

## Bu sayıda...

### Topu havada tutmak, hakikati havalandırmak

Susan Buck-Morss ilham verici kitabı *Rüya Alemi ve Felaket*'te 1980 sonrası geç Sovyet dönemi sanatçılarının Sovyet kültürünün rüya alemini, sosyalist ütopyasını, tam da rüyadan uyanıldığı sırada temsil etmeye başladıklarını anlatıyor, dahası bu görsel imgelerden yola çıkarak geçmişe gidiyor, yüzyılın görsel enkazı içinde dolaşıyordu. Geçtiğimiz yüzyılın modernlik tecrübesinin, bu tecrübenin ürettiği trajediyle baş etme biçimlerinin sahiden de neye benzediğini anlatabilmek için, kolektif bir zihinsel ve duygusal durumu anlatan rüya âleminin imgelerini 1980 sonrasının hayal kırıklığı, alay, ironi ve nostaljiyle dolu felaket imgeleriyle yan yana getiriyordu kitap. Büyünün bozulduğu, rüyanın rüya olduğunun fark edildiği andan bu geriye doğru gidişte, kimi zaman rüya ile hayal kırıklığı arasındaki yüzyıllık bir mesafe kat ediliyor ve yüzyılın yüzü bir çift göz olarak ortaya çıkıyordu (Aleksandr Rodçenko'nun Dziga Vertov'un "Kameralı Adam" filmi için yaptığı afişteki sinema-göz ile Dmitri Prigov'un "Zavallı Temizlikçi Kadın İçin" enstalasyonundaki (yerleştirme) bir damla kan kırmızısı gözyaşının süzüldüğü göz).

Türkiye'de sanatın 1980 sonrası serüveni de, seçilen malzemelerin ya da üretilen imgelerin ülkenin belleğiyle kurduğu ilişki düşünüldüğünde, 'rüya âlemi ve felaket'in çerçevesini çizdiği küresel bağlama, doğuda ve batıda kitlesel ütopyadan uyanış dönemi içine yerleştirilebilir. Dönemin Türkiyesi içinde filizlenen güncel sanat da içine doğduğu coğrafyanın bütün bir modernlik deneyimi boyunca biriktirdiği sesleri, imgeleri ve hikâyeleri de kendisine malzeme kıldı. Ama bu evrensel çerçevenin içinde sanatçının yapmaya soyunduğu önemli bir şey daha vardı. Adeta bir rüya yorumcusu gibi, vaktiyle inanılmış ütopyacı vaatler ya da rüya gözden kaybolurken, rüyada ifade bulan kolektif arzuları, unutulup bilinçdışına gömülmeden önce kurtarmaya çalışmak (Buck-Morss: 223). Erden Kosova (2007), sanatçı Aydan Murtezaoğlu'nun sözlerinden yola çıkarak 'içeriye içeriden bakmak' olarak tarif

ediyordu bu durumu. Bu, bir yandan Türkiye’de sanat ortamının sınıfsal ve kültürel sosyolojisinin değişimiyle ilişkiliydi, diğer yandan ise sanatçıların Cumhuriyet’in rüyasıyla rüyanın içinden geçerek girdikleri mücadeleyle, kitlelerle bu rüya arasındaki inanç-inançsızlık gerilimini de sanatın çerçevesinin içine dahil etmeleriyle. Orhan Koçak da 1980 sonrası sanatı ayrı bir dönem olarak düşünmemize imkân veren temel olgunun, bu dönemle birlikte yaygınlaşmaya başlayan kavramsal sanat olduğunu ifade ederken, bu olgunun yanına, modernleşme projesiyle, modernlik ve modernizmle geriye dönük olarak bir hesaplaşma ya da helalleşme çerçevesini de ekliyordu. Modernizm sonrası ya da modern-ötesi olarak adlandırdığı bu dönem sanatının, modernliğin tıkanma ve açmazlarının, iç gerilimlerinin yüzeye çıkmasına göbekten bağlı olduğunun altını çiziyordu Koçak (9). Bununla birlikte modern-ötesi sanatçıların modernizmden türetilmiş kavramlarla birlikte okunması gerektiğine de dikkat çekiyordu (150).

Modernlik deneyimimizin sahiden neye benzediğini anlamak üzere, bu deneyimi bir kez de güncel sanat imgeleriyle birlikte düşünmek; ‘iyi’ sosyal bilimin ‘iyi’ retoriğe doğru kaymasıyla sanatın sosyal bilimlere açılması arasındaki ilişkiyi tartışabilmek ve en çok da, estetik ile siyaset arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye zorlayan 20. yüzyılın başı ile sonu arasındaki yüzyıllık tecrübe, kitlesel ya da değil, imgelerin hayatımızı nasıl hissedip yaşayacağımız konusundaki tayin edici güçleriyle sadece onların hakkını verebilecek bir eleştirel faaliyetle mücadele edilebileceğini gösterdiği için *Toplum ve Bilim*’in bu sayısının dosya konusu Türkiye’de güncel (çağdaş) sanat.<sup>1</sup>

## Dipten gelen akıntı

Türkiye’de modern sanatın hikâyesinin sinemanın ya da edebiyatın hikâyesiyle hemzeminini, *garip* ve *Garbi* olan şeylerin daha en baştan, sanatçının tercih ettiği malzeme ve biçimle havada uçuşmaya başlamış olması galiba, -Batılı cereyanın etkisiyle. Sanatı ‘bize’, ‘evimize’ ait kılma telaşının da, buradaki şiddetli özgünlük arzusunun da, cereyanda kalma endişesinin sürekli havada asılı durmasıyla ilişkili olduğunu epeydir biliyoruz. Özgünlük, özerklik, orijinallik üretebilmek için meydan okunacak ama aynı zamanda rehber de olacak ebeveynler arayan sanatçının birey-

1 Elçin Gen, e-skop’ta yayımlanan yazısında, Türkiye’de, ideolojik yükü nedeniyle *çağdaş sanat* yerine tercih edilen *güncel sanat* kavramının, estetik yükü nedeniyle *yapıt/ eser* kavramları yerine tercih edilen *iş* kavramının kullanımlarını Batı’daki kullanımları ile mukayese ediyor. Bkz. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncel-e-serden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847.07/08/2012>. Bu türden kavramların tek, değişmez bir doğru anlamları olmadığı gibi, her tercihin de şüphesiz ideolojik yükü var. Bununla birlikte, sanatın biçimsel ve düşünsel özelliklerinin değişimi üzerine bina edilen kavramsal tartışmanın Batı’da yapılmış-bitmiş olduğunu ve doğru anlamın sabitlendiğini düşünmek de yanıltıcı. Aşağıda tıpkı sinema ve edebiyatta olduğu gibi modern ve modern-sonrası ayrımını kullanmayı tercih edeceğim. Bu türden bir ayrım, modern sanatın sanata dair sorduğu sorular ve bunlara verdiği cevaplarda tezahür eden sürekliliği içerdiği ölçüde, 1980 sonrası yaşanan kırılmayı da anlatmaktadır.

sel ya da 'millî' yerçekimi ihtiyacını tetikliyor çünkü bu endişe.<sup>2</sup> Orhan Koçak, önceleri edebiyat alanı içinde tartıştığı bu gerilimin, ideali başkasına kaptırmış olmaksızın türeyen tedirgin iklimin, sanat alanı içinde de bir alt metin olarak işlediğini ifade etmişti: "Genç sanatçı için asıl etki ve heyecan kaynağı, kendi yakın ustaları değil, uzaktaki 'yeni' parıltılardır. Yenilik, çoğu kez, Batı'dan kaynaklanan yeni bir etkinin sonucu oluyor ve bu yüzden de Batı'ya oranla belli bir *gecikmeyle* başlıyor. Bu tarihsel gecikme, bir bakıma Türkiye'de sanatın ve sanat tartışmalarının süregiden 'alt metnini' oluşturur. Hemen her tartışma bir köşesinden bu soruna bağlanabilmektedir" (10).

Üstelik modern sanatın ve ona eşlik eden eleştiri geleneğinin Batılılaşma programıyla birlikteliği de, sinema ve edebiyattan daha uyumlu bir görünüm arz etmişti.

Ali Artun, Türk sanatının modernleşmesi, Batılılaşması ya da ulusallaşmasıyla resmî ideolojiye ayarlanması arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu mesela. Bu döneme damgasını vuran kübizmin serüvenini dönemin sanat ortamının bürokratik ve seçkin bir yapılanma içinde olmasıyla ve tek parti döneminin kültür politikasıyla ilişkilendiriyor ve 'kübik'i Türk resminin resmîliğinin simgesi olarak değerlendiriyordu (49; 56-60). Sahiden de kübizmi ve konstrüktivizmi savunan *Müstakiller*'in ya da *D Grubu*'nun amaçlarına ve hikâyelerine baktığımızda orada kültürel seferberliğin bir parçası gibi kavranan bir sanat anlayışı kendini kolaylıkla gösterecektir.<sup>3</sup> Millî ve inkılapçı sanat-

2 Elif Naci'nin şu sözleri mesela: "Elbette ben de Simpton Ekspresi'ne binip Paris'e gitseydim Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nden habersiz bir Fernand Leger olup çıkardım. Şansım beni bu müzeye götürdü. Ben orada beslendim. Onun için bana 'Hocan kim?' dedikleri zaman ben 'Benim hocam XIII. yüzyıldaki Selçuklu halı dokuyucusu' derdim" (akt. Ödekan: 14). Şayet bu sözleri, Fernand Leger'yle Selçuklu halı dokuyucusu arasındaki muhayyel mukayesede ressamın yaptığı *zorunlu* tercihin vehmettiği ruhsal coşkuya kapılmadan okursak, buradaki mukayese zorunluluğu, kendi sanatına kendi coğrafyasından rehber bulma ihtiyacı ve bu ihtiyacı tetikleyen ulusal özgünlük baskısı, modern sanatın içine doğduğu kültürel huzursuzluk ve gerilim coğrafyası hakkında epeyce fikir veriyor.

3 *Müstakiller*, Batı'yı otuz-kırk yıl geriden takip etmekle, eskimeye yüz tutmuş olmakla itham ettikleri *1914 Çallı Kuşağı*'na bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Lakin *Müstakiller* hakkında da Batı taklidi oldukları suçlaması gecikmeden gelmiştir (Özsezgin: 29). Örneğin Elif Naci, bu resimlerin yabancı dil konuşuklarını söyleyip, onlara "vatandaş Türkçe konuş!" diyerek seslenir (Tansuğ: 169). Bu 'kendine dönüş' hareketi, resmî düzeyde, 1932 yılıyla birlikte başlayan İnkılap Sergileri, 1939-1944 yılları arasında İstanbullu ressamların 'Anadolu Gerçeği'ni tuvallerine yansıtmaları için Anadolu'ya gönderildikleri Yurt Gezileri, Halkevleri resim sergileri ve Cumhuriyet'i, Milli Mücadele'yi konu eden resimlerin teşvik edilmesi ile de ilişkili olarak düşünülmelidir (Artun: 53; Özsezgin: 43-45).

Gerek *Müstakiller* gerekse *D Grubu* kübist/konstrüktivist/ekspresyonist ilkellerle ulusal-yerel gelenek ve halk kaynaklarını biraraya getirme çabası içindedirler. 'Türk'e özgün duyarlılık' geliştirme her iki grubun ve aynı zamanda eleştirmenlerin de temel hedefidir (Aksüğür Duben: 159). *Müstakiller*, amaçlarını 'muhtin sanata karşı lakaydisile mücadele etmek', 'harice, güzel sanatlarda Türk'ün kabiliyetini göstermek', 'memlekette...esaslı bir sanat çıkışı açmak' (Aksüğür Duben, 1999: 159) olarak sıralarken, memlekete dair aynı öğretici ses tonuyla *D Grubu* da, Batı'ya kendini göstermeyi amaç edinir ('Harice eser göstermek, sanatın lüzumundan bahsetmek, Türkiye'de canlı ve Osmanlılıktan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak'; 'Gayemiz her nesil ve üslubu değerlendirmek şartıyla, sanatkarlar arasında birlik ve beraberlik kurarak, millî bünyemize tam uyacak şekilde ulaşmaktır' (Bkz. Aksüğür Duben: 159). "[T]oplumun devlet tarafından da korunan ortak duygusuna saygılı" (Koçak: 75) bu öğretici ve didaktik üslupla, kübizmde 'ulusal/millî olanın' izleri keşfedilecektir: "Picasso'da Türk-İslam süsleme sanatı, Matisse'de de minyatür keşfedilmektedir: Kübizm de geleneksel tezayinatımız gibi sembolik ve geometrik-

la kübizm arasında kurulmaya çalışılan bağ sürekli koştukça, kübizm de yok edici bir nesneye dönüşmeye başlar. Önceleri *D Grubunu* "altı çift göz ki maddenin içine de üstüne de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor" (akt. Aksüğür Duben: 159) diyerek öven Peyami Safa, daha sonraları kübik'i "İstanbul'un eski evlerini viran eden yangınlardan daha tehlikeli bir hastalık" olarak tarif etmiştir (Artun: 54). Artık kübizm, aşırı, yabancı, zararlı bir cereyandır (54). *D Grubu* yerini kübizm karşısı *Yeniler'e* bırakırken, kendisi de 'memleket mevzularına' dönecektir (54). Malik Aksel, *D Grubu'nun* kübizmden ayrılıp, 'kendine döndüğünde', kilim, heybe resimleri yaptıklarını fakat bunlarda da başarılı olamayarak bir tür 'alafrangalık özentsinden' kurtulamadıklarını belirtecek (akt. Tansuğ: 188), Sezer Tansuğ da *D Grubu'nu*, yerel ile evrensel arasında bağ kurmak isteyen ama 'aşırı Batı tutkusu' yüzünden bunu yapamayan, pek çok genç sanatçının yetişmesine önayak olan ama klişe bir kübizme bağlanan bir sanatçı grubu olarak sanat tarihinin içine yerleştirecektir (182-3). *Liman Resamları*, *D Grubu'nu* eleştirerek, resmi, mahalli renklerle doldurmak, resimde halkın çehresini yansıtmak arzusuyla biraraya gelirken (Özsezgin: 48) *D Grubu'nun* kendisi de dağılarak 'memleket mevzularına' dönmüştür. *Müstakiller'e* "vatandaş Türkçe konuş!" diyen Elif Naci'nin kendisi *D Grubu'nun* içinde yer almış ve başka sanatçılar ve eleştirilenler tarafından aynı şekilde eleştirilmiştir.<sup>4</sup>

Bu ilk dönemde, modern sanatı, gecikmişlik endişesini bertaraf etmekle sorumlu kılan 'milli' yerçekiminin dağıldığı, bu endişenin başka endişelere tahvil edildiği pek çok parıltılı an ve karşılaşma olsa da –ruh ve anlama karşı maddenin kudretinin, sanatın tözüne karşı sanat dışı olanın gücünün parlayışı (Sabri Berkel); milli yerçekiminin tercihler etiğinin adeta 'arzuna sahip çık!' düsturuyla reddi (Zeki Fakik İzer); hikâyenin ve dramatik duygunun ödünsüzce reddi, sanat-olarak-deneyim, deneyim-olarak-sanat fikri (Fahrelnissa Zeid)– Türkiye'de modern sanat alanında bir süreklilikten söz edilecekse şayet bunun, dipten dibe devam eden yetişme sancısı ve gecikmişlik duygusu olduğunu söylüyor Koçak (11-12) ve ekliyor: Türkiye'de modern sanatın 1960'lara kadar olan ilk dönemi, "birinci modernlik", "yüz küsur yıllık bir Batılılaşma programının yarı-resmi temsilcisi olarak geliştirse", 1960 sonrası, "ikinci ve eleştirel bir modernizm de bu programı şurasından burasından didikleypip dikiz yerlerini, çelişki ve imkansızlıklarını açığa çıkarmaya yönelmiştir" (76).<sup>5</sup>

Daha eleştirel, daha karanlık ve daha huzursuz bu ikinci dalga, modernliğin krizi

tir" (akt. Artun: 51). İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Demokrasinin mimarideki tecellisi kübizm denilen cereyandır" diyecek, kübizmi Batılılaşma idealinin bütün kavramlarıyla bir tutacaktır: aklilik, fikrilik, ilmilik, halkçılık, şahsiyetçilik, müspetçilik, rasyonellik, sadelik, birlik, samimilik, doğruluk, makine, betonarme, işlevsellik, üçboyutluluk, asrılık, beynelmilelilik (Artun: 50).

- 4 1950 sonrası da esmeye devam edecek bu yerellik rüzgârının ifadesi olan Cemal Tollu'nun şu sözleri: "Genç ve uyanık Türk sanatkarları için en iyi mekteb Topkapı Saray müzesiyle Türk İslam eserleri müzesinin minyatür ve halılarını toplayan geniş salonlardır" (akt. Koçak: 15).
- 5 Zeynep Yasa Yaman da 1950 sonrasında üç eğilimin ortaya çıktığını ifade etmektedir: "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sürdürdüğü akademik kübizm, ki bu yıllarda kendini doğu-batı bireşimiyle tariflemiştir, akademi eğitimine karşı söylem geliştiren gençlerin oluşturduğu 'Soyut Sanat' savunuları, ve (...) köylülüğün kent ortamında kabul görmesi ile sonuçlanan köylü gerçekçiliği ya da köylülük romantizmi" (100).

ve trajedisıyla kirpi gibi tortop olup baş başa kalmayı daha çok tercih etmiş gibidir.<sup>6</sup> Cihat Burak'ın resimlerindeki, yapıldığı zamanda anlaşılammış, "kendi içinde bölünmüş, katlanmış, kendine bakan, kendinin farkında olan" çifte temsili tahlil eder Koçak (78). Her şeyin bir anda neredeyse fark edilmeden tuhaflaşıverdiği, gülünçle dehşetengiz olanın, güzelle çirkinin, büyülenmeyle öğrenmenin durmadan birbirine dönüştüğü, sadece üremeyi değil, hazı da dışlayan çarpılmış bir cinselliğin ve alttan alta sürüp giden azaplı bir suçluluk duygusunun hüküm sürdüğü Burak'a özgü bir grotesktir bu (80). "Baktığı şeyin çoktan kendi hayaletine veya karikatürüne dönüşmüş olduğunu bilen" (82) buradaki bakış, esas olarak da kültürelidir:

Alttan alta işleyen suçluluğun kültürel işlevi de bu noktada ortaya çıkar: Modernleşme/Batılılaşma projesinin kendi işleyişine katamadığı, kenara ittiği, tam yok edemese de görmemeye, unutmaya çalıştığı şeylerdir Burak'ın gördükleri. Yeni bir din doğduğunda eski tanrıların 'canavara' dönüşmesi gibi, modernleşmenin özelemleri açısından bakıldığında Burak'ın betimlediği figürler ve hayat sahneleri birer *garabet* olarak belirir. (...) Burak'ın yapıtlarında bir üslup referansı olarak sık sık belirtilen kitsch, 'iyi' örneklerinde, özentinin bu ikili karakterini belli eder: Tasvir edilen şeyin ('konunun') sahteliği, bütün *bir tasvir etme çerçevesinin* (düşünsel/sanatsal programlar) özentisini de açığa çıkarabiliyordur (81).

Modernliğin 'ikinci dalgası'nı daha huzursuz, daha karanlık yapanın ne olduğuna, resimdeki biçimsel değişimin düşünsel arka planına dair bir dizi mühim tespiti var Koçak'ın: Modern sanatçının kendini *yoktan var etme* arzusuyla biçimin bir boşlukta kendi kendini doğurması (95), elinde fallusuyla kalakalmış kendi cinselliği üzerine düşünen erkek öznenin ortaya çıkışı (115), 1968 kuşağı ressamlarında romantizm sonrası modern groteskin izleri, canlıyla cansız, otomatla bilinçli varlığın iç içe geçmesi, ölüm korkusunun değil hayat korkusunun içimize salınması (124); kendilerine kendi coğrafyalarından demonik bir köken (Mehmed Siyah Kalem) keşfeden (125) bu ressamların, hiçleşmeyi, öz-yıkımı, büyü'nün içinden geçerek büyüsüzlüğe varmayı (131-9) resim çerçevesinin içine yerleştirmeleri. Bu yüzden, 1980 sonrası sanatının, 'üçüncü dalga'nın, kendinden önceki dönemle farkını ya da orada bulunabilecek kaynaklarını sadece bir içerik meselesi olarak tartışmak eksik olacaktır.

### **Yerleştirme olarak ideoloji / yerinden etme olarak sanat ve tersi**

Cumhuriyet'in ikonografisiyle, rüyasıyla, duygusal ve görsel repertuarıyla da, güncel politik meselelerle de ya da daha geniş anlamıyla toplumsal iktidarın kılıklarıyla çeşitli biçimlerde bağ kuran güncel sanat, aynı zamanda sanatın 'vasat'ının ne olduğuyla ilgili bir tartışmayı, sanatın kurumsal çerçevesi üzerine düşünmeyi de içe-

6 "Türkiye'de 'soyut sanat'ın hangi düşünsel altyapıdan beslendiğini, neyi temsil ettiğini sorguladığımızda, sanatçının devlet ideolojisinden arındırılmış, topluma yarar mantığından soyutlanmış bir kendi başına kalıba gereksinim duymuş olmağı öne çıkmaktadır" (126), diyerek tarif edecektir bu durumu Zeynep Yasa Yaman.

ren bir arka plana yaslanıyor. Köklerini, modernizmin sanatı şahsi ve özerk bir deneyim olarak gören anlayışıyla mücadele eden *avant-garde*'de buluyoruz. Sanatsal deha, bireysel yaratıcılık, özerk yapıt kavramlarında temellenen 'büyüyü' bozmakla uğraşmak, orijinal-kopya karışıklığının eleştirisi, sanatçı ile seyirci arasındaki duvarın yıkılmaya çalışılması, her türden *kutsala* yönelen ödünsüz bir şüphe ve modern zamanların *kutsalının*, dondurucu yüceltmenin has mekânı olan müze kurumuna hücum edilmesi (Koçak: 169) güncel sanatın *avant-garde*'dan devraldıkları olarak sıralanabilir. 1960'ların modern sinemasının sanatsal/görsel mirasını da ihmal edemeyiz: İnsanların birarada yaşamasını mümkün kılan her türden uzlaşının (dil kavramlarının, kültürün kodlarının) bağlamsallığına işaret edilmesi, buradan yola çıkarak uzlaşmayı mümkün kılan kodların, ve elbette sinemanın kodlarının da gizlenmek yerine açık edilmesi, doğallaştırmak yerine yabancılaştırılması, – temsilin 'sadece' temsil olduğunun kabullenilmesi. Nihayet, "her sanatın giderek kendi asli öğelerine indirgenme ve sonunda sadece bunları konu alma eğilimi (resimde, üçüncü boyut yanılması kırılması ve resmin tablo yüzeyi ile çerçeveye ya da sınıra indirgenmesi); ve sonuçta bu türden gelişmelerin yarattığı bir tür 'ters akıntı' olarak da farklı sanatlar arasındaki sınırın gittikçe geçirgenleşmesi" (Koçak: 160).

Sanatlar arasındaki sınırın bu geçirgenleşmesini de kronolojik bir ilerleme çizgisi içinde düşünmemek gerekiyor sanıyorum. Mesela modern sinemanın özellikle 1960'ların ortalarından itibaren keşfettiği şeylerin pek çoğu sinemanın kendi 'özerk alanıyla' ilgili olduğu ölçüde, belki de daha çok, modern sanatla, modernizmle de ilişkilidir. Andras Balint Kovacs, 60'ların ortalarına kadar *auteur*-yönetmenin kendi filmi üzerinde özerklik elde etme çabasının bir ürünü olan modern sinemanın, bu dönemle birlikte bir kırılma yaşadığına işaret eder. 1966 yılının üç önemli filmi tuhaf bir biçimde yönetmenin romantizmden devraldığı özerklik iddiasını sanat içinde tartışmaya açarken, modernizmin yenilenmesi ihtiyacını da keşfeder. Bergman'ın *Persona*, Tarkovsky'nin *Andrei Rublev* ve Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filmlerinin baş karakterleri sanatçıdır. Tarkovski'nin 14. yüzyıl ikon ressamı olan Andrei Rublev'i, Antonioni'nin moda fotoğrafçısı olan Thomas'ı ve Bergman'ın aktris Elisabeth'i kendilerini sanatlarıyla ilişkili olarak bir kriz içinde bulurlar. Andrei, sanatı için dünyadan ahlâki destek aramaktadır. Soru açıktır: Arkasında gerçekliğin sağlam desteği olmadan sanatın ortaya çıkması nasıl mümkündür? Sanatın sırrını arayan sanatçı onu hiçlikte keşfedecektir. Sanatı destekleyecek hiçbir şey yoktur, sanat hiçbir şeyden ortaya çıkmaktadır (361-2). Tıpkı Andrei gibi Elisabeth de kriz içinde suskunluğa gömülür. Sıradan yaşamın katlanılmaz dehşeti içinde modern sanatı sürdürmek nasıl mümkündür? Her ikisi de kibirle küçümstedikleri sıradan hayatla, bu 'hiçbir şey'le uzlaşmak zorunda kalırlar. Bergman'a göre modern sanatın başlangıç noktası bu hiçliktir (365). Antonioni'nin Thomas'ı ise sanatın hiçlikle oynamak olduğunu/olacağını keşfeder. Sanatın onu 'gerçek', 'hakiki', 'doğru' kılacak bir 'anlam topu' yoktur; sanatın desteği, "sadece gelenekler ve birilerinin 'topu geri atacağı' inancı"dır (365). Antonioni, moderniteyle ilişkisinde sa-

natçının yaşadığı bölünmüşlüğü keşfetmiştir. Modern sanatçı, bir yandan 'katı olan her şeyin buharlaştığı' bir dünyayı anlatmaya soyunmakta, dondurucu yüceltime sığınan kendi ebeveynleriyle mücadele ederek kendini var etmekte, diğer yandan ise kendi yaratıcılığının kutsanmasını, kendi özerkliğinin ve orijinalliğinin tanınmasını talep etmektedir. Güncel sanatın da arka planı olacak, bu yüzden de modern sanat ile 'post-modern' sanat arasında organik bir bağ ve süreklilik olduğunu iddia etmemize imkân veren iki önemli yol açılacaktır buradan. Biri, estetik özerklik anlayışında temellenen romantik mirasla kısmen vedalaşılması ve 'ciddi' modernizmin sonucu ortaya çıkan pop-art,<sup>7</sup> diğeri de hiçten bir şey çıkaran sanatın 'vasat'ının bir varlığın temsili olmaktan, yokluğun/kaybın izine dönüşmesi. Kimi zaman sürekli elden kaçan bir eksilişin, kimi zamansa yokluğuna rağmen her şeye bulaşan, her şeye askıntı olan, elimizin kolumuzun sürekli takıldığı aşırılık olarak bu izin, sanatın ürettiği bu hakikatin, yine bu aynı sanat içinde seyirciyle geçici ve sınırlı bir anlaşmanın sonucu olarak ortaya çıktığı da sezdirilmektedir. Orhan Koçak sanatın 'vasat'ındaki bu değişimi şöyle tartışıyor:

'Sanatın genişlemiş alanı' nedir? 'Hayata' doğru mu, başka sanatlara doğru mu? Ve asıl *niçin*? Sanat yapıtı –tam da en çok 'özerkleştirdiği', seküler bir tapıncın nesnesi halinde geldiği bir çağda– içsel zorunluluğunu ve inandırıcılığını yitirdiği için mi? Sanatçı, böyle bir inandırıcılığı ancak sınır ihlaliyle yeniden kazanabileceğini hissettiği, sandığı için mi? 'Genişlemiş alan' bir vasat olamaz, vasatın sorunlaşmasını ifade eder sadece. Bu noktada, Gintz'in Sarkis'in yapıtı için kullandığı bir kavrama dikkat etmeliyiz: *İz*. Bir 'iz', kendisi bir şey değildir, bir varlık değildir; oradan ayrılmış olan bir varlığın geride bıraktığı işaretir sadece, biraz önce orada olduğunun ama artık olmadığını işareti, bir kuş havalanıp gittikten sonra da kısa bir süre sallanmaya devam eden bir dal gibi. Bir bakıma zamanın endeksi, ama görülen, seyredilen bir şey olarak değil, *sürekli kaçan, eksilen, gözden kaybolan hayat olarak zamanın* endeksi (178).

Estetik deneyimin özerkliğini eleştirirken bunu bir içerik meselesi olarak değil, kavramsal bir müdahale olarak yapan, böylelikle sanatın geleneksel kurumsal çerçevesi üzerine düşünmeye, bunu tartışmaya çağırان güçlü kırılma noktalarından biri olarak kabul edilen Altan Gürman'ı kendi zamanının sanatçılarıyla karşılaştıran Orhan Koçak, Mehmet Gülerüz, Komet, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur, Neşe Erdok gibi 68'cilerin de tıpkı onun gibi sanatın kurumsal çerçevesini sorunsallaştırdıklarına ama sanatta bireysel özerklik denilen şeyi de utanıp sıkılmadan ilk ve son bir kez ortaya koyduklarına dikkat çeker (150). İmzayı ilk defa reddeden Gürman'ın Abidin Dino, Aydın Ayan, Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür gibi 70'lerin sos-

7 Antonioni ulaştığı fikrin kendisinin en iyi pop-art'ta temsil bulunduğunu da fark etmişti: "Yeni dünyanın farkında olmak görme biçimimizi, düşünme tarzımızı değiştirir; her şey değişir. Pop art onların farklı şeyleri aradıklarını gösterir. Pop art küçümsenmemelidir. Bu 'ironik' bir harekettir ve bu öz-bilinçli hareket çok önemlidir. Pop art ressamları estetik değeri henüz ortaya çıkmamış şeyler yarattıklarını çok iyi biliyorlar... Bütün bu yapılanların iyi olduğunu düşünüyoruz. Bu da söz konusu dönüşümü hızlandıracaktır" (akt. Kovacs: 367).

yalist gerçekçi ressamlarıyla ortaklığı estetik deneyimin özerkliğine dair bir eleştiriye şayet, aradaki fark da, bu eleştirinin sanatın kurumsal çerçevesi dışarıda bırakılarak, sanatın mevcut biçiminden ya da sanattan şüphe etmeden yapılamayacağıdır (155). Bu fark, aynı kuşaktan olan ve Ankara'da askerlikleri sırasında tanışıp arkadaş olan Altan Gürman ve Sarkis'i (Zabunyan) birbirine yaklaştıran şey olmalı.<sup>8</sup>

Sarkis'in 1986'da İstanbul'da gerçekleştirdiği ilk sergi olan "Çaylak Sokak", hem kadın sanatçıların yerleştirmelerinde tanık olacağımız mizansenle atmosferik duygu üretiminin, hem de genç sanatçıların coğrafyayla konuşan işlerinin kaynağı olarak görülüyor. Sanatçının 'büyülü' yerleştirmelerinin ısrarla tekrar eden özelliklerinden biri biçimin kavrama dönüşmesi (kayıt bantları mesela, önce ana işlevleri değişiyor sonra da düşünsel olarak dinlenebilecek 'kayıtlı bellek' ve 'kayıtsız bellek' kavramları haline geliyorlar) ise şayet, diğeri de hem öznel hem de ortak olabilen belleğin sorgulanması, kendi ile biz arasındaki salınımin kırılma anlarının görünür kılınmasıdır (Zabunyan: 92). Tıpkı sinemada ya da tiyatrodaki olduğu gibi, seyircisini içine çağırmanın yolları üzerine düşünen bu 'yeni' biçimin, yerleştirme sanatının, sanat alanına soktuğu yeni sorular ve elbette, sinema ve tiyatro alanıyla ortaklaşan yeni bir terminolojisi var. Sanat eserinin sergilendiği mekân ve sunumu, eserin kendisi kadar önemli hale geliyor, hatta eserin bir parçası oluyor. Sanat eserinin dondurulmuş ve kalıcı anlamını bu reddediş, bütünüyle bu anlam üzerine kurulu müzeyle, sanatın bu kurumsal iktidar mekânıyla mücadeleyi içerirken, sanatçının ölümden sonra ya da onun yokluğunda yerleştirmenin sunumunun ne olacağı sorusunu da 'etik ve siyasal bir sorun' olarak ortaya çıkarıyor (Zabunyan: 111). Sergilemenin, sunumun, teknik ve giderek de kurumsal/ekonomik koşullarının en az 'yapıtın kendisi' kadar önemli hale gelmesi, hatta yapıtla-sunum arasındaki farkın neredeyse silinmeye başlaması (Koçak, 167), bütün bunların, estetik mücadelenin, yeni estetik stratejiler geliştirme arayışının temel dinamiklerinden biri halini almasıyla ilişkilidir: "Son 15-20 yıl içinde, 'küratörün etkinliğine' (müze idaresininin, bağışçının ve sonuçta pazarın etkinliğine) karşı itirazların kaynağında da bu gelişme vardır. Tarihsel *avant-garde*'in muhalif kıpırtısını korumak isteyen *neo-avant-garde* sanatçı, sunumun kurumsal çerçevesiyle bir rekabet içine girmeye zorlanacaktır bu durumda: Kurum onu kabullenip kendi koleksiyonu içinde 'nötralize' etmeye yöneldikçe, o da bu kurumsal çerçeveyi kendisi kontrol etmeye, yapıtının konusu haline getirmeye, demek ondan daha geniş, daha *fazla* olmaya çalışacaktır" (167).

Sarkis'in, geçmişten seçilmiş parçalarla bugünü kutsayan müzeye, geçmişe her yeni bakışla birlikte bugünün de farklı görüneceğini seyirciye hissettirmek üzere saldırdığını söylüyor Koçak ve Sarkis'in bellek çalışmasının, terimin içerdiği bütün risklerle birlikte bir *karşı-bellek* projesi olduğuna işaret ediyor (174). Bu estetik mücadeleyi kayıt altına alıp almadığını soran Evrim Altuğ'a cevabı ise şu Sarkis'in: "Bütün bu ilişkileri kayıt altına nasıl alabilirsin? Sürekli değişeni nasıl kayıtlarsın? Kapısız açık bir mimari, ama yine de, bir mimari!" (20). Sürekli değişen, çün-

8 Sarkis'in kızı Elvan Zabunyan bahsediyor bu arkadaşlıktan (53).



kü sürekli yeni yan yana gelişlere açık, büyüsünü de o âna özgü biraraya gelişlerden alan bu bellek çalışmasının mimarisini, omurgasını oluşturan da, bellekle ilgili şu iki 'şey'in izlerinin işaretlenmesi sanırım: Tek bir kişi hatırlamasa da orada dolanıp duran, mevcut biraraya gelişleri mümkün kılan yokluğun izi ve herkesin hatırladığı, hiç unutmadığı bir varlığın çoktan kaybolup gitmişliğinin izi.<sup>9</sup> Bu yüzden Koçak, Sarkis'in sanatının 'vasat'ını eksilişte buluyor: "Ve 'bellek çalışması' da, giderek kültür endüstrisinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmeyecekse eğer, sadece kayıptan kurtulanları değil, tıpkı Sarkis'in en güçlü işlerinde olduğu gibi, kaybın kendisini ve nihai kurtarmanın imkansızlığını da sahneliyor olacaktır" (178).<sup>10</sup>

Güncel sanatın 'politik olan'la kurduğu temas da içerikte değil, esasen burada sanırım, – bizatihi temsil etmenin kendisi üzerine, hakikatle kurulan ilişkinin yerleşik biçimleri üzerine düşünerek mekâna ve bağlama işaret edilmesinde. Burada sanat, toplumun kendini temsil ediş biçimi olarak ideolojinin, bir yanılısma olarak değil, düpedüz maddi bir pratik, bir anlamlandırma pratiği olarak ideolojinin, en gündelik mevzulardan en 'ciddi' meselelere dair bu 'yerleştirilmiş anlamın', yerleştirilmişliğine işaret etmek, onun 'doğal' ve 'hakiki' görünümünü bozmak üzere tam da onun işleyiş biçimini sahiplenecektir: yerleştirme ve yerinden etme. Tesadüf olmasa gerek. Edward Said Filistin deneyimini görselleştirme biçimini benzer-siz bulduğu Mona Hatoum'un sanatını hazmetmenin neden zor olduğuna tartışırken bu sanatın bağdaşmazların mantığını işleten bir yerinden etme sanatı olduğunu söylüyordu. Hatoum'un işlerine bakanlarda iz bırakan da buydu ona göre. Sanatı bir içerik meselesi olarak düşündüğünüzde Hatoum'un kullandığı malzemeler (saç, çelik, sabun, mermer, kauçuk, tel, ip, vb.) epeyce tekdüze, fazla yerel, öyle görülmeye değer bir tarafları da yok. Üstelik bu malzemeler, onun sanatsal ustalığının etkisini de azaltıyor. Başka bir çağda olsa, malzemesi mermer ya da gülmüş olacak, yaptığı işler de bize faniliğimizi ve tekinsiz insanlığımızı hatırlatsın di-

9 Bunlardan biri kayıtlı belleğin diğeri de kayıtsız, kaydedilemeyecek olan belleğin izi. Sarkis şöyle açıklıyor: "Bu bakımdan yapıtlarımda 'Kayıt bellek'le 'Kayıt olamayacak bellek', sürekli konuşurlar. Bu konuşmaların, değişken, görsel veya sesli sesleri vardır. Bu konuşmaların alçalışıp yükselen tonları vardır. Bu düşüncelerin, çocukluğumdan tanık olduklarımla bağlantısı olabilir; şuruna varmak zaman alır: Benim ailem örneğin, kendi evinde yüksek sesle Ermenice konuşmaktan çekinirdi: Bellek-baskı çarpışması!.. Baskının belleği dondurma çabası. Benim 'Kriegsschatz' (Harp Ganimetleri) kavramım, her türlü dondurulmaya karşı çıkan, sınır tanımaz, sürekliliğe açık bir kavramdır" (Altuğ: 20).

10 Belki de ayrıca not düşmeye gerek yok ama buradaki bellek çalışmasının acıyı anlatmaktan, vaktiyle acı çekmiş olduğunu görünür kılmaktan özellikle imtina eden bir estetik rejime dayalı olduğunu eklemeliyim. Sarkis, yerleştirmelerinin mahrem ve trajik olduğunu anlatırken, 'modern' sinemanın önemli ismi yönetmen Sergei Parajanov'un (Sarkis Paradjanian) büyük dramlar yaşamış olmasına rağmen filmlerinin hiçbirinde acı çeken insanlar göstermediğine dikkat çeker. Yönetmenin acıyı yiyip yutarak bir hazineye, şiiire dönüştürdüğünü de ekler (Altuğ: 4). Bir başka yerde kendi bellek çalışması hakkında şunları söyleyecektir: "(...) hiçbir zaman ağlamak istemedim. Ağlayan ve bunu işlerinin konusu yapan sanatçılar var –ama bütün bunları hiç sevmiyorum... kendi tarihinin üzerine asla ağlamamak gerekir, yalnızca *tekrarlanmasını diye mücadele* etmek gerekir, hepsi bu. Bu nedenle hiçbir zaman anılardan bahsetmem, ama bellekten bahsedirim. Benim için bellek, *dinamik ve yaşamsal ve bugünde yer alan* bir şey –ağlanıp sızlanacak bir sığınak değil" (akt. Koçak: 174-5).

ye önümüze konan yüce kalıntılar ve çok kıymetli parçalar statüsünü kazanabilecekti pekâla (131). Oysa Hatoum'un dünyevi araç gereçleri, sürgün ve göç deneyiminin üzerine kazındığı gündelik malzemeler ve nesnelere. Bu 'yerinden etme' sanatında kimlik, kendisiyle bir türlü özdeşleşemeyen ama kimlik kavramını ya da sadece hayaletini kendisine sürekli iliştiirmeye çalışan bir şey olarak oradadır (130). Tanıdık olan ve tuhaf olan acayip bir biçimde yan yana yerleşmektedir. Eve ait olan şeyler, yeni ve muhtemelen hiç de evle birlikte düşünülemez, tehditkâr ve hatıta düşman nesnelere dönüşmüş tanımlanmayı bekler halde kendilerine bakanlara bakmaktadırlar. Geçmişten ne kurtarılabilen, ne de tamir edilsin ya da elden geçsin diye geçmişe geri gönderilebilen şeylerdir bu nesnelere. Gönderilecekleri adresten çoktan kullanıma kapatılmıştır. Tek anayurt fikrini hicveden bu sanat, doğru, Filistin deneyimini görselleştirmektedir ama şu kadim meseleyi de hep yeniden hatırlatarak: geçmiş, onun karşısına dikilmiş onca güçten bütünüyle kurtarıp çekip almak imkânsızdır. Onu, gideceği adrese bir türlü ulaşamayan bir nesne, hem tuhaf hem tanıdık, hem indirgenemez bir başkılığa sahip hem de sıradan bir şeye dönüşen bir nesne olarak yeniden biçimlendirmek mümkündür ama (131). İnsana hiçbir yerde rahat huzur vermeyen bu nesne de işte, hazmedilemeyen sanatın nesnesidir. Her türden 'ideolojik yerleştirme'nin karşısında yerinden etme sanatı:

Farklılık ve yerinden etme, öznenin ve nesnenin baskısıyla uzlaşmaktan iyidir; berrak bir sürgün, gözü yaşlı, duygusal bir eve dönüşten daha iyidir; ayrılmanın mantığı, bir dolu itaatkar ahmağın birleşmesinden daha iyidir. Koşullar ne kadar düşmanca, sonuç ne kadar can sıkıcı olursa olsun, kavgacı bir zeka, konformizmin sunduklarına yeğdir her zaman (131).

## Nihayet Feminizm!: Eksilişin ve aşırılığın izleri

Türkiye'de güncel sanatın kaynağı olan çalışmalardan biri olarak düşünülecek Nil Yalter'in Paris'te yaptığı "Başsız Kadın" videosu<sup>11</sup> sadece bir ilk arayanlar için değil, kadın sanatçıların modernizmin tıkanma ve açmazlarıyla mücadelesinde, -feminizmden de beslenerek estetik deneyimin özerk bir deneyim olamayacağı bilgisiy-le-, biçim ve malzeme değişimine neden başvurduklarına bir cevap arayanlar için

11 Her iki çalışmanın da kendi zamanlarında anlaşılmamış olması kayda değer. Nil Yalter, Depo'daki Açık Masa söyleşisinde bu videonun Paris'te gösterildikten sonra neredeyse bir 30 yıl dolapta kilitli kaldığını, bir kez çıktıktan sonra da, bugünlerde sürekli gösterilir, çokça dolaşır hale geldiğini anlatıyordu (*Istanbul Modern*'de sergileniyor şu an). Bu 'anlaşılama' meselesine dair Orhan Koçak'ın Altan Gürman'ın "Montaj"ıyla ilgili söyledikleri Nil Yalter'in "Başsız Kadın" videosunun hikâyesini de açıklıyor bence: "İlk çıktıklarında *henüz* anlaşılma-yorlardı, çünkü sanat ve düşünce dünyası yeniliği hemen eskitmeksizin kaydedecek kelimelerden, kavramlardan yoksundur; ama sonradan 'anlaşıldıklarında' da *her zaman çoktan* anlaşılma-yorlardı: kökleri daha eskiye giden ve şimdi de süren bir akımın, bir eğilimin örneği olmuşlardır. Henüz anlaşılma-yan ile çoktan anlaşılma-yan olan: Yapıtın yeniliği de bu iki terminal arasında kısa devreye uğrar, görünmezleşir -Cihat Burak örneğinde de gördüğümüz bir durum" (153).

de önemli. 1980 sonrası sanatında 'ifade yollarını' genç sanatçılar için itinayla açanlar da büyük oranda kadın sanatçılardı.<sup>12</sup> Gülsün Karamustafa'nın resimleri şehre göçün toplumsal hayatta ürettiği değişimi ve hareketliliği 'yozlaşma' olarak adlandırılan ortak algının karşısına göç edenlerin dünyasını ve ruhların modernleşmesini karma ve melez bünyesiyle karşımıza çıkarmıştı. Belki de 1990'larda Meral Özbek'in Orhan Gencebay arabeskine bakışında tanık olacağımız modernlik tahayyülünün erken örnekleri olarak okunabilir bu resimler. Şehrin yeni sakinleri iç içe geçen geleneksel ve modern nesnelere sarmalanmışlardır. Hem modernizmle hem de modernliğin tek boyutlu kavranışıyla çatışan sanatçı için, köyden kente göç edenlerin gündelik/sıradan hayatlarına yönelik dolaşımında olan anlamlar da, bunu anlatabilmek için resim yüzeyi de kifayetsizdir. Resimden kitsch malzemelere, video ve yerleştirmeye doğru bu geçiş, sanat anlayışını da hem temsil edilenin içeriğinde hem de bizatihi temsil etmenin kendisinde sürekli zonklayan ortak bir kayıp ve yokluk duygusunun zamanı, mekânı ve kimliği kat edişinin işaretlenmesine -iktidar ve özneliğin, sembollerin ve duyguların, kamusalığın ve mahremiyetin, varlık ve yokluğun kesiştiği ya da kırıldığı ara bölgenin işaretlenmesine doğru kaydıracaktır. Barbara Heinrich, Gülsün Karamustafa'nın işlerinin arzu ve kaybın göstergelerini taşıdıklarına, merkezlerinin yokluğuna ve tipik bir biçimde bir yokluğun etrafında dolaşıklarına dikkat çekiyor ve ekliyordu: "Gülsün Karamustafa, yoğun ve sıklıkla da acı veren bir tamamlanmamışlık hissini; boşlukları doldurma, 'gizli kodları' deşifre etme arzusu ve fantaziler üreten bir eksikliği koyuyor izleyicinin önüne" (56-7).

1980'lerden sonraki sanatın seyirciyi de sanat nesnesinin bir parçası haline getirmesi, "hatta bazı en radikal çalışmalarda *yapıtın seyirciyi gözlem altına alması*" (Koçak: 180), sanat seyircisinin kavranışında da tezahür eden bir değişimle bağlantılıdır. Sanatın seyircisi artık, estetik nesneyle baş başa kalmış (evrensel-) birey değil, "toplumsal ortamda bir yığın işaretin ve konuşmanın hedefi ve iletkeni olan *söylemsel bir öznedir*" (Koçak: 180). Modern sinemanın geçirdiği dönüşümle bu ortaklık, bir kez daha temsil meselesi etrafında şekillenen paradigmatik kırılmaya bağlanacaktır. *Farz edilen seyirci, söylemsel bir özne* olarak ortaya çıkan bu 'hayalî' seyirci, evrensellik mefhumunun sanatın içinden ve dışından sorgulanmasının bir sonucudur. Böylelikle sanat, seyircinin seyrediş biçiminin mekâna, zamana, kültüre, tarihe bağımlı olduğunu sezdirmeye de yönelecek (Koçak: 180-1), seyircinin görsel imgeler karşısındaki efendilik duygusunu sarsmaya, beklentilerini, imgeyle/yerleştirmeye buluşmaya gelirken getirdiklerini de tartışmaya açmaya çalışacaktır. Bu anlamda mesela Hale Tenger'in eserlerinde 'içeriye içeriden' bakış, sanatçının

12 Erden Kosova (2007), hem kadın sanatçıların hem de peşi sıra gelen genç sanatçıların, babanın hayaletinin olmadığı bir zemin içinde var olabildiklerine dikkat çekiyordu: "Baba figürü dert edinilmemişti, çünkü baba figürü yoktu ortalıkta. Babalık taslayan kişiler bu zeminde tutunamamışlardı. Zemin, 'anneler' olarak adlandırdığımız sanatçıların orijinallik, sahaya egemen olma, gücü erkeğe dönüştürme, koltuğu muhafaza etme gibi eril hastalıklara sapsız, üretimleri üzerinde titiz bir dirayet göstermeleriyle açılabilmişti." Güncel sanat olarak tarif edilen alan kendini bu kadınların varlıkları sayesinde özgülleştirmiş ve diğer kültürel üretim biçimlerinden daha deneysel ve spekülâtif bir dili edinebilmişti.

kendi sıradanlığıyla yüzleşmesi sanki daha da radikalleşiyor. Sınırların kifayetsizliğinin kaydından sınır çizme zorunluluğunun hep üreteceği marazlara doğru bir geçiş var, -bir eksilişin değil de bir aşırılığın izine doğru. En sıradan, en gündelik, en havadan sudan nesnelere görünümünde (fındık kıracağı, yerküre, Priapos heykelleri, 9'u 5 geçe durmuş saat, ders kitapları, kılıçlar, haritalar) ve havada dolaşık duran gündelik sözler alışımıyla kaydedilebilen, uygarlığımızın içindeki aşırılığın, gayri insani boyutun izlerinin etrafını çevreleyen bir sanat bu.<sup>13</sup>

Seyircinin, tıpkı sinemadaki gibi *farz edilen seyirci* olarak oyuna katılmasını talep etmenin önemli bir başka nedeni de, Orhan Koçak'a göre, beden, daha çok da travmatik beden –tarihin maddi ve manevi yara izlerini taşıyan beden– sanatın hâkim tematiklerinden biri haline gelmesiyle, başka konuların ve motiflerin de yerini ve görünümünü belirleyen bir çerçeve haline gelmesi. 'Yapıt', kurduğu mizansen içinde, seyirciden 'suç ortaklığını' andıran daha mahrem, daha bulaşıcı bir katılım bekliyor ve hatta böyle bir katılım olmadan *gerçekleşmeyecek* bir hale geliyor (167-8). 1998 yılındaki "Genç Etkinlik" sergisinde<sup>14</sup> yer alan performans bunun kristalize olmuş bir örneği sanki. Erden Kosova (2007) anlatıyor: "'Jujin' takma ismiyle katılan ve sonrasında da başka bir iş üretmeyen sanatçı belki de yakın geçmişteki en radikal performansı gerçekleştirmişti. 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. Performansa bağlam kazandıran unsur 'Jujin' sözcüğüydü aslında; Kürtçe 'dişi kirpi' anlamına geliyordu."

## Türklüğün erotikası

1990'ların sanatı sadece dönemin siyaset ve kültür teorileriyle epeyce sıcak bir temas içinde değil, Türkiye üzerine güncel politik tartışmalarla da sıkı bir bağ içindedir.<sup>15</sup> Değişen sadece malzeme değildir bu anlamda, sanatın sınırının genişlemesi 'sanat teorisi' denilen alanı da başka disiplinlere açmıştır. Mesela Bülent Şangar,

13 Hale Tenger'in eserlerinin ayrıntılı bir değerlendirmesi ve söyleşi için bkz. Antmen, 2007.

14 Süreyya Evren, bugün bile bağımsız bir şeyler yapmak isteyenlerin neler öğrenebiliriz diye hâlâ geri dönüp baktıkları, bu yüzden de neredeyse bir efsane olduğunu söylediği 'Genç Etkinlikler'in üzerinde yükseldiği ya da açmaya çalıştığı teorik-politik zemini şöyle tarif ediyor: "Genç Etkinlik sergileri çağdaş sanatın yeni bir söz sahası, canlandırıcı bir imkan olarak öne çıktığı gibi herkesin erişimine açık coşkulu da platformlardı. Şunlar bir arada karşımıza çıkıyordu o yıllarda ve Genç Etkinlik bu bir arada ortaya çıkışın en güzel simgesiydi: düşünsel anlamda Türkiye'de uzun yıllar ihmal edilmiş post-teorilerin heyecanla yaygınlaşması ve dönüştürücü imkan olarak değerlendirilmesi, buna eşlik eden yoğun bir siyasal gündem, ve isyankar, anarşizan bir dönüştürücü itki duygusu, hem her türlü siyasal iktidara, hem de kültür sanat içindeki iktidarlara karşı ve tüm ortodoksluklara karşı bir hareketlenmenin yürütüldüğü duygusunu pekiştiren işler ve çağdaş sanatın tüm bunlar için en elverişli zeminlerden biri olacağına dair hızla güçlenen kanı" (16). 1990'ların ve 2000'lerin sanat ortamının teorik ve politik anlamda genç bir enerjile dolduğunu, heyecan verici ve samimi bir tartışma çeşitliliğiyle zenginleştiğini gösteren 2000'lerin *Artist ve Siyahi* dergileri de bu anlamda geriye dönüp bakılması gereken örnekler.

15 Ali Akay, 1990'lı yılların güncel sanat ortamında sanat tartışmalarıyla (tuval vs. yerleştirme) siyasi ve sosyolojik tartışmaların (post-modernizm, devletçi sol-sivil toplum) birlikte gelişmesinin önemine dikkat çekerek (Akay: 3, 68).

kamusal ve özel olan arasındaki ayrımı belirsizleştiren, hatta mahrem diye düşünülen alanlarda bir tür *dış-mahremiyet* boyutunu keşfetmeye dayalı çalışmalarının esin kaynaklarını anlatırken, bir yandan avangard söylemden, sanatta deneysellikten, kavramsal sanattan, sanatın *sanat olmayan*'ı da içeriyor olmasından, sanat üretiminin tek bir ifade dilinden oluşamayacağını, disiplinlerarasılığın önemini de fark edişinden, resim, fotoğraf ve sinema arasındaki gerilimden ve çelişkiden beslendiğinden söz eder (Kosova, 2009a: 2-4), diğer yandan ise sanatının Müslüman kültürün şehre yaydığı yerellikle şehrin ruhlara yaydığı modernlik arasında oluşan melezliği fark edişle de ilişkili olduğuna dikkat çeker. Daha da önemlisi, bu fark ediş, sanatçının kendisiyle, kendi kimliğiyle ilgili de bir fark ediş içinde barındırmaktadır. Arabesk ve endüstriyel müziğe aynı anda kulak verebilen bu sanatçı, çalışmalarını da bu gerilimin ve farkındalığın üzerine düşünme olarak görecektir (4-6). Israrlı biçimde aileye, şehre ve bunların içinde oluşan eril kimliğe, erillığe bakan bu çalışmalar, elbette içerisi-dışarı arasındaki gerilimin, bu alanların sürekli birbirlerinin üzerine düşen 'fazlalıklarının', 'artıklarının' (14) kaydı üzerine kurulu. Sanatçının kendi 'sıradanlığıyla' yüzleşmesinden türeyen bu sanatı en iyi kendi sözleri tarif ediyor galiba: "Kronikleşmiş bir durumu anlama çabası idi benimkisi; nedenleri çözmeye, bağlantıları, dikiş yerlerini sökerek anlamaya ve adlandırmaya çalışmakla ilgiliydi" (8). "1997-2000 İsimsiz" (Kaza) çalışmasına geldiğimizde, Nurdan Gürbilek okumasıyla *Araba Sevdası* (Recaizade Mahmut Ekrem) karşımızdadır sanki. 'Batılı' malzemenin elinde hep arıza yapacağını çoktan fark etmiş sanatçı, şimdi bize sanatının tam da bu 'araba kazası'ndan çıktığını adeta literal anlamıyla sahneliyordur. Araba ona çarpmış, valizi ve içindekiler etrafa saçılmış, kendisi de yerdedir. Hem arzu duyulan hem hıncı körükleyen tekinsiz nesne olarak Batı, şoförü belirsiz bir araba olarak oradadır. Bülent Şangar, yine Nurdan Gürbilek'i yankılayacağına, sanatının eleştirisinin de aynı 'sıradanlıkla' yüzleşen bir dile ihtiyaç duyduğunu ifade eder: "İletişim olanaklarının hayli yoğun olduğu böyle bir dönemde, kendi gibi olanın dışındakilerle halen hiçbir teması olmamış ya da fikirsel bir ilişki ve dil içine hiç girmemiş, dahası medya üzerinden bile olsa bir şekilde dünyada gerçekleşeni dikkate almamış-kayıtsız kalmış bir kişi ile içinde bir de yerel unsurlar barındıran bir iş üzerinden konuşmak hayli zor. Böyle bir dilin içinde olabilmek, kendi koşullanmışlığını da sorgulayabilmeyi başarabilmekten geçiyor malum" (18).

Bu dönemin sanatının, iktidarı, bir dış ses, belirli bir bedende ete kemiğe bürünmüş bir varoluş olarak değil de, duygulara ve fikirlere sirayet etmiş, sanatçının kendi bünyesine çoktan dâhil olmuşluğuyla kendi mahremiyeti üzerine de düşünmeye zorlayan amorf bir sesler, imgeler alışımı olarak tahayyül etmesi kayda değerdir. Kendisini de içine dâhil ederek hantallığı, pısmayı, ertelenmiş ve dolayımlanan arzuları, sürekli paradokslar üreten dil-beden ilişkisini anlamaya çalışmakla ilişkili olduğundan söz ediyordu Aydan Murtezaoğlu sanatının (Ilic, 8). Kimliği/coğrafyayı birer zoraki yakınlaşma alanı olarak tarif edebilmenin, kolektif hafızadaki rüya imgelerini yerinden ederek modernlik tecrübesini bir iç-dış karşıtlığına dönüştür-

meden anlatabilmenin yollarını aramaktadır burada sanat.<sup>16</sup> Sadece kimliğin çöpe atılması değil artık; onun bu çöpten ısrarla, farklı kılıklarda geri gelişi de. Rüyanın felakete döndüğü an da işte bu: Modern sanatın başlangıcında beklenen ve bir türlü gelmeyen orijinal Türk ruhu çoktandır burada bizimdir!

Sinemanın başlangıcından beri alışkın olduğu türden bir sansür mekanizmasının, –hemen her zaman imgenin belirsizliğinden, onun içerdiği potansiyel anlam yollarını kapatma çabasından türeyen–, nesnesi olmaya daha çok alıyor bu dönemde sanat. Halil Altındere'nin "Tabularla Dans"ı için 'Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşağılama suçlamasıyla' meclis soruşturması isteniyor, Hale Tenger hakkında "Böyle Tanıdıklarım Var-II" eseri nedeniyle Türk bayrağına hakareten dava açılıyor. 1995 yılında Ankara Tren Garı'nda düzenlenen sergide yer alan Selim Birsal'ın "Kurşun Uykusu" ve Vahap Avşar'ın "Son Damla" yerleştirmeleri, 'şehitleri hatırlattığı', 'halkın moralini bozduğu' gerekçeleriyle, serginin açıldıktan bir gün sonra gar yönetiminin isteğiyle kapatılmasına sebep oluyor. Toplatılma gerekçesi, "Kurşun Uykusu"nun devamına yerleştirilebilecek bir dil sürçmesi gibi, -milliyetçi hamasetin meşhur sloganı 'şehitler ölümsüzdür'ü geçersizleştirerek tam da hatırlamayayı tekinsiz kılması. Hatırlattıkları bununla da sınırlı değildi. Cumhuriyet'in ütopya mekânıyla ve onun bellekteki yeriyle bu konuşma, sadece orada, tren garında öyle kala kalmış bir ulusun bedeni olmayı da, dönemin haber bültenlerinde yan yana dizilerek teşhir edilen gerilla bedenlerini de bir ve aynı anda hatırlatıyordu.

2003 yılında yaptığı "Taner Taner" çalışmasıyla üniversitedeki işinden uzaklaştırılan Taner Ceylan'ın, Kutluğ Ataman'ın ya da Erinç Seymen'in *queer* temaları ve 'queer biçimi' de<sup>17</sup> aynı dönemde sanat alanına dahil ettiklerini eklediğimizde, Cumhuriyet'in rüyası da, modern sanatın Cumhuriyet'in rüyasıyla kurduğu çoğu zaman gönüllü ilişki de, sanki daha berrak bir görünüm kazanmaya başlamış gibi. Bütün bu süreci bir merkez-çevre çerçevesi içine yerleştirmek mümkün, -sanat alanında tezahür ettiği biçimiyle merkezin elit, beyaz, steril ve eril dilinde fay hatları açmak olarak. Ama bu çerçevenin, sanatın genişlemiş alanının ortaya çıkardığı 'yeni' soruları da, bir dip akıntı gibi geçmişten bugüne gelen soruları da cevaplamakta aciz kalaca-

16 Erden Kosova, Aydan Murtezaoğlu'nun sorguladığı şeyi şöyle tasvir eder: "Biz gerçekten belirli bir mesafeye ele aldığımız ve kimi zaman eleştirdiğimiz toplumsal dokunun dışında mıyız ve eğer dışında olduğumuzu düşünüyorsak bu dışarıdanlık hangi ayrıcalıklar ve konformist geri çekilişler üzerinde yükseliyor? Sanatçı dediğimiz kişinin, Batılı bir yaşam biçimine, modern dünya görüşüne ve üst(orta) sınıf formasyona sahip, iyi eğitilmiş, eleştirisini sol-dağar üzerinden tanımlayan birisi olduğuna yönelik ön kabuller nereden ileri geliyor ve bu ön kabuller ne tür uzlaşımların ve hiyerarşilerin üstünü örtüyor? Ötekinin Doğulu, taşralı, kentleşmekte olan, muhafazakar, kimi zaman egzotik kimi zaman tehlikeli unsur olarak ele alınması sırasında sanatçı eleştirmen benlik ne şekilde kodlanıyor? Bu noktada içerisi olarak tanımlayabileceğimiz yerelliği ithal edilmiş reçetelerle okumaya çalışmak yerine kendi dağarıyla okumak nasıl mümkündür?" (2009b: 105).

17 *Queer*'i bir tema olmaktan çıkarak, farklı coğrafyalarda farklı asimetriyle eklenerek kurulan toplumsal cinsiyeti, bu eklemelişlerin ürettiği duygusal-cinsel ekonomiyi kat ederek çözüme, ters çevirme ya da onu performatif bir biçimde sahiplenme biçimlerini ifade eden bir kavram olarak düşünmeyi öneren ve bunu Erinç Seymen'in eserleriyle birlikte tartışan bir yazı için bkz. Çakırlar, 2012.

ğı malum. Sahiden de bir başına Halil Altındere'nin hikâyesi ya da Diyarbakır'ın, İstanbul'a alternatif bir sanat coğrafyası halini alışı semptomatik olmaktan daha fazlasını içeriyor. Halil Altındere'nin kendi sözleriyle "kavramsal sanata, fluxus'a bir din gibi inandığı" (Evren, 2008a: 6) bir dönemde yaptığı performanslarının ve çoğu Türkiye'de sergilenmeyen işlerinin<sup>18</sup> nasıl değerlendirildiği ve belki de daha çok niye böyle değerlendirilip okunduğu merkez-çevre çatışmasıyla açıklanamayacak sorular sorduruyor. "Bu sanat mı?" sorusunun sürekli muhatabı olarak her defasında "ben ilk değişim, benden önce Batı'da yapıldı, bu sanat" demek zorunda bırakılması, kendi iktidarını başka bir merkezin çevresi olmaktan türeten bir merkezi, kendi taşralılığı üzerine düşünmeye neden hiç zorlamıyor? Ya da hem Altındere'nin hem de diğer Kürt sanatçıların işlerinin 'Kürt gerçekliğinin kaydı', çerçevesine sıkıştırılmasında sinemanın biçimi, film yüzeyinin sınırları üzerine düşünen İranlı yönetmenlerin filmlerinin 'İran gerçekliği' olarak okunması arasında bir benzerlik yok mu? Süreyya Evren'le söyleşisinde Altındere, Şener Özmen, Cengiz Tekin, Erkan Özgen, Fikret Atay, Berat Işık, Murat Gök, Ahmet Ögüt gibi birlikte işler de yaptığı Kürt sanatçıları olduğunu ama 'Kürt sanatçı' adlandırmasını kabul etmediğini açıkça ifade ediyor:

Yani 2000 sonrası 'Plajın Altında Kaldırım Taşları', 'Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm' ve son olarak 'Free Kick/Serbest Vuruş' sergileri ile 'Kürt Sanatçılar' sözü telaffuz edilmeye başlandı. Yaptığım sergilerde Kürtleri öne çıkarmakla suçlandım, sanat ortamınca... Aslında İstanbul merkezçiliği kırmaya çalışan o sergilerde, ortaya çıkan kimi sanatçıların doğrudan politik, metafordan yoksun olarak adlandırılan dilleri Türkiye'deki orta sınıf muhafazakâr sanat ortamının daha önce karşılaşmadığı bir dildi. Bu dili kullanmakla suçlananlar da çoğunlukla Güneydoğu'dan katılan 'Kürt sanatçılar' idi.

(...)

Özetle, Türk sanatçısı, temsil, ulus, coğrafya temsilcisi olarak adlandırılıp organize edilen sergi davetlerini reddettiğim gibi, benzeri bir şekilde Kürt sanatçılar, Güneydoğulu sanatçılar vb. kalıplarla yapılacak adlandırma ve sergileri de reddederim (16).

Kimlikle bu zoraki yakınlıkta şaşırarak bir yan yok elbette. Ama bu sanatçıların, kimliği, hem kendisiyle bir türlü özdeşleşemeyen hem de ona bir kavram, bir imge, bir hayalet olarak sürekli ilişen, iliştirilen bir nesne biçiminde nasıl görselleştirdikleri, 'Kürtlülüğün', 'Kürt geçmişin', 'Kürt yurdunun', bu 'yerinden etme sanatı'nda hazmedilemeyen, ne orada ne burada rahat huzur vermeyen, gönderildiği adrese bir türlü ulaşamayan bir nesneye nasıl dönüştüğüne dair de söyleyecek daha fazla söz olmalı, –bu sanatın üzerinde yükseldiği tarihsel–düşünsel arka planı göz önünde bulundurarak.

18 Halil Altındere'nin eserleri, sanatıyla, fluxus – pop art arasındaki yakın temas üzerine ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Evren, 2008b. Süreyya Evren bu monografide, Altındere'nin performansları ve işlerinin Türkiye'deki sol-entelektüel dünyadan ilgi görmemiş olmasına dikkat çekiyor: "Coşkuya kapılmadılar veya oturup bunu gündem haline getirme ve tartışma ihtiyacı hissetmediler" (61). Hiç haberdar olmamak da eklenebilir sanıyorum.

Kendi yaptığı şeyin düpedüz maddi bir şey olduğunun, maddeyle üretildiğinin her zamankinden daha çok farkında olan Türkiyeli sanatçının, modernliğin yüzyıllık rüyası içinde dile gelmiş ama gerçekleştirilememiş kolektif arzuları unutulmadan, bilinçdişına gömülmeden önce kurtarmanın yollarıyla nasıl meşgul olduğuna dair de söylenecek daha çok şey olmalı. Aynı yüzyıllık tecrübenin bize sürekli hatırlattığı başka şeyler de yok mu? Arzunun tıpkı bir bardak su ihtiyacı gibi gürültüsüzce de tüketim nesnelere gürültüsü parıltısıyla da giderilemediği. Arzuyu her türden hicap perdesinin ardında durmaya zorlamanın da bu perdeyi açmaya zorlamanın da itaat ve tahakküme dayalı bir erotika yarattığı. Her türden toplumsal yerçekiminden sürekli kaçıp havada uçmaya başlayacak arzusunun bildiğimiz/tanıdık yerleştirmelerin dışında süzülüyor.<sup>19</sup> Türkiye’de geçtiğimiz otuz yılın sanatının arzusunun görünümüne dair keşfettikleri, modernlik tartışması hakkında biriktirdiklerimize bir kenar süsü değil, epeyce damardan etki yapacak türden.

### Bu sayıdaki yazılar

Bu sayıyı Asena Günel ve Erden Kosova ile birlikte hazırladık. İlk yazıda Erden Kosova Türkiye’de güncel sanatın (politik-) imkânlarını ve çıkmazlarını, açılımdan tıkanmaya giden estetik-politik stratejileri ve yolları tartışıyor. Peşi sıra gelen yazıda Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay ise bu tartışmayı, ‘estetik-politik eylem’ kavramıyla, çağdaş sanat ile radikal siyaset arasında tezahür eden ara bölgenin imkânlarının görünür kılınmasına doğru açıyor. Siyaset ve estetik arasında kurulan bu ‘çarpaz hareket bölgesi’ni kamusal sanat, kolektif eylem laboratuvarı gibi pratiklerle birlikte ele alan yazarların mütalaası, ‘hayal gücünün herkese ait politik bir melege olduğunun’ yeniden-nasıl hatırlanabileceği üzerine düşünenler için de kıymetli. Emre Zeytinoğlu’nun güncel sanat üzerine eleştirel denemesi de bu iki makaleyle birlikte okunmalı. Güncel sanatın 1990’lardan itibaren yaşadığı ‘siyasileşmenin’ sınırlarına, güncel sanat oyununun her daim bir ‘merkez’ olarak kalacağına işaret eden yazı, oyunun dışında kalanların sanata dair güvensizliklerini, ‘sokak ağzı’yla, ‘futbol jargonu’yla ifade etmek zorunda kalışlarının da bu yapısal durumun bir tezahürü olduğunu dile getiriyor.

Ahu Antmen’in yazısı güncel sanat içinde kadın sanatçıları, bu sanatçıların eserlerine feminizmin nasıl bir düşünsel arka plan sağladığını irdeliyor. Yeni başlayanlar için de yeniden düşünmek isteyenler için değerli bir kaynak olan yazı, farklı dönemlerden kadın sanatçıları yan yana getirerek sorduğu sorularla da başka çalış-

19 Mladen Dolar, sanatın tıpkı iyi bir aşk hikâyesi gibi, aşıkların arasında dolaşıp duran ve hiç de eve ait olmayan o garip unsuru havada uçup duran, hareketli ve canlı bir şey olarak tutabilmesinde ortaya çıktığını söylüyordu. Nasıl hikâyede aşk, kahramanlar en sonunda eve girdiklerinde değil de evcil olmayan o garip şey havada asılı kaldığında var ediliyorsa, sanat da toplumsal yerçekiminden sürekli kaçıp havaya karışan o garip şeyleri keşfetmekle, onları havada tutmakla kendini var ediyor, -Mladen Dolar’ın deyişle “topu havada tutmakla!” Bkz. <http://www.wiegehtkunst.com/?p=599> Hale Tenger’in “Sıfır Yerçekimi” adlı çalışmasıyla Erinç Seymen’in kelebeklerini burada anmamak olmaz.



malar için kapılar açıyor. Aynı meseleden devam eden Tuğba Taş ise yazısında özellikle sanatçı Canan'ın işlerine odaklanıyor. Beden sanatını Kartezyen öznenin dağılmasıyla ilişkili olarak tartışan makale, performanslarında kendi bedenini kullanan sanatçının bu yolla yerinden etmeye zorladıklarını kavramaya, kadın bedeni üzerinde yürütülen hak mücadelelerini yeniden düşünmeye, bunların çıkmazlarını, dikiş yerlerini görmeye de imkân tanıyor.

Nermin Saybaşı, günümüz sanat pratiğinde deneysel etnografik saha araştırmasının bir üretim pratiği olarak devreye girmesinden yola çıkarak belgesel film ile kurgu, gerçek ile sahneleme, içerisi ile dışarıyı arasına çizilen sınırların sürekli aşındığı Kutluğ Ataman ve Dilek Winchester'ın çalışmalarını 'deneyim etnografyası' kavramıyla ele alıyor ve Kutluğ Ataman'ın 'hakikat kurgu yapısındadır' temelli videoları üzerine derinlikli bir tahlil yapıyor. Türkiye modernleşmesini bu imgelerle birlikte düşünebilme imkânına dair de yardım alınabilir bu makaleden.

Banu Karaca'nın yazısı başta sansür olmak üzere sanat alanının sınırlarını daraltma faaliyetlerini, imgelerin potansiyel anlamlarını önceden belirleme arzusunun değişen biçimlerini tartışıyor. Ele aldığı konuda temel bir kaynak olabilecek bu makaleyi, Ceren Özpınar'ın güncel sanat tarihi yazımlarının Cumhuriyet'ten beri süregelen sanat tarihi yazımı pratiğiyle kurduğu yönetsel ve söylemsel sürekliliği ya da buradaki kırılmaları mercek altına alan yazısı takip ediyor. Özpınar, Türkiye'de modern sanatın ve sonrasının 'dipten gelen akıntısı'nın sanat eleştirisi ve tarihi için de süreklilik arz ettiği anları kayıt altına alıyor.

Dosyanın son makalesinde Ayça İnce, İstanbul ilçe belediyelerinin kültür politikalarına ve uygulamalarına bakıyor. Bir yandan ilçe belediyelerinin kültür birimlerini, yönetim yapılarını ve kültür yöneticilerini inceleyerek varsaydığı eşbiçimliliğin (*isomorphism*) nasıl ortaya çıktığını açıklarken, diğer yandan bu belediyelerin kültür ve sanata artan ilgisinin sosyolojik nedenlerini izah ediyor. Kültür politikaları hakkında bu bilgilendirici yazı, müzelere alternatif mekânlar olarak kültür merkezlerinin kendi kurumsal çerçevelerini nasıl oluşturduklarını anlamamıza imkân tanıyor. Dahası, küratör Marcus Graf'ın ilçe belediyeleriyle olan deneyimleri gibi toptancı hükümlere yer bırakmayacak örnekleri aktararak güncel sanatla radikal siyaset arasında bağ kurmak isteyenlerin bu merkezlerle temassızlığı hakkında da sorular sorduruyor.

Zeytinoğlu'nun sanatın merkez olma halinin yapısallığı hakkındaki tespitlerine, yine Değini kısmında yer alan yazısında Süreyya Su, Türkiye'de güncel sanatın ekonomi-politiği üzerine yapılan tartışmaları özetleyerek katılıyor.

Değini kısmında ayrıca, 1 Ekim'de kaybettiğimiz Eric Hobsbawm üzerine Burak Onaran'ın kaleme aldığı yazı yer alıyor. Yüzyıllık modernlik tecrübemizin sahiden neye benzediğini de 20. yüzyıl tarihçiliğinin serüvenini de en iyi anlatanlardan biriydi Hobsbawm. Onun ölümünden sadece bir hafta önce, bir başka iyi anlatıcısı, Neşet Ertaş'ı kaybettik. *Hakikati havalandıran* bu iki ustayı saygıyla anıyoruz.<sup>20</sup>

20 Neşet Ertaş, 4 Nisan 2008'de *Agos* gazetesinde yer alan söyleşisinde türkü, bozlak söylemek, okumak yerine 'türkü havalandırmak', 'bozlak havalandırmak' diyordu.

Kitap eleştirisi bölümünde Özgür Taburoğlu Georg Lukacs'ın estetik kuramını özellikle *Estetik-II* kitabına yoğunlaşarak, bileşenlerine ayırıyor ve bunları ayrıntılı bir biçimde değerlendiriyor. Bu estetik kuram içinde sanat yapıtları, gündelik yaşama dair soyutlamalar, sanatçı ise "gündelik insan" olmaktan uzaklaşıp, "nesneleşmeye dönük insan" olma niteliğiyle tanımlanabilir. Lukacs'ın estetik kuramı, böyle bir nesnelligi, bütünlüğü tanımlama çabasıyla ayırt edilebilmektedir. Lukacs, gerçek sanat işinin, yaratıcısı özneye, yapıtın konusu, nesnesi arasındaki bağlantı yoluyla değer bulduğunu dile getirmekte, sanat eserinin, yaratıcısının yeteneklerinden daha çok, sanatçının dâhil olduğu bütünlük, nesnellik içerisinde şekillendiğini vurgulamaktadır. Sanatın 'hakikatin sunumu' olabilmesi için öznenin ve nesnenin "doğru şekillerde" biraraya gelmesi gerektiğini iddia eden Lukacs, estetik kuramında bu nesnellüğün koşullarını anlamaya çalışmakta, sanat eserini hayata geçiren özneyi nesnesine doğru bir şekilde bağlayan yolları araştırmaktadır. Taburoğlu'na göre Lukacs bu çabasıyla, Emile Durkheim'ın toplumbilimindeki amaçlarına ortak olur. Lukacs'ın estetik kuramı, bireyi ya da tikel olanı, bütünlüklü olana, topluma dâhil etmenin öğretisi olarak da okunabilir. Estetik alanının bir başka boyutu, –se-yircisi–, devreye girdiğinde Lukacs'ın yaptığı tartışma da bu okumayı tamamlıyor sanki. Lukacs'a göre insanın yaşamda benimsemediği, yadsıdığı, kaçtığı, karşısında korku duyduğu şeyi sanatsal yaşantıda karşı koymaksızın, dahası coşkuyla benimsemesi estetik yaratının ve etkinliğin özünü oluşturmaktadır (Lukacs: 250-1). Diğer bir deyişle, sanatsal hazzın, bir şeyin temsilinden duyulan hazzın, onun gerçekleştirilmesini yaşamda onaylayıp onaylayamayacağımız sorusuyla bir ilgisi yoktur Lukacs için. Sanatın verdiği hazzın sunulan içerikten doğrudan alınan hazla da bir ilgisi yoktur. Neyle ilgisi vardır peki? Dünyayı yaşama olanağı sağlamasıyla. Trajik de olsa bu dünyayı yaşamaya katılabilmenin sevinciyle (Lukacs: 251).

Estetik alanının tikel ve sonlu dünyalarımızda evrenselliğe ve sonsuzluğa giden kırılmaları nasıl yaratabildiğini önümüzdeki sayılarda da tartışacağız sanırım.

UMUT TÜMAY ARSLAN

#### KAYNAKÇA

- Akay, Ali (2009) *Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aksüğür Duben, İpek (1999) "Cumhuriyet'te Tenkit", *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* içinde, der. Ayla Ödekan, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Altuğ, Evrim (2010) "Sarkis'le Söyleşi", *Sarkis: Ondan Bize* içinde, Elvan Zabunyan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, Ahu (2007) *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, Ali (1998) "Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim*, 79: 24-66.
- Buck-Morss, Susan (2004) *Rüya Alemi ve Felaket: Doğu'da ve Batı'da Kitleli Ütopyanın Tarihe Karışması*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- Evren, Süreyya (2008a) "Halil Altındere ile Söyleşi", *Kayıplar Ülkesiyle Dans* içinde, Süreyya Evren, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Evren, Süreyya (2008b) *Kayıplar Ülkesiyle Dans*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakırlar, Cüneyt (2012) "Vicdanen, Tersten: Erinç Seymen'in Çileci Sanatı", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, der. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, İstanbul: Metis.
- Heinrich, Barbara (2007) *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ilic, Natasa (2008) "Aydan Murtezaoğlu ile Söyleşi", *Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken* içinde, Erden Kosova, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Koçak, Orhan (2007) *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kosova, Erden ve Vasıf Kortun (2007) *Ofsayt Ama Gol*, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/introduction.html>
- Kosova, Erden (2008a) "Bülent Şangar ile Söyleşi", *Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri* içinde, Ali Akay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kosova, Erden (2008b) *Aydan Murtezaoğlu: Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kovacs, Andras Balint (2010) *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.
- Lukacs, Georg (1992) *Estetik II*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel.
- Ödekan, Ayla (der.) (1999) *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özsezgin, Kaya (1998) *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rona, Zeynep (der.) (1992) *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Said, Edward (2012) "Yerinden Etme Sanatı: Mona Hatoum'un Bağdaşmazlarının Mantiği", *Hala Buradasın / You Are Still Here* içinde, der. İlkyay Balıç, İstanbul: Arter.
- Tansuğ, Sezer (1991) *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaman Yasa, Zeynep (1998) "1950'li Yılların Sanat Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", *Toplum ve Bilim*, 79: 94-137.
- Zabunyan, Elvan (2010) *Sarkis: Ondan Bize*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## 70'ler

Türkiye'de geçmişle hesaplaşma ve geçmişi deşme çabalarının –kâh eleştirel bir cesaretle kâh yüzeysel– yoğunlaştığı sosyal teori alanında, 1970'li yıllar belki en 'karanlıkta' kalmış dönemdir. "12 Eylül öncesi" diye de kodlanan bu dönem, unutulması gereken bir 'karanlık çağ' imgesiyle bittiği için mi? 70'ler gerçekten Türkiye'nin yitik çağı mıydı? Yoksa, 1970'lerin yoğun politik kutuplaşma ortamında, bir toplumsal erginleşmenin tohumlarını bulamaz mıyız? 70'lerde Türkiye dünyanın neresindeydi? Uluslararası sosyal-teorinin "dünya"yla alışverişi nasıldı? Dünya nasıl algılanıyordu ve sosyal-teori bu algıya ne katkı sağlıyor, neyi sınırlandırıyor? Teoriden yararlanma biçimine etki eden dinamikler nelerdi? Bu sayıda hedeflenen, değişik veçheleri ve özgül temalarıyla, 1970'ler Türkiye'sinin sosyal-teorik analizine dair ipuçları sunmaktır.

---

---

DÜZELTME: Toplum ve Bilim'in önceki (124.) sayısında Aykut Çelebi'nin "Demokratik bir anayasanın siyasal yapıtaşları: Halk egemenliği ve siyasal temsilin demokratikleştirilmesi" başlıklı makalesinde aşağıda yer alan göndermeler unutulmuştur, düzeltiyoruz:

S. 45'te yer alan "Eğer prens kendisini ... alabilen prens olabilecektir" ifadesinin sonuna (McCormick, 2011: 21-24), s. 46'da "Claude Lefort söz konusu ... güç olarak kavranır" ifadesinin sonuna (Abensour, 2011: 105 vd.), s.47'de "Claude Lefort'a göre, egemenlik ... bir çoğulluk olarak halk" ifadesinin sonuna (Abensour, 2011: 109 vd.), s.48'de "Halkın kurucu iktidarı ... mitinglerle birlikte canlandırılır" ifadesinin sonuna (Rosanvallon, 2011b: 124-127), s. 49'da "Halk kavramının üç boyutunu ... unsur olarak halk" ifadesinin sonuna dipnot olarak "Üçlü ayırım Rosanvallon'dan alınmıştır. Bkz. Rosanvallon, 2011b: 129-132.", ve s.51'de "Claude Lefort, ... ilkeyi birbirinden ayırdı" ifadesinin sonuna (Abensour, 2011; Lefort ve Rosanvallon, 2012: 10" eklenecektir ve s.58'de "Totaliterlik sadece yönetici..." diye başlayan kısım turnağa alınacak ve "antidemokratik bir toplumdur"dan sonra tırnak kapanıp referans, yani (Lefort ve Rosanvallon, 20012: 12) bunun sonunda verilecektir.

---