

**O ZAMANLAR
KONUŞUYORDUK**

O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK

YAZARLAR

Ali Akay

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölüm Başkanı

Selim Birsal

Öğretim Görevlisi ve sanatçı

Burak Delier

Sanatçı

Vasıf Kortun

SALT Araştırma ve Programlar Direktörü

Emre Zeytinoğlu

Öğretim Görevlisi ve sanatçı

İÇİNDEKİLER

4	ÖNSÖZ	56	DÜN GAR YARIN BELİRSİZ
	SEZİN ROMİ		SELİM BİRSEL
7	GİRİŞ	74	GAR
			BURAK DELİER
11	ELLİ NUMARA:	85	KÜRESELLEŞME-DEVLET,
	ANI/BELLEK II HAKKINDA		SEFALET, ŞİDDET HAKKINDA
15	ELLİ NUMARA: ANI/BELLEK II	88	KÜRESELLEŞME-DEVLET,
	KATALOG YAZISI		SEFALET, ŞİDDET KATALOG YAZISI
	VASIF KORTUN		ALİ AKAY
46	ANI/BELLEK II	102	BİR SERGİYİ YENİDEN YAZMAK
	SERGİSİNDEKİ ARŞİV ODASI ÜZERİNE		ALİ AKAY
	EMRE ZEYTİNOĞLU		
53	GAR HAKKINDA		

ÖNSÖZ

O zamanlar konuşuyorduk, Türkiye kültür ortamında özgül dönemlerin belirginleşmesini sağlayan, kırılma anları oluşturan, tarihsel öneme sahip üç sergiyi araştırma çabalarının görselleştirilmesine yönelik bir çalışma. 1990'lı yılların ilk yarısında düzenlenmiş *Elli Numara: Anı/Bellek II*; *GAR* ve *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergilerine odaklanan ve SALT Araştırma'nın katılımcılarının desteğiyle sürdürdüğü araştırma projelerinin bir ürünü olan sergi, aynı zamanda kurumun bu çerçevede hayata geçirdiği ilk deneme.

Geçmişe yönelik belgelerin bir arada bulunmaması ve araştırmacıların toplu olarak arşivlere erişebileceği başvuru kaynaklarının kısıtlı olması, bizi bir arşiv oluşturmaya yöneltti. *O zamanlar konuşuyorduk* da bir arşiv projesi olarak başladı. Aradan yaklaşık 20 yıllık, çok uzun sayılamayacak bir süre geçmesine rağmen söz konusu üç sergiye ait bilgi ve belgeler bir arada değildi. Arşivlemenin başlaması, uzun bir araştırma evresini gerektirdi. Ortalama iki yıl boyunca, bu sergilere katılmış

sanatçılarla, sanatçı asistanlarıyla ve sergilerin küratörleriyle görüşerek ilgili bilgi ve belgeleri bir araya getirdik. Arşivleme amacıyla başlattığımız bu süreç, araştırma ilerledikçe bu kişiler arasında koordinasyon sağlama ve onları tekrar buluşturmayı da kapsayan bir çalışmaya dönüştü. Proje, onların desteği ve yönlendirmesiyle yürütülen araştırmalar sonucunda ortaya çıktı.

Üç sergiden geriye kalanların yeniden sunumu olarak başlatılan *O zamanlar konuşuyorduk*, tamamlanmış bir çalışma değil; zaman içerisinde kendi arşivini oluşturmaya ve gelişmeye devam edecek.

Tüm bu süreçler boyunca bizi destekleyen, ellerindeki arşiv malzemeleri ve hatırladıklarını bizimle paylaşan, projeyi beraberce var ettiğimiz herkese en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

—Sezin Romi





O zamanlar konuşuyorduk, SALT Galata, 2012. Fotoğraf: Mustafa Hazneci



GİRİŞ

12 Eylül diktatörlüğü döneminde kesintiye uğrayan alternatif, arayışçı sanat hareketleri, 1983'ten sonra yeniden dinamizm kazanmaya başlar. 1980'lerin sonuna kadar sergiler çoklukla sanatçıların girişimleriyle düzenlenirken, 1990'larda "küratörlük" kavramıyla tanışılır. Bu ortamdaki gelişmeler, farklı disiplinlerden kişiler tarafından fark edilmeye, konuşulmaya başlanır. Sanat, bir düşünce nesnesi olarak ortaya çıkar.

O zamanlar konuşuyorduk, 1990'lı yılların ilk yarısında Türkiye'de düzenlenmiş *Elli Numara: Anı/Bellek II*; *GAR* ve *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergilerini Açık Arşiv'de yeniden değerlendirir. Bu üç sergiden hareketle, iş birliği ve fikir paylaşımı içerisindeki sanatçıların başlattığı, ticari olmayan kolektif girişimlere toplu bir bakış sağlar. Sanat ortamının henüz kurumsallaşmadığı, erken 90'ların kendine has beklentisizlik durumunu aktararak dönemi hatırlatır.

Elli Numara: Anı/Bellek II, 1993'te Vasıf Kortun'un küratörlüğünde, Akaretler 50 numaralı binada düzenlendi. Sergi afişinin kaldırılıp yerine Demokrat Parti afişinin asılması nedeniyle, küratör ve sergi katılımcıları, serginin planlanan tarihten önce kapatılması kararını aldı. *GAR*, 1995'te Sanart'ın (Türkiye'de Görsel Sanatları Destekleme Derneği) "Sanat ve Tabular Sempozyumu" çerçevesinde, sanatçı Selim Birsell, Vahap Avşar, Claude Leon ve Füsün Okutan'ın girişimiyle Ankara Tren Garı'nda açıldı. Sergideki işler, açılışın ertesi günü gar yönetimi tarafından toplatıldı. Aynı yıl Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleştirilen *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* ise, Beyoğlu'ndaki Devlet Han'da bulunan; Yasemin Baydar, Birol Demir, Ahmet Müderrisoğlu, İbrahim Şimşek ve Emre Zeytinoglu'nun kurduğu ve yönettiği sanatçı mekânında yer aldı.

Bu yazı *O zamanlar konuşuyorduk* (SALT Galata, 2012; SALT Ulus, 2013) sergisi için hazırlanmıştır.



Bu üç sergi, sanatın bir “konuşma biçimi” oluşunun yeni yeni algılanmaya başladığı bir dönemde gerçekleşir. *Elli Numara*’da siyaset sanatı yerinden eder; *GAR*, otoritelerce huzur bozucu bulunarak kapatılır; *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* ise, 4. İstanbul Bienali çerçevesinde, muhalif duruşunu göstermekte daha şanslıdır. *O zamanlar konuşuyorduk*, düşünce ve tartışma ortamlarında üretilmiş bu üç sergi üzerinden, sanatın siyaset ve sosyoloji gibi farklı alanlarla bir araya gelmeye başladığı, sergilerde “küratör” kavramının yer kazandığı 90’larda Türkiye’deki sanat ortamı hakkında fikir vermeyi amaçlar.





O zamanlar konuşuyorduk, SALT Ulus, 2013. Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



ELLİ NUMARA: ANI/BELLEK II HAKKINDA

Elli Numara: Anı/Bellek II'nin, *O zamanlar konuşuyorduk* projesindeki konumunu, sergiden geriye kalmış ve yıllarca özenle saklanmış arşivi belirler. Tüm süreç dokümanlarla takip edilebilir niteliktedir. Bir seri olarak tasarlanan *Anı/Bellek*, Türkiye'deki ilk küratörlü sergi olma özelliğini taşır. İlki, 1991'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Akaretler 50 numaralı sıraevde düzenlenen ikinci serginin adına binanın kapı numarası eklenir. Proje taslağında yer alan *Anı/Bellek III* ise gerçekleştirilmemiştir.

Anı/Bellek, sergi adlarından düzenlendiği mekânlara, içeriğinden katalog tasarımı ile sanatçı ve iş seçimine kadar tümüyle önceden planlanmış bir projedir. Hazırlık aşamasındaki fon ve sponsorluk arayışları, sanatçılara yöneltilen prodüksiyon istekleri, yazışmalar, işlerin maliyetleri, izinler ve sergiyi basında duyurma çabalarına ilişkin dokümanlar incelendiğinde, süreçteki hiçbir şeyin tesadüf olmadığı görülmektedir.

Serinin ikinci sergisine mekân olarak seçilen Akaretler 50 numaralı binada, İttihat ve Terakki dönemine (1909) dek saray ressamı Fausto Zonaro yaşamıştır. Bina, 12 Eylül askerî darbesine kadar Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) Beşiktaş İlçe Başkanlığı olarak işlev görür. Darbe nedeniyle bir süre boş kalır, sonrasında ise Net Yapı Holding bünyesine katılır. Zonaro'nun düzenlediği sergilerin davetiyelerindeki adreslerde de, CHP ilçe başkanlığına ev sahipliği yaptığı dönemde de, binanın kapı numarası hep aynıdır. Serginin küratörü Vasıf Kortun, binanın sergi mekânı olarak kullanımına dair Net Yapı Holding Genel Müdürü Haluk Elver'e yolladığı talep mektubunda şöyle der: "Bu denli heyecan veren, hafızası kuvvetli bir mekânla her gün karşılaşmıyoruz."

Akaretler 50 numaralı binanın hafızasının kayboluyor oluşu, küratöre, sergide mekânın

Bu yazı *O zamanlar konuşuyorduk* (SALT Galata, 2012; SALT Ulus, 2013) sergisi için hazırlanmıştır.



1 Evrim Altuğ'un Vasıf Kortun ile yaptığı söyleşiden: "55 bin metrekarelik 'lüks hafıza kaybı'", *Pazar Sabah*, 27 Nisan 2008.

tarihine yer verme sorumluluğunu yükler. Zonaro'nun kendi mekânına dönüşü, sergiye eklenen Zonaro resmiyle temsil edilir. Sergi, aynı zamanda CHP üyelerine duyurulmaya çalışılır:

ır: "Cumhuriyet Halk Partisi'ni çağırdık. Uzun uzun konuştuk; ben onlara bu binanın onların da binası olduğunu anlatmayı denedim, bir oda ayırabileceğimi söyledim ama kabul etmediler."¹

Açılışa Cengiz Çandar, Orhan Pamuk, Aydın Uğur, Alev Alatlı, Nilüfer Göle, Ahmet Altan gibi farklı disiplinlerden isimlerin davet edilmesi, sanatı başka alanlarda da konuşulabilir, fark edilebilir kılma amacını taşır. Varlık Cep Kitapları esas alınarak hazırlanan katalogda küratör isminin öne çıkarılarak sanatçı isimlerinin üstünde yer alması ise –Kortun'un sonradan belirttiği üzere– "küratörün bir yazar olarak belirmesi ve sahneyi belirleyici olması" temelinde, bilinçli alınmış bir karardır.

Elli Numara: Anı/Bellek II, sergi afişinin kaldırılıp yerine Demokrat Parti'nin "14 Mayıs Demokrasi Bayramı" afişinin asılmasına bir tepki olarak, planlanan tarihten önce kapatılır. Bu kri-

zin basında duyurulması için verilen çaba, arşivdeki dökümanlarda adım adım takip edilebilir. Ancak haber, dönemin gazetelerinde "DP afişi sergi kapattırdı", "DP'den sanata karşı tavır" başlıklarıyla kısaca yer bulur.





O zamanlar konuşuyorduk, SALT Ulus, 2013. Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



ELLİ NUMARA: ANI/BELLEK II KATALOG YAZISI

“Elli Numara”, “Anı/Bellek I” gibi, yitirilmiş hatıra ile ilgili bir ad değildir. İronik bir tavrı olan “Anı/Bellek” adlandırmasını okuyabilmek için, hatırası ve hafızası olan “Elli Numara” seçilmiştir. 50 Numara, serginin yer aldığı binanın kapı numarası olduğu kadar, sergiye girişinizi de sağlar.

Bir şantiyeden farksız olan İstanbul’da, sayıların ayrıcalıklı bir önemsizliği vardır. İlkokul numaramız, on beş yıl önce oturduğumuz evin kapı numarası, alınan ilk dondurmanın fiyatı unutulur. Yol tarifleri, geçici mihenk noktalarına referansla yapılır. Bu şehir göçebeliliği ve yerleşik olamamazlık hâli içerisinde kapı numaraları sürekli olarak değişir, zaten numara ibarelerini bulmak da zordur. Geçici, şablonlanmış sayılarla idare edilir. 50 Numara ise, Akaretler Sıraevleri’nin ilk yapıldığı günden beri 50 Numara’dır. Bu, kolektif hafıza adına çok önemli bir veridir.

19. yüzyıl sonunda İstanbul’da yapılan çeşitli sıraevler, genellikle küçük tacir, zanaatkâr ve

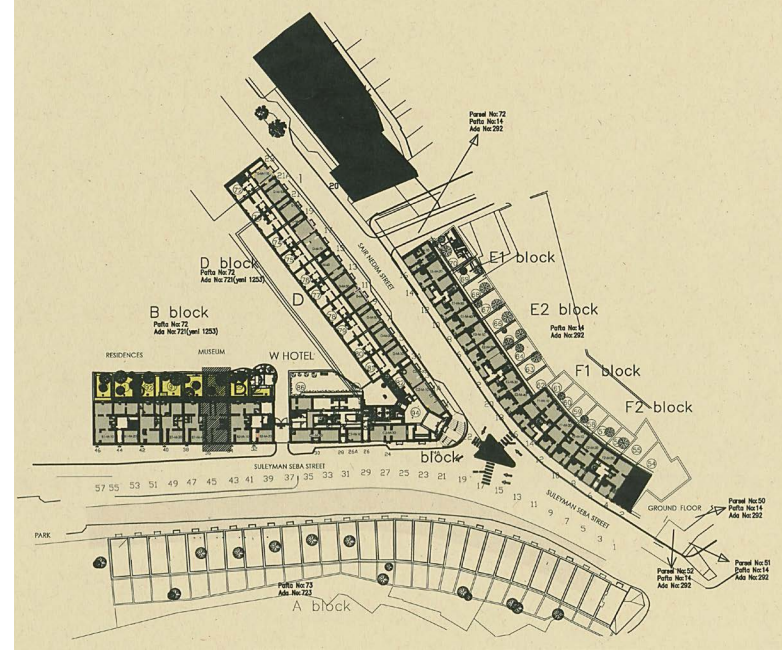
düşük seviyedeki bürokratlar içindir. Akaretler Sıraevleri ise, Dolmabahçe Sarayı’nın yanında oluşu, özenli üslubu, heybetli proje boyutu ve kent tasarımına verdiği biçimle özeldir. Bu sıraevlerin arasına başka yapıların girememesi, onları şehrin hafızasına değişmemek üzere, zorla yerleştirir. Bu anlamda, Akaretler Sıraevleri, gündelik ve değişken yaşamı aniden kesintiye uğratan, bize özgü zaman fikrini inkâr eden ekalliyet vakıflarına ait binaları, Ermeni ilkokullarını, Rum liselerini andırır. Pangaltı’da, Şişli civarında, Sıraselviler Caddesi’nde de benzer deneyimlerle karşılaşsınız. Bu binalar ve anılarla en yoğun temasımız, Akaretler Sıraevleri’nde gerçekleşir. Hafızanın dokunulmazlığını doğrulayan, kendi zamanlarında duraksayan, bugünü reddeden bu alanların karşısında, geleceğe duyulan özlem kendini “geçmiş” yoluyla ifade eder. Akaretler Sıraevleri’nden biri, İstanbul tarihinde özel bir

Bu yazı ilk olarak *Elli Numara: Anı/Bellek II* (1993) sergi kataloğunda yayımlanmıştır.



yer tutar. Burası, Spor Caddesi ile Şair Nedim Caddesi'nin kesiştiği köşede, her iki caddeye hâkimiyetiyle Akaretler'in en heybetli binası olan 50 Numara'dır. II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zonaro, 1896'dan 1909'un sonuna kadar bu binada yaşar. II. Abdülhamit'in kendisine tahsis ettirdiği bu binada sergiler açar ve resim dersleri verir. Ta ki, İttihat ve Terakki'nin -Zonaro'nun Enver Paşa'ya resepsiyon vermesine, onun resmini yapmasına ve onu desteklemesine rağmen- önceki rejime hizmet vermiş diğer ecnebi sanatçılarla birlikte onu da sınır dışı edişine kadar. 50 Numara'nın Zonaro ile İttihat Terakki'yi birbirine bağlayan tarihi, bu binayı en iyi tanıdığımız kullanım şekliyle Cumhuriyet Halk Partisi'ne (CHP) götürecektir.

50 Numara, 12 Eylül 1980'e kadar, CHP'nin Beşiktaş İlçe Başkanlığı olarak işlev görür. Burada Güzel Sanatlar Akademileri'ne girmek isteyen öğrencilere kurslar verilir, kültür faaliyetleri gerçekleştirilir. Birçok Türk sanatçısı bu binadan geçmiştir. Binanın ayrıca CHP'ye hizmet vermiş olması bizleri çok yakından ilgilendirir, çünkü CHP ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitleri ile tek parti dönemi, bu serginin ilgilendiği konular arasındadır. Eski adıyla Tatbiki Güzel Sanatlar



Akaretler Sıraevleri zemin katı planlarını gösteren vaziyet planı

Akademisi de, 80'lerin ilk yarısında bu binayı kullanmıştır.

Bu mekân, işlerin içine yerleştirildiği herhangi bir alan, herhangi bir boş, beyaz duvar sağlayan bir galeri değil. Ancak, buradaki işler de salt bu mekânın tarif ettiği sınırlara göre kurulmuyor. Burası, kolektif hafızanın yeniden inşa edildiği bir yer olarak var.



CHP Beşiktaş İlçe Başkanlığı döneminde Akaretler 50 Numara

12 Eylül 1980, bina için bir dönemin bitişinin, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk partisinin kapatıldığı ve akabinde ivme kazanacak bir tarihi kopuşun da habercisidir.

Sanat sektöründe devlet mitlerinin görsel ifadelerinin geç kalınmış da olsa tartışılmaya başlanması, sanatçıyı derinden derine etkileyen ve konumsuzlaştıran durumların seçilmesi, sanatçının kendini sivilleştirilmesi önemlidir. Sanatın resim/enstalasyon, kavramsal/duyumsal tarzındaki geçkin tartışmalarla kaybedecek vakti yoktur ve bu tartışmalar bizleri hiç ilgilendirmez. Karşıt pozisyonların üzerine giydirilen radikal tartışmalar, aslen alan ve piyasa paylaşımı ile ilgilidir.

Vahap Avşar, *Sıfır/Cypher* (1991), *Atatürk-Alfabe* (1991) ve *Anıtkabir* (1990) işlerinde, alışlagelmiş, yeniden üzerine düşünülmemeyen, bazı sanatçıların 1981'de yaptıkları gibi, askerî düzenin rotasında aktıklarını bilmeksizin talep geldiğinde ürettikleri, resmî mitleri idame ettiren görsel nesnelere, aykırı, eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden sunar. Tuhaf bir ortaklıktır ki, devlet mitinin sıradan görsel prodüksiyonu, sosyalist ülkelerde olduğu gibi, burada da sanatçılara düşmüştür.

Öte yandan, aynı sanatçıların, adına “modern” denilen, kişiliği belli olmayan, coğrafyası şaşmış, referansları anonimleşmiş bir sanat yaptığı da görülür. Zaten “modern sanat”, doğuş yerinden uzakta, rahatsızlık vermeyen, gürültü çıkarmayan, orta yolcu Avrupalı akımların dümen suyunda giden, elden düşme bir nevi teksire verilen addır. Avşar’ın bir süredir ürettiği işler ise bunlara karşı durur. Cumhuriyet’in kuruluş mitlerini ve onun temsil biçimlerini ele alırken, sanatta son tartışmalara da hâkim olarak, bu tartışmalara verecek cevaplarının olması, onun alanlar arası işleyişi ile ilgilidir.

Yıllar önce yazdığım bir yazıda ilgilendiğim, aciliyetini bugün de koruyan bir konu, Türkiye’de Taksim Meydanı’ndaki gibi sokak anıtlarının yüzyıllar boyu görsel dünyasındaki figürleri birey olarak tanımamış, sokakta bu tarz tasvirlerle hiç mi hiç alışmamış, kutsal günlerde evlerindeki resimleri tülbentle örtmüş olan insanların yüzlerine indirilmiş bir iktidar tokadı olduğuyla ilgiliydi. *Güzelleşen İstanbul* (1943) adlı, Lütfü Kırdar’ın İstanbul belediye başkanlığı döneminde hazırlanan bir kitabın kapağında, zamanın cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Rönesans usulü, at üstünde lider olarak yapılmış heykelinde,

arka plana montajlanmış camiyi atının ayakları altında ezmesine heybetli ve güçlü görünür. Buraya özgü, mecbur edici modernite bu olmuştur.

Bu var olma tarzının yerleşmesi üzerine kurulan mantığı araştıran Avşar’ın resminde, Atatürk büstünün yeniden sunumundaki ironik duruşta, büstlerin yapılmasındaki özensizlik, mitin yeniden bayağılaştırılarak sunulduğu, kötü kopyaların, seri üretimlerin birbiri ardına gelerek ve gittikçe “orijinal”den uzaklaşarak birbirlerine referanslı, kapalı bir düzen oluşturmaları da göz önüne alınır. Sovyetler Birliği’nin çökmesiyle birlikte, cumhuriyetlere boy boy ve çeşit çeşit Lenin heykelleri üreten fabrika bu seri üretimi kesmek zorunda kalır; fabrikanın bahçesi talep yokluktan dolayı bir Lenin heykelleri çöplüğüne dönüşür. İstanbul’un varoşlarında, E-5 üzerinde, Atatürk heykeli üreten bir atölye ve bahçesinde bol bol heykel vardı, belki hâlâ vardır. Genellikle askerî yönetimler sırasında, akademiler ve atölyelerde büst ve anıt üretimi hızlanır.

Stalin Rusya’sı, Nasyonal Sosyalist Almanya, yürünge ülkeleri, eski Bulgaristan ve Brezilya’dakiler de, tıpkı Türkiye’deki anıt heykeller gibi



çirkin ve bayağıdırlar. Üstelik, “kent” fikrine yabancı olduğumuz ve sokak anıtı denen şey ile 500 yıl sonra karşılaştığımız için var olan ürünler trajik derecede kötüdür. Meydanlarına heykeller arzu eden bir toplum olmadığı gibi, onlara o kentli olmanın gururunu verecek bir iş de yoktur. Avşar’ın resminde yeniden sunulan Atatürk portresi, sıradan, ucuz, bronz Atatürk heykellerinden alınmadır. Bu büstlerin Atatürk’e benzediği şaibelidir. Bunlardan bir gün bir sergi açılrsa durumun acıklılığı, özensizliğin hat safhada olduğu ortaya çıkar. Avşar’ın Atatürk’ünün boyanma tarzı ise, resmin iki parça olması gibi, sürecin kavramsal tutumuna karşı, ressamcadır. Kahraman fırça vuruşlarıyla yapılmıştır. Fırça darbeleri ekspresyonisttir, yer yer akıntılar vardır. Resmin ön tarafına bir tuval daha eklenir. Yeni alfabemizin harfleri, sırayla, fondaki Türkiye haritası üstüne yerleşir. Harfler “Q”da durur. Türkçe’de böyle bir harf yoktur...

Anıtkabir resmi de iki parçadan oluşur. Üstte Anıtkabir, Rönesans açık mekânlarındaki veya tıpkı Piero della Francesca’nın ideal kent manzarasındaki gibi izleyiciye doğru açılır. De Chirico ve 1930’ların presizyonizminde görülen bir meydan korkusunu hissettirir. Resimdeki eğreti



Vahap Avşar, *Atatürk-Alfabe*, 1991

duruşu destekleyen öğelerden biri, resmedilenle resmetme üslubunun birbirinden ayrılması –yani gerçeküstü bir mekân hissi, resmin iki boyuta indirilmiş yüzeylerden oluşması– ile ekspresyonistvari bir boyama tarzının bir arada oluşudur. Anıtkabir’in duruşu, aynı zamanda “primitifler”i andırır. Tıpkı Yıldız Sarayı bahçesindeki yapıların resimleri gibi, bu yapı da insandan ve zamandan arındırılmıştır. Resmin alt bölümünde, bir fon üstünde yukarı bölüme doğru taşan üç figür vardır. Anıtkabir’in giriş yolundan alınan bu figürler, giysileri ve aksesuarlarını taşıdıkları milletin üç ayağını simgeler: kitabıyla “aydın”, sopasıyla “çoban” veya “köylü” ve hazırol duruşuyla “asker”...

Sıfır/Cypher. Konserve tenekelerinden üretilmiş harfler, Sıfır (sıfır-sefer-seferîlik-şifre). Harflerin hangi sıralamada, ne söylediğini çözemeyiz. Hurufata benzemesi ile önem kazanan bu teneke parçaları, hurufata düşkün asıllarını düşündürürken apayrı bir tarzda da, harfin sırrını ve gizli kudretini hatırlatır.

Harfler önemlidir, hele hele büyük boylarda, vergi dairelerinin kapısında, kapitone bir koltuğun arkasında, velhasıl önemli yerlerde durdukları zaman. Bu harfler de o boyutlardadır, ancak



Vahap Avşar, *Anıtkabir*, 1990



Vahap Avşar, *Sıfır/Cypher*, 1991

yeniden kullanılmış, ucuz malzemelerden yapılmışlardır. Seviyeli ile düşük üretim arasında bir gerginlik yaratırlar. O malzemelerin, tenekelerin doğasında böylesi bir dolaşıma dönmek yoktur, ama birer birer grafik duruşları ve kendi mitolojileri de, Kırlangıç zeytinyağları ya da Vita kutuları gibi yeniden dolaşıma girer. *Sıfır/Cypher*, aynı anda eski kavramsal sanatı da kullanır, ancak el yapımıdır. Zanaatı hatırlatarak, kavramsal sanatın serin, el yapımından ısrarla uzak olan duruşunu dışlar. Alfabe ve cumhuriyet, ihtar ve devlet, sanat ve zanaat, kavramsalcilık ve bireysellik, incelmış tanıtım ve kaba ideoloji, kaligrafi ve kutsallık gibi bir dizi olumsuzlama ile çalışır.

Görsel belleğin bir kısmı, sınıflarda, askerlik dairelerinde, kaymakamlıklarda oluşur. Bu görüntülerin abartılı bir şekilde kendilerini tekrar etmesi, bizi onlara hem alışık hem de duyarsız kılar. Belli kokular gibi nesnelere de, belli dönemleri, zamanları geri çağırırlar. Eski nüfus kâğıtlarındaki ekmek karnesi ıstampaları 2. Dünya Savaşı'nı, formika 1960'ları geri getirir. Bu serginin kataloğunun birebir örnek aldığı Varlık Yayınları Cep Kitapları dizisi, çoğumuzun kütüphanesinde durmaya devam eder. Kendine özgü özensizliğiyle bir tarz oluşturmuş ve bunu sürdürmüş olan Varlık Yayınları'nın bu görsel nesnesi, bugün, yeniden, elinizde yepyeni gibi durmasıyla hatırlattığına mesafelidir. Tıpkı bunun gibi, sergideki işler de, çevreleri eski fotoğraflardaki gibi kesilmiş kartlarda görünür. Bu kartlar çok yakın zamanlara kadar, seçme fırsatı olmadığından piyasadaki tek ürün olarak kullanılan, mavi kaplama kağıdından yapılmış zarflara girer. Bu mavi kaplama kağıdı, aynı zamanda, Kıbrıs harekâtı sürerken yapılan karartmalarda da kullanılmıştı.

Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı, öğrenerek unuttur ve bilfiil “kurumsallaşır”. Sanatçılar unuttuklarının resmini değil, “anımsadıklarının”

kritiğini yapabilir. Hatırlamak ise, risk almak, ayıp etmek ve gereksiz bir maceracılığa girmektir.

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

Harf İnkılabı'nın, köktencililiğinin ya da reddimirasın trajik zararı üzerinde durmama-
cağız. Atatürk, portatif bir karatahta önünde, değişik fotoğraflarda, değişik yerlerde, ancak her seferinde açık havada harfleri öğretir. Paşa olağanüstü bir itinayla, bir ecnebi gibi giyinmiştir. Fotoğraflardan birinde Ülkü de vardır; "ülkü" cumhuriyet çocuğudur, babası devlettir!

Karatahtada harfler gösterilir. Her şeyin yeniden yazımına fırsat veren, bu yeni alfabetir.

Atatürk'ün Kocatepe ya da benzeri fotoğraflarındaki gibi müdahaleye uğramamıştır; ancak neredeyse kutsal bir hadisenin fotoğrafı olan bu an, bir ikona gibidir. Bu an, ilk harflerin ulvi bir yerden üstüne düştüğü bu karatahta, tıpkı bir ikona gibi, önceye ve sonraya gerek duymaz.

Bu fotoğraflar birçok resme konu olmuştur. Nazmi Ziya'nın, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılında, 1933'te yaptığı *Harf İnkılabı* resmi, Devlet Resim Sergisi'nde, zamanın 5.000 Türk lirasına satın alınır. Bu devasa resmin hangi devlet dairesinde, nerede telef olduğunu bilmiyoruz; sadece siyah-beyaz fotoğraflarından bildiğimiz bir anı olarak kalmıştır. Zayıf benzerleri arasında, Şeref Akdik'in *Harf İnkılabı/ Millet Mektebi*, Cemal Tollu'nun *Alfabe Okuyan Köylüler*'i, Şemsettin Arel'in *Ders*'i gibileri de vardır.

Aydan Murtezaoğlu'nun işinde karatahta, bir anıt, ilk harflerin işlendiği bir kitabedir. Harfler bir şey söylemez, ama söyleyecektir. Burası belleğin sıfır noktasıdır ama yeni cümleler kurulacaktır. Orada duran el, itinalı bir giysiden çıkar. Kopmuş olan el, hem işaret hem iktidardır ve bir kopuşu gösterir. Kurar ve yıkar. Murtezaoğlu'nun



bu işe konu olan resminde, kol bir kutu üstündeymiş gibi durur ve bu kutu bir dinamitleme kutusunu da hatırlatır.



Aydan Murtezaoğlu, *Karatahta*, 1993

Sergideki belli işlerin, Türkiye'nin modern sanat gelenekleri geçmişine gönderme yapması, sergideki sanatçıların paylaştığı meselelerden biridir. Avşar'ın resimlerindeki heykeller ve büstler sanatçılara gönderme yapıyor, Murtezaoğlu'nun resimleri bir dönemin devlet sergilerini hatırlatıyorsa, bu işler ürettikleri sorularla Türkiye'de sanat geleneğinin büyük kısmının uzun bir dönem boyunca kendine

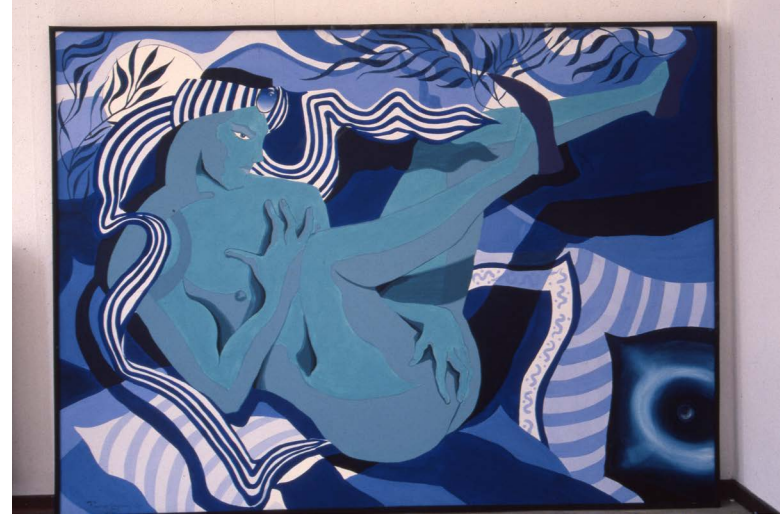
uyguladığı edepli suskunluğu, sansürü ve kapalı desteği düşündürür. Sanatçı, kişisel görüşlerinden bağımsız bir düzen koruyucusu olarak var olur; kendisi olabilme gücünü göstereni azdır. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren, hatta 1907 kuşağının Türkiye'ye dönmesiyle birlikte, Abdülmecit Efendi'nin atölyesinde haklı olarak savaş resimleri yapmasıyla başlayan tutum, daha sonraları kendini devletle birlikte konumlayıp onunla yürüyen bir sanat olmuştur. Uzun bir dönem asıl müşteri devlettir, sanatçı hizmetkârdır. Bireysel alıcısı yokken ve sanatçı olarak varlığını sürdürebilmek için sanatçı olmanın yanı sıra devlet kurumlarında çalışmak zorundayken, düzenle barışık bir tavır takınır ve her girişimi için devlet babaya el açar.

Devletin ağırlığı nispi olarak hafiflemiş de olsa, kısa canlanma dönemleri dışında bilgisi ve görgüsü incelmüş bireysel müşteri yoktur. Zaten, o müşteriye cevap verecek olan sanatçılar da kısıtlıdır. Bu "araf" hâli içerisinde, sanatçının sorunlarını tarif etmesi de bir o kadar zordur. Müşterisi ve okuru olmadığı gibi, diğer entelektüel faaliyet alanlarıyla da yakın ilişkiler kuramamıştır. Öteki alanlardaki insanlar da, sanat alanında söz söyleme konusunda kifayetli değildir. Dolayısıyla

sanatçı en doğal vazifelerini aslen yapmamaktadır: soru sormak, muhalif olmak, başkaları adına günah işlemek.

Sanat siyasidir, ancak bu siyaset yapmak anlamına gelmez. Sanatçının bedenine sahip çıkması, tercihlerini sunması, asık suratlı olmasa da siyasidir. Taner Ceylan'ın resmi, yeraltı suları gibi kendi yolunda devam eden, Reşat Ekrem Koçu gibi yazarlar tarafından işlenen, yüzyıllarca kendi evrenini ve hikâyelerini kuran, kimi minyatürlerde tekrarlanan, Osmanlı'nın homo-erotik dünyasını hatırlatır. Sergideki çinili oda mahrem bir dünyadır. Burada, odayı Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin mavi çinilerinden yansıyormuşçasına saran bir ışığın içinde duvara asılı, namahrem bir figürü gösteren bir resim durur. Kendiyle mutlu bir oğlan, gururlu bir yalnızlık içerisinde kendini tatmin etmektedir. Kendine olan aşkı, bedeninin içine kapanırcasına duruşundan ve yerdeki metalik yansımalarından belli olur. Bunun kimin düşü olduğuna dair herhangi bir ipucu yoktur; bu izleyicinin düşü müdür, yoksa resimdeki oğlan kendi düşünün içinde midir? Düşün nesnesi ile hazzın nesnesi arasındaki sınırlarda hareket etmesi, konturlarla çizilmiş bedeni, Pop Art'ın reklam çikışlı, dolaysız üslubundadır. Cinsel tercihlerle,

tercih edilen cinsel kimlikler, farklılığın hürleştirici hâli Osmanlı'ya, 1960'ların suni estetiğini de kullanarak melez bir şekilde döner.



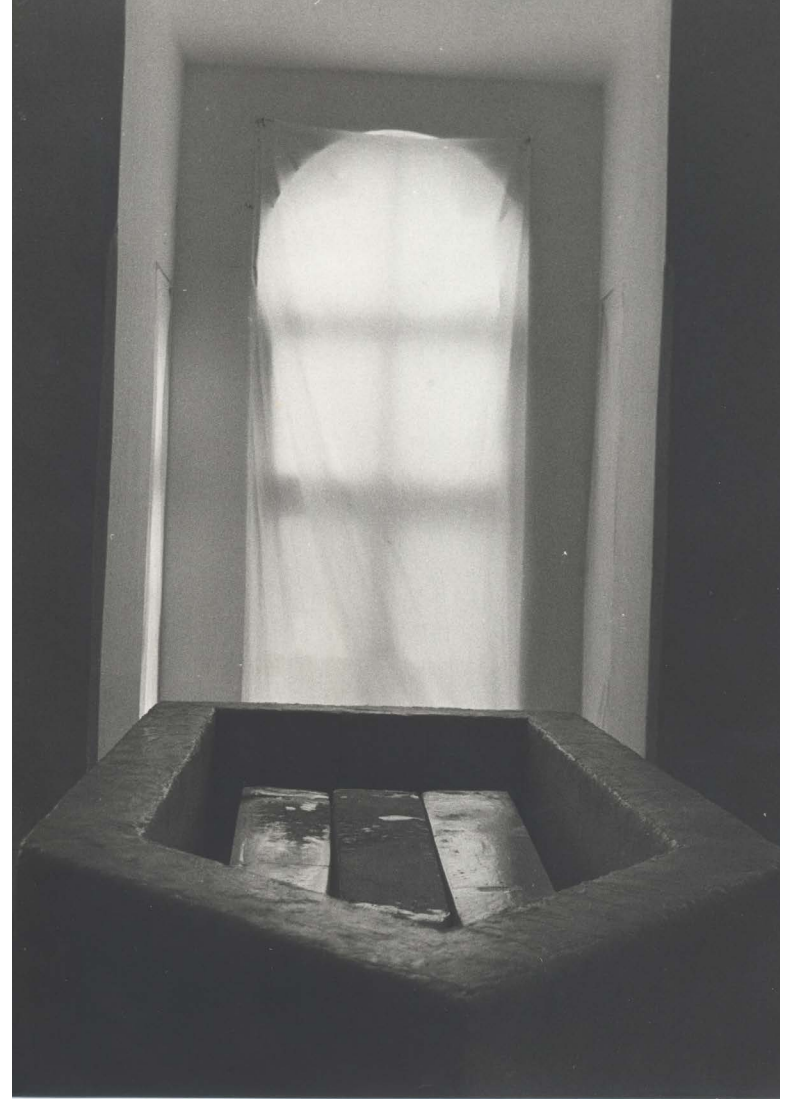
Taner Ceylan, *Çinili Oda*, 1993

Hiçlikle olmasa bile, ölümle ilgili bir başka odada, İsmet Doğan'ın hazırladığı, mumdan, beyaz bir lahit durur. Lahtin içinde yavaş yavaş eriyen buz kalıpları vardır. Kefen bezi gibi perdelerden geçen ve odanın bembeyaz duvarlarından yansıyan ışıkla, içerisi ilahi bir şekilde aydınlanır. Yerde, Zonaro'ya ithafen bir yazı durur. Zonaro'nun yaşadığı ve Doğan'ın ilk resim derslerini aldığı bu bina; binayı uzun yıllar kullanan

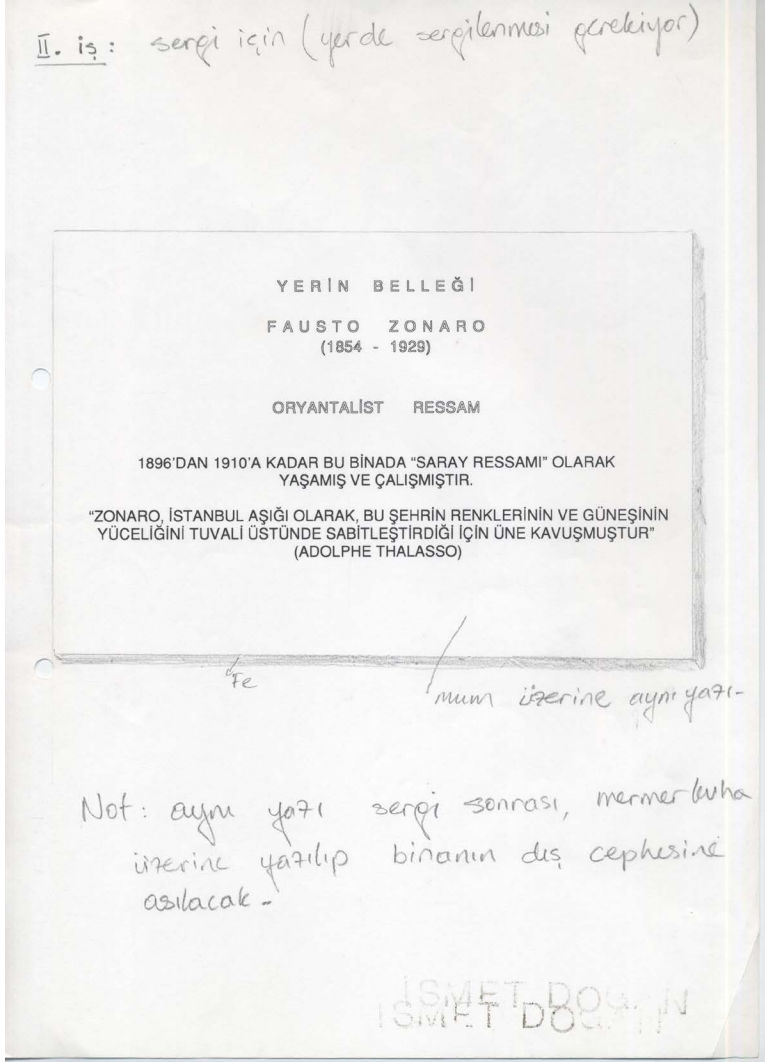
partinin kuruluş esasları; sergi bittiğinde içindeki buz suya dönüşürken kendisi de ortadan kaybolacak olan bu geçici lahit; hep birlikte bir zaman aralığında durmaktadır.

Türkiye'ye ve kenar ülkelere mahsus, zoraki ve dayatmacı modernizm, yaşamın çeşitli alanlarında fiilen çözüldü. Çözme ve yeniden birleştirme de, o denli yeni bir yöntem değil. Ancak, bu çözülmeye rağmen, sanat sektöründe olduğu gibi başka sektörlerde de son direnişler çok gürültülü oluyor. 1991 Yaz'ı sonunda, Sezer Tansuğ'un, medyaya oynayan, fevri, sanatsal ve düşünsel düzeyde bir anlam ifade etmeyen, ne adına ve neden yapıldığı kuşku götüren Sarkis saldırısına verilen cevabın tarif ve niteliği de, bir o denli tehditkâr, dayatmacı ve renksiz bir modernist dille yazılmıştı. Her iki tartışmanın kifayetsizliği de, kısa bir süre içerisinde sorunun mahkemeye intikal etmesi dışında hatırlanmaya gerek duyulmayan bir trajedi olarak kalması, yerel iktidar kavgaları ile olan yakın ilişkisinden kaynaklanmaktaydı.

Eğer karşılıklı bu iki pozisyon, çeşitli veçheler ve durumlarda kendini tekrarlamaktaysa, dekonstrüksiyona ve yeniden inşa etmeye



İsmet Doğan, *Lahit*, 1993



İsmet Doğan'ın Zonaro'ya ithafen hazırladığı *Yerin Belleği* adlı işin taslağı

gereksinim vardır. Tabii ki, söz konusu olan zaten bilinen bir imgeyi çözmek değildir; çünkü çözülecek olan o anda ortada değildir, ortada olduğunda bu faaliyetin bir anlamı yoktur. Dolayısıyla, Murtezaoğlu, bir ikonoklast olmak zorundadır. Ceylan, beklentimize rağbet etmeksizin kendi hazları doğrultusunda resimlerini yapmak zorundadır.

Tabii ki sokak, Türkiye'de hâlâ öndedir. Belli sokak stratejileri ile burada yapılanlar arasındaki farklar nelerdir, sokak ile nasıl düşünülür? Sokağın düşünme tarzıyla sanatın tarzları birbirine aykırıdır. Her ne kadar "İstikbal İslamdadır" çıkartmasını arabasının arkasına yapıştıran ile buradaki işlerden bazılarının köktenci duruşları belli bir strateji yakınlığı gösteriyormuş gibi dursa da, ikisinin derinlikleri dışında çok temel iki fark daha vardır. Birinci strateji, Atatürk'ün bir sözünü hatırlatır – "İstikbal Göklindedir" – ve bunu yaparken, tarihsel bir "yanlış" düzeltir: "İstikbal İslamdadır". Ancak bu yazı aynı anda, arabaların arkasına yapıştırılan "Champion", "Power FM" gibi yazılarla aynı okuma alanının seviyesizliğinde, reklam mantığı içerisinde var olur. Her ne kadar bu çıkartmalar birkaç kurnaz, çabuk para kazanmak isteyen küçük esnafın

üretimi olsa da; hatta Atatürk'ten alıp çevirdiklerini sandıkları bu sözün aslen Atatürk'e ait olmadığını, daha 1909 tarihli Delaunay, Picasso ve Braque resimlerinde ibare olarak geçtiğini (“Notre avenir est dans l'air”, yani “İstikbalimiz Göklerde”) ve sahiden istikbalin göklerde olmadığını çok ama çok iyi bilsek de; ayrıca sözü edilen istikbalin “kimin” istikbali olduğu kuşku götürse de; ve hatta ilkokulda gök yerine “geri”ye isabet eden yerin argosunu tercih ederek eğlenmişsek de burada, bunlardan önce bir başka mesele vardır. O da bu sözün, aslen kutsal olduğu varsayılmış bir deyişin kutsiyetini yeniden kullanmakla ilgilidir. Yani, düpedüz restorasyondur. Tutucudur “restorasyon”; yeniymiş gibi bir hâle getirmek, bir şeye eski –bir zamanlar yeni olan hâlini– yeniden kazandırmaktır. Vergi dairesinin kapısında “Vergilendirilmiş kazanç kutsaldır” yazar. Dolarıyla, iki kullanımın birbirinden hiç ama hiç farkı yoktur. Buradaki işlerin durumu ise ayrıdır. Mitlerle, kutsiyet verilmiş sözlerden birinin zayıflatılıp bir diğerrinin güçlendirilmesi ile ilgili değildir. Aynı zamanda, buradaki her iş, birer birer, asla ve asla, gerçeklik ile ilgilenmez; mitin kendisini soyar ve tuhaf şekillerde yeniden inşa eder. Her inşa hâlinde, bir eksiklik, bir boşluk vardır.

Bu anlamda, var olanın daha önce yer değiştirmeye başlamış olması yeterli değildir; önemli olan, sanatçının gizli kalanın, örtülmüş olanın, hiç sormadan kabullendiğimizin iç mimarisini göstermesi, onu ters yüz etmesi, şeffaflaştırmasıdır. Sanatçı bunu yaparken duygusuz, serin ve çekingen olmamak durumundadır. Var olan iletişim tarzlarını, gösterme biçimlerini ve bunların kolektif ve bireysel önemini kullanır ve göz önüne alır.

Romen bir arkadaşla, ortak Osmanlı geçmişlerimizi, Balkanlı ve Avrupa'nın doğusundan olmamızı, siyasette ayrı, ama metabolizmada benzer düzenler yaşadığımızı konuşurken, buradaki sanatın sessiz, kendinden memnun olmasına orada neyin tekabül ettiğini sorduğumda şu cevabı almıştım: “Devletin sanatı ya da devletle barışık olan sanat, sosyalist gerçekçilik ya da Çavuşevsku'nun boy boy yağlı boya resimleri değildi Romanya'da” dedi arkadaşım; “Üç çeşit oy vardır: Evet! Partiye ve düzene 'evet' dersanız, evinize döndüğünüz zaman aileniz ve komşularınız yüzünüze bakmayacaktır. 'Hayır!' dersanız, başınıza türlü bela gelmesi işten bile değildir. Çekimsen! İşte cevabınız budur, ne başınız belaya girer ne de dostlarınızı kaybedersiniz. İşte



Romanya’da modern sanat budur, resmî sanat budur.” Kenarda köşedeki modern sanat müzelerinde; Romanya’dan Arjantin’e, Türkiye’den Kore’ye kadar her yerde bu tarzla karşılaşırınız. Bir tür Ecole de Paris modernî. Bu, eninde sonunda, marjinin, merkezin hafızasına yaltaklanmasıdır.

Günümüzde hafıza, kuşkusuz, iletişimin dikte ettirdiği alanda kurulur. Peki, vergi daireleri, ilkököl sıraları gibi alanlar da iletişim alanları mıdır? Ya da ölü merkebi kırbaçlamak ne işe yarar? Zaten varoluş sebebi kalmamış mitler, ancak yeni mitlerin kurgulanmasına da kuşkuyla baktıkları sürece anlamlıdır. Gerçek liderlerine ancak öldükleri zaman sahip çıkan, onları kutsallaştırarak öldüren insanların Türkiye’inde mitlerle uğraşmak tehlikeli, zor ve eğer arkanızda topyekûn çıkar birliği olan bir grup yok ise, cesur bir faaliyettir; ve kendi tutarlığı içindeki cesaret, bunu söyleme tarzının ahlaklılığı içinde acil önem taşır. Sanatçının vazifesi de zaten taraftar aramak değildir; o, bizim yerimize günah işleyen, bizim düşlerimizi ifade eden, özgürleştirici kişidir.

Dolayısıyla, Türkiye’de İslami hareketin güçlü bir sesle ve ifade araçlarıyla kendini göster-

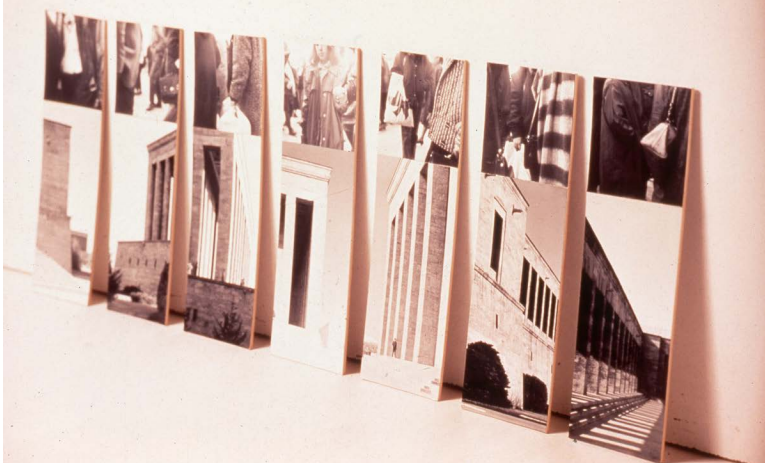
mesi, belli mitlerin çözülmesi ile ilgili olduğu kadar, bugün Bulgaristan’dan başlayıp Türkiye’nin kuzeybatısını saran ortodoksluğun güçlenmesine de paralel bir gelişme gösterir. Çünkü orada da mitler yıkılmıştır ve yenilerine hemen ihtiyaç vardır. Cemiyeti bir arada tutan, uzlaşmayı ve ortaklaşa hareketi sağlayan mitleri, çatlak yerlerini ve kapanmak istenen yarıklarını, güçlendikleri ölçüdeki tehlikelerini –ki bu tehlike dine özel değildir– ve dışarıda kalanları gösterme işi de sanatçıya düşmektedir.

Bu anlamda, bu sergideki işlerden hiçbiri tarihi yeniden inşa etmez. Hafıza, tarihe yeğlenmek zorundadır.

Ankara, tutumlu, kurumsal ve idari bir iddiayla kurulmuş bir başkenttir; Anadolu Selçukluları’yla son bulan, iddiada ise Etiler’e ve Roma İmparatorluğu’na dayanan bir kenttir. Ancak aslında, diplomatik, belleksiz bir modernite oluşturan, idari olarak kurulmuş, kozmetiğine özen gösterilmiş bir kentsel alandır. Bu anlamda, Cumhuriyet ütopyasının hiç yoktan inşa edilen başkentidir. İstanbul’un aksine, içrisi ile dışarısı, varoşları ile merkezi arasında katı sınırlar vardır.



Güven İncirlioğlu'nun *Helter Skelter* (1992) adlı bir dizi çift parça fotoğraf panosundan oluşan işinde, altta, keskin ışıkta çekilmiş, insansız, belli bir modülerlik içerisinde verilen Anıtkabir manzaraları vardır. Yukarı bölümde ise, İncirlioğlu'nun "orta sınıf kahramanları" dediği, Kızılay Meydanı'ndaki insan selinde çekilmiş, hafif flu figürler görülür; belli detaylara önem verilir: sade bir kadın çantası, bir pazar torbası, vb. Anıtkabir fotoğraflarının tripodla, uzun süre pozlanarak müthiş bir netlikle çekilmesi ve bu etkinin yapının mimarisinin keskinliğiyle katlanması ile insan figürlerinin geçiciliği ve anlık çekimleri, iki ayrı fotoğraf anlayışına da işaret eder.



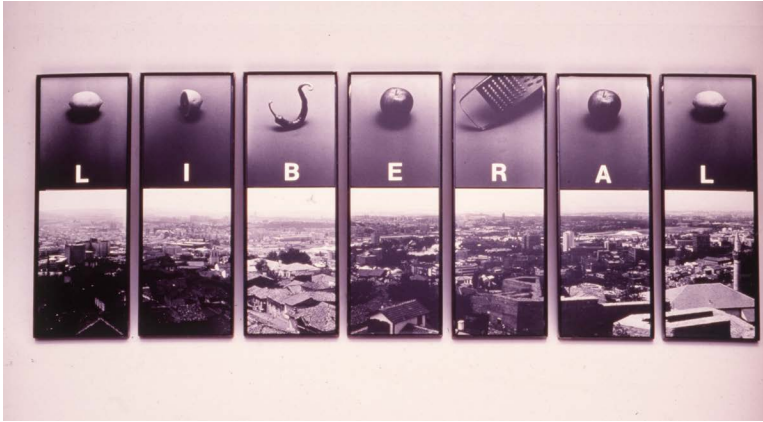
Güven İncirlioğlu, *Helter Skelter*, 1992

Fotoğraflar, hem Türkiye'de modern sanatın geleneklerine bir gönderme yapar, hem de bir durumu yeniden inşa eder. Yeniden inşa etmek (*reconstruction*) ile restorasyon (*restoration*) ayrı şeylerdir. Birincisi, var olanı, parçalarına ayrılmış olanı birleştirir; bu birleşme, burada olduğu gibi, bir gerçekliği gösterirken, bir soru sorarken, onu daha önce bildiğimiz ve alışageldiğimiz şekiller yerine, apayrı ve yadırgatan şekillerde kurmayı gerekli kılar. Bu aynı zamanda, mimari bir tutum olarak iş özelinde modülarite ve tekrar unsurlarının kullanımının açıklamasıdır; ki bu, fotoğrafın tarihini de ilgilendirir. Aynı zamanda devasa bir şantiye olarak Türkiye fikriyle de oynar. Restorasyon ise, tutucu ve statükocudur. Eski olanı yeniymiş gibi gösterme kaygısı taşır, yeniymiş gibi yapar; ancak yapının ait olduğu zamana ve eski hâline dönemeyeceğiniz gerçeğini ve zamanın izlerini de silerek, bir yalanın idame ettirilmesine katkıda bulunmaktan öteye gidemez.

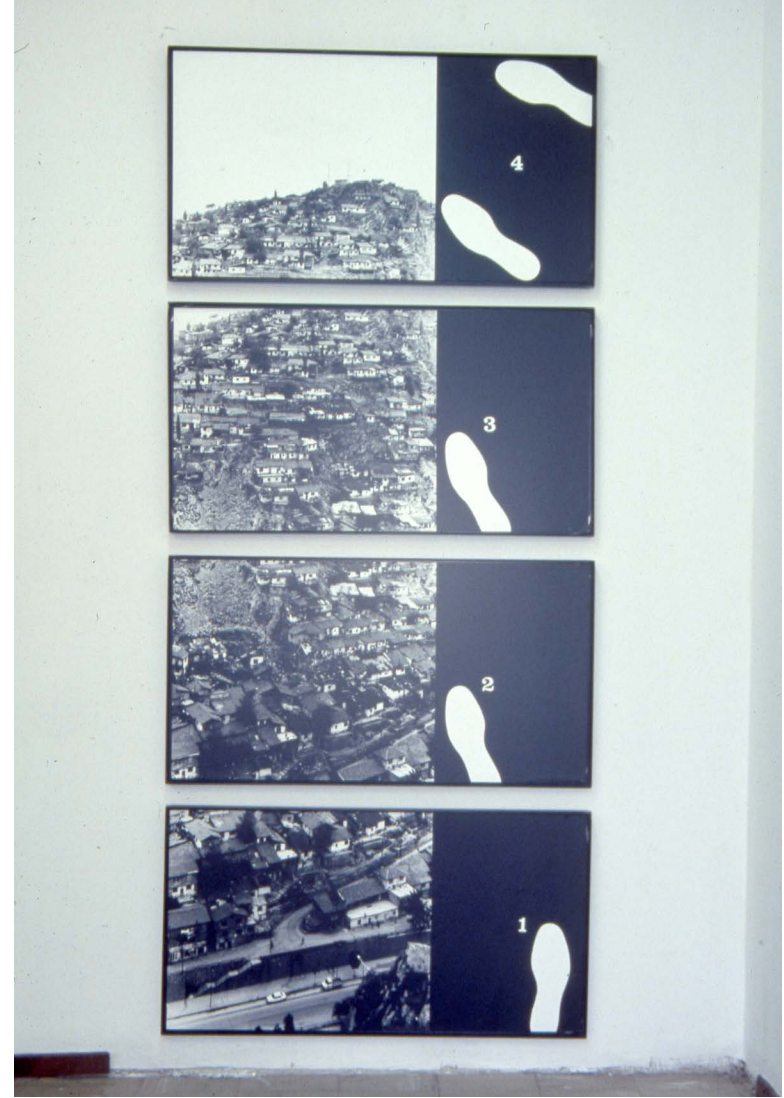
Bunun gibi, Ankara'yı gösteren dikey fotoğraf dizisinin sağ tarafında, adını aldığı halk oyununun ayak işaretleri vardır (*Zeybek*, 1992). Çallı İbrahim'in resmindeki gibi, dağlardaki zeybekler Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlarındandır;

ancak bu Ankara manzarası, Ankara'nın bir diğer yüzünü gösterir: gecekondu ve çöplükler.

Zeybek'e referansla Ankara Kalesi'nden çekilmiş panoramik bir manzarayı gösteren *LIBERAL* adlı işin üst bölümü, büyük harfle İngilizce, küçük harfle Türkçe okunur. Zaten, "I" üzerindeki noktanın -Türkçe yazı karakterleri bu alfabe göre yeni baştan üretilmediği için- nereye konulacağı bilinemez; "I"nın içine mi, yoksa üstüne mi? Ankara manzarasının üst kısmında L(imon), I(çi), B(iber), E(lma), R(ende), A(pple), L(emon) fotoğrafları durur. Aralarında doğal olmayan tek nesne rendedir. Rende, mimari bir görüntü teşkil eder. Vazifesi tıraşlamak, törpülemektir.



Güven İncirlioğlu, *LIBERAL*, 1992



Güven İncirlioğlu, *Zeybek*, 1992

Ankara ve İstanbul'dan sonra, ne ona ne de öbürüne benzeyen tuhaf, üçüncü bir kent vardır. Bu kentin tarihi, tıpkı Selanik gibi, orada yaşayan her millet tarafından farklı anlatılır. Kurtuluş Savaşı'nın noktalandığı, sınır şehri olan İzmir, Bülent Şangar'ın iki resminde serigrafi ile tuvale geçirilir. Bu resimde, Başkumandanlık Fotoğraf Zabiti'nin belirttiği gibi, "Düşman işgalinden kurtulan dertli İzmir; Büyük Yangın'dan sonra İzmir işte bu hâle gelmiştir." Şehir, ülkenin haritası gibidir, bir yıkıntıdır. Resimlerden birinde birbiriyle eş iki figür, diğesinde ise bir dizi çocuk oyun oynamaktadır; kâğıttan uçak uçurtmaya çalışırlar. Türk oğlan çocuğunun pilotluk düşünüyü anımsatan bu ironik erkek oyunu, kayıtsız kaldığımız bir fonda oynanır. Bu konulara (savaş, işgal) o kadar yüklenilmiştir ki, sonunda uçak uçurtmanın hafifliğine ihtiyaç duyulmuştur. Aynı zamanda, çevremizdeki ve dünyadaki çoğu yerin aksine, uzun yıllar boyu topraklarında savaş bilmemiş bir ülkede yaşadığımızı, bunun verdiği rahatlığı hissederiz, ama karşıtını bilemeyiz. Çocuğun yıkıntıya bakışı farklıdır. Üçüncü resimdeki yangın kovaları ise, ilk bakışta çok çeşitli devlet dairelerinde duran, ciddi bir yangın önlemi olmak bir yana, üzerinde "Y" - "A" - "N" - "G" - "I" - "N" harflerinin bulunduğu kovaların

disiplinli bir şekilde düzenlenmesiyle bir dekor olmaktan başka bir vazifesi olmayan bürokrasi enstalasyon sanatının resme geçirilmesidir. Aynı zamanda, minimal sanatın modüler tekrarlarını, birbirinin aynısı olan sağır nesnelere de hatırlatır. Aralarındaki tek fark ise, bir kısmının podyumda yukarıda yer almasıdır.



Bülent Şangar, İsimlessiz, 1992

Bürokratik enstalasyon sanatı, Emre Zeytinoglu'nun işinde de yeniden sunulur. Duvarları grinin iki farklı tonunda boyanmış, floresan ışığıyla aydınlatılmış bir odanın içinde bol miktarda dosya durur.



Bülent Şangar, *Y. A. N. G. I. N.*, 1992



Emre Zeytinoğlu, *Devletin Belleği*, 1993

Hayatın resmî kâğıtlardaki küçük kutulara, boşluklara göre kurallandırılması, yıllar önce seyrettiğimiz *Brazil* filminde ya da Rus sanatçı İlya Kabakov'un enstalasyonlarında tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Bireyin, “kimlik”le karşı karşıya geldiği yer devlet dairesidir: bitmez tükenmez numaralar, sonu gelmeyen imza ve damgalar, ikametgâh senetleri, nüfus hüviyet cüzdanı kopyaları, temiz raporları, dilekçeler... Ne orada çalışan insanların faaliyetlerinin, ne de bu kâğıtların ne işe yaradığı bilinir. Nüfusunun ciddi bir bölümü şu ya da bu anda ya gözaltında kalmış ya da hapse girmişken, ulaşamayacağınız kayıtlarınızın tutulduğu bu ülkede klasör hâlâ önemlidir. Klasör bedene benzer: Zaman geçtikçe şişmanlar, sararır, bel vermeye başlar. Ellerinizi kurutan kötü üçüncü hamur kâğıtlar zaman içerisinde çözülür. Aile şecerelerinin tutulmadığı, kaydetme geleneğini unutmuş olan bu yerde, dosyalar her seferinde çok nesnel ve ciddi bir absürtlüğü ifade eder. Klasörün belleği ile içindeki kişilerin bellekleri örtüşmez. Birinin varoluşu, öbürünün taşıdıklarının değişmesi pahasına sürer. Bellek, görülmüştür.



Emre Zeytinoğlu, *Devletin Belleği*, 1993

Bu sergi, çocuklukta yaşanmış ve bilinçaltına sabitlenmiş bir krizi yeniden yaşatarak etkisini bertaraf etmek adına yapılmıyor. Yıllarca, sessiz ya da tek sesli bir toplum ve onun kontrollü iletişimde, insanların hep beraber hatırladıkları, bir uzlaşma üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti miti vardı. Birlikte hatırlamayı mümkün kılan, bu toplumsal uzlaşma idi. Mitleri imkânlı kılan uzlaşma çözüldüğünde, mitler de çözülmekte. Sosyal birlik yerine geçebilecek olan sosyal bağlılık kurulmak zorunda.

Michel de Certeau mekândan bahsettiği zaman onun “tatbiki” bir alan, içinde oturan tarafından tarif edilen bir yer olduğunu anlatır. Eliza Proctor, Gazhane’deki *Serotonin II* sergisinde hazırladığı işinde, fabrikada çalışan işçilerin sayısı kadar çay bardağını çayla doldurmuş ve pencerelere yerleştirmişti. Bardaktaki çay suyu, zaman geçtikçe kömür tozuyla kirlenmekte ve azalmaktaydı. Buradaki işinde, üstüne gün ışığı kullanılarak vücut izleri basılmış koca bir tülbent torbanın içinde çay bardakları var. Tülbent şeffaftır, ışığı süzer, çay tanelerini süzen süzgeç gibidir. Çay bardakları ağırdır ve tülbendi aşağıya doğru çeker; ağır bir pazar torbasına benzer. Bu, geçmişin ağırlığı olduğu kadar, geleceğe doğru

da hissedilen bir ağırlıktır. Neler süzülecek, neler taşınacak, geçmişin tortusu ne olacaktır? Çay ve çay bardağı, bu ülkede varoluşun en sosyal tezahürüdür. Proctor, kendisine şu soruyu sorar: “Bir mekâna nasıl dönülür?... Artık kullanılmayan bir mekâna?” Bundan dolayıdır ki, torbanın biçimi, çay bardağıyla olduğu kadar içinde durduğu odayla da uyumludur ve odanın duvarları kazınarak “zaman”lar görünür hâle getirilmiştir.

Lerzan Özer’in *Beynim Kalbur Gibi* (1993) adlı enstalasyonunda, Proctor’un “süzme” fikri yerine, “kalbur gibi” delik deşik olmak ve her şeyin elden kayıp gittiği bir zaman aralığında durmak vardır. Altı İlke’den arta kalanların içine düştüğü kaplama kutuları, didaktik bir korumacılığa tekabül etmez. Artıklar saklanarak yeniden dolaşıma sokulabilir ve yeniden düşünmeye açıktır. Nelerin terkedileceği, nelerin geleceğe doğru yükleneyeceği herkes adına bir soru işaretidir. Bunlar, Atatürk silüetindeki bir bölümü yanmayan, eksildikçe yenilenmeyen ampullere, resmi duvarlardan dökülen harflere benzemez. Cümleden düşen kelime, yarattığı boşlukla cümlenin kendisini endişeye sokar. Salonun ortasında ağaç gövdesinden çıkan mızrak apayrı, göçebe bir görüntü teşkil eder. Altı oku ifade eden, güneşin ışıklarına



Eliza Proctor, *Çay Bardakları*, 1993



Eliza Proctor, *Mavi Işık*, 1993

benzeyen ve yön gösteren CHP amblemine (paylaşılamayan oklara) göre, yek başına duran mızrak, kendini ağaç gövdesiyle köklendirerek her şeye rağmen var olmaya devam edeceğini hissettirir.

—Vasıf Kortun





Lerzan Özer, *Beynim Kalbur Gibi*, 1993



O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK

ANI BELLEK II - ÖN BÜTÇE

kalem	adet	birim maliyet	ara maliyet	minimum maliyet	maksimum maliyet
KATALOG	1000	30000		3000000	
DAVETİYE	1000	2000		2000000	
AFİŞ	100	10000		1000000	
BASIN DOSYASI					
metin yazımı	1	500000		500000	
fotoğraf	3	15000	45000	900000	
çoğaltım	20	500		10000	
dağıtım	20	15000		300000	
BASIN DOSYASI toplam maliyet				1710000	
PTT HARCAMALARI					
postalama					
y. içi	900			450000	
y. dışı	100			150000	
telefon ve fax		5000000		5000000	
PTT HARCAMALARI toplam maliyet				5600000	
FOTOĞRAF	80	15000		1200000	
YARDIMCI	2	1500000		3000000	
SANATÇI MASRAFLARI					
işlerin şehir içi taşınması				5000000	6000000
üretim masrafları				6000000	12000000
SANATÇI MASRAFLARI toplam maliyet				11000000	18000000
BEKÇİ				4000000	
DİĞER					
danışmanlık hizmetleri				14000000	
görünmeyen gider				1000000	
DİĞER toplam maliyet				15000000	
TOPLAM MASRAFLAR				74510000	110510000

VARF' CİM -
 ŞİMDİLİK GÖRÜŞÜM KALEMLER VE
 FİYATLANDIRMA , ÜÇ AŞAĞI - BEŞ YUKARI
 BU -

- 1) MAS BÜTÇESİ HAYATI BİRLEZ DİĞER NET HALE GETİRELER
- 2) GÜFTİLER KAL PAPA İŞLEYELER?
- 3) GÖRÜŞÜM GİBİ VARF'A PAPA AYIRMADIM -
 NE DERDİM? BELKİ HAYATLA GELİRİNİ
 VEREBİLİRİZ , HA, NABİL FİNER?

Elle Numara: Anı/Bellek II sergisinin ön bütçesi



Vasıf Kortun
Serdarı Ekrem Sok 56, Doğan Apt 3, Kuledibi 80080, İstanbul
tel: 249 4334, fax: 240 7342 ya da 230 0376

ETİKETLER

SANATÇININ ADI
İŞİN ADI:
MALZEME:
YILI:
KOLEKSİYON:

eğer sergide birden fazla işiniz var ise, bu sayfayı kopyalayarak, bilgileri her biri için veriniz.
etiket haricinde metine ihtiyaç var ise, benimle temasa geçiniz.

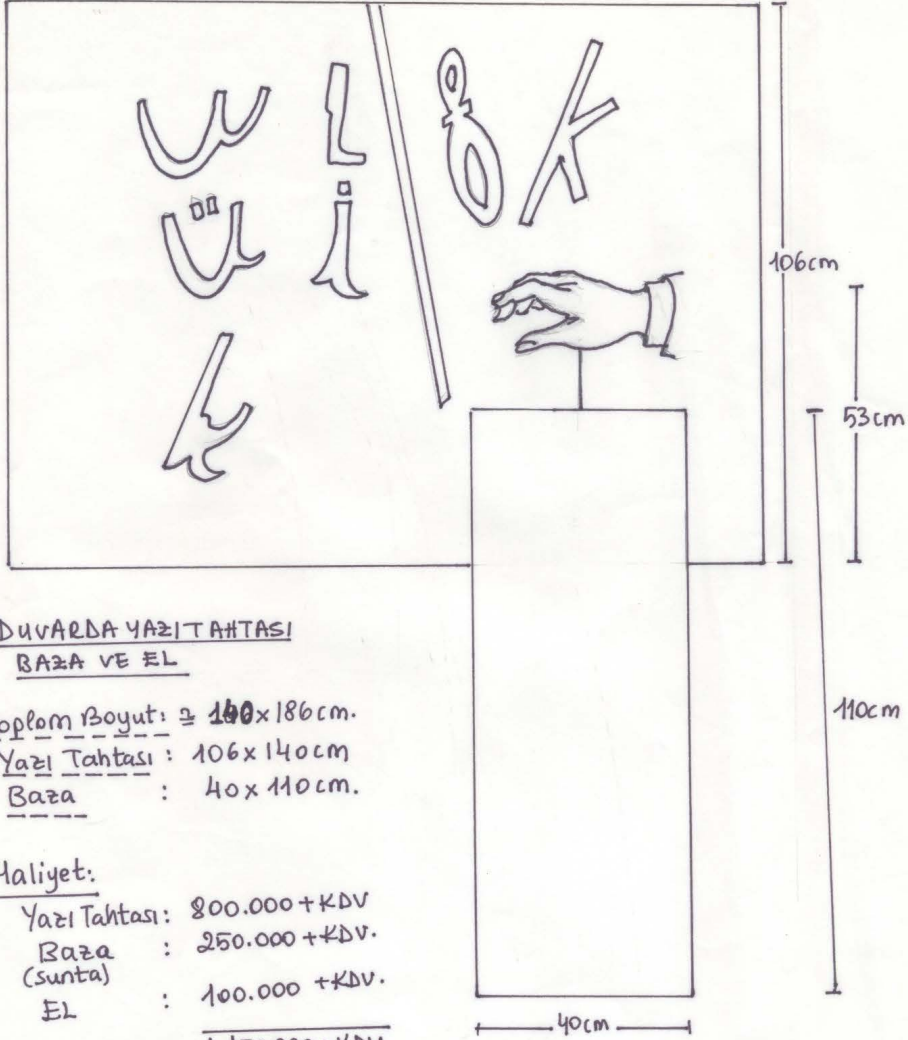
sergideki işinize bir alıcı çıkması halinde temasa geçilmesi gereken

KİŞİ
KURUM
ADRES
TELEFON
FAX

Sanatçıların doldurması için hazırlanan künye ve bilgi formu



(%10)



Aydan Murtezaoğlu'nun Karatahta adlı işinin çizimi ile malzeme ve bütçe detayları



OK
OK

Sn. Haluk Elver

fax: 265 2303
date: 8/3/93
bu sayfa dahil toplam 1 sayfa
iletimde sorun çıkarsa 2494334'ü arayınız

Vasif Kortun
Serdarı Ekrem Sok 56, Doğan Apt 3
Kuledibi, İstanbul 80080, Turkey
tel: 90 1 2494334
fax: 90 1 2407342

Sn. Haluk Bey:

50 NUMARA'yı gezdim. İçerisi umduğumdan çok daha çarpıcı ve büyük. Sanatçıların kesinleşmesine rağmen, 50 NUMARA ile karşılaşınca serginin, sanatçılar için olan bütçe bölümünün ve boyutlarının yeniden düşünülmesi gerektiği ortaya çıktı.

Bu herhangi bir sergi, yani "beyaz bir kutunun içi" olmadığı için, işlerin bu mekanın içinde nasıl duracağına, mekanla nasıl bir ilişki kurulacağına dair çok ince ayarlar gerekiyor. Bunun için, giriş mahalinin ve 2. katın yer planlarını ivedilikle edinmem gerekiyor.

Bu denli heyecan veren, hafızası kuvvetli bir mekanla her gün karşılaşmıyoruz. Serginin bu mekana hazır olması için hazırlıkların sıkı tutmak lazım.

Bu faksı takiben planlar ve realizasyon konusunda sizi telefonla arayacağım.

Saygılarımla,



Vasif Kortun

Vasif Kortun'un 50 Numara'yla ilgili Haluk Elver'e yolladığı faks



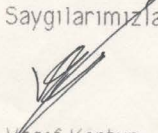
Vasıf Kortun / Defne Koryürek
Serdarı Ekrem Sok 56, Doğan Apt 3, Kuledibi 80080, İstanbul, Türkiye
tel: 249 4334, fax: 240 7342 / 230 0376

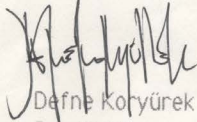
30/4/93

İstanbul Büyükşehir Belediyesi
Başkanlığına

4-25 Mayıs 1993 tarihleri arasında, ana arter üzerinde olduğunu öğrendiğimiz, Beşiktaş Akaretler, Spor Caddesi 50 Numara'da gerçekleştirilecek ticari amacı olmayan görsel sanatlar sergisinin tanıtımında kullanılmak üzere, binanın cephesine, üzerinde sadece ve sadece serginin adı olan "ELLİ NUMARA"nın bulunduğu bir bez afiş asmak için izninizi rica ederiz. Sergi, Vakıflar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Bölge Müdürlüğü bilgisi dahilinde yapılmaktadır.

Saygılarımızla,


Vasıf Kortun
Küratör


Defne Koryürek
Prodüktör

BEZ AFİŞTE YER ALACAK OLAN BİLGİ:
elli numara

BEZ AFİŞİN KALDIRIMDAN MINİMUM YÜKSEKLİĞİ
4.00 m.

BEZ AFİŞİN MAKSİMUM BOYUTLARI
dikey: 750 cms.
yatay: 200 cms.

AFİŞİN ASILMA ÖZELLİKLERİ
Bina cephesine paralel.

Serginin afişi için İstanbul Büyükşehir Başkanlığı'na yollanan izin talebi



vasıf kortun

anı/bellek II

elli numara

sergi

vahap avşar, taner ceylan, ismet doğan, güven incirlioğlu,
aydan murtezaoğlu, lerzan özer
eliza proctor, bülent şangar, emre zeytinöđlu

4 -25 mayıs

açılış 4 Mayıs, 18:00

spor caddesi 50 numara, akaretler, spor ve şair nedim caddeleri köşesi

Sergi davetiyesi





H A B E R B Ü L T E N İ

AKARETLER "50 NUMARA"DA SKANDAL!

Yasif Kortun'un küratörlüğünü yaptığı; Vahap Avcı, Eliza Proctor, İsmet Doğan, Taner Ceylan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Lerzan Özer, Emre Zeytinoğlu'nun katıldığı "ELLİ NUMARA" adlı sergi, Demokrat Parti'nin 14 Mayıs "Demokrasi Bayramı" nın kurbanı oldu.

Akaretler'de, eski CHP İlçe Merkezi olan, II. Abdülhamit'in saray resamı, ünlü İtalyan ressam Fausto Zonaro'nun da 1896-1909 yılları arasında atölye ve ikametgah olarak kullandığı "50 Numara" lı bina, NET Şirketler Grubu tarafından Vakıflar'dan kiralanmış bulunması nedeniyle, Türkiye ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitlerini konu alan söz konusu sergi için 4-25 Mayıs tarihleri arasında kullanılmak üzere, kısmi sponsorship anlayışı içinde düzenleyicilerine tahsis edilmişti.

Ne var ki, NET Grubu Yönetim Kurulu Başkanı Besim Tibuk'un Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı olması nedeniyle, 14 Mayıs, Cuma günü Demokrat Parti tarafından "kutlanan" Demokrasi Bayramı adına, binanın üzerindeki "ELLİ NUMARA" ihareli sergi afişi izinsiz indirilmiş ve yerine "14 MAYIS DEMOKRASİ BAYRAMI...DP" afişi asılmıştır.

Sergi Prodüktörü Defne Koryürek'in tüm itirazlarına ve NET yöneticileri nezdindeki tüm yapıcı girişimlerine rağmen afişi indirmek mümkün olamadığı gibi; afişin, Besim Tibuk'un emirleriyle asıldığı ve bir hafta süre ile indirilmesinin de söz konusu olamayacağı bildirilmiştir. Bunun üzerine, sanatçıların da mutabakatı alınarak, sergi, öngörülen tarihten bir hafta önce kapatılmıştır.

Kortun ve Koryürek, sergiye katılan tüm sanatçılar adına ve kapatma kararına ilişkin olarak, "ANI/BELLEK sergilerinin ikincisi olan ELLİ NUMARA adlı, Türkiye ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş mitlerini konu alan sergimizi, Celal Bayar ve Adnan Menderes tecrübeleri üzerine kurulan; adalet, ahlak ve hepsinden öte, demokrasi savunucusu Demokrat Parti'nin 1993 Türkiye'sinde sergilediği bu saygısız ve zorlamacı tutumunu protesto etmek amacı ile, kapatma kararı aldık. Afişin asılması olayını ve sorumlusu olduğunu öğrendiğimiz Besim Tibuk'u, *olaya göz yuman NET Yapı yöneticilerini ve 56 yılın Cumhuriyet Halk Partisi binasına bu afişi asma hazımsızlığını gösteren Demokrat Parti'yi kınıyoruz*" dediler.

Fausto Zonaro'nun da orijinal bir yapıtının yer aldığı "ELLİ NUMARA" adlı sergi, TRT 2'nin 25. Kare Programı'nda bu akşam (17 Mayıs) saat 20:20'de yer alacaktır.

Bilgi için: 249 43 34

ANI/BELLEK II SERGİSİNDEKİ ARŞİV ODASI ÜZERİNE

1990'lı yıllar, küreselleşme sürecine bir anlam aramakla geçti. Gündeme gelen yeni siyasi ve ekonomik değişimler nasıl algılanmalı ve nasıl tanımlanmalıydı? Ayrıca, bu yeni durum ile yerleşik ideolojik yaklaşımlar arasında nasıl bir bağ kurulacaktı? Bu konular üzerine bugüne kadar yapılan yorumların ya da girilen tartışmaların metinleri on binlerce sayfayı aşmıştır; bu yüzden burada bunları tekrarlamamanın bir gereği yok. Oysa tüm bu yorumlar ve tartışmalar üzerine bizden birkaç sözcük kullanmamız istense, belki şu söylenebilir: Söz konusu yorumlar ve tartışmalar, son derece kaba bir saptamayla, iki ana yönde ilerlemekteydi. Bir yandan küreselleşme sürecinin siyasi ve ekonomik yapısının çözümlenmesi ile uğraşılırken, diğer yandan da aynı sürecin ütopyası kuruluyordu.

Dünyadaki dinamizme bağlı olarak, Türkiye'deki yorumların ve tartışmaların da yapısını belirleyen bu iki ana yönden biri, diğerine göre daha dominant bir nitelik kazanmıştı: Açıkça be-

lirtmeliyiz ki, aceleci bir hevesle küreselleşmenin ütopyasını kuranlar, bu süreci çözümlenmeye ve ona daha soğukkanlı bir tavırla bir anlam vermeye çalışanları her zaman alt etmişlerdir. Yani küreselleşme ütopyacıları, birtakım vaatler ile çok güçlü ve doğrusu bir yandan da çok çekici argümanlar kullanarak geniş kitleleri hızla etkilemeyi başarmış ve bir iyimserlik ortamının doğmasına yol açmışlardı. Genellikle bir "özgürleşme" olarak algılanan küreselleşme, merkezî ideolojik yapıları ve onun tüm kurumlarını yerle bir edecek bir "sihirli değnek" gibi sunuluyordu. Merkezî ideolojik yapılar ve onun tüm kurumları "gelecek"te yerle bir edildiğinde ise, "iktidar" olgusu da ortadan kalkacak, işte o aşamada yükselen "sivilleşme" dalgası marifetiyle "özgürlük" tesis edilmiş olacaktı. Yeni siyasi figürlerin, medyanın, kimi entelektüel grupların, o gruplar içinde yer alan sermaye temsilcilerinin vb. körüklediği genel hava buydu ve Marx'ın teorilerinin "kayıtsız şartsız" gerçekleştiğini savunanlara bile rastlamak zaman zaman mümkün olabiliyordu.



Küreselleşmenin değişmez bir dışlisi olan ekonomi, otoriter yapıları sarsan en önemli etken olmuştu. Serbest piyasa sistemi, tüm bireyler için ve “eşit” biçimde bir “zengin olma” ihtimali sunduğu ölçüde bir “özgürlük”, aynı zamanda bir vaat kaynağı idi. Kitlelerin önce ekonomik olanaklara ve ardından da tüketim mallarına erişebilme isteği, mevcut her tür eski yapıyı yıkmaya meşruiyetini de beraberinde getirmişti. Kapalı otoriter yapıların yıkılışında, bu denetimsiz “zenginleşme” ve tüketim mallarına erişme vaatlerinin rolleri asla yadsınamaz. Öyle ki, bireylerin “zengin olma” ihtimali peşinden koşmaları ile “iktidardan kurtulma” ve böylece “özgürleşme” arasında doğrudan bir bağ olduğunu iddia edenler hiç de azımsanacak sayıda değildi.

Öte yandan, pratik yaşama egemen olan bu zihniyet değişimi, felsefi ortamı da “kullanılabilir” bir araca dönüştürmekten geri kalmadı. Özellikle entelektüel grupların, yeni durumlara uygun düşecek felsefecileri öne çıkarmaya hevesli görünmeleri, 1990’lı yılların sık görülen bir davranışı olarak kayıtlara geçti. Oysa buradaki sorun, yeni felsefecileri okuma hevesinin ansızın ortaya çıkmış olması değil, bu felsefecilerin metinleri ile siyasi tercihler arasında zoraki bağlar kuruyor

olmasıydı. Metinler kesilip biçiliyor, aralarından kimi paragraflar seçilip kolaj haline getiriliyor ve “işe yarar” bir siyasetin araçlarına indirgeniyordu. Bu yalnızca küreselleşmenin vaatlerini inandırıcı kılmak adına yapılmıyordu. Bu metinler aynı zamanda, küreselleşme sürecinin tüm gerçekliğini görmezden gelen ve hayli duygusal bir refleksle onu –tüm sorunlarını gözardı ederek– yok saymaya yönelen bir kesimin de işine yarıyordu. Çünkü bu metinlerin reddedilişi ile “küreselleşmeyi reddediş” aynı şeydi; o hâlde, bu metinler bir tartışmanın sembolleri idi. Örneğin Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard gibi adlar, güncel siyasi ortamın yandaşları ve karşıtları arasında geçen üstünkörü tartışmaların “dolgu maddeleri” idi. Bu felsefecilerin metinleri, güncel siyasi metinler gibi algılanıyordu. İyi bilinir ki, o yıllarda Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari gibi adlar güncel siyasi ortamın doğrudan işine yaramadığı için, kendisini bu “vulgar” ortamın dışına atmak isteyenlerin ilgi alanındaydı. Yine de onların metinleri, kimi entelektüeller tarafından eksiksiz “ezberlense” de, yandaş-karşıt mücadelesinin dışında mevcut siyasi ortamın alternatifi olabilecek bir tartışma alanı kuramamıştır.



Elbette, sanatçılar da bu tuhaf ortamın parçalarıydılar; “bir şeyleri” yadsımak ve terk etmek ya da “bir şeyleri” onaylamak istiyorlardı. Belki kendi siyasi işlevleri doğrultusunda, “bir şeyleri” değiştirmekle ya da korumakla yükümlü olduklarını düşünmüşlerdi. Bu yükümlülüklerini yerine getirmelerinde yararlı olacak şeyler de bu metinlerdi. Sanatçıların bir bölümü, oralardan sağladıkları referansları kendi yapıtlarına uyarlamaya çalışıyor ve bu yolla yeni siyasi ortama aktif biçimde katılmış oluyorlardı. En azından, ortaya çıkan bu “metin-yapıt” çalışmaları, entelektüalizm ile sanatçı arasında bir bağ oluşturuyor, böylece mevcut siyasi ortamın sanata, sanatın da mevcut siyasi ortama dâhil olmasıyla yeni bir “sanat-siyaset” ilişkisi icat ediliyordu. Söz konusu bu ilişki, küratörlük müessesesini de yanında taşıyan bienaller ve uluslararası sergiler gibi sanata dair yeni organizasyon biçimleri ile yaygınlaşıyor ve bu organizasyonlara uygun yeni mekânlar açılıyordu. Bunun diğer bir görünümünü de dile getirmek kaçınılmazdır: Geleneksel estetik normlara daha fazla bağlı kalmayı yeğleyen diğer sanatçılar ise, giderek bu tip organizasyonların dışında yer almayı yeğliyor, kentin (artık yeni mekânlara göre daha mütevazı bir görüntüye bürünmüş olan) “eski tip” galerilerine doğru çekiliyorlardı. Onla-

rın, konuşmalar boyunca “yeni” telaffuz edilmeye başlanan terimleri özellikle kullanmadıklarını; örneğin “biz-öteki”, “yersiz-yurtsuzlaşma”, “göç-göçmen”, “sınır-geçirgenlik”, “kimlik-kimliksizlik” vb. ile neredeyse hiç ilgilenmediklerini söylemek yanlış olmaz. Buradan çıkarılabilecek sonuç şudur: Sanatın siyaseti, düpedüz meşruluk kazanan ve kazanmayan terimlerin birer gösterge gibi kullanılmasıyla tesis edilmekteydi.

Siyasetin göstergelere bağlanmış olması, “onaylayan” ve “reddeden” arasındaki çatışmayı sertleştiriyor, fakat her tür tartışmayı da o oranda bağlamdan uzaklaştırıyordu. Marksistler niçin hâlâ Marksist olmakta direniyorlardı, sarıldıkları gerekçeler neydi? Marksist felsefelerin zamanını doldurduğunu söyleyenler, bunu hangi gerekçelere dayandırıyorlardı? Eski ve yeni felsefeler (ve felsefeciler) arasında kopma ve tutarlılık noktaları, estetik alanda nasıl saptanacaktı? Ve daha birçok soru... Bunlar kimi sanatçılar arasında anlamlı sayılabilecek tartışmalara dönüşmüş olsa da, geneli kapsayabilecek bir güce ulaşamayan sorular olarak kaldılar. “Yeni meşruluklar” ile “meşruluk dışı kalıplar” arasına sıkışmış olan ve asla anlamlı bir tartışmaya ya da belirgin bir siyasi sonuca sahne olamayan sanat ortamı, belki de



tek özgün noktasına, önce “postmodern” teriminin, ardından da küreselleşme süreci ile birlikte telaffuz edilmeye başlayan “öteki” etkeninin öne çıkışıyla ulaştı. 1990’lar Türkiye’sinin sanat adına sunduğu keskin bir siyaset boyutu varsa, o da Kürt sanatçıların doğrudan kendi kimlikleriyle onaylanmış olmasıdır. Bu sanatçıların yapıtları üzerine oluşturulacak sanatsal eleştiriler saklı kalmakla birlikte, onların yalnızca “öteki” diye bilinen kimliklerine rağmen var olmaları bile başlı başına siyasi bir yenilikti.

Tam burada kısa ama son derece önemli bir saptama yapmalı: 1990’lı yıllarda, şu ya da bu biçimde (yani yukarıda belirtilen durumlar çerçevesinde) Türkiye’de bir sanat-siyaset bağlantısı yaşanmıştı. Bu bağlantı, her ne kadar “öteki” ile ilgili bir durumun dışında pek de anlamlı sonuçlara ulaşmamışsa da, yine de “sanatın ve sanatçının siyasileşmesi” olarak tanımlandı. Bu siyasileşme süreci ne kadar eleştiri çekerse çeksün, bunun bir siyasileşme olmadığını şiddetle iddia etmenin de bir gereği yoktur. Ne var ki, bu siyasileşme sürecinin, sonraki (2000’li) yıllarda “Türkiye’deki sanatçının ilk kez bu kadar siyasi bir kimlik kazandığı” biçiminde yorumlanması, yalnızca “vulgar” ortamın sürdüğüne işaret eder ve 1980’deki askerî

darbe öncesi ve sonrasında sanatçıların yüklendikleri siyasi kimlikleri ve misyonları görmezden gelmek olur.

*Anı/Bellek II*¹ sergisi 1993 yılında, yani yukarıda belirtilen düşünce ortamının en kafa karıştırıcı döneminde açıldı. Elbette, bu da dönemin siyasi nitelikli sergilerinden biriydi. Serginin genelinde şu seziliyordu: Burada yer alan yapıtlar da, küreselleşme tartışmalarının (ve çatışmalarının) iki yönünden biri olan “küreselleşme ütopyaları”na daha yakın durmaktaydı. Yani, *Anı/Bellek II* sergisinin küreselleşme vaatleri çerçevesinden baktığını söylemek doğru bir yaklaşım olur. Daha açık bir söyleyişle, mevcut sistemin eleştirisini ve aynı zamanda da “gelmekte olan” küreselleşme koşullarının vaatlerini öne çıkaran sergi, medyadan da bu yönüyle hayli destek bulmuştu. Aslında bu sergide yer alan sanatçılar içten içe şunu söylüyorlardı: “Şimdiki mevcut koşullardan bir biçimde kurtulalım, gelmekte olan koşulları daha sonra düşünürüz.” *Anı/Bellek II* sergisine bu yönden baktığımızda, devletin ideolojik yapısı üzerine geliştirilmiş eleştirilerin fazlalığı bizi şaşırtmaz.

¹ *Elli Numara: Anı/Bellek II*, İstanbul, 1993. Küratör: Vasıf Kortun. Sanatçılar: Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu.



Devlet dairelerinin en tipik görüntüsünü oluşturan kasvet dolu ve köhneleşmiş bir oda... Ve içine yerleştirilmiş siyah klasörler... Bu klasörlerde, kimlere ait olduğu gizlenmiş, belki zaten çoktan unutulup gitmiş kişisel bilgiler... İnsanların anıları ve belleği, artık kendilerinin dışında, bir otorite tarafından yönetilmekte ve denetlenmektedir. Oda griye boyanmış ve kısık bir floresan ışığı ile aydınlatılmıştır. İçeriye girildiğinde, insanın yüzüne nemli bir serinlik çarpar... Bir mezar odasında andıran bu “arşiv odası”nda, her şey çürümeye terk edilmiş gibi durmaktadır. Anılar çürümekte, bellek donmaktadır. Fakat bir duvarın küçük bir bölümünde, neonlarla renklenmiş bir köşe göze çarpar. Burada “özgür” kılınmış anılar ve bellekler sunulmaktadır; ama onlar da “görölmüştür” damgası altında “özgür” olabilmektedir. Ve bu odadaki görüntüler üzerine anlatılabilecek birçok şey... Fakat elbette tümünün bileşkesinde, bir otorite olarak bireyleri denetleyen, onların ruhlarına müdahale eden ve bu müdahaleyi de bir görüntüye dönüştüren devletin eleştirisi...

İtiraf etmeli: Söz konusu enstalasyonun bugün ile ilişkisi kurulduğunda, anlaşılır ki hayli yavanlaşmış bir eleştiridir bu... Hatta, bu enstalasyonun içerdiği eleştirel anlam, aradan geçen

iki-üç yıl içerisinde yok olup gitmiştir. Çünkü 1990’lı yılların başındaki “eleştiriler”, yalnızca mevcut olanın yıkımını hedefleyen ve böylece iktidardan kurtulmayı düşleyen “kolay eleştiriler” idi. Sonraki zamanlarda anlaşılmaya başlanmıştır ki (en azından küçük bir kesim bunun farkına varabilmişti), “gelmekte olan”ın koşulları (ve vaatleri) yeni bir iktidar biçiminin habercisiydi. Belki bu anlamda 1995 yılındaki *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi, yeni iktidar biçiminin ipuçlarının daha net ortaya çıkmaya başladığı bir dönemde açıldığı için şanslıdır. Ama yine de 1993 ve 1995 yıllarında açılan bu iki serginin, dünyadaki dinamiklere uygun olarak, Türkiye’deki siyasi ortamın resmini çok belirgin olarak çizdiği de malumdur.

—Emre Zeytinoğlu





Emre Zeytinoğlu'nun *Devletin Belleği* (2012) adlı iŖi; SALT Ulus'taki *O zamanlar konuŖuyorduk* (2013) sergisinden.
Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



GAR HAKKINDA

1995'te Ankara Garı'nda açılan *GAR* sergisinin basın bülteninde şöyle yazar: "Farklı kuşak ve ülkelerden 12 sanatçıyı bir araya getiren bu sergi, geleneksel sergi mekânları dışına çıkararak sanat yapıtlarını daha geniş bir kitle ile buluşturmayı amaçlamakta. Sergideki sanatçıların büyük çoğunluğu 'mekân düzenlemesi' (enstalasyon) yapmaktalar, bu sergide çalışmalarını gar mekânları için hazırlamaktalar. Gar Galerisi yanında gar peronları, bekleme salonu, emanet ve diğer alanlarda yerleştirilecek olan bu mekân düzenlemeleri, heykelden videoya kadar çeşitlilik göstermekte."

GAR sergisi, açılışının ertesi günü, içerdiği bazı işlerin "toplumun moralini bozduğu" gerekçesiyle Ankara Garı yönetimi tarafından toplatılır. Bu süreç, sergi düzenleyicileri tarafından serginin katılımcılarına yollanan mektupta tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Haber, dönemin gazetelerinde "Sanata Sistemli Sansür",

"Ankara Garı Sanata Kapalı", "Sakıncalı Heykeller Kaldırıldı" gibi başlıklarla duyurulur.

Günümüzde bu sergi birçok kişi tarafından "sansürlenene", "kapatılan" sergi olarak anımsanır. Öte yandan; serginin kapatılmasına kadar yaşanan süreç, çoğu kişinin varlığını dahi unuttuğu dokümanlarla gün yüzüne çıkar. Sergide yer alan sanatçılardan Vahap Avşar'ın Ankara Garı'nın holünde 360 derece dönerek çektiği, garın bekleme salonundaki televizyonda gösterilen *Dönüş* adlı videosu, izleyiciyi sanki bir zaman tüneline *GAR*'a götürür.

Bu yazı *O zamanlar konuşuyorduk* (SALT Galata, 2012; SALT Ulus, 2013) sergisi için hazırlanmıştır.





O zamanlar konuşuyorduk, SALT Galata, 2012. Fotoğraf: Mustafa Hazneci



DÜN GAR YARIN BELİRSİZ

GAR¹ sergisini ara sıra düşündükçe hâlâ kendi kendime sorarım: *GAR* neden bu kadar gürültü çıkardı? Açılışının ertesinde kaldırıldığı için mi? Yoksa sergiyi oluşturan işler zamanın ruhuna, 1995 yılında Türkiye’deki toplumsal, politik kriz ortamına sanatla bir cevap olduğundan mı?

GAR sergisinin kaldırılışını, kuşkusuz bazı işlerin sertliği, toplumsal ağırlığı, rahatsız ediciliği tetikledi. Benim (Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen’in aktif katkılarıyla) gerçekleştirdiğim *Kurşun Uykusu* isimli iş bunlardan biriydi ve birtakım otoriteleri rahatsız etmişti. *Kurşun Uykusu*, grafit ve afiş tutkalıyla boyanmış, yerde yatan 12 kâğıt beden kalıbından oluşuyordu. Atölyemizi tam olarak Ankara Garı’nın 1. peronunda, restoran çıkışına kurmuştuk. Bedenlerin dört tanesinin kalıbını, oyuncu Şehsuvar Aktaş’ın modellik etmesiyle 16.00 ile 18.00 saatleri arasında yerinde çıkardık. Ayşe Selen ise, işveren-işçi tartışmasına yol açmamak için son dakikada bize katılmadı ama iş tulumunu gönderdi, yere

serdik; üstünde sanırım “Patronum izin vermediği için gelemedim” yazılıydı. Ben kâğıtları hazırlarken Şehsuvar gelen kişilerle sohbet ediyor, soruları cevaplıyor ve yorumları not ediyordu. Sonra yere yatıyor ve kâğıt örtüyü üstüne çekiyordu. Kâğıt, bir elektrikli ısıtıcı ve garda esen kuru bozkır rüzgârıyla yaklaşık 15 dakikada kuruyor, bir kabuk gibi katılaşıyor ve altındaki bedenin formunu alıyordu. Kalıbın altından çıkan arkadaşımın onu alıp sıranın ucuna yerleştiriyorduk. Gar, hepimiz için bir atölyeye dönüşmüş, işlerin hem gerçekleştiği hem de sergilendiği mekân hâline gelmişti.

Paolo Vitali’nin, Kuran-ı Kerim’den tabulara ilişkin ayetlerin Almanca çevirilerinin bordo fon üzerine açık mavi harflerle yazılı olduğu bez

¹ *GAR*, Ankara Garı, 1995. Sanatçılar: Vahap Avşar, Selim Birsnel, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Hasan Bülent Kahraman, Claude Leon, Aydan Murtezaoğlu, Ladan Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah, Paolo Vitali. (Ankara Sanat Derneği’nin düzenlediği “Sanat ve Tabular” sempozyumu çerçevesinde, sanatçı Selim Birsnel’in girişimiyle gerçekleştirilmiştir.)





Kuzşun Uykusu kurulurken



flamaları da anlayan için oldukça sert bir işti. Bu üç uzun flama, garın ön holünden peronlara açılan kapıların üstüne boylu boyunca asılmıştı. Paolo'nun işlerini, garın yüzlerce penceresini silen temizlik personelinin kullandığı elektrikli kaldıracağıla bu personelden yardım alarak asması, gelen geçene göre hayret verici ve güvenlikleri için yollarını değiştirdikleri ya da bazen durup uzun uzun seyrettikleri alışılmadık bir uygulama oldu.

Claude Leon'un gar mekânına serpiştirilmiş, periskop misali aynalı PVC boruları da gözetlenme/



Paolo Vitali, İsimsiz, 1995 ve Vahap Avşar, *Son Damla*, 1995



Paolo Vitali'nin işi hazırlanırken

kontrol edilme konusunda hayli doğrudan bir dil kullanıyordu. Sanırım bu işe dair en güzel yorumu, garda yaşayan sarhoş bir evsiz yapmıştı: “...Bunlar bizi gözetliyor, orada bir tane daha var, bu bana bakıyor, bu benim! Ben beni, hepimiz hepimizi gözetliyoruz...”



Claude Leon, İsimsiz, 1995

Vahap Avşar'ın *Son Damla* adlı işindeki, içleri değişik seviyelerde kırmızı bir sıvıyla dolu bidonlar, izleyicinin aklına ister istemez kanı getiriyordu. Bu bidonlar, sanki Anadolu'ya gönderilecek birer nesne veya elleri belinde trene binmeyi bekleyen kişiler gibi görünüyordu. Vahap'ın bekleme salonundaki televizyonda gösterilen bir de videosu



Claude Leon, İsimsiz, 1995



Claude Leon, İsimsiz, 1995

vardı. Garın holünde 360 derece dönerek etrafı çektiği bir çalışmaydı. Bu video, bekleme salonunda televizyon izlemeye gelenlere, az önce geçtikleri mekânı gösteriyordu. Video ve normal televizyon yayını dönüşümlü olarak aynı ekranda yer alıyordu.

Aydan Murtezaoğlu'nun *10. Yıl Marşı*'na gönderme yapan çalışmasında, "...demir ağlarla ördük anayurdu dört baştan..." mısralarında gelişiminden söz edilen demiryolları, 1995'te artık banliyölerde sıkça rastlanan, yeni bir kat çıkılmasına hazır gecekonduların damlarını süsleyen



Vahap Avşar, *Son Damla*, 1995

beton demir ayaklara dönüşmüştü. Bu iki ahşap kasalı beton ve demir çubukların yükseldiği hacimler, bekleme salonunun sütunlarıyla aynı boyutlardaydı ve onlara destek olacak şekilde bitişik yerleştirilmişlerdi. Aydan'la bu sergi vesilesiyle tanışmıştık. Bir konuşmamızda, bunun İstanbul dışındaki ilk sergisi olduğunu söylemişti. Sergiye katılan diğer sanatçılardan daha değişik bir konumdaydı o; bu sergiyle beraber ilk kez yer değiştiriyordu. Aydan İstanbul'dan trenle gelmiş ve sergi mekânından geçerek Ankara'ya girmişti.



Aydan Murtezaoğlu, *Filiz*/(demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan), 1995 ve Vahap Avşar, *Dönüş*, 1995

Ayşe Erkmen, tren raylarını gösteren çeşitli siyah-beyaz filmlerden alıntılacağı sahneciklerle 12 monitörlü bir yerleştirme gerçekleştirmişti. Tarkovsky'nin *Stalker* filminden alıntılanan bölümler hâlâ aklımda. O hem çok bildik hem içinden çıkılmaz labirenti ve bu görüntülerin aniden kesildiği değişik renklerdeki monokromların seyre ve yerleştirmeye verdiği ritmi hâlâ anımsıyorum. Ayşe'nin işi, 2. perondaki canlı bir bekleme salonundaydı. Geceleyin burası kimilerinin sabahladığı bir mekâna dönüşebiliyordu; televizyonların, videoların hasar görmesi veya



Ayşe Erkmen, YoI, 1995

çalışması işten bile değildi. Bir Gar Galeri görevlisi geceyi orada geçirdi.

Geriye bakıp anımsadığım bu iki iş, Ayşe'nin ve Aydan'ın işleri, ne ziyaretçileri ne de herhangi bir otoriteyi fazlaca rahatsız etmişti. (İyi bir iş ille de rahatsız edici olmak zorunda değildir.) Öte yandan bunlar, son derece zekice düşünülmüş, plastik olarak tutarlı ve gerçekten ince tasarlanmış işlerdi.

Bugün bakınca “rahatsızlık vermek” eylemi, bu serginin parçalanarak kaldırılmasına neden



Ayşe Erkmen, YoI, 1995

olan unsur gibi görünüyor. Ama kim, neyden rahatsız olmuştu? Sunulan bazı gerçeklerden mi? Baskı ve gözetlenme durumunda yaşamaktan mı? Yükselen din olgusu ile karışan devlet yapısındaki söylemden mi? Güneydoğu'da akan kandan mı?

Televizyonda sıkça görülen dizilmiş ölü beden sergilerini andıran, içi boş kurşuni insan kalıplarından mı? Evsiz, aç ve emekliliğini mezar- da yaşayacak halktan mı? Evet, birileri rahatsız olmuştu. Birilerine rahatsızlık vermiştik. Risk almıştık, tabuları kurcalamıştık.

Serginin bir kısmı garın istasyon mekânlarını içeren kamusal alanda, diğer kısmı ise Gar Galerisi'ndeydi. Gar Galerisi'ne sade vatandaş gelmiyor, girmiyordu; o yüzden oradaki işler bugün bile daha az bilinir veya hafızalarda daha az yer etmiştir.

Ladan Shahkrokh Naderi'nin, bir asker bataniyesi üstüne nakışla işlenmiş *Ali* isimli ev planı ile yangın sesine karışan "Ali!" seslenişli yerleştirmesinin yanı sıra bir diğer işi, formika bir kantin masası üstünde toz şeker gibi görünen ama tuzla buz olmuş cam dolu gümüş kaşıktı.



Ladan Shahkrokh Naderi, *Ali*, 1995



Ladan Shahkrokh Naderi, *İsimsiz*, 1995

Cengiz Çekil'in *Mum Akıntıları* ve *Mermerdeki Delik* isimli işlerinden oluşan yerleştirmesi, altında yanan bir ampulle ısınan ve bir işaret parmağının geçebileceği büyüklükte bir deliği olan beyaz dikdörtgen prizma mermer ile odanın yan duvarlarındaki tuval bezleri üstüne yapılmış mum akıtmalı resimlerden oluşuyordu. Cengiz de Aydan gibi Ankara'ya İzmir'den trenle gelmiş ve doğrudan sergi mekânının içinde inmiş, yanında getirdiği küçük boyutlu akıtmalı resimleri bir kenara bırakıp sergideki işlerini bir gecede, arkadaşı heykeltıraş Remzi Savaş'ın atölyesinde gerçekleştirmişti.



Cengiz Çekil, *Mum Akıntıları*, 1995



Cengiz Çekil, *Mermerdeki Delik*, 1995

Füsun Onur'un sergide, 5 Numaralı Oda içinde gizlenmiş; üstlerinde A, R, H, A, T harfleri bulunan kurdeleli beş küçük hediye paketi ile bir perde arkasında duran mavi, parlak bir kâğıttan yapılmış, üstünde "Arhat"² ismi yazılı kayığı vardı. Odaya giren kimi ziyaretçiler, ilk bakışta boş gibi görünen odayı incelemeyen çıkıyorlardı. Odada biraz zaman geçirenler ise, kıyıda köşede, elektrik rayları üstünde gizlenmiş elemanları bulup, Nirvana'ya ulaşacağı perdenin arkasındaki kâğıt kayığı keşfediyorlardı.

2 Ağırbaşlı, layık kişi anlamına gelen Sanskritçe bir kelime. Budizm'de kin, nefret, cahillik gibi duygulardan arınmış kusursuz kişiler için kullanılan bir unvandır. Kişi, nedensellik çemberinin on zincirini aşmıştır. Samsar'a geçmeden Nirvana'ya ulaşmayı hedefler.



Füsun Onur, *Arhat*, 1995



Füsun Onur, *Arhat*, 1995

Paul Donker Duyvis ise, bahçe sulama sürahilerinden farklı etnik dillerde fısıltılar çıkaran *Mozaik* ve *Uzlaşma* isimli cam çanlarını sunmuştu; ki sergi açılmadan bir saat önce, taşıyıcı rafın duvardaki vidalarından kurtulup gözlerimizin önünde yere düşüşüne ağızımız açık şekilde, büyük bir sessizlikle şahit olmuştuk. Paul işi orada bir daha yorumlamıştı. Bu işe eşlik eden üstü örtülü heykel fotoğrafı, ayağındaki cam kırıklarıyla daha da anlam kazanıyordu.



Paul Donker Duyvis, *Mozaik*, 1995





Paul Donker Duyvis, *Uzlaşma*, 1995

Joseph Semah'ın Yahudilik dinine göndermeler taşıyan mimari ikonası *Görelî İfade Prensibine Giriş*, Gar Galerisi'nin ziyaretçilerini karşılıyordu. Joseph, Ankara'ya gelemeydi; Paul, işinin bir parçasını yanında getirdi ve Vahap'la beraber kurdular.

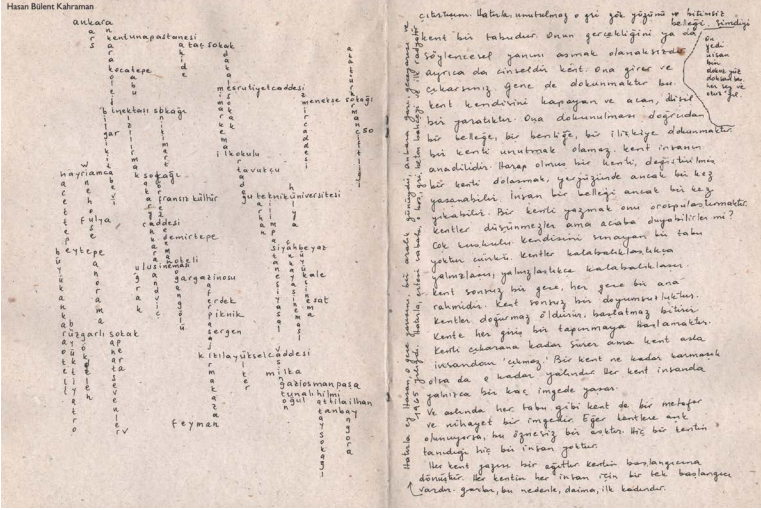
Hasan Bülent Kahraman da, sergiye bir yazar olarak katalog içinde, akrostişlerden oluşan ve çocukluğunda Ankara'ya ilk gidişinde trenden inip gardan şehre girişini anlatan otobiyografik metniyle katıldı. Hasan Bülent'in mekânı, sergi katalogunun alfabetik dizilimini bozarak orta



Joseph Semah, *Görelî İfade Prensibine Giriş*, 1995

sayfaya yerleşmesiydi ve öyle de oldu. Bu seçimi bugün bir sergi katalogunun ezberini, dizimini bozma gibi yorumlayabilirim. Hasan Bülent, her ne kadar serginin açılış günü bu sayfanın bir fotokopisini gar holünün orta bir yerine yere bantlayıp sayfanın başına da bir el feneri koymuş olsa da, ilerleyen dakikalar içerisinde el feneri çalınmış ve sayfa yırtılıp sökülüştü.

GAR sergisini ilk düşünmeye başladığımız zamanı çok iyi hatırlayamıyorum ama konuşmalarımızda sürekli olarak “gereklik” ve “aciliyet” kelimeleri geçiyordu. Uzun akşamlar süren



Hasan Bülent Kahrman'ın katalogta yer alan işi, 1995

tartışmalar sonucu bir sergi yapmaya karar verdik. Sanırım Ankara'da, bozkırın göbeğinde olmanızın da etkisi vardı. Sergiye davet ettiğimiz sanatçıların neredeyse tümünün yaşamlarının bir döneminde ya hayat şartları ya sanatlarının gerektirdiği koşullar yüzünden yer/coğrafya değiştirmiş olmaları da bir ortak noktaydı. Farklı kültürler ve kuşaklardan sanatçıların gar mekânında buluşmaları ve burası için iş üretmeleri de bizim için önem taşıyordu.

Gar mekânını birçok kere gezdik; peronları bağlayan alt geçitteki asker malzemeleri satan

dükkânları, berberi, restoranı ve buralara kimlerin girip çıktığını gözlemledik. Sanart'ın yardımıyla dönemin gar müdüründen sergi yapma izni aldık ama iki şartla: Sergide Atatürk'e ve Türk bayrağına karşı bir imge kullanmayacaktık. Endişelenmemelerini söyleyerek ikna ettik, yasakları kabullendik. Gar mekânlarında fotoğraf çekmek ve çalışmak için resmî izin kâğıdımız bile oldu. Zamanı geldiğinde işleri yerleştirirken ne yaptığımız bir üniformalı tarafından sorulursa diye her birimizin cebinde birer kopyası vardı. Bütün bunlara gelmeden önce bir hareket takvimi ve planı oluşturduk. Bir İstanbul seyahati yapıp bazı sanatçılarla yüz yüze evlerinde, atölyelerinde görüşüp projemizi anlattık. Diğer şehirlerdeki sanatçılara da telefon ve faksla ulaştık. Her şeyi not ediyor, ilerledikçe durum/rapor toplantıları yapıyorduk. Ne, hangi sırada, ne zaman, ne kadar bütçe, nasıl harcanmalı, kim ne yapıyor gibi konularda mümkün olduğunca planlı olmalıydık.

Bu serginin birçok görünmez kahramanı da var ve onlara teşekkür etmeden yazmaya devam edemem: Sanart ile bağımızı kuran, sponsor bulan, özellikle yurtdışından gelen sanatçıların seyahatleriyle ilgilenen Füsun Okutan;

Sanart - Türkiye’de Görsel Sanatları Destekleme Derneği’nden Jale Erzen, Emin Mahir Balcıoğlu; sanatçılara işlerini gerçekleştirmelerinde asistanlık eden Mürüvvet Türkyılmaz, Zekiye Sarıkartal, Eser Selen, Ebru Özseçen, Pınar Özdilek, Veysel Bayır, Mahi İyican; katalog tasarımını yapan Emrah Yücel ve Solaris Grafik; çeşitli konularda danıştığımız Mahmut Mutman, maddi ve manevi desteğini eksik etmeyen Bülent Özgüç; kedim Corto ve her şeyi, herkesi tık demeden taşıyan emektar yeşil arabam. (Unuttuğum varsa bağışlasın.)

GAR sergisi, 3 Mayıs 1995 akşamı açıldı. O gece sergi büyük sükse yapmıştı. Açılış sonrası tüm sanatçılar ve destek veren dostlarla beraber Sakarya Balık Lokantası’na gittik. Büyük bir şenlikti; elimde rakı kadehim, ayağa kalkıp bir teşekkür konuşması yaptığımı hayal meyal anımsıyorum. Çok mutlu ve çok yorgundum, gece eve nasıl gittiğimi hatırlamıyorum. Sabah sergide her şey yolundaydı; Sanart’ın düzenlediği “Sanat ve Tabular” sempozyumunu dinlemeye, biraz da sergimizin reklamını yapmaya gittim. Ertesi sabah saat 10.00 gibi Gar Galerisi’ndeki hanımdan buz etkisi yaratan bir telefon geldi ve... Olan olmuştu bile.

GAR’a bugün yeniden baktığımda, bu sergi kaliteli, plastik olarak doğru diye nitelendirebileceğim işaretler ve veriler taşıyan, kendi aralarında diyalog kurabilen işlere ve başarılı, sağlam bir küratöryel yapıya sahipti. Bizler küratör değildik, değiliz. Bizler sanatçıydık, sanatçıyız; ve yalnız sanatçılar, aralarındaki görünmez bağ ile olmadık işlerin üstesinden gelebilir ve en etkin sözü yaptıkları işlerle söylerler. *GAR*, olması gereken bir sergiydi. İyi ki olmuş, iyi ki bunu 1995’te yapmışız. Bunu gerçekleştiren aktörlerden biri olmaktan son derece mutluyum.

—Selim Birsal





12.04.1995

Sayın Ayşe Selen,

Sanart'ın Mayıs ayında düzenlediği, Sanart'95 Sempozyumu çerçevesinde GAR Çağdaş plastik sanatçıları sergisinde sanatçı Selim Birsel ile ortak çalışmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Sergi çalışmaları 28 Nisan-6 Mayıs 1995 tarihleri arasında Ankara TCDD Gar mekanlarında gerçekleştirilecektir. Sizi bu çalışmada aramızda görmekten mutluluk duyacağız.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Selim Birsel".

Selim Birsel
(Sergi Organizasyonu adına)

SANART
TÜRKİYE'DE GÖRSEL SANATLARI DESTEKLEME DERNEĞİ
ASSOCIATION FOR THE PROMOTION OF VISUAL ARTS IN TURKEY

Mahatma Gandhi Cad. 28/2 06700 GOP/Ankara
Tel/Fax: 90.312.446 69 39

Selim Birsel tarafından Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş'a yollanan davet yazısı



BASI-YAYIN VE HALKLA İLİŞKİLER MÜŞAVİRLİĞİ

B.11.2.DDY.0.63.00.00/10/ 1095

Ankara, 23/1995

2. BÖLGE BAŞMÜDÜRLÜĞÜNE

İLGİ: SANART'ın 10.3.1995 tarihli başvurusu ile sergi projesi.

"Türkiye'de Görsel Sanatları Destekleme Derneği-SANART" ın, 1-15 Mayıs 1995 tarihleri arasında düzenleyeceği Uluslararası Sempozyum sırasında, Ankara Gar mekânının 1. ve 2. peronları da dahil olmak üzere bir bölümünü; Gar'daki gündelik akış ve düzene engel olmayacak şekilde bir "açıkhava sergisi" düzenlemek üzere kullanmak istemektedirler.

Bu proje ile demiryolu taşımacılığının önemi vurgulanarak, yurtiçi ve yurt dışı basında konuya ilgi uyandırılacağı belirtilmektedir.

Anılan tarihlerde SANART Derneği sanatçılarının Gar mekânından yararlandırılarak, projelerinin sunulması sırasında gerekli kolaylığın gösterilmesini rica ederim.

Ek: 8


GENEL MÜDÜR

Tayyar HÜNİSTAN
Genel Müdür Yardımcısı

22/3/1995 Şb. Md.

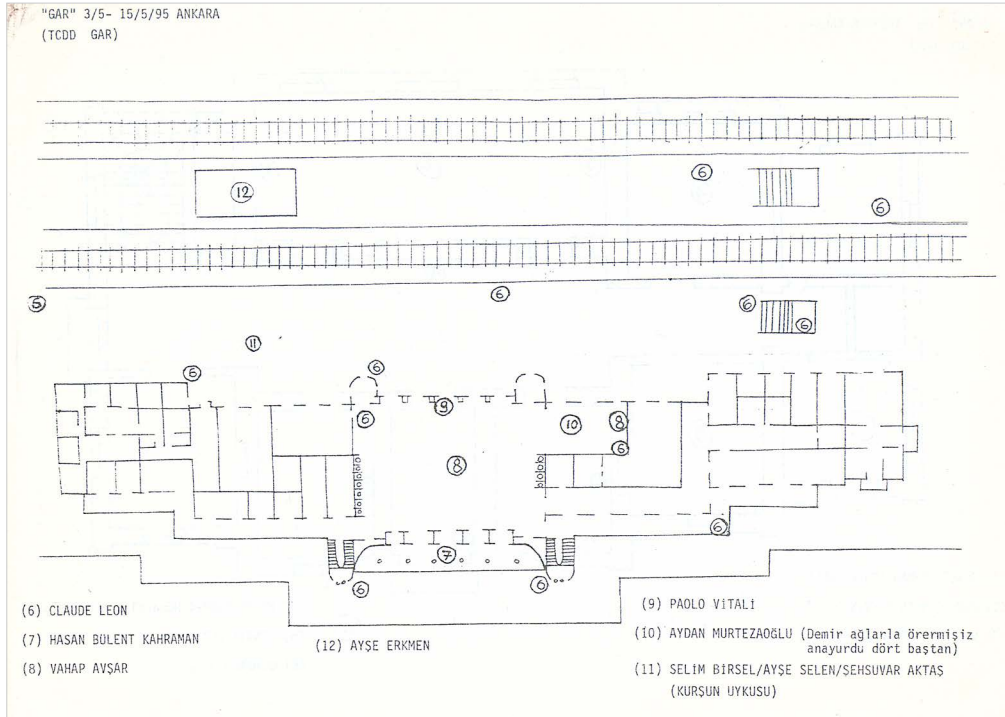
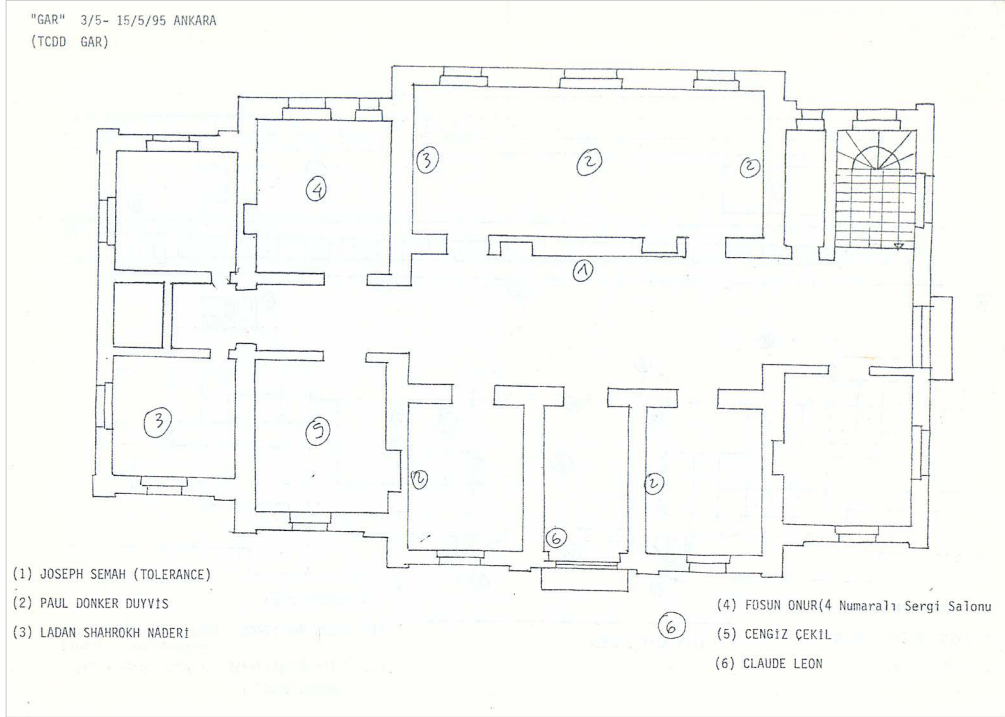
S. SARIASLAN

.../3/1995 BYHİ Müşaviri T. DOLUDENİZ

Sanart (Türkiye'de Görsel Sanatları Destekleme Derneği) tarafından 2. Bölge Başmüdürlüğü'ne yollanan dilekçe



O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK



GAR sergisinin yerleşim planı



BASIN BÜLTENİ

GAR SERGİSİ

Sanat'95 Sempozyumları kapsamında Selim Bırsel, Claude Leon, Vahap Avşar ve Füsün Okutan tarafından düzenlenmekte olan "GAR" sergisi 3-15 Mayıs 1995 tarihleri arasında Ankara TCDD Gar Galerisi ve Gar mekanlarında görülebilecek.

Farklı kuşak ve ülkelerden 12 sanatçıyı biraraya getiren bu sergi geleneksel sergi mekanları dışına çıkarak sanat yapıtlarını daha geniş bir kitle ile buluşturmayı amaçlamakta. Sergideki sanatçıların büyük çoğunluğu "mekan düzenlemesi" (enstelasyon) yapmaktalar, bu sergide çalışmalarını Gar mekanları için hazırlamaktalar. Gar Galerisi yanında Gar peronları, bekleme salonu, emanet ve diğer alanlarda yerleştirilecek olan bu mekan düzenlemeleri heykelden videoya kadar çeşitlilik göstermekte.

Tekfen, Hollanda Büyükelçiliği ve Bilkent Üniversitesinin mali destekleriyle gerçekleştirilen serginin katalog tasarımı ise Solaris tarafından gerçekleştirildi.

Sergide yer alan sanatçılar;(Alfabetik sırayla)

Vahap AVŞAR
Selim BİRSEL-Ayşe SELEN, Şehsuvar AKTAŞ
Cengiz ÇEKİL
Paul Donker DUYVIS
Ayşe ERKMEN
Hasan Bülent KAHRAMAN
Claude LEON
Aydan MÜRTEZAOĞLU
Ladan Shohrahk NADERİ
Füsün ONUR
Joseph SEMAH
Paolo VİTALİ

Daha fazla bilgi için; S.Bırsel, V.Avşar Tel 312. 266 40 40/1351, 1353
Fax 312. 266 41 27

Sevgili... *Ayşe ve Şahin*

Bu sergi bir sanatçı girişimi olarak ortaya çıkmıştır .Serginin oluşumu için tüm kararlar bize aittir.Bu sergi açıldıktan sonra başına gelen olayları ve diğer gelişmeleri sizlere anlatma ihtiyacını duyduk.

Problemlerimiz serginin açılışından sonra birinci günü başlıyor,Ayşe Erkmen in video enstalasyonu için gece bekçisi gar müdürlüğünün önceden söz vermesine rağmen bulunamadı.Bu yüzden ,birinci gün sonunda Ayşe Erkmen in enstalasyonunu kaldırmak zorunda kaldık , kendisinden özür dileriz.

Serginin ikinci günü sabah gelen bir telefon ile sergideki bazı işlerin toplum tarafından tepki gördüğü var sayımı ile gar müdürlüğü serginin gar mekanına yayılmış kısmını kaldırmak istediğini belirtti. Biz gelene kadar hiç bir işe dokunulmamasını istememize rağmen , işler yerlerinden sökülerek ve bazıları tamir edilmez hasarlar görerek toplanmıştı.Burada bulunan öteki sanatçı arkadaşlarla konuşarak galeri mekanındaki sergiyi de kaldırdık.Tüm sergiyi kapattık.

Tabii bu olay ,sanata yapılan baska bir saldırı olarak nitelendirildi ve SANART derneği serginin resmi sorumlusu olarak kınama mektuplarını TCDD Genel Müdürlüğüne ve basına gönderdi.Ancak ,basından hiç kimse organizator ve sanatçı olarak bizimle görüşmedi.Yalnız orada bulunan Necmi Sönmez ile Selim Birsnel görüşmüştür.Bu gelişmelerin ardından değişik yerlerden bu serginin tekrarlanması ve sergiyi oluşturan sanatçılara bir başka sergi yapmaları önerileri geliyor,(P.S.D.Vardiye resimleri ve Kültür Bakanlığı).Yalnız bu serginin sansasyonunu kullanmak sergiyi gerçekleştirme düşüncemize uymuyor ve iyi niyetli de olsa bu teklifleri red ediyoruz. Bu serginin ve bu sergiyi oluşturan tüm sanatçıların sansasyon değil serginin niteliği ,işlerinin içeriğiyle tanınmalarını daha doğru buluyoruz.Bunu sağlamak için talep geldiğinde malzeme ve bilgi vermeye hazırız ve sizinde bu yolda düşünceğinizi tahmin ediyoruz.

Bu sergi davetimizi kabul ettiğiniz, Ankara ya gelip bizimle birlikte çalıştığınız, serginin sorunlarını paylaştığınız için teşekkür ederiz . Gelecekte baska bir sergi organizasyonunda bu aksaklıkların olmadığı bir sergide buluşmak dileğiyle.

Selim Birsnel

Claude Leon

Vahap Avşar

Fusun Okutan

Serginin kapatılmasının ardından sergi düzenleyicileri tarafından sanatçılara yollanan yazı



GAR

Bu yazıyı 2011 yılının Ağustos ayında yazıyorum. Bundan yaklaşık bir ay önce (14 Temmuz) Diyarbakır kırsalında, ordunun PKK'ye karşı düzenlediği bir "operasyon" sonucu çıkan çatışma, "Türkiye 1990'lara mı dönüyor?" tartışmasını başlattı. Türk medyasında olay, rakamlar üzerinden –ölen yedi gerilla (PKK, çatışmada sadece iki gerillanın öldüğünü iddia ediyor) hiç anılmadan– 13 şehidin rakamsal büyüklüğü üzerinden, nefret söylemini ve milliyetçiliği kutsayan bir dille verildi. Aynı gün Demokratik Toplum Kongresi (DTK), Diyarbakır'da demokratik özerklik ilan etti. Bütün bu olan biten içerisinde Kürt sanatçı Aynur, İstanbul Caz Festivali kapsamında Harbiye Açık Hava Tiyatrosu'nda düzenlenen konserde Kürtçe şarkı söylediği için izleyiciler tarafından protesto edildi, konserini yarıda kesip sahneyi terk etmek zorunda kaldı. Protestocu kalabalık ayağa kalkarak *İstiklal Marşı*'nı söylemeye başladı.

Tüm bunlar, GAR¹ sergisinin apar topar kaldırılışından 15 sene sonra gerçekleşiyor. Hiç

kuşkusuz, bu iki zaman dilimi arasında devamlılıklar olduğu gibi farklılıklar da var. 15 sene önceki yerde değiliz. Özellikle Kürtlerin siyasal mücadelesi ve güncel sanatın konumu bakımından büyük değişiklikler görmek mümkün. Kürt siyasi hareketi, Türkiye devletini ve onun dar politikalarını aşan bir yaratıcılık, akıl ve dinamizm içerisinde. 1990'larda silahlı mücadelenin baskınlığına teslim olmuş görünen hareket, DTK, yüzü aşkın belediyeyi yöneten kadroları, Türkiye'deki her konu hakkında özgürlükçü politikaları savunabilen entelektüel kapasitesi ile bugün bir parti altında seçime girse, ülkenin her tarafından oy alarak yüzde 10 barajını aşabilecek potansiyele sahip.

Bunun yanında, Türkiye'deki geleneksel bürokratik statüko, kendi periferisi ile simbiyoz girerek yenilenmenin yolunu bulmuş görünüyor. Kapitalizmin, sabitliklerin altını oyan ve toplumsal bağları parçalayan etkisini milliyetçimuhafazakâr kültürel yapısı ile dengeleyen peri-



feri, “yeni” statükoyu oluşturdu ve finans kapital ile barışık yeni bir otoriter rejim ortaya çıkardı.

Aynı dinamik içerisinde güncel sanat, özel sektörün desteği ile 1990’lardaki zayıf kurumsal yapısından göreceli olarak daha sağlam bir konuma kavuşmuş gözüküyor. Elbette, bu yeni bağlam, güncel sanatın söz aldığı konumu ve dolayısıyla sözünün yankılanmalarını temelden dönüşüme uğratacak nitelikte. Genel olarak bakıldığında, Türkiye güncel sanat camiası “anasyonel”, modernliği sorgulayan eleştirel tavrından bir şey kaybetmedi. Bu süre zarfında güncel sanatın geçirdiği değişim, kendi içinden değil, dışarıdan kaynaklandı. Güncel sanat, global kentler ve bu kentler arasında akan sermayenin seçkinler kulübüne girmek isteyen Türkiye’li aileler ile holdinglerin statüsünü yükselten bir araç olarak desteklendi ve “yükseldi”. Bu kısmi “profesyonelleşme”, güncel sanatın –GAR sergisinde en açık örneğini gördüğümüz– sosyal, siyasal meselelere dolaysız göndermeler yapmaktan sakınmayan, sanatçı-küratör ve sanatseverlerin kolektif ve amatör emeğinden beslenen dinamik yapısını temelden değiştirdi. Güncel kısmi profesyonel dünyadan bakıldığında, kuşkusuz GAR’ın önemi, sunduğu yapıtlardan,

Türkiye’deki ender kamusal sergilerden biri olmasından veya sebep olduğu sansür tartışmalarından değil, bizzat ortaya çıkış sürecindeki amatör-kolektif emek niteliğinden kaynaklanıyor.

GAR sergisini bağlamından kopararak düşünmek imkânsız. Bu sergide üç ana öge birbiriyle etkileşime giriyor: Birincisi, spesifik tarihi ve simgeselliği ile Ankara Garı; ikincisi, bu garı dolduran, kullanan, taşıdığı simgesellikten beslenen toplumsal beden; üçüncüsü ise, bir göz kırpması kadar kısa bir anda var olmuş, hemen yok edilmiş ve belki de sırf bu yüzden “efsaneleşmiş”, söz konusu kolektif-amatör emek ile ortaya çıkmış GAR sergisini oluşturan işler topluluğu. Çoğu iş mekâna özgü olarak düşünülmemiş olsa da, mekân, okumalar ve yankılanmaların etkisini katlayacak, dönüştürecek bir etki yapıyor. Bu anlamda, “İçinde bulunduğu mekânsal bağlamdan enerji devşirmeyen, onunla etkileşime girmeyen herhangi bir sanat yapıtı olabilir mi?” diye sormak son derece meşru. Aydan Murtezaoğlu, Ayşe Erkmen (monitörlerden arşiv gösterme biçiminde olsa da) ve Claude Leon’un işleri, sergideki diğer işlerden farklı olarak mekâna yerleştirilebilen ve alttaki



anlatıları işaret edebilen; başka bir bağlamda gösterilseler anlamlarını ve seslerini yitirecek işler.

İşlerin “teknik” okumalarının ötesinde, Ankara Garı gibi 1930’ların milliyetçi akımının arkaik modernliğini (bir nevi Nazizm’ini) ve güç ihtiyacını yansıtan bir yapının içine yerleşmek, başlı başına bir olay olarak görülmeli. Merkezi hedef olarak, toplumsal simgesel düzeni can damarından yakalamaya yeltenmenin, Türkiye’de sanatçıların (sinema, şiir, edebiyat, güncel sanat vs.) bir türlü başaramadıkları toplumsal bedeni, hafızayı, anlatıyı, kelime haznesini esnetme, tavır ve davranış olasılıkları icat etme rolünü oynamalarının, oynayabilmelerinin bir ifadesi. Ya da başka bir taraftan söylersek, sanata ve sanatçılara has bir “cahillik” örneği. Elbette, “cahillik” kavramını Nietzscheci bir anlamda; olumlu, hareket kabiliyetini artıran bir “bilerek görmezden gelme” anlamında kullanıyorum. Benim için böyle bir cahillik, Türkiye’de sanat üreten küçük topluluk için vazgeçilmez bir nitelik. Bilmeye, anlamaya, sindirmeye başladığımız anda sözümüzü terbiye etme, kısıtlama ve eğitime yoluna gitmemiz ve hareket kabiliyetimizi kendi kendimize kısıtlamamız,

son derece tehlikeli –ve olasılık dâhilinde– bir seçenek.²

Bunun karşısına, tıpkı *GAR* sergisinde gördüğümüz gibi –belki aşırı iyi niyetten ya da kendini masum addetmekten kaynaklanan– “bilerek görmezden gelme” tavrını koyuyorum. Dolayısıyla serginin kaldırılması hiç de şaşırtıcı değil; kaldırılmaması şaşırtıcı olurdu. İşte tam da bu “Türkiye gerçeği” banallliğini, araştırmaya ve anlamaya değer buluyorum. Şeylerin sıkıcı veya çok bilindik olması, var olmadıkları anlamına gelmiyor. Tam tersine, fazla var olduklarını ve bu fazla var olma hâlinin bizde oluşturduğu yılgınlık ve alışkanlık hissiyatı ile başa çıkma zorunluluğumuzu hatırlatıyor. Bu banallikle baş etmenin yollarından biri, hiç kuşkusuz bu düzeneğin nasıl çalıştığını anlamak, onu çeşitli deneylere tabi tutmak. *GAR* sergisini, bu anlamda gözüpek bir deney olarak değerlendiriyorum.

Serginin kaldırılmasının da önemi yok. Kaldırılmamasının bir önemi olabilirdi. Ama bu olasılık da üzerinde durmaya değer değil. Kaldırılmamasının önemi bugüne, yani serginin kaldırılmış olduğu bir sürece ait. Dolayısıyla ne kaldırılmasının ne de kaldırılmamasının



önemi var. Bu sergi ve bu işler düşünöldü, hayal edildi ve yapıldı; önemli olan bu. Toplumsal bedenün bir köşesine yerleşmiş olan bir tekillik (“amatör-kolektif güncel sanatçılar topluluğu” mu demeli?), bu köşesinden kalkıp makinenin tam kalbine yerleşti ve hemen buradan sökülüp atıldı. Başka türlü olması da beklenemezdi. Ece Ayhan, sanatçılarn toplumsal topoğrafyada nereye yerleşebileceklerini veciz bir biçimde ortaya koyuyor: “Sanatın toplumdaki yeri, yeri olmamasıdır.”

Ankara Garı, Türkiye Cumhuriyeti’nin teknoloji ile milliyetçi arkaizmi harmanladığı, ilerleme özlemini yansıtan bir yapı. Serginin yapıldığı günlerde ise, Güneydoğu’ya savaşmaya ve ölmeye giden askerlerin içinden geçip gittiği bir düzenek olarak işliyor. Bu hâliyle ilerleme ve muasır medeniyetlere ulaşma özleminin yitirildiği, tarihsel önemini ve anlamını kaybetmiş anlatının zamanda asılı kalmış bir simgesi. Fakat, anlatı ya da simgesel düzenek, yaşamsal önemini kaybetmesine rağmen çalışmaya devam ediyor ve uyurgezer yarı-ölü bedenleri savaş alanına ulaştırıyor. Bu ezici yapıda, Türkiye toplumunun katılmış, hareket ve etkileşim kabiliyetini yitirmiş ve zalimleşmiş bedeninin

cisimleşmesini görmek mümkün. Bu katılmış beden, hiçbir kontrol dışı hareketin kendi statikliğini bozmasına, onda herhangi bir dalgalanma yaratmasına izin vermeyecek şekilde paranoyak bir yok etme makinesi olarak çalışıyor. Serginin kaldırılmasının nedenleri göz önüne alındığında, bu daha da bariz bir biçimde ortaya çıkıyor. Vahap Avşar’ın *Son Damla* işi, bidonlardaki sıvıların gerillaların kanı olabileceği ve bir ağıt anlamı taşıyabileceği; Selim Birsell’in *Kurşun Uykusu* işi, hem yerde yatan şehit bedenlerini hem de gerilla bedenlerini çağrıştırabileceği için kaldırılıyor. Şehitseler askerlerin moralini bozabilir, gerillaysalar bir anma ya da övme anlamı taşıyabilirler. İki seçenek de birbirinden katlanılmaz. Herhangi bir yas tutma ya da içe dönerek düşünme tavrını, hâlihazırda yaşanan felakete ilişkin her türlü insani yaklaşımı hayal gücünden ve ruhunun hazinesinden silmiş yarı-ölü bir toplumsal bedenün ibareleri bunlar.

Bu toplumsal, ruhsal, bedensel katılmışlık hâli, belki de 1995 yılı ile bu yazıyı yazdığım 2011 yılı arasındaki tek ortak nokta. Bunu “politika” ya da “ifade özgürlüğü” gibi pratik kavramlar ile ilişkilendirerek anlamaya çalışmanın doyurucu bir sonuç ortaya çıkarabileceğini



sanmıyorum. 1995'te *GAR* sergisini kaldıran ya da 2011'de Aynur'u "protesto" eden kalabalık, aynı amacını ve anlamını yitirmiş, ezberlerini tekrarlamaktan başka bir yol icat edemeyen zombivari toplumsal beden, en ufak bir dil ve tavır çeşitlenmesine izin vermemek için çırpınışının işaretleri. Bu çırpınışı, ancak toplumsal psikoloji terimleri ile açıklamak mümkün. Türkiye Cumhuriyeti'nin özgürlük ve eşitlik vaadi, 1925'te Şeyh Said Ayaklanması'nın bastırılması ve 1938'de Dersim Katliamı; toplumsal ve ekonomik alanda ise, simgesel ve maddi sermaye eşitliğini sağlayabilecek olan Köy Enstitüleri'nin kapatılması ile geçersizliğini ilan etmişti. Cumhuriyet de, tıpkı bundan önce olageldiği gibi, toplumsal hiyerarşilerin altının kalın çizgilerle çizildiği, sömürüye dayalı bir kötülük örgütlenmesiydi. Cumhuriyet rüyası daha doğmadan çökmüş olmasına rağmen, günümüze kadar geçen zaman içerisinde Türkiye toplumu, kendine referans alabileceği başka bir simgesel dünya icat edemedi. Bu tıkanmış ve katı toplumsal beden bağlamında, sanatçıların Ankara Garı'nda bir sergi yapmaları, kendiliğinden simgesel değer taşıyan bir tavır. Evet, belki sanat bu anlatıyı ve yeni kavramları icat edemez ya da böyle bir görev ile kuşatılmaz, ama bu anlatı için gerekli olan

eleştirel zemini ortaya çıkarabilir ve duygusal esnekliği çağırabilir.

Bu anlamda, *GAR* sergisine toplumsal dönüşüm potansiyeli açısından baktığımızda durum nedir? Öyle ya, Türkiye modernleşme projesinin ve bugünlerde özel sektörün sanata desteğini açıklamakta kullandığı argümanlardan biri olan, "sanatın toplumu dönüştürme ve eğitme potansiyeli" gibi tuzaklarla dolu kavramlar ile düşündüğümüzde, sanatçılar nasıl bir tavır sergiliyorlar? Yani, bizzat Türkiye modern sanatının hafızasında bulunan devlete iliştirilmiş sanatçı-aydın fonksiyonunun kalıntılarıyla nasıl hesaplaşıyorlar? Bu, sadece *GAR* sergisi bağlamında cevaplanabilecek bir soru değil. Fakat, genel olarak Türkiye'de "güncel sanat"ın politikasının, sanatın amatörleşmesi, Ece Ayhan'ın dili ile "sivilleşmesi" ya da Deleuze ve Guattari'nin terminolojisiyle "minörleşmesi" yönünde olduğunu söyleyebiliriz.³ Peki, bu politika işlerde nasıl canlanıyor? Sergi, topluma bir şeyler öğretmek, anlatmak isteyen didaktik bir konumdan söz almıyor. Bunun yanında, var olan düzene eleştiri sunan bir "hakikat anlatıcısı"⁴ konumunda da değil. Serginin büyük bir kısmını, mekânda veya toplumsal hafızanın yüzeyinde



titreşimler oluşturacak işler oluşturuyor. Geçerliliği kalmamış kavramlara, tavırlara, amaçlara açık alternatifler değil, henüz potansiyel hâlinde olan duygulanımların ifadelerini sunuyor.

Füsun Onur'un, mekânın köşelerine siyah kâğıtla kaplanmış küçük kutular içinde yerleştirdiği *Arhat* işi, bu handiyse görünmez varoluşun ya da kendini saklayan, ele vermeyen varoluş şeklinin örneklerinden biri. Selim Birsell ve Füsun Onur'un işlerinde görülen, üstünü örterek, kapatarak var olma tavrı, düzenin merkezinde, kamusal alanda apaçık ortada bulunduğu hatırlandığında etkiyi güçlendiriyor. Bu apaçık görünür olmaya direnen tavır, aynı zamanda serginin kaldırılmasını meşrulaştıran argümanların da başında geliyor. İktidar bilmek, duymak ve itiraf ettirmek istiyor: "Bu bedenler kimin? Hangi niyetler ile oraya konuldu? Anlatın, siz kimsiniz?..." Bu anlamda sergi, açıktan eleştirel bir tavır ile işlemiyor; daha çok, kapılarını sıkı sıkıya kapatmış toplumsal mekânı farklı okumalara açmak, sağaltmak, ama bunu kendini ele vermeden yapmak istiyor. Cengiz Çekil'in ayinsel bir tavrıyla oluşturduğu *Mum Akıntıları* ile Paul Donker Duyvis'in Türkiye'deki farklı dillerin izleyiciye seslendiği çiçek sulama sürahileri, sağaltma tavrının yoğunlaştığı işler.

Kapalılık, çıkışsızlık ve çıkış kavramları ile okuyabileceğimiz başka iş ise, Ladan Shahrokh Naderi'nin *Ali* isimli çalışması. Üstünde basit bir kapalı/çıkışsız mekân planı olan battaniye ve altından gelen telefon sesi, bizi bu telefona cevap vererek kapandan kurtulmaya çağırıyor. "Ali" ismi ve İran şarkısı, belki de İran ve Türkiye Alevileri arasında ilişki kurmanın bir ifadesi. Dolayısıyla telefon sesi, İran ve Türkiye gibi iki majör egemen anlatının çatlaklarından sızarak alttaki başka ele gelmez anlatıları canlandırıyor. Sergide yine spesifik bir toplumsal alt grubu ele alan bir diğer iş ise, Paolo Vitali'nin, Kuran'dan tabu üzerine ayetleri Almanca yazdığı büyük serigrafileri. Serigrafilerin boyutu, ister istemez, ulusal bayramlarda asılan dev bayrakları anımsatıyor. Egemenliğin, kabul görmüşlüğün, mekânı ve dünyayı damgalamanın bir ifadesi olarak görülebilecek bu format, üstündeki Almanca ayetler ile bir "azınlığın" (1960'larda Almanya'ya göç eden Türkiyeli işçiler?) aracına dönüşüyor. Toplumsal mekânın, resmî dilin sahibi ve efendisi olan "biz Türkler", bu anlamadığımız göstergelere tepki veremiyoruz. Kendi mekânımızda yabancılar hâline geliyoruz. Bu anlamıyla Vitali'nin işinde kapalılık, stratejik bir amaçla kullanılıyor. İş, genel olarak topluma egemen



olan sınıf yerine bir alt gruba seslenerek, mekânı bir an için bu alt anlatıya açıyor.

Mekânı eleştirel bir tavırla ele alan ve toplumsal, politik, ekonomik okumaları tetikleyen işler ise, Aydan Murtezaoğlu ve Claude Leon'a ait. Murtezaoğlu, Türkiye toplumunun yakından bildiği, beton sütunlar üstünde açık bırakılmış demir filizler imgesini gara taşıyor. Leon ise, garın çeşitli yerlerine, üstünde cam yerine aynalar bulunan gözetleme aygıtları yerleştiriyor. Bu iki iş, hem mekân hem de Türkiye tarihi ile kurdukları ilişki açısından diğerlerinden ayrılıyor. Leon'un işi, hiç kuşkusuz, geleceği önceleyen ve devletin paranoyak makinesini tersyüz eden bir iş. Gözetleniyoruz ve dinleniyoruz, fakat aygıtla yaklaştığımızda kendi görüntümüz ile karşılaşyoruz. Yukarıda bizi yöneten, gözetleyen bir varlık yok; ne yapıyorsak, biz kendimize yapıyoruz. Elbette sorun, tam da belki bu "biz" kavramının içerisinde temelleniyor. Türkiye toplumu, başından beri, meşruiyeti su götürmez, açık ve ortak bir "biz" oluşturabilmiş değil. Böyle bir "biz"in yokluğunda, hep birileri diğerlerini izlemek, denetlemek, bastırmak zorunda. Türkiye toplumunun mekânı, karşısında kendi imgesini gördüğü organik bir şeffaflığın değil, sürekli

bölünmelerin ve karşıtlıkların, kapalı ve opak bölgelerin belirlediği hiyerarşik ve otoriter bir mekân.

Aydan Murtezaoğlu'nun yarıda kalmış ve gerekli malzeme ve para toplandığında bir kat daha çıkmak için açıkta bırakılmış demir filizleri, Ankara Garı'nın bitmişliği ve tamamlanmışlığını sorgulamaya açıyor. İki ayrı gerçeklik gibi görünen bu iki öge, aynı madalyonun iki yüzü ya da aynı arzunun iki farklı veçhesi. Özellikle 1950'lerden itibaren yönetimi elinde bulunduran muhafazakâr-kapitalist kesimin ilerleme ideolojisinin, vahşi bir sömürü düzeni ile mühendislik ve inşaat üzerine kurulu olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, bu tamamlanmamış sütunlar, Türkiye'nin bir türlü tamamlanmayan ve tamamlanamayacak olan çıkışsız modernleşme çabasını ve yok saydığı sınıfsal çatışmayı cisimleştiriyor. Çekilen fotoğrafta gördüğümüz sütunların yanında oturan figürün, ayağını rahatça bu sütuna koymasını bu çatışma mantığıyla nasıl açıklayabiliriz? Hiç kuşkusuz, sütunların sanat etiketiyle çerçevenememiş olması önemli bir etken. Fakat daha da önemlisi, tamamlanmamış sütunların garın asıl kullanıcılarının, yani Türkiye'nin alt sınıflarının gündelik hayatına ait olması. Bununla beraber, bu saçaklı sütunlar



ezici, aman vermez, tamamlanmış cüsseleriyle gara yabancı. Açık demir filizli sütunlar, bize Türkiye modernleşmesinin hakikatini söylüyorlar. Aynı zamanda, bu çatışmanın milliyetçilik, muhafazakârlık ve cemaatçilik gibi faşizan anlatılarla nasıl sindirildiğini, görünmezleştirildiğini hatırlatıyorlar. Walter Benjamin'in tanımladığı gibi, faşizm, eşitsizliğe ve sömürüye dayanan mülkiyet ilişkilerine dokunmaksızın kitleleri örgütleme çabasıdır. Kitlenin kendini gerçekleştirme arzusunu, bir lider ve millet anlatısı ile birkaç "seçkin"e aktarır. Böylece kitle, kendi narsisizmini bu birkaç seçkinin imgesine yansıtarak yaşar. Murtezaoğlu'nun Ankara Garı'ndaki demir filizleri, bu kısır yansıtma mekanizmasının kırılması amacıyla alt sınıflara yapılan bir hakikat çağrısı olarak anlaşılmalı.

Görüldüğü gibi, neredeyse sergideki bütün işler, gar binasının üzerini örtmeye çalıştığı susurulmuş anlatıların yankılanmalarıyla dolu. Binanın köşelerine, duvarlarına, bekleme odalarına, pencerelerine, salonlarına yerleşen bu işler mekânı başka dillere, başka tavırlara, başka görme ve davranış biçimlerine açmak istiyorlar. Bir tren garının hayalimizde canlandığı, farklı ve başka dünyalara açılan; Ayşe Erkmen'in

işinde gördüğümüz tren rayları ile cisimleşen; bulunduğu yere de, gidilecek yere de ait olmayan ya da başka bir deyişle, hem bulunduğu yere hem de başka bir yere ait olan yoğunlaşmış bir mekân olma özelliğini Ankara Garı'na tekrar kazandırmak istiyorlar. Tam da bu isteklerini gerçekleştirdikleri için; Türkiye toplumunun katılaşmış bedenini açtıkları, ona başka bir dil ve imge olasılığını sundukları için apar topar kaldırılıp mekândan atıldılar.

—Burak Delier



DİPNOTLAR

1. GAR, Ankara Garı, 1995. Sanatçılar: Vahap Avşar, Selim Birsnel, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Hasan Bülent Kahraman, Claude Leon, Aydan Murtezaoğlu, Ladan Shahrokh Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah ve Paolo Vitali. (Ankara Sanart Derneği'nin düzenlediği "Sanat ve Tabular" sempozyumu çerçevesinde, sanatçı Selim Birsnel'in girişimiyle gerçekleştirilmiştir.)

2. 2005 yılında, 9. İstanbul Bienali kapsamında Halil Altındere'nin düzenlediği *Serbest Vuruş* sergisinden *Muhafız* adlı işimin kaldırılması, tam böyle bir eğitilmişlik örneğiydi. Serginin açılışından 20 gün önce, Karşı Sanat'ta düzenlenen 6-7 Eylül Olayları'yla ilgili bir sergi milliyetçiler tarafından basılmış ve fotoğraflar parçalanmıştı. Aynı olayın bienal kapsamında gerçekleşebileceğine dair duyulan kaygı, otosansür eyleminin temelindeki motivasyondur. Sanırım, otosansür konusunda sorulması gereken soru şu: Otosansür neye yarıyor? Kurtarıyorsa kimi, neyi kurtarıyor? Bizi nasıl bir ruhsal ve zihinsel durumla baş başa bırakıyor? Yani, işe yarıyor mu, yaramıyor mu? Serginin açılışı öncesinde, fotoğrafın asıllı kaldığı yaklaşık iki haftalık zaman zarfında, fotoğrafı indirmem için benimle konuşan sanatçılara bunları anlatmaya çalışmıştım. Başaramadığımı ve başaramayacağımı görmek fazla zamanımı almadı. Sonuçta fotoğraf, benim onayım ile son gün indirildi. Daha sonra, o günlerde en az benim kadar, belki benden daha fazla gerilmiş olan Halil Altındere, sergiden değil ama sergi kataloğunu basan yayınevinin sahibi olmasından dolayı TCK'nın 301. maddesinden yargılandı ve beraat etti. *Muhafız*'ın sergiden kaldırılmasını sanat ortamı açısından verilmiş kötü bir sınav olarak görmekteyim. Kaldırılıp kaldırılmamasının bir önemi yok; o iş düşünüldü ve yapıldı, önemli olan bu. Fakat, kaldırılma sürecinde savunulan tezler, dile getirilen argümanlar, sadece belirli bir işin kurban edilmesi ve sanatçıların bir işin sergilenmesiyle bir diğerinin sergilenmemesi arasındaki

etik soruşturmaları atlayarak bir işin kaldırılmasını rahatça savunabilmeleri, sorgulanması gereken meseleler olarak duruyorlar. Türkiye'de sanatçılar ya da Türkiye tarihini tanıyan insanlar olarak hepimiz korkuyoruz, bundan daha doğal bir şey yok. Fakat, korkunun ve korkmanın mantığını oluşturmaya veya korkunun kuşattığı sanatın ve toplumun kuralları çerçevesinde nelerin gösterilebilir, nelerin gösterilemez olduğunun teorisini yapmaya başladığımızda, korkandan ziyade korkulan olmaya başlayacağımızı da hatırlamamız gerekiyor. Otosansür ile sansürün mantığı arasındaki suç ortaklığı, işte tam bu noktada filizleniyor. Korkuyu öğrenmek ve öğretmek yerine, korkularla başa çıkmanın yollarını araştırmalı ve öğrenmeliyiz.

3. 2000'ler sonrası "güncel sanat"ın sermaye ve zengin aileler tarafından kapılması, tam da bu "sivillik", "minörlük" ve amatörlik politikasının krizine yol açıyor. Modernleşme tarifine ve devlete ilişkin milliyetçilik anlatılarına karşı alet edevat ve kavram geliştirebilmiş olan güncel sanat ortamının, neoliberal anlatılara karşı zayıf kaldığını ve savrulduğunu söylemek mümkün. Bunun da ötesinde, yakın Türkiye tarihi bize gösteriyor ki, devlet ve sermaye-özel sektör, neoliberalizm ve milliyetçilik-muhafazakârlık gibi çeşitli arkaiklikler asla birbirlerinden ayrı olarak düşünülemez. Bu varoluş modları birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Türkiye'de güncel sanatın, hatta belki genel olarak Türkiye toplumunun düştüğü tuzak, devlete ve milliyetçiliğe karşı neoliberal politikaların bir "özgürlük" ve "açılım" (ifade özgürlüğü, kimlik özgürlüğü vs.) olarak hayal edilegelmesidir.

4. "Hakikat anlatıcısı", Michel Foucault'nun *Doğruyu Söylemek* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005) adlı kitabında, Antik Yunan metinlerinden çeşitli örneklerini vererek tartıştığı eleştirel bir söylem modunun öznesi olarak düşünülmeli.



O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK



O zamanlar konuşuyorduk, SALT Ulus, 2013

Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



O zamanlar konuşuyorduk, SALT Ulus, 2013

Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



KÜRESELLEŞME-DEVLET, SEFALET, ŞİDDET HAKKINDA

Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergisinden bugüne ulaşmış ayrıntılı bir doküman ya da bir yazışma yok. Sergiyi kataloğundan, birkaç görselden, video kayıtlarından ve aktarılan hikâyelerden öğreniyoruz.

Serginin oluşum süreci, sosyal ortamlarda hep bir arada bulunan ve düşünce paylaşımı içerisinde olan sanatçıların (Hüseyin Bahri Alptekin, İsmet Doğan, Gülsün Karamustafa, Michael Morris, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Müşerref Zeytinoğlu ve Emre Zeytinoğlu) fikirlerinin farklı disiplinlerden biri tarafından değerlendirilmesi ihtiyacıyla sosyolog Ali Akay'ı sohbetlerine davet etmeleriyle başlar. İki yıl boyunca devam eden uzun, etraflı sohbetler ve tartışmalar sonucunda *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi ortaya çıkar. Sergi, bugünkü prodüksiyon süreçlerinden farklı bir şekilde, kolektif bir çalışmayla hazırlanır.

4. İstanbul Bienali'ne denk gelen *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*, devletin uyguladığı şiddeti, devlete karşı şiddeti ve bireyler arasındaki şiddeti irdlemiştir. Geniş bir izleyici kitleleriyle buluşan sergi, basında da geniş yer bulmuştur.

Bu yazı *O zamanlar konuşuyorduk* (SALT Galata, 2012; SALT Ulus, 2013) sergisi için hazırlanmıştır.





Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet (1995) sergisinden



KÜRESELLEŞME—DEVLET, SEFALET, ŞİDDET KATALOG YAZISI

Dünya ekonomisi “küresellik” içinde girift bir şekilde birleşmiştir. Ulus-devlet tarzındaki yaklaşımlar yerlerini yatay geçişli (*transversal*) merkezlere bırakmış, bunlar “*global city*” (küresel kent) veya “megalopol” şeklinde örgütlenmeye ve dünya merkezleri hâline gelmeye başlamışlardır. Yeni Dünya Düzeni üzerinde siyasi, ekonomik ve sosyal bunalımlar yükselmiş; işsizlik, enflasyon, evsizbarksızlık büyük boyutlara ulaşmıştır. Bu durum, eskiden adına Üçüncü Dünya denilen ülkelerin büyük şehirlerinin sorunu olduğu kadar, Dördüncü Dünya’yı içinde barındıran Batı ve Doğu’nun büyük megalopollerinin de sorunudur. Bu yeni yapılanma üzerine uygulanan analizler sosyolog, iktisatçı, antropolog vb. gibi sosyal bilimcilerin tekelinden çıkmaktadır. Onların yaklaşımları (ister liberal, ister Marksist, neo-Marksist veya milliyetçi olsun) süregiderken, sezgisel yaklaşımlara ihtiyaç doğmaktadır. Bilimin 20. yüzyılın sonunda geldiği yer, “büyü ve fal”ın yeniden gündeme gelmesiyle çakışmaktadır. Bilimsel yaklaşımları “tırnak” içine almak duru-

mundayız. Bunu, fizikçiler ve genetikçiler açıkça belirtmekte. Böylece, sosyal bilimlerin bilimsel meşruluğunun ortadan kalktığı savı gelişmektedir. Bilim ve sezgi arasındaki denge günümüzde sezgiden yana olmaya başlamıştır.

Bu bağlamda, sanatlarını bilimsellikten çok sezgileri üzerine kuran sanatçıların yaklaşımları önem kazanmaktadır. O hâlde, “küreselleşme” (ve devlet, sefalet, şiddet) konusunu sanatçıların bakış açısından görmek ilginç olacaktır. Sanatçıların saptamalarına bakmak, bu açıdan, kaçınılmaz gibi durmaktadır. *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi tek yönlü bakış açılarını yadsımaktadır. Tüklenen toplumsal homojenlik, yerini yeni sosyalliklere, heterojenliklere bırakmaktadır. Bunlar, dünyayı yatay geçişli olarak kat eden küçük gruplardır (Yuppie’ler ve Rock, Punk, Metal gibi). Bu durum, Batı, Doğu ve Üçüncü

Ali Akay’ın bu yazısı, ilk olarak *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* (1995) sergi kataloğunda yayımlanmıştır. Bu yayında, daha önce yayımlandığı şekliyle aktarılmaktadır.



Dünya gibi kavramları reddetmektedir. İşsizliğin, evsizbarksızlığın bugünkü konumu tüm megalopollerin sorunudur. New York'tan Paris'e, İstanbul'dan Singapur'a uzayan şiddet, sefaleti de içinde barındırmaktadır. Bolluk, zenginlik ve yoksulluk iç içedir. Devletin gerçekleştirdiği şiddetin yanı sıra, devletin maruz kaldığı ve tabandan gelen ile ürettiği şiddetten söz etmek gerekmektedir.

Ayrıca, mikro düzeydeki, yani bireylerin birbirleri arasındaki şiddet de sorunun bir parçasıdır. Aşınmaya yüz tutmuş makro ve mikro milliyetçilikler, bu bağlamda gündemdedir. Sermayenin ve dünyanın merkezinin Atlantik'ten Pasifik'e kayması, Batı ve Batı-dışı toplumlardaki ırkçı söylemleri ve pratikleri düzenleyerek yükseltmektedir. Devlet-sivil toplum karşıtlığı, sorunsalımız içinde aynı batağa girmiş gibi görünmektedir. Taylorizm ve Fordizm yerlerini organizasyon biçimi olarak Japon Toyotizmi'ne bırakmakta, "esneklik" öne çıkararak özelleştirmeleri ve işten atmaları hızlandırmaktadır.

Devletin katlanıp bükülmesiyle birlikte sadece baskıcı, şiddet taşıyan öğelerin meşru

olarak kaldığını ve Alvin Toffler'in yazmış olduğu gibi, şiddetin bile gitgide toplum dışına itilip, marjinalleştirilmeye başlandığını; dayanışma ilişkilerinin en aza indirilmeye çalışılıp, köşeyi dönmeye ilişkin bireysel çabaların arkadaşlık ve aile ilişkilerinin bile dışına çıkmasıyla birtakım kimselerin dışlandığını; sadece toplumun genel söylemine entegre olanların, bu söylemle bütünleşenlerin refah içinde yaşayıp, hazzacı toplumdan paylarını alabildiğini ve büyük bir kesimin risk toplumu öğeleriyle yaşamlarını idame ettirmeye çalıştıklarını gözlemliyoruz. Kapıları tutanlar, kapıların arkasındaki belirsizliği yaşarken, biyo-politikanın genelleşerek suçlu ve suçsuz ayırımını gözetmeksizin herkesi denetim altına aldığı, Foucault'nun biyo-iktidar adını verdiği güç ilişkilerinin yaşandığı bir ortamdayız.

Bu ortamı göz önünde tutarak, ideolojinin bilinç ve bilim olmadığını bize yıllar önce (1960'lı yıllarda) gösteren Althusser'i hatırlayalım: Hakıkında yazılan menfi yazıları bir kenara koyarsak, Althusser'in "İdeoloji bir bilim değildir" önermesinin önemini kavrayabiliriz; çünkü ister sivil toplumcu, ister devletçi yaklaşımlar olsun, bunların hiçbiri *bilinç geliştiren ideolojiler* gibi dur-



mamaktadır. Bilişsel ve bilimsel ise hiç değildir –isterlerse öyle olduğunu iddia etsinler. İdeoloji, Marx’ın da belirtmiş olduğu gibi, bir “yanılsama”dır, o anlamda da bir bilinçsizliktir: İnsanları yapan bilinçleri değildir; insanlar maddi olarak bilinçlerini yaparlar. Her ne kadar Karl Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya* adlı kitabında “bir toplumda yaşayanların önceden belirli iki görüş, iki bakış açısı olduğunu; bir yandan hazır yapılmış bir durumla karşılaşıldığını, diğer yandan ise bunların değiştirilmeye kalkışıldığını”¹ yazıp ideolojilerin hazır yapılmış (*ready-made*) duruma, ütopyaların ise geleceğe dair düşler olduğunu ileri sürmüş olsa da, burada söz konusu olan bilinçli bir ideoloji veya ütopya değildir. Althusser’deki anlamıyla bu, bilinçten çok *bilinçdışına* bağlıdır. Yani, kökleri karanlıktır, çözümlenmesi ve anlaşılması oldukça güçtür. Althusser’deki ideoloji kavramının Hegelci bir matris ile pek bir ilişkisi yoktur. Buna karşılık daha çok Spinoza’ya, hatta Freud’a, belki de Lacan’a, yani, bilgisel görünümle sevgisel görünümün birlikteliğini psikik işleyiş çerçevesinde düşünen ve karmaşıklığı bireyler arasındaki ilişkilerin temel özelliği olarak kabul eden düşüncelere daha yakındır. Yani aslında, yaklaşımlar

ilkesel (bilinçli, istençli, bilinçdışına ait olan veya her anlamda ideolojik olmaktan çok, pragmatik –kodlar, somutluklar, vakalar–) olmak durumundadır. Sivil toplumcu söylemin pragmatik devletin baskıcı olduğu bir dönemde, insanları tek boyutlulaştırdığı bir anda ortaya atılan söylemlerden biri olduğunu söylediğimizde, zannediyorum, oluşum gerçeğinin pek dışına çıkmış sayılmayız. Althusser’in ideoloji kavramı bizi, devletin baskıcı ve baskıcı olmayan iki yüzünü birden göstererek şekillendirmekte. Devlet teorisini geliştirmek için, yalnızca devlet aygıtı ile devlet iktidarı ayrımını değil, fakat açıkça devletin (baskı) aygıtının yanında olan ancak bununla karşılaştırılmaması gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur. Devlet, baskı yapmaktan çok, tabandan gelen baskıyla ürer ve baskıcı hâle gelir: “İktidar üretir, bastırmaz”. Buna kendi kavramının adını vereceğiz: Devletin İdeolojik Aygıtları (D.İ.A.). Althusser’e göre, D.İ.A.’lar devletin baskı aygıtlarıyla aynı şey değildir. Bir yanda ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler, vb. ile devletin baskı aygıtları varsa, çok sayıda D.İ.A. olduğunu gözlemlemek mümkündür: Dinî D.İ.A., haberleşme D.İ.A.’sı, kültürel D.İ.A., vb. Buradan da anlaşılacağı gibi, devletin ve sivil toplumun farklı D.İ.A.’ları



vardır. Bunlar makro ve mikro ideolojiler olarak ele alınabilir. Her ideolojinin ise öznesiz, bilinçsiz olduğunu varsayarsak, devletin iki yüzünden birinin D.İ.A.'larla işlediğini görürüz. Bunlar arasında siyaseti, kültürü ve hukuku bulmuş olmamız oldukça manidardır; çünkü bunların mevcudiyetinde devletin ikinci yüzü saklanmıştır. Hukuk devletin siyasal ilkeleri, refah toplumunun kültürel gelişimi (devletin yapması gereken veya gerekmeyen yardımlar üzerine odaklanan tartışma) buralarda aranmalıdır. Bunun diğer bir yüzü, sivil toplum kurumlarında da vardır ve güzel bir şekilde işlemektedir ama sonuçta, piyasa kurallarının egemenliği altında kalmak durumundadır. Neoliberal kapitalizme aittir. Liberalizmle birlikte yönetim pratikleri, disiplin toplumu ve ceberut devlet modeli yerine yeni bir yönetimsellik modeline yönelmiştir. Bu yeni yönetimsellik biçimi sağlık, sıhhat, temizlik, doğum, yaşamın uzaması, nüfus kontrolleri ve ırklar üzerine odaklanmaktadır. Sivil toplum da aslında bir özgürlük alanı değil, bu yeni konuların denetlenmesini sağlayan modern iktidar rejiminin bir parçasıdır. Foucault liberalizmi bir ideoloji olarak değil, fakat bir teori olarak da değil, ama teorik bir pratik olarak ele almıştır.

İçinde bulunduğumuz dönemde, devletin ya da sivil toplumun kurumlarının hangilerinin toplumun yöneliminde etkili olup gidişatı belirlemesi gerektiği tartışmalarını bir kenara koyarak, Althusser ile birlikte –ve hatta bir şekilde onun düşüncesine de saygıyla– devletin alanının “hukuk-üstü” olduğunu, onun ne kamusal ne de özel olduğunu vurgulamak istiyoruz; çünkü bunun vurgulanması devlet-sivil toplum tartışmasının bugün ne kadar gereksiz, yanılsatıcı ve ideolojik olduğunu hissettirmektedir (Gramsci, bunu daha o zamanlarda görmüştü). Her ne kadar D.İ.A.'ların devletin baskı yönünü meşrulaştırmak için var olduklarını düşünsek de, bu ikili ayrımın gösterilmesi bakımından Althusser'in tezi ilginçtir ve bizi ilgilendirmektedir. Aynı ayrımı Dumezil'de ve Deleuze-Guattari'de göstermek mümkündür.

Aslında, sivil toplum ve devlet ikili karşıtlığının dışına, polis kavramıyla çıkmak zorundayız. Refah devletin krizinden alternatif yönelimlerle, dayanışmalarla uzaklaşmanın mümkün olduğu ileri sürülebilir. Devletin ekonomik alandan elini eteğini çekmesinin dışında her şeyin devletleştirilmesi söylemine dönmek



de söz konusu değildir. Kamu hizmetlerinin bir kısmının daha adem-i merkeziyetçi kılınması, yerel yönetimlere kültürel ve sosyal alanlarda yeni sorumluluklar vermek, kamu alanlarının görevlerini kamu alanlarına girmeyen yerlere aktarmak... Bütün bunlar devletin düzenleyici işleviyle dolaysız müdahalesi olmadan gerçekleştirilebilir. Jakoben geleneğin ağırlığının dışında kalmak, ama her sorumluluğu sadece ve sadece sivil toplum kurumlarına da bırakmamak... Zira, on-on beş yıllık geçmiş söylemin topluma çok şey kazandırmadığını gözlemleyebiliriz.

Jürgen Habermas'ın da yerinde bir şekilde belirtmiş olduğu gibi, refah devletinin krizi gerçek bir kriz, ama bu kriz, ekonomik ve sosyal olmanın yanında söylemsel de bir krizdir; çünkü, refah devleti ve ütopyalarının krizi, üretim üzerine kurulu bir sistemin krizidir (Ricardo'dan Marx'a, neo-Marksist ve neoliberallere kadar). 1970'li yılların ikinci yarısında sosyal devletin projelerinin sonuna gelinmesi –ki o yıllarda bundan başka sosyal demokrat alternatif bulunmaz gibi görünmektedir– sosyal devletin projelerinin “emek toplumu”nun ütopyası ile beslenmeye devam etmesiyle ilgilidir. Kapita-

lizm ve demokrasinin uyum hâlindeki birlikteliği, sosyal devletin adaletçi ve mesafeli-eşitlikçi (her vatandaşın hukuk ilkelerine ve özgürlüğe, insani haklara eşit mesafede bulunması gerekliliği) kalmasına bağlıdır. Buradan, sosyal devlet projesinden, emeğe ve üretime bağlı ütopyaları öne çıkarmak söz konusu olabilir. Habermas'ın muhafazakârlar olarak adlandırdığı bu kesim (ABD'de demokratlar, Fransa'da 1984'ten itibaren ikinci Fabius sosyalist hükümeti), sosyal devlet ile piyasa ekonomisinin modernizasyonu arasındaki dengeyi sağlayan noktayı aramaktadır. Neoliberaler (Reagan ve Thatcher hükümetleri ve Türkiye'de Özal'la birlikte 24 Ocak Kararları) gelir dağılımının yeni şeklini en fakirler aleyhine geliştirecek şekilde ayarladılar ve burada, sadece büyük sermaye gruplarının gelirlerinde, kârlarında anlamlı bir gelişme sağladılar. Bu ortamda, sosyal devletin işlevleri en aza indirilmeye çalışıldı: “Siyasi sistemin meşruluğu daha ucuza getirilmelidir” söylemi egemen hâle geldi. Buradaki potansiyel, sosyal devletten değil ama sivil toplum ögeleri arasında bulunan büyük sermaye gruplarından, patronlardan oluştu. Aynı şekilde, siyasi iktidar da yerini ve söz hakkını paraya bıraktı. Artık dayanışmaya yer kalmadı. Bugünün alternatifi belki de bu üç enerjinin



birleşmesiyle oluşacaktır. Bu, yeni bir güçler ayrımıdır: Para, yönetsel iktidar ve dayanışma. Bu üçünün buluşması ise ekonomik bir politikadan çok, kültür politikasıyla mümkün olabilecektir. Gramsci buna “kültürel hegemonya” adını vermiştir. Bu nedenle, gelişen bu süreç zarfında bilimsellikten çok sanatçıların sezgiselliğine gereksinim duymaktayız. Kültür politikasının dayandığı zihniyet ise üretimden ziyade yaratıdır. El yordamıyla, kör denemelerdir söz konusu olan... Yani özerk kamu mekânlarının oluşturulması ile ekonomik ve devletin kendi sınırlarını tanıması ile radikal bir demokrasiye doğru yönelme istencidir. Fakat, Habermas’ın emekten iletişime doğru bir proje önerisinin tersine, belki de sorunun iletişimden çok kimliksizleşme süreçlerine girebilme ile mümkün olacağını söyleyerek, dayanışma modellerinin araştırılabileceğini ileri süreriz.

Neoliberalizmin yükselişi devleti hedef alırken onun ikinci yüzünü, yani sosyal adalet dağıtıcı yüzünü yok etmeye çalışmıştır. Aslında Friedrich Hayek’in *Droit, législation et liberté*² isimli kitabında vurguladığı da budur: Devletin ekonomiye karışması, dolayısıyla sosyal

hizmetleri göz ardı etmesi. Hukukun dinle olan ilişkisi de ilginç bir durumu sergilemektedir. Ne zaman hukuk (dağıtımçı ve sosyal adaletçi) sapma yapmaya kalksa, o zaman hayır kurumları (bugün Fransa’da devletin kendisi Yardımseverler Cemiyeti şeklinde ve neoliberal zihniyetin mantığı dâhilinde işsizlere dayanışma yerine “Salaire Minimum Insertion” adı altında asgari yaşam ücreti hibe etmektedir) veya teolojik olarak “Adil Düzen”, hukuk düzeninin yerine taht kurmaya kalkmaktadır. Hukukun yanında politika da şiddeti içermektedir; hukuk ise intikam üzerine kurulmuştur, çünkü tek adil olan adalettir, hukuk değil.

Devletin baskıcı, şiddet dolu yüzü var oldu; diğer yüzü, yani sosyal adalet sağlayan, dağıtımçı adaleti (*justice distributive*) gerçekleştiren yüzü, neoliberalizmle birlikte yok olmaya başlayıp, bireylerin kendi iradelerine dayanan adalet (*justice commutative*) geçerli oldu. Hobbes, Leviathan (1651) kitabında, öncelikle devlet ile Latince *civitas*’ın aynı şey olduğunu yazar. Aynı zamanda “ejderha” olarak adlandırılan devlet veya *civitas*, ölümsüz tanrının altında “barış ve savunmanın” borçlu olduğu tanrının doğuşudur. Ayrıca sivil yasaları ikiye ayırmaktadır: Dağıtımçı yasalar ve



ceza yasaları. Yani, kamu görevlilerinin ekonominde, özel yönetimden sorumlu olmaları ve *militia* bakımından da “silahları, kaleleri, limanları korumak, asker toplamak, askerlere ödeme yapmak”.³ Aynı perspektifte, Jeremy Bentham, *Anayasa Kodu*’nda vatandaşlara hukuki eşitlik sağlayan kurallara “dağıtım hukuku” adını vermektedir.

Aslında Dumezil’in Hint-Avrupa toplumlarının mitolojilerini incelemesinden beri egemenlik işlevinin iki kutuplu olduğu bilinmektedir. Deleuze-Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı çalışmalarının Türkçede yayımlanan ikinci cildinde⁴ bunu belirtmektedirler.

Spinoza’dan yola çıkarak devletin hem maruz kaldığı hem de etkilendiği şiddet boyutuna değinmek istiyoruz. Spinoza, bilindiği gibi, *Etika* isimli kitabında üçlü bir anlatım biçimi ve içerik ortaya koyar: 1. İmler veya etkiler; 2. Nosyonlar veya kavramlar; 3. Tözler ve algılar. Aynı şekilde, devletin de etkileri ve etkilenmeleri vardır. Bir cismin başka bir cismin etkisine girmesi veya onun etkisine maruz kalması gibi, devlet ve şiddet ögesi de birbirlerini etkiler ve birbirlerinden etkilenir. Spinoza bu ilişkiye *affectio* adını verir.

Bu da, dışarıdan gelen bir etkinin gerçekleştirdiği bir ilişkiyle belirlenen ve tözü kendinde olmayan anlamına gelmektedir. Spinoza, tözsel duygulanımlar ve tekil şeylerin duygulanımı arasında ayırım yapar: Tözsel (Tanrı’ya ait) olanlar zorunlu olarak aktiftir. Tekil olanları ise içkindirler. Mesela, güneşin bedenimiz üzerindeki etkisi, etkileyen cisimle –bedenimiz– arasındaki etkilenme ilişkisini belirtir; etkilenen cisim doğasını gösterir ve etkilenen cismin doğasını kaplar, dönüştürür, etkiler. Etkiler duyumsal etkilerden (*affectio*) meydana gelmiştir. *Affectus* (duygu) ise, bedenlerimizdeki mutluluk veya üzümlük kaliteleriyle alakalıdır. Etkiler aktifleşirse mutluluk hâkim olur, pasifleştirme durumunda ise, mutsuzluk ve üzümlük kaplar bedeni.

Bu etkiler bizi, yani etkilenmeleri ve etkileyenleri belirli bir müddet zarfı içinde egemenlikleri altına alabilirler. Bu an içindeki imgeler, o hâlde, daha evvelki ve daha sonraki imgelerden ayrılır; yani şu anki vaziyet, hep bir süreci içermektedir. Bu süreç içinde etkilerin güçleri bize güç katar veya gücümüzden bir şeyler alır. Süreç içinde varlığımız bir şeyler kazanır ve kaybeder. Her süreç, geçiş anında “eksiler” veya “artılar”



ortaya çıkarır. Güneşin sıcaklığı bizi ısıtır veya kızgınlığı derimizi yakar ve onun sıcaklığını, yakıcılığını kaldıramaz hâle geliriz. Haz verir veya acı verir; sağlıklı kılar veya yakar. O hâlde bunlar geçişlerdir, oluşlardır, yükselmeler ve alçalmalardır; gücün sürekli dönüşümüdür. Bir vaziyetten başka bir vaziyete sokar bizi. Bunlar büyüme ve küçülme süreçleridir.

Devletin de kısa süreli bir zaman zarfında etkileri ve etkilenmeleri olur. Devletin de yükselme ve alçalma dönemleri olmuştur. Bunlar daha düz, çizgisel, doğrusal değildir. Etkilenmelere ve etkilere göre inişler ve çıkışlar gösterir. Bu demek oluyor ki, “Bir devletin inişe geçmesi onun bir daha çıkışa kalkmasını engeller” önermesi doğru olmayacaktır. Devletin de büyüme ve küçülme, kendi üstüne katlanma, kıvrılma süreleri olacaktır. Devletin şiddette bulunduğu ve şiddete maruz kaldığı süreler mevcuttur. Tek taraflı ne mikro ne de makro belirleme yapmak olanaklıdır. Etkilenmeler sadece bizi etkileyenlerin gücünü göstermediği gibi, bizim kendimize has olan süremizi de göz önünde tutmak zorundadır. O hâlde belirleyici nedenler, bizi etkileyen güçlere has süreye olduğu kadar, kendimize has süreye de bağlıdır.

ŞİDDETİN DEVLETİN TEKELİNDEN ÇIKMASI

Sivil toplumcu siyasal söylemin tüm iyi niyetli çözümlerine karşın, gelişen şirket ideolojisi, toplumcu, devrimci güçlerin de (sendikalar, cemiyetler vb.) meşruluk krizi içine girmeleriyle birlikte topluma yerleşti. “Köşeyi dönme” söylemi toplumda saygın bir yer kazandı. Garantisi, sosyal sigortası olmayan üretim güçleri, istediği zaman işten atan patronlar tarafından toplumsal sefaletle terk edildi ve şiddetle birlikte yaşamak zorunda bırakıldı. Özel mülkiyete karşı girişilen eylemlerden çekinen sermaye, “özel polis güçleri”yle polisin “adalet sağlayıcı” görevini tekellerine almaya başladı. Şiddete karşı şiddet, sefaletle karşı zenginlik megalopollerin kaderi hâline geldi; işsizlik diplomalı gençlere sirayet etti. Şiddetin tekeli, toplumun zengin ve fakir kesimlerinde yoğunlaşır hâle geldi. Dünya tarihinden örnekler verebiliriz: İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında yeraltı güçleri, işçilere ve işsizlere karşı malum yöntemlerini uyguladılar. Örneğin, Japonya’da Yakuza, sendikalı militanlara karşı kaba kuvvet kullandı. ABD’de 1930’lu yıllarda şirketler kolluk kuvvetleriyle grev kırıcılık rolünü üstlendi. Daha yakın bir zamanda Güney Kore’de, Seul’de Motorola fabrikasında şiddet öyle boyutlara vardı ki,



iki işçi, toplumun sendikayı tanımamasını protesto etmek için üzerlerine benzin döküp kendilerini yakarak intihar etti. İş dünyasında kaba kuvvetle şiddeti tekeline almak bilinen bir olgu hâline geldi. Bunun toplumsal pratiği yaşama yansıdı; Türkiye’de olduğu gibi, “senet mafyası” adı altında birtakım insanların eylemde bulunması ise, şiddetin toplumsalın içine yerleşmiş olduğunu bize gösterdi. Devletin ve kanunların şiddeti karşısında özerklik kazanan, toplumdaki ve bireydeki şiddeti eline geçiren sivil kurumların yasadışı öğeleri oluşmaya başladı. Derrida’nın hayalet biliminden (*hantologie*) yola çıkarsak şunu söyleyebiliriz: Yarı görünen ve görüldüğü anda yok olan hayaletleri gören ve yok edebilen çocukları düşünelim. Bu, *görünürün* maddi hâle gelmiş şekli olarak gözükür. Devleti, iktidarı bir hayalet olarak gören çocuk bakışının tersine yetişkin, devletin gerçek olduğunu görür. Devleti yok eden, onun hayalet olduğunu varsayan çocukça düşüncedir. Yok olan ancak maddi olmayandır. Sivil toplumcu bir söylem devleti yok etmez. Ancak hukuk devletini, sosyal devleti yok etmekle kalır; çünkü şirketlerin, sermayenin özerkliği bu şekilde sendikalar ve örgütler bastırılarak, hakimiyet altına alınarak, yok edilerek sağlanacaktır.

Adil düzeni gerçekleştirmeye çalışan teolojik işlevli iktidarlar ise, bugün hâlen, adaletin ve devletin hukuksal yapısının bir hayalet olmadığını tartışmaktadır. Böyle bir ortam gerçekleştirilmeye kalkıldığında, hortlayan eski güçler mekânları istila etmeye başlayacaktır. O zaman hortlakları kovmak için ruhlara ihtiyaç duyulacaktır: Hayaletler kovulur, ruhlar çağrılır. Ruhların geri gelmesine, yani bulunduğumuz dönemin içindeki reaksiyoner güçlerin karşısına çıkacak yeni söylem üretmenin zor olduğu anlarda, yeni olmayan, ama bu koşullarda yeni gibi görünen ruhlara ihtiyaç duyulacaktır belki de. Eski sembollere sarılmak, onların ruhlarını çağırarak, hortlaklara karşı verilecek mücadelede gerekli olabilecektir. Sosyal devlet söyleminin krizle birlikte, bu kadar eski bir hâle geldiğinde yeniden canlanması ve ruhların maddi bir duruma getirilmesi gerekliliğiyle karşı karşıya kalmaktayız.

REFAH DEVLETİNİN KÖKENLERİ

19. ve 20. yüzyıldaki işçi eylemleri ve sosyalist, daha sonra da sosyal demokrat söylem, bir paradoksla karşı karşıya kaldı. İşçiler bir yandan devletin kendi güvencelerini, sağlık ve



sosyal sigortalarını emniyet altına almasını talep ederken, diğer yandan devletin iktidarını yıkmaya çalıştılar. Sosyal refah devleti sürekli olarak bu paradoksu yaşadı. Hem işçi eylemleri, grevleri yaşadı, hem de işsizlere işsizlik sigortası vermek durumunda kalarak işsizleri korudu. Ancak bu koruma eylemini Althusser'in D.İ.A. kavramıyla açıklamaya giriştiğimizde, koruyucu devlet fikrinin aslında düzenin korunması adına özel mülkiyetin garanti altına alınması için yaygınlaştırılıp geliştirildiğini gözlemlemek mümkündür.

Ancak, bugünkü konumda, devletin koruyucu yanının büyük kentlerdeki ve özellikle megalopollerdeki büyük risk potansiyellerinin önüne geçme gerekliliğinin meşruiyet kazandığını söyleyebiliriz. Eşitlik üzerine kurulu demokrasi fikri, bugünkü koşullarda risk faktörünü ön plana çıkarmıştır; böylece güvenlik sorunu, eşitlik sorununun –en azından şimdilik– önüne geçmiştir. Şiddetin yaygınlaştığı, sivil ve bireysel terörün kol gezdiği megalopollerde, güvenlik ve yaşam güvencesi birincil konuma geçmektedir. Aslında, refah devletinin krizinin ortaya çıkmasının ardında yatan sebeplerden biri de bir bakıma budur.

DEVLETİN DOĞASI

Devletle polis, ordu veya hükümetler birçok kere birbirleriyle karıştırılmaktadır. Devlet, hükümet de dâhil olmak üzere farklı gruplarda ele alınabilecek kurumların tümünü kapsayan genel bir kavramdır. Parlamento, yargı, polis, askerler, kamu iktisadi teşekkülleri ve daha nice kurum, toplumun düzenlenmesinde ve yönlendirilmesinde aktif rol oynarlar. Yukarıda yazılanların tümüne rağmen, nominalist bir tavırla hükümetlerin, polis ve ordunun gizli servis olmadığını, bütün bunların teker teker devlete tekabül etmediğini tekrar belirtmek isteriz. Ockham'lı Guillaume'un da daha o zamandan belirtmiş olduğu gibi, şeylerin kavramları kendi özlerinin varlığı ile birlikte ele alındığında, her tekil nesnenin kendine has bir doğası olduğunun ve başka bir tekil nesneyle karşılaştırıldığında mütekabiliyet ilişkilerindeki farkların dikkate alınması gerekmektedir. Yine aynı şekilde Marx, Hegel'in sivil toplumun devletten ayrıldığını kabul ederken bu ikisinin devlette sentezlendiğini öne sürmesini eleştirmişti; çünkü sivil toplum ve devlet ayrımı, devlet içinde sentezlenemeyecek kadar farklıdır. Marx'a göre, devlet ile toplum arasındaki çelişki yeterince gerçektir.



Miliband, çelişki üzerine oturttuğu diyalektik analizinde, “Gerçekten de bu çelişkinin getirdiği siyasal yabancılaşma modern burjuva toplumunun merkezi olgusudur”⁵ diye yazdığında, bu iki farklı doğa arasında, diyalektik düşünce tarafından gerçekleştirilecek bir füzyondan bahsetmektedir. Bu farklı iki doğanın özdeşleşerek senteze girmesini düşünmektedir. Oysa, farklılıkların mantığında, çelişkilere ve sentezlere yer yoktur.

Devletin doğasının diğer öğelerle olan ayrımını kısaca belirttikten sonra şunu söyleyebiliriz: Hobbes ve Locke’un devlet teorisinin üzerine eğildiğimizde, devletin yine iki görevi olduğunu göreceğiz. Biri güvenliğin üretimi, diğeri belirsizliğin kısıtlanması. Hobbes, cumhuriyetin amacının daha o zamandan kişilerin güvenliğini sağlamak olduğunu yazmıştır. O hâlde şunu söyleyebiliriz: Batı’da bireyin ve modern devletin ortaya çıkışı aynı süreçte gerçekleştirilmiştir. Modern devlet gibi birey de kapatılma pratiklerini disiplinci yönde

gerçekleşmiştir; biyo-politika ise, disiplinci devlet iktidarı pratiklerinin terk edilmesiyle birlikte oluşmaya başlar: nüfus kontrolü, kayıtlar, hane kayıtları, kimlik belirlenmesi gibi...

—Ali Akay

DİPNOTLAR

1. Karl Mannheim, *İdeoloji ve Ütopya*, çev. Mehmet Okyayuz (İstanbul: Epos, 2002 [1929]).
2. Friedrich A. Hayek, *Droit, législation et liberté: Une nouvelle formulation des principes libéraux de justice et d'économie politique* [Hukuk, Yasalar ve Özgürlük: Adaletin ve Siyasal İktisadın İlkelerinin Yeni Bir İfadesi], çev. Raoul Audouin (PUF: 2007).
3. Thomas Hobbes, *Leviathan* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, 1993), 176.
4. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı*, çev. Ali Akay (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1993).
5. Ralph Milliband, “Marx and the State” [Marx ve Devlet], *The Socialist Register* içinde, sayı: 2 (Londra, 1965), 278–296.



O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK



O zamanlar konuşuyorduk, SALT Galata, 2012. Fotoğraf: Mustafa Hazneci





O zamanlar konuşuyorduk, SALT Ulus, 2013. Fotoğraf: Cemil Batur Gökçeer



BİR SERGİYİ YENİDEN YAZMAK

Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi, küreselleşen İstanbul'da 1993 ile 1995 yılları arasında planlanarak gerçekleştirildi. Bu süre zarfında bir yandan toplantılar yapılırken, diğer yandan da sergi için finansman ve yer arandı. İki sene boyunca, sergide işleri yer alan sanatçıların bazen tamamıyla, bazen de bir kısmıyla ayrı ayrı toplantılar düzenlendi. Bu toplantılarda gerek Avrupa'nın, gerekse de Türkiye'nin toplumsal, politik ve ekonomik alandaki sorunları ve bu sorunların dönüşümü konuşuldu; bunlar birbirleriyle kıyaslanarak benzerlikleri ve farklılıkları tartışıldı. Sanatçılara uzun uzun teorik çerçeveyi anlatmaktaydım. En başta Emre ve Müşerref Zeytinoğlu olmak üzere, sanatçılarla (İsmet Doğan, Hüseyin Bahri Alptekin, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa ve Ahmet Müderrisoğlu –Michael Morris bu tartışmalarda yoktu–) konuşularak ilerleniyordu. Daha sonra bu tartışmaları hızlandırdık; bazen ise ara vererek konuştuklarımızı yeniden değerlendirdik. Bu süreç aynı zamanda hepimizin

oturup konuşmaya ayıracak zamanımız olduğunun da göstergesi, değil mi? Yeterince zamanımızın olması çok önemliydi; o bakımdan konuşmalarımız aynı zamanda sofralarda devam etmekteydi. Rakı-meze eşliğinde tartışılıyor, çalılışılıyordu. Bir bakıma eğlence ve sanat iç içe girmektedir. Bazen başka sanatçılarla da buluşulmaktaydı, bazen de değişik gazeteciler, yazarlar ve şairlerle... Bu bakımdan genişleyen bir tartışma ortamı söz konusuydu.

Bunlar aynı zamanda, İstanbul'un 1990'lı yıllardaki kültürel ortamına da örnek teşkil edecek bir durumu göstermekteydi. Her şey konuşulmakta ve tartışmaya açılmaktaydı. Sadece sanat değil, sosyoloji ve felsefe kuramlarına ilişkin kitaplar da çevrilmeye ve okunmaya başlandı. Aslında okunması çok kolay olmayan yapısalılık sonrası Fransız felsefecilerin kitaplarını anlatmaktaydım, hem derslerde hem de sanatçılarla yaptığımız ev sohbetlerinde. Bunlar, sanat ve sosyolojinin yan yana gelmeye başladığı yıllar



olarak hatırlanacaktır. Bugünden çok farklı bir ortam mevcuttu. Bilgiye açık ama sanat üretimine hız katılmayan, nispeten talepsiz bir ortamda ilerlenmekteydi. Bir bakıma, sanat daha “kapitalize” olmamıştı; sermayeyle iç içe olan ticari sanat da zaten beğenilmemekteydi. Yapılmak istenen şey, form aramaktan ziyade düşüncenin ve sanatı düşünmenin politikalarıydı. Eski ressamların imza olarak işleyen bir forma uygun resim yapmaları eleştirilmekteydi. Tuval resminin bitip bitmediği tartışma konuları arasındaydı.

Böyle bir İstanbul ortamında, tartışmalarla geçen bir sergi hazırlığı uzun bir zamana yayılmaktaydı. Zaman bizimdi ve onu kaybetmek gibi bir mevhumumuz da yoktu, bugünlerde zamanın peşinde koşan bizler gibi... Her şey yan yana, hep birlikte, şehrin içinde dolaşarak yapılmaktaydı; yeni yeni açılmakta olan kafelerde oturmaktaydık ve kadınların meyhanelere serbestçe girip çıkabildikleri yılların başlarındaydık.

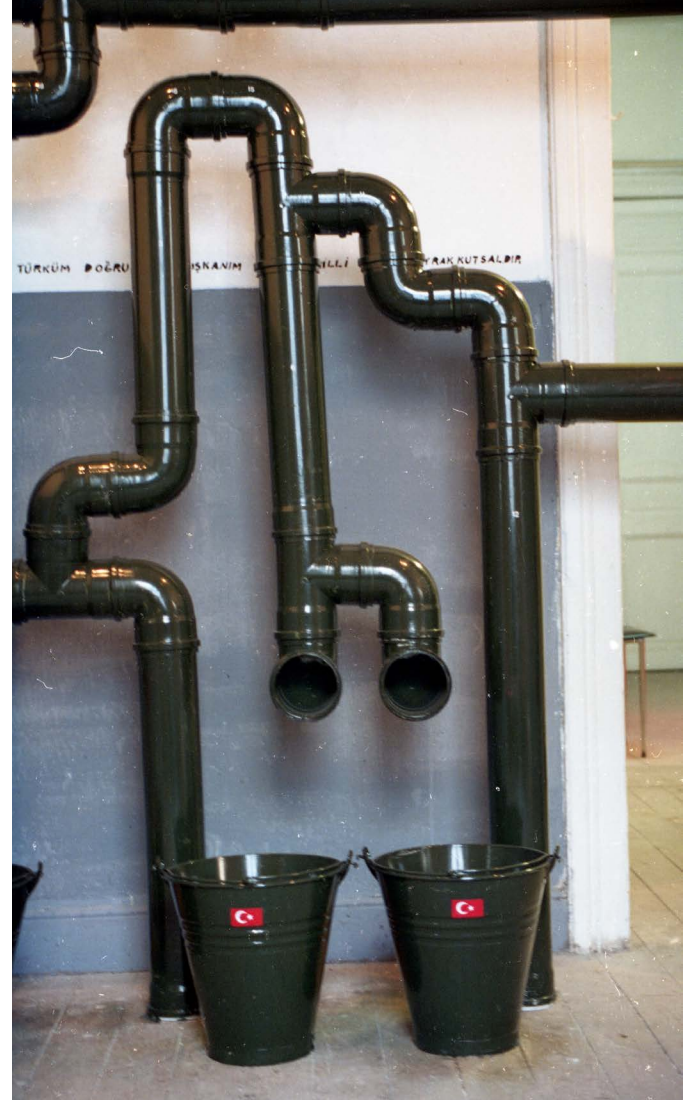
Siyasi olarak ise, Türkiye’de yenilenen entelektüel yaklaşım, ordu ve Cumhuriyet modernizmini postmodern bir dönemin koşulları içinde eleştirmektedir. Özellikle Hüseyin Alptekin

ve Michael Morris, yükselen İslam’ın ve Bosna savaşının ayak izlerini sürdürerek Balkan meselesinin üzerinde çok durmaktaydılar. Sergide de, Bosna bayrağını Hüseyin’in doktor olan babasının kırık bir camdan gözüken deriden yapılma hasta divanının üstünde sergilediler (*Diagnosis Divan*, 1995). Bu sırada sivil toplum meselesi gündemdeydi ve devlet-sivil toplum karşıtlığı her yerde vurgulanmaktaydı. Ben de, sivil toplum ile devlet arasındaki ikiliği tartışan bir çalışma içindeydim ve de Foucault’nun “polis” ve “hikmet-i hükümet” kavramlarının anonimliği fikrine yaslanarak bu ikiliği aşmaya çalışmaktaydım. Bunu belki de en çok Emre Zeytinoğlu ile konuşmuştum, ki o da hâkî renge boyalı borulardan akmakta olan suyun devlet ve sivil toplum tarafından nasıl beraberce kirletildiğine dair bir enstalasyon yapmıştı (*Atık Boruları*, 1995). Emre hem resim yapmakta hem de enstalasyonlarında boru formunu kullanmaktaydı. Müşerref Zeytinoğlu ise, enstalasyonlarında İstanbul’da görünür olmaya başlayan Yuppie’ler veya devlet kapısına kapılanmalar üzerine çalışmaktaydı. Sapanca’daki evlerinin bahçesinden kesilmiş ağaçların ahşabından, ordu ve Yeniçeriler arasında kurduğu ilişkiyi anımsatan mızraklar üretmekteydi. Bu Yeniçeri mızraklarıyla “devlet





Hüseyin B. Alptekin ve Michael Morris, *Diagnosis Divan*
[Teşhis Divanı], 1995



Emre Zeytinoğlu, *Atık Boruları*, 1995

kapısına kapılanma” meselesine değinmekteydi (*Kapı Tutmak*, 1995). Bülent Şangar ise, kendi imgesini, dört kişinin –ki onlar da kendisiydi– bir arada şiddet uyguladığı “dövülen kişi” pozisyonunda sunduğu fotoğrafı, bir ışıklı pano (lightbox) içinde gösterdi (*Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*, 1995). Sanırım, bu onun ilk ışıklı pano denemesiydi. Bunun yanında bir de kendi ölüm ilanını gazetelerde yayımlanmış gibi gösteren, *İsimsiz (Ölüm İlanı)* adlı (1994) bir çalışma yapmıştı. Ahmet Müderrisoğlu, solun ve sendikaların başkaldırı ve yürüyüşleriyle ilgilenmekteydi. İsmet Doğan ise, silah kültürüyle, erkeklikle, silah ve penis arasında kurulan özdeşlikle ve ışın psikanalitik boyutuyla ilgiliydi. Gülsün Karamustafa, zaten, solun hikâyeleri, Türkiye’de göçmen kültürü ve arabesk formlar üzerine çalışmıştı ve bunlarla ilgilenmekteydi.

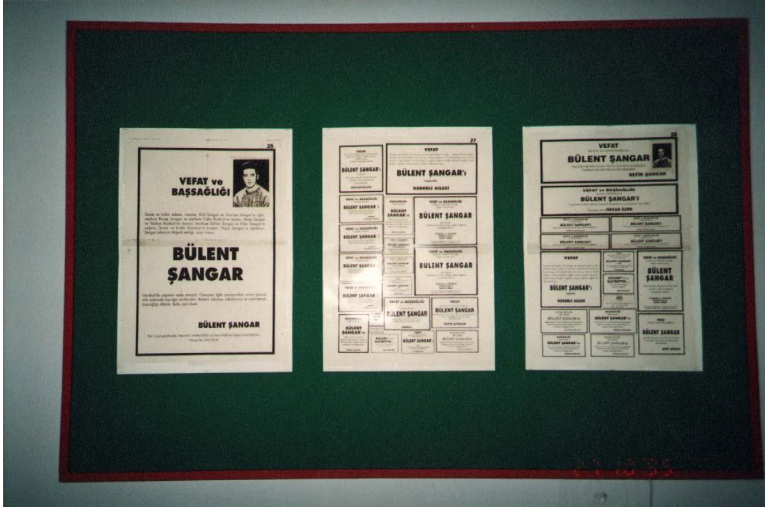
1990’lı yılların İstanbul’unda sosyolojik olarak bir değişim yaşanmaya başlamıştı: Özellikle Sovyetler Birliği’nin yeni burjuvazisi diyebileceğimiz bir kesimle, Doğu Bloku’nun ve dağılan Sovyetler Birliği’nin yeni burjuvazisi diyebileceğimiz bir diğer kesim, Aksaray-Laleli bölgesine akmaya başlamış ve “yabancı” diye

adlandırılan bu insanların şehre dâhil olmalarıyla birlikte bu bölge de Taksim aksıyla birleşerek bir dönüşüm geçirmeye başlamıştı. 1992’de yapmış olduğum bir sosyolojik çalışma, İstanbul’daki Rus ve Doğu Bloku’ndan gelen kadınlar ile İstanbul’a göç etmiş olan gençlik arasındaki ilişkiyi ele almaktaydı; para ödeyerek geneleve gitme pratiğinin yerini “tavlama” kavramı üzerinden bir fuhuş ilişkisi almış ve buna bağlı olarak yeni bir sektör ortaya çıkmıştı. Yani, barlara gidip kadınları tavlama için gözleri süzmek ve konuşarak tavlama üzerine kurulu bir ilişki çıkmıştı ortaya: Bu da, başka türden bir doğrudan para ilişkisiydi. Fuhuş, eğlence tüketimi dolayımıyla oluşan bir “para ekonomisi”ne dönüşmeye başlamıştı. Bu zaman zarfında, eğlence ile *humour* veya ironi arasındaki ilişkiler siyaseti belirlemekten çıkıp, gündelik yaşamı kuşatmaya başladı. Hüseyin Alptekin, Rus, Doğu Bloku ve Balkan dünyasıyla ilgileniyordu. “Bavul ticareti” İstanbul sosyolojisinin tam bir parçasıydı. Bir yandan Tarkan yılları ve erkek figürünün “bıyiksızlaşması”, diğer yandan ise Türk erkeklerinin Doğu Bloku ve “Rus Nataşa”larıyla, beğeni ve tavlama ilişkisi içerisinde “küreselleşme cinselliği”ni yaşamaya başlamaları: votka, havyar ve İstanbul.

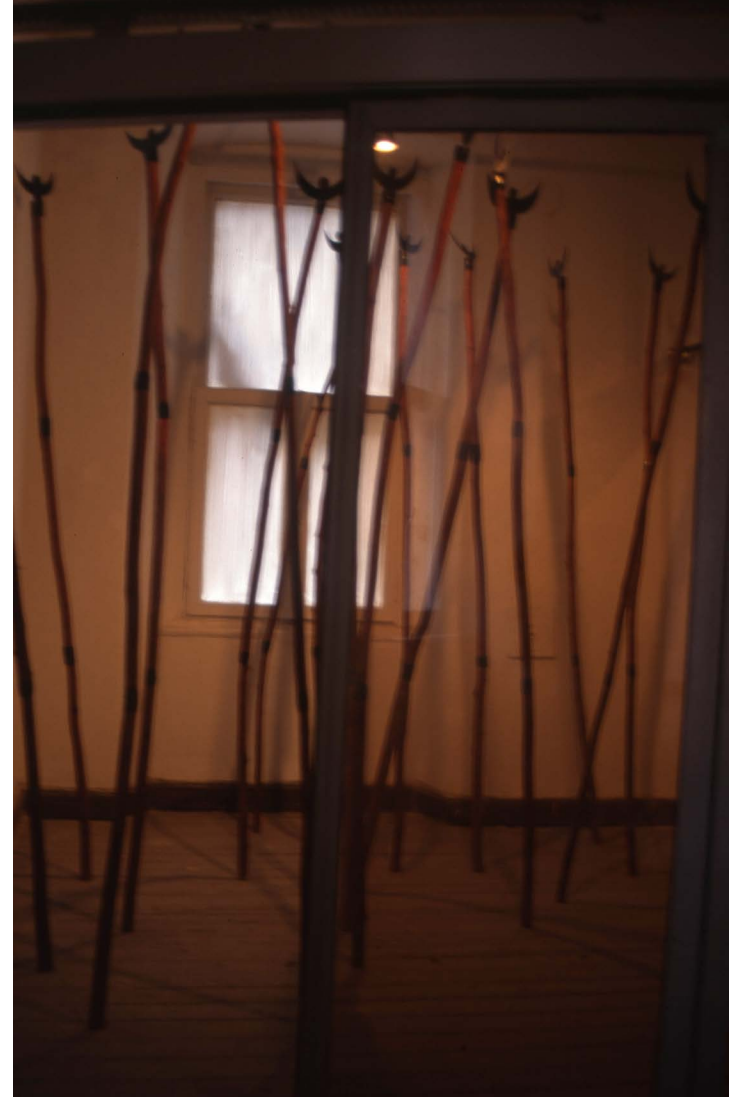




Bülent Şangar, *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet*, 1995



Bülent Şangar, *İsimsiz (Ölüm İlanı)*, 1994



Müşerref Zeytinoğlu, *Kapı Tutmak*, 1995

O ZAMANLAR KONUŞUYORDUK



Ahmet Müderrisoğlu, *İsimsiz*, 1995



İsmet Doğan, *İsimsiz*, 1995



Gülsün Karamustafa, *Postpozisyon*, 1995



Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergi süreci, tam da Türkiye'deki resmî ideolojinin, yeni tarihsel bakışın ve epistemik okumalardaki değişimlerin tartışma ortamında başladı; serginin hazırlık sürecinde bu konular etrafında döndük durduk. Sorular o sıralarda şu şekilde gelişmekteydi: Küreselleşme, devlet baskısı mı yoksa Foucault'nun "biyo-iktidar" diye bahsettiği şey mi veya iktidarın tabandan üretilmesi mi? "Direnme" kavramının "özgürlük" kavramını ikame etmeye başlaması mı? İktidarın bir mutlaklık değil de, iktidar ilişkileri üzerine oturmaya başlamasının bir analizini yapmaya başlamak mı gerekir? Bu anlamda da ikili karşıtıklara değil de, ilişkilere mi bakmak lazımdır? Güç ilişkilerine? Denetim toplumu mu? Şirketleşen bir toplumsallık mı? Neoliberal bir hükmetme biçiminin modernliğe yansımaları mı? Merkantilist politik ekonomilerin 18. ve 19. yüzyıl başındaki tartışmalarından küreselliğe geçiş evresinde, ne tür sosyolojik ve politik dönüşümler yaşanıyor? Neden hâlâ ikili karşıtıklarla düşünmeye devam ediyoruz? Yeni doğmakta olan bir Avrupa modelinden biyo-politika ve küreselliğe geçerken nasıl düşünmemiz gerekli? Güvenlik (*security*) sorusunun terörizmle alakasını kurmak, 1990'larda ve 2000'lerde ne anlama gelmekte? Foucault'nun

"hikmet-i hükümet" ve "polis" kavramlarına baktığımızda, bir devletin başka bir devlet üzerinde egemenliği söz konusu olduğunda, Avrupa'da hiçbir devletin başka bir devlet üzerinde hâkimiyeti olmadan nasıl bir "birlik" sağlanabilecektir? Ve küreselleşme çağında bu durum kurulduğunda farkları nerelerde görmek gerekecektir? Bu durumun devletlerin dağılması ve güçlenmesiyle ilgisini kurmak için nerelere bakmak gerekecek? Sorduğumuz sanatsal ve düşünsel sorular, bugün sormakta olduğumuz sorularla aynı paralelde, değil mi? Hâlâ yerel bir Cumhuriyet tasavvuru yapmakta mıyız?¹

Yukarıda bahsedilen bakış, sadece Türkiye'nin yerelliğini veya Cumhuriyet'in ulusallığını tartışmaya değil, aynı zamanda bu tarz soruların dünyanın çeşitli yerlerinde de benzer bir şekilde sorulduğunu vurgulamaya yönelikti. Bu iki çizgi aslında, belki de, 1990'lardan 2000'lerin sonuna doğru giden Türkiye güncel sanat tartışmaları hattına da bağlanmaktadır: Yani, "yerellik" ve "uluslararasılık", bu gibi tartışmalarda sanatçıların kendi kendilerine sormaya başladıkları sorular arasında ilginç bir yere oturmaya başlamıştı; buna verilen cevaplar da, yine kimi zaman klasik Batı oryantalizmi olarak nitelendirmekten



ayrı bir şekilde değerlendirmek istediğim “post-oryantalizm”in taleplerine teslim olmaktan geçmekte, kimi zaman ise tam tersine kendi sanatsal arayışlarına dokunarak uluslararası sorunlara dikkat çekmektedir.²

Yaptığımız tartışmalar, bazen de Gülsün Karamustafa’nın da anlattıklarıyla birlikte 1968 pratiğinin Batı’da ve Türkiye’deki farklılığı üzerine dönmekteydi. Bir de tabii ki, Türkiye’nin bu yıllardaki güncel tartışma konuları, serginin sürecine de yansiyarak tartışmalarımıza taşınmaktaydı: Bir yanda postmodernizm ve eleştirileri; diğer yanda Türkiye’nin sanat camiasında o yıllarda daha alevi sönmemiş olan “Resim mi, yoksa enstalasyon mu?” tartışmaları ve de siyasi olarak Marksist bir refah devleti pratiği olarak devletçi bir sol ile sivil toplumcu bir liberal siyaset arasındaki tartışmalar... Bu siyasi alanda Şerif Mardin ve İdris Küçükömer, en çok tartıştığımız konular arasında yer almaktaydı. Hatta, 1993 yılında BİLAR’da³ “Şerif Mardin ve sivil toplum” konulu bir dizi seminer düzenlemiştik. Bütün bu süreç boyunca sanatçıların bazıları bu seminerlere katılmaktaydılar.

1993 yılında aynı zamanda Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde postmodernizm konusunun yanı sıra sivil toplum, devlet ve aile üzerine; Hegel ve Şerif Mardin üzerine seminerler vermekteydim. Ve bu tartışmalarda Hegel’in ileri sürdüğü “aşamalar”la (etaplar) ilerleyen ayrımı gündeme getirmiştik: Yani, aşamalarla ilerleyen bir durumun tersine epistemolojik sıçramalarla gelişen, daha Althusser teorilerine yakın bir okumayı. Ve sivil toplum, aile ve devletin şiddet dolu yaklaşımlarını tartışmaktaydık. Aslında bu sırada *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisinin hazırlıklarını başlatmıştık. Devlet-sivil toplum gibi ikili karşıtlıklar yerine “polis”, “biyo-politika” ve “biyo-iktidar”, kavramlarıyla bunu değiştirmeye çalışmaktaydım. Yani, ikili karşıtlıkları bir “çokluk okuması”yla ikame etmekteydim.

Bu tartışmalara değinirken o dönemde yazmış olduğum *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* katalog yazıma döndüğümde şunları görmekteyim: Beşeri bilimlere göre, tinsel, yani ruhani ile cismani (Tanrı’nın hakkı ve Sezar’ın hakkı) arasındaki ayrımı bir kez daha hatırlatmaya gerek yok; çünkü bu ikisinin



ayrımı üzerine devlet ve din kadar tutkusal olan ile sosyal olan da tartışma zeminine oturmuştur. Ruhani, cismaninin karşıtı olarak ele alındığında ruhaninin alanında ruhun bir psikolojisinin yapılmasının olanaksızlığını hatırlatmak gerekir; çünkü sadece ruhun duygulanımlarının bir psikolojisi yapılabilir. David Hume, “Tutkusal olanı nasıl sosyal hâle getirebilirim?” sorusunu kendisine sorduğunda, “tutkusal olan” ve “sosyal olan” arasındaki karşıtlığa değinmekteydi; çünkü “ruhani olan” doğal değildi ve bu yüzden psikolojisi yapılamazdı. Peki o zaman, ruh nasıl insan doğası hâline gelecek ve psikolojik bir hâle getirilecekti? Bunun için öncelikle, tutkusal olanın sosyal olan ile özdeşleşmesi ve tutkusal olanın, bu şekilde insan doğasının kısmi parçası olması gerekecekti. Bu arada, tutku ile anlık arasındaki karşıtlık vurgulanmalıydı: Anlık, fikirlerin çağrışımı olarak, Hume’a göre asıl anlamını, bir tutkuyu, bir çıkarı sosyal yapmakta bulmalıydı. Bu anlamda, tutku ve anlık birbirlerinden ayrılıyor ama anlık, sosyal olmaya başlayan tutkunun hareketi hâline geliyordu. Buna göre, tutku sosyal oluyor ve bu anlamda insanın doğası hâline geliyor ve anlık ise bu doğanın hareketi oluyordu.⁴

Bu şekilde, özellikle Hıristiyanlık için toplumdan ayrı gibi duran din, toplumun tutkusal hareketinin “anlık” hâline gelmesiyle rasyonelleşir (bu durum İslam için zaten hem dünyevi hem de dinî birlikteliği içermektedir). Aslında, hiç de rasyonel gibi durmayan ancak toplumsallaşmasıyla ve toplumun doğal hukukunun rasyonelliğini “aşmaya” çalışmasıyla dinin bir çeşit rasyonel “dogmatikleşmesinden”, yani sabitlenmesinden bahsedebiliriz. Toplumun kurallarına ve örf-âdetlerine göre düzenlenen bir örfi hukuktan çok, şeriatın bu kuralları düzenlemeye çalıştığı bir hukuk durumundan bahsetmek ancak bu şekilde mümkün hâle gelir. Osmanlı-Türk toplumunda din ve sivil toplum ile devlet arasındaki paradoks da bu şekilde oluşmuştur.⁵

Yalnız, yukarıda değinmiş olduğum gibi, ruhun doğası yoktur ve ruh, ruhun fikirleriyle özdeşdir. Fikir verilidir, verili olan ise bir deney tabidir. O hâlde, fikir deney sonucu verili hâle gelir. *Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet* sergisi bağlamında, yine yukarıda hatırlattığım işiyle Bülent Şangar’ın kendisinin ölüm ilanını vermiş olduğu çalışmasında, ruh ve fikir arasındaki ilişki başat bir ilişki olarak durmaktadır; çünkü kendini çoğaltarak yine kendisini döven



bedenlerin ruhu son bir ölüm sahnesinde nihayete ermektedir.

1980’li yıllardan itibaren ele alınan bir kavram olarak küreselleşme, bize postmodern durum ile birlikte düşünülen bir kavram gibi gözükmemekte. Dünya pazarından bahsederken kullanılan “tek boyutlu”, “tek kutuplu” gibi kavramlar, daha Doğu Bloku, Sovyetler Birliği veya Varşova Paktı yıllarında kullanılmaya başlanmıştı. Her ne kadar Dünya Bankası ve IMF gibi ekonomi ve finans kuruluşları dünya çapında ve yürüngesinde çalışmakta olsalar da, “tarihin sonu” kavramından söz etmek henüz kimse- nin aklına gelmiyordu. Türkiye, komünizm ve irtica korkusuyla 12 Eylül darbesini o sene yaşamıştı ve darbenin hemen öncesinde Özal’ın müşterarlığı döneminde açıklanan ve tarihe “24 Ocak Kararları” olarak geçen ekonomik programla birlikte, liberal ekonominin uluslararası finans çevreleriyle bağlarının kurulacağı, ulusaşırı sermayenin Türkiye’de cirit atmaya başlayacağı, toplumsal olarak sınıflar arası dengelerin erozyona uğrayacağı ve bunun kültürel dönüşümünün de özellikle on yıl sonra yaşanacağı bir dönem yeni başlamaktaydı. Şehir ekonomisinin merkezinde işleyecek olan ekonomi-politika ve kültü-

rel formasyonlardaki yenilenme hareketleri, daha boy göstermenin sanal hareketlerini düşünmeye başlamamıştı bile. Yörüngeye oturtulmaya çalışılan bu ekonomi-politika, darbe sonrasını beklemek zorunda kaldı: Özal’ın ANAP ile iktidara gelişiyile birlikte, Türkiye liberal ekonomiye girmeye ve faiz politikaları uygulamaya yeni yeni başlayacaktı. Dilimize “globalizasyon” veya “küreselleşme” olarak girecek kavramın hareketi, bu şekilde kendisini göstermeye başlamıştı.

Bu yakın tarihe ait “masal”ın kültürel oluşumları ne şekilde etkileyeceği daha sorulmamıştı bile: “Yerel”, “evrensel” veya “uluslararası” kavramları, sanat ortamında birbirleriyle çelişkiye girmeksizin kullanılıyordu. Özellikle sanatçılar, “evrensel” kavramına sarılarak düşünmekte gibiydiler; çünkü Cumhuriyet’in “sentezci” Durkheim/Gökalp çizgisinin verdiği tını, evrensel ve yerelin harmanından geçmişti. Cumhuriyet’in “hars” ve “medeniyet” ayrımı⁶ üzerine kurulu ideolojik yapılanması, hem yerel olanı hem de maddi dünyanın medeniyetini birleştirme arzundaydı. Bu kırık çizginin yansıması, 1960’larda bağımsızlık kavramıyla birlikte yerel olanı veya Doğu’ya ait olanı sorgulayan bir zihniyetle eklenmeye çalışılmaktaydı. Entelektüel ve kültürel



düzeyde Kemal Tahir hareketi olarak duran ve sinemada Halit Refiğ'e, Metin Erksan'a uzanan, resimde Özer Kabaş'a, sosyolojide de Baykan Sezer'e giden bu hat, Türkiye'nin Batılı kavramlarla çözümlenemeyeceğini sorunsallaştırmaktaydı.⁷ Halbuki, 1990'lı yıllara geldiğimizde bu sorunsaldan çıkmış olduğumuzu anlamaya başlamıştık.

“Küreselleşme” olarak adlandırılan ve hızla irtifa kaybeden bir yerelliğin karşısında hızla alan kazanan bu kavram, yeni sanatsal oluşumlara gebe bir hâlde sağa sola sallanarak ilerlemekteydi. Birden çok dinamiği olan bir kültür ve sanat ortamından söz etmekteydik.

Bu eğilimi “dünyasallaşma” (*mondialisation*⁸) diye adlandırdığımızda, küresel olandan kendimizi biraz da olsa ayıracak bir kavramla karşı karşıya geleceğimizi de hatırlayabiliriz.⁹ “Dünyalı” veya “dünya vatandaşı” olmanın, milli sınırların ve kültürün dışından bakma anlamına geldiğini anımsadığımızda, dünyasallığın sermaye hareketlerini ele alan küreselleşmeden de ayrı olarak işlediğini düşünebiliriz. Nedir dünyasallaşma ile küreselleşme arasındaki anlam farkı? Bu bizi, “dünyasal”ı “küresel”den ayıran direnme ve kül-

tür kavramlarına bağlayacak. Sanatsal ve kültürel çabaları ve düşünme tarzlarını, küresel şirketlerden sponsorluk yardımı alsalar bile sermayenin prestijinden ayırmak gerekecek; çünkü çok önemli gibi duran ayırım, aslında nedenlerde yatmakta. Niçin sanat düşünüldüğünde hesap düşünülmemektedir? Niçin sermaye grupları bir kültürel veya sanatsal alana yardım yaparken sanatı değil de parayı düşünmektedir? Niçin “halkla ilişkiler” veya “reklam” şirketleri sanat ve sermaye arasında aracı ve para ilişkilerini düzenleyen rolü oynarken, sanatı değil ama prestiji veya sembolik olanı düşünmektedir?¹⁰ Bu soruların alanının içinden gelen biri için, bunları sormak bu ortamdaki farkları anlamak demektir. “Kim, neyi, ne zaman düşünüyor?” sorusu, dünyasallaşma ve küreselleşme arasındaki farkı anlama bakımından sorulması gereken sorular arasındadır. O kadar ki, neyin düşünüldüğü ve neyin yapıldığı, pratik süreç içerisinde anlam kazanmaya başlayacaktır. Sanatçılar veya küratörlerin bazıları sergilerini yaparlarken, hangi pratik sermayenin işine gelecek diye düşünmeksizin çalıştıklarında, zaten küresel sermayenin hizmetindeymiş gibi durmaz olmaya başlamışlardır; halbuki, sadece sermayenin kurallarına bağlı kalarak sanat veya sergi yapmak, serginin düşünsel ve sanatsal boyutuna



bir set çekerek etkisini azaltacaktır. Bu anlamda, dünyasal olan bir kültür veya bir sanat pratiği, küresel olan sermayenin hareketlerinden ve dönüşüm biçimlerinden kendisini ayırmaktadır.

Görünen o ki, bu konular 1990'lı yıllardan 2000'li yılların ilk on yılına kadar tartışılmaya devam etti. Henüz içinden çıkamadığımız yığınla sorunla boğuşup durmaktayız. Aslında bu yılların bugüne oranla entelektüel ve sanatsal çıkışındaki dinamik, kendisini başka yerlere doğru sürüklemiş gibi görünüyor. Ama bugünün zeminini hazırlayan, o yıllarda yaşananlardı. Daha az para ve daha fazla sanatsal düşünce söz konusuydu belki, ama bir yandan da bir emekleme devresiydi; yükselmekte olan bir kültürel oluşumun dinamikleri yaşanmaktaydı. İstanbul, daha İstanbul olmamış olsa bile, İstanbul olmaya hazırlanmaktaydı. Sanatçıların, düşünürlerin, teorilerin ve onlara yaslanan düşünce pratiklerinin bu oluşumda büyük bir katkısı olmuştur. Olmaya da devam edecek gibi görünüyor, yeter ki süslülük ve para bunu bizden çalmasın; yoksa zaten ulusaşırı sermaye veya Negri ve Hardt'ın kullandığı anlamda "imparatorluk"¹¹ kaçıp başka yerlerde gezmeye devam eder; küresel ekonominin dinamizmi, bilimselliği ve sanatsal yaratıyı takip eder; bun-

ların namevcudiyetinde ise sermaye, araştırma, bilimsel buluşlar ve sanatsal yaratıcılığın olduğu yere gidebilir. Braudel ve Duby, bunu bize "uzun dönem" tarihçiliğinde gösteren iki en ilginç düşünür tarihçidir. Takip etmesi bizden.

—Ali Akay



DİPNOTLAR

1. “Cumhuriyet Tasavvuru”, Urart Sanat Galerisi’nde 1998 yılında yaptığı serginin kavramıdır.
2. Ali Akay, “Şerif Mardin Sosyolojisinden Post-Oryantal Düşünceye: Bir Konuşma”, Şerif Mardin Okumaları içinde, yay. haz. Taşkın Takış (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2008).
3. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında üniversiteler zapturapta alınıp 1983’ten itibaren YÖK üniversitelerde daha da etkin olduğunda Aziz Nesin, sosyal ve sosyalist kuramların tartışılabilmesi ve derslerin verilebilmesi için Bilim ve Araştırma Merkezi’ni kurmuştu. Merkezi önce Tünel’de, daha sonra da Taksim yakınlarında, bugünkü Akbank Sanat’ın karşısındaki binada idi.
4. David Hume, *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea, 1997).
5. Bkz. Şerif Mardin’in “sivil toplum” konulu makaleleri: *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*, Cilt 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006).
6. Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* (Ankara: Akçağ, 2006 [1918]).
7. Bu sorunsal aynı zamanda Balkanlar ve Rusya için de geçerli gibi duruyor. 19. yüzyıldan beri Batılı veya Doğulu olmanın veya spesifik bir toplumsal idare ve karakteristiğe sahip olmanın örnekleri için bkz. Maria Todorova, *Balkanlar’ı Tahayyül Etmek*, çev. Dilek Şendil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), s. 108. Kitabın orijinali için bkz. *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 1997).
8. Edouard Glissant, *L’imaginaire des langues* (Paris: Gallimard, 2010) ve *Le discours antillais* (Paris: Gallimard, 1997).

9. Bunun için de, Jacques Derrida ve Jean-Luc Nancy’nin çalışmalarını örnek göstermek doğru olacaktır.
10. Bu açılardan baktığımızda, Hegel’in sanat için söylediğinden çok da uzaklaşmış olmuyoruz aslında. Çünkü Hegel, *Estetiğe Giriş* isimli kitabının “Sanatın Empirik Kuramları” başlıklı ikinci bölümünde, sanatın bakışının arzunun pratik çıkarından ayrıldığını ifade etmektedir. Sanat, nesneye bakarak özgürlüğü düşünmektedir, özgürlüğü serbestleştirmekte ve onu arzunun hegemonyasından kurtarmaktadır. Halbuki arzu, orada, nesneyi belirli bir amaç ve fayda için kullanarak mahveder. (Bkz. Hegel, *Introduction à l’esthétique* [Estetiğe Giriş]) “Sanat bireysel bir varoluşla ilgilenmektedir” diye yazar Hegel. Bizim bakışımıza göre de, sanat varoluş ile ilgilenecek parasal olanın ve nesnenin egoist çıkarıcılığını düşünmekten kendisini alıkoymaktadır. Aslında Hegel, burada arzunun bir nesneye yöneldiğini belirterek modern psikanalize bir açılım imkânı sunmaktadır; halbuki, Deleuze için arzunun bir nesnesi yoktur. Arzu bir kümenin içinde hareket etmektedir. Bir kadın bir elbiseyi arzuladığında, aslında arzuladığı elbisenin kendisinden veya “eksikliği”nden çok etrafında dönen bir kümeler sistemidir. Şıklık, etrafı etkilemek, iş dünyasında paye kapmak, kocasını ve çevresini etkilemek, kendisini değerli kılmak vb. gibi tüm bir kümenin içinde arzuyu bulmak mümkün olacaktır. Hegel, sanat ve arzuyu ayırdığında, sanatın nesnenin yüzeyiyle, görüntüsüyle, formuyla ilgilendiğini, arzunun ise nesnenin kendisiyle (empirik ve doğal genişlemesiyle, somut maddiliğiyle) ilgilendiğini yazmıştır. Sanat duyumsalın yüzeyinde işlemektedir. Duyumsal, bir görüntü hâlinde, sanat sayesinde kendini yükselmiş olarak bulmaktadır. Sanat nesnenin (taşın, çiçeğin, organik yaşamın) ani ve saf maddiliğini değil, ideallliğini aramaktadır. Hegel’e göre sanat eserleri, güzelin duyumsal gölgeleridir.
11. Michael Hardt ve Antonio Negri, *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001).





Ahmet Müderrisoğlu, Gülsün Karamustafa, Müşerref Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Ali Akay, Hüseyin Bahri Alptekin, Emre Zeytinoğlu ve Bülent Şangar sergi açılışında.



TEŞEKKÜRLER

ŞEHİSUVAR AKTAŞ, EVRİM ALTUĞ, VAHAP AVŞAR, MERVE BÜKÜCÜ,
NEJAT BÜYÜKKÖKSAL, CENGİZ ÇEKİL, ULUFER ÇELİK, PELİN DERVİŞ,
İSMET DOĞAN, PAUL DONKER DUYVIS, AYŞE ERKMEN, ECE GOYMEN,
ZUHAL İNALÖZ, GÜVEN İNCİRLİOĞLU, GÜLSÜN KARAMUSTAFA,
GÖRKEM KIZILKAYAK, DEFNE KORYÜREK, CLAUDE LEON, MICHAEL MORRIS,
AYDAN MURTEZAOĞLU, AHMET MÜDERRİSOĞLU, LADAN NADERİ,
FÜSUN OKUTAN, FÜSUN ONUR, ALİ ORAL, İLHAN OZAN, LERZAN ÖZER,
ELIZA PROCTOR, CAMILA ROCHA, ZEKİYE SARIKARTAL, AYŞE SELEN,
JOSEPH SEMAH, BÜLENT ŞANGAR, ÖMER FARUK ŞERİFOĞLU,
CEYLAN TORAMAN, MÜRÜVVET TÜRKYILMAZ, FİSUN YALÇINKAYA,
ÖMER YILMAZ, MÜŞERREF ZEYTİNOĞLU, RAMPA



2013 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul)

ISBN: 978-9944-731-35-5



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.

Tüm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi, hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün korunması şartıyla kullanılabilir.

Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma)

Düzeltili: İlkay Balıç

Tasarım: Project Projects

Uygulama: Gülsüm Kekeç

Yayın asistanı: Ayşe Köklü

Öneri/düzeltili gönderimleri

ve iş birliğı teklifleri için:

eyayin@saltonline.org

SALT

Bankalar Caddesi 11

Karaköy 34420 İstanbul

saltonline.org

