnik kökenlerinden ve coğrafyalarındaki yönetimle ilgili rahatsızlıklarından beslenen bir grup sanatçının yaşadıkları bölgede de çalışmalarını sürdürmelerini ve temsil edilmelerini sağlayan bir ortam yaratır. İzmir’de de K2 Güncel Sanat Merkezi (2003), sanatın İstanbul dışında da var olabileceğinin göstergesi olur. Anti-ulusalcı çıkışlarıyla tanınan sanatçı Şener Özmen’e göre Diyarbakır, Ankara ve İzmir’deki ilginç sanat hareketlenmeleriyle kıyaslanamayacak, sanatçılar ve üretimleri açısından hiçbir koşulda karşılaştırma yapılamayacak, benzerlikler ve eşzamanlılıklar söz konusu edilemeyecek kadar ciddi bir olgudur (Altındere, Evren, 2008, s.113).



Görsel 14. Bonus, video görüntüsü (<http://www.cagdassanat.com/tag/ba-lang/>).

Güncel sanat ortamında 90’ların ortalarından beri dolaşımda olan ve tepkilere neden olan sanatçıların, çoğunluğunun Güneydoğu kökenli olması rastlantı değildir. 2003 yılında yaşadıkları coğrafyanın etnik çalkantılarıyla anılmaya başlayan Balkan ve Kürt sanatçılarından oluşan 91 sanatçının katılımıyla küratör René Block tarafından Almanya- Kassel’de gerçekleştirilen “Balkan Uçurumlarında” başlıklı sergi Diyarbakır’da yaşayan sanatçılar için dönüm noktası olur. Karl Friedrich May’in 1982’de yazdığı aynı tarihlerde yazdığı aynı adlı romanıyla ilişkilendirilen sergi yazarın aynı tarihlerde yazdığı “Kürdistan Dağlarında” adlı romanıyla da ilişkilidir. Bu sergiler yoluyla Batı’ya açılan Diyarbakırlı güncel sanatçılar, sanatçı Şener Özmen’in açıkladığı gibi: Ne Balkan, ne de Ortadoğulu sanatçılar gibi coğrafyalarındaki yönetim sorunlarını, bu yönetimlerden duydukları rahatsızlıkları Batılı değerlere karşıtlık üzerinden temellendirmemişlerdir. Yöredeki güncel sanat üretimi, Batı’ya onun tüm de-

ğerler sisteminin ta baştan kabul edilerek, Kürt sorunuyla ilişkilendirilmiş/ilişkilendirilmiş bir şekilde girmiştir (Altındere, Evren, 2008, s.109).

2003 kışında Diyarbakır'ın Zerdüşt dönemlerinden kalma eski ateş tapınağı, yeni sergi salonu Keçiburcu'nda "Dilin Gücü" başlıklı sergi Ali Akay küratörlüğünde gerçekleşir. İzleyen sivil polisler tarafından yasadışı bulunan sergiye katılanlar arasında Avrupa Birliği Komisyonu Genişlemeden Sorumlu Üyesi Günter Verheugen de vardır. Asistan küratör Şener Özmen'in açıklaması çelişkili ve saldırgan sorularla gelir: "Yasalar içinde bir güncel sergi düşünülebilir mi? Bir milli sanat sergisi vücut bulabilir miydi bu topraklarda?" (Bal, 2008, s.149).

2004'te "90 Sonrasında Türkiye'de Güncel Sanat" üst başlığıyla Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde düzenlediği toplantıda Halil Altındere: "Son birkaç yıldır merkez dışı kentlerdeki hareketlenmeyi tetikleyen bir konumda olması nedeniyle" Şener Özmen'in davet edildiğini, salt coğrafi bir şey olarak algılanmaması gerektiğini belirtir. Özmen bir konuşmasında salt coğrafi bir şey olarak algılanmaktan yana olduğunu, merkez-dışı olmanın akıl-ruh sağlığına etkilerinden, anadilin bugün annesinin konuşmadığı dil olarak bilincini nasıl ikiye böldüğünden söz edilmesi gerektiğini belirtir ve "Merkez-dışı olmak, hayvan olmakla eşdeğer olduğu için buradayım" şeklinde oldukça sert bir cümleyle bu sözleri yanıtlar (Çalıköğlü, 2005, s.58-59).

"Kuşkusuz sanatçı eleştirel olmalıdır. Yaşadığı çağda eleştiri, çaptan düşmüş ve uysal okumalara indirgenmiş bir yöntem olsa bile, eleştirel düşünmeyi bırakmamalıdır" sözleriyle sanat anlayışını dile getiren Özmen kimlik, aidiyet ve toprakla bağlantılı temsil pratiklerine adım atma anlamında Diyarbakır'ın tek örnek olduğunu belirtir (Çalıköğlü, 2005, s.61).

Şener Özmen'in ilk çalışmalarından ne öykü, ne günce, ne masal olmadığını belirterek plastik anlatı olarak nitelendirdiği işi "Şizo Defter Asım" adlı, soyadı Tracey Emin'in öyküsündeki "Abdülbaki Readymade" gibi yaşadığı her duruma göre Kızılkaput, Kızılmeydan, Kızılsavaş vb. olarak değişen bir Kürt gencinin ironik normalleştirilme macerasını resmeder (Çalıköğlü, 2005, s.79). Batı'dan gelen sanatçıları abartılı bir şatafatla ağırlayan Diyarbakır'da, şoka giren Kürt gencinin –erotik düş gücünün bastırılmasını – varoluşunun parçalanarak imha edilmesini betimlerken, bireysel ve toplumsal yitimin hikâyesini de anlatır.

Kendini, bütün sanatı bir gösteri toplumu bağlamında düşünen bir sanatçı olarak tanımlayan Şener Özmen, Erkan Özgen'le birlikte 2003 yılında "Tate Modern Yolu" adlı bir video çalışması gerçekleştirirler. (Görsel 15). Merkezdeki sanat "mabetlerine" ulaşımın imkansızlığını, sanatçının traji-komik uğraşısını "Cervantes" in yeldeğirmenleriyle savaşan kahramanı Don Kişot ile uşağı Sancho Panza aracılığıyla eleştiren çalışma Güneydoğulu sanatçıların merkez-periferi ekseninde bir çözümsüzlük ve kısırlık içinde olduğunu da aktarır.

Diyarbakır'da yaşayan sanatçı Erkan Özgen'in "Adult Games" (Yetişkin Oyunları) adlı video-su; çocukların savaşla sınırlı imgelemleriyle, yazgısal gerçekleri –yoksunluk ve öfke – üstünden büyük oyunlar oynamaya kalkıştıklarına tanıklık eden bir çalışmadır. Şener Özmen "Kelle Koltukta Sanat..." adlı yazısında yazgının siyah orlondan kar maskeleri aracılığıyla

görünür kılındığını belirtir (Bal, 2008, s.145). Erkan Özgen'in "Wellat" adlı işi de, Türkçe alt-yazılı ilk Kürtçe video olma özelliğiyle birlikte coğrafik travmayı, adı da "Wellat" olan birey üzerinden şizoid çalkalanmalarla açığa çıkarır (Altındere, Evren, 2008, s.110). (Görsel 16).



Görsel 15. Özmen, Ş. Özgen, E. (2003). Tate Modern Yolu. Video Görüntüsü.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.375. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.



Görsel 16. Özgen, E. (2002). Welat. Video görüntüsü.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.362. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Bu sergilerin Türkiye dışından destek alınarak organize edildiği ve Kürt kökenli yerel yönetimler iş başı yapmaları sonunda rahatladığı söylenen topraklarda küratörlerin gerçekleştirdikleri etkinliklere yerelden sanatçı ve katılımcı almak gibi bazı kriterler öne sürdükleri, sergilerin izleyici kitlesinin böylece arttırıldığı açıktır. Bu bağlamda merkez-dışı olmanın avantajlarından söz eden Şener Özmen: "Oradan ne gelirse gelsin, son derece vasat bir iş olsun, sonuçta vasat bir hikâyeyi anlatmadığı için burada göklere çıkarılabilir" sözleriyle etnisite, coğrafya, yoksunluk, arada kalmışlıkla ilintili işlerin merkez-dışında olduğu gibi merkezde de kabul gördüğüne işaret eder (Çalikoğlu, 2005, s.73).

Dış kaynaklardan beslenmiş olsalar da, etnik kimlikleri ve coğrafyaları üzerinden saldırgan, eleştirel tavırlarıyla gündeme gelen sanatçıların Türkiye’de güncel sanat hareketlerine ivme kazandırdıkları, uluslararası sanat ortamında görünür oldukları yadsınamaz. 90’lı yılların ikinci çeyreğinde güncel sanatta görülen bu hareketliliğin günümüzde; etnisite ve coğrafyayla ilgili politik kararlar doğrultusunda farklı değerlendirilmesi, tek kaynaktan beslenen ulus karşıtı işlerin mesajlarının çarpıcılığını yitirmesi, benzerliğin giderek daha kolay fark edilir olması ve ilginin azalması kaçınılmazdır. Bu bağlamda Diyarbakır Mucizesi’nin mimarlarından Şener Özmen bir söyleşide ironik bir biçimde; daha kişisel işler, daha kavramsal işler yapılması, sanatçının asla belli bir cahiliyet, yoksunluk, arada kalmışlık, kimlik problemleri, etnisite, hassasiyetler, bölge politikaları içinde konumlanmaması gerektiğine değinen sözleriyle, günümüz sanat ortamında Güneydoğu kaynaklı söylemlerin sıradan işlere dönüştüğüne ve kabul görmediğine dikkat çeker (Çalikoğlu, 200, s.76).

Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti’nde kuruluş döneminden başlayarak oldukça uzun bir zaman diliminde devlet kontrolünde ve desteğinde gelişen, 90’lı yıllardan itibaren uluslararası organizasyonların desteğiyle hareketlenen sanat ortamında anti ulusalcı söylemleri aracılığıyla öne çıkan sanatçılar, yakaladıkları damarı alabildiğine kullanmış ve tüketmişlerdir. Günümüzde yaşanan gelişmeler: TBMM’de Kürtçe söylev veren Kürt kökenli milletvekilleri, Kürtçe TV, radyo yayınları, oy toplamak için Kürtçe hitaplarda bulunan siyasilere özetlenebilecek son yıllarda hız kazanan ayrılıkçı siyasi dönüşüm çabaları doğrultusunda, sanatçıların kendilerini nasıl konumlayacakları sorusu akla gelir.

Sanat çevrelerinde, yapılan işlerin dünya sanat ortamında var olabilmesi ve Türkiyeli sanatçıların Avrupalı sanatçılarla aynı sıralamada yer alması açısından bakarak, bu dönemi Türk sanat tarihinin en üretken dönemi olarak nitelendirme eğiliminde olup, akademi dışı sanatçıları ve ulusalcıları tutuculukla suçlayan görüşlerin öne çıktığı görülür. Sanatın, özellikle çağdaş sanatın yaşamin içinden beslendiği; disiplinlerarasılık, kimi zaman kabalık derecesinde sert eleştirelilik, abartılı görsellik, sıradanlık gibi özellikleri yanında farklı beğenilere de açık olması göz önüne alındığında pek de haksız olmadıkları söylenebilir. “Yüksek” ve “Aşağı” kültür ayrımının reddedilmesi, önceki yılların modernist, çözümlemeci yapıtlarının yerini; düzenlemeye yönelik, kavramsal yanı ağır basan, provokatif, anti-estetik yapıya devretmesi gibi yeniliklerin, yerleşik sanat ortamını çağdaş sanatın hareketli ortamına taşıması açısından da değerleri tartışılmaz. Etnik köken üzerinden anti-ulusalcı söylemlerle öne çıkan işlerin, politik gelişmeler doğrultusunda; farklı yorumlanması, mesajlarının sıradanlaşması, tepkilerin yanında dış kaynaklı desteğin azalması da kaçınılmazdır.

Devletin farklı dönemlerde sanatla ilgili tavrının farklılıklar göstermesi araştırmanın dikkate değer saptamalarından biridir:

2000 yılında küratör Erden Kosova, İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nde düzenlediği “Birdenbire Türkler2” başlıklı sergide, 1980 askeri darbesiyle hapse girmiş olan sanatçı Orhan

Taylan'ın üzerinde çalıştığı tuvalin gölgesinde öğle uykusundaki fotoğrafını sergiler. Taylan sosyalist bir sanat örgütünün düzenlediği sergi sırasında çekilen bu fotoğraftan hemen sonra tutuklanıp yıllarca hapis yatmıştır. Aynı sergide yer alan sanatçı Gülsün Karamustafa'nın eşiyle birlikte 1971 darbesi sonrasında aranan birine yataklık etmeleri suçundan tutuklandıkları mahkemede cezaları yüzlerine okunurken çekilen fotoğrafa da yer verilir. Eleştirel işleriyle tanınan ve uzun yıllar uluslararası sergilerde yer alamayan Türk sanatçıların, bu organizasyonlara kabul edilmesinin arkasındaki politik gerçekliklere dikkat çekmeye çalışan Erden Kosova'nın sergiye uygun gördüğü ad ve özellikle seçtiği işler de ironiktir (Kortun, Kosova, 2007, s.1).

Günümüzde açılım adı altında gündeme gelen ayrılıkçı politikalar ışığında araştırmanın konusu olan işlerin bir kısmının anti-ulusalcı olmayıp, yaratılmak istenen başka bir ulusun agresif ulusalcı söylemleri olarak değerlendirilmeleri daha doğru bir yaklaşımdır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde, ulus olma yolunda, "ulus" imgesini destekleyen sanat yapıtları ile 90'lı yıllardan başlayarak yükselen, 2000'li yılların sonlarına doğru hızını kaybeden mitik değerler karşıtı yaklaşımlar kıyaslandığında; uluslararası destekle yaratılmaya çalışılan başka bir etnik grup adına, benzer propaganda işleri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda küratör Brian Wallis'in "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi" adlı makalesinde belirttiği gibi:

Ulusal kimliğin bir ölçüde imal edilmiş bir şey olduğu ve görsel temsiller aracılığıyla inşa edildiği hepimizin malumu. Gelgelelim, çok boyutlu kültür festivallerinin bir kültür diplomasisi biçimi –ya da daha açık ifadeyle bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanılması, sanat sergilerinin propaganda amacıyla kullanıldığı uzun tarihteki en son gelişme. Festival kavramı daha saldırgan bir milliyetçilik iddiasının göstergesi...(Artun, 2008, s.256).

Davet edildikleri uluslararası organizasyonlarda sergilenen işleri aracılığıyla gönderdikleri mesajlarla Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcı mitlerini eleştiren sanatçıların, gerçekte daha saldırgan bir ulusalcılık iddiasıyla yaratmaya çalıştıkları ulusun propaganda söylemleriyle gündeme geldikleri açıktır. Siyasal içerikli kavramsal sanat, eleştirdiği gerçeği değiştirmek amacıyla yapıldığına göre, son günlerdeki gelişmelere bakıldığında hedefine ulaşmıştır denilebilir.

Ulus devlet kavramı ve onu destekleyen mitlerin tartışmalara konu olan yaklaşımlarla terk edilme çabaları gündemdeyken, geçmişin yasaklı ulusal kavramlarını işleri aracılığıyla eleştiren sanatçıların da farklı algılanmaları ve değerlendirilmeleri kaçınılmazdır.

Kaynakça

- Altındere, H., Evren, S. (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). Hale Tenger İçerdeki Yabancı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2008). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bal, G. (2008). *Türkiye'deki Dün Bugün Dönüşümleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi*. İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Çalikoğlu, L. (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Çalikoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Evren, S. (2008). *Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Madra, B. (2007). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Zabunyan, E. (2010). *Sarkis Ondan Bize*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Kortun, V., Kosova, E. (2007). Ofsayt Ama Gol. Erişim: 16.03.2013. <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html>
- Altan, E. (2007). Politik Bienal'in En Politik Çizgisi: Extramücadele. Erişim: 09.02.2013. <http://yenisafak.com.tr/Pazar/?t=18.10.2007&i=74822>
- Çağdaş Sanat. Erişim: 15.11.2012. <http://www.cagdassanat.com/tag/ba-lang/>