

OFŞAYT  
AMA  
GOL!

VASIF KORTUN ERDEN KOSOVA

## İÇİNDEKİLER

3  
ÖNSÖZ

6  
GİRİŞ

21  
MEKÂN

46  
TOPLUMSAL CİNSİYET

65  
SİYASET

94  
GÖÇ

111  
AÇILIMLAR

124  
EPİLOG

# ÖNŞÖZ

On sene uzun bir süre; çok şey değişiyor. Ne şu an okumakta olduğunuz metnin yazarları 10 sene önceki yerdeler, ne de üzerine söz aldıkları kültürel ifade sahası aynı enerji ve yapıya sahip. Bu kitaptaki söyleşilerin yazıldığı dönemde, Türkiye’de oldukça mütevazı bir yapı içerisinde evrilmekte olan güncel sanat alanının hızlı bir dönüşüme girdiği ve bir şeylerin geri dönüşsüz bir biçimde değiştiğine dair gözlem ve sezgiler metinlerde de dile getirilmekte. Farklılaşma, genişleme ve çeşitlenme gibi sözcüklerle kimi zaman iyimserlik, kimi zaman da endişeyle tariflemiş olduğumuz bu değişim aşamasının bugüne neler bıraktığı pekâlâ tartışmaya açık. Yaşanmış olan kurumsallaşma süreci, bu kurumsallaşmanın karakteri ile içerik ve biçimsel tercihler bağlamında sanat üretimleri üzerindeki etkisi, kapital ile girilen ilişki ve bu ilişkiye dair eleştirel bir konum geliştirmede yaşanan zaaf haklı olarak yoğun bir tepki gördü ve görmektedir. Bunun yanında, genç okuyucu ile güncel sanat alanıyla henüz ilgilenmeye başlayan izleyiciye şunu hatırlatmak gerek: belki bugün çok

alışılmış, hakkında yoğun bir şekilde söz söylenmiş, artık Türkiye toplumunun temel çelişkileri olarak toplumsal dolayım ve imgelem içerisinde yer etmiş temalardan bahsediliyor gibi gözükabilir. Ne var ki, söyleşiler boyunca tarafımızdan birbirine dikişlenen sanatsal üretimler, biçim ve sunum bağlamındaki arayışların yanı sıra içerik açısından da eleştirel bir ton geliştirmeye çalışmaktaydı. Radikal siyaset alanındaki tartışmaların diğer kültürel ifade alanlarına henüz tam anlamıyla yansımadağı ve ana akım medyada sınırlı bir şekilde yer bulabildiği bir ortamda militarizm, resmî ideolojinin dışlayıcı uygulamaları, polis şiddeti, etnik ve dinsel ayrımcılık, insan hakları ihlalleri ve kadınlar üzerindeki ataerkil baskılar gibi konular cesurca işlenmekteydi. Bu eleştirelliğin zaaf haklı, zamana ve sunum koşullarına yayılıp yayılamadığı bugün eleştirel bir gözle ayrıca değerlendirilmeli tabii ki. Yine de, 2004 yılında kaleme aldığımız bu söyleşilerin, belirli bir dönemde yaşanmış olan sinerji ve yoğunlaşmaya dair fikir verebileceğini; sanat alanındaki gelişimlere dair eleştirel bir tarihsel-



leştirmeye girişecek araştırmacılar ile g¼ncel sanatın gelişim sürecindeki kopuşlar ve s¼reklilikleri daha yakından anlamak isteyen sanat izleyicisinin ilgisini çekeceğini d¼ř¼nmekteyiz.

*Ofsayt Ama Gol!*¼, Jahresring dizisinin yayıncısı Brigitte Oetker'in, T¼rkiye'de yakın d¼nemde g¼ncel sanat konulu bir kitap hazırlama daveti ¼zerine karşılıklı yazışmalarla gerçekleştirdik. 2004'te, dizinin 51. kitabı olarak, K¼ln'deki Verlag der Buchhandlung Walther K¼nig'ten *Szene T¼rkei: Abseits, Aber Tor!* adıyla ıktı. Brigitte Oetker'e m¼teřekkiriz. Almanca kitabın tasarımını yapan Esen Karol'a ve aceleyle yazılmış T¼rke metni daha okunur h¼le getiren redaksiyonu için Başak aka'ya teřekk¼r ederiz. Basılı versiyonda bulunmamakla birlikte, çalışmayı daha iyi konumlandıracağı d¼ř¼ncesiyle 2005 Venedik Bienali Romanya Pavyonu için hazırlanan kitapçıkta yer alan bir s¼yleřiyi de bu kitaba ekledik.



# GİRİŞ

**ERDEN KOSOVA:** Vasıf; Türkiye’de güncel sanat pratiğinin, kavramsallaşmaya yönelen görsel kültür üretimlerinin son 10 yıldaki gelişimine yakından tanık olduk. Bu yönde daha önceki dönemlerde gösterilen uğraşları, yalıtılmışlığa rağmen sürdürülmüş olan kararlılığı ve cesareti miras alan; 1990’lı yılların sonlarına doğru yaratıcı ve tok sesli bir sözce alanı kurabilmiş bir sanatçı topluluğuyla çalıştık. Gücünü ve üretkenliğini bir şekilde yoksunluk koşullarından ve organik bir kolektif çalışma deneyiminden alan bu alan, hızlı biçimde tanınırlık kazandı ve yerelliği içerisinde biçimlenen çalışmalarını küresel sanat dolaşımına dâhil etmeyi başardı. Aynı sürece koşut olarak, İstanbul kenti de kendini bir çekim alanı olarak yeniden kurmayı, bir sanat ortamı olarak yapılaşmayı başardı bir ölçüde. Yakın döneme kadar gözlerimizi kamaştıran bu kazanımlara bir kitap aracılığıyla söylemsel bir katkıda bulunmayı tasarladığımız o iyimser günlerde, bir nebze ironiyi de içerir biçimde “İstanbul Mucizesi” adını önermiştin. Retrospektif bir bakış olanağını, ancak şimdi

Jahresring tarafından önerilen bu kitap projesiyle yakalayabildik. İyimserliğini koruyor musun? Yoksa, bir dönemi kapayıp başka bir düzleme geçmenin durgunluğunu mu yaşamaya başladık bugünlerde?

**VASIF KORTUN:** Erden; “İstanbul Mucizesi”, dediğin gibi bir ironiyi barındırıyordu. 1990’larda “Arnavut Mucizesi”, “Kuzey Mucizesi”, “Beyrut Mucizesi” gibi çekim noktaları oluştu. Bunların bir kısmı geçici oldu. Bir kısmı da, daha sonraki dönemlerde normalleşme sürecine girdi. Öncelikle, genel durumu ifade etmeye çalışalım: açık baskı rejimleri sonrası durum, neoliberal ekonomi, 90’ların iyimser apolitikliği, katılımcı sanat projeleri, yerel söylemlerin karşısına ulus-aşırı şebeke söylemlerinin çıkması... Bunlar gibi birçok neden, mucizeleri, sıradan ve sırayla keşfedilip ardından baştan savılan olgular hâline getirdi. Tarihte olduğunun aksine koşullar farklılık gösterse de, “kâşif” [Avrupalı] ile “keşfedilen” [ötekiler] arasında beliren entelektüel ve felsefi bir dil paylaşımı var.



İstanbul'un gösterdiği değişim zamana yayıldı. İstanbul Bienali<sup>1</sup> 1987'den bugüne kesintisiz sürüyor. Sanatçılar ve güncel sanat ortamı, benzer konumdaki kentlerdeki mucizelerin aksine üzerinde bir talep olsa da, kurumsal koşulların verimsizliğine karşın kendini ihraç ve reklam etme zorunluluğunda hissetmedi; aşağılanmadı. İstanbul'un önemini yeni yeni kavramaya başlıyoruz. Kentin 90'ların sonunda ivme kazanan dönüşümü ve sanat ortamı belirgin bir sinerji içerisinde; Berlin gibi yabancı illerden Anadolu'nun doğusundaki illere uzanan devasa bir bölge İstanbul'un çekim alanında. Tüm bunların, göz kamaştırıcı kazanımların örtülü hikâyelerini detaylandırarak tartışalım.

E.K.: İstanbul'un bin küsur yıllık emperyal belleğinin, birçok konuda kentin etrafındaki coğrafyalar üzerinde bir çekim enerjisi yarattığı doğru. Ama tarihsel merkeziyetin güncellenişinden de bahsedebiliriz sanırım. Orhan Pamuk'un, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*<sup>2</sup> kitabında gayet başarılı şekilde tarif ettiği gibi; emperyal gücün kaybının yarattığı bir kompleksle, iç kapanmayla, melankoliyle, yoksunlukla yüklü bir atmosferin yakın bir geçmişe kadar mutlak bir biçimde hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Son 20 yılda yaşananları

ise, kimi sosyo-ekonomik değişimler ve büyük siyasal kayışlar sayesinde, eskilerden gelen erkin hatırlanması ve yeniden üretilmesi olarak değerlendirilmek mümkün. Açık baskı rejimlerinden neo-liberalizmin siyasal atmosferine geçiş ya da bu ikisinin ortak yaşamından bahsettin. Bu zemin üzerinde, İstanbul'u benzer konumdaki kent/coğrafyalarla birlikte ve kendi özgüllüğü içerisinde nasıl inceleyebiliriz? Mucize arayışını tetikleyen dinamikler nelerdir? Son 10 yılda öne çıkan bienallere ilişkin saptamaların geliyor aklıma.

V.K.: İstanbul'un 1900 yılındaki nüfusu, 1925'teki nüfusunun neredeyse iki katıydı. Koca bir ticaret merkezinin, bu cüsseli emperyal kentin bu denli ciddi bir nüfus kaybına uğramasının yarattığı tahribat büyüktü. Osmanlı'nın son döneminde modern sanatı yerleştirip yaygınlaştıranlar, izleyenler, üzerine yazanlar 1909'da, II. Abdülhamit'in iktidardan indirilmesi ve II. Meşrutiyet'ten itibaren izlenen Türkleş(tir)me politikalarıyla devre dışı kaldılar. Örneğin, Sanayi-i Nefise'nin neredeyse tüm öğretmen kadrosu, bir anda "istenmeyen adam" ilan edildi. Zamanın ticaret, alışveriş ve siyaset merkezi Beyoğlu'ndaki sanat ortamı sona erdi. Cumhuriyetin kurulmasının ardından, artık ne sanat ve edebiyat ortamının çok zengin olduğu





bir Batı-Ermeni rönesansından, ne de çağ başındaki şatafatlı salon sergilerinden söz edilebilirdi. Bir anlamda İstanbul, çevresindeki mazbut kentlere benzedi. Ermeni, Rum, Levanten azınlıklarının İstanbul'u terkedişiyile kentin okur-yazar nüfusunu yitirmesi, salt sayısal bir yitimden çok ötesine işaret etti. 30'larda, kozmopolit İstanbul'un Ankara'ya karşı cezaya durmasının yanı sıra, uluslararası boyuttaki ekonomik çöküntüyle kentten köye "merkezden kaçış" olgusu birbirine katlandı. O ortamda sanatçılar, devletin ideolojik aygıtlarından biri olmak, araçsallaşmak durumundaydılar.<sup>3</sup> İkinci savaş sırasında, kent iyiden iyiye boşalmıştı. Dolayısıyla, İstanbul'un tarihsel konumuna özen göstermesinin olgunlaşması 40'ların sonundaki iç göç ile başlasa da, -ki burada Ayşe Erkmen'in *Emre & Dario* (1998) videosunda<sup>4</sup> olduğu kadar Vahit Tuna'nın *Başkan'ın Arabası*'nda (1998) döneme yapılan göndermeler de dikkate alınabilir- kentin tüm gücüyle endüstri sonrası döneme girdiği 80'lere bağlanabilir. Erkmen'in videosunda işlenen şarkı, 50'lerde Amerikan şirketlerinin uluslararası açılımlarına, Rio de Janeiro vb. kent şarkılarına, turistik uluslararası üslupla yapılmış Hilton otelleri kuşağına, bu otellerin barlarında modası geçmiş şarkıcıların söylediği baladlara gönderme yapıyordu.



Ayşe Erkmen, *Emre & Dario*, 1998



Vahit Tuna, *Başkan'ın Arabası*, 1998



Keza, Tuna'nın ürettiği az sayıda işten biri olan *Başkan'ın Arabası* da, aynı dönemde İstanbul'a gelen lüks Amerikan arabalarının geçirdiği dönüşümü izliyordu. Ne de olsa, 50'lerden 70'lerin sonuna kadar İstanbul, turistik ve deneyimlenen bir kent olmaktan ziyade bir emekçi kenti olarak varıldı. Tuna'nın Amerikan arabası, önce zengin aileler tarafından, sonra taksi servisinde, sonunda da dolmuş olarak kullanılmış; bir limuzine benzercesine boyu uzatılarak kentin atölyelerinde dış kabuğu hariç yeniden üretilmiş, melez bir endüstrinin aracı olmuştu. Endüstri yaratan ya da kendi araçlarını üreten bir kentten söz etmiyorum tabii ki.

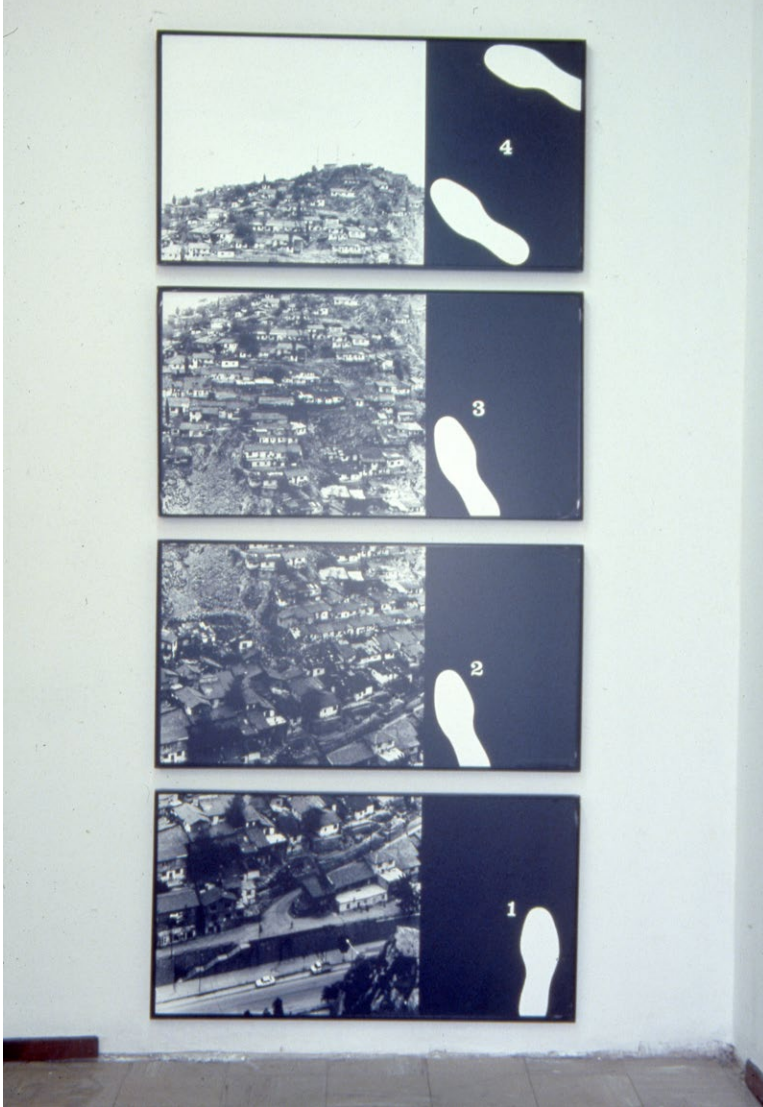
Son 20 yılda sanat alanındaki değişiklikleri değerlendirirken 80'lerin kavramsalci kuşağını<sup>5</sup> bu geçiş dönemi üzerinden okuyabiliriz sanıyorum. Merak ettiğim konu şu: Kuzey Amerika'da kavramsal sanat ile endüstri sonrasına geçiş arasındaki çok önemli bir bağlantı "mekân"a ilişkindir. Sanatçılar, küçük endüstrinin terk ettiği, sonradan adına *loft* dediğimiz mekânlara taşınırlar; işleri de bu mekânların kodları üzerinden okunabilir. Eser işe, temaşa ise okumaya dönüşür. Türkiye ve Doğu Avrupa'ya baktığımızda ise, çökmekte olan ulusal ekonomi ile

devlet komünizminin zamansal anlamda örtüşmesi, sanat ortamında da yankılandı.<sup>6</sup> Örneğin, 90'ların başında Güven İncirlioğlu, Vahap Avşar (*Özgürlük ve Macera*, 1992) ve Erdağ Aksel'in (*Pandoraprism*, 1988) işlerinde Ankara, askeriye ve cumhuriyetin başat simgeleri devreye alınarak yeniden harmanlanır.

Türkiye'de, 80'lerde iyiden iyiye billurlaşan kavramsalci kuşağın asık suratlılığı, disiplinli muhafazakârlılığı, inatçılığı ve elitizmi, sosyal ve politik realite ile bulunduğu coğrafyanın verilerini askıya alıyor, okunmasını ısrarla yersizleştiriyordu. Bir örnek olarak, o dönemin isimlerinden Serhat Kiraz işlerinde bu konulara yer verse de (*İkilem*, 1990) genel durum değişmiyordu. Sarkis'in 1986'da gerçekleştirdiği *Çaylak Sokak* enstalasyonu<sup>7</sup> bu kuşağı bir anlamda güçlendirip kamuya çıkardı ama daha da önemlisi, güncel sanat ortamını coğrafyanın hafızasına mihladi.

E.K.: Senin asık suratlılık olarak nitelediğin, benimse kavramsallaşmaya yönelik ilk eğilimleri biçimsel arayışlarla sınırlandırma tercihi olarak gördüğüm durumu, 80 öncesi solun ve genel olarak entelijansiyanın içerisinde bulunduğu sert ortamla, esnekleşme lüksünden yoksun oluşla





Güven İncirlioğlu, *Zeybek*, 1992



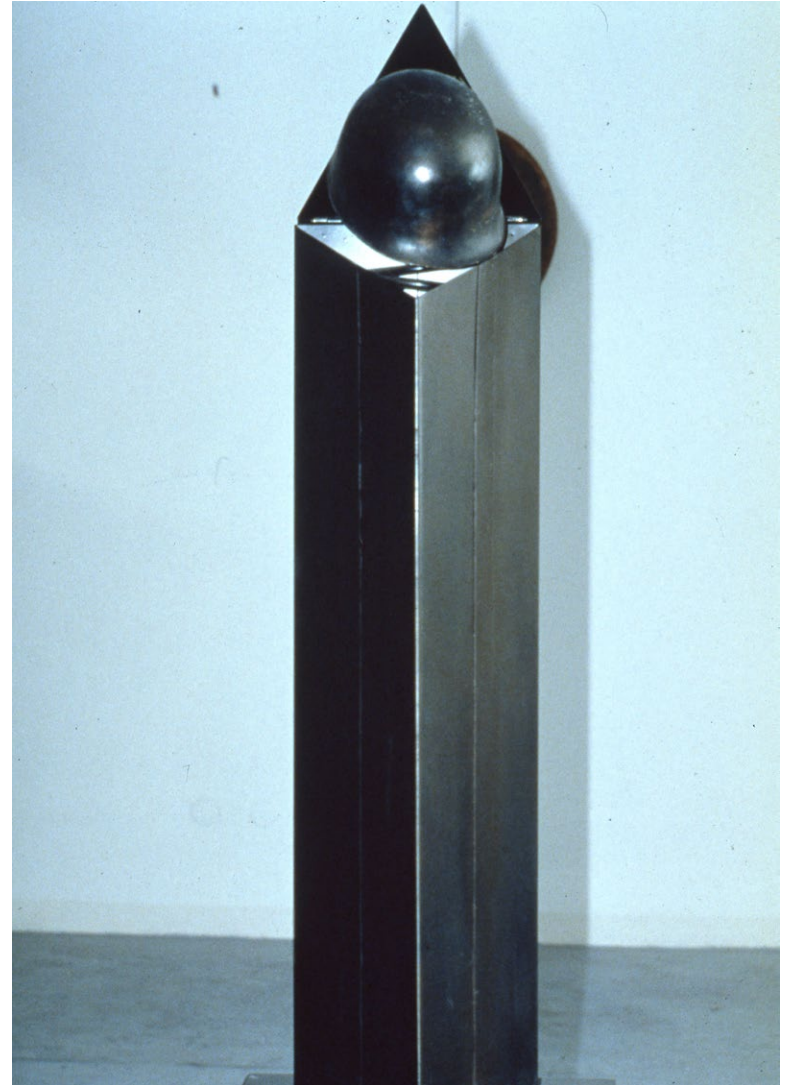
Serhat Kiraz, *İkilem*, 1990

ve 80 sonrasındaki travmatik kasılmalarla açıklamak da mümkün sanırım. Apolitikleşmenin süngü zoruyla dayatıldığı bir ortamda bağlamsallaşma boyutu eksik kalıyor ve kamusal alana müdahale olarak dışı bir durum gibiymiş gibi algılanıyor.





Vahap Avşar, *Özgürlük ve Macera*, 1992



Erdağ Akse1, *Pandoraprism*, 1988





Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1986 (Maçka Sanat Galerisi, İstanbul)

Bu ikinci semptomun, bugün bile tümüyle bağlamsal işler üreten genç kuşaklar için geçerli kaldığını düşünüyorum.

V.K.: Otosansür öylesine doğallaştı ki, başka tür-lüsü düşünemez oldu. Hatta, makulleşme, mazbutluk, edep gibi tartıştığımız kavramların içerisinde, dayatılmış bir apolitikleşme de olabilir. Açık baskı rejimlerinden neoliberalizmin siyasal atmosferine geçiş kohabitasyonunu, endüstriyelden endüstri sonrası duruma geçişle örtüş-türerek tartışalım. Bu süreçte sanatın aldığı yeni konum, başlı başına kapsamlı bir çözümlemeyi gerektiriyor. Belki de, Johannesburg kataloğunda yazdığım baskı rejimlerinin aklanma süreci ve bienaller (İstanbul, Johannesburg, Gwangju vb.), o dönemde varsaydığım gibi doğrudan bir ilişki-lendirmeden ibaret değildi.<sup>8</sup> Bienallerin asıl yaptığı, aklanma sürecinin muğlaklaştırılmasıydı. Sanat ortamı iyi niyetli ve katılımcıydı. Bir yandan çokkültürlülük, kimlik ve cinsiyet siyaset-leri gibi konuları değerlendirirken öte yandan çatışmacı bir siyaset anlayışını dışlıyordu. Türkiye sanat ortamında 1989 ile birlikte görülen değişime örnek olarak, Gülsün Karamustafa'nın 1991'de gerçekleştirdiği *Kuryeler* işini yeniden ele alabiliriz: üç yeleşin içine gizlenmiş metinler,



Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991

nesnelere ve imgelere vardı.<sup>9</sup> Sanatçının, devlet sosyalizminin çöküşüyle beraber klasik sosyalist kimliğinden ricatını da imliyor; tıpkı sanatçının ailesinin yüzyıl önce yapmak zorunda kaldığı gibi, Doğu Avrupa'dan Batı Türkiye'ye göçü hatırlatıyordu. Karamustafa'nın işinde kendimizi birdenbire siyaset sonrasında bulduk. Dahası,

coğrafyasından beslenen, onun imgelemiyle yerine mihlanmış, anaç bir işti. Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in *Heterotopia* dizisi (1991-1992)<sup>10</sup> ile Balkan sanatçılarından Nedko Solakov'un *Nuh'un Yeni Gemisi* (1992)<sup>11</sup> aynı kulvarda gidiyordu. Hale Tenger örneğinde olduğu gibi; örgütlü siyasetin örgütlü sanatçısı olmadan, özgüllüğünü koruyarak iş üreten sanatçı tipi de tam o dönemde (1990-1993) oluştu. Tenger, 1992'deki 3. İstanbul Bienali için yaptığı *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992) işiyle<sup>12</sup> 12 Eylül travması sonrasında 1989 sonrasında eforası içerisinde gençliğimizi yeniden yaşadığımız o günlerde, ülkenin doğusunda ordu ve PKK arasındaki savaşın tüm vahşetiyle sürdüğünü hatırlatarak gerçeklik ayarı yapıyordu.

E.K.: Aslında bu gerçeklik ayarı dediğin şey, siyasallık sonrası bir dönemle değil, siyasallığın genişletilerek yeniden tanımlanmasıyla ilgili daha çok. 90'lı yıllarla birlikte sanatçıların güncel kuramlara gösterdikleri yakınlık, hümanizme dayanan gelenekten uzaklaşmalarını sağlamıştı. Fark kavramının toplumsal cinsiyet, etnik kimlik, tarihsel bellek gibi alanlara yönelik açılımları dikate alınmaya başlamıştı.<sup>13</sup> Gülsün Karamustafa ismi burada oldukça belirleyici aslında. Daha



Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992 [detay]

önce kararlı bir şekilde devrimci sosyalist hareketin gündemine angaje olmuşken, 1980 sonrası dönemde cumhuriyet ideolojisi, iç göç ve bunun getirdiği kültürel çatışmalar, tarihsel nüfus değişimleri gibi kültürel ve sosyolojik yanı ağır basan tematikleri öne çıkarmıştı Gülsün.

80'li yıllarla başlayan neoliberal düzenlemelerin, dış dünyayla bağlantıya geçebimeyi kolaylaştırdığı söylenebilir. Sanatçıların kuramsal





açılımlarının, belki de yurda giren yabancı yayın ve kaynakların artmasıyla ilgili olduğundan bahsedilebilir. Ama tabii ki hesapsız bir dış borçlanma, elde olan sosyal güvenlik sistemlerinin deregülasyonu ve üst üste yaşanan krizler pahasına yaratılmıştı bu ekonomik büyüme. Cepten çıkarılan paralarla yapılan işlere, bütçesiz biçimde gerçekleştirilen sergilere yansıdı bu yoksunluk durumu ama belki de, İstanbul'da ortaya çıkan enerjiyi koşullayan durum tam da buydu. Son birkaç sene içerisinde yaşanan kurumsallaşma kıpırtıları bu durumu değiştirecek mi dersin?

V.K.: İstanbul'daki enerjinin odaklaştığı sanat ortamı ve kolektif çalışma, görece kurumsallaşmaya koşut olarak dağıldı. Yurt dışından sergi, konuk sanatçı programı, workshop ve ders verme talepleri; sürekli üretim ve iş takibi... Kurumların açılıp kapanma hızı çok yüksek. Bu, dönemi içerisinden tartışmayı olanaksız bıraksa da, koşulların resmini çizebiliriz.<sup>14</sup> Devletin sanat sektörüne hiçbir yardımı olmadı. Bunun nedeni, devletin kendi çıkarlarını korku ve çekince üzerine inşa etmesi ve politik sürece göre değiş(k)en çıkarları doğrultusunda kültür üretmeye teşne olması. Beklentisizlik hâli ise, yeni ekonominin

mecbur bıraktığı özel sektör sponsorluğu ve çıkar doğrultusunun bir anlayış birlikteliğine dönüştürdüğü bir sanatsal ortam oluşturdu. Böyle bir model, bu oranda dünyanın hiçbir yerinde yok. 80 öncesinde kapital sağa yatıktı. Travma yıllarında ise, ne kapitalin ne de kültür sektörünün sesi yüksekti. Özel sektörle kültür sektörünün arasındaki izdivaç, danışıklı bir sessizlik, afazi ve idamecilik içerisinde ve en iyi durumda da yarasarıcı bir dürtüyle gerçekleşti. Yakın dönemde ise, devlet siyasetinin daha katlanılır, kabul edilebilir ve tartışmaya açık olmasıyla birlikte, dünyadaki değişime koşut giden ılık kültürel sektör arasında bir detant oluştu. Görebildiğim kadarıyla şu anda yaşanan, bir "genişletilmiş taşralılık"tır.<sup>15</sup>



## DİPNOTLAR

1. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın Yaz Festivalleri sırasında düzenlenen küçük sergi kümeleri ile yılda bir yapılan *Öncü Sanat, Günümüz Sanatçıları İstanbul, Yeni Eğilimler* gibi sergilerden yola çıkarak gerçekleştirilen bir atılım sonucunda oluştu. 1987-2004 yıllarında sekiz bienal gerçekleştirildi.
2. Orhan Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. Bu kitap, Pamuk'un yazarlığı seçtiği döneme kadar olan yaşamını kapsayan otobiyografisi ve kent deneyimlemesi ile İstanbul üzerine yazan yerli ve yabancı ikonik yazarları harmanlayan bir okuma. *Tristesse, melancholy* gibi terimlerin karşılımadığı "hüzün" sözcüğü, kitapta önemli bir role sahip.
3. Köy enstitülerinin kurulması, sanatçıların kent dışına gönderildiği yurt sergileri, anlayış itibariyle örneğin ABD'deki *regionalism* [yerel yöneticilik] ve Works Progress Administration (WPA) [İş Geliştirme İdaresi] ile -o denli sert ve yaptırımcı olmasa da- 1930'lar Sovyetler'i ve Almanya'sına tekabül ediyordu. Dönemin sanatçıların eserlerinde, cumhuriyet ideolojisini taşımanın getirdiği sorumluluk hissi ile bireyselleşme arasındaki gerilim belirgindir.
4. Ayşe Erkmen'in bu videosunda, beyaz bir arka planda genç bir erkek, *İstanbul (Not Constantinople)* şarkısı eşliğinde yorulana kadar dans eder. Bu iş 2000'de, Berlin'deki Haus der Kulturen der Welt'te düzenlenen *İskorpit* adlı sergide gösterildi. İzmir'de, Meksikalı bir anne ve Türk bir babadan doğan Dario Moreno'nun 1954'te seslendirdiği şarkıyı Eartha Kitt de İstanbul'da, üne kavuşmadan önce söylemiştir.

5. 1980 askeri darbesiyle tırpanlanan sanat ortamı, ancak 1983'te kendine gelmeye başlar. Bu dönemde sanat ortamında, Tomur Atagök ve Yusuf Taktak gibi sanatçı/düzenleyicilerin çabalarıyla başlayan hareketlenme, *Öncü Sanat* sergileriyle biçimlenir. Geç kavramsalcı bu deneyim, gecikmiş bir anlayış olmaktan ziyade, 70'lerin sert politik ortamında kendine yeterince ifade alanı bulamaz. Darbenin yarattığı kesinti de, bu tarza bir gecikmişlik görüntüsü verir.
6. 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1992) yer alan, Gülsün Karamustafa'nın *Mistik Nakliye*'si ile Romanya'dan subREAL'in işi karşılıklı okunabilir.
7. 1986'da, dönemin önemli galerisi Maçka Sanat'ta sergilenen *Çaylak Sokak*, Fransa'da yaşayan Sarkis'in İstanbul'da gerçekleştirdiği, bir kırılma noktası oluşturan kapsamlı bir enstalasyondur. Bir diğer özelliği de yerel, bireysel hafızanın işleme biçimiydi. *Çaylak Sokak* 1989'da, Paris'teki *Magiciens de la Terre* sergisinde yeniden gösterildi. Ortamın ulus-ötesileşmesinden rahatsızlanan yerel ressamlar ve galeri sektöründeki bazı gruplar 1991'de, bir İstanbul Ermenisi olan Sarkis'e karşı "Türk düşmanı, Ermeni dostu" diye popülist bir saldırıya geçtiler. Sarkis'in nezdinde saldırdıkları, kozmopolitleşen güncel sanat ortamıydı. Sezer Tansuğ'un bu konudaki tetikçiliğinin sebebi hâlâ bir muammadır.
8. Vasıf Kortun, "Conflict-Sharing-Consensus-Complicity-And Back Again", *Trade Routes: History and Geography: 2nd Johannesburg Biennial*, 1997. Türkçe çevirisi, RG deneme sayısında, "Çelişki-Paylaşma-Uzlaşma-Suç Ortaklığı ve Yeniden Başla" başlığıyla yayımlandı.



9. Bu iş, Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı ilk sergi olan *Anı/Bellek I'* de (Taksim Sanat Galerisi, 1991) sergilendi.

10. Hüseyin Alptekin, 1991'den itibaren "heterotopya" kavramını Türkçeye iliştiyerek küreselleşmenin öteki yüzünü, İstanbul'un bir kesişim noktası olarak durumunu; imzasız, temellük edilmiş simgeler evrenini devreye aldı.

11. Nedko Solakov'un enstalasyonu, sosyal konutlarda oturan Nuh'un, bir sabah banyosunda buluverdiği tuhaf yaratıklarla ilgiliydi. İş, kimsenin inanmadığı ama kamusal onay verdiği bir düzenden, inanmayanların inanmayı tercih ettiği bir başka düzene geçişi; bir nevi inanç sistemini simgeliyordu.

12. *Böyle Tanıdıklarım Var II*, Türkiye haritasını andıran bir duvar enstalasyonunda, "Priapus" adlı koca penisli, küçük kafalı, turistik simge hâline gelmiş minik heykellerle üç maymun heykellerini çakıştırmıştı. Enstalasyon, sürmekte olan bir savaş ile dönemin umursamazlığını net bir biçimde hatırlatıyordu. Serginin ardından Hale Tenger, Türk bayrağına hakarettten mahkemeye verildi ve bir yıl sonra amlandı.

13. 90'lı yılların başında gelişen tartışma ortamı, post-modernizm kavramına, kapanmadan bahseden bir karamsarlıktan çok iyimser bir açılım olarak sarıldı. Gilles Deleuze'ün öğrencisi olmuş Ali Akay'ın İstanbul'a döndükten sonra birikimini güncel sanat alanına açması da, genç sanatçılar üzerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Örneğin, İnci Eviner ve Esra Ersen gibi sanatçıların o dönemdeki işleri üzerinde Foucault okumalarının izleri belirgindir.

14. Son 10 yıl içerisinde, Nejat Eczacıbaşı Müzesi (Feshane) bienalden sonra kapandı, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın Ayazağa Kültür Kampüsü açılmadı, Proje4L ancak üç yıl dayandı. 2004'te ise, iki yeni müzenin açılması gündemde. Önümüzdeki yıllarda başka özel müzeler de açılacak gibi gözüküyor.

15. Vasıf Kortun'un notu: *Expanded provincialism* [genişletilmiş taşralılık], küreselleşme ve iletişimin vazgeçilmez delik deşik etme gücü içerisinde, gündemi koşulsuz kendi "habitus"una çeken biçimleri ifade ediyor. McDonald's formatlı "simit sarayları", "-mış gibi" yapan güncel sanatlı yeni sanat kurum ve sergileri, temellük edilmiş melezleşmenin müzik kliplerinin ortak noktası. Bu modeller, salt yerel piyasayı hedefliyor ve bu piyasanın kültürel sınırlarında durmayı öngörüyor.



# MEKÂN

ERDEN KOSOVA: Toplumsal cinsiyet sorunsalının sanatsal üretimler üzerindeki en ilginç yansımaları, toplumsal mekânın kullanılması konusunda beliriyor. Buna ilişkin olarak, özellikle Aydan Murtezaoğlu'nun, kamusal alanın eril bir tahakküm altında tutulması ve kadın ile çocuğunun ya da ailenin bütünüünün kamusal üzerinde ayrılmış özel "enklav"lara sıkıştırılmasına baktığı işleri ve bu konuda daha önce aramızda yaptığımız bir tartışma geliyor aklıma. Bu tür bir kapanmayı görselleştirmek, muhafazakârlığı yeniden üretmek anlamına mı gelmeli? Aydan'ın "düşlemsel transgresyon"ları neden eleştirel bir duruş olarak değerlendirilmesin?

VASIF KORTUN: Mufazakârlıktan anladığım, belli sanatçıların işlerinde belirginleşen düzen kırıcı hareketlerin, 1990'ların küstah çocuklar kuşağına gelene kadar görülmemesi. Muhafazakârlığın içten okunmasına ilaveten bir kadercilik olgusu var. Örneğin, Bülent Şangar'ın 16 fotoğraftan oluşan ve evin yaşlısının ölümünden sonra odasına evin gencinin taşınmasını izlediğimiz anlatısal

işi (*İsimsiz (Kapılar)*, 1998). Anlatıdaki tüm ipuçları, abartılı acı imgeleri, günlük hayatın hiçbir şey olmamışçasına sürmesi, olayın tümüyle döngüsel olduğuna işaret ediyor. Evin içinden, yarı açık bir kapının ardından izliyor olmamız, olan biteni paylaşmamıza neden olurken bir yandan da bizi olayın dışına itiyor. Nitekim, anlatının sonunda kapı yüzümüze kapanıyor. Murtezaoğlu'nun *Top/Less* (1999) işinde kaderin kabulüyle birlikte düşlemsel transgresyon da var. Ancak, hep geriden geliyor. Göğüslerinin büyüyeceği yere, kırmızı kazağının renginde iki yarım top yerleştirilmiş olan kız, aile fotoğrafında tümüyle kilitlenmiş durumda. Yaşını almış aile bireyleri, gri, kahverengi ve siyah giysiler içinde. Bunun, birine ait bir anı fotoğrafı olduğu belli, yani fotoğrafın çekilmesinin üzerinden belirli bir zaman geçmiş ve çocuk büyümüş. Büyüyünce de, bedeninden taşan cinsel arzu törpülenerek kader varsayılan aile döngüsüne uydurulmuş. Tam da yanı başındaki nine gibi, yolun sonuna geldiği zaman beyazlara bürünecek. Aşkın olanın ancak düşsel zeminde işlediği bir durum.





Bülent Şangar, *İsimsiz (Kapılar)*, 1998 [detay]

E.K.: Murtezaoğlu'nun işlerini tartışma konusundaki ısrarımız, sanırım sanatçının daha önce bizi heyecanlandırmış olan ve zihnimizde yer eden bir ifadesi yüzünden. Küratörlüğünü üstlendiğin *Yerleşmek* sergisi<sup>1</sup> öncesinde sanatçılarla yapılan ön toplantıda şunu demişti, bana aktardığın kadarıyla: “Bana sanatçı olarak otomatikman yüklenen dışarıdan bakma konumundan rahatsızım; yapmak istediğim daha çok içeriye içeriden bakmak”. Farklı yerlere uzanabilen bir ifadeydi bu. Öncelikle, genellikle modernleşmiş, kentli bir geçmişe sahip (ve soy kütüğü Türkiye'nin batısına ya da Rumeli'ye dayanan), üst orta sınıftan gelen, eğitilmiş bir sosyolojik formasyonu paylaşan sanat ortamının, Türkiye'nin geneline bakarken kendini dışarıda konumlandırma alışkanlığına getirilen bir eleştiriydi. Cumhuriyetin yarattığı ve üzerine temellendiği elite karşı, kırsaldan ve Türkiye'nin Doğu illerinden merkeze etki etmeye başlayan ve uzun bir serüvenin ardından günümüzdeki “muhafazakâr demokrat” hükümeti iktidara taşıyan gelenekçi, kendini dışlanmış hisseden toplumsal katmanların yeniden tanımladığı bir “Türkiye gerçeği” ile yüzleşme çağrısı var mı Aydan'ın ifadesinde, bilemiyorum. Ama “içeriye içeriden bakma” isteğiyle “kendini içeride tanımlama” durumunun aynı anlama geldiğini düşünmüyorum.



Aydan Murtezaoğlu, *Top/Less*, 1999





V.K.: Evet, Aydan içeriye içeriden bakmaktan söz etmişti. O toplantıda, senin de sözünü ettiğin cumhuriyet öznesiyle üst orta sınıfsal konumun kültürlü öznesinin dışarıdan ve üstten bakışının dışında İstanbul okumalarından ve serginin düzenleyicisi olarak dışarıdanlık hâlimin bilincinde olmamdan da konuşuldu. Yaklaşık 10 yıldır, Türkiye’deki sanat pratiğindeki biricik olanı anlamaya gayret ediyorum. Bu, Sefa Sağlam, Vahap Avşar, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar gibi sanatçılarda ve empatisi yüksek olan Hüseyin Alptekin’de görülebiliyor. İçeriden bakmak ile içeride olmak arasındaki farklılık müzakere konusu olduğunda, ikincisinin de bir tercih meselesi olduğunu; Aydan’ın da kendini deneyimde konumladığına inanıyorum. *Oda Sıcaklığında* (2000-2003) gibi bazı işlerindeki muhafazakârlığın içten okunması durumu, bu anlamda çok samimi. Lars von Trier’in *Dogville* (2003) filminde, Grace [inayet/lütuf/şükran] karakterinin, köyün erkekleri ırzına geçerken onların sırtını sıvazlamasını hatırlıyorum.

E.K.: Aydan’ın ifadesinde, hangi toplumsal doku içerisinde nefes alındığının, nerede ve kim olduğunun dikkate alınması gerektiği iması var bence. Kuramsal alanda “konumsallaştırıl-



Aydan Murtezaoğlu, *Oda Sıcaklığında*, 2000-2003

mış bilgi” [*situated knowledge*] kavramına; ya da kendine nesnesinin dışında bir konum biçen “eleştiri”nin [*criticism*] tersine, eleştirdiğimiz toplumsallığın bizzat kendisi tarafından kurgulanmış, içerilmiş olduğumuzu ve bu yapısallığın dışında bir yere çıkamayacağımızı hatırlatan “eleştirelilik hâli”ne [*criticality*] yapılan vurgu geliyor burada aklıma.<sup>2</sup> Murtezaoğlu ve Şangar’ın işlerinde açık biçimde aile kurumu, gelenek ve toplumsal mekânın ataerkil düzenlenişi, herhangi bir etik endişeden sıyrılmış medyanın yarattığı kapanmalar görselleştiriliyor. Murtezaoğlu, işlerinde



Aydan Murtezaoğlu, *Aynadaki Çıplak*, 2004 [detay]

temas etmeyi vadettiği içeridenliğe ters düşecek biçimde bu kapanmaları bozan göstergelere (örneğin, son serilerinden 2004 tarihli *Aynadaki Çıplak*'ta, park alanında piknik yapan geleneksel aile ortamının bütünlüğünü kesintiye uğratan kadın figürü); küçük ölçekli, muzır kaçışlara yer veriyor. Şangar'ın işlerinde, daha karamsar biçimde mutlak kapanmalara, çıkışsızlığa rastlıyoruz sanki. Ama bu kapanmanın saf hâliyle görselleştirilmesi bile, bana göre içeriksizleşmenin bu kadar arsızca dayatıldığı bir ortamda eleştirel bir işlev üstleniyor.

V.K.: 2001'de, Proje4L'nin açılış sergisi olan *Yerleşmek* bağlamında yazdığım yazıda, kamusal alan denen olgunun çerçevesini, sanat üretiminin paylaşıldığı bir yer olmadan güncel sanat diye bir şeyden söz edilemeyeceği varsayımı üzerine kurmuştum. Daha doğrusu, paylaşılan alanın ne türden bir deneyim altında tutulduğu, bu alanı kullananların burayı nasıl tarif ettikleri, güncel sanat üretimini doğrudan etkilemekteydi. Örneğin, Diyarbakırlı sanatçı Şener Özmen'in, ilk üç işinin kitap formatında olması ve genelde Türkiyeli Kürt sanatçıların "merkez" için sanat ürettikleri iddialarının ardındaki nedenlerden biri, buldukları yerde ürettiklerinin buldukları yerde izlenemeyeceğiydi. Bu, polis baskısından ya da bu tarz bir sanatın izleyicisi olmamasından ileri gelmiş olabilir. Kamusal ve özel alan tanımları, kültür ve coğrafyaya göre öylesine değişken ki, bunların Türkiye'de ne anlama geldiğini, nasıl müzakere edildiğini ve güncel sanatın bu müzakerede nasıl bir yer tuttuğunu tartışmak gerekiyor.

Türkiye'de "kamusal" *public* anlamına gelmiyor; *private* ise "özel" alan değil, "ev içi" veya "mahrem" anlamında kullanılabilir. Devletin ideolojisi ve cumhurbaşkanının, başörtüsünün üniversite ve devlet dairelerinde serbestliği bağlamında yakın zamanda geliştirdiği söylemlerde gör-

düğümüz gibi, bu ideolojinin sözcüleri kamusal alana bir legalite ve meşruiyet sorunu olarak bakıyorlar. Bu anlayışa göre, kamusal alan, devletin temsil edildiği ve öz-temsil hakkının devletin resmî ideolojisiyle sınırlandırıldığı ve buna uymayanların varoluş haklarını kullanamayacakları, dışarıda bırakılacakları yaptırımcı bir tabir. Meydanlar, sokaklar kamusal alan, ancak okullar, üniversiteler ve hatta müzeler olmayabilir. Simgesel anlamda, kamusal alanın Türkiye tarihinde hep sancılı olan bir geçmişi var. Bunun en berrak örneği de, İstanbul ve Türkiye'nin simgesel odağı Taksim Meydanı: 1930'larda bir meydan anıtının yerleştirildiği, 27 Mayıs 1960 darbesi ardından devasa bir asker süngüsünün dikildiği, 1990'ların başında bir de cami dikilmesi tartışmalarının yapıldığı alan. 1995'teki 4. Uluslararası İstanbul Bienali sırasında belediye görevlilerinin Taksim Meydanı civarındaki açık alan projelerinden biriyle<sup>3</sup> ilgili sorun çıkarılması da, dışarıda yer alan projelerin bir yumuşak karın teşkil ettiğini hatırlatıyor. Kamusal tabirini bir tarafa bırakıp daha zararsız bir biçimde "dışarı" diyelim.

Doğu Akdeniz'de sokak, -genelleştirirsek- geleneksel olan ile Batı kentleşme arasındaki

çatışkının yeridir, dolayısıyla sokaklar sahiplenilmez. Ev içi ile sokak bağlamında, bakım, temizlik ve sahiplenme hissi arasındaki fark gayet belirgindir. Kırsal kesimin hızla ve dönüşü olmaz biçimde kentleşmesiyle birlikte, değişime olan direncin son kalesi ev içidir. Bunu, sanırım en kökten biçimde yaşayanlar, örneğin Hollanda'daki göçmen cemaatler. Salt bu nedenden dolayı, sokakta örtünme orada abartılı boyutlarda. Bu ortamda kadın sokağa çıktığında, örtünerek ev içini sokağa taşıyor ve sokaktan bakış kör bir satıha çarparak geri dönüyor. Aydan Murtezaoğlu konusuna döndüğümüzde, örneğin *Aile Salonumuz Yukarıdadır* (1998) adlı tavana yansıtılan dia projeksiyonunda, bahsettiğin kapanma muhafazakârlığı tiksindirici bir hâle geliyor. Bir barok kupolasına aşağıdan, yani dünyevi ve aşağılık olan yerden izler gibi baktığımızda, pis ve özensiz bir masa çevresinde toplanmış aileler ve "çirkin" olarak nitelenebilecek bir çocuk görüyoruz. Bedenin sosyal alandaki düzenlenme ve denetlenme biçimleri üzerine yazabilmek için bir arka plan açmaya çalışıyorum.

E.K.: Mekân temasını açtığında, aynı anda farklı sorunsallara dokunuyorsun gibi geliyor bana.





Aydan Murtezaoğlu, *Aile Salonumuz Yukarıdadır*, 1998



Özetlersek, öncelikle Batı'nın toplumsal deneyimi üzerinden kavramsallaştırılmış kamusal-özel ayrımının diğer kültürel bağlamlar ve bizim deneyimimizle örtüşmüyor oluşu. Bunu, sömürgecilik gibi yakın tarihe ait belirleyenlerle mi, dinsel belleğin gündelik yaşamın düzenlemesine getirdiği farklılıklarla mı, ekonomi-politiğin terminolojisiyle mi açıklamak gerekir, bilmiyorum. Yalnız, kamusal alanın Türkiye özelinde devlet ideolojisinin zemini olarak algılandığını söylemek, devlet ile toplum arasında, Kemalist elit ile "kurban" pozisyonundaki halk arasında sert bir çelişki olduğu yanılısamasına sürükleyebilir bizi. Sosyalist hareketin 1 Mayıs'larda Taksim'e çıkma ısrarı ve bunun aşırı bir polis müdahalesiyle engellenmesi, yalıtılmış hücrelere dayalı F tipi cezaevi sistemi etrafında gelişen acı ve kanlı olaylar, Doğu'da köy boşaltmalar ya da üniversitelerde başörtüsüne serbestlik talebi gibi örnekler, çatışmayı içeren bir tablo koyuyor önümüze gerçekten. Ama kamusal alan olarak algıladığımız şey, devlet kadar toplumun muhafazakâr kesimleri tarafından da regüle ediliyor.

Siyasallığa saplanmamak için sanat alanından bir örnek vereyim: Marc Bain'in, geçenlerde Platform'daki *Vur ve Kaç* sergisi<sup>4</sup> kapsamında ger-

çekleştirdiği performans geliyor aklıma. Bain'in işi, İstanbul'un kültürel atardamarını oluşturan İstiklal Caddesi'ne yerleştirilen, oldukça yüksek sesli iki adet megafonla yoğun bağrıışmalardan oluşan bir bant kaydını caddeye vermekten ibaretti. Beklendiği üzere, 10 dakika içerisinde polis memurları ve zabıtalara belirdi. Ama şaşırtıcı olan, caddeden geçen kimi insanların infial içerisinde işe saldırmasıydı. Çok daha ılımlı davranan polis, bu histerik tepkileri yatıştırmaya çabaladı. Evet, kışkırtıcı derecede yüksek sesliydi ama etraftaki dükkânlardan bangır bangır müzik yayını yapıyor zaten gece geç saatlere kadar. Caddedeki insanı tedirgin eden ve tepkiye kışkırtan şey, daha çok kayıttaki seslerin bir gösteriden, nümayişten, kalabalık bir topluluğun coşkulu bir toplantısındaki muhtemelen siyasal bir hareketlenmeden alınmış olmasıydı. Burada ilk olarak, değindiğin gibi geniş tabanlı ve farklı olan herhangi bir dışavuruma tahammülsüz bir muhafazakâr yaklaşım sorunu var. İkinci olarak, Türkiye'deki güncel sanat pratiğinin sokağa çıkmadaki tutukluğu geliyor aklıma. Evet, galeri ortamı, kamusal alanın deneysel kullanımına açık ve gerekli bir zemin. Ama sokağa taşmamayı maruz gösteren bir kapanma tehlikesi de var karşımızda.



V.K.: Bu tepkiselliğin sanatçıları korkuttuğuna hiç şüphe yok. Bundan daha birkaç yıl önce, Nazi üniformasıyla İstiklal Caddesi'nde "kimlik bitte" diye soran performansçılara insanlar kuzu kuzu kimlik göstermişlerdi.<sup>5</sup> Gene Kumpanya grubunun sokakta gerçekleştirdiği, bir kadın ve bir erkek oyuncu arasındaki kavga performansında<sup>6</sup>, durumun farkında olmayan erkek izleyicilerden kimisinin adamın kadını bir güzel dövmesi yönünde laf attığını hatırlıyoruz. Kentin gürültüsüne; reklamların, müzik dükkânlarının gündelik tacizine maruz kalanlar, sıradan olmayanla karşılaştıkları anda linç eforasına giriyorlar.

Meseleye bir de şuradan bakalım: kente yeni göçenlerin koyu renkli ceket ve pantolon giydiklerini, yakın zamana kadar belediyenin taşeron firmalarının kiraladığı işçilerin takım elbiseyle çalıştıklarını hatırlıyorum.<sup>7</sup> Genelde, sokaktaki uyum, görünmezliğe adapte olmak esası üzerine kurulu. Göğüslerini saklamaktan kamburlaşmış, içlerine doğru kapanmış kadınlardan gri, kahverengi, siyahlar içindeki adamlara dek mütevazılık piyasayı sarmalamış. Hakan Gürsoytrak'ın resimlerinde (*Eminönü, Marjinal Sektör*, 2004) aynı kısıtlı renk skalasını, ezik bozuk kıyafetleri görebiliriz. Bu, 1934'te devreye sokulan kıyafet

kanununun sonucudur. Hüseyin Alptekin'in göçmen Slav kadın portresinde (1999), kadının elinde "elit" marka plastik torba vardır, yani en sıradan ve görünmez plastik torba. Keza, Güven İncirlioğlu'nun 1992'de yaptığı *Helter Skelter* serisindeki flu imajlarda görülen ucuz plastik torbalar, basit kıyafetlerdir.<sup>8</sup> Orhan Pamuk bunu, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003) kitabında, gemi bacalarından çıkan gri dumanlarla, kentin kış grisiyle katlayarak hüznle birleştiriyor. Etki bu kuşkusuz, ancak burada kente yabancılaşma hâlinin kalıcı ve kapsayıcı bir imgeleme dönüşmesi de söz konusu değil mi?

Sokak görselinde kırılma noktalarını, Halil Altındere'nin İstiklal Caddesi karakterleri portrelerinde, *Who u Lookin At* (2002) adlı video işinde gözlemleyebiliriz. Buradan da ev içine baksak, gene Altındere'nin *My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful* (1998) işine, İnci Eviner'in ev içi mizansenlerinden yaptığı duvar kağıtlarındaki rengârenk evrene ve Bülent Şangar'ın ev içi mizansenlerine geçebiliriz. Şangar'ın, 5. İstanbul Bienali'nde gösterdiği 144 fotoğraftaki (*İsimsiz*, 1997) karakterin ev içi ile dışı arasındaki pencere önünde kalakalmışlığı da, sokağa, kente yabancılaşma hâlini belirler.





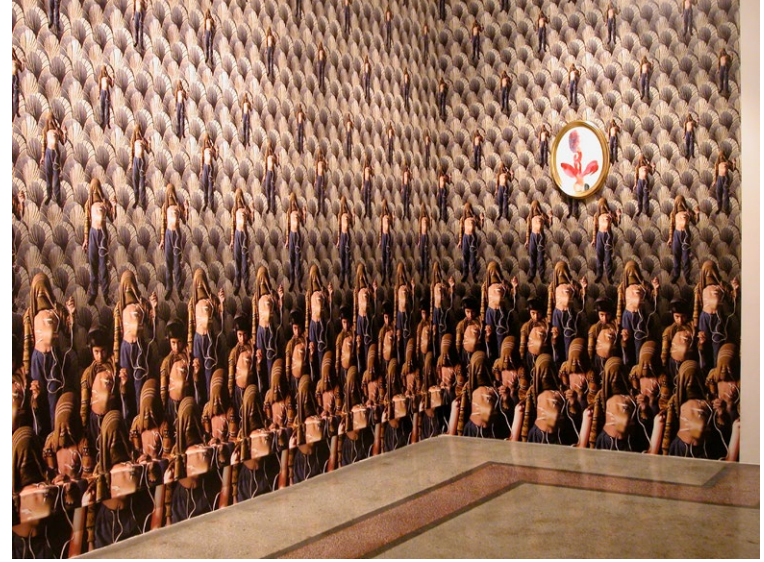


Halil Altındere, *My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful*, 1998





E.K.: Mutlak kapanmadan şizoid açılmaya kadar farklı yaklaşımlar söz konusu toplumsal mekânın ele alınışında. Şangar'ın işlerinde, ev içiyle ve aile evinin kültürüyle kısıtlanmışlığı; pencere kenarında, dışarı çıkmakla içeride kalmak arasında bir kararsızlığı görüyoruz. Dışarıya çıkma teşebbüsleri dışarıdan gelen bir müdahaleyle, bir BMW'nin çarpmasıyla kesintiye uğrayabiliyor (Şangar, *Suret*, 2003-2004) ya da medya ile güvenlik kuvvetlerinin bakışlarının özdeşleşmesiyle pervasızca kriminalize edilebiliyor. Diğer yanda, toplumsal farklılığın ortak yaşam alanlarında kalabalık biçimde karşıya gelmesi ve



İnci Eviner, *Patlamaya Hazır Yürek*, 2002



Bülent Şangar, *İsimsiz*, 1997 [detay]



Halil Altındere, *Who u Looking At*, 2002

Bülent Şangar, *Suret*, 2003-2004

çarpışması da görselleştiriliyor; Altındere'nin *Who u Lookin At* işinde gördüğümüz, kamerayı elinde tutan kişiye ayrı ayrı saldıran punklar, travestiler, Afrika kökenliler, patenciler ve esnaf kalabalığında olduğu gibi. 70'li yıllarda dikkatini idealleştirilmiş proleter figürler üzerine yoğunlaştıran kültürel ortamın, 80'li yıllarla birlikte yavaş yavaş kente göçen nüfusa, 90'larda da farklı normlar ya da marjda yaşayan kesimlere yöneldiği görülüyor. Bu geçişi belki de en iyi biçimde örnekleyen sanatçı Gülsün Karamustafa. Sinema sektöründe sanat yönetmenliği yaptığı dönemde gecekondulu mahallelerdeki gözlemleri

ile buralarda yaşayan insanların gündelik yaşamlarında kullanmak üzere ürettikleri nesnelere değerlendirmiş; figüratif resme dayanan çalışmalarını, kitsch özellikler taşıyan bu nesnelere dayanan enstalasyonlara doğru açmıştı. Hem içerikte hem de biçimsel düzlemde güncel sanat pratiğinde dönüşüme işaret ediyordu bu örnekler. Karamustafa'nın sonraki dönemde, sokaklarda para kazanmak amacıyla üç aylığına İstanbul'a gelen Romen çalgıcı çocuklar üzerine çektiği *Merdiven* (2001) adlı işiyle daha genç kuşaktan Esra Ersen'in, İstanbul sokaklarında yaşayan

Bülent Şangar, *Suret*, 2003-2004



Gülsün Karamustafa, *Son Yemek Üzerine Düşkün Çeşitleme*, 1984



Gülsün Karamustafa, *Merdiven*, 2001

kimsesiz tinerci çocukları konu aldığı videosu (*Burası Disney Dünyası*, 2000) arasında hem bir akrabalık hem de eşzamanlılık bulunabilir. Seçil Yersel'in, kendi anneannesinin dairesinde çektiği panoramik fotoğraflar, kentin marjları temasını farklı bir boyuta çekiyor. Norm olarak genç, evli ve iki çocuk sahibi aileler için tasarlanmış bir evde yaşayan yaşlı bir insanın, iç mekânı kendi gereksinimlerine göre yeniden biçimlendirişini ve ortaya çıkan uyuşmazlıkları görüyoruz bu işlerde (*İsimsiz*, 2002).



Esra Ersen, *Burası Disney Dünyası*, 2000 (Enstalasyon görüntüsü: O.K. Center For Contemporary Art, Linz, 2005)



Sanatçılar tarafından yürütülen tek sanat mekânı ve projesi olma özelliğine sahip Oda Projesi'nin, Galata'daki atölyelerinde uzun yıllara yayılan çalışmaları da hatırlanmalı kentin marjları bağlamında.<sup>9</sup> 20. yüzyıl boyunca sürdürülen Türkleştirme siyaseti öncesinde Ermeni, Rum ve Yahudi cemaatlerinin ikâmet ettiği; 70'li yıllardan itibaren geleneksel yapıdaki Doğu Anadolu kökenli ailelerin yerleştirildiği, klasik 19. yüzyıl mimari kent dokusu içinde çalışıyor Oda Projesi. Mahal-

lede geliştirdikleri organik ilişki yardımıyla farklı toplumsal formasyondan gelen insanları, kentleşmiş ile kentleşeni, sanat çevresi ile mahalleliyi sürekli bir etkinlik programı üzerinden yan yana getiriyorlar.

Kentsel mekâna dair ötekileştirme ve uzaklaştırma pratikleri ile sıkışmaları konu edinen projelerin yanında, açılımlara ve kendiliğindenlik içinde türetilen mekânlara da dikkat çeken çalışmalar var.



Seçil Yersel, *İsimsiz*, 2002



Can Altay'ın, Ankara'nın kentli orta sınıf gençliğinin geceleri sokaklarda spontane biçimde kurduğu "mini barlar" (*Minibar*, 2001) ile atık kağıt ve diğer dönüştürülebilecek malzemeleri çöpten toplayan insanların kent içinde geliştirdikleri alternatif haritalandırma ve yön bulma yöntemlerini inceleyen işleri geliyor aklıma. İstanbul sokaklarının kültürler ve coğrafyalar arasında şizoid ve yataygeçişli açılımını ise, Hüseyin Alptekin'in otel isimlerini içeren ışıklı pano fotoğraflarında buluyoruz. Bazısı otel sahiplerinin yaşam deneyimleri hakkında fikir veren, bazısı aile kökenlerinin nereden geldiğine işaret eden, bazısı da düpedüz otel sahiplerinin başka coğrafyalara dair fantazmalarına dayanan bu pano fotoğrafları, İstanbul'un geçmişi ve bugününün taşıdığı coğrafik çekim ve akışkanlığın altını çiziyor.

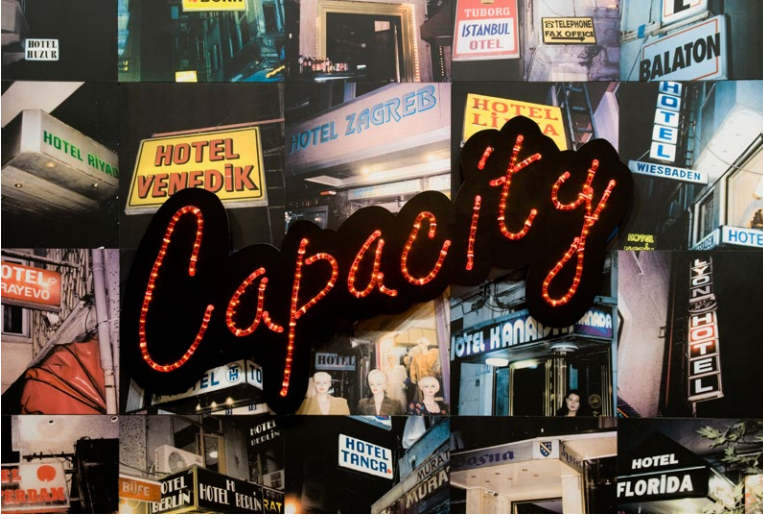
V.K.: Oda Projesi, 1997'deki İstanbul Bienali'nde bir sergi ve kitapla sonlanan disiplinlerarası bir araştırmayı kapsayan "Kültür" projesinden sonra gelen yegâne sürekli sanat projesiydi. İzleme olgusunun yerine öncelikle mahallî katılımı koymas; kültürler ve sınıflar ile kalıcı ve geçici arasında bir üçüncü mekân çizmesi, kent kullanımı açısından da çok önemli. Altay'ın projesini de



Oda Projesi, *Kometli 23 Nisan Resimleri*, 2000



Can Altay, *Minibar*, 2001



Hüseyin Alptekin, *Capacity*, 1998

(“*Kağıtçıyız*”, *dedi.*, 2003) eklersek, kentin farklı haritalandırılması ve mekân yaratılması, sanat ortamında yeni bir kanalın açıldığını gösteriyor.

Sanatçılardaki değişim üzerinden yazdığın kent dokusundaki dönüşüm, kentin kullanılma biçimlerinde de izlenebilir sanırım. Şangar’ın iki yıl boyunca kurban bayramları sırasında yaptığı çekimlerin yeniden düzenlenişinde (*Kurban Bayramı*, 1997-1999), kentin fark edilmeyen bölgeleri devreye giriyordu: otoyolların yanı başındaki araziler. Bunlar, kentte hayvan kesebilecek kırsalı bulamayanların yarattığı alan-



Can Altay, “*Kağıtçıyız*”, *dedi.*, 2003

lara dönüşüyor; kırsalın ve geleneksel yaşam biçimlerinin yeniden üretildiği bu alanların ardında, 15-20 katlı binalarla dolu siteler yükseliyordu. Osman Bozkurt, *Otopark - İstanbul’un Otoyol Parkları* (2003) videosunda, tam da bu alanlarda “mekân yaratıcılar” üzerine gider. Sanırım bu birlikte varoluş, tezatların normalleşmesi, sanatçıların sürekli olarak yansıttığı bir durum oldu.

E.K.: Türkiye’deki güncel sanat pratiğinin siyasetle olan ilişkisini tartışırken yine başvuracağımız bir kavramdan bahsedebiliriz burada:



Bülent Şangar, *Kurban Bayramı*, 1997-1999



Osman Bozkurt, *Otopark - İstanbul'un Otoyol Parkları*, 2003



normalleşme. 60'lı yıllardan itibaren giderek yoğunlaşan, kırsaldan büyük şehre ve özellikle İstanbul'a göç olgusu sürekli bir kriz etkisi yaratmıştı, kentli ve kentlileşmiş kesimlerin imgeleminde. "Adanalı zengin ağa", "Kayserili kurnaz köylü", "Karadenizli fırsatçı müteahhit", "Doğulu" gibi tipler kentli mizah kültürüne bolca işlenegeldi. Gelenlerin karşılıklarına gündelik yaşam pratiklerinde çıkan ikilemeler ve onların bu durumlarda başvurdukları sakar çözümler alay konusu olageldi. En derin çatışma özellikle 80'li yıllarda, büyük kente gelenlerin sahiplendikleri; Arap, Hint ve Batı müzikal formlarının bir bileşimini sunan ve pejoratif bir biçimde (daha aşağı konumdaki bir yabancıyla özdeşleştirme amacıyla) "arabesk" olarak tanımlanan müzik türü üzerine gerçekleşmişti. Ama kırsaldan gelenlerin büyük kentlerde yaşama deneyimi belirli bir zaman dilimine ulaştı. Artık kaçınıcı kuşaktan bahsediyoruz, bilemiyorum. Ve sanırım, kentli ile kentlileşmekte olan ayrımı, artık iki kampın da birbirine asimile olmasıyla sonuçlandı. Kentsel kültür, müzikal bir üretimin ötesinde, kültürel bir anlayışı tanımlar hâle gelen arabesk tarafından belirlenir oldu. Bunun karşılığında arabesk de, 90'lı yıllarda müzik endüstrisi tarafından icat edilen "Türk popu"

patlamasına entegre oldu fazla direnmeksizin. Bir zamanlar şarkılarında ve oynadığı sinema filmlerinde masumluğuna rağmen türlü cefalarla karşılaşan boynu bükük, ezik gecekondlu çocuğunu canladırın Küçük Emrah'ın bugün Eros Ramazotti benzeri bir figüre dönüşmesiyle örneklenebilir bu başdöndürücü değişim. Bir yandan umarsız bir hedonizm arayışı, zenginlik göstergelerine bağlılık ve kişisel adaleti arsızca elde etme anlayışı yükselirken diğer yandan milliyetçilik, dinsel aidiyet, klasik aile yapısı ve delikanlılığın övgüsü ön plana çıktı. Tabii ki, sadece Türkiye'ye özgü gelişimler değil bunlar. Ama farklı olan belki de, 90'lı yıllarda aralarında gerilim yaşanan kampların hızlı bir şekilde neoliberal politikalar ve ataerkil bir ahlakçılık üzerinde boğucu bir uzlaşım girmiş olması. Bu felçleşmiş, durağanlaşmış ortamda fark yaratmayı, farka ev sahipliği yapabilecek mekânlar üretmeyi amaçlayan projelere gereksinim var. Ve güncel sanat pratiği de model önerebilecek potansiyele sahip Türkiye'de.

V.K.: Sayısız kültürel çelişki, dediğin gibi bir potada harmanlanarak kendini yeniden üretti. Müzik kliplerinde ve starlarında medyatize edilmiş yönünü izlediğimiz kültürel potpuri, günde-



lik hayatta da yansımaları buluyor. Bu yönde bahsettiğin normalleşme olgusu, bir başka olgu olan “makulleşme” ile, yani muhafazakâr cemaatlerin de dönüşerek yeniden şekillenmesini barındırıyor. Beni tedirgin eden nokta, böylesi bir toplumsal dokunun içinde yaşıyorken, ona kırık bir ayna tutmanın getirdiği kolaylığa sığınan; eleştirel, yadırgatıcı olmayan bir sanat pratiğinin henüz kendini bildirmemesi. Şu anda gördüğümüz bir egzotizmden, bir büyülenmeden ibaret.

Aslında, sürekli olarak gözden kaçırılan ancak bir o kadar da yaygın olan başka bir durum var. Yersel’in, gürültüden boşalmış, kentin merkezlerinden kenarlarına kaçan sokak imajları, tren istasyonlarındaki bekleme odaları ve askıya alınmış zamanlarını görselleştiren fotoğrafları (*İsimsiz*, 2003) adı konmayanları geri getiriyor. Bu panoramik fotoğrafların merkezlerinin olmaması; o uzun beklemeleri, boşluklara bakmaları izlemesi ve izlettirmesi işsizliği, istenilmeyenleri ve talepsizliği hatırlatıyor.



Seçil Yersel, *İsimsiz*, 2003

Acıların çocuğu Eros Ramazotti'ye dönü-  
şürken, sarı boyalı saçlı Batılı kızın karşısında  
Maldivler'de kendi kendine göbek atarken habi-  
tusunu değiştirmiyor. Acaba burada bir değişim-  
den ziyade, gıpta edilen kültürel kodları seçici  
bir çıkarıcılıkla bir intikam alırcasına temellük  
eden bir zihniyet yok mu? Bu seçici biçimde  
temellük etme hâli, dediğin gibi Rumeli kökenli  
idareci sınıfın tarihindeki, Batıyı seçici olarak  
temellük etme biçimiyle örtüşmüyor mu? Yeni  
durumdaki göz kamaştırıcılık, idareci sınıfın  
mazbutluğundan farklı olsa da... Belki de burada  
en çarpıcı olan, Altındere'nin *My Mother Likes  
Pop Art, Because Pop Art is Colorful* (1998) ve *My  
Mother Likes Fluxus, Because Fluxus is Anti-Art*  
(1998) adlı işleri. Bunlarda rengârenk bir döşekte  
oturmuş, elindeki sanat kitabına bakan yaşlıca  
bir kadın var. Kadın, kitabı masa, kanepa ya da  
benzeri bir yerde okunması gerektiği gibi oku-  
muyor; ayağa kalkmamış, gidip kitaplıktan al-  
mamış. Kitabı elinde tutma biçimi de, ona ulvi  
bir kitap gibi değer verdiğini gösteriyor. İpuçları,  
okuması olmadığını da çağrıştırabilir. Yani, habi-  
tusunu değiştirmiyor. Bu, bir yönüyle taşradaki  
sanatçının merkezdeki sanata bakışını ve onu  
nasıl temellük ettiğini hatırlatabilir. Daha da  
ilgi çekici olan, işlerin adlarından anladığımız

üzere, kadının sanatçının annesi olması. Dola-  
yısıyla, annesinin eline kitapları veren sanatçı.  
Bu da, sanatçı ile ailesi arasında kurulan mesa-  
feyi gösteriyor. Sanatçı, artık başka bir yerde ve  
misafir olma durumunda. Bu ilişkideki şeffaflık,  
annenin hoşgörüsü, sanatçının yeni habitusu ve  
tüm bunları anonimleşmiş bir izleyici grubuna  
göstermesi, bence ciddi anlamda tabu kırıcı. Bu  
işlere Avrupa'da bu kadar çok talip çıkmasının  
nedeni, sanırım bunlara egzotik bir alımlamayla  
bakılmasıydı.





Halil Altındere, *My Mother Likes Fluxus, Because Fluxus is Anti-Art*, 1998



DİPNOTLAR

1. Yerleşmek, Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001.
2. Bk.: Irit Rogoff, “Biz, Birliktelikler, Karşılıklılıklar, Katılımlar”, *Siyahi*, Mart-Nisan 2005, sayı: 3.
3. Maria Eichhorn, *Bilboard*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995.
4. Marc Bain, *Vur ve Kaç*, Platform Güncel Sanat Merkezi, 2004.
5. Ferhan Şensoy’un Küçük Sahne’de sergilediği *İçinden Tramvay Geçen Şarkı* adlı oyunu bağlamında gerçekleştirilmişti.
6. Kumpanya Grubu, *Sokakta Tiyatro, Yine Ne Oldu*, İstanbul, 2002.
7. Bu konunun benzerini John Berger, *About Looking* (1980) adlı kitabındaki “The Suit and the Photograph” başlıklı yazısında işler.
8. Güven İncirlioğlu’nun *Helter Skelter* adlı, bir dizi çift parça fotoğraf panosundan oluşan işindeki alt bantta, insansız, keskin ışıkta çekilmiş, belli bir modülerlikte verilen Atatürk mozolesi ve Anıtkabir manzaraları vardır. Üst bölümde ise, İncirlioğlu’nun “orta sınıf kahramanları” dediği, Kızılay Meydanı’ndaki insan seli içinde çekilmiş hafif flu figürler görülür: sade bir kadın çantası, bir pazar torbası vb.
9. Oda Projesi, çalışmalarını İstanbul’da sürdüren ve yurt içinde olduğu kadar yurt dışındaki bazı oluşumlarla da bağlantı içerisinde olan bir sanatçı kolektifi. Çekirdek ekip, Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel’den oluşuyor. Proje 2000’de, İstanbul’un Galata semtinde yer alan bir apartman dairesinde (50 metrekare, her biri diğerine açılan ve küçük bir avluya bakan üç oda) faaliyete geçmişti. Oda Projesi, sanatçı-

ları ya da farklı oluşumlardan kişileri, birlikte projeler üretmek üzere mahalleye davet ediyor. Mahallede oturanlar da sadece izleyici olarak değil, “katılımcı” olarak projelerde sıklıkla yer alıyorlar.



# TOPLUMSAL CİNSİYET

VASIF KORTUN: Erden; birkaç yıl önce, Türkiye’de güncel sanat omurgasının ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan oluştuğunu konuşmuştuk. Bu sanatçılar, çoğunlukla galerilerde temsil edilmiyorlar. Sanat okullarında yüksek pozisyonlarda değiller. Medyada pek yer almıyorlar. Ancak, Füsün Onur’dan<sup>1</sup> Aydan Murtezaoğlu’na, 60’lı yaşlardan 30’lara üç kuşak kadın sanatçı, genç sanatçılar için esaslı bir referans noktası. Hatta, kuşaklar arası bir beraberlik var; aynı sergilerde yer alınması hiç şaşırtıcı değil. Ayrıca, kadın sanatçılar kendilerini sürekli yeniliyorlar. Yabancılar, özellikle Avrupalılar için bu çok şaşırtıcı bir durum teşkil ediyor; “Nasıl olur da kadın sanatçılar, bu Müslüman Orta Doğu ülkesinde bu denli önemli bir yer tutuyor?” gibi sorular yöneliyorlar. Bu sanatçılar, bizler için, Türkiye’deki güncel sanat anlatısının temel omurgasında yer alıyordu. Hatta, bunun üzerine onları “anneler” adı altında, babanın olmadığı bir bağlamda, kaba saba bir biçimde kümelemiştik. Batılı anlamda

kurumsal bir cinsiyet ayrımcılığı ile Doğulu ayrımcılık, akademilerdeki yapılara sızmış olabilir. Belki bu ayrımcılık, kadın sanatçılar için pozitif bir enerjiye dönüşmüştü. Yani, kadın sanatçıların üzerinde ciddi bir toplumsal talep yoktu; sanatla ilgili olmaları, daha gençken budanması gereken bir âraz değildi. Talepsizliğin yarattığı boş alan üretkenliğe dönüşebildi. Bunu, detaylandırılması gereken bir orta sınıf tarifi üzerinden yapıyorum.

Bu konuya şöyle bir ekleme de yapabilir miyiz? “Anneler” diye yaptığımız tarifte, bedene saygı, kapsayıcı hatta sarmalayıcı bir tutum, şiddetten ve şiddetli sunumlardan uzak durma söz konusu muydu? Devam edersek, bu sanatçıların kadın olmalarının, cinsiyet siyasetiyle nasıl bir bağlantısı vardı? Erkini elinde tutan açık cinsel tarifler, kadın bedeni ya da kendi bedenlerini sunma durumu pek de görülüyor. İzleyiciye de daha dostane, samimi ve makul bir yaklaşım var.



Acaba, tüm bunları sosyo-politik bir çerçeveye oturabilir miyiz? Eklersek, cumhuriyetin sekülerizmi içerisinde, kadın figürü de kurumsallaşarak cinsiyet verilerini yitirmemiş miydi? Bu spekülasyonu gene “orta sınıf” kadını üzerine yapıyorum. Mazbutluğun ikili özelliği olabilir mi? Yani, -her türlü aykırı ve aşkın işareten ayıklanmış- geleneksel mazbutluk ile sekülerist mazbutluk arasında sıkışan bir kadın figürü (ve bir o kadar da erkek figürü) yok mu? Aile denen kurum, burada nasıl bir öz-denetim mekanizması işletiyor? Bu mekanizma, 1980’lerle birlikte nasıl bir yalpalanma geçirdi?

Bu tartışmayı biraz daha çetrefilleştirmek için, sanatçıların işlerinde sosyal geçmişlerinin, orta hâlli kentli olmalarının, kimi zaman bürokrat ailelerden gelmelerinin izlerini okuyabilir miyiz?

ERDEN KOSOVA: Sorduğun sorular aslında üst üste katlanarak yanıtlarını kendi içlerinde veriyor. Sanırım benim bakışım, senin toplumsal cinsiyet faktörünün sanat üretimi ve içeriği üzerindeki etkisine dair okumandan bir nebze ayrılıyor. Birkaç sene önce birlikte deneysel bir şema soyağacı oluşturmuştuk. 1970’li yıllarda ürettik-

leri deneyci işler yüzünden garipsenmiş ve yalnız bırakılmış figürleri, Füsun Onur ve Sarkis’in<sup>2</sup> kişiliğinde “büyükanne” ve “büyükbaba” olarak konumlandırmıştık. 80’li yıllarda öne çıkan ve 90’lı yıllara taşıdıkları tutarlı üretim çizgileriyle genç kuşağa zemin hazırlayan üç ismi “anneler” olarak adlandırmıştık: Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve yaş olarak biraz daha geriden gelse de Hale Tenger. 90’lı yılların ortalarıyla beraber genişleyen üretim zemininde, bizim mizahi şablonumuzda iki topluluk oluşmuştu: “kırılğan kızlar” ve “kötü oğlanlar”. Bu kuşağın tümünü -şükür ki- belirli bir baba figürü (soya ait olma çağrısından) yoksunluğundan ötürü, özgürleştirici anlamda “piç” olarak nitelemiştik. Bunu tartışırken bizi güdüleyen kaynak, Nurdan Gürbilek’in 70’li yılların sonlarına kadar cumhuriyet edebiyatını inceleyen *Kötü Çocuk Türk*<sup>3</sup> adlı kitabı olmuştu. Gürbilek’e göre, uzun bir süre yazarları rahat bırakmayan baba hayaleti gücünü yitirmiş olmasına (imparatorluğun kaybına) rağmen, hâlen otoriterliğini bütün nemrutluğuyla dayatmaya çalışan, ama güçsüzlüğü ve modernizmin giydirdiği yeni kılığıyla eğreti duruma da düşen devlete dair bir eğretilenmeydi aslında. Birlikte çalıştığımız genç sanatçılarda bulduğumuz şey ise, bu soy sorunsalının hiç dert edilmemesiydi. Baba figürü





dert edilmemişti, çünkü bu sanatçı dizilimi söz konusu olduğunda böyle bir figür yoktu ortalıkta. Babalık taslamaya girişen kişiler bu zeminde tutunamamışlardı. Zemin, “anneler” olarak adlandırdığımız sanatçıların orijinallik, sahaya egemen olma, gücü erke dönüşürme, koltuğu muhafaza etme gibi eril hastalıklara sapmadan, üretimleri üzerinde titiz bir dirayet göstermeleyle açılabilmişti. Buna yönelik bir diğer kanıt, bugün başka kültürel üretim disiplinlerinde çalışan genç kuşak üzerinde baba hayaletinin hâlen etkili olmasıdır. Güncel sanat olarak tarif edilen alan, kendini bu “anneler”in varlığı sayesinde özgülleştirebilmiş ve diğer kültürel üretim biçimlerinden daha deneysel ve spekülatif bir dil edinebilmişti. Bu farklılaşma sorununu, belki entelijansiya içerisinde, Kemalist ve sosyalist sol arasındaki ayrışmaya kadar uzatabiliriz.

Tabii ki, herhangi bir söylemsel düzlemi aile modeli üzerinden deşifre etmeye çalışmak, Freudyen hastalıkları çağrıştıracak kaçınılmaz olarak. Bu yüzden eve pek uğramayan dayıyı (Hüseyin Alptekin<sup>4</sup>), dışarıdan eve yemek taşıyan ve ev içini dış dünyayla iletişime sokan yaşlı ve bilge rolündeki üvey babayı (René Block<sup>5</sup>), uzak akrabaların ya da yan mahallenin çocuk-

larını (Alexander Brener<sup>6</sup>, Erzen Shkololli vs.), sütçüyü, öğretmeni, evin kedisini de koyabiliriz resmin içine. Ama stratejik olarak basitleştirilmiş bu şema bazı şeyleri düşünmemizde bize yardımcı oldu sanırım.

Ancak, bu okumanın devamında ayrıştığımız bir nokta var sanırım. Öncelikle, toplumsal cinsiyetten bahis açarken Türkiye için kullandığımız Müslüman Orta Doğu ülkesi tanımını kategorik olarak reddetmek istiyorum. Batı ve Doğu sözcüklerine duyduğum antipatiden beslenen bir ret bu. Ortam üzerindeki belirleyici kimlik göstereninin, hiç hoşlanmasam ve hayali olduğuna inansam da, Türklük olduğunu düşünüyorum. Bir dizi argüman var kafamda: Türkiye, din olgusu kadar, laiklik tarafından da biçimlendirildi. Hristiyanlar ve Yahudiler kadar ve belki çok daha yüksek oranda agnostik, ate, metafizikçi, zen budist gibi inanç duruşları o büyük üst ismi kesintiye uğrattıyor. Müslümanlık olarak tariflediğimiz şey, Bektaşilik, Alevilik, sufilik gibi (cinsel roller anlamında da) oldukça özgürlükçü olmuş ve olabilen mezhepleri barındırıyor; Anadolu ve Orta Asya miraslarından gelen paganist ve anaerkil izler tortu olarak da olsa bir yerlerde duruyor; dili Arapça olmayan, etnisitesi Araplık-



tan farklı olan bir coğrafyanın, Ortodoks inancı bile yerleşmiş bir Müslümanlık'ın ağır izlerini taşıyor (cami modellerindeki, ilahi makamlarındaki farklılıklar vs.); ayrıca, çok uzun bir geçmişten bu yana, din denen şey devletin araçsallaştırma süzgeçlerinden geçiyor.

Kadının toplumsal rolüne dair komplikasyonlar daha da genişletilebilir: Türkiye'nin batısı ve doğusu, kentseli ve kırsalı arasındaki kültürel farklar; Balkanlar'dan göçen nüfusun sahip olduğu değerler, Ege kıyısında deniz kültüründen beslenenlerle feodalitenin hâlen sürdüğü Anadolu'nun doğusundaki sosyal doku arasındaki aile yapısı farklılıkları vb.

“Kırılğan kızlar” ifadesini kullanırken aslında bunun içerisinde ahlaki bir muhafazakârlığı içselleştirmiş bir kadınsallık bulma niyetim yoktu. Murtezaoğlu'nun işlerindeki hassaslığın bir muhafazakârlıktan çok başka bir şey olduğunu, toplumsal eleştiriyi birçok genç erkek sanatçıdan daha derin biçimde verebildiğini düşünüyorum; üstelik sahip olduğu mizah anlayışı da ayrı bir olumlayıcı tat kazandırıyor işlerine. Bunun yanında, ortak şemamıza tam dâhil edemeyeceğimiz isimler de var. CANAN'ın, kendi sureti

üzerinden kadınsallığı korku veren bir tanrıçılığa itmesi ve o dönemde, eşi Kamil Şenol'un işlettiği internet kafelerinin girişine yerleştirdiği tabela (*Nihayet İçimdesin*, 2000) geliyor aklıma; iğrenti verici, itici [*abject*] yanlış kavramlar olabilir ama arketip bir korkutuculuk örneği olarak, hamileliği sırasında bedeninin dönüşümünü çıplak biçimde sergileyebilmiş olması (*Çeşme*, 2000) geliyor aklıma. Ya da Esra Ersen'in, erken dönem işlerindeki (*Gözaltı*, 1995) inanılmaz derecede sert eleştireliliği. Bunun yanında, cinsellik konusunda daha tasasız görünen ve siyasal doğruluğun kısıtlamalarının ötesine geçtiği söylenen “kötü



CANAN, *Nihayet İçimdesin*, 2000



CANAN, *Çeşme*, 2000

oğlanlar”a ait kimi işlerin (Halil Altındere, *Hard & Light II*, 1999; Tunç Ali Çam, *Bir Sanat Eseri Sik*, 2000; Serkan Özkaya, *Bitmez Tükenmez Bir Kaynak Olarak Sanatçı*, 2000; Şener Özmen<sup>7</sup>, *Tracey Emin’in Öyküsü*, 2000; Serkan Özkaya ve Ahmet Ögüt, *11 Karpuz Taşıyan Türk Anıtı*, 2004) farklı anlamlarda içerdikleri derinliğin yanında, cinsellik bağlamında ciddi bir eleştirelilik eksikliğine, hatta kimi zaman misojeni ve homofobiye yaslandıklarını düşünüyorum. Açtığı dada barda kadınların çamur içinde güreştirilmesini eleştirdiği için *eXpress* dergisini “seksten paniklemek”le suçlayan Bedri Baykam<sup>8</sup> geliyor aklıma ister istemez burada. Fallus mutluluğu, fallus arsızlığına dönüşmemeli.

Esra Ersen, *Gözaltı*, 1995 (Sınırlar ve Ötesi sergisi, TÜYAP, İstanbul)



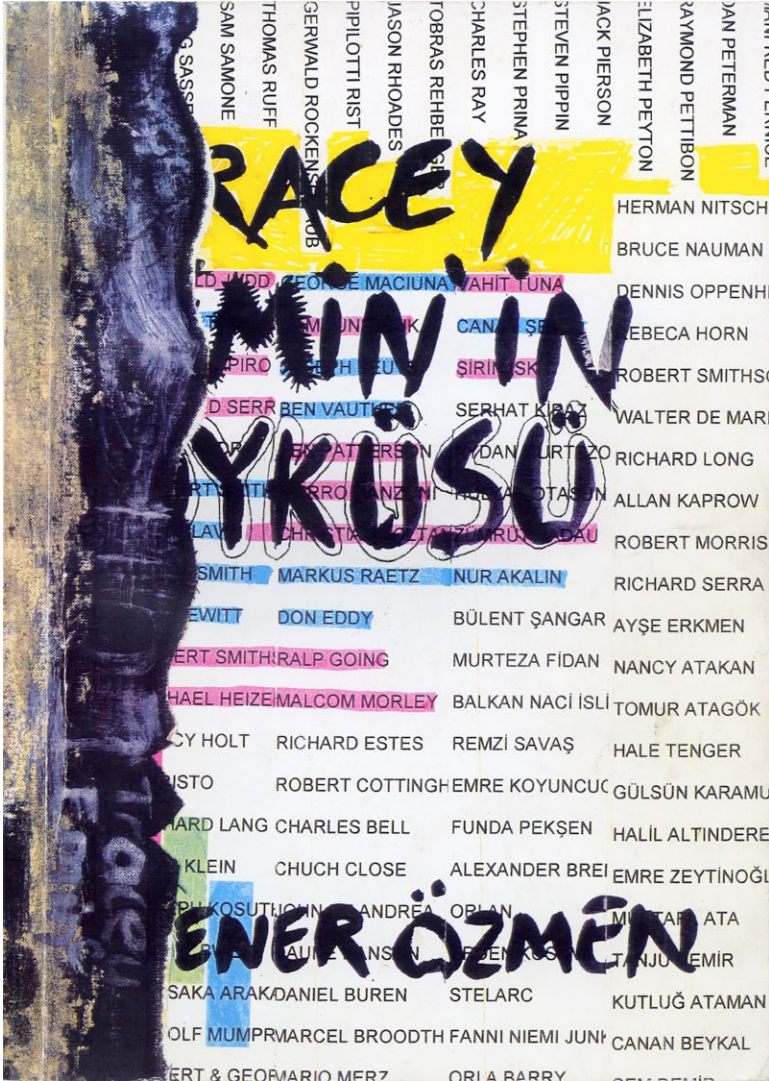
Halil Altındere, *Hard & Light II*, 1999



Tunç Ali Çam, *Bir Sanat Eseri Sik*, 2000



Serkan Özkaya, *Bitmez Tükenmez Bir Kaynak Olarak Sanatçı*, 2000



Şener Özmen, *Tracey Emin'in Öyküsü*, 2000 [kapak]



Serkan Özkaya ve Ahmet Öğüt, *11 Karpuz Taşıyan Türk Anıtı*, 2004

Öte yandan, bedenın çıplaklığı konusunda ve bedenın bütünlüğünü tehdit eden görselliklerin kullanımında “kötü çocuklar”ın “kırılğan kızlar”dan daha öteye gittiklerini de düşünmüyorum. Henüz bir penis görselliğine tanık olmadık bahsettiğimiz üretimlerde.

V.K.: Türkiye için Müslüman Orta Doğu ülkesi tabirini kullanmadım. Söylemeye çalıştığım, bunun öncelikle Avrupa ve Amerikalı misafirler için bir önveri olmasıydı. Bu kavramla ilgili sorunlar dillendirdiğinde, coğrafyası ve tarihinden kopmuş, enternasyonelleşmiş aracilar olarak algınlandığımızı unutma. Doğu-Batı üzerine kurulan şablonlar sarsıldığında, hem kendilerine atfettikleri kimlik ve tekellerinde olduğunu sandıkları söylemler sarsılıyor hem de totalize ederek gettolaştırdıkları Müslüman Orta Doğu hurafesi. Biz, Almanya’daki Münster Müzesi’ne yazıp “Katolik kadın sanatçı tanıyor musunuz?” diye sormuyoruz, ama ABD’li ve Batı Avrupalı dostlarımız bu tarz soruları sormaktan çekinmiyorlar. Tenger, Erkmen ve Murtezaoğlu’na bu tarz teklifler geldi yıllar boyunca ve reddedildi. Sanıyorum, bu meşruiyet sorunu son yıllarda aşıldı.



Aydan Murtezaoğlu, *Tur*, 1995

Cumhuriyet sekülerizmi, cinsleri, cinsiyetlerinden ve cinsiyet seçimlerinden ayırıyordu. Bunun derinden eleştirisini, Murtezaoğlu’nun, Taksim Sanat Galerisi’nde sergilenen enstalasyonunda (*Tur*, 1995) okumak zor değil. Sonuçta, cinsiyet işaretlerinin müzakeresi sokakta yapılıyor. Her şeyin mazbut bir duruşa çekilmesi, sanırım önce 70’lerin sonundaki politik ortamın ardından medyatize edildi, 80 sonrasında bugüne gelen dönemde de tahribata uğradı. Daha öncesinde ise, makul ve mazbut olan ile televizyonda, gazetelerde boy gösteren öteki, düşkün kadın, “ailemizin homoseksüeli” Zeki Müren arasında, içinde zımnı bir kabul taşıyan net bir mesafe vardı.

CANAN ve Ersen'in yanı sıra, Ebru Özseçen<sup>9</sup> de (*Sunum*, 1996) var. Nilüfer Göle'nin yazdıkları<sup>10</sup> ve konuştuklarının üzerinden bir spekülasyona girişmeme izin verirsen; eril cumhuriyet figürü erkek bedeninde billurlaşmadı, tam aksine erkekten (efeden, kahraman figüründen) erilliği temellük ederek bedeni cumhuriyet simgesine tabi kıldı. Doğrusunu istersen, kahraman deyince aklıma aslen Deniz Gezmiş, Yılmaz Güney gibi düzene direnç gösteren kahramanlar geliyor sadece. Bugün örneğin, Leyla Zana'nın geldiği gibi. İğdiş edilmiş erkek figürünün, “ananın amı” nefretini kadına ve eşine yansıtarak uyguladığı şiddeti de aklımızda tutalım. Bunun aksine, kadın figüründe ise, koruma ve sürdürme duruşu hâkim. Tüm bunları, kamulaşmış, simgeleşmiş figürlerin var olmaması nedeniyle yazıyorum.

E.K.: Daha önce Murtezaoğlu'nun işleri bağlamında kullandığın mazbutluk kavramına geri dönmek istiyorum. Başka yerlerde yazmış olduğun yazıları da göz önüne aldığımda, bazı hatları öne çıkardığını gözlemliyorum; yanlış okuyorsam düzelt lütfen. Öncelikle “anneler” ve “kırılğan kızlar” olarak grupladığımız sanatçılar arasında belirli devamlılıklar görüyorsun; sanırım en çok da Murtezaoğlu ve Onur arasında. Ve bu devamlılığı



Ebru Özseçen, *Sunum*, 1996

sağlayan etkeni toplumsal cinsiyet olarak, “kadınlık” olarak saptıyorsun. Sonrasında, sanatçı ile ürettiği çalışma içerisinde sahnelenen persona arasında (örneğin, bir sanatçı olarak Aydan ile onun kompozisyonlarında karşılaştığımız kadın figürünün çakışması) zorunlu olarak bir örtüşme olduğu argümanı ile şu saptamaya geçiyorsun: toplumsal olarak ataerkil değerler tarafından yaşamaları sert biçimde regüle edilen kadınların kültürel dışavurumları, bizim ele aldığımız durumda kadın sanatçıların işleri, bu sıkıştırılmışlığı içerik ve biçim üzerinde, farklı şekillerde de olsa

yansıacaktır. Bu yüzden gündelik yaşamı sıkıcı biçimde banalleştirilen ve hizada tutulan kadın sanatçı, yasak aşmacı ifade ve pratiklere yoğun biçimde başvurmayacaktır. Bu yalnızca, babanın da varlığını ciddiye almayan “kötü oğlanlar”ın ulaşabildiği bir konum olabilecektir.

Bu argümana dair çekinceler geliyor hemen akla. Öncelikle, “Kuşaklara yayılarak kurulan bu ortaklık, kadın doğası gibi bir şey olduğunu mu farz ediyor?” diye sorulacaktır. “Anaçlık” kavramı da burada böyle bir çekinceyi destekleyebilir. Daha önce bahsettiğimiz “anneler”in yan yanlığı, daha çok söz konusu sanatçıların kendi benliklerine hapsolmemişliğinin, başkalarına alan açmayı ve başkalarıyla beraber çalışmayı becerbiliyor olmanın eğretilmesi olarak kullanılmalı bence, daha fazlası için değil. Yine de, kadınlık durumunu doğal bazı önverilere değil ama toplumsal bir koşullanmaya bağladığın açık. Ama burada da kadınlığı yapısal olanın içerisine mahkûm etmek, onları muhafazakârlıkla işaretlemek ve mutlak bir kapanma yaratmak gibi bir tehlike var. Hale Tenger’in, daha önce andığın *Benim Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992) adlı işi son 20 yılın en keskin, sakınmasızca en siyasal işlerinden biri değil mi?

V.K.: Öncelikle, “kötü oğlanlar” kuşağının, homofobik olmaktan ziyade siyasal doğruluk sonrası bir duruma dâhil olduklarını düşünüyorum. Çam, Öz-kaya, Özmen gibi “kötü oğlanlar” -Altındere’nin en transgresif işleri (*İsimsiz*, 2004) hariç- kendilerine zarar vermeyecek olan, hatta yer yer onaylanmış bir edepsizlik içerisinde. Örneğin, Altındere’nin *Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum* ile *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* sergileri.<sup>11</sup> Daha masum bir homofobi, daha ziyade Diyarbakır eksenindeki sanatçılarda olabilir. Ne de olsa, Diyarbakır eksenindeki sanatçıların arasına kadınların girebilmesi olanaklı görünmüyor.

Cumhuriyetin biçimleyici hayaleti peşimi bırakmıyor. Sözünü ettiğimiz sanatçıların önemli bir bölümü, -“anneler” kuşağı da dâhil olmak üzere- aile yapısı olarak Cumhuriyet Halk Partisi’ni destekleyen, elit kültürel formları yeğleyen, Batıcıl arka planlardan gelmekteydiler. Öte yandan, istisnasız tümü, cumhuriyet ideolojisinin beslediği kurutulmuş ve arıtılmış kültürel yapılardan, folklorik anlayıştan uzak durdular. Cumhuriyetçi kültürel yapı, “cinsel aykırılığın” kamusal alanda temsiline şiddetle karşıydı. Aykırılığı temsil eden en tanınmış figür, “sanat güneşimiz”, “paşamız” diye andığımız; cumhurbaşkanı





Halil Altındere, *İsimsiz*, 2004

Cevdet Sunay'ın önüne etekle çıkacak kadar cesur ve aleni bir şekilde cinsî kabulün sınırlarını zorlayan, 50'lerin sonundan 70'lerin ortasına kadar manşetten düşmeyen şarkıcı ve oyuncu Zeki Müren'di. Müren'i ailelerin bu kadar benimsemesinin ardında yatan, 80 öncesinde homofobinin o denli pompalanmamış olması mıydı? 80'lerde ise, polisin ibnelere, dönmelere, fahişelere fütursuzca bir çete savaşı açtığı; kaldıkları evlerin ateşe verildiği ve sokaklarının işgal edildiği medyatik bir homofobi dönemi yaşadık. Bu aynı zamanda, derneklerin oluştuğu, cinsiyetlerin çoğalarak kurumsallaşmaya başladığı bir dönemdi. Müren, hepimizin beklentilerini, sesiyle, giysileriyle, şaşırtıcı derecede düzgün retorikleriyle, parçalanmış bedeninde ayrı ayrı karşılamıyor muydu? 70'lere kadar aba altından sopa gösterilirken 80'lerle birlikte sadece sopa gösterildi, aile içinde de dâhil olmak üzere.

E.K.: Zeki Müren fenomeni, hem ahlaki muhafazakârlığın güçlendiği hem de Amerikan kültürüne özentisi sonucu küreselleşen popüler kültür öğeleriyle flörtleşmeye girildiği 50'li yılların Demokrat Parti dönemi ile ilgili sanki. Glam Rock'tan 10 yıl önce travesti bir sahne kıyafetini sahiplenen, bunu ailelerin de bulunduğu ortam-

lara taşıyan ve klasik Türk müziğini popülerleşme yörüngesine sokan Müren'in kendi ahlaki paradoksları da toplumun çifte standartlarıyla bağıntılıydı. Osmanlı'ya doğal biçimde içkin queer yaşantı biçimlerinin üstü, modernleşme süreciyle birlikte örtülmüştü. Daha sonra, siyasal ortamın sertleştiği dönemlerde kapama hâli daha güçlendi: farklı ideolojilerin birbiriyle boy ölçüştüğü 30'lu yıllar örneğin ya da iktidar talebindeki sosyalist mücadele ile iktidara ezelden beri sarılmış ordu arasındaki çatışmanın yoğunlaştığı 70 sonları ve 80 başları. 90'lı yılların ikinci yarısında, iç savaş ortamıyla tetiklenen milliyetçiliğin aşırı biçimde popülerleşmesi ve gündelik dil üzerinde egemenlik kurması da benzer bir dönemi başlattı. Televizyonların haktanır, vatansever, eli silah atan ve tutan, yakışıklı, maço kahramanlarla bezenmiş yerli dizilere rağbet etmesi; artan genç eril nüfusun tatmin edilmeyen testosteron enerjisini sokağa yayması; bacısının namusunu kollayan, geleneğe, töreye bağlı ama sokakta gördüğü kızlara ağız suyu akıtmaktan çekinmeyen, Doğu Avrupa'dan gelen hayat kadınlarını paylaşmayan bir ikiyüzlülük. Cinsel şiddetin giderek ağırlaştığı, kurumsallaştığı, tolere edildiği bu ortamda, siyasal doğruluğun ötesine geçilmesi gerektiğini savunmak sorunlu görünüyor bana.

Hem sınıfsal anlamda hem de coğrafi olarak, Türkiye'deki güncel sanat pratiği bir farklılaşma zeminini yakalamış görünüyor. Bu genişlemeye queer temaların da dâhil olduğu söylenebilir. Kutluğ Ataman'ın *Ruhuma Asla* (2001) gibi işleri, Erinç Seymen'in SM ikonografisine yaslanan resimleri (*New Genital II*, 2003), norm dışı cinselliklerin yer bulabildiğini gösteriyor. Ama iki erkeği cinsel ilişki kurarken gösteren, daha doğrusu kendi bedenini yine kendi bedeniyle birleşir durumda resmeden Taner Ceylan'ın, yakın bir geçmişte bu iş (*Taner Taner*, 2003) nedeniyle üniversitedeki görevinden uzaklaştırılmış olduğu unutulmamalı.

V.K.: Murtezaoğlu, Onur, Karamustafa, hatta Sefa Sağlam<sup>12</sup> nezdinde ele almaya çalıştığım, ancak ifadesini en kavramsallaşmış biçimde Murtezaoğlu'nda bulan durum, Türkiye'de, İstanbul'da kadın olmakla gayet alakalı olduğu kadar, onlarla yaşıt yakın Avrupalı kadın sanatçılardan ne kadar farklı olduklarını da gösteriyor. Bu farklılık bir anlamda da bireysel değil. Murtezaoğlu'nun işlerinin her birinde baştan kabul edilmiş bir durumdan oluşan imkânsız ve düşsel bir sınır aşma vardır. Çatıda anteni koparan kadın, başıyla manzarayı sola yatıran kadın,





Kutluğ Ataman, *Ruhuma Asla*, 2001



Erinç Seymen, *New Genital II*, 2003



Taner Ceylan, *Taner Taner*, 2003

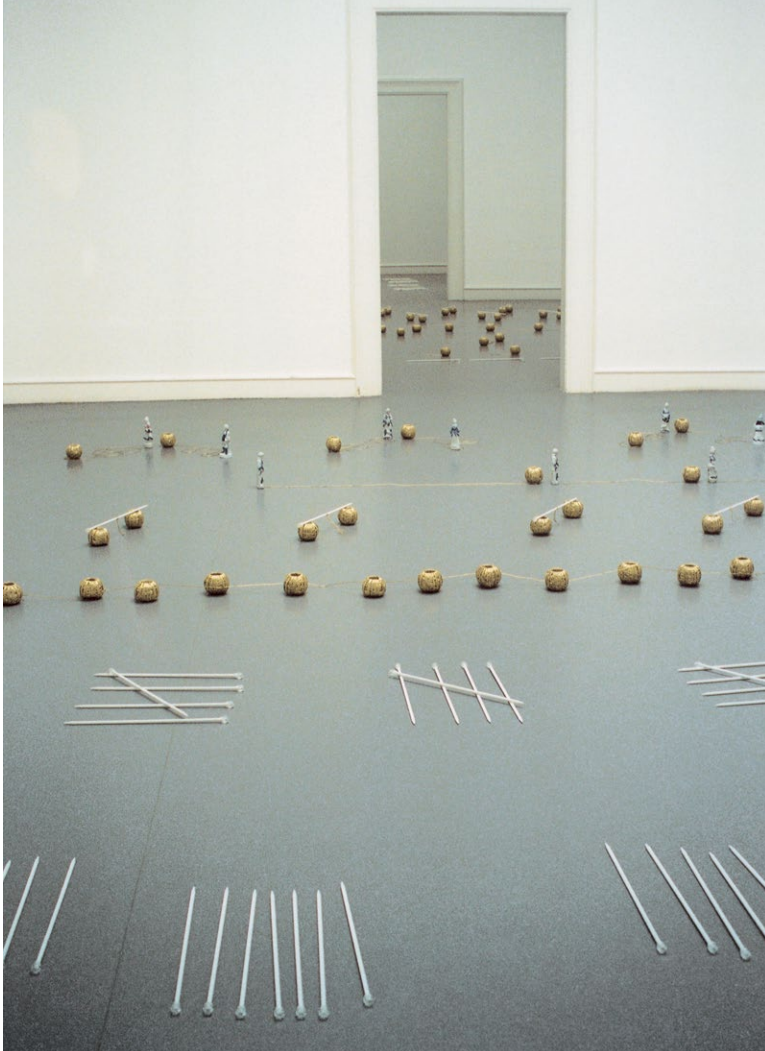
Aydan Murtezaoğlu, *İsimsiz*, 2000

iki yarım topa dönüşen göğüslerini düşleyen bü-luğ çağı öncesi genç kız (*İsimsiz*, 2000) vesaire. Aralarında Karamustafa, cinsiyet siyasetine, kimi zaman aynı anda hem dışarıdan hem içeriden bakmayı beceren ikili bir pozisyon olarak her iki pozisyonu da doğallaştırmayı men eder (*Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*, 1999-2000). Onur ise, mekânın kurulumuna dair (ki bence düz, sıradanlaşmış, beyaz mekanlar Onur'un işlerine hiç yaramaz) sözünü, ertelenmiş bir cinsellikle bezer (*Opus I*, 1999).<sup>13</sup> Çok abartmış olabilirim ancak, Onur'un işlerini zaman zaman açılan ve daha sonra kapanan bir çeyiz sandığına

benzetiyorum. Bedene saygı, korumacılık hissi, mazbut sunumlar; tam da bu coğrafyadan gelen bir yaklaşım değil de nedir? Bu bağlamda aklıma, Nur Koçak'ın fotogerçekçiliğe yakın aile fotoğrafı resimleri de (*Annem, Babam, Ablam ve Ben II*, 2000-2003) gelmiyor değil.

Bir yandan da, tüm bunlar üzerinden girmeye çalıştığım konu, Türkiye sanatçısındaki aile olgusu; aile yapısının nasıl değiştiği ve bunun sanat üretimini nasıl etkilediği. Bu, devletten ve genel ortamdan kimi zaman daha belirleyici oluyor. Birincisi, ana ekmek kapısı aile; ikincisi,

Gülsün Karamustafa, *Oryantal Fanteziler İçin Pekiştirme Serileri*, 1999-2000 [detay]



Füsün Onur, *Opus II - Fantasia*, 2001 (Enstalasyon görüntüsü:  
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden)



Füsün Onur, *Opus I*, 1999



Nur Koçak, *Annem, Babam, Ablam ve Ben II*, 2000-2003

sanatçılar son yıllara kadar aileleriyle yaşamaktaydılar. *Yerleşmek*<sup>14</sup> kataloğunda, Murtezaoğlu ve Bülent Şangar'ın işlerinden bahsederken muhafazakârlık kelimesinin altını ısrarla çizdim ve çizmeye devam etmek istiyorum. İşlerinin özgünlüğünün bununla ilgili olmadığı olgusundan kaçamazlar.

## DİPNOTLAR

1. Füsün Onur, Amerika'daki eğitimini tamamlayıp Türkiye'ye döndükten sonra, 1970'ten itibaren hem yurt içi hem de yurt dışında, zamanın sanat anlayışının çok ötesinde, talepsiz ve beklentisiz sergiler açtı.
2. Sarkis, 1960'ların sonunda Paris'e yerleşti. Paris'te devlet bursuyla okuyan Güzel Sanatlar Akademisi mezunu birçok sanatçının aksine, bu tarz bir angajman ve desteğe sahip olmamıştı. Uzun yıllar İstanbul'da sergi açmadı. Türkiyeli sanatçılar arasında en uzun uluslararası kariyere sahip olan Sarkis, daha sonraları kavramsal sanatçılarla yakın ilişkide bulunmuştur.
3. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
4. Hüseyin Alptekin, felsefe alanındaki birikimini, 90'lı yıllarda başladığı güncel sanat çalışmalarında değerlendiriyor. Akademi dışından gelmesi, kavramsallaşmaya yönelik eğilim içerisinde yer almasını sağlamış gibi görünüyor ve daha sonraki dönemlerde gözlemlenebilecek farklı disiplinlerden sanat pratiğine olan geçişlere de örnek oluşturuyor. Dinamik bir biçimde dolaşımda olan sosyal nesnelere malzeme olarak kullanan ve "megalopoller arası hareketlilik", "yataygeçişlilik" ve "üst ve alt kültürler arasındaki alışverişler" gibi temaları öne çıkaran Alptekin, sabitlenmeye ve sahip olmaya meyleden erkek sanatçı figüründen farklı bir duruş sergiliyor.
5. René Block, 1995'te gerçekleştirilen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörüydü. Bu serginin ardından İstanbul ve Avrupa'da, başta Gülsün Karamustafa, Ebru Özseçen, Ayşe Erkmen, Füsün Onur ve Halil Altındere ile olmak üzere yoğun olarak çalıştı ve sanatçıları destekledi.
6. Alexander Brener'in, yayın hayatına 1999'da başlayan *art-ist* dergisi üzerinden, özellikle bu dergiyi ana referans noktası alan sanatçılar üzerinde ciddi bir etkisi olmuştur. Brener, Halil Altındere'nin, 1998 sonunda Urart Sanat Galerisi'nde, Esat Tekand'ın bir resmine Artist marka yeşil spreyle boyayla dolar işareti çizmesiyle gündeme geldi. Bu olayın ardından, birkaç sanatçı ve yazar aralarında para toplayarak Brener'i İstanbul'da bir panele çağırdılar.
7. Diyarbakır'da yaşayan sanatçı Şener Özmen, 1999-2001 yıllarında, "plastik anlatı" olarak tanımladığı; *Şizo-Defter*, *Sanatçının Üç Gün Önceki Sağduyusu*, *Tracey Emin'in Öyküsü* ve *Manifesta Cinayetleri* adlı dört iş üretti.
8. 80'li yıllarda yurt dışında geliştirdiği yeni-dışavurumcu dili Türkiye'de sürdürmüş bir ressam. Küçük yaşlarda resmî ideolojinin yürüttüğü "harika çocuk" uygulamasından yararlanması, Cumhuriyet Halk Partisi'ndeki siyasal çalışmaları ve yazdığı romanlarla mutlak bir kamusal görünürlük kazanmış, sanatçı kavramının popüler imgelemdeki yerini kişiliğiyle cisimlendirmiş bir figür.
9. Ebru Özseçen'in *Bulaşık Hayalleri* (1996) ve *Sunum* (1996) adlı erken dönem işlerinde, cinsiyet ve beden sunumu yerel işaretlerle bezenmiş ve mekânsallaşmıştı.
10. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis Yayınları, 1991 ve *İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
11. *Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum*, Refika, İstanbul, 2002 ve *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!*, Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003.



12. Sefa Sağlam, cinsel, coğrafi ve sınıfsal bilincini, malzemesiyle çevirerek geri getirir. Örneğin, Ebru Özseçen'deki tanınabilir işaretler, Sağlam'da muğlaklaşır, çünkü okumaları daha yerel ve çetrefillidir.

13. Füsun Onur için bk. Margit Brehm, *Aus der Ferne So Nah: Füsun Onur*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2001.

14. Vasıf Kortun, *Yerleşmek* sergi kataloğu: "Yer/leşmeler", Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2001.





# ŞİYASET

VASIF KORTUN: 2000 yılında, İstanbul Yeni Sanat Müzesi'nde<sup>1</sup> *Birdenbire Türkler II* adlı bir sergi yaptın. Bu sergide, yanlış hatırlamıyorsam, 1980 askerî darbesi sonucu hapse girmiş olan Orhan Taylan'ın, darbeden bir gün önce çekilen, üzerinde çalıştığı büyükçe tuvalin gölgesindeki öğleden sonra uykusu fotoğrafını hatırlıyorum. Sosyalist bir sanat örgütünün düzenlediği sergi sırasında çekilen bu fotoğraftan hemen sonra Taylan tutuklandı ve yıllarca hapis yattı. Serginde, Gülsün Karamustafa'nın kocasıyla birlikte, 1971 darbesi sonrasında aranan birine yataklık etme suçundan tutuklandıkları mahkemede, mahkûmiyetleri yüzlerine okunurken çekilen fotoğrafa da yer vermiştin. Karamustafa, aynı fotoğrafı *Sahne* (1998) adlı enstalasyonu içinde değerlendirmişti. 1971 darbesindeki tutuklama, sanatçının örgütlü sosyalist olması ile alakalı; 1980 darbesinde ise, politize bir sanat örgütünün üyesi olması nedeniyledi. Bunlardan 12 yıl sonra, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki işinden (*Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992) ötürü Hale



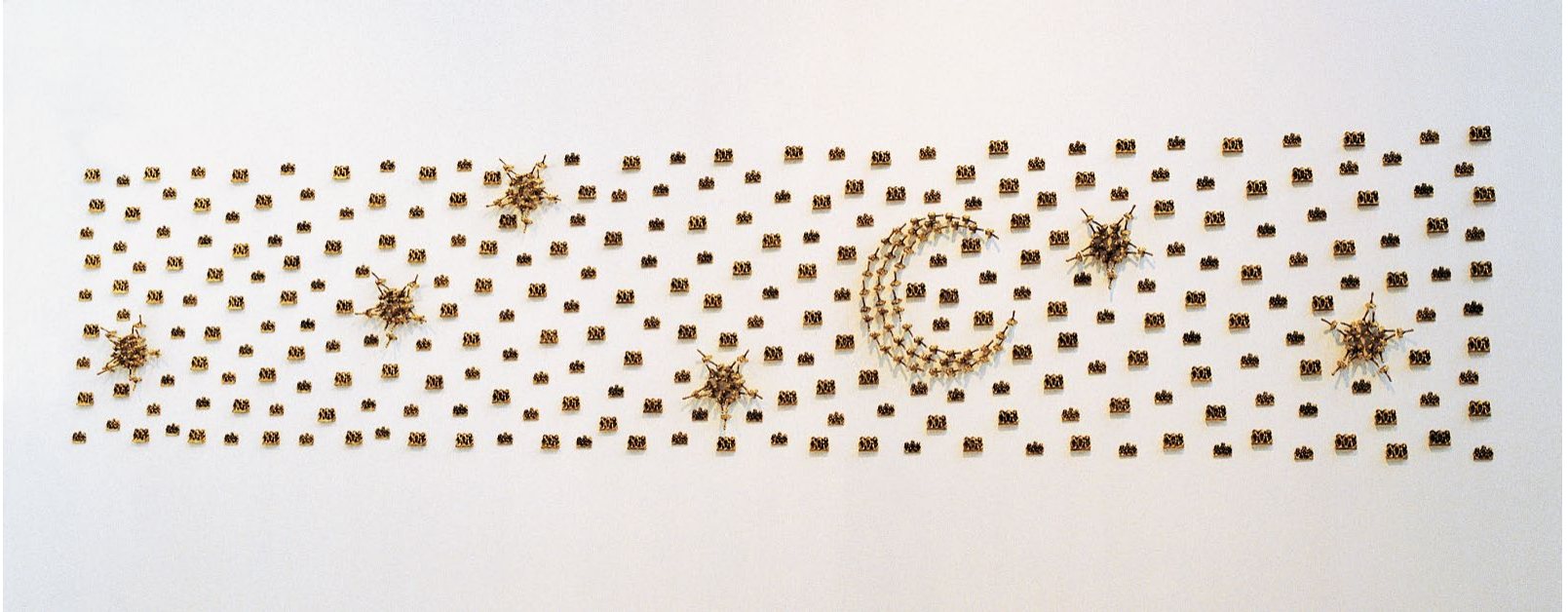
Orhan Taylan

Tenger'e Türk bayrağına hakareten dava açıldı. Yani, bildiğim kadarıyla Türkiye tarihinde ilk kez bir sanatçının, yaptığı eserden dolayı yedi yıl hapsi istendi. Daha sonra belediyeye kültür danışmanlığı yapacak olan Türkiyeli bir köşe yazarı, nefret dolu makalesiyle Tenger'i hedef göstermişti. Tenger'i şikâyet ettiği iddia edilen

Gülsün Karamustafa, *Sahne*, 1998

şehit anası ortaya çıkmadı; büyük olasılıkla bir tezgâh kurulmuştu. Dava, uluslararası tepki çekmemesi için, stratejik olarak serginin son günü açıldı! Bundan birkaç yıl sonra da meclis, Halil Altındere hakkında, Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşığılama suçlamasıyla soruşturma açılmasını istedi (*Tabularla Dans II*, 1997). Bugünse şaşkırtıcı bir rahatlama yaşıyor. Sanırım, Türkiye sanatında son yıllardaki siyasi dönüşüm doğrultusunda sanatçıların kendilerini nasıl konumladıkları, üzerinde düşünmeye değer bir konu.

**ERDEN KOSOVA:** Kabaca bir özetlemeyle, 70'lerdeki resim pratiğini dörde ayıralım. Modernist gelenek içerisinde ruhsal yükselme vaadinde bulunan soyutlamacı eğilimleri takip eden damar; cumhuriyetin figürasyona olan vurgusunu hafif sola çekerek *Neue Sachlichkeit* [Yeni Nesnellik] esinimleriyle kentin dış mahalleleri ve köy kültürü üzerine eğilen realist bir resim anlayışı; bohem, anarşizan ve akademi dışı bir tavırla altkültürlere ve siyasallığa dokunan dışavurumcu ressamlar; siyasal bağitlanımları daha örgütlü olan ve resimsel dilleri sosyalist gerçekliğe yaklaşan bir topluluk.



Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992



Halil Altındere, *Tabularla Dans II*, 1997



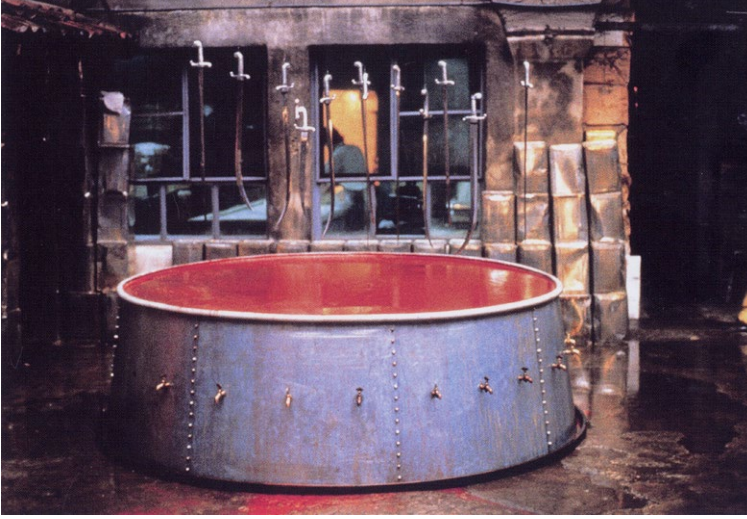
Dönemin *Milliyet Sanat* dergileri tarandığında, şu manzara görülüyor entelijansiyada: sosyalizm nasıl olsa eli kulağında, geliyor; biz şimdi gelecek olanın nasıl bir sosyalizm olacağını tartışalım... Öyle bir güven hissediliyor dönemin edebiyatçıları ve düşünürlerinde. Ve daha sonra, bugün bile etkisini üzerimizden atamadığımız “büyük travma” geliyor 12 Eylül 1980 darbesiyle. Hazırlıksız yakalanılıyor; Taylan’ın bir gün önce çekilmiş o etkileyici fotoğrafında görüldüğü gibi.<sup>2</sup> Sonrası koca bir yırtık.

Senin başka bir yerde “apolitik kavramsal pratik” olarak tanımladığın 80’li yıllardaki kavramsallaşma hareketinin, aslında 70’lerin angaje isimleri tarafından oluşturulduğu söylenebilir belki. Ayşe Erkmen’in eşi, grafik sanatçısı Bülent Erkmen’in (akademideki sol öğrenci grubunun başkanıydı), Gülsün Karamustafa ve eşi grafik sanatçısı Sadık Karamustafa’nın, Yılmaz Aysan’ın, 70’li yılların sonunda Ecevit mitingleri için gönüllü olarak dev işçi portreleri hazırlayan Serhat Kiraz’ın ve grev çadırları resmeden Yusuf Taktak’ın, duruşu ve yazılarıyla CANAN’ın, o yıllardaki grup sergilerinin hazırlanışındaki etkin rolleri hatırlanabilir.

İki yıl içerisinde 600 bin kişinin gözaltına alındığı, 40 kişinin idam edildiği, radikal sola ait her türlü mevzinin vahşice ezildiği, demokrasinin askıya alındığı o dönemde, ne siyasal ne de kültürel alanda etkin bir direnç gösterilebildi; çığın altında kalındı. Bunun sanatçılar üzerindeki etkilerini araştırmak, başlı başına bir çalışmayı gerektiriyor. Ama yaratıma dair değerlerin biçimsel düzleme kaydırıldığı söylenebilir belki. Füsun Onur’un, 70’li yıllar boyunca bütün marjinalleştirme ve görmezden gelme tavrına karşı inatla açtığı sergiler, Sarkis’in uzaktan ışılan etkisi ve Altan Gürman’ın akademideki biçimsel arayışları üzerine gelişen bir kavramsallaştırma arayışydı bu. Heykel ve resmin neleri kırabileceğini, nereye bükülebileceğini görme çabalarıydı. Son dönemde, yani 90’lı yıllarda yeni kuşaklar tarafından oluşturulacak siyasallaşma dinamiği, bu biçimsel dil üzerinde yükselecekti.

V.K.: 1983 yılında, ortam özellikle Tomur Atagök ve Taktak’ın inisiyatifleriyle hareketlenmeye başladığında, bir beyaz sayfa açıldığından söz edebiliriz. Bu, bir *cordon sanitaire* idi. 70’lerin gayet gergin siyasi ortamında zemin bulamayacak olan pratiklerin deneyimlendiği bir ortama





Hale Tenger, *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, 1990

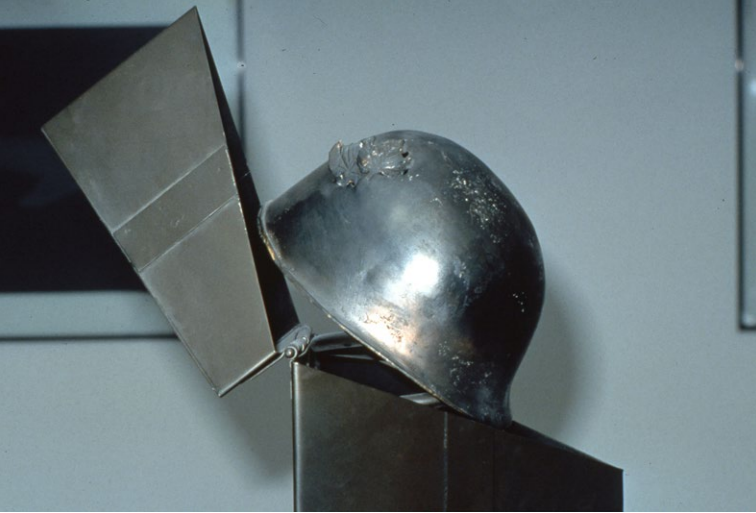
geçildi. Bu anlamda bir geriden gelme değil, ertelenmişlik hissi taşıdığını düşündüğüm kavramsalıcı kuşak, disiplinli, inatçı ve elitist bir biçimde kendini daha karışık ve katılımcı *Öncü Sanat* sergilerinden ayırarak daraldı ve bienal sergilerine transfer oldu.<sup>3</sup> Kiraz'ın o dönemdeki bir işinde, basın sansürü ve işkenceye ver veriliyor; eleştirinin popülist örneklerini de, *The Kitapyakar* gibi işleriyle Bedri Baykam ikame ediyordu. Ancak bunların daha anonimleşmiş, kabul görmüş bir eleştiri tarzı olduğunu sanıyorum. Sonuçlarından sakınmayan, müstakilliğini koruyan ve ardında bir taraf olmayan eleştirel-

liği Tenger ile tanıdık. Örnek verirsek; 1990'da yaptığı *Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü*, darbe sonrası Türkiye'sinde insan hayatının değeri üzerine en vurucu işlerden biriydi. Kan gölünü andırırçasına, tepesine kadar kıpkırmızı boyalı suyla doldurulmuş devasa bir kazanın tepesinde asılı, üstünde damla kalmamış Bursa kılıçları. Kazanın çevresinde de abdest muslukları. Tenger, bunun gibi bir dizi işi kapkara bir mizahla birleştirerek yukarıda sözünü ettiğimiz *Böyle Tanıdıklarım Var İf*'yi gerçekleştirdi. Burada önemli olan, işin yapısına yerel malzeme ve kurguları ilaştırması olduğu kadar, suçluya işaret etmekten ziyade, suçluluğun 80'li yıllarda nasıl paylaşıldığını göstermekti. 80'lerdeki *cordon sanitaire* bilinçli bir afazi ve afonyydi.

1995'te Ankara'da düzenlenen *GAR* sergisinden Selim Birsnel'in işi (*Kurşun Uykusu*, 1995) kaldırılmıştı. İş, Ankara Garı peronunun zeminine serili, kağıt hamurundan yapılmış, insan boyu bir dizi heykelden oluşmaktaydı. Heykeller, sanki insan bedenlerini örtüyormuş gibi biçimlenmiş ve kurşuni renkli bir tebeşirle boyanmıştı. İşin adı kurşun gibi ağır bir uykuyu, kurşunlanmış bedenin son uykusunu çağrıştırmaktaydı. O aralar, öldürülen ayrılıkçı gerillaların



Selim Birsel, *Kurşun Uykusu*, 1995 (GAR sergisi, Ankara)



Erdağ Aksel, *Pandoraprism*, 1988 [detay]

ibret olsun diye televizyonda o şekilde teşhir edildiklerini hatırlıyorum. Askerlik yapmak üzere Doğu'ya giden gençler de tren istasyonundan geçmekteydiler. *Kurşun Uykusu*, Birsel'in ilk kez Körfez Savaşı'nda (1990-1991) kullanılan Stealth savaş uçağının (hayalet uçak) yere izdüşümlerini yaparak başladığı bir dizi antimilitarist işin en güçlüsü ve doğrudan olanıydı. Erdağ Aksel'in, miğferli heykeli (*Pandoraprism*, 1988) ve diğerleri, 90'lı yılların başında yaşanan bu paradigmatik değişikliğin işaretleriydi.

E.K.: Kuşkusuz, 80'li yıllarda, zayıf da olsa oluşturulabilmiş bir zemin üzerine basabilmekteydiler. Yurt dışında eğitim gördükten sonra yurda dönen bu isimler<sup>4</sup>, 80'li yıllar boyunca Türkiye insanının, kültürel ortamın ve sanat çevresinin sığındığı sessizliğe kararlı bir çığlıkla yanıt vermişlerdi. Tenger, daha sonraki yıllarda bu boşucu kapanma hâlini görselleştiren, doğrudan yerel bağlama göndermede bulunan, atmosferik mekân tasarımları gerçekleştirecekti: *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Gir-medik, Çünkü Hep İçerideydik* (1995), *The Closet* (1997), *Devren Satılık* (1997). Sarkis'in *Çaylak Sokağı'nın* (1986) izini süren bu enstalasyon çalışmaları, 90'lı yılların ortalarına doğru iyice





Hale Tenger, *Devren Satılık*, 1997





Hale Tenger, *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*, 1995 (4. İstanbul Bienali, Antrepo)

gerilmeye başlayan toplumsal ortamda üretime başlayan genç sanatçıların, bağlamsallık ve siyasallığa rahatça başvurmalarını sağlayan örnekler olarak da işlev gördü.

Burada, daha makro bir perspektiften entelijansiyanın genel durumuna göz atmak yararlı olabilir. 70’li yıllarda dünya üzerinde o zaman var olan sosyalist modeller arasında yapılan kısır

karşılaştırmaların dışına çıkmaya çalışan az sayıdaki kurumsal girişimden biri, “Althusser”ci bir kuramsal pozisyonu Türkiye’de tartışma çabasına giren *Birikim* dergisi çevresiydi. Bugün hâlen yayını sürdüren *Birikim*, solda parti siyasetinin dar çerçevesini sorgulayan bir çizginin zeminini oluşturmuştu. Bununla bağlantılı olarak, 80’li yıllarda yapısalcılığı izleyen ya da kültürel araştırmaların ilk örneklerini verenlerden bahsedebiliriz. Kaba bir soy kütüğü de olsa; Marksizm dâhilindeki heterodoks geleneğe ait tarihsel kaynakları basmaya girişen, 90’lı yıllardaki post-marksist, post-yapısalcı ve neo-anarşist güncel tartışmaları başarılı çevirilerle gündeme getiren *İletişim*, *Metis*, *Bağlam* ve *Ayrıntı* gibi yayınevlerinin bu çizgiyi izlediğini düşünüyorum. Bu başarılı yayın ve çeviri teşebbüsleri, 80’li yıllarda akademik ortamın sterilleşmesiyle ortada kalan düşünce üretme işlevini üstlenmeyi başarabildiler.<sup>5</sup>

Güncel sanat pratiğindeki kavramsallaşma, disiplinlerarasılaşma ve sonraki dönemde yeniden siyasallaşmaya yönelik eğilimleri, demin bahsettiğim kuramsal çizgiyle paralel okumak gibi bir ısrarım var. 80’li yılların hemen başında sol siyasal kültürde beliren ayrışma ile 80’li

yıllarda belirginlik kazanan ve 90'lı yıllara doğru kendini diğer sanatsal üretim biçimlerinden farklılaştıran anlayışı yan yana koyarsak, belki de senin o dönemin işlerinde bulduğun asık suratlılığı, yapısalcılığın durgunluğu ve kötümserliğiyle ilişkilendirebiliriz. 90'lı yıllarda kuramsal yelpazede gözlenen zenginleşmenin bir yankısını da, belki Tenger ve diğer isimlerle başlayan ve sonraki yıllarda sayısal olarak iyice artan ve toplumsal temaları oldukça farklı açılardan ele alabilen görsel üretimde bulabiliriz. Teoride kazanılan esneklik, güncel sanat pratiğinin içerik bağlamında zenginleşmesine eşlik etmişti. Şu notu düşmek lazım burada: bu ilişki, bütünsel bir etkileşime evrilmedi maalesef; sanatçıların disiplinlerarasılığa kayış peşinde kuramsala gösterdikleri ilgi, kuram üzerine yoğunlaşan çevreler tarafından yanıtızsız bırakıldı. Birkaç örnek dışında, bu çevrelerin hâlen daha kolay hâkim olabileceklerini düşündükleri tarihsel sanat ürünlerine ya da resim ve heykel gibi klasik disiplinlerde sıkışmış örneklerle rağbet ettikleri görülüyor.

V.K.: 1993'te yaptığım, cumhuriyetin biçimleyici mitlerini konu eden *Anı/Bellek II* sergisinin ön gösterimine Cengiz Çandar, Orhan Pamuk,

Aydın Uğur ve Nilüfer Göle gibi entelektüelleri çağırmıştım; geldiler de. Ama o dönemde bu ve bunun gibi girişimler genel anlamda yanıtızsız kaldı. Disiplinlerarası olmak, sadece ve sadece sanat sektörünün yokladığı bir tutumdur. Mitle- rin kritiği, devlete (babaya) karşı ciddi bir güvensizliği barındırmaktaydı. Sanatçılar kendilerini dışarıda hissediyorlardı, çünkü cumhuriyetin vadettikleriyle dayattıkları, idealleriyle realitesi arasındaki aşılmaz mesafe, askerî darbelerle aleni bir biçimde ortaya çıkmıştı. 1997'de Altındere, T.C. kimliğini terk eden fotoğraf dizisini (*Tabularla Dans II*) yaptığında tam da bundan bahsediyordu. Devletin ayrıcalıklı özneleri vardı ve Altındere onlardan biri değildi. İhanete uğramış olanlar, mitik imgelerden hınçlarını esirge- mediler.<sup>6</sup> Buna koşut olarak, sanatçılar sadece devlet ve kapitalden uzak durmakla değil, var olan sanat ortamından da uzaklaşarak sivilleş- mekteydiler. Burada Vahap Avşar ile ilgili bir parantez açmam gerekiyor. Üretilmesinden 10 yıl sonra bile, *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* (2003) sergisinin<sup>7</sup> en diri işi olarak duran *Özgürlük ve Macera* (1992) kadar *Sıfır/Cypher* (1991), *Atatürk ve Alfabe* (1991) ve *Anıtkabir* (1990) işleri de -bazı sanatçılar ve akademi atölyelerinin 1981'de talep üzerine yaptığı gibi-



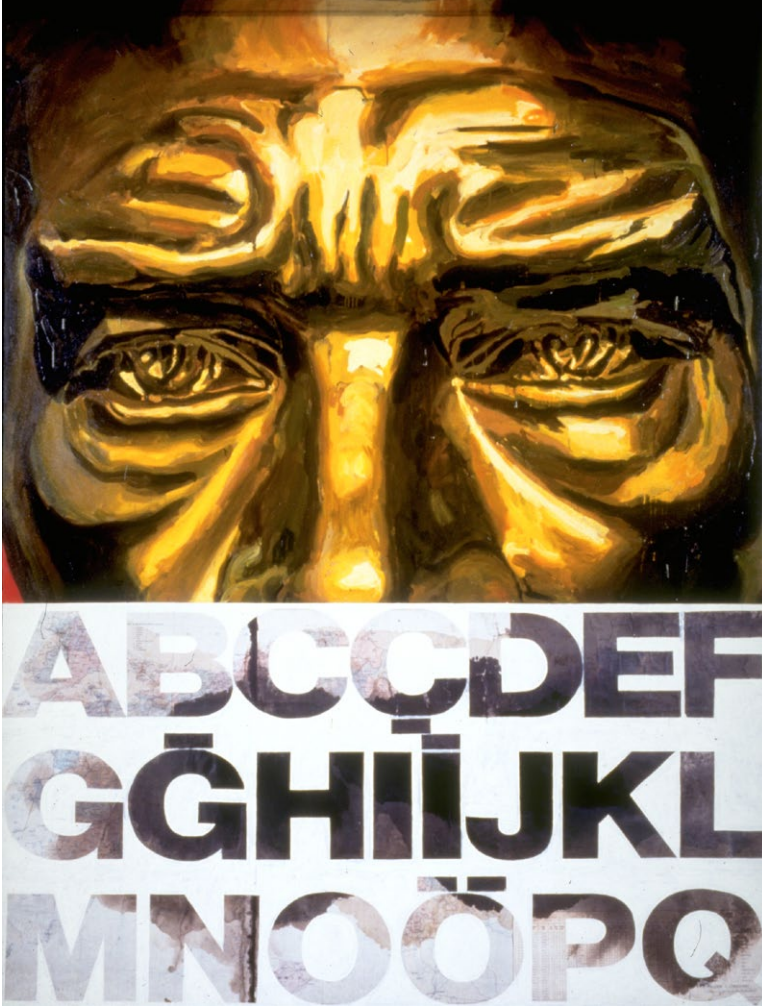


Vahap Avşar, *Sıfır/Cypher*, 1991

askerî düzenin rotasında akarak üretilmiş resmî mitleri, eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden sunmaktaydı. Avşar'ın resmettiği Atatürk büstünün özensizliği ve bayağılığı, kopyaların gittikçe kendi aralarında ayrı bir sistem oluşturması, doğrudan Atatürk'ü yorumlama hakkını ellerinde tutan "Atatürkçüler"i ve generalleri hatırlatır.<sup>8</sup> O resmin ön tarafında bir tuval daha vardır. Alfabenin harfleri, fonda petrole bulanmış Türkiye haritasının üstüne yerleşir. Harfler "Q"da durur. Oysa Türkçe'de böyle bir harf yok.<sup>9</sup> Aynı olgu, *Sıfır/Cypher*'da da yinelenir. Hurufata benzemesiyle önem kazanan; hangi sıralamada olduğunu



Vahap Avşar, *Anıtkabir*, 1990



Vahap Avşar, *Atatürk ve Alfabe*, 1991

ve ne söylediğini çözemediğimiz, atık konserve tenekelerinden üretilmiş iş, alfabe ve cumhuriyet, sanat ve zanaat, kavramsalcılık ve bireysellik, incelmış dil ve kaba ideoloji, kaligrafi ve kutsallık gibi bir dizi vektörde işliyordu. “Harf İnkılabı” çerçevesi, Osmanlı’ya yönelik reddimirasın trajik zararı üzerinde durmadan, Aydan Murtezaoğlu’nun kara tahta enstalasyonunda (*Karatahta*, 1992-1993) belleğin sıfır noktasına indirilmesi ve her şeyin tek perspektiften yazılmasını sorgulamıştı. Atatürk’ü açık havada, portatif bir kara tahta önünde harfleri öğretirken gösteren bir fotoğrafı temel alan enstalasyon, geçmişin dinamitlenmesi ve geleceğin yazılmasını işaretleyen kritik bir işti. Aynı dönemde, Güven İncirlioğlu’nun zeki ve katmanlı fotoğraf enstalasyonları (*Helter Skelter*, 1992), kurumsal ve idari bir iddiayla kurulmuş, cumhuriyet ütopyasının hiç yoktan inşa edilen başkenti Ankara’yı işliyordu. Bunlardan 10 yıl sonra *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* sergisinde görülen put kırıcılık, daha katmansız, düz, vurucu ve sonuçta karikatür geleceğine endeksliydi.

E.K.: Tenger ve *Anı/Bellek II* sergisi bağlamında bahsettiğin; resmî ideolojinin inşacı, tepeden inmecisi ve



Aydan Murtezaoğlu, *Karatahta*, 1992-1993

disipliner uygulamalarını eleştiren ve bu ideolojinin kurduğu ikonlarla didişen işler bugün de üretiliyor, senin de işaret ettiğin gibi. Altındere'nin, zamanın en büyük parası olan bir milyon liralık banknotun üstüne, ulusal para biriminin düştüğü durum karşısında utançla yüzünü kapayan Atatürk figürünü yerleştirdiği işini (*Tabularla Dans I*, 1997, 5. Uluslararası İstanbul Bienali); Memed Erdener'in, Anıtkabir'i kutsallığı bozulmuş, basit bir forma indirgeyerek farklı gündelik sahnelere montajladığı kompozisyonlarını; *Seni Öldürecek İçin Çok Üzgünüm!*'de Cem Aydoğan'ın Atatürk imgesine dokunan işini sayabiliriz.



Memed Erdener (*Extramücadele*), *Mazgalyürek*, 2000



Halil Altındere, *Tabularla Dans I*, 1997



Ama bunun yanında, siyasal eleştirinin hedefini, resmî ideolojinin yanında resmîyet dışı tahakküm söylemlerine de yönelttiğini görüyoruz: 90'lı yıllarda popülerleşen ve faşizan çizgiye yaklaşan milliyetçilik, yargısız infazlar, gözaltında kayıplar ve gayet şüpheli intiharlarla kendini hissettiren kontrgerilla faaliyetleri, derin devletin varlığı, yükselen İslamî muhafazakârlık vs.

90'ların ortasından itibaren 20'li yaşlarına girmiş ve kültürel bir dışavurum gereksinimi hisseden bir küme sanatçının, içinde nefes al(ama)dıkları, iyice bunaltıcı hâle gelmiş ve geniş kitlelerce içselleştirilmiş şiddet ve hoşgörüsüzülük ortamına sert yanıtlar verdiğini hatırlıyorum. Güncel sanat pratiği, geleneksel solun yorgunluğunu taşıyan diğer disiplinlerin dışına çıkan, yeniden tanımlanmış bir siyasallığa izin veren taze bir alan olarak belirmişti bu sanatçıların önünde. Altındere'nin, yaygınlık kazanmış faşizan bir slogan üzerine kurulu *Ya Sev Ya Terket* (1998) adlı fotoğrafik kompozisyonları; Vahit Tuna'nın, futbol tribünlerine yansıyan soyut ama tehditkâr Avrupa düşmanlığıyla dalga geçtiği *Avrupa Duy Sesimizi* (2001) adlı video işi ve yine Erdener'in İslamcı, milliyetçi ve Kemalist ikonografileri birbirine kırdığı

işleri (*Barış Ormanı*, 2003), ele aldıkları tepkisel duruşların söylemsel bütünlüklerini bozmayı hedefliyordu. Bülent Şangar'ın ilk dönem çalışmaları, şiddetin gündelikleşmesini, birey tarafından içselleştirilmesini işlemekteydi. Esra Ersen'in, karakola alınan gençlerin cesetlerini teslim ederken polislin pişkince "Ayakkabı bağlarıyla asmışlar kendilerini" açıklamasına yanıt niteliğindeki *Gözaltı* (1995) enstalasyonu ya da parlamento, polis, ordu ve eski faşist militanlar arasında gizli infazlar ve uyuşturucu trafiği üzerinden kurulan ilişkilerin açığa çıktığı Susurluk Skandalı'nın hemen ardından, Maçka Sanat Galerisi'nin duvarlarındaki parmak izlerini belirginleştirmek için davet ettiği polis memuruna ironik biçimde kendi parmak izlerini de çıkarttırdığı *Birileri* (1997) sergisi, acımasız tahakkümün söylemselden öteye geçtiği durumları işaretleliyordu. 1995'ten itibaren dört yıl boyunca düzenlenen ve belirli bir seçim standardı gözetmeksizin başvuruda bulunulan her projeyi sergileyen *Genç Etkinlik* sergileri, bu türden bir siyasallaşmanın gözlemlenebileceği bir alan olmuştu. Bunlardan sonuncusuna "Jujin" takma adıyla katılan ve sonrasında da başka bir iş üretmeyen sanatçı, belki de yakın geçmişteki en radikal performansı gerçekleştirmişti.







Halil Altındere, *Ya Sev Ya Terket*, 1998





Vahit Tuna, *Avrupa Duy Sesimizi*, 2001

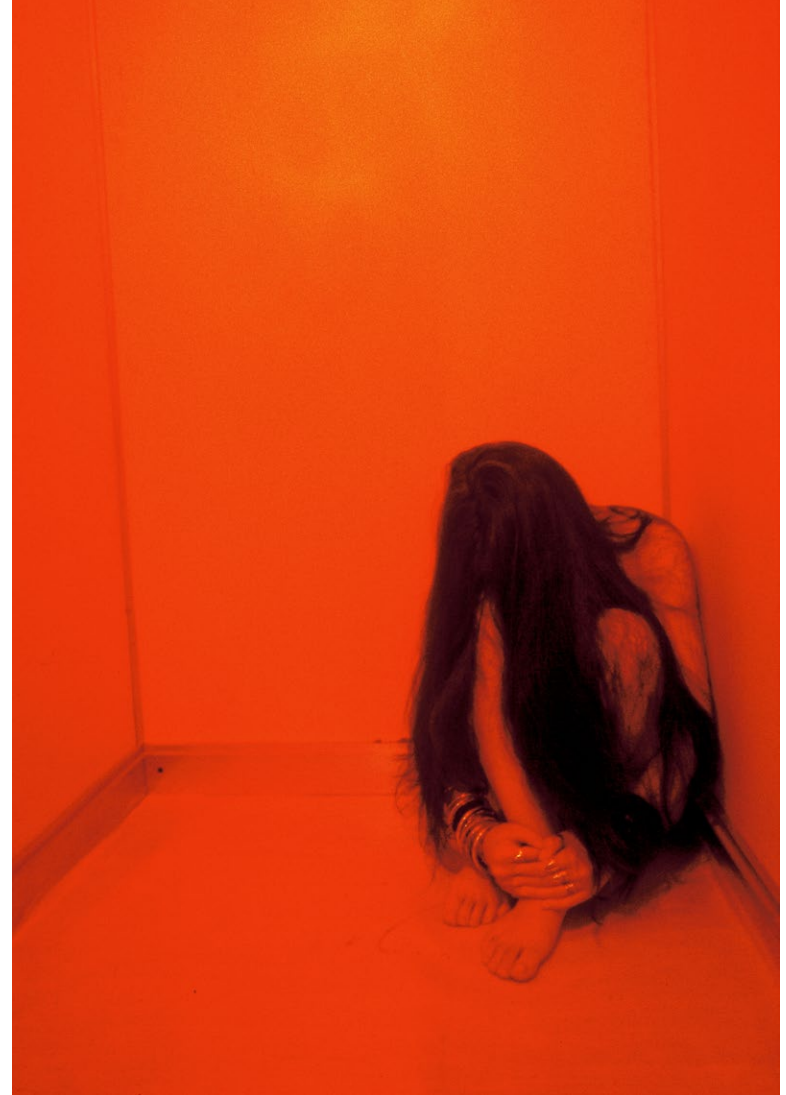


Memed Erdener (*Extramücadele*), *Barış Ormanı*, 2003

Çeşitli ilaçlarla reglini uzun bir süre erteleyen Jujin, açılış gecesinde, kendine ayrılan kabinin köşesine çıplak biçimde büzülmüş ve fiziksel acıyla, direnişle geciktirdiği kanını köşeye boşaltmıştı (*Sehe Mehe*, 1998). Performansa bağlam kazandıran unsur “jujin” sözcüğüydü aslında; Kürtçe’de “dişi kirpi” anlamına geliyordu.

V.K.: Kadın bedeninin daha önceden sözünü ettiğimiz bütünselliğindeki en radikal çatlağı Jujin açtı, erkeklerin aşamayacakları ve parçası olamayacakları bir cüretle. Bu, 90’ların en şiddetli işiydi. Altındere’nin sergilenmeyen bir işi de, “kaybolan” insanlarla ilgili yaptığı pul serisiydi. Bir yandan anı(tsal)laştırmayı içerirken öte yandan gözaltında kaybolanları pulların üstündeki “Türkiye Cumhuriyeti Postaları” yazısıyla yeniden irdeliyordu. Yerleşik sanat sektörünün ayrımcılık taşıyan bir dille, kaba saba bularak dışladığı Altındere’nin açtığı yoldan aynı yıl, Diyarbakırlı sanatçı Şener Özmen plastik anlatı serisiyle girdi.<sup>10</sup> Ama ona gelene kadar, İstanbul’da ciddi anlamda müstakil bir kümelenme oluşmuştu.

E.K.: *Genç Etkinlik* sergileri, aslında genç bir sanatçı kümesinin kendini söylemsel bir alan



Jujin, *Sehe Mehe*, 1998

olarak kurmaya başlamasının ilk adımıydı. Bu kümeleşme süreci daha sonraki yıllarda iki ayrı mecradan ilerledi. İlki senin aracılığınla oldu. Önce Marmara Üniversitesi'nde dışarıdan verdiğin kuramsal dersler ve sonra da Tünel'de İstanbul Güncel Sanat Projesi (İGSP) adıyla açtığın mekân, ilerleyen yıllarda enerjilerini yan yana koyabilen bu genç sanatçı kümesinin buluşma mekânı oldu. 1998'in sonuna yaklaşıldığında sinerji o kadar yükselmişti ki, projeler birbiri ardına dizilmeye başladı: cumartesi günleri sıcak tartışmalar, sunumlar düzenlendi; bugün hâlen bağımsız biçimde Altındere'nin yönetiminde varlığını sürdürebilen *art-ist* dergisi ile senin girişiminle oluşan ve ancak dört sayı dayanabilen *Resmi Görüş* dergisi eş zamanlı olarak çıkmayı başarabildi. Sen bu sanatçılara yer veren bütçesiz iki sergi (*Özel Bir Gün Sergisi*, 1999, İGSP ve *Karma Sergi*, 2000, Galatea) yaptın. Serkan Özkaya ile ben İGSP'nin küçük ofisinin mutfağına, içinde üç sergi tasarladığımız, kutudan minyatür bir müze inşa ettik vs. Bu saydığım etkinliklerin arasında Oda Projesi de vardı, yazar olarak Cem İleri vardı; Esra Ersen, Aydan Murtezaoğlu ile Bülent Şangar arada uğruyorlardı; Şener Özmen ve Can Altay gibi farklı kentlerden gelen insanlar ilk defa yüzlerini göstermişlerdi senin davetinle.

Daha önceki kuşaktan gelip genç kalabilmiş Hüseyin Alptekin, Selim Birsal ve Gülsün Karamustafa gibi isimler de bu küme etrafında oluşan alan içerisinde faaldiler.

Bütün bu yazışmalar boyunca dilimizin sürçtüğü "Türkiye'deki güncel sanat ortamı" ifadesinden kastettiğimiz, aslında bu alanın geniş versiyonu. Tabii ki başka kümeler var ve güncel sanat pratiği, bizim çizdiğimiz ya da ağırlık verdiğimiz çerçeveden çok daha geniş. Ama kendini spekülâtif ve etkili bir ifade alanı olarak kurmaya girişmiş olması, bahsettiğimiz kümeyi ayrıcalıklı kılan bir boyut. Kuşkusuz, bu söylemsel oluşuma, anlatıya katkı veren iki kişi olarak kaleme alıyoruz bu metni. Göreceli bir perspektiften, bu kümenin içinden baktığımız açık. Başka soykütükleri çıkarmak, başka söylemsel kümeleri öne sürmek gayet mümkün.

Bu tür bir konumlandırılmış bilgi [*situated knowledge*] vurgusunu, müdahil olduğumuz anı tarif etmeye giriştiğimiz için yapıyorum. Böyle bir konumsallık, aslında sinerjiyi yaratan diğer mecra da işaret ediyor. Senin hazırladığın zeminin yanında, bu genç sanatçıların önemli bir kısmını bir araya getiren ciddi bir etken de, kent



içinde belirli bir semtte yaşıyor olmalarıydı. Yakınlık sinerjiyi güçlendiriyordu. Çoğunlukla Altındere'nin evinde gerçekleştirilen gayriresmî toplantılar Jujin, Tunç Ali Çam gibi genç isimleri de kendine çekiyordu. O dönemde Kadıköy ile Bostancı arasında yaşayan sanatçılar arasında hızlanan bir iletişimdi bu. Daha önce yazdığım bir metinde, bunun ardında sosyolojik bir koşullanma mı var, diye sormuştum kendime.<sup>11</sup> Senin, daha önceki sanatçı kuşağından Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger gibi isimlerin aile yapılarına dair gözleminin bir devamı olarak işliyordu bu soru. Saptamana göre, önceki kuşağın anne ve babaları cumhuriyetin elit memurlarıydı büyük oranda.

V.K.: Bürokrasiden, (hâkim, radyocu, akademisyen vb.) devlete bağlı ya da köklü kentli orta sınıftan ve İzmir gibi orta sınıf eşraf/tüccar ailelerinin olduğu kentlerden gelmekteydiler. Bunun etkilerini, daha çok o kuşağın genç kızları üzerinde hem belli bir talepsizlik hem de destekte görebiliyorum, ki bu birer birer özneleri aşan bir durum. Bu da -daha önce konuştuğumuz bölüme bağlarsak- sanatçıların alanlarına bir sınırlama da çizmiş olabilir. Bahsettiğim, aile müessesesindeki hesap verme [*accountability*]

durumu. Oysa, 90'lı yıllar sonundaki kuşak, kaybedecekleri olmayanlardı; aile yapısındaki değişime koşut olarak sanatçılar, ailelerinden de müstakilleşmişlerdi. *Genç Etkinlik* sergilerinin kataloglarının üzerinden geçtiğimizde, sözünü ettiğin kümenin ne denli küçük olduğunu fark ettim.

E.K.: Benim kendi kuşağım sayabileceğim ve birlikte çalıştığım sanatçıların aileleri üzerine geliştirdiğim genelleştirilmiş gözlem de, bunların daha çok hafif sol eğilimine ve toplumsal duyarlığa sahip, geleceğe dair iyimser, eğitime inanan, çocuklarını sol hegemonyanın kültürel olarak ağırlık kazandığı 70'li yıllarda yetiştirmiş küçük burjuva aileleri olduğu yönündeydi.

Senin verdiği derslerde, İGSP'deki toplantılarda, Altındere'nin evinde buluşan; kimi sergiler ve çıkarılan dergilerde birlikte iş üretmeye girişen bu insanlar, ciddi biçimde radikal siyasete angaje olan ve 78 kuşağı olarak adlandırılan önceki kuşaktan farklıydılar. Önlerinde, siyasal eleştirelliği dillendirebilecekleri bir zemin yoktu. Bunun yanında, zorla depolitize edilmiş bir atmosferde gençliğe ermiş olmalarına rağmen, kendilerinden sonra gelen (bugün



20’li yaşların başlarında olan) kuşağın tümüyle apolitik kimliğinden de uzaktılar. Toplumsal koşulların farkında olan ve eleştirelilik geliştirebilen ama bu eleştiriyi siyasal oluşumlara değil, kültürel üretimlerine taşıyan bir kuşaktan çıktı bahsettiğimiz küme.<sup>12</sup>

Ne var ki, 90’lı yılların sonunda Türkiye’deki siyasal ortamın birden normalizasyon sürecine girmesi<sup>13</sup> ve bahsettiğimiz genç kümenin yurt dışında tanınırlık kazanmasıyla müştereklik zayıflamaya, siyasal ortama yapılan doğrudan göndermeler silinmeye başladı. Dikkat daha çok altkültürlere, gündelik yaşamdaki ayrıntılara, cinsel bir narsisizme ve siyasal doğruluğun sınırlarının zorlanmasına yönelik oyunlara kaydı. Belki bu dönemde Diyarbakır’da gelişmeye başlayan üretimden söz açmamız gerekiyor şimdi.

V.K.: “Diyarbakır mucizesi” cephesinde, birinci plastik anlatı şizoid defteri (*Şizo-Defter*, 1998) ile ironik bir “normalizasyon” resmeden Özmen var. Bu işte, Batı’dan akan sanatçıları abartılı bir şatafatla ağırlayan bir Diyarbakır görülüyor. Bunların arasında, şoka girmiş bir Kürt gencinin varoluşunun parçalanarak imha edilmesini -erotik düş gücü ve bastırılması- izliyoruz. Bu,

aynı zamanda bireysel ve toplumsal yitimin hikâyesi. Özmen’in, 1998’in yazından güzüne dek üzerinde çalıştığı defter, Abdullah Öcalan’ın yakalanıp tek taraflı ateşkesin resmîleşmesinden aylar öncesine rastlıyor. Bugün Diyarbakır’daki üretim, travma sonrasında pozitif ayrımcılığın kararlı desteğiyle gerçekleşiyor. 2002’de Diyarbakır Sanat Merkezi’nin kurulması ve uluslararası sergi talepleriyle birlikte, Özmen’in şizoid defterinde şimdiden 2030’lara devrettiği bir “normalleşme” söz konusu. Sanatçıların kullandığı dilde belirgin bir kozmopolitleşme var. Birincisi, en sert işler Diyarbakır’da gösteril(e)miyor, dahası sanat üretimi “dışarıya” doğru yapılıyor. İşlerde belirgin ortaklıklar var; örneğin, yer ve toprak hissi. Murat Gök’ün, küçük bir kızın evin toprak damını ipe bağlı bir bidonla düzlediği *Bu Eğlenceyi Defalarca Gördünüz* (2004) adlı işi; Berat Işık’ın, Suriye sınırına tarımsal ilaçlama aletiyle sınır çekerek ardından sınırı ateşe verdiği videosu *Etrafınız Tamamen Sarıldı* (2004); Fikret Atay’ın, petrol kuyusundaki sondaj matkaplarına asılarak çaresizce durdurmaya çalışması. Buna, yoğun biçimde izlenen anlatısallığı da ekleyebiliriz. Bu çizgideki ilk iş, Erkan Özgen’in, akıl hastası bir Kürt gencinin yıllardır güzel sanatlar okuma çabası içerisinde başından ge-



çenleri anlattığı sert ve düz video; Kürtçe'ydi ve Türkçe altyazıyla verilmişti, ki bu sanat ortamı için yeni bir durumdu. Özmen'in defterleri de tümüyle anlatı üzerine kuruluydu. Siyasal işler çoklukla daha mizahi bir yaklaşımla, özellikle çocuk bedeni üzerinden yapılıyor. Özgen'in *Adult Games* (2004) videosunda, gayet eğreti duran rengârenk bir lunaparkı bir anda maskeli çocuklar istila ediyor, orayı daha ziyade askerî eğitim alanı gibi kullanıyorlar. Özmen'in *Köyümüz* (2004) adlı videosunda iki çocuk, zamanında yasaklanmış bir Kürtçe şarkıya playback yapıyorlar, sanki



Erkan Özgen, *Adult Games*, 2004

bir namlunun hedefinde gibi onları bir dairenin içinden izliyoruz ve şarkı tekrarlandıkça yüzlerinde darp izleri oluşuyor. Fikret Atay'ın *Bang Bang* (2003) adlı işinde çocuklar bir tren yolunda, mazot tankerleri arasında, ellerinde oyuncak tabancalarla hırsız polis oynuyorlar. Çocuklar için yapılan renklendirme defterlerinin etnik, coğrafi ve siyasi realiteye uyarlandığı Özmen ve Ahmet Öğüt'e ait *Boyama Kitabı* (2004) adlı iş de bu minvalde okunabilir.

E.K.: Siyasal normalizasyonun gündelik yaşam üzerinde yarattığı görece rahatlama mıdır, yoksa tam tersine daha farklı çekincelerden mi kaynaklanıyor, bilmiyorum. Ama kişisel konuşmalarda sezdiğim ve aslında gayet anlaşılır olması gereken bir öfke duygusunun (ve buna eşlik edebilecek bir karşı milliyetçiliğin), faaliyetlerini Diyarbakır ve Batman'da sürdürmekte olan sanatçıların işlerine yansımadığını görüyorum. Bunun ötesinde, coğrafyada yaşanan sertliğin mizahi bir dil üzerinden yansıtıldığı da söylenebilir. İşlerinden bahsettiğimiz sanatçıların çoğunun, muhalif duruşu gençlere götürebilmiş ve popülerleştirmiş bir mizah dergisi geleneğini ilgiyle takip etmiş ve hatta ilk gençlik yıllarında karikatür çizmeye girişmiş olmaları bu durumu koşullamış olabilir.<sup>14</sup>



Şener Özmen ve Ahmet Öğüt, *Boyama Kitabı*'ndan (2004)





Bir diğerk faktör olarak, Kürt coğrafyasındaki sanat ortamına ciddi biçimde katkıda bulunmuş Altındere'nin işlerine egemen olan üslubun, *artist* dergisinin estetiğinde de model olarak alınmış olması gösterilebilir. Üslup konusundaki yakınlık, daha önce sıklıkla değindiğimiz, Altındere tarafından tasarlanan ve Kürt coğrafyasından geniş bir katılımı içeren *Seni Öldüreğim İçin Çok Üzgünüm!* sergisinde iyice belirgin kazanmıştı.

Aynı sergide belirginleşen başka şeyler de vardı. Toplumsal sorunları öne çıkaran, eleştirel bir konumdan söz alan, siyasal tabuları zorlayan pek çok işi barındıran bir seçki vardı karşımızda. Ama işler arasında kurulan özenli ilişkiler dışında, mekânı düşünememek gibi bir sorunu vardı serginin: işlerin çoğu fotoğraf ve videonun iki boyutlu sunumlarıyla yetinmişti, yerleştirmeler izleyicinin rahat dolaşma lüksüne hiçbir tehdit yöneltilmiyordu, sosyal mekânı içerik anlamında kavramsallaştırma çabasına rastlanmıyordu; sergi mekânının belleğine, sosyolojisine gönderme yapan, mekânın dışına taşan tek bir örnek yoktu onca işin arasında.

Aslında, önce İstanbul'daki sanat üretiminin, daha sonra Diyarbakır merkezli pratiğın taşıdığı bir semptom bu: başka coğrafyalarla karşılaştırıl-

dığında siyasallığı öne çıkaran bir yörünge takip ediliyor; ama sosyal sorunlara, travmalara, kültürel çatışkilara, daha büyük hikâyelere bağlanan kişisel yaralara gösterilen bu bağitlanım, bu siyasal sertlik, kamusalın dışında kalma pahasına işliyor. Çoğunlukla anlatıma ve belgelemeye dayanan yakıcı işler yapılıyor ama bunlar yerel ortamlarda değil, Avrupa'daki sanat mekânlarında buluşuyor izleyiciyle daha ziyade. Güncel sanat pratiğı, "kent gerillası" modelini izliyor. Vuruyor ama kendi içine doğru geri çekiliyor ertesinde. Bu keskinliğı kamusala taşıyamıyor, sokağı çıkmayı beceremiyor, bu yüzden içeriğini tartışmaya açamıyor, kamuyla müzakere edemiyor ve aslında ilginç biçimde müzakere etmediğı için kendi hücrelerinde sert ve angaje kalabiliyor. Daha önce, Mekân bölümünde bu durumu hazırlayan toplumsal dokuya değinmiştik.

Türkiye'deki sanat pratiğinde siyasallığın rolünden bahsettiğimde, Suzana Milevska bu pratiğın siyasal aktivizmle olan bağıını sormuştu haklı olarak.<sup>15</sup> Öyle bir bağ yoktu. Aktivizmle ilgilenen, ona yaklaşan bir sanat anlayışı için öncelikle mekânsal bir açılım gerekiyor. Performans bazlı işlerin bile zayıf kaldığı, aktivizm sözcüğünden sadece sanatın sonunu bilmem kaçınıcı defa ilan eden nefesi tükenmiş bir avangardizm türünün anlaşıldığı bir ortam-

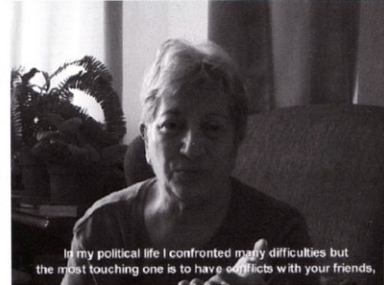
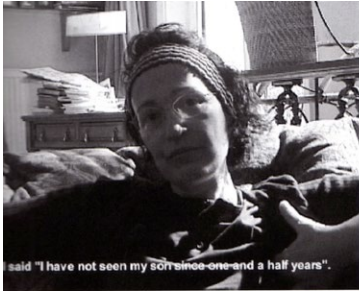


da, daha yapılacak çok şey varmış gibi görünüyor. Öte yandan, radikal siyaset alanında kendini yeni biçimlerle tanımlayabilen aktivist eğilimlerin Türkiye’de henüz kıpırdanmaya başladığını ve bu tür projeleri yürüten gençlerin, güncel sanat pratiğinin sunduğu görme ve bilme potansiyellerinden bihaber olduklarını da söylemek lazım.

V.K.: Kamusal alanın kullanımı üzerinde bir talep olmadığı gibi, alanın kendisi de dar bir bölgede; her türden kültür kurumunun konumlandığı İstiklal Caddesi üzerinde yer alıyor, ki bunu daha önce irdemiştik. Bu kurumların ortak duruşlarının orta hâlli, zararsız ve kötürümleştirilmiş bir kültürel arka planı oluşturduklarından da bahsetmiştik. Sanatçıların, bunların aralarındaki farkları bile gözetmeksizin her türlü talebe “evet” dediklerini de görüyoruz. Bu alanların kullanımında bir “festivalcilik” anlayışının ötesine çıkılmadığı gibi, izin ve icazet alınmamış müdahalelere rastlamıyoruz. “Normalizasyon” sürecinde görmeye başladığımız sanatçı müdahalelerine ise, icazet verilme de, “görmedim, duymadım” biçiminde gelen zoraki bir hoşgörü söz konusu. Ancak, burada kaçırdığımız bir üst olgu var gibi. Türkiye’de güncel sanattaki ani yapısal yırtılmalar da nadir; sanatın ne olabileceğine değin iç soruşturmalar da, kurumları

zorlamak da, kendi kurumsal pratiklerini oluşturmak da, biricik olabilme cesareti de, salt cesaret de. Füsün Onur’dan itibaren ortamı sarsmış her sanatçı ya yalnızdı ya da uzun süre yalnız kalmıştı. Sanat pratiğindeki siyasallığın zafiyeti de kısmen bununla bağlantılı. Ayşe Erkmen, Türkiye’de sanat sektöründe tanınmadığını, talepsizliği irdelediği zaman bundan dem vuruyor. Bienalin uluslararası korunma şemsiyesi altında belli işlerin, en çok etki yapabilecek olan mecrada gösterilebildiğine tanık olduk. Fulya Erdemci’nin 2002’de gerçekleştirdiği *Yaya Sergileri* projesinde, Altındere’nin, Abdullah Öcalan’ın iki bayrak arasında çekilmiş tutuklanma fotoğrafını andıran fotoğrafı da birkaç günlüğüne karakolun önünde durabilmişti. Son olarak, siyasallığın olmazsa olmaz boyutları olması gerekmiyor. Gülsün Karamustafa’nın son işinde (*Duvar Örülürken*, 2003), zamanında birlikte hapis yattığı üç kadınla söyleşisi var. Söyleşiler iki darbeyi ve sonrasını kapsıyor. İzlediğinizde, ki buna CANAN’ın, F tipi cezaevlerindeki açlık grevi direnişlerinde Wernicke-Korsakoff hastası olan kişiler üzerine yaptığı *Bir Bardak Sıcak Şekerli Su* (2001) adlı videoyu da eklersen, sanatta siyasi boyuta kaymanın ciddiyetini görebiliyorsun. Üstelik, hiçbir şekilde örgütsel güvencesi, locası olmayan bir faaliyet.





Gülsün Karamustafa, *Duvar Örülürken*, 2003



CANAN, *Bir Bardak Sıcak Şekerli Su*, 2001



## DİPNOTLAR

1. Bu müze, İstanbul Güncel Sanat Projesi'nin (İGSP) mutfağında, Serkan Özkaya, Erden Kosova ve Vasıf Kortun'un inşa ettiği bir kutuydu. İzleyicilerin, başlarını bir delikten sokarak ziyaret ettikleri müzede üç sergi gerçekleştirildi.
2. Erden Kosova'nın notu: Bu fotoğrafı bana ilk gösteren kişi, *Cumhuriyetin 75. Yılı* sergisi dâhilinde asistanlığını yaptığım Ali Akay.
3. 70'lerin politik ortamında kapalı devre işleyen kavramsal sanat, ancak darbenin üzerinden üç yıl geçtikten sonra kendi alanını bulmaya başladı. Tarihsel olarak Türkiye'de geç görülmesinin, nefes darlığı ve sıkışık ifadenin nedeni siyasi kesintilerdir.
4. Hale Tenger, Erdağ Aksel ve Selim Birsal gibi birçok sanatçının formatif bir yurt dışı eğitimi vardı. Eğitim 90'lara kadar çoklukla, sanatçıların yerel ortama kabulünü zorlaştıran bir olgu olarak işledi.
5. Askerî darbeyi izleyen süpürme siyaseti sonucu akademisyenler, özellikle de genç olanlar üniversitedeki görevlerinden ayrıldı. Kimileri yurt dışına çıkmayı tercih ederken kimileri de bahsi geçen yayınevleri ile Bilar, Bilsak Atölyeleri ve Tarih Vakfı gibi bağımsız proje ve kurumlar etrafında toplandı.
6. Sanatçıların hafızalarında, Sots Art örnekleri de (Komar ve Melamid, S. Bulatov), Pictures Grubu da (Richard Prince, Sherrie Levine vs.) tazeydi.
7. *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!*, Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003.
8. Vahap Avşar'ın o dönemde, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi'nde çok önemli öğrenciler yetiştirmiş olan hocası Cengiz Çekil'in 80'lerin başında ürettiği resmî heykellere de gönderme yaptığı bellidir.
9. Harfler, düşük üretime işaret ederek bir gerginlik yaratır. Kırlangıç marka zeytinyağı ya da sanayi margarini kutuları yeniden dolaşıma girer, ancak aralarında Amerikan üslerinden gelen ve Türkiye'de görülmeyen cinsten tenekeler de vardır. Sıfır/Cypher kavramsal sanata gönderme yapsa da el yapımıdır. Zanaatı hatırlatarak kavramsal sanatın serin, el yapımından ısrarla uzak duruşunu dışlar.
10. Şener Özmen'in ardından Murat Gök, Cengiz Tekin, Erkan Özgen, Ahmet Ögüt, Berat Işık gibi sanatçılar gündeme geldi.
11. Erden Kosova, *Yerleşmek*, "E: Cadde. V: Hangi Cadde?", İstanbul: Proje4L, 2001.
12. Erden Kosova'nın notu: Aynı dönemi paylaşan bir diğer küme de, İstanbul'da 90'lı yılların ortasında gelişmiş, kaba biçimde post-punk ortam olarak niteleyebileceğim müzik kökenli çevreydi. Fanzin, konserlerde duvara yansıtılan imgeler ve filmler gibi malzemelerle görsel üretimlerde de faal olan ve sonraki yıllarda sanat üretimine yaklaşan bu kümeyi, Başak Şenova ile iki ayrı sergide çerçevelemeye çalıştık: *İstanbul, Daydreaming in Quarantine* (< rotor >, Graz, 2003) ve *Walking İstanbul, Notes from the Quarantine* (İsraeli Digital Art Lab, Holon, 2003-2004).
13. PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanması, aşırı tepkisel partilerin koalisyon iktidarlarında yer alarak keskinliklerini kaybetmeleri ve bugün iktisadi ve liberal kültürel anlamda muhafazakâr bir siyaset güden bir partinin tek başına yakaladığı iktidar, gerilimin düşmesinin nedenleri olarak sayılabilir.
14. Erden Kosova'nın notu: Bahsettiğim mizah dergisi geleceğinin 90'larda geçirdiği değişim süreci, belki İstanbul'a özgü bir kozmopolitleşmenin izlerini taşıyor. Daha önceki dönemlerde fazla üzerinde durulmayan biçimsel deneyelliğin



neredeysi Dadaist bir absürd vurgusunun Memed Erdener' in işlerinde kristalize olduğu söylenebilir. Bu mizah dergilerine 90' lı yıllar boyunca sızan libidinal patlamanın İstanbul sokaklarındaki cinsel taşkınlığı yansıttığını, bunun da güncel sanatta daha önce değindiğimiz “kötü oğlanlar”ın işlerine yansıdığını söyleyebiliriz. Diyarbakır' ın bu mizah dergisi geleceğine yakınlığının, çok önceki on yıllardan devralınan siyasal hiciv geleneğiyle ibaret kaldığı söylenebilir.

15. “Peripherie-resistant”, *Springerin*, Band IX: Heft 3, Sonbahar 2003.



# GÖÇ

VASIF KORTUN: Göç, yersizleşme ve aidiyet, Türkiye güncel sanatının kurcaladığı temel konulardan oldu sanırım. Bu ilgiyi hazırlayan şey, Türkiye'nin son 50 yılda çok ciddi boyutlarda iç ve dış, maddi ve manevi göç olguları içerisinde evrilmiş olması, toplumsal kimliklerin bu hareketlilikte biçimlenmesiydi. 1950'lerle birlikte hızlanan, Türkiye kırsalından kente göç olgusu; 1989 sonrasında Doğu Avrupa ve eski Sovyet cumhuriyetlerinden göçler, küresel ekonominin yarattığı arzu edilmeyen kesimlerin Türkiye üzerinden transit biçimde Batı Avrupa'ya yönelmesi ve bazılarının bir "bekleme odası ülkesi" olarak Türkiye'de kalıcı hâle gelmesiyle devam etti<sup>1</sup>: Türkiye'nin doğusundaki savaştan kaçan ve köyleri boşaltılanların büyük kentlere göçü, 70'lere kadar "fırsatlar diyarı" olarak algılanan İstanbul'un 80'lerde sadece sığınılan bir yere dönüşmesi<sup>2</sup> ve tüm bunlar kadar önemlisi, en yoğun şekilde 60'larda gerçekleşen, öncelikle Almanya olmak üzere Batı Avrupa'ya göç dalgaları...

80'lerin ortasına kadar, ne kente bir *flâneur* edasıyla bakan 60'lı ressam kuşağından göçenlerle ilgili ne de göçenlerin kendilerinden çarpıcı bir üretim çıktı. Resimsel anlamda belki ama bu savrulmayı derinden sorgulayan ya da düşündüren bir pratik yoktu. Dahası, göçün ürettiği farklı kültürel bileşimler ciddiye alınmadı ve müzakere edilmedi. Kültür üreticileri ve sözcüleri, yine aynı döneme dek, göç olgusunun birincil sinyali olan "arabesk"i yoz sanat olarak nitelendirerek umursamadılar. Ancak, kurumsal kültürün dışında, göçün söz ve müzik kültürünü kovalayan bir film estetiği söz konusuydu. Yılmaz Güney'in proto-siyasi filmlerindeki, haksızlığa karşı duran ancak kaderine doğru yürümek zorunda kalan haydut kahramanların o günkü popüler imgelemde, daha yıllar öncesinden ciddi bir yeri vardı. 70'lerin sonlarına doğru, Gülsün Karamustafa resimlerinde arabeski evcilleştirerek temellük etmişti (*Balkon*, 1982).





Gülsün Karamustafa, *Balkon*, 1982





**ERDEN KOSOVA:** Bir zamanlar aşağı kültür olarak görülen ya da görmezden gelinen arabesk olgusunun 1990'lı yıllar boyunca "Türk popu patlaması" yardımıyla nasıl ana görüş kültürüne eklenmişinden bahsetmiştik daha önce. Aslında bu durum kente yeni göçenlerin kentlileşme eğilimlerinin, yani zamanın dönüştürücü etkilerinin doğal sonucu olarak da görülebilir. İç göç hâlâ sürüyor olsa da, büyük kentlerin nüfuslarının geometrik biçimde artışı durmuş gibi görünüyor. Büyük kentler daha önce aldıkları göçü hem altyapısal hem de kültürel olarak sindirmeye çalışıyorlar son yıllarda. Hatta, belirli bir karşı ataktan da bahsedebiliriz. Bir zamanlar Anadolu'dan göçenlere terk edilmiş kimi merkezî semtler, kentli kesim, emlak spekülasyonları ve yeni iş girişimleri tarafından geri talep ediliyor bugünlerde. Daha çok Roman sakinlere sahip Cezayir Sokağı'nın "temizlenip" Fransız Sokağı adında cilalı bir eğlence ve tüketim sahasına dönüştürülmesi son günlerin tartışılan olaylarından. Sermayenin gelişmesinin küresel ölçekteki sonuçlarından biri bu; daha pek çok kenti benzer biçimde etkileyen "mutenalaştırma" süreci dâhilinde yaşanan kent içi yer deği-

şimlerin ne tür kültürel sorunlar getireceğini henüz görebilmiş değiliz İstanbul'da. Bu konuya sadece Oda Projesi, sürekliliği olan bir biçimde eğiliyor görebildiğim kadarıyla. Altı yıl boyunca atölyelerinin bulunduğu mahalledeki insanlarla kurduğu organik ilişkiyi, bambaşka bir kültürel ve toplumsal yapıya sahip insanlarla oluşturduğu ortak dili, kentsel sorunlarla birlikte düşünüyor Oda Projesi.

**V.K.:** İzleyicisini katılımcısına çeviren, özgün model kurabilen başka bir sanatçı girişimi yok. Kentin göç alan, göçle tarif edilen bölgelerini dikkate alan farklı sanatçı hareketlerini de görmüyoruz. "Yüksek" ya da "kurumsal" kültürün denetim mekanizmalarını yitirmesiyle başlayan geri çekilmeye, (Türk Dil Kurumu gibi, resmî ideolojinin arkaik kurumlarının çöküşü, resmî kültür kurumlarında çalışanların siyasal görüşlerinden dolayı tırpanlanmasıyla oluşan zafiyet) oluşmakta olan yeni kültürlerin dinamizmi, dizginsizliği, talepkârlığı ve özel televizyonların açılmasıyla bu alandaki fırsatları değerlendiren kapital de eklenince, popülizm her yanı alev gibi sardı. Tüm bunları küresel ölçekte "world music" vb. ile; Sırbistan'da



turbo-pop ya da Bulgaristan’da çalga gibi yakın dönemde oluşan müzik janrlarıyla da paralel okumak gerekiyor. Sözünü ettiğin mutenalaştırma meselesi de görünürde “geri kazanım” kisesi altında yapılıyor olsa da, biraz önce sözünü ettiğim popülist konstelasyonun parçası. “Geri kazanım” dediğimiz mesele, “Disneyleştirme” ve “festivalleşme”den ibaret. Özellikle festivalleşme, güncel sanatçıların önünde, araçsallaşma açısından ciddi dertlerden biri. Ayrıca, bahsettiğimiz potansiyel “geri kazanım” alanları, kentin içine sıkışmış, genişleyemeyen, göç olgusunu tarif etmiş olan gecekondu alanlarından türemiş mahalleler değil. Yani sosyo-ekonomik bir hareketlilik yok.

E.K.: Hareket edememenin, göçememenin, dışarıya çıkamamanın, kapalı kalmanın da bir hikâyesi var. Hale Tenger’in, ülkenin çeşitli dönemlerde ama özellikle de 80’li yıllarda yaşadığı büyük kapanmaları alegorik olarak işlediği işlerden en güçlüsü *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik* (1995) idi. Siyasal göndermelerinin yanında görselliği ve Edip Cansever’in şiirinden alıntılanmış adı, içeri si ve dışarı si kavramları üzerinde ciddi bir anlam zenginliği yaratıyordu. Sadece beşerî coğrafya



Hale Tenger, *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*, 1995 [detay]

terimleri üzerinden geliştirilebilecek bir yorum da mümkündür. Dikenli tellerle anlamsız biçimde çizilmiş bir alanın içinde (sergi mekânında hazır durur vaziyette bulunan) bir bekçi kulübesi yer almaktaydı. Kulübenin içinde, sergi boyunca açık bırakılan radyodan, devletin radyo kanallarında

sıklıkla yayımlanan klasik Türk müziği duyuluyordu. Ayrıca, ortama egemen olan içeridenlik hâliyle tamamen zıt düşecek biçimde, Alpler'den kırsal manzaraları gösteren takvim yaprakları döşenmişti kulübenin içine. Ancak düşlemde ziyaret edilebilen öte coğrafyaların imgesi ile gündelik yaşama sızmış yerellikle yetinme hâli yan yana gelmekteydi. Kısıtılmışlık, sadece içerideki baskı rejiminin yarattığı bir durum değildi, aynı zamanda artık Avrupa kalesinin yavaş yavaş duvarlarını yükselttiği bir döneme gelmiştik. Tenger, *Kesit* (1996) adlı video yerleştirmesinde ise, yurt dışına çıkarken vize işlemleri sırasında yaşadığı aşağılanma ve zorlukları anlatıyordu. Asılı duran perdenin iki yanına hem yüzü hem de başının arkası yansıtılan sanatçı, daha sonra kendi sosyal statüsünü tanıtmaya girişiyor ve yaşadığı toplumdaki görece olarak ayrıcalıklı konumunu işaretledikten sonra, evine temizliğe gelen ve söz hakkı bulamayan (perdeye sadece kendi derdini ifade edebilecek ve dinletecek statüdeki Tenger'in imgesi yansiyordu) Almanya doğumlu bir kadının benzer durumda yaşadığı, katlanılması daha zor durumlardan bahsediyordu. Tenger'in burada, diğer toplumsal kimliklerinin yanında sanatçı kimliğinden bahsetmesi de ilginç, çünkü yurt dışına çıkma zorlukları

yaşayan sanatçılar da olmuştu. Gülsün Karamustafa, siyasal geçmişi nedeniyle resmî makamlardan 1987'ye kadar pasaport alamamıştı, ki bu durumun üretim üzerinde doğrudan etkileri oluyordu. Yine de kapanmalardan ziyade açılımlara ve hareketliliğe bakmayı tercih edenlerdendi Karamustafa. Bu konuda en çarpıcı işlerinden biri, yapımını üstlendiği 1992 tarihli 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilendi. Daha önce bahsettiğimiz *Mistik Nakliye* (1992), Karamustafa'nın daha önce yerel bağlamda işlediği göç olgusunu küresel bir fenomen olarak ele aldığı ilk işiydi.



Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992 (3. İstanbul Bienali)

Tabii ki bienalin kavramsal yapısı ve sanatçı seçiminde gözettiğin kriter, yani henüz çökmüş olan devlet sosyalizmini doğrudan deneyimlemiş Nedko Solakov, subREAL, Yuri Leiderman gibi sanatçılara yer verilmesi de etkilemişti bu geçişi.

V.K.: Devlet tarafından sakıncalı bulunup pasaport alamamak ya da vize başvurularının reddedilmesi bir yana, 90'ların başına kadar "içerisi" ile "dışarı" arasında aşılmaz mesafelere, suyun öte yakasına toplu bir özlem duyar, kendimizi başka yerlere aitmiş gibi hissetmeye çalışırdık. 1992 bienali, burası ile ötesi arasındaki zihinsel yarılmaya mümkün olabilecek en saldırgan biçimde, küstahça müdahale etti. Bienale, Bilkent Üniversitesi'nde Hüseyin Alptekin ile verdiğimiz derslerin kuramsal çerçevesini taşımıştım. O derslerde "heterotopya" ve "megalopol" kavram(lar)ını işlerken post-Sovyet hareketliliğini de hesaba kattığımız kadar, o hareketliliğin oluşturduğu imajların mobilitesini de tartışmaktaydık. Alptekin'in daha sonraki dönemde gerçekleştirdiği işlerini de belirleyen bir başlangıç noktasıydı bu. 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, Alptekin ile Michael Morris'in *Turk Truck* (1995) adlı bir işi vardı: Ucuz naylon torbalara tıkmış topların tellerle piramidal bir şekil-



Hüseyin Alptekin ve Michael Morris, *Turk Truck*, 1995

de tutulduğu, tepesine kadar yüklü kırmızı bir kamyon; Rus yapımı ve Türk plakalı. En tepede, Kürt ulusal renkleri olan sarı, yeşil ve kırmızı bir top duruyordu. İş, eski gümrüklü bölgenin yanında yer alıyordu. Binaya gelen kamyonlar yük alıp boşaltıyor, Karadeniz limanları ve Tuna'dan gelen yolcu ve yük gemileri limana yanaşıyor ya da limandan ayrılıyorlardı. Bu, “bavul ticareti”nin, yerinden olmanın, zoraki sürgünün ve gri ekonominin irdelendiği en empatik işlerden biriydi. 90'larda Alptekin'in giriştiği araştırma, -sayısız otel tabelası, yol kenarı geçici imge dizileri, arzu edilmeyenlerin yaşamlarını etik biçimde incelemesi, bu evrenle kurulan empatik bağlantılandırma- nihai göçten ziyade sürekli bir göç hâline, yerinden edilmişlerin yolculuklarına (otellere, duraklara, metinlerarası imge hareketlerine, müellefi olmayan anonim tasarımlara, ıvır zıvır ve kırkambar evrenine) bakıyordu. Büro-komünizminin çöküşünün ardından icat edilen, uluslararası bavul ticareti gibi küreselleşmenin karanlıkta kalan yüzüne, Alptekin'in işlerinde rastlanıyordu. Otel tabelaları fotoğraf dizilerindeki otel isimleri, pek de görmek istemeyeceğiniz türden dünya kentlerinden alınmıştı. Fotoğrafları önceleri İstanbul'un göçmen

semtleri Laleli ve Tarlabası'nda çeken Alptekin, daha sonraları başka kentlerdeki tabelalarda benzer hayalleri izledi. Doğu'nun, özellikle de Doğu Avrupa'nın bağırsaklarını oluşturan bu düşük otel, dükkân ve lokanta tabelalarındaki tuhaf isimlerin mantığını hiç bilemeyeceğiz. Karamustafa, *Mistik Nakliye*'de, 80'lerde sergilediği duvar halılarını bir anlamda yorgan olarak sepetlere koymuş ve sepetlerin altına da tekerlekler yerleştirmişti. Oraya buraya savruluyorlardı. Sepetlerin biçimleri pazar hamallarının; ekonomik ölçekte en alttakilerin, en güvencesizlerin sırtına vurulan küfeleleri çağrıştırırken, içlerindeki yorganlar yüklük olarak bu hissi güçlendiriyordu. Tam da burada, Türkiye sanatının bilinmeyen kahramanlarından olan, Bilkent Üniversitesi'nden Vahap Avşar'ın bir işini hatırlıyorum. Bir ara sokakta, yarım kiloluk kullanılmış çeşit çeşit konserve kutuları, üstüne uyduruk kapaklar yapılarak kumbara diye satılıyordu. Avşar, tahtadan bir açık kütüphane yaparak içine bu kutulardan 200 adet yerleştirmişti. Tahtayı inşaat iskelelerinden edinmişti. Evet, işin görünür referansı Allan McCollum gibi Pictures Group üyelerinin orijinal ve kopya üzerine giriştiği erken 80'ler tartışmaları ile Barthes, Benjamin, Baudrillard



ve Borges'e dayanıyordu. Ancak, Avşar'ın o dönemki işlerine özgü bir tutumla, yeniden üretim ve serileştirme tam tersine yoksulluğa, küçük işliklere, çocukların yasa dışı şekilde çalıştırıldığı atölyelere ve sonuçta gri ekonomiye referanslıydı. Sanatçının kullandığı tahtadaki sayısız çivi izi, çeşitli inşaat çalışmalarında kullanılmış olduğunu hatırlatıyordu. Bu sallanan sunum düzeni, genellikle göçmenlerin ilk bulduğu -en acımasız işlerden biri olan- inşaat işçiliğinin bellegini de geri getirmişti. Tıpkı hamallık ve çöp toplayıcılığı gibi, inşaat işçiliği de göçmen mesleklerindendi. Karamustafa'nın işlerinde göç-



Hüseyin Alptekin, *H-Faktörü: Misafirperverlik/Husumet*, 2003-2007  
(*Burada*, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003)

menlik durumunun tüm izleğini -kendisinin de göçmen bir aileden gelmesi ve İstanbul'un aldığı dış göç dâhil- okumak mümkün. Bu amaçla, Karamustafa, Alptekin ve Esra Ersen'i *Burada* sergisinde<sup>3</sup> yan yana getirmiştik. Karamustafa'nın *Merdiven* (2001) adlı işini geceleri sokağa yansıtmıştık; Ersen'in 8. İstanbul Bienali'nde yeniden gösterilecek olan *Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler* (2003) videosu da, Alptekin'in ışıklı otel tabelaları da oradaydı.

E.K.: Karamustafa'nın, Romanya ve Moldova gibi ülkelerden aileleriyle birlikte geçici olarak İstanbul'a gelen çalgıcı çocuklar üzerine kurduğu *Merdiven* adlı işinden daha önce bahsetmiştik. Devlet sosyalizminden çıkmış geniş coğrafya ile Türkiye arasında 90'lı yıllar boyunca oluşmuş hareketliliğe başka işlerinde de yer verdi Karamustafa. Örneğin, demin sözünü ettiğin, "bavul ticareti" olarak adlandırılan durum. Balkan ya da Kafkas coğrafyasından insanların İstanbul'a getirdikleri tek bir bavul dolusu eşyayı satıp kazandıkları parayla aldıkları başka tüketim mallarını satmak üzere evlerine geri götürmeleri olgusunu izleyen Karamustafa, bir bavul dolusu eşyayı, merkez Avrupa'da davet edildiği kimi sanat kurumlarına götürüp satmıştı sergi açılış-

larında. Bavuldaki mallar 100 dolara satın alınmıştı. Türkiye'ye fuhuş amacıyla gelen kimi Romen, Moldovyalı, Rus kadınların bedenlerinin bir saatlik kirasına biçilen sabit rakamdı bu. Alptekin'in dışarıda duran tabelalarını fotoğrafladığı otellerin içine *Otel Odası* (2002) adlı fotoğraf enstalasyonu ile giriyordu Karamustafa. Dekor olarak kullanılan otel odasının anonimliğine uygun biçimde, nereden geldikleri ve nereye gidecekleri anlaşılır olmayan bir anne ve bir çocuk figürünün arasındaki psikolojik gelgitler anlatılıyordu bu sinematografik dizide. Karamustafa'nın *Muhacir* (2003)



Gülsün Karamustafa, *Muhacir*, 2003

adlı video işi ise, bu anonimlik ve güncelliğin tersi yönünde kurgulanmıştı; coğrafi-kültürel kimlikler tarihsel bir çerçevede ele alınıyordu. Birçoğumuz gibi, 20. yüzyıl başındaki geç kalmış milliyetçiliklerin neden olduğu travmatik olaylar sonucunda, Balkanlar'dan bugünkü Türkiye sınırlarına göçmüş atalara sahip olan sanatçı, karşılıklı nüfus değişimlerini, zorunlu göçleri konu almıştı bu işinde.

Ersen de, göç ve iltica gibi konular ile bunlara bağlı olarak gelişen kimlik tartışmalarına değinen bir dizi video işi üretti son dönemde.



Esra Ersen, *Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler*, 2003

OFSAYT AMA GOL!

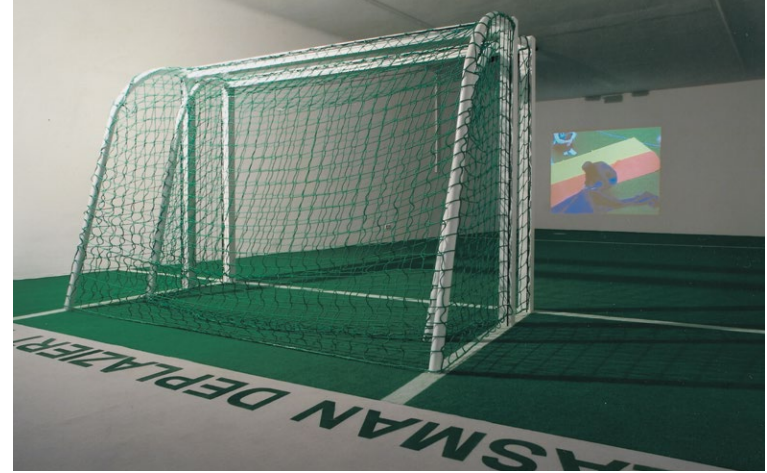


Gülsün Karamustafa, *Otel Odası*, 2002





*Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler*, Avrupa ülkelerine geçebilmek amacıyla İstanbul'a gelmiş ama senin ifade ettiğin gibi "bekleme odası"na dönüşen bu kentte sıkışıp kalmış, yasa dışı biçimde yaşayan Afrika kökenli insanların gündelik yaşamlarına yansıyan dramlar üzerine kuruluydu; kendi aralarında oluşturdukları mekânsal alternatifleri işliyordu. Sanatçı, *Ceza Sahasında* (2001) adlı video yerleştirmesinde ise, bu kez Türkiye dışına çıkıyor ve Türkiye kökenli insanların Avrupa'daki yaşamlarına bakıyordu. Bu işte öncelikle iç içe geçmiş iki futbol kaleşi görülüyordu. Tribünlere yansıyan saldırgan retoriğe bağlı olarak, görsel anlamda iki erkeğin cinsel birleşimine göndermede bulunuyordu bu kaleler. Yapay çime, aynı Latin kökenden gelen ama nüanslara sahip Türkçe, İngilizce ve Almanca üç kelime yazılmıştı: "deplasman" (bir spor takımının dış sahada oynadığı maç), "displacement" ve "deplaciert". Enstalasyona eşlik eden videoda, arka plana yerleştirilen ses kaydında, Ersen'in Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli üçüncü kuşaktan iki kız ile (çift) ulusal kimlik ya da kimliksizlik üzerine geliştirdiği sohbet duyuluyordu. Videodaki görsel malzemede de, iki büyük Alman bayrağı üstünde çalışan siyah kıyafetli, Akdeniz kökenli olduğu düşünülebi-

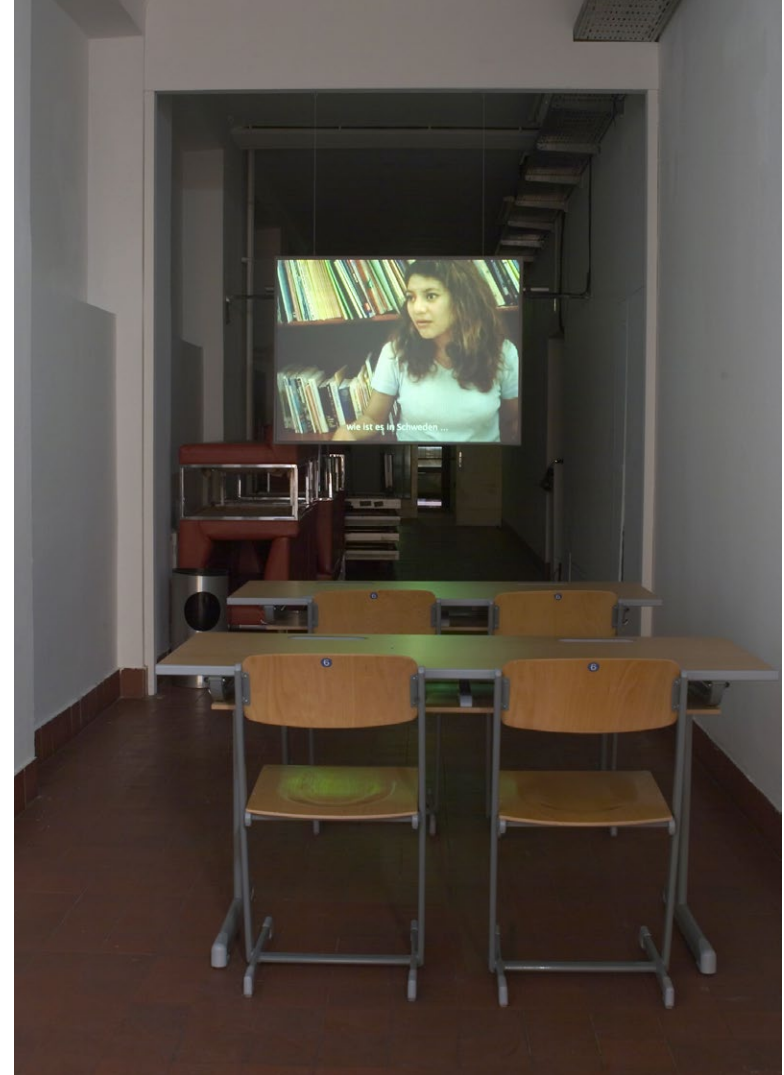


Esra Ersen, *Ceza Sahasında*, 2001 (Enstalasyon görüntüsü: O. K. Center For Contemporary Art, Linz 2005)

lecek üç kız izleniyordu. Kızlar, siyah şeritleri makasla kestikten sonra bayrakları birbirine dikiyorlardı. Ortaya çıkan yeni bayrak, geçtiğimiz yıllarda UEFA şampiyonluğunu kazanan ve bu başarıyla Avrupa'da yaşayan Türkiye kökenli insanlara ulusal kimliklerini savunma ve kendine güven duygularını geliştirme fırsatı vermiş olan Galatasaray kulübünün renklerini taşıyordu. Almanya'nın bütünlüğüne yönelik bir sertlik içerdiği izlenimini veren bu edim, daha sonra, siyah kıyafetli, siyah saçlı ve esmer tenli bu kızların bayrağın üstüne uzanmasıyla yumuşuyordu: kızlar, bedenleriyle Alman bayrağını yeniden

tesis ediyorlardı. Almanya'nın yeniden birleşmesinin ardından üretilecek yeni ulusal kimlik içerisinde bir azınlık olarak değil, kurucu unsur olarak bulunmak isteyen etnik kökeni farklı sosyalliklerin talebini yansıtıyordu bu resim.

Ersen, *İsveççe Konuşabilseydin...* (2001) adlı işinde de, yerel ya da Türkiye bağıntılı bir göç çerçevesinin tamamen dışına çıkarak, temayı Avrupa'nın yeniden tanımlanışındaki bir sorun olarak ele alıyordu. Farklı coğrafyalardan İsveç'e iltica eden ve bu yüzden yasal olarak dil kursuna gitmek zorunda kalan insanlarla birlikte gerçekleştirilmişti bu iş. Üretime dâhil olan kursiyerler, "İsveççe konuşabilseydin İsveçliler'e ne söylemek isterdin?" sorusuna kendi dillerinde yanıt vermişlerdi. Bu metinler daha sonra farklı dillerden İsveççeye tercüme edilmişti. Video işi ise, soruya yanıt veren kişilerin kendi ifadelerinin İsveççe versiyonlarını bir öğretmen eşliğinde okumalarıyla oluşturulmuştu. Metinlerdeki umutlar, hayal kırıklıkları, geleceğe dair düşlemler, yaşanan zorluklara ve değişen koşullara getirilen metaforik yorumlar, İsveçli dil öğretmenin kibar ama sert düzeltmeleriyle kesiliyordu sürekli. Farklı hikâyelerin yan yana dizilmesinin yanı sıra, kaynağını hümanizmden alan ama aşırı regülasyon ile



Esra Ersen, *İsveççe Konuşabilseydin...*, 2001 (Enstalasyon görüntüsü: O.K Center for Contemporary Art Linz, 2005)



Gülsün Karamustafa, *Heimat Ist Wo Man Isst* [Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir], 1994 [detay]

sonuçlanan Avrupalı tahayyülün eleştirisini de içeri-yordu Ersen'in işi.

V.K.: Ersen'in *Ceza Sahasında* adlı video yerleş-tir-mesi, 1994'te düzenlenen *İskele* sergisinde yer alan, Karamustafa'nın *Heimat Ist Wo Man Isst* (1994) adlı narin işinden bu kadar ayrışamazdı. Bu iş, bir bezin üstüne iliştirilen ve birbirine sargı beziyle ke-netlenmiş, küçük bir aileyi simgeleyen üç kaşıktan ibaretti. Yoksul bir doğu mutfağında, bir tencere çevresinde paylaşılan ve çatal gibi seçmeci olma-yan kaşık... İşin adının Türkçesi "Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir". Bu, göçmenlerin yaşad-

ğı ürkütücü deneyim ile mütevazı koşullara gön-derme yapıyor, İskender Yediler'in Almanya'daki süpermarket zinciri ALDI'nin naylon torbalarından yaptığı gariban şişme heykeller acı bir gurbet port-resi çiziyor (ALDIPLUSLIDL, 1998); Servet Koçyi-ğit'in fotoğrafındaki çaydanlık ve ocak da tek ba-şına göçmenlik hâlinin güçlü bir imgesini veriyor (Sıcak Havlu, 1999). Ersen'in *Ceza Sahasında* işiyse,



Servet Koçyiğit, *Sıcak Havlu*, 1999





Nevin Aladağ, *Tezcan Ailesi*, 2001

lenmiş olduğu bu sokak dili, aslında bize aynı ölçüde yabancı. Türkiye'deki kimi altkültürel oluşumlar Almanya'da Türkiye kültüründen bağımsız biçimde gelişen bu dilden etkilenmiş olsalar da, Türkçe, Almanca, Arapça ve Los Angeles jargonunu birbirine kıran bu Kanak dilini İstanbul'dan okumamız zor görünüyor. En yoğunluklu olarak Berlin'deki Kreuzberg semtinde biçimlenen ve kültürel ifadesini müzik ve sinema alanında bulan bu dil, olgunlaşma süreciyle kendi dışında kalan coğrafyalarla

yeni yeni iletişim kurmaya başladı sanırım. Oradakilerin İstanbul ile olan romanslarının canlanması ve İstanbul'un kendi travmasına bencilce kapandığı dönemin sona ermesiyle bir etkileşim başlamış gibi görünüyor. Sinema yönetmeni olan ağabeyi Züli Aladağ gibi, Münih ve Berlin'in altkültürel ortamlarında yaşamışlığı olan Nevin Aladağ'ın işlerinde beliren bir değişim burada aydınlatıcı olabilir. Toplumsal dokuyu incelediği işlerinde şimdiye kadar genellikle altkültürel kodlamalara değinen Aladağ'ın, son dönemde İstanbul'da gerçekleştirilen sergiler ile Avrupa'daki Türkiye ya da İstanbul temalı sergilerde yer almasıyla Türklük, Kürtlük, Almanlık gibi daha geniş kimlik temalarını ince bir şekilde ele almaya başladığı söylenebilir; altkültürel ilgilerden, şizoid kimlik oluşumlarından vazgeçmeksizin.

V.K.: Şizoid kültür oluşumunun, özellikle göç perspektifinden bakıldığında, olumsuz bir durum olduğunu sanmıyorum. Örneğin, her daim bir göç kenti olarak var olmuş İstanbul'un bugün bir üst kimliğe ve paylaşılan bir aidiyet duygusuna sahip olduğunu söylemek olası değil. Şizoid kimlik oluşumu kentin yegâne zamkı, ki bunu sanıyorum Hafriyat grubunun sergilerinde derinlemesine görebiliyoruz. Sergilerinin bütününde gördüğümüz, aksak,



Hafriyat, Yalan Dünya, 2004

tutarsız, kaba saba, eklemlemeci estetik (*Yalan Dünya*, 2004) grubun bu durumu kayda değer bulmasıyla ilgili. Hüseyin Alptekin'in deyişiyle, “yolundan değil, yolculuğundan sorumlu” bir estetik.

## DİPNOTLAR

1. Türkiye üzerinden deniz ya da başka yollarla Arnavutluk'a kadar uzanan bir göç koridoru var. Nijerya, Togo gibi Afrika ülkelerinden gelen kaçak göçmenler de dâhil olmak üzere İstanbul'a ulaşıp çıkış yolu bulamayan birçok insan yıllardır burada yaşıyor. İstanbul'da bugün, 200 binden fazla gayriresmî göçmen bulunuyor.
2. Büyük göç dalgası ilk olarak İran Devrimi'nden sonra başladı. 1989 sonrasında ise, göç rantı ciddi bir kara para kaynağı hâline geldi. Türkiye, hâlen Avrupa yolundaki transit ve organizatör rolünü oynamaya devam ediyor.
3. *Burada*, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2003.

# AÇILIMLAR

VASIF KORTUN: 1980’lerde Türkiye ile sınırın ötesi arasında çok belirgin bir mesafe vardı. Güncel sanatçılar yılda bir grup sergisiyle yetinirken, ikinci sınıf resim ticaretinin hüküm sürdüğü agresif taşra piyasasına karşı mesafelerini korumuşlardı. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileriyle süren bu duruş, dönemdeki parçalanmalardan da görüleceği gibi, yalıtılmışlığın getirdiği marazi tartışmalara boğulmuştu. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerinin ABCD’ye doğru süzülmesi sürecinde sekte duruşlar, abartılı ve edinilmiş disiplin gösterileri, aslen Ayşe Erkmen’in DAAD bursuyla Almanya’ya gitmesi ve eşi, grafiker Bülent Erkmen’in gruptan desteğini çekmesiyle sonlandı. Ayşe Erkmen, Berlin’den sonra *D* sergisine katılmış olsa da, bu konstelasyon 1993’te kendini lağvetmişti.

90’ların başında yerel sanat piyasası ve bu piyasanın aktörleriyle hızla değişen güncel sanat ortamı birbirinden geri dönülmez biçimde koptu. Daha önceleri piyasa kendi konumu-

nu kavrayamadığı gibi, İstanbul Bienali’ni etkilemeye bile talip olabiliyordu. 1987 ve 1989 bienallerinde Mimar Sinan Üniversitesi’nin bas kısmının hissedilmesi, bienal danışma kurullarındaki elitist-modernist ve statükocuların çoğunluğu, sergiye Türkiye’den güncel sanatla ilgisi olmayan onlarca sanatçının zoraki biçimde alınmasının ardındaki neden de budur. Bu paradigmatik kopma, 1989’dan itibaren “burası” ile “orası” arasındaki duvarların bölgesel ve küresel ortamda zayıflamasıyla ve senin de daha önce sözünü ettiğin yapısalılık sonrası düşüncenin sanat ortamına sızmasıyla üst üste geldi. Hatta, 80’lerde özellikle Amerika’da değişen feminist, politize, post-kolonyal sanat ortamının fotoğraf, enstalasyon, gündelik malzeme kullanımının da, buradaki sanatçıların diyaloga girebilecekleri, çevirebilecekleri modeller teşkil ettiğini söylemek olası. “Kırılğan kızlar” ve “kötü oğlanlar” diye tarif ettiğimiz 90’lar kuşağı sanatçıları, kimseye borçlu olmadıklarının altını ısrarla çizerlerken, 1992 bienaliyle cesaret





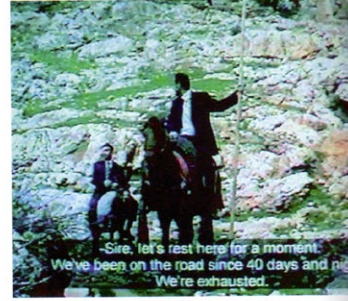
kazandılar, 1995'te de bilgi edindiler. 90'lardaki en önemli değişim, akademi hocalarının, dışarıdaki eğitimleri sırasında aldıkları bayat dogmaların; kendilerine yüksek kültür taşıyıcılığı vazifesi biçen sanatçıların, orasıyla burası arasında acentalık yapıp adalet dağıtmaya girişen uzmanların kan kaybına uğramasıdır. Tabii ki, bienalin Türkiye sanat ortamına getirdiği eğitici boyut, Platform'un arşivi ve konuk sanatçı programı gibi yenilikler, oluşan ilişki ağı, daha çok sanatçının yurt dışına çıkması, sergi ve bienal tecrübeleri, dışarıda okuyanlar, konuk sanatçı programlarına gidenler, İstanbul'un yabancı sanatçılar için ciddi bir çekim alanı oluşturması ve iletişim patlaması ortamı çok değiştirdi.

Ancak, bu her şeyin normalleştiği anlamına gelmiyor. 90'lardan önce ulus sergilerinin bile hayali kurulamazdı. 90'ların sonlarına kadar bu projeler, bienaller dışındaki nadir fırsatlardandı. Sanırım, bu kitabın ana omurgasını da bu sanatçılar oluşturdu. 1990'da, naif bir biçimde Türkiye sanatçılarını tanıtmak üzere bir Avrupa seferi yaptığımda, misyonu tam da Almanya'da böyle sergiler yapmak olan Institut für Auslandsbeziehungen (Stuttgart) beni kapıdan içeri bile almamıştı. Ancak daha sonraki yıllarda aynı kurumda



Gülsün Karamustafa, *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu*, 1996

*İskele* (1994), *Stills, Cuts and Fragments* (1999) ve *İstanbul* (2004) adı altında üç sergi gerçekleştirilecekti. Hiçbir talebin gelmediği zamanda bile kadın sanatçılar, Müslüman, kadın, Orta Doğu, Türk ve benzeri kümeleştirmelerden uzak durular da, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Ayşe Erkmen bile çokkültürlü ve siyaseten doğru sergilerde yer aldılar. Bu sergiler arasında, Erkmen'in İstanbul sanatçılarının bu tür sergiler tarafından kümeleniyor olmasını hicvettiği *Emre & Dario* (1998) videosu, Karamustafa'nın *Erken Bir Temsiliyetin Sunumu* (1996) adlı proto-oryantalizm ve kendi pozisyonunu araştıran işi



Erkan Özgen ve Şener Özmen, *Road to Tate Modern*, 2003

ve Tenger'in, Avrupa ve aidiyet durumunu vize ve ekonomik sınıf üzerinden ele alan videoları vardı. Son yıllarda, üzerinden kısaca geçtiğimiz

Diyarbakır çevresi sanatçıları ise, izleyici olarak tümüyle “dışarıyı” düşünerek üretim yaptıklarını saklamıyorlar. Bunun en tipik örneği, Erkan Özgen ve Şener Özmen'in birlikte ürettiği; Don Quixote ve Sancho Panza misali, bayramlık elbiselerini giymiş iki Kürt gencinin, biri at, diğeri eşek sırtında gezerek dağ başında Tate Modern'i aradıkları video olmalı (*Road to Tate Modern*, 2003). Bu bana Aydan Murtezaoğlu'nun bir sergi eleştirisinde “Artık kimin ne görmek istediğini değil, kendim ne görmek istiyorum, onun peşindeyim” demesini hatırlatıyor. Burada, Serkan Özkaya'nın yıllarca süren, üçüncü dünyadan birinci dünyaya bakan sanatçı çeşitlemelerini tartışmak lazım.

Devletteki değişimle başlayan detant doğrultusunda bu sergiler ve ulusal çerçeve içerisinde tarif edilme konusunda çok şikâyet yok galiba. Oysa, 90'lardaki sergilerin belli üst okumaları yapılabiliyorken, son zamanlarda bu pek de mümkün değil. Örneğin, benim de payımın olduğu Japonya sergisi; Saitama Museum of Modern Art'ta düzenlenen *Where/Here* (2003) bir potpuriydi. Karlsruhe'deki sergi (*Call me ISTANBUL ist mein Name*, ZKM, 2004) ise, yıllardır özenle karşı durduğumuz şarkiyatçılığa teslim olunan yegâne sergi ola-

rak tarihe geçecektir. Bu serginin kendi türünün en pahalısı ve şatafatlısı olmasının da medyatik alımlama ve satışla bir ilgisi olmalı. Bu genel temsillerin ötesindeki kanala da *Hafriyat* (München Rathaus, 2004) ve *Daydreaming in Quarantine* (Graz, 2003) gibi ulus kümelemeleri olarak algılanmaması gereken; bir dönemi, bir yaklaşımı, bir grubu tarif eden projeler oturuyor.

ERDEN KOSOVA: Avrupa'nın 90'lı yılların başında Türkiye'deki sanat üretimine olan ilgisizliğinin yerini, son yıllarda birbiri ardına dizilen coğrafya sergilerinin almasını sadece Türkiye'de olup biten ile açıklamak zor. Neoliberalizmin Sovyet bloğunun çöküşünün ardından yaşadığı zafer sarhoşluğundan rahatsız olan Avrupalı kitlelerin 90'ların ortasında ciddi biçimde sosyal demokrat partilere kaydığı, reel sosyalizmin çöküş şokunun ertesinde Avrupa entelijansiyasının komün sözcüğünü, yani birliktelik fikrini yeniden tanımlamaya giriştiği bir zemin var 90'ların ikinci yarısında. Ve bunun sanat pratiği üzerinde paradigmatik kaymalar yarattığı söylenebilir; proje bazlı kolektif çalışmaların yaygınlık kazanması, antropoloji ve kentsel araştırmalar gibi disiplinlere yaklaşılması, "ilişkisel estetik" [*relational aesthetics*] ya da "saha araştırması"

[*field work*] gibi kavramların ortaya sürülmesinde olduğu gibi. Belirli bir sol duyarlığın kendini hissettirdiği ve Avrupa Birliği'nin genişleme sürecinin hızlandığı bu dönemde, Avrupa'nın içindeki "yabancı" konumundaki sosyalliklere ya da sınırında kalan kültürlere, coğrafi ötekiliklere yönelik siyasal bir ilgi oluştuğunu görüyoruz. Bu yaklaşım farklı etik duruşlar içerisinde pratiğe geçti. Yeni İskandinav sanatını kendisinin keşfettiğini söyleyen merkez Avrupalı bir sanat otoritesine rastladık ya da bir diğersinin, Kosova'daki güncel üretiminin Avrupa'nın yeni-avangardı olduğunu ilan etmesine tanık olduk. Yine de, ötekiliği asimile ya da entegre etmeye yönelik reel siyaset çizgisinin dışında kalan içten duruşların da olduğunu söylemek lazım.

Bu tür sergilere katılanların motivasyonlarına baktığımızda, aslında temsilî çerçevelemenin her zaman farkında olunduğunu ve bundan herkesin her zaman şikâyetçi olduğunu gördük. Ama katılım devam etti. Öncelikle, söyleyecek sözü olan kişinin kendini dinleyecekler olduğu yere yönelmesiyle açıklayabiliriz bunu. "İçeride" dinleyecek kimse bulunamıyorsa ya da dinletmek becerilemiyorsa, "dışarıda" dinlemeye hazır olduğunu söyleyen kişiye yöneliyor.



Düşünümsellik [*reflexivity*] için önce söyleme ediminde bulunmak gerekli. Bunun yanında, durum dürüst biçimde gözden geçirildiğinde, kimi zaman işlerin fiziksel ve finansal olarak üretilme koşullarının ancak Avrupa’da düzenlenen bu tür sergiler aracılığıyla sağlanabildiği söylenmeli. Batı sanat sisteminin kendisi için harcadığı paraları kalem kalem hesaba döken Luchezar Boyadjiev’in mizahi işi geliyor aklıma.

Ciddiye aldığım başka bir gelişme de, “iç dökülen dışarı” şeklindeki formülasyona alternatif arayışların da başlamış olması, başka bağlamlar üzerine söz almaya da girilmesi... Batılı kurumlar tarafından düzenlenen ve ulusal sanat üretimlerini temsilî çerçevelmelerle ele alan sergiler, tabiatıyla sadece Türkiye ya da İstanbul’a bakmadılar bu dönemde; birçok kültür-coğrafya benzer bir ilgiye mazhar oldu. Son dönemde ise, ulus-ötesi büyük ölçekli sergiler birbiri ardına geldi. Ardındaki siyasal güdülerin masumluluğu hâlen tartışmaya açık olsa da, çevresel konumdaki sanat ortamları arasında yataygeçişli [*transversal*] bir iletişimin ciddi biçimde güçlenmesi gibi bir yan etkiden bahsedilebilir. Tabii ki, oluşan bu ortak zeminde yapılması gereken, artık Avrupalı kurumların

aracılığına başvurmadan diyalogu sürdürmeyi başarabilmek. Kendi yarasını başkasına gösterirken aynı zamanda başkasının yarasıyla da ilgilenmeyi öğrenmek... Üzeri bir yüzyıl boyunca milliyetçilik ve Soğuk Savaş tarafından örtülmüş kültürel yakınlıkları hatırlamak ya da daha doğrusu yeniden kurmak...

Merkez ve Kuzey Avrupa’da düzenlenen bu sergilerin ulusal temsil çerçevesinden çıkmaya çalışarak kentsel bir odağa, çoğunlukla “İstanbul” sözcüğüne sığınmaya çalıştıkları görülüyor. ZKM sergisinin hazırlık aşamasında İstanbul ile hiç ilgisi olmayan, Hüseyin Alptekin’in deyişiyle “dolmuşa nasıl binileceğini bilmeyen” sanatçılara teklif götürülmüş olması, bu kafa karışıklığına işaret ediyordu. Bu tür sergilere katılanlar, genelde temsilî konuma sıkışıp kalma tehlikesinden işlerinin içeriği yardımıyla sıyrılmaya çalıştılar. Çoğunlukla başarılı olunduğu söylenebilir. Burada aklıma gelen ise, doğrudan Türkiye ve Avrupa arasındaki asimetrik güç ilişkisini, Türkiye’den söz alıyor olmaya peşinen iştirilen “geriden gelme”, “gecikmiş olma” sıfatlarını farklı yollardan sorunsallaştıran işler. Bu dengesizliğin, Vahit Tuna’nın işlerinde son derece rahat bir





Vahit Tuna, *Armut*, 1998

mizahi anlayışla ele alındığı görülüyor. Ufak bir şaka aracılığıyla, küçük bir fikir yardımıyla Batı sanat kanonunu tersine çeviren ya da kendi üretimiyle eşitlenmesini sağlayan bir dizi iş üretmişti Tuna. Güncel Batı sanatını bir kanon olarak kurmaya girişen *Art Today* kataloğunun minyatür bir versiyonunun, Tuna'nın avucunun içinde küçük bir sihir hamlesiyle yok edilmesinde olduğu gibi. Ya da Duchamp'ın veya iş üstündeki imzasıyla "R. Mutt"un biçimsel olarak kadın bedeniyle benzerlikler kurulan pisuvarını, hem cinsel-biçimsel hem de fonetik benzeşim üzerinden kurulan bir kaydırmayla "armut"a dönüştürmesinde olduğu gibi (*Armut*, 1998). Öte yandan, Şener Özmen'in erken dönem işlerinde varoluşsal bir mesele olarak başvuruluyor çevre-merkez eşitsizliğine. *Tracey Emin'in Öyküsü* (2000), kendi üretimiyle Batı'daki sanat pratiğini eşitleyen testosteron yüklü, libidinal bir fanteziydi; tek bir defter üstünde gerçekleştirdiği resimli anlatıda Özmen, Güneydoğu Anadolu'daki kalesinde etrafındakilere hükmeden genç ve entelektüel bir feodal ağanın, kapanıp kaldığı ortamdan sıkılıp Londra'ya gitmesini, Tracey Emin'i kaçırarak kendi ortamına getirmesini anlatıyordu. Ya da *Manifesta Cinayetleri* (2011) adlı fotoroman çalışmasında, Avrupalı küratörlerin seri biçimde öldürülmesine müda-

hale eden bir dedektife dönüştürüyordu kendini. Tuna ve Özmen'in erken dönem işleri ironik bir eşitleme üzerine kurulu. Özgen ve Özmen'in ortak imzasını taşıyan ve daha yakın döneme ait *Road to Tate Modern*'da ise, senin dediğin gibi, çevresel konumda olmayı kendi lehine bir avantaja dönüştürmeyi örneklediği söylenebilir.

“Geriden gelme”yi ironik bir tavırla işleyen bir diğer sanatçı Serkan Özkaya. Christo'dan yıllar sonra Reichstag'ın üstünü örtmek için Alman resmî kaynaklarına yaptığı başvuru, MoMA'ya Mondrian'ın *Broadway Boogie Woogie* tablosuna Alexander Brener'den esinle dolar işareti spreyleme teklifi, Louvre Müzesi'ne *Mona Lisa*'yı bir süreliğine ters çevirerek sergileme önerisi gibi işler geliyor aklıma. Özkaya'nın konuya yaklaşımını aslında oldukça çapraşık güdülerden kaynaklanıyor: orijinal ve kopya arasındaki sanat içi sorunsal; modern dehanın kaybına karşı izlediği, hem kutlamaya hem yazıklanmaya uzanan ikircikli tutum, bariz bir oksidantalizm, ama bunun yanında reel sosyalizm içerisinde yaşamış avangardın minimal diline olan yakınlık vs...

V.K.: Ana konumuzdan sapma pahasına, söylediklerine bazı eklemeler yapmak istiyorum. Sö-

zünü ettiğin açılımların gerisinde kapalı kalmış bir tarih var. ABD'de 80'ler sonunda yapılan ve merkez esneten sergiler bunun ilk örneklerini oluşturmuştu: *Interrogating Identity* (Grey Art Gallery, New York, 1989) ve *Decade Show* (New Museum, Harlem Studio Museum ve Bronx Museum, 1990). Avrupa'da ise *Magiciens de la Terre* (1989) sayılmalı. Belki de tüm bunlar kadar önemli olan, küratörlüğünü Anda Rottenberg'in yaptığı *Unknown Europe* (Krakova, 1990) sergisinde, sözünü ettiğin yataygeçişli iletişimin temelleri atılmıştı. Bunlara ek olarak, Arts International'ın düzenlediği ve *Magiciens de la Terre*'in masaya yatırıldığı, açılış konuşmasını Homi Bhabha'nın yaptığı (Venedik, 1991), 1993'te tekrarlanan toplantı (Barcelona) *Power and Art Institutions* (Getty Center for the Arts and Humanities); yine 1991'deki Uluslararası Sanat Eleştirmenleri (AICA) Kongresi, Doğu Avrupalılar kadar küresel anlamda merkezkaç profesyonellerinin bir araya geldiği ve iletişim ağlarını inşa ettikleri temel noktalardı. Buna 1992 İstanbul Bienali'ni de eklemek gerek. O bienal, Doğu Avrupalılar'ın aralarındaki bağları temellendirdikleri yer oldu. Söz konusu dönemde Açık Toplum Enstitüsü'nün kurulması ile yataygeçişlilik yerini “merkeze doğru hareket etmeye” bıraktı,



beklenen vizyon kan kaybına uğradı ve dediği gibi, bundan yıllar sonra Batı Avrupa müdahaleleriyle teşvik edildi. Bu teşviğe koşut olarak *Manifesta* sergilerinin de pozitif bir etkisi oldu.

Özkaya'nın geriden gelme fikri (Sloterdijk'in yürüyen merdiven metaforu; yürüyen merdivende arkadan gelen hep öndekinin adımlarını yineler) ile modern dehanın kaybı birbirinden farklı değil, örtüşüyor çünkü modern dehanın ancak merkezin tekelinde olduğunu öncüllüyor. Başkalarının kişisel seçkilerinden toplanan binlerce slaytla yaptığı *Büyük Cam* (2000) işinin küçük bir Kuzey Avrupa kentinde -en azından biçimsel olarak- daha önce yapıldığını öğrendiğinde, bu işi yayımlayan *NU* dergisine yolladığı yazıda, kenardaki sanatçının önce gelemeyeceğini söyleyen bir hicve başvurmuştu. Özgün olanın sadece "suyun öte yakasından", yani sınırın batı yakasından gelmediğinin rahatlığı ve farkındalığı yanında, Avrupa'nın batısı ile doğusu arasındaki ekonomik koşullar, kamusal fonlama mekanizmaları arasındaki eşitsizliği görmek gerekli. Yataygeçişliliği bundan 12 yıl önce yoğun bir biçimde Doğu Avrupalı arkadaşlarımızla salt proje bazında değil, geçmişe yaklaşımlar, paylaşılan Osmanlı tarihi ve onların deneyimlediği büro-sosyalizmi ile bizim

deneyimlediğimiz devlet eliyle hazırlanan kapitalizm üzerinden tartışmaktaydık ama o dönemde bunu projelere aktaramadık.

E.K.: Özkaya'yı İstanbul bağlamı içerisinde farklı kılan unsurlardan biri, bu çevresellik nosyonunu ya da daha genel anlamda coğrafya-kültüre dair göndermeleri stratejik olarak kullanması aslında. Yoğun ve tutarlı biçimde sanatın kendi içerisindeki epistemolojik sorunları, orijinal ve kopya konuları arasındaki iç içe geçmişliği, sanatçının yaratıcı konumunun sorgulanmasını öne çıkardığı; el emeği, mimetik benzerlik ve sanat eserinin boyutu konularında oyunsu işler ürettiği söylenebilir. Bunu olumlu anlamda taşralılıktan ve narsisistik travma sayıklamalarından ayrışma olarak tanımlayabiliriz ya da olumsuz anlamda kimliğin dışına çıkabilecek derecede ayrıcalıklı bir konumda olunmasıyla bağlantılandırabiliriz. İlginç biçimde, Özkaya'nın üzerine çalıştığı sorunlara yakın bir üretimin, İzmir'de toplanan ve Borga Kantürk'ün başını çektiği genç bir sanatçı kümesi tarafından da gerçekleştirildiği görülüyor. İzmir'in İstanbul'a karşı olan çevreselliğinden fazlaca şikâyet etseler de, bu genç isimlerin kimlik temalarını işlerine çok yaklaştırmadıkları ve sanat pratiğinin kendi içerisindeki dinamik-



leri üzerine yoğunlaştıkları söylenebilir. Ayrıca İzmir ile Güneydoğu'daki üretimler arasındaki neredeyse kutupsal farklılığa dikkat çekilmeli. Altındere'nin *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!* sergisine İzmir'den katılanlar ve benzer bir çizgide duranlar kendilerini biraz dışarı itilmiş hissetmişlerdi.

Çeşitlenme başlığından kastımız da biraz bu. Daha önce bahsettiğimiz üretimlerin dışında kalan ve kendi bireysel üretim çizgileri içerisinde tutarlılığı yakalamış isimlerin de bambaşka bir zeminde durduğu söylenmeli.

V.K.: Tartışmamızın başında üzerinde durduğum ulus sergileri türünden kümelenmelerin, bireysel üretim çizgileri içerisinde farklı kulvar açanları dışarıda bırakma tehlikesi her zaman mevcut, ancak 90'ların sonuna kadar üretimde belirgin bir dallanma yoktu. Son yıllarda ise, dokümanter formatın yorulması gibi, 90'larda ağırlıkta olan anlatısal yaklaşımlar azalıyor. Bu dallanma, yeni yapılar peşinde olan Haluk Akakçe, Banu Cennetoğlu ve Leyla Gediz gibi, dikkat edersek eğitimi Türkiye dışında sürdürmüş ya da Mürüvvet Türk-yılmaz, Ömer Ali Kazma, Cevdet Erek, Yetkin Başarır gibi klasik akademik eğitimden geçme-



Banu Cennetoğlu, *Dysfunctional # 3*, 2002



Leyla Gediz, *Butterfly*, 2004



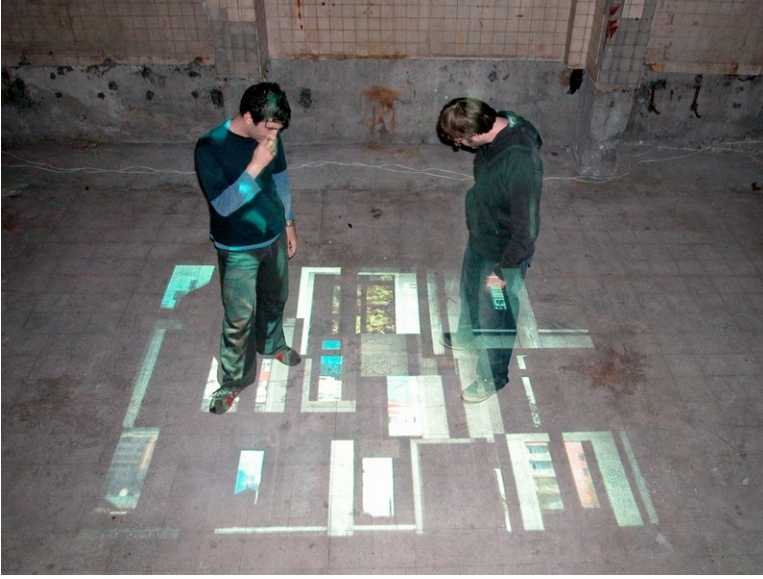
miş olan sanatçılardan gelmekte. Bunu, kabaca “normalleşme” süreci olarak değerlendiriyorum. 90’larda üretilen açılım, bir yandan uluslararası kanalları oluştururken öte yandan sanatçıların kümeleşme dışında varoluşlarının meşruiyetlerinin de olduğu bir dönem oldu. Bu, yeni yapılanmalara olanak sağladı. Ereğ’in, yaptığımız bir söyleşide belirttiği gibi, yerel içerikleme kader değil (Cevdet Ereğ, *Avluda*, 2002). Sanatçıların içine hapsedildiği, Türk/Kürt, Balkan, Orta Doğu, İstanbullu, kadın, inanç coğrafyası türünden kümelerin hepsi de provizyonel ve müzakereye tabi, kırılmaya müsait ön yaklaşımlar olmalı. Burada pandoranın kutusunu açıyor olabilirim ancak, üretimin bir kısmının da kendine çıkış yolu olarak bu kümelerin tariflerine uyan işler yapmaya teşne olduğu bir ortamdayız, ki bunu uluslararası bienaller de körükledi. Bu anlamda, bienaller ve küme sergileri çeşitlenmenin önüne set çekiyorlar.

Ben, gündelik hayatın tahakkümü dışına çıkmayı becerebilen ya da ona yapısal bir manevrayla dönebilen, kendi yolundan menkul olan, beklenmedikle karşılaştıran talepsiz sanatçıların çeşitlenmeyi oluşturduklarını düşünüyorum. Burada özellikle Gediz’in resminin, Kazma ve

Ereğ’in enstalasyonlarının beklentileri kırmasını, marazileşen anlatısalığa mesafe almasını önemseydiğim gibi, Ereğ’in Cennetoğlu’nun gayet anlatısal bir konuyu ele alıp (Güneydoğu, göçmen hazırlama merkezi gibi) ona apayrı bir matris uygulamasını, Songül Boyraz’ın araştırmalarını (*İsimsiz*, 2001) nefes alma noktaları olarak görüyorum.

E.K.: Güncel sanat üretimindeki çeşitlenmeyi daha önce farklı bağlamlarda ele almıştık. Sınıfsal olarak cumhuriyet elitinin ya da daha sonra üst orta sınıfın faaliyeti olarak kabullenegelen sanat pratiği, farklı sınıfsal katmanlar tarafından sahiplenilmeye başladı. Diyarbakır’daki sanat ortamının kendini hissedilir biçimde görünür kılmasıyla oluşan coğrafi farklılaşmalara değindik. Deneysel ve spekülatif bir şekilde aile terimlerine başvurarak, anneler ile “kırılgan kızlar” ve “kötü oğlanlar” arasında bir karşılaştırmaya giriştik. Bu bağlama eklenebilecek bir parantez de, queer bir duruşun son dönemlerde daha fazla görünürlük kazanması oldu. Kutluğ Ataman’ın, İsviçre’de yaşayan transseksüel Ceylan’ın inişli çıkışlı yaşamı ile Türk sinemasındaki melodram geleneğini yan yana getirdiği *Ruhuma Asla* (2001) adlı video işi; Taner Ceylan’ın gay ikonizmi üzerine kurulu





Cevdet Erek, *Avluda*, 2002



Songül Boyraz, *İsimsiz*, 2001 [detay]

portreleri ve özellikle, akademik kariyerine mal olan, kendini yine kendi figürüyle cinsel birleşme sırasında resmettiği tuvali; Erinç Seymen'in norm dışı cinsel pratikleri kışkırtıcı biçimde görselleştirdiği tuvaleri bu duruşun örneklerinden sayılabilir.

Son 10 yıl içerisinde özel yayın şirketlerinin sayıca patladığı, ticari video kliplerin her yeri kapladığı, reklam ve grafik tasarım sektörünün belirli bir ilerleme gösterdiği, polis ve medyanın kriminalize eden görsel mekanizmaları iş birliği içerisinde kullandığı bir ortamda, yeni medya sanatı, teknolojik gelişimler, görsel değişimler ve bunların ideolojik yansımaları üzerine yoğunlaşan işlerin ortaya çıkması beklenirdi ama ilginç biçimde bu tür eğilimler zayıf kaldı. Herhangi bir ortak söylem oluşturamayan birkaç kişinin tekil çabaları dışında, sanat alanından ticari alana kayan kişiler o alanda faaliyet göstermekle yetinerek deneySELLİK gibi bir arayışa girmediler. Yeni tür görselliklerin siyasal komplikasyonları üzerinde de durulmadı. Anlatımı öne çıkaran sanatçılar, güncel sayılabilecek sunum biçimlerini kullansalar da, bu biçimlerin epistemolojik nitelikleri üzerine kafa yormadılar, tüketici bir kolaycılık içerisinde kalmayı tercih

ettiler. Bunun yanında, post-punk estetiğinden etki almış bir çevre, stratejik ve ironik bir tavırla retro karakterli bir görselliği (8 mm'lik eski el kameraları, Beta videokasetlere çekilen TV kayıtları vb.) takip etti. Az malzeme ile yetinme ve olanı sürekli geridönüştürme yönelimi, bir yandan var olan ekonomik şartların yansımasyken diğer yandan bilinçli bir minimalizmle ilişkiliydi.

Çeşitlenmenin zamana yayılan boyutunu, gelecek kuşaklar üzerindeki etkisini ise şimdiden kestirmek zor. Son birkaç yılda elde edilen kurumsallaşma durumunun pedagojik bir sistemi, yapısallığı ve söylemi üretip üretemeyeceğini görmek için birkaç yıl daha gerekiyor. Belki bunun hikâyesini başkaları kaleme alacak.



# EPİLOG

ERDEN KOSOVA: Vasif; Avrupa Birliđi'nin (AB) dođu sınırına doğru genişlemesinin, Avrupa'nın yerleşik sanat kurumlarının gündemleri üzerinde gözle görülür bir etkisi oldu. 2002 sonları ile 2003'te düzenlenen ve Balkan coğrafyasındaki sanat üretimini bir çerçeveye oturtmayı hedefleyen bir dizi sergi -haritanın sađ tarafına doğru yavaş yavaş kaymaya başlayan coğrafi terimlerin (Orta Dođu Avrupa, Dođu Avrupa, Güney Dođu Avrupa vs.) ad olarak sečilmesinden de görülebileceği gibi- kıtanın dođu kanadına ilişkin mevcut politikalara eklemlendi. Söz konusu sergilerin yapısı, içeriği, amaçları konusunda pek çok kuşku ve itiraz dile getirildi. Yine de, bu büyük ölçekli sergilerle ilgili olarak henüz tutarlı bir eleştiri oluşturulamadı. 2004'te, AB'ye girme olasılığıyla ilgili kritik karar aşamasında bu sefer Türkiye ilginin odağına oturdu; ardından da İstanbul, coğrafi anlamda bir ağırlık merkezi olarak adından sık sık söz ettirmeye başladı: önce Peter Weibel, Eda Čufer ve Roger Conover üçlüsünün

küratörlüğünü üstlendiği ve ZKM, Karlsruhe'de düzenlenen *Call Me ISTANBUL ist mein Name* adlı sergi, ardından senin Stuttgart ve Berlin'deki IFA galerilerinde gerçekleştirdiğin *STADTanSICHTen Istanbul* sergileri, son olarak da Christoph Tannert ve Peter Lang'ın küratöryel idaresi altında Berlin'de, Martin-Gropius-Bau'da gerçekleştirilecek ve hazırlıkları süren *Focus Istanbul* projesi. Her ne kadar bu son proje İstanbul'da bazı rahatsızlıklar yarattıysa da, Türkiye'den pek çok sanatçı bu sergi dizisinde yer almaktan çekinmedi. Ben de bu sergilerin kavramsal ve politik duruşunu dikkate almadan, hiçbir eleştirel yaklaşım göstermeden bütün davetleri kabul edenlerle ilgili geçmişte yaptığın eleştirileri ele almak istiyorum. Sence doğru duruş ne olabilirdi ya da şimdi ne olabilir?

VASIF KORTUN: Benim eleştirim kısmen, bu projelerin kaçınılmaz olarak kendi üzerlerine düşünmeyişlerinden kaynaklanıyor. Birincisi, bu tür sergilere katılan sanatçıların önemli bir bölümü



bunlara bir tür sahne ya da defile gibi bakıyor; yanında biraz gezi, dinlenme, rahatlama ve ilişkiler kurma da cabası. Sonradan gelenler elbette sahne ışıklarından pay almak isteyebilir, ama durum biraz klişeleşti artık. Bunlar, daha önce “evet kuşağı” olarak adlandırdığım ve önlerine çıkan her fırsatı değerlendiren sanatçılar. Sanatsal üretimler, bu kuşağın sergileri tarafından, AB genişleme süreci gibi birbiriyle rekabet eden siyasal gündemlere fazlasıyla iyi bir şekilde uyduruluyor. Bütün bu işleri sorgulayacak, sınırları zorlayan bir sanatsal üretimin hâlen çok uzağında. İkincisi, sanatsal üretimi bir alan, bölge, ülke ya da coğrafyanın sınırları dâhilinde tanımlamak kendi içerisinde bir sorun; tabii içerdiğini iddia ettiklerini değil de, dışarıda bıraktıklarını hesaba katan bir açık olarak dillendirilmiyorsa. Bölgesellik süreci hakkında sonradan görmelik yapamayız. Dahası, benim anladığım biçimiyle bölgesellik; dil, tarih, olası gelecekler gibi çeşitli araçlar kullanarak aynı alanda rekabet ve iş birliği içerisinde olan, birbirine eşit taraflar arasındaki bir meseledir. Şehirler ya da sınırlara bağlı olmayan ağlar kurmanın bir yoludur; bunlar, kültür yöneticileri gibi konunun dışındaki katılımcılar tarafından modellenmez, hükümetler ya da devletlerin politikalarıyla uyum içerisinde olmazlar

ve Avrupa'nın doğusunu standartlaştırmaz, şekillendirmezler. Sanatsal duruşların standartlaştırılması bir sorun, çünkü bu bir araya toplayıcı etki sonucunda ortaya bir sanatsal özne çıkıyor, o da bu tür bir kategorileştirme fikrine çekici gelecek işler üretiyor; yani kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet ortaya çıkmış oluyor. Bu sorunu neoezotiklik bağlamına oturtursan daha da karmaşık bir sorun doğuyor. Arzuyu tahayyül etmenin, merkezin neyi arzuluyor olabileceği hakkında çevrenin projeksiyonunun ve çevrenin neyi arzularaması gerektiği hakkında merkezin projeksiyonunun (ya da projeksiyon öncesinin) omuz omuzluğu hakkında geçmişte yazmıştım. Bu arzular bir dereceye kadar birbiriyle uyumluysa, ki eldeki veriler bunu gösteriyor gibi, fonlar ve dolaşıma erişimde orantısızlık ortaya çıkıyor. Ama unutmama ki, burada “çevre” ve merkez” sözcüklerinin kullanımını yalnızca bağlama işaret eder.

E.K.: Eh, oldukça karamsar bir tablo çizdin. Bu Balkan sergileri dizisinde yapıcı hiçbir boyut yok mu? Balkanlar'daki çeşitli şehirlerden çok sayıda entelektüel ortak bir eleştirel refleks göstermekte; bu sergilerdeki Batılı perspektifi önceden koşullanmış ve suçlu olarak işaretliyorlar. Bunun yanında, bence olumlu bir sonucu göz ardı etmek de zor,



o da katılımcı coğrafyalar arasındaki kesitsel enerjinin hızlanması ve aralarında ortaya çıkan diyalog ağı. Elbette, bütün bu dış kaynaklı şişirmeler yakında sona erecek. Şunu düşünmek gerekiyor: şimdi bu kazanılmış deneyimin üzerine ne kurulabilir? Avrupa'nın yerleşik kurumlarından gelen bu girişimlerin ertesinde, yeniden ve sentetik bir biçimde birbirine bağlanan coğrafyalar arasında gelecekte de iş birliklerinin bir ölçüde, kendiliğinden devam edebileceğini düşünüyorum.

V.K.: Avrupa'nın batısını eleştirmedim. Bölgesel bir tartışma her şeyden önce fonlar üzerine kurulmamalı ve savaştan sonra değil, travma yıllarında yapılmalıydı. 90'larda Yugoslavya'nın dağılmasından sonraki gerçek siyasal çatışmaya koşut bir tartışma yapılabilirdi, yapılamadığı için uzunca bir değerli zamanı kaybettik. Bu durumun gerçek olduğu, bize demek ötedeki dünyadan tebliğ edilecekmiş. Yoksa bu projelerin olumlu yönleri olduğuna ben de katılıyorum. Benim sorum burada neyin vurgulandığıyla ilgili: o korkunç "Balkanlaştırma" terimindeki gibi parçalanma mı, yoksa ortak kaderlerin birlikteliği mi?

E.K.: Bence sanatçılara biraz haksızlık ediyorsun. Bir kere, bu bölgeden gelen sanatçıların,

özellikle de şu anki ekonomik koşullardan son derece olumsuz etkilenen genç sanatçıların yeni işler üretebilmelerini sağlayacak bir destek yapısının yalnızca bu tür sergilerde ortaya çıktığını biliyoruz. Ayrıca herkesin "evet kuşağı" sanatçısı olmadığını da biliyoruz. Belirli kıstaslarda direten ve davetin arkasındaki amacı sorgulayan örnek insanlar da var. Pekiyi, kendini egzotikleştirmenin kolayca ayırt edilebilir örneklerini görüyor musun? Bu büyük ölçekli sergiler, işlerin içeriği ve formunu nasıl etkiliyor; herhangi bir gözlemin var mı?

V.K.: Çok açık ki, millî marşlara, folklorik şarkılara, bayraklara, börelere, yerel müzik aletlerine, İngilizce'ye yaklaşma biçimine, ailenin kullanımına vs. gönderme yapan ve bütün bölgede karşımıza çıkan bir ana damar var. Sorulardan biri, acaba büyük ölçekli projelerde bu konuları fazla mı vurguladığımızla ilgili; "Egzotik nesnelere ve tavırları aşırı derecede öne çıkararak sonuçta diğer önerileri bastırmış oluyor muyuz?" sorusu. Çok güzel işler olduğunu varsayıyoruz ama görsel üretimin ulusa, bölgeye ve sömürgeleşmeye karmaşık bir bağımlılığı olan yerde bir tür endişe de var ya da endişenin ağırlığı. Bence mizah ve pastiş bu yüzden bu kadar çok kulla-



nılıyor, endişeyi serbest bırakmak ve paylaşmak için. Bu biraz Fredric Jameson'ın önerisiyle de bağlantılı; bütün üçüncü dünya metinleri, ulus alegorisi olarak okunmalı. Buradaki "ulus"un yerine "yer"i koyabiliriz. Bence bunlar çok ilginç konular, hiçbir biçimde küçümsemiyorum.

E.K.: Batılı bakış için doğru bir duruş olasılığı hiç mi yok? Bu tür etkinliklerin küratörlüğü Batılılar tarafından gerçekleştirildiğinde rahatsız oluyor musun? Bunlar arasında René Block'un sergisinin, diğerlerine göre daha sempatik bir proje olmasının nedeni bence sahneyi, birbiriyle ilişkili şehirler arasındaki etkileşime bırakmaya bir ölçüde hazır oluşuydu.

V.K.: Bu kadar az bildiğim bir yer hakkında, bu kadar tüketici bir proje yapmak konusunda asla rahat olamam, ama galiba kişisel bir şey bu. İşin aslı, başka bir yerden gelen vizyondan öğrenecek çok şey var. Harald Szeemann'ın araştırması olağanüstüydü ve sonrasında başka projelerde buradan sanatçılarla çalışmayı sürdürdü. Block'unkisi salt bir sergi değildi, davet edilenler için giderek azalan karşıtlıklarla ilgili değildi. Son derece pozitif bir biçimde çevre-çevre diyalogunu destekliyordu. Bir etkinlikten çok bir art-etki gibiydi. Ama

ev sahibiyle konuk arasındaki oyunun sonunda güç ve ekonomi ilişkisi orantısız oluyor.

E.K.: İkimiz de son dönemde İstanbul hakkında düşünme dalgasında yer aldık. Eş küratörlüğünü Başak Şenova ile üstlendiğim ve arka arkaya gelen iki sergi -*Daydreaming in Quarantine* (< rotor >, Graz, 2003) ve *Notes from the Quarantine* (Israeli Digital Art Lab, Holon, 2003-2004)- ulus ya da dinî topografya gibi temsilî belirlenmişliklerden kaçabilecek ya da bunları kesintiye uğratabilecek kentsel ve altkültürel özgüllükler hakkında düşünme girişimleriydi. Bir şehirle özdeşleşmek bana o zamanlar milliyetçi ve köktençi gündemler açısından potansiyel olarak muhalif bir şey gibi geliyordu. Sonra, *Kentselin Kapıları Boyunca* sergisinde (Galerie K&S, Berlin ve Oda Projesi, İstanbul, 2003) daha jenerik bir kentsel deneyim duygusuna, sermayenin kent merkezlerini yeniden ele geçirmesinin bir yan sonucu olarak ortaya çıkan yeni toplumsal hiyerarşiler etrafındaki meselelere geçmeye çalıştım. Sen 2004'te *STADTanSICHTen Istanbul* sergisinin küratörlüğünü üstlendin ve İstanbul özelinde toplumsal uzam sorunlarını ele aldın; sonra bu konuyu *Szene Türkei, Abseits aber Tor!* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther, 2004) adlı kitabımızda





ayrıntılıydık. Metnimizin ana argümanı, klasik kamusal alan ile özel alan tanımının ve aralarındaki ayrımın İstanbul'daki toplumsal alana pek de uymadığı yönündeydi. Toplumsal cinsiyet, domestik alan ve devletin denetim aygıtları, medya ve ahlaki muhafazakârlık gibi birbiriyle rekabet hâlinde olan konulardaki perspektiflere başvurarak, şehrin ve onun içinde biçimlenen sanatsal söylemin özgüllüğünü açıklamaya çalıştık. Kendimize egzotik muamelesi yapmaktan kaçışımız başarılı oldu mu dersin; sen ne düşünüyorsun?

V.K.: Ona başkaları karar versin. İstanbul benim yuvam ve takıntım. Bu fikirler bir dizi sergi, tartışma, görüşme ve metne dönüştü. Proje, 2001'de İstanbul'da, Proje4L'deki *Yerleşmek* sergisiyle başladı. O sergi, kamusal ve özel alanın anlamını, şehrin dönüşümünü ve bu sanatçıların dönüşümden nasıl yola çıktığını kavramaya çalışma konuları etrafında dönüyordu. Bu, *STADTanSICHTen İstanbul*'da başka bir grup sanatçıyla genişletildi. 2004'te *İstanbul* dergisinde bir grup sanatçı ve seninle yaptığım bir dizi söyleşi, şehirdeki sanat kurumlarının o günkü pozisyonlarının ötesindeki olasılıklara odaklanıyordu. Kurumsal ve sanatsal çalışma ve sunumlar, şehrin yalnızca üç

kilometre çaplı bir alanı kaplayan eğlence merkeziyle sınırlanırsa, kültürel üretimin sürdürülemez olacağı çok açık dile getirilen meselelerden biriydi.

E.K.: Şimdi yine İstanbul deneyimine adanmış büyük bir etkinliğe giriştin: Charles Esche ile küratörlüğünü yaptığınız 9. İstanbul Bienali. İstanbul ile ilgili bu çalışmalara seni yönlendiren neydi? Kendi konumunu abartılı yorumlardan nasıl ayırıyorsun?

V.K.: Hangi taraftayız, diye mi soruyorsun? Elimi taşın altına koyuyor muyum? Evet, İstanbul Bienali, özelleştirme alanlarını ve tarihsel binaları kullanarak, kendini "Avrupalılar" tarafından kabul görecektir şekilde konumlandırarak küreselleşmeden destek aldı. Mega şehirler arasındaki rekabette bienalin de bir rolü var ve kültür turizmüne hizmet ediyor, o da tamam. Esche'yle yapmaya çalıştığımız şey, dikkati başka bir yere çekmek; imparatorluk dönemindeki kibrinin aksine, bu bölgenin genelinde bir yayılma merkezi görevi gören ve seni işgal etmeyen, kendi içinde eritmeyen, tam tersine kucaklayan bir yer olarak İstanbul için farklı bir seçenek sunmak. Küreselleşme, sermaye ve AB tehditlerinden kurtarılacak



önerilerden biri bu. Bir şeyleri bir araya getirme, pazar toplumuna boyun eğmeden paylaşılacak bir mekân sağlama gibi büyük oranda tarihsel bir sorumluluktan doğuyor. Oyunu çoktan kaybetmişsek, “Kaybediyor muyuz?” diye soramayız; bu, nele-ri kurtarabiliriz ve sil baştan nasıl başlayabiliriz meselesi.

E.K.: İkimizin de dâhil olduğu bir başka proje de “normalleşme” kavramıyla ilgiliydi. Görebildiğim kadarıyla bu terim, travma yaşamış bazı bölgelerin yeniden AB’nin etki sahasına entegre edilmesi çabasına işaret ediyor, ama aynı zamanda, bu bölgelerde faal olan güncel sanat ağlarının statüsünü simgesel olarak yükselten merkez Avrupa sanat makinesinin iddialarıyla da örtüşüyor. Aracılar ve müdahaleler olmaksızın kendi kendini normalleştirmek mümkün müdür acaba? Sence normalleşme kaçınılmaz bir hedef ya da istenir bir şey mi? Yoksa kriz, kritik durumlar ve bunların potansiyelleri konusunda ısrarcı mı olmalıyız?

V.K.: Aynı soruyu sana sorayım, çünkü bir kurumun yöneticisi ve bir bienal küratörü, reel politiğin işleyişini görmüş biri olarak benim duruşumu yumuşatacak çok sayıda “gerçek” faktör var. Sanırım, benim için böyle bir tehlike söz konusu;

kendime yönelik eleştireliliğim, benzer kafada insanlara çekici geliyor. Radikalim ama devrimci değilim. Senin soruna geri gelecek olursak; sanat bir krizin ifadesi, karşılığı olmayan bir alan, özgürlüğün ve hakikat süreçlerinin kullanılması değil mi? Galiba burada bu ayrıcalıkların yitirilmesini ima ediyorsun.

E.K.: Sanırım. Ben şahsen 90’ların sonunda İstanbul’da şekil kazanan güncel sanat ortamına, sırf böyle radikal bir duruşun mümkün görünmesi nedeniyle girdim. Bir süre hız kazandı, sonra da dağılmaya başladı. Şimdiden yas tutma evresinde gibi hissediyorum kendimi. İstanbul bağlamında bugünlerde tanık olduğumuz şey, güncel sanat üretiminin popülerleşmesi, kurumsallaşması ve sonunda da banalleşmesi; bu durum da kolayca (daha önce dışarıda bırakılmış olan taşra orta sınıfının muhafazakâr değerleri ve alt sınıfların isyanına dayanan, ama şimdi Uluslararası Para Fonu’nun gözetiminde steril neoliberal politikalar izleyen) mevcut hükümetin son dönemde geleneksel şehirli burjuvazi ve ona bağlı kitle iletişim araçlarıyla flörtüne bağlanabilir. AB yanlısı girişimlerin şehir yaşamı üzerinde tarafsızlaştırıcı ve sterilize edici bir etkisi oldu sanki. Buna uygun olarak, İstanbul’un küresel algıya



pazarlanmasını öncelik olarak benimseyen yeni sanat kurumları ortaya çıkıyor. Söylemsel ortaklık kuran bir organizma olmayı ve belli ölçülerde küresel ilgiyi çekmeyi de başaran o huzursuz ve yaramaz sanat üretiminin sonu mu geldi?

V.K.: İstanbul Modern'de sanatsal üretimin normalleşmesi ve izleyici algısının belirlenmesi sürecini yaşamaya başladık bile. Kamuoyunun tepkisi olumlu olabilir, ama müze, yerel sanatçılar, galeriler ve koleksiyonerlerle güncel görsel sanatçıları evlendirmeye çalışıyor. İstanbul'da güncel görsel kültürün, yerel ekonomiyle ve sanat dolaşımıyla paylaştığı pek fazla şey yok. Bu bence hiç de kutsal olmayan bir evlilik. Desteği olmayan güncel sanat kültürünün, müzenin uluslararası meşruiyet kazanması için müzeye tıklandığı yeni bir senaryo. Müze bir *doublespeak* içerisinde. Son derece şüpheli bir taşra dekoruna güç aktarırken güncel sanatı uluslararası saygınlık için makyaj olarak kullanıyor. Dediğin gibi, her şey merkeze yöneliyor. Gerçekliği yitirmeyelim: bu müzeyi açan başbakan, benzer bir projeyi 10 yıl önce belediye başkanı olarak kapatan kişi. Bu, alaturka normalleşme. Tazminat isteyip lanetlenmemeyi kabul etmemek olur mu? Kafamızın üzerinde asılı duran asıl soru İstanbul'a özgü

değil, turizmin çok önemli bir rol oynadığı yeni ekonomiyle ilgili. Dolayısıyla şehir, sınıf ayrımına uygun olarak boşaltılıyor; istenmeyenlerin yeni gecekondu bölgeleri görünmez kınıyor, çünkü temsil edilme yolları engelleniyor. Kültür sektörü turizme hizmet ediyor, güncel sanatın üretimi ve dağıtımını da buna alet ediliyor. Bu aynı zamanda, hepimiz için aklımızı başımıza toplamamızı gerektiren bir dönem; bunun sonunda da mutlaka yeni konumlar ortaya çıkacak.

E.K.: Yerel sanat dünyasının uzamsal olarak şehir merkezindeki eğlence bölgesiyle sınırlandırılması, birçok başarısızlık arasında yalnızca sendromlardan birisi: yerel izleyiciye yüksek oranda siyasal içerik ulaştırmadaki başarısızlık, sanatçıların yönettiği mekânlar ile düşük bütçeli proje mekânlarının azlığı, sosyal mekânlara müdahalede bulunma konusundaki çekingenlik vs. Bu katılaştırıcı sıkışmadan çıkabilir miyiz?

V.K.: Eğlence alanlarıyla sınırlama işi, temelde hem otosansür hem de görünürlük arzusuyla ilgili. Yani, bir yandan Batı Avrupa'daki gibi bir tür kurumsal normallik var, ama ifade özgürlüğü zaten her zaman sınırlandırıldığı için de bir anormallik söz konusu. Yalnızca özel sektör tarafından



desteklenen bir kültürümüz vardı. Tek bacakla koşamazsın. Katılşmayı özellikle nerede görürsün? Sanatsal üretimde mi, kurumlarda mı? Sanatsal üretimde yenilikçi değişimler, sergiden mimariye tüm kurumsal uygulamalarda köklü dönüşümler yaratırdı. Özelde Türkiye’de, genelde de dünyada, sanatçılar ve küratörlerin gecikmişlik ve başka nedenlerden ötürü büyük oranda mevcut modellerin parçası olmayı istediğini mi ima ediyoruz? Öyleyse, bugünün sanatsal üretimi hakkında ne demiş oluyoruz?

— 51. Venedik Bienali Romanya Pavyonu Yayını (Sanatçı: Daniel Knorr, Küratör: Marius Babias, 2005)



2014 SALT/Garanti Kùltür AŞ (İstanbul)  
ISBN: 978-9944-731-41-6



Bu yayın Creative Commons lisansı kapsamındadır.  
Tùm kopyalarında yazar, editör ve yayıncılarının belirtilmesi,  
hiçbir kopyasının ticari ortamda kullanılmaması ve özgünlüğünün  
korunması şartıyla kullanılabilir.

Araştırma: Sezin Romi (SALT Araştırma ve Programlar)  
Yayıma hazırlayan: Başak Çaka (SALT Araştırma ve Programlar)  
Tasarım: Project Projects  
Uygulama: Özgür Şahin

Öneri/düzeltili gönderimleri  
ve iş birliğı teklifleri için:  
eyayin@saltonline.org

SALT  
Bankalar Caddesi 11  
Karaköy 34420 İstanbul  
saltonline.org

