

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ (SİYASET BİLİMİ)
ANABİLİM DALI

TÜRKİYE'DE DEVLET İKONOĞRAFİSİNİN İNŞASI VE ÇAĞDAŞ SANATTA
YAPISÖKÜMÜ

Doktora Tezi

Erdem Çolak

Ankara - 2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ (SİYASET BİLİMİ)
ANABİLİM DALI

TÜRKİYE'DE DEVLET İKONOĞRAFİSİNİN İNŞASI VE ÇAĞDAŞ SANATTA
YAPISÖKÜMÜ

Doktora Tezi

Erdem Çolak

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Barış Çakmur

Ankara - 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ (SİYASET BİLİMİ)
ANABİLİM DALI

Erdem ÇOLAK

TÜRKİYE'DE DEVLET İKONOĞRAFİSİNİN İNŞASI VE ÇAĞDAŞ SANATTA
YAPISÖKÜMÜ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Barış Çakmur

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Filiz ZABCI

.....

Prof. Dr. Aykut Çelebi

.....

Doç. Dr. Özkan Ağaş

.....

Doç. Dr. Umut Şumnu

.....

Doç. Dr. Barış Çakmur

.....

Tez Sınavı Tarihi:

08/12/2021

Tez Doğruluk Beyanı Belgedir.

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(28/12/2021)

Adı ve Soyadı

İmzası

Erdem Çolak

TEŐEKKÜR

Bu alıŐma birçok insanın değerli katkıları sonucu ortaya ıktı. Öncelikle tez danışmanım Barış akmur ve tezimin jürisinde bulunan değerli hocalarım Aykut Çelebi, Filiz Zabcı, Özkan AgtaŐ ve Umut Şumnu'ya destekleri, emekleri ve anlayıŐları için çok teŐekkür ederim. Bu uzun yolculuk süresince sevgilerini ve desteklerini hep yanımda hissettiğim Selen Yamak, Jolien Blokker, Kadir Dede, Mehmet Mutlu, Esin Gülsen, Esin Hamdi Dinçer, Beste İŐleyen, Hasan Sivri, Dilege Gülmez, Gülçin Özge Tan, Levent Odabaşı, Nisan Alıcı, Yasin Durak, Erdinç Habib, Cemal Salman, Sema Bakır, Kader Genç, Cansu Tekin, Gül Tualtan ve Onur Usta'ya minnetimi ifade etmek isterim.

Her koŐul ve Őartta beni teşvik eden, sevgisini hissettiren ve yardımlarını esirgemeyen ailemin sevgili üyeleri Emsel olak, Ali olak, iğdem olak Kalaycı, Canberk olak, İlker Kalaycı'ya ve doğumuyla hayatıma eŐsiz bir mutluluk katan sevgili yeğenim Beste Kalaycı'ya müteŐekkirim.

Doktora çalıŐmamın tamamlanmasında TÜBİTAK'ın sağladığı bursun önemli bir katkısı oldu, kuruma teŐekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ	4
TABLolar DİZİNİ.....	12
GİRİŞ.....	13
Ulusal Sembollerin Doğası ve İşlevi.....	15
Ulusal Sembollerin Sanat Materyali Olarak Kullanılması.....	21
Tezin Planı	30
1. BÖLÜM: ULUS-DEVLET, ULUSAL SİMGELER ve KOLEKTİF HAFIZA	36
1.1. Nation, Millet ve Ulus Kavramlarının Tarihsel Dönüşümleri.....	36
1.1.1. Latince <i>Natio</i> 'nun <i>Nation</i> 'a Evrimi	37
1.1.2. Millet ve Ulus Kavramlarının Kullanım Biçimleri.....	39
1.1.2.1. Millet.....	39
1.1.2.2. Ulus	43
1.2. Milliyetçilik Teorileri ve Ulus-Devletin İnşası	44
1.2.1. İlkçi (Primordialist) Yaklaşım	46
1.2.2. Modernist Yaklaşım.....	49
1.2.3. Etno-Sembolcü Yaklaşım	56
1.3. Ortak bir Kimlik Yaratmak: Ulus-Devlet ve Resmi Kültürel Hafıza.....	58
1.3.1. Halbwachs ve Kolektif Hafıza.....	61
1.3.2. Assmann ve Kültürel Bellek	65
1.3.3. Tarih ve Bellek Arasındaki İlişki.....	68
1.3.4. Karşı-Hafıza, Aşağıdan Tarih ve Popüler Hafıza	74
2. BÖLÜM: OSMANLIDAN GÜNÜMÜZE ULUSUN SİMGESEL KURULUŞU..	83
2.1. Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Sembolik Siyaset ve Devletin Temsil Biçimleri	84

2.1.1.	Tuğra, Arma-i Osmani ve Andaç Madalyonları	88
2.1.2.	Kamusal Anıtlar	94
2.1.3.	Dünya Fuarlarında ve Merasimlerde Osmanlı Temsilleri	98
2.2.	Erken Cumhuriyet Döneminden 1990'lara Kadar Devletin Görselleşmesi	108
2.2.1.	Anıtlarda Devletin Görselleştirilmesi	117
2.2.2.	Ulus Resmetmek	124
2.3.	Sembol Savaşları: 1990'lardan Günümüze Değişen Devlet İkonografisi	133
3.	BÖLÜM: SANATIN ULUS-DEVLETLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE MODERN – ÇAĞDAŞ – GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI.....	152
3.1.	Modernlik, Modernizm ve Postmodernizm Kavramlarına Kısa Bir Bakış	154
3.2.	Türkiye'de Modern Sanat ve Modernleşme İlişkisi	161
3.3.	Türkiye'de Çağdaş Sanatın Gelişimi	171
3.3.1.	1960'lardan 1980'lere Sanat Yapma Pratiklerindeki Değişiklikler	171
3.3.2.	1990'lar: Bir Kırılma?	175
3.3.2.1.	Sergiler	187
3.3.2.1.1.	Serotonin Sergileri	187
3.3.2.1.2.	Anı / Bellek I ve II Sergileri	190
3.3.2.1.3.	Xample – Disiplinlerarası Sanat	193
3.3.2.1.4.	Gar Sergisi	196
3.3.2.1.5.	Genç Etkinlik Sergileri	198
3.3.2.1.6.	Assos Gösteri Sanatları Festivali	202
3.3.2.1.7.	Küreselleşme - Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi	206
3.3.2.1.8.	Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği ve Performans Günleri	208
3.3.3.	2000'lerden İtibaren Sanat Ortamı: Kopuş Sonrası Bağlanış?	211
3.3.3.1.	Sergiler	217
3.3.3.1.1.	Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm	217
3.3.3.1.2.	Serbest Vuruş / Free Kick	219

3.3.3.1.3. Fikirler Suça Dönüşünce	222
3.3.3.1.4. Pis Hikaye	225
3.3.3.1.5. Ateşin Düştüğü Yer	227
3.4. Çağdaş Sanat / Güncel Sanat / Geç Avangard? 90'lardan Günümüze Sanat Ortamının Bir Değerlendirmesi	229
4. BÖLÜM	239
ULUSAL SEMBOLLERİN ÇAĞDAŞ SANAT ELİYLE YAPISÖKÜMÜ	239
4.1. Bayrak.....	239
4.1.1. Bayrağın Formunu Değiştiren Eserler	242
4.1.2. Bayrağın Fonksiyonunu Değiştiren Eserler	254
4.2. Atatürk İmgeleri	272
4.3. İstiklâl Marşı.....	286
4.4. Askeri Kodlar	294
4.5. Osmanlı ve Türklük Kodları.....	313
SONUÇ.....	339
KAYNAKÇA	345
ÖZET	398
ABSTRACT	399

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1** - Sultan II. Selim'in tasviri, Şemâ'ıl-nâme, Nakkaş Osman, 1579. **Kaynak:** Selmin Kangal, yay. yön., Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman, s. 33. 86
- Resim 2** – Sultan V. Mehmed'in tuğrası (M. Uğur Derman Koleksiyonu). **Kaynak:** M. Uğur Derman, "Tuğra", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, cilt. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012), 338..... 88
- Resim 3** - Hicaz Demiryolları Madalyası, 1900. **Kaynak:** Edhem Eldem, İftihar ve İmtiyaz, 328. 92
- Resim 4** - Birinci Rütbe Mecidî Nişanı. **Kaynak:** Edhem Eldem, İftihar ve İmtiyaz, 199. 93
- Resim 5** - Tanzimat Anıtı Projesi. **Kaynak:** Servet-i Fünûn 489, 13 Temmuz 1316 (26 Temmuz 1900). 95
- Resim 6** – Şam Telgraf Anıtı. **Kaynak:** Zeynep Çelik, İmparatorluk, Mimari ve Kent: Osmanlı – Fransız Karşılaşmaları (1830 – 1914), çev. Zulal Kılıç (İstanbul: SALT, 2012), 200. 97
- Resim 7** - 1893 Chicago Sergisindeki 'Türk Köyü'nün Dışarıdan Görünüşü. **Kaynak:** Celal Emanet, "A Glimpse of 'Turkey' from the World's Columbian Exposition, 1893", The Maydan, 6 Eylül 2017. <https://www.themaydan.com/2017/09/glimpse-turkey-worlds-columbian-exposition-1893/> (10.07.2019 tarihinde erişildi). 101
- Resim 8** - Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız'daki Cuma Selamlığı. **Kaynak:** Hakan T. Karateke, Padişahım Çok Yaşa!, 140. 103
- Resim 9** - 1908'de Enver Bey'in Portresinin Bulunduğu Osmanlı Türkçesi ve Bulgarca Olarak Basılan Bir Kartpostal.
Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Enver_Bey_Postcard_Bulgarian.jpg 105
- Resim 10** - Namık İsmail'in Birinci Seçilen Arma Tasarımı. **Kaynak:** Mehmet Başaran, "Türklerde Armaların Kaynağı", s. 25. 112

- Resim 11** – Heinrich Krippel tarafından yapılan Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1926.
Kaynak: Kıvanç Oşma, Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923 – 1946), 214. 120
- Resim 12** - Şeref Akdik, Okuma ve Yazma Kursu, 180 x 150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. **Kaynak:** Veysel Uğurlu, haz., Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998). 128
- Resim 13** - Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, 176, 5 x 237 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. **Kaynak:** Veysel Uğurlu, haz., Savaş ve Barış, 30. 129
- Resim 14** - **Kaynak:** Mike Mendel, ve Chantal Zakari, The State of Ata: The Contested Imaginary of Power in Turkey (Boston: Eighteen Publications, 2010), 127. 138
- Resim 15** - Mahmut Abbas'a Karşılama Töreni, 2015. **Kaynak:** Anonim, "Erdoğan, Mahmud Abbas'ı Film Setinde Değil Ak Saray'da Karşıladı", T24, 12 Ocak 2015. <https://t24.com.tr/haber/filistin-devlet-baskani-mahmud-abbas-ankarada,283502> (16.07.2019 tarihinde erişildi). 146
- Resim 16** - Arma-i Osmani ile Tasarlanmış Bir Duvar Saati. 148
- Resim 17** - Hatice Ünal, Fesuphanallah, Enstalasyondan Görüntü. **Kaynak:** Anonim, "Yeditepe Bienali Ziyaretçilerini Bekliyor", <https://www.bik.gov.tr/yeditepe-bienali-ziyaretcilerini-bekliyor/> (16.07.2019 tarihinde erişildi). 150
- Resim 18** - BİLAR AŞ'nin Kasım - Ocak 1991 Seminerlerinin Broşürü. 180
- Resim 19** - Seretonin I'in Katılımcılarından Türkel Minibaş, Komet, Çağatay Karaçizmeli, Arhan Kayar ve Cana Dölay. **Kaynak:** <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/1019/001500473006.pdf?sequence=3> 188
- Resim 20** - Afişin Asılmasından Sonra Sergi Mekanının Dıştan Görünümü. **Kaynak:** SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, Kod: VKEELL114 193
- Resim 21** - Serhat Kiraz'ın Enstalasyonundan Bir Kare. 194

- Resim 22** - Ayşe Erkmen'in Yol İsimli Video Enstalasyonundan Bir Görüntü. **Kaynak:** SALT Araştırma - Gar Koleksiyonu, Kod: TAEGAR012..... 197
- Resim 23** - 1. Assos Gösteri Festivali'nde Performe Edilen Simurg İsimli Gösteriden Bir Kare. **Kaynak:** <http://www.assosfestivali.com/category/95-1-assos-festivali/>..... 204
- Resim 24** - 3. Assos Gösteri Sanatları Festivali'nde Sahnelenen Kahve İsimli Performans. **Kaynak:** <http://www.assosfestivali.com/category/97-3-assos-festivali/>.. 205
- Resim 25** - Sergiye Katılan Sanatçılar, Küratör Ali Akay ile Birlikte Emre Zeytinoğlu'nun Enstalasyonu Önünde. **Kaynak:** SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR015 207
- Resim 26** - 2. Performans Günleri'nin Afişi. Tasarım: Vahit Tuna. 210
- Resim 27** - Serginin Alt Katından Genel Bir Görünüm. **Kaynak:** SALT Araştırma - Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm Koleksiyonu, Kod: P4L1039..... 219
- Resim 28** - Serbest Vuruş - Sergiden Görünüm. **Kaynak:** Serbest Vuruş / Free Kick Sergi Kataloğu, s. 4. 220
- Resim 29** - Serginin Girişine Yerleştirilen Ahmet Öğüt'ün Polis Kalkanlarından Hazırladığı Enstalasyonu. **Kaynak:** <http://www.depoistanbul.net/event/fikirler-suca-donusunce/>..... 223
- Resim 30** - Pis Hikaye. Sergi Açılışından Görünüm. 226
- Resim 31** - Ateşin Düştüğü Yer, Sergiden Görünüm. 228
- Resim 32** - Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var II, Enstalasyon Görüntüsü. **Kaynak:** David Frankel ve Zeynep Tenger, ed. Hale Tenger: Mission Impossible (1990 – 1996) – Interview with Hale Tenger by Vasıf Kortun. (İstanbul: Galeri Nev, 1997), 28 - 29... 243
- Resim 33** - Böyle Tanıdıklarım Var II - Detay. 244
- Resim 34** - Mine Pektaş,İsimsiz, 1995, Genç Etkinlik I, Enstalasyon Görüntüsü. **Kaynak:** Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi (Sergi Kataloğu), yay. haz., Didem Dayı ve Mine Pektaş (İstanbul: Stil Matbaası, 1996)..... 246

Resim 35 - İsmet Doğan, İsimsiz, Enstalasyon, 1995. Sergiden Görünüm. Kaynak: SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR002025.	249
Resim 36 - Memed Erdener (Extramücadele), Cumhuriyet-i Türkiye, Tuval Üzerine Akrilik, 55 x 80 cm, 2006. Sanatçının İzniyle.....	249
Resim 37 - Memed Erdener (Extramücadele), Haset, Kağıt Üzerine Serigraf Baskı, 70 x 100 cm, 2006. Sanatçının İzniyle.....	249
Resim 38 - Memed Erdener (Extramücadele), Gönül Yarası, Fotoğraf, 70 x 100 cm, 2010. Sanatçının İzniyle.	260
Resim 39 - Serpil Odabaşı, Roboski, Dijital Sanat, 2011. Kaynak: http://www.serpilodabasi.com/	264
Resim 40 - Leman Sevda Darıcıoğlu, Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyim, Video Performans, 1' 26", 2017.....	252
Resim 41 - Leman Sevda Darıcıoğlu, Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyim, Performans, 2016. Kaynak: http://lemandaricioglu.com/tr/kalp-tc/	254
Resim 42 - Emre Zeytinoğlu, Atık Boruları, Enstalasyon, 1995. Sergiden Görünüm. Kaynak: SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR003.....	247
Resim 43 -. Halil Altındere, Ya Sev Ya Terket, Fotoğraf, 1998. Kaynak: Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 64 - 65.....	261
Resim 44 - Halil Altındere, Seni Seviyorum ve Bugün De Ölmedim Anne, Fotoğraf, 1998. Kaynak: Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 43 – 44. .	258
Resim 45 - Halil Altındere, İsimsiz, Fotoğraf, 2004. Kaynak: Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 122.....	256
Resim 46 - Hakan Akçura, Az Kaldı, Dijital Sanat, 2010. Sanatçının İzniyle.	258
Resim 47 - Hakan Akçura, Şahmeran: Ceylan'dan Bize Kalan, Dijital Kolaj, 2009. Sanatçının İzniyle	259

Resim 48 - Volkan Diyaroğlu, <i>Detox History, Performance</i> , 2014.	252
Resim 49 - Volkan Diyaroğlu, <i>Detox History, Performance</i> , 2014.	253
Resim 50 - Şener Özmen, <i>Bayrak, c-Print Fotoğraf, 100 x 150 cm</i> , 2010. Kaynak: https://www.studios-efanyc.org/sener-ozmen	265
Resim 51 - KÖken ErgŐn, <i>Bayrak, Video, 9'</i> , 2006. <i>Video GŐrŐntũsũ. Kaynak:</i> https://isoldiertheflag.files.wordpress.com/2013/10/theflag_still04.jpg	268
Resim 52 - Hasan ŐzgŐr Top, <i>Atölye, Video, 20'</i> , 2018. <i>Video GŐrŐntũsũ. Kaynak:</i> http://hasanozгурtop.com/the-atelier-depo/	270
Resim 53 - Volkan Arslan, <i>Aynı TiŐortũ Giyenler, Video</i> , 2010. <i>Sergiden GŐrŐnũm.</i> Kaynak: https://www.piartworks.com/exhibitions/92-volkan-aslan-those-who-wear-the-same-t-shirt/installation_shots/	271
Resim 54 - Memed Erdener (<i>Extramũcadele</i>), <i>Tũrk Totemi, Polyester ũzerine araç boyası, 97 x 97 x 220 cm</i> , 2010. <i>Sanatçının İzniyle</i>	274
Resim 55 - Vahit Tuna, <i>Anthony Hopkins, Bũst ve Kaide</i> , 2011. <i>Sanatçının İzniyle</i>	277
Resim 56 - Halil Altındere, <i>Tabularla Dans, MDF, Dijital Baskı</i> , 1997. Kaynak: <i>Sũreyyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Őlkesiyle Dans</i> , 29.....	278
Resim 57 - Hakan Akçura, <i>Kemalizm Bir İbadet Biçimidir, Poster, 70 x 100 cm</i> , 2007. <i>Sanatçının İzniyle</i>	280
Resim 58 - Vahap AıŐar, <i>Atatũrk / Alfabe, Tuval Őzerine Yağlıboya - Bulunmuş Harita Őzerine Asfalt ve Akrilik, 226 x 175 x 7,5 cm. Kaynak:</i> Özge Açıkkol ve Özkan Cangũven, yay. haz., <i>Vahap AıŐar (İstanbul: Rampa İstanbul, 2011)</i> , 44.....	282
Resim 59 - Vahap AıŐar, <i>Benim Naçiz Vũcudum Elbet Bir Gũn Toprak Olacaktır, Tuval Őzerine Yağlıboya, Her Biri 76 x 60 cm, 1995 - 2010. Kaynak:</i> Özge Açıkkol ve Özkan Cangũven, yay. haz., <i>Vahap AıŐar (İstanbul: Rampa İstanbul, 2011)</i> , 102 – 103.....	284
Resim 60 - Memed Erdener, <i>Barış Ormanı, Animasyon Film, 1' 41''</i> . <i>Sanatçının İzniyle</i>	285

Resim 61 - Zeyno Pekünlü, <i>Çift düşün - I, Video, 4'43"</i> , 2009. <i>Video Görüntüsü.</i> <i>Sanatçının İzniyle.</i>	288
Resim 62 - Zeyno Pekünlü, <i>Çift düşün - II, Video, 4'</i> , 2009. <i>Video Görüntüsü. Sanatçının İzniyle.</i>	289
Resim 63 - Zeyno Pekünlü, <i>Hep O Şarkı, Video, 1'55"</i> , 2012. <i>Video Görüntüsü.</i> <i>Sanatçının İzniyle.</i>	290
Resim 64 - Gülçin Aksoy, <i>İsimsiz, Video, 1'11"</i> , 2013. <i>Video Görüntüsü. Sanatçının İzniyle.</i>	292
Resim 65 - Vahit Tuna, <i>Ev Alma Komşu Al, Enstalasyon, 2011 . Sanatçının İzniyle.</i> .	293
Resim 66 - Altan Gürman, <i>Montaj 1, Karton Üzerine Selülozik Boya, 100 x 210 cm + 21 x 42 cm, 1967. Kaynak: Canan Beykal, Altan Gürman, 85.</i>	297
Resim 67 - İsmail Saray, <i>Kara Mektubu Bekleyenler, Enstalasyon, 1983. Sergiden Görüntü. Kaynak: SALT Araştırma - 34ème Salon de la Jeune Peinture (1983) Koleksiyonu, Kod: SARW095</i>	298
Resim 68 - Erdağ Aksel, <i>Ohal, Buhal, Şuhal, Karışık Teknik, 1999 - 2000.</i>	299
Resim 69 - Esra Ersen, <i>İsimsiz, At Başlığı, 1993. Sergi Görüntüsü. Kaynak: Erden Kosova, Esra Ersen: Yüz Yüze (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 29.</i>	300
Resim 70 - Selim Birsnel, <i>Kurşun Uykusu, Kağıt Hamuru, 1995. Sergiden Görünüm. Kaynak: SALT Araştırma - Gar Koleksiyonu, Kod: TAEGAR019.</i>	302
Resim 71 -Burak Delier, <i>Muhafız, Fotoğraf, 125 x 195 cm, 2005. Kaynak: Serbest Vuruş Sergi Kataloğu (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2005), 95.</i>	304
Resim 72 - Murat Tosyalı, <i>İtaat, Fotoğraf, 2004. Kaynak: Serbest Vuruş Sergi Kataloğu, 39</i>	306
Resim 73 – Demet Yoruç, <i>Hulk, Fotoğraf, 2004. Kaynak: Serbest Vuruş Sergi Kataloğu, 35</i>	307
Resim 74 - Köken Ergun, <i>Ben Askerim, İki Kanallı Video, 7'14"</i> , 2005. <i>Video Görüntüsü. Kaynak: Lisa Moravec, "Köken Ergun: 'In Turkey, the Image of the Soldier</i>	

- Has Been Victimised by Erdoğan''*, Köken Ergun ile Söyleşi, studio international, 28.12.2017. <https://www.studiointernational.com/index.php/koken-ergun-interview-i-soldier> 310
- Resim 75** - Köken Ergun, Şehitler, Video, 88', 2019. Videodan Görüntü. **Kaynak:** <https://saltonline.org/tr/1980/heroes-sehitler> 311
- Resim 76** - Vahap Avcı, Tekmil, Video, 4'22", 2010. Sergiden Görüntü. **Kaynak:** <http://vahapavsar.com/tekmil/> 312
- Resim 77** - Gözde İlkin, Hususi Pasaport, Basma Kumaş Üzerine Nakış, 2009. **Kaynak:** <https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/special-passport-2009.html> 315
- Resim 78** - Gözde İlkin, Nüfus Cüzdanı, Kumaş Üzerine Nakış, 9 x 8 cm, 2011. **Kaynak:** <https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/id-card-2011.html> 316
- Resim 79** - Halil Altındere, Tabularla Dans, 6 Adet Renkli Dijital Baskı, Her Biri 233 x 170 cm, 1997. Sergiden Görünüm. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, s. 33. 317
- Resim 80** - Halil Altındere, Y05-485870 ve G06-618211, Dijital Baskı, Her Biri 165 x 125 cm, 1997. **Kaynak:** İskorpit: Türkiye'den Güncel Sanat Sergi Katalogu, Berlin, Berliner Kunstveranstaltungs-GmbH, 1998, s. 29 318
- Resim 81** - Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz, Dijital Baskı, 12 Adet - Her Biri 21 x 29 cm, 1998. Resimde Görülen Hasan Ocak'a Ait Pul Serisidir. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, s. 48. 321
- Resim 82** - Dilek Winchester, Okuma ve Yazma Üzerine, Enstalasyon, 2007 – 2012. Sergi Görüntüsü (Detay). **Kaynak:** <https://www.emst.gr/en/exhibitions-en/dilek-winchester-a-solo-exhibition> 323
- Resim 83** - Esra Ersen, Türküm, Doğruyum, Çalışkanım., Linz'deki Enstalasyon Görüntüsü, 2005. **Kaynak:** Erden Kosova, Esra Ersen: Yüz Yüze, 29. 325
- Resim 84** - Cengiz Tekin, Serbest Vuruş, Fotoğraf, 2005. **Kaynak:** Serbest Vuruş Sergi Kataloğu, Ofset Yapımevi, İstanbul, 2005, s. 39 326

- Resim 85** - Halil Altındere, *Hrant, 1000 Adet Madeni Para, 2015. Kaynak: Halil Altındere ve Süreyya Evren, ed. Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015 (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015), 273... 328*
- Resim 86** - Köken Ergun, *İsimsiz, Video, 8'55". Video Görüntüsü. Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/723DC11DFCFF9BC5> 330*
- Resim 87** - Burcu Yağcıoğlu, *Seni Yutardım, Video, 6'53", İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu. Video Görüntüsü..... 331*
- Resim 88** - Canan, Emine ve Mine, *Fotoğraf, Her Biri 70 x 100 cm, 2007. Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/> 333*
- Resim 89** - Neriman Polat, *Canan ve İnci Furni'nin Şapkasız İsimli Performansı, 2009. Kaynak: Kullanma Kılavuzu 333*
- Resim 90** - Nesren Jake, *Ottoman's Soup Serisi, Metal Kutu Üzerine Fine Art Baskı, Her Biri 35 x 50 cm, 2015. Kaynak: <https://nesrenjake.com/image/154601763311> ... 336*
- Resim 91** - Ferhat Özgür, *Fetih, Çift Kanallı Video, 10'11", 2016. Video Görüntüsü. Kaynak: <https://loop-barcelona.com/artist-video/conquest/>..... 338*

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1 – <i>Ulusal semboller bulutu ile resmi anlatı bulutu arasındaki ilişki</i>	27
Tablo 2 – <i>Ulusal sembollerden üretilmiş sanat eserlerinin resmi anlatı bulutuyla ilişkisi.</i>	27
Tablo 3 – <i>İletişimsel Bellek ile Kültürel Bellek Arasındaki İlişki. Kaynak: Jan Assmann, Kültürel Bellek, 64.</i>	67



GİRİŞ

Bu tez, Osmanlı'nın son dönemlerinden günümüze kadar olan süreçte ulusun temsilinin simgesel olarak ülke içi ve dışında nasıl inşa edildiğini, zaman içinde değişen sembolik temsil politikalarını ve 1990'lardan itibaren ulusal sembollerini kullanarak üretilen sanat eserlerinin ulusal temsillere nasıl eleştiriler getirdiği üzerine yoğunlaşmaktadır. Tezin cevaplamaya çalışacağı sorulardan bazıları şöyle özetlenebilir: Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden günümüze kadar, ulus-devlet inşası sırasında ve sonrasında nasıl bir simgesel siyaset izlenmiştir? Ulus-devletin sembollerini üzerinden toplumsal hafıza ve tarih arasındaki ilişki nasıl okunabilir? Bu imajların yaratım ve yayılma süreçlerinde devlet, dönemin sanatçılarıyla nasıl bir ilişki içerisindedir? Türkiye'de 1990'lardan itibaren görülmeye başlanan, hem sanatın bir disiplin olarak kendi içinde hem de sanat- siyaset ilişkisinin kendisinde yaşanan dönüşümün temel dinamikleri nelerdir? Çağdaş sanat / güncel sanat/ avangart sanat tartışmaları devlet imgesinin yapı-sökümü bağlamında nasıl bir zemine oturtulabilir? Devletin imaj politikasının yarattığı toplumsal hafızaya karşı güncel/ çağdaş sanatın alternatif bir hafıza oluşturulmasına katkısı ne ölçüde olabilir?

Bu gibi soruların cevaplanması disiplinler arası bir yöntem gerektirmektedir. Ağırlıklı olarak siyaset biliminin alanına düşen milliyetçilik çalışmaları, aşağıda da kısaca değineceğimiz üzere ulusal sembollerle ilişki bağında düşünüldüğünde bireylerin sembollerle olan ilişkilene biçimlerine (antropoloji), ulusal sembollerin ulusal aidiyetleri bağlamında bireylerin duygusal yönelimlerini nasıl etkilediğine (politik psikoloji), inşa edilen ulusun söylemsel olarak kapsam dışı bıraktığı etnik, kültürel, cinsel farklılıkların ulusal semboller üzerinden devletle olan ilişkilerine (siyaset sosyolojisi), ulusal sembollerin ulusal bir anlatı ve hafıza yaratım sürecindeki etkisine (hafıza

çalışmaları) ve ulusun sahiplendiği sembollerin tarihinin sorgulanmasına (tarih) da değinerek daha iyi anlaşılabilir bir alan olarak görülmelidir. Öte yandan ulusal sembollerin tamamı temsil ettiği fikri duyuşsal bir yolla aktarmaya çalışan, bu bakımdan sanatlarla ortak bir zemini paylaşan nesnelere dir. Bayrak, ulusal para, pul, resmi anıtlar görsel sanatların, milli marş müzik ve şiirin, resmi törenler ve kutlamalar ise performatif sanatların imkanlarını kullanırlar. Bu sebeple hem sanat eserlerinin bireysel algılardaki dönüştürücü etkisinin denkleme katılması, hem de ulusal sembollerini kullanarak üretilen sanat eserlerinin göstergebilimsel açıdan ele alınması elzemdir. Bu çalışma kuşkusuz bütün bu alanların hakkını verecek şekilde meseleyi ele almak iddiasını taşımamaktadır. Böylesi bir çalışma çok daha kapsamlı bir projede birçok araştırmacının katkısıyla mümkün olabilir. Yine de çalışma bütün bu alanları hatırd tutarak birkaç temel teorik tartışmanın ekseninde ulusal sembollerin zaman içerisinde nasıl bir anlam halesine (ve kutsallığa) eriştiğini ve bu kutsiyeti dönüştürmeye çalışan sanatsal müdahalelerin nasıl bir teorik / pratik zemine oturduğunu ele almaya çalışacaktır.

Bu çalışmanın esas konusu devlet ikonografisinin oluşumu, dönüşümü ve 1990'lerden sonra sanatçıların müdahaleleriyle bu ikonografinin sembolize ettiği resmi anlatının nasıl aşındırıldığıdır. Bu yüzden daha geniş bir başlığı doldurabilecek olan simgesel siyaset tartışmalarına ve örneklerine kısmen yer verilse de tezin ana materyalinin son iki yüzyılda devlet formasyonunun dönüşümüne paralel olarak devlet ikonografisinin ve onun üzerinden üretilen/ temsil edilen resmi söylemin farklılaşması ile spesifik olarak devlet ikonografisine dahil olan bir sembolün malzeme olarak kullanıldığı sanat eserlerinin nasıl bir yasak aşma / yasa aşındırma ürettiğini olduğunu belirtmek gerekir.

Böyle bir tercihin yapılmasının başlıca nedeni, devletin simgelerinin birçoğunun yasal koruma altında olması, vatandaşlarla devlet arasındaki bağın görsel taşıyıcıları

olması ve devletin resmi anlatisına ve kimlik politikalarına biçim vermesidir. Böylece sanatçuların bu simgeler üzerinden yaptıkları yapısökümcü müdahaleler sanatsal olduğu kadar siyasal ve hukuki aşındırmalar gerçekleştirirler. Bu sayede devlet ikonografisinin hem inşasının ve hem de bu inşanın aşındırılmasının birlikte okunması ve tartışılması amaçlanmaktadır.

Ulusal Sembollerin Doğası ve İşlevi

Antropolog Anthony P. Cohen, toplulukların sembolik sınırlar üzerinden var olduklarını ve bu sembollerin asıl gücünü bir anlam ifade etmekten öte anlam yaratma kapasitelerinden edindiklerini vurgular.¹ Bu yaklaşıma göre semboller bir topluluğu imleyen ve diğer topluluklardan ayrı bir biçimde değerlendirilmesine olanak sağlayan sınır koyuculardır. Fakat sembollerin işaret ettiği anlamların herkes için aynı şeyi ifade etmemesinden ötürü “topluluğun bilincinin, topluluğun simgesinin manipüle edilmesi yoluyla canlı tutulması gerekir”.² Bu noktada topluluk olmanın işaret ettiği ve topluluğu tanımlayan bir genellik ile bu sembollerin anlamları üzerinde ortaklaşmayan bireylerin tekilliği arasında beliren bir gerilimden bahsedilebilir. Yine de Cohen her topluluğun içinde barındırdığı bu gerilimin topluluğu tanımlayacak bir genelliğin önünde engel olmayacağını belirtir:

“[...] [B]u yaklaşımda toplulukta bulunan ‘genellik’in ille bir tekbiçimcilik olması gerekmiyor. Topluluk, davranışları ya da düşünceleri birbirine benzer kılmaz.

¹ Anthony P. Cohen, *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, çev. Mehmet Küçük (Ankara: Dost Kitabevi, 1999), 12.

² Age., 12.

Toplulukta bulunan genellik, içeriği (anlamları) topluluk üyeleri arasında kayda değer ölçüde değişebilen biçimlerin (davranış tarzlarının) genelliğidir”.³

Cohen’in yaklaşımından yola çıkarak, ulusal semboller, bütün uluslar tarafından kullanılan ve ulusal kimliği / ulusa aidiyeti belirtirken ulusu başka uluslardan ayırtırmaya yarayan işaretler bütünü olarak tanımlanabilir. Bayrak, ulusal marş, amblemler / armalar, ulusal günler, ulusal para ve pullar, pasaport, kimlik kartı gibi bazı semboller tüm modern uluslar tarafından kullanılırken her ulusun kendine ait birtakım ritüelleri / kodları / anıtları da ulusu temsil eden sembollerdendir. Her ne kadar ulusal semboller ulusu oluşturan bireylere farklı anlamlar ifade etse de ulusal sembollerin resmi söylemlerdeki tektipçi anlamları ve bu sembolleri (ve resmi söylemlerdeki anlamlarını) koruyan yasal düzenlemeler devletin ulusal semboller üzerindeki kontrolünü gösterir. Storm’un da belirttiği gibi “bir devletin ulusal ikonografisinin bireysel unsurları da dâhil olmak üzere ulusal sembollerin resmi seçimi ve popülerleştirilmesi, halkın bilincinde bölge-ulus-devlet bağımlı güçlendirmeye yardımcı olur”.⁴

Aslında ulusal bağlılık (national attachment), modern ulus-devletlerin doğduğu zamanlardan çok daha öncesine, Antik Yunan’da en az MÖ 5. yüzyıla dek izi sürülebilecek bir olgudur.⁵ Çin uygarlığında Zhou hanedanlığının (MÖ 1046 – 256) kurucusunun, önünde beyaz bir bayrak taşıması da sembollerin siyasal bir aidiyet belirtecek şekilde kullanılmasının çok eskilerden beri var olduğunu gösterir.⁶ Tören

³ Age., 19.

⁴ Karli-Jo T. Storm, “Unpacking the Georgian Nation: Examining the Symbolic Boundaries of Group Membership through National Iconography,” *Identity* 18, no.3 (2018): 196-197.

⁵ Gary R. Johnson, “Patriotism as Identity and Action,” *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations* içinde, ed. D. Bar-Tal ve E. Staub (Chicago: Nelson-Hall, 1997), 151 – 164.

⁶ Anonim, “Flag,” *Encyclopedia Britannica Online*. <https://www.britannica.com/topic/flag-heraldry> (03.04.2019 tarihinde erişildi). Elgenius’a göre ise MÖ 3000 yıllarında Çinlilerin ipekböcekçiliğinde gelişmeleri sayesinde sopalara yan olarak astıkları kıyafetler ilk bayrak örneklerindedir. MÖ 2000 civarına tarihlenen Mısır Orta Krallık döneminden kalma kıyafet-bayrak örneklerine de rastlanır. Gabriella Elgenius, *Symbols of Nations and Nationalism: Celebrating Nationhood* (Hampshire ve New York: Palgrave Macmillan, 2011), 29.

boruları, sancaklar, miğfer sorguları gibi grup aidiyeti belirten işaretlerin tarihi çok uzun olsa da modern ulus-devletlerin kurulmasından sonra tekil bir semboller kumesi yaratımı ilk olarak Orta Avrupa ve Güney Amerika’da 19. yüzyılda ortaya çıkan ulusal hareketlerde görülmeye başlar.⁷ Bu yüzden ulusal sembollerin modern uluslarda toplumsal olarak grdği işlev, kıymet ve kutsiyet farklı olarak ele alınmalıdır.

Durkheim’in bayrak hakkında yazdıkları, ulusal sembollerini çalışan birçok araştırmacı tarafından önemli bir kaynak olarak kullanılır. Durkheim bayrağı antropologların totem olarak kavramsallaştırdıkları kutsal simgelerin modernleşmiş versiyonları olarak tanımlar. Hem totemler hem de bayraklar tıpkı bir kişi gibi yaşayan, soluk alan, esenliğine zen gösterilmesi gereken nesnelere olarak grlrlere.⁸ Durkheim’a göre “tek bir bayrağın düşmanın elinde olması, ya da olmaması ülkenin kaderini tayin etmez; ancak, onu geri alırken asker kendisinin öldürülmesine izin verir. Bayrağın, kendi başına hiçbir değeri olmayan, yalnızca temsil ettiği gerçekliği akla getiren bir sembol olduğunu unuttur. Bayrağa, temsil ettiği Şeyin bizatihi kendisi imiş gibi davranılır”.⁹ öte yandan bayrak (ve diğer ulusal semboller) tam da temsil ettiği gerçekliği kuran, inşa eden Şeydir, dolayısıyla ulusal semboller olmadan modern bir ulus tahayyül edilemez. Durkheim’in analizini takip eden Robert Shanafelt’e göre bayrak totemleri, toplumsal ve topografik bağlama göre değişecek Şekilde, bir ortak paylaşım zihniyetini, otorite tasnifini ya da her ikisini birden tetikleyen *doğal semboller* olarak eyler. Bayrakların doğal semboller olmalarındaki kasıt basitçe anlamlarının geleneksel olarak edinilmiş olmalarından değil, uzama (topografik bağlama) intibaklarından gelmelerindedir.¹⁰

⁷ Karen A. Cerulo, “Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: An Empirical Analysis of National Anthems,” *Social Forces* 68, no. 1 (1989): 77.

⁸ Robert Shanafelt, “The Nature of Flag Power: How Flags Entail Dominance, Subordination and Social Solidarity,” *Politics and the Life Sciences* 27, no. 2 (2008): 14.

⁹ Emile Durkheim, *Dini Hayatın İkel Biçimleri*, ev. Fuat Aydın (İstanbul: Atay Yayınları, 2005), 268.

¹⁰ Robert Shanafelt, “The Nature of Flag Power,” 20.

Dolayısıyla bayraklar sadece soyut olarak inşa edilmiş anlamlara sahip semboller değil, tahakküm ve itaat konusundaki eğilimleri anımsatan siyasal gösterenlerdir.¹¹

Ulus inşasını değişen sembolik ve seremonik özelliklere göre okuyan Gabriella Elgenius'a göre pre-modern (1789 öncesi), modern (1789 – 1914) ve post-endüstriyel (1914 sonrası) *sembolik rejimlerinden* bahsetmek mümkündür.¹² Pre-modern zamanların sembolleri daha çok dinsel ve monarşik otoriteyi tasdik eden imgeler barındırırken modern sembolik rejimlerde ulusal bayrağı, anayasayı, devrimleri, bağımsızlığı öne çıkaracak şekilde dinsel ve monarşik sembollerin silindiği görülür. Örneğin Avrupa'da haç ağırlıklı bayraklar bu dönemde yerini üç renkli ve dinsel sembolizmden arınmış bayraklara bırakır. 1914 sonrası dönemde ise geçmiş dönemdeki monarşik – dinsel sembollerin bayraklara eklendiği, bu sayede de ulus inşası sürecinde geçmişin bugün bizimle yaşadığı söyleminin sembolik olarak yaratılmaya çalışıldığı gözlemlenir.¹³

Ulusal semboller sadece genel bir kavram olan ulusu işaretleme işlevini yerine getirmez, aynı zamanda ulusla ilgili bilgileri, değerleri, tarihi ve hatıraları yoğunlaştırma işlevini de taşır.¹⁴ Bir başka deyişle ulusu bir devlette eritirler.¹⁵ Öte yandan daha olmayan bilgileri, tarihi, değerleri ve hatıraları belirli bir seçim ve düzenlemeyle yapabilmek için de bu sembollere ihtiyaç vardır. Michael Walzer'in belirttiği gibi “devlet görünmezdir; görülebilir olmadan önce kişileştirilmeli, sevilmeden önce sembolize edilmeli, tasarlanmadan önce hayal edilmelidir”.¹⁶ Bu yüzden çoğu durumda ulusal semboller

¹¹ Age., 24.

¹² Gabriella Elgenius, *Symbols of Nations and Nationalism*, 4.

¹³ Age., 4 – 5.

¹⁴ David A. Butz, “National Symbols as Agents of Psychological and Social Change,” *Political Psychology* 30, no. 5 (2009), 780.

¹⁵ Michael E. Geisler, “What Are National Symbols – and What Do They Do to Us?,” *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative* içinde, ed. Michael E. Geisler, XII. (Middlebury, VT: Middlebury College Press, 2005).

¹⁶ Michael Walzer, “On the Role of Symbolism in Political Thought,” *Political Science Quarterly* 82, no. 2 (1967): 194.

mitik bir kahramanlığa, diğer uluslardan yüceliğe ve şehadete referans verecek şekilde tasarlanırlar.¹⁷ Benzer bir görüşü dile getiren Raymond Firth, Bangladeş'in Pakistan'dan kopma sürecinde Bengal halkının yeşil, kırmızı ve altın rengi bayraklarını bağımsızlıktan önce kamusal olarak görünür hale getirmesini ve Pan-Afrika bayrağının icadını uluslaşma süreçlerinde ulusal sembollerin yaratılmasının önemini vurgulamak için örnek olarak verir.¹⁸ Günümüzde de Suriye'de yaşanan savaşta muhalif grupların Suriye'nin eskiden kullandığı üç yıldızlı bayrağı benimseyerek kendilerini resmi yönetimden sembolik olarak ayırmaya çalışması bu tarz sembollerin vatan konusunda bir birlik ve duygudaşlık yaratma özelliğinin güçlü bir biçimde kullanıldığını gösterir.

Ulusal sembollerin ne anlama geldikleri, vatanseverliğin topluma aşılabilmesi için çok erken yaşlardan itibaren devlet tarafından bir dizi ritüelle (bayrak törenleri, ulusal bayramlara aktif katılım, vatandaşlık dersleri vs.) çocuklara anlatılmaya başlanır, çünkü ampirik çalışmaların da gösterdiği gibi ulusal sembollere ve ritüellere katılımı yüksek olan bireylerin ulusla özdeşleşme oranları daha yüksektir.¹⁹ Fakat, ilerideki bölümlerde daha ayrıntılı olarak tartışacağımız gibi, ulusal sembollerin günlük hayat içerisinde herhangi bir ritüel ya da töreni takip etmeksizin sıradan bir biçimde kullanımı da bireyin

¹⁷ Mock'un detaylı bir şekilde ortaya koyduğu gibi zafer sembolleri kadar hezimet sembolleri de ulusal kimliğin oluşumunda ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynar. Bu yenilgilerde ülke için kendi hayatlarını feda edenlere minnet duygusu semboller aracılığıyla ulusal kimliğe entegre edilir. Steven J. Mock, *Symbols of Defeat in the Construction of National Identity* (New York: Cambridge University Press, 2012).

¹⁸ Raymond Firth, *Symbols: Public and Private* (London: George Allen & Unwin Ltd, 1973), 348.

¹⁹ Bkz. Robert T. Schatz ve Howard Lavine, "Waving the Flag: National Symbolism, Social Identity, and Political Engagement," *Political Psychology* 28, no. 3 (2007): 329-355; Anke Muller-Peters, "The Significance of National Pride and National Identity to the Attitude Toward the Single European Currency: A Europe-wide Comparison," *Journal of Economic Psychology* 19, (1998): 701-719. Kanada'da 6, 8 ve 10 yaşındaki çocuklarla beraber yapılan ampirik bir çalışmaya göre küçük yaşlardaki çocuklar bayrağı daha fonksiyonel olarak anlarken daha büyük olanlar sembolik değerlerine daha fazla vurgu yaparlar. Çalışmanın ilginç bulgularından biri 6 yaş grubundakiler dâhil her yaş grubundan çocuğun bayrak yakmayı ahlaki olarak yanlış bulmasıdır. Charles C. Helwig ve Angela Prencipe "Children's Judgments of Flags and Flag-Burning," *Child Development* 70, no. 1 (1999): 132-143.

ulusal sembollerle ilişki içinde kalmasına ve ulusla özdeşleşmesine katkı sunar. Michael Billig'in meşhur çalışmasında da belirttiği gibi milliyetçi tepkinin yükseldiği zamanlarda sallanan bayraklardan çok gündelik hayat içinde sallanmayan bayrağın bireyin ulusla özdeşleşmesine etkisinin altını çizmek gerekir.²⁰ Türkiye'de okul yaşına gelen her çocuğun pazartesi ve cuma günleri katıldığı bayrak töreni, ulusal bayramlar için hazırlanan etkinlikler ve uzun bir süre boyunca sürdürülen Öğrenci Andı okuma töreni kadar her sınıfta çerçevelenmiş olarak duran bayrak – Atatürk portresi – Gençliğe Hitabe üçlemesi de çocuklara ulusal semboller üzerinden milli bir bilinç oluşturmak için kullanılır.²¹ Benzer örnekler birçok ülkede bulunabilir. Amerika Birleşik Devletleri'nde de 1880'den itibaren çocuklar bayrağın karşısına geçip “Amerika Birleşik Devletleri bayrağına ve onun temsil ettiği cumhuriyete, herkes için özgürlük ve adaletle Tanrı indinde bölünmez tek bir millet olarak bağlı kalacaklarına and içerler”.²² Florida ve Arizona eyaletlerinde ise kamu okullarındaki dersliklere bayrak konması yasayla zorunlu hale getirilmiştir.²³

Ulusal semboller ve kodlar zaman içerisinde değiştirilebilir ya da tamamen tedavülden kaldırılabilir. Bu durum çoğunlukla bir rejim değişikliği ya da devrimden sonra yeni rejimin kendini eskisinden sembolik olarak ayırma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ulus inşası sürecinde büyük oranda yukarıdan aşağıya geliştirilen ulusal semboller zaman içinde toplumun geniş kesimi tarafından benimsenebileceği gibi sembolü icat eden iktidar blokunun kendi siyasal temsiliyle özdeşleştirilip bir süre sonra ret de edilebilir. Bu duruma verilebilecek yakın tarihli en tipik örneklerden biri Öğrenci

²⁰ Michael Billig, *Banal Milliyetçilik* (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2002).

²¹ Okullardaki ders kitaplarının içeriği de semboller ve ritüellerle iletilmek istenen milliyetçiliği pekiştirir. Bkz. Tanıl Bora, “Nationalism in Textbooks,” *Human Rights Issues in Textbooks: The Turkish Case* içinde, ed. Deniz Tarba Ceylan ve Gürol Irzık, 49-75 (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2004).

²² Age., 62.

²³ David A. Butz, “National Symbols as Agents of Psychological and Social Change,” 780.

Andı üzerine dönen tartışmalardır. 1933 yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Reşat Galip tarafından kaleme alınan ve daha sonra iki kere (1972 ve 1997’de) revize edilen metin, yazıldığı tarihten 2013’e kadar ilkokullarda her sabah derse girmeden önce okutturulmuş, daha sonra hükümetin düzenlemesiyle kaldırılmış ve 2018’de Danıştay 8. Daire’nin düzenlemeyi iptal eden kararıyla yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Dönemin yükselen Türkçü akımlarının etkisinde geliştirilen metin ulusal değer olarak benimsenen birtakım ilkelerin çocuklara belletilmesini hedeflerken, düzenli olarak tekrarlanan bu pratik bir süre sonra ulusal bir sembol gibi algılanmaya başlar, hatta bazı eklemelerle içeriği artırılır.²⁴ Öte yandan toplumun farklı kesimleri tarafından yeterince sahiplenilmeyen Öğrenci Andı zamanla tartışma konusu haline gelmiş, kaldırılmış ve mahkeme kararından sonra geleceği belirsiz bir hale gelmiştir.

Ulusal Sembollerin Sanat Materyali Olarak Kullanılması

Ulusal semboller ulus inşası süreçlerinde edindikleri kodlarla ulusun temel ilkelerini, özelliklerini ve ulusa mensup bireylerin arasındaki duygudaşlığı tesis ederken sanatçıların özellikle devletin işleyişindeki aksaklıkların, kurucu mit, inanç ve ilkelerin ve faili olduğu suçların eleştirilmesinde bu sembolleri manipüle ederek, bağlamından kopartarak, anlam kaymaları yaratarak, yeni bağlamlarda düşünerek, mizahi hale getirerek ya da formunu bozarak kullandığı örnekler fazlalaşır. Devletin sorumluluğunda

²⁴ 1933’teki orijinal metin “Türküm, doğruyım, çalışkanım. / Yasam, küçüklerimi korumak, büyüklerimi saymak, / yurdumu, budunumu özümnden çok sevmektir. / Ülküm, yükselmek, ileri gitmektir. / Varlığım Türk varlığına armağan olsun.” şeklinde iken 1972’de yapılan değişiklikle bazı kelimeler sadeleştirilmiş ve “Ey bu günümüzü sağlayan, Ulu Atatürk: açtığın yolda, / kurduğun ülküde, gösterdiğin amaçta hiç durmadan yürüyeceğime ant içerim. / Ne mutlu Türküm diyene.” dizeleri eklenmiştir. 1997’de ise birkaç sadeleştirme ile birlikte “Ey Büyük Atatürk!” ve “Ne Mutlu Türküm Diyene!” dizelerine ünlem işaretleri getirilmiştir. İki değişikliğin de askeri muhtıralar sonrası Atatürk’ü ve Türklüğü metinde daha belirgin hale getirmesi önemlidir.

gerçekleşen cinayetler, katliamlar, soykırımlar, kaçırılmalar, yerinden edilmeler ve işkenceler özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçılar tarafından üzerine düşünülen önemli bir tema haline gelir. Post-travma dönemlerinde yaşananları kaydeden, alternatif bir kolektif bellek yaratmak üzere geçmişle hesaplaşmaya çağrı yapan ve yeniden aynı acıların yaşanmaması için bir bilinç oluşturmayı hedefleyen bu tarz sanatsal yaratılar, devletlerin yüzleşme konusundaki reddiyeleri ya da isteksizlikleri sebebiyle çoğunlukla resmi politikalarla bir uyumsuzluk içindedir. Anselm Kiefer, Luc Tuymans, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Miyako Ishiuchi, Art Spiegelman, Guillermo Nuñez, Sarkis gibi pek çok sanatçı, geçmişle hesaplaşmanın nasıl mümkün olabileceği üzerine düşündüren işler yaparak yaşanan travmaların toplumsal ve bireysel olarak nasıl üstesinden gelinebileceğine dair bir tartışmaya izleyicileri davet eder. Yine de bu tarz yüzleşme pratiklerinde ulusal sembollerin doğrudan kullanımına pek sık rastlanmaz.

Türkiye'deki pratiklerde ise 1990'lardan itibaren ulusal semboller kullanılarak yapılan sanat işlerinde bir artış görülür. Özellikle bayrak, Atatürk imgesi ve Türkiye ordusuna ait askeri kamuflaje sanatsal malzeme olarak düşünüp bunlarla ürettikleri eserlerde sembolize edilen ortak değerlerin gerçekten ortak olup olmadığını sorgulayan, kuruluşundan bu yana etnik, dinsel ve cinsel kimlik bakımından daha çok Türk, İslam ve erkek ağırlıklı bir yönetim çizgisinde kalan ülkenin zamanla kutsallaşan sembollerini tekrar dünyevileştirmeye çalışan sanatçılar, hem siyaset hem de sanat alanında daha demokratik bir birlikteliğin imkânını sorgularlar.

Bu noktada birkaç önemli konuyu işaretlemekte fayda var. Birincisi sanatçıların farklı zamanlarda farklı konuları ele alıp farklı işler yaptıkları gerçeğini göz ardı etmemek gerekiyor. Bazı sanatçılar diğerlerine oranla ulusal sembollerini kullanarak daha fazla ürün vermiş olsa da (örneğin Vahap Avşar, Halil Altındere, Memed Erdener (Extramücadele))

hiçbir sanatçı sadece bu tarz sanatsal üretimler yapmamıştır. Ayrıca bu tarz sanatsal işlerde önemli olan izleyicinin eserle kurduğu ilişki ve eser üzerine tefekkürüdür. Aynı ulusal sembolü kullanarak eser üretmiş sanatçıların o ulusal sembol üzerinden vermek istediği eleştirel mesajlar da birbirinden farklı referans noktaları taşıyor olabilir. Sanatçıların bir birlik oluşturacak şekilde üretimler yapmış olmadığını vurgulamak önemlidir. Tez kapsamında da birbirinden farklı dönemlerde ama aynı ulusal sembol üzerine yapılmış sanat eserlerini, kronolojik bir sıra gözetmeksizin birlikte ele alarak o ulusal sembolün yapısökümü üzerine düşünmek daha doğru olacaktır. Ele alınan eserler, doğal ki ulusal sembollerle üretilmiş bütün eserleri kapsamamaktadır; fakat incelememiz kapsamında tartışılacak olan farklı sanatçıların farklı dönemlerde yaptıkları yaklaşık 60 eser, bir bütün olarak ulusal sembollerin sanatçıları tarafından yapısökümü konusunda yeterli bir veri sunacaktır.

İkincisi yapısöküm kavramıyla neyin kastedileceğini açıklamak gerekmektedir. Tez boyunca yapısöküm kelimesi, kelimenin düz anlamıyla, resmi ulus inşasını tersine çevirmeye çalışan, onu bozuma uğratan, mizahileştiren, yapısını ifşa eden anlamında kullanılacaktır. Aslında yapısöküm (deconstruction), Derrida tarafından kullanılan ve tekil bir tanımlaması yapılmasa da kavramsallaştırılan, post-yapısalcılığın önemli kavramlarından biridir. Kısaca değinmek gerekirse Derrida'nın kullandığı biçimiyle yapısöküm metne dışarıdan bir gözle yapılan bir okuma, bir metot ya da müdahale değil, bizzat metnin içinde var olan, okunmayı bekleyen bir okuma biçimi olarak belirir: “Yapısökümü hareketleri, yapılara dışardan müdahaleye çalışmazlar. Ancak o yapıların içinde ‘ikamet etmek’ suretiyle mümkün ve etkili olabilir, atışlarında isabet kaydedebilirler”.²⁵ Bu bağlamda Derridacı anlamda yapısöküm metnin verili anlamını bozan bir ifsaattır, fakat bu ifsaat bile kendi içinde ifşa edilebilecek farklı anlamlar

²⁵ Jacques Derrida, *Gramatoloji*, çev. İsmet Berkan (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2014), 2. Baskı, 39.

barındırır, çünkü yazara değil yazma eylemine ilişkindir. Öte yandan İngilizcedeki “-de” ekinin olumsuzlayıcı etkisi (deconstruction bağlamında) ve sürekli kendisinden önce bir yapıya işaret etmesi Derrida’nın da kavramı tam anlamıyla sahiplenememesine yol açar. Derrida bu kavramla hem düz anlamıyla var olan bir yapının söküme uğratılmasını (deconstructing) hem de bunu yaparken kendi içerisinde yeni bir yapılanmaya gitmemeyi (anti-structuring) ifade etmek ister.²⁶ Bu yüzden çoğu metninde yapısökümün daha çok ne olmadığını ifade etmeye çalışır. Mesela yapısöküm “bir analiz ya da eleştiri değildir. (...) Bir metot [da] değildir ve bir metoda dönüştürülemez”.²⁷ Genel olarak söylersek bir okuma biçimi olarak “yapısöküm yetkilendirilmiş / yetkeci (authorized / authoritarian) metnin düşmanıdır”.²⁸

Ele alacağımız sanat eserleri ise resmi anlatının duyuşal yollarla üretilmesi ve yeniden üretilmesine olanak sağlayan ulusal sembollerin sanatçılar tarafından farklı okuma biçimlerine tabi tutularak hem resmi anlatının bir eleştirisini yapan hem de resmi anlatının kapsam dışı bıraktığı noktaların daha fazla görünür olmasını sağlayan pratikler olarak görülebilirler. Bu eserlerin inceleneceği son bölüme kadar tez boyunca yapısökümü yapılacak *yapının* nasıl kurulduğu, geliştiği, bu eserlerin ortaya çıktığı politik bağlam ve eserlerin ulusal sembollerle çeliştikleri / çekiştikleri noktalar vurgulanacaktır. Dolayısıyla yapısöküm kavramı, Derrida’nın kavramsallaştırmasından farklı olarak, yazma eylemine (çağdaş sanat alanına tahvil ederek söylersek eseri yaratma eylemine) değil, mamul hale gelip kamasallaşmış, yaratıcıları belli eserlerin, eleştirdikleri resmi söylem üzerindeki dönüştürme kapasitelerine odaklanan bir biçimde kullanılacaktır.

²⁶ Jacques Derrida, “Letter to a Japanese Friend,” *A Derrida Reader: Between the Blinds* içinde, ed. Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1991), 272.

²⁷ Age., 273.

²⁸ Gary Rolfe, “Deconstruction in a Nutshell,” *Nursing Philosophy* 5, (2004): 275.

Saussurecü göstergede gösteren ile gösterilen arasındaki (nedensiz) bağ ve göstergenin değişmez yapısı Derrida tarafından reddedilir.²⁹ Derrida'ya göre gösterenin bizi gönderdiği gösterilen başka bir gösterendir aslında, çünkü aradaki ilişki sürekli olarak yeni bileşimlerden etkilenir. Bir başka deyişle gösteren ile gösterileni bağlayan ilişki tekil, çizgisel ve zorunlu değildir. Bu düşünme biçimine göre “göstergeler yokluğu gösterirler, dolayısıyla bir anlamda anlamları yoktur. Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir, asla kesin ‘yerlem’inden (location) emin olamayız, çünkü anlam asla tek bir göstergeye dayanmaz”.³⁰

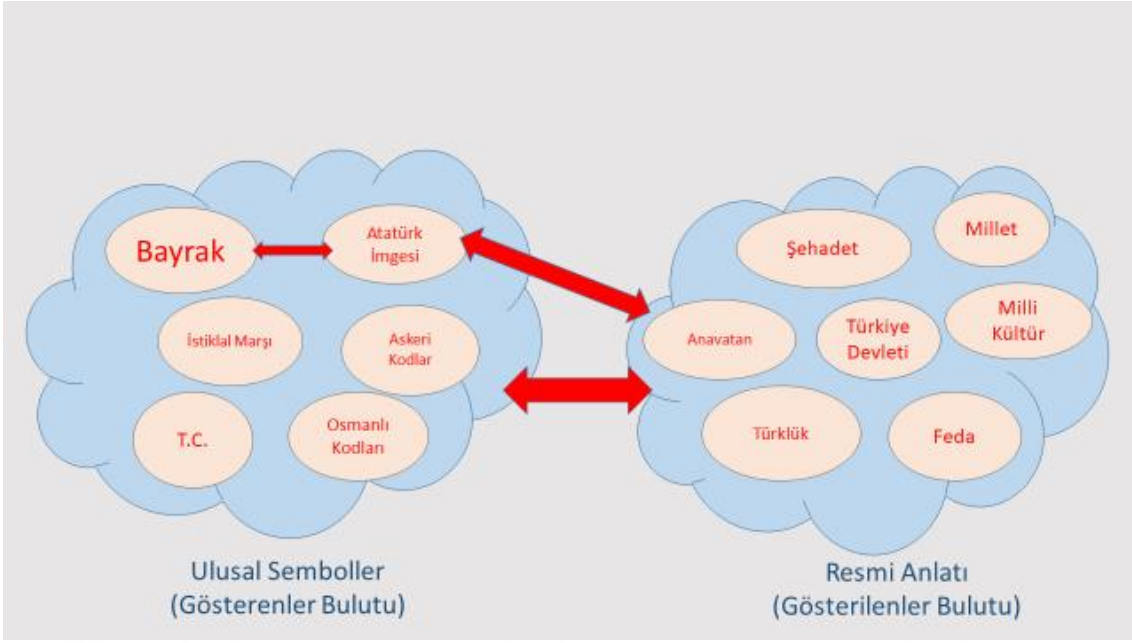
Bu yaklaşımın çok önemli sonuçlarının olduğunu ve teorik zeminde Saussure'ün kurduğu kapalı-devrenin gerçekte öyle işlemeyebileceğini işaretlemesi bakımından önemli veriler sunar. Öte yandan Saussure'ün kavramsallaştırmasındaki işitimi imgesi (gösteren) ile onun kişinin zihninde yarattığı kavram (gösterilen), Derrida'nın belirttiği gibi doğrudan bir korelasyon göstermese ve başka anlamların çıkmasına olanak sağlasa da, *gösterenin başka gösterenler tarafından inşasına bağlı olarak çok sayıda bireyi belirli bir kavrama ya da kavramlara (gösterilenlere) gönderdiği söylenebilir*. Konumuz bağlamında düşünerek ve lineer gösteren – gösterilen ilişkisinin eksikliğini kabul edip iki tarafı da çoğullatırarak şöyle düşünebiliriz: *Benzer sembollerle döşenmiş bir gösterenler*

²⁹ Saussure zaman içinde dilin değiştiğinin farkındadır, fakat bu değişimin de göstergenin önceki halleriyle ilişkili olarak sürdüğünü, zaman içerisinde bir kopmanın değil bir bozulmanın yaşandığını ileri sürer: “Dilin sürekliliğini sağlayan zamanın, görünüşte değişmezlikle çelişen bir etkisi daha vardır, o da dil göstergelerini değişime uğratmasıdır: Bazen daha hızlı, bazen daha yavaş. Bir bakıma, göstergenin değişmez olduğu da söylenebilir, değişebilir olduğu da. Son çözümlemede, bu iki olgu dayanışıktır: Gösterge bozulma eğilimindedir, çünkü sürüp gider. Ama her bozulmada eski gereç gene yerinde kalır, geçmişten kopuş görecektir. İşte bundan ötürü de bozulma ilkesi süreklilik ilkesine dayanır”. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, (İstanbul: Multilingual, 1998), 120 – 121.

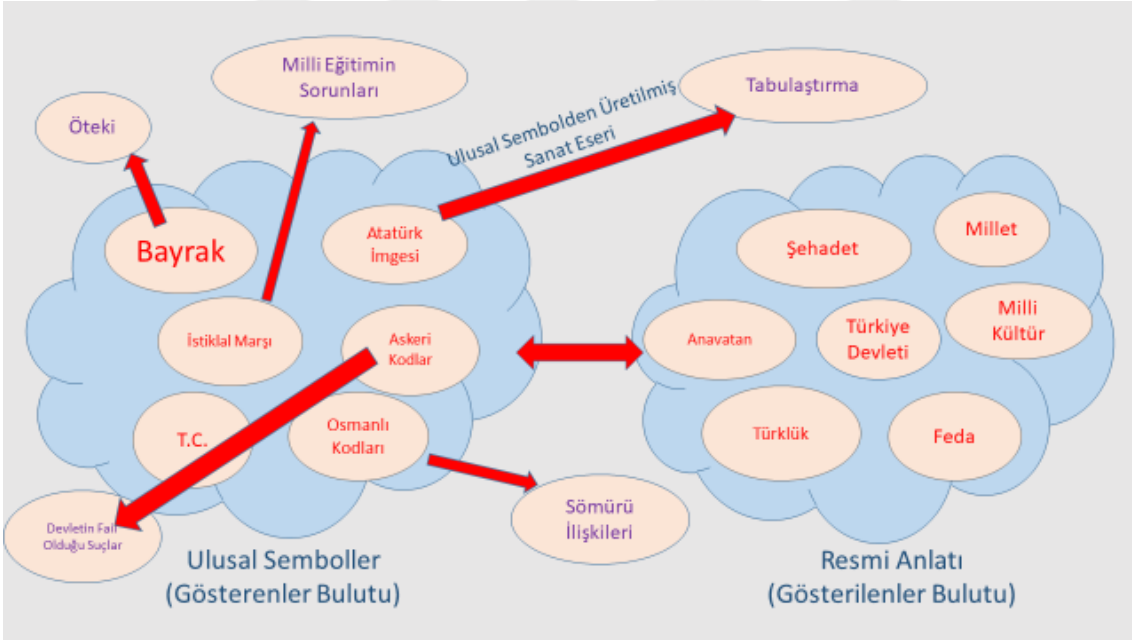
³⁰ Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004), 2. Basım, 53.

bulutu, büyük oranda benzer kavram setlerine (ya da gösterilenler bulutuna) ekseriyetle gidebilir (Tablo 1).

Bu durum şüphesiz ki gösterenler bulutunun inşasına, bireyleri ikna kapasitesine, bireyler arası sinerji ve ortaklık yaratabilmesine, verili topluluğun siyasal, sosyal, kültürel durumuna vs. bağlı olarak değişir. Farklı ulusal semboller ve bunlara eşlik eden birtakım söylemlerle / mitlerle / pratiklerle zaman içerisinde vatan, Türklük, İslamiyet, ahlak, cinsiyet, milliyet, milli şuur, devlet, ilke, milli çıkar, milli düşman, şehadet vs. gibi kavramları içine alan bir kavram bulutuna gönderme yapılabilir. Bireylerin bunu onaylayıp onaylamaması ya da bu kavramların peşinden gidip gitmemesi ayrı bir durumdur, fakat gösteren bulutunun kabaca neyi göstermek istediği, bu sembollerle karşılaşma anında bireylerin kafasında çoğunlukla belirir. Örneğin Türk bayrağı Türkiye’de yaşayan her birey tarafından aynı ölçüde kendi sembolü olarak benimsenmeyebilir, hatta bayrağı gören bazı bireylerde bambaşka gösterilenler çağrışabilir. Hrant Dink’in katili Ogün Samast’ın karakolda taşıdığı bayrakla Gezi Parkı protestolarında resmi söylemin dışında kalan bireylerin ellerinde tuttıkları bayrak aynı ulusal sembolün bağlama göre taban tabana zıt anlamlar ifade edebileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Yine de ekseriyetle bayrak sembolünün işaret ettiği gösterilenler bulutundan kan, şehadet, millilik, Türklük, kutsiyet, vatan gibi kavramların en azından bazıları bireyin zihninde aniden canlanır. Bu sebeple çalışmamızın sonraki kısımlarında inceleyeceğimiz sanat eserlerinin bu gösterilenler bulutunda açtığı çatlağa odaklanılacaktır. Derrida’nın yapısöküm kavramı bu bakımdan en düz ve yüzeysel haliyle (ve Derrida’nın kurgusunun dışına taşarak) ulusal sembollerin (gösterenler bulutunun) bireylerin milli algılarının oluşturulmasındaki (inşa edilmiş gösterilenler bulutundaki) etkisini bozan sanat eserlerinin eylemi olarak kullanılacaktır (Tablo 2).



Tablo 1 – Ulusal semboller bulutu ile resmi anlatı bulutu arasındaki ilişki



Tablo 2 – Ulusal sembollerden üretilmiş sanat eserlerinin resmi anlatı bulutuyla ilişkisi.

Tezin bu yaklaşımı Roland Barthes'ın Saussure'ün dilbilimi göstergebilimin bir alt dalı olarak algılamasını tersyüz ederek farklı göstergeleri yarattıkları diller üzerinden okuma perspektifinden hız alır: “Dilbilim, ayrıcalıklı da olsa, genel göstergeler biliminin bir bölümü değil, göstergebilim dilbilimin bir bölümüdür. Söylemin *anlamlı büyük birimlerini* üstlenecek olan da kesin olarak bu bölümdür; günümüzde insanbilim, toplumbilim, psikanaliz ve biçembilimde anlamlama kavramı çevresinde sürdürülen araştırmaların birliği de böylece ortaya çıkacaktır”.³¹ Böylece yazılı, sözlü ya da görsel her türlü göstergeler bulutunun kendi içinde yarattığı dil, birçok bilim dalı tarafından incelenebilen anlamlama süreçlerinin analiz nesnesi haline gelir. Ulusal sembollerin toplum nezdinde edindiği anlamlar ve bu anlamların sanat eserleri tarafından çoğullaştırılması girişimi de Barthes'ın bu yer değiştirmesi sayesinde bu görsel kodların farklı disiplinler tarafından analizine tabi tutulacaktır.

Barthes'ın vurguladığı bir diğer nokta Saussure'ün dili ilkesel olarak sözleşmeye dayalı olsa da uzun sürelerden beri kullanımda oldukları için doğallaşmış ve kalıtsal hale gelmiş olan bir yapı olarak görmesine karşın bazı başka düzlemlerde bunun böyle olmadığını: “Dilde gösterge keyfi değildir, ama Moda düzleminde böyledir ve gösterileni ile göstereni arasındaki bağlantı benzerliğe dayandığında gösterge nedenlidir. (...) Demek ki, keyfi ve nedenli dizgelerle de karşılaşabiliriz, keyfi olmayan, nedensiz dizgelerle de”.³² Ulusal semboller ve gösterilenleri bulutunun bağlantısında nedensizlik olduğu kadar (örneğin ay yıldız göstereni ile vatan, kan, Türklük gibi kavramlar arasındaki bağlantı(sızlık)), nedenli olanları da (örneğin Atatürk imgesi ile tarihsel olaylar tarafından örülmüş olan ulusal kahraman gösterileni arasındaki bağ) bulunur. Yine de bu nedenin kendisi bile bir dizi bağlantının *inşa edilmesiyle* alakalıdır. Dolayısıyla bu

³¹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 24.

³² Age., 46 – 47.

çalışma boyunca hem ulusal sembollerin zaman içerisinde nasıl inşa edildiği, hem bu sembollerin inşa ettiği gösterilenler bulutunu hem de ulusal sembolleri kullanarak üretilen sanat eserlerinin bu gösterilenler bulutunda yarattığı etkiyi incelemek tezin temel amacı olacaktır.

İncelediğimiz sanat eserlerinin, Jacques Rancière'in kavramlarıyla düşünersek, hem siyasi / hukuksal hem de sanatsal düzlemlerde ihlaller yaptıkları, bu sebeple de var olan siyasal ve sanatsal düzeni (ya da *polis* ve sanat rejimini) tartışmaya açarak dönüşümlerini sağladıkları iddia edilebilir.³³ Bu eserler, ulusal sembollerin ve onların etrafındaki anlam hâlelerinin tartışılması, sorgulanması, gösterilenlerinin değiştirilmesi, yapısöküme uğratılması gibi bir dizi eylemde bulunurlar. Ulusun sembollerinin bir kısmının yasalarla koruma altında olması sebebiyle bu sembolleri temellük ederek yapılan eserler, yer yer hukuki sorunlarla karşılaşmış, dava edilmişlerdir. Aynı şekilde sanat dünyası için yabancı olan bu çalışmalar, tabu olarak görülen bazı konuları sanatsal üretim yoluyla irdelemenin zeminini oluşturmuşlardır. Bu noktada önemli bir noktayı daha açıklamamız gerekir. Tez boyunca eserlerin hangi sanatsal üsluba yakın olduğu, *kitch* olup olmadığı ya da ne derece sanat değeri taşıyıp taşımadığı gibi konular ikincil kalacaktır. Tezin önemseydiği kısım, başka türlü sanat yapma biçimleri varken bu eserlerin ulusal sembolleri doğrudan kullanarak nasıl bir siyasal / sanatsal ihlâl yarattığı ve bu ihlâlin hangi tür yeni düşünme biçimlerine yol açtığıdır.

³³ Rancière'in polis ve siyaset (politics) arasındaki ilişkiye dair yaklaşımları için bkz. Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler (İzmir: Ara-lık Yayınları, 2005), özellikle 1. Ve 2. Bölümler; Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (London: Bloomsbury, 2015), 35 - 52; Jacques Rancière, *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 71 – 78. Rancière 'in sanat rejimleri ve eleştirel sanat üzerine görüşleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londra: Continuum, 2013); Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: Metis Yayınları, 2012); Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 123 – 210.

Tezin Planı

Bu çalışma dört ana bölüm olarak kurgulanmıştır. Tezin birinci bölümü, milliyetçilik teorileri ve kolektif hafıza tartışmalarına odaklanacaktır. Milliyetçiliğin ve ulus-devletlerin kuruluşu üzerine literatürde dönen temel tartışmalara bakmadan önce Batıda *natio* kavramının *nationa* evrimi ve bu kavramın Osmanlı'daki *millet* kavramıyla (ve sistemiyle) erken Cumhuriyet döneminde daha çok belirginleşen *ulus* kavramı arasındaki farklılıkların üzerinde durulacaktır. Tartışmayı etimolojik bir noktadan başlatmamın sebebi, *nation* kavramının ulus-devletlerin oluşumları sürecinde Batı toplumları ile Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti arasında farklı noktalara referans veriyor olmasının ulusların kendi temsillerini sağlayan sembolleri de farklılaştırmış olmasından ileri gelir. Bu kavramların farklı bir biçimde algılanması, ulus-devletlerin inşası sürecinde toprak, din ya da etnik kökenin daha baskın olarak vurgulandığı birtakım farklı ulus tahayyüllerini de beraberinde getirir.

Daha sonra literatürdeki milliyetçilik tartışmalarına bakılacaktır. Milliyetçilik tartışmaları ekseninde üç görüşün zaman içerisinde kanonlaştığı söylenebilir Bunlardan ilki olan ilkçi (primordialist) yaklaşımı savunan araştırmacılara göre kimlikler yaratılmaz, kişilerin içine doğdukları ortamdaki kültür, kan bağı, dil gibi niteliklere ilksel bir biçimde bağlanmaları sonucu oluşur. Bu yaklaşım zaman içinde milliyetçilik teorilerine de adapte edilir ve milletlerin ve milli kimliklerin bu tarz ilksel bağlardan ötürü oluştuğu ve kişilerin bu milli kimliklerin içine doğdukları öne sürülür. İkinci yaklaşım olan modernist yaklaşıma göre milliyetçilik milletlerden önce gelir ve milli kimlikleri yaratır. Modernistlerin ilkçi yaklaşıma itiraz noktası, etnik topluluklar ile modern milletlerin organik bir bağ içerisinde birbirinin ardılı olarak görülmesinden ileri gelir. Oysa

modernistlere göre milletler icat edilmiştir; ulus-devlet, zaten her bireyin içinde var olan bir milli şuurun zamanı gelince ortaya çıkmasıyla kurulmaz, aksine millet fikrinin bu fikre sahip olmayanlara çeşitli yollarla iletilmesine ve milli bir şuur yaratılmasıyla mümkün olur. Bu noktada bireyleri ortaklaştıracak ve örgütleyecek ulusal semboller yaratılması kritiktir. Etno-sembolcü yaklaşıma göre ise bu iki yaklaşımın bir sentezi olarak okunabilir. Etno-sembolcüler etnik toplulukların uzun zaman dilimlerinde yarattıkları kültürlerin, sembollerin ve mitlerin 19. yüzyıldan itibaren milliyetçilerin ulus inşasıyla birleşmelerinin bugünkü milliyetçilikleri ve ulus-devlet formasyonlarını oluşturduğu görüşünü öne sürerler. Milliyetçiliğin gelişimini uzun zaman periyodlarını gözeterek okumaları etno-sembolcülerini modernistlerden ayırsa da sembollerin milletlerin oluşması sürecinde çok önemli bir payı olduğu noktasını iki yaklaşım da paylaşır.

Öte taraftan milletlerin inşası ilk elde birtakım ortaklaşmalar yaratmak, yani ortak bir kimlik oluşturmaktan geçer. Ortak bir kimlik ise ortak değerler, semboller, mitler ve anlatılara ihtiyaç duyar. 1920'lerde Maurice Halbwachs ile başlayan kolektif hafıza tartışmaları bu bağlamda tez kapsamında ele alınması gereken bir başka konu olarak ortaya çıkar. Belleği sosyal koşullara bağlı olarak düşünen Halbwachs, toplumların geçmişle kurduğu hatırlama ve unutma pratiklerinin aile, din, toplumsal sınıf gibi verili sosyal grupların grup kimliği üzerinden şekillendiğini ifade eder. Bu tartışmayı daha kavramsal bir noktaya taşıyan Jan Assmann ise kültürel bellek kavramını ve kültürel belleğin inşasında ulusal sembollerin, edebiyatın ve sanatın önemini altını çizer. Tarih ile hafıza arasındaki ilişkinin bu bağlamda nasıl düşünülebileceği ve ne ölçüde birbirinden ayrıştırılabileceği de bir başka teorik sorun olarak ortaya çıkar; çünkü tarih, ulus-devletlerin vatandaşlarını ortak bir duygu etrafında kenetleyebilecekleri ve onları konsolide edebilecekleri en güçlü enstrümanlardan biridir. Resmi tarih yazımını da bu sebeple ulus-devlet inşa süreçlerinde kilit bir noktada durur. Diğer taraftan bireylerin kendi anlatımlarına dayanan, aşağıdan yukarıya doğru hareket eden bir tarih yazımını da

yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanmaya başlamıştır. Kolektif hafızanın ve tarihin resmi anlatıya karşı olarak nasıl geliştiği, ulusal sembollerin sanatçılar tarafından yapı sökümü uğratılmasıyla alternatif bir hafızanın olanaklarını sorgulamalarını daha iyi anlamamız bakımından önem arz etmektedir.

İkinci bölüm Osmanlı Devleti'nin modernleşme süreçlerinden günümüze kadar gelen yaklaşık iki yüz yıllık tarihin çeşitli uğraklarında devletin kendini sembolik olarak nasıl temsil ettiğinin, hangi pratikleri, ritüelleri ve işaretleri kullandığının, bu görsel kodların sembolik olarak temsil ettiği politik mesajların ve değişen siyasi iktidarlara göre ulusal sembollerin yeniden inşasının izini sürecektir. Osmanlı'da 18. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan reform hareketi Osmanlı'nın temsil politikalarında bir değişimi de beraberinde getirir. Uluslararası devletler sisteminin dönüşümü ve yönetirken halkın talep ve rızasına daha fazla ihtiyaç duyulması hem içeride hem dışarıda devleti kendi temsili üzerine birtakım politik hamleler yapmaya itmiştir. Temsil politikasındaki değişimler dönemin tuğra, Arma-i Osmani ve andaç madalyonları, kamusal anıtları, dünya fuarlarındaki Osmanlı temsilleri ve merasimleri üzerinden ayrıntılı bir biçimde incelenecektir. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasından sonra yönetici kadronun yeni yönetim biçimini Osmanlı geleneğinden farklılaştırmasının önemli yollarından biri de yeni devleti yeni ulusal sembollerle temsil etmek olmuştur. Bu amaç doğrultusunda İstiklâl Marşı'nın milli marş olarak kabul edilmesi (1921), üzerlerinde Atatürk'ün resminin olduğu ilk banknotlar (1927), üzerinde tuğra barındırmayan ilk pullar (1923), Atatürk anıtlarının yapımına başlanması (1926) gibi bir dizi sembolik dönüşüm, yeni devletin görselleşmesini ve yaygınlaşmasını sağlar.³⁴ İkinci bölümün alt başlıklarında Atatürk anıtlarında, mimari projelerde ve yağlıboya resimlerde devletin görselleştirilmesi

³⁴ 1936 yılında çıkarılan kanunla ulusal bayrak olarak kabul edilen ay yıldızlı bayrak ise, 1844 yılında Abdülmecit döneminde son şeklini almış olan bayraktır. Cumhuriyet kadroları bayrağı değiştirmemiş, fakat eski Osmanlı bayraklarını kullanmayarak rejimin sembolü olan ay yıldızlı bayrağı tek geçerli bayrak olarak kullanmıştır.

daha ayrıntılı olarak tartışılarak erken Cumhuriyet kadrolarının ulusu ve Cumhuriyet'i nasıl tahayyül ettiklerine bakılacaktır. Daha sonra çok partili sisteme geçişle birlikte devlet-parti bütünlüğünün kırılması sebebiyle ulusal sembollerin anlam hallerinde nasıl bir değişim yaşandığı incelenecek ve özellikle darbe dönemlerinde ulusal sembollerin askerler tarafından yaygın bir biçimde kullanımının altı çizilecektir. Son olarak da Refah Partisi'nin 1994'teki yerel seçimlerinde kazandığı başarıdan bir süre sonra genel seçimlerden de galip ayrılması ve 2002'de kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin günümüze kadar gelen iktidarı sürecinde devletin temsili ve ulusal semboller konusunda seküler kesimle yaşanan çatışmanın, bir başka deyişle sembol savaşlarının ayrıntılı bir dökümü yapılacaktır.

Bu noktaya kadar yapılan araştırma daha çok ulus inşası süreçlerini nasıl kavrayabileceğimizi anlamamızı sağlayan milliyetçilik ve hafıza çalışmalarına eğilir ve bu süreçte çeşitli sembolik araçların önemini siyasi tarihimiz üzerinden okumaya çalışır. Bu bağlamda özellikle erken Cumhuriyet döneminde sanatçıların ulus inşasındaki katkılarına ve sanatlarını resmi söylemin ve ilkelerin memleket sathına yayılması için kullanmalarına da ikinci bölüm çerçevesinde yer verilecektir. Üçüncü bölümde ise tartışmamız Türkiye sanat tarihinde ve sanat dünyasında 1950'lerden itibaren görülmeye başlanan devlet eksenli ve etkisinden uzaklaşma ve sonrasına doğru kaydırılacaktır. Özellikle 1990'lardan itibaren siyasette, ekonomide ve sanatta görülmeye başlanan hızlı dönüşüm ve o dönemde özellikle postyapısalcı ve postmodern düşünce üzerine yapılan tartışmalar dönemin atmosferini anlamamız bakımından kritiktir. Erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar gelen süre boyunca siyasi hayatta modernlik, asrılık ve çağdaşlık kavramları dönüşümlü olarak kullanıldığından modernizm, postmodernizm, çağdaş sanat, güncel sanat gibi kavramlar ekseninde yoğun tartışmalar yaşanmış ve bu tartışmalara göre de sanat alanında cephelenmeler başlamıştır. Bu yüzden bölümün ilk tartışması teorik düzeyde modernlik, modernizm ve postmodernizmin ne olduğu sorusunu

inceleyecek ve akabinde Türkiye’de görsel sanatların gelişimi sürecinde bu kavramların nasıl *algılandığına* işaret edilecektir. Daha sonra Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimi ele alınacak ve bu tartışmada 90’lara ve o dönemde açılan bir dizi önemli sergiye genişçe bir alan ayrılacaktır. 2000’lerde çağdaş sanat alanının bir taraftan genişlerken diğer taraftan kurumsallaşmaya başlaması, büyük sermaye sahiplerinin çağdaş sanat koleksiyonları edinmesiyle çağdaş sanat alanın avangard tonunda yaşanan kayma da ayrı bir alt başlık çerçevesinde değerlendirilecektir. Bölümün sonunda da 90’larda Türkiye sanat ortamında yaşanan üretim farklılaşmasının nasıl kavramsallaştırılabileceği üzerine (çağdaş sanat – güncel sanat – geç avangard) yapılan tartışmalara göz atılacaktır.

Dördüncü ve son bölüm ulusal sembollerle yaratılan sanat eserlerinin çözümlenmesine emek harcayacaktır. Bu eserlerin bir kısmı farklı ulusal sembolleri bir arada barındırdığından ötürü tek bir ulusal sembol kategorisine indirgenemez olsa da eserin mesajının ağırlığına bağlı olarak bayrak, Atatürk imgeleri, İstiklâl marşı, askeri semboller alt başlıklarından biri içerisinde tartışılacaktır. Daha sonra Türklüğün milli kimlik inşası sürecinde merkeze alınırken dışarıda bıraktığı diğer kimliklerle ilgili bazı çalışmalar ve son yıllarda hem resmi hem de sivil alanda daha fazla görünür olan Osmanlı sembolleri ile ilgili birkaç çalışma ele alınacaktır. Bu çalışmaların bir kısmı doğrudan ulusal semboller (milli takım forması, posta pulu, Türkiye haritası vb.) ile yaratılırken bir kısmı da resmi ulusal semboller olmasa da uzun yıllar boyunca kullanılmalarından ötürü izleyicinin zihninde ortak çağrışımları çok olan nesnelere, sembollere ve yapılardan (karatahta, siyah öğrenci önlüğü vb.) üretilmiştir. Resmi bir ulusal sembol olmasa da kadınların giyim tarzları üzerinden uzun yıllar boyunca sürdürülen ve kadın bedenini araçsallaştırarak onları ulusun bir temsili haline getiren tartışmalara dair yapılan eserlere de bu alt başlık altında değinilecektir. Bu bağlamda bahsedilen alt başlıklarda Altan Gürman, Burak Delier, Burcu Yağcıoğlu, CANAN, Cengiz Tekin, Demet Yoruç, Dilek Winchester, Emre Zeytinoğlu, Erdağ Aksel, Esra Ersen, Ferhat Özgür, Gözde İlkin,

Gülçin Aksoy, Hakan Akçura, Hale Tenger, Halil Altındere, Hasan Özgür Top, İnci Furni, İsmail Saray, İsmet Doğan, Köken Ergun, Leman Sevda Darıcıoğlu, Memed Erdener (Extramücadele), Mine Pektaş, Murat Tosyalı, Neriman Polat, Nesren Jake, Selim Birsnel, Serpil Odabaşı, Şener Özmen, Vahap Avşar, Vahit Tuna, Volkan Aslan, Volkan Diyaroğlu, Yasemin Özcan ve Zeyno Pekünlü'nün bazı çalışmaları ele alınacaktır. Ulusal sembollerin eserlerde kullanımı bazı sanatçılar tarafından daha sık tercih edildiğinden ve tezin önceliğinin sanatçılardan öte eserler üzerinden bir okuma yapmak olduğu göz önünde bulundurulduğundan Vahap Avşar, Memed Erdener (Extramücadele), Halil Altındere, Köken Ergun, Hakan Akçura, Hale Tenger gibi bazı isimlerin birden fazla eserine yer verilmiştir. Eserlerin seçiminde ulusal sembollerini farklı noktalardan yapışöküme uğratıp ulusal sembollerin anlamlandırılması sürecinde beklenmedik çatlaklar yaratmaları gözetilmiş ve eserlerin teknikleriyle ilgili hiçbir sınırlama yapılmamıştır. Dolayısıyla fotoğraf, video, poster, performans, enstalasyon, heykel, resim gibi pek çok farklı teknikte yapılmış eserler inceleme kapsamına alınmıştır.

Bu bölümün alt başlıklarının uzunluklarından da anlaşılacağı üzere sanat eserlerinde en çok kullanılan iki ulusal semboller bayrak ve Atatürk imgesidir. Askeri semboller de bir başka önemli veri sağlamaktadır. İstiklâl Marşı'nı kullanarak oluşturulan eser sayısı ise bayrak, Atatürk imgesi ve askeri sembellere nazaran daha seyrek görülür. Türk - Osmanlı imgelerine ve kadınların başının kapalı ya da açık olmasına dair sembol tartışmaları 1990'lardan sonra başlayan ve 2000'lerin ortalarından itibaren hararetlenen tartışmalar olduğundan ötürü sanat eserlerinde daha az konu edildiği söylenebilir. Yine de tez boyunca sürdürülecek olan tartışmaları da hesaba katarsak ulusal sembollerin çağdaş sanattaki yapışökümünün ulus-devlet inşası süreciyle bir yüzleşme potansiyeli barındırdığı söylenebilir. Şimdi bu tartışmaları tek tek ele almak gerekmektedir.

1. BÖLÜM

ULUS-DEVLET, ULUSAL SİMGELER ve KOLEKTİF HAFIZA

1.1. Nation, Millet ve Ulus Kavramlarının Tarihsel Dönüşümleri

Günümüzde bir millete, bir etnisiteye, bir ulus-devlete bağlı olma hali, aksi mümkün değilmişçesine, birçok insan tarafından doğal kabul edilen bir durumdur. Oysa milliyetçiliğin bir doktrin olarak ortaya çıkması ve gelişmesi 19. yüzyılın başlarına rastlar.³⁵ Siyasal yaşamın milliyetler üzerinden örgütlenmesi ekonomiden tarihe, antropolojiden siyasete, sosyolojiden coğrafyaya kadar birçok disiplin üzerinde muazzam dönüşümlerin, paradigma değişikliklerinin yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönüşümlerin pratik düzlemdeki karşılığı ise, milliyet ayrımları üzerinden inşa olan siyasal örgütlenme biçimlerinin belirli bir toprak parçası üzerindeki egemenliğine dayalı devlet yapılanması olan ulus-devlettir. Ulus-devletler modern devlet sistemini oluştururlar ve “yalnızca diğer ulus-devletler ile olan sistematik ilişkileri içerisinde var olurlar”.³⁶

Milliyetçiliğin kökenlerine ve milliyetçiliğin akademik literatürdeki kavramsallaştırılmasına bakmadan önce Latin kökenli dillerde *nation* kelimesinin nasıl bir evrim süreci izlediğine bakmak ve bu kavramı Türkçede karşılayan millet ve/veya ulus kelimelerini etimolojik olarak incelemek, olası terminoloji sorunlarını bertaraf

³⁵ Elie Kedourie, *Nationalism* (New York: Frederick A. Preager, 1962), 2. Baskı, 9. Milliyetçiliği bir doktrinden daha farklı tanımlamalarla ele alanların sayısı da az değildir: “Milliyetçilik Kedourie’ye göre bir doktrin, Smith’e göre bir ‘ideolojik hareket’, Gellner’e göre bir ‘siyasi ilke’, Calhoun’a göre bir söylemdir”. Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999), 67.

³⁶ Anthony Giddens, *Ulus Devlet ve Şiddet*, çev. Cumhur Atay (İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2008), 2. Baskı, 11.

etmekte faydalı olacaktır. Bunu yapabilmek için bu kavramların hem Latince kökenlerinin evrimini (*natio*'dan *nation*'a) hem de Osmanlı'daki kullanım biçimlerini incelememiz gerekir.

1.1.1. Latince *Natio*'nun *Nation*'a Evrimi

Millet kavramının Latince kökeni *natio* kelimesidir ve tarihsel süreç içerisinde İngilizce, Fransızca, Almanca gibi Latin kökenli birçok dile bu kelimenin türevleri olarak geçmiştir. *Natio*, Antik Roma'da yabancı bir kabileyi ya da insan grubunu, bir ırkı, bir soyu ya da bir sınıfı belirtmek üzere muğlak bir biçimde kullanılmıştır.³⁷ Bir şeyin doğması, meydana gelmesi anlamına gelen *nascor* fiilinden türeyen *natio* ortak bir soydan/ kandan doğmak³⁸ ya da ortak bir toprak parçasından gelmek³⁹ anlamına gelir ve bu bakımdan Antik Roma'da bir insan topluluğunu belirten *gens*, *populus*, *civitas* ve *res publica* kelimelerinden ayrılır.⁴⁰ Zernatto ve Mistrella'ya göre,

“Bu grubun [*natio*'nun] büyüklüğü sınırlıydı. Bir aileden daha genişti (bir aile hiçbir zaman bir *natio* olarak belirtilmemişti). Ve bir klandan (*strips*) ve bir halktan (*people*) (*gens*) daha küçüktü. Romalılar hiçbir zaman kendilerini *natio* olarak isimlendirmemişlerdi. Bir *populus Romanus* vardı; egemenliğin sembolü *SPQR – senatus populusque Romanus*- harfleriyle gösterilirdi, ama hiçbir zaman bir *natio Romanorum* olmadı.”⁴¹

Orta Çağlarda *natio*'nun kullanım biçimlerinde farklılıklar meydana gelir. Mesela üniversitelerde değişik coğrafyalardan gelen öğrenciler bir süre sonra kendi dillerini/

³⁷ Aira Kemiläinen, *Nationalism: Problems Concerning the Word, the Concept and Classification* (Jyväskylä: Jyväskylän Kasvatusopillinen Korkeakoulu, 1964), 13.

³⁸ Age., 18.

³⁹ Guido Zernatto ve Alfonso G. Mistretta, “Nation: The History of a Word,” *The Review of Politics* 6, no. 3 (1944): 352.

⁴⁰ Aira Kemiläinen, *Nationalism: Problems Concerning the Word*, 18-25.

⁴¹ Guido Zernatto ve Alfonso G. Mistretta, “Nation: The History of a Word,” 352.

lehçelerini konuşmak, alışık oldukları yemekleri yemek, kendi kültürlerini devam ettirmek için aynı yerden gelenleri yan yana getiren birlikler kurmaya başlamış ve kendilerini *nationes* olarak isimlendirmişlerdir. 12. yüzyıldan sonra bu gruplar öğrenci toplulukları olma karakterinin ötesine geçip ortak bir orijin, ortak bir amacın yanı sıra *ortak bir görüşün* de temsilcisi olmuşlardır.⁴² 14. ve 15. yüzyıllarda da Roma Katolik Kilisesi'nin üyeleri *natio*'larına göre oy kullanmaktaydılar.⁴³

Nation kelimesinin modern anlamıyla kullanılmasının tarihi farklı bölgelerde farklılıklar göstermekte olsa da⁴⁴, Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan siyasal durumla birlikte belirli sınırlar içerisinde yaşayan herkesi aynı çatı altında birleştiren bir kavrama evrilmesi sebebiyle Fransa örneğine odaklanmak daha açıklayıcı olacaktır. 18. yüzyılın başlarına kadar *nation* kelimesiyle bir kabileyi ya da tek bir yönetimin bulunduğu bir toprağın üstünde yaşayanlar anlamında halkı ifade eden *peuple* kelimesi eş ve birbirinin yerine geçebilir olarak kullanılmaktadır. Bu iki kelime arasında ayırım ancak Montesquieu ve Rousseau'nun eserlerinde kurulur. Montesquieu'da *nation* ortak olarak paylaşılan değerleri de kapsamaya başlasa da *nation* asıl politik anlamını Rousseau'da bulur.⁴⁵ Fakat Rousseau'nun da halk (*people – peuple*) ve ulus (*nation*) kavramlarını arada bir geçişli kullanması ve yukarıda bahsedilen şekliyle bir kara parçası üzerinde yaşayan sıradan insanları ifade eden halk (*people*) ile toplum sözleşmesinin tarafı konumundaki politik egemen olarak halk (*people*) arasında bir terminolojik ayırımı bulunmaması sebebiyle birbirinden kesinkes ayrılmış iki kavramdan bahsetmek pek kolay değildir. Patrice Canivez, Rousseau'nun siyaset teorisindeki bu karışıklığı çözmek için şöyle bir terminoloji önerir: siyasal bir konsept olarak “bir halk” (*a people*), tarihsel ve kültürel bir

⁴² Age., 354.

⁴³ Aira Kemiläinen, *Nationalism: Problems Concerning the Word*, 18-25.

⁴⁴ Fransa, İngiltere ve Almanya örneklerinde *peuple*, *people* ve *volk*'tan *nation*'a doğru giden tarihsel süreç için bkz. Age., 25-46.

⁴⁵ Pauline Kra, “The Concept of National Character in 18th Century France,” *Cromohs* 7, (2002), 1-6

konsept olarak “ulus” (nation) ve 18. yüzyıl alt sınıflarını (ağırlıklı da işçileri, çiftçileri ve zanaatçıları) tanımlayan toplumsal bir konsept olarak “halk” (the people).⁴⁶ Canivez’e göre Rousseau, bir toplumsal sözleşmeyle bir araya gelmiş vatandaşlar topluluğundan bahsettiğinde, siyasal bir anlam içerisinde bir halktan (a people) bahseder. Siyasal olarak bir bütün olmazdan önceki süreçten, yani *a people* olmadan önceki tarihsel ve kültürel gelişmelerden bahsederken ise Rousseau *nation* kelimesini dönüşümlü kullanır. Son olarak da, özellikle Emile kitabında bahsedilen, toplum içindeki sıradan insanlardan bahsederken kullandığı halk kavramı (the people) vardır.⁴⁷ Rousseau’nun kendi çalışmalarında *people* ve *nation* kavramlarını kullanma sıklığı da zaman içerisinde değişir: *Toplum Sözleşmesi*’nde (1762) *nation* 17, *people* 57 kere kullanılırken *Polonya Hükümeti Üstüne Düşünceler*’de (1771) *nation* 74, *people* 57 kere kullanılır. *Korsika için Anayasa Projesi*’nde (1765) ise toplumsal sözleşmeyle yaratılan vatandaşlar birliği *nation* olarak tanımlanır.⁴⁸

1.1.2. Millet ve Ulus Kavramlarının Kullanım Biçimleri

1.1.2.1. Millet

Millet ve ulus kavramlarının tarihsel gelişimi ve kapsadığı anlamlar bütünü ise *nation*’dan farklı bir çizgide ilerler. Millet kelimesi Arapça *milla* kelimesinden türemiştir

⁴⁶ Patrice Canivez, “Jean-Jacques Rousseau’s Concept of People,” *Philosophy & Social Criticism* 30, no. 4 (2004): 395-396.

⁴⁷ Age., 395-399

⁴⁸ Pauline Kra, “The Concept of National Character in 18th Century France,” 1-6. Aslında Toplum Sözleşmesi’nde ortak iradeyi tanımladığı meşhur pasajda Rousseau’nun halk kelimesini kullandığı, fakat Devrim’in içeriğini bozmadan bu kavramı ulus diye değiştirdiği iddia edilir. Friedrich Hertz, Fransız Devrimci Joseph Fiévée’nin Rousseau egemenlik sahibi olan halkı ulus olarak tanımlamayıp halktan bahsederken bir hata yaptığından söz ettiğini yazar. Fredrick Hertz, “Wesen und Werden der Nation,” *Jahrbuch für Soziologie*, Hrsg. Von Gottfried Salomon, Erster Ergänzungsband, Karlsruhe, 1927’den aktaran Aira Kemiläinen, *Nationalism: Problems Concerning the Word*, 30.

ve bir din, ümmet, kavim veya dini cemaati tanımlamak için kullanılır.⁴⁹ Millet, 19. yüzyılın sonlarına kadar dini referansı ağır basacak şekilde kullanılmıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın 1876'da hazırladığı sözlükte millet hala dine göre tanımlanan bir kavramdır: Millet “Aslî din ve mezhep. Ümmet, kavim, cemaat”, milliyet de “Kavim asabiyeti” şeklinde karşılır.⁵⁰

İlber Ortaylı'ya göre “Osmanlıda millet bugünkü anlamını içermiyordu. Arapçada millet “community-communitas” anlamında dini topluluğu karşılayan bir terim. Etnik grup karşılığı “kavm” olabilir.”⁵¹ Osmanlı'da millet kavramı ‘Millet Sistemi’ adı altında gayrimüslimlerin yönetsel, dinsel, askeri, ekonomik işlerinin düzenlenirken yaygın bir biçimde kullanılmıştır. İtibar sırasına göre Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler Osmanlı'nın en büyük milletleri idiler ve kamu düzenine dair konularda İslami hukuk kurallarına, aile, miras ve bir kısım ticari konularda ise kendi milletlerinin hukuk kurallarına tabi kılınmışlardı.⁵² Bu açıdan bakıldığında Müslümanlar da bir millet sayılmaktadır, fakat diğer milletlerle hiyerarşik bir ilişki içindedir:

“Müslüman milletleri -ki tek millettir- millet-i hakime, gayrimüslim milletleri de millet-i mahkume olarak isimlendirilmektedir. Ne var ki devletin temel referanslarının en önemlilerinden birisinin İslam şeriatı olduğu düşünülürse, millet-i hakimenin sistem organizasyonunun devlet yönetiminin zaten içinde olduğu görülür. Dolayısıyla İslam'ın teoride millet sisteminin bir parçası olmasına rağmen pratikte böyle bir durum söz konusu değil idi”.⁵³

⁴⁹ Sevan Nişanyan, *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* (İstanbul: Liber Plus Yayınları).

⁵⁰ Ahmet Vefik Paşa, *Lehce-i Osmânî*, haz. Recep Toparlı (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000), 730.

⁵¹ İlber Ortaylı, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet,” *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 996

⁵² Cevdet Küçük, “Osmanlılarda “Millet Sistemi” ve Tanzimat,” *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, cilt.4 (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1008 - 1011.

⁵³ Nuri Adıyeye, “Osmanlı Millet Sistemine Dair Tartışmalar ve Siyasal Bir Uzlaşma Modeli Olarak Osmanlı Millet Sistemi,” *Yeni Türkiye* 60, (2014): 5.

Millet kavramının anlam kaymasına uğraması, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasi ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak gerçekleşmiştir. Tanzimat ve Islahat Fermanları ile millet sistemindeki kapalı yapılaşma esnetilmiş, gayrimüslimlerin eşit Osmanlı tebaası olmasına yönelik birtakım adımlar atılmış, fakat yine de millet odaklı idari işlemler sürdürülmüştür.⁵⁴ Nüfus sayımları ve seçimler milletler esasına göre düzenlenmiştir ve “hâlâ Osmanlı İmparatorluğu'ndaki etnik gruplar hakkında sağlam istatistik bilgimiz olmamasının bir nedeni, nüfus sayımlarında dil ve ırk değil, millet yani din grubunun esas alınması[dır]”.⁵⁵

Barış Ünlü, Tanzimat Fermanı ile somutlaşan fikir ve vaatleri “Osmanlılık Sözleşmesi” kavramıyla karşılar.⁵⁶ Ünlü'ye göre Osmanlı tebaası olarak Müslümanların ve gayrimüslimlerin devlet ve yasa önünde eşitliğini amaçlayan ve 1876'da ilk Osmanlı anayasası olan Kanun-i Esasi ile zirveye ulaşan bu çabalar çeşitli sebeplerden ötürü ne devlet ne de halklar nezdinde benimsendi.⁵⁷ Ünlü bu sebeplere açıklamalar getirirken sebeplerden birinin millet kavramındaki tarihsel dönüşümle ilişkili olduğuna değinir:

“[Sebeplerden] ikincisi, Gayrimüslim nüfusun önemli bir bölümü bireysel eşitlikten ziyade kendi kendini yönetmek, yani özerklik veya bağımsızlık talep ediyordu; bu bir anlamda geleneksel Osmanlı milletlerinin modern bir ulusa dönüşme iddiası ve isteğiydi. Dolayısıyla Osmanlılık Sözleşmesi 19. yüzyıl ruhunun liberalizmine uygundu fakat aynı ruhun bir diğer kritik bileşeni olan milliyetçilikle çelişiyordu”.⁵⁸

⁵⁴ Yavuz Ercan, Benjamin Braude gibi bazı yazarlara göre ise millet sistemi asıl 19. yüzyılda oluşturulmuştur, öncesinde sistemik bir durum yoktur. Bkz, Yavuz Ercan, “Osmanlı Devleti'nde Müslüman Olmayan Topluluklar (Millet Sistemi),” *Osmanlı Ansiklopedisi*, cilt IV, ed. Güler Eren, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999); Benjamin Braude, “Osmanlı Millet Düzeninin Kuruluş Efsaneleri- I,” çev. Kurtuluş Dinçer, *Tarih ve Toplum* 40 (1987).

⁵⁵ İlber Ortaylı, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet,” 1001.

⁵⁶ Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi: Oluşu, İşleyişi ve Krizi* (Ankara: Dipnot Yayınları, 2018).

⁵⁷ Age., 87-89.

⁵⁸ Age., 88.

Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda millet kavramının kullanımının dönüşmesi Osmanlı'nın modernleşme ve merkezileşme süreçlerine paralel gider. Fransız Devrimi'nden sonra halkın siyaset sahnesinin esas aktörü olarak belirmeye başlaması Osmanlı'da da etkisini göstermeye başlar ve millet kavramı da dini referanslarından yavaş yavaş koparak modern devletlerin vatandaşlarının birliği anlamına evrilir. Bu noktada Cumhuriyet'in ideologlarından kabul edilen Ziya Gökalp'in milleti nasıl kavramsallaştırdığı çarpıcı bir örnek teşkil eder. 1917'de yayınlanan "Millet Nedir?" adlı makalesinde Gökalp, işe ırk (race), kavim (éthne), ümmet, halk (peuple) ve devlet (état) kavramlarını açıklamak ve birbirinden ayırtarmakla başlar. Irkı biyolojik bir kavram olarak açıklarken kavmi "lisanda ve teamüllerde müşterek olan bir zümre" olarak tanımlar.⁵⁹ Gökalp ümmeti dini terminoloji içinde ve Fransızca *église* sözcüğünün anlamıyla karşılarken halkı "güzideler (élite) haricinde olan millet kısmı", devleti ise "kendine mahsus bir hükümete, bir araziye ve bir ahaliye (population) mâlik olan zümre" olarak görür.⁶⁰ Bu tanımlardan sonra sıra millete gelir: "Millet (nation) şahsiyetini uzun müddet kaybettikten sonra tekrar ihyaya çalışan bir kavim demektir".⁶¹ Gökalp'e göre milletin oluşumunu tamamen tamamlaması için "kavmî bir dine, bir devlete, bir medeniyete malik olma[sı]" şarttır ve bu yeniden-ihyayı sağlayacak en temel unsur da dildir: "Bir kavim lisanını bu üç âmilin tesiri altında kaybetmeye başladığı andan itibaren şahsiyetini de kaybetmeye başlamış demektir".⁶² Gökalp milleti uluslararası siyasal sistemin bir parçası olarak okuyarak modern anlamda ulus kavramına eşitlese de milliliği vatandaşlık bağından ziyade toplumdaki dilsel, ahlaki, dinsel ortaklıkta arar:

"Medeniyet, müsbet ilimler, usuller, fenniyat gibi milletler arasında müşterek olan zihniyetlerin heyet-i umumiyesidir. *Milli hars* milletin lisanıyla beraber kendine mahsus olan dini, ahlaki, bedi'i duyguların mecmu'udur. Milletler medeniyet

⁵⁹ Ziya Gökalp, "Millet Nedir?," *Sosyoloji Dergisi* 1, no. 3 (1917): 146 – 147.

⁶⁰ Age., 147.

⁶¹ Age., 148.

⁶² Age., 148 – 149.

itibariyle tecanüse doğru gidiyorlar. Fakat hars itibariyle birbirinden uzaklaşıyorlar. O halde beynümilliyeti medeniyette, milliyeti ise harsda aramak lazımdır”.⁶³

1.1.2.2. Ulus

Ulus kavramı birçok açıdan dinden, etnisiteden, dilden bağımsız, hepsinin üstünde bir siyasi birlikteliği, belirli bir toprak parçasında egemen güç konumunda bulunan eşit vatandaşlar birliğini tanımlayan bir kavram olarak var olsa da ulus kelimesinin de etimolojik kökeni bu tanımın tarihsel olarak edinildiğini ortaya koyar. Ulus kelimesinin kökeni Gök-Türk yazıtlarında rastlana uluş sözcüğüdür ve 13. yüzyıldaki Moğol istilasından sonra Moğolcaya ulus şeklinde geçmiştir.⁶⁴ Ulus “pay, kısım, kağan ailesinin her bir üyesine tahsis edilen ülke” anlamında kullanılır, yani insan topluluğuyla değil toprakla ilişkili bir kavram olarak ortaya çıkar.⁶⁵ Üleşmek fiilinin bir türevi olan ulus, iktidar sahibinin toprak bölüşümünü betimler ve uzun süreler halkla alakalı bir kavram olarak kullanılmaz.

Ulusun 19. yüzyıl sonlarına doğru nation kavramı yerine neden kullanılmaya başlandığına dair pek bir kaynak bulunmamaktadır. Türk-İslam sentezinin ideologlarından kabul edilen İbrahim Kafesoğlu'nun konuya ilişkin açıklaması, meselenin bir tercüme hatasından kaynaklandığına işaret eder:

“Ulus kelimesine millet denilmesinde, bilhassa, Gök-Türk kitabelerinin çözücüsü büyük Türkolog V. Thomsen etkili olmuş gibidir. Zira o, Kül-Tegin kitabesinde yer alan Ulys (ulus) kelimesini, 85 yıl önce, 1896'da Fransızca “peuple” (halk), ve 1922'de neşrettiği diğer bir makalesinde de Almanca “Stamm” (kabile)

⁶³ Age., 153-154.

⁶⁴ İbrahim Kafesoğlu, *Umumi Türk Tarihi Hakkında Tespitler, Görüşler, Mülâhazalar* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2014), 67.

⁶⁵ Sevan Nişanyan, *Nişanyan Sözlük*.

kelimeleri ile karşılaşmıştı. Bizde Gök-Türk yazılı belgelerini topluca yayınlayan H. N. Orkun da, şüphesiz Thomsen'e uyararak, aynı kelimeyi "halk, kavim, millet" diye mânalandırmıştı".⁶⁶

Ulus kavramının dolaşıma bu şekilde mi girdiği net olarak bilinmemekle birlikte Kafesoğlu'nun ulusun eski dildeki olumsuz kullanımından ötürü bugün asla kullanılmaması gerektiğine dair yaptığı sert yorumlara⁶⁷ ve Ortaylı'nın ulusu millet kavramıyla eşitlemenin yanlışlığı üzerine getirdiği açıklamalara⁶⁸ rağmen ulus ile millet kelimeleri günümüzde eşanlamlı sayılmaktadırlar.⁶⁹

1.2. Milliyetçilik Teorileri ve Ulus-Devletin İnşası

Dünya siyaset literatürüne Fransız Devrimi'nin etkisiyle 18. yüzyılın sonlarından itibaren dahil olmasına rağmen ulus-devlet kısa zaman içinde tüm siyasal ilişkileri kökten değiştirecek şekilde merkezi bir konum edinebilmiştir. Bugüne kadar ulus-devlet kavramının farklı yerlerdeki gelişim çizgileri, uzun süreler boyunca etkili olabilmesine olanak sağlayan elastik yapısı, kapitalizmle kurduğu ilişki biçimleri, simgesel-mitik

⁶⁶ İbrahim Kafesoğlu, *Umumi Türk Tarihi Hakkında Tespitler*, 67-68.

⁶⁷ "Moğol hakimiyetinin ilk sıralarında bir timar veya zeamet ahalisi demek olan 'ulus', sonra 'malikâne halkı' mânasını almıştır. Moğol hükümdar ailesinin erkek üyeleri, Ulus'ları miras malikâne olarak alma hakkına sahip idiler ve bütün Moğol imparatorluk nüfusu böylece Ulus'lara ayrılarak, taksim edilirdi. (...) Görülüyor ki, Türkçe'de bir 'ulus' kelimesi mevcut bulunmamaktadır ve üstelik, Türk devlet geleneğinin yürürlükte olduğu çevrelerde bir senyörün hakimiyetinde halkı, toprak ile birlikte tevarüs, ve icabında rehin veya hibe edebilen bir derebeylik usulü de yer almamıştır. O hâlde, Türkiye herhangi bir şahsın veya ailenin mülkü, malikânesi olmadığına ve Türkiye ahalisi toprağa bağlı bir mülk-halk (serf) durumunda bulunmadığına göre, ondan 'ulus' diye bahsederek Türk milletine bir nevi kölelik yakıştırmak tarihî vebal taşıyan bir davranış sayılmalıdır". Age., 69.

⁶⁸ "Millet deyiminin içerik boşalmasıyla bir galat olarak *nation*'u karşılaması da artık mümkün değil. Çünkü 1970'lerde siyasal hayatımızda yerini alan bir parti ve düşünce, *millet* ve *millî* terimlerini (millî görüş, millî selâmet gibi) ilk anlamında, yani doğru içerikle kullandı. Bu nedenle Nation deyiminin karşılığı olarak titizlikle *ulus* karşılığı kullanılmalıdır. Osmanlıdaki millet de böylece tarihyazıcılığımızda rahatlıkla kullanılacak bir orijinal ve klasik deyim olarak kalacaktır." İlber Ortaylı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Millet," 996.

⁶⁹ Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde millet ile ulus eşanlamlı olarak verilmektedir.

kuruluşu gibi farklı boyutlarını inceleyen birçok çalışma millet kavramının siyasal-yönetimsel aygıt olan devletle kurduğu bu ortaklığın hangi koşullarda nasıl işlediğine dair değişik yorumlar getirmişlerdir. Bu çalışmalarda milliyetçiliğin gelişimi tarihsel gelişmeler ışığında genelde üç farklı döneme ayrılarak incelenir: Birinci Dünya Savaşı öncesi, 1918-1945 ve 1945 sonrası.⁷⁰

Son dönemlerde milliyetçilik çalışmalarına artan bir ilgi olmasına karşın millet kavramı ve milliyetçilik üzerine sosyal bilimler alanlarında yapılan ilk akademik çalışmalar için 1920'leri, milliyetçilik üzerine yoğunlaşan bir akademik dergi için ise 1970'leri beklemek gerekecekti.⁷¹ Bu gecikmeye karşın milliyetçiliğin düşünsel ve pratik gelişimi üzerine Ernest Gellner, Miroslav Hroch, Benedict Anderson, Eric Hobsbawm, John Armstrong, Antony D. Smith, John Hutchison gibi birçok isim bugün milliyetçilik konusunda kültür kabul edilen pek çok eser yazarak millet olgusunu ve milliyetçiliğin gelişim süreçlerini ayrıntılı bir biçimde ele almışlardır.⁷²

⁷⁰ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 10-11. Özkırımlı, 1990 sonrası milliyetçilik literatüründeki hızlı artışın 1970 ve 1980'lerdeki yaklaşımların eksikliklerini ortaya koyması ve milliyetçilik tartışmalarını daha farklı boyutlara taşıması sebebiyle 1990 sonrası ayrı bir dönem olarak incelemek gerektiği iddia eder. Daha erken bir dönemde (1945) milliyetçiliğin gelişimini inceleyen Edward Hallett Carr ise o güne kadarki tarihsel süreci üçe bölmüştü: Fransız Devrimi öncesi, Napoléon'dan 1. Dünya Savaşı'na kadar ve 1918-1945 arası. Carr İkinci Dünya Savaşı sonrası bir dördüncü evre şeklinde değerlendirebileceğine dair de bir öneri getirir. Edward Hallett Carr, *Milliyetçilik ve Sonrası* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990).

⁷¹ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 10-11.

⁷² Bazı örnekler için bkz. Ernest Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1992); Ernest Gellner, *Milliyetçiliğe Bakmak*, çev. Simten Coşar, Saltuk Özertürk ve Nalan Soyarık (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 4. Baskı; Ernest Gellner, *Nationalism* (Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1997); Miroslav Hroch, *Avrupa'da Milli Uyanış: Toplumsal Koşulların ve Toplulukların Karşılaştırmalı Analizi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011); Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis Yayınları, 1995), 2. Basım; Eric J. Hobsbawm, *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçekçilik* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993); Eric J. Hobsbawm & Terence Ranger (ed.) *Geleneğin İcadı*, (çev.) Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006); John Alexander Armstrong, *Milliyetçilikten Önce Milletler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018); Anthony D. Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Sonay Bayramoğlu ve Hülya Kendir (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002); Anthony D. Smith, *Theories of Nationalism* (Londra: Duckworth, 1983), İkinci Basım; John Hutchinson, *Modern Nationalism* (Londra: Fontana Press, 1994); John

Milliyetçilik üzerine yazılan eserlere bütünlüklü bakıldığında üç temel yaklaşım öne çıkar: İlkçi Yaklaşım (Primordialist Approach), Modernist Yaklaşım (Modernist Approach) ve Etno-Sembolcü Yaklaşım (Etno-symbolist Approach).⁷³ Milliyetçilik tartışmaları millet, etnisite ve milliyetçilik kavramlarının soykütüğünü çıkararak farklı coğrafyalardaki örnekler arasında karşılaştırmalı bir analiz yaptığından hem çok uzun bir zaman dilimini hem de birçok farklı tarihsel koşulu ele almak zorundadır. Bu sebeple bütün tartışmaları burada ele almak yerine bu üç yaklaşımın temel argümanlarına kısaca değindikten sonra tezin kapsamı ve odağı gereği ileriki bölümlerde üç yaklaşımın da ulus-devlet kurma süreçlerinde sembollerin, simgelerin ve ritüellerin rolü üzerindeki etkilerine yoğunlaşılacaktır.

1.2.1. İlkçi (Primordialist) Yaklaşım

İlkçi yaklaşım, milletleri gerçek (hayali olmayan) varlıklar olarak değerlendirir.⁷⁴ Bu yaklaşıma göre milli kimlik sabittir, yaratılamaz, kasti manipülasyonlar veya toplumsal inşalar yoluyla değiştirilemez.⁷⁵ İlkçi yaklaşımı ilk ortaya koyan Edward Shils ve Clifford Geertz'in metinlerinde bir topluluğun sosyal ilişkiler üzerinden değil, bu ilksel bağla ilişkili, içgüdüsel bir davranış sayesinde kimlik kazandığına vurgu yapar. Shils'e göre "birinin aynı hısımlı/ akraba grubundan bir başkasına bağlı olması, Profesör [George] Homans'ın dediği gibi sadece karşılıklı etkileşimin bir işlevi değildir. Bu durum kan

Hutchinson ve Anthony D. Smith (ed.), *Nationalism* (Oxford: Oxford University Press, 1994); Montserrat Guibernau, *Milliyetçilikler: 20. Yüzyılda Ulusal Devletler ve Devlet ve Milliyetçilikler*, çev. Neşe Nur Domaniç (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997); Montserrat Guibernau, *The Identity of Nations* (Cambridge: Polity Press, 2007); Michael Billig, *Banal Milliyetçilik*.

⁷³ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 70. Benzer bir sınıflandırmayı Hutchinson da yapar: İlkçiler (Primordialists), Modernler (Modernists) ve Etnikçiler (Ethnicists). John Hutchinson, *Modern Nationalism* (Londra: Fontana Press, 1994), 3.

⁷⁴ Adeed Dawisha, "Nation and Nationalism: Historical Antecedents to Contemporary Debates," *International Studies Review* 4, no. 1 (2002): 3.

⁷⁵ Age., 4.

bağına kelimelerle ifade edilemez ciddi bir değer atfedilmesi sebebiyle olur".⁷⁶ Clifford Geertz de Shils'e paralel bir biçimde insanların içine doğdukları kültürel ortama ilksel bir biçimde bağlandığını savunur. Sık alıntılanan bir makalesinde bu yaklaşımını özlü bir biçimde ifade eder:

"İlksel bir bağlılık ile, toplumsal varoluşun "veriler"inden -ya da, daha açık konuşmak gerekirse, kültür bu tür konularla kaçınılmaz biçimde iç içe geçtiğine göre, varsayılan "veriler"den - kaynaklanan bir bağlılık kastedilmektedir: öncelikle dolaysız benzeşim ve akrabalık bağı, ama bunların ötesinde, belirli bir dinsel topluluk içinde doğmuş olmaktan, belirli bir dili ya da hatta bir dilin lehçesini konuşmaktan ve belirli toplumsal uygulamaları izlemekten kaynaklanan belirlenmişlik. Kan, dil, gelenek ve diğer türden niteliklerin benzeşimlerinin anlatımı olanaksız ve kimi zaman da ezici bir baskıcılığa sahip olduğu görülür. Kişi akrabasına, komşusuna, dindaşına sırf bu bağlardan ötürü bağlıdır; bu bağlılık yalnızca kişisel bağlılık, gereksinim, ortak çıkar ya da zorunlu yükümlülüklerden ötürü var olmayıp aynı zamanda, büyük ölçüde, bu bağın kendisine atfedilecek açıklanamaz, mutlak bir anlamdan ötürü vardır. Bu tür ilksel bağların gücü ve önemli olanları kişiden kişiye, toplumdan topluma ve zamandan zamana değişiklik gösterir. Fakat, neredeyse tüm zamanlarda, her toplum içinde, neredeyse tüm kişiler için, bazı bağlılıklar toplumsal etkileşimden ziyade bir doğal -bazıları tinsel de diyebilir- yakınlıktan kaynaklanır görünmektedir."⁷⁷

İlkçi yaklaşım daha çok etnik bağlılık üzerine bir dizi öneri getirir, fakat bu fikirlerin milliyetçilik teorilerine tahvili çok uzun sürmez. Özellikle modern milliyetçiliklerde birçok milliyetçinin kendi milliyetlerini doğal ve biyolojik olarak ortaya koymalarının ardında milletlerinin değişmez ve açıklanamaz bir etnisiteden köklendiğine dair bir algı vardır.⁷⁸ Umut Özkırımlı, bu ilkçi yaklaşımları Anthony D.

⁷⁶ Edward Shils, "Primordial, Personal, Sacred and Civil Ties: Some Particular Observations on the Relationships of Sociological Research and Theory," *The British Journal of Sociology*. 8, no. 2 (1957): 142.

⁷⁷ Clifford Geertz, "Bütünleyici Devrim: Yeni Devletlerde İlksel Duyarlılıklar ve Sivil Siyaset," *Kültürlerin Yorumlanması* içinde, çev. Hakan Gür (Ankara: Dost Yayınları, 2010), 289.

⁷⁸ İlkçi yaklaşımı bir ideoloji ya da bir teori olarak benimseyen yazarları ele alan ve iki okuma biçiminin de eleştirisini yapan yakın tarihli bir çalışma için bkz. John Coakley, "Primordialism"

Smith'ten yola çıkarak doğalcı, biyolojik ve kültürel olarak üçe ayırır. Doğalcı yaklaşımda hayat doğal olarak etnik topluluklara bölünmüştür ve kişiler bir etnik topluluğa doğarlar. Bu yaklaşıma göre milletler ile etnik topluluklar arasında bir ayrım yoktur, milletlerin de tıpkı bireyler gibi bir kişiliği, misyonu ve kaderi vardır.⁷⁹ Bu bakış etnik ve ırksal toplulukların sorgulanamaz objektif gerçekler olarak kabul edildiği 1920'lere kadar baskın görüş olarak kalır ve hem ırkçı hem de milliyetçi ideolojilerin popüler bir söylemi haline gelir.⁸⁰ Biyolojik yaklaşımda ise etnik bağlılıkların anlaşılması için genetik özellikler ve içgüdüler ön plana çıkartılır. İnsanlar üreme güdüsüyle hareket ederken, daha başarılı bir üreme için hısımlar/ akrabayı *genetik olarak* tercih ederler. Bir başka deyişle insanlar genetik bir mekanizma sayesinde daha yakından tanıdıklarıyla eşleşme eğilimindedirler. Kendine yakın olanı belirlemek ise kültürel benzerlikle sağlanır ve “insanlar bu nedenle etnik gruplarına ya da milletlerine karşı böylesine güçlü duygular beslerler”.⁸¹ Kültürel yaklaşım ise yukarıda değinilen Shils ve Geertz'in topluluklardaki kan bağı, dil, din gibi öğelere kendilerini ilksel bir bağla bağlamaları üzerine yazdıklarıyla şekillenir. Geertz dikkatli bir biçimde insanların kendilerinin bu ilksel bağları bağlayıcı, her şeyden önemli ve kelimelerle ifade edilemez bir biçimde tanımladığının altını çizer.⁸² Dolayısıyla insanların doğasından ya da genetiğinden değil, öyle hissetmelerinden

in Nationalism Studies: Theory or Ideology?,” *Nations and Nationalism* 24, no. 2 (2018): 327–347.

⁷⁹ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 78-79.

⁸⁰ Pierre L. van den Berghe, “Race and Ethnicity: A Sociobiological Perspective,” *Ethnic and Racial Studies* 1, no. 4, (1978): 401.

⁸¹ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 83. Bu görüşün en önemli temsilcisi Pierre van den Berghe kabul edilir. Berghe'nin etnik topluluğu geniş bir aile olarak gören sosyo-biyolojik yaklaşımı için bkz. Pierre L. van den Berghe, “Race and Ethnicity: A Sociobiological Perspective.”

⁸² Anthony D. Smith, *The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic* (Malden, Mass: Blackwell Publishing, 2008), 9; Robin Cohen, “The Making of Ethnicity: A Modest Defence of Primordialism,” *People, Nation & State: The Meaning of Ethnicity & Nationalism* içinde, ed. Edward Mortimer ve Robert Fine (London ve New York: I.B. Tauris, 1999), 5.

kaynaklı bir bağlanma söz konusudur, fakat bu bağ öyle güçlü ve açıklanamazdır ki insan eylemlerinin tümünde etkili olabilir.

1.2.2. Modernist Yaklaşım

Modernist yaklaşım ise ilkçilerin aksine milliyetçiliğin milletlerden önce geldiğini iddia eder. Birçok modernist tarihçiye göre Fransız Devrimi'yle birlikte halk egemenliğinin hanedana bağlılığın yerine geçmesi ve halkın pasif aktör olmaktan kurtularak kendi kendini yönetebilen vatandaşlara dönüşmesi ulusların ortaya çıkmasını sağlamıştır.⁸³ Dolayısıyla modernistler ancak halkın siyasal egemenliği ele almasından sonra millet kavramının modern anlamıyla ortaya çıktığını belirtirler. Hobsbawm'a göre "[millet] sözcüğün[ün] modern anlamı taş çatlasa on sekizinci yüzyıldan daha eskiye dayanmaz".⁸⁴ Birçok konuda farklılaşsalar da metodolojik olarak milliyetçiliğin modern bir olgu olduğunu ve milletleri öncelediğini öne süren Karl Deutsch, Ernest Gellner, Miroslav Hroch, Tom Nairn, Eric J. Hobsbawm, Benedict Anderson gibi yazarlar, ilkçi yaklaşımın özcülüğüne ve millet kavramının etnik toplulukla bir ya da çok yakın tutulmasına karşı çıkarlar. Millet kavramının siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan modernist dönüşümlere uygun olarak *inşa edildiğini* ifade ederler. Daha özlü bir deyişle "milliyetçilik milletleri yaratır, milletler milliyetçiliği değil."⁸⁵ O zaman ilk soru şöyle olabilir: ulusu diğer erken dönem topluluklardan ayıran, ulusun bireylerini Balibar'ın deyişiyle *homo nationalis* kılan nedir?⁸⁶ Hutchinson'a göre yazarların

⁸³ John Hutchinson, *Modern Nationalism*, 1.

⁸⁴ Eric J. Hobsbawm, *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçekçilik* (İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993), 17.

⁸⁵ Umut Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 98.

⁸⁶ "Bir toplumsal oluşumun kendini ulus olarak yeniden oluşturabilmesi, ancak bireyin doğumundan ölümüne dek bir gündelik pratikler ve aygıtlar ağıyla bir *homo nationalis* olarak — aynı zamanda *homo economicus*, *homo politicus* ve *homo religious* olarak— kurulabilmesiyle mümkündür". Etienne Balibar, "Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji," *İrk, Ulus, Sınıf: Benzersiz*

aralarındaki farklılıklara rağmen modernistlere göre milletler ile erken dönem topluluklar arasındaki farklar beş başlıkta incelenebilir:

1. Milletler, 19. yüzyılda ortaya çıkan insanlığın yeni akılcı siyasal vizyonunun cisimleşmiş hali olarak kültürel atalarından ayrılırlar.
2. Milletler, eski siyasal topluluklardan bölgesel sınırlarının büyüklüğü ve konsolidasyon ölçüsü bakımından farklıdırlar.
3. Eski topluluklarda siyasal ve etnik sınırlar birbiriyle uyumlu iken ulus-devlet oluşturan milletlerde bu norm farklıdır. Etnik azınlıklar ancak 19. ve 20. yüzyıllarda entegre bir bölgesel devlete tehdit olarak algılanmaya başlanmıştır.
4. Modern uluslar, ulusun hayal edilebilmesini sağlayan gazete ve roman gibi yeni türlerin, yani kapitalist yayıncılığın yapımıdır.
5. Milletler, yüksek derecede bölgeler arası ekonomik entegrasyona sahip endüstriyel toplumlardır.⁸⁷

İleriki bölümlerde yoğunlaşacağımız ulusun sembolik - simgesel kuruluşu noktasını da hatırla tutarak, modernist görüşün tüm temsilcilerinin fikirlerini ele almaktansa milliyetlerin kültürel olarak nasıl icat edildiklerini vurgulayan Gellner, Hobsbawm ve Anderson'un çalışmalarına kısaca göz atmak daha faydalı olacaktır.⁸⁸

Kimlikler içinde, ed. Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein, çev. Nazlı Ökten (İstanbul: Metis Yayınları, 2000), 3. Baskı, 117.

⁸⁷ John Hutchinson, *Modern Nationalism*, 4 - 6. Hutchinson'un sıraladığı maddelerin bazıları bazı yazarların temel argümanları olsa da (örneğin 4. madde Benedict Anderson'un, 5. madde ise Ernest Gellner'in temel tezlerindedir) birbirini dışlayan kategoriler değildir.

⁸⁸ Modernist geleneğe bağlı olup milliyetçilikleri daha ekonomik ve siyasal kavramlarla okuyan Tom Nairn, Paul Brass, John Breuilly gibi düşünürlerinin tezlerinin bir özeti için bkz. Umur Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 101 - 135. Özkırımlı Hobsbawm'ın da milliyetçiliği daha siyasal kavramlarla açıkladığını düşünerek yaptığı sınıflandırmada (ekonomik, siyasal ve toplumsal-kültürel dönüşüm) kendisini siyasal dönüşüm kategorisi altında inceler. Haklılık payı büyük olsa da Hobsbawm'ın yoğunlaştığı gelenek üretimi meselesi aynı zamanda kültürel bir dönüşümü sağlama üzere yapıldığı için Hobsbawm'ın görüşlerini burada incelemek faydalı olacaktır.

Modernist görüşün temelleri Ernest Gellner'in 1964 yılında yayınladığı *Thought and Change* adlı kitabındaki 'Milliyetçilik' adlı bölüme dayanır. Bu çalışmada Gellner, sonrasında çokça alıntı yapılan ve modernist tezlere kaynaklık edecek şu tanımlamayı yapar: "Ulusçuluk ulusların öz bilinçlerinin uyanışı değil, ulusları var olmadıkları yerlerde icat eden şeydir."⁸⁹ Daha sonra 1983'te yayınladığı *Ulus ve Ulusçuluk* kitabında ise teorisini geliştirir.⁹⁰ Gellner'e göre ulusçuluk "temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir" ve "etnik sınırların siyasal sınırların ötesine taşmamasını ve özellikle –aslında genel ilkenin dışladığı bir rastlantı olarak- bir devletin içindeki etnik sınırların iktidar sahipleriyle yönetilenleri birbirinden ayırmamasını öngören bir siyasal meşruiyet kuramıdır".⁹¹ Ulusçuluğun doğuşu tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş çağının bir sonucudur ve bu durumun ortaya çıkmasını sağlayan şey kültür ile toplumsal/ siyasal hayat arasındaki ilişkinin değişmesidir. Kültür tarım toplumunda seçkin tabakaları diğerlerinden ayıran bir özellik gösterirken sanayi toplumuna geçişle birlikte artan hareketliliğe, sınıfsal ve statüsel geçişliliğe olanak sağlayacak şekilde dönüşür ve dil, eğitim gibi alanlarda standartlaşma ve ortaklaşma göstererek topraktan bağımsızlaşmış ve hareket halindeki insanlara siyasal ortaklığın da kapılarını aralar. Bir başka deyişle ulusçuluk, endüstrileşmiş bir toplumun ihtiyacı olan işgücünün ortaklaştırılmasını, koordine edilmesini, standartlaştırılmasını yüksek kültürü toplumun geneline yayarak sağlamaya çalışır. Bu durumu Gellner bir cümlesine başlarken yaptığı ulusçuluk tanımlamasında "Ulusçuluk, yani yeni insan gruplarının büyük, merkezi eğitim almış, kültürel açıdan türdeş birimler olarak örgütlenmesi (...)"⁹² şeklinde özlü bir biçimde ifade eder.

⁸⁹ Ernest Gellner, *Thought and Change* (Londra: Wiedenfeld and Nicolson, 1964).

⁹⁰ Ernest Gellner, *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksoy Özdoğan (İstanbul: İnsan Yayınları, 1992).

⁹¹ Age., 19-20.

⁹² Age., 72.

Gellner'in sanayi toplumlarının değişen sosyolojisine ayak uydurmak ve yeni siyasal düzenin ihtiyaçlarını karşılamak üzerinden okuduğu ulusçuluk, Hobsbawm'da farklı noktalara yoğunlaşarak sürdürülür. Ulusal geleneklerin tarihinin izini süren Hobsbawm, ulusun tarihini çok uzun yıllar önceye dayandırmaya çalışan birçok geleneğin 19. ve 20. yüzyılların ürünleri olduğunu ortaya koyar. Hobsbawm 'icat edilmiş gelenek' kavramsallaştırmasını şöyle tanımlar:

“İcat edilmiş gelenek’, alenen ya da zımnın kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir.”⁹³

Hobsbawm da milliyetçiliğin milletleri öncelemesi konusunda Gellner'e katılır, fakat gerçek topluluklarından uzaklaşmış insanların bu eksikliği neden modern milletler ile ikame etme ihtiyacı duyduğu sorusunun hala gündemde olduğunu düşünür ve eski kolektif aidiyetler ile modern devlet ve milletlerin örtüştüğü noktaların duyguları harekete geçirebildiğini ifade eder. Hobsbawm bu bağları “ön-milli” kavramıyla karşılar.⁹⁴ Ön-milli bağlar iki türlü olabilir: ya yerelliği aşacak bir biçimde bir halkın bir figüre kendini bağlı hissetmesi yoluyla (Napoli halkının Bakire Meryem'e Napoli'yle daha ilgili olan Aziz Januarius'dan daha bağlı olması örneğini verir Hobsbawm), ya da seçkin grupların daha sonra popüler hale getirilebilecek, yayılabilecek politik bağları ve sözcük dağarları yoluyla. Hobsbawm'a göre popüler ön-milliyetçiliği oluşturan şeyleri tam olarak bilebilmemizin imkanı yoktur, çünkü dönem itibarıyla okuryazar olmayanların sayısı bir hayli fazladır ve o insanların duygularını – düşüncelerini bilebilme imkanımız yoktur.⁹⁵ Bu durum aslında Hobsbawm'ın bahsettiği ön-milli bağların ikincisini ön plana çıkarır ve

⁹³ Eric J. Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek,” *Geleneğin İcadı* içinde, ed. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 2.

⁹⁴ Eric J. Hobsbawm, *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik*, 65.

⁹⁵ Age., 66-67.

Hobsbawm'ı yukarıda bahsettiğimiz Gellner'in elit kültürün yayılması tezine yaklaşır. Öyle ya da böyle birçok milliyetçilikte görülen 'kutsal topraklar' ifadesi bu ön-millî bağlar ile millet fikrini birleştirmede sıkça kullanılsa da millet tanımlarındaki iki temel unsur, dil ve etnik köken, eski topluluklar ile bugünkü milliyetlerde aynı şekilde ifade bulmuyordu. "Bir başka deyişle, fiili ya da asıl 'anadil', yani çocukların okuryazar olmayan annelerinden öğrenip gündelik kullanımda işlerine yarayan deyişler, kesinlikle hiçbir anlamda bir 'millî dil' değildi".⁹⁶ Bu yüzden "millî diller, hemen hemen daima yarı-yapay kurgular ve yer yer, modern İbranice gibi, fiilen icat edilmiş şeylerdir".⁹⁷ Etnik köken açısından da benzer şeyler söylenebilir. Birçok örnekte etnik köken, bir devletleşme ve millileşme sürecine karşı koyan (1745 öncesi Kuzey İskoçlar), 'millî' bir mücadelede bile tek bir halkı temsil etmeyen (Türlere karşı isyan eden Yunan dağlılarının en iyi savaşılarının Arnavut olması), hemen hemen homojen olduğu yerlerde bile farklı milliyetçilikleri tetikleyen (Çin, Kore ve Japonya) özellikler gösterir.⁹⁸ Dolayısıyla eski topluluklar ile modern milletler arasında kurulan bağların mutlaka zaman içerisinde inşa edilmeye ve desteklenmeye ihtiyacı vardır. Hobsbawm'a göre bu mitlerin oluşturulması, kullanılması ve ihtiyaca göre yönlendirilmesi kritiktir:

"Devletler ve rejimler, devlet yurtseverliğini, nereden ve nasıl kaynaklanırsa kaynaklansınlar, 'hayali topluluğun' duyguları ve sembolleriyle güçlendirmek (eğer başarabilirlerse) ve onları kendilerinde odaklandırmak için her türlü nedene sahiptiler. Öyle olmuştu ki politikanın demokratikleştirilmesinin 'efendilerimizi eğitmeyi', 'İtalyanlar çıkarmayı', 'köylüleri Fransızlara döndürmeyi' ve herkesi millete ve bayrağa bağlamayı kaçınılmaz hale getirdiği dönem, aynı zamanda, popüler milliyetçi ya da en azından yabancı düşmanlığı duyguları ile ırkçılığın yeniden sözde bilimin vazettiği millî üstünlük duygularını harekete geçirmenin daha kolaylaştığı döneme denk gelmişti."⁹⁹

⁹⁶ Age., 72.

⁹⁷ Age., 73.

⁹⁸ Age., 83-88.

⁹⁹ Age., 114.

Gellner gibi Hobsbawm da bu milli imajın öncelikle eğitim yoluyla kitlelere ulaştırılacağını düşünür. Merkezi bir nitelik kazanan devlet, dilsel milliyetçilik üzerinden şekillenmek zorundaydı çünkü “devlet, bir ‘milliyet’ bir ‘millet’e dönüşecek, hatta mevcut statüsü tarihsel erozyona ya da asimilasyona karşı kodlanacaksa, manipüle edilmek zorunda olunan bir aygıttı”.¹⁰⁰ Yeni üretilen pratikler yoluyla yapılan bu manipülasyonlar, icat edilmiş geleneler, birbiriyle örtüşen üç tipe ayrılabilir:

“ a) toplumsal birlik-beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, b) kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler, c) ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılması aktarılması olan gelenekler”.¹⁰¹

Bu pratiklerin en önemli ortak paydalarından bir tanesi, eski pratiklere nazaran çok daha muğlak ve genel olmalarıdır.¹⁰² Fakat ilerideki bölümlerde daha detaylı tartışacağımız bu muğlaklık ve genellik, iktidar aygıtlarının konjonktürel manevralarını sağlamak konusunda çok faydalı olmakla birlikte sanatsal yaratıcılığın ve anlam kaymasının kullanabileceği bir malzeme olması bakımından da iktidar aygıtlarını hedef alabilen direniş odakları oluşturabilirler.

Modernist yaklaşım içinde değineceğimiz son düşünür Benedict Anderson olacaktır. Anderson, 1983’te yayınladığı ve daha sonra akademik literatürde büyük bir ilgi gören kitabı *Hayali Cemaatler*’de ulusun diğer modernist düşünürler gibi icat edildiğini düşünür, fakat bu durumu hayali olarak kodlar; yani ulus hayali olarak birbirini varsayan, zihin yoluyla ortaklıkları kurulmuş insanlar topluluğudur:

“O halde, antropolojik bir ruhla, ulus hakkında şu tanımı öneriyorum: Ulus hayal edilmiş bir siyasi topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir topluluk. Hayal edilmiştir, çünkü en

¹⁰⁰ Age., 119.

¹⁰¹ Eric J. Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek,” 12.

¹⁰² Age., 13.

küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder".¹⁰³

Anderson bu noktada kendi görüşünü Gellner'den ayırır. Gellner'in milliyetçiliğe bakışındaki icat ve hayal etme yaklaşımında milliyetçiliği sahtelik ve uydurma sıfatlarıyla karşıladığını, oysaki cemaatlerin sahtelik-hakikilik ikiliği üzerinden değil, hayal edilme biçimlerindeki farklılıklar üzerinden okunması gerektiğini düşünür.¹⁰⁴ Ulus sınırlı, egemen ve bir topluluk/ cemaat olarak hayal edilir: sınırlarının ötesinde başka ulusların olduğu, Aydınlanma ile gerileyen hanedanlık ve dinlerin çağında egemenliği ele aldığı ve bütün sömürü ilişkilerine rağmen bir yoldaşlık ilişkisi olarak var olduğu üyeleri tarafından paylaşılır.¹⁰⁵

Anderson hayal edilmiş cemaatlerin ortaya çıkışında dinsel cemaatler ve hanedanlık mülkünün gerilemesi ile zaman algısının değişmesinin ön ayak olduğunu düşünür. Özellikle coğrafi keşiflerin Avrupalı insanların düşünme sınırlarında yarattığı genişleme ve kutsal dil olan Latince'nin zamanla itibar kaybetmeye başlaması dinsel cemaatlerin çoğullaşmasına sebep olur. Eş zamanlı sayılabilecek dönemlerde kutsal bir meşruiyete sahip hanedanlıklar zamanla meşruiyetlerini halktan aramaya başlarlar. Ama daha önemli bir gelişme, eşzamanlılık anlayışından 'içi boş zaman'a (homogeneous empty space) geçiş, yani Tanrısal olarak belirlenmiş ve geçmiş / gelecek ayrımı olmayan zamandan ölçülebilen ve standardize edilen zamana geçiş, cemaatlerin tahayyül edilebilmesine imkan sağlamıştır. Roman ve gazete örneklerini ele alan Anderson'a göre bu ikisi aynı anda farklı yerlerde olan bağımsız olayları tek bir zaman diliminde tahayyül edebilmeyi doğurur.¹⁰⁶ Kapitalist yayıncılık (print capitalism) da bu gelişmeleri arttıracak bir niteliğe

¹⁰³ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, 20.

¹⁰⁴ Age., 21.

¹⁰⁵ Age., 21-22.

¹⁰⁶ Age., 37-51.

sahiptir. Aslında yayıncılık ile kapitalizmin birleşmesi 15. yüzyıl sonlarındaki kitap üretimiyle başlasa da 18. yüzyılda gazetenin kitlesel üretimi sayesinde insanlar siyasal ortama çekilmiş ve ulusu ‘hayal’ edebilmeye başlamışlardır.¹⁰⁷ Özetle “kapitalizm ve yayın teknolojisinin insanoğlunun dil çeşitliliğiyle birleşmesi yeni bir topluluk biçiminin hayal edilmesini mümkün kılmış, modern milletlerin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştı”.¹⁰⁸

Bu modernist görüşlerin ortak paydası olan milliyetçiliğin milletleri oluşturduğuna dair fikir, özellikle Anthony D. Smith’in başını çektiği etno-sembolcü yaklaşım tarafından önemli eleştiriler alır. Şimdi kısaca bu görüşlere değineceğiz.

1.2.3. Etno-Sembolcü Yaklaşım

Etno-sembolcü yaklaşım, modernistlerin milletleri icat edilmiş bir kavram olarak gören yaklaşımlarının eleştirisi üzerinden doğar. Etno-sembolcüler, modernitenin meydana getirdiği değişiklikleri ihmal etmeden, sosyal bütünlük formlarının premodern ile modern arasındaki devamlılığını vurgularlar.¹⁰⁹ Bu bakımdan ilkçiler ile modernistler arasında bir ‘orta yol’ olarak da tanımlanabilir.¹¹⁰

Etno-sembolcü yaklaşım, genelde üç temel isime anılır: John Armstrong, Anthony D. Smith ve John Hutchinson. Her birinin yaklaşımına tek tek değinmektense daha genel bir bakışla etno-sembolcü yaklaşımın diğer yaklaşımlardan nasıl farklılaştığına değinmek daha faydalı olacaktır. Etno-sembolcü yaklaşıma göre “milliyetçiliğe güç veren şey,

¹⁰⁷ Anthony D. Smith, *The Cultural Foundations of Nations*, 4.

¹⁰⁸ Umut Özkırmı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 173.

¹⁰⁹ Daniele Conversi, “Mapping the Field: Theories of Nationalism and the Ethnosymbolic Approach,” *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations* içinde, ed. Athena S. Leoussi ve Steven Grosby (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 21.

¹¹⁰ Umut Özkırmı, *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, 194.

mitler, anılar, gelenekler ve etnik mirasın sembolleridir ve halk içinde *yaşayan geçmiş* modern milliyetçi entelijansiya tarafından yeniden keşfedilmiştir/ yorumlanmıştır”.¹¹¹ Bir başka deyişle “milletler hem milliyetçilerin (yanı sıra) elitlerin inşaları ya da tasavvurları olarak, hem de aynı ölçüde, uzun zaman dilimlerine yayılan, analitik olarak bölümlere ayrılabilir bir takım işlemler içeren gerçek, tarihsel formasyonlar olarak görülebilir”.¹¹² Etno-sembolcü yaklaşımın en temel eleştirilerinden birisi milliyetçilik tartışmalarında ele alınan tarihsel periyotların sınırlılığıdır. Modernistlerin milletler ve milliyetçilik tartışmasını 18. yüzyıldan günümüze kadar almalarının sınırlılığının farkında olarak, bu tartışmaları milletlerin kökenlerine ve formasyonlarına (ve hatta gelecekteki gidişatlarına) kadar genişletmek, yani uzun zaman periyotları içerisinde (*la longue durée*) değerlendirmek gerekir.¹¹³ Bir başka nokta ise modernizmin öncesine dayanan milli kimliklerin varlığıyla alakalıdır. Smith’e göre milletlerin ve milliyetçiliklerin çoğunluğu Fransız ve Amerikan devrimleriyle başlayan modern dünyada belirse de Yahudiler ve Ermeniler’de olduğu gibi modern dünyanın öncesine dayanan milletler de mevcuttur ve bu durum modern devletlerin premodern öncüleri olabileceğini gösterir.¹¹⁴ Bir başka deyişle etno-sembolcüler etnik kimliğin, zaman içerisinde değişime uğramasına rağmen, insanların ortaklaştığı mitler, anlamlar ve semboller üzerinden şekillenmesi, modern milletlerin oluşumunda temel rollerden birini oynadığını düşünürler. Smith “ethnie” kavramını şu şekilde tanımlar: “ (...) ortak bir soya bağlı olma mitine, paylaşılan tarihsel

¹¹¹ Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 9.

¹¹² Anthony D. Smith, “The Origins of Nations,” *Becoming National: A Reader* içinde, ed. Geoff Eley and Ronald Grigor Suny (New York ve Oxford: Oxford University Press, 1996), 108.

¹¹³ Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, 10; John Alexander Armstrong, *Milliyetçilikten Önce Milletler*, 26.

¹¹⁴ Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, 11. Gorski bu görüşü bir adım daha ileri taşıyarak, bazı erken dönem milli bilinçlenmelerin modernistlerin modern milliyetçilik kriterlerine uyan, tamamen olgunlaşmış modern milliyetçilikler olarak sayılması gerektiğini iddia eder. Philip S. Gorski, “The Mosaic Moment: An Early Modernist Critique of Modernist Theories of Nationalism,” *American Journal of Sociology* 105, no. 5 (2000): 1428-1468.

anılara, bir ya da daha fazla ortak kültürel elemente, bir anavatana, en azından elitleri arasında, bir miktar dayanışmaya duygusuna sahip, adlandırılmış bir insan topluluğu”.¹¹⁵ Etnik kökenin daha sonra modern milliyetçiliğin ve özellikle de modern ulus-devletin inşasındaki manipülasyonlar, etno-sembolcülerin çok fazla ilgilendikleri bir nokta değildir. Onların temel amacı modern milletlerin premodern etnik topluluklarla olan bağını vurgulamak ve bu sayede millet kavramının neden hala uğruna insanların kendilerini feda edebilecekleri kadar önemli olduğunu geniş bir tarihsel süreçte anlamlandırabilmektir.

Bir sonraki başlıkta yukarıda kısaca değinilen milliyetçilik teorilerinin modern ulus-devletlerin oluşumunda nasıl somutlaştığına ve görselleştğine odaklanılacaktır. Fakat bunu hakkıyla yapabilmemiz için kolektif hafıza üzerine dönen bir dizi tartışmayı da teorik çerçeveye katmamız gerekiyor.

1.3. Ortak bir Kimlik Yaratmak: Ulus-Devlet ve Resmi Kültürel Hafıza

“Geçmiş, esas olarak iki nedenle tartışma alanına çekilir, hafızaya davet edilir: Ya geçmişin çizgisinden ayrılmamak, geçmişin zihniyet yapısını koruyup sürdürmek ya da tam tersine geçmişin iktidarından/ hakimiyetinden kurtulmak.”¹¹⁶

¹¹⁵ Age., 13. Ethnie’yi oluşturan özelliklerin her birinin ayrıntılı açıklaması için bkz. Anthony D. Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, 2. Bölüm; milli kimliğin etnik temelleri için bkz. Anthony D. Smith, *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994).

¹¹⁶ Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 48.

Milletlerin ve milliyetçiliklerin tarihsel oluşumu, etnik toplulukların modern milletler üzerindeki etkisi ve milletlerin tarihsel dönüşümleri, merkezi olarak örgütlenmiş ve iktidarını halktan alan modern devletlerin siyasal formasyonlarından, demografik yapılarından ve ekonomik ilişkilerinden bağımsız düşünülemez konulardır. Modern devletlerin ulus temelli yapısı, devletlerin modern örgütlenme biçimini kültürel olarak milli değerlerle kaynaştırarak hem kendi halklarından bir toplum yaratma, hem de kendilerini diğer ulus-devletlerden ayırıştırma mecburiyetindedir. Böylece bir milli tarihe ve toplumsal hafızaya sahip olmak, bu milli değerleri, milli tarihi, milli hafızayı belirleme pratikleri yoluyla devletin asli görevlerinden biri haline gelir.¹¹⁷

Resmî bir anlatıyı inşa etmek ve bu anlatıyı görselleştirmek toplumun kolektif hafızasını şekillendirmenin başlıca yollarından biridir. Kamusal heykeller, törenler, ritüeller, anıtlar, ulusal günler, marşlar, ulusal semboller vs. yoluyla toplumda siyasal bir yönlendirme yapabilmek ulus-devletlerin beka problemleriyle yakından ilgilidir. Lauren Berlant'a göre bir ulusun içinde yaşayanlar, o ulusun siyasal alanında var olurlar ama bu alan basitçe hukuki, bölgesel, kalıtsal, dilsel ya da deneyimsel değil, bütün bunların karmaşık bir kümesi olarak ele alınmalıdır. Berlant bu alana "Ulusal Sembolik" (National Symbolic) adını verir.¹¹⁸ Berlant'a göre Ulusal Sembolik, "ulusal fantezi" yaratması bakımından kritiktir:

"Hukuk vatandaşın haklarının, görevlerinin ve yükümlülüklerinin teknik tanımlarını inşa ederek vatandaşlık alanına hakim olur. Ama Ulusal Sembolik ayrıca "ulusal fantezi"nin üretimi yoluyla duygulanımı siyasal hayata koşarak kuralı arzuya bağlamayı amaçlar. "Fantezi" ile kişisel/ kolektif bilinç üzerinden dolaşan imgeler,

¹¹⁷ Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne göre hafıza ve bellek terimleri eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. İngilizce'deki *memory* sözcüğünü kimi çevirmenler bellek kimileri de hafıza olarak karşılamışlardır. Metnin geri kalan kısmında iki kelime de *memory* kelimesinin çevirisi olarak dönüşümlü kullanılacaktır.

¹¹⁸ Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia and Everyday Life* (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1991), 5.

anlatılar, anıtlar ve alanlar yoluyla ulusal kültürün nasıl yerleştiğini tanımlamaya çalışıyorum.”¹¹⁹

Ulusal fantezi arzuyu kuralı birbirine bağlarken bir kısım arzuyu da kural dışı olarak işaretler. Bu noktalar anlatıya dahil edilmeyerek unutturulmaya çalışılır. Ernest Renan’ın çok önceden fark etmiş olduğu gibi “bir milletin esası, bütün fertlerinin birçok müşterek şeyleri olması ve hepsinin birçok şeyleri unutmuş bulunmalarıdır”.¹²⁰ O zaman kolektif hafıza konusunda vurgulanması gereken ilk nokta kolektif hafızanın hatırlamak/hatırlatmak kadar unutmak/ unutturmak kavramlarıyla da ilgili olduğudur.¹²¹ Peki, toplumsal hafıza nasıl şekillenir, neleri kapsar, neleri dışarıda bırakır? Bu hatırlama ve unutma pratiklerinin siyasi otorite ve ulus-devletle olan ilişkisi nasıl şekillenir? Ulusun mitik görselleştirilmesinde hafıza siyasetinin rolü nedir? Bu soruların yanıtları üzerine düşünebilmemiz için öncelikle hafızanın toplumsal biçimlerini tanımlamamız ve hafıza çalışmalarındaki kavram karmaşasına değinmemiz gerekiyor.

Hafıza çalışmaları son otuz yılda sosyal bilimler alanında gelişen ve temelde hafızanın toplumsal biçimlerini inceleyen bir akademik disiplin olarak belirse de¹²² kökleri Maurice Halbwachs’ın 1920’lerde yaptığı çalışmalara dayanır.¹²³ Kolektif hafıza üzerine dönen tartışmalarda birçok farklı görüş bulunur ve bu çalışmalarda kolektif

¹¹⁹ Age.,5

¹²⁰ Ernest Renan, “Millet Nedir?,” *Nutuklar ve Konferanslar* içinde, çev. Ziya İshan (Ankara: Sakarya Basımevi, 1946), 104.

¹²¹ Bkz. Marc Augé, *Unutma Biçimleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019).

¹²² Akademik olarak popüler bir konu olmazdan önce de hafıza üzerine düşünmenin ve yazmanın önemli bir tarihi olduğunu göz ardı etmemek gerekiyor. Örneğin Jay Winter ‘hafıza patlaması’ nı dönemlere ayırır ve ilk dönemi 1890lar - 1920ler arasında tarihlendirir. Bu tarihler arasında Sigmund Freud, Henri Bergson, Aby Warburg, W.H.R. Rivers, Marcel Proust, Thomas Mann, Maurice Halbwachs, James Joyce, Virginia Woolf gibi yazarlar hafıza konusunu bir biçimde içeren eserler yayınladılar. Jay Winter, “Notes on Memory Boom: War, Remembrance and the Use of the Past,” *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present* içinde, ed. Duncan Bell (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 54-73.

¹²³ Hafıza çalışmalarının nasıl kurumsallaştığı ve kanonlaştığı üzerine bkz. Marek Tamm, “Beyond History and Memory: New Perspectives in Memory Studies,” *History Compass* 11, no. 6 (2013), 458 – 473.

hafızanın bireysel hafızayı aşan ve bir grup tarafından paylaşılan bir hafıza formu olma özelliği haricinde bir ortak nokta bulunmadığı iddia edilir.¹²⁴ Gerçekten de kolektif hafıza (Halbwachs), toplumsal hafıza (Connerton), kolektif hatırlama (Wertsch), kültürel bellek (Assmann) gibi birçok farklı tanımlama, bireylerin ötesinde ve bir grup tarafından paylaşılan hatırlama biçimlerini kapsamaya çalışır. Bu kavramların tamamını ele almaktansa kavramların birbirlerinden farklılaştığı noktaları işaretlemek ve tezin temel araştırma alanı olan tarih ile kolektif hafıza arasındaki ilişki biçimine (yani çeşitli (tarihi) semboller aracılığıyla aktarılan/ paylaşılan kültürel ve siyasal mesajların tarihselliğine, içeriğine, kurgusallığına, inşasına vs.) bakmamız daha faydalı olacaktır. Bu sebeple öncelikle toplumsal hafıza kavramının kurucu figürü kabul edilen Halbwachs'ın çalışmalarına bakıp, daha sonra Jan ve Aleida Assmann'ın kültürel hafıza kavramını incelenecektir. Bir sonraki alt başlıkta ise kolektif/ toplumsal/ kültürel hafıza ile tarih arasındaki ilişki irdelenecek ve bu tartışmalar ışığında özellikle ulus-devlet inşalarında devletlerin hem devleti hem de milleti nasıl görselleştirdiğine bakılacaktır.

1.3.1. Halbwachs ve Kolektif Hafıza

Henri Bergson ve Emile Durkheim'in öğrencisi olan Maurice Halbwachs, özellikle Durkheim'in öğrencisi olduktan sonra uzun bir süre kolektif psikoloji konusunda çalışmış ve kolektif bilincin bireysel bilinçleri etkilediğine karar vermiştir.¹²⁵ 1925 yılında yayınladığı *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*'nden İkinci Dünya Savaşı sırasında Buchenwald toplama kampında hayatını kaybettikten sonra yazılarından derlenen

¹²⁴ James V. Wertsch ve Henry L. Roediger III, "Collective Memory: Conceptual Foundations and Theoretical Approaches," *Memory* 16, no. 3 (2008), 318.

¹²⁵ Jean-Christophe Marcel ve Laurent Mucchielli, "Maurice Halbwachs's *Mémoire Collective*," *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning (Berlin ve New York: Walter de Gruyter, 2008), 141.

Kolektif Hafıza (1950) kitabına kadar Halbwachs araştırmalarını insanların kolektif psikolojilerinin – eylemlerinin yapısını anlamaya adar.

Halbwachs'ın temel tezi “belleğin sosyal koşullara bağlılığıdır”.¹²⁶ İşe bireyin toplumdaki bağımsız bir hafızasının olup olmadığını rüyalar ve dil üzerinden analiz etmekle başlar.¹²⁷ Halbwachs, Freud'un rüyaların geğmişin fragmanlarını yeniden ürettiğine dair tezine karşı çıkar. Marcel ve Mucchielli'nin ifadesiyle Halbwachs'a göre:

“(...) geğmiş bireysel hafızada gerçekten saklanmaz. ‘Fragmanlar’ orada kalmaya devam eder, ama tüm hatıralar kalmaz. Onları doğru anlar haline getiren Şey kolektif temsilleridir. Kolektif hafıza geğmişin tutarlı bir imgesini yeniden düzenlemek için bilinçli bireyin kullandığı bu ‘enstrümanlar’ tarafından yapılırdır”.¹²⁸

Halbwachs, bireysel ve kolektif hafıza arasındaki ilişki biçimini incelerken psikoloji disiplinindeki i gözlem ile dış dünyadaki fiziksel nesnelere algılanması arasındaki karşıtlığı eleştirir. Ona göre bir toplumun dışında olmayan bir birey, aslında zaten önceden kategorize edilmiş ve isimlendirilmiş bir dış dünyayı algılayarak var olur; dolayısıyla kendinden menkul saf bir dış algı da, saf bir dışsal gözlem de olamaz. Tüm algılamalar aynı zamanda birer hatırlamadır ve bunun tersi olarak da saf içsel olabilecek, bireyin belleğine ait hatıralar da yoktur.¹²⁹ Bir başka deyişle “[h]er bireysel hafızanın kolektif hafıza üzerindeki bir görüş açısı olduğunu, bu görüş açısının benim onda işgal ettiğim yere göre değiştiğini ve bu yerin de bizzat, benim başka ortamlarla srdrdğim ilişkilere göre değiştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz”.¹³⁰

¹²⁶ Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, ev. Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015), 2. Basım, 44.

¹²⁷ Maurice Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal çerçeveleri*, ev. Büşra Uçar (Ankara: Heretik Yayınları, 2016), Birinci ve İkinci Bölüm.

¹²⁸ Jean-Christophe Marcel ve Laurent Mucchielli, “Maurice Halbwachs's *Mmoire Collective*,” 142-143.

¹²⁹ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. Lewis, A. Coser (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 168 – 169.

¹³⁰ Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, ev. Banu Barış (Ankara: Heretik Yayınları, 2017), 39.

Hatırlama eyleminin bu şekilde ele alınması Halbwachs'ı toplumun daha geniş grupları hakkında düşünmeye de sevk eder. Ailesel, dinsel ve sınıfsal kolektif hafızaların nasıl inşa edildiği ve işlediğini araştıran Halbwachs'a göre aile basitçe yan yana gelen bireylerden oluşan bir grup değil, birbirinin yerine geçemeyecek, birbirinin ismini, görevini, koşullarını bilen bireylerin grup kimliğini bilerek bağlı bulunduğu bir gruptur ve "(...) bireylerin akrabalık ilişkilerini birleştiren izlenim ve deneyimlerin alacağı biçim ve anlamın bir kısmı, yalnızca aile grubuna dahil olmamız ya da bağlı olmamız sebebiyle aşına olduğumuz bu kavrayışlardan ileri gelir".¹³¹ Toplumsal sınıflar ve din için de benzer durumlar söz konusudur. İçinde bulunulan sınıf ya da din formel olarak bireyden önce gelen bir dizi ritüele, söyleme ve ona bağlı bulunan diğer bireylerin anlamlandırmasına bağlı olarak şekillenmiştir ve bu durum güncel olarak o sınıfın/ dinin mensubu olan bireyin hafızasını şekillendirecektir.

Assmann, Halbwachs'ın kuramının hatırlamayla beraber unutmayı da açıkladığına dikkat çeker. Eğer bireyler ve toplumlar geçmişi bağlantı kurduğu ilişkiler çerçevesinde yeniden inşa edebiliyorsa, dışarıda bıraktığı şeyleri de unutuyordur.¹³² Yeniden ve yeniden inşalar (ve unutmalar), toplumsal belleğin hem geçmişi hem de şimdi ve gelecek deneyimlerini kurguladığını gösterir.¹³³ Bu nokta bellek ile tarih arasındaki ilişki açısından da kritiktir. Halbwachs tarihi tek, değişmez, sınıflandırılmış olaylar silsilesinin bir dökümü olarak görürken kolektif hafızayı bir grubun kendi geçmişine bakarak sübjektif ve diğer gruplardan farklı bir anlatı inşa etmesi olarak işaretler. Dolayısıyla tarih yansız ve tarafsızken kolektif bellek grubun kendi kimliğini yansıtmaması bakımından ontolojik olarak taraflıdır. Bu yüzden tarih "toplumsal hafızanın söndüğü ya da ayrıştığı

¹³¹ Maurice Halbwachs, *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, 192.

¹³² Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, 45.

¹³³ Age., 50.

anda başla[r]”¹³⁴ ve “grupların dışında ve üstünde yer al[ır]”.¹³⁵ Tarih, organik bir ilişkide olmadığımız geçmiş iken kolektif hafıza aktif olarak kimliğimizi şekillendiren geçmiştir.¹³⁶

Tarih ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiye dair hala süren tartışmalara bu bölümün sonunda daha ayrıntılı değinilecektir, fakat Halbwachs’ın kuramında konumuz açısından oldukça önemli olan bir noktanın daha altını çizmemiz gerekiyor. Halbwachs, konu ulusal tarih olduğu zaman tarih ile bu grubun (ulusun) kolektif bilinci arasındaki ilişkiyi daha tarih merkezli okur:

“Gerçekte her birimiz, daha geniş ya da daha dar birçok grubun aynı anda üyesiyiz. Oysa dikkatimizi en büyük gruplara, örneğin ulusa odaklarsak, bizim hayatımız ve ebeveynlerimizin ya da arkadaşlarımızın hayatlarının da ulusal bir çerçevede gelişmesine rağmen, böyle bir ulusun, üyelerinin her birinin bireysel yazgılarıyla ilgilendiğini söyleyemeyiz. *Kabul edelim ki ulusal tarih, bir ulusun hayatını değişime uğratan en önemli olayların sadık bir özetidir.* (...) [U]lus genellikle, ülkesinin tarihinin kendi tarihiyle özdeşleştiğini düşünebilmesi için bireyden fazlaca uzaktır”.¹³⁷

Bu pasajdan çıkarılabilecek en temel sav, ulusun kolektif hafızanın alanına değil, tarihin alanına düştüğü, dolayısıyla Halbwachs’ın tarih yaklaşımını takip edersek objektif, gerçek ve tarafsız bir varlığa sahip olduğudur. Ulusal tarih, artık kolektif hafızanın sübjektifliğinden arınmış, vatandaşlarından uzaklaşmış ve tarihe mal olmuştur. “(...) [B]öyle algılanan bir tarihin bireysel bir yazgının hatırasını korumamıza ve bulmamıza yardımcı olması için, söz konusu bireyin kendisinin de tarihsel bir kişilik olmuş olması gerekir”.¹³⁸ Bu nokta Halbwachs’ın tarihi olgusal olarak algıladığını

¹³⁴ Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, 76.

¹³⁵ Age., 78.

¹³⁶ Jeffrey K. Olick, “Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür,” *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* 1, no. 2 (2014): 180.

¹³⁷ Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, 74-75, vurgu yazara aittir.

¹³⁸ Age., 74.

gösterir ve tarihin de, tıpkı kolektif hafıza gibi yeniden inşa edilebilecek, çıkarlar doğrultusunda kullanılacak bir taraflılığı olduğu gerçeğini göz ardı eder.¹³⁹ Ayrıca özellikle 20. yüzyılda görülen bütün popülist siyasal hareketlerin (özellikle de faşizm örneklerinin) temel söyleminin birey ile ulus arasındaki bu açığı farkını en aza indirmek ve bireyi ulusun bir temsili haline getirmeye çalışmak olduğu hatırlanırsa Halbwachs'ın tarih anlayışındaki yanılma daha belirgin hale gelecektir.

Halbwachs'ın kuramı birçok düşünür tarafından eleştiriler olsa da hafıza üzerine çalışan her yazarın bir şekilde yüzleşmesi gereken temel fikirleri ortaya koyması bakımından çok önemlidir. Artık bu yazarlardan Halbwachs'ın kolektif hafıza kavramını da içerecek şekilde daha geniş ve teorik açıdan daha tutarlı bir kavram olarak kültürel belleği öne süren Jan Assmann'ın görüşlerine değinebiliriz.

1.3.2. Assmann ve Kültürel Bellek

Aslen bir Eski Mısır bilimci olan Jan Assmann, Halbwachs'ın kolektif hafıza kuramından yola çıkıp kendisinin kültürel bellek diye tanımladığı daha farklı bir toplumsal hafıza tanımlaması yapar. Assmann da kültürel bellek kavramıyla belleğin dış boyutunu kasteder, fakat tanımladığı belleğin dört farklı dış boyutundan yalnızca bir tanesidir kültürel bellek. İlk bellek biçimi olan mimetik bellek, insan davranışlarının alanıdır ve çoğunlukla başka insanları taklitte sağlanır. İkinci bellek biçimi nesnel belleğidir. Bununla kast edilen, nesnelere aynı zamanda bireyin anılarına sahip olması, bireyin temasıyla da bireye o geçmişi hatırlatmasıdır. İletişimsel bellek ise kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı, kişiyle sınırlı olan ve başkalarıyla alışveriş içinde sahip olduğu bellektir. Sonuncusu olan kültürel bellek diğer üç bellek biçiminin sınırları aşıldığında ve

¹³⁹ Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, 51.

bütünleştiklerinde meydana gelir, yani bir amacın dışına çıkıp gelenekleştikçe ortaya çıkar.¹⁴⁰ Kültürel bellek, iletişim biçimlerinin gelişmesi, özellikle de yazının kullanımı ile daha sonraki kuşaklara doğru uzanabilen, bireysel bilinç ve etkileşim uzamının dışına taşabilen bir hale gelir, fakat bundan da fazlasıdır:

“Kültürel bellek gelenek ve iletişimden beslenir ama onlar tarafından belirlenmez. Kopmalar, çatışmalar, yenilenmeler, restorasyonlar ve devrimler ancak böyle açıklanabilir. (...) Bu dinamiği anlatmak ve kayıt sistemlerinin teknolojisindeki, ilgili grupların toplumsal özelliklerindeki, medyadaki ve kayıt, gelenek ve kültürel anlam gibi öğelerin dönüşümünün örgütlenme biçimlerindeki tarihi değişimleri bir bütün olarak inceleyebilmek için, diğer deyişle “gelenegin oluşumu”, “geçmişle ilişki” ve “politik kimlik ya da imgelem” ifadeleri ile tanımlayabileceğimiz işlevsel çerçeve için kültürel bellek kavramına ihtiyacımız var. Bu bellek kültürel, çünkü sadece kurumsal ve yapay olarak oluşturulabilir, buna rağmen bellektir, çünkü toplumsal iletişimle ilişkisi, bireysel belleğin bilinçle ilişkisi ile aynıdır”.¹⁴¹

Assmann iletişimsel belleğin kişilerin dönemdaşlarıyla paylaştığı, tanıklığa bağlı, sözlü tarihin konusu olan bir bellek biçimi olduğunu ve insan ömrünü de hesaba katarak en fazla 80 yılla sınırlı olduğunu ifade eder. Daha sonra ise bu bellek biçiminin yerini resmi tarih alır. Dolayısıyla “[k]ültürel bellek, iletişimsel olanın aksine kurumlaşmış bir bellek tekniği sorunudur”.¹⁴² İletişimsel belleğin gündelikliğinin ve birey merkezli anlatımının aksine kültürel bellek daha sıkı biçimlendirilmiş, efsanevi kökenlere bağlı, gelenek taşıyıcıları ile gelecek kuşaklara aktarılan ve ritüellerle belirli bir formata oturtulmuş bir dizi pratiği içerir (Tablo 3).

¹⁴⁰ Age., 26 – 28.

¹⁴¹ Age., 30-31.

¹⁴² Age., 60.

	İletişimsel Bellek	Kültürel Bellek
İçerik	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar
Biçim	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram
Araçlar	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme
Zaman Yapısı	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman
Taşıyıcılar	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları

Tablo 3 – İletişimsel Bellek ile Kültürel Bellek Arasındaki İlişki. **Kaynak:** Jan Assmann, Kültürel Bellek, 64.

Kültürel hafızanın inşasında ve devamlılığının sağlanmasındaki temel araçlar şöyle sıralanabilir: Heykeller, anıtlar, binalar, bayraklar ve sancaklar, edebiyat ve sanat eserleri, posta pulları, tarih ders kitapları, cadde ve meydan isimleri, siyasal hitabetler, anma günleri, anı kitapları vs.¹⁴³. Bütün bu enstrümanlar, bir biçimde sistemli bir hikayeleştirme aracı olarak kullanılır ve iletişimsel belleğin özneye dayalı anlatımını öznesizleştirir. Aleida Assmann'ın da özlü bir biçimde belirttiği gibi kuşaklar arası, şekillendirilmiş hafızadan kuşaklar-ötesi, formundan ayrılmış ve yeniden forma girmiş hafızaya geçerken içkin, heterojen ve bulanık olan aşağıdan yukarı-hafıza çok daha dışsal, homojen ve kurumsallaştırılmış yukarıdan-aşağı hafızaya dönüştürülür.¹⁴⁴ Jan

¹⁴³ Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma*, 46.

¹⁴⁴ Aleida Assmann, "Transformations between History and Memory," *Social Research* 75, no. 1 (2008): 56.

Assmann'a göre Halbwachs hafıza ve toplum (ya da gruplar), Aby Warburg ise hafıza ve kültürel formların dili arasındaki bağlantıları tematize etti; oysa kültürel bellek kavramıyla yapılmak istenen bu üçünü, yani hafızayı (şimdileştirilmiş geçmiş) – kültürü ve grubu (toplumu) birbiriyle ilişkilendirerek anlamaya çalışmaktadır.¹⁴⁵

Kolektif / kültürel hafızanın¹⁴⁶ kişilerin hafızalarından kurumsal ve öznesiz ortak bir hafızaya doğru taşınması kolektif hafızanın tarihten ne derece farklı bir kavram olduğu sorusunu beraberinde getirir. Tarihin nesnelliği üzerine dönen tartışmalar da tarih ve bellek arasındaki ilişkinin merkezinde yer alır. Bir sonraki alt başlıkta bu tartışmalara kısaca değinilecek ve daha sonraki bölümde ele alacağımız Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden günümüze Türkiye'deki iktidarların izlediği sembolik siyasetin nasıl özgün bir milliyetçilik - kültürel bellek - resmi tarih birleşimi ile vücut bulduğu konusuna teorik bir altyapı hazırlanacaktır.

1.3.3. Tarih ve Bellek Arasındaki İlişki

Bellek bireysel bir kavram olarak ele alındığı süre boyunca yolu tarih disiplini ile pek keşişmedi, fakat Halbwachs'la beraber belleğin kolektif olarak tanımlanmaya başlanması ardı arkası kesilmeyecek tartışmaların fitilini ateşledi. Bu tartışmaların tarafları kimi zaman tarih ve belleğin sınırlarını belirlemeye ve onları birbirinden ayırtmaya çalıştı,

¹⁴⁵ Jan Assmann, "Collective Memory and Cultural Identity," *New German Critique* 65, (1995): 129.

¹⁴⁶ Hafıza çalışmalarında kolektif hafıza/bellek kavramı, kurucu figür olarak kabul edilen Halbwachs'dan sonra konuyu tarif etmek ya da Halbwachs'ın kavramsallaştırmasını tartışmak için yaygın bir biçimde kullanıldığından herhangi başka bir kavramı kolektif hafıza kavramı yerine öneren yazarlar tarafından bile kullanılmaya devam etmektedir. 'Kolektif bellek' kavramı yerine 'kolektif hatırlama' kavramını öne süren Wertsch'in de belirttiği gibi 'bellek ' ve 'kolektif bellek' kavramlarından büsbütün kaçınmak imkânsızdır. Bu yüzden metnin geri kalanında arada bir kullanılan kolektif hafıza/bellek kavramlarını Jan Assmann'ın önerdiği biçimde kültürel hafıza anlamıyla kullandığımızın altını çizmek gerekir. James V. Wertsch "Kolektif Bellek," *Zihinde ve Kültürde Bellek* içinde, ed. Pascal Boyer ve James V. Wertsch (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015),152.

kimi zaman da birini diğersinin varlığını ortadan kaldıracak şekilde tanımlamaya girişti, ama her iki durumda da tartışmayı çoğunlukla “iyi - kötü, organik - yapay, yaşayan - ölü, aşağıdan – yukarıdan” gibi “duygusal olarak yüklenmiş ikili karşıtlıklarla” sürdürdü.¹⁴⁷ Bütün nüans farklarına karşın bu tartışmalar “tarih ya da bellek” veya “hafıza olarak tarih” formülüyle işaretlenebilir¹⁴⁸, ama Aleida Assmann’ın tarih ve bellek kavramları arasındaki ilişkiyi tarihselleştirerek yaptığı okuma iki kavram arasındaki ilişkiyi daha net görmemize olanak verir. A. Assmann’a göre bu ilişki üç ayrı evreye ayrılır: tarih ve hafıza arasında özdeşlik evresi, daha sonra polarizasyon evresi ve en sonunda da etkileşim evresi.¹⁴⁹ Birinci evre tarih disiplininin henüz bağımsızlık kazanmadığı on sekizinci yüzyıl öncesini kapsar. Bu dönemde tarih ve hafıza ayrılmış değildir. Hatta “tarihi yazmanın temel fonksiyonunun bir hanedanın, kilisenin ya da devletin hafızasını bu kurumları meşrulaştırmak için korumak ve onlara şanlı bir geçmiş sağlayarak devamlılıklarını garantiye almak olduğu düşünülürdü”.¹⁵⁰ İkinci evre tarih ile hafızanın birbirinden ayrıldığı kutuplaşma evresidir. Bu evre, tarih disiplininin üniversitelerde bağımsız ve uzmanlaşmış enstitüler yoluyla kendi alanını tanımladığı on dokuzuncu yüzyılda belirir, fakat bir önceki iktidar ve güç merkezli tarih yazımının tamamen ortadan kalktığını söylenemez. Bu evrede “tarihçiler birbirine zıt roller oynayabilirler: siyasal iktidar oyununu destekleyebilir ya da ona meydan okuyabilirler; Ulusal hafıza inşasının mimarı ya da eleştirmeni olarak davranabilirler”.¹⁵¹

Halbwachs bu iki kavramı birbirinden net bir biçimde ayırmaktaydı. Halbwachs tarihi basitçe yaşanmış olaylar bütününe nesnel ve gruplardan bağımsız olarak

¹⁴⁷ Astrid Erll, “Cultural Memory Studies: An Introduction,” *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning (Berlin ve New York, Walter de Gruyter, 2008), 1 – 15.

¹⁴⁸ Marek Tamm, “Beyond History and Memory,” 463.

¹⁴⁹ Aleida Assmann, “Transformations between History and Memory,” 57.

¹⁵⁰ *Age.*, 57.

¹⁵¹ *Age.*, 59.

sınıflandırılması olarak görürken, kolektif hafızanın temelini bu nesnel bilgilerin grubun ihtiyaçları doğrultusunda seçilmesine dayandırır. Dolayısıyla tarihi geçmişteki hakikatin bilgisine, kolektif hafızayı ise şimdinin bu bilgilerin bir kısmını kullanmasına eşitler.¹⁵²

Tarihin sübjektif bilgisi bugüne ancak kolektif hafızanın onu çağırmasıyla gelir:

“Geçmiş olayların ayrıntısını yakından incelemek isteyen bir tarih, bilgeleşir ve bilgelik ise yalnızca çok küçük bir azınlığın gerçekliğidir. Eğer tarih, aksine, geçmişin bugünün kolektif hafızasında kendisine halen yer bulabilecek imgesini korumayı sürdürürse, tek elde edebileceği, toplumlarımızı halen ilgilendiren şeylerdir, yani, toplamda çok az şeydir”.¹⁵³

Bu bakış, yukarıda değinilen tarihin objektif ve sübjektif yazılma biçimlerine dair yaklaşımın sadece bir cenahına odaklanır. Halbwachs tarihi hakikatlerin yazımının iktidarlar tarafından her dönemde çarpıtıldığı gerçeğinin üstünden atlar; daha doğrusu, bu çarpıtmaları kolektif hafıza yaratım süreçlerinin bir aracı olarak görüp konuyu tarihin alanına taşır. Fakat yukarıda da değindiğimiz gibi ulusun tarihi söz konusu olduğunda tarih yazımının ulusun birtakım güç ilişkilerini destekleyecek şekilde yazılmış olma ihtimalini göz ardı eder. Bir başka deyişle bu bakıştaki aksayan taraf hafızanın çıkar ilişkilerine göre şekillendirilebilen ve yeniden inşa edilebilen özelliği değildir, tarihin de aynı şekillendirmeden ve yeniden inşadan nasibini almamasının olanaksızlığıdır.

Benzer bir ayrımı takip eden Pierre Nora'ya göre hafıza ve tarih temelde farklı zamanları paylaşır. Hafıza “her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın

¹⁵² Bu nokta tarihçi Peter Novick tarafından da paylaşılır: “Tarihsel bilinç, doğası gereği, şimdi değil de o zaman gerçekleşmiş olan, şimdikinden farklı koşullardan doğmuş olan olayların *tarihselliğine* (historicity) odaklanır. Buna zıt olarak hafıza "zamanın akışı" anlayışına sahip değildir; kendi nesnesinin "geçmiş zamanda olma durumunu" yadsır ve mevcudiyetlerinin sürdüğü konusunda diretir”. Peter Novick, *The Holocaust in American Life* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1999), 4.

¹⁵³ Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza*, 77.

kendisidir” fakat tarih “artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır”¹⁵⁴, yani geçmişe ait bir bilgi biçimidir:

“Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tur aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir. Hafıza, hatırayı kutsallaştırır. Tarih ise hatırayı kapı dışarı eder, onu bayağılaştırır”.¹⁵⁵

Nora, hafıza mekânları (les lieux de mémoire) kavramını ortaya atarak ulusal hafızanın nasıl kurulduğunu, hangi tür hatırlatıcıların ve pratiklerin nasıl inşa edildiklerini incelemeye girişir. Hafıza mekânları sayesinde gruplara özgü hafızadan gruplar-üstü tek bir hafızaya (ulusun hafızasına) geçme amacı güdülür. Hafıza mekânlarının neyi nasıl sunduğu üzerinden bir hatırlama yaşanması sağlandığından gerçekte yaşananın manipüle edilmesi ve günün çıkarları çerçevesinde yeniden ele alınması hafıza mekanlarının arkasındaki temel itici kuvvettir: “Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekanları var”.¹⁵⁶ Bir başka deyişle hafıza mekânları artık gerçek bir olayın hafızasını değil, o olayın tarihselleştirilerek ulus anlatısının bir parçası haline gelmesinde rol oynarlar. Nora’nın hafıza mekânları bu sebeple fazlasıyla ideolojik, milliyetçilikle dolu herhangi bir değer yargısından azade olmaktan uzak birer “mnemoteknik” araç olarak ortaya çıkar.¹⁵⁷ Yine de bu donuklaştırma günümüzün siyasal koşullarında onunla kurduğumuz ilişkiye bağlı olarak dinamik bir hal kazanır:

¹⁵⁴ Pierre Nora, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan (Ankara: Dost Kitabevi, 2006), 19.

¹⁵⁵ Age., 19.

¹⁵⁶ Age., 17.

¹⁵⁷ Pim den Boer, “Loci memoriae – Lieux de mémoire,” *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning (Berlin ve New York, Walter de Gruyter, 2008), 21.

“Bir hafıza mekanının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, olumu ölümsüzleştirmek, somut olmayana -altın, paranın tek hafızasıdır- göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaştırmaktan ibaret olduğu doğrusu, ki zaten bunlara duyulan tutkunun nedeni de budur, hafıza mekanları, anlamlarının sürekli depresmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar”.¹⁵⁸

Aleida Assmann’ın tanımladığı üçüncü evre ise etkileşim evresidir. Özellikle 1989 sonrası dönemde arşivlerin açılması ve kişisel anlatımlara dayalı kayıtların bolluğu bu iki cenahın birbiriyle etkileşimini artırmıştır. Sözlü tarih çalışmaları eskiye nazaran önem kazanırken kişisel hikayelerin kayıt altına alınması daha majör anlatım biçimlerinin tektipleştirici ve farklılıkların üstünü örten özelliğini erozyona uğratmaya başlamıştır.¹⁵⁹ Tarihçilerin bu dönemde daha somut olarak fark ettiği şeylerden biri, objektif gerçek olarak uzun süredir sunulan şeylerin aslında siyasal hafızanın taraflı bir inşası olduğudur. Bu momentte “hafızanın bir tarihi olduğu ve bu tarihin kendisinin de hafızanın bir formu olduğu” fark edilmiştir.¹⁶⁰ A. Assmann’a göre bu yakınlık tarih yazımında “mnemohistory” terimiyle karşılanabilir.¹⁶¹ Bu metot ise temelde dönüşümlü olarak

¹⁵⁸ Age., 32.

¹⁵⁹ Aslında tarih yazımının bireysel hikayeleri önemsemesinin tarihi daha geriye de götürülebilir. Bir sonraki alt başlıkta ele alınacak olan İngiliz Marksist Tarihçiler Grubu, daha yirminci yüzyılın ortalarında tarih yazımındaki sınıfsal ilişkiyi tersinden ele almak için ezilenlerin hikayelerini ele alarak “aşağıdan tarih” yazmayı önermişlerdir.

¹⁶⁰ Aleida Assmann, “Transformations between History and Memory,” 62.

¹⁶¹ Aslında bu kavram 1997 yılında Jan Assmann tarafından tarih disiplininin bir alt dalı olarak ortaya atılmıştı, ki Assmann da kavramın ana ekseninin Aby Warburg’un *Wanderstrassen* kavramından çok az farklılıklar içerdiğini not düşer. Jan Assmann, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism* (Cambridge: Harvard University Press, 1997). Assmann’ın Avrupa tarihinde Mısır’ın nasıl hatırlandığı üzerine yayınladığı kitabında mnemohistory geçmiş ile bugün arasında birinin diğerindeki izdüşümünü anlamak için tasarlanmıştı: “şimdi, geçmiş tarafından ‘avlanmıştır’ ve geçmiş gelecek tarafından modellenmiş, icat edilmiş, yeniden icat edilmiş ve yeniden inşa edilmiştir” (s. 9). Mnemohistory “geçmişin kendisiyle bizatihi ilgilenmez, sadece hatırlanan geçmişle ilgilenir” (s. 9) ve bu sayede kültürel belleğin tarihinin izini sürer (s.15). Tüm hatırlama biçimleri yanlı ve manipüle edilmiş olabileceği için tarafsız ve yansız olma iddiasındaki tarih, doğrulanamaz ve ayrık bir yerde duracaktır. Fakat hafızanın tarihinin izini süren bir tarihçi bu yöntemle aslında tarih disiplininin inceleme-dışı bıraktığı bu hafıza sembollerini-hatıraları-ritüelleri inceleyebilme şansı bulacaktır. Bu metodu

gelenekteki mitik öğeleri incelerken aynı zamanda bu geleneklerin arka planındaki saklı gündemi keşfeder.¹⁶² Bu sayede “hafıza tarihi bütünler, tarih hafızayı düzeltir.”¹⁶³

Son yıllarda farklı ülke örneklerinde nasıl hatırladığımızın tarihinin izini süren birçok çalışma yapılmıştır.¹⁶⁴ Bu çalışmaların birçoğu aynı zamanda resmi hatırlama biçimlerini yapışöküme uğratan ve popüler/ alternatif/ karşı hafızanın kurulmasına yol açan özellikler de barındırmaktadır. Akademik incelemelerin yanında sanatsal üretimler ve sivil itaatsizlik gibi siyasal eylemler de resmi hatırlama biçimlerinin ve sembollerinin karşısında başka türlü bir hatırlamanın ve geçmişle yüzleşmenin imkânlarını sorgular. Svetlana Boym, geçmişe dair imgelerin bu mücadelesini nostalji kavramını çözümleyerek göstermeye çalışır. *Nostalgia* sözcüğünün bileşenleri olan *nostos* ve *algia* arasındaki fark, iki ayrı nostalji biçimine olanak verir: yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Yeniden kurucu nostalji *nostos*'un, yani aradaki bütün değişikliklerin üzerinden atlayarak yeniden eve dönmenin kurgusunu sağlarken düşünsel nostaljide *algia*'nın özleme ve yitirmeye dayalı, eve dönmekten öte yolda olmayı önemseyen bakışı vardır.¹⁶⁵ Yeniden kurucu nostaljinin kurgusu, yaşananların (ve yaşanmayanların) arasından bir seçim yaparak yüzleşmenin üzerinden atlar ve gelecek üzerine bir söylem kurar, oysa düşünsel nostalji bireysel ve kolektif hafıza parçalarına odaklanır ve yaşananları silme eğilimlerine karşı durur. Sanat eliyle yaratılan karşı-imağlar, *algia*'nın kolektif bir şekilde *nostos*'u parçalaması ve yine kolektif bir biçimde yeniden kurması için çabalar. Gomez-Barris'in

izleyerek birçok ülkenin tarihsel gelişim sürecinde geçmiş algılama pratiklerindeki ortaklıkları izleyen yetkin bir örnek için bkz. Eviatar Zerubavel, *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past* (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 2003).

¹⁶² Aleida Assmann, “Transformations between History and Memory,” 62.

¹⁶³ Age., 63.

¹⁶⁴ Türkiye'den iki örnek için bkz. Leyla Neyzi, ed., *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011); Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, ed., *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları* (Ankara: Phoenix Yayınları, 2012).

¹⁶⁵ Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 76.

adlandırmasını takip edersek, bu imajlar ‘alternatif hafıza sembolleri’ (alternative memory symbolics) oluştururlar.¹⁶⁶ Bir sonraki başlıkta resmi ulus-devlet söylem ve sembollerini akamete uğratan pratiklerin nasıl kavramsallaştırılabileceği üzerine yapılan çalışmalar ele alınacaktır.

1.3.4. Karşı-Hafıza, Aşağıdan Tarih ve Popüler Hafıza

Yukarıdaki bölümlerde ağırlıklı değinilen noktalar, bir grup aidiyeti yaratabilme amacıyla kolektif hafızanın hangi şekillerde oluşturulduğu, bu hafıza biçiminin resmi söylem ve pratiklerde sürekli tekrar edilerek nasıl insanların davranış biçimlerini belirlediği ve milliyetçi tarih yazımı ile ortak hafıza oluşturma çabalarının ulus-devletlerin kimlik oluşturma siyasetlerinde nasıl birlikte ele alındıkları üzerine kısa bir değini olarak görülebilir. Öte yandan bu anlatıları boşa çıkaracak olan eylem ve pratiklerin de bir tarihi olduğu göz önünde tutulmalıdır. Birbirinden farklı kavramlara ve odaklara sahip olsalar da bugüne kadar birçok araştırmacı resmi anlatının dışına taşan, onun dominant etkisine karşı direnen, resmi anlatıyı karikatürize eden ve yapısöküme uğratan pratiklere yoğunlaşmıştır.¹⁶⁷ Bu bölümde bu pratikleri teorize etmemizi sağlayabilecek birbirine çok yakın üç kavram ele alınacaktır. Kavramların birbirinden keskince ayrılamaması ve birbirini tamamlayan tartışmaları yürütmeleri sebebiyle ayrı alt başlıklara bölmek yerine konuyu bir bütün olarak ele almak daha yararlı olacaktır.

Karşı-hafıza (counter-memory) kavramı en geniş anlamıyla ulusun resmi anlatılarının ve sembollerinin karşısında konumlandırılan bir dizi pratiği içerir. Kavramın

¹⁶⁶ Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells: Culture and Violence in Chile* (Berkeley: University of California Press, 2009), 4-6.

¹⁶⁷ Bu çalışmaların en önemlilerinden ve popülerlerinden biri için bkz. James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, çev. Alev Türker (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018), 3. Baskı.

yaygın kullanımı Foucault'nun bir makalesine referansla sağlanır.¹⁶⁸ Bu makalesinde Foucault, soybilimi bir tarih yöntemi olarak önerirken tarih yazımının erekselliğe ve kökene dair takıntılı bakışını kırmaya ve ayrıntıları gözeterek farklılıkların tarihini yazma imkanını yaratmaya çalışır:

“Soybilimsel olarak yönlendirilen tarihin amacı kimliğimizin köklerini bulmak değildir, tersine, onu dağıtmaya can atmaktır; geldiğimiz biricik odağı, metafizikçilerin geri döneceğimizi vaat ettikleri bu ilk bölümü saptamaya girişmez; bizi kat eden tüm süreksizlikleri ortaya çıkarmaya girişir.”¹⁶⁹

Bir yöntem olarak soybilim, bu sayede yaşanmış olayların bir kısmının iktidarın varlığını sürdürmek amacıyla seçilip birbirine eklemlendiği ve o olayları başka türlü hatırlama-yorumlama olasılıklarının bertaraf edildiği bir resmi tarih ya da resmi kolektif bellek anlatılarını parçalar. Aynı zamanda, muhalefette ya da azınlıkta kalan ama aynı iktidar örgüsü içerisinde hareket eden herhangi bir kimliğin oluşumuna dair olan statik tarihi ve hafızayı da kendisine hedef alır. Dolayısıyla soybilimin bir yöntem olarak anlatıları ve hafızaları çoğullaştırma işlevi, kimlik inşası için kullanılan tarih ve kolektif hafızaların karşında konumlanır:

“Tarih duyusu, tarihin Platoncu üç kipliğine tamamen karşı duran üç kullanım içerir. Biri, gerçekliğin parodik ve tahripkâr kullanımındır, anımsama ya da tanıma olarak tarih temasına karşıttır; diğeri, süreklilik ya da gelenek tarihinin karşıtı olan, özdeşliği ayrıştırıcı ve tahrip edici kullanımındır; üçüncüsü, bilgi-tarihe karşıt olarak hakikatin kurban edici ve tahrip edici kullanımındır. Her koşulda, söz konusu olan tarihi, belleğin hem metafizik hem de antropolojik modelinden sonsuza dek kurtaran bir kullanım haline getirmektir. Söz konusu olan tarih, bir karşı-bellek yapmak -ve sonuç olarak, buradan çok farklı bir zaman biçimi ortaya çıkarmaktır”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Michel Foucault, “Nietzsche, Soybilim, Tarih,” *Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi* içinde, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 2. Baskı, 230 – 253.

¹⁶⁹ Age., 251.

¹⁷⁰ Age., 249.

Foucault'nun burada kullandığı anlamıyla karşı-bellek, bir grup aidiyeti yaratmak için kullanılan, güncel sosyal formasyona ve grubun ihtiyaçlarına bağlı kolektif hafızanın (Halbwachs) tam karşıtıdır. Foucault'un önerdiği biçimde tarih ile kolektif hafıza arasındaki ayırım erir, tarih de hafıza da aynı yöntemin (soybilimin) birer sonucu olarak belirir. Soybilimsel yaklaşım ile “daha önce duyulmamış ve resmi tarihe entegre edilmemiş deneyimlerin ve hatıraların etrafında dönen *karşı-tarihler*” üretilir.¹⁷¹ “Neden-sonuç ilişkisi içinde lineer bir tarih anlayışından ayrılabilmiş ölçüde tarih (ve bellek) genel anlatıdan dışlanmışların, ötekilerin hikayelerini kapsamaya başlar.¹⁷² Karşı-tarihler “bu tarz soybilimler tarafından yaratılan ve hegemonik hafıza kanonuna karşı yönlendirilen” tarihlerdir ve “tarih yazımının bilgeliğiyle belleğin isyancı gücünü birleştirirler”.¹⁷³

Foucault'un karşı-hafıza kavramı birçok alandan gelen araştırmacılar için önemli bir perspektif sunuyor olsa da bazı araştırmacılar özellikle karşı-hafızanın ereksizliği konusunda eleştirilerde bulunmuşlardır. George Lipsitz'e göre Foucault'un yaklaşımı özellikle hâkim ideolojinin tarih ve mit konularında güçlü bir eleştirisini yapar ve bütüncül bir hikâye oluşturmaya dair sağlıklı şüpheler geliştirir. Yine de,

“(…) diyalogun, merakın ve çatışmanın birbirine bağımlı ağlar yarattığı bir dünyada hiçbir tekil hikaye diğer hikayelerle ilişki içinde olmadan anlaşılabilir. Bir “tekdüze ereklilik”, “olayların tekilliğini” bozabilir, ama her türlü erekliliğin reddi – ortak deneyimleri kazaların ve sonsuza kadar tekrarlanan oyunların içinde atomize ederek

¹⁷¹ José Medina, “Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism,” *Foucault Studies* 12, (2011): 9–35.

¹⁷² Foucault'un bu çizgisinden çokça beslenmiş olan Jacques Rancière, dışarıda bırakılanların, tarihleri yazılmayanların, hatıraları dinlenmeyenlerin birer özne olarak siyaset sahnesine taşınmasını çok önemli bulur ve demokrasiyi her alanda konuşma, eyleme ve duyumsamadan mahrum bırakılmışların tekrar hakları olan payları alabilmesi olarak tanımlar. Bkz. Jacques Rancière, *Demokrasi Nefreti*, çev. Utku Özmakas (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 2. Baskı; Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, 53 - 69; Jacques Rancière, *Siyasahın Kıyısında*, özellikle s. 49 - 79.

¹⁷³ Berthold Molden, “Resistant Pasts Versus Mnemonic Hegemony: On the Power Relations of Collective Memory,” *Memory Studies* 9, no. 2 (2016): 128.

- kolayca gerçek bağlantıların, sebeplerin ve ilişkilerin gizlenmesini sağlar. Biz hiçbir zaman dünyamızdaki deneyimlerin çoğulluğunu kapsayan hakiki bir bütünlüklü hikaye yaratmakta başarılı olamayabiliriz, ama böylesi bir bütünlüğün peşinde koşmak esastır".¹⁷⁴

Bu bütünlük arayışının bir biçimi *aşağıdan tarih* (history from below) ya da *halkın tarihi* (people's history) arayışlarında kendisini gösterir. Aslında tarihin odak noktasını iktidar sahiplerinden toplumun sıradan insanına doğru çevirmenin tarihi yirminci yüzyılın ikinci yarısından daha öncelere gider. Örneğin Eric Hobsbawn, Michelet'i sıradan insanın tarihini yazan ilk büyük isim olarak anar, ayrıca Fransız tarih yazımı geleneğindeki Georges Lefebvre ve Marc Bloch'u da aynı hatta sayar.¹⁷⁵ Raphael Samuel'in derlediği ve birçok önemli tarihçinin makalelerinin olduğu bir kitapta yazarlar aşağıdan tarihin kökenini farklı farklı tarihçilere bağlarlar.¹⁷⁶ Tarihçi Sabyasachi Bhattacharya da özellikle Frantz Fanon'un etkisiyle Üçüncü Dünya'da tarihte ve diğer sosyal bilimlerde yaşanan büyük paradigma değişikliğinden bahseder ve Porto Riko, Meksika ve bazı Afrika ülkelerindeki tarihçilerden örnekler verir.¹⁷⁷ Yine de bu üç tarihçi de (başka birçok tarihçi gibi) bugün "aşağıdan tarih" şeklinde kavramsallaştırılan bakışın esas itici gücünün İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir grup oluşturan İngiliz Marksist tarihçileri olduğunu düşünür.

1940'larda Sovyet deneyimi dolayısıyla yaşananlardan ötürü İngiliz Komünist Partisi'nde derin iç tartışmalar yaşanır. 1946'da bir grup tarihçi, partinin genel tutumuna muhalif kanadı oluşturarak İngiliz Komünist Partisi- Marksist Tarihçiler Grubu'nu

¹⁷⁴ George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2001), 7. Baskı, 214.

¹⁷⁵ Eric. J. Hobsbawn, "History from Below – Some Reflections," *History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology in Honour of George Rudé* içinde, ed. Frederick Krantz, (Montréal: Concordia University, 1985), 64.

¹⁷⁶ Raphael Samuel, *People's History and Socialist Theory* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981).

¹⁷⁷ Sabyasachi Bhattacharya, "History from Below," *Social Scientist* 11, no. 4 (1983): 3 – 4.

oluşturur. Bu grubun içerisinde Christopher Hill, Eric Hobsbawn, Maurice Dobb, Rodney Hilton, Edward P. Thomson, A. L. Morton, Raphael Samuel, George Rudé, John Saville, Dorothy Thompson, Edmund Dell, Victor Kiernan gibi isimler yer almaktadır. Thompson, bu muhalefetin liderlerindedir. Grup, partinin Stalinist tutumunu yoğun bir biçimde eleştirir. 1946 - 1952 arası, Stalin'in gücünün çok hissedildiği 'Yüksek Stalinizm' (high Stalinism) yıllarıdır¹⁷⁸ ve bu hegemonyaya karşı Tarihçiler grubu 1952'de *Geçmiş ve Gelecek* isimli bir dergi çıkartmaya başlarlar. Bu grup, genel olarak insanı tarihin edilgen bir nesnesi olarak değil, tarihi yaratan itici güç olarak görüyordu.¹⁷⁹ Dolayısıyla "aşağıdan tarih" perspektifi insanların gündelik deneyimlerinin herhangi bir büyük tarihin ya da siyasal yapının parçası kılınarak edilgenleştirilmesine karşı olarak ortaya çıkar. Bu dönemde Edward P. Thompson'un 1963'te yayınlanan *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* kitabı ve 1966'da *The Times Literary Supplement*'ta çıkan "Aşağıdan Tarih" adlı makalesi kritiktir.¹⁸⁰ Hobsbawn'a göre tarihi aşağıdan okuyanların önemli bir misyonu vardır:

" (...) geçmişteki gibi görevlerimizden bir tanesi sıradan insanların yaşamlarının ve fikirlerinin ortaya çıkmasını sağlamak ve Edward Thompson'un bahsettiği "gelecek kuşakların aşırı küçümsemesinden" kurtarmaktır, bu yüzden bir başka güncel problemimiz de hem hakikatleri hem de çözümleri bildiğini düşünen, ve bunları insanlara empoze etmeye çalışan insanların eşit derecede kendini bilmez varsayımlarını ortaya çıkarmaktır".¹⁸¹

¹⁷⁸ Edwin A. Roberts, "From the History of Science to the Science of History: Scientists and Historians in the Shaping of British Marxist Theory," *Science & Society* 69, no. 4 (2005): 546.

¹⁷⁹ Bu tarihçi grubunun kurulumundan 1956 Macaristan işgalinden sonra bir kısmının Komünist Parti'yle yollarının ayrılmasına kadar olan kısmın kapsamlı bir tarihi için bkz. Bill Schwarz, "The People' in History: The Communist Party Historians' Group, 1946-56," *Making Histories: Studies in History-Writing and Politics*, içinde, ed. Richard Johnson, Gregor McLennan, Bill Schwarz ve David Sutton (Londra: Hutchinson & Co., 1982), 44-95.

¹⁸⁰ Edward P. Thompson, *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, çev. Uygur Kocabaşoğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 4. Baskı; Edward P. Thompson, "History from Below," *The Times Literary Supplement*, 7 Nisan 1966, 279-280.

¹⁸¹ Eric J. Hobsbawn, "History from Below," 73. Ayrıca bkz. Jim Sharpe, "History from Below," *New Perspectives on Historical Writing* içinde, ed. Peter Burke (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992), 24 - 41.

Halkın tarihi anlayışının ivmelenmesi İngiliz Marksist tarihçiler ve daha sonra Üçüncü Dünya bağımsızlık hareketleri sayesinde olsa da bu anlayışla hareket eden her tarihçinin sol tandanslı olduğunu söylemek mümkün değildir. Örneğin Hindistan tarih yazımında halkın tarihi terimi sağ, sol ve merkez tarafından ortaya atılır.¹⁸² Bir başka örnek İtalyan mikro tarih grubu olabilir. 1970’lerin sonlarında Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Simona Cerutti gibi tarihçilerin mikro tarih kavramı etrafında tartışmaya başlamalarından sonra *Microstorie* dergisini çıkarmalarıyla süren bu tarih anlayışı, aslında perspektif olarak sıradan insanların ilişkileneceklerine odaklanma noktasında Marksist tarihçilerle örtüşse de konuyu yeniden bir büyük anlatıya vurdurmayı eleştirirler ve mikro tarihi siyasal bir pozisyondan öte metodolojik bir yaklaşım olarak benimserler. Ayrıca Braudel’in *longue durée* anlayışının karşısında konumlanırlar.¹⁸³ Dolayısıyla aşağıdan tarih ya da halkın tarihi kavramlarını bir perspektif ve tarih yazımında bir metot olarak ele almak daha doğru olur.

Popüler hafıza kavramı da yukarıda değindiğimiz karşı-hafıza ve aşağıdan tarih kavramlarına yakın bir noktada durur. Kavram daha öncesinde Foucault tarafından kullanılmış olsa da¹⁸⁴ asıl kavramsal çerçevesini Birmingham Üniversitesi’ne bağlı

¹⁸² Sabyasachi Bhattacharya, “History from Below,” 5.

¹⁸³ İtalyan mikro tarih anlayışı hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Carlo Ginzburg, “Microhistory: Two or Three Things that I Know About It,” *Critical Inquiry* 20, no. 1 (1993): 10 – 35; Giovanni Levi, “On Microhistory,” *New Perspectives on Historical Writing* içinde, ed. Peter Burke, (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992): 93 – 113.

¹⁸⁴ Michel Foucault, “Anti-Retro,” *Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi* içinde, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 2. Baskı, 287 - 303. Foucault bu söyleşisinde popüler hafızayı seslerini duyuramayanları bir pratiği olarak tanımlar: “Gerçek bir mücadele var. Peki bunun hedefi ne? Kabaca *popüler bellek* denen şey. İnsanların, yani yazma hakkı olmayanların, kendi kitaplarını kendileri yazma, kendi tarihlerini kaleme alma hakkı olmayanların, işte bu insanların yine de tarihi kaydetme, hatırlama, yaşama ve kullanma tarzları olduğu kesinlikle doğrudur. (...) Oysa, bu popüler bellek hareketini engellemek amacıyla bir dizi araç kullanıldı (“popüler edebiyat,” ucuz edebiyat, aynı zamanda da okul eğitimi) ve bu girişimin başarısının nispeten daha büyük olduğu söylenebilir. (...) Şimdi ucuz edebiyat artık yetmiyor. Televizyon ve sinema gibi çok daha etkili araçlar var. Ve bunun, var olduğu halde kendisini ifade edecek hiçbir araca sahip olmayan popüler belleği *yeniden kodlandırma*’nın bir tarzı olduğunu sanıyorum” (s. 289 - 290).

Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ndeki Popüler Hafıza Grubu'nun 1980'lerin başındaki çalışmalarıyla edinir.¹⁸⁵ Grup popüler hafızayı öncelikle bir inceleme nesnesi, daha sonra siyasal pratiğin bir boyutu olarak ele alır.¹⁸⁶ Gruba göre geçmiş iki türlü üretilir, kamusal temsil yoluyla ve (kolektif ve paylaşılan olabilse de) kişisel hafıza yoluyla. İlki “tarihin kamusal bir ‘tiyatrosu’” olarak okunabilir ve birbirine karşıt fikirler barındırsalar da kamusal tarih sahnesini doldurup tarihsel üretimleri kontrol ettikleri için “tarihsel aygıtlar” (the historical apparatus) olarak tanımlanabilirler.¹⁸⁷ Bu tarihsel aygıtlar geçmiş bireylerin ve grupların temsilini değiştirirler ve bu yüzden ‘hâkim hafızayı’ (dominant memory) oluştururlar. Fakat hâkim hafızayı statik bir biçimde ele almaktansa onun mücadeleler sonucu oluştuğunu ve hala dışarıdan gelecek itirazlara açık olduğunu belirtmek gerekir.¹⁸⁸ İkinci hafıza üretim biçimi ise gündelik hayatın içinde üretilen ve günlük, mektup, fotoğraf gibi kültürel formlarla taşınan/ aktarılan hafıza biçimidir. Bu tür özel hatırlama biçimleri “sadece kayıt altına alınmamış değildir, aslında susturulmuştur”.¹⁸⁹ Grup, Gramsciyan bir bakışla popüler hafıza üzerine çalışmanın ancak bu ikisi arasındaki ilişkiselliği inceleyerek mümkün olduğunu önerir:

“[popüler hafıza çalışması] mutlaka *ilişkisel* bir çalışmadır. Kamusal alandaki hâkim tarihsel temsilleri içermek zorunda olduğu gibi, ikincilleştirilmiş ya da özel deneyimleri büyütme ya da genelleştirme girişimleri de içermelidir. Bütün mücadelelerin olduğu gibi bunun da iki tarafı vardır. Özel hatıralar, somut çalışmalarda, baskın tarihsel söylemlerin etkilerinden kolayca ayrıştırılmaz. (...) Bu

¹⁸⁵ Grup Michael Bommes, Gary Clarke, Graham Dawson, Jacob Eichler, Thomas Fock, Richard Johnson, Cim Meyer, Rebecca O'Rourke, Rita Pakleppa, Hans-Erich Poser, Morten Skov-Carlson, Anne Turley ve Patrick Wright'tan oluşmaktadır.

¹⁸⁶ Popular Memory Group, “Popular Memory: Theory, Politics, Method,” *Making Histories: Studies in History-Writing and Politics* içinde, ed. Richard Johnson, Gregor McLennan, Bill Schwarz ve David Sutton (Londra: Hutchinson & Co., 1982), 205.

¹⁸⁷ Age., 207. Buradaki ‘tarihsel aygıtlar’ terimi ile Althusser’in ‘devletin ideolojik aygıtları’ kavramına bir gönderme yapıldığını belirtmek gerekir. Geçmişin devletin çıkarlarına uygun düşecek biçimde yeniden kurgulanması, tarihin devletin ideolojik aygıtlarından biri gibi düşünülmesiyle ilişkilidir.

¹⁸⁸ Age., 207.

¹⁸⁹ Age., 210.

nedenlerden ötürü 'popüler hafıza' çalışması *iki* ilişki dizisi ile ilgilidir. Bütün kamusal (akademik dahil) alan boyunca süren hâkim hafıza ile muhalif biçimler arasındaki ilişki ile ilgilidir. Aynı zamanda, güncel durumları içinde bu kamusal söylemlerin yaşanmış bir kültürde ortaya çıkan daha özelleşmiş geçmiş anlayışı ile olan ilişkisiyle de ilgilidir”.¹⁹⁰

Konuya siyasal pratikler açısından bakıldığında ise tarih, hafıza ve siyaset arasındaki ilişkilerin giriftliğiyle karşılaşılır. Grup tarihin siyasal kullanımlarını Marksist perspektiften bile olsa sorunlu bulur. Popüler hafızanın politikliği geçmişten öte geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkiye odaklanmasından ileri gelir ve “geçmiş ile gelecek arasındaki, tarih yazımı ile tarihsel geleceklerin bugün inşası arasındaki bağ, esas itibariyle teşvik edici bir bağıdır”.¹⁹¹ Yine de siyaset ile tarih arasındaki bağın sadece kaba propagandayı engelleyerek koparılabilceğini düşünmek mümkün değildir. Her politik aktivite kaçınılmaz olarak tarihsel veriler ve tanımlar üzerinden şekillenir ve bir şekilde geçmiş ve gelecek üzerine inşalar içerir:

“Siyasal hakimiyet tarihsel tanım içerir. Tarih – özellikle popüler hafıza- daimi hegemonya mücadelesinin bir direğidir. Bu yüzden, tarih ile siyaset arasındaki ilişki, geçmiş ile gelecek arasındaki ilişki gibi, içsel bir ilişkidir: tarihin siyaseti ve siyasetin tarihsel boyutları hakkındadır”.¹⁹²

Popüler Hafıza Grubu'nun önerdiği yöntem ise sözlü tarihe ağırlık vermek ve toplumsal tarihten/ anlatıdan/ siyasetten dışlanmış olanların seslerini büyütme. Bu sayede tarih yazımı profesyonel tarihçilerden sıradan insanlara doğru kayacaktır, yani bir bakıma tarih yazımı demokratikleştirilecektir. Aksi durumda hâkim anlatının dışına çıkmak mümkün olmaz: “Sosyalist popüler hafıza bugün *yeni kurulmuş bir girişim* olmak

¹⁹⁰ Age., 211.

¹⁹¹ Age., 211.

¹⁹² Age., 213.

zorundadır; saf bir iyileşme ya da yeniden yaratma yapılmayacaktır. Yoksa nostaljinin sadece muhafazakarlığı yeniden yarattığını keşfedebiliriz”.¹⁹³

Buraya kadar milliyetçilik teorileri ve hafıza çalışmaları üzerinden hem ulusun/ ulus-devletin kendini nasıl var ettiğini, varlığını resmi anlatılarla/ sembollerle sürdürdüğünü ve vatandaşlarını kontrol ettiğini hem de vatandaşlarının nasıl alternatif yollar izleyerek farklı tarihler /hafızalar / semboller ürettiğini teorize eden çalışmaların kısa bir özeti çıkarılmıştır. Popüler Hafıza Grubu’nun vurguladığı gibi bütün bu süreçleri hegemonya süreçleri içerisinde ilişkisel olarak ele almak, hem devletlerin resmi söylemlerinin hem de bu söylemleri yapı sökümü uğratan, onların kutsiyetlerini tahrip eden, başka hikayelerin de ortaya çıkmasına olanak sağlayan pratiklerin birlikte incelenmesini gerektirir. Tezin konusu olan Türkiye’deki ulus-devlet imgelerinin sanatsal pratiklerle nasıl yapı sökümü uğratıldığını inceleyebilmemiz için öncelikle bu imgelerin nasıl ve hangi bağlamlarda üretildiklerini gözden geçirmemiz gerekir. Bu yüzden bir sonraki bölümde Osmanlı’nın son dönemlerinden başlayarak günümüze değin devletin simgesel siyasetinde yaşanan dönüşümler ele alınacaktır.

¹⁹³ Age., 215.

2. BÖLÜM

OSMANLIDAN GÜNÜMÜZE ULUSUN SİMGESEL KURULUŞU

Buraya kadar olan tartışmamızda ulusun modern anlamda nasıl kurulduğuna ve bu kuruluş esnasında grup aidiyeti, hafıza ve tarih yaratmak için hangi tür araçları kullandığına değindik. Aynı zamanda devletlerin kurmaya çalıştığı bu resmi anlatıların ve sembollerin karşısında konumlanan, onları yapı sökümü uğratan ve kendi anlatılarını/sembollerini yaratmaya çalışan çabaların da olduğunu vurguladık. Bu bölüm daha çok örnekler üzerinden Osmanlı'nın son dönemlerinden günümüze kadar Türkiye'de devletin kendini nasıl görselleştirdiği, nasıl sembolik siyasetler izlediği ve bu siyasetlerle neleri amaçladığı üzerinde şekillenecektir. Başlamadan önce bu siyasetlerin, dönem dönem ağırlıkları değişse de, iki temel hedef kitlesi olduğunu vurgulamak gerekir. Birinci olarak devletin kendini dışarıya nasıl göstermek istediğine bağlı olarak değişen bir dış-görselleştirmeden bahsedebiliriz. Özellikle Osmanlı'nın son yıllarında büyük bir takıntı düzeyinde geliştirilen politikaların temel hedef kitlesinin dış kamuoyundaki Osmanlı imajının değiştirilmesine dönük olduğu söylenebilir. İkinci olarak ise hedef kitleyi doğrudan halk olarak seçip halka devletin ve milletin nasıl tanımlandığını ifade etmeye çalışan ve halkı aynı doğrultuda yönlendirmeye çalışan politiklardır. 1930'lardan itibaren ulus-devletin varlığını, biçimini, Osmanlı'dan farklılığını ve siyasi otoritesini Türkiye'nin her il ve ilçesine yaymak için geliştirilen politikaların öncelikli hedef kitlesinin dış kamuoyundan öte halk olduğunu vurgulayabiliriz. Değişen iç ve dış siyaset paradigmalarına karşı geliştirilen dinamik bir görsel siyasetin yaklaşık yüz yılı aşkın sürecini tamamen ele almak mümkün olmasa da devletin resmi görselliğini nasıl şekillendirmeye çalıştığına dair bir kesit sunabilmemiz mümkün görünmektedir. Bu süreçte Osmanlı'nın son dönemiyle Cumhuriyet dönemi arasındaki belirgin görsel farklılaşmanın yeni bir kimlik yaratımı süreciyle el ele gittiğini söyleyebiliriz. Bu yüzden

iki dönem ayrı başlıklar altında ele alınacaktır. Arada yaşanan tüm siyasi farklılıklara ve darbe dönemlerine karşın 1930'lardan 1990'ların ortalarına kadar göreve gelen hükümetlerde devleti var eden imgelerin ve sembollerin birçoğunun muhafaza edildiğini ve aynı doğrultuda yeni ürünlerle desteklendiğini belirtebiliriz. Fakat özellikle 1994 yerel seçimleri sonrası Refah Partisi'nin hızlı yükselişi ve beraberinde getirdiği laiklik tartışmaları devlet ikonografisinde ve bu ikonların halk nezdinde kullanımında farklılıklar doğurur. 2002 sonrası AKP'nin iktidara gelmesi ve özellikle 2010'lardan itibaren yükselen yeni bir kimlik inşası politikalarının sonucu olarak devletin ulusal ve uluslararası alanlarda temsilinde kullanılan imge ve sembollerin farklılaştığını görmekteyiz. Bu yüzden hala sürmekte olan bu tarihsel dönemi de ayrı bir başlık altında ele alacağız.

2.1. Osmanlı'nın Son Dönemlerinde Sembolik Siyaset ve Devletin Temsil Biçimleri

Osmanlı Devleti'nin kendini nasıl gördüğü ve dışarıya karşı nasıl göstermek istediğinin tarihi çok uzundur. Daha tekil örnekleri bir tarafa koyarsak, bir Osmanlı emperyal kimliği oluşumu ve bunu destekler nitelikteki kültürel üretimlerin yapılmasını 16. yüzyıla kadar götürmek mümkündür.¹⁹⁴ Bu dönemde Osmanlı görsel ve mekânsal politikaları, hem imparatorluğun farklı bölgelerinde kültürel bir bütünlük sağlama hem de bir kimlik inşa etme imkânı sunar.¹⁹⁵ Sanatlar ve mimaride “klasik Osmanlı tarzı”nı kanonlaştıran ve Osmanlı'nın hem Avrupa hem de Pers sanat modellerinden ayrılmasına işaret eden bu politikalar, 1550'ler civarından itibaren belirginleşir.¹⁹⁶ Bu durumun

¹⁹⁴ Emine Fetvacı, *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013), 20.

¹⁹⁵ Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire* (London: Reaktion Books, 2005), 40.

¹⁹⁶ Gülru Necipoğlu, “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry,” *The Art Bulletin* 71, no. 3 (1989): 401 – 427. Özellikle

Osmanlı İmparatorluğu'nun artık en güçlü dönemlerini yaşıyor olması ve I. Süleyman'ın cihan hâkimiyeti iddiasında Habsburg kralı V. Charles ve oğlu II. Philip ve doğuda Şah Tahmasb ile çekişmesiyle yoğun bir bağı vardır.¹⁹⁷ Osmanlı emperyal kimliğinin yaratılması cihan hakimi olma iddiasındaki bir devletin sanatsal alanda da kendi üslubunu oluşturması ihtiyacını doğurur. Örneğin 1579'da Seyyid Lokman adlı saray tarihçisi tarafından yazılan ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen *Kıyafetü'l-İnsaniye fi Şemâilü'l-Osmâniye* (ya da kısaca *Şemâ'ilnâme*)'de yapılan sultan portreleri, Osmanlı'nın beliren görsel karakteristiğini yansıtarak Avrupa'daki benzerlerinden ayrılır ve özel olarak emperyal ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde hazırlanır (Resim 1).¹⁹⁸ Bu emperyal ihtiyaçlar, sözgelimi II. Mehmet zamanındaki ihtiyaçlardan farklıdır; dolayısıyla Fatih'in Bellini tarafından yapılan portresiyle görsel tarzlar açısından büyük farklılıklar gösterir.¹⁹⁹ Kanuni Sultan Süleyman'ın ileriki dönemlerinde saray himayesinde sürdürülen bu aktiviteler baş mimar Sinan ile birlikte emperyal mimariyi ön plana çıkarır.²⁰⁰

“klasik” Osmanlı mimarisinin “Türklüğünün” kanonik tarih yazımında 19. yüzyıl sonlarından itibaren nasıl vurgulandığının ve bu yolla Türk mimarisinin pejoratif öğelerden nasıl kurtarılmaya çalışıldığının bir kesiti için Bkz. Gülru Necipoğlu, “Creation of a National Genius: Sinan and the Hystography of “Classical” Ottoman Architecture,” *Muqarnas* 24, (2007): 141 – 184.

¹⁹⁷ Bkz. Pınar Emiralioğlu, *Geographical Knowledge and Imperial Culture in the Early Modern Ottoman Empire* (Farham Surrey: Ashgate, 2014), 27 – 30.

¹⁹⁸ Emine Fetvacı, “From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and its Western European Models,” *The Art Bulletin* 95, no. 2 (2013): 243. Ayrıca bkz. Filiz Çağman, “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi,” *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde, yay. yön., Selmin Kangal (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000), 164 – 187.

¹⁹⁹ Age., 265, son not 9.

²⁰⁰ Çiğdem Kafescioğlu, “The Visual Arts,” *The Cambridge History of Turkey Vol. 2: The Ottoman Empire as a World Power 1453 – 1603* içinde, ed. Suraiya N. Faroqhi ve Kate Fleet (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 492. Ayrıca bkz. Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan*.



Resim 1 - Sultan II. Selim'in tasviri, Şemâ'ıl-nâme, Nakkaş Osman, 1579. **Kaynak:** Selmin Kangal, yay. yön., *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman*, s. 33.

16. yüzyılda kendini bir cihan hâkimi olarak sunmaya çalışan ve bu uğurda daha merkezileşmiş ve kendine has bir sanatsal ve mimari üslup oluşturmaya çalışan Osmanlı, 19. yüzyıla gelindiğinde bu kez bambaşka sebeplerle yeniden kendi temsili üzerine ciddi olarak düşünmeye başlar. Osmanlı'nın reform hareketiyle başlayan, II. Mahmut ve I. Abdülmecid dönemlerinde yükselen ve II. Abdülhamit döneminde çok kritik bir noktaya ulaşan iktidarın görselleştirilmesi konusu, hem Osmanlı'nın her alanda yaşadığı gerilemeyle hem de Fransız Devrimi sonrası devlet formasyonlarının, devletlerin birbiriyle ilişkilerinin ve teknik/ teknolojik olanakların hızla değişmesiyle yakından ilgilidir.

Deringil, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'nın karşılaştığı problemlerin merkezinde hem içeride hem dışarıda yaşanan bir “meşruiyet bunalımı” bulunduğunu ileri sürer:

“Bu [meşruiyet bunalımı], hem içsel hem de dışsal boyutları olan bir bunalımdı. Dışsal boyut, Osmanlı Devleti'nin, uluslararası sistemde meşru bir devlet olarak kabulünü sağlamaya yönelik çetin mücadeleydi. İçsel boyut ise, devletin topluma fiziksel ve ideolojik olarak görülmedik ölçülerde nüfuz etmeye başlamasıyla artan ‘meşruiyet açığı’nın üstesinden gelme mücadelesiydi”.²⁰¹

²⁰¹ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876 – 1909)*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007), 211.

Bu açığı kapatabilmenin yollarının en önemlisi, II. Mahmut ile başlayan ve I. Abdülmecid döneminde ilan edilen Tanzimat Fermanı ile hız alan reformları uygulamak olarak görülmekteydi.²⁰² Bu doğrultuda II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz “kendi halkının arasına karışan ve devletin meşruiyetinin kişisel bir tezahürünü sunan modern halk hükümdarı rolünü oynamışlardı”.²⁰³ II. Mahmud’un sarayda çokça verilen hediyelerden biri olan hilat ve kürkü kaldırması, tasvir-i hümayununu devlet dairelerine astırması ve emperyal bir sembol haline getirmesi, fes, redingot ve pantolon giymeye başlaması gibi birçok görsel değişim sembollerin yeniden Osmanlı siyasetinin önemli bir parçası haline geldiğinin ilk işaretleri sayılabilir.²⁰⁴ II. Mahmud ile II. Abdülhamit dönemleri arasında gerçekleşen padişah tuğralarının ve Arma-i Osmani’nin tasarımlarının geliştirilmesi, standartlaşması ve yavaş yavaş kamusal alana taşınması, andaç madalyonları, çeşitli önemli olayları görselleştirmek üzere dikilen kamusal anıtlar, dünya fuarlarına katılım vesilesiyle özenle hazırlanan Osmanlı pavyonları, törenlerin daha ciddiyetle yapılması ve tören tertibatlarındaki yenilikler ve düzenlemeler, Osmanlı’nın kendi imajını ne kadar önemseydiğini göstermektedir. Aşağıdaki alt başlıklarda yukarıda bahsedilen görsel çabaların iktidarı nasıl ve hangi amaçlar gözetilerek sembolize ettiklerine değinilecektir.

²⁰² Siyasal, ekonomik ve kültürel alanda geleneksel Osmanlı yöntemlerinden keskin farklılaşmalar içeren bu süreçlerin detaylı bir analizi tezin kapsamı dışında kaldığından metnin devamında devletin kendi gücünü ve otoritesini nasıl bir görsel siyasetle oluşturduğuna odaklanılacaktır. Reform hareketinin tarihsel süreci ve sonuçları üzerine bkz. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991); Niyazi Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003).

²⁰³ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 34.

²⁰⁴ Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletinin Son Yüzyılında Merasimler* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 3 – 8. II. Abdülhamid kendi tasvirini kamusal alanda kullanırsa da sonrasında tahta cülus eden V. Mehmed Reşad’ın imgesi birçok yerde görünür olur: “II. Mahmud’la başlayan ve sultanın gitgide daha görünür olduğu, halka yakınlaştığı bir yüzyılın ardından, yeni yüzyılda İstanbullular, fotoğraflarının sokaklara asıldığı, çeşit çeşit resimlerinin basılı olduğu kartpostalların elden ele dolaştığı bir sultanla tanıştı. Hatta yeni sultanın özel yaşamını, geçmişini, karakterini anlatan propaganda risaleleri bastırılmıştı”. Age., 60.

2.1.1. Tuğra, Arma-i Osmani ve Andaç Madalyonları



Resim 2 – Sultan V. Mehmed’in tuğrası (M. Uğur Derman Koleksiyonu). **Kaynak:** M. Uğur Derman, “Tuğra“, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt. 41 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012), 338.

vermek gerekirse, II. Mahmud’un tuğrasının sağ üstüne “Adlî” sıfatını, oğlu Abdülmecid’in ise aynı yere bir gül resmini, onun oğulları II. Abdülhamid’in “el-Gazi”, V. Mehmed’in ise “Reşad” ibarelerini eklemiş olmaları, bu ayrışmaya ne kadar önem verildiğini göstermek için yeterlidir” (Resim 2).²⁰⁵

Bu dönemdeki tuğraların kamusal alanda kullanımı, sembolün kendisindeki değişimden çok daha fazlasına işaret eder. Tuğranın kamu binalarının taşlarına işlenmesi pratiği 18. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayıp yüzyılın sonlarına doğru bir yaygın bir hal alır

Osmanlı tuğrası, Selçuklu geleneğini takiben Orhan Gazi’den itibaren kullanılır ve bir süreden sonra padişahın isminin, babasının isminin ve *el-muzaffer daima* ibaresinin yer aldığı bir standarda ulaşır.²⁰⁵

II. Mahmud’tan itibaren ise tuğralara bilinçli olarak farklılaştırıcı birtakım öğeler eklenmeye başlar. “Örnek

²⁰⁵ Claudia Römer, “Tuğra,” *Encyclopedia of The Ottoman Empire* içinde, ed. Gábor Ágoston ve Bruce Masters (New York: Facts on File, Inc., 2009), 572 – 573. Benzer emperyal imzaların Pers ve Memlük hükümdarları tarafından da kullanıldığını belirtmek gerekir. Hakan T. Karateke, “Interpreting Monuments: Charitable Buildings, Monuments, and the Construction of Collective Memory in the Ottoman Empire,” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 91 (2001): 192.

²⁰⁶ Edhem Eldem, “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze İntikal Eden Bir Kitsch Numunesi: Arma-i Osmani,” *Toplumsal Tarih* 192, (2009): 4.

ve 1800'ler boyunca sultan tarafından finanse edilen tüm kamu binalarında görülür.²⁰⁷ Bu uygulamanın bir propaganda işlevi gördüğünü söyleyebiliriz, zira özellikle okur-yazar oranının çok düşük olduğunu hatırlarsak devletin varlığını yazılı değil de görsel olarak hatırlatması çok daha etkilidir.²⁰⁸ Padişahın kendi döneminde tamamlanan kamusal eserlerin tamamında bulunan tuğrası, o esere bakan ya da eseri kullanan herkes tarafından devletin cisimleşmiş halini işaretlemekle birlikte devletin oradaki iktidarını da yeniden üretme işlevini görmektedir. Bu pratik, II. Abdülhamid döneminde gayrimüslimlerin ibadet yerlerinde de görülmeye başlar, hatta kimi esnaf Tuğra-yı Hümayûn'u dükkanlarına asmak için dilekçeler yazar.²⁰⁹ Bir emperyal imge olarak tuğra iktidarın her yerde hazır ve nazır olduğunu işaretleyen önemli bir siyasi sembol olarak 1922'de TBMM tarafından resmi kullanımı yasaklanana kadar etkin bir biçimde kullanılır.

Osmanlı armasının ilk ortaya çıkışı ile ilgili ise çeşitli görüşler mevcuttur. Selim Deringil, Devlet-i Aliyye'nin simgesi olan Arma-i Osmani'nin tasarımının II. Mahmud tarafından İtalyan bir sanatçıya yaptırıldığını belirtir. Kemal Karpat da ifadeleri takip eder ve hatta ilk armanın merkezinde bir tuğra taşıdığını, dini ve modern hukuk sembolleriyle tamamlandığını iddia eder. Edhem Eldem ise bu iddiaları ispatlayacak herhangi bir belge, taslak ya da armanın bulunmadığını, aksine Mart 1857 tarihli bir belgenin o tarihe kadar Osmanlı'nın bir armaya sahip olmadığını kanıtladığını iddia eder.²¹⁰ Eldem'e göre Osmanlı arması bir "kitsch"tir ve tuğra ya da hilal/ ay-yıldız sembollerinin aksine "tabiri

²⁰⁷ Hakan T. Karateke, "Interpreting Monuments," 194.

²⁰⁸ Age., 195. Benzer sosyokültürel durumun erken Cumhuriyet döneminde de görüldüğünü, bu yüzden mekansal ve görsel sembolleştiriminin erken Cumhuriyet döneminde de aynı amaçlarla hareket ettiğini söyleyebiliriz.

²⁰⁹ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 52 – 53.

²¹⁰ Age., 43; Selim Deringil, "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908," *Comparative Studies in Society and History* 35, no. 1 (1993): 6; Kemal H. Karpat, *The Politicization of Islam: Reconstructing Identity, State, Faith and Community in the Late Ottoman State* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 227; Edhem Eldem, "Geç Osmanlı Döneminden Günümüze," 6.

caizse gökten zembille inmiş bir icattır”.²¹¹ Osmanlı armasının ortaya çıkış hikayesi bu betimlemenin sebebi hakkında yeterli bir açıklama sunar. 1856’da İngiltere Kraliçesi Victoria, I. Abdülmecid’e İngiliz Dizbağı Nişanı’nı takdim eder, lakin bu nişanın teamülleri gereği nişana layık görülen her şövalyenin kendi armasının bir örneği Windsor Şatosu’ndaki Saint George Kilisesi’ne çakılmalıdır. Osmanlı’nı bir armasının olmadığı anlaşılınca Kraliçe, Osmanlı’ya bir arma tasarlaması için Prens Charles Young adlı bir ressamı görevlendirir. Yapılan tasarım I. Abdülmecid’in de onayını alarak Kilise’ye konur.²¹²

Osmanlı arması şu andaki tasarımını II. Abdülhamid döneminde edinir. Edhem Eldem, dönemin madalyalarında armanın yer alıp almamalarına göre yaptığı çıkarımlara göre armanın nihai halinin 1882 – 1883 yıllarında şekillendiğini öne sürer.²¹³ Armanın ayrıntılı bir tarifi padişaha bir layiha ile sunulur. Bu tarife göre,

“Kalkandaki ana motif, "Padişahların yüce tacı" idi, onun üstünde tahttaki hükümdarın *tuğra*'sı bulunuyordu. Bunun yanında, biri İslâmî yasayı, yani *Şeriat*'ı, diğeri de öteki modern yasaları (ahkâm-i şer'iyeye ve nizamiyeyi câmi kitab) simgeleyen iki kalın cilt bulunuyordu. Bunların altında adaleti simgeleyen bir terazi vardı. Ana motif, eskinin yeniyi dengelediği simgesel silahlarla kuşatılmaktaydı: Ok ile süngülü piyade tüfeği, eski tarz ağızdan dolma top, modern bir sahra topu, geleneksel bir pala, modern bir süvari kılıcı, vb. Arma-i Osmanî’de ayrıca, devletin yüce merhametini temsil eden çiçek açan güller ve günlükte dolu bir vazo gibi geleneksel İslâmî-Osmanlı simgeleri de bulunuyordu. Tasarımın tamamının sağ yanında bir kırmızı sancak, sol yanında da yeşil Sancak-ı Şerif vardı; bunlar Osmanlı saltanatını olduğu kadar, hilafetin evrensel İslami doğasını da simgeliyordu. Tasarımın en alt kesiminde, Osmanlı nişanlarının tam

²¹¹ Age., 3.

²¹² Age., 6; Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz: Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004).

²¹³ Edhem Eldem, “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze,” 8.

dizisi bulunuyordu. Dolayısıyla, Osmanlı devlet armasının ana temaları, eski ve yeninin, geleneksel ve modernin çevresinde dönüyordu”.²¹⁴

Böylece II. Abdülhamid döneminde Osmanlı devlet sembolizmi bir olgunluğa ve istikrara erişir.²¹⁵ Selim Deringil, Osmanlı'nın zayıflığına karşın armasının bu kadar silahla dolu eklektik yapısını Eric Hobsbawn'ın gelenek icadı için gerekli olduğunu düşündüğü eski materyallerin yeni bir tipte yeni amaçlarla kullanımı ve Antony Smith'in “mit-sembol kompleksi” üzerinden okuyabileceğimizi ifade eder.²¹⁶ Gerçekten de bugün için geçmişi imdada koşmak sadece Arma-i Osmanî örneğinde değil, diğer birçok sembol üzerinden de okunabilir. Osmanlı sultan tuğraları ve Osmanlı arması, her ne kadar Osmanlı'nın son yüzyılında yaygınlaşıp kamusallaşmaya başlasa da başlangıcından sonuna kadar bütün Osmanlı İmparatorluğu'nu simgeleyen semboller olarak benimsenmeye başlarlar. Bu sebeple, ileride daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz 2010'lardan itibaren devam eden yeniden bir kimlik inşası çabalarındaki köken arayışının ve Osmanlı'yla kurulmaya çalışılan bağın popüler imgeleri olarak tuğralar ve Osmanlı arması gündelik hayatta yoğun bir biçimde kendine yer edinmeye başlarlar.

Osmanlı madalya ve nişanları da dönemin sultanlarının sembolik siyasete verdiği önemi ortaya koyan önemli göstergelerdir.²¹⁷ Osmanlılarda ilk madalya 1730 yılında I.

²¹⁴ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 44.

²¹⁵ Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz*, 285.

²¹⁶ Selim Deringil, “The Invention of Tradition,” 7.

²¹⁷ Burada bahsedilen madalya ve nişanlar, bir şahsı başarılarından ötürü taltif etme amacıyla yaptırılan, Osmanlı emperyal sembollerinden biri olarak değerlendirilebilecek olan ve ilk örneklerini 19. yüzyıl başlarında görebildiğimiz madalya ve nişanlardır. Daha önceki dönemlerde sultanların kendileri için sipariş ettirdikleri madalyonlardan farklıdır. Bir örnek olarak II. Mehmet'in kendisi için yaptırdığı madalyonların hikayesi için Bkz. Berke İnel, “Fatih – Ressam Bellini ve Portre Sanatı Üzerine,” *Türkler Ansiklopedisi - Cilt 15* içinde (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 419 – 427.



Resim 3 - Hicaz Demiryolları Madalyası, 1900. Kaynak: Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz*, 328.

Mahmud tarafından Patrona Halil İsyanı sonrasında *Ferahî* adıyla basılmış, ardından 1754'te III. Osman tarafından sikke reformunu takiben Sikke-i Cedid madalyaları bastırılmıştır.²¹⁸ Denisenko'nun verdiği rakamlara göre farklı sebeplerle II. Mahmud döneminde 5, I. Abdülmecid döneminde 18, I. Abdülaziz döneminde 8, II. Abdülhamid döneminde 26, V. Mehmed Reşat döneminde ise 21 madalya bastırılmıştır (Resim 3).²¹⁹ Görüldüğü gibi bir madalya bastırarak yaşanan bir hadiseyi ölümsüzleştirmek, üstün başarı gösterenleri taltif etmek ve bu sayede devlet hizmetinde olanları kamusal alanda

sembolik olarak ayrıcalıklı kılmak Osmanlı'nın son yüzyılında önemli bir politikası haline gelmiştir. Aynı durum devletin nişanlarında da gözlenir. İlk nişan, III. Selim

²¹⁸ Ayten Denisenko, *Askeri Müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Madalya ve Nişanlar Kataloğu* (İstanbul: Harbiye Askeri Müzesi Matbaası, yıl belirtilmemiş), sayfalar belirtilmemiş. Özbilgen Ferahî'nin bastırılma sebebinden bahsetmez, Artuk ise sebebin bilinmediğini ifade eder. Erol Özbilgen, *Bütün Yönleriyle Osmanlı* (İstanbul: İz Yayıncılık, 2010); İbrahim Artuk, "Madalya," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt 27 (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007), 301.

²¹⁹ Ayten Denisenko, *Askeri Müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi*. Bu sayılar Artuk'un ve Erüreten'in hesabında biraz farklılık taşısada da (Bkz. İbrahim Artuk, "Madalya"; Metin Erüreten, *Osmanlı Madalyaları ve Nişanları: Belgelerle Tarihi* (İstanbul: Kansu Matbaası, 2001)) sultanlar tarafından ne kadar fazla tercih edildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

tarafından İngiliz Amiral Nelson'a verilmek üzere ortasında ay ve yıldızın, etrafında da değerli taşların olduğu bir tasarımla 1798 yılında yaptırılmış ve takdim edilmiştir.²²⁰ Hilal nişanı olarak da bilinen bu kahramanlık nişanı, III. Selim tarafından birkaç yıl içinde başka İngiliz askerlerine de ihsan edilmiştir. Daha sonrasında nişanlar Osmanlı devlet görevlilerine ve askerlerine hizmetleri karşılığı verilmeye başlamıştır. II. Mahmud döneminde 2, I. Abdülmecid döneminde 3, I. Abdülaziz



Resim 4 - Birinci Rütbe Mecidi Nişanı. **Kaynak:** Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz*, 199.

döneminde 2, II. Abdülhamid döneminde 4, V. Mehmed Reşat döneminde ise 4 nişan çıkarılmıştır (Resim 4).²²¹ Bu dönemde nişanlar ve madalyalar kadar olmasa da madalyonlar da basılmıştır. Madalyonlar, göğüste taşınmaktan öte çoğunlukla bir olayı hatırlatıcı olarak bastırılan daha büyükçe madalyalardır. Selim Deringil, Abdülmecid döneminde basılan ve bir örneğini Edhem Eldem koleksiyonunda gördüğü bir hatıra

²²⁰ Kemal Hakan Tekin, "Osmanlı Devletinde Gelenekten Yeniliğe Geçişin Anlamlı Bir Sembolü: Mecidi Nişanları," *International Journal of Social Science* 28, (2014): 395; Ayten Denisenko, *Askeri Müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi*; İbrahim Artuk, "Nişan," *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt 33, (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2007), 154. Kemal H. Karpat'ın, devletin yapılan hizmetler karşılığındaki memnuniyetini ve devlet onurunu temsilen verilen ilk nişanın 1832'de II. Mahmud tarafından verildiğini belirten ifadesi III. Selim'in verdiği hilal nişanı olarak bilinen nişanları göz ardı eder. Bkz. Kemal H. Karpat, *The Politicization of Islam*, 228.

²²¹ Ayten Denisenko, *Askeri Müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi*. Bunlardan II. Abdülhamid döneminde tasarlanan Ertuğrul Nişanı ile V. Mehmed Reşat döneminde tasarlanan Meziyet Nişanı ve Ziraat Liyakat Nişanı bilinmeyen sebeplerden ötürü çıkarılmamıştır.

madalyonunun Osmanlı'nın o dönemde kendini nasıl algıladığına dair önemli bir görsellik sunduğuna dikkati çeker:

“Madalyonun ortasında Fransızca "Cet Etat subsistera Dieu le veut" (Bu devlet yaşayacaktır, Tanrı onu emrediyor) ibaresi yer alır. Bunun üzerinde azgın dalgalardan dövdüğü Osmanlı sancağı bulunan bir kale görünür. Kenarında "Justice egale pour tous" (Herkes eşit adalet); "Protection des faibles" (Mazlumların korunması); "L'Etat Relevé" (Devletin dirilişi) vb. ibareler görülmektedir. Madalyonun arka yüzünde, Orta Asya Türk serpuşunu çevreleyen II. Mehmed, Kanunî Sultan Süleyman, Mustafa Reşid Paşa ve Köprülü vezirlerinin adları görülür. Bu madalyonda şanlı bir geçmişin anıları halihazırdaki bir kuşatılmışlık duygusuyla iç içe simgelenmektedir”.²²²

2.1.2. Kamusal Anıtlar

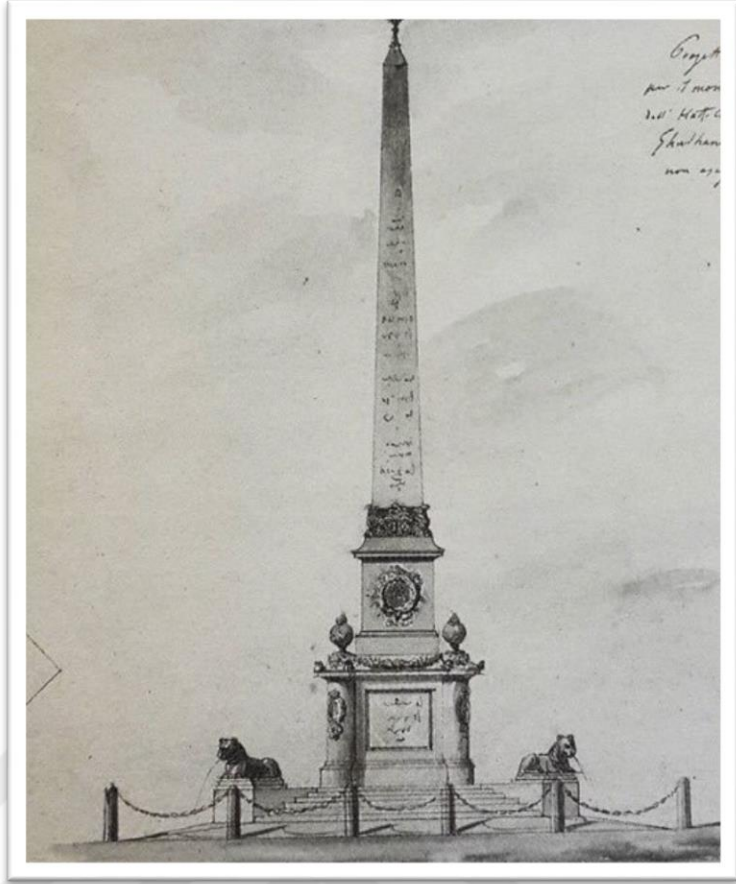
Osmanlı'nın son yüzyılında kamusal anıt projeleri de sembolik siyasetin araçlarından biri haline gelir. Heykelin “üçüncü bir boyuta sahip olması” ve “yere gölge düşürmesi”²²³, İslam'da heykeli putla özdeşleştirmeye dönük yorumlara vesile olmuş ve Müslüman ülkelerde heykel sanatının gelişimini uzun yıllar akamete uğratmıştır. Osmanlılarda da son yüzyıla değin heykelle ve anıta devlet ve halk nezdinde hoş bakılmadığı bilinmektedir.²²⁴ Reform süreci öncesi Osmanlı'da anıtlar yerine daha çok sultanın varlığını hissettiren ama halkın kullanımının da gözetildiği Selâtin Camileri, çeşmeler,

²²² Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 44.

²²³ Hüseyin Gezer, “Heykel,” *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* içinde, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 4.

²²⁴ Bu bakımdan Müslümanlar için yasak dışı sayılabilecek tek ‘yere gölgesi düşen’ yontu biçimi mezar taşları olarak işaretlenebilir, fakat onlar da Hristiyanların ve Yahudilerin mezar taşlarındaki gibi büst ve insan boyunda heykeller yerine daha soyut anlatımlara sahiptirler. Faik Gür, “Sculpting the Nation in Early Republican Turkey,” *Historical Research* 86, no. 232 (2013): 344.

külliyeler, köprüler vs. yaptırılırdı.²²⁵ 19. yüzyılda sarayın kendi varlığını hatırlatması ve emperyal otoritesini hissettirmesi amacıyla kamusal anıtlar yaptırmaya meyletmesi, dönemin reformcu siyasetinin bir parçası olarak uygulanma imkânı bulmaya başlar. İlk kamusal anıt projesi, Tanzimat'ın 1839'daki ilanı vesilesiyle Gülhane'nin bahçesine dikilmek istenen



Resim 5- Tanzimat Anıtı Projesi. **Kaynak:** *Servet-i Fünûn* 489, 13 Temmuz 1316 (26 Temmuz 1900).

şeng-i adalet (adalet taşı) ve insanların erişimine daha fazla açık olması için Bayezid Meydanı'na dikilmek istenen *nişân-ı adalet* (adalet nişanı)'tir (Resim 5).²²⁶ Tasarımı İtalyan mimar Gaspare Fossati'ye ait olan bu proje hayata geçirilemese de dönemin devlet destekli gazetesi *Ceride-i Havâdis*'te çıkan ve projedeki çeşmelerden akacak olan suyla Tanzimat Fermanı'nın getireceği refahı özdeşleştiren yazılar, anıt projesinin aslında yeni olmadığı, Osmanlı kültüründe okçuların öteden beri menzile taş koyarak işaretleme yaptığına dair tarihsel örnekler vererek olası muhalefeti baştan engelleme çabaları ve anıtın inşasını talep eden 48 devlet adamının mühürlediği bir arz-ı mazhar (toplu dilekçe)

²²⁵ Hakan T. Karateke, "Interpreting Monuments," 188 – 189; Yasemin Avcı & Safi Avcı, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet ve Propaganda Aracı Olarak Anıtın İcadı (1840-1917)," *kebikeç* 43, (2017): 23 - 24.

²²⁶ Klaus Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916," *Muqarnas* 14 (1997): 103.

verilmiş olması anıt projesini çok ilginç kılmaktadır.²²⁷ Sultan Abdülaziz'in 1867'deki Avrupa ziyareti sonrası kendi heykelini yaptırması bir başka yeni adım olarak görülebilir, zira Tanzimat Anıtı dâhil olmak üzere o güne kadar hiçbir proje figüratif bir heykel içermemiştir. Yine de bunu bir istisna saymak daha doğru olur, çünkü Abdülaziz'den sonraki hiçbir padişah tekrar böyle bir sipariş vermemiştir. Abdülaziz'in İngiliz heykeltıraş Charles Fuller tarafından 1872'de tamamlanan atlı heykeli de kamusal bir alanda sergilenmemiş, Beylerbeyi Sarayı'nda halkın gözünden uzak bir yere yerleştirilmiştir.²²⁸ Fakat payitahttaki bu kararsız durum her yerde görülmez. Örneğin aynı dönemlerde Mısır'da figüratif heykeller kamusal alanlara yerleştirilmeye başlanmıştır. Bu durumun ortaya çıkmasında Mısır'daki otoritenin (Kavalalı Mehmet Ali Paşa ve sonrasında onun soyundan gelen yöneticilerin) kendi siyasi otoritelerini ayırtırmaya ve Mısır hanedanının ölümsüzlüğünü kamusal heykellerle sembolize etmeye çalışma isteklerinin altı çizilebilir.²²⁹

Çeşmeler, hatıra sütunları ve saat kuleleri II. Abdülhamid döneminde yaygınlık kazanır. Dönemde yaptırılan anıt, çeşme, okul, hastane, saat kulesi gibi imaretlerin arma, tuğra gibi Osmanlı emperyal sembolleri taşıyor olması, eserlerin sembolik anlamının fazlaca önemsendiğini işaretler:

“Osmanlı iktidarının büyük önem verdiği altyapı çalışmalarının, özellikle telgraf ve demiryolu hatlarının, kamusal alanda giderek yaygınlaşmakta olan anıtlar için fırsatlar yarattığı açıktır. Bu anıtlar, dönemin arşiv kayıtlarında, basınında ve fotoğraf albümlerinde, nişâne-i mefharet (iftihar nişanı) veya sütûn-ı mefharet (iftihar sütunu) olarak anılmakta, bu yolla Osmanlı mülkündeki altyapı gelişmeleri öne çıkarılıp, bu gelişmelerden duyulan emperyal gurur somutlaştırılmaya çalışılmaktadır.”²³⁰

²²⁷ Yasemin Avcı & Safi Avcı, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet,” 26 – 28.

²²⁸ Bu heykelin bronz dökümünü yapan ve hikâyesini yazan Ferdinand von Miller'in aktardığına göre heykel gemi içinde Boğaz'a girince valide sultan tarafından denize atılmaya çalışılmış, fakat sonrasında kurtarılmıştır. Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt,” 109.

²²⁹ Age., 106.

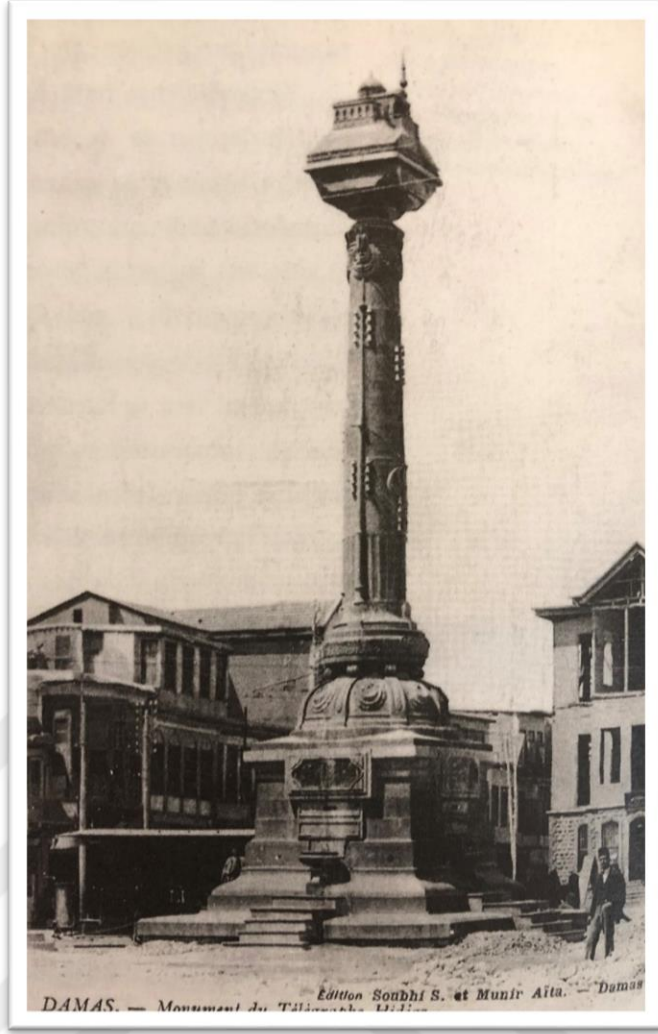
²³⁰ Yasemin Avcı & Safi Avcı, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasi Meşruiyet,” 33.

1904 yılında yaptırılan ve Şam'dan Hicaz'a uzanan, sonrasında Yemen'e kadar uzatılacak olan telgraf hattının ilk ayağına inşa ettirilen Telgraf Anıtı'nın üzerine işlenen Osmanlı arması, Osmanlı'nın Şam'daki varlığını sembolize eden önemli bir örnek olarak düşünülebilir (Resim 6).²³¹

Nitekim Hayfa'daki tren yolu anıtı da arma ve birçok cephesinde tuğralar taşır.

Kleiser'e göre II. Abdülhamid döneminde bu yapılar hem açıkça faydacı olma hem de figüratif elementlerden kaçınma özellikleri gözetilerek yapılmışlardı.²³² Bu

faydadan kamusal hizmete vakfedilen yapılardan yararlanan halk kadar kendi iktidarını sembolik olarak hâkim kılmaya çalışan devletin de nasıplendiği ifade edilebilir.²³³



Resim 6 – Şam Telgraf Anıtı. Kaynak: Zeynep Çelik, *İmparatorluk, Mimari ve Kent: Osmanlı – Fransız Karşılaşmaları (1830 – 1914)*, çev. Zülal Kılıç (İstanbul: SALT, 2012), 200.

²³¹ Age., 29 – 30.

²³² Klaus Kreiser, “Public Monuments in Turkey and Egypt,” 110.

²³³ Saat kuleleri örneği bu bakımdan ilginçtir. II. Abdülhamid döneminde çıkarılan bir yasayla bütün taşra şehirlerinin bir saat kulesi dikmesi emredilir. Uluengin'e göre bu durum, birkaç eğilimin birbirine yakınsamasıyla meydana gelir. Saat kuleleri hem merkezi hükümetin taşradaki egemenliğini sembolize eder, hem merkezi hükümetin 24 saatlik zaman biriminin Anadolu'da kullanımına dair teşvikini somutlaştırır, hem Osmanlı Devleti ile yabancı devletlerin uzlaşmasına katkıda bulunur, hem de Hristiyanların daha önceden yasaklanmış olan kilise kulesi yapımına vasıta olur. Mehmet Bengü Uluengin, “Secularizing Anatolia Tick by Tick: Clock Towers in the

2.1.3. Dünya Fuarlarında ve Merasimlerde Osmanlı Temsilleri

Osmanlı'nın kendi topraklarındaki simgesel otoritesini kurma çabaları dışarıda da hala büyük devletler arasında olduğunu gösterme ihtiyacıyla kesişir. Bu bakımdan dünya fuarları önemli bir fırsat olarak belirir. "Dünya fuarları emperyal devletin gücünü gösterdi ve hem yabancıları hem de yerli halkı etkileme maksadı taşıdı"²³⁴, çünkü devletler dünya fuarları ve sergilerinde başlangıcından itibaren "sadece ürettikleri malları, sanayilerini ve teknolojik başarılarını değil, aynı zamanda ulusal ve emperyal kimliklerinin stratejik ve ideolojik kavrayışlarını da sergiledi"²³⁵. Bu amaçla Osmanlı, ilkinden başlayarak dünya fuarlarında sıklıkla temsil edilmeye özen gösterir ve her fuar için özel hazırlıklar yapar. Fuarlara katılımın amacı salt bir Osmanlı temsili ile sınırlı değildi:

"Osmanlı 'fuar siyaseti' iki temel unsurdan oluşuyordu. İlk amaç, Osmanlı İmparatorluğu'nu İslâm dünyasının önderi ama gene de uygar uluslar topluluğunun modern bir üyesi olarak temsil etmektir. İkincisi, Devlet-i Âliyye'nin saygınlığına en küçük bir aşağılama ya da hakareti anında püskürtmeye yönelik sürekli ihtiyat hedefleniyordu"²³⁶.

Deringil'in belirttiği amaçlara bir tanesi daha eklenebilir. Dünya fuarlarına katılım, dünya ticaretinin ivmelendiği ve sanayi başta olmak üzere her türlü ürünün çeşitlendiği bir zamanda finans kapitalin nereye ve nasıl aktığını takip edebilmek, dönüşen dünya sisteminin içinde ekonomik hareketlenmenin gerisine düşmemeye çalışmak amacını da taşıdığı öne sürülebilir. 1838 yılında İngiltere'ye imzalanan Baltalimanı Anlaşması ve

Ottoman Empire and The Turkish Republic," *International Journal of Middle East Studies* 42 (2010): 26.

²³⁴ Burton Benedict, "Rituals of Representation: Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at World's Fairs," *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World* içinde, ed. Robert.W. Rydell and Nancy E. Gwinn (Amsterdam: VU University Press, 1994), 28.

²³⁵ Katherine Smits ve Alix Jansen, "Staging the Nation at Expos and World's Fairs," *National Identities* 14, no. 2 (2012): 173.

²³⁶ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 198

akabinde başka devletlerle imzalanan ticari anlaşmalardan sonra hızla gelişen iç ve dış ticaret hacmi, Avrupa devletleriyle olan ticari yakınlığı arttırmış, Osmanlı'nın dünya ekonomisiyle daha fazla bütünleşmesini sağlamıştır.²³⁷ Bu bütünleşme Osmanlı'nın dünya fuarlarına katılımını sağlayan bir etken olarak düşünülebilir.²³⁸

İlk Dünya fuarı 1851'de Londra'da Hyde Park'ta bulunan Crystal Palace'ta düzenlenmiştir.²³⁹ Osmanlı Devleti, sergiye katılım amacını belirten bir bildiriye Ceride'i Havadis gazetesinde yayınlattır (24 Zilkade 1266 / 1 Ekim 1850). Bildiriye göre amaç,

“ülke topraklarındaki verimliliği göstermek, Osmanlı tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, Padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği gayreti ortaya koymaktı. Osmanlı İmparatorluğu'nu sergiye katılmaya sevk eden diğer önemli bir faktör de bilhassa Tanzimat'tan sonra gelişen Osmanlı – İngiliz dostluğu idi”.²⁴⁰

Bu fuarda ülke pavyonları henüz oluşmadığından mimari olarak bir temsil söz konusu olmamış, daha çok geleneksel el sanatları, tarım ürünleri ve hammaddeler sergilenmiştir.²⁴¹ Osmanlı Devleti daha sonra Paris – 1855, Londra – 1862, Paris – 1867²⁴², Viyana – 1873, Chicago – 1893 (Resim 7) ve Paris – 1900 dünya fuarlarına katılmış, hatta 1863'te İstanbul'da Sergi-i Umumi-i Osmanî adında bir fuara ev sahipliği

²³⁷ Adem Anber, “Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'yla Finansal Entegrasyonu: 1800 – 1914,” *Maliye Finans Yazıları* 84, (2009): 27 – 28.

²³⁸ Yeşim Duygu Ergüney ve Nuran Kara Pilehvarian, “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti,” *Megaron* 10, no. 2 (2015): 227. Osmanlı'nın fuarlardaki mimari temsili konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Yeşim Duygu Ergüney, *Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti'nin Mimari Temsili* (İstanbul: Der Yayınları, 2018).

²³⁹ Dünya fuarlarıyla ilgili istatistiki bilgiler için Bkz. Erik Mattie, *World's Fair* (New York: Princeton Architectural Press, 1998).

²⁴⁰ Rifat Önsoy, “Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumî-i Osmanî,” *Bellekten* 47 (1983): 95.

²⁴¹ Yeşim Duygu Ergüney ve Nuran Kara Pilehvarian, “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında,” 228.

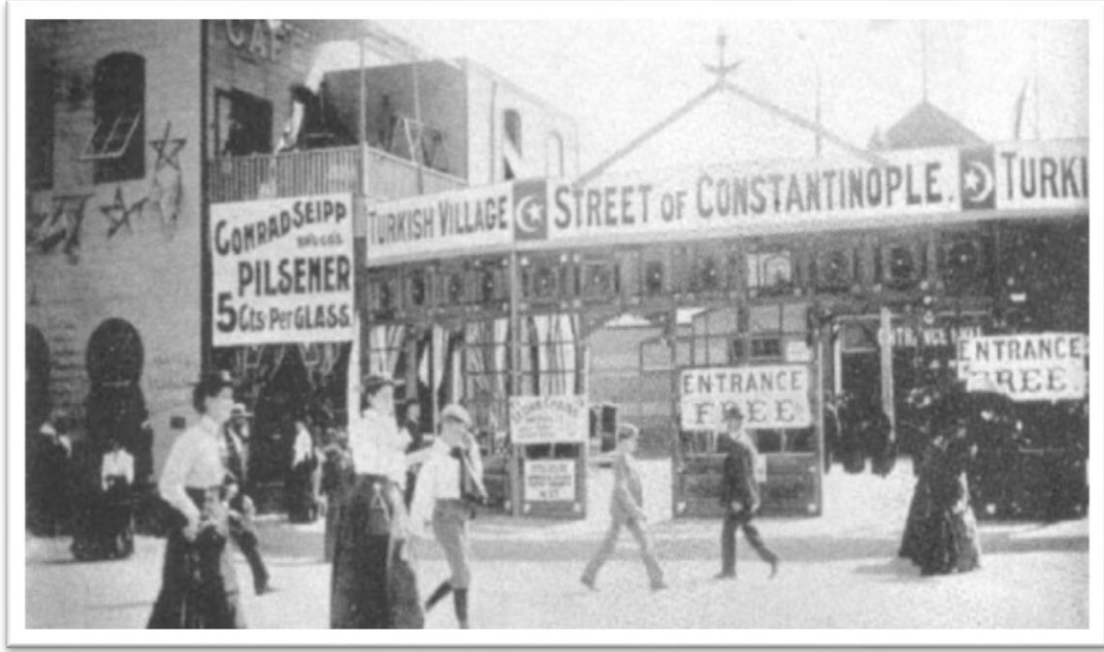
²⁴² I. Abdülaziz bu fuara bizzat katılmış ve savaş harici bir sebeple Avrupa'yı ziyaret eden ilk padişah olmuştur.

yapmıştır.²⁴³ Bu fuarlara katılımı ile ilgili yapılan hazırlıklar arasında ilginç olaylar Osmanlı'nın kendini temsil etme biçimleriyle ve kendi imajının dış dünyada nasıl ele alındığıyla yakından ilgilendiğini gözler önüne serer. Selim Deringil, arşiv belgelerine dayanarak Osmanlı'nın Abdülhamid döneminde kendi temsilinin nasıl bir önemle ele alındığını detaylıca aktarır. Örneğin Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılında gerçekleştirilen 1889 Paris Sergisi'ne hala monarşi ile yönetilen İngiltere, Avusturya, Rusya ve Almanya katılmayacağı için Osmanlı "Düvel-i Muazzama'dan tek katılan" olmak istemez ve "monarşik hükümdarlık düşüncesine zararlı, bunca sağlıksız bir olaydan" sefirini uzak durmaya çağırır. Bâb-ı Âli aynı zamanda doğunun egzotik ve hoş olmayan temsillerine karşı da müdahalelerde bulunmayı bir görev addeder. 1894'teki Anvers Fuarı'nda "rakseden kızlar ya da Dervişler" sergisinin milli haysiyeti ve dini inançları zedeleyecek olduğunu düşünerek resmi yollarla fuar yönetimine başvurularla bulunulur ve bu tarz rahatsız edici gösterimlere müsaade edilmeyeceğine dair teminat alırlar.²⁴⁴ Zeynep Çelik de Osmanlı'nın fuarlar vesilesiyle hazırlattığı Osmanlı'yı tanıtıcı kitapların bir incelemesini yapar. Paris – 1876, Viyana – 1873 (3 farklı kitap) ve II. Abdülhamid'in Chicago fuarı için Amerika'ya gönderdiği Osmanlı fotoğraflarından oluşan albüm,

²⁴³ Winfried Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen* (Frankfurt ve New York: Campus Verlag, 1999)'dan aktaran Gülgün Yılmaz, "Osmanlı Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri ve Sanat Sergileri ve 'İâne Sergisi'," *60. Yaşında Sinan Gerim'e Armağan: Makaleler* içinde, ed. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel. (İstanbul: Ege Yayınları, 2005), 718 – 729. Bu sergi sonradan uluslararasına çevrildiği için Fransa, İngiltere ve Avusturya – Macaristan katılmış, haliyle de diğer fuarlara katılan ziyaretçi sayısının çok altında bir izleyiciye ulaşmıştır. Bkz. Age., 720. Rifat Önsoy'a göre serginin amacı "daha öncekilerden farklı olarak Osmanlı ekonomisinin sorunlarını tesbit ederek onlara çözüm aramaktı". Sergi sonunda "teşhir edilen ürünlerin çeşit ve kalitesi, İmparatorluğun, geniş ham madde kaynakları olan, sanayi bakımından kendi kendine yetebilecek güce sahip, verimli toprakları bulunan bir ülke olduğunu göstermiştir", lakin "sergide Avrupa alet ve makinalarının da teşhiriyle aramızdaki teknik mesafenin büyüklüğü yakından görülmüştür. (...) Bazı yerli mallar için yabancı ülkelerde pazar bulma şansı doğarken, Avrupa alet ve makinalarının Osmanlı İmparatorluğu'nda istihdam edileceği anlaşılmıştır". Rifat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler," 206 – 235.

²⁴⁴ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 198 – 210.

Osmanlı'nın batıdaki algılanışını değiştirmeye yönelik birçok imge barındırır.²⁴⁵ Chicago'ya gönderilen fotoğraf albümünde haremdeki kadınların ve geri kalmış mesleklerin temsil edilmemesi²⁴⁶ ve Aliye Hanım'ın (Fatma Aliye Topuz) üç kitabının fuarda sergilenip Kadınlar Kütüphanesi'nin kataloğuna alınması²⁴⁷ Osmanlı'nın batıda nasıl algılanmak istediğini gösteren önemli işaretler olarak okunabilir.²⁴⁸



Resim 7 - 1893 Chicago Sergisindeki 'Türk Köyü'nün Dışarıdan Görünüşü. **Kaynak:** Celal Emanet, "A Glimpse of 'Turkey' from the World's Columbian Exposition, 1893", *The Maydan*, 6 Eylül 2017. <https://www.themaydan.com/2017/09/glimpse-turkey-worlds-columbian-exposition-1893/> (10.07.2019 tarihinde erişildi).

²⁴⁵ Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley, Los Angeles ve Oxford: University of California Press, 1992), 39 – 45.

²⁴⁶ William Allen, "The Abdul Hamid II Collection," *History of Photography* 8, no. 2 (1984): 119 – 145.

²⁴⁷ Özge Girit Heck, "Labelling the Ottoman Empire as 'Turkey' in the Chicago World's Fair of 1893," *International Journal for History, Culture and Modernity* 3, no. 1 (2015): 131.

²⁴⁸ Osmanlı'nın Batı'daki oryantalist algılanışını kırmak için gösterdiği bu çabalar, ziyaretçi izlenimleri ve dönemin basınında çıkan haberlere bakılırsa pek de başarılı olmamış görünmektedir. Bkz. Bengi Başaran, "1893 Dünya Kolomb Sergisi'nde (Şikago Dünya Fuarı) Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili," *Sanatın Gölgedeki Kadınları* içinde, ed. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 215 – 226.

Osmanlı'nın son yüzyılındaki sembolik değişikliklerden bir diğeri ise merasimlerde görülür. Merasimlerin temel önemlerinden bir tanesi, tebaanın padişahı ve saray erkânını görme şansı yakalamasıdır. Bu karşılaşma anının şatafatı, tebaa üzerinde semboller vasıtasıyla güçlü bir etki bırakmalıdır, çünkü “iktidarın amacı, devamlı tekrarlanan törenlerle kendisini tanımlayan simgeleri, dolayısıyla kendisini, toplumun bireylerinde içselleştirmeye çalışmaktır”.²⁴⁹ Yine de bireylerin iktidarı içselleştirme meselesi modern toplumlarda halkın siyasi bir aktör olarak belirmesiyle ve artık iktidara rıza vermesi için tatmin edilmesi gerekli olmasıyla yakından ilişkilidir. Hakan T. Karateke'nin ayrıntılı çalışmasına göre 19. yüzyıldan itibaren özellikle bazı merasimlerdeki bazı uygulamaların değişmesi devletin kendini görselleştirmesiyle ilgili önemli veriler sunar. Örneğin “cülus bahşişleri 1826'dan sonra yeniçerileri hatırlatan her çeşit törenle beraber resmen ortadan kalkar”.²⁵⁰ Fakat bu değişimlerin en önemlisi II. Abdülhamid döneminde bir devlet merasimi haline gelen Cuma selamlığıdır (Resim 8):

“Selamlık alayları bu dönemde askeri birliklerin en gösterişli kıtalarının bir araya toplandığı, bu birliklerin düzenliliğiyle etkili bir görsel malzeme oluşturan merasimler haline getirildi. (...) Burada önemli olan, ciddi görüntüsüyle bir örnek teşkil eden ve seyircilerin gözünün önünde hareket eden bir gücün oluşturacağı gözdağı ve etkidir. Abdülhamid'in selamlıklarının da bu etkiyi fazlasıyla oluşturabildiğini, bu törene ayrı bir bölüm ayıracak kadar etkilenmiş birçok yerli yabancı gözlemcinin hatıratından anlayabilmek mümkündür”.²⁵¹

Yaratılan görsellik İslami ve Batılı geleneklerden beslenen, yabancılar ile saraylı kadınların tören mekânında beraber yer aldığı bir karışımı içerir.²⁵² Cuma selamlıklarının

²⁴⁹ Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaşas!*, 238.

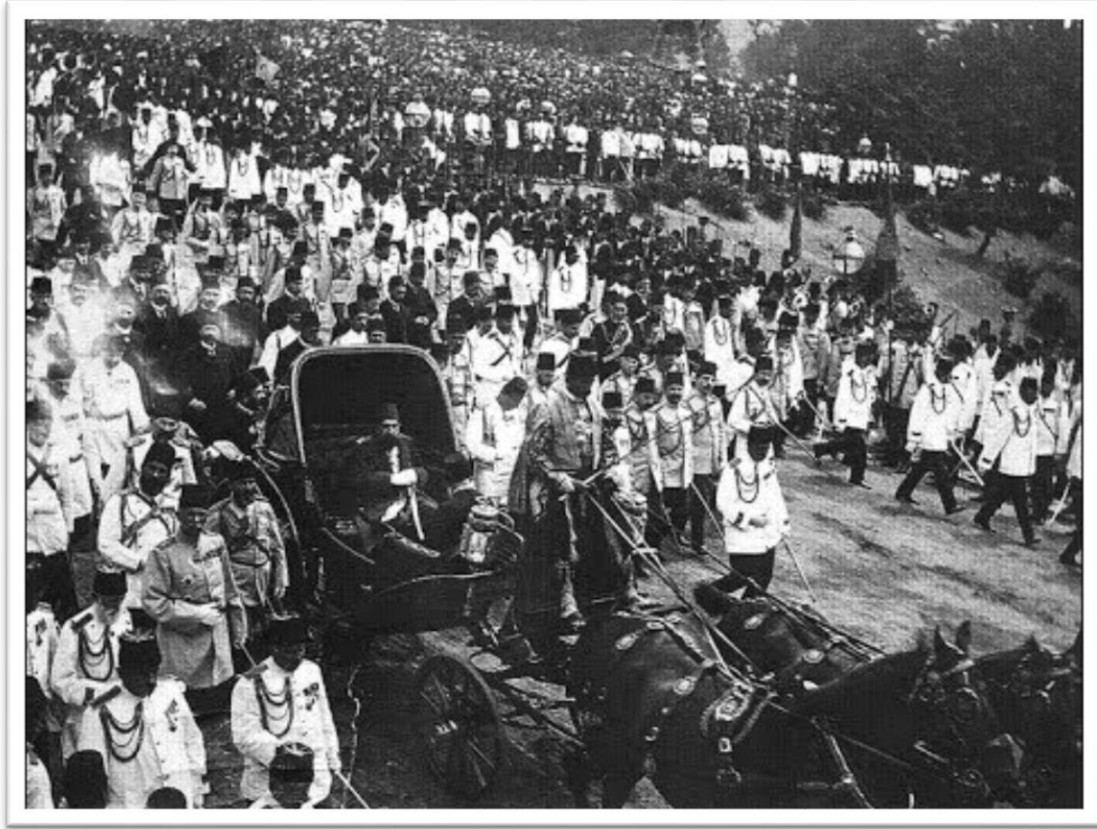
²⁵⁰ Age., 55.

²⁵¹ Age., 127 – 128.

²⁵² Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 43.

yarattığı etkiden II. Abdülhamid'in haberdar olduğunu, üzerine yazılan birçok hatıratın Yıldız Kütüphanesi'nde örneklerinin olmasından çıkarsamak mümkündür.²⁵³

Tabi bu merasimlerin ciddiyeti ve haşmeti de iktidar sahibinin iktidara hakimiyeti doğrultusunda değişmektedir. Örneğin V. Mehmed Reşad'tan önceki padişahlar halkla hiç temas etmez ve aşırı ciddi görünürlerken, devrimciler tarafından tahta oturtulmuş V. Mehmed Reşad halkı selamlamaktan çekinmez.²⁵⁴ Aynı zamanda bu merasimlerin biçimlerine tebaadan gelen itirazlar da belirmeye başlar. Örneğin Meclis Başkanı Ahmet Rıza Bey ve bazı devlet adamları bayram töreninde saçağı öpmeyi reddederler. Saçak öptürme âdeti, Vahdettin döneminde tamamen kaldırılır.²⁵⁵



Resim 8 - Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız'daki Cuma Selamlığı. **Kaynak:** Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaş!*, 140.

²⁵³ Hakan T. Karateke, *Padişahım Çok Yaş!*, 128.

²⁵⁴ Age., 242.

²⁵⁵ Avni Özgürel, "Boş Kalan Altın Taht," *Radikal*, 16 Aralık 2001. <http://www.radikal.com.tr/yorum/bos-kalan-altin-taht-618892/> (11.07.2019 tarihinde erişildi).

İttihat ve Terakki Partisi'nin siyaset sahnesine etkin bir şekilde çıkması ve 1908 İhtilâli ile Kanun-i Esasi'yi tekrar yürürlüğe sokturması, o güne kadar devlet tarafından ürettirilen sembolik önemi yüksek nesnelere artık parti / halk tarafından da serbestçe üretilip yaygınlaştırılmasına sebep olur. Bu bakımdan en sık üretilen nesne, üzerinde türlü Osmanlı ve Jön Türk sembolleri içeren kartpostallardır (Resim 9).²⁵⁶ Artık devlet kendini nasıl temsil edeceğine karar verebilen tek yetkili ve etkili kurum değildi ve bu özgür sembol trafiği hızla kendi kahramanlarını (Enver Bey, Niyazi Bey vs.) ve sloganlarını (Hürriyet, Adalet, Musavat, Uhuvvet) da temsil etmeye başlayacaktı:

“Bu semboller üzerindeki eski devlet tekeline meydan okunduğunun en bariz işaretlerinden biri bayrak ve sancak türü objelerin kullanımında izlenebilmektedir. İhtilâl sloganlarının işlendiği bayraklar miting ve gösterilerde satılıp kullanılmak üzere üretilmeye başlanmıştır. (...) Devletin sembollerinin ve vatanseverlik simgelerinin halk tarafından yeniden fethedilip icat edildiği bu özgürlük döneminde, iktidarın en kutsal imtiyazlarından biri olarak algılanan nişan ve madalyaların da aynı kamusallaşmanın hedefi olmasına şaşırılmamalıdır. Daha on yıl önce Kaiser Wilhelm'in ikinci ziyareti münasebetiyle özel bir müteşebbis tarafından basılmak istenen madalyaları, bu tür objelerin devlet tekelinde olduğunu belirterek yasaklayan II. Abdülhamid, artık kendi istibdadının sona erişini kutlayan onlarca madalya ve rozetin piyasaya sürülmesine seyirci kalmak durumundaydı”.²⁵⁷

Artık sembol üretim tekeli padişahıta değildir ve bunun politik gücünü anlamak çok da uzun sürmeyecektir. Bu durumun önemli örneklerinden biri, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden birkaç ay sonra Meclis-i Mebusan'ın II. Meşrutiyet'in ilan edildiği gün olan 23 Temmuz 1908 (10 Temmuz 1324)'e atfen 23 (10) Temmuz'u “İyd-i Milli”, ya da halk arasındaki yaygın adıyla “10 Temmuz Bayramı” veya “Hürriyet Bayramı” olarak ilan etmesidir. Bu bayram, Osmanlı döneminde ilan edilen ilk milli bayramdır ve

²⁵⁶ 300'e yakın kartpostal için Bkz. Osman Köker, ed., *Yadigâr-ı Hürriyet: Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu'ndan Meşrutiyet Kartpostalları ve Madalyaları* (İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2008).

²⁵⁷ Edhem Eldem, *İftihar ve İmtiyaz*, 366 – 368.



Resim 9 - 1908'de Enver Bey'in Portresinin Bulunduğu Osmanlı Türkçesi ve Bulgarca Olarak Basılan Bir Kartpostal. Üzerinde "Yaşasın Vatan - Yaşasın Millet - Yaşasın Hürriyet" İfadesi Bulunur. Aynı Kartın Fransızca - Türkçe ve Yunanca - Türkçe Versiyonları da Bulunur. **Kaynak:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Enver_Bey_Postcard_Bulgarian.jpg

Osmanlı'nın bilinen ritüellerinden tamamen farklı, İttihad ve Terakki'nin siyasi gücünün temsil edildiği bir şekilde kutlanmaya başlar. Hürriyet-i Ebediye Tepesi'nde düzenlenen ilk resmi törene 12.500 asker katılır, gazeteler de izleyici sayısının yaklaşık yüz bin olduğunu duyurur.²⁵⁸ Bu kutlamalar Cumhuriyet'in ilanından sonra da bir süre devam eder, ama aynı minvalde iki bayramın olması paradoksal bir durum yaratır. Zamanla hürriyet coşkusu 10-23 Temmuz'dan 29 Ekim'e doğru kayar ve nihayetinde de 27 Mayıs 1935'te yayınlanan "Ulusal Bayram ve Genel Tatiller Kanunu" ile 10-23 Temmuz Hürriyet Bayramı resmi olarak kaldırılır.²⁵⁹

²⁵⁸ Filiz Çolak, "II. Meşrutiyet'in Bayram İlan Edilmesi: Osmanlı Başkentinde Hürriyet Bayramı Kutlamaları," *Toplumsal Tarih* 151, (2006): 67.

²⁵⁹ Melis Süloş, "Bir Cumhuriyet İki Bayram: Cumhuriyet Döneminde 1908 Hürriyet Bayramı Kutlamaları," *Toplumsal Tarih* 151, (2006): 72 – 75; Hasan Akbayrak, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Milli Bayramlar," *Tarih ve Toplum* 43, (1987): 31 – 38.

İttihad ve Terakki döneminde meydan adlarının hızla değiştirilmesi ve Türkçe olmayan yer adlarının Türkçeleştirilmesi de sembollerin politik gücünün önemini kavramak açısından önemlidir. Sık sık yapılan mitingler ve insanları mobilize edebilmek için kullanılan semboller / söylemler, kitlelerin meydanlarla buluşmasını artırmıştır. Bu basıncın etkisiyle, meydanlar İttihad ve Terakki'nin siyasi jargonunda sıkça kullandığı Hürriyet, İttihat, Millet, Musavat, Terakki, Kanun-i Esasi bazı kavramlarla anılır olurlar.²⁶⁰ Çetinkaya'ya göre bu durum insanların yakıştırmasından ve gazetelerin ad verme eğiliminden türer, lakin hızla yukarıdan aşağıya doğru bir politik tutum halinde örgütlenmeye başlar. Enver Paşa'nın 1916'nın başlarında verdiği bir talimatname bu politikaların somutlaşmış halidir:

“1- Memalik-i Osmaniyyede Ermenice, Rumca ve Bulgarca, hasılı İslam olmayan milletler lisanıyla yadedilen vilayet, sancak, kasaba, köy, dağ, nehir, ilah. bilcümle isimlerin Türkçeye tahvili mukarrerdir. Şu müsaid zamanımızdan süratle istifade edilerek bu maksadın fiile konması hususunda himmetinizi rica ederim.

2- Mıntakanız dahilindeki ahzıasker rüesası ve memurin-i mülkiye ile birleşerek bu tahvilatı müş'ir cedvelleri tertip etsinler ve evvelemerde vilayet, sancak, kaza merkezlerinden başlayıp biten cedvelleri peyderpey karargâh-ı umumiye göndersinler. Toplanan cedvellerde tedkikat icra ve yekdiğerine çok benzeyen isimler bilmuhabere tebdil olunduktan sonra bunlar Dahiliye ve Posta nezaretlerine tamim ve tatbik edilmesi için gönderilecektir.

3- Yeni konacak isimlerin daima çalışmakta ibret ve miyar olacak tarihi mefahir-i askeriyemizi şamil olması mültezemdir. Gerek şimdi ve gerek evvelce vakayi-i hayriyeye maruz kalmış olan mevkiler oraya mahsus şanlı hadisatı hatırlatması ve bu vaki değilse en namuslu ve memleketine nafi hizmetlerde bulunup da vefat etmiş zatların isimleri zikredilmeli veyahut mevkiin daima mebzul ve maruf olan mahsulat, sanayi ve ticaretine, daima sabit kalacak ve sanat ve şekl-i coğrafisine yakışan isimler bulunmalı, velhasıl mekteb hocaları talebelerine coğrafya öğrettikleri sırada

²⁶⁰ Y. Doğan Çetinkaya, “1908 Devrimi ve Meydan Adlarının Değişimi,” *Toplumsal Tarih* 120, (2003): 36.

vatanımızın her parçasını zikrederken onlara aynı zamanda her mevkiin şanlı tarihine, iklim, mahsul, sanat ve ticaretine ait faydeli mevzular bulabilmelidir.

Bir de öteden beri yabancı da olsa nasılsa lisanen ülfet edilmiş isimlerin birdenbire başka lafzen hiç müşabeheti olmayan isimlere tahvili hem bazı yanlışlıkları ve hem de ala halihi ahali ağzında eski isimlerin dolaşmasını mucib olacağından ahalinin kabiliyet-i fitriyesi nazar-ı mülhazaya alınmalı ve ona göre isim bulmaya itina edilmelidir. Mesela, bu zikredilen esas dahilinde isim bulmak kabil olmaz ise “Ereğli”ye Ergili veyahud “Erikli”, Gelibolu’ya “Velibolu” demekle herhalde ülfet-i sabıka ihlal edilmemiş olur”.²⁶¹

İttihat ve Terakki’in hâkim olduğu yıllarda İstanbul’da iki anıt yaptırılır: Âbide-i Hürriyet ve Tayyare Şehitleri Abidesi. Ayrıca bazı noktalardaki II. Abdülhamid’in tuğrası sökülüp yerine V. Mehmed Reşad’ın tuğrası yerleştirilir.²⁶² Yukarıda bazılarını kısaca zikrettiğimiz bütün sembolik düzenlemeler (kartpostallar, modifiye edilmiş bayraklar, Hürriyet Bayramı, tuğraların değiştirilmesi, abideler vs.) modern siyasette siyasal dönüşümlerin ayrıca sembolik dönüşümlerle de desteklenmesinin taraflar tarafından ne kadar önemsendiğini gösteren işaretler olarak okunabilir.

Osmanlı’nın dışarıya ve içeriye karşı kendini temsil etme biçimlerinin dönüşümüne bu kadar sayfa ayırmamızın iki temel sebebi vardır. Birincisi, Cumhuriyet ideolojisi her ne kadar birçok alanda Osmanlı’dan radikal kopuşlar barındırsa da ulusal bir kimlik yaratma sürecinde iki dönem arasında süreklilik arz eden siyasi gelişmeler ve sembollerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Bir sonraki alt başlıkta daha detaylı inceleyeceğimiz bir dizi sembolizasyonu yukarıda değinilen Osmanlı’nın kendini gösterme biçimleriyle kıyaslayarak, Cumhuriyet döneminde devletin kimliğini ve sembollerini ele alırken

²⁶¹ Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi, İstanbul Vilayet Mektupçuluğu, nr. 000955, 23 Kânunuevvel 1331 (6 Ocak 1916) tarihli Enver Paşa’ya ait talimatnameden alıntılan, Sevan Nişanyan, *Hayali Coğrafyalar: Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Değiştirilen Yeradları* (İstanbul: TESEV Yayınları, 2011), 41.

²⁶² Hakan T. Karateke, “Interpreting Monuments,” 197 – 198.

Osmanlı'dan hangi noktalarda farklılaştığını ve hangi noktalarda devamlılık ilişkisi içinde olduğunu görebilmemiz mümkün hale gelecektir. İkinci sebep ise özellikle 90'ların ikinci yarısından sonra İslami hareket ile Kemalist düşünce arasında tırmanan gerilimin aynı hızla sembolik alana devrolması ve Osmanlı sembol ve imgelerinin yeniden canlandırılması ile ilgilidir. Dolayısıyla Osmanlı'nın görsel kodları, özellikle Adalet ve Kalkınma Partisi'nin iktidara gelmesinden sonra yeniden devletin görsel repertuarına eklemlenmeye başlar. Bu durum, çalışmamızın asıl konusu olan çağdaş sanatta devletin kendini görselleştirme pratiklerinin yapısökümü için kritik bir hal alır, zira devletin artık sadece Kemalist görsel varlığına değil (daha az sayıda olmak kaydıyla) daha İslami ve Osmanlıcı tondaki görselleştirmelerine karşı da sanat işleri üretilir. Bir sonraki alt başlıkta Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze Kemalizmin görsel inşasının ve Atatürk imgesinin kültleşmesinin geçirdiği dönüşümler ele alınacaktır.

2.2. Erken Cumhuriyet Döneminden 1990'lara Kadar Devletin Görselleşmesi

Askeri başarının kazanılmasından sonra Cumhuriyet'in erken dönemlerinde yapılan bir dizi siyasi inkılap ile yeni yönetim biçiminin kimliğini, yapısını, ideolojisini, kültürünü, görselliğini oluşturma çabaları başlar. Aslında bu çabaların birçoğu, II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte oluşmaya başlayan bir dizi fikrin takibi ve geliştirilmesi olarak okunabilir. Özellikle Jön Türklerin yayın organlarındaki makaleler ve Ahmet Rıza, Abdullah Cevdet, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp gibi yazarların laiklik, bilim, din, milliyetçilik vb. konulardaki fikirleri Cumhuriyet sonrası dönemde Kemalist kadrolarda yankı bulmuştur:

“Fin de siecle Fransası'ndan soğurdukları tüm bu tavır ve fikirler bohçası; ruhban karşıtlığı, bilimcilik, biyolojik maddecilik, otoritaryanizm, entelektüel elitizm, kitlelere duyulan güvensizlik, sosyal Darwinizm ve milliyetçilik, daha sonra Jöntürk düşünür ve yayıncıları tarafından, devletlerine ve toplumlarına kendi fikirlerine göre

- kendilerinden önceki Jöntürklerden çok daha fazla - şekil verecek bir durumda olan Kemalist eylemcilere aktarıldı".²⁶³

Bu dönem yalnızca fikirlerin gelişimi açısından değil, aynı zamanda siyasal deneyimlerin artması bakımından da çok önemlidir. 1876'da Kânûn-i Esâsî'nin ilanının akabinde meşruti monarşi denemeleri, 1908 İhtilâli ve 1919'a kadar yapılan (ara seçim ve 1912'deki 'sopalı seçim' dâhil) beş seçim, Cumhuriyet öncesinde siyasetin sivilleşmesi deneyimlerini artırmış, Tarık Zafer Tunaya'nın tabiriye "iktidara iştirak"ın önünü açmıştır.²⁶⁴ II. Meşrutiyet kadroları, devletin siyasal örgütlenmesinin modernleştirilmesini hedeflerken aynı zamanda bu modernleşen devletin siyasi öznesi olarak vatandaş kavramını da oluşturmaya çalışır ve 'yurtaşlar cemaati'nin inşası için kritik öneme sahip iki kurum olan orduya ve okula özel ağırlık verirler.²⁶⁵ Üstel'e göre II. Meşrutiyetin vatandaşlık algısı Cumhuriyet'in vatandaşlık kavramsallaştırmasına iki damarı miras bırakır: Fransızvari siyasal ulus ve vatandaşlık anlayışı ile Almanvari organik ulus yaklaşımı. Bu ikisinin birlikteliği Cumhuriyet eğitimcilerinde ileride daha derin açmazlar yaratacaktır.²⁶⁶ Levent Köker ise Kemalizmin Jön Türkler ile olan bağlarının en önemlileri olarak pozitivizm ve halkçılık anlayışlarını işaret eder:

"Kemalizm'de içerilen "muasır medeniyet seviyesi" kavramı pozitivist-bilimselci dünya görüşünü yansıtırken, halkçılık da Cumhuriyet'in ve Kemalist reformların

²⁶³ Eric Jan Zürcher, "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt. 2, çev. Özgür Gökmen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009) 6. Baskı, 54. Jön türklerin siyasi fikirlerinin kapsamlı bir tartışması için bkz. Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895 – 1908* (İstanbul, İletişim Yayınları, 2017), 21. Baskı; Şükrü Hanioglu, *Bir Siyasal Örgüt Olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889 – 1902)* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989). Rustow, Osmanlı Devleti'nin ordu teşkilatının %93'ünün, idari teşkilatının ise % 85'inin Türkiye'ye miras olarak aktarıldığını ifade eder. Dankward A. Rustow, "The Military Legacy," *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East* içinde, ed. L. Carl Brown, (New York: Columbia University Press, 1997), 257.

²⁶⁴ Tarık Zafer Tunaya, *Hürriyet'in İlânı* (İstanbul: Arba Yayınları, 1996), 27 - 28.

²⁶⁵ Füsun Üstel, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın 'İcad'ı," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası – Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, cilt. 1 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 8. Baskı, 166 – 179.

²⁶⁶ Age., 178.

temelindeki en anlamlı ilke haline gelmiştir. Halkçılığın bu temel niteliği, Kemalist reformlardan birçoğunun II. Meşrutiyetteki Türkçü ve Batıcı programlarda halkçılık ideolojisi içine yerleştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır”.²⁶⁷

Yeni kurulan devletin görsel kodlarla bezenmesi ve bu kodlarla kendini Osmanlı’dan ayrıştırması konusunda bazı önemli momentlerin işaretlenmesi gerekir. Bu noktada Cumhuriyet kadroları tarafından uygulanması gereken iki tip politika belirir: Bir yandan Osmanlı’dan miras kalan sembolik temsil biçimlerinden hem yasal hem de toplumsal düzeylerde ayrılmak, diğer yandan yeni sembolik temsil biçimleri bulmak ve bu sembollerin içini yeni Cumhuriyet’in idealleriyle doldurmak. İlki için yapılan birçok yasal düzenlemeyle Osmanlı’yla özdeşleşen giyim – kuşam, alfabe, unvanlar vs. değiştirilir. Örneğin, yukarıda değindiğimiz Osmanlı’nın önemli sembollerinden olan tuğra ve son dönemlerinde standartlaştırılan arma, 1927’de yayınlanan “Türkiye Cumhuriyeti Dahilinde Bulunan Bilumum Mebanii Resmîye Ve Milliye Üzerindeki Tuğra Ve Methiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun” kapsamında kaldırılır. Diğer yandan henüz Kurtuluş Savaşı sonuçlanmadan, 1921’de bir yarışma tertip edilip İstiklâl Marşı mecliste kabul edilir.²⁶⁸ Bir başka sembolik girişim ise bugün pek de hatırlanmayan Türkiye’nin armasını yaratmak için 9 Eylül 1925’te Bakanlar Kurulu’nun yarışma açma kararıdır. Maarif Vekâleti’nin yürütücülüğünde süren yarışma şartnamesi, sanatçılara ay yıldızın kullanılma mecburiyeti dışında herhangi bir kısıtlama getirmez. Daha sonra Vekâlet, şartnameyle birlikte konu hakkında görüşlerine başvurduğu Türk Tarih Encümeni ve İstanbul Darü’l-Fünûnu Edebiyat Fakültesi’nden gelen cevapları bir kitapçık halinde bastırır.²⁶⁹ Türk Tarih Encümeni’nin görüşüne göre ay – yıldız, kalkan, buğday başağı, meşe dalı ve bir istiklal madalyasını içeren bir tasarım makbul

²⁶⁷ Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 10. Baskı, 136.

²⁶⁸ İstiklâl Marşı’nın kabulü ve sonrasında değiştirilme çabalarıyla ilgili daha detaylı tartışma dördüncü bölümde yapılacaktır.

²⁶⁹ *Milli Arma Müsabakası Şartnamesi* (Ankara, İktisad Matbaası, 1926).

olabilecekken, Edebiyat Fakültesi hocalarına göre Osmanlı armasından tamamen farklı olması için daha eski, hatta İslâm öncesi geleneklere referanslar vermesi ve kurt ve ay yıldızı içermesi daha münasip olacaktır.²⁷⁰ Açılan yarışmanın sonucunda yarışmaya katılan 70 çalışmanın hiçbirinin Türkiye'yi temsil edemeyeceği görüşü çıkmıştır. Namık İsmail'in çalışması birinci olarak seçilmiş, en yüksek oy alan üç çalışmanın birer örnekleri yaptırılmıştır, fakat hiçbir zaman Türkiye'nin arması olarak kullanılmamıştır (Resim 10).²⁷¹

Yeni Cumhuriyet'in içeride ve dışarıdaki sembolik temsilinin nasıl olacağını belirleyen en önemli gelişmelerden birisi, lider kadro içerisinde yaşanan hesaplaşmalardan Mustafa Kemal'in galip çıkması, muhaliflerini sindirmesi ve 1927'de Nutuk'u okumasıyla birlikte de kendini rakipsiz ilan etmesidir.²⁷² Bernard Lewis'e göre "1927'ye gelindiği zaman rejime karşı bütün muhalefet - askeri, dini, veya siyasi - susturulmuş ve Türkiye Cumhuriyeti Meclisinin üçüncü dönemi için 1927 Ağustos ve Eylülünde yapılan seçimlerde, buna katılacak yalnız bir parti, Cumhuriyet Halk Fırkası, kalmıştı. Bu seçimden sonradır ki Mustafa Kemal 15 Ekimden 20 Ekime kadar Halk Partisi kurultayına ünlü nutkunu okudu".²⁷³ Bu noktadan sonra yeni rejimin temsilinde

²⁷⁰ Mehmet Başaran, "Türkler'de Armaların Kaynağı ve Türkiye'nin Arması Ne Olmalıdır?," *Tarih ve Toplum* 28, no. 165 (1997): 23.

²⁷¹ Bu gelişmelerden yaklaşık doksan yıl sonra, 2014 yılında AKP milletvekilleri yeniden Türkiye'nin armasını belirlemek için meclise kanun teklifi verirler fakat bu girişim sonuçsuz kalır.

²⁷² Taha Parla'ya göre Nutuk, 'ta Atatürk karizmatik liderliğini ortaya koyan ve şeflik sistemini demokratik ve çoğulcu bir siyaset anlayışından taraf olmadığını gösteren bir lider olarak belirir. İnkılaplar da bu doğrultuda doğrudan Atatürk'ün iradesiyle neşet eder: "Bu inkılaplar belli, somut toplumsal güçlerin gelişim-açılım sürecinin ve kollektif siyasal aksiyonun sonucu değil, karizmatik liderin tarihin genel seyrinden ve soyut bir milletten aldığı/çıkarsadığı bir yüce misyonunun çağrısına uyarak herkese/millete kendi iradesiyle uygulattığı bir projedir". Taha Parla, *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları Cilt 1: Atatürk'ün Nutuk'u* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 171. Nutuk'un bir araştırma nesnesi olarak farklı perspektiflerden tartışıldığı makaleler için bkz. Fikret Başkaya ve Mete Kaan Kaynar, ed., *Resmi Tarih Tartışmaları – 5: Nutuk* (Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010), 2. Baskı. Ayrıca bkz. Aysel Morin ve Ronald Lee, "Constitutive Discourse of Turkish Nationalism: Atatürk's Nutuk and the Rhetorical Construction of the "Turkish People," *Communication Studies* 61, no. 5 (2010): 485-506.

²⁷³ Bernard Lewis, *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993), 275.



Resim 10 - Namık İsmail'in Birinci Seçilen Arma Tasarımı. **Kaynak:** Mehmet Başaran, "Türklerde Armaların Kaynağı", s. 25.

kullanılacak temel öge Atatürk imgesi olmaya başlar. Bu durum ilk olarak özellikle anıtlar ve heykellerde belirginleşir. Ama Kemalizmin bir ideoloji olarak kurumsallaşması ve devletin resmi ideolojisi haline gelmesi daha çok 1930'lardan itibaren gerçekleşir. 1931 yılında yapılan CHF'nin III. Kongresi'nde partinin genel başkanına partinin milletvekilleri adaylarını da seçme yetkisi verilerek parti içinde tam bir organik bütünlük yaratılır ve genel başkanın aldığı herhangi bir karara milletvekillerinin koşulsuz itaati sağlanır. Böylece yasalar ve anayasanın vermediği yetkiyi CHF tüzüğünden almak "şeflik

sisteminin temel kaynağı[nı]” oluşturur.²⁷⁴ Aynı kongrede altı ok parti tüzüğüne girer, 1937’de de anayasada yer alır.²⁷⁵ Bu dönemden itibaren özellikle resmi tarih yazımı ve eğitim-öğretimde resmi anlatı merkezli bir eğitim anlayışı, Halkevleri’nin kurulması ve Anadolu’nun birçok noktasına kadar ulaştırılması ve kentsel mimarinin ve kamusal alan inşalarının yeni referanslarla ele alınması, tek parti döneminin Kemalist ideolojiyi tüm sembolik referanslarıyla birlikte halka benimsetme konusunda bilinçli ve ciddi tavrını ortaya koyar.

Tek parti dönemindeki devlet-parti bütünleşmesi, partinin tüm sembolik özelliklerinin devleti de sembolize etmesine (bunun tersi de doğru olacak bir biçimde) olanak sağlar. Bu dönemde üretilen posterler, karikatürler, anıtlar, resimler, mimari projeler, tiyatro metinleri, edebi ürünler çoğunlukla milli bir kültür yaratımında, Atatürk kültürünün oluşturulmasında ve Kemalist ideolojinin yaygınlaşmasını/ benimsetilmesini sağlamakta önemli araçlar olarak kullanılırlar. Sonraki alt başlıklarda anıtlar ve resimler üzerine daha ayrıntılı bir tartışma yürütüleceği için burada kısaca erken Cumhuriyet dönemi ve

²⁷⁴ Cemil Koçak, “Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/ Milli Şef,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt. 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 6. Baskı, 121. Koçak tek parti iktidarında sürdürülen şeflik sistemindeki parti-devlet bütünlüğüne dair çarpıcı bir anekdotu aktarır: “Tek Parti yönetiminin sona ermesine çok az bir süre kala, 1944 yılında, (ancak bunu bu tarihte henüz hiç kimse bilmiyor ve öngörmüyordu bile) CHP Genel Sekreteri Memduh Şevket Esenal, CHP İstanbul vilayeti idare heyeti üyesi ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Medeni Hukuk Profesörü Hıfzı Veldet Velidedeoğlu’na, şeflik sistemini şöyle tanımlıyordu: ‘Siz hukuk profesörünüz... Bilirsiniz ki, bazı memleketlerin anayasaları yazılmış, bazılarının ise yazılmamıştır (...) Bizim ise, iki anayasamız vardır: Yazılmış ve yazılmamış... Bunlardan yazılmış olanı, senin kitapta okuduğun, Teşkilatı Esasiye Kanunu [1924 Anayasası]’dır. Yazılmamış olanı ise, şimdiki fiili durumumuz, yani Şef sistemimizdir. Bu sistem, kuvvetini CHP’den alır”’. Age., 121 – 122.

²⁷⁵ Mesut Yeğen, Nutuk ile başlayan (1927) ve altı okun anayasal bir prensip olarak kabul edilmesiyle sonlandırılabilir bu zaman dilimini “Kemalizmin ‘zuhur etme’ dönemi” olarak tanımlar. Bu zuhur etmeyi başarılı kılan esasları, “geleneksellik-İslâm, kozmopolitiklik ve taşralık” kategorilerinin yerine “İslâm ve onunla yoğrulmuş geleneğe karşı radikal bir sekülerizm, etnik heterojenliğe karşı, etnik olmasa da kültürel homojenliği öneren özümsemeci bir milliyetçilik ve her şeyi içine alıp, hiçbir şeyi dışarda bırakmak istemeyen bir devlet-bürokrasi fikri” olarak işaretler. Mesut Yeğen, “Kemalizm ve Hegemonya?,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt. 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 6. Baskı, 56 – 59.

sonrasında mimarinin rejimin temsiliyeti noktasında nasıl bir rol üstlendiğine değinmemiz iyi olacaktır. Anıtların aksine Kemalistlerin Osmanlı'dan devraldığı önemli bir mimari birikim olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın başlarından 1930'lara kadar olan, dönemi yaşayanların "Milli Mimari Rönesansı", mimarlık tarihçilerinin ise daha sonrasında "Birinci Milli Üslup" olarak adlandırdığı dönem, temelde klasik Osmanlı mimarisinin dekoratif unsurları ile yeni teknik olanakları birleştiren ve Osmanlı canlandırmacılığını hedefleyen fikirler etrafında gelişir.²⁷⁶ Kendi varlığını ve görsel temsilini Osmanlı'dan ayırmaya çalışan Kemalistler için bu tutum çelişkili gibi görünse de o dönemde yaşanan gelişmeler ve değişen koşullara göre izlenen pragmatist siyasetleri göz önünde bulundurduğumuzda Birinci Milli Üslup'un bu yönelimi daha anlaşılır olur:

"İttihat ve Terakki'deki Türk milliyetçileri ve onların erken cumhuriyetteki takipçilerine göre, Milli Mimari Rönesansı öncelikle bir Türk milli üslubuydu. Bu üsluptaki Osmanlı formları ve motifleri, bu kez, İslam'a ya da imparatorluğa değil "Türk"lüğe ait kültürel anlamlarla yüklendi. Bu üslubun, Osmanlı'ya ait diğer her şeyin kökten reddedildiği Kemalist cumhuriyetin ilk on yılı boyunca sürdürülmesine cevaz veren şey, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Osmanlı mimarisinin bu şekilde "Türkleştirilmesi"ydi. Üstelik ideolojilerin birbiriyle rekabet ettiği bir dönemde meşruiyet arayışı içinde olan cumhuriyet liderleri, üstü kapalı olarak (ve stratejik anlamda), bu üslubun İslam'a ve sultana yaptığı örtük göndermelerin, bu simgelere hala bağlı olan gelenekçi halka cazip geleceğini anlamış olmalıydılar".²⁷⁷

Cumhuriyetin ilk yıllarında görülen kimlik karmaşası ve halkın yeni rejimi kavrayıp benimsemesi konusunda yaşanan sıkıntılar, rejimin kendini reformlar yoluyla daha belirgin hale getirmesi, Batıcı ve laik bir karakteri daha güçlü bir şekilde vurgulamaya başlaması ve kendi içindeki siyasal hesaplaşmaları yavaş yavaş nihayete erdirmesiyle

²⁷⁶ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 3. Basım, 31.

²⁷⁷ Age., 34.

başka bir boyuta taşınır ve ihtiyacı olan sanatsal formlar üzerine daha sistemli düşünceler geliştirmesinin önünü açar. “Yeni Mimari” olarak adlandırılan ve 1930’lardan itibaren hakim mimari anlayışı haline gelen akımın ortaya çıkmasında iki temel dönüşümden bahsedilebilir. Birincisi yukarıda da belirtildiği gibi cumhuriyet kadrolarının artık Osmanlı mirasından kendisini ayırması konusunda daha kararlı bir tutum izlemesidir. İkincisi ise İstanbul’da Güzel Sanatlar Okulu’nda görev yapmaya başlayan Avrupalı mimarların modernist mimari akımlara karşı takındıkları olumlu tutumdur.²⁷⁸ Kısa sürede Avrupa modernizmini takip ederek kübik tarzda yapılan mimari projeler, Kemalist cumhuriyetin politik tutumunun görsel deklarasyonu haline gelir. Bu bakımdan yeni rejimin başkenti olarak Ankara, Osmanlı’nın İstanbul’undan çok daha farklı bir mimariye ev sahipliği yaparak cumhuriyetin yeni ve Batılı bir imgesi haline getirilir.²⁷⁹

1950’lerde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte devletin sanat ve mimarideki hamiliği, liberal ekonomi politikalarına uygun olarak yerini yavaş yavaş özel sponsorluk ilişkilerine bırakır. İkinci Dünya Savaşı sonrası birçok ülkede yükselen “Amerikanizm”, Türkiye’de de kendisini hissettirir. Bu bakımdan 1952-55 yılları arasında yapılan İstanbul Hilton Oteli, yaşanan estetik ve ideolojik kaymanın en önemli göstergesi olarak işaretlenebilir.²⁸⁰ Böylece Kemalist kadroların ulusu soyut düzeyde inşa

²⁷⁸ Mustafa Şenel, “Burjuva Uygarlığının Peşinde,” *Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat* içinde, yay. haz., Gökhan Atılğan, Cenk Saraçoğlu ve Ateş Uslu (İstanbul: Yordam Kitap, 2015), 327.

²⁷⁹ Erken cumhuriyet döneminde Ankara’nın gelişimi üzerine bkz. Bülent Batuman, “Early Republican Ankara’: Struggle over Historical Representation and the Politics of Urban Historiography,” *Journal of Urban History* 37, no. 5 (2011): 661– 679; Sinem Türkoğlu Önge, “Spatial Representation of Power: Making the Urban Space of Ankara in the Early Republican Period,” *Power and Culture: Identity, Ideology, Representation* içinde, ed., Jonathan Osmond ve Ausma Cimdiña, (Pisa: Edizioni Plus – Pisa University Press, 2007), 71 – 94; Bülent Duru, “Mustafa Kemal Döneminde Ankara’nın İmarı,” *Cumhuriyetin Ütopyası, Ankara* içinde, haz. Funda Şenol Cantek (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2012), 173-192.

²⁸⁰ Sibel Bozdoğan, “Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period,” *The Cambridge History of Turkey Vol. 4: Turkey in the Modern World* içinde, ed. Reşat Kasaba (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 445. O dönemin en önemli mimari işi olan Anıtkabir’i ise ayrı tutmak gerekiyor. Atatürk’ün manevi hatırasının ulusun temel sembolü haline

ederken somut inşaları da sistemli ve planlı olarak kullanması, devlet içinde farklı ideolojilerin yer almaya başlaması ile birlikte yavaşlar ve hakim mimari paradigma etkisini yitirir. AKP'nin iktidarında bu kez cami ve kamu binalarının Osmanlı – Selçuklu referanslarıyla inşa edilmeye başlanması ve bazı Kemalist dönem eserlerini gözden çıkarması ise, mimarının hâlâ ulusun temsilinde önemli bir rolü olduğu fikrini güçlendirir.

Milli kimlik inşası dinamik bir süreçtir, dolayısıyla farklı iktidarların kendi değer yargılarını devletin sembolü haline getirme arzularına göre devleti temsil eden sembollerde de değişiklikler olmaktadır.²⁸¹ Çok partili sisteme geçildikten sonra devletin imgelerinin bazıları (örneğin Atatürk imgesi ve bayrak) korunur ve yaygınlaştırılır, bazıları ise terk edilir veya partilerin görsel kodlarına eklemlenir (örneğin altı ok ve Öğrenci Andı). Özellikle darbe dönemlerinde sembollerin birer meşrulaştırma aracı olarak yaygın bir biçimde kullanıldığı görülür. 90'ların ikinci yarısından itibaren yükselen siyasal İslam yankısını sembolik alanda da bulur. Takip eden alt başlıklarda, bu görselleştirmelerden (ve mitleştirmelerden) daha ayrıntılı olarak bahsedilerek tezin ileriki bölümlerinde ele alınacak olan 1990 sonrası çağdaş sanat üretimlerinde görülen resmi

gelmesinde önemli bir yeri olan Anıtkabir, sembolik anlamlarıyla beraber düşünülmesi gereken önemli bir ulusal simgedir: “Atatürk’un naaşı tamamlanan Anıtkabir’e temelli olarak yerleştirildikten sonra, heykeller, rölyefler ve süslemeler, tüm ziyaretçilere tarihi (halen) temsil edip aktararak, Türkiye Cumhuriyeti’ne ait bir kimlik ve bellek inşa ederek, gelecek nesilleri algılanmış bir daimilikle eğitir. Ne var ki bu tarih, tarafsız tarihçilerin objektif şekilde yazdığı bir tarih değildir. Bu tarih daha ziyade Türk devletinde iktidarda olanlar tarafından kıymet biçilmiş, onaylanmış ve izin verilmiş bir tarihtir. Bu bakımdan Anıtkabir, pek çok abide gibi, mimarının ve inşa edilmiş ortamın geçmişi nasıl temsil etmeye ve siyasileştirmeye yaradığının bir örneğidir; bu örnek de neticede ulusal kimlik ile Türklerin ve Türk ulusunun belleğini şekillendirmeye yaramıştır”. Christopher Wilson, “Anıtkabir’de Ulusal Kimlik ve Belleğin Temsili,” *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları* içinde, ed. Leyla Neyzi (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 179.

²⁸¹ Yeri gelmişken bunun temel istisnasının Atatürk imgesi, bayrak, İstiklal Marşı ve askerlikle ilgili imgeler olduğunu belirmemiz gerekir. Bu dörtlü, dozları farklı olsa da her iktidar tarafından benimsenen, devletin karakteristik sembolleri olarak görülebilir.

ideolojinin görsellerini bozan işlerin arka planda hangi tür idealleştirmelere karşı çıktığının daha iyi anlaşılması hedeflenmektedir.²⁸²

2.2.1. Anıtlarda Devletin Görselleştirilmesi

Anıtların bir kamusal alanda yeni siyasal düzeni imlemek ve bir otoriteyi tesis etmek için dikilmesinin tarihi çok eskilere dayanır. Özellikle Augustus döneminden itibaren Roma İmparatorluğu'nda resmi sanat, kamusal alandaki bağımsız görsel temsilleri temizlemek ve kamusal temsil için programlı bir biçimde ilk defa bir görsel dil oluşturmak amacıyla yerleştirilir.²⁸³ Ulus devletlerin tarih sahnesinde egemen politik örgütlenme biçimi olmaya başladığı 19. yüzyılda ise kamusal anıtlar belirgin bir hız kazanır ve yüzyılın sonlarına doğru, daha sonrasında “statuomania” (heykel çılgınlığı) olarak ifade edilecek kadar çok sayıda heykel kamusal alana dikilir.²⁸⁴ 20. yüzyılda yükselen faşizm ve sosyalizm de yeni siyasal düzenlerini meşrulaştırma yolunda sıkça kamusal alan düzenlemelerine ve bu alanları heykellerle taçlandırmaya girişir.²⁸⁵ Bütün

²⁸² Tezin odak noktası görsel sanatlar olduğundan edebi metinler, folklor, tiyatro, sinema ve müzik alanlarında devletin nasıl işaretlendiği, bu sanatlar eliyle devletin halkı nasıl eğitmeye çalıştığı ve bu sanatların Türkiye'deki gelişim çizgilerinde devletin iktidardan iktidara değişen siyasi karakterinin nasıl takip edilebileceğine dair analizlere yer verilmeyecektir. Bu konularda yapılan bazı çalışmalar için bkz. Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sahnedeki Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013); Özgür Balkılıç, *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Millî Kimlik İnşasında Halk Müziği*, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015); Murat İri, "Türk Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946 Dönemi)" *Yayınlanmamış Doktora Tezi* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2004); Ömer Türkeş, "Güdükl Bir Edebiyat Kanonu," *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt 2, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 6. Baskı, 425 – 448; Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 2. Baskı.

²⁸³ Thea Ravasi, "Displaying Sculpture in Rome," *A Companion to Ancient Aesthetics* içinde, ed. Pierre Destrée ve Penelope Murray (Oxford: Wiley Blackwell, 2015), 249.

²⁸⁴ Fransa örneğinde 1870 – 1918 yılları arasında görülen 'heykel çılgınlığı' için bkz. Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870 – 1997* (Londra: Reaktion Books, 1998), 1. Bölüm; Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 2. Basım, 22 – 23.

²⁸⁵ Nazi ve Sovyet dönemleri anıtları için bkz. Sergiusz Michalski, *Public Monuments*, 4. ve 5. Bölüm. Genel anlamda sanatın Sovyetlerde ve faşist rejimlerde propaganda amaçlı kullanımları

bu anıt politikalarının arkasında temel bir ilke yer alır: “Devletin eylemleri için yeteri kadar geniş bir insan grubunun en azından pasif onayını kazanmak gerekli olduğunda, ona ‘imaj vermek’ de gerekli oldu”.²⁸⁶

Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi, İslâm’da heykelin hoş karşılanmaması sebebiyle Osmanlı’dan Cumhuriyet’e kalan ne bir heykelcilik kültürü ne de yetişmiş heykeltıraşlar bulunmaktaydı. Üstelik halkın heykele olan bakışı da hala olumsuzdu. Atatürk’ün 1923’te Bursa’daki bir halk toplantısında heykeller üzerine sorulan bir soruya verdiği yanıt, daha sonraki yıllarda artacak olan heykel ve anıtlara olan bakışını ifade etmesi bakımından önemlidir:

“Abidattan bahseden arkadaşımızın maksadı heykel olsa gerektir. Dünyada mütemeddin, müterakki ve mütekâmil olmak isteyen herhangi bir millet behemehal heykel yapacak ve heykeltraş yetiştirecektir. Âbidatın şuraya buraya hatıratı tarihiye olarak rekzinin mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriyeyi lâıkiyle tettebbu ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı Peygamberin dini İslâmı tesisinden bu âna kadar bin üçyüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti peygamberin evamiri ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardı. Bu insanları tarihi hakka davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayiki İslâmiye tamamiyle anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaati vicdaniye kuvvetli hadisat ile de teyyüt eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taâbbüdünü farz ve zan etmek âlemi İslâmı tahkir etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından biri olan heykeltraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hatıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir. Bu işe çoktan başlanmıştır. Meselâ Sivas’dan Erzurum’a giderken yol üzerinde güzel bir heykele tesadüf edersiniz. Sonra Mısırlılar İslâm değil midir? İslâmlık, yalnız Türkiye ve Anadolu halkına mı münhasırdır? Seyahat edenler pek âlâ bilirler ki, Mısır’da bir çok eâzımın heykelleri vardır. Milletimiz din ve dil gibi

konusunda ayrıntılı bir analiz için bkz. Toby Clark, *Sanat ve Propoganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004), özellikle 2. ve 3. Bölümler.

²⁸⁶ Robin Jeffrey, “What the Statues Tell: The Politics of Choosing Symbols in Trivandrum,” *Pacific Affairs*. 53, no. 3 (1980): 498.

kuvvetli iki fazilete maliktir. Bu faziletleri hiçbir kuvvet, milletimizin kalp ve vicdanından çekip alamamıştır ve alamaz, insanlar mütekâmil olmak için bazı şeylere muhtaçtır. Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icabettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide yeri yoktur. Halbuki bizim milletimiz, evsafı hakikiyesile mütemeddin ve müterakki olmaya lâyıktır ve olacaktır”.²⁸⁷

İlk Atatürk anıtı Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan ve 1926’da Sarayburnu’na dikilen Sarayburnu Atatürk Anıtı’dır (Resim 11) ve Heinrich Krippel ve Pietro Canonica tarafından 1928’e kadar 6 Atatürk anıtı daha yapılmıştır.²⁸⁸ Özellikle yerli heykeltıraşların da anıt yapmaya başlamasıyla Türkiye’de anıt yapımında bir ivmelenme yaşanır.²⁸⁹ Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi, Milli Mücadele’nin gelişiminin Nutuk ile birlikte Atatürk’ün şahsında bütünleşen birinci tekil kişi biçimindeki anlatımı, 1930’larda sistemli ve programlı bir resmi ideoloji çerçevesinde

²⁸⁷ Mustafa Kemal Atatürk, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II (1906 – 1938)* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1959), 66 – 67.

²⁸⁸ Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 109.

²⁸⁹ Türkiye’de en çok Atatürk anıtı yapan heykeltıraşlardan biri olan Kenan Yontunç’un anılarından yerli heykeltıraşların yabancılara verilen anıt siparişlerinden duydukları rahatsızlık görülebilir: “1928 Eylül ayındaki evlenme törenimde Atatürk de bulunmuştu. Bir ara Maarif Vekili Mustafa Necati Bey: ‘Paşam, heykeltraş Canonica’ya bütün vilâyetlerimiz için heykelinizi yaptıracağız. Bir anlaşmaya varıyoruz’ dedi. Söz istedim: ‘Paşam, izin verirseniz arzedeyim. Timur’un, Cengiz’in heykelleri yapılmadı. Namları da unutulmuş değildir. Sizin asker dehânız yanında büyük inkılâpçılığın gelir. İzin verirseniz, sizin heykellerinizi, biz, Türk sanatçıları yapalım. Güzel Sanatların bu dalında bir çok yeniyiz, henüz yetişmedik. İlerde yetişecekler, içlerinden gelecek sevgi ve sizi ebedileştireceklerdir. Meselâ bizim ediplerimiz, şairlerimiz zayıftır diye bu büyük hamâset destanını D’Annunzio’ya mı yazdıralım?’ dedim. Ben konuşurken kayınpederim Kâzım Paşa dahil, herkes, Atatürk’ün kızacağından korkarak ondan uzaklaşmıştı. Atatürk, Maarif Vekili’ne: ‘Çocuk doğru söylüyor Necati Bey! Bu işi durdurun, bizimkiler yapsınlar’ dedi”. Aktaran, Ünsal Yücel, “Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı,” *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk* içinde (İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1983), 431-432. Faik Gür’e göre ise Atatürk ve siyasi elit yabancı heykeltraşların anıt yapımı konusunda istihdam edilmesine karşı eleştirilere açık değildi. Öyle ki 1927’de Yeni Kalem adındaki mizah dergisinde Pierre Canonica’ya ödenen yüklü miktarı hicveden bir karikatürün yayınlaması sebebiyle dergi sorumlusu Yusuf Ziya’nın yargılandığı ve bir yıl hapse mahkum edildiğinin, o tarihten itibaren de bu tarz hicivlerin görünmez olduğunun ve yabancı heykeltıraşların istihdamının 1940’ların sonuna kadar sürdüğünün altını çizer. Faik Gür, “Sculpting the Nation in Early Republican Turkey,” 355 - 357.



Resim 11 – Heinrich Krippel tarafından yapılan Sarayburnu Atatürk Anıtı, 1926. **Kaynak:** Kıvanç Osma, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923 – 1946)*, 214.

Atatürk imgesinin her boyutta tek adam figürü halinde temsilini beraberinde getirmiştir. Atatürk'ün hayatta olduğu dönemde yerleştirilen anıtların Meçhul Asker Anıtı (1925) ve Menemen Şehit Kubilay Anıtı (1932) hariç hepsinin Atatürk anıtı olması, yeni kurulan devletin kendini nasıl görselleştirdiği hakkında önemli bir nokta olarak işaretlenebilir.²⁹⁰

Bu dönemde yapılan Atatürk anıtları ile “anıtların ‘kaidesi’ olarak Atatürk kültü”, birbirini besleyen ve bütünleyen şeyler olarak ortaya çıkar ve 1926 – 1938 arasında toplam yirmi sekiz Atatürk heykeli dikilir.²⁹¹ Cumhuriyetin sıfırdan bir şeyler kurmaya çalışması, kurucu öğelerin görselliğini neredeyse sınırsız kılmaktaydı; bir başka deyişle kurulan siyasi yapıyı istikrarlı bir biçimde sürdürmek için istenilen her türlü görselleştirme rahatlıkla yapılabilirdi:

“Cumhuriyet dönemi simgesel siyasetinin en önemli farkı, Osmanlı'nın yıkılmayı önleme, hiç olmazsa geciktirme arzusuyla parçalı önlemler alma zorunluluğunun yerini bütünlüklü bir kuruluş sürecine bırakmış olmasıdır. Bu niteliği itibariyle, daha kapsamlı bir pratikler demeti olarak ortaya çıkan Cumhuriyet simgeselliği, bir yandan daha etkili olurken, diğer yandan batı kültürüne daha sık ve yoğun referanslar içermiştir”.²⁹²

Bu sebeple dikilen Atatürk heykelleri genellikle tekil birer sembol olmaktan öte “kamunun bir araya geleceği düşünülen meydan, cadde, park, müze vb. alanlarda yer

²⁹⁰ Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 67. Birkaç anıtta Atatürk ile beraber İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'ın da rölyef ve heykelleri bulunsun da Atatürk'ün sağlığında hiçbiri tekil olarak temsil edilmemiştir. Cumhuriyet döneminde bir Osmanlı şahsiyeti için dikilen ilk anıt ise 1944'te Beşiktaş'a yerleştirilen Barbaros Hayrettin Paşa anıtıdır. Faik Gür, “Sculpting the Nation in Early Republican Turkey,” 354.

²⁹¹ Age., 44, 109 – 110. Konu hakkında yeni tarihli birçok çalışmadan bazıları için Bkz. Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 2014; Aylin Tekiner “İktidar, Söylem ve Kült: Atatürk Anıtları,” *Resmi Tarih Tartışmaları 10: Rejim ve Ritüelleri* içinde, ed. Mete Kaan Kaynar (Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010), 131-153; Kıvanç Osma, *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923 – 1946)* (Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2003); Faik Gür, “Atatürk Heykelleri ve Türkiye’de Resmi Tarihin Görselleşmesi,” *Toplum ve Bilim* 90, (2001): 147 – 166; Faik Gür, “Sculpting the Nation in Early Republican Turkey,” 2013.

²⁹² Yücel Demirel, “Türkiye’de Resmî İdeolojinin ve Siyasal Alanın Simgesel İnşası,” *Resmi Tarih Tartışmaları 10: Rejim ve Ritüelleri* içinde, ed. Mete Kaan Kaynar, (Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010), 309.

alır”²⁹³ ve bütün bir alanın yeniden düzenlenmesini ve modernleştirilmesini beraberinde getirir. Bu bir yönüyle ulusun görsel inşasını ve geçmişiyle olan bağlarından kopmasını sağlarken, öte yandan o bağların görsel ve manevi etkisinin silinmesini ve mekânın belleğinin sıfırlanmasını amaçlar. Ulusla birlikte vatandaş da yeniden doğuyordur: etrafındaki mekânın dönüşmesi, kendisine yeni bir yaşam alanı, adeta ikinci bir hayat sunuyordur, tabii yeni simgesel düzene itaat ettiği ölçüde. Bu simgesel düzende temsil edilen Atatürk, sadece askeri darbeler döneminde değil, erken Cumhuriyet döneminden itibaren ağırlıklı askeri kıyafetle betimlenmiştir. Tekiner’in ortaya koyduğu gibi tek parti döneminde yapılan toplam otuz dokuz anıtın sadece yedisinde Atatürk sivil kıyafetle, ikisinde de çıplak olarak betimlenir.²⁹⁴ Atatürk’ün sembolik temsilinde birleştirilen ve yaygınlaştırılan Cumhuriyet ideolojisi, bu sayede bir karakteristiğini daha halka doğrudan sunma imkânı edinir.

Çok partili döneme geçişle birlikte Atatürk heykellerinin yapımında darbe dönemlerinin getirdiği ivmelenmeler gözlemlenir. 1946 – 1960 arası dönemde on iki Atatürk anıtına karşılık 1960 – 1970 arasında elli dokuz anıt yaptırılır.²⁹⁵ Yine de Atatürk’ün kültleştirilmesi sürecinin ilk ivmelenmesinin Demokrat Parti döneminde gerçekleştiğini belirtmek gerekir. Tamil Bora’ya göre Atatürk’ün vefatı sonrası İnönü döneminde Atatürk heykellerinin dikilmesinde görülen yavaşlama, Demokrat Parti tarafından İnönü’nün siyasi gücünü arttırma endişesi olarak yorumlanmasına ve Atatürk imgesinin önemszenmesine yol açar. Dolayısıyla bu durum “anti-İnönü ve anti-CHP bir

²⁹³ Zeynep Yasa-Yaman, “‘Siyasal/Estetik Gösterge Olarak’ Kamusal Alanda Anıt ve Heykel,” *METU JFA* 28, no. 1 (2011): 71.

²⁹⁴ Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 75. “1931’den itibaren aktif siyasetten uzaklaşıp kültür alanına yönelen Atatürk’ün kendisi yerine demirden temsilinin daha fazla görünür olması, bir ulaşılmazlık duygusu yaratarak Atatürk kültürünü pekiştirmiştir. 1930 – 1935 döneminde yapılan on beş anıtın on üçünün mareşal kıyafetli olması da dönemin ruhu hakkında ipucu verir”. Age., 113.

²⁹⁵ Age., 174. 27 Mayıs darbesinden sonra Milliyet gazetesi Atatürk heykeli bulunmayan illere heykel yaptırılması için bir kampanya başlatır. Toplanan paralarla Bingöl, Tunceli, Van, Bitlis, Mardin, Muş, Uşak ve Giresun’a Atatürk heykelleri yaptırılır.

jest” olarak görülmelidir.²⁹⁶ 1951 yılında çıkarılan ve hala yürürlükte olan 5816 sayılı Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun, Atatürk’ün manevi hatırasını herhangi bir maddi görseline yapılacak saldırıları cezalandırarak korumayı amaçlar.²⁹⁷ Öte taraftan estetik açıdan kötü yapılan ya da zamanla yıpranan heykel ve büstlerin imhasını yasaklayan bu kanun trajikomik durumların ortaya çıkmasına da yol açar.

Yukarıda değinilen gelişmelere bakarak 1980 sonrası süreçte askeri rejimin Atatürk anıt ve büstlerini hızla üretmesi ve Türkiye’nin birçok yerine yerleştirmesi şaşırtıcı görünmez. Özellikle 1981 yılının Atatürk’ün yüzüncü doğum yılı olması sebebiyle “Atatürk Yılı” ilan edilmesinden sonra birçok büst ve anıt hazır kalıplardan çoğaltılarak ülke geneline dağıtılır. Darbeden sonra doğu ve güney doğu illerine kamyon kamyon büst ve heykel taşınması da anıtların devletin yeniden bir otorite tesisi sağlama çabasının birer aracı olarak kullanılmasının önemli örneklerini oluşturur.²⁹⁸ Atatürk heykellerinin devlet otoritesinin yüzü olarak kullanıldığı bir başka yakın tarihli dönem de 28 Şubat sürecidir. Refah Partisi’nin yükselen başarı grafiğiyle birlikte Atatürk karşıtı ve şeriat yanlısı söylemlerin artması Atatürk imgesini laikliğin bir sembolü haline getirir ve *sembol savaşı* diye betimleyebileceğimiz bir sürecin önünü açar. Özellikle muhafazakâr kesimin yoğunlukta yaşadığı bazı bölgelerde yerel yöneticilerin Atatürk anıtına direnmesi

²⁹⁶ Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2016), s.

²⁹⁷ “Madde 1 – Atatürk’ün hatırasına alenen hakaret eden veya söven kimse bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. Atatürk’ü temsil eden heykel, büst ve abideleri veyahut Atatürk’ün kabrini tahrip eden, kıran, bozan veya kirleten kimseye bir yıldan beş yıla kadar ağır hapis cezası verilir. Yukarıki fıkralarda yazılı suçları işlemeye başkalarını teşvik eden kimse asıl fail gibi cezalandırılır. Madde 2 – Birinci maddede yazılı suçlar; iki veya daha fazla kimseler tarafından toplu olarak veya umumi veya umuma açık mahallerde yahut basın vasıtasıyla işlenirse hükmolunacak ceza yarı nispetinde artırılır. Birinci maddenin ikinci fıkrasında yazılı suçlar zor kullanılarak işlenir veya bu suretle işlenmesine teşebbüs olunursa verilecek ceza bir misli artırılır. Madde 3 – Bu kanunda yazılı suçlardan dolayı Cumhuriyet savcılıklarınca re’sen takibat yapılır. Madde 4 – Bu kanun yayımı tarihinde yürürlüğe girer. Madde 5 – Bu kanunu Adalet Bakanı yürütür”. Anonim, “Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun”. (25/07/1951). *Resmî Gazete*, Sayı: 7872, s. 1842.

²⁹⁸ Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 198.

ya da tersi biçimde muhafazakar yerlere laikliğin sembolü olarak devlet eliyle/ desteğiyle heykel götürülmesi bu sembol savaşlarına örnek teşkil eder.²⁹⁹ Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde dikilen anıtlardaki vatanın bölünmez bütünlüğüne dair vurgu İslamcılarının büyükşehirlerde yönetimi almasına bağlı olarak farklılaşır:

“[Yargıtay binasının önündeki Atatürk ve Adalet Anıtı’nın kaidesinde] ‘Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir’ sözünün kullanılması, İslamcılarının ‘Hâkimiyet kayıtsız şartsız Allah’ındır’ şiarına bir tepki olarak okunabilir. 2000’li yıllarda ise RP’nin haleflerinden Adalet ve Kalkınma Partisi’nin lideri ‘Hakimiyet kayıtsız şartsız milletindir’ şiarını üstüne basa basa kullanacak; 1994’te RP’ye karşı bir laiklik işareti olarak kullanılan vecize, 2000’li yıllardan itibaren AKP hükümetinin orduyu hedef olarak kullandığı bir demokrasi kalkanına dönüşecektir”.³⁰⁰

Yakın zamanlı bir araştırmaya göre ise, Diyarbakır’daki anıtların biçim ve içerik açısından geçirdiği dönüşümlere odaklanarak 2000’li yıllardan önce şehirdeki anıtların daha çok Türk Kurtuluş Savaşı üzerinden kentin Türklüğüne dair vurgular barındırdığını belirtir, lakin 2000’ler sonrasındaki anıtlarda verilen mesaj vatan ve milletin bölünmez bütünlüğüne doğru kayar.³⁰¹

2.2.2. Ulusu Resmetmek

Türkiye’de resim sanatının devletle olan ilişkisi özellikle erken cumhuriyet döneminde çok girifttir. 1882’de Sanayi-i Nefise’nin kurulmasından sonra daha derli toplu bir hale gelen sanat eğitimi ve özellikle yurt dışına sanat eğitimi almak üzere gönderilen öğrencilerin geri dönmeleri sayesinde artan resim üretimi, ilk zamanlarda ağırlıklı Batı izlenimciliğini takip eder. Fakat bu dönemin ressamı, Batılı

²⁹⁹ Sultanbeyli ve Sincan örnekleri için bkz. Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 237 – 251.

³⁰⁰ Age., 235.

³⁰¹ Recep Baydemir, “Diyarbakır Kentinde Bulunan Atatürk Anıt ve Heykellerinin İdeolojik Mesajlarının Çözümlemesi,” *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, no. 11 (2017): 46 – 71.

izlenimciliğin pozitivist felsefeyle olan bağıyla değil sadece izlenimciliğin yarattığı formla ilgilendiklerinden Osmanlı izlenimciliği teknik bir olgu olarak kalmıştır.³⁰² Yine de 1914 Kuşağı sanatçıları ilk defa çıplak modelden çalışabilmiş ve bir süre sonra da sergileyebilmişlerdir.³⁰³ Ayrıca Mihri (Müşfik) Hanım ve Müfide Kadri'nin girişimleriyle 1914'te açılan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte kadınlar da güzel sanatlar eğitimi almaya başlamışlardır. Yukarıda değindiğimiz heykel sanatının gelişimi ile beraber düşünüldüğünde heykeltıraşlara kıyasla daha donanımlı ve daha fazla sayıda ressamın erken cumhuriyet dönemine devrolduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Cumhuriyet'in resmi ideolojisi bağlamında yeni kurulan devletin görselleştirilmesi ve ulusal simgelerin yaratılması çabalarında ressamın payı büyüktür. Diğer sanat dallarında üretim yapan sanatçıların devletle kurdukları mütekabil ilişkiyi ressam – devlet arasında da görmek mümkündür. Özel müteşebbislerin etkin olmadığı bir ekonomi ilişkisi içinde devlet sanatın tek alıcısı ve hamisi olarak belirir. Geçim koşullarının ağırlığı da düşünüldüğünde bu durumun sanatçıları devlet kadroları tarafından beğenilecek işler üretme mecburiyetine sevk ettiğini söyleyebiliriz. Diğer taraftan cumhuriyet kadrolarının da yeni kurulan devletin ideolojisini okur-yazar oranı çok düşük olan halka anlatmak gibi büyük bir problemi aşmak için resamlara ihtiyaç duyduğu görülür. Fakat bu mütekabil ilişkiyi sadece tarafların pragmatik tutumlarıyla açıklamak doğru değildir. Ressamların büyük bir çoğunluğu kendilerini duygusal olarak da yeni kurulan cumhuriyete bağlı hissederler ve sanatlarını cumhuriyet ideolojisinin yaygınlaşmasında bir araç olarak

³⁰² Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye'de Modernleşme ve Sanat* (İstanbul: Corpus Yayınları, 2017), 71 – 78.

³⁰³ Canlı modelin sanat eğitiminde kullanılmaya başlaması hakkında bkz. Aydın Ayan ve Halenur Katipoğlu Kaya, ed. *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri Panelleri ve Sergisi* (İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 2006); Ahu Antmen, *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü* (İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2015).

görürler.³⁰⁴ Bu duygunun oluşmasında ressamın çoğunun devlet memuru olmasının da payı vardır. Malik Aksel bu hissiyatı özlü bir biçimde ifade eder:

“bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir. (...) Eserlerin kıymeti, yalnız sanat bakımından değil yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur”.³⁰⁵

Benzer bir hissiyat cumhuriyet kadrolarında da görülür. Onlar da resim sanatının gelişimini sadece propaganda malzemesi olarak değil, muasır medeniyetler seviyesine erişmenin, modernleşmenin bir yolu olarak konumlandırırlar. Bu yüzden iki taraf da kurulan bu ortaklıktan pek de şikâyetçi görünmezler.

Bu ortaklığın başlıca tartışmaları milli sanat, inkılapların nasıl tasvir edilmesi gerektiği, inkılapları halka nasıl anlatmak gerektiği, halkın tasvir biçimleri, Batıcı üslupların nasıl kullanılması gerektiği gibi konular etrafında döner. 1916’tan itibaren düzenlenmeye başlayan ve ağırlıklı 1914 Kuşağı sanatçılarının izlenimci tarzdaki resimlerini sergilediği Galatasaray Sergileri, cumhuriyetin ilanından sonra eleştiriler almaya başlar. Bu dönem sanatımızın millileşmesi üzerine yazan birçok yazar kısmen farklı yöntemlerin altını çizse de temelde benzer şeyleri söylerler: Batı etkisinden ve taklitten kurtulup milli öze dönülmelidir ve bu durum ancak sanatçının milli özü içinde

³⁰⁴ “Bu resimlerde, heykellerde gözlemlenen samimiyet, sanatçıların sıradan bir “sipariş işi” değil, kendilerinin de inandıkları, arkasında durduktan Cumhuriyet ideallerine olan bağlılıklarını dile getirir. Zaten o yıllarda yazılarıyla düşüncelerini belirten ressamın tamamında (B. Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Malik Aksel vb.) devletin sanatçıyı koruması, kollaması fikri hâkim olduğu için, sanatçıların da bu durumu onayladıklarını unutmamak gerekir”. Necmi Sönmez, “Edilgen Kanon (1923-1960): Türkiye’de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı,” *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, cilt. 9, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 2. Baskı, 872.

³⁰⁵ Malik Aksel, “20 Yıllık Sanat Hareketleri,” *Ülkü* 51, (1943): 25.

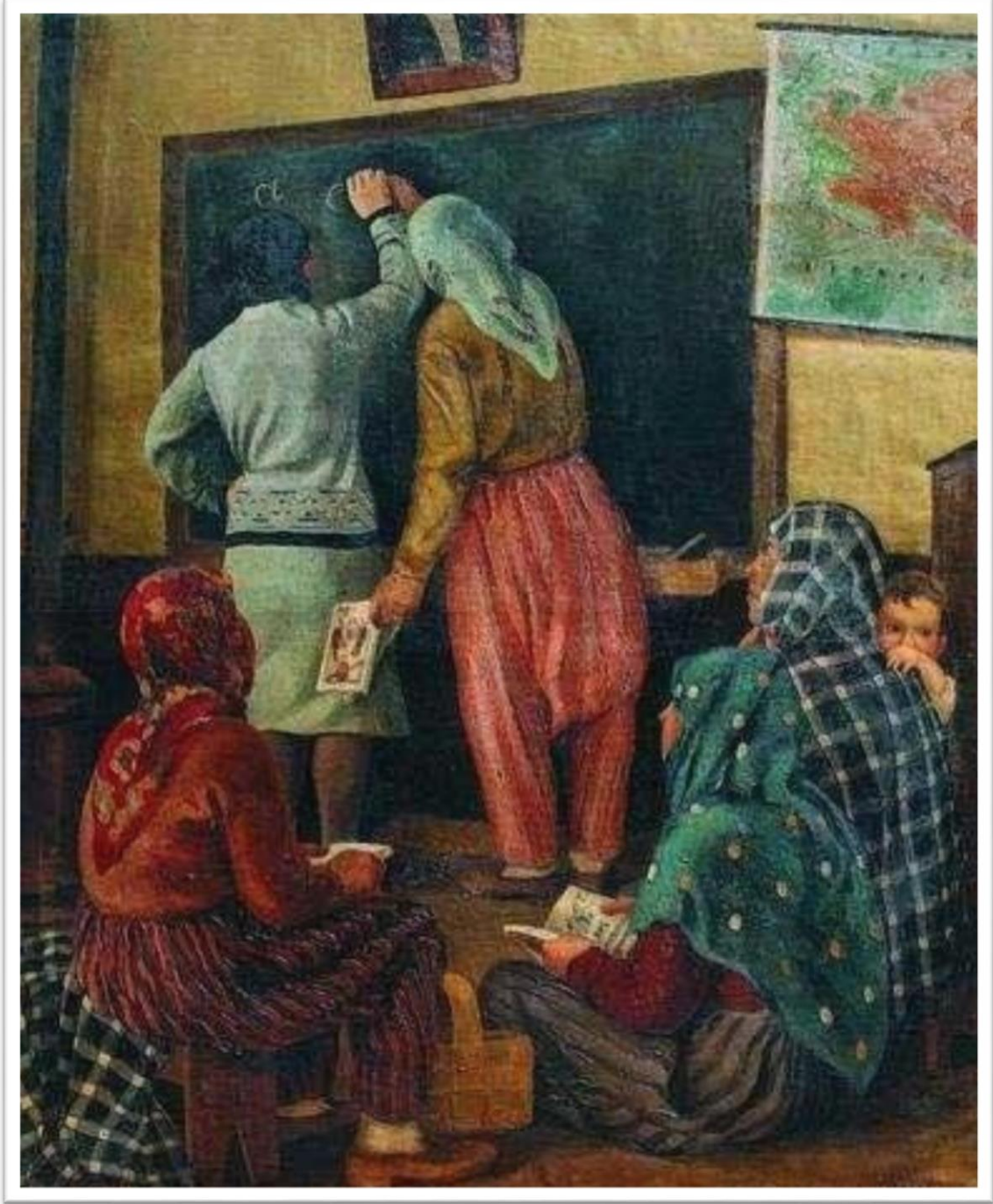
bulmasıyla, milli özle özdeşleşmesiyle sağlanabilir.³⁰⁶ Bu amaçla özellikle 1930’lardan başlayarak devlet eliyle sergiler düzenlenmiş ve resmi ideolojinin köycü söylemine uygun, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerini görselleştiren resimler sergilenmeye başlamıştır. Her yıl 29 Ekim’de açılan İnkılâp Sergileri (1933 – 1936), Anadolu’daki gençlerin sanata katılımını artırmak üzere düzenlenen Halkevi Sergileri, ressamı yaz aylarında Anadolu’nun çeşitli yerlerine göndererek orada yaptıkları resimleri derleyen Yurt Gezileri Sergileri milli sanat tartışmalarının birer sonucu olarak okunabilir.³⁰⁷ Bu sergilerde Kurtuluş Savaşı’nın cephe önü ve cephe gerisi, inkılâplar (Resim 12 ve 13), Atatürk ve İnönü portreleri, köy manzaraları, modernleşmenin bir göstergesi olarak sunulan kadın tasvirleri bolca yer alır. Yapıldıkları zaman aralıklarına ve sanatçıların bağlı buldukları sanat gruplarına bağlı olarak resimler form açısından birbirlerinden ayrılırlar da bu resimlerin ulusun inşasında ve görselleştirilmesinde önemli rol oynadığını belirlemek gerekir.³⁰⁸ “Her ne kadar ‘Müstakil Ressamlar’ ya da ‘D Grubu’ grup ideolojilerini milliyetçilikle tarif etmemiş olsalar da, birçok ressamın doğal bulduğu ve halkı ilgilendirecek konular Kurtuluş Savaşı, devrimler ve Atatürk ile ilgili konulardı”.³⁰⁹

³⁰⁶ Milli sanat tartışmalarında Behcet Kemal Çağlar, Nurullah Berk, Ahmet Muhip Dıranas, Yahya Kemal, Sabahattin Eyüboğlu gibi yazarların fikirlerinin bir özeti için bkz. Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat: 1923 – 1950* (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003), 178 – 186. Ressamların milli sanata bakışı konusunda bkz. İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 110 – 115 ve 263 – 266.

³⁰⁷ Ankara Halkevi’nde açılan sergilerin bir dökümü için bkz. Çiğdem Doğan, *Ankara Halkevi Sergileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Ankara: Ankara Üniversitesi, 2009); Yurt Gezileri Sergileri’nin kapsamlı bir araştırması için bkz. Amelié Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)* (İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, 1998).

³⁰⁸ Cumhuriyet’in kendini görselleştirme, inkılâpları tanıtmaya ve yaygınlaştırma çabası posterler, ilanlar ve karikatürlerle de desteklenir. Yaptığı grafik işleri sebebiyle ‘Cumhuriyeti Afişleyen Adam’ olarak da bilinen İhap Hulusi (Görey) verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Bkz. Ender Merter, *Çizgi Dünyasına Yolculuk: İhap Hulusi Görey’in Skeç Defterleri (1922 – 1961)* (İstanbul: Boyut Kitapları, 2004). Cumhuriyet’in ilanından sonra yayınlanan karikatürlerden bir seçki için Bkz. Turgut Çeviker, *Karikatürkiye: Karikatürlerle Türkiye Tarihi Cilt 1* (İstanbul: NTV Yayınları, 2010).

³⁰⁹ Jale Nejedt Erzen, *Türkiye’de Sanat ve Resim Üzerine* (Ankara: Akılçelen Kitaplar, 2018), 97.



Resim 12 - Şeref Akdik, Okuma ve Yazma Kursu, 180 x 150 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. Kaynak: Veysel Uğurlu, haz., *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998).



Resim 13 - Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933, 176, 5 x 237 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. **Kaynak:** Veysel Uğurlu, haz., *Savaş ve Barış*, 30.

Öte yandan sanatın millileşmesi kendi içinde temel bir tezat barındırıyordu. Yüzünü Batıya dönmüş ve Batı modernizmini takip edecek şekilde inkılâplar yapan, bu inkılâpları da halka aktarmaya çalışan cumhuriyet kadroları, bir yandan kübizm, konstrüktivizm gibi Batıdaki sanatsal akımları takip ederek mimetik sanatsal tasvir rejimini kırmaya çalışan, diğer yandan ise köyü ve geleneksel yaşamı konu alarak milli özü yakalamaya çalışan ressamlardan yeni işler üretmelerini bekliyordu. Böyle bir atmosferde sanatçıların yapıtları fazla geleneksel olup ideolojiyle ters düşebilir ya da fazla Batıcı bulunup milli özden sapmış, özenti işler olarak okunabilirdi:

“Kemalist ideolojinin öncülüğünde devrim kültürünün yaratılacağına inananlar vardı. Ama pek çokları için milli öz, halkın temsil ettiği yaşayan anelerde saklıydı. Bu durumda hem inkılâpçı, hem ananeci olmak, kadercilik ve mutlak inançlarla sarmalanmış bir dünya görüşünü içinde saklıyordu. (...) Yeni yorum yeni yaşam biçiminin oluşmasını gerektiriyordu. Bunun gerçekleşmediği durumlarda, Cemal Tollu'nun dediği gibi, bugünkü sanatçının maddi ve manevi gücü, bütünlüğü olan bir resme ulaşmaya yetmiyordu. Var olan yaşam koşullarında, modern sanatı ciddiye ve bilgiyle deneyen ressamın bile gerçekçi ve klasik üsluba dönmesi doğaldı”.³¹⁰

Ressamların Yurt Gezileri kapsamında Anadolu'ya gönderilmeleriyle bu çelişki daha da görünür olur. 1930'larda Cumhuriyet'in köyü yücelten kadroları “ulusal kültürün ‘saf’ ve ‘tamamen’ korunmuş olduğu yerlerin köyler olduğunu” söylerken “Türk ırkının asıl olarak buralarda korunmuş olduğu[nun]” altını çizerler.³¹¹ Ressamların karşılaştıkları Anadolu ise bu güzellmelerden çok daha farklıdır. Siirt'e gönderilen Avni Arbaş ve Bingöl'e gönderilen Cemal Bingöl, hem sefaletten hem de oralarda yaşayan insanların dışarıdan gelen kişilere karşı ne kadar uzak ve kapalı olduklarından yakınırlar.³¹² Bu yüzden 6 yılda gönderilen toplam 48 ressamın ürettikleri birçok eser ağırlıklı manzara ve

³¹⁰ İpek Duben, *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)*, 265.

³¹¹ M. Asım Karaömerlioğlu, “Türkiye’de Köycülük,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt. 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 6. Baskı, 293 – 294.

³¹² Aktaran, Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız*, 151 – 152.

şehirlerin önemli tarihi eserlerinin (genellikle de camilerin) resimlerinden oluşur ve figüratif işler yok denecek kadar azdır. Necmi Sönmez 1914 – 1945 arası dönemdeki sanatçıları devletle olan ilişkilerini göz önünde tutarak “edilgen kanon” olarak tanımlar: “1914-1945 döneminde önce Saray’a, yüksek Osmanlı burjuvazisine, sonra da Ankara’daki devlet erkanına karşı “edilgen” bir tavır takınan görsel sanatçılarımız, Fikret Mualla, Arif Dino, Abidin Dino, Hale Asaf, Muhiddin Sebati, Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger, İlhan Koman gibi ayrıcalıklı konuma sahip olanlar dışında, “yukarıdan” belirlenen formlarda, yönlere çalıştılar”.³¹³ Yurt Gezilerine gönderilen bu 48 ressamın gözlemlerini daha sonraki resimlerinde kullanmamış olmaları da bu bağlamda üzerine düşünülmesi gereken bir durumdur.³¹⁴

Çok partili sisteme geçildikten sonra partilerin halka ulaşmalarında afiş ve posterlerin kullanımı etkin bir biçimde sürdürülmüştür. Fakat resim artık devlet hamiliğinden sıyrılmış, milli sanat konusunun dışında ilgiler edinmiş ve Zeynep Yasa Yaman’a göre 1950- 60 yılları arasında ilk kez Avrupa ve Amerika’daki yükselen sanat akımlarıyla paralellik içinde soyut sanatı deneyimlemeye başlamıştır.³¹⁵ Bu dönemde devletin resim sanatına desteğinde görece bir azalma, özel sektörün sanat üzerinde etkisinde (birkaç özel galeri, özel koleksiyoner ve sanat yarışması eliyle) görece bir artma gözlemlenir. Özellikle 1950’lerden itibaren Paris’e giden Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, Albert Bitran, Selim Turan, Yüksel Arslan gibi sanatçıların işleri, yukarıda Malik Aksel’den alıntılıdığımız görüşün tersine dönmeye başladığına işaret eder. İnkılap Sergileri’nin yerine 1939’dan itibaren düzenlenmeye başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri hala sürse de bu sergiler içerik ve biçim açısından devletin kendi politikalarını görselleştirmeden tamamen bağımsızlaşmıştır. Dönem dönem çeşitli devlet kurumlarının

³¹³ Necmi Sönmez, “Edilgen Kanon (1923-1960),” 870 - 871.

³¹⁴ Age., 872.

³¹⁵ Zeynep Yasa Yaman, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu,” *Toplum ve Bilim* 79, (1998): 94 – 137.

Atatürk'ü ve çeşitli ulusal olayları anma vesilesiyle organize edilen sergiler/ yarışmalar haricinde devletin erken Cumhuriyet dönemindeki gibi resim sanatını doğrudan kullanarak yeni imajlar – semboller yaratma politikasının rafa kaldırıldığı söylenebilir. Aslında darbe dönemlerinde Atatürk imajı üzerinden otorite kurma eğiliminde olan generaller eliyle aşırı derecede Atatürk imgesi kopyalanıp ülke geneline dağıtılmıştır. Özellikle 1980 askeri darbesi sonrası, yukarıda değindiğimiz fason heykel ve büstlerin üretilmesi gibi Atatürk posterlerinin ve fotoğraflarının seri üretimlerinde de bir patlama yaşanmış ve Atatürk imgesi fetişleştirilmiş/ kültleştirilmiştir.³¹⁶ 1981 yılını fırsat bilerek Atatürk'ün yüzüncü doğum yıldönümünü kutlamaları çerçevesinde ülke geneli yalnız Atatürk imajlarıyla değil, aynı zamanda sözleriyle de donatılmıştır.³¹⁷ Fakat bu kültleştirme hamlesi, erken Cumhuriyet'teki gibi yeni devlet ikonları ya da ulusal aidiyeti güçlendirecek yeni imgelerin sanat yoluyla yaratılmasını içermez, sadece Atatürk imgesi üzerinden devlete ve askeriye karşı bir bağlılık hissi yaratmaya çalışır.

Refah Partisi'nin 1994 yerel seçimlerinde büyük başarı göstererek İstanbul ve Ankara belediye başkanlıklarını alması, bir yıl sonra da seçimlerden birinci parti olarak çıkması devletin laik ve milliyetçi olan karakteristik özelliğinin ilk kez köklü bir biçimde sallanması olarak okunabilir. Bu sürecin kendisi ideolojiler çatışması olduğu kadar semboller çatışması şeklinde de cereyan ettiğinden ve AKP iktidarında daha da ileri taşındığından ayrı bir başlık altında ele almak gerekmektedir.

³¹⁶ Esra Özyürek, İstanbul'da bir özel okulda yöneticilik yapan bir kişiyle yaptığı mülakatta kişinin 12 döneminde askerlerin Atatürk imgesini nasıl yaygınlaştırmaya çalıştığına ilişkin anılarını şöyle aktarır: “12 Eylül darbesinden sonra her yerde tam bir Atatürk dayatmacılığı vardı. Babamın elektrikli aletler satan dükkanına askerlerin düzinelerce Atatürk resmi getirdiklerini hatırlıyorum. Handaki bütün dükkancıların bunları asmaları zorunluydu, ama hiçbiri önemsemezdi. Babam bunlardan birini masasının kenarına koymuştu. Çerçeveye bile koymamış, bantlamakla yetinmişti. Diğer posterler de köşede bir yerde unutulmuştu”. Esra Özyürek, *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2007), 136.

³¹⁷ Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, s.

2.3. Sembol Savaşları: 1990’lardan Günümüze Değişen Devlet İkonografisi

Devletin resmi temsilindeki ve ikonografisindeki İslami referansların izleri Turgut Özal’ın iktidara gelmesinden sonra belirginleşmeye başlar. Türk-İslam sentezinin devletin resmi kültür politikası olmasından sonra ülkenin milli kimliği kurgusunda önemli değişiklikler yaşanmaya başlar.³¹⁸ İç politikada Osmanlı’nın farklılıklara karşı toleransını referans alan, dış politikada ise Osmanlı hinterlandındaki Balkanlar, Kafkaslar ve Orta Doğu ile ticari mal, fikir ve insan kaynakları alışverişinde bulunmayı amaçlayan neo-Osmanlıcı politikalar;³¹⁹ imam-hatip okullarının, Kuran kurslarının ve camilerin sayısında yaşanan olağanüstü artış;³²⁰ Türk Lirası banknotlarında Osmanlı referanslı imgelerin artması;³²¹ kültür-sanat hayatından modernist hareketleri temizleme ve Osmanlıca kelimeleri gündelik dilde daha fazla kullanma çabaları³²² gibi bir dizi gelişme Refah Partisi’nin iktidara gelmesiyle şiddetlenen milli kimlik ve devletin sembolik temsili tartışmalarına zemin hazırladı.

³¹⁸ Gavin D. Brockett, 1960 ve 70’lerde bir fikir olarak ortaya atılan Türk-İslam sentezinin 1980’lerden itibaren resmi söylemde kendine yer bulmasının öncüllerinin 1945-54 arasında taşrada çıkarılan yazılı basında aranması gerektiğini ortaya koyar. Brockett’a göre insanların Türk ve İslam kimliklerini bir arada benimsenmesi bu dönemde yapılan neşriyatlarla birlikte başladı. Bu yüzden Türk-İslam sentezi zaten toplumda beliren bir gerçekliğin teorik düzleme yansımasıydı. Gavin D. Brockett, *How Happy to Call Oneself a Turk: Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity* (Austin: The University of Texas Press, 2011).

³¹⁹ M. Hakan Yavuz, *Nostalgia for the Empire: The Politics of Neo-Ottomanism* (New York: Oxford University Press, 2020).

³²⁰ Banu Eligür, *The Mobilization of Political Islam in Turkey* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010). Eligür’ün aktardığına göre Anavatan Partisi’nin iktidarı süresince yılda ortalama 2000 cami, 135 Kuran kursu açılmıştır. 1992 yılı itibarıyla 350.000 kişi imam-hatip öğrencisidir. Öte yandan 1989 yılı istatistiklerine göre imam-hatip mezunlarının sadece %10’u Diyanet tarafından istihdam edilmiştir. Bu durum da imam-hatip mezunlarının başka branşlarda istihdam edilmelerine ya da üniversite eğitimi görmelerine sebep olmuştur. Örneğin 1992 yılı Ankara Üniversitesi Siyaset Bilimi bölümü öğrencilerinin %60’ı imam-hatip mezunudur.

³²¹ Nail Elhan, “Money Talks: Turkish-Islamic Synthesis on Banknotes of Turkey,” *Moment Journal: Journal of Cultural Studies* 3, no. 1 (2016): 171-189.

³²² Binnaz Toprak, “Religion as State Ideology in a Secular Setting: The Turkish-Islamic Synthesis,” *Aspects of Religion in Secular Turkey, Occasional Paper Series, no: 40*, ed. Malcolm Wagstaff (Durham, UK: University of Durham, 1990), 10-15.

1969 yılında Necmettin Erbakan ve bir grup arkadaşının bağımsız adaylar olarak seçimlere katılmasıyla başlayan Milli Görüş hareketi, geçirdiği bir dizi dönüşüm ve farklı parti adları altında tekrar bir araya gelmelerin sonucunda 90'lı yılların başında siyasal İslam'ın varlığını ve etkililiğini Refah Partisi'nin seçim başarılarıyla Türkiye'ye duyurdu. 1991 yılında Refah Partisi'nin, girdiği genel seçimlerde oyların %16,2'sini alarak 62 milletvekiliyle meclise girmesi, daha sonra 1994 seçimlerinde İstanbul, Ankara, Diyarbakır, Erzurum, Konya, Kayseri gibi büyük şehirler dâhil 28 il belediye başkanlığını kazanması Türkiye'de süregelen laik-milliyetçi devlet geleneğinde yaşanacak değişikliklerin habercisi olarak görüldü. Nitekim 28 Şubat 1997'ye kadar geçen sürede ülkedeki laiklik tartışmaları hız kesmeden devam etti.³²³ Bu tartışmaların görsel düzeyde tezahürü ise en temelde başörtüsü yasağı üzerinden gelişti. Refah Partisi “yerel seçimleri kazanıp yol levhalarını yeşile boyadığında, Taksim'in göbeğine büyük bir cami yapmayı planladığında ve şehirde İslami çay bahçeleri açtığında” ise simgesel savaş kızıştı.³²⁴ Erken Cumhuriyet döneminde kılık kıyafet konusunda yapılan birtakım yasal düzenlemeler sonucunda özellikle dini referanslı kıyafetlerin dini ibadet yerleri haricinde yasaklanmasına paralel olarak daha Batılı bir giyim tarzının teşvik edilmesi, zaman içerisinde laiklik ilkesinin görsel bir temsili haline geldi.³²⁵ Hiçbir zaman yasal olarak başörtüsü takmak yasaklanmamış olsa da, 1980'lere kadar dönem dönem yerel idarelerin ve üniversite yöneticilerinin başörtüsünü yasaklayıcı – engelleyici uygulamaları olmuştur. Başörtüsünün laiklik karşıtı bir siyasi simge olarak kabul edilip resmi olarak

³²³ Refah Partisi'nin yükselişi ve 28 Şubat süreciyle beraber önünün kesilmesi konusunda bkz. Ruşen Çakır, “Milli Görüş Hareketi,” *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: İslamcılık* cilt.6, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil,(İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 2. Baskı, 544 - .575; Haldun Gülalp, *Kimlikler Siyaseti: Türkiye'de Siyasal İslamın Temelleri* (İstanbul, Metis Yayınları, 2003), özellikle 3, 4 ve 5. Bölüm; Menderes Çınar, *Siyasal Bir Sorun Olarak İslamcılık* (Ankara, Dipnot Yayınları, 2005).

³²⁴ Esra Özyürek, *Modernlik Nostaljisi*, 132.

³²⁵ Bu gelişmelere kaynaklık eden iki temel kanun, 1925 yılında çıkarılan “Şapka İktisası Hakkında Kanun” (No: 671) ve 1934 yılında çıkarılan “Bazı Kisvelerin Giyilemeyeceğine Dair Kanun” (No: 2596)'dur.

yasaklanması ise 1978’de CHP hükümeti zamanında gerçekleşir. Bu tarihten sonra başörtüsü (ya da karşıtlarının terminolojisiyle siyasi bir simge olan türban) yasağı defalarca yapılan yasal düzenlemeler ve iptaller ile önemli bir sorun haline gelmiş ve devleti temsil eden kamu görevlilerinin dış görünüşünün devletin kendisini de temsil ettiği düşüncesi sebebiyle de laik kesim tarafından devletin kurucu ilkelerinden sapma olarak değerlendirilmiştir.³²⁶ 28 Şubat sürecinden sonra daha katı olarak uygulanan yasak, AKP’nin iktidara gelmesinden sonra görece yumuşamış, 2007’de YÖK’ün üniversitelere gönderdiği talimatla üniversite eğitimi almada bir sorun olmaktan çıkarılmış ve 2013’te yapılan yasal düzenlemeyle de kamu görevlilerinin başörtüsü takabilmesinin önündeki engeller kaldırılmıştır.

Her ne kadar erkeklerin kılık kıyafeti için de yasal düzenlemeler yapılmış olsa da, erken Cumhuriyet döneminden, hatta Tanzimat’tan günümüze kadar devletin modern/ çağdaş olup olmadığının yurttaşlar üzerindeki görsel kodları kadın bedeni ve imajı üzerinden sürdürülür.³²⁷ Osmanlı’nın son döneminden itibaren en İslamcısından en Batıcısına kadar bütün fikirlerde kadın “toplumun ahlaki sağlığının belirtisi” olarak görülür.³²⁸ 1926’da kabul edilen medeni kanun ve 1934’te kadınların seçme ve seçilme hakkı edinmesi kadının toplumsal statüsünde önemli değişiklikler yapmış olsa da Cumhuriyet’e de devrolan yukarıda bahsettiğimiz fikirler doğrultusunda “yeni devletin modernliği en etkileyici biçimde rejimin tanıtımının simgesi haline gelen kadın imgeleri yoluyla yansıtıldı: geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı

³²⁶ Başörtüsü – türban sorununun tarihçesi üzerine bkz. Murat Aksoy, *Başörtüsü-Türban: Batılılaşma - Modernleşme, Laiklik ve Örtünme* (İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005).

³²⁷ Seküler ve İslami kesim arasında erkek ve kadınların giyim-kuşamları üzerinden süren gerilimin bir analizi için bkz. Alev Çınar, *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2005), Bölüm 2. Çınar’a göre hem sekülerler hem de İslamcılar kendi siyasi ideolojilerini kurumsallaştırmak için bedeninden kendilerinden önceki biçimini karalar ve kendilerini kurtarıcı olarak gösterirler.

³²⁸ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay (İstanbul, Metis Yayınları, 2013), 4. Baskı, 236.

genç kızlar ya da balolarda dans eden tuvaletli kadınlar”.³²⁹ Bu bakımdan kadın imgesinin erken Cumhuriyet’ten itibaren *modernlik-ölçer* bir araç gibi görülmeye başlandığını ifade edebiliriz. Siyasal İslam’ın iktidara yaklaşması, başörtüsü-türban takan kadınların kamusal alanda daha görünür olmasını teşvik ettiğinden, bu konu kadınların kendini nasıl tanımladığından bağımsız olarak devletin bekası üzerine dönen bir dizi tartışmaya vesile olmuştur. Bu bağlamda kadının kamusal alandaki imgesi, kamusal alandaki varlığından ve kamusal alanda karşılaştığı yapısal zorluklardan daha fazla tartışma doğurmuştur.³³⁰

Siyasal İslam’ın yükselişi karşısında laik kesimlerin sembol siyasetlerinde de farklılaşmalar görülmeye başlanır. Refah Partisi’nin seçim başarısı kazandığı mahallelere Atatürk heykelleri götürmeye çalışarak muhitleri laik-devlet çizgisine çekmeye çalışmak Kemalistlerin daha öncelerden de uyguladığı bir strateji olarak tekrar belirse de, Esra Özyürek’in “Kemalist sembollerin metalaştırılması” olarak karşıladığı, insanların çoğaltılan ya da minyatürleştirilen Kemalist sembollerini tüketim nesneleri olarak satın almaları ve gündelik hayatlarının birer parçası haline getirmeleri yeni bir olgu olarak

³²⁹ Age., 236.

³³⁰ Aynı sorun Kürt kadın imajı için de geçerlidir. Handan Çağlayan’ın ifade ettiği gibi 1980’lerden sonra Kürt hareketinde de kadınlar önemli roller oynamaya başlamışlardır, fakat dönemin yapılan değerlendirmelerinde Kürt kadınlar imgesi ya cezaevi kapısında bekleyen “mağdurlar” ya da kamusal alanda parlak kıyafetler ya da askeri uniformalarla boy gösteren “kurtuluş simgeleri” olarak görülmüştür. Her iki durumda da yine kadınların kendileri değil, onların yerine başkaları konuşur. Handan Çağlayan, *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu* (İstanbul, İletişim Yayınları, 2017), 6. Baskı. Aynı durum AKP’nin tek başına iktidara gelmesinden sonra birçok parlamenterin eşinin başlarının kapalı olmasıyla ilgili dönen tartışmalarda da kendini gösterir. AKP iktidarının başladığı 2002 yılından Abdullah Gül’ün 2007’de 11. Cumhurbaşkanı seçilmesiyle Hayrünnisa Gül’ün Türkiye’nin ilk başı kapalı “First Lady”si olması arasında geçen sürede Türkiye’nin “First Lady”leri hakkında Hürriyet ve Zaman gazetelerinde çıkan haberleri analiz eden Meral Uğur Çınar’a göre iki gazete arasında Türk ulusal kimliği ve kamusal görünüm konularında bir çatışma olsa da kadının ailevi rolü üzerinde bir mutabakat vardır. Cinsiyet rollerini tekrar eden ve yeniden üreten medya, kadının kendisinin konuşmasından öte kendisi hakkında konuşulmasını haberleştirir. Bkz. Meral Uğur Çınar, “Construction of Gender and National Identity in Turkey: Images of the First Lady in the Turkish Media (2002 – 7),” *Middle Eastern Studies* 50, no. 3 (2014): 482 – 492.

ortaya çıkar.³³¹ Metalaşmış Atatürk resimlerinde ilginç olan bir başka özellik ise Atatürk'ün askeri, otoriter, sert bakışlı imgelerinin yerini gülen, kadınlarla vakit geçiren, içki içen, yüzen neşeli bir burjuva imgelerine bırakmasıdır.³³² Atatürk imgelerinin bu tarz tüketimi, aynı zamanda Atatürk imajının da yeniden üretimini ve Özyürek'in tabiriyle “zorlama Kemalizme karşı gönüllü Kemalizm”i doğurmaktadır (Resim 14).³³³

Öte yandan aynı dönemde Kemalist sembollerin (özellikle Atatürk imgesinin) metalaşması kadar İslami sembollerin metalaşması da söz konusudur. Navaro-Yashin'e göre metalaşma, aralarındaki farklılara rağmen hem İslamcılarının hem de laisist kesimin paylaştığı bir bağlamdır: "Laisist ve İslamcı tüketim alışkanlığı tarzları arasında elbette farklılıklar vardı. Ancak buradan kalkıp etnografik olarak metalaşmayı Batılılaşmaya bağlamak; İslam'ın ya da kendini kutsal teması etrafında örgütleyen bir hareketin yerel uygulamasıyla metalaşmanın ille de zıt düştüğünü öne sürmek doğru değildir".³³⁴ Bu önemde özellikle tesettür giyim İslami kesimin kimlik inşa sürecinde temel tüketim ürünü olarak piyasaya sürülmeye başlar.³³⁵ Araştırmaya göre özellikle Tekbir A.Ş.'nin üretimini yaygınlaştırması, İslami protestolarda bedava başörtüsü dağıtması ve tesettürü

³³¹ Esra Özyürek, *Modernlik Nostaljisi*, 133.

³³² Age., 129.

³³³ Age., 136. Bu duruma verilebilecek bir başka örnek de Türkiye haritasının çiziminde görülen farklılıklardır. Bülent Batuman'ın detaylı analizinde işaretlediği gibi, Soğuk Savaş döneminde ders kitaplarında beliren haritalarda Türkiye'nin düşmanlarla çevrili olduğu fikri görselleştirilirken zamanla gelişen “kartografik farkındalık” popüler kartografiyi tetikledi. 1990'larda Kürt meselesine karşı ay yıldız ile Türkiye haritasını birleştiren kolajların yaygınlaşması, Batuman'un deyimiyle, “logo olarak harita”cılığın ortaya çıkmasına ve gündelik hayatta yer edinmesine yol açtı. Bülent Batuman, “The Shape of the Nation: Visual Production of Nationalism through Maps in Turkey,” *Political Geography* 29 (2010): 220-234.

³³⁴ Yael Navaro-Yashin, “Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik,” *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, ed. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 3. Baskı, 230.

³³⁵ Age., 79.



Resim 14 - 1997'de zorunlu eğitimi 5 yıldan 8 yıla çıkararak eğitim reformuna tepki göstermek için Ankara'da gösteri düzenleyen bir grup, o sıralar Atatürk'ün imajları üzerine bir araştırmaya başlayan Chantal Zakari ve Mike Mendel'in önünden geçerken Zakari, arabadan Atatürk'ün küçük bir resmini alır ve Mendel'e poz verir. Ertesi gün, ikilinin beklemediği ve niyet etmediği şekilde, bütün büyük gazetelerinde 'Cumhuriyet'in Kızı'nın resmi vardır. Fotoğraftaki bu kontrast, dönemin gerginliğini ve sembol savaşlarını işaretler. Kaynak: Mike Mendel, ve Chantal Zakari, *The State of Ata: The Contested Imaginary of Power in Turkey* (Boston: Eighteen Publications, 2010), 127.

markalaştırarak defileler yapması bu markanın “çağdaş Türkiye’de Müslüman kadınlığın inşasında” önemli bir aktör olarak belirmesine yol açar.³³⁶

Bu sembol savaşlarının gelişmesinde Türkiye’de neoliberal politikaların sonucu olarak 80’li yıllardan itibaren yükselen tüketim kültürünün yaygınlaşmasının payı büyüktür. Nurdan Gürbilek’e göre 80’lerin ilk yarısında daha belirgin olan darbenin şiddeti ve baskısıyla ikinci yarısındaki görece özgürleşme ve sivilleşme birbirini bütünleyen ve aslında hep birlikte var olan iki strateji olarak gelişti. Gürbilek’e göre bu ikili durumun sonucunda,

³³⁶ Age., 94 – 107.

“(…) birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye'nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırıldığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları...”³³⁷

1980’lerde parçalanmaya başlayan Kemalist vaatler, 1990’lara gelindiğinde kurucu kimliksel ilkeleri olan milliyetçilik ve laiklik üzerinden temel bir krize sürüklenir. Kürt hareketinin hem silahlı hem de siyasi kanatlarının etkinliğini artırması ile Refah Partisi’nin iktidara gelmesi, öte taraftan özellikle ordu ve yargı içinde Kemalizmin hala etkili bir güç olması, ulusal kimlik konusunu tartışılabilir hale getirir. Bu tartışma devletin/ulusun sembolleri haline gelmiş bir dizi nesne, sanatsal eser ya da pratiğin sorgulanması ya da reddedilmesi üzerinden simgesel bir boyutta da ilerler. Fakat bu tartışmaları incelerken metalaşma süreçlerinin öncesinde daha katışıksız ve gerçek bir kimliğe sahip olduğuna dair ilkçi (primordial) fikirlere kapılmamak önemlidir. Navaro-Yashin’in belirttiği gibi:

“Önceleri has, gerçek olan kimlikleri metalaştırmanın bozduğu doğru değil. İslamcılar ve laisistler, tükettikçe kimliklerinin gerçek olduğunu hissettiler ve gerçek/ sahte karşıtlığını geçersiz kıldılar. Metalaştırma büyük ölçüde belirli simgelerin somutlaştırılması ile ilgiliydi; örneğin tesettür ve Atatürk’ün kimlik işaretleri olarak kullanılması gibi. Metalaştırma, tüketilebilir gösterenleri birbirlerinin karşısına çıkartmak suretiyle, kültür politikasını simgeler üzerine bir savaş haline dönüştürmede rol oynadı”³³⁸.

³³⁷ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 3. Baskı, 15.

³³⁸ Yael Navaro-Yashin, “Kimlik Piyasası,” 230 – 231.

2000’li yıllarda AKP’nin milli görüş gömleğini çıkardığını iddia ederek iktidara gelmesi ve muhafazakâr-demokrat bir çizgide olduğunu belirterek bir yandan Avrupa Birliği (AB) sürecini hızlandırması, öte yandan da bir takım muhafazakar kültür politikalarını uygulamaya çalışması ve bazı sansür vakaları sembol savaşlarını kızıştırdı.³³⁹ İktidarının ilk yıllarından itibaren özellikle dış politikada, daha sonrasında neo-Osmanlılık ya da Yeni Osmanlılık olarak kavramsallaştıracak bir politik tutum izlemeye başlayan AKP, Cumhuriyet’in kuruluşundan beri kendisini hem politik hem de sembolik anlamda ayırıştırmaya çalıştığı Osmanlı İmparatorluğu’na referans veren ve onunla kesintisiz bir bağ kurmaya çalışan söylemler ve pratikler geliştirmeye başladı. Bir başka deyişle AKP “halkın bağlılığını laik cumhuriyetçi Türkiye’den kendi emperyal Osmanlı geçmişinin farkında ve onunla gurur duyan ‘yeni dindar bir Türkiye’ye’ kaydırmaya çalışır”.³⁴⁰ Bu “Yeni Türkiye” söylemi, Jenny White’ın ifadesiyle “Kemalist geleneğe meydan okuyan Müslüman bir milliyetçilik” kimliğinin belirginleşmesiyle desteklendi.³⁴¹ Özellikle Ahmet Davutoğlu’nun *Stratejik Derinlik* adlı kitabında çizdiği rotayı dış politikasının temel ilkesi haline getiren AKP, bu politikaları kültürel düzeye taşıyarak Osmanlı imgesinin toplumda, sanatta ve kültürde yeniden diriltilmesi çabasına girişti.

Türkiye’nin iç ve dış politikasının Osmanlı’ya fazlaca referans veren politikalara ve söylemlere sahne olması, 2000’lerin ortalarında yükselen ulusalcılık ve akabinde beliren Cumhuriyet mitingleri döneminde Atatürk’e ait her türlü imge (fotoğraflar, gazete

³³⁹ 2002 – 2009 arasında sanat alanında yaşanan dört sansür olayının ayrıntılı incelemesi için bkz. Özden Şahin, *Censorship on Visual Arts and Its Political Implications in Contemporary Turkey: Four Case Studies from 2002 – 2009*, Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi (İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2009). Ayrıca bkz. Banu Karaca, “Images Delegitimized and Discouraged: Explicitly Political Art and the Arbitrariness of the Unspeakable,” *New Perspectives on Turkey* 45, (2011): 155-183.

³⁴⁰ Gabriela Özel Volfová, “Turkey’s Middle Eastern Endeavors: Discourses and Practices of Neo-Ottomanism under the AFP,” *Die Welt Des Islams* 56, (2016): 495.

³⁴¹ Jenny White, *Müslüman Milliyetçiliği ve Yeni Türkler*, çev. Fuat Güllüpinar ve Coşkun Taştan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014).

ve televizyon reklamları, Atatürk'ün imzasının dövmeleri, anahtarlıklar, rozetler, atkılar vs.) ve bayrak imgesi, devlet ikonografisi olmalarının ötesinde 1990'larda başlayan bireylerin günlük hayattaki laik ve milliyetçi duruşlarını belirtmek üzere kullandıkları imgeler olma durumunu daha ileri bir noktaya taşır. Özellikle bayrağın günlük hayatta karşılaşılan herhangi bir siyasi soruna cevap olacak biçimde aşırı kullanımı aynı zamanda Türk milliyetçiliğinin yeniden üretimini de beraberinde getirmektedir. Michel Billig'in banal milliyetçilik olarak kavramsallaştırdığı, gündelik hayatta millet olmanın bayrak, gazete haberi, milli maçlar gibi gösterenlerle sürekli olarak hatırlatılması durumu bu dönemi anlamlandırmak açısından kritiktir: "Banal milliyetçiliğin mecazî imgesi, bilinçli olarak, ateşli bir tutkuyla sallanan bir bayrak değil, kamu binasının önünde fark edilmeden dalgalanan bayraktır. Milli kimlik tüm bu unutulmuş hatırlatıcıları kapsar. Bu yüzden, bir kimlik, ancak hayatın cisimleşmiş alışkanlıklarında bulunabilir".³⁴² Çırakman'a göre Türkiye'de 2000'lerde yükselen etno-milliyetçilik süreçlerinde ise insanların bayrak asmaları bilinçli bir eylem olarak belirir. Eskiden devlet eliyle yukarıdan aşağı olarak inşa edilen laik-milliyetçi öz-imağ (self-image), 2000'lerde yerini aşağıdan yukarı örülen etnik milliyetçi bir olguya bırakır.³⁴³ Bu yükselişte bir yandan kendi kendini destekleyen etnik milliyetçi söylemin yeniden doğuşu belirginleşirken öte yandan Türkiye'deki Kürt, Ermeni ve Yahudi varlığına karşı bir yabancı düşmanlığı (xenophobia) geliştirilir.³⁴⁴ Çırakman dönemin milliyetçiliğini, kavramı Isaiah Berlin'den ödünç alarak, hainlere ve yabancı düşmanlara vurmaya her an hazır olan bir "bükülmüş dal" (bent twig) olarak tanımlar.³⁴⁵ Aralarındaki tüm farklılıklara rağmen anti-empyralist, ulusalcı ve ülkücü milliyetçilikler Türk öz imajını yansıtırken Türklere dair ilkçi

³⁴² Michael Billig, *Banal Milliyetçilik*, 18.

³⁴³ Aslı Çırakman, "Flags and Traitors: The Advance of Ethno-nationalism in the Turkish Self-image," *Ethnic and Racial Studies* 34, no. 11 (2011): 1895.

³⁴⁴ Age., 1897.

³⁴⁵ Age., 1903.

yaklaşımlar ve Orta Asya'ya dayanan kökler mitlerinde bir çatışmaya girmezler.³⁴⁶ Bir başka deyişle “Kurtlar Vadisi’ ile ‘Şu Çılgın Türkler’ çakış[ır]”.³⁴⁷

Bu dönemde dikkati çeken bir başka gelişme de milliyetçi kesimin Atatürk imgesini kendi bedenlerinin bir parçası haline getirme arzusudur. Aylin Kuryel’in yakın tarihli bir araştırması Türkiye’deki güncel milliyetçi görsel kültürde imajların nasıl beden bir parçası olarak ya da bedenin parçalarından yapılarak kişinin siyasal ve duygusal hayatının bir parçası kılındığını analiz eder.³⁴⁸ 2000’lerde yaygın olarak görülen Atatürk’ün resminin, imzasının ve bayrağın dövmelerini, özellikle ulusalcı eylemlerde görülen Atatürk maskelerini ve 2007’de Kırşehir’de bir grup lise öğrencisinin kanlarıyla bir bayrak yapıp dönemin Genelkurmay Başkanı Org. Yaşar Büyükanıt’a göndermelerini örnek olarak inceleyen Kuryel, bu imgeleri “biyo-imge” (bio-image) kavramıyla karşılar. Biyo-imgeler, bir kişinin bedeninin ya da görünüşünün kalıcı ya da geçici bir parçası olan ve bunun sonucunda beden ile imajın birbirini etkilediği, şekillendirdiği ve hatta canlılık kazandırdığı imajları tanımlar. Kuryel’e göre burada önemli olan bedenin ya da imajın birbirine indirgenemezliğidir, çünkü ancak birbirlerini şekillendirici ilişkileri içerisinde ele alınabilirler.³⁴⁹ Bu bağlamda, sözgelimi, kişi Atatürk maskesi taktığında sadece kendini Atatürk imajıyla özdeşleştirmez, Atatürk’ün durağan imgesi de beden bulur: bakar, yürür, halka karışır, her yerde hazır ve nazır olur. Benzer bir biçimde kişiye Atatürk’le ömür boyu yoldaşlık hissi veren dövmeler de kişinin siyasal hayatta geçirdiği dönüşümlere bağlı olarak zaman içinde farklı bağlamlarda okunabilir hale gelir.

³⁴⁶ Age., 1905.

³⁴⁷ Doğan Gürpınar, *Ulusalcılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011), 34.

³⁴⁸ Aylin Kuryel, *Image Acts and Visual Communities: Everyday Nationalism in Contemporary Turkey*, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Amsterdam: University of Amsterdam, 2015).

³⁴⁹ Age., 61.

Sembol savaşları, refleksif olarak verilen tepkilerle cenahların simgelere olan bağlılığını büyüten bir özelliğe sahiptir. Yükselen laik-milliyetçi kodlar karşısında Osmanlı imgelerinin azalmak yerine arttığı gözlemlenebilir. Son yirmi yılda peyderpey yükselen Osmanlı referanslı kültürel politikaları ve popüler kültür ürünlerini anlamlandırabilmek için farklı kavramlar öne sürülmüştür. Yükselen Osmanlı nostaljisini Billig'in banal milliyetçiliğine referansla "banal Osmanlılık" olarak tanımlayan çalışmaların yanı sıra dönemin neoliberal ve neo-Osmanlıcı düşünme biçimlerini birlikte ifade edebilecek "Ottomanity" kavramı da etkili bir kavram olarak belirir.³⁵⁰ Ergin ve Karakaya ise Osmanlı'ya karşı geliştirilen bu nostaljiyi birbiriyle ilişkili iki analitik kategoriyle açıklamaya çalışır: Neo-Osmanlılık ve Ottomania. Birinci kavram, AKP'nin Osmanlı'nın çokkültürlülüğü, kozmopolitanlığı ve toleransına vurgu yaparak Osmanlı nostaljisini canlandırmaya çalıştığı süregelen politikaları tanımlarken ikinci kavram daha çok Osmanlı nostaljisi üzerinden üretilen, banyo paketlerinden televizyon dizilerine kadar her türlü popüler kültür ürününü kapsar.³⁵¹ Birbirlerinden küçük farklılıklar taşısalar da bütün bu kavramlar aslında Osmanlı imgelerinin yeniden canlandırılmalarını ve bu sürecin muhafazakâr ve neo-liberal politikalar ile nasıl iç içe geliştiğini açıklamak için öne sürülen analitik ayrımlardır ve birbirlerini dışlamazlar. Ergin ve Karakaya'nın kavramsallaştırmasını takip ederek, neo-Osmanlıcı politikaların iktidar tarafından iki türlü yapıldığını düşünebiliriz. Birincisi, Cumhuriyet'in görsel varlığını sembolize eden anıtlar, mimari eserler, semboller, ulusal günler vs.'nin bir kısmını ortadan kaldırarak ya da deforme ederek fiziksel hatırlatıcı olma işlevlerinin

³⁵⁰ Banal Osmanlılık kavramını kullanan iki örnek için bkz. Hakan Övünç Ongur, "Identifying Ottomanisms: The Discursive Evolution of Ottoman Pasts in the Turkish Presents," *Middle Eastern Studies* 51, no. 3 (2015): 416 – 432; Nagehan Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Siyaset* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 2. Baskı. Ottomanity kavramı için bkz. Chien Yang Erdem, "Ottomanity: Neoliberal Governance of Culture and Neo-Ottoman Management of Diversity," *Turkish Studies* 18, no. 4 (2017): 710 – 728.

³⁵¹ Murat Ergin ve Yağmur Karakaya, "Between Neo-Ottomanism and Ottomania: Navigating State-led and Popular Cultural Representations of the Past," *New Perspectives on Turkey* 56, (2017): 36.

berhava edilmesi ile gerçekleştirilir. İkincisi ise Hobsbawn'ın geleneğin icadı kavramsallaştırmasına uygun olacak şekilde tarihte yaşanan (ya da yaşanmayan) birtakım olayların yeni milli kültür inşası sürecinde önemli hale getirilmesidir. Buradaki hedef, devleti Kemalist nitelikli görselliğinden arındırmak ve yerine zaman içerisinde Osmanlı'nın hem Türk hem de İslami kimliklerine referans veren işler koymak olarak değerlendirilebilir.³⁵² Milli – İslami kimliğe dönük müzelerin açılması (örneğin Miniaturk, İslam Bilim ve Teknoloji Müzesi, Panaroma 1453 Tarih Müzesi)³⁵³, Taksim meydanına cami yapılması ve Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) yıkılması³⁵⁴, Gezi Parkı'na Topçu Kışlası yapılması projesi³⁵⁵, Cumhurbaşkanlığı Külliyesi, Ankara'da

³⁵² İktidarın geçmiş dönemlerden devraldığı, özellikle Türklükle ilgili olan birçok simge ve pratikle bir sorunu olmadığından bu simge ve pratikleri koruma yoluna gittiğini belirtmekte de fayda vardır. Bir başka deyişle Kemalist ikonografiyle ortaklaşan milliyetçi sembol ve pratikler, içeriği farklı doldurulmaya çalışılsa da sürdürülmüştür. 18 Mart Şehitleri Anma Günü ve Çanakkale Zaferi, bu duruma verilebilecek örneklerden bir tanesidir.

³⁵³ Bu müzelerin açılmasını Türkiye müzeciliğinde yeni muhafazakar bir trend olarak gören Şeyda Barlas Bozkuş'a göre bu müzeler Osmanlı-Türk kimliği inşası için gerekli olan "mit-yaratımı süreci"nde önemli rol oynamaktadır. Şeyma Barlas Bozkuş, "Rethinking Nationalism in the Case of 1453 Conquest Museum in Istanbul," *Global Media Journal: Turkish Edition* 4, no. 8 (2014): 1 – 12.

³⁵⁴ 2005'ten itibaren başlayan ve dönem dönem hararetlenen (örneğin Gezi Parkı Protestoları döneminde) AKM'nin yıkımına ilişkin tartışmalar, İstanbul'un sembolik meydanlarından Taksim Meydanı'nın yeniden düzenlenmesiyle yakından ilişkili olarak okunmalıdır. 2018'de AKM'nin yıkımından önce AKM üzerine yaptığı araştırmada AKM'nin kentin belleğiyle olan ilişkisine dikkat çeken Kerem Ganiç'e göre "AKM (...) bir simge yapı, anı yapı veya tanık yapı olarak kentsel belleğin taşıyıcılarından biridir ve tanıklıkları üzerinden, bulunduğu yere bir ağaç gibi bağlanmış bir *locus solustur*". Kerem Ganiç, *Kentsel Yapılar Üzerinden Bir Mekânsal Bellek Okuması: Atatürk Kültür Merkezi (AKM)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016), 91.

³⁵⁵ İlk defa 2011'de gündeme getirilen bu proje, Topçu Kışlası'nı bir alışveriş merkezi olarak yeniden inşa etmeyi kapsar. Bozoğlu ve Whitehead'ın işaret ettiği gibi trafiğin yerin altına çekilmesiyle de görünümde trafiğin yaratacağı kesintiler ve kopukluklar, tıpkı eskiden olduğu gibi ortadan kaldırılacak ve alışveriş merkeziyle hem Osmanlı şehir manzarasına ve hem de global şehir tarzına sahip olunacaktır. Fakat 1896'da inşa edilen (Halil Paşa) Topçu Kışlası ve sonrasında Taksim Meydanı'nın erken Cumhuriyet döneminde sembolik olarak yeniden inşasının öncesinde oranın yaklaşık dört yüzyıl boyunca bir Ermeni mezarlığı olduğu gerçeği Taksim'i sembolik önemde gören neo-Osmanlılar, Kemalistler ya da sol ve alternatif-alkültürel hareketler tarafından hatırlanmaz. Gönül Bozoğlu ve Christopher Whitehead, "Turkish Neo-Ottoman Memory Culture and the Problems of Copying the Past," *Museums as Cultures of Copies: The Crafting of Artefacts and Authenticity* içinde, ed. Brita Brenna, Hans Dam Christensen ve Olav Hamran (Londra ve New York: Routledge, 2019), 85 – 98.

yapılan şehir kapıları ve TOKİ'nin devlet daireleri ve okul tasarımlarında Selçuklu ve Osmanlı mimarisini referans alınmaya başlaması³⁵⁶, resmi karşılmalardaki Türk mitlerine yapılan ilkçi yaklaşımli atıflar³⁵⁷, 1453 Fetih kutlamaları³⁵⁸, Kut-ül Amare

³⁵⁶ Bu konuda yayımlanan yakın tarihli kapsamlı bir çalışma için bkz. Bülent Batuman, *New Islamist Architecture and Urbanism: Negotiating Nation and Islam through Built Environment in Turkey* (Londra ve New York: Routledge, 2018).

³⁵⁷ 2015'in başlarında Filistin Devlet Başkanı Mahmud Abbas'ın Türkiye ziyareti sırasında Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı'ndan 16 asker, bugüne kadar kurulmuş 16 Türk devletinin temsili kıyafetleriyle karşılama törenine katılmış, bu karşılama biçimi daha sonra Azerbaycan Devlet Başkanı İlham Aliyev için de tekrar edilmiştir. Bu ritüelle Türkiye'nin 17. Türk devleti ve bugüne kadar kurulan 16 Türk devletinin devamı olduğu sembolik olarak ifade edilmeye çalışılır (Resim 15). 2016'da 15 Temmuz darbe girişimine katılması sebebiyle Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı lağvedilir ve bu karşılama töreni bir daha görülmez. Cumhurbaşkanlığı forsundeki 16 yıldızın da bu 16 devleti temsil ettiğine dair bugün yaygın biçimde kabul görmüş iddia ise aslında 1960'larda ortaya atılmıştır ve kesin dayanaktan yoksun, dönemin koşullarına uygun olarak üretilmiş bir "gelenek icadı"dır. Cumhurbaşkanlığı forsunun tarihsel seyri için bkz. Emrullah Öztürk, "Cumhurbaşkanlığı Forsu ve 16 Türk Devleti Tartışması," *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 57, (2015): 79 – 99.

³⁵⁸ İstanbul'un fethinin kutlamaları da Demokrat Parti dönemindeki birkaç girişim haricinde asıl yükselişini Refah Partisi döneminde yapar, AKP döneminde ise büyük çaplı organizasyonlara bırakır. Sibel Özbudun'a göre "(...) Cumhuriyet'in kurucu elitleri ve onların izleyicileri tarafından Türkçü – Batıcı referanslarla biçimlenen milliyetçiliğinin içeriğinin, "İslamcı – Osmanlıcı" bir münderecatla ikame edilmesi hedeflenmektedir. Türk tarihinin törensel (yeniden) yorumlanışında, yerelde de, "(düşman işgalinden) kurtuluş" günlerinin yerini "fetih günleri"nin (Bursa'nın, Bilecik'in, Osmangazi'nin vb. fethi...) almış olması, bir rastlantı değil, bir "toplum mühendisliği" projesinin alametleridir". Sibel Özbudun, "Osmanlı'yı 'İhya' Etmek: AKP'nin Törenleri," *Marka, Takva, Tuğra: AKP Döneminde Kültür ve Politika*, haz. Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgün (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015), 227. İstanbul'un fethinin 1990'larda yapılan resmi olmayan kutlamalarının, 29 Mayıs'ı alternatif bir ulusal kimliğin inşasında önemli bir konuma taşıdığını öne süren Alev Çınar, dönemin performanslarının alt metinlerinden birinin de Batıcı – laik hale getirilen İstanbul'un 'yeniden fethi' olduğuna dikkat çeker. Alev Çınar, "National History as a Contested Site: The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation," *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (2001): 364 – 391. İstanbul'un fethi kutlamalarının tarihi ve zaman içerisinde dönüşen anlamı hakkında bkz. Büke Koyuncu, *Benim Milletim...: AK Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 79 – 109.



Resim 15 - Mahmut Abbas'a Karşılama Töreni, 2015. **Kaynak:** Anonim, “Erdogan, Mahmud Abbas’ı Film Setinde Değil Ak Saray’da Karşıladi”, *T24*, 12 Ocak 2015. <https://t24.com.tr/haber/filistin-devlet-baskani-mahmud-abbas-ankarada,283502> (16.07.2019 tarihinde erişildi).

Zaferi anmaları³⁵⁹, kutlu doğum haftası³⁶⁰ gibi birçok proje bu bağlamda değerlendirilebilir.

Ottomania kavramı altında düşünülebilecek olan şeylerin alanı da çok geniştir. Herhangi bir tüketim nesnesinin Osmanlı referanslı taşıyacak şekilde üretimi, doğrudan belli bir tüketici grubunu ve pazarı hedef aldığı için market ekonomisinin ve reklamcılığın o pazarda gördüğü (ya da önceden yarattığı) talep doğrultusunda ilerler. Siyasal iktidarın Osmanlı imgelerinin görünürlüğünü teşvik eden bir söyleme sahip olması, gündelik hayatta bu imgelerin kişilerce kullanılmasının iktidara yakınlık göstergesi olarak okunmasını da beraberinde getirir. Tıpkı yaklaşık yüz yıl önce bir koyun kurban ederek Tuğra-i Hümayûn'u dükkânının üzerine asmaya çalışan çay evi işletmecisi Manolaki'nin bu sayede saraya yakınlığını işaretlemeye çalışması gibi³⁶¹ son yıllarda yükselen Osmanlı imgelerinin yaygın bir biçimde özellikle işyerlerinde kullanılması, iktidarın güç ilişkilerinin bir parçası olma çabasını da içinde barındırır. Aradaki fark, o dönem

³⁵⁹ Kut-ül Amare Zaferi'nin 100. Yılı programında konuşan dönemin Başbakanı Ahmet Davutoğlu, Eski Türkiye'nin bu zaferi unutturmaya çalıştığını belirterek "Ama bugün Sayın Cumhurbaşkanımız sizin himayenizde Kut'ül Amare tekrar milletimizin hafızasında, gönlünde hakettiği yeri buldu. Resmi tarih anlayışı bu anlamda tarih kitapları bu zafer üzerinde ne yazık ki yeterince durmadı ama artık Türkiye değişiyor. Unutturulan tarihimizi yeniden hatırlıyoruz, hafızamızı yeniden keşfediyoruz. Kut'ül Amare'yi yeniden hem de devlet töreniyle kutluyoruz" diye sözlerine devam eder. Anonim, "Başbakan Davutoğlu'nun Kut-ül Amare Zaferinin 100. Yıl Programına Katıldı," 29 Nisan 2016, <http://www.akparti.org.tr/haberler/basbakan-davutoglu-kut-ul-amare-zaferinin-100-yili-programina-katildi/> (18.01.2019 tarihinde erişildi).

³⁶⁰ İlk kez 1989'da dönemin Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek'in girişimleriyle tespit ettirilen Hz. Muhammed'in doğum günü, Kutlu Doğum Haftası adıyla 1994'ten 2007'ye kadar 20 – 26 Nisan, 2008 – 2018 arasında 14 – 20 Nisan, 2018'den itibaren de adı Mevlid-i Nebi olarak değiştirilerek tekrar hicri takvimi esas alacak şekilde belirlenen tarihlerde gerçekleştirilmiştir. 2010'da Resmi Gazete'de yayımlanan bir genelgeyle okullarda resmi kutlama etkinlikleri yaptırılmaya başlanmıştır. Kandiyoti ve Emanet'e göre bu etkinlikler cumhuriyetçi 23 Nisan Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nı tamamen gölgede bırakmıştır. Deniz Kandiyoti ve Zühre Emanet, "Education as Battleground: The Capture of Minds in Turkey," *Globalizations* 14, no. 6 (2017): 870. Kutlu doğum haftası etkinliklerinin bir analizi için bkz. Büke Koyuncu, *Benim Milletim*, 181 – 205.

³⁶¹ Selim Deringil, *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji*, 52 – 53.

Manolaki'nin zaptiyelerin takdirine uğraması, bugün ise bu sembolleri günlük hayatta kullanmanın özendirilmesidir.

Bu bölümün başında belirtilen Osmanlı imgelerinden Arma-i Osmani ve tuğralar, birer mühür gibi pek çok gündelik tüketim nesnesinin üzerine basılmakta ve tablo ya da pano şeklinde duvarlarda belirmektedir (Resim 16). Ayrıca Osmanlı'nın üç



Resim 16 - Arma-i Osmani ile Tasarlanmış Bir Duvar Saati.

Kaynak:

<https://helalhediye.com/saat/masaustu-saatler/32-37-cm-osmanli%C4%B1->

hilalli bayrağı da kamusal alanda sıkça görünen imgelerden biridir.³⁶² Bunlardan farklı olarak televizyon ekranlarında ciddi bir izleyici kitlesi tarafından takip edilen Muhteşem Yüzyıl, Diriliş Ertuğrul, Payitaht Abdülhamid gibi diziler ile düzenli olarak yayınlanan tarih programları Osmanlı'nın popüler kültürdeki yükselişinin önemli güncel kaynaklarından birisi olarak düşünülebilir. Yükselen popüler Osmanlıcılığın akademik ve vulgar tarihçiliği tehdit etmeye başladığını ifade eden Eldem'e göre Osmanlıcılık, git gide "Türkiye'nin resmi milliyetçiliğinin yeni versiyonu" haline gelmektedir ve bu durum kamuoyundan da büyük bir destek ve itibar görmektedir.³⁶³ Eldem, Kemalizmin

³⁶² Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, Gezi Parkı protestolarının ardından organize edilen bir mitingde halkı evlerine Türk bayrağı asmaya çağırır ve Osmanlı bayrağının asılmasını da olumlu karşılayacaklarını belirtir: "Ama bizim bayrağımızın üzerinde herhangi bir işaret olmayacak. Bizim bayrağımız şehidimizin kanının rengi, hilal ve yıldız. Bunun dışında bayrağımızın üzerinde herhangi bir logo, işaret olmayacak. Bayrak Yasası'nın amil hükmü de budur. Sadece şu alandaki bayraklar. Ama 'üç hilali de açarız' dersiniz o da Osmanlı'nındır, onunla da gurur duyarız". Anonim, "Erzurum'da Milli İradeye Saygı Mitingi," <https://www.haberler.com/erzurum-da-milli-iradeye-saygi-mitingi-4760178-haberi/> (21.01.2019 tarihinde erişildi).

³⁶³ Edhem Eldem, "Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak," *Cogito* 73, (2013), 277 – 281.

Osmanlı'nın ilk dönemlerindeki önemli kişileri Türk büyükleri gibi görüp son dönemdekileri yozlaşmış olarak tanımlamasındaki gibi bir iyi-kötü ayrımı yapmayan bu Osmanlıcı kurgunun çok garip olduğunu ifade eder:

“Üstelik bu kurgu Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti arasında bir devamlılık varsayımı üzerine kurulu olduğuna göre bu ‘kahramanlar’ silsilesine Cumhuriyetin de başlıca aktörlerini (belki sadece Cumhuriyet Halk Fırkası/ Partisi mensupları hariç...) de katmak zorunluluğu hasıl olmuştur. Artık ‘kahraman Fatih’, korkak Vahdettin’ dönemi geride kalmış, onun yerini Fatih Sultan Mehmed, Kanuni Sultan Süleyman, II. Mahmud, II. Abdülhamid, Enver Paşa, Mustafa Kemal Paşa ve Adnan Menderes’in elele verdikleri kesintisiz bir Osmanlı-Türk büyükleri zincirinin üzerine kurulu bir tarih senaryosu almaya başlamıştır. Bu senaryoda kötü rolün ise kimlere düştüğü konusunda pek de değişen bir şey yoktur: Yabancılar, gayrimüslimler ve şu veya bu şekilde kendi tarihlerine ihanet etmeyi seçmiş olan bazı kendini bilmez Osmanlılar ve Türkler...”³⁶⁴

Osmanlı nostaljisinin hem yukarıdan aşağı hem de aşağıdan yukarı nasıl geliştiği hakkındaki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Fakat tezimizin doğrudan alanına girdiği için üzerinde kısaca değinmek istediğimiz çarpıcı bir örnek daha var: İlk edisyonunu bu sene gerçekleştiren Yeditepe Bienali (Resim 17). İstanbul Bienali'nin aksine geleneksel sanatlara yoğunlaşan bienal, kendine iki amaç belirler: “Düne bakıp bugünü okuyarak yarını tasarlamak formülünün sanat alanında uygulanabilir olup olmadığını, uygulandığında gelineklenen noktayı, kemâlini bulan ve yeni bir tarz geliştirmenin neredeyse imkânsız hâle geldiği düşünülen sanatlarla, her gün yeni bir tarz kazanabilen sanatların yan yana geldiğinde oluşturacakları manzarayı görmek ve göstermek” ve “her şeyin atomize edildiği bu çağda, bu bütüncü bakış açısını sanatla geliştirmek ve muhkem hâle getirmek”.³⁶⁵ 31 Mart - 15 Mayıs 2018 tarihleri arasında 600'ün üzerinde sanatçının

³⁶⁴ Age., 281.

³⁶⁵ <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/bienal> (22.01.2019 tarihinde erişildi.)



Resim 17 - Hatice Ünal, Fesuphanallah, Enstalasyondan Görüntü. **Kaynak:** Anonim, "Yeditepe Bienali Ziyaretçilerini Bekliyor", <https://www.bik.gov.tr/yeditepe-bienali-ziyaretcilerini-bekliyor/> (16.07.2019 tarihinde erişildi).

3000'e yakın eserin sergilendiği ve yüzün üzerinde projenin gerçekleştirildiği bienal için 30'a yakın tarihi mekan kullanılmıştır.³⁶⁶ Cumhurbaşkanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Fatih Belediyesi tarafından desteklenen ve "Senin bir sanatın var!" sloganıyla yola çıkan bienalin yönetim kurulu başkanı Mustafa Demir (o dönem Fatih Belediye Başkanı, sonrasında ise AKP İstanbul milletvekili), Yeni Şafak gazetesine şöyle bir demeç verir:

"Bundan sonra uluslararası bienallerde Türkiye'ye ait kadim kültürü temsil etmesi açısından Yeditepe Bienali'nin muhatap alınacak bir değere, birikime sahip olduğunu da düşünebiliriz. Örneğin Venedik Bienali'nde bir Türk pavilionu söz

³⁶⁶ <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/dunyada-muadili-olmayan-yeditepe-bienali-tarihi-yarimadada> (22.01.2019 tarihinde erişildi)

konusu olursa eminim 2018 ve 2020'den sonra muhatabı Yeditepe olacaktır. Bu iddia bizim şahsımızdan kaynaklanan bir iddia değil".³⁶⁷

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 1987'den beri organize ettiği İstanbul Bienali, bütün eksikliklerine rağmen uzun yıllardır Türkiye'nin en büyük çağdaş sanat etkinliği olarak sürmektedir ve IKSİV Venedik Bienali'ndeki Türkiye pavyonunu hazırlama görevini sürdürmektedir. Venedik Bienali, ulusal pavyonlara ayrılmıştır ve tarihsel olarak ülkelerin kendi sanatlarını temsil etmeleri mantığıyla 1895'ten beri devam etmektedir. Bu imaj değişikliği çabası Demir'in belirttiği gibi şahsi bir iddiadan değil, bilinçli bir kültür politikası değişikliğiyle alakalıdır ve Ayasofya'da yapılan açılış töreninde konuşma yapan Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın "On yıllar boyunca kültür ve sanat alanına hâkim olan, adeta burayı kendi arka bahçeleri gibi gören zümrenin tahakkümüne son verdik" sözlerinde ortaya koyulur.³⁶⁸ Son yıllarda ivmelenen "yerli ve milli kimlik" inşasında çağdaş sanat ve çağdaş sanatın sergilenme formlarının da mücadele alanına çekilmesi meselesi gün geçtikçe önem kazanmaktadır ve ilerideki bölümlerde inceleyeceğimiz devlet imgelerini sorunsallaştıran çağdaş sanat işlerinin nasıl bir konjunktürde ortaya çıktığını göstermesi bakımından önemli veriler sağlamaktadır.

³⁶⁷ Harun Karaburç, "Ayasofya'dan Yeditepe'ye," 29 Mart 2018, <https://www.yenisafak.com/hayat/ayasofyadan-yeditepeye-3191291> (21.01.2019 tarihinde erişildi).

³⁶⁸ Anonim, "Yeditepe Bienali'nin Açılışını Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan Yaptı," <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/yeditepe-bienalinin-acilisini-cumhurbaskani-recep-tayyip-erdogan-yapti> (22.01.2019 tarihinde erişildi).

3. BÖLÜM

SANATIN ULUS-DEVLETLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DE MODERN – ÇAĞDAŞ – GÜNCEL SANAT TARTIŞMALARI

Bu bölüme kadar olan kısımlarda bir ulus devletin inşa sürecinde milliyetçiliğin ve kolektif hafıza yaratmanın önemini ve bu süreçte devletin izlediği görsel politikaların kimlik oluşturmadaki kritik rolünü, Osmanlı'nın son dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte izlenen ulusal imgeler yaratım süreçleri üzerinden tartıştık. Bu bölümde ise perspektifi sanat alanına doğru kırıp, Türkiye sanat tarihinde devletin himayesinden ve siyasal etkisinden sıyrılıp sanatını bu politikalardan azade sürdürmeye çalışan sanatçıların üretimlerinden (kabaca 1950'lerden) başlayarak sonunda uzun yıllar boyu bir tabu olarak kalan ulusal imgelerin kendilerini birer eleştiri konusu haline getiren sanatçıların üretimlerine kadar olan süreçteki bir dizi tartışmaya odaklanacağız.

Türkiye'de sanat üretimini kategorize ederken yaşanan temel güçlüklerden biri, Batı sanat tarihinde genelde modern ve çağdaş diye adlandırılan iki büyük dizgenin Türkiye'nin siyasi ve sanatsal tarihiyle doğrudan bir uyum içerisinde olmamasıdır. Bir başka deyişle Türkiye'de hem sanat tarihi yazınında hem de siyasal tarihte modern ve çağdaş kavramları uzun süreler birbirinin yerine geçebilir şekilde kullanılmıştır.³⁶⁹ İleride

³⁶⁹ Bu durumun sanat alanındaki en tipik örneklerinden biri, sanat tarihçisi Sezer Tansuğ'un 1986'da yayınlanan ve Osmanlı'nın son dönemlerinden 1980'lere kadar olan sanatı inceleyen kitabının adının *Çağdaş Türk Sanatı* olmasıdır. Bir başka örnek ise Cumhuriyetin 75. yılı vesilesiyle yapılan bir sergi kataloğundan verilebilir. Katalogda Cumhuriyet ile sanat ilişkisini inceleyen Zafer Toprak dönemin sanatsal çabasını da çağdaş sanat olarak niteler: "Cumhuriyet Türkiye'si kuruluş evresinde görselliğe, dışavuruma ayrı bir önem atfetti. Bu nedenle kültür ve sanat etkinlikleri Cumhuriyet'in değişim sürecinin ana halkalarından birini oluşturdu. Gündemde çağdaş sanat anlayışı vardı. Dünya Savaşı ertesinde Batı sanatta yeni arayışlara yönelirken Cumhuriyet Türkiye'si de kültür ve sanat alanında çetin bir sınav verdi. Sanatın her alanı yeni bir anlayışla ele alındı". Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986); Zafer Toprak, "Cumhuriyet ve Sanat," *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler* (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998), 4.

daha ayrıntılı tartışacağımız gibi “modernleşme ile çağdaşlaşma ulus-devlet ideolojisinin eşanlamlı kıldığı değerlerdendir”.³⁷⁰ Bu durum hem sanatsal hem de siyasal anlamları olan ve yer yer birinden diğerine geçiş yapılabilen modern, modernlik (modernity), modernizm, çağdaş, çağdaşlık, çağdaşlaşma, postmodern, postmodernlik (postmodernity), postmodernizm, güncel, güncellik (aktüalite) gibi kavramların neyi tanımladığının tam olarak anlaşılmasına ve sanatçıların ulus-devlet ideolojisiyle olan ilişkilerinin berraklaşmamasına sebep olmuştur. 1980’lerden itibaren postyapısalcı ve postmodern düşüncenin Batı’daki önemli isimlerinin eserlerinin çevrilmeye başlaması ve özellikle Plastik Sanatlar Derneği, Bilal A.Ş., gibi kurumlar tarafından organize edilen panellerde kamuya açık olarak hem teorik düzeyde yukarıda bahsedilen kavramların tartışmaya açılması hem de bu düşünme biçiminin Türkiye’nin modernleşme serüveninin bir analizini yapmak için kullanılması kritiktir. Bu bağlamda vurgulanması gereken bir başka durum da bu tartışmaların Türkiye’nin geçirdiği siyasal, sosyolojik, ekonomik, kentsel ve teknolojik dönüşümü anlamak için çok verimli olmasıdır. Bir başka deyişle sanat, hem güncel durumu algılayıp ona reaksiyon vermeye çalışan, hem de bu güncel sorunlara sahip olmanın sorumlusu saydığı Cumhuriyet modernleşmesi üzerine eleştirel bir yaklaşım getirmeye başlar. Ali Akay’ın ifadesiyle “yapısalcılık sonrasının etkisi, burada, sadece düşünceye değil, aynı zamanda kitaplara, üsluplara, bakışlara ve yaklaşımlara, yani tam manasıyla duygulanımlara etki yaptı: Bunlar sanatın dönüşmesine yol açtı”.³⁷¹ Aşağıdaki alt başlıklarda Türkiye sanat tarihinde bu kavramların neleri işaretlediği, 1950’lerden itibaren milli sanat tartışmalarının dışına çıkıp sadece sanatıyla ilgilenen sanatçılardan başlayarak özellikle 1980’lerden itibaren daha görünür olan resim-dışı formların da kendini göstermesiyle dönüşen ulus-devlet / sanat ilişkisi ve 1990’ların sonlarından itibaren rotasını ulus-devletin imgeleri üzerinden Türkiye’nin tarihsel ve

³⁷⁰ Ceren Özpınar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016), 60.

³⁷¹ Ali Akay, *Birleşmeyen Sentez* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 73.

çağdaş sorunlarına dikkat çekmek üzere belirlemiş bir grup sanatçı ve küratörün güncel sanat kavramsallaştırması tartışılacaktır. Bu tartışmayı yürütebilmek için modernleşme, modernizm ve postmodernizm kavramlarının literatürde neleri işaretlediğine kısaca bakılacak ve bu kavramların 1990'lı yıllarda Türkiye'de nasıl ele alındığı ve tartışıldığı üzerinde durulacaktır.

3.1. Modernlik, Modernizm ve Postmodernizm Kavramlarına Kısa Bir Bakış

Osmanlı'nın batılılaşma sürecinin başladığı 18. yüzyıl sonlarından günümüze kadar uzanan süreç, ayrı alt başlıklara bölünebilecek şekilde, genelde Osmanlı - Türk modernleşmesi olarak kavramsallaştırılır.³⁷² Mardin'e göre buradaki modernleşme kavramı Batı Avrupa'daki feodalizmlerin çöküşü sonrası yükselen burjuvazinin, sanayileşmenin ve nüfusun geniş bir kesiminin siyasi haklara erişmesiyle toplumların merkezileşmesi ve gittikçe farklılaşması sürecini ifade eder.³⁷³ Bir başka deyişle modern-öncesi ile modern evre arasındaki dönüşüm süreci modernleşme olarak adlandırılır. Fakat modern dünya olarak tanımlanan evre başı sonu belli, tamamlanmış bir dönemi işaretlemekten çok birçok alanda süregelen dönüşümleri ontolojik olarak sahiplenen bir evredir. Bu bağlamda "modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir".³⁷⁴ Bu yüzden öncelikle modernitenin kendisinden önceki dönemlerden nasıl bir kopuşu temsil ettiğini

³⁷² Birkaç örnek için bkz. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*; François Georgeon, *Osmanlı – Türk Modernleşmesi: 1900 – 1930*, çev. Ali Berktaş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006); Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 7. Baskı; Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan, (İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995).

³⁷³ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, 25.

³⁷⁴ Steven Best ve Douglas Kellner, *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalarda*, çev. Mehmet Küçük, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 2. Baskı, 15.

incelemek gerekir. Bu kopuşu tarihlemek ve içeriğini belirlemek konusu günümüze kadar birçok farklı tartışmaya sebep olmuştur. Yine de özellikle 16. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlayan gelişmelerin artık geri dönüşsüz bir toplumsal ve bireysel farklılaşmaya yol açtığı konusunda bir mutabakat vardır. Abel Jeanniere, moderniteye geçişi dört devrimin belirlediğini öne sürer: bilimsel devrim, siyasal devrim, kültürel devrim ve teknik ve endüstriyel devrim.³⁷⁵ Bu devrimler sırasıyla Newton fiziğinin doğanın Tanrı'dan ayrı bir mekaniği olduğunu göstermesi, İngiltere, Amerika ve Fransa'daki siyasal devrimler sonucu demokrasinin devletin tek rasyonel biçimi haline gelmesi, Batı Avrupa ülkelerinde aydınlanma fikrinin ortaya çıkması ve makinanın gelişmesiyle emeğin yeniden örgütlenmesi olarak işaretlenebilir. Her biri birbirinin üzerinde etkili bu devrimler birer süreç olarak yaklaşık 16. ve 17. yüzyıllara tarihlenir.³⁷⁶ Raymond Williams'a göre modern, "bir terim olarak 16. yüzyıl sonlarında duyulmaya başladığında "şimdi" sözcüğüyle aşağı yukarı eşanlamlı kullanılıyordu ve her durumda, o dönemi ortaçağ ile kadim zamanlardan ayırmaya yarıyordu".³⁷⁷ Giddens bu ayrışmada kadim zamanlarla modern olarak tabir edilen zaman arasında bir süreksizliğe işaret eder ve bu süreksizliğin temel parametreleri olarak zamanın ve uzamın dönüşümünü, yani modern öncesi dönemde bulunulan yere bağlı olarak ifade edilen zaman ve mekan algısının boşaltılması ve birbirinden ayrıştırılmasını öne sürer.³⁷⁸ Modern öncesi

³⁷⁵ Abel Jeanniere, "Modernite Nedir?," *Modernite versus Postmodernite* içinde, ed. Mehmet Küçük (İstanbul: Vadi Yayınları, 2000), 3. Baskı, 95 – 107.

³⁷⁶ Couze Venn ve Mike Featherstone, "Modernity," *Theory, Culture & Society* 23, no. 2-3 (2006): 457 – 476. Yine de Lauzon'un yerinde tespitiyle tarihçiler çoğunlukla modern Avrupa ya da modern dünya tabirlerini kullanırken modern kavramıyla neyden bahsettiklerini pek açıklamazlar ve modern dünyanın başlangıcını kronolojik olarak çok farklı tarihlerler. Örneğin üç modern dünya tarihi kitabında modern dünyayı Robert Roswell Palmer Ortaçağ'dan, William Woodruff 1500'den ve Christopher Alan Bayly 1780'den başlatır. Matthew J. Lauzon, "Modernity," *The Oxford Handbook of World History* içinde, ed. Jerry H. Bentley (Oxford: Oxford University Press, 2014), 72 – 88.

³⁷⁷ Raymond Williams, "Modern Ne Zamandı?," *Modernizmin Siyaseti* içinde, çev. Barış Sannan (İstanbul: Sel Yayınları, 2018), s.

³⁷⁸ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994), 23 – 27.

toplumların toprağa dayalı yer ve zaman anlayışlarının yeniden düzenlenmesi, toplumsal ilişkilerin de yeniden düzenlenmesini beraberinde getirir:

“Modernliğin dinamizmi, *zaman ve uzamın ayrılmasından* ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-uzam ‘dilimlendirmesini’ sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden; toplumsal sistemlerin ‘*yerinden çıkarılması* (disembedding) ’ndan (bu, zaman-uzam ayrılmasıyla ilgili etmenlerle sıkı ilişkisi olan bir olgudur); ve toplumsal ilişkilerin, bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin ışığında *düşünümsel olarak düzenleme ve yeniden düzenleme* sürecinden kaynaklanmaktadır”.³⁷⁹

Marshall Berman ise modernliğin tarihini incelerken onu kabaca üç evreye ayırır. İlk evre olarak nitelediği 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başlarına kadar olan süreçte insanlar yaşanan değişimi anlamlandırarak değerlere sahip değillerdir daha. Kendi deyimiyile “onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz”.³⁸⁰ İkinci evre olarak adlandırdığı kısım 1790’ların devrimleriyle başlar ve modern bir kamunun ortaya çıkmasını sağlar. Son evre olan 20. yüzyılda ise modernist kültür dünyayı kaplayacak kadar yayılmıştır, başarı kazanmıştır, lakin farklı dillere ve coğrafyalara bölündüğünden derinliğini yitirir.³⁸¹

Berman’ın bölümlemesini takip edersek, özellikle ikinci evrenin modernitenin somutlaşmış ve insanların yaşadıkları toplumsal ve bireysel dönüşümün artık sanatsal – kültürel – felsefi düzeyde daha yoğun ele alınabildiği bir evre olduğunu söyleyebiliriz. Bir başka deyişle “modernite, (modernizm ile ilişkili olarak) sanayileşme, kentleşme ve sekülerleşmeyle şekillenen değişikliklere bağlı olarak yükselen ve çözülme ve yeniden düzenleme, parçalanma ve hızlı değişim, geçicilik ve güvensizlik gibi karakter

³⁷⁹ Age., 22.

³⁸⁰ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 16. Baskı, 29.

³⁸¹ Age., 29.

özelliklerine sahip bir yaşama ve yaşamı deneyimleme biçimini tanımlamak için kullanılır”.³⁸² 19. yüzyıl özelinde modernite ile modernizm kavramlarını literatürde hem bir birliktelik hem de bir karşıtlık ilişkisi içerisinde okuyan birçok isim bulunabilir. Bu konuda işimize yarayabilecek önemli bir farklılık, moderniteyi aydınlanma düşüncesinin bir projesi olarak tanımlamaktan geçer. Habermas’a göre “18. yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernite projesi, her birinin içsel mantığına bağlı olarak objektif bilim, evrensel ahlak ve hukuk ve özerk sanat geliştirmek için filozofların çabalarında oluştu”.³⁸³ Fakat bu vaatlerin gündelik hayatta bireyin özgürleşmesine yol açacağına şüpheyle yaklaşanların sanat alanında verdiği tepkiler, zamanla bir akım olarak adlandırılmaya başlar. Modernizm kavramı, modernitenin işaretlediği geniş zamansal perspektiften daha yakın tarihe işaretlenen ve daha çok kültürel, sanatsal ve düşünsel alanlarla sınırlı, bir proje olarak moderniteyle *sorunlu* ilişkilere sahip bir kavram olarak kullanılır. İlk olarak 18. yüzyılın başlarında kullanılan modernizm kavramı, daha çok modern zamanların karakteristik eğilimlerini simgelerken 19. yüzyıla gelindiğinde modern fikir, tarz ve ifadeleri kuşatan bir anlama bürünür.³⁸⁴ Modernite, Aydınlanmacı fikirlerin çerçevesinde, insanın başka kontrol mekanizmalarını reddederek kendini karar mercii haline getirmesi ve ilerleme fikrine kararlı bir inanca sahip olması sürecine verilen addır ve bu bağlamda modernizm, modernitenin insanların özgürlüğü ve mutluluğuna doğru ilerlemeye karşı beslediği güçlü inancın, çoğunlukla estetik akımlar tarafından

³⁸² Peter Childs, *Modernism* (Londra ve New York: Routledge, 2000), 14 – 15.

³⁸³ Jürgen Habermas, “Modernity versus Postmodernity,” *New German Critique* 22, (1981): 9

³⁸⁴ Age., 13. Yine de modernite kavramını modernizm kavramının işaret ettiği gibi daha çok fikir düzeyindeki gelişmelere bağlı olarak okuyan yazarlar mevcuttur. Örneğin David Punter, modernite kavramının Avrupa’nın 18. yüzyılından itibaren, yani “Aydınlanma çağıyla” başlatır ve kavramın kültürle olan özel ilişkisinin altını çizer. Bir akım olarak modernizmi, 1920’lerde I. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkisine karşı ortaya çıkan reaksiyoner yazında (Beckett, Pound, Eliot, Kafka, Woolf ve diğerlerinde) bulsa da Punter’in modernizm ve modernite kavramları birbirini çok fazla dışlayıcı olarak konumlanmaz. David Punter, *Modernity* (Basingstoke ve New York: Palgrave Macmillan, 2007).

sorgulanmasıdır.³⁸⁵ Bu ilişkilene biçiminde modern yaşamın yeni merkezleri olan büyük kentler kritik bir öneme sahiptir ve yazın alanında Proust, Woolf, Joyce, Kafka gibi yazarları içerisine alan bir modernist kanondan söz edilebilir.³⁸⁶

Yine de (estetik) modernizm, farklı ülkelerde (özellikle Batı-dışı toplumlarda) ve sanatın bütün dallarında izi sürülebilecek değişik anlatılara sahip olduğundan (estetik) modernizmi, itirazlarının yükseldiği modernleşme süreçleri içerisinde ele almak gerekir. Modernitenin Batı merkezli tekçi okumalarının ve Batı-dışı toplumların, Batıyla sömürge ilişkisi içinde olsun olmasın, kendi ulusal formasyonlarını Batı değerlerine ve kapitalist ekonomik ilişkiler ağına ekleme çabalarının kesişmesi, farklı modernizmlerin izini sürmeyi uzun süre geciktirir. Uzun yıllar boyunca Aydınlanma epistemolojisinin bir ürünü olarak ortaya çıkan sanat tarihi kanonu, Batı-dışı tarihleri sessizleştirerek moderniteyi kendinden kerametli olarak evrensel bir fenomen olarak ele alır. Bu noktada

³⁸⁵ Philip Tew ve Alex Murray, "Introduction: Beginning with Modernism," *The Modernism Handbook* içinde, ed. Philip Tew ve Alex Murray (Londra ve New York: Continuum, 2009), 11 – 13.

³⁸⁶ Sheppard'a göre modernizm genelde 1885 – 1935 arasına tarihlendirilse de bazı yazarlar Nietzsche ve Rimbaud'u da eklemek için başlangıcı 1870'e, başta Kuzey Amerikalı olmak üzere bazı yazarlar ise Nabokov'un erken dönem romanlarını ve William Carlos Williams'ın geç dönem şiirlerini eklemek için bitişini 1950'lere dek esnetirler. Richard Sheppard, "The Problematics of European Modernism," *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory* içinde, ed. Steve Giles (Londra ve New York: Routledge, 1993), 1 – 2. Williams ise, yerinde bir tespitle, modernizmin dönemselsel olarak sabitleme çabalarını seçici bir gelenek inşası olarak görür: "Modernizm ânını sabitleyen süreci belirlemek, çoğunlukla olduğu gibi, seçici bir geleneğin işleyişini teşhis etme meselesinde dögümlenir. Romantiklerin galebe çalan sanat tanımını kabul edersek, yani sanatın toplumsal değişimin habercisi, öncüsü ve tanığı olduğunu varsayarsak, şunu sorabiliriz: sosyal realizmde yapılan olağanüstü buluşlar; 1840'lardan itibaren Gogol, Flaubert ve Dickens tarafından keşfedilip yetkinleştirilen, mecaz hâkimiyeti ve görme ekonomisi gibi gelişmeler, neden, modernizmin geleneksel isimleri sayılan Proust, Kafka ya da Joyce'un önüne geçmesin? Genel kabule göre, ilk saydığımız yazarlar sonrakilerin yapıtlarının ortaya çıkmasını mümkün kılmışlardır – Dickens olmasa Joyce da olmazdı. Ama, modernizm kavramının bu versiyonu, büyük realist yazarları dışarda bırakarak, sanayi kentinin yeni toplumsal formlarını kavramaya yarayacak koca bir sözdağarını ve söz sanatları yapısını nasıl icat edip düzenlediklerini görmezden gelmektedir. Aynı şekilde resimde de, 1860'larda empresyonistler modern Paris yaşamını yorumlarken ona uyacak yepyeni bir vizyon ve teknik tanımladılar, ama geleneğe dahil edilenler tabii ki yalnızca post-empresyonistler ve kübistler oldu". Raymond Williams, "Modern Ne Zamandı?," s.

bir istisna teşkil etmeyen Türkiye’de modernleşme süreçlerinin Batılı bir izleği takip etmesi ve sanatın da modernleşme/ çağdaşlaşma (muasır olma) sürecine katkı sunuyor olması, Türkiye’de (estetik) modernist ve avangard sanatın üzerine düşünmeyi geciktirmiştir. İkinci bölümde tartıştığımız erken Cumhuriyet modernleşmesinde ulus-devlet ideolojisi ile sanatçıların ilişkisinin 1980’lerin sonundan itibaren geliştirilen eleştirisi, ilerideki alt başlıklarda tartışmamızın devamı açısından önemli olacaktır, fakat önce kısaca postmodernizm kavramının da literatürdeki seyrine kısaca bakmamız gerekir.

Postmodernite kavramı da tıpkı modernite kavramı gibi aslında çoğul olarak kullanılması gereken, ele alan her düşünürün farklı biçimde yorumladığı bir kavramdır. Birbirlerinden farklı öncülleri ve sonuçları olmasına karşın “postmodern teorisyenler, günümüzün yüksek teknolojik medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplum kurmakta olduğunu ve postmodern toplumun savunucuları da postmodernlik çağının yeni kavram ve teorileri gerektiren yeni bir tarihsel çağı, yeni bir toplumsal – kültürel formasyonu oluşturduğunu ileri sürer”.³⁸⁷ Bu yeni toplumsal - kültürel formasyonun ortak paydası, herhangi bir üst-anlatının işlevini yitirdiğidir. Lyotard’ın özlü biçimde ifadesiyle postmodern, “metaanlatılara yönelik inanmazlık (incredulity)” olarak ifade edilebilir.³⁸⁸ Giddens’in modern-öncesi ile modernite arasındaki süreksizliği vurgularken altını çizdiği zaman ve uzam algısının farklılaşması meselesi, bu kez bambaşka bağlamlarda da olsa bir başka önemli düşünür David Harvey tarafından postmodernitenin moderniteden ayrışması noktasında öne sürülür. Harvey’e göre bu dönemi ayıran karakteristik özellik, “zaman-mekân sıkışması” deneyimidir.³⁸⁹ Kapitalizmin hayatın hızını çok fazla arttırırken mekana dair her türlü

³⁸⁷ Steven Best ve Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, 16.

³⁸⁸ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem (Ankara: Vadi Yayınları, 1994), 12.

³⁸⁹ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, çev. Sungur Savran (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 5. Baskı, özellikle 3. ve 4. Bölümler.

engel de gelişen ulaşım ağları sayesinde “dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine” aşılır.³⁹⁰ Yaşanan dönüşümü kapitalizmin gelişimiyle ilişkili olarak okuyan bir başka isim olan Jameson, bu farklılaşmaların sonucu olarak kültürel düzeyde yaşanan kaymayı parodiden pastişe geçiş olarak tanımlar. Modernist yaklaşımda sıkça kullanılan ironiler, deforme etmeler ve işaretler, Jameson’un geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımladığı postmodernizmde yerini yüzeysel ve eklektik bir pastişe bırakmıştır:

“Pastişte parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir maske, ölü dilde yapılan bir konuşmadır. Ancak, pastişde parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır”.³⁹¹

Dolayısıyla postmodernizmin özellikle modernist anlatıları hedef alması ve onların kendi iç tutarlılıklarını berhava etmeye çalışması, arkada kalan yıkıntılardan yeni bir model yaratmaya çalışmasından ötürü değil, doğrudan hedef aldığı anlatıları metafiziksel bulmasından ötürüdür. Postyapısalcı felsefenin eleştirel metotlarının gelişiminin kapitalist tüketimin ve meta dolaşımının hızlanmasıyla tarihsel olarak örtüşmesi bir yandan modernleşme tarihiyle yüzleşmenin önünü açarken öte yandan her türlü imgenin hızla metalaştığı, kiçleştiği ve değer kaybettiği bir zamanda ayakta kalmakta zorlanır. İkinci bölümde bahsedilen 1990’lardaki siyasi imgelerin metalaşması örnekleri bu durumun Türkiye’deki seyri hakkında önemli işaretler barındırmaktadır. Fakat sanatçıların bu imgeleri kullanım biçimlerini ve bu imgeleri hammadde olarak kullanırken faydalandıkları teorik kaynakları anlayabilmemiz için 1980’lerin ortalarından itibaren yukarıda tartıştığımız kavramların Türkiye bağlamında nasıl ele alındıklarını

³⁹⁰ Age., 270.

³⁹¹ Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü (Ankara: Nirengi Kitap, 2008), 56.

incelememiz ve sanatçıların hızla dönüşen çevreleriyle nasıl bir ilişkilene içinde olduklarını tartışmamız gerekmektedir.

3.2. Türkiye’de Modern Sanat ve Modernleşme İlişkisi

Türkiye’de plastik sanatların ulus-devletle olan bağının Batı Avrupa’daki seyirden daha farklı bir yol izlemesinin temel sebeplerinden biri geç uluslaşması olarak değerlendirilebilir. Lev Kreft, ulus devlete dayalı siyasetin belirginleştiği Westfalya anlaşmasından sonra sanat – siyaset ilişkisinin birbirini takip eden üç rejiminden bahsedebileceğimizi belirtir: ulus inşası, özerklik ve avangard. Ulus inşası rejiminde devletler (özellikle Fransa) sanat akademileri yoluyla “eğitimsiz, basit kitlelerin gayri medeniliğine karşı medeniyetin timsali” olmaya çabalar ve “devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yarat[ır]”.³⁹² Daha sonrasında özellikle Kant ve Schiller’in sanatın amaçsızlık ve çıkarızsızlığına dair fikirlerinden etkilenen Romantikler ve erken dönem modernistlerin siyasetin pragmatik politikalarından azade eserler üretmesiyle özerklik rejimi belirginleşir. Avangard model ise modernizmin özerk estetiğini hayattan kopuk olması noktasında eleştirir. “Avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir”.³⁹³

Türkiye’de Kreft’in öne sürdüğü ve iki yüzyıldan uzun bir zaman dilimini kapsayan rejimlerin doğrudan bir hattını takip etmek zor görünmektedir.³⁹⁴ Bu zorluk,

³⁹² Lev Kreft, “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı,” *Sanat/Siyaset - Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 24 ve 30.

³⁹³ Age., 37.

³⁹⁴ Ayşe Nahide Yılmaz, Türkiye’deki ulus-devlet inşası ile özerk sanat siyasetinin Kreft’in belirttiği şemayla uyuşacak şekilde ilerlediğini öne sürer, ancak öncelikle bu ikisinin arasındaki zamansal ayrımı, sanattaki özerkliğin devletin ulus-inşasında sanatın bir araç olarak kullanılmasına karşı ortaya çıktığını ve Türkiye’de ulus-devlet ve kolektif hafıza inşalarında sanatın araçsal rolüne itiraz eden, formel ve içerik olarak bu ortaklıktan ayrılan bir estetik modernizmin erken Cumhuriyet döneminde görülmediğini ihmal eder. Ayşe Nahide Yılmaz, *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset* (Ankara: Ütopya Yayınları, 2015), 62.

yakın dönemde Türkiye'deki sanat tarihi anlatılarını ayrıntılı bir biçimde inceleyen bir çalışmada kendisini gösterir. Türkiye'nin belli başlı sanat eleştirmenleri ve küratörlerinin metinlerinde 1800'lerden 2010'a kadar yapılan üretimlerin dönemselleştirmelerinin izini süren Özpınar, neredeyse hiçbir dönemin tarihleri ve adlandırmaları üzerinde ortaklaşamadığını gözler önüne serer.³⁹⁵ Yine de "gruplar, üsluplar, eğilimler veya kuşaklar üzerinden yazılan tarihsel anlatıların ortak noktası, ilerlemeci tarih yazımını benimsemeleridir".³⁹⁶

Ulus inşası sürecinde sanatın devletin yeni formasyonunu içeride ve dışarıda belirginleştirmeye çalışacak şekilde kullanımına ikinci bölümde tartıştığımız için bu bölümdeki tartışmayı bazı sanatçıların "milli sanat" tartışmalarından bağımsızlaşarak Kreft'in özerklik olarak tanımladığı rejim doğrultusunda eserler üretmesi noktasından başlatmak daha uygun olacaktır. Sanatın özerkliğini Türkiye bağlamında tartışırken iki türlü bir özerkleşme sürecinden bahsedebiliriz. Birincisi doğrudan devletin modernleşme projesinin bir uzantısı olarak devlet himayesinde/ hamiliğinde yapılan üretimden özerkleşme, ikincisi de devletin doğrudan bir ısmarlaması ya da çıkarı olmadan yapılmasına karşın Türk sanatının gelişmesini/ modernleşmesini hedefleyen ve yine milli bir şuuru bünyesinde barındıran üretimlerden özerkleşme. Erken Cumhuriyet döneminin sanatçılarının birçoğu, devlet için eser üretmedikleri zamanlarda da, ister Doğu kültüründen ve motiflerinden yararlanan bir sanatı ister o dönem 'medeniyet icabı' diye görülen Kübizm'i benimsesinler³⁹⁷, kendilerini modernleşme sürecinin ve Türk sanatını

³⁹⁵ Ceren Özpınar, *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı: 1970 – 2010*, 55 – 85.

³⁹⁶ Age., 85.

³⁹⁷ "Kübizmin Türkiye'ye özgü yorumunda, Cumhuriyet dönemi sanatçılarının (gerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği olsun ve gerekse D Grubu olsun) benimsedikleri misyonun da etkisi olduğu söylenebilir. Yeni kurulan rejime sanatlarıyla katkıda bulunmak ve her alanda olduğu gibi sanatta da çağdaş Batı düzeyine çıkabilmek, sanatçıların ortak misyonu olunca, kübizmin beslendiği iddia edilen düşünsel platformdan ziyade, özgün Türk resmi yaratma istemi ön plana geçer. Özgün Türk sanatı oluşturmak ancak Batı'nın taklidi olmamak bağlamında başlayan sorgulama, "Batılı olmak" ve "kendimiz olmak" açmazı ile sanatçıları başbaşa bırakır". Nilüfer Öndin, "Kübizim ve Türkiye," *Sanat Tarihi Dergisi* 14, no. 2 (2005): 108.

dünyaya kabul ettirme çabalarının bir parçası olarak görmekte-dirler. Batıdaki Kübizm ile Türkiye’deki Kübizm algılayışı arasındaki farkın altını çizen Artun’a göre,

“Anlaşıyor ki, Cumhuriyet sanatının kurucu, resmi söylemi olarak İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] kübizmiyle, Picasso-Braque kübizmini bağdaştırmak oldukça zordur. İlkinin, ulus inşasının gereği olarak önüne koyduğu modernlik tasavvurunu, ikincisi arkaya atar; ilkinin kavramak için Batı’ya yöneldiği gerçeklikten diğeri sıyrılmak için Doğu’ya yönelir. O nedenle, yerli tarihi dışarıdakinden daha uzun sürecek ve giderek gündelik dile de karışacak ‘kübik’, daha çok Cumhuriyet ‘zihniyet ve içtimaiyatının’ ilginç bir alâmet-i fârikası sayılmalıdır”.³⁹⁸

Bu bakımdan o dönemler yapılan nüveler, manzara resimleri, portreler gibi siyasi olmayan konulardaki eserlerde bile Türk sanatının ve Türk modernleşmesinin gücünü ispatlama gibi siyasi niyetler ön plandadır. Dönemin sanatçıları kendilerini sadece sanatçı olarak görmekten çok Türk sanatçı olarak görme eğilimindedirler. Bu yüzden, örneğin, “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”.³⁹⁹ Akademi’ye ilk karşı çıkışı oluşturan ve soyut sanatın Türkiye’de kabulü konusunda önemli bir yeri olduğu düşünölen⁴⁰⁰ Tavanarası Ressamları⁴⁰¹, itirazlarını yukarıda değindiğimiz Batıdaki (estetik) modernistler gibi modernitenin getirdiklerine ve modernist kurumlara karşı yükseltmezler, aksine Akademi’nin yönetim biçimindeki sorunlara doğruturlar. Türkiye’nin kendi modernleşmesinin eleştirisini yapan sanatçılar çok daha geç bir

³⁹⁸ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması,” *Toplum ve Bilim* 79, (1998): 50 – 51.

³⁹⁹ Umut Tümay Arslan, “Topu Havada Tutmak, Hakikati Havalandırmak,” *Toplum ve Bilim* 125, (2012): 5.

⁴⁰⁰ Bkz. Burcu Pelvanoğlu, *Pek Kronolojik Hayatımız*, 252.

⁴⁰¹ Tavanarası Ressamları, 1950’de Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş’ın Asmalımescit Sokağı’nda tuttıkları bir tavanarasında resim kursu verdikleri öğrencileriyle oluşturdukları topluluğa verilen addır.

dönemde, 1990'lar gibi ortaya çıkacaktır, fakat Türkiyeli sanatçıların ulusal değerleri eserleriyle ya da kendi milli aidiyetleriyle yüceltmeye birincil önem atfetmemeye başlaması, ancak 1950'lerde Paris'e kendi imkanlarıyla giden sanatçılarla mümkün olacaktır. Bu durumun ortaya çıkmasında Türkiye'de devletin o yıllara kadar hala tek güçlü sanat alıcısı konumunda olmasının, özel koleksiyoncuların ve özel sanat galerilerinin olmayışının ve Türkiye'nin siyasi konjonktürünün etkili olduğu söylenebilir.

Peki Türkiye'nin estetik modernizmi ne zamana tarihlenebilir? Duygu Köksal, bu sorunun erken Cumhuriyet döneminde sanat ve edebiyattaki yanıtını D Grubu'nda ve Nazım Hikmet'in eserlerinde bulur. Köksal'a göre erken Cumhuriyet dönemi genelde indirgemeci bir biçimde kültürel olarak Batılılaşma ekseninde incelenir, oysa I. Dünya Savaşı sonrasında Türkiyeli entelektüeller, milliyetçilik, avangard kozmopolitanizm ve sosyalist enternasyonalizmi Batıyla eşzamanlı yaşar ve bunu Cumhuriyet bağlamına yaratıcı bir biçimde uyarırlar.⁴⁰² Köksal'a göre dönemin entelektüelleri ve siyasetçileri, Türkiye'deki estetik modernizmle ilgili bir ikileme düşerler. Bir taraftan modernist akımların bu çağın çağdaş ve avangard duyusunu yansıttığını kabulleniyorlardı, fakat öte taraftan Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ya da Fütürizm gibi aşırı modernist akımların eğer çok ileri götürülürlerse rahatlıkla inşa ettikleri burjuva – milliyetçi dünya görüşünü eleştireceklerini ve onunla mücadeleye girişeceklerini biliyorlardı.⁴⁰³ Köksal, D Grubu'nun üyelerinin ulus-devlet inşasıyla çekişmediğini ve onun ideolojik sınırlarının içinde kaldığını belirtse de, grubun içerikten öte tekniğe yoğunlaşan (*san'at için san'at*), Akademi'ye mesafeli duran ve devletin sanata yön vermesini görece reddeden bakışını burjuva yüksek modernizminin Türkiye'deki ilk uğrağı olarak işaretler. Semra Germaner ise eş küratörlerinden biri olduğu Modern ve Ötesi: 1950 – 2000 sergisinin kataloğunda

⁴⁰² Duygu Köksal, "Domesticating the Avant-garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey," *New Perspectives on Turkey* 50 (2015): 31.

⁴⁰³ Age., 39.

“eğer ‘modern’ terimi gününe uymak anlamında kullanılıyor ve modernizm yeniye ve yenileşerek değişmeye inancı ifade ediyorsa, 1930’larda genç Cumhuriyet’in ilkeleri bu iki kavramı da içermekteydi” ifadelerini kullandıktan sonra Türkiye’de modernin ilk dönemini 1927 – 1950 arasına tarihler.⁴⁰⁴ Köksal ve Germaner’in değerlendirmesindeki temel problem, literatürde estetik modernizmin modernleşme süreçlerinin vaatlerine itiraz olarak okunmasına rağmen Türkiye’de kısmen devlet destekli ve modernleşme süreçlerinin sancularına işaret edecek bir sanatsal itirazın olmadığı, biçimsel düzeyde Batı formlarının (yer yer özgün) uyarlamalarını yapan ama her durumda yaptığı sanatın milli gelişme/ kalkınmayla ilgisini kuran bir bakışın yine de estetik modernist bir girişim olarak değerlendirilmesidir. “Avrupa’da sanatta modernizm, modernlik geleneğine karşı çıkmasıyla kendini çağdaş sayar. Oysa Türk Sanatı, orada karşı çıkılan bu modernliğe kavuşarak çağdaşlaşacağını varsayar”.⁴⁰⁵ Bu tutum “milliyetçilik olarak modernizm” (modernizm as nationalism) olarak özetlenebilir.⁴⁰⁶ Dönemin birtakım aydınının dünya çapında bir varoluşsal krizin yaşandığının idrakinde olması da, sanatsal uygulamalarının bu krizi sorgulayan modernist bir tavırla yapıldığını göstermez. Nitekim güzel sanatlar alanında böylesi modernist örnekleri bulabilmek 1950’lere kadar pek mümkün görünmemektedir.

Erken Cumhuriyet dönemi sanatsal üretimlerini ve sanat tarihi yazımını estetik modernizm bağlamında incelerken dönemin ideolojik kurgusunda önemli bir yeri olan korporatizmin sanat alanında da güçlü bir yansıması olduğunu hatırlamak, sanatlardaki modernleşme çabalarıyla modernist tavır arasındaki farkı anlamamız açısından önemlidir. Artun, Nurullah Berk’in Türkiye sanat tarihini mesleki cemaatlere göre tasnifini yaptığını

⁴⁰⁴ Semra Germaner, “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950 – 1990,” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 3.

⁴⁰⁵ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması,” 59.

⁴⁰⁶ Ahu Antmen, “A History of Modern and Contemporary Art in Turkey,” *Unleashed: Contemporary Art from Turkey* içinde, ed. Hossein Amirsadeghi (London: TransGlobe Publishing, 2010), 18.

ve bu yazım biçiminin zamanla kanonlaştığını belirtir ve bu durumu dönemin korporatist mantığı içinde düşünmemiz gerektiğinin altını çizer:

“Sonuçta, şemadaki dernekler ve gruplar, her ne kadar dönemin sanatçıların künyelerindeki belli başlı referansı oluşturuyor olsalar da, sanat tarihinde alışlageldiği üzere, semiotik türdeşlik üzerine kurulu birtakım stilleri, ekolleri, üslupları, dönemleri v.b. karşılaştırmaktan çok, meslekçi yönelimleri temsil ederler. Hatta, ulusallık tayfına göre farklılaşmaların ardında bile, mesleki işlevsellğe ilişkin programlar sezilir. Meslekçilik, birliklerin iç ilişkilerinde ve bu ilişkileri belirleyen örgütsel kabukta, amaçlar, kurallar ve işleyişlerde olduğu kadar, devlet aygıtıyla ilişkilerde, bu ilişkiler üstüne talepler ve tahayyüllerde de kendini gösterir. Kısacası, tarih yazımını fazlasıyla koşullandıran şema, (...) sanatsal olmaktan çok korporatif bir yapılanmayı resmeder. Gerek Ziya Gökalp’in gerekse örneğin Kadro hareketinin düşüncelerindeki korporatist temalar ve bunların devlet donanımındaki etkileri hatırlanacak olursa, sanatta da bu tür bir yapılanmanın konjonktüre egemen zihniyete aykırı düşmemesi gerekir”.⁴⁰⁷

Artun’a göre estetik modernist olarak işaretleyebileceğimiz ilk moment, 1940’ların sonlarına doğru “ilk kez ulusun inşa edildiği değil de, unutulduğu bir atmosferde, Paris ekolü ortamında” kendi imkanlarıyla giden, soyut sanata ağırlık veren, orada kendi eserlerini dönemin önemli galerilerinde ve sergilerinde gösteren sanatçılar eliyle olur.⁴⁰⁸ İlk dört isim daha önemli bir yerde görülebilecek şekilde, Türkiye’deki estetik moderizmin doğuşunun kilit isimleri olarak Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Abidin Dino, Albert Bitran, Kemal Bastuji, Fahrelnisa Zeid, İlhan Koman, Avni Arbaş, bu isimlerden daha önce Paris’e yerleşen Fikret Mualla, Hale Asaf ve bu isimlerden daha sonra yerleşen Tiraje ve Yüksel Arslan sayılabilir.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması,” 55.

⁴⁰⁸ Age.,

⁴⁰⁹ Ali Artun, “Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejad Devrim,” *e-skop*, (25.01.2019), <http://e-skop.com/skopbulten/modernist-sanata-geciste-bir-öncü-nejad-devrim/4396> (12.02.2019 tarihinde erişildi). Ayrıca bakınız Ali Artun, “Mübin Orhon ve Sanatın Özerkleşmesi,” *İstanbul Art News*, Aralık 2014; Ali Artun, “Hakkı Anı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı,” *Sanat Dünyamız* 102, (2007): 62 – 71.

Orhan Koçak, modernist sanatın Türkiye’deki gelişiminin temel dinamiklerinden birisinin Batı sanatıyla eşzamanlı bir gelişme gösterememesinden ötürü kendini sürekli gecikmiş ve ara kapatmaya çalışan bir halde bulması olduğunu belirtir. Bu bakımdan “Türkiyeli sanatçı, etkilendiği, ama etkileyemediği bir dünya ("Batı kültürü") karşısındaki acemilik konumunu unutmak, hiç değilse sancısını hafifletmek için, epeyce tartışma götürür bir evrenselciliğe ("sanatın özü şuraya buraya ait değil, evrenseldir") bel bağlamak zorunda kalmış, başka bir deyişle çatışkılı jeokültürel gerçeklere (dünya sisteminin bütün içirme/dışlama mekanizmalarıyla merkez-çevre biçiminde yapılaşmış olması) gözlerini kapamıştır”.⁴¹⁰ Koçak, modernist sanatın Türkiye’deki ilk çıkış yaptığı dönemi 1930’ların sonuna doğru işaretlese de⁴¹¹, sanatsal ve edebi modernizm için 1950’leri beklemek gerektiğini, o zamanlarda bile üretimlerin kararsız ve bölük pörçük olduğunu belirtir.⁴¹² Fulya Erdemci de 1950’leri “Cumhuriyet ideolojisinin bir göstergesi olarak da düşünebileceğimiz kübist estetiğin yerinin, ilk olarak soyut sanat, özellikle de, lirik soyutlamayla sarsıldığı”, “özgürleştirici”, “‘Yüksek’ ya da ‘Geç’ Modernizm” olarak tanımlayabileceğimizi öne sürer.⁴¹³

Türkiye’de modern dönemin nasıl tarihlendiği üzerine yaşanan karmaşa, modern sanatımızın serüvenini anlatmaya çalışan sergilerin kapsamlarından da takip edilebilir. Örneğin “Modern Türk” (2001) sergisinde 1950 – 2000 yılları arası, “Modern Türk 2” (2007) sergisinde 1950 – 1970 yılları arası modern olarak sunulurken “Modern ve Ötesi” (2007-2008) sergisinde 1950-1990 yılları arası modern dönem ve ‘modernleşme süreci’ olarak kavramsallaştırılır.⁴¹⁴ Bölümün başlarında da belirttiğimiz gibi bu farklılıkların

⁴¹⁰ Orhan Koçak, “Modern Sanatın Elli Yılı,” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 29.

⁴¹¹ Age., 28.

⁴¹² Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 1 – 3.

⁴¹³ Fulya Erdemci, “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek,” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 256.

⁴¹⁴ Ceren Özpınar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı: 1970 – 2010*, 58.

ortaya çıkmasındaki temel etken, modernleşme, modern, modernlik, çağdaşlık, asrılık, muasır gibi kavramların tamamının Kemalist modernleşmeyi işaretleyen ve dönüşümlü kullanılabilen kavramlar olması ve bu kavramların Türkiye’de sanatın bir sıfatı ya da imleyeni olarak kullanılırken ulus inşası sürecine bilinçli ya da bilinçsiz verdiği desteğin denkleme alınmamasıdır. Aydınların ve sanatçıların bu arada kalmışlık hali şüphesiz sadece Türkiye’ye özgü değildir. İki dünya savaşı arasında yükselen milliyetçilik ve ırkçılık, dönemin devlet formasyonlarının sanatçılardan ‘milli ruha uygun şekilde’, devlet politikalarını yüceltici ve propaganda özelliği yüksek eserler üretmelerini beklemiş, hatta kimi ülkelerde dayatmıştır. Yine de sanatın ulus inşa süreçlerinden özerkleşmesiyle başlayan ve sonrasında daha da ileri gidip kendi modernleşme süreçlerine eleştiriler getirerek yeniden sanatı hayatla birleştirmeye çalışan avangard pratiklerini Türkiye örneğinde aradığımızda, 1950’lerden önce bir moment bulmak bir hayli zor görünmektedir.

1950’lerde yaşanan siyasi ve ekonomik dönüşümün de sanattaki özerkleşme pratikleriyle bağlantısı vardır. Tek partili sistemden çok partili sisteme geçişin akabinde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi ve market ekonomisinin devlet nezdinde desteklenmesi, Soğuk Savaş döneminde Amerika Birleşik Devletleri’ne yakın duran bir dış politika izlenmesi gibi bir dizi siyasi ve ekonomik dönüşüm Kemalist ulus-devlet inşasında farklılıklar doğurmuştur. Bu dönemlerde açılan çoğu kısa ömürlü ilk özel galeriler (Oygar, Maya, Helikon, Karabucak, İrfan Ertem, Milar vd.) de sanatçıların kişisel sergiler açmalarına ve eserlerini yavaş yavaş koleksiyonerlere satarak piyasalarını oluşturmaya başlamalarında önemli bir etkiye sahiptirler. Devletin sanatın tek hamisi ve tek alıcısı konumundan uzaklaşması ve piyasa ilişkilerinin kurulması sanatçıların üretimlerindeki özerkliği artırsa da, 1960’lardaki siyasi olaylar ve bunun getirdiği anti-empyralist, sosyalist, toplumcu fikirlerin yükselişi, 1970’lerin süreli yayınlarında sanatta yerellik – evrensellik, ulus bilinci, öze dönüş, devrimci sanat konularındaki eski

tartışmaları yeniden harlar.⁴¹⁵ Bu tartışmaların birçoğu Cumhuriyet öncesi yaklaşımların benzeri olacak şekilde Gökalp'in hars ve medeniyet düşüncelerini takip eder ve ulusal içerikle evrensel biçimin bir sentezini bulmanın önemine dikkat çekerler.⁴¹⁶ Dolayısıyla bu dönemde dönemin hükümet politikalarını eleştiren ve toplumcu düzeyde figüratif anlatımları ön plana çıkaran güçlü eserler üretilmiş olsa da ulus-devlet simgeleri üzerinden modernleşme sürecindeki problemleri eleştirel bir biçimde ele alan eserlere pek rastlanmaz. Bu durumun temel sebeplerinden biri dönemin devrimci hareketlerinin birçoğunun Atatürk'ü anti-emperyalist bir lider olarak tanımlayıp son yıllarda Demokrat Parti tarafından yükseltilen Amerikancılıkla ve kapitalizmle mücadelede onun devrimlerini kendilerine rehber edinmeleridir.⁴¹⁷ Dolayısıyla yaşanan kriz Türkiye'de modernleşme sürecinin sonuçlarıyla ilgili değil, modernleşme sürecinin

⁴¹⁵ Güler Bek, *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* (İstanbul: SALT, 2014), 39 – 68.

⁴¹⁶ Age., 42. Dönemin sol edebiyat ve sanat dergilerindeki sanat-siyaset algısı için bkz. Erdem Çolak, “68'de Sanat ve Edebiyat Dergileri: ‘Devrime Giden Yolda Sanat ve Edebiyat’,” *Birikim* 349-350, (2018): 52 - 65.

⁴¹⁷ “Bağımsızlık anlayışımızın Atatürk Türkiye'sinden sonra yurdumuza yabancı sermayenin girmesiyle ve ülkemizin emperyalizmin etki alanına kaymasıyla değişmiş olduğu ortadadır. Atatürk döneminde ve yabancı sermaye Türkiye'ye girmeden önce, bağımsızlık anlayışımız kesinlikle doğrudur. Bu anlayış, Atatürk'ün ölümünden sonra ve yabancı sermayenin ülkemize girişiyle değişmiş ve yozlaşmıştır.” Deniz Gezmiş'in savunmasından aktaran Halit Çelenk (der.), “Deniz Gezmiş ve Arkadaşlarının Yargılandıkları 1. THKO Davasında Savunmaların Ankara 1. Nolu Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi'ne Sundukları Savunma,” *1. THKO Davası* içinde (İstanbul: 68'liler Yayınları, 2008), 97. “Kemalizm, küçük-burjuvazinin en sol, en radikal kesiminin milliyetçilik tabanında anti-emperyalist bir tavır alışıdır. Bu yüzden, Kemalizm soldur; milli kurtuluşçuluktur. Kemalizm, devrimci- milliyetçilerin, emperyalizme karşı aldıkları radikal politik tutumdur”. Mahir Çayan, *Bütün Yazılar* (İstanbul: Eriş Yayınları, 1993), 289. Konu hakkında bkz. Levent Cinemre ve Ruşen Çakır, *Sol Kemalizme Bakıyor* (İstanbul: Metis Yayınları, 1991); Bülent Somay, “Türkiye Solunun Kemalizmle İmtihani,” *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol*, cilt 8 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 2. Baskı, 647 – 660; Orhan Koçak, “Kemalizmi Aşmak?,” *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol*, cilt 8 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 2. Baskı, 622 – 641; Feryat Bulut, “68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı,” *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 10, no. 23 (2011): 143 – 169. Fakat şüphesiz bazı teorisyenlerin ve örgütlerin siyasi pozisyonlarının Kemalizm eleştirisi içinde olduğunun da altını çizmek gerekir. Hikmet Kıvılcımlı'nın erken dönem eleştirilerinin dışında öğrenci liderlerinden İbrahim Kaypakkaya da Kemalizm'i Türk komprador büyük burjuvazisi ile toprak ağalarının devrimi olarak tanımlamıştır.

tamamlanamamasıyla, en uç noktasına götürülememesiyle ilgili okunur. Bu bağlamda bayrak, Atatürk imgeleri, İstiklal marşı gibi semboller de yaygın bir biçimde kullanılır ve milli göstergeler olarak geniş kesimlerce benimsenir. Aynı durum askeri imgeler için de geçerlidir. 12 Mart'a giden süreçte orduda bulunan solcu subayların varlığı ve onların devrimci mücadeledeki konumları, bir kurum olarak ordunun ve militarizmin kendisine karşı bir reaksiyondan öte ordunun işleyiş sorunlarına ve milli çıkarların yanında yeterince konumlanmamalarına karşı geliştirilir. Bu yüzden ne sanatta ne de siyasi yaşamda seküler-milliyetçi devlet imgelerini karşısına alarak geliştirilen güçlü sanat pratiklerine rastlanmaz. Bu tarz pratiklerin belirginleşmesi için ordunun soldan arındırılıp 12 Eylül darbesiyle bir sağ-Atatürkçülük yorumunu topluma dayatması, uyguladığı şiddet, baskı ve işkencenin ordu-toplum ilişkilerinde değişikliklere sebep olması ve Türkiye'nin neoliberal ekonomi politikalarını hızla uygulamaya başlamasıyla birlikte sosyolojik değişikliklerin belirginleşmesini beklemek gerekecektir. Öte yandan "1968 kuşağı" sanatçıları olarak adlandırılan Burhan Uygur, Alaettin Aksoy, Mehmet Gülerüz, Komet, Utku Varlık, Neş'e Erdok gibi sanatçılar, 1950'lerdeki özerkleşme pratiklerinin devamı olarak çok farklı bireysel anlatılara ulaşmış, "kendilerinden önceki figüratif ressamlardan farklı olarak figüre bireysel bakış açısıyla yaklaşmışlardı".⁴¹⁸ Bir sonraki alt başlıkta çağdaş sanat pratiklerinin Türkiye'deki gelişim sürecine kısaca bakılarak Türkiye'ye özgü olarak gelişen 'güncel sanat' alanını ve onun kendisini çağdaş sanat tanımından hangi bağlamlarda ayırmaya çalıştığı incelenecektir.

⁴¹⁸ Esra Yıldız, "Giriş," *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 23.

3.3. Türkiye’de Çağdaş Sanatın Gelişimi

3.3.1. 1960’lardan 1980’lere Sanat Yapma Pratiklerindeki Değişiklikler

Çağdaş kelimesinin modern sanattan ayrı bir dönemi imlemesinin tarihi modern kelimesinin kullanımına benzer muğlaklıklar içerir. Türkiye’deki sanat tarihi anlatıları, çağdaş, postmodern ya da modern-sonrası olarak adlandırdıkları dönemleri 1960 – 1970 ya da 1980 sonrasını işaretlemek için kullanmaktadırlar.⁴¹⁹ Yine de anlatılardaki ‘modern sanat’, ‘çağdaş sanat’ ve ‘güncel sanat’ kavramsallaştırmaları 1990’lı yıllardan itibaren farklılaşır, zira bu döneme kadar modern sanat ile çağdaş sanat terimleri birbiriyle örtüşür şekilde kullanılır.⁴²⁰ Modernleşme ile çağdaşlaşma kavramlarını erken Cumhuriyette de sıkça kullanılan ‘muasırlaşma’ ve ‘asrileşme’ kavramıyla beraber düşündüğümüzde bu eşanlamlı kullanımların Batıyla, yani modern olanla ‘aynı çağda olma’, Batıya ‘çağdaş olma’, Batıyla ‘aynı asrı deneyimleme’ anlamlarında sıkça kullanıldığını gözlemlemek mümkündür.⁴²¹

Türkiye’de çağdaş sanatın modern sanattan ayrılmaya başladığı nokta genellikle teknik ve malzeme kullanımındaki klasik izleklerin yerine farklı malzemeleri de kullanarak yeni anlatım biçimleri deneyen sanatçıların işlerine referans verir. Özpınar’ın araştırmasında ortaya koyduğu üzere 1970 sonrası sanat pratiğini ele alan birçok yazıda Altan Gürman ve Sarkis (Zabunyan) çağdaş/ güncel olarak adlandırılan dönemin öncüleri olarak en çok alıntılanan isimler olurlar.⁴²² 1960’larda Altan Gürman’ın ürettiği montajlar serisi ve Sarkis’in 1960’ların başlarında Paris’e taşınıp kavramsal sanat üzerine yoğunlaşması, resim merkezli sanat tarihimize yeni açılımlar getirir. Yine Füsun Onur,

⁴¹⁹ Ceren Özpınar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı: 1970 – 2010*, 59.

⁴²⁰ E. Osman Erden, “Modern, Çağdaş, Güncel’in Kısa Tarihi,” *Teorik Bakış* 8, (2016): 87.

⁴²¹ Bu duruma görsel kültürden verilebilecek en iyi örneklerden birisi karikatürist Ferruh Doğan’ın Anadolu köylerinin modernleşme süreçlerini hicvettiği ve adını Asrileşen Köy koyduğu karikatür albümüdür. Ferruh Doğan, *Asrileşen Köy* (İstanbul: Yenilik Yayınları, 1956).

⁴²² Ceren Özpınar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı: 1970 – 2010*, 93 – 97.

Nil Yalter, İsmail Saray gibi sanatçıların farklı malzemelerle yaptıkları kavramsal işler Türkiye’deki ana akım sanat üretimlerinin dışında fakat Batıda yükselen sanat akımları dahilinde kalır. Yine de 1970’ler ve 1980’ler boyunca bir çağdaş/ güncel sanat sahnesi yerine tekil sanatçılardan, onların işlerinden bazı solo ve grup sergilerden bahsetmek daha doğru olur.⁴²³ Özayten’in belirttiği gibi “Türkiye’de 1965 yılı Altan Gürman’dan dolayı başlangıç olarak alınır da, Obje Sanatı ve kavramsal eğilimlere ilgi duyan sanatçıların sayısal artışı 1970’li yıllar sonlarına rastlar”.⁴²⁴ Beral Madra, 80’li yıllarda kültür ve sanat ortamında yaşanan gelişmeleri iki bölümde tartışılabileceğini öne sürer. Birincisi daha çok modernizm – postmodernizm arasındaki geçişe dair yapılan kuramsal tartışmalar ve geçmiş ile şimdiki zaman sorunlarıyla hesaplaşmalar, ikincisi de uluslararası sanat ortamına eklenme yolundaki kuramsal ve pratik çalışmalardır.⁴²⁵ Madra’ya göre “1960’ların ve 70’lerin yalıtılmışlığı sona ermiş, sanatçılar ve aydınlar zamanı yaşamaktan kaçamaz duruma gelmiştir. Türkiye’deki zaman ile Türkiye dışındaki zaman artık aynıdır”.⁴²⁶ Fakat bu süreç Türkiye’de kendine özgü bir biçimde yaşanmıştır, zira bir taraftan modernin kendine yeni açılımlar ve olanaklar geliştirmesi olarak bir modern-sonrası üretimin belirginleştiği gözlemlenirken öte taraftan Türkiye’de modernizmin tamamlanmamış bir süreç olduğu gerçeği de ortada durmaktadır.⁴²⁷ Sanat piyasasının da tam olarak yerleşmediği bir zamanda her şeyin iç içe gittiği söylenebilir. Bir taraftan “1980’lerde ‘patlama’ gibi görünen resim pazarı erken modernizmin birinci ve ikinci sınıf resimlerinin elden ele satıldığı, kaynağı belli olmayan paranın aklama alanı olarak

⁴²³ Süreyya Evren, “Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı,” *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015*, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing - art-ist Yayıncılık, 2015), 11.

⁴²⁴ Nilgün Özayten, *Mütevazi Bir Miras: Batı’da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler* (İstanbul: SALT, 2013), 84.

⁴²⁵ Beral Madra, *Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi* (İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2005), 11 – 12.

⁴²⁶ Age., 13.

⁴²⁷ Age., 21.

kullanıldığı bir pazar”⁴²⁸ haline gelirken öte taraftan Yeni Eğilimler (1977 – 1987), Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984 – 1988), A, B, C, D Sergileri (1989 – 1993), Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri (1980 – 2011) gibi etkinlikler sayesinde “gerek etkinliklerin ve sanatçıların sayısında, gerek izleyici sayısında, hatta bu tür işlere rağbet eden galerilerin sayısında ciddi bir artış olduğu”⁴²⁹ gözlemlenir.

Bir başka farklılık da dönemin bazı sanatçılarının (örneğin Erdağ Aksel, Füsün Onur, Bedri Baykam, Candeğer Furtun, İpek Duben) eğitim almaya artık Paris’e değil, 1940’lardan itibaren sanatın yeni merkezi haline gelen New York’a gitmeleridir.⁴³⁰ Orada karşılaştıkları sanat dünyasının Paris’in pentür odaklı geleneğinden farklı olması, sanatçıların üretimlerini doğrudan etkileyen bir faktör olarak düşünülebilir.

1980’li yıllarda girilen küreselleşme süreci de politik ve ekonomik aktörlerin pazarlama ve ticaret aracı olacak şekilde kültür ve sanatı araçsallaştırması kültürün özelleştirilmesi sürecini hızlandırır ve İstanbul festivaller, fuarlar, bienal ve sanatsal etkinlikler eliyle çağdaş yaşam tarzının (küreselleşmenin bütün değerlerini içerecek şekilde) sembolü haline getirilmeye çalışılır.⁴³¹ Bir taraftan darbenin özellikle sol politik hareketler üzerinde yarattığı baskı ve yıkım yoğun bir biçimde hissedilirken öte taraftan

⁴²⁸ Age., 16.

⁴²⁹ Nilgün Özyayten, “Türkiye’de Objeler Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri,” *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015*, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing - art-ist Yayıncılık, 2015), 56.

⁴³⁰ Esra Yıldız, “Giriş,” 24. II. Dünya Savaşı sonrası sanatın Paris’ten New York’a taşınmasının öyküsü için bkz. Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009).

⁴³¹ Süreyya Su, “Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat,” *Toplum ve Bilim* 125, (2012): 219 – 220. Sibel Yardımcı da benzer bir pozisyonun altını çizer: “Bu değişimin sahnesi İstanbul’dur; gittikçe artan kentli nüfusun sınıfsal, kültürel ve yaşantısal çeşitliliği ulusal kültürün sökülmesine ve yerel kültürel öğelerin küresel pazara eklenmesine olanak tanır. (...) Üstelik festivaller bu adımı atarken, ulus-devletin mirasını da reddetmezler. İKSV yetkilileri Atatürk’ün mirasına her zaman bağlı kalacaklarını, Vakfın temel ödevlerinden birinin halkı Batılı kültür konusunda bilgilendirip yönlendirmek olduğunu ve bu ödevi gönüllü olarak üstlendiklerini tekrar tekrar dile getirirler”. Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 27 – 28.

sanat eliyle liberal bir atmosfer yaratılmaya çalışılır.⁴³² İlk iki edisyonu fazla sayıda ulusal sanatçı barındırdığı için ulusal bir sanat festivaline benzeyen İstanbul Bienali 1987'den itibaren⁴³³, İstanbul Sanat Fuarı ise 1991'den itibaren İstanbul'un küresel anlamda bir sanat merkezi haline gelmesinde en etkili iki etkinlik olmuştur. Galerici Haldun Dostoğlu'nun 1991'de Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği bir panelde sarf ettiği bir cümle dönemin ve sonrasının sanat-kapital ilişkisini iyi bir biçimde özetler: "Öyle bir dönem yaşıyoruz ki, bankacılar sanattan, sanatçılar paradan konuşuyor".⁴³⁴

Kuşkusuz 1980'lerde Türkiye'de hala ticari değer olarak resmin gücü çağdaş sanat işlerinden daha fazladır. Fakat yaşanmaya başlayan dönüşüm özellikle 1990'lı yıllarda kendisini hissettirecektir. 90'lı yıllarda düzenlenen ve aşağıda daha ayrıntılı değineceğimiz temalı ve küratörlü bazı sergiler, 80'li yıllarda artan çağdaş sanat üretimlerini radikalleştirecek, eleştiri oklarını daha doğrudan bir şekilde hedeflerine gönderecektir.

⁴³²"Birkaç yıl önce, bir arkadaşım bir soru atmıştı ortaya: '80'lerde festivallerin, hapishaneden yükselen çılgınlığı bastırmaya yaradığı söylenebilir mi?' Soru, orada bulunan herkese fazla sert, fazla dolaysız, fazla acımasız gelmiş olmalı. Kimse, kastedilmediği halde birden bir vicdan yoklamasına dönüşen soruyu cevaplamak istememişti. Ne söylenecekti. O zaman da soruyu soran, kendi sorusunu kendisi cevapladı: 'Bunu söylemek yanlış olur, ama söylememek de yanlış olur'" Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, 14.

⁴³³ "İlk bienalde yerli sanatçıların oranı yaklaşık %55 iken, bu oran 2. bienalde %30'a gerileyecek ve daha sonra da ortalama %10 dolaylarında seyredecektir". Marcus Graf, "İstanbul Bienalleri: 1987-2015," *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye'de Güncel Sanat, 1975-2015*, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing - art-ist Yayıncılık, 2015), 112.

⁴³⁴ Halil Bezmen, Haldun Dostoğlu, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan ve Beral Madra, "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri," *Çağdaş Düşünce ve Sanat* içinde, yay. haz., İpek Aksüğüdür Duben ve Deniz Şengel (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1991), 57. Bu durumun kendisini de 'çağdaş' olarak nitelenmek gerekir, zira o dönemlerde aslında bütün neoliberal ülkelerde yaşanan özelleştirme süreçleri kültür ve sanat alanında da görülmekte ve özelleştirilen kamu müzeleri büyük şirketlerin sponsorluğu altında yeni sergiler açmaya devam etmektedir. Bu sponsorluk ilişkileri hem ticari kâr elde etmek hem de sanatsever imajı yaratmak bakımından şirketler için büyük önem arz etmektedir. Konu hakkında yapılmış en önemli çalışmalardan biri için bkz. Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005). Ayrıca bkz. Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012).

3.3.2. 1990'lar: Bir Kırılma?

1990'lar, çağdaş sanat üretiminin arttığı, hem içerik ve form bakımından hem de sanatçıların demografik özellikleri bakımından çeşitlilik gösteren bir dönemdir. Bu dönemde İstanbul'un yaşadığı sosyolojik dönüşüme dikkat çeken Ali Akay'a göre "yüksek teknoloji kullanımı, modernliğin iflası, postmodern durumda tarih ve ilerleme temalarının meşruiyetini kaybetmesi 1990'larda Megalopoller dönemini ortaya çıkarmış, Doğu ve Batı, merkez ve çevre ikililiğinin milli sınırlara sığdırılmasını zorlaştırmıştır".⁴³⁵ İstanbul, bir *megalopol* kent olarak belirmeye başlarken Sovyetlerin yıkılmasından sonra yaşanan göç ve bavul turizmi de İstanbul'un kozmopolit kimliğini farklılaştıran unsurlardan biri haline gelir.⁴³⁶ 1900'ların sanatı bu siyasal, sosyolojik, kentsel ve ekonomik dönüşümlerin içinden çıkar. Bu dönüşüm sanatta da geçmişe nazaran önemli farklılaşmaları beraberinde getirir, bu yüzden Akay'a göre "1990'lar bir kesintidir, bir kopmadır".⁴³⁷ Böylesi bir ortamda ortaya çıkan sanat, daha önceki dönemlerdeki sanat üretimlerini kategorize ederken kullanılan kuşak terimiyle tam olarak karşılanamaz. Cumhuriyet'in kuruluş dönemlerine denk gelen Akademi merkezli resim ve heykeli birinci kuşak, 1950'lerden sonra ortaya çıkan, tuval resminin dışına çıkmadan sürdürülen (anlamsız) figüratif – soyut tartışmalarının aktörlerini ikinci kuşak ve 1980'lerde yeni malzemeler kullanmaya başlayan fakat hala "yurtdışının oryantalizan bir bakışının içinden" Türk sanatına bakmaya çalışan sanatçıları üçüncü kuşak olarak adlandırabiliriz.⁴³⁸ Öte yandan Akay, 90'lardan itibaren ortaya çıkan ve 2000'lerde görünürlüğünü kazanan sanatçıları, sanatçıların yaşlarına göre yapılan klasik kuşak

⁴³⁵ Ali Akay, *Tekil Düşünce* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004), 3. Baskı, 173 (İlk baskı 1991).

⁴³⁶ Ali Akay, "'Modern' Sanatın Türkiye'de Gelişim Çizgileri," *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri* içinde, ed. Gülsen Bal (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008), 93.

⁴³⁷ Ali Akay, *Birleşmeyen Sentez*, 72.

⁴³⁸ Ali Akay, "Çağdaş Sanat Dinamikleri ve Sosyolojik Sanat Üzerine Başlangıç," *Teorik Bakış* 8, (2016): 15 – 16.

tanımının ötesinde sanatsal olarak nesnelliğe bakmak bağlamında “sanat nesli” olarak tanımlar.⁴³⁹ Bu neslin ne evrensel ne de yerel olan tekil dili, malzemeyi ve formu çoğullaştırır: “Sanat olan ve olmayan diye yapılan ayırım da kavramsal çizginin içinden geçerek, kelimeler ve şeyler arasındaki heterojenliği sorunsallaştırmaktan gelen bu çizgide, başka şekilde söylemek gerekirse, *refleksif sanat* çizgisinde bulunan sanatçıların sanatsal neslini oluşturmaktadır”.⁴⁴⁰

Bu ‘sanat nesli’nin oluşmasındaki kültürel arka plana bakıldığında birçok önemli etkenin olduğu gözlemlenebilir. Darbenin yayıncılık sektöründe yarattığı tahribatın ardından bir süre sonra alternatif bir yayıncılık sektörünün gelişmeye başlaması ve Metis, Ayrıntı, İletişim, Alan, Hil, Birikim gibi yayınevlerinin hem telif hem de çeviri eser yayıncılığına hız vermesi, felsefe, sanat, edebiyat ve sosyal bilimlerdeki kült eserlerin Türkçeye kazandırılarak dolaşıma girmesine yol açmıştır. Bu eserler arasında yeni kavramları Türkçeye kazandırarak dünyada tartışılan konuları Türkiye’deki okurlara ileten çalışmalar olduğu kadar Türkiye’nin kendi tarihyazımını sorgulamaya başlayan, özellikle erken Cumhuriyet ve Kemalizm üzerine sistemli eleştiriler getiren çalışmalar da yaygın olarak görülür. İlker Aytürk’e göre bir akademik paradigma olarak *Post-Kemalizm*, 1980’lerin başından itibaren ortaya çıkar ve “Türk toplumunu ve siyasetini bunaltan, nefes alınmaz hale getiren asker tahakkümünden kurtulup özgürleşmenin tek çaresinin yakın tarihimizi bütüncül bir şekilde sorgulamaktan, eleştirmekten, doğru olarak kabul edilmiş varsayımları yıkmaktan geçtiğine inan[an]” bazı bilim insanlarının çalışmalarında somutlaşır.⁴⁴¹ Mete Tunçay, Erik Jan Zürcher, Taha Parla, Levent Köker, Nilüfer Göle, Şerif Mardin, Büşra Ersanlı-Behar gibi önemli akademisyenlerin çalışmalarını bu paradigma içinde değerlendiren Aytürk, *Post-Kemalizm*’in “Türkiye’nin

⁴³⁹ Age., 18.

⁴⁴⁰ Age., 18 – 19.

⁴⁴¹ İlker Aytürk, “Post-Post-Kemalizm: Yeni Bir Paradigmayı Beklerken,” *Birikim* 319, (2015): 35.

bitmeyen vesayet problemine konulmuş yanlış bir teşhis” olduğunu savunur: “Demokrasimizin yeniçeri adımlarıyla, iki ileri bir geri saydığı doğrudur. Bu yerinde sayışı sadece Kemalizm’e ve Kemalistlere atfeden teşhis ise yalıdır”.⁴⁴² Aytürk bu iddiasına da 1990’lardan itibaren yükselen İslâmcı – muhafazakar ve Kürt muhalefetlerinin Post-Kemalizm’in argümanlarını kullanarak onu akademik çevrenin dışına taşıması, siyasallaştırması ve hızla banalleştirmesini dayanak olarak sunar.⁴⁴³ Yine de bu tarz Kemalist resmi tarihi sorgulayıcı kitapların yayınlanması, o dönemki sanat camiasında, özellikle de genç sanatçılar arasında bir karşılık bulur. Bir sonraki bölümde daha ayrıntılı göreceğimiz gibi, 90’lı yıllarda ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlayan ulusal sembolleri kullanarak yapılan sanat eserlerinin kahir ekseriyeti Kemalizm eleştirisi taşır. AKP’nin iktidarından sonra dönüşen devlet temsiliyeti ve yeni sembolizm ile ilgili yapılan çalışmalar ise görece çok daha az sayıda kalır.

90’lı yılların üretim biçiminde ve dilindeki değişimde 1989’da UNESCO bünyesinde kurulan Plastik Sanatlar Derneği ve derneğin düzenlediği paneller de, dönemin önemli sorunlarını eşzamanlılık içinde tartışarak hem çağdaş sanat biçimlerinin hem de postyapısalcı düşüncenin sanatçılar tarafından kullanılmasında önemli bir rol oynamıştır.⁴⁴⁴ Alaaddin Aksoy, Beril Anılanmert, Bedri Baykam, Handan Börüteçene,

⁴⁴² Age., 35 - 42. Aytürk’e göre postmodernizm, kimlik siyaseti, küreselleşme, neoliberalizm, iletişim devrimi gibi kavramlardan bağımsız düşünülemez olan bu gelişme, Post-Kemalizm’in hâkim düşünme paradigması haline gelmesine sebep olur, fakat son yirmi yılda yaşanan gelişmelere bakıldığında Türkiye’de yaşanan her türlü sorunun temelini Kemalist dönemde aramanın gülünçlüğü ortadadır. Aytürk’ün bugünden bakarak yaptığı dönem değerlendirmesi çok önemli bir noktayı tartışmaya açması bakımından kritiktir. Fakat bilim insanlarının yeni belgeler ve bilgiler ışığında yaptıkları çalışmalar, yıllardır tartışılmayan ve bir hakikat gibi kabul gören resmi görüşlerin sorgulanmasından fazlası olarak görülmemelidir. Bu fikirlerin hangi siyasi gruplara yarayacağı ya da hangi siyasi gruplar tarafından manipüle edileceği başka bir konudur ve bu yük akademisyenlerin üretimleriyle ilgili değil, o üretimlerin dolaşımıyla ilgilidir. Dolayısıyla ortadan kalkan ya da kalkması gereken Kemalizm döneminin eleştirisine adanan çalışmalar değil, bu tür çalışmaları hakim paradigma haline getirip bütün sorunların kaynağını bu döneme bağlama eğilimleridir.

⁴⁴³ Age., 35 – 36.

⁴⁴⁴ Panellerin dökümlerinin daha sonra kitaplaştırılması da kritiktir. 5 yıl içerisinde hazırlanan kitaplar şunlardır: İpek Aksüğür Duben ve Deniz Şengel, yay. haz., *Çağdaş Düşünce ve Sanat*

Mehmet Gülerüz, Hüsametkin Koçan, Bünyamin Özgültekin ve Yusuf Taktak tarafından kurulan dernek, ulusal ve uluslararası sanatsal etkinlikler yapmak ve çağdaş sanatlar müzeleri kurmak gibi amaçlarının yanı sıra sanatçı haklarının korunması ve geliştirilmesi gibi konuları da tüzüğüne alarak mesleki örgütlenme yaratmaya çabalar.

Ankara’da 1991 yılında Jale Nejdet Erzen’in girişimleriyle kurulan SANART – Görsel Sanatları Destekleme Derneği de çok geniş katılımlı sempozyumlar ve hazırlık toplantıları yaparak dönemin önemli entelektüellerini sanat ve çağdaş teori üzerine tartışmaya davet eder. 1992 yılında “Kimlik, Sınırsallık ve Mekan” başlıklı bir sempozyum, 1995 yılında “Sanat ve Tabular” sempozyumu ve sempozyuma eşlik eden “Tabu Dairesi” ve “Gar” sergileri, 1997’de düzenlenen “Sanat ve Çevre” sempozyumu sanat ile diğer disiplinler arasındaki geçişliliği artıran etkinliklerden sayılabilir.

Bir başka önemli platform da 1986’da birçok zorlukla ve Aziz Nesin’in önderliğinde kurulan Ekin Danışmanlık – Bilim Araştırma, Proje, Danışmanlık Organizasyon Anonim Şirketi, bilinen adıyla Ekin-BİLAR A. Ş, ya da BİLAR A.Ş ’dir. Darbe sonrası kültür-sanat alanındaki durgunluğun üstüne gelen üniversitelerdeki akademik tasfiye (1402’likler olayı), bir grup aydın ve akademisyenin dönemin şartlarını da gözeterik bir şirket kurması ve bu şirket üzerinden etkinlikler yapmasına sebep olmuştur. BİLAR A.Ş., YÖK’ün kurulması sonrasında merkezi bir kontrol altına giren üniversitelere karşı alternatif bir eğitim mekanı olmaya çalışır ve farklı kesimlerden birçok akademisyen, eğitimci, sanatçı, yazar BİLAR A.Ş. çatısı altında seminerler,

(İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1991); Gülsün Karamustafa ve Deniz Şengel, yay. haz., *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji* (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992); Gülsün Karamustafa ve Deniz Şengel, yay. haz., *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları* (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992); Kolektif, *Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü: Sanatçılar Kurultayı* (İstanbul, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1995); Ayşe Erel, yay. haz., *Türkiye’de Plastik Sanatların Yaşama Akışı: 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat* (İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1996).

toplantılar, paneller ve dersler düzenler. Tanıtım broşüründe kuruluş sebebini ve amaçları şöyle açıklar:

“BİLAR, üniversiteler başta olmak üzere tüm özerk kurumların ağır baskılar altına alındığı, “ticari faaliyet” alanı dışında kalan her türlü örgütlenmenin neredeyse olanaksız hale getirildiği, 12 Eylül 1980 sonrası dönemde Türkiye üniversitelerinden uzaklaştırılan ve YÖK’ten sonra üniversiteleri terkeden bir grup öğretim üyesi ile, yazar, düşünür ve sanatçı tarafından kurulmuş bir “anonim ortaklık”tır. Çalışma alanı kültür, sanat, turizm, bilim ve araştırma gibi değişik dalları kapsamakla birlikte, BİLAR’ın temel ilgi odaklarından biri, bilginin üretilmesi, iletilmesi ve paylaşılması konusunda alternatif tezler ve modeller geliştirmektir”.⁴⁴⁵

Her kesimden insana açık bir üniversite gibi çalışan BİLAR’ın seminer başlıkları, dönemin tartışma zeminlerini belgelemesi bakımından ilgi çekicidir (Resim 18). Örneğin 1987-88 dönemi seminerleri Birey ve Toplum; İnsan – Kültür – Uygarlık; Emek – Sermaye Çelişkisi; Hak ve Özgürlükler; Siyaset, Savaş ve Barış; Kadın Araştırmaları; Doğa Bilimleri ve Teknoloji; Sağlık ve Sağlık İdeolojisi; Cinsellik; Kitle İletişimi; Konut, Kentsel Yaşam ve Çevre Sorunları; Osmanlı Toplum Yapısı Tartışmaları ve İktisat Politikaları Alternatifleri başlıklarını taşır.⁴⁴⁶ 1992 Güz seminerleri ise daha da özelleşmiş sorulara – sorunlara ve güncel teorilere yönelik seminerler içerir: Kriz Neyin Krizi?; Günümüz Işığında Lenin ve Leninizm; Narsizm: Fenomenoloji, Psikanaliz, Tarih; Guattari’nin Anısına; Türkiye’de Devlet, Toplum ve Kemalizm; Sokrates Kimdi, Platon Kim?; Eşcinsellik; Özelleştirme Politikaları; Fenomenolojik Düşüncede Zaman Kavramı; Felsefenin Dille İlişkisi Ne? ve Gecikmiş Modernizm: 50’ler Sonrası Türk Edebiyatı.

⁴⁴⁵ Anonim, *Bilar A.Ş. İstanbul Şubesi Bilim Merkezi – Programlı Seminerler Dizisi Broşürü* (İstanbul, 1987). BİLAR’ın kuruluş ve gelişim süreci için bkz. Ömer Ulusoy, “80’li Yıllarda Bir Aydın Girişiminin Kuruluş Serüveni: Ekin A.Ş.’den Bilar A.Ş.’ye,” *Toplumsal Tarih* 288, (2017): 76 – 84.

⁴⁴⁶ Anonim, *Bilar A.Ş. İstanbul Şubesi Bilim Merkezi – Programlı Seminerler Dizisi Broşürü*.



Resim 18 - BİLAR AŞ'nin Kasım - Ocak 1991 Seminerlerinin Broşürü.

Kaynak: <http://www.hafizakaydi.org/afilerpankartlar>

Dolayısıyla bir sonraki bölümde örnekleriyle inceleyeceğimiz devlet imgeleri üzerinden güncel sanatsal eserler üreten sanatçıların çabaları, başka disiplinlerde de sürdürülen bir yüzleşme/ hesaplaşma ya da mitolojiden arındırma pratikleriyle ilişkili olarak okunmalıdır.

1990'lardan itibaren sanatçıların yavaş yavaş yan yana gelmesi, galeri sisteminin dışında işler üretmek istemesi ve hayatın olağan akışına müdahalelerde bulunmak istemesi sonucu sanatçı toplulukları – inisiyatifler – sanat oluşumları – sanat platformları vs. kurulmaya başlar. 1977'de kurulan Sanatın Tanımı Topluluğu'na (Şükrü Aysan – Serhat Kiraz – Ahmet Öktem) kadar uzatılabilecek bu topluluklara 1980'lerde Akademi'de kurulan Fossetik, Barbart, Mim ve Akadeğilmi gibi kısa ömürlü gruplar eklenir.⁴⁴⁷ Bu grupların çalışmalarının büyük çoğunluğu belgelenmemiş olsa da bu

⁴⁴⁷ Kibar Evren Bolat Aydoğan, “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı,” *Art-E* 1, no. 1 (2008): 12.

grupların sanat tarihi yazımında yer alması dönemin potansiyelini anlamak açısından ilgi çekicidir. 1990’larda yavaş yavaş artan sanatçı grupları özellikle 2000’lerden sonra yükselen kurumsallaşmaya karşı farklı sanatsal ve düşünsel platformlar örgütleme üzere sayısal bir artışa gittiği gözlemlenir. 1990’lardaki görece az olan inisiyatiflerden Hangar (1992), Hafriyat (1996) ve Apartman Projesi (1999) önemli inisiyatifler olarak işaretlenebilir. Konumuz bağlamında işleri içerdiği için Hafriyat grubuna kısaca değinmek gerekir.

Hafriyat, 1996’da Murat Pancar, Hakan Gürsoytrak ve Antonio Consentino tarafından kurulmuş bir sanatçı grubudur. Çekirdek kadro sabit olmak üzere gruba daha sonrasında başka sanatçılar da dahil olmuştur. Grubu önemli kılan özelliklerden biri ilk dönemlerinde sponsorluk ilişkisine girmeden, kendi deyimleriyle sivil bir inisiyatif olarak sanat alanında boy göstermeleridir. Cavit Karayel’e göre “Hafriyat, 80’lerin ortasında o küçük gruplardan [Fosseptik, Barbart, Akadeğilmi vd.] aldığı feyzle, 96 – 97’de kendine bir cephe açarak ve zemin bularak günümüze kadar gelmesini (...) serbest topluluk tarzını korumasına borçludur”.⁴⁴⁸ Hakan Gürsoytrak’a göre ise Hafriyat’ın en büyük şansı ilk sergisine bir katalogun eşlik etmesi ve basın duyurusu yapılmasıdır.⁴⁴⁹ 1996 – 2009 arasında faal olan grup toplam 15 sergi açmıştır. Bu sergilerde kurucu ekibin dışında aralarında Murat Akagündüz, Extramücadele (Memed Erdener), Tan Cemal Genç, İnci Furni, Charlie, Nazım Dikbaş, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Serhat Köksal (2/5 BZ) gibi isimlerin de bulunduğu bir grup sanatçı katılmıştır. 2007’de Hafriyat Karaköy adında bir mekan açan inisiyatif bir süre sergilerini bu mekanda sürdürmüştür.

Bu zemine eşlik eden önemli sergileri de dönemin sanatsal ortamının hareketliliğini ve farklılığını vurgulamak açısından ele almak gerekmektedir. 1989 ve

⁴⁴⁸ Levent Çalikoğlu, “Hafriyat” (Söyleşi), *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, ed. Levent Çalikoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 27.

⁴⁴⁹ Age., 22.

1992’de iki kere düzenlenen Serotonin Sergileri, Vasıf Kortun’un 1991 ve 1993’te düzenlediği Anı/ Bellek I ve II sergileri, 1994’te bir grup sanatçının Asmalımescit’de düzenlediği Red Sergisi, SANART’ın Sanat ve Tabular Sempozyumu bağlamında 1995’te Ankara Garı’nda açılan Gar Sergisi, yine 1995’te açılan ve Ali Akay’ın düzenlediği Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin organize ettiği ve 1995 – 1998 arasında gerçekleştirilen Genç Etkinlik sergileri, Xample – Disiplinlerarası Sanat Sergisi (1995), 1995 – 1999 arasında dört kere düzenlenen Assos Gösteri Sanatları festivali, 1996, 1997 ve 2003 yıllarında üç edisyonu yapılan Performans Günleri sanatın hem geçmişten gelen sorunlara hem de güncel olaylara karşı sesini daha cesurca yükseltmesine olanak sağlamıştır.⁴⁵⁰ 1990’larda başka ülkelerin sanatçılarıyla ortak sergiler yapma girişimleri de hız kazanır. Birçoğu Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleştirilen Sanat – Texnh Sergisi (1992), Buluşma Sergisi (1993), Orient Express Sergisi (1994), Finlandiya’dan Detaylar Sergisi (1994), Xample – Disiplinlerarası Sanat Sergisi (1995), Somut Öngörüler Sergisi (1995), Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünceler Sergisi (1996), Gold X Change Sergisi (1997), Kerteriz Sergisi (1998), Bellekten Modernliğe İslam Dünyasından Yeni

⁴⁵⁰ Bu dönemde açılan sergilerin kayıtlarının yeteri kadar tutulmaması, dokümanların arşivlenmemesi ve sergiler hakkında çıkan haberlerin derlenmemesi sebebiyle bu sergiler hakkındaki bilgiler uzun süreler sözel olarak aktarılmıştır. 2012’de SALT tarafından düzenlenen *O Zamanlar Konuşuyorduk* sergisi, Anı / Bellek II, Gar ve Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergilerinin dokümanlarını derleyen ve bu sergilerin yaratıcılarıyla yapılan bir paneli de içeren bir sergi olarak bu boşluğu kapatmaya çalışır ve bu amaçla sergilerin katalog yazılarını da içeren bir kitap hazırlanır. Alt başlıklarda incelenecek olan bu sergilerle ilgili birçok yazıya ve görsele, *O Zamanlar Konuşuyorduk* sergisinin sayesinde erişilmiştir. Öte taraftan Süreyya Evren’in yerinde tespitiyle SALT gibi bir kurumda böyle sergilerin yeniden ele alınması paradoksal bir durum da yaratıyor: “Bu dönemdeki kimi sergilerin kuruluş ruhundaki amatörlük ve heyecan bugünün patlayan güncel sanat ortamıyla düşündürücü farklılıklar gösteriyor ve o ruha dönük bir merak karşımıza çıkıyor (tam da söz konusu amatörlük ve heyecanın iptali olarak veya iptalinin ardından kurgulanmış bir büyük kurumun sınırları içinde, ama bununla, sergilenen sergilerin kendilerinin sergi mekanlarıyla hesaplaştıkları kadar hesaplaşmayarak ve bu çelişkiden bir ironi gücüyle, üzerine giderek, eleştirel bir imkanı daha diri tutarak çıkmayı denemeyerek, veya böyle bir deneyi, daha olumlu bakarsak, sonraki arşiv sergilerine bırakarak)”. Süreyya Evren, “Söz Uçar Katalog Kalır,” *Sanat Dünyamız* 128, (2012): 62-67.

Yapıtlar Sergisi (1998) gibi sergiler, yabancı sanatçıların çağdaş sanat pratiklerini doğrudan görme imkanı sağlamakla beraber sergiye katılan Türkiyeli sanatçılara da yabancı sanatçılarla ortak işler üretme imkanı doğurur.⁴⁵¹

Bir başka önemli nokta, Türkiyeli çağdaş sanatçıların yurt dışında temsilini sağlayan ve uluslararası sanat piyasasına eklemelerinin önünü açan Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde düzenlenen sergilerdir. Vasıf Kortun'un küratörlüğünde düzenlenen Bir Yabancı Bir Gezgin Sergisi (1993 – Stedelijk Museum Schiedam /Hollanda)⁴⁵², Beral Madra – Michael Haerdter eş küratörlüğünde düzenlenen Orient Express Sergisi (1994 - Künstlerhaus Bethanien / Almanya)⁴⁵³, Beral Madra'nın düzenlediği Enticing Differences Sergisi (1994 – Arte Fiera/ İtalya)⁴⁵⁴, Beral Madra – Sabine Vogel eş küratörlüğünde düzenlenen ve 1994'te Berlin, Stuttgart ve Bonn'un IFA (Institut für Auslandsbeziehungen) galerilerini gezen İskele: Günümüz Türk Sanatı Sergisi⁴⁵⁵, Mobina Sheriff ve Jean – Michel Ribettes eş – küratörlüğünde düzenlenen Soudain – des Artistes Turcs Sergisi (1995 – Parvi/Spadem / Fransa)⁴⁵⁶, Beral Madra küratörlüğünde düzenlenen Dialouges – The Lost Idea of the Order of Things (1996 – Museum Kunstpalast/ Almanya)⁴⁵⁷, René Block ve Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlenen

⁴⁵¹ Bu sergilerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler* (Saarbrücken: Türkiye Alim Kitapları, 2016), 411 – 430. Bu sergilerden bazıları, bir sonraki paragraftan da anlaşılacağı üzere yurt dışında tekrarlanmıştır.

⁴⁵² Katılan sanatçılar Mehmet İleri, Bedri Baykam, Hale Tenger, Hüseyin Bahri Alptekin, Michael Morris, Gülsün Karamustafa ve Vahap Avşar'dır.

⁴⁵³ Katılan sanatçılar Erkan Özdilek, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz ve İnci Eviner'dir.

⁴⁵⁴ Katılan sanatçılar Teoman Madra, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, İnci Eviner, Handan Börüteçene ve Erdağ Aksel'dir.

⁴⁵⁵ Sergi, daha sonra Türkiye çağdaş sanat sahnesinde adından sıkça söz edilecek olan René Block'un girişimleriyle gerçekleştirilir. Sergide yer alan sanatçılar Selim Birsnel, Handan Börüteçene, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Hale Tenger ve Adem Yılmaz'dır. Sergi 20 Mayıs – 3 Temmuz 1994 arası Berlin'de, 12 Ağustos – 9 Ekim 1994 arası Stuttgart ve 12 Ağustos – 1 Ekim arası Bonn'da izleyicilerin ilgisine sunulur.

⁴⁵⁶ Katılan sanatçılar Hale Tenger, Elvan Alpay, Altan Gürman, Hakan Onur, Vahap Avşar, Gülsün Karamustafa ve Füsün Onur'dur.

⁴⁵⁷ Katılan sanatçılar Adem Yılmaz, İskender Yediler, Ergül Özkutan, Kadri Özayten, Osman, Serhat Kiraz, Esra Ersen, Selim Birsnel, Elvan Alpay, Rahmi Aksungur ve Erdağ Aksel'dir.

İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat Sergisi (1998 – Berliner Kulturveranstaltung-GmbH)⁴⁵⁸, Iris Lenz küratörlüğünde düzenlenen Stills – Cuts and Fragments Sergisi (1999 - ifa – Galerie Stuttgart / Almanya)⁴⁵⁹, Sylvie Couderc'in küratörlüğünde düzenlenen Passage du Bosphore - Trois Artistes Turcs Contemporains Sergisi (1999 - Musée de Picardie / Fransa)⁴⁶⁰, Victor Durschei ve Paolo Colombo eş-küratörlüğünde düzenlenen Önermeler Sergisi (1999 - Centre d'Art Contemporain Genève / İsviçre)⁴⁶¹ ve André Rouillé küratörlüğünde düzenlenen Inventing a People - Contemporary Art from the Balkans Sergisi (1999 – Bulgaristan / Romanya / Yunanistan)⁴⁶² uluslararası düzeyde Türkiye çağdaş sanatının ve onun pazar ilişkilerinin kurulmasında çok önemli bir yere sahiptir.

Anı/ Bellek sergileri, Gar Sergisi ve Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi, doğrudan devlet imgelerini eleştirel bir biçimde kullanan sanat işlerini merkeze almasıyla dönemin koşulları içinde cesur hamleler yapmışlardır. Bu sergiler vesilesiyle artık bir tema kapsamında sanatçılarla çalışan, mekan seçiminden eser yerleştirmesine kadar her şeyi sergiye dahil eden küratörler ortaya çıkar ve eserler kadar serginin düzenlenişinin de bir şeyler söylediği fikri yavaş da olsa dolaşıma girer. Ayrıca 90'lı yılların sonlarına doğru Vasıf Kortun'un çıkarmaya başladığı *Resmi Görüş* dergisi ve Halil Altındere'nin genel yayın yönetmeni olduğu *art-ist* dergisi dönemin çağdaş / güncel sanat dünyasını, dünyada

⁴⁵⁸ Sergi daha sonra Karlsruhe'de Badisher Kunstverein'de tekrarlanır. Sergiye katılan sanatçılar Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Serkan Özkaya, Ebru Özseçen, Neriman Polat, Sarkis, Bülent Şangar, Hale Tenger ve İskender Yediler'dir.

⁴⁵⁹ Katılan sanatçılar Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Aydan Murtezaoğlu ve Candeğer Furtun'dur

⁴⁶⁰ Katılan sanatçılar Selda Asal, Selim Birsnel ve Gülsün Karamustafa'dır.

⁴⁶¹ Katılan sanatçılar Hale Tenger, Ebru Özseçen, Bülent Şangar ve Selim Birsnel'dir.

⁴⁶² Balkan ülkelerinden katılımın gerçekleştiği bu sergiye Türkiye'den katılan sanatçılar Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Halil Altındere ve Hüseyin Bahri Alptekin'dir.

açılan sergileri / bienalleri Türkiye'deki okuyuculara ulaştırmakla kalmayıp dünyadaki çağdaş / güncel sanat eğilimlerine dair yazılan önemli metinleri de Türkçeye çevirir.

Öte yandan 1990'lı yıllarda İstanbul Bienali artık olgunlaşmış ve küresel çağdaş sanat alanına daha çok eklemlenmiş bir görüntü çizmeye başlamıştır. 1987 ve 1989'daki ilk iki edisyonunda daha çok ulusal sanatçı ağırlıklı ve Türkiye'deki galericilerle dirsek temasında olan bienal, 1992'deki üçüncü edisyonundan itibaren tarz değiştirmeye başlar.⁴⁶³ 1992'deki yönetmen unvanıyla Vasıf Kortun'un küratörlüğünde düzenlenen 3. İstanbul Bienali, Venedik Bienali'nde olduğu gibi ulusal pavyonların olduğu ve tek bir mekanda gerçekleşen bir sergi olarak düzenlenir. Bienal kapsamında devlet imgelerini kullanarak üretilen bir sanat eseri (Hale Tenger – Böyle Tanıdıklarım Var - II) izleyicisine sunar. Kortun'un bir *meta-küratör*⁴⁶⁴ olarak belirlediği bu bienalden sonra 1995'te René Block'un küratörlüğünde düzenlenen 4. İstanbul Bienali, ulusal pavyonları kaldırarak tek küratörün belirlediği bir tematik çerçeveye uygun sanat işlerini seçtiği bir modele evrilir. Sergi teması olarak Orient/ation (Pardoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü) belirlenir ve önemli tartışmalara yol açar.⁴⁶⁵ Ayrıca Block, bienal kapsamında *Çok Dügümlü Uzun Bir Öykü: Almanya'daki Fluxus 1962 – 1994* isimli bir Fluxus retrospektifi açar.⁴⁶⁶ Rosa

⁴⁶³ Normal planlamasına göre 1991'de yapılması gereken bienal, Körfez Savaşı sebebiyle bir sene gecikmeli olarak yapılır.

⁴⁶⁴ Marcus Graf, "İstanbul Bienalleri: 1987 – 2015, s. 113.

⁴⁶⁵ İstanbul Bienali'nin oryantalizm bağlamında geniş bir okuması için bkz. Ayşe Azman, "Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una," *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 24, no. 1 (2012): 183 – 207.

⁴⁶⁶ Block'un, sahip olduğu Joseph Beuys koleksiyonuyla birlikte retrospektif bir Fluxus sergisinin başlangıcını İstanbul'da yapmasının ticari sebeplerinin de vurgulanması gerekir: "Sergi bienalin hedeflediği "oryantasyon"un bir uzantısıdır. Block bu durumu "Türkiyeli sanatçıların sanat alt yapısını oluşturan Fluxus sergisinin tam yerini bulduğu" şeklinde ifade eder. Böylece Türk çağdaş sanatını da Fluxus'a doğru yönlendirir, "*Orient*" eder. Bu onun otoritesini bir adım daha ileri götürürken, aynı zamanda kendi koleksiyonunu ve Fluxus sanatçılarını küresel sanat piyasasında dolaşıma sokmaya da yarar. Bu sergiyi ilk olarak İstanbul Bienali kapsamında açmak oldukça akıllıcadır; çünkü bienaller, çevrelerinde düzenlenen tüm etkinlikleri uluslararası piyasada görünür kılma potansiyeline fazlasıyla sahiptir. Bu, Block'un Fluxus'u dünya arenasında canlandırmasının önemli bir taktiği olarak kabul edilebilir". Nevin Aslı Can, "René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları," *Skop Dergi* 1, (2011).

Martínez'in küratörlüğünde 1997'de düzenlenen 5. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçıların bir kısmı Genç Etkinlik sergilerinden seçilir. Öte yandan bienalin tek küratörlü ve Türkiyeli sanatçılara başka ülkelerin katılımcıları kadar yer veren yapısı eleştirilere de maruz kalır. Örneğin Tomur Atagök ve Susan Platt, bienali Avrupa-merkezci paradigmalara göre hareket eden ve sanat marketinin içinde kendi kariyerlerinin peşinde koşan küratörlerin İstanbul'u sömürgeleştirdiği bir etkinlik olarak tarif eder.⁴⁶⁷

Bu sergilerdeki eserlerin konumuz dahilinde kalanlarının bir kısmı bir sonraki bölümde ayrıntılı tartışılacaktır, bu yüzden bu alt başlıklarda tartışılmayacaktır, fakat sergilerin hangi amaçlarla düzenlendiğine, hangi sorunların altını çizdiğine ve sergi süresince yaşanan gelişmelere kısaca bakmak, hem 90'lardaki hem de daha sonrasındaki sanatsal üretimleri, özellikle de devlet imgelerinin sanatsal bir malzeme olarak kullanımlarının nasıl bir atmosferde mümkün olabildiğini anlamamıza yardımcı olacaktır. Bir sonraki alt başlıkta Anı / Bellek, Gar ve Küreselleşme – Devlet, Şiddet, Sefalet ve Genç Etkinlik sergileri gibi güncel sanat tarihi anlatılarında sıkça tekrar edilen sergilerin yanı sıra Serotonin, Xample, Assos Gösteri Sanatları Festivali ve Performans Günleri gibi pek bahsedilmeyen sergilere de yer vererek dönemin üretimlerine ve sanatçılarına odaklanıp, özellikle 2000'lerden itibaren yaşanan kurumsallaşmadan sonra bazı sanatçıların piyasada daha fazla temsil edilmesiyle yaşanan daralmaya dikkat çekilecektir.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414> (08.03.2019 tarihinde erişildi).

⁴⁶⁷ Tomur Atagök ve Susan Platt, "The Digestible Other," *Third Text* 15, no. 55 (2001): 103 – 109.

3.3.2.1. Sergiler

3.3.2.1.1. Seretonin Sergileri

Seretonin sergileri, 1989 ve 1992 yıllarında iki kere düzenlenen, sanatçıların kendi inisiyatif ve çabalarıyla hayata geçirilen ve İstanbul'un iki tarihi mekanını, Haliç'te bulunan Feshane'yi ve Kazlıçeşme'deki Gaz Fabrikası'nı kullanan dönemin ilginç sergilerindedir. Feshane'de gerçekleştirilen ilk sergi, mekanın restorasyonundan önce sanatçıların mekanı eski haliyle değerlendirmek istemeleri doğrultusunda Arhan Kayar'ın öncülüğünde 3 – 15 Ekim 1989 tarihleri arasında düzenlenir (Resim 19). Sergiye Komet, Gürel Yontan, Tan Oral, Korhan Gümüş, Cana Dölay, Arhan Kayar, Atilla Özdemiroğlu, Çağatay Karaçizmeli ve Türkel Minibaş katılır. Gürel Yontan'ın “Kız Kulesi'nin üzerinde pembe bir bulut görebilmek için tanesi 100 bin liradan noter tasdikli, imzalı sertifikalar sat[ması]”, Komet'in Mehmet Akif'in 'Ressam Haklı' isimli modern ressamı hicveden şiirini performe etmesi, Arhan Kayar'ın II. Dünya Savaşı'nda öldürülen çingeneler için yaptığı anıtı açılışta yakıp sonra küllerini sergilemesi gibi ilginç performanslar içeren bu sergiyi üç yıl sonra Seretonin II takip eder. 14 Ekim – 1 Kasım 1992 tarihleri arasında İstanbul Yedikule Gazhanesi'nde ziyarete açık kalan ve ana teması “Kömür, Su ve Gaz” olan Seretonin II'ye aralarında Komet, Aslı Altan, Engin Altıhan, Mehmet Güteryüz, Çağatay Karaçizmeci, (Behçet) Safa, Aydın Teker gibi isimlerin de bulunduğu 40'ın üzerinde sanatçının imzasını taşıyan sergiye ilgi yoğun olur. Açılışta yaklaşık 800 kişi hazır bulunur.⁴⁶⁸

Seretonin sergilerinin Türkiye'de happeningler ve performansların yaygınlaşması açısından önemli etkinlikler olmakla birlikte seçilen mekanların tarihsel dokusuyla ilişkili

⁴⁶⁸ Anonim. “İstanbul'daki Yedikule Gazhane Fabrikası'nda Düzenlenen Seretonin II, Çeşitli Etkinliklerle Açıldı.” *Cumhuriyet*, Ekim 16, 1992, s. 3.

olarak bir sanat üretiminin zayıflığını da vurgulamak gerekir. Aynı ayrı değerlendirildiğinde etkili işlerin varlığı göze çarpsa da hala mekan üzerinden bir eleştirelilik / sorgulama geliştirilmesi yeterli değildir. Örneğin 1839'da I. Abdülmecid'in fermanıyla açılan ve sonrasında Belçika'dan getirilen makine ve konstrüksiyonla dönemin en gelişmiş dokuma fabrikalarından ve kadın işçilerin ilk defa çalışmaya başladıkları fabrikalardan biri olan, ilk grevlerin başladığı Feshane, sanatsal açıdan önemli bir potansiyel taşımaktadır, fakat dönemin sanatçıları tarafından bu potansiyel henüz tam anlamıyla keşfedilmiş değildir. 1992'deki Seretonin II'de bu durum bir miktar değişir. Sergi Gazhane'de çalışan 103 işçinin yardımlarıyla ve katılımlarıyla oluşturulur ve bazı sanatçıların performanslarıyla işçilerin sorunlarına dikkat çekilir. Yine de iki serginin de amaçlarından biri sergiler yoluyla dikkatleri mekana çekerek bu mekanları kültür-sanat hayatına kazandırmaktır. Nitekim Feshane, restorasyondan geçerek Eczacıbaşı'nın



Resim 19 - Seretonin I'in Katılımcılarından Türkel Minibaş, Komet, Çağatay Karaçizmeli, Arhan Kayar ve Cana Dölay. **Kaynak:**

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/1019/001500473006.pdf?sequence=3>

girişimiyle Modern Sanatlar Müzesi'ne dönüştürülür ve 3. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapar.⁴⁶⁹ Sanatçılar, Gazhane'deki kötü koşullara dikkat çekerek mekanın teknoloji müzesi ve kültür merkezi olarak kullanımını talep ederler.⁴⁷⁰ Sergi kapanmadan birkaç gün önce, Gazhane'de kömür ve gaz üretimini sürdüren işçiler üzerinde “Erken Emeklilik İstiyoruz – Havagazı İşçileri” yazan bir pankartı mekana asar ve bu konuda bir imza kampanyası başlatırlar.⁴⁷¹ Sergiye ilişkin önemli bir görsel kayıt da Nur Akalın'ın Mimar Sinan Üniversitesi'nde okurken dönem ödevi olarak sunduğu *Tavşan Kaç* adlı video çalışmasıdır.⁴⁷² Lamia Karaali'nin binadaki makinaların üzerinde dans ettiği videoda işçilerin zorlu koşullarını anlattığı görüşmelere fabrikanın, sergideki bazı yerleştirmelerin ve performansların görüntüleri eşlik eder.

Öte yandan sergiye cepheden eleştiriler de gelir. Beral Madra, sergiye katılan sanatçıları, İstanbul'un yüzkarası olan bir fabrikayı istismar etmekle suçlar:

“Gerçekte İstanbul halkı, Kazlıçeşme Gaz Fabrikası “faciasını” dekor olarak kullanan Seretonin 2 etkinliğine, çağdaş sanatın ne olup, ne olmadığını anlamak

⁴⁶⁹ Ne var ki Feshane'nin müzeye dönüşümü çok kısa süreli olacaktır. O dönemki İstanbul Bienali'nin küratörü olan Vasıf Kortun, mekanın müzeleştirilmesi ve sonrasındaki süreci şöyle aktarır: “[Bedrettin] Dalan'ın Haliç ve çevresini temizleme projesi kapsamında bu mensucat fabrikasının faaliyetlerine son verilmesiyle İstanbul'da bir “modern ve çağdaş sanat” müzesi kurma girişimleri yakın bir döneme denk geldi. 1989 ve 1990'da İBB Başkanı Sözen ile bir dizi toplantı gerçekleştirildi. Kültür İşleri Daire Başkanı [Hilmi] Yavuz tarafından düzenlenen ilk toplantıya Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in yanı sıra, Sakıp Sabancı gibi iş adamları ile Cengiz Bektaş ve Behruz Çinici gibi mimarlar da katılmıştı. Beral Madra, Bedri Baykam, Tomur Atagök ve Adnan Çoker gibi aslen bir araya gelmesi çok zor insanlar, bir ülkü çevresinde toplanıyor gibiydi. Öte yandan, ne tür bir müze olabileceğine dair beklentiler ile devletten beklentiler bambaşkaydı. Bakan Titiz'e göre, iktidar değişikliklerine bağımlı, devlet destekli bir müzenin Türkiye'de işleme mümkün değildi. (...) Ne var ki asıl sorun, arazi ve yapının hak ve izinlerine dair belediyeyle yapılan, kurucusunun lehine olmayan (ve çok itiraz ettiğim hâlde sözümü dinlemediğim) anlaşmaydı. 1994'te oyların toplamda yüzde 37'sini alan Anavatan Partisi ve Doğru Yol Partisi ile yüzde 33'ünü alan Sosyal Demokrat Halkçı Parti ve Demokratik Sol Parti'ye karşı yüzde 25'lik oyla büyükşehir belediye başkanlığı seçimlerini kazanan Refah Partisi'nin adayı Recep Tayyip Erdoğan, göreve gelir gelmez ilk iş projeyi iptal etti. İronik olan şu ki, on yıl sonra başbakan unvanıyla İstanbul Modern'in açılışını gerçekleştirecekti”. Vasıf Kortun, 20, 29 – 30.

⁴⁷⁰ Anonim, “Alternatif Gösterilerin İkincisi Gazhane'de,” *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1992, 16.

⁴⁷¹ Anonim, “Gazhane İşçisi Derdini Duvara Döktü,” *Cumhuriyet*, 2 Kasım 1992, 3.

⁴⁷² Nur Akalın, *Tavşan Kaç*, Belgesel, Renkli, Türkçe, Pelikül (35 mm), 1992, 17'.

için gitmeliydi. Serotonin etkinlikleri köhneleşmiş sistemlere, ideolojik çelişiklere ve çıkarıcı müdahalelere boğulmuş bir kültür ve sanat politikası içinde, kimlik parçalanmasından kurtulamayan ve elektronik çağın bilgi enflasyonu içinde çağdaş düşüncenin izini süremeyen bir kuşağın yaygarasıdır. Bu yaygara kimleri uyarmaktadır. İşçileri mi, gaz fabrikasını bu durumda bırakan yerel yönetimi mi, ya da işçilere çağdaş yaşam hakkı vermeyen hükümetleri mi, soykırımları, yeşil savaşları, terörü, radyo aktif sızmaları odalarındaki ekranlarda elektronik resim selinde izleyenleri mi? Müsamereleştirilmiş sözde Fluxus ve Happening gösterileri mi, sanat yapıtlarına benzeyen oyuncaklar mı, reklam dilini kullanan resimler mi, yoksa moda dergilerine verilen röportajlar mı uyarıcı olacaktır? Uluslararası bir “Kültür Başkenti” olması istenen ve İstanbul için bir yüz kararı olan Kazlıçeşme Gaz fabrikası ve işçileri “çağdaş sanat” ve “avangardizm” yaptıklarını ileri süren eklektik neo-idealist ve neo-romantik bir grup sanatçının ve sanatçı olmak isteyen kişiler tarafından sorumsuzca kullanılmıştır. Bu bencillğe ve aldatmacaya bütün basın ve medyalar da alet olduktan sonra, İstanbul izleyicisine aradaki “farkı” anlama olanağı kalmamış ve bir çelişki yaşatılmıştır”.⁴⁷³

3.3.2.1.2. Anı / Bellek I ve II Sergileri

Anı / Bellek sergileri, Vasıf Kortun tarafından 1991 ve 1993 yıllarında iki kere gerçekleştirebildiği, üçüncüsü ise proje düzeyinde kalan bir sergi dizisidir.⁴⁷⁴ Kortun’un deyimiyle “Türkiyeli yazarlar, felsefeciler, tarihçiler ve bunun gibi insanlar artık “plastik sanatlar” denen o kenarda ve kendine has, sanki düşünselliği olmayan alanda konuşmaya başlasınlar diye”⁴⁷⁵ düzenlenmeye başlayan bu sergilerin teması olarak seçilen (toplumsal ve bireysel) bellekle nasıl ilişkileneceğimiz sorunsalı, o döneme kadar tekil çağdaş sanat

⁴⁷³ Beral Madra, “Kültürel Konumumuz ve İstanbul Bienali,” *Hürriyet Gösteri Dergisi* 148, (1993): 106.

⁴⁷⁴ Anı / Bellek I sergisine katılan sanatçılar Halil Akdeniz, İpek Aksüğür Duben, Hüseyin Alptekin - Michael Morris, Selda Asal ve Gülsün Karamustafa; Anı / Bellek II sergisine katılan sanatçılar Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar ve Emre Zeytinoğlu’dur.

⁴⁷⁵ Vasıf Kortun, “Anı – Bellek Sergisinin Ardından: Bellek – Anı – Kimlik ve Sanatçı,” Hami Çağdaş’la Söyleşi, *10* içinde (İstanbul: SALT, 2014), 96.

işlerinde görülen bir eleştirelilik düzeyini bir tema ve mekân bağlamında, işlerin birbiriyle de diyaloga girdiği bir biçime organize edilen bir serginin bütün olarak bir düşünselliğe sahip olması sayesinde yeni bir temsil biçimini Türkiye’de tartışmaya açar. Kortun’a göre,

“Sanat sektöründe devlet mitlerinin görsel ifadelerinin geç kalınmış da olsa tartışılmaya başlanması, sanatçıyı derinden derine etkileyen ve konumsuzlaştıran durumların seçilmesi, sanatçının kendini sivilleştirilmesi önemlidir. Sanatın resim/ enstalasyon, kavramsal/duyumsal tarzındaki geçkin tartışmalarla kaybedecek vakti yoktur ve bu tartışmalar bizleri hiç ilgilendirmez. Karşıt pozisyonların üzerine giydirilen radikal tartışmalar, aslen alan ve piyasa paylaşımı ile ilgilidir”⁴⁷⁶.

Anı / Bellek I sergisi Taksim Sanat Galerisi’nde, yani doğrudan bir bellek mekanı sayılamayacak bir ‘beyaz küp’te açılır ve sergideki işler genel bağlamda Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren yaşanan bir hafıza kaybına işaret etseler de devlet imgelerini kullanarak doğrudan Türkiye siyasal hayatına göndermeler içermezler. Fakat Anı / Bellek II, hem mekânsal seçimi hem de sanatçıların işleri bağlamında devlet imgeleri üzerinden bir eleştirelilik geliştiren ilk sergi olur. Akaretler 50 numaralı bina, önceleri Osmanlı saray ressamı Fausto Zonaro’nun evi, 12 Eylül darbesine kadar CHP Beşiktaş ilçe başkanlığı, sonrasında da Besim Tibuk’a ait Net Yapı Holding’in binası olarak kullanılmış, fakat kapı numarası hep aynı kalmıştır. Sergi mekanının bu özelliği sebebiyle serginin adı *Elli Numara: Anı / Bellek II* olarak güncellenir. Serginin basın bülteninde “binanın uzun süreler C.H.P.’ne hizmet vermesi de son yıllarda, şeffaf toplum tartışmaları çerçevesinde, gündeme gelen Cumhuriyet tarihi ile ilgilenen, özellikle kuruluş mitlerini de tartışan sanatçıların işlerinin sergilenmesini gerekli kılmıştır” ifadesi, serginin bağlamını doğrudan izleyiciye iletir. Mekânın kendi belleği üzerinden Türkiye’nin siyasi belleğine bir eleştiri getirmeye çalışan Anı / Bellek II, daha çok eserler üzerinden eleştirel bir

⁴⁷⁶ Vasıf Kortun, “Elli Numara: Anı/ Bellek II Katalog Yazısı,” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz., Sezin Romi (İstanbul: SALT, 2013), 18.

düşünce üretme amacını güttüğünden hedef kitlesi olarak sadece sanat dünyasını değil farklı disiplinleri de seçer.⁴⁷⁷ Ayrıca mekânın belleğini hatırlatmak amacıyla eski kullanıcılarının da sergiye dâhil etmesine çalışılır ve bu kapsamda bir tane Zonaro eseri getirilir.⁴⁷⁸

O dönem sergiyle ilgili yazdığı bir yazıda Ali Akay serginin tarihsizliğini ve mekânla girdiği ilişkinin yarattığı atmosferi vurgular:

“(…) sözkonusu edilen bizim kendi tarihimizle, hakiki bir hesaplaşmayı gerçekleştirmekten çok, o tarihe ve ideolojisine hafiflikle, sorumsuzluk ve kayıtsızşartsızlıkla bakmaktır (Egemenlik kayıtsızşartsızlıktır). Bu tür bir hesaplaşmazlığın sorunsallaştırılması için sanatçılara ihtiyaç var, bunu ancak onlar gerçekleştirebiliyorlar, şu anda. (...) Tarihin süzgecinden arta kalanlar, çayı yok olmuş içi kömür dolmuş bardaklar değil, aynı zamanda klişeler ve klişelerin dekonstrüksiyonu, tarihin yapıbozumu, bunu bize sergiliyor”.⁴⁷⁹

4 – 25 Mayıs arası açık kalması planlanan Anı / Bellek II sergisi, Demokrat Parti’nin “14 Mayıs Demokrasi Bayramı” afişinin sergi afişinin yerine asılmasına tepki olarak 15 Mayıs’ta kapatılır (Resim 20). Net Yapı Holding’in sahibi Besim Tibuk o dönem Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı sıfatını taşımaktadır ve Net Yapı yöneticileri, uzun süreler CHP’nin binası olarak kullanılan bu mekanın üzerine asılan pankartın Besim Tibuk’un emriyle asıldığını belirtirler. Serginin kapatılmasından sonra yayınlanan basın bildirisinde Vasıf Kortun ve Defne Koryürek’in “ANI/BELLEK sergilerinin ikincisi olan ELLİ NUMARA adlı, Türkiye ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş mitlerini konu alan

⁴⁷⁷ Cengiz Çandar, Orhan Pamuk, Aydın Uğur, Alev Alatlı, Nilüfer Göle, Ahmet Altan gibi isimler açılışa davet edilir. Kortun da “Bu sergi, sansasyon yaratmak için değil, tepki almak için yapıldı” ifadelerini kullanarak izleyicilerle diyaloga girme isteğini belirtir. Anonim, “Cumhuriyet, Anılar ve Bellek Sorgulanıyor...,” *Milliyet*, 15 Mayıs 1993.

⁴⁷⁸ Kortun bir söyleşisinde Cumhuriyet Halk Partisi’ne bir oda ayırma teklifinde bulunduğunu fakat bunun reddedildiğini belirtir. Vasıf Kortun, “55 Bin Metrekarelik ‘Lüks Hafıza Kaybı’,” Evrim Altuğ’la söyleşi, *Pazar Sabah*, 27 Nisan 2008.

⁴⁷⁹ Ali Akay, “Sanatçılar Tarihi Kazı(a)biliyorlar: Tarihsizlik,” *Arredamento Mimarlık* 49, (1993): 159.

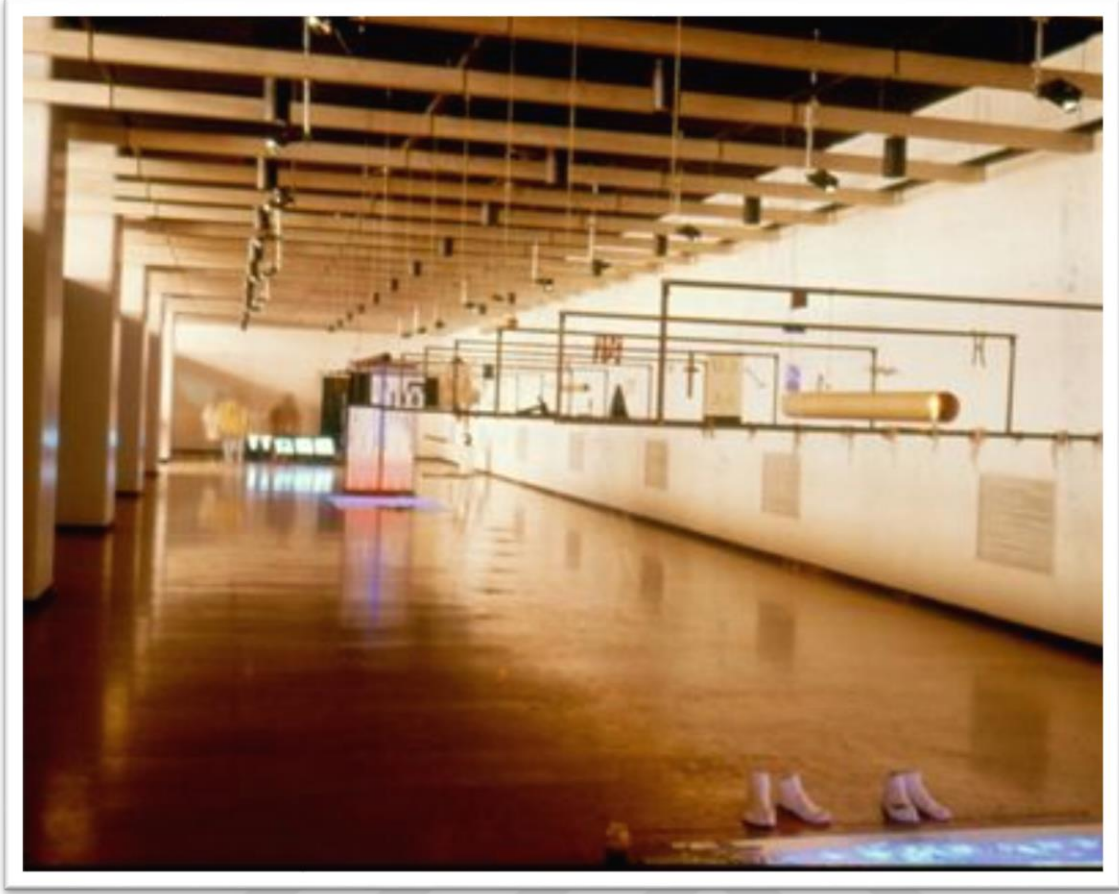


Resim 20 - Afişin Asılmasından Sonra Sergi Mekanının Dıştan Görünümü. **Kaynak:** SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi, Kod: VKEELL114

sergimizi, Celal Bayar ve Adnan Menderes tecrübeleri üzerine kurulan; adalet, ahlak ve hepsinden öte, demokrasi savunucusu Demokrat Parti'nin 1993 Türkiye'sinde sergilediği bu saygısız ve zorlamacı tutumunu protesto etmek amacı ile, kapatma kararı aldık. Afişin asılması olayını ve sorumlusu olduğunu öğrendiğimiz Besim Tibük'u, olaya göz yuman NET Yapı yöneticilerini ve 56 yılın Cumhuriyet Halk Partisi binasına bu afişi asma hazımsızlığını gösteren Demokrat Parti'yi kınıyoruz" ifadeleri yer alır. Plastik Sanatlar Derneği de durumu protesto eden bir bülten yayınlar. Tibük ise serginin kapatılmasından on üç gün sonra Kortun ve Koryürek'e yolladığı bir faksta talimatının dışında hareket edildiğini ve bir iletişimsizlik sebebiyle böyle bir olayın gerçekleştiğini bildirir.

3.3.2.1.3. Xample – Disiplinlerarası Sanat

Xample – Disiplinlerarası Sanat, Beral Madra ve Multikulturbüro Darmstadt'ın müdürü Edwin Herrmann'ın küratörlüğünde 4 – 22 Nisan 1995 tarihleri arasında Atatürk



Resim 21 - Serhat Kiraz'ın Enstalasyonundan Bir Kare.

Kaynak: <http://www.beralmadra.net/exhibitions/Xample/>

Kültür Merkezi'nde düzenlenmiştir (Resim 21). Aslında sergi, Herrmann'ın 1993'te Frankfurt'ta düzenlediği Xample sergisinin genişletilmiş bir hali olarak İstanbul'da Beral Madra'nın da eklemesiyle oluşturulur ve 1996'de Darmstadt'da üçüncü edisyonu yapılır. Sergi davetiyesinde serginin hedefleri şöyle belirtilir: "Xample sanat etkinliği, sanatı bir karşılaşma amacı olarak benimsiyor. Karşılaşma ise, sanat için bir amaç olarak yaşanıyor. İki yönde işlenen bu deney tepkisel bir eylem yaratırken, içinde gelişmeye açık, kendine ait bir oluşum barındırıyor. Bu etkinlik, katılımcı iletişim sağlayan bütün olanaklı sanat etkinlikleri için bir örnek ve bir anlatımdır. Xample kavramı, çoğu kişinin adlandıramadığı bilemediği olanaklar için bir olanak anlamı taşımaktadır. Sanatsal katkıların bu bağlamda etkili olması beklenmektedir". Yerli ve yabancı birçok sanatçının katıldığı sergide video, dans, enstelasyon, performans, tiyatro, müzik gibi birçok sanat

yapma biçimi iç içe geçerek sergilenir.⁴⁸⁰ Sergi hakkında Beral Madra'nın ve Nilgün Özayten'in sergiye katılanların katkılarını tanıttıkları yazılar dışında pek bir kaynak bulunmamaktadır.⁴⁸¹ Atatürk Kültür Merkezi'nin 2018'de yıkımına başlanmasından sonra AKM üzerine kısa bir yazı kaleme alan sergi katılımcılarından Zafer Aracagök, Xample sergisi ile ilgili kısa bir anekdot aktarır:

“Sonra uzun bir yurtdışı arası ve geri döndüğümde ilk performansım olacak 1995'te AKM'de. *Eve Dönmek İstemiyorum* yeni yayınlanmış ve sırada *Anti-Hamlet* var. Sevgili **Beral Madra** XAMPLE adı altında “disiplinlerarası sanat” altbaşlıklı bir sergi düzenlemiş; daha sonra kitap olarak yayınlayacağım *Anti-Hamlet* ile katılacağım. Amacım hayaletlerin geri dönmesini sağlamak ki özne gitsin; yıllar sonra, Gezi'den sonra yazacağım bir makalede açıklayacağım gibi, ‘birey-kaç’ın, ‘siyasal’ın yolu açılsın. Öyle bir görsel-işitsel gürültü yaratmayı beceriyorum ki sonunda kaçanlar izleyiciler oluyor. Beral Hanım haklı olarak yakınıyor: “Ama Zafer performansta ‘plastik’ bir şey yoktu”. *Throbbing Gristle* etkileri dahil olmak üzere zaman eşiğinden çıkmış. Sergi salonunun en arka duvarının iki üç metre önüne denk gelen bir doğru boyunca tavandan yere uzanan şeritler asmışım. İyice bozulmuş siyah beyaz görüntülerden oluşan videoyu bu duvara projekte ettiğimde görüntü önce şeritlere çarpıp ardından duvara düşüyor ve böylece imge arka plan ve ön plan içine eriyerek uzam algısını yok ediyor. *Anti-Hamlet* metnini distorsiyon pedallarına bağladığım mikrofonlara okuyarak kaydettiğim ve türlü gitar, synth efektleriyle daha da katlanılmaz bir hale getirdiğim iki ayrı kaset var, aynı anda çalışıyorlar, sağ ve sol kanallarda, sahte stereo, adeta sonik bir cehennem”.⁴⁸²

⁴⁸⁰Sergiye katılan sanatçılar Claudia Blacha, Onur Eroğlu, Frank Fiedler, Norbert Grossmann, Michael Harenberg, Nikolaus Heyduck, Serhat Kiraz, Egon Kurth, Charles Neuweger, Kadri Özayten, Zafer Aracagök, Hüseyin Katırcıoğlu, Teoman Madra, Angela Melitopoulos, Sabri Özaydın, Aydın Teker, Nuschin Shayegan ve Zen Müzik Grubu'dur.

⁴⁸¹ Beral Madra, “Xample – Disiplinler Arası Sanat,” *Anons* 50, (1995): s. ; Nilgün Özayten, “Bir Karşılaşma ve Tepkisel Eylem,” *Mütevazi Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 155 – 160.

⁴⁸² Zafer Aracagök, “Belleği Silemezsiniz Ki,” *Sanatatak*, 6 Mart 2018. <http://www.sanatatak.com/view/zafer-aracagok-bellegi-silemezsiniz-ki> (04.03.2019 tarihinde erişildi).

Serginin uluslararası ortaklığı ve farklı disiplinlerden sanatçıları deneysel bir ortamda buluşturmuş olması, 90'larda dönüşen sanat algısını kavrayabilmek adına XAMPLE'in dönemin önemli sergilerinden biri olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.

3.3.2.1.4. Gar Sergisi

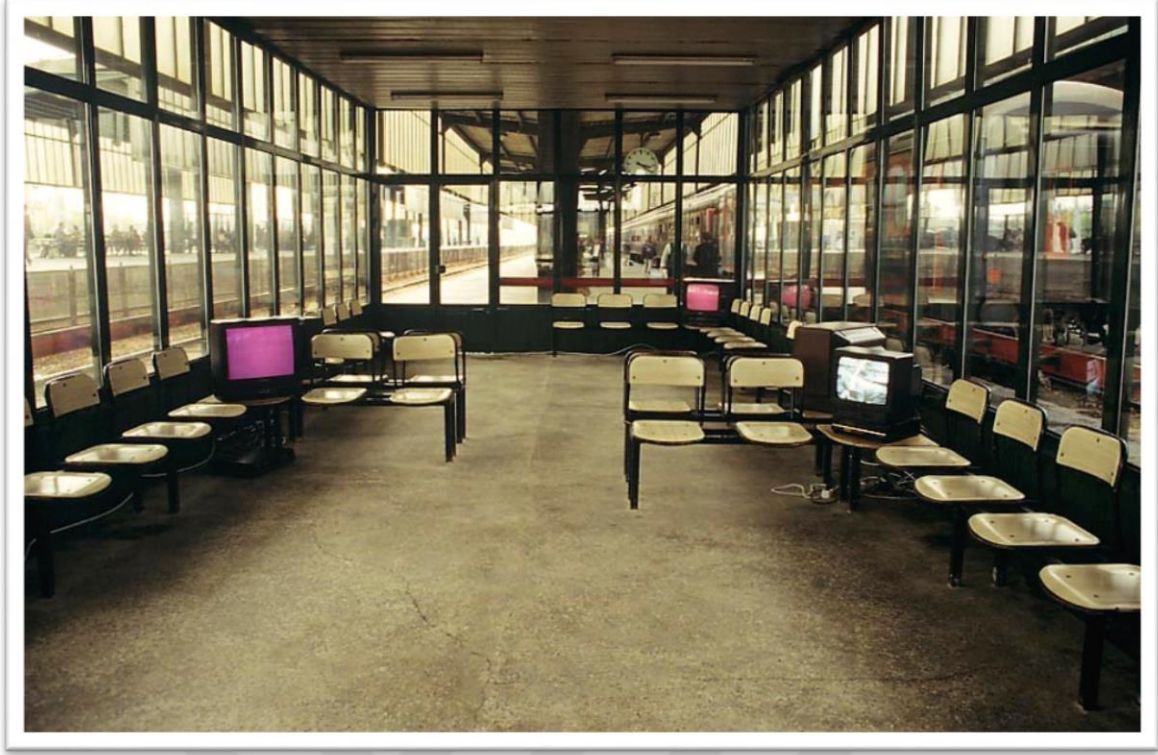
Gar sergisi, sanatçı Selim Birsel'in girişimleriyle SANART'ın "Sanat ve Tabular" sempozyumu çerçevesinde 3 – 15 Mayıs 1995 arasında Ankara Garı'nda açık kalması planlanan bir sergidir.⁴⁸³ Sergi, tıpkı Anı / Bellek gibi önemli bir hafıza taşıyıcısı mekanı kendine yer olarak seçerek sergideki eserlerin ve izleyicilerin mekanın hafızasıyla dolaysız bir ilişki kurmasını amaçlar (Resim 22). Ankara Garı, Cumhuriyet'in ördüğü demir ağların kesişim noktası, Ankara'nın en sembolik mekanlarından birisidir: "Ankara Garı, Türkiye Cumhuriyeti'nin teknoloji ile milliyetçi arkaizmi harmanladığı, ilerleme özlemini yansıtan bir yapı. Serginin yapıldığı günlerde ise, Güneydoğu'ya savaşmaya ve ölmeye giden askerlerin içinden geçip gittiği bir düzenek olarak işliyor. Bu hâliyle ilerleme ve muasır medeniyetlere ulaşma özleminin yitirildiği, tarihsel önemini ve anlamını kaybetmiş anlatının zamanda asılı kalmış bir simgesi[dir]".⁴⁸⁴

SANART'ın sempozyumu kapsamında birçok önemli akademisyen ve sanatçının sanat ile tabular arasındaki ilişkileri incelediği bir zamanda⁴⁸⁵ Gar sergisi de bir gereklilik

⁴⁸³ Katılan sanatçılar: Vahap Avşar, Selim Birsel, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Hasan Bülent Kahraman, Claude Leon, Aydan Murtezaoğlu, Ladan Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah ve Paolo Vitali'dir.

⁴⁸⁴ Burak Delier, "Gar," *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 78.

⁴⁸⁵ Sempozyumun kapsamlı bir hazırlık konferansları ve panel toplantıları ve bir bildiri kitabı yayınlanmıştır. Jale Nejdert Erzen, ed., *Sanat ve Tabular: Mayıs' 95 Sempozyumuna Hazırlık Konferansları ve Panel Toplantıları Kasım 1992 – Mayıs 1995 Dönemi Etkinlikleri Metinleri* (Ankara: Dumat Ofset, 1995); Jale Nejdert Erzen, ed., *Sanat ve Tabular: 2. Uluslararası Sempozyum Bildirileri* (Ankara: Dumat Ofset, 1995).



Resim 22 - Ayşe Erkmen'in Yol İsimli Video Enstalasyonundan Bir Görüntü. **Kaynak:** SALT Araştırma - Gar Koleksiyonu, Kod: TAEGAR012.

olarak düşünülür⁴⁸⁶, fakat devlet imgelerini kullanarak bir eleştirelilik geliştirmek Türkiye'de hala geçerli bir tabu olarak varlığını sürdürür: "Sanart'ın yardımlarıyla dönemin gar müdüründen sergi yapma izni aldık ama iki şartla: Sergide Atatürk'e ve Türk bayrağına karşı bir imge kullanmayacaktık. Endişelenmemelerini söyleyerek ikna ettik, yasakları kabullendik".⁴⁸⁷ O dönemde hayli şiddetli olan Güneydoğu'daki çatışmalara gönderilen askerlerin sevkiyatlarının gardan yapılıyor olması ve serginin garın bütün mekânlarına (Gar Galerisi, peronlar, bekleme salonu, emanet vd.) dağılmış bir biçimde kurgulanması, tüm yolcuları (askerler ve yakınları dahil) birer potansiyel izleyici haline getirmiş, hatta eserlere maruz bırakmıştır. Eserlerin bir kısmının yaşanan savaşa ve militarizme karşı doğrudan bir eleştirelilik geliştiriyor olması (örneğin Selim Birsel –

⁴⁸⁶ "GAR sergisini ilk düşünmeye başladığımız zamanı çok iyi hatırlamıyorum ama konuşmalarımızda sürekli olarak 'gereklilik' ve 'aciliyet' kelimeleri geçiyordu". Selim Birsel, "Dün Gar Yarın Belirsiz," *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 66.

⁴⁸⁷ Age., 67.

Şehsuvar Aktaş - Ayşe Selen'in *Kurşun Uykusu* ile Vahap Avşar'ın *Son Damla* işleri), güncel ve yakıcı bir sorun üzerine izleyicilerin farklı bir biçimde düşünmesine yol açar ve Nora'nın hafıza mekanı kavramsallaştırmasına uygun olarak inşa edilmiş asker uğurlamalarını ve milliyetçi pratikleri akamete uğratar. Sergiyi ilginç kılan bir başka nokta da serginin en radikal işlerinden biri olan *Kurşun Uykusu*'nun bir bölümünün doğrudan garın peronlarında, insanların gözleri önünde Şehsuvar Aktaş'ın kağıt beden kalıplarına modellik etmesiyle hazırlanması ve sergilenmesidir.⁴⁸⁸ Böylece sadece sanat işleriyle değil doğrudan sanatçılarla da izleyici – yolcuların teması mümkün hale gelmiştir.

Tam da bu sebeplerden Gar sergisinin ömrü açılışından sonra sadece bir gün olur. Gar yönetimi “toplumun moralini bozduğu” gerekçesiyle sergiyi sanatçıların gelişini beklemeden kaldırır ve Claude Leon, Vahap Avşar ve Selim Birsnel'in eserlerinde hasarlara sebep olur. Serginin kaldırılmasına tepki gösteren dönemin CHP'li Kültür Bakanı Ercan Karakaş, konu hakkında soruşturma başlatılmasını ister ve bu durum DYP'li Ulaştırma Bakanı Nazif Kurt ile aralarında bir gerginliğe sebep olur. Bir gün açık kalmasıyla bile önemli bir tartışma ortamı yaratması Gar sergisini zaman içinde ‘efsaneleştirir’.⁴⁸⁹

3.3.2.1.5. Genç Etkinlik Sergileri

Genç Etkinlik Sergileri, UNESCO AIAP Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin (UPSD) düzenlediği ve kapılarını gençlerin üretimlerine açan önemli bir sergi dizisidir. Hem sanatçılar hem de projeyi uygulayanlar için yaş sınırının 35 olduğu bu sergilere katılan sanatçıların yapıtlarının “avant-garde, yenilikçi, deneysel

⁴⁸⁸ “Ayşe Selen ise, işveren – işçi tartışmasına yol açmamak için son dakikada bize katılmadı ama iş tulumunu gönderdi, yere serdik; üstünde sanırım ‘Patronum izin vermediği için gelemedim’ yazılıydı”. Age., 57.

⁴⁸⁹ Burak Delier, “Gar,” s.76.

olma[sı]” talebi dışında hiçbir denetleyici ve karar verici bir mekanizmanın olmaması⁴⁹⁰ ve bütün sanat disiplinlerine açık olması, serginin 90’lı yıllara damgasını vurmasını sağlar. Sergi kataloğuna yazdığı metinde UPSD Başkanı Hüsamettin Koçak Genç Etkinlik sergisini şöyle tanımlar: “Genç Etkinlik, sanat alanında gerek eğitim, gerekse sanat ortamı tarafından tarif edilmekte ve bir bakıma kısıtlanmakta olan genç kuşak sanatçılarına ve sanatçı adaylarına, özgür ve denetimden uzak bir söylem alanı açma projesidir”.⁴⁹¹ 1995 -1998 arasında dört kez düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinin ilk üçü, sırasıyla *Sınırlar ve Ötesi*, *Yurt-Yersizyurdsuzlaşma* ve *Kaos* kavramsal başlıklarını taşır; dördüncüsü ise kavramsız bir şekilde düzenlenir.⁴⁹² Genç Etkinlik sergilerinde bir karar verici mekanizmanın işlememiş olması, sergiye katılan sanatçı ve eser sayılarında ve çeşitliliğinde bir patlama yaratır: Genç Etkinlik 1’de 240 sanatçının 177 sanat çalışması, Genç Etkinlik 2’de 280 sanatçı ve sanat topluluğunun işleri, Genç Etkinlik 3’te 477 sanatçının 314 yapıtı ve Genç Etkinlik 4’te 229 sanat projesi izleyicilere sunulur. Bu sergilere katılanların bir kısmı, ileride sanat ya da farklı alanlarda ses getirecek isimler olacaktır. Genç Etkinlik sergilerine katılan Hakan Akçura, Halil Altındere, Taner Ceylan, Nazım Dikbaş, Esra Ersen, Genco Gülan, Mustafa Pancar, Vahit Tuna, Hüseyin Alptekin, İnel İnal, Ferhat Özgür, Şener Özmen, Ebru Özseçen, Canan Şahin Şenol (CANAN), Mürüvvet Türkyılmaz, Özge Açıkkol, Can Altay, Ramazan Bayrakoğlu, Borga Kantürk, Neriman Polat, Başak Şenova, Murat Tosyalı gibi isimler çağdaş sanat alanında; Enis Batur, Zeynep Direk, Süreyya (Süreyya) Evren gibi isimler yazın alanında ve Nuri Bilge

⁴⁹⁰ Mürteza Fidan ve Hakan Onur, “Genç Etkinlik 1’de Düşlenen,” *Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi (Sergi Kataloğu)*, yay. haz., Didem Dayı ve Mine Pektaş (İstanbul: Stil Matbaası, 1996), 6.

⁴⁹¹ Hüsamettin Koçak, “Sınırları Zorlamak,” *Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi (Sergi Kataloğu)*, yay. haz., Didem Dayı ve Mine Pektaş (İstanbul: Stil Matbaası, 1996), 5.

⁴⁹² Genç Etkinlik 1, 1 – 9 Temmuz 1995; Genç Etkinlik 2, 12 – 21 Temmuz 1996; Genç Etkinlik 3, 4 – 13 Temmuz 1997 ve Genç Etkinlik 4, 26 Haziran – 5 Temmuz 1998 yılları arasında gerçekleştirilir.

Ceylan, Nejat İşler, Mustafa Altıoklar gibi isimler sinema alanında daha sonraki dönemlerde adlarından sıkça söz ettirecektir.

Her ne kadar ilk serginin iyi bir duyurusu yapılamamış olmasından şikâyet edilse de⁴⁹³, Genç Etkinlik sergileri üzerine yazılan ilk değerlendirme yazılarında da bir heyecan sezilir. Mesela Canan Beykal Genç Etkinlik I üzerine yazdığı bir yazıda, sanat pazarının sanatçıları dönüştürme gücünü eleştirdiği ve 80’li yıllar öncesinde yazdığı gençlik dönemi yazılarındaki heyecanı tekrar yakaladığı için çok mutludur: “Şimdi görüyorum ki bu gençlere hiçbir sırnaşık esnaf zihniyetli sanat taciri yaklaşamayacak, çünkü onlarda satacağı bir şey bulamayacak. Bu gençlik benim için büyüyen ekinler gibi. Sanat pazarının bütün entrikacı, sanat yapıtını hoyrat elleriyle hırpalamaktan sakınmayan tacirlerinin geleceğe yönelik açgözlülüğüne bir dinamit lokumu sunuyorlar”.⁴⁹⁴ Tomur Atagök de Türk sanatındaki eksikliklerin başkalarının yönlendirmesi ya da yazıp çizmesinin ötesinde gençlerin kendi çabalarıyla arayıp bulmaya çalıştıklarını, bu bakımdan Genç Etkinlik sergisinin önemli bir katkı sunduğunu düşünür.⁴⁹⁵ Sergilerin bir başka önemli özelliği, İstanbul dışından katılan sanatçıların sayılarının git gide artmasıdır. Zaman geçtikçe İstanbul ve Ankara’dan sergiye katılan sanatçılara Anadolu’nun değişik üniversitelerinde okuyan öğrenciler eklenir ve özellikle 3. ve 4. Genç Etkinlik sergilerinde Güneydoğu’dan sanatçıların katılımında belirgin bir artış görülür. Ali Akay’ın daha sonraki yıllarda dönemle ilgili yaptığı bir değerlendirmeye göre:

“Güneydoğulu sanatçıların, 1995 yılındaki bu Genç Etkinlik sergileri, René Block’un İstanbul Bienali ve 1997 Roza Martinez’in bienali ile birlikte gün ışığına çıkmaya başladığını gözlemledik. Hatta 1997 veya 1998 Genç Etkinlik’inde bir tür sanki Anadolu sermayesinin Türkiye’de yükselmiş olduğu gibi Anadolu

⁴⁹³ “206 kişinin ürünlerinin bulunduğu serginin açılışına gelenlerin sayısı sanatçılardan birine göre 200 kişiymiş. İyi duyuramamaktan yakınıyorlar”. Doğan Hızlan, “Genç Sanatçılar Reality Show’lara Karşı,” *Hürriyet*, 5 Temmuz 1995.

⁴⁹⁴ Canan Beykal, “‘Sınırlar ve Ötesi’,” *Cumhuriyet*, 9 Temmuz 1995.

⁴⁹⁵ Tomur Atagök, “Gençlere Göre ‘Sınırlar ve Ötesi’,” *Hürriyet Gösteri Dergisi* 177, (1995): s.

sanatçılarının da –Anadolu kaplanları gibi- sanatsal platforma çıkmaya başladığını gördük. Bu sanatçı grubu son beş yıl içinde kendilerini “95 Nesli” diye tanımlamaya başladılar. 95 Nesli aslında ilk Yersizyurtsuzlaşma adlı sergide Kürt meselesinin sanatçılar tarafından gündeme getirilmesini ve Güneydoğu’da boşaltılan köylerin dosyalarının kopyalarının direkt olarak sergi salonlarına taşınması sürecini bize gösterdiler. Yani Kürt sorunu, Genç Etkinlik sergilerinde direkt olarak Kürt sanatçılar tarafından gündeme taşındı”.⁴⁹⁶

Öte yandan Genç Etkinlik III’ten itibaren bazı eleştiriler de getirilmeye başlanır. Etkinliğin başlangıcında çok iyimser olan Canan Beykal, 70’li yılların gençliğiyle kıyaslama yaparak Genç Etkinlik sergilerinde ortaya çıkan gençlik profiline geleceği oluşturmak bakımından önceki kuşağa nazaran daha esnek olduğunu vurgular: “[Gençler], sadece durumu saptamakla yetinirsek eğer, küçük hayaller, küçük eklentiler, küçük söylemlerle yetinilen, büyük romantik ideallerden arınmış daha gerçekçi bir tutum sergiliyordu. Belki gerçekçinin yerine ‘daha az başkaldıran, daha uzlaşsız, daha az muhalif belki biraz eleştirel’ tanımlarını kullanmak daha doğru olur”.⁴⁹⁷ Beykal ayrıca çevreden merkeze doğru süren akışın artığını belirtse de bu gelişlerin daha çok “merkeze katılmak, merkeze benzemek, merkezce seçilmiş olmak”tan fazlası olmadığını savunur ve “Anadolu üniversitelerinde gençlik etkinlikleriyle oluşturulması gereken ‘Kendi çevreni merkez yap’ sloganı”nın başarısız olduğunu ileri sürer.⁴⁹⁸ Daha sonraki yıllarda genç sanatçıların İstanbul’a doğru göçü ve çağdaş sanat alanının kurumsallaşmaya başlaması sebebiyle bu eleştiride haklılık payı olsa da, özellikle Güneydoğu’lu Kürt sanatçıların bölge sorunlarını İstanbul’un steril sanat ortamlarına yavaş yavaş sokmaya başlaması merkezin de çevre tarafından kısmen dönüştürüldüğü iki yönlü bir mekanizmanın çalıştığına işaret eder.

⁴⁹⁶ Ali Akay, “‘Modern’ Sanatın Türkiye’de Gelişim Çizgileri,” 97.

⁴⁹⁷ Canan Beykal, “Genç Etkinlik ve Gençlik Sergileri,” *Cumhuriyet*, 15 Temmuz 1997, 11.

⁴⁹⁸ *Age.*, 11.

Genç Etkinlik sergileri 2011 yılından itibaren tekrar canlandırılmaya çalışılsa da hem değişen – dönüşen siyasal, sosyolojik ve sanatsal koşullar hem de Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin gücünü yitirmesinden ötürü aynı heyecanı ve başarıyı yakalayamaz. Genç Etkinlik sergilerinde bulunan sanatçı Vahit Tuna, bir söyleşisinde o dönemdeki heyecanı şöyle özetler:

“90’ların başında bazı mekânların dönüştürülerek güncel sanata alan açma çabaları da vardı. Fakat “Genç Etkinlik Sergileri” kapsamında başka bir oluşum yoktu. Çünkü “Genç Etkinlik”e katılım belki de ülkedeki tüm çağdaş, güncel, kavramsal vb. sanatçıların toplamından fazlaydı. Çevreden merkeze doğru akmasıyla da, çağdaş sanatın sadece bir merkezde değil çevrede de düşünüldüğünü/üretildiğini işaretledi. Ortada müthiş bir enerji olduğu da farkedilmiş oldu. Tabii bu durum birkaç yıl içinde değişecek ve gençlerin bu kontrolsüz gücünün kontrol edilmesi önermeleriyle, etkinlik tarihteki yerini alacaktı. (...) “Genç Etkinlik Sergileri”nin gösterdiği şeydu belki de; Özgür sanat, avangard üretim, “ben yaptım bal gibi de oldu”, deneysellik, kolektif bilincin uyarılması, sergi kurulmasındaki imece, inisiyatif almak, tartışmak vb. Bu heyecan verici başlıklar birinci etkinlikten sonra, çok daha büyük bir heyecanla, Anadolu’nun hemen hemen bütün güzel sanatlar fakültelerine yayılmış gibiydi. Gençler bir sonraki etkinliğe, söyleyecek daha fazla söz ve çok daha istekli geldiler. Ve yapıtlar da gittikçe politikleşiyordu. “Genç Etkinlik”in ardından bir daha bu tür bir etkinlik yapılamadı. Bugün ise sanırım oldukça zor. Bir dönemdi ve bitti”.⁴⁹⁹

3.3.2.1.6. Assos Gösteri Sanatları Festivali

Assos Gösteri Sanatları Festivali, Hüseyin Katırcıoğlu’nun girişimleri ve genel sanat yönetmenliğiyle Behramkale’deki Assos antik kentinde 1995 – 1999 arasında dört

⁴⁹⁹ Yasemin Özcan, “Bir Coğrafya Hatırası, Tımlar, Tecrübeler,” Vahit Tuna’yla Söyleşi, 23.02.2016, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-cografya-hatirasi-tinilar-tecrubeler-i-5254> (27.02.2019 tarihinde erişildi).

kere organize edilen uluslararası bir festivaldir. Festival birçok açıdan çok ilginç ve yenilikçi özellikler taşır. Festivalin kendini tanımladığı gösteri sanatları kavramı, “uzun bir süredir geleneksel sahne sanatlarının tümüyle dışında alternatif yollar arayan ve bu arada birçok performans ögesini kendisine eklemleyen öncü tiyatronun disiplinlerarası bir bakış açısıyla tercih ettiği bir ad[dır]”.⁵⁰⁰ Böylece daha geniş bir deneysellik alanında sürdürülen, sabit bir sahne kullanımı olmayan, interaktif, sıradan insanların da performansa dahil edilebildiği ve tarihi – coğrafi öğelerin doğrudan kullanılabilirdiği bir gösteri yapma şansı oluşmaktadır. Uzun yıllar yurt dışında birçok önemli sanatçıyla birlikte sahne alan ve dünyaca ünlü La MaMa Deneysel Tiyatro Kulübü’nün yönetmenlerinden olan Katırcıoğlu’nun, birçok koreograf, oyuncu ve kostüm tasarımcısıyla Behramkale’de sahneledikleri gösteriler, İstanbul dışında yapılması bakımından da önemlidir. Festivalin başlamasından iki yıl önce, 31 Temmuz – 2 Ağustos 1993 tarihleri arasında yine Behramkale’de Katırcıoğlu’nun sanat yönetmenliğinde *Truva Öyküsü* adlı gösteri 22’si Behramkaleli gençler olmak üzere 56 kişilik ekibin 10 gün boyunca beraber çalışması sonucu sergilenmiştir. Daha organize bir hal aldıktan sonra 6 – 8 Ekim 1995 tarihinde ilk edisyonunu gerçekleştiren festivale Aydın Teker, Kumpanya topluluğu, kukla çalışmalarıyla Işıl Kasapoğlu, Fransa’dan L’Outil topluluğu, Amerika’dan La MaMa topluluğu, Yeşil Üzümler Dans Tiyatrosu, Levent Ögel, Çağla

⁵⁰⁰ Özgür Uçkan, “Silinen Sınırlar, Karışan Diller: İnter-media (II)/ Performans Sanatının Dünü, Bugünü, Deneyimler...,” *Arredamento Dekorasyon* 82, (1996): 141.

Ormanlar, Selçuk Gürışık ve yöre halkı katılır (Resim 23). 20 – 22 Eylül 1996 tarihleri arasında gerçekleştirilen ikinci festivale ise Adnan Tönel, Arhan Kayar, Atelier / İsviçre, Blue Room / İngiltere, di Beatico e Angelica / İtalya, Kumpanya, Lippincoot Players / ABD, Sokak Oyuncuları / Avursturya – Türkiye, S. Jamet – K. Tchalaev – Çağla Ormanlar / Fransa – Türkiye, Theodora Skipitares / ABD ve Ya Da Tiyatro / Uluslararası katılır. III. Assos Festivali, 26 – 28 Eylül 1997 tarihleri arasında gerçekleştirildiğinde artık olgunlaşmış bir festival görünümü vermektedir. Üçüncü edisyona farklı ülkelerden Elizabeth Langley, 5. Sokak Tiyatrosu, Diana Marito, Ya Da Tiyatro, TanzAtelier Sebastian Pranti, Chapel of Change, Emmets, Hope Coffin, Arhan Kayar, Hüseyin Alptekin gibi sanatçı ve topluluklar katılır (Resim 24). Ayrıca Emre Koyuncuoğlu'nun yönettiği ve Amelia Nikolova, Monroe Denton, Tom Morris ve Peter Goess'in katılımıyla gerçekleşen bir sempozyum düzenlenir. 1999'da gerçekleştirilen dördüncü edisyonunda festival yerine etkinlikler tabiri kullanılır, çünkü ekonomik sıkıntılar ve yetersiz



Resim 23 - 1. Assos Gösteri Festivali'nde Performe Edilen Simurg İsimli Gösteriden Bir Kare. **Kaynak:** <http://www.assosfestivali.com/category/95-1-assos-festivali/>



Resim 24 - 3. Assos Gösteri Sanatları Festivali'nde Sahnelenen Kahve İsimli Performans.

Kaynak: <http://www.assosfestivali.com/category/97-3-assos-festivali/>

sponsorluklar sebebiyle Gamze İnceci, Mustafa Kaplan, Filiz Sızanlı ve İsveç'ten Yann Marussich'in katılımıyla sınırlı kalır.

Festivalin en önemli katkılarından biri Behramkale'de yaşayan insanların, özellikle de çocukların kendilerini bir karnaval içerisinde bulması ve festivalin her aşamasına katkı sunmuş olmalarıdır.⁵⁰¹ Festivalin sponsor bulmaktaki sıkıntıları ve Hüseyin Katırcıoğlu'nun ani vefatı⁵⁰² festivalin durmasına sebep olsa da Truva

⁵⁰¹ Özgül Akıncı, festivali ve yıllara yayılan etkisini konu alan yüksek lisans tezine dayanan önemli çalışmasında hem festivale katılan sanatçılarla hem de festivale tanıklık eden Behramkalelilerle görüşmeler yapmış ve festivalin her iki taraf için de nasıl özel bir deneyim olduğunu aktarmıştır. Akıncı, festivalin mimarı Hüseyin Katırcıoğlu'nun her iki tarafın da yaşam değerlerini gözetken bir kahraman olarak belleklerdeki önemini de altını çizer. Öte yandan köydeki kadınların katılımının sınırlı olduğu ve sanatçılarla iletişiminin az olduğu yine yapılan görüşmelerde ortaya çıkan bir başka tespittir. Özgül Akıncı, *Humorous and Iconic Memory of an Art Event: Reading the Rural-Urban Divide in the Memory of Assos International Performing Arts Festival* (Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2009).

⁵⁰² Katırcıoğlu Kasımpaşa'daki eski un fabrikasını bir Performans Sanatları Merkezi haline getirmeye uğraşırken 3 Kasım 1999 günü tamir için çıktığı çatıdan düşüp hayatını kaybeder.

Öyküsü'nün yapıldığı 1993'ten 1999'a kadar sürdürülen bu macera deneysel tiyatronun ve çağdaş sanatın İstanbul dışına taşırılması açısından kritiktir.

3.3.2.1.7. Küreselleşme - Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi

90'lı yıllarda açılan bir başka önemli sergi, Ali Akay'ın küratörlüğünü üstlendiği ve 26 Ekim – 25 Kasım 1995 tarihleri arasında İstanbul'da Devlet Han'da izleyicilere sunulan Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet sergisidir.⁵⁰³ Sergi, adından da anlaşılacağı üzere, küreselleşmenin yükseldiği ve teorik alanda da çokça tartışma konusu olduğu 90'larda dönüşen iktidar ilişkilerine ve 'Yeni Dünya Düzeni'ne sanatsal bir okuma getirmeyi amaçlar. Bu bağlamda birbirleriyle yakın ilişki içinde olan sanatçılar, sosyolog Ali Akay'ı toplantılarına davet ederler ve iki sene süren sohbet ve tartışmalardan sonra bu sergi oluşur (Resim 25). Bu bakımdan Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi sanat – sosyal bilimler yakınlaşmasının bir başka örneği olarak okunabilir. Ali Akay'ın katalog yazısı, devlet kavramının geçirdiği dönüşümü ve şiddet ile olan ilişkisini teorik düzeyde okumaya çalışırken sanatçıların işlerine hiç değinmez ve neredeyse bütün referanslarını sosyal bilimlerden alır. Kısa katalog yazısında Toffler, Foucault, Althusser, Marx, Mannheim, Spinoza, Hegel, Freud, Lacan, Dumezil, Deleuze, Guattari, Habermas, Ricardo, Gramsci, Hayek, Hobbes, Bentham, Derrida, Ockham'lı Guillaume, Miliband ve Locke'un isimleri geçer, hatta bir kısmının düşünceleri teorik düzeyde tartışılır.⁵⁰⁴ Akay, yıllar sonra sergiyle ilgili kaleme aldığı bir yazıda dönemin sorularını / sorunlarını şu şekilde belirtir:

⁵⁰³ Sergiye katılan sanatçılar Hüseyin Bahri Alptekin, İsmet Doğan, Gülsün Karamustafa, Michael Morris, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Müşerref Zeytinoğlu ve Emre Zeytinoğlu'dur.

⁵⁰⁴ Katalog yazısı değiştirilmeden *O Zamanlar Konuşuyorduk* kitabı içerisinde yeniden yayınlanmıştır. Ali Akay, "Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet Katalog Yazısı," *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 88 – 99.



Resim 25 - Sergiye Katılan Sanatçılar, Küratör Ali Akay ile Birlikte Emre Zeytinoğlu'nun Enstalasyonu  n nde. **Kaynak:** SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR015

“Sorular o sıralarda şu şekilde gelişmekteydi: Küreselleşme, devlet baskısı mı yoksa Foucault'nun “biyo-iktidar” diye bahsettiği şey mi veya iktidarın tabandan üretilmesi mi? “Direnme” kavramının “ zg rl k” kavramını ikame etmeye başlaması mı? İktidarın bir mutlaklık değil de, iktidar ilişkileri üzerine oturmaya başlamasının bir analizini yapmaya başlamak mı gerekir? Bu anlamda da ikili karştıtlıklara değil de, ilişkilere mi bakmak lazımdır? G c ilişkilerine? Denetim toplumu mu? Őirketleřen bir toplumsallık mı? Neoliberal bir hükmetme biçiminin modernliğe yansıması mı? Merkantilist politik ekonomilerin 18. ve 19. yüzyıl başındaki tartışmalarından küreselliğe geçiş evresinde, ne tür sosyolojik ve politik dönüşümler yaşanıyor? Neden hâlâ ikili karştıtlıklarla düşünmeye devam ediyoruz? Yeni doğmakta olan bir Avrupa modelinden biyo-politika ve küreselliğe geçerken nasıl düşünmemiz gerekli? Güvenlik (*security*) sorusunun terörizmle alakasını kurmak, 1990'larda ve 2000'lerde ne anlama gelmekte? Foucault'nun “hikmet-i hükümet” ve “polis” kavramlarına baktığımızda, bir devletin başka bir devlet üzerinde egemenliği söz konusu olduğunda, Avrupa'da hiçbir devletin başka bir devlet üzerinde hâkimiyeti olmadan nasıl bir “birlik” sağlanabilecektir? Ve küreselleşme çağında bu durum kurulduğunda farkları

nerelerde görmek gerekecektir? Bu durumun devletlerin dağılması ve güçlenmesiyle ilgisini kurmak için nerelere bakmak gerekecek? Sorduğumuz sanatsal ve düşünsel sorular, bugün sormakta olduğumuz sorularla aynı paralelde, değil mi? Hâlâ yerel bir Cumhuriyet tasavvuru yapmakta mıyız?”⁵⁰⁵

Bu sorular hem dönemin gözde tartışma konularını işaretler hem de bu sorulara verilebilecek yanıtların sadece teorik düzeyde aranamayacağını, görsel sanatlar yoluyla da bu konulara dair bakışımızı geliştirebileceğimizi / değiştirebileceğimizi varsayar. Bu bağlamda sergi kapsamında yapılan işler hem Türkiye Cumhuriyeti’ni, hem de dünyanın başka ülkelerindeki devlet – şiddet ilişkisini irdeler.

3.3.2.1.8. Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği ve Performans Günleri

Genç Etkinlik sergilerinin bir başka önemli katkısı da genç sanatçıların birbirini tanımalarına olanak sağlaması ve birbirine yakın teorik – pratik zemini paylaşan sanatçıların sonraki üretimlerinde ortak hareket etme imkanı bulabilmesidir. Bunun en önemli örneklerinden biri 1996 yılında Alican Yaraş, Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan Didem Dayı ve Genco Gülan tarafından kurulan *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS)*’dir.⁵⁰⁶ Daha sonra Halil Altındere, Vahit Tuna, Elif Çelebi, Arcan Kıral, Murat Işık, Funda Pekşen, Gaye Yazıcıtuñ ve İnel İnal gibi isimler de dernek faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Derneğin en önemli sanatsal organizasyonu, üç yıl boyunca sürdürülen *Performans Günleri*’dir. Performans Günleri’nin ilki 24 – 28 Aralık 1996 tarihleri arasında Atatürk Kültür Merkezi (AKM)’de⁵⁰⁷, ikincisi 11 – 14

⁵⁰⁵ Ali Akay, “Bir Sergiyi Yeniden Yazmak,” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 107.

⁵⁰⁶ Bu isimlerden Mürteza Fidan ve Hakan Onur, Genç Etkinlik’in koordinasyon kurulunda bulunan ve sergilerin gerçekleştirilmesinde önemli emekleri olan iki isimdir.

⁵⁰⁷ Katılan sanatçılar Hakan Akçura, Nur Akalın, İnel İnal, Tarık Günersel, Canan Beykal, Hüseyin Katırcıoğlu, Alper Maral, TAL, Adnan Tönel, Ali Tuñ Çam, Özge Öztürk, Fulya Köseoğlu, Cem Bilge, Tiyatro Tanı, Öykü Potuoğlu, Abdurrahman Albayrak, Üveys Akıncı, Tarkan Çeper, Oya Özcan, Güçlü Gülan, Deniz Arcak, Arcan Kıral, Hadiye Cangökçe, Orhan

Eylül 1997 tarihleri arasında Darphane-i Amire'de⁵⁰⁸ (Resim 26), üçüncüsü ise ancak 27 Mayıs – 21 Haziran 2003 tarihleri arasında İyi + Kötü,+ Çirkin temasıyla Bilgi Atölye 111, Babylon, Apartman Projesi, Roxy, kv Cafe ve Beyoğlu civarındaki açık alanlarda düzenlenir.⁵⁰⁹

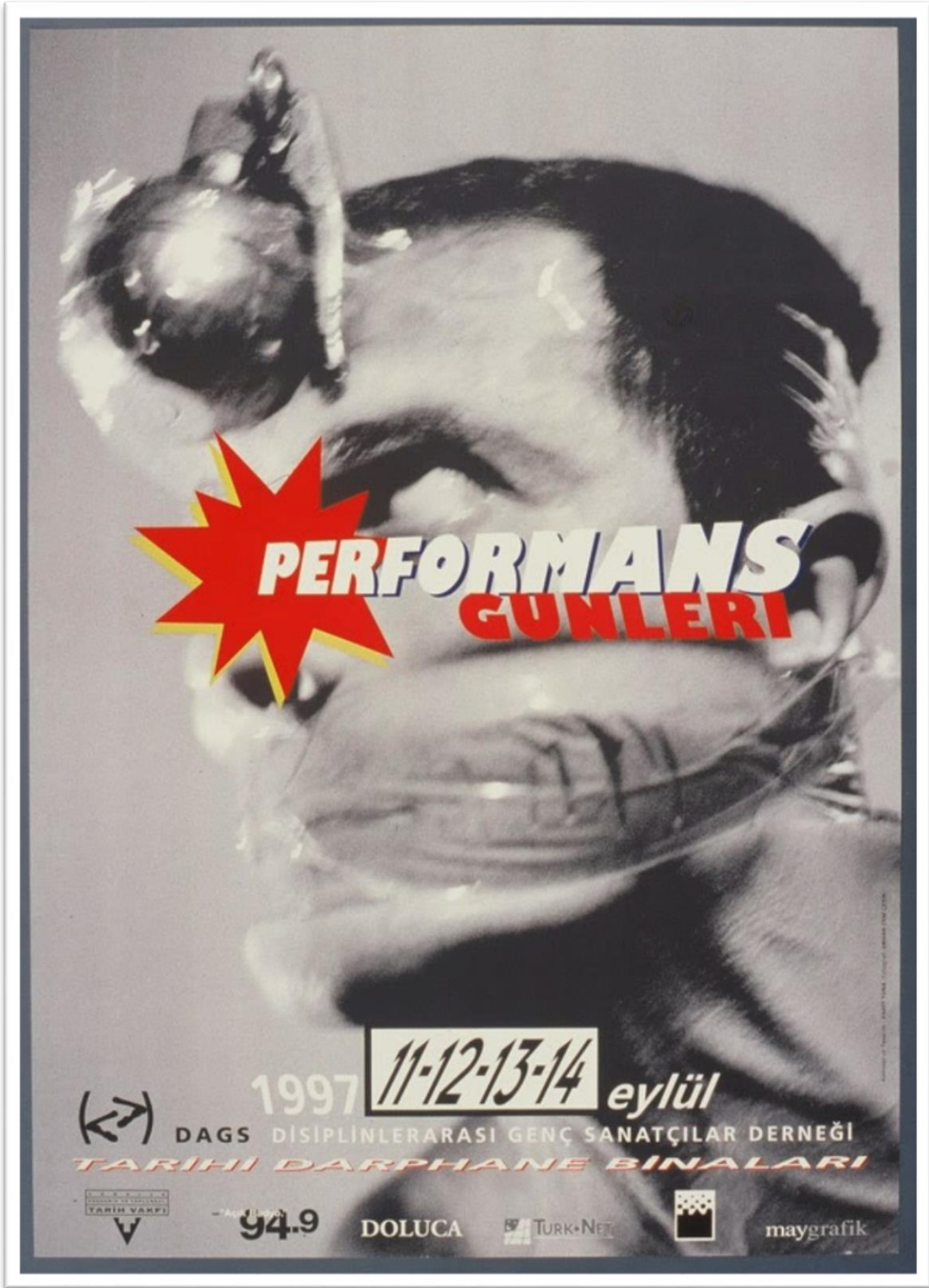
2. Performans Günleri'nden sonra dönemin Milliyet gazetesinde çıkan bir haberde etkinliğe katılan sanatçılarından birinin performans sanatını tanımlaması, anonim olarak şöyle aktarılır:

"Merkez - periferi, Doğu - Batı gibi ikilemlerin açmaza girdiği, çizgisel zaman nosyonunun anlam yitimine uğradığı, coğrafi sınırların, en azından sanat açısından kayganlaşarak silinmeye yüz tuttuğu bir zamanda, hızla değişen hakikati diller ve disiplinlerarasında göçebe ağlar kurarak anlamaya ve dile getirmeye çalışan performans sanatı dil içinde devinen bir eylem. En geniş anlamıyla dil içinde, insani 'dile - getirmeler' içinde bir deneyim. Edebiyat, bildiri gibi eklemlenmiş sözün yanı sıra, gövde dilinden müziğe, resim, desen, fotoğraf, heykel, yazı, düzenlenmiş mekan gibi plastik medyumlardan bilimsel dillere,

Cem Çetin, Mustafa Kaplan, Emre Koyuncuoğlu, Uğur Köse, Ahmet Ortaçdağ, Zeynep Günsür, Gamze İnceci, Hakan Şensoy, Ali Can Yaraş, İsmet Doğan, Ertan Birgül, Ferhat Özatar, Yeşim Ağaoğlu ve Genco Gülan'dır.

⁵⁰⁸ Katılan sanatçılar Aydın Teker, Ergün Arda, Alper Maral, Zeynep Günsür, Aysim Türkmen, Taner Ceylan, Uğur Köse, Tarık Günersel, XXL, Ferdi Arutan, Orhan Cem Çetin, İnel İnal, Öykü Potuoğlu, Ayşe Dodanlı, Yaşar N. Eyüboğlu, İsmet Doğan, Zazou, Cem Bilge, Vahit Tuna, Elif Kalpak ve Passenger'dır. Ayrıca "Performans Sanatı" ve "Sanatta Disiplinlerarasılık" başlıklı panellere Ayşın Candan, Özgür Uçkan, Hüseyin B. Alptekin, Arhan Kayar, Öykü Potuoğlu, Aykut Köksal ve Emre Zeytinoğlu konuşmacı olarak katılır.

⁵⁰⁹ Katılan sanatçılar 2/5 BZ, 7 Herzt, Yeşim Ağaoğlu, Ali Akay, Ruhcan Akil, Levent Akın, Gülçin Aksoy, Evrim Altuğ, Melih Apa, Arzu Ardaoşar, Selda Asal, Nancy Atakan, Aslı Atasoy, Fikret Atay, Nazan Azeri, Seyhun Babaç, Orçun Baştürk, Emre Bezel, Thomas Büsch, Ayşın Candan, Şeyda Cesur, Alev Cınbarcı, Ufuk Çağlayan, Mehmet Çervatoğlu, Orhan Cem Çetin, Fatma Çifçi, Hakan Dağdelen, Gökhan Deneç, Naz Erayda, Tuna Erdem, Köken Ergun, Süreyya Evren/Rahmi Ögdül, Tijen Savaşkan Gedik, Cem Gencer, Genco Gülan, Yeşim Özsoy Gülan, Nadi Güler, Zeynep Günsür, Gök Nur Gürcan, Damla Hacaloğlu, Gaye Yazıcıtuñ İnal, İnel İnal, Dağhan İş, Aylin Kalem İşcen, Ersin Kafaloğlu, Mustafa Kaplan, Ömer Ali Kazma, Cynthia Madansky, Aslı Mertan, Ayşe Orhon, Gülsün Orhon, Ahmet Ögüt, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Şener Özmen, İz Öztat, Neriman Polat, Öykü Potuoğlu, Replikas, Roxy Hareket Atölyesi, Sezai Sarıoğlu, Erinç Seymen, Telga Südor, Yusuf Murat Şen, Canan Şenol, Aydın Teker, Cengiz Tekin, Alican Yaraş, Gregg Wolf ve Özlem Zafer'dir.



Resim 26 - 2. Performans Günleri'nin Afişi. Tasarım: Vahit Tuna.

Kaynak: <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/>

minimal ifadelerden görsel - işitsel teknolojilerin ağırlık kazandığı karmaşık iletişim sistemlerine, akla gelebilecek her türlü dil içinde, onların arasından kayarak sınırlarını genişleten bir deneyim. Ama düşünsel, kavramsal bir deneyim aynı zamanda. Düşünceyi kodlanmış dile getirme kalıplarının dışında 'canlandırıcı', yani düşünce ve dile getirme süreçlerini birbirleri içinde eriterek, füzyona uğratan bir deneyim. Hareket halinde bir 'plastik', kaygan, çoğulluklar arasında kayan çoğul bir dil, kurallarıyla değil değişkenliğiyle belirlenen 'intermedial' bir gramer, göçebe bir sanat, performans sanatı... Özü itibarıyla disiplinlerarası. Performans sanatı, 'düşünceyi harekete geçirmek' için, intermedial (medyalararası) bir plastik grameri sürekli, her defasında başka bir tarzda yeniden keşfeder, sistematize olmayı umursamayan düşünceyi eyleme dökerek sürekli deneyimler... 'Plastik' teriminin alışılmış durağan anlamını içinden mayınlayan 'canlı' bir plastiktir. Performans sanatı en geniş anlamıyla diller arasında kodlanmamış, dolayısıyla da deşifre edilme gereği duyulmayacak bağıntılar üzerinde kayarak, hayat, dil, birey ve topluluk hakkında bir 'sürekli deneyim' imkanının tenlenmesi. "Fluxus sanatçısı Robert Filliou'nun deyişiyle, sanat, hayatı sanattan daha ilginç kılmaktır".⁵¹⁰

Düzenli bir kayıt alma ve arşivleme çalışmasının yapılmadığı bu etkinlikler performans sanatının Türkiye'de yaygınlaşması açısından önem teşkil ederken hem yeni tanışıklıkları sağlaması hem de performans üzerinden izleyicilerle yeni ilişkiler kurulmasının sağlanması bakımından önem taşımaktadır.⁵¹¹

3.3.3. 2000'lerden İtibaren Sanat Ortamı: Kopuş Sonrası Bağlanış?

2000'li yıllarda sanat alanında göze çarpan en önemli değişiklik çağdaş sanat koleksiyonerliğinde yaşanan görece artış ve özel müzeler eliyle alanın kurumsallaşmaya başlamasıdır. 90'larda yurt dışında açılan sergilerin de etkisiyle artan Türkiye çağdaş

⁵¹⁰ Anonim, "Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği'nden Sıkıştırıcı Performanslar," *Milliyet*, 08.09.1997.

⁵¹¹ Son dönemlerde sanatçı ve akademisyen İnel İnal bulduğu belge ve görüntüleri internet üzerinde arşivlemeye çalışsa da hala yeterli veri elde edilemediği söylenemez. Bkz. <http://disiplinlerarasigenctanaticilaridernegi.blogspot.com/>.

sanatının görünürlüğü, 2000'lerin başında özel şirketlerin peş peşe açtıkları çağdaş sanat merkezleri, müzeleri ve galerileri ile bir çağdaş sanat piyasasının oluşmasını sağlarlar.

2000'lerdeki kurumsallaşmadan kısa bir süre önce, 1997'de, Vasıf Kortun tarafından İstanbul Güncel Sanat Projesi adı altında bir kütüphane, arşiv ve tartışma mekanı kurulur ve 2000 yılına kadar birçok sanatçıyla tartışmalar yürütülür. Daha sonra yine Vasıf Kortun tarafından 2001'de kurulan Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, bu bakımdan ilk kurumsal pratik olarak değerlendirilebilir. Giz İnşaat'ın sahibi Can Elgiz'in sponsorluğunda açılan Proje4L, kar amacı gütmeyen bir kurum olarak 2001 – 2004 arasında faaliyet gösterir. Güncel sanatta devlet imgelerinin kullanımına yer veren ve aşağıda daha ayrıntılı olarak değineceğimiz bazı sergiler, Proje4L bünyesinde açılır. Daha sonra Elgiz'in kendi çağdaş sanat koleksiyonunu sergileme niyeti sebebiyle kurum Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi adını alır.

Bir başka Vasıf Kortun girişimi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, yine 2001 yılında İstiklal Caddesi'nde faaliyetine başlar. 2001 – 2007 arasında birçok sergi düzenleyen kurum, yılda 125 binden fazla ziyaretçiyi çeker.⁵¹² Zaman içerisinde Garanti Bankası'nın üç kurumu olan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ve Garanti Galerisi birleşerek halen faaliyet gösteren SALT'a dönüşür.

2002 yılında Anadolu Kültür'ün bir sanat merkezi olarak kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi de (DSM) dönemin çağdaş sanat üretiminde önemli bir yer edinir. Hem Diyarbakır ve civar illerde üretimlerini sürdüren sanatçıların işlerini sergileyebilecekleri, hem de İstanbul ve yurt dışından birçok sergiyi Diyarbakır'a getirip oradaki izleyicilere ve sanatçılara katkı sunan bir platform işlevi gören DSM, çağdaş sanat alanının dışındaki sanatsal üretilere de yer veren bir programı günümüze kadar sürdürür.

⁵¹² Vasıf Kortun, 20, 95.

2002 yılında açılan Sakıp Sabancı Müzesi (Sabancı ailesi), 2004'te açılan İstanbul Modern Sanat Müzesi (Eczacıbaşı ailesi) ve 2005'te açılan Pera Müzesi (Suna ve İnan Kıraç) günümüze kadar gelen önemli sergilere ev sahipliği yaparken sanat müzelerinin Türkiye'de özel sektörün kontrolüne geri dönüşsüz olarak geçtiğini de işaretlemektedir.⁵¹³ Burçak Madran'a göre bu durumun sebebi 17. yüzyılda Avrupa'da olduğu gibi burjuvazinin özel koleksiyonlarının doygunluğa erişmesidir.⁵¹⁴ Fakat devletin yetersiz desteğinin ve özellikle kültür- sanat alanında uzun yıllardır süren ihmalin kamu müzelerinin kötü bir biçimde idare edilmesi sonucunu doğurduğu gerçeğini de denkleme eklemek gerekir. Öte yandan bu kurumların sanata desteğinin vergiden düşülmesine, sergilerde gösterilen eserlerin pazardaki fiyatlarının zaman içinde artmasıyla koleksiyonlar arası bir para trafiğine ve hepsinden önemlisi Bourdieu'nun kültürel sermaye olarak tanımladığı biçimiyle sermaye sahiplerine getirdiği itibara bağlı girift bir ilişki içinde okunması daha doğru olacaktır.⁵¹⁵ Özel müzelerin ve büyük galerilerin açılmasıyla sanat kurumlarını birer işletme olarak yönetme fikri Türkiye'de de geçerlilik kazanmaya başlar. Yine 2000'lerin başlarında Avrupa Birliği ile olan olumlu ilişkilerin de etkisiyle yerel yöneticilerin turizmi ve gece hayatını Beyoğlu'na kaydırmaya çalışması da kültür-sanat hayatının Beyoğlu civarında yoğunlaşmasına ve özel sektörün bu civardaki kültürel varlıklara daha fazla yatırım yapmasına yol açan etmenlerden biri

⁵¹³ 1980 yılında açılan Sadberk Hanım Müzesi (Koç ailesi) ilk özel müzedir, fakat müzenin koleksiyonları arkeolojik eserler ve Türk – İslam eserleri üzerine yoğunlaşır ve çağdaş sanat eserlerini barındırmaz.

⁵¹⁴ Burçak Madran, "Burçak Madran: Levent Çalikoğlu'yla Söyleşi," *Çağdaş Sanat Konuşmaları – 3:90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat* içinde, ed. Levent Çalikoğlu (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 79.

⁵¹⁵ Bkz. Pierre Bourdieu, *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (Ankara: Heretik Yayınları, 2015). İngiltere'de Thatcher sonrası büyük şirketlerin sanat alanına nasıl müdahil oldukları ve bu yolla devşirdikleri kâr ve itibarın derinlikli bir analizi için bkz. Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*.

olarak işaretlenebilir.⁵¹⁶ Aynı doğrultuda sergi düzenleme, sanatçıların eserlerinin üretim maliyetlerini karşılama ve çeşitli etkinlikler organize etme konusunda AB fonlarında büyük bir artış yaşanır. Beral Madra, 2000'lerin sonuna doğru kaleme aldığı bir makalesinde özel sektörün ve AB fonlarının kültür hayatına girmesini kültürün özerkleşmesini sağlayan ilerici bir hareket olarak görür:

“Şüphesiz AB'nin genişleme ve kültürel bütünleşme politikası çerçevesindeki ilişkiler İstanbul'daki sanatın ve kültürün akışını büyük ölçüde değiştirdi. Bu süreç 90'larda tam anlamıyla bireysel bir etkileşim ağı üzerinden başlayarak özellikle özel müzeler, güzel sanatlar fakülteleri, sanatçılar birliği ve diğer sivil örgütler gibi çoğunlukla AB tarafından mali destek sağlanan kurumlarla ilişkide başladı. Bu etkileşim çoğunlukla küresel ekonomi ve siyaset süreci ile doğru orantılı olarak sürdürülebilmekteydi; böylece kültür bağımsızlığına ve özerkliğine aynı zamanda da özel sektörün ilgisine kavuşmuş oldu. Tam da bu ilerleme sayesinde İstanbul merkezli çağdaş sanat üretimleri ile Ankara temelli kültür politikası arasında uyumsuzluğun zemini hazırlanmış oldu. Modern ulus devlet ideolojisinin kültürel tezahürü olan sanat üzerindeki devlet tekeli son zamanlardaki özelleştirme planlarına karşı hala etkisini sürdürüyor olsa da, İstanbul sanat sahnesi yüzünü çoktan AB'ye döndü”.⁵¹⁷

Kültürün özel sektör eliyle bağımsızlaşması ve özerkleşmesi fikri birçok açıdan sorunlu bir okuma olarak değerlendirilebilir. Birincisi Türkiyeli sanatçıların eserlerinin ulus-devletin pragmatik politikalarından sıyrılması anlamında bir özerklikten bahsedilmek isteniyorsa, bunun ilk örneklerinin yukarıda belirttiğimiz gibi 1950'lerden itibaren Paris'e giden sanatçılarda ve o geleneği sürdürerek konu ve biçim seçiminde daha özgür olarak iş üreten Komet, Alaatin Aksoy, Neş'e Erdok, Burhan Uygur, Mehmet Güleryüz gibi sanatçılarda görüldüğünü ifade etmek gerekir. Madra'nın kastı çağdaş

⁵¹⁶ November Paynter, “On Yıl Önce On Yıl Sonra: Türkiye’de Sanat Kurumları,” *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015*, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing - art-ist Yayıncılık, 2015), 79-86.

⁵¹⁷ Beral Madra, “Küresel Sanatın Sıcak Noktası: İstanbul’da Çağdaş Sanat Manzarası, Toplumsal, Siyasal ve Kültürel Koşullar ve Uygulamalar,” *Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri* içinde, ed. Gülşen Bal (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008), 66.

sanat alanının devlet politikalarından azade hale gelmesi bile olsa, kurumsallaşmanın neredeyse hiç olmadığı 1990’larda sanatçıların bağımsız olarak ürettiği devlet politikaları karşıtı işleri, yukarıda değindiğimiz Genç Etkinlik, Performans Günleri, Assos Festivali, Seretonin Sergileri, Gar vs. gibi sergileri göz ardı ettiği gerçeğinin altını çizmemiz önemlidir. Türkiye’de neoliberalizmin yükselişi sonucu sanatın da büyük bir sektör haline gelmesinin küresel sanat sektörüne eklemlenmede bir eşik oluşturduğu tespiti doğru olmakla birlikte bunun Ankara temelli kültür politikaları rağmen oluştuğunu söylemek devletin neoliberal politikaların karşısında olduğu intibasını yaratmaktadır. Oysa tam aksine, 24 Ocak kararlarından başlamak üzere 12 Eylül darbesiyle ve 90’lar boyunca sürdürülen özelleştirmeler ve yasal düzenlemelerle devletin kendisi kültür-sanat dahil olmak üzere tüm alanlarda yaşanan neoliberal dönüşümün önemli bir itici gücü olmuştur.

Çağdaş sanat dünyasında özel sektörün kurumsallaşmasının bir başka etkisi hem sergi kataloglarında hem de sanatçı monografilerinde yaşanan niceliksel ve niteliksel iyileşmedir. İstanbul Modern Sanat Müzesi, Pera Müzesi ve Sabancı Müzesi yayınladıkları kapsamlı sergi kataloglarında hem sanatçıların eserlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasında hem de katalog içlerinde yayınlanan değerlendirme yazılarıyla sanatçıların eserlerinin daha kapsamlı bir biçimde tartışılmasına imkan sağlarlar. 1964’ten beri sergilere ev sahipliği yapan ve Türkiye’nin ilk banka galerisi olan Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nin 2006’dan itibaren yayınladığı sanatçı monografilerinin de altını çizmek gerekir. 2006’da René Block’un editörlüğünde başlatılan “İstiklâl Serüveni: Türkiye’de Güncel Sanat” dizisi altında birçok güncel sanatçının sergisi açılır ve monografileri basılır.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Bu dizide monografileri basılan sanatçılar Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Halil Altındere, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Esra Ersen, Kutluğ Ataman ve Sarkis’tir. Daha sonra bu diziden Türkiye kökenli ve Avrupa’da yaşayan güncel sanatçıları derleyen *Her Yerde, Evinde* isimli bir kitap daha çıkar. Bu kitaba alınan sanatçılar Canan Tolon, Vahap Avşar, Ergin Çavuşoğlu, Servet Koçyiğit, Ahmet Ögüt, Nilbar Güreş, Anny ve Sibel Öztürk, Ebru Özseçen, Şakir Gökçebağ, Nezaket Ekici, Nasan Tur ve Nevin

Çağdaş sanat ile siyasetin kesiştiği bir başka önemli uğrak da Gezi Parkı protestolarıdır. 2013 yılının haziran ayında Gezi Parkı'nda ortaya çıkan mizah ve sanatsal üretim bugüne kadar birçok akademik çalışmanın konusu olmuştur.⁵¹⁹ Sanatın her alanından örnekler barındıran, kolektif bir ruhla üretilen ve performe edilen sayısız örnek içerisinde devlet imgelerinin sanatsal olarak temellük edilmesine dair örnekler yok denecek kadar azdır. Aksine bayrak imgesi protestocular tarafından yaygın bir şekilde kullanılarak eylemlerin meşruiyetini ve protestocuların hükümet tarafından ötekileştirilmemesini sağlamanın bir aracı olarak belirir. Protestocuların hedefinde hükümet olduğundan hükümet karşıtı imgeler ve söylemler üretilirken devlet imgelerinin sanatsal işlerde kullanılmamasına özen gösterildiği tespit edilebilir. Barikatların üzerine çıkan bir kişinin büyükçe bir bayrak sallarken çekilmiş, Fransız Devrimi'ne atıfta bulunan ve sosyal medyada çokça dolaşıma girmiş bir fotoğrafı ya da Türk bayrağı taşıyanlarla Barış ve Demokrasi Partisi'nin (BDP) bayrağını taşıyanların yan yana görüldüğü sayısız fotoğraf, bu duruma örnek olarak verilebilir. Öte yandan hükümete karşı tepkilerin sanatsal yansıması çoğunlukla dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın imgesinin

Aladağ'dır. Öte yandan Block'un kendisinin bir koleksiyoncu ve galeri sahibi olduğu ve bu sanatçı seçimlerinin kendi koleksiyonundaki eserlerin de dolaylı yoldan değerini artırdığını göz ardı etmemek gerekir. Örneğin 2015'te Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k)'de Block'un koleksiyonuna dayanarak açılan "Ich kenne kein Weekend: Archive and Collection René Block" sergisinde yukarıda adlarını saydığımız YKY'den monografisi basılan 11 sanatçının 7'sinin (Halil Altındere, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Sarkis), *Her Yerde, Evinde* kataloğundan da Nevin Aladağ, Ebru Özseçen, ve Nasan Tur'un eserleri yer alır. Bkz. Mine Haydaroğlu, ed. *Her Yerde, Evinde*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011).

⁵¹⁹ Konuyla ilgili birkaç örnek için bkz. Christopher Houston ve Banu Senay, "Humor, Amnesia, and Making Place: Constitutive Acts of the Subject in Gezi Park, İstanbul," *Social Analysis* 61, no. 3 (2017): 19 – 40; Oya Morva, "The Humorous Language of Street Dissent: A Discourse Analysis on the Graffiti of the Gezi Park Protests," *European Journal of Humour Research* 4, no. 2 (2016): 19 – 34; E. Atilla Aytakin, "A 'Magic and Poetic' Moment of Dissensus: Aesthetics and Politics in the June (Gezi Park) Protests in Turkey," *Space and Culture* 20, no. 2 (2017): 191 – 208; Raffaella Bianchi, "İstanbul Sounding Like Revolution: The Role of Music in the Gezi Park Occupy Movement," *Popular Music* 37, no. 2 (2018): 212 – 236; Erdem Çolak, "Art in Street: The Significant Role of Using the Art, Literature and Humor in the Gezi Resistance," *International Journal of Arts and Sciences* 7, no. 4 (2014): 463 – 476.

temellük edilip dönüştürülmesinde somutlaşır. Özellikle sosyal medya üzerinden dönen Caps'ler, karikatürler, fotoğraflar ve videolar yoluyla üretilen bu işler, sanatın yeni medya araçları ile nasıl kitleselleşebildiğini ve etkili halde kullanılabildiğini gözler önüne serer.

2000 sonrası artan kurumsal sanat mekanlarında ve sanatçılar – sanat inisiyatifleri tarafından var edilen alternatif mekanlarda farklı temalar bağlamında çok sayıda sergi organize edilmiştir. Konumuz bağlamında 2000'lerden günümüze kadar olan sanat etkinlikleri incelendiğinde, bazı sergilerde devlet imgelerinin sanat eserlerinde kullanımında yoğunlaşmalar görülür. Özellikle Halil Altındere'nin küratörlüğünde düzenlenen *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* (2003), *Serbest Vuruş / Free Kick* (2005) ve *Fikirler Suça Dönüşünce* (2010) ile *Pis Hikaye* (2009) ve Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın 20. yılı dolayısıyla düzenlenen *Ateşin Düştüğü Yer* (2011) bu bakımdan incelenmeye değer. Bir sonraki alt başlıkta bu sergilerin bir dökümü ve sergiler etrafında dönen tartışmalara kısaca değinilecek, fakat dördüncü bölümde eserlerin üzerinden bir okumaya girişileceğinden şimdilik bu sergilerde tezimizin kapsamında kalan eserlerin analizlerine girişilmeyecektir.

3.3.3.1. Sergiler

3.3.3.1.1. Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm

10 Temmuz – 16 Ağustos 2003 tarihleri arasında Halil Altındere'nin küratörlüğünde Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nde izleyicilere sunulan *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* sergisi, 15 farklı kentte yaşayan 37 sanatçının işlerini bir araya getiren ve Türkiye'nin güncel siyasi sorunlarıyla ilgili ironi dozu yüksek işleri

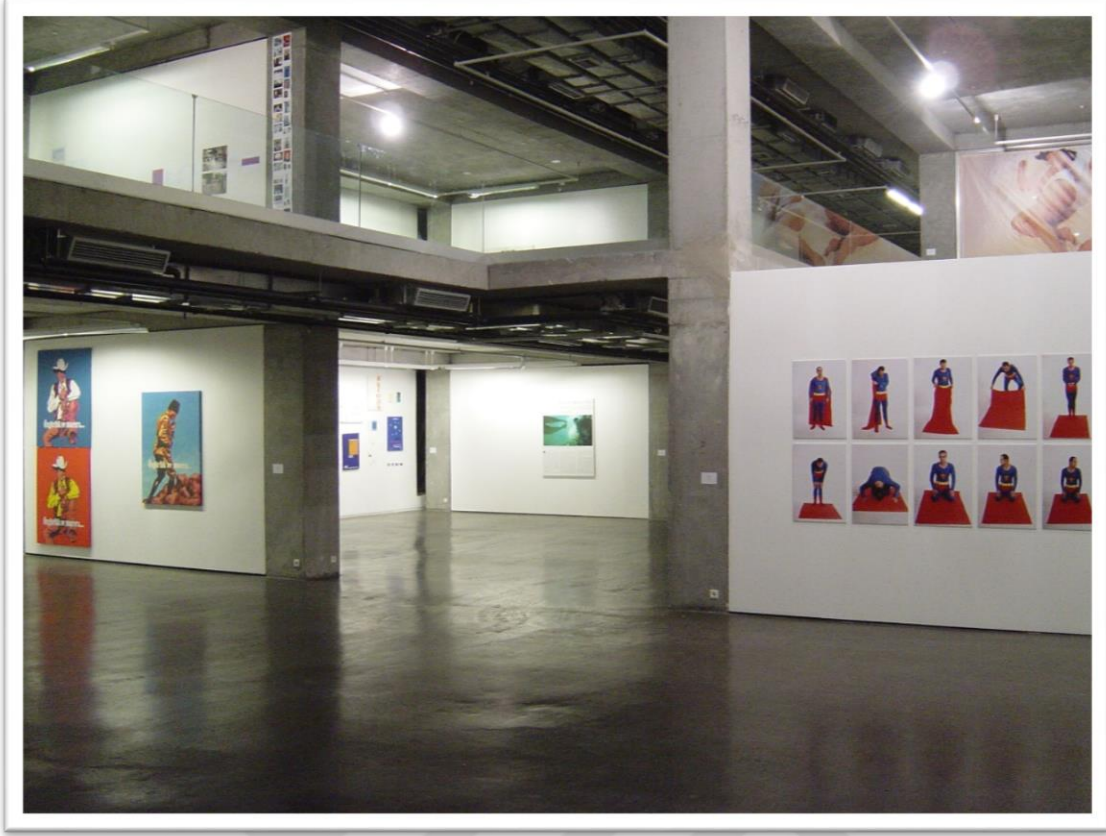
barındıran bir sergidir (Resim 27).⁵²⁰ Sergi kataloğunda yayınlanan söyleşisinde Altındere, serginin medyada Doğulu sanatçıların sergisi olarak lanse edilmesinden ötürü duyduğu üzüntüyü dile getirirken tanınmış bazı sanatçılarla hiç tanınmayanları veya az tanınanları bir arada sunarak bir fırsat eşitliği ortamı tesis etmeye çalıştığını ifade eder.⁵²¹ Aynı durumdan şikâyet eden Şener Özmen'e göre "Türkiye'nin en ağır gazeteleri, en gözde sanat dergileri, sergiye katılan 37 sanatçıyı Doğulu sanatçılar olarak yazarken, sayıca üstün Batılı sanatçılar görmezden geliniyor. Medya, sergiyi, bir doğu mitolojisiyle sınırlı tutarak, küratörünün etnik kökeni üzerinden trendlere hapsedmeyi iyi biliyor. Eklektik makaleler düzülüyor ve vicdan halleriyle örtüşen spekülâtif manşetler, elbette ki haz veriyor".⁵²² Bu tepkilere sebep olan duruma, serginin içerdiği siyasi ironinin tekil işlerden öte bir bütün olarak serginin ruhuna yayılmış olduğu düşünülebilir. Bir başka sebep de sergiye katılan sanatçıların on tanesinin doğu illerinden sergiye katılmasının İstanbul sanat ortamı için alışılmadık olmasıdır. Öte yandan Açık Toplum Vakfı ve iş insanı Selahattin Bayazıt'ın ana sponsorlar olması, açılan sergideki eserlerin politik damarına karşıt bir ilişki olarak sunulur.⁵²³ Sergideki işlerin arasında Cengiz Tekin'in

⁵²⁰ Sergiye katılan sanatçılar 2/5 BZ (Serhat Köksal), Ozan Adam, Ali Aksakal, Fatma Akıncı, Nevin Aladağ, Fikret Atay, Vahap Avşar, Cem Aydoğan, Seyhun Babaç, Ramazan Bayraktaroğlu, Merve Berkman, Osman Bingöl, Başir Borlakov, Hakan Cingöz, Gökçen Çabadan, Burak Delier, Emre Doğru, Extramücadele, Zeynep Erolat, Cem Gencer, Berat Işık, Borga Kantürk, Gülşah Kılıç, Nihal Martlı, Sefer Memişoğlu, Ahmet Öğüt, Birol Özer, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Şener Özmen, Erinç Seymen, Gökçe Süvari, Canan Şenol, Cengiz Tekin, Nasan Tur, Nalan Yırtmaç ve Demet Yoruç'tur.

⁵²¹ Özlem Özyurt, "Halil Altındere ile Röportaj," *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm Sergi Kataloğu* (İstanbul: art-ist Güncel Sanat Seçkisi Özel Sayı, 2003).

⁵²² Şener Özmen, "Mama, Li Turchi!," *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm Sergi Kataloğu* (İstanbul: art-ist Güncel Sanat Seçkisi Özel Sayı, 2003).

⁵²³ "Küresel spekülâtor George Soros'un "Açık Toplum Enstitüsü" (Open Society Institute) işbirliğinde gerçekleşen etkinliğin büyüğü, Doğulu işadamı Selahattin Bayazıt'ın, Altındere'nin projesine sunduğu 17 milyar liralık çekle kendisini gösteriyor. (...) Poje4L, bu sergisiyle mevcut 'demokrasi' pratiklerini eleştiren farklı kültürlere mensup genç bir neslin yapıtlarına kucak açmakla, aslında bu yapıtların sorunsallaştırdığı tüm söylemlerin hararetini dengelemiş, en azından saçtıkları eleştiri oklarını da ölümcül olmaktan kurtarmış görünüyor. Bu yönüyle müze, 15 kentten 37 genç sanatçıya karşı 'açık' oynayarak, kültürel ve çoğulcu demokrasi adına umut verici bir hoşgörü ve sağduyu iklimini yaratmayı başarıyor. Tabii, tahammül gösterebilen



Resim 27 - Serginin Alt Katından Genel Bir Görünüm. **Kaynak:** SALT Araştırma - Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm Koleksiyonu, Kod: P4L1039

“Sanatçının Sözde Portresi” (2003), Ali Aksakal’ın “Oyun” (2003), Şener Özmen’in “Süpermuslim” (2003), Erkan Özgen ve Şener Özmen’in “Tate Modern Yolu” (2003), Cem Aydoğan’ın “Üstüme Varmayın Vururum” (2003) isimli işleri kimlik ve ulus-devlet kodlarını tartışan önemli vurgular barındırır.

3.3.3.1.2. Serbest Vuruş / Free Kick

16 Eylül – 30 Ekim 2005 arasında 5. Nolu Antrepo Binası’nda açılan ve 11 Mart – 5 Nisan 2006 arasında DSM – Diyarbakır Sanat Merkezi’nde tekrarlanan Serbest Vuruş sergisi, yine Halil Altındere’nin küratörlüğünde ve 9. İstanbul Bienali ile eşzamanlı olarak bienalin *Misafirperverlik Alanı* diye adlandırdığı mekanda düzenlenir (Resim

insanlara”. Evrim Altuğ, “Tate Ne Yanda Kurban?,” Radikal, 17 Temmuz 2003. <http://www.radikal.com.tr/kultur/tate-ne-yanda-kurban-675834/> (14.03.2019 tarihinde erişildi).

28).⁵²⁴ Sergi kataloğunda Altındere serginin kapsamını şöyle açıklar: “(...) bu sergi, Türkiye ve dünyadaki insan yapımı akıl almaz hadiseler, yürürlükteki cehalete ve sefil insani hallere vurmaya devam ediyor”.⁵²⁵ Şener Özmen ise serginin pozisyonunu şöyle özetler: “Serbest Vuruş, katmanlar şeklinde gidiyor. Cinsiyet, Anti-Militarizm, İntihar, Kaba Kuvvet, Üniforma, Kadın, İşkence, Futbol Gösterisi, Gülsün Karamustafa’yı, eşi Sadık Karamustafa’yla sol politik bir davadan yargılandıkları anı gösteren



Resim 28 - Serbest Vuruş - Sergiden Görünüm.
Kaynak: Serbest Vuruş / Free Kick Sergi Kataloğu, s. 4.

bir fotoğraf, Hunera Berxwedanî grubunun Serhildan / Başkaldırı çalışması, yüklü miktarda muhalefet, isyan, eleştiri, sorgu ve sol duruş...”.⁵²⁶ Sergi devlet imgelerini kullanarak üretilen ve bu imgeler üzerinden kimlik ve militarizm meselelerini sorgulayan birçok iş barındırır. Sergi hakkında yapılan bir ihbarı değerlendiren savcılık, 13 Ekim 2005’te, yani serginin açılışından yaklaşık bir ay sonra, bu işlerden üçünü (Burak

⁵²⁴ Katılan sanatçılar Songül Boyraz, Erkan Özgen, Nurullah Görhan, Ferhat Özgür, Hatice Gülyüz, Ahmet Ögüt, Hüseyin Karabey, Belmin Söylemez, Demet Yoruç, Merve Berkman, Cengiz Tekin, Gülşah Kılıç, Neşe Çoğal, Erinç Seymen, Murat Tosyalı, Ramazan Bayrakoğlu, Gülsün Karamustafa, Canan Şenol, Vahit Tuna, Bashir Borlakov, Özlem Günyol, Selim Birsell, Hakan Onur, Taner Ceylan, Mustafa Kunt, Berat Işık, Fatma Çiftçi, Burak Delier, Köken Ergun, İnci Eviner, Hunera Berxwedani, Nejat Satı, Sefer Memişoğlu ve Osman Bingöl’dür.

⁵²⁵ Şener Özmen, “Söyleşi,” Halil Altındere ile Söyleşi, *Serbest Vuruş / Free Kick Sergi Kataloğu* (İstanbul, Ofset Yapımevi, 2005), 12.

⁵²⁶ Age., 52.

Delier'in *Muhafız* (2005)⁵²⁷, Murat Tosyalı'nın *İtaat* (2004) ve Demet Yoruç'un *Hulk* (2004) isimli eserleri) gerekçe göstererek Türk Silahlı Kuvvetleri'nin aşağılandığını belirtir ve katalogun toplatılmasına karar verir. Sergi etrafında dönen tartışmaları ve bu kararı değerlendirebilmek için serginin açıldığı zamanlardaki atmosferi de hesaba katmak gerekir. Banu Karaca'nın belirttiği gibi "Misafirperverlik alanı Bienal'le birlikte 16 Eylül 2005'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Ermeniler üzerine bir konferansın ertelenmesi, Karşı Sanat Çalışmaları'nda 6 – 7 Eylül 1955 olaylarına ilişkin bir sergiye saldırıda bulunulması ve 'Kürt Sorunu'na yeniden dikkat çekilmesi gibi milliyetçi tepkilerin hararetli olduğu bir dönemde açıl[ır]".⁵²⁸ Sergi katalogu açılış sırasında tamamen dağıtıldığından toplatma işlemi uygulanamaz ve on iki gün sonra yapılan itirazı değerlendiren bir başka mahkeme toplatma kararını kaldırır, fakat daha sonra serginin düzenleyicisi olarak Halil Altındere'ye 'Türklüğe hakaret' suçlamasıyla Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesinden dava açılır.⁵²⁹

Sergi sanat camiasından da eleştiriler alır. Ahu Antmen, kaleme aldığı bir yazıda serginin muhalifliğinin içinde bulunduğu kurumsal ilişkiyle sınırlandığını ve sergideki işlerin angaje ve pop estetiğinden öteye varamadığını ifade eder:

"Halil Altındere'nin 'Serbest Vuruş'u ise, İstanbul Bienali gibi kurumsal bir yapının (yani 'baba'nın) sağladığı platformda belirgin bir siyasi muhalif tavrı istediği gibi haykırmasına izin verilmiş bir yaramaz çocuk sergisi gibi. Aslında günümüz sanatçısının işi zor: Bir zamanlar büyük kurumların kapısından giremeyen muhalif söylemler, artık aynı kurumların ne kadar demokratik olabileceğini gösterebilmesinin aracı oldu; sanatçının direnç mekanizmaları, Chin-tao Wu'nun işaret ettiği gibi, kurumların halkla ilişkiler kampanyalarının parçası haline getirildi. (...) Soyutlama gücü olmadığı zaman sanat, ucuz

⁵²⁷ Sergi katalogunda *Fedai* olarak belirtilen eserin ismi sanatçı Burak Delier'in 2016 yılında yayınladığı kitabında *Muhafız* olarak belirtilmiştir.

⁵²⁸Banu Karaca, "Çağdaş Sanat Üretimi ve Türkiye'de Sansür Politikaları," *Toplum ve Bilim* 125, (2012): 137 – 138.

⁵²⁹ Bu davadaki ilginç noktalardan biri eser sahibi sanatçılara dava açılmamış olmasıdır. Sürecin ayrıntıları için Bkz. Age., 137 – 141.

propagandaya dönüşüyor. Cumartesi Anneleri'nin dramını kötü bir TRT skeci gibi aktaran, askeri kültürün sert imgesini çoktan bayatlamış kanlı madalya, demir yumruk gibi klişelerle yansıtan, savaş olgusunu akla gelebilecek ilk fikir olan çocukluğun masumiyeti üzerinden irdeleyen, ele alınan hemen her konuyu bir tür pop sanat estetiğiyle boyayan bu sergi, aslında meselelerin farkında olunmaksızın yüzeyde bırakıldığı bir gösteriye benziyor. (...) 'Serbest Vuruş' sergisi ise, ifade biçimi ne olursa olsun -ve mesaj ne olursa olsun-, onu iletmeye yönelik yaratıcılıktan pek nasibini almamış kaba bir temsil anlayışının, işin sanatsal yönünü yaya bıraktığını ortaya koyuyor".⁵³⁰

Antmen bu yazıyı yayınladığında sergi hakkında herhangi bir yasal işlem henüz başlatılmamıştır. Antmen'in klişe olarak tabir ettiği askeri kültür üzerine yapılmış sanat işlerinin sanatsal olarak orijinallikleri üzerine anlamlı bir tartışma yürütülebilirse de, devlet imgelerinin kullanımının verdiği rahatsızlığın kendisi, bu tarz işlerin Türkiye bağlamında etkili bir düşünme ve tartışma zeminini tetiklediğini belirtmek gerekir. Antmen'in metnini eleştiren Şener Özmen ise o güne kadar bu konuları derinlemesine işlemeyen sanat ortamına hitaben ve Antmen'in ifadesini ironik bir biçimde temellük ederek "bizleri yaya bırakan kuşaklar utansın!" ifadesini kullanır.⁵³¹

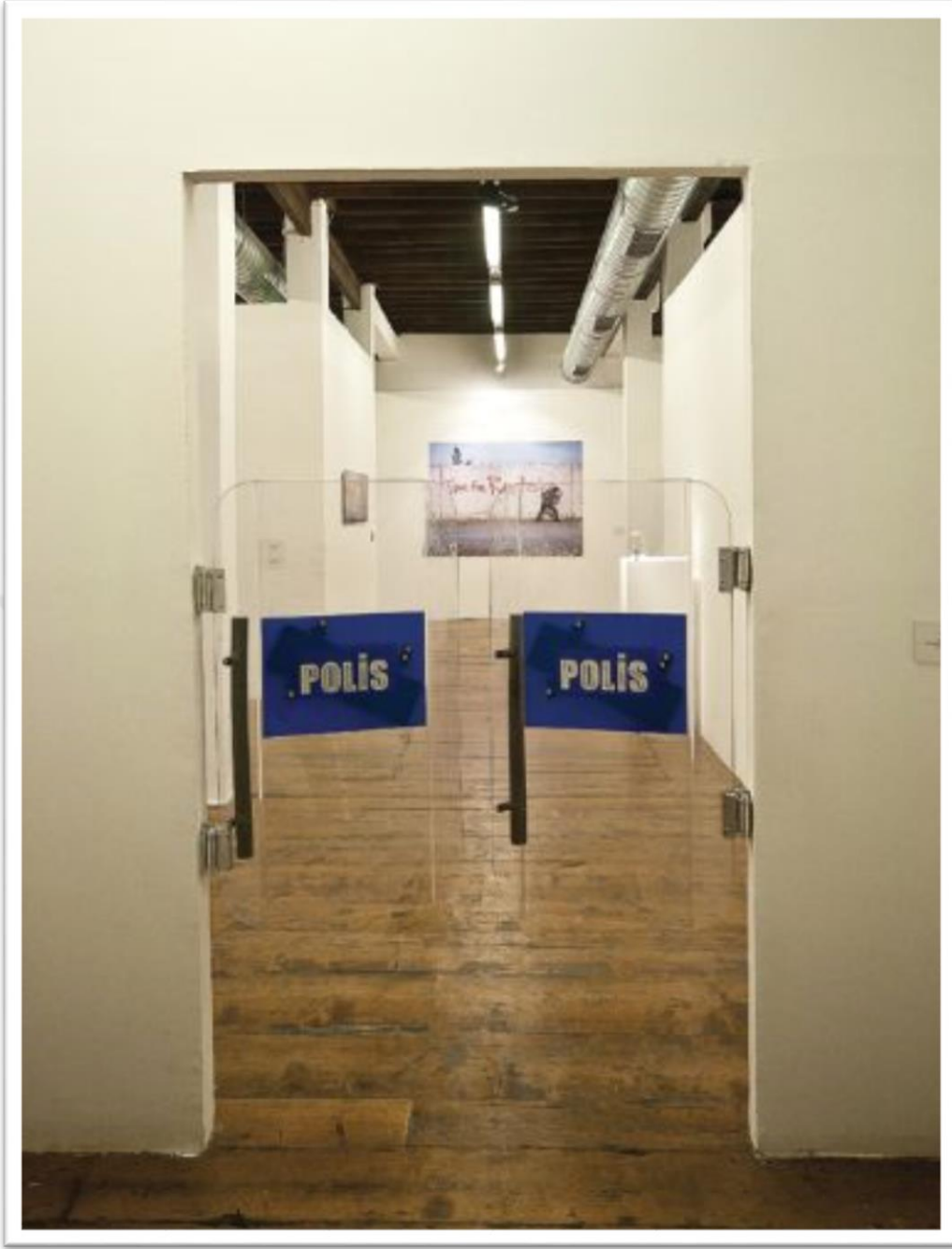
3.3.3.1.3. Fikirler Suça Dönüşünce

Fikirler Suça Dönüşünce sergisi, 1 Eylül – 10 Ekim 2010 tarihleri arasında Tütün Deposu'nda Halil Altındere'nin küratörlüğünde gerçekleştirilir (Resim 29).⁵³² Sergi,

⁵³⁰ Ahu Antmen, "Golsüz Bir Serbest Vuruş," *Radikal*, 21 Eylül 2005. <http://www.radikal.com.tr/kultur/golsuz-bir-serbest-vurus-757911/> (15.03.2019 tarihinde erişildi).

⁵³¹ Şener Özmen, "Yaramaz Çocukların Sergisi," *Travma ve Islahat* içinde (Diyarbakır: Lis Yayınları, 2016), İkinci Basım, 129 – 132.

⁵³² Katılan sanatçılar Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, .-.-. , Hüseyin Alptekin, Anti-pop, Burak Arıkan, Caner Aslan, Volkan Aslan, Atilkunst, Vahap Avşar, Tufan Baltalar, Ramazan Bayrakoğlu, Bashir Borkov, Cnan, Aslı Çavuşoğlu, Burak Delier, Mehmet Dere, Ersan Deveci,



Resim 29 - Serginin Girişine Yerleştirilen Ahmet Öğüt'ün Polis Kalkanlarından Hazırladığı Enstalasyonu. **Kaynak:** <http://www.depoistanbul.net/event/fikirler-suca-donusunce/>

ismini 1969 yılında Harald Szeemann'ın düzenlediği ve bağımsız küratörlük için milat kabul edilen *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* sergisinden alır. Serginin

Nazım Hikmet Dikbaş, Elçin Ekinci, Gökçe Erhan, İnci Furni, Murat Gök, Deniz Gül, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Nilbar Güreş, Altan Gürman, Hakan Gürsoytrak, Hazavuzu, iç mihrak, Gözde İlkin, Berat Işık, Gülsün Karamustafa, Ali Kazma, Levent Kunt, Can Kurucu, Ali Miharbi, Ahmet Öğüt, Suat Öğüt, Serkan Özkaya, Şener Özmen, İz Öztat, Nejat Satı, Erinç Seymen, Cengiz Tekin, İrem Tok, Nasan Tur ve Nalan Yırtmaç'tır.

politik tonu ve devlet imgelerini kullanma biçiminde Serbest Vuruş'a nazaran bir yumuşama sezilir. Yapılan bir söyleşide Altındere, 2000'lerin sonlarına doğru belirginleşen sanatçıların tutum almalarındaki dönüşümün altını çizer:

“Sanat ortamında eskisi gibi yoğun politik bir talep yok. Sanatçıların içinde kalmış politik yanlarını sergilerim aracılığıyla zorla sezeryanla alıyorum. 2007'de *Gerçekçi Ol İmkansız Talep Et!*'de sanat ortamının dönüşmeye başladığı, ticari hareketlenmenin görünür olduğu, sanatçıların galerilerle çalışmaya başladığı bir dönemdi. Uzunca bir dönemdir sanatçıların işlerinin özünde politik meseleler olsa dahi söylemde, estetik kurgularda ve yapıtların dilinde farklılıklar olmaya başladı. İsyankar, talepkar yeni genç sanatçılar bulmam gün geçtikçe çok daha zor olmaya başladı. Alttan gelenler şehrin en cilalı galerisiyle çalışmak için enerji harcadıklarından politik ve sosyal konuları ele alma endişesi çok geri planda kaldı”.⁵³³

Altındere'nin değindiği nokta aslında 2000'lerle beraber artan kurumsallaşmanın ve sanatçıların git gide bu kurumlara ve küratörlere daha bağımlı hale gelmelerinin bir sonucu olarak okunabilir. Bu durum, Altındere de dahil olmak üzere pek çok sanatçının üretimindeki değişimin üzerinden de okunabilir. Vasıf Kortun ise tarihi daha geriye götürerek 1990'lardan itibaren sanatçıların önlerine çıkan her fırsatı değerlendiren öznelere dönüştüğünün altını çizerek bu kuşağı “evet kuşağı sanatçıları” olarak tanımlar: “Eski kuşak kavramsal sanatçıların, kendilerini sergilere davet eden küratörlerle, sanat tarihçileriyle çok daha farklı ilişkileri vardı. Onlar kendi kaderlerini ellerinde tutmaya çalışıyorlardı. 1990'lı yıllardan itibaren ise, sanatçılar, kendilerine gelen sergi tekliflerini sorgulamadan kabul etmeye başladılar. Özellikle de yurtdışından gelen teklifleri... Önce kabul edip, sonra müzakere eder oldular”.⁵³⁴ Öte yandan şikâyet edilen durumun

⁵³³ Nazlı Gürlek, “Halil Altındere ile Fikirler Suça Dönüşünce Üzerine Söyleşi,” Ekim 2010, <http://nazligurlek.blogspot.com/2011/01/fikirler-suca-donusunce.html> (15.03.2019 tarihinde erişildi).

⁵³⁴ Tuğba Esen, “Az Düşünüp Çok Üreten Sanatçılar,” Vasıf Kortun'la Söyleşi, Agos, 16 Haziran 2014. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7360/az-dusunup-cok-ureten-sanatcilar> (18.03.2019 tarihinde erişildi).

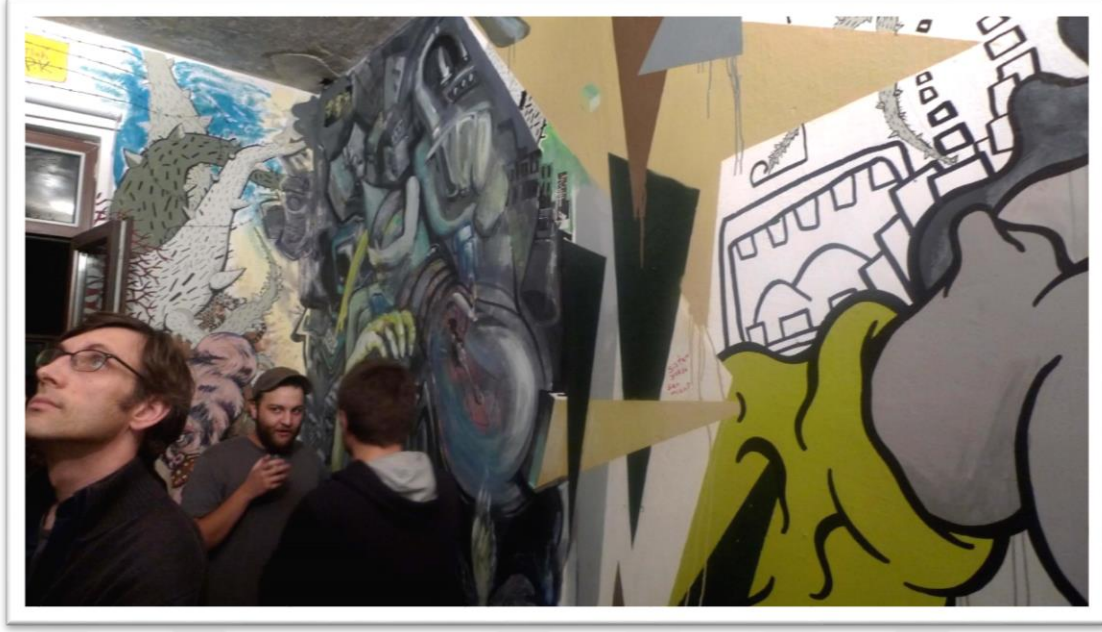
oluşmasında sermayeyle girilen girift ilişkinin zaman içinde yarattığı sorunlar olduğunun da altının çizilmesi gerekir. Türkiye'nin neoliberal dönüşümünün sanatın da bir sektör olarak işletilebileceğini göstermesi, yaratıcı endüstri kavramının geçerlilik kazanıp yaygınlaşması, kâr amacı gütsün gütmesin kurulan büyük çaplı sanat galerilerinin / merkezlerinin / müzelerinin arkasındaki isimlerin aynı zamanda koleksiyoner olmaları ve sanatçıların / küratörlerin Türkiye'de bir çağdaş sanat marketinin oluşturulmasında ve dünyaya eklenmesinde gösterdikleri çabaların birbiriyle örtüşmesi, sanatçıların sanat dünyasındaki ağırlığını azaltan etmenler olarak belirir. Dolayısıyla Kortun'un belirttiği 'evet kuşağı'nın oluşmasında Özal'ın neoliberal politikalarının yaygınlaşmasını savunan Kortun'un payını ihmal etmemek gerekir.⁵³⁵

3.3.3.1.4. Pis Hikaye

Pis Hikaye Sergisi (23 Ekim – 25 Kasım 2009), Türkiye'de yaşanan ve hafızalarda derin izler bırakan, yakın tarihimizin sancılı olaylarını nasıl yeniden ele almak gerekir diye kafa yoran 17 sanatçının örgütlediği bir sergidir (Resim 30).⁵³⁶ İstanbul'da BM Suma'da açılan sergi “Abdülkadir Aygan, Şaban Çelen (Kız Şaban), Ceylan Önkol, Uğur

⁵³⁵ “Özal öldükten sonra ben Amerika'ya gittim. Niye böyle diyorum? Özal'a bir zaafım vardı, diyelim. Yalan söylemeyeyim. Özal ölünce, “Özal gitti, Türkiye bitti, ben gidiyorum” dedim. Çantamızı topladık ve kaçtık, zaten. Dolayısıyla 94 ekonomik krizini yaşamadık.” 26.04.2007 tarihindeki Metropolİstanbul tarafından düzenlenen “Metropolün Günlük Yaşamda Ürettikleri: Kültür ve Sanat Mecraları” adlı etkinlikte Candan Çınar tarafından yapılan Ali Artun - Vasıf Kortun söyleşisinin bir derlemesi için bkz. Candan Çınar, “Kültür ve Sanat Mecraları,” (Ali Artun ve Vasıf Kortun ile Söyleşi), <http://www.aliartun.com/yazilar/kultur-ve-sanat-mecralari/> (18.03.2019 tarihinde erişildi).

⁵³⁶ Sergiye katılan sanatçılar Yeşim Ağaoğlu, Hakan Akçura, Evrensel Belgin, Neriman Polat, Murat Morova, Fulya Çetin, Nalan Yırtmaç, Canan Beykal, İlhan Sayın, Hakan Gürsoytrak, Erdağ Aksel, Murat Başol, Burak Karacan, Aktif Kolektif, Çağrı Saray, Extramücadele ve Serpil Odabaşı'dır.



Resim 30 - Pis Hikaye. Sergi Açılışından Görünüm.

Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/bmsuma07/4047187676/>

Kaymaz, Necdet Adalı, Kenan Evren gibi ya aklımızdan hiç çıkmayan ya da hayal meyal hatırlanan isimler, toplumsal şiddet, nefret ve ayrımcılık kültürü, demokrasi, barış ve eşitlik ülkülerinin içinden çıkamadığı açmazlar, toplumsal hafıza(sızlık), gerçeklik algısı (manipülasyonu) ve farkındalık (yitimi) kafa yorulan konular[1]” ele alır.⁵³⁷ Serginin odaklandığı ‘pis hikayeler’, devletin doğrudan faili olduğu ya da ağır ihmalinin bulunduğu suçlar kadar devletin kendi içindeki çarpıklığıyla da ilgilidirler. Serginin yüksek politik dozunu törpüleyecek bir kurum, sponsor ya da küratörün bulunmayışı ve sanatçıların tamamen kendi inisiyatifleri ve tartışmaları sonucunda böylesi bir sergiyi hayata geçirmeleri, yukarıda belirttiğimiz sanatın piyasa hakimiyetine girmesine karşı önemli bir itiraz olarak da değerlendirilebilir.⁵³⁸ Ele aldığı konularda devlet imgelerini de kullanan sanatçılar, hem resmi anlatının üzerinden atladığı ve hukuki ya da vicdani bir

⁵³⁷ Serginin basın bülteninden. Bkz. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/dirty-story/pis-hikaye/>

⁵³⁸ Sergi katılımcısı sanatçılarla yapılan uzun bir söyleşide, sanatçı Evrensel Belgin bu sergiyi “eylem – sergi” olarak tanımlar. Bkz. Tayfun Serttaş. “ ‘Pis Hikâye’nin Hikâyesi Üzerine.” *KaosGL*, Aralık 13, 2009. <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=3912> (31.07.2019 tarihinde erişildi).

yüzleşmeye yanaşmadığı konuları tekrar gündeme getirerek (resmi) kolektif hafızada çatlaklar yaratır, hem de sanatçıların özellikle güncel politik konularda reaksiyon vermesi için herhangi bir büyük sanat kurumuna ya da küratöre ihtiyaç duymadığını gösterir.

3.3.3.1.5. Ateşin Düştüğü Yer

Ateşin Düştüğü Yer, Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın 20. kuruluş yılı etkinlikleri kapsamında 10 Mart – 22 Nisan tarihleri arasında Depo İstanbul'da 131 sanatçının katılımıyla izleyiciyle buluşur (Resim 31).⁵³⁹ Türkiye'de yaşanan insan hakları ihlallerinin konu alındığı eserlerden oluşan sergi, bir bakıma Pis Hikaye'deki ruhun

⁵³⁹ Sergiye katılan sanatçılar A77 Kolektifi, 19 Ocak Kolektifi, Abdo, Ahmet Ögüt, Ali Bozan, anti-pop, Antonio Cosentino, Armağan Pekkaya, Arzu Aydın Deveci, Arzu Başaran, Aşkın Adan, Atıl Kunst, Aylin Kuryel / Emrah Irzık, Azra Deniz Okyay, Banu Cennetoğlu, Barış Doğrusöz, Barış Eviz, BEKS, Berat Işık, Borga Kantürk, Buket Özsoy Güreli, Burak Arıkan, Burak Delier, Burak Karacan, Çağrı Saray, CANAN, Cemil Cahit Yavuz, Cengiz Tekin, Cins, Deniz Rona, Derya Sayın, Dilek Winchester, Dilşat Zulkadiroğlu, Eda Gecikmez, Elçin Ekinci, Emre Zeytinoğlu, Endam Acar, Ender Özkahraman, Erdağ Aksel, Erdal Duman, Erinç Seymen, Erkan Özgen, Erkin Gören, Esat Cavit Başak, Eşber Karayalçın, Evrim Özarlan, Extramücadele, Eyüp Öz, Fatih Pınar, Fatih Tan, Ferhat Özgür, Fikret Atay, Fulya Çetin, Gencer Yurttaş, Gülsün Karamustafa, Ha za vu zu / Hafriyat, Hakan Akçura, Hakan Gürsoytrak, Hale Tenger, Halil Altındere, Harald Naegeli, Harun Antakyalı, Helin Anahit, Huri Kiriş, İlhan Sayın, İnci Furni, İnsel İnal, İpek Duben, İrfan Önürmen, İtir Demir, Juan Botella Lucas, Kadir Çıtak, Kardelen Fincancı, Kemal Gökhan Gürses, Kemal Özen, Korkut Canpolat, Manuel Çıtak / Şebnem İşigüzel, Mehmet Ali Boran, Mehmet Çeper, Mehmet Fahracı, Mehtap Yücel, Memet Güreli, Mehmet Ögüt, Metin Üstündağ, Müge Akçakoca, Murat Akagündüz, Murat Başol, Murat Morova, Murat Tosyalı, Mürüvvet Türkyılmaz, Nalan Yırtmaç, Nancy Atakan, Nazım Ünal Yılmaz, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, Nihan Çetinkaya, Nurcan Gündoğan, Oda Projesi, Orhan Cem Çetin, Özgür Erkök, Özlem Demirtaş, Özlem Gök, RAD, Rafet Arslan, Selçuk Fergökçe, Selda Asal, Selim Birsal, Şener Özmen, Şerif Kino, Serpil Odabaşı, Sevil Tunaboşlu, Şaban Dayanan, Şevket Sönmez, Suat Ögüt, Süreyya Acar, Tan Cemal Genç, Tan Oral, Taner Güven, Tayfun Serttaş, Turgut Yüksel, Ümit Kıvanç, Vahit Tuna, Veysi Altay, Volkan Aslan, Yasemin Özcan Kaya, Yeşim Ağaoğlu, Yonca Saraçoğlu, Yücel Can, Zeren Gökten, Zeynep Özatalay ve Zeyno Pekünlü'dür.



Resim 31 - Ateşin Düştüğü Yer, Sergiden Görünüm.

Kaynak: <http://www.depoistanbul.net/event/atesin-dustugu-yer-turkiye-insan-haklari-vakfi-20-yil-sergisi/>

genişletilmiş hali olarak da görülebilir. Bu sergi de bir küratörün sanatçı ve eser seçimi üzerinden değil, kolektif bir emeğin ürünü olarak hazırlanır. Hakikatle yüzleşme ve resmi anlatıya alternatif bir hafıza oluşturma kaygıları güden sergi, aynı zamanda hak mücadelesi verenlerle dayanışma içinde olmak ve onların motivasyonlarını yüksek tutmak gibi bir misyonu da üstlenir. Barış Acar'a göre sergi aynı zamanda Türkiye'deki avangard sanat üretiminin bir kaydı niteliğindedir:

“Sergi, plastik sanatlar alanında avangard ruhun ne kadar canlı olduğunu, neler yapıp neler yapamadığını gösteren bir ölçü niteliğinde. Çağdaş sanatçıların, 90'lardan bu yana artan etkinliklerinde, politik bilinci ne kadar taşıdıkları ve ne oranda bunu işlerine yansıtmayı başardıklarını da değerlendirmeye açıyor. Gerek bugüne dek yapılmış işlerde gerek bu sergi için üretilen yapıtlarda çağdaş sanatçılar, kendilerini besleyen “kriz”i ne kadar tanıyor ve ona ne oranda karşı durabiliyor? Özal dönemiyle başlayan neo-liberal dalganın sonuçları ve henüz bir

yenisinin sarsıntısından çıktığımız (!) finansal krizler ortamında sanatçının konumunu sorgulamamızı sağlıyor”.⁵⁴⁰

Bu sergi hem sayısız insan hakkı ihlallerinin hem de bu ihlallere karşı mücadele veren Türkiye İnsan Hakları Vakfı ve diğer organizasyonların görünürliğini artırması bakımından kritiktir. Ayrıca sergi süresi içerisinde çeşitli paneller de düzenlenerek farkındalığın artırılması amaçlanmıştır. Sergi için bir katalog hazırlama çalışmaları başlamış ve birçok yazardan yazılar toplanmış olmakla beraber çeşitli sebeplerden ötürü bir katalog yayınlanamamış olması ise, bu önemli serginin belgelenmesini eksik bırakmıştır.

3.4. Çağdaş Sanat / Güncel Sanat / Geç Avangard? 90’lardan Günümüze Sanat Ortamının Bir Değerlendirmesi

Türkiye’de 1990’lardan günümüze kadar olan çağdaş sanat üretimlerinin nasıl değerlendirilebileceği, çağdaş sanat tarihinin nasıl yazılabileceği ve Türkiye’ye özgü farklılaşmaların başka ülkelerdeki üretim süreçleriyle nasıl kıyaslanabileceğine dair yapılan az sayıdaki çalışmanın önemli bir kısmı çağdaş sanat alanında aktif olan sanatçılar ve küratörler tarafından gerçekleştirilmiştir. Deneysel tiyatrunun yaygınlaşması, performans sanatının gelişimi ve çağdaş sanatın Türkiye’de yaygınlaşması açısından önem teşkil eden Assos Gösteri Sanatları Festivali, Xample Dsiplinlerarası Sanat, Performans Günleri, Serotonin Sergileri, Red Sergisi gibi etkinliklerin ve bu etkinliklerde deneysel işler üreten, sonrasında ise çoğunlukla başka alanlara kayan sanatçıların Türkiye’deki çağdaş sanat tarihi yazımında neredeyse hiç yer bulmaması incelenmesi gereken bir konu olarak karşımızda durmaktadır. Bu durumun temel sebeplerinden biri

⁵⁴⁰ Barış Acar, “Çağdaş Sanat İnsan Hakları İçin Ne Yapabilir?,” Mart 18, 2011. <https://prounodasi.wordpress.com/2011/03/18/cagdas-sanat-insan-haklari-icin-ne-yapabilir/> (31. 07. 2019 tarihinde erişildi).

2000’li yıllardan itibaren çağdaş sanat alanında görülen kurumsallaşma ekseninde bazı sanatçıların – mevcut çağdaş sanat koleksiyonları de gözetilerek – Türkiye’deki çağdaş sanatın yüzü olarak lanse edilmeleri, birkaç küratör, sanatçı ve yazarın aynı zamanda çağdaş sanat tarihi anlatılarını kaleme alanlar olmaları ve yukarıda bahsettiğimiz sergiler ve sanatçılarla ilgili az sayıda bulunan dokümanları yeterince incelememiş olmalarıdır. Bu bağlamda 90’lı yıllarda birçok gazete ve dergide çıkan haberlerin ve dönen tartışmaların derlenip gün yüzüne çıkarılmamaları, Vasıf Kortun, Beral Madra, Ali Akay, Rene Block gibi küratörlerin birbirine çok uzak olmayan anlatılarının bir süre sonra Türkiye’de tek bir çağdaş sanat anlatısına dönüşmesine sebep olmaya başlamıştır. Bir başka deyişle 2000’lerden itibaren çağdaş sanat sahnesi kurulmaya başlayıp koleksiyonerlerin yatırım yaptıkları bir alan haline geldikçe 90’lardaki üretim de bu sahnenin aktörlerini besleyecek şekilde yeniden ele alınıp şekillendirilmiş, dönemin tarihi sanat işleri üzerinden değil de ağırlıklı olarak küratörler ve halihazırda sanat kariyerlerini sürdüren sanatçılar üzerinden yazılmıştır. Burada şöyle bir paradoks ortaya çıkmaktadır: bir yandan sanat üretimlerinin modernist estetikten kopuşu sonrası herhangi bir medyuma, estetik algıya ya da kuruma bağlı olmaksızın sürdürülmesinden ötürü sanatçı bazlı değerlendirmeden eser bazlı değerlendirmeye doğru bir hareket ortaya çıkması beklenirken, öte yandan küratör figürünün belirginleşmesi sonrasında etrafındaki birtakım sanatçılarla birlikte piyasada tutunabilmeleri için sanatçı bazlı değerlendirmenin sürdürülüyor olmasıdır. Bu bakımdan Altan Gürman ve Sarkis’le başlayan ve benzer momentleri tekrarlayan kanonik bir çağdaş sanat anlatısı bugün Türkiye sanat literatüründe yaygın olarak paylaşılmaktadır.⁵⁴¹

90’lardaki momenti kapsayacak şekilde Türkiye’deki çağdaş sanat sahnesini nasıl tanımlayabileceğimiz üzerine yapılan tartışmalardan en uzun soluklusu ve konumuz

⁵⁴¹ Bkz, Ceren Özpinar, *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı*, 92 – 98.

bakımından en önemli olanlarından bir tanesi çağdaş sanat vs. güncel sanat tartışmasıdır. Çağdaş sanat kavramının, İngilizcedeki *contemporary art*'ın imlediğini Türkiye’de de imlemesi ağırlıklı 1990’lar ve sonrasındaki kuramsal yazılarla mümkün olur. Daha öncesinde ise çağdaş sanat tabiri ağırlıklı teleolojik bir ilerleme olarak “Batılılaşma” meselesine referans vermektedir. Aslında çağdaş kavramının imledikleri literatürde de önemli bir tartışma konusudur. John Rajchman’a göre çağdaş iki önemli noktaya işaret eder: modern ve benzeri her türlü çağrışımlarından bir farklılaşmaya ve özellikle 1989 sonrasında itibaren küresel kavramıyla ayrılmaz bir ilişki içinde olmaya.⁵⁴² Rajchman’ın belirttiği ilk noktaya göre “bir felsefenin çağdaşlığı, onun modernliğine (dolayısıyla postmodernliğine) zıt olacaktı. Çünkü bir felsefe, tam da, (ulus-devletle özdeşleştirilen) sosyolojik modernlik fikrinin ve (çoğunlukla ulus-devlete karşı olan avangardların doğuşuyla özdeşleştirilen) estetik modernizm fikrinin varsaydığı dönemlerden veya anlatılardan uzaklaştığı zaman çağdaş veya *actuel* olacaktı”.⁵⁴³ Öte yandan özellikle sanat alanında, Soğuk Savaş sonrasına tarihlendirilebilecek ve küreselleşme kavramıyla ilintili bir başka çağdaş tanımlaması daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanır. Çağdaş sanat küreselleştikçe birçok metinde çağdaş hala modernle karşıtlık içinde tanımlanmasına rağmen belirttiği kopuş anı 1960’lardan 1989’lara doğru kayar.⁵⁴⁴ Giorgio Agamben ise çağdaş kavramını Nietzsche’nin çağdaş olma hakkındaki görüşlerine dayandırır. Nietzsche yazma motivasyonunu “içinde bulunduğumuz zamana karşı ve dolayısıyla içinde bulunduğumuz zamanda, ve umalım ki, gelecek bir zamanın faydası için hareket etmek” olarak tanımlar.⁵⁴⁵ Bu noktadan hareketle Agamben’e göre “Nietzsche, kendi ‘güncellik’ (attualità) iddiasını, şimdiki zamanla ‘çağdaşlığını’, bir irtibatsızlığa ve

⁵⁴² John Rajchman, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?,” *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, ed. Ali Artun ve Nursu Örgü (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), İkinci Baskı, 19 – 40.

⁵⁴³ Age., 23.

⁵⁴⁴ Age., 30.

⁵⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 60.

uyuşmazlığa yerleştiri[r]. Kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaştır; fakat bilhassa bu nedenle, bilhassa bu irtibatsızlık ve bu anakronizm aracılığıyla, kendi zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir”.⁵⁴⁶ Bir başka deyişle çağdaşlık “öyle bir ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanılır”.⁵⁴⁷ Bu bakımdan Agamben’in çağdaşlık anlayışı Foucault’un *l’actuel* kavramıyla aynı anlama gelir.⁵⁴⁸ Boris Groys’un da çağdaş kavramını günceli (*present*), şimdi ve burada olanı işaret eden bir kavram olarak düşünmesi aynı hatta okunabilir.⁵⁴⁹

Vasıf Kortun’un öne sürdüğü ve başka yazar ve sanatçılarca da kabul gören güncel sanat tabiri temelde Türkiye’den modern ve çağdaş kavramlarının eş anlamlı ve geçişken bir biçimde modernleşme projesinin bir betimlemesi olarak kullanılmasına karşı geliştirilen bir ayrışma çabasıdır. Kortun’a göre “çağdaş, Cumhuriyet projesinin direktifleri doğrultusunda sanat üretmek, yani çağın şartlarına uygun olmaya çabalamaktır”.⁵⁵⁰ 90’lardan itibaren artan sanat işleri ise böyle bir misyonun içinde hareket etmediklerinden İngilizcedeki *contemporary art* kavramını karşılayacak şekilde çağdaş kelimesiyle karşılanamazlar: “güncel sanatın Cumhuriyet projesini sırtlamak gibi bir derdi veya misyonu yoktur, dolayısıyla modern ve çağdaşın iç içeliği ve geçişliliğinden net bir biçimde ayrışır. Güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmaz,

⁵⁴⁶ Giorgio Agamben, “Çağdaş Nedir?,” *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, ed., Ali Artun ve Nursu Öрге (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), İkinci Baskı, 42.

⁵⁴⁷ Age., 43.

⁵⁴⁸ John Rachmann, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?,” 21.

⁵⁴⁹ Bkz. Boris Groys, “Zamanın Yoldaşları,” *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, ed., Ali Artun ve Nursu Öрге (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), İkinci Baskı, 53 – 69.

⁵⁵⁰ Vasıf Kortun, “Gaspedilen Tarifler,” *20* içinde (İstanbul, SALT, 2018), 49. Bu metin, ilk olarak 2014 yılında Kontrast Dergisi’nde yayımlanmış, daha sonra 2016’da revize edilerek 2018’de yayınlanan *20* adlı kitapta yeniden yayımlanmıştır. İlk metindeki bazı ifadeler ikincisinde kullanılmadığından takip eden sayfalarda iki kaynaktan da alıntılar yapılacaktır.

burada ve şimdi ile başlar”.⁵⁵¹ Agamben, Barthes ve Nietzsche referanslarına dayanan Kortun’a göre “bulunduğu zamandan alakasız olma”sı nedeniyle güncel efektif bir kavramdır ve çağdaş gibi “köktenci sekülerizm” tarafından gasp edilmemiştir.⁵⁵² Ali Akay’a göre ise “[contemporary art’ın] bu şekilde ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında güncel sanat olarak kullanımı bu yapıyı bozmaktadır. İdeolojiden arındırmaya çalışmaktadır. Bu kullanım sanatı bürokratik devlet merkezli olmaktan çıkarıp daha seküler bir kamusal alana taşımaktadır”.⁵⁵³

Güncel sanatı modernleşme tarihiyle hesaplaşabilen, en azında modernleşme ideolojisinin doğrudan çıkarını gözeten işler yapmak zorunda olmayan bir sanat alanı olarak diğer sanat üretim biçimlerinden kavramsal olarak ayırma çabası önemli eleştiriler de alır. Elçin Gen bu ayrışmayı çağdaş kavramını kullanan değişik kesimleri (ortodoks Marksistleri, ulusalcıları, modernistleri vs.) ‘muhafazakâr’ ilan ettiği için reddeder ve aslında hâlihazırda çağdaş kavramıyla güncelin zaten kapsandığını öne sürer.⁵⁵⁴ Gen’e göre,

“Güncel sanat’ etiketi ve pratiği, içindeki tüm tikel farklılıklara karşın, mesafe alma/özdeşleşme iddiasında olduğu her şeyle birlikte, çağın ruhunun ve olaylarının ayrılmaz parçası – yani, sözlük anlamıyla gayet “çağdaş”. Ama bu, “güncel sanat” etiketinin, hiç de düşünüldüğü veya iddia edildiği gibi ‘nötr’ ve ‘ideolojisiz’ olduğu anlamına gelmiyor. Zira bütün bir “çağdaşlık” alanının, önce beş benzemez etiketin biraraya toplandığı bir ideolojik torbaya sokulması, sonra da “güncellik”ten büsbütün dışlanıp geçmişe havale edilmesi, hiç de masum ve ideolojiden azade bir hamle olmadığı gibi, bir hayli de ‘totaliter’ bir hamle. Üstelik reel, yani “actual/güncel” politik alanda yine aynı şekilde Cumhuriyetçilikle özdeşleştirilen “çağdaş”ın bilfiil iktidar cephesinden aldığı darbeler düşünülünce,

⁵⁵¹ Age., 48.

⁵⁵² Vasıf Kortun, “Gaspedilen Tarifler,” *Kontrast Dergisi* 39, (2014): 4.

⁵⁵³ Müjde Yazıcı, “Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?,” *Radikal*, 21 Ekim 2007.

⁵⁵⁴ Elçin Gen, “Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikâyesi,” *e-skop*, (07 Ağustos 2012), <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847> (06.03.19 tarihinde erişildi).

“güncel”in hegemonyasının bu reel politika desteği olmaksızın da kurulmuş olabileceğini düşünmek zor”.⁵⁵⁵

Gen tartışmasında çağdaş kavramının ideolojik yükünün başka ülkelerde de var olduğunu fakat güncel sanat adlandırmasının yarattığı ayrışmanın Türkiye’ye özgü olduğunu ifade eder ve bu tutumu “bölücü” bulur.⁵⁵⁶ Erden Kosova ise güncel sanat kavramını kullanmakla birlikte hem güncelin hem de çağdaşın sorunlu taraflarından bahseder. Güncelin sorununu ‘niteleyici bir ifadeden yoksun’ olmakla eleştiren Kosova, çağdaş ifadesinde de yaşanan çağın nasıl tarif edildiğine dair bir açıklık olduğunu belirtir.⁵⁵⁷ Burak Delier’e göre ise güncel sanat kavramı, Batı’daki contemporary art teriminden Türkiye’ye özgü bir iki noktada farklılaşır. Bu noktaların başında “Kürt ve Ermeni meselelerinin / kimliklerinin sanata ve sanat tarihi yazımına bir aktör olarak, açıkçası son derece güçlü aktörler olarak girmesi” gelir.⁵⁵⁸ Bu aktörler eliyle yereldeki dinamiklerin de ele alınmasıyla güncel sanat alanında bir form ve anlayış farklılığı da oluşur.

Günümüzde birçok sanat üreticisi için modası geçmiş bir tartışma olan güncel – çağdaş sanat ayrışması, bir kamplaşmadan öte sanatın devletçi reflekslerden arındırılması ve devletle yüzleşmenin bir aracı olarak kullanılması konusunu (yüzeysel de olsa) dile getirmesi bakımından önemli bir tartışma olarak düşünülebilir. Öte yandan hem Türkiye’de sürekli değişen siyasi konjonktüre göre pozisyon alma mecburiyetinden hem de tartışmaya taraf olanların siyasi konumlarının farklı siyasi pozisyonlarla karşılaştıklarında değişiklik göstermelerinden ötürü çağdaş sanat – devlet ilişkisinin

⁵⁵⁵ Age.

⁵⁵⁶ Age. Bölücü kelimesindeki tırnak işareti metnin orijinalinde vardır. Türkiye’de bölücü tabirinin yaygın kullanım biçimleri de göz önüne alındığında Gen’in refleksinin tam da güncel sanat tabirini kullananların sanattaki devletçi tutumlara örnek olarak verebilecekleri bir tepki olarak değerlendirilebilir.

⁵⁵⁷ Erden Kosova, “Kulvarlar Arasında,” *Toplum ve Bilim* 125, (2012): 24.

⁵⁵⁸ Barış Acar, Burak Delier ve Süreyya Evren, “Günümüzde Avangard, Çağdaş ve Güncel Sanat ve Sanatta Duygular Sorunu Üzerine,” *Birikim* 336, (2017): 91.

yeterince irdelenemediğinden de bahsedebiliriz. Örneğin güncel sanat terimine bağlı olan bir küratör, bunu sanat tarihimizde görülen sanatçı ve devlet arasındaki pragmatik ilişkinin karşısında bir alan açma isteğiyle yaparken içinde bulunduğu özel sanat kurumunun dönemin iktidarıyla olan ekonomik – politik ilişkisinden ötürü dönemin iktidarını ya da daha genel anlamda devleti eleştiren sert bir işi göstermekten imtina edebilir. Başka bir biçimde çağdaşın zaten tüm üretimleri kapsadığını düşünen ve kendini demokrat olarak tanımlayan bir sanatçı, Kürt ya da Ermeni sorununu irdeleyen bir işin bulunduğu sergide bulunmak istemeyebilir. Birçok örneğini bulabileceğimiz bu gibi durumlar, çağdaş sanat – güncel sanat meselesinin devletle ilişki bakımından önemli bir sorunu işaretlediği, fakat kavramsal olarak yeterince derinleşemediğini gösterir. Bu bağlamda 1990’larda güçlenen çağdaş sanat pratiklerini kavramsallaştırma denemelerinden bir başkası, avangard terimiyle Türkiye’nin özgül bağlamı arasında bir ilişkinin imkanından hız alır.

Türkiye’deki çağdaş sanat üretimlerinin nasıl değerlendirilebileceğini düşünmek konusunda kısır bir literatürün olduğunu belirtmek gerekir. Yukarıda değindiğimiz çağdaş sanat – güncel sanat tartışmasının dışında artık kanonlaştığı söylenebilecek olan 1960 sonrası sanat tarihi yazınımızın sanatsal üretimleri baz alan ve Türkiye’nin özgül gelişim süreçlerini kavramsallaştıran çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu bağlamda son yıllarda Barış Acar’ın öne sürdüğü “geç-avangard” terimi ve bu terim etrafında 90’ların başından 2000’lerin ortalarına kadar uzanan sanatsal üretimin avangard teriminin açımları ekseninde tartışılması bir başka değerlendirme biçiminin kapılarını aralar. Acar’a göre geç-avangard, 1992 yılında Vasıf Kortun’un düzenlediği 3. İstanbul Bienali ile başlatılabilir, fakat daha belirgin halini 1995’te René Block’un düzenlediği 4. İstanbul Bienali ile alır ve kabaca İstanbul Modern’in açılması (2004) ve Contemporary

İstanbul'un başlaması (2006) ile pazara dönük işlerin artışıyla piyasaya teslim olur.⁵⁵⁹

Acar'a göre dönemin sanatsal ürünlerinin belirgin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

“1) Politik, etnik ve cinsel kimliklerin sorgulanması aracılığıyla Cumhuriyet ideolojisinin üretimi olan hegemonyanın eleştirisi; 2) sanat dünyasında akademi kaynaklı seçkincilikten beslenen ve devlet-sanat ilişkisinin koordine ettiği aristokratik dilin belirlediği kast yapısına başkaldırı; 3) sanat tarihinin pozitivist dilinin kuruluşuna, yavan bir sosyallikle soslanmış biçimciliğinin öncülük ettiği kategorizasyona karşı ‘üslubun belirlenemezliği’ ilkesiyle ‘yeni’yi kurma çabası; 4) modernizm kategorisinin toptan inkarı; 5) tarihçiliğe karşı gündeliğin öne çıkarıldığı, bir nevi toplumsal bilinçdışının anlatımcılık olarak geri dönüşüdür. Bu liste daha da uzatılabilir”.⁵⁶⁰

Acar'ın geç-avangard kavramsallaştırması birkaç teorik ve metodolojik öncüle dayanır. Öncelikle sanat tarihinin disiplinleşme sürecinde kapı dışarı ettiği felsefe ve estetiğin tekrar sanat tarihi okumalarına davet edilmesi sayesinde avangardın tarihsel bir dönem olarak ele alınmasının ötesine geçilebileceğini öne sürer: “Kendini diğer alanlardan soyutlama, kendine özgü, ‘otantik’ terimleri aracılığıyla kendine yetebilme kaygısı bilimlerin kuruluş mottosudur denebilir. (...) Sanat tarihinde bunun tezahürü tabii ki sanat felsefesinin ve estetiğin kapı dışarı edilmesidir. Sanat tarihçisi ‘sanat nedir?’ sorusunu sormaz. ‘Biz sanatın tarihiyle, onun değişimleri ile ilgileniyoruz’ diye de eklenir”.⁵⁶¹ Dolayısıyla Acar, felsefe başta olmak üzere diğer disiplinlerin de 90'lardaki sanat üretimini anlamlandırma girişimine davet edilmesiyle Peter Bürger'in iki dünya savaşı arasında tanımladığı ve kültür endüstrisine yenilerek tarihsel bir dönem içinde kalan avangardın (tarihsel avangard)⁵⁶² başka zaman ve mekanlara uygulanabilecek, tarihsel bir dönemi adlandırmaktan çok günümüzde dahi sanatın ne olduğunu sorgulayan

⁵⁵⁹ Barış Acar, *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar: 2000'ler Türkiye'si'nden Çağdaş Sanat Manzaraları* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), 92 – 93.

⁵⁶⁰ Age., 93.

⁵⁶¹ Onur Serdar ve Barış Acar, “Müdahaleler: Sanat Tarihi ve Politika İlk Olarak Nerede Keşişir?,” *Art Unlimited* 50, (2019): 39.

⁵⁶² Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 8. baskı.

çabalar için kullanılabilecek bir kavram olduğunu ileri sürer. Bu yaklaşım, Acar'ın Jacques Rancière'in çalışmalarına yakınsamasına neden olur. Yukarıda da değindiğimiz gibi Rancière her türlü siyasal ve sanatsal eylemin arkasında verili bir zaman-mekândaki duyusal ve materyal imkânın dağıtılması ve yeniden dağıtılması olduğunu düşünür. Bu düzenlemede mutlaka bazı kişiler – gruplar, dağıtımdan eksik pay alır ya da hiçbir pay alamaz. Dolayısıyla yanlış dağıtımın üzerine kurulu olan güncel siyaset (Rancière'in tabiriyle polis) ve sanat düzeni, bu var olan düzenle çelişecek olan siyaset ve (eleştirel) sanat pratikleri tarafından sorgulandığı ölçüde payı olmayanların pay alabilmesine olanak sağlar. Acar'ın yaklaşımına göre 1990'ların başlarından 2000'lerin ortalarına kadar uzanan ve birbirine eklenen bir dizi sanatsal pratik, o günün sanatsal ve siyasal rejimleriyle bir uyumsuzluk içinde olduğundan ve heterojen alanlar bıraktığından bunlar avangard, fakat zamansal olarak da başka avangardlara göre gecikmiş bir avangard dönemi oluştururlar. Acar'a göre “avangard, bir üslup dönemi ya da bir akım değildir. Bir tutumdur. Akışa bir müdahale, başka türlü bir sanat yapma, dünya düşleme biçimidir”.⁵⁶³

Bu yaklaşımın önemli noktalarından birisi Türkiye'de 90'larda ortaya çıkan sanatsal pratiklerin dönemin sanatsal rejimiyle (akademi geleneği ve onunla ilişkide olan galeri sistemine) ve siyasi rejimiyle uyumsuzluk gösterdiğinin ve bu yüzden de çağdaş ya da güncel olmaktan öte avangard bir tutum takınarak sanatla hayat arasındaki mesafeyi kısaltmaya kalkıştığının işaretlenmesidir. Öte yandan hızla küreselleşen ve megapolleşen İstanbul'da, gelişen iletişim teknolojileri yoluyla dünyadaki gelişmeleri takip etmeye başlayan ve küratörlerle çalışmayı normalleştiren sanatçıların takındıkları tutumları ne ölçüde avangard olarak adlandırabileceğimiz konusu tartışmalıdır. Bir sanatsal pratiğin verili düzenin sınırlarından taşarak sanatsal / siyasal rejimi sorgulanabilir hale düşürmesi avangart bir pratik olarak kabul edilebilse de, sanat ve hayatın arasındaki mesafeleri

⁵⁶³ Barış Acar, Burak Delier ve Süreyya Evren, “Günümüzde Avangard, Çağdaş ve Güncel Sanat ve Sanatta Duygular Sorunu Üzerine,” 84.

aşındırma, bunu yaparken sanatçı olarak kendi varlığını da üretim süreçlerinin bir parçası olarak siyasal ve sanatsal rejimlere teslim etmemek (tarihsel) avangardın birçok sanatçısının ortak düşü (ve bazen de pratiği) olarak ortaya çıkar. Türkiye’de ise avangard sayılabilecek işlerin yaratıcılarının herhangi bir ortak düşü, arzuya ya da düşünceye bağlı olduğunu söylemek şimdilik güç görünmektedir. 90’lı yılların gazete arşivlerinde yapılacak esaslı bir taramayla çağdaş sanat tarihi yazınımızın artık kanonlaşmış anlatısının dışına çıkabilecek unutulmuş örneklerin derlemesi, Türkiye’deki geç-avangard kavramsallaştırmasını destekleme potansiyeli barındırmaktadır.



4. BÖLÜM

ULUSAL SEMBOLLERİN ÇAĞDAŞ SANAT ELİYLE YAPISÖKÜMÜ

Bu bölüm boyunca sürdüreceğimiz tartışma, ulusal sembollerin sanat eserlerinde nasıl bir anlam kaymasına uğratıldığına odaklanacaktır. Beşalt başlıkta, birbirine geçişli olarak da düşünülebilecek altmışın üzerinde sanat eseri ele alınacaktır. Bu eserleri incelerken yapıma yılı ya da sanatçıların doğum tarihlerine göre bir sıralama izlenmeyecek, daha çok ortaya çıktıkları siyasal ve toplumsal bağlam gözetilerek eserlerin müdahalesinin o gün için ne anlama geldiği üzerinde durulacaktır. Temel inceleme kategorilerimiz bayrak, Atatürk imgesi, İstiklâl marşı, askeri semboller ve Türklük - Osmanlı sembolleri olacaktır. Bu eserlerin nasıl bir siyasal / yasal ve sanatsal ihlâl yarattıkları ve ulusal semboller vesilesiyle yaratılan algıları / anlamları nasıl kesintiye uğrattıkları, her birine kısa bölümler ayırarak tartışılacaktır. Şüphesiz bu örneklerin dışında ulusal sembolleri kullanarak yapılmış başka eserler de vardır, fakat tezin kapsamı düşünüldüğünde tamamının ele alınabilmesi mümkün olmadığından tezin iddialarını karşılayacak kadar bir örneklem, mümkün olduğu kadar farklı sanatçılardan eserler alarak oluşturulmuştur. Bu yüzden bu bölümdeki örnekleri elde olan örneklerin tamamı olarak değil, bir bağlam oluşturmak maksadıyla farklı tarihlerden, konulardan ve tekniklerden yapılan bir seçki olarak düşünmek daha doğru olacaktır.

4.1. Bayrak

Türk bayrağı, ulusal sembollerin en başında gelir ve anayasanın 4. maddesinde belirtildiği üzere değiştirilmesi teklif dahi edilemez. 1983'te Resmi Gazete'de yayınlanan "Türk Bayrağı Kanunu" (2893 sayılı kanun) Türk bayrağının hangi ölçülere göre, hangi

malzemelerden, hangi standartlarda imal edilebileceğine ve hangi koşullarda kullanılıp kullanılmayacağına dair esasları çok ayrıntılı bir biçimde belirler. Tüzüğün 26. maddesi bayrakla ilgili yasakları tanımlar. Buna göre,

“Türk Bayrağı, yırtık, sökkük, yamalı, delik, kirli, soluk, buruşuk veya layık olduğu manevi değeri zedeleyecek herhangi bir şekilde kullanılamaz. Resmi yemin törenleri dışında her ne maksatla olursa olsun, masalara kürsülere, örtü olarak serilemez. Oturulan veya ayakla basılan yerlere konulamaz. Bu yerlere ve benzeri eşyaya Bayrağın şekli yapılamaz. Elbise veya uniforma şeklinde giyilemez. Hiçbir siyasi parti, teşekkül, dernek, vakıf ve yönetmelikte belirlenecek kamu kurum ve kuruluşları dışında kalan kurum ve kuruluşun amblem, flama, sembol ve benzerlerinin ön veya arka yüzünde esas veya fon teşkil edecek şekilde kullanılamaz. Türk Bayrağına sözle, yazı veya hareketle veya herhangi bir şekilde hakaret edilemez, saygısızlıkta bulunulamaz. Bayrak yırtılamaz, yakılamaz, yere atılamaz, gerekli özen gösterilmeden kullanılamaz. Bu Kanuna ve yönetmeliğe aykırı fiiller yetkililerce derhal önlenir ve gerekli soruşturma yapılır.”⁵⁶⁴

Bayrak kanununun kısıtlayıcı hükümleri, dönem dönem ilginç soruşturmalara konu olmuştur. Örneğin Müşerref Tezcan (Akay), 1981’de kendisine yedi paşa tarafından ısmarlanan “Türkiyem” şarkısını TRT’de söylerken Türk bayrağı desenli bir elbise ve şapka giyer ve bu şarkı uzun süre cezaevlerinde işkence yapılan mahkûmlara dinlettirilir.⁵⁶⁵ Ekranlarda sıkça dönen bu şarkıyı ve bayraklı bir kıyafetle söylenmesini

⁵⁶⁴ “Türk Bayrağı Kanunu,” Sayı: 2893, <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2893.pdf> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

⁵⁶⁵ “İlk etapta seçilen sanatçı rahmetli Barış Manço oluyor. Bakın bütün bunları ilk defa size anlatıyorum. Ama diyorlar ki, ‘Bunu genç ve düzgün yaşantısı olan bir hanım sanatçımızın yapması lazım’. Ve ben Ankara’ya çağrıldım çocuklarımın babasıyla birlikte. Çok kıymetli bir paşamızla görüştük, ‘Müşerref Hanım beste yapabiliyor musunuz?’ dedi. ‘Evet ama amatörce’ dedim. ‘Türkiyem’ adlı bir şarkı istiyoruz sizden dedi. ‘New York New York’ diye bir şarkı var ama Türkiye’nin bir şarkısı yok. Bunu yapabilir misiniz’ diye rica etti. Ben çok milliyetçi bir çocuktum zaten. Çok duygulandım. ‘Paşam beste yapmak enteresan bir şeydir ama bu duyguyla bir haftada mı olur, on günde mi olur bilemem’ dedim. ‘Bize bir haftada lazım’ dedi. Çok motive olmuştum. Oradan ayrıldık, biz Ankara’dan Bolu’ya gelene kadar şarkı bitmişti’. Anonim, “Müşerref Akay: Türkiyem Şarkısını Paşalar Yazdırdı,” *Evrensel*, 13 Eylül 2010. <https://www.evrensel.net/haber/182249/muserref-akay-turkiyem-sarkisini-pasalar-yazdirdi> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

hicveden bir kapak yapan Gırgır dergisi (467. sayı) ise bir aylık kapatma cezası alır ve dergi toplatılır. Kapatma nedeni gerekçesi olarak da “ucube bir kadının üzerine Türk bayrağı elbisesi çizerek, bayrak kanununa muhalefet etmek” gösterilir.⁵⁶⁶ Manken Merve İldeniz, 1996 yılında bikinili halde bayrak sallaması ve bayrağın üzerine dolaşması sebebiyle 6 ay ceza alır.⁵⁶⁷ 2001’de İzmir’in Selçuk ilçesinde ay yıldızlı tişörtler satan 8 esnaf da bayrak yasasına muhalefetten ceza alırlar.⁵⁶⁸ Modacı Atıl Kurtoğlu’nun 2001’de New York’taki defilesinde tasarladığı Türk bayraklı kostümleri kapağına taşıyan Alem dergisine yönelik soruşturma⁵⁶⁹, Hülya Avşar’ın 2002’de bir TV programında üzerinde ay yıldız olan balonları tekmelemesinden ötürü açılan dava⁵⁷⁰ ve Gülben Ergen’in 2005’te yaptığı bir televizyon programında üzerinde kağıttan bayrak olan bir davulun üzerine bir çocuğun çıkması gerekçe gösterilerek açılan soruşturma⁵⁷¹ beraatle sonuçlanır. Kuşkusuz bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Bu karmaşanın ve trajikomik durumların ortaya çıkmasındaki sebeplerden biri bayrağın hem kutsal ve biricik hem de yeniden üretilebilir, gündelik bir nesne olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla kutsallığını korumaya çalışan yasalar ve resmi söylemlere karşın bireylerin gündelik hayatlarında bilinçli ya da bilinçsiz farklı kullanımlarına açık olma özelliği de vardır. Tezin takip eden alt

⁵⁶⁶ Necati Çıtak, “467. Sayı ve ‘Karaların’ Mizahı...,” *Sol Gazetesi*, 14 Aralık 2016, <http://haber.sol.org.tr/blog/serbest-kursu/necati-citak/467-sayi-ve-karalarin-mizahi-178944> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

⁵⁶⁷ Anonim, “Merve’ye Soruşturma,” *Milliyet*, 26 Aralık 1996, <http://www.milliyet.com.tr/1996/12/26/yasam/merve.html> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

⁵⁶⁸ Anonim, “Ay-yıldızlı Tişört Davasına Onama,” *Hürriyet*, 30.11.2001, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ay-yildizli-tisort-cezasina-onama-40070> 17.04.2019 tarihinde erişildi).

⁵⁶⁹ Anonim, “Bayraklı Defile Haberine Beraat! Modacı Atıl Kutoğlu'nun, Türk Bayraklı Motifli Giysilerin Yer Aldığı Defileyle İlgili Haberi Yayımlayan Alem Dergisi'ne Açılan Dâvâ Deraatle Sonuçlandı,” 17. 04. 2002, <https://www.tgrthaber.com.tr/dunya/45957.html> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

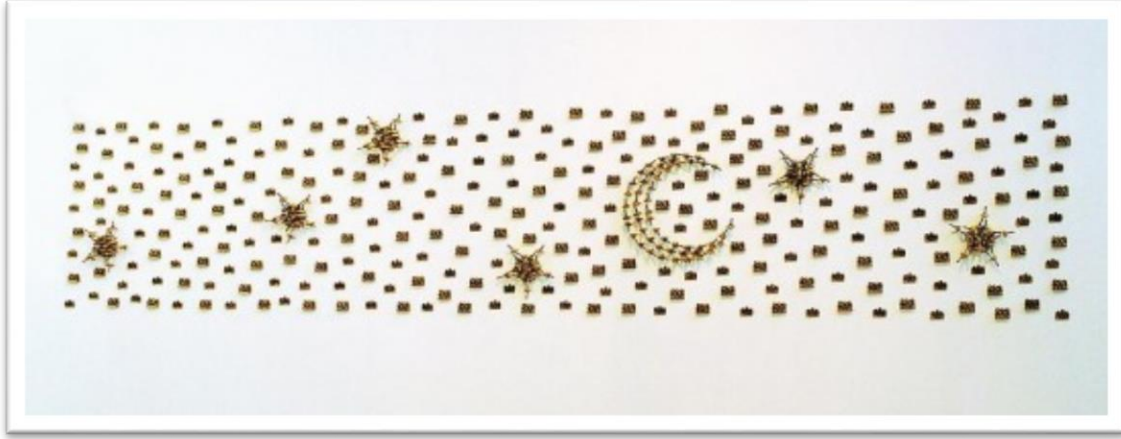
⁵⁷⁰ Anonim, “Hülya Avşar’a Balon Beraati,” *Radikal*, 06 Aralık 2003, <http://www.radikal.com.tr/turkiye/hulya-avsara-balon-beraati-692484/> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

⁵⁷¹ Çiğdem Mater, “Bayrağa Dikkat! Gülben Ergen de Mahkemede,” *Bianet*, 11 Haziran 2005, <https://m.bianet.org/bianet/toplum/62263-bayraga-dikkat-gulben-ergen-de-mahkemede> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

başlıklarında bayrağın sanat eserlerindeki kullanımlarına odaklanılacaktır. Çağdaş sanat eserlerindeki bayrak kullanımını kabaca iki başlık altında tasnif edebiliriz: bayrağın formuna müdahale edilerek üretilen eserler ve bayrağın fonksiyonunu değiştiren eserler. İlk kategoride incelenecek çalışmalar bayrağı oluşturan ay-yıldızın ya da kırmızı fonun deformasyonu üzerinden üretilen eserlerden oluşurken ikinci kategori daha çok bayrağı farklı bağlamlarda kullanarak üretilen eserleri ele alacaktır. Bu kategorilerin analitik olduğunu, her iki gruba da girebilecek eserler olduğu gibi bu kategorilerin sınırlamalarını aşacak çağrışımlar barındıran eserler de olduğunu not ettikten sonra artık eser incelemelerine geçebiliriz.

4.1.1. Bayrağın Formunu Değiştiren Eserler

Bayrağın hangi ölçüde ve hangi malzemeler kullanılarak yapılabileceği konusu yukarıda değinilen kanunda ve 1985'te Resmi Gazete'de yayınlanan "Türk Bayrağı Tüzüğü"nde (Sayı: 18697) ayrıntılı bir döküm sunarak standartlaştırılmıştır. Sanatçıların bayrağın yapısına ya da bayrağı temsil eden özelliklere yönelik müdahaleleri ise bayrağı bu standartların dışına taşıyarak bayrak imgesi üzerinden ülkenin çeşitli sorunlarına, kimlik inşasındaki eksikliklerine ya da aşırı-milliyetçi tutumlara karşı eleştiriler getirirler. Bu tarz çalışmalardan biri Hale Tenger'in 1992'de 3. İstanbul Bienali için hazırladığı *Böyle Tanıdıklarım Var II* adlı çalışmasıdır (Resim 32). Bu çalışma 64 adet Yunan mitolojisinin bereket tanrısı Priapos heykelciği ve 280 adet üç maymun heykelciği ile hazırlanmıştır. Priapos'lar ay yıldızı, üç maymunlar ise zemini oluşturacak şekilde duvara monte edilerek Türk bayrağı çağrışımı yaratılmıştır (Resim 33). Eser farklı kavramları bir anda ve birbiriyle ilişkili olarak sorgulayan ve Türk bayrağının etrafına örülen resmi anlatının arka planına bakmaya davet eden görsel kodlar barındırır. Öncelikle Priapos figürünün bayraktaki merkezi sembol olan ay-yıldızı oluşturması, ülkenin varlığını,



Resim 32 - Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, Enstalasyon Görüntüsü. **Kaynak:** David Frankel ve Zeynep Tenger, ed. *Hale Tenger: Mission Impossible (1990 – 1996) – Interview with Hale Tenger by Vasıf Kortun*. (İstanbul: Galeri Nev, 1997), 28 - 29.

korunmasını ve bekasını Türk erkeklerine verili olarak tasvir ederken “erkek cinsel organı formuyla heteronormatif ataerkilliği güçlendiren” bir biçimde ve fallusun çağrıştırdığı her türlü şiddeti de imleyerek ülkenin resmi yaklaşımını betimler.⁵⁷² Eserin zeminini oluşturan ve “görmedim, duymadım, bilmiyorum” ifadelerinin sembolü olan üç maymun heykelleri ise fallik figürlerin eylediği ya da eyleyecekleri cürümlere karşı kayıtsızlığı sembolize ederler. Bu ikisi bir bütün olarak ulusu var ederler. Ahu Antmen de Butler’ın analizinden yola çıkarak burada Priapos figürünü “özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan, onu boyun eğmeye zorlayan iktidar – öznenin öz kimliğini kuran psişik biçim” olarak tanımlar ve iktidarın üç maymunu yaratma kapasitesini vurgular.⁵⁷³ Dolayısıyla eser, ulusal bir sembol olarak bayrağın işaret ettiği duygudaşlık ve paydaşlığın aslında cinsiyetçi, hiyerarşik, şiddetli ve adaletsiz bir ortaklık olduğu mesajını güçlü bir biçimde hissettirir.

⁵⁷² Eser Selen, “Rethinking Nationalist, Ethno-racist, and Gendered Myths: An Art Historical Take on Minoritarian Variations From Turkey,” *Contemporary Citizenship, Art, and Visual Culture: Making and Being Made* içinde ed., Corey Dzenko ve Theresa Avila (New York: Routledge, 2018), 53.

⁵⁷³ Ahu Antmen, *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 31.



Resim 33 - *Böyle Tanıdıklarım Var II* - Detay.

Eserin yapıldığı dönem siyasi konjonktürünü de göz önünde tutmamız gerekir. 1990'ların başında ordu ile PKK arasındaki çatışmalar şiddetlenmiş ve ana akım medya resmi söylemin bütün hanelere aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Doğu ve Güneydoğu'daki çatışmalarda yaşanan hak ihlalleri, infazlar ve yerinden edilmeler, ülkenin geri kalanı tarafından kayıtsızca izlenmiş ve Kürtlerin bölgede yaşadıkları sorunlara karşı duyarsız kalınmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde eser aynı zamanda bayrak gibi tüm vatandaşları kapsamaması gereken ulusal bir sembolün kendi vatandaşlarının bir kısmına karşı nasıl dışlayıcı olabildiğine de dikkat çeker. Öte yandan eserin başlığı olan *Böyle Tanıdıklarım Var*, yine de herkesi zan altında bırakmayacak şekilde kurgulanmıştır. İnsanda rahatsız edici hisler uyandıran bu eserin gücü

sembollerinin çağrışımları kadar böyle tanıdığımız kaç kişi var sorusuna verilebilecek yüksek rakamlarımız olma ihtimalinden de kaynaklanır.

Beşir Ayvazoğlu'nun Türkiye gazetesinde yazdığı bir yazıda eserin yaratıcısı Hale Tenger'i hedef göstermesini takiben Tenger hakkında iki ayrı dava açılmış, bu davalardan birisi eserin gerçek bayrağı kullanmaması sebebiyle düşmüş, Türk ulusunun sembollerine hakareten açılan diğeri ise beraatle sonuçlanmıştır.⁵⁷⁴ Eserin sergilendiği 3. İstanbul Bienali'nin küratörü Vasıf Kortun'un Beşir Ayvazoğlu'na gönderdiği faksta eserin Türk bayrağıyla hiçbir ilgisi olmadığını belirtmesi ve mahkemede eserin erkeklerin kadınlara dönük şiddetinin sembolik bir ifadesi olduğu yönündeki savunmanın bu beraatteki etkisinden bahsedilebilir.⁵⁷⁵ Yaşanan gerginliğin sonucunda Tenger eserin beraatine rağmen Türkiye'de tekrar gösterimine dair gelen teklifleri reddeder, zira eseri tekrar İstanbul'da sergilemesi durumunda yeniden dava açılacağı mesajı ona iletilir.⁵⁷⁶

Mine Pektaş'ın 1995'te Genç Etkinlik-I 'de sergilenen *İsimsiz* adlı enstalasyonu Coca-Cola kutularının yan yana dizilerek Türk bayrağı imgesi yaratması üzerine kurulu bir çalışmadır (Resim 34). Coca-Cola kutularının kırmızı rengi kullanılarak oluşturulan kırmızı zemin üzerine bazı kutuları beyaza boyayarak ortaya çıkarılmış ay-yıldız imgesi, Türkiye'nin Amerika etkisine girmesi, popüler kültürün ülkedeki yaygınlığı, Amerikan sermayesinin Türkiye'deki etkinliğinin artması gibi bir dizi direkt okumalara olanak sağlar. Eserin sergilendiği Genç Etkinlik sergisinin bir jüri ön-elemesi olmadan 35 yaş altı bütün sanatçıların işlerine yer vermesi, bu eserin sergilenebilmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Eserin dolaylı okumaları ve gücü sınırlı olsa da yapıldığı

⁵⁷⁴ Beşir Ayvazoğlu, "Seretonin ve Bienal'e Dair," *Türkiye*, 25 Ekim 1992; Asena Günel, ed., *Siyahbant* (İstanbul: Mas Matbaacılık, 2012), 19.

⁵⁷⁵ Vasıf Kortun'un Beşir Ayvazoğlu'na yolladığı, Hale Tenger'in işi hakkında mesaj, Kod: VK3IST838, 29 Ekim 1992, SALT Araştırma, Vasıf Kortun Arşivi; Ahu Antmen, *İçerdeki Yabancı*, 31.

⁵⁷⁶ Charles Tripp, *The Power and the People: Paths of Resistance in the Middle East* (New York: Cambridge University Press, 2013), 287.



Resim 34 - Mine Pektaş, İsimlessiz, 1995, Genç Etkinlik I, Enstalasyon Görüntüsü. Kaynak: *Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi (Sergi Kataloğu)*, yay. haz., Didem Dayı ve Mine Pektaş (İstanbul: Stil Matbaası, 1996).

dönemde ulusal sembollerin sanatsal işlerde kullanımının sınırlı olduğu gözetildiğinde değinilmesi gereken bir iş olarak işaretlenmesi gerekir.

İsmet Doğan'ın 1995 tarihli *İsimlessiz* yerleştirmesi, çok yıldızlı bir Türk bayrağı imitasyonunun plastik kasap sinekliği gibi enstalasyonun bulunduğu odanın giriş kapılarına asıldığı, duvarda çeşitli ebat ve tiplerde tabancaların bulunduğu, yere şiddetin çeşitli versiyonlarına ilişkin fotoğrafların yapıştırıldığı ve duvarda tabanca tiplerine ve o tabancaların farklı ülkelerde nasıl kullanıldığına dair anekdotlar ve açıklamaların bulunduğu bir eserdir (Resim 35). Değişik tabancaların hem makro hem de mikro düzeyde nasıl bir cinsel – etnik – politik şiddetin nesnesi olarak kullanıldığını izleyiciye hissettiren enstalasyonun giriş ve çıkışlarında bulunan Türk bayrağından türetilmiş çok yıldızlı bir bayrak formu, aynı şiddet biçimlerinin Türkiye'de de gerçekleştiğine işaret eder. Ayrıca kasap sinekliği gibi şeritler haline getirilmiş bu form, içeriye giren izleyicinin tıpkı kasap dükkanına girdiğinde duyumsayacağını bildiği bir et ve kan kokusuna kendini hazırlaması gerektiğini sezdirir. 15 silah ve fotoğrafa karşılık gelecek şekilde düzenlenen 15 metinden birisi de Güneydoğu'daki zorla kaybetmeler üzerine bir eğretilme geliştirir. Karşılık gelen tabancanın modeli ve ayrıntısının olduğu metnin devamında şu ibareler yer alır:



Resim 35 - İsmet Doğan, İsimsiz, Enstalasyon, 1995. Sergiden Görünüm. **Kaynak:** SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR002025

“ÖTEKİŞEHİR 3. ASLİYE HUKUK MAHKEMESİ

Esas no: 1994 / 321

Davacı İrtihal Yurtsuz tarafından mirasçısı olan Şanlışehir ili Betman Gülalibey mahallesi cilt no: 003/19, aile sıra no: 1724 sıra no: 3’de nüfusa kayıtlı 1961 d.lu, Ebüzeyit Yurtsuz’un 18 yıldan beri kayıp olup kendisinden hiçbir haber alınmadığı belirtilerek gaiplik kararı verilmesi için mahkememize yukarıda yazılı dosya üzerinden müracaatları ilan olunur: 16. 8. 1994

Basın: 33618”

Memed Erdener, ya da uzun yıllardır kullandığı müstear adıyla Extramücadele,⁵⁷⁷ ulus-devlet sembollerini sanatsal üretiminde istikrarlı bir şekilde kullanan ender

⁵⁷⁷ Erdener, Extramücadele’yi şöyle tanımlar: “Extramücadele sürekli ödünç alarak, rüyayurdunu arar. Bu arayış kavramsal bir temel oluşturmak isteğinden çok, düşüncenin rüyasıdır. Aynen bir elma resmi ile bir elma yazısının ancak rüyada aynı şey oldukları gibi. Ya da İstanbul’a gelen bir yabancıyla karşılaştığı İstanbul tabelası ile gerçek İstanbul’un birbirlerinden çok farklı şeyler olmalarına rağmen, aynı şey de oldukları gibi. Extramücadele, birbiri ile ilgisi olmayan şeylerin ilişkisidir. "Düşünüyorum" durumundan, "düşünüyor" durumuna geçme isteğidir. Extramücadele, fotoğraf, şekil, işaret ve yazının bitmeyen kavgasıdır. Farklı dünyalardan koparılmış bu dörtlü arasında sürekli bir geçiş, birbirlerine kaçış vardır. Her biri, diğerinin hayaletidir. Dünya ve öbür dünya ve öbür öbür dünya gibi... Extramücadele, farklılardan bir vücut

sanatçılardan biridir. Erdener, bayrağı kullanarak yaptığı işlerin bazılarında ülkede giden bazı tersliklerin ya da kutuplaşmaların sembolik durumunu, ay ve yıldızın yerlerini değiştirerek ifade eder. *Yılmaz Güney* (2004), *Cumhuriyet-i Türkiye* (2006), *Haset* (2006), *Gönül Yarası* (2010) gibi eserlerinde kullandığı bu ters çevirme işlemi farklı bağlamlarda da olsa ulusun inşasındaki birtakım yanlışlara, ötekileştirmelere, şiddete veya tam tersi biçimde Cumhuriyet öncesi zamanlara dönüş çabasına referans vererek güncel sorunların tarihsel sebeplerine hızlı ve yer yer mizahi bir bakış atar. Örneğin *Cumhuriyet-i Türkiye* çalışmasında yer değiştiren ay yıldız ile T.C. kısaltması (C.T.), Osmanlı devletiyle hem dilsel hem de kökensel bir ortaklığa işaret ederken Kemalizm'in temel iddialarından olan Osmanlı'dan kopuşun beklendiği kadar ol(a)madığını ima eder (Resim 36). Eserin zamana dair hiçbir şey belirtmemesi bu durumun Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren mi yoksa 90'lı yıllarda yükselen İslami hareketin etkisiyle mi oluştuğuna dair bir referans vermez. Yine de eserdeki yazı stili, 1991 yılına kadar yürürlükte kalan nüfus cüzdanlarının kapağındaki T.C. harflerinin ve ay yıldızın stilinin bir kopyası olduğundan sanatçının işaret ettiği sorunun köklerinin geniş bir tarihe uzandığını düşündüğü söylenebilir. Bu ikili hal *Haset* adlı işte de kendini gösterir (Resim 37). Burada da ters dönmüş ay-yıldız ile burkalı fakat sürmeli bir kadın tiplemesi arasındaki kontrast, İslami yaşam tarzıyla resmi semboller arasındaki gerilim bayraktaki ay-yıldız tersine çevirerek aşılmaya çalışılır. Bu ters çevirme bir yanı sıra irticai bir faaliyeti andırırken kadın tiplemesindeki sürmeli gözler de modern hayata uyumlu hale gelmenin işareti olarak okunabilir. *Gönül Yarası* 'ndaki ters çevirme işlemi ise et, yağ, ilik ve kemik parçalarından oluşturulur (Resim 38). Kırmızı – beyaz kontrastını sağlayan öğeler bu kez gerçek bayrağın referans verdiği kan ve şehadet kavramlarına daha yakın, fakat onları daha fazla radikalize edecek şekilde parçalanmış kemik, yağ ve ilik kombinasyonunu ters ay-yıldız,

yapar. Birbirlerinin hayaleti olan parçalardan bir bütün, bir Frankenştayn yapar". <http://www.extramucadele.com/tr/yeni-izahat> (19.04.2019 tarihinde erişildi).



Resim 36 - Memed Erdener (Extramücadele), Cumhuriyet-i Türkiye, Tuval Üzerine Akrilik, 55 x 80 cm, 2006. Sanatçının İzniyle.



Resim 37 - Memed Erdener (Extramücadele), Haset, Kağıt Üzerine Serigraf Baskı, 70 x 100 cm, 2006. Sanatçının İzniyle.



Resim 38 - Memed Erdener (Extramücadele), Gönül Yarası, Fotoğraf, 70 x 100 cm, 2010. Sanatçının İzniyle.

kırmızı et parçalarını da zemin olacak şekilde üst üste getirerek kullanılır. Vatanın korunması üzerine geliştirilen hamasi söylemlerin kahir ekseriyetinde bulunan kendi kanının akması / düşmanın kanını akıtma meselesinin gerçekte çok daha şiddetli, vücut bütünlüğünü paramparça edecek şekilde olduğunu düşündüren ve bakıldığında milli gurur ve şan yerine iğrenme ve tiksinti duygusu uyandıran bu fotoğraf, ters çevrilmiş ay-yıldız sembolüyle de bu şiddetin, parçalanmanın, kanın, etin, iliğin, kemiğin, acının izleyici tarafından hissedilmesini sağlar. Eserin bir parçası olarak düşünülmesi gereken ismi de, şiddet sarmalının sonucu oluşan bu vücut parçalarının asıl yarayı gönülden açtığı altını çizer.

Serpil Odabaşı'nın *Roboski* (2011) isimli çalışması da yine bayrak üzerinden Türk jetlerinin Roboski / Uludere'de 34 Kürt köylüsünün hayatını kaybetmesine sebep olan bombalamalarını görselleştirir

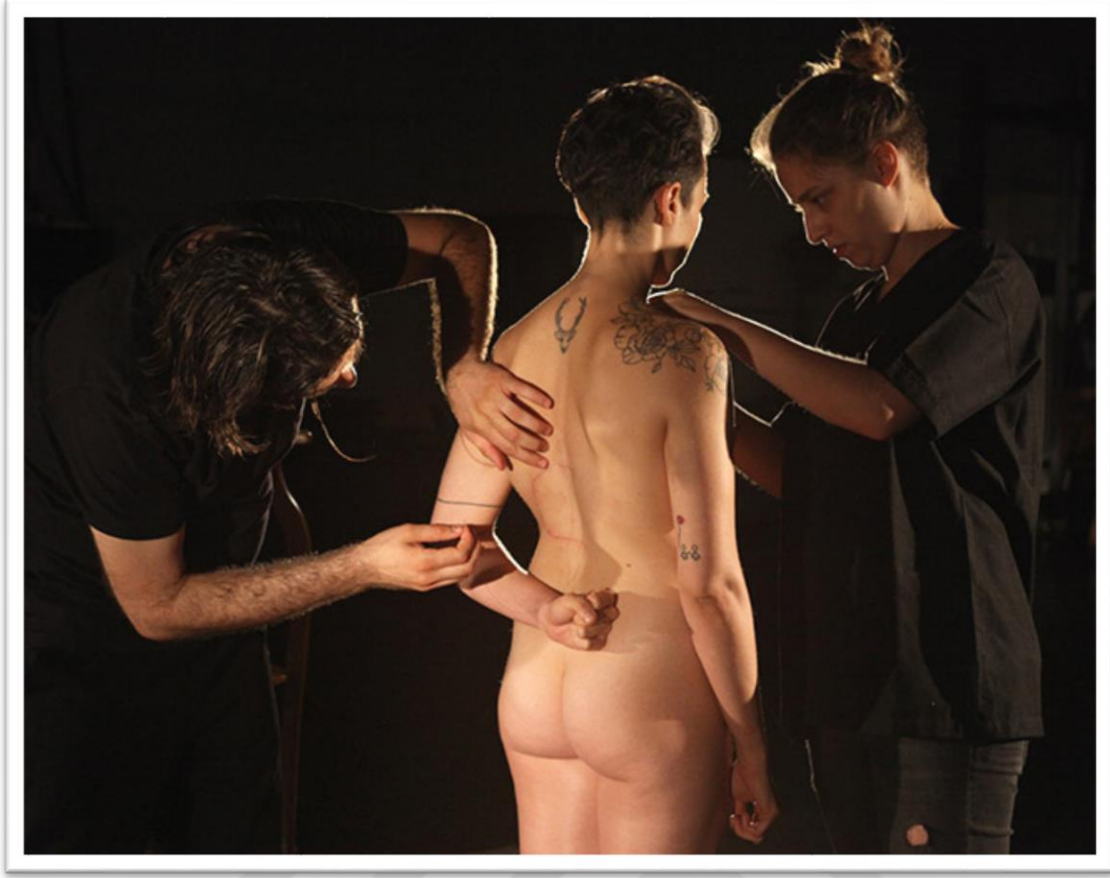
(Resim 39). Van merkezli anarşist radikal politika dergisi Qijika Reş'in 5. sayısının kapağı için hazırlanan çalışmada bayrağın hilal kısmını katliamda öldürülen gençlerin battaniyelere sarılmış ve yan yana dizilmiş bir fotoğrafından yola çıkarak hazırlayan sanatçı, yıldız yerine de yaklaşan bir savaş uçağı yerleştirir. Bayrağın zeminini oluşturan kırmızı, artık resmi söylemdeki şehitlerin kanına işaret etmez; aksine silahlı kuvvetlerin kendi hataları yüzünden öldürülen



Resim 39 - Serpil Odabaşı, *Roboski*, Dijital Sanat, 2011. **Kaynak:** <http://www.serpilodabasi.com/>

köylülerin kanlarına işaret eder. Bayrağın kırmızısı aynı zamanda yerde yatan ölümler ve üzerlerine doğru uçan uçak için zemin oluşturur, bir nevi olayın geçtiği mekândır. Bu monokrom düzlem olay mahaline dair hiçbir ipucu vermez. Hafızalara kazınmış olan battaniyelere sarılmış ve yan yana dizilmiş ölü bedenlerin fotoğraflarını andıran çizim ve çalışmanın ismi, doğrudan Roboski'ye referans verdiği için izleyici ilk bakışta başka bir bağlama kaymaz. Öte yandan tam da bu monokrom zemin sebebiyle oluşan lâmekan hal, eserin Türkiye tarihinde yaşanan ve devletin fail olduğu başka katliamlarla birlikte tınlamasına da sebep olur. Çalışmanın izleyici üzerindeki bir başka etkisi de uçağın sanki hızla eserin iki boyutlu düzlemini yarıp izleyicinin üzerine doğru geleceği illüzyonunun yarattığı tedirginlik halidir. Yerde yatan ölümlere bakınca, izleyici uçağın bir sonraki dönüşte ona doğru bir manevra yaptığını, yani bu yaşananların bir son olmadığını hisseder.

Leman Sevda Darıcıoğlu'nun *Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyim* (2017) ve *Kalp TC* (2016) adlı performansları sanatçının bedeniyle ulusal sembolleri acılı bir biçimde bütünleştiren ve sanatçının fiziksel acısını ulusal semboller üzerinden ulusun sorunlarına ve ulusla kurulan çarpık ilişkilere doğru bükülen iki çarpıcı iştir. Asyalı Kadın Sanatçılar Sergisi için üretilen *Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyim*, ayakta çıplak olarak duran sanatçının göğsüne kadınlık sembolü olan feminanın, sırtına ise Türk bayrağını sembolize eden ay yıldızın iki asistan tarafından aynı anda iğne iplikle işlenmesi ile yaratılır (Resim 40). Performansın sanatçıda yarattığı acı, fiziksel bir acı olduğu kadar bu sembollerle birlikte gelen acı olayların hatıralarıdır da. Ayrıca bu sembollerin bedene dışarıdan iki kişi tarafından nakşedilmesi bu kimliklerin (cinsiyet ve ulusal aidiyet) de dışarıdan kişinin ruhuna ve bedenine yamandığının altını çizer. Bu noktayı sanatçının kendisi de bir söyleşisinde teyit eder: “kimliğin bir çeşit

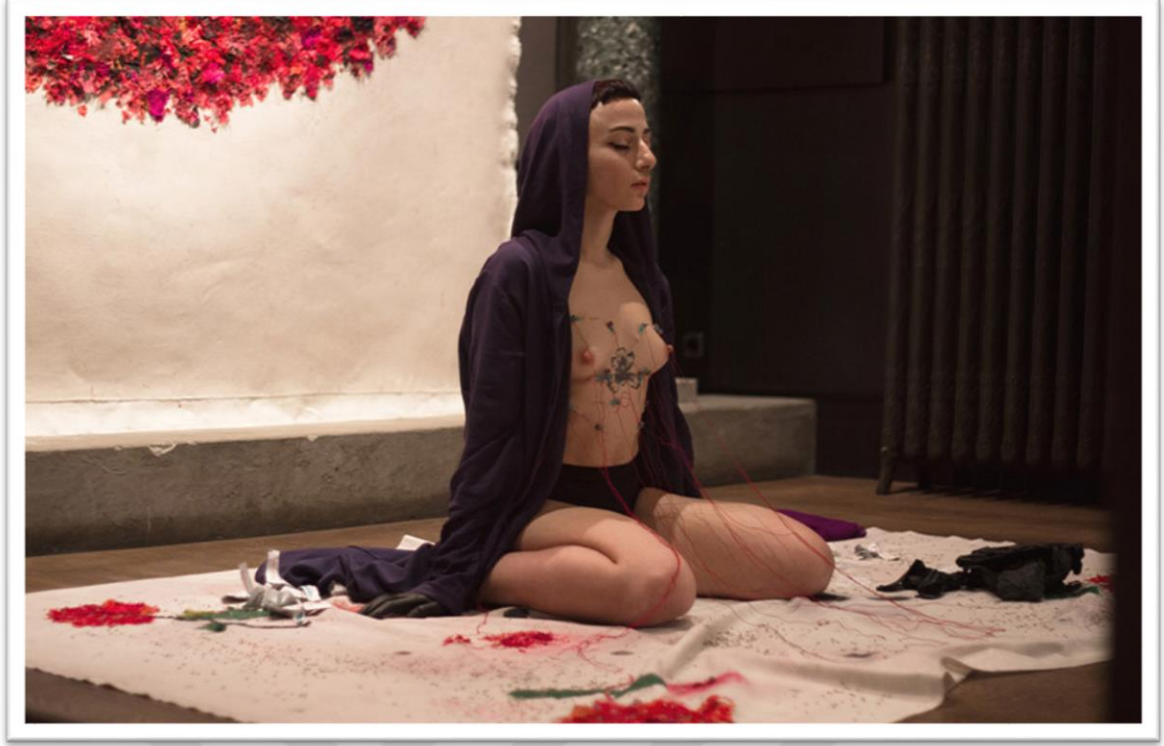


Resim 40 - Leman Sevda Darıcıoğlu, Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyım, Video Performans, 1' 26", 2017.

Kaynak:<http://lemandaricioglu.com/tr/merhaba-ben-leman-turkiyeden-bir-kadin-sanatciyim/>

beden üzerine dikiş olduğundan yola çıktım esasen”.⁵⁷⁸ Benzer bir durum, doğrudan bayrak sembolünü kullanmasa da aynı gösterilenler bulutuna referans veren TC harflerini kullanarak yaratılan *Kalp TC*'de de kendini gösterir. Bu performansta uçlarına kırmızı ipler bağlanmış iğneleri kendi göğsüne kalp şeklinde nakşeden sanatçı, kalbin içine de Türkiye Cumhuriyeti'ni sembolize edecek şekilde TC harflerini işler ve iplerin ucunu izleyiciyle verir (Resim 41). İzleyici performansın aktif bir katılımcısı olarak sanatçının çektiği acının artması ya da azalmasını sağlayabilecek şekilde kendini karar verici mertebede bulur. Marina Abramovic'in *Rhythm -0* (1974) adlı performansını çağrıştıracak biçimde sanatçının bedeni üzerindeki kontrolünü başkasına vermesiyle

⁵⁷⁸ Gamze Loos, “Merhaba, ben Leman, Türkiye’den Bir Kadın Sanatçiyım,” Leman Sevda Darıcıoğlu ile Söyleşi, *IAN.CHRONICLE* 31, Kasım 2017, 7.

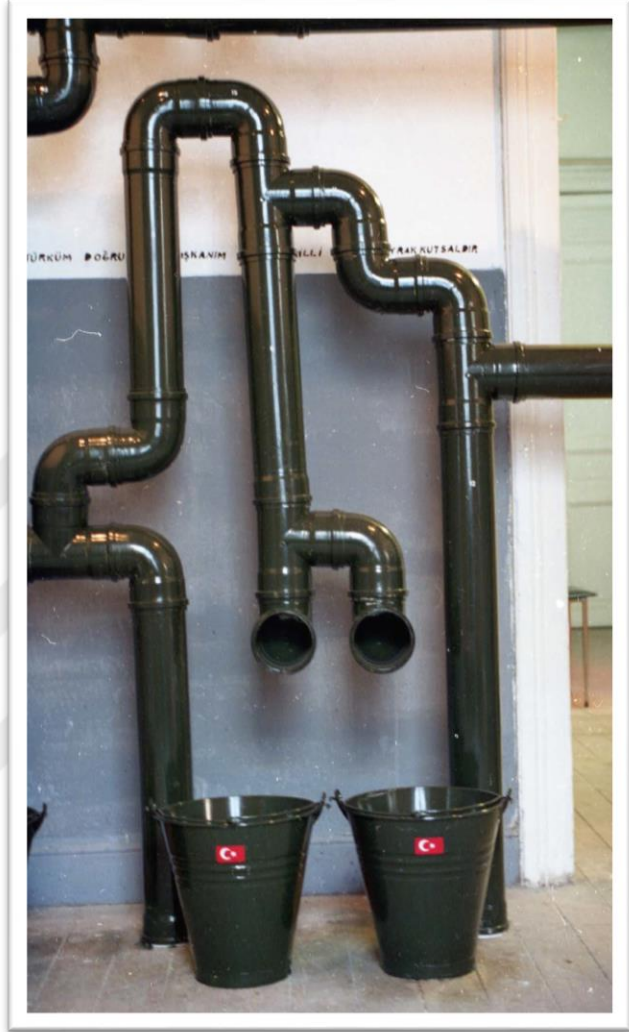


Resim 41 - Leman Sevda Darıcıoğlu, Merhaba Ben Leman, Türkiye'den Bir Kadın Sanatçiyım, Performans, 2016. **Kaynak:** <http://lemandaricioglu.com/tr/kalp-tc/>

izleyenlerin şiddetle olan ilişkisine eğilen bu performansı farklı kılan ise, sanatçının acısına sebep olan iğnelerin oluşturduğu sembolün (TC'nin) katılımcılara ulus-devletin bireyler üzerinde yarattığı acıları hatırlatmasıdır. Bu noktada şiddetin artmasını ya da azalmasını sağlayan doğrudan devletin kendisi değil, diğer bireylerdir. TC sembolünü bedeninde acılı bir biçimde taşıdığı için devletten baskı ve şiddet görmüş birisi olarak da değerlendirebileceğimiz sanatçı, bu şiddetin mağduru olmamış diğer vatandaşlar ile bir dayanışma ya da ötekileştirme ilişkisinin nesnesi olarak beklemektedir. Vatandaşlık bağıyla birbirine bağlı olan insanların devlet şiddetine maruz kalmış bir başka vatandaşla olan ilişkisi, hem bireylerin hem de devletin karakterini dönüştürücü bir potansiyele sahiptir. Öte yandan bir kalp içine yerleştirilmiş TC figürü, kalplerde devlet aygıtlarıyla yeşertilmeye çalışılan ülke sevgisinin gerçekte korku, baskı ve şiddet öğelerini de kullandığına işaret eder.

4.1.2. Bayrağın Fonksiyonunu Değiştiren Eserler

Bazı eserler ise bayrağın toplum içerisindeki fonksiyonunu sorgulamaya odaklanır. Emre Zeytinoğlu'nun Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet sergisi kapsamında yaptığı *Atık Boruları* (1995) isimli enstalasyon atık borularının birbirine bağlanarak üzerinde küçük birer Türk bayrağı çıkartması olan iki kovaya doğru yönelmesinden ve duvar yazılarından oluşur (Resim 42). Enstalasyondaki borular ve kovalar haki renkte boyalı olduğundan askeriyeyi çağırıştırır. Öte taraftan



atık boruları ve yangın kovaları, o dönemlerde her devlet dairesinde ve okulda bulunduğundan askeri bir

kurum haricindeki kamu binalarını da hatırlatır. Birbirine bağlanmış atık borularındaki su, farklı taraflardan gelse de borular içerisinde birbirine karışır ve üzerine bayrak sembolü konularak ulus-devletin sembolü haline getirilmiş kovalara akar. Öte taraftan boruların üst kısmındaki iki uç da açık bırakılmıştır. Boruların arkasındaki duvarda ise “ÖNCE VATAN, AT VE VUR” ile başlayan, “TÜRKÜM DOĞRUYUM

Resim 42 - Emre Zeytinoğlu, *Atık Boruları*, Enstalasyon, 1995. Sergiden Görünüm. **Kaynak:** SALT Araştırma - Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet Koleksiyonu, Kod: TAEKUR003

ÇALIŞKANIM” ile devam eden bir dizi militarist – milliyetçi söz yer alır.⁵⁷⁹ Katalog yazısında sanatçı esere ilişkin bazı açıklamalarda bulunur:

“Eğer devlet, kendi ideolojisine karşı girişilen bir şiddete karşı koyuyorsa, bu ilk bakışta olağan karşılanabilir. Ancak devletin karşı koyma biçimi, bir karşı şiddete dönüşüyorsa, devlet ‘ideoloji’ adına ‘baskı mekanizmaları’ nı kullanıyor demektir. Böylece ‘ideolojik aygıtlar’, ‘baskı aygıtları’ nın emrine verilecektir ki; o zaman da alanı genişletilmiş bir baskı mekanizması, devletin ideolojik yönünü zaafa uğratabilir. Atık boruları, kovaları doldurduğunda, onların boşaltılacağı yer yine boruların üzerinde yer alan ‘huni’ ler olacaktır. Bu durum hukukileşmeyi, devletin baskı mekanizmalarının üstlendiği anlamına gelir. Çözumsuzlüğün kısır döngüsü, kovalar ve huniler arasında sürekli yinelenir”.⁵⁸⁰

Ali Akay ise eserin atık borularındaki suyun devlet ve sivil toplum tarafından nasıl birlikte kirletildiğini işaretlediğini düşünür.⁵⁸¹ Sanatçının Althusserci yaklaşımına ve Akay’ın devlet – sivil toplum arasındaki ilişkiye dair söylediklerine ek olarak 1995 yılının atmosferini de hesaba katarak eserdeki referanslardan birinin o sıralar Güneydoğu’da yaşanan çatışmalara ve devlet şiddetine ilişkin olduğu da düşünülebilir. Öte yandan her türlü kirliliği sembolize eden atık suyun sadece devletin değil bütün toplumun atıklarının bir bileşkesi olduğunu düşündüğümüzde sıradan insanın da Türkiye kovanının kirlenmesindeki payının vurgulandığı da düşünülebilir.

Halil Altındere 90’lı yılların sonundan 2000’lerin ortalarına kadar yaptığı birçok eserde ulusal sembollerin milliyetçi kullanımlarının yapısökümüne girer, ya da Evren’in tabiriyle “kültür bozumu” yapar.⁵⁸² Altındere, *Ya Sev Ya Terket* (1998), *Seni Seviyorum*

⁵⁷⁹ Eserin katalogdaki model fotoğrafında borular üzerinde AS98475 veya AS984 numaraları yer alır ve boruların ucuna yerleştirilen kovalarda bayrak yerine Kara Kuvvetleri Komutanlığı’nı çağrıştırır şekilde K.K.K. yazılıdır. Eser sergiye hazırlandığında ise yukarıda bahsettiğimiz farklılaştırmalar yapılır.

⁵⁸⁰ *Küreselleşme – Devlet, Şiddet, Sefalet Sergi Kataloğu* (İstanbul: Mas Matbaa, 1995), 17 – 18.

⁵⁸¹ Ali Akay, “Bir Sergiyi Yeniden Yazmak,” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde (İstanbul: SALT, 2013), 104.

⁵⁸² Süreyya Evren, *Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans*, 28.



Resim 43 - Halil Altındere, Ya Sev Ya Terket, Fotoğraf, 1998. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 64 - 65.

(1998), *Kör Talih* (1998), *Bugün De Ölmedim Anne* (1998), *İsimsiz* (2004) gibi eserlerinde bayrağın vatandaşlık kavramıyla bağdaşmayacak biçimde daha dar anlamda etnik Türklükle, erkeklikle, askerlikle ve şovenizmle olan yoğunlaşmasını sorgular. *Ya Sev ya Terket* adlı fotoğraf çalışması (Resim 43), 90'lı yıllar boyunca özellikle etnik milliyetçiler tarafından kullanılan bu sloganın ve Türk bayrağının işlendiği bir duvar resminin iki ucunda birbirlerine ters istikamette giden iki kişiyi (Erden Kosova ve Halil Altındere) çerçeve içerisine alır. “Terket” kısmına doğru kararlı bir biçimde yürüyen kişi, bayrak ve bu cümleyle ifade edilen tekçi, dönemin Kürt varlığını ve diğer kimliklerini tanımayan yaklaşımına karşı sembolik bir cevap verir. Eşit vatandaşlık hakları ve yönetime eşit katılım çerçevesini gözetmeyerek bir takım “makbul olmayan” vatandaşını⁵⁸³ kendi yaşadıkları topraklardan ayırmaya dönük bu sloganın uzun yıllardır

⁵⁸³ Makbul vatandaş kavramı ve II. Meşrutiyetten günümüze kadar Türkiye’de vatandaşlık eğitiminin nasıl bir makbul vatandaş inşası çabasına giriştiğinin tarihi için bkz. Füsun Üstel,

Fransa, İtalya ve Amerika gibi başka ülkelerde de kullanıldığını hatırladık tutarsak, sanat eserinin başka ülkelere de uyarlanabilecek ve genel anlamda etnik nasyonalist ve faşist yaklaşımların tamamına karşı bir eleştiri getirdiği de söylenebilir. Barbara Heinrich'in yaptığı bir başka okumaya göre ise ters istikamette ilerleyen kişiler yazıyı görmeden kendi hallerinde yürüyen ve yazıyı yok sayan insanlar olarak da değerlendirilebilir ve bu durum belki de üçüncü bir yolun imkânını aralayacaktır.⁵⁸⁴ Eserin başlığı, 2004'te gerçekleştirilen V. Cetinje Bienali'nin teması olarak benimsenir. Bienal'in küratörlerinden biri olan Nataša Ilić ise, Erden Kosova'nın eser hakkındaki bir yorumunu aktararak yeni bir okumaya imkân tanır: “sloganı Türkiye haritası gibi düşünersek, Kosova Balkanlar'a Halil Kürdistan'a doğru ilerliyor görünür, yani belki de kültürel/etnik kökenlerine doğru”.⁵⁸⁵ Eserin izleyicilerin zihinlerinde farklı şeyler çağrıştırması ve tüm yorumların aynı zamanda ulusal semboller (bu örnekte bayrak) ve gösterdikleri üzerine tartışmalara yol açması eserin canlı kalmasına sebep olur.

Seni Seviyorum (1998), *Kör Talih* (1998) ve *Bugün De Ölmedim Anne* (1998) isimli fotoğraf çalışmaları ise sanatçının, arkasında Türk bayrakları, önündeki masada da kurşunlarla gündelik hayata dair yazılmış bazı sözlerin olduğu otoportre kurgularındır (Resim 44). Eserin yapıldığı yıllarda çeşitli suçlardan yakalanan zanlılar ve operasyonlarda yakalanan mühimmat (silah, kurşun, uyuşturucu balyaları vs.), bayraklar eşliğinde ve mühimmatla masada çeşitli yazılar yazılarak basına sıklıkla teşhir edilirdi. Bu konsepti konu edinen sanatçı, aynı teşhir biçimini kullanarak kurşunlarla seni seviyorum, kör talih (bir kadın model eşliğinde) ve bugün de ölmedim anne yazar. Evren'e göre “susturulmuşlar kültür bozumuyla konuşurlar. Kurşunlarla seni seviyorum

“*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 3. Baskı.

⁵⁸⁴ Barbara Heinrich, “Dans Edemediğim Devrim Benim Değildir,” *Dans Edemediğim Devrim Benim Değildir Sergi Kataloğu* (İstanbul: Pilot, 2011), 13.

⁵⁸⁵ Anonim, “Ya Sev Ya Terk Et,” *Evrensel*, 10 Ekim 2004. <https://www.evrensel.net/haber/155112/ya-sev-ya-terk-et> (24.04.2019 tarihinde erişildi.)



Resim 44 - Halil Altındere, Seni Seviyorum ve Bugün De Ölmedim Anne, Fotoğraf, 1998.
Kaynak: Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 43 – 44.

yazarlar, annelerine seslenirler. Dilleri olmadığı için kendilerine yöneltilen dille oynayarak konuşurlar. Milliyetçi aksesuarlarla, milliyetçi duvar yazılarıyla milliyetçiliği eleştirirler, ‘suçluların resmi sunum diliyle gündelik bir mesaj gönderirler’.⁵⁸⁶ Dolayısıyla asıl amacı henüz cezaları kesinleşmemiş olan zanlıları teşhir ederek devlet otoritesini görselleştirmek olan bir pratiği tersine çeviren bu eserler, sanatçının zanlı rolüne girdiği ve şiddet aracı olan kurşunlarla gündelik cümleleri kurduğu bir platforma dönüşür. Bu fotoğrafların bir sonraki aşamasının parmaklıklar ardı olacağını da düşündüğümüzde bu yazıların sanatçı-zanlının sevdiklerine verdiği son mesajlar olduğu da düşünülebilir. Özellikle “Bugün de Ölmedim Anne” cümlesini Cengiz Çekil’in 1976’da her gün uyumadan önce bir sayfasına “BU GÜN DE YAŞIYORUM” mührünü bastığı “Günce”siyle ve Ahmet Erhan’ın 1979’da kaleme aldığı “Bugün De Ölmedim Anne” isimli şiiriyle karşılaştırmalı olarak okuduğumuzda her üç esere de sinen politik atmosferin ağırlığından ötürü hayatta kalmanın tesadüfe bağlı olması halinin altını çizmek gerekir.

İsimsiz (2004) ise bir trans bireyi üzerinde ay yıldız ve Türkiye yazısı olan kırmızı – beyaz bir tişörtle çekilmiş bir fotoğraftır (Resim 45). Yukarıda da değindiğimiz tişört

⁵⁸⁶ Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 41.

davalarından daha sonra yapılmış olan bu çalışma, kuruluşundan itibaren ataerkil ve heteronormatif bir yapıda inşa edilen devlet aygıtlarının ve bu yapıyı temsil eden ulusal sembollerin ötekileştirici dilini sorgular. Bayraklı tişörtü heteroseksüel bir bireyin giymesine verilen tepki ile trans bir bireyin giymesi arasında yaşanan reaksiyon farkları, tam da bayrağın kimi / hangi cinsel yönelimi sahiplenip hangilerini dışarıda bırakması gerektiği üzerine yaratılan kimlik inşasının berraklaşmasını sağlayan bir araç olarak işlev görür. Fotoğraf, ilk elde birçok izleyici tarafından ülkenin resmi ve eşit bir vatandaşının ülkenin ulusal sembollerini kullanarak kendini ifade etmesi olarak değil, milli kimlik inşası içinde yeri olmayan bir cinsel yönelime sahip bir bireyin ülkenin kutsal bir sembolünü taşımasının yarattığı tezatlık olarak algılandığından izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Tam da bu algılama farklılığı, ulusal semboller ve ulus-devlet inşası üzerine tartışmaların kapısını aralar.



Resim 45 - Halil Altındere, İsimli, Fotoğraf, 2004. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, 122.

Hakan Akçura'nın *Az Kaldı* (2010) adlı çalışması şiddet ile bayrak arasındaki ilişkiyi takip eder (Resim 46). Türkiye siyasi haritasında 1992'de 2010'a kadar linç yapılmış ya da linçe kalkışılmış illeri kırmızıya boyayarak ortaya çıkan kırmızı zemin üzerine ay yıldız yerleştirilen eserde linç vakalarının fazlalığından ötürü haritanın önemli bir kısmı kırmızıyla kaplanmış ve Türk bayrağı neredeyse tamamlanmış görünür.



Resim 47 - Hakan Akçura, Şahmeran: Ceylan'dan Bize Kalan, Dijital Kolaj, 2009. Sanatçının İzniyle.

üstünlüğünü tanımamanın bölge ayrımı olmaksızın nasıl da Türkiye'nin birçok yerinde görüldüğünü görsel olarak ortaya serer ve özellikle siyasi linçlerdeki milliyetçi – mukaddesatçı tonun ağırlığı ile ulusal sembollerin bu gruplar arasındaki kullanımı arasındaki bağı anımsatır.⁵⁸⁸

Hakan Akçura'nın *Şahmeran: Ceylan'dan Bize Kalan* (2009) isimli çalışmasında kullanılan ay-yıldız ise 28 Eylül 2009'da Diyarbakır'ın Lice ilçesinin Şenkil köyünde koyunlarını otlatırken gerçekleşen patlamada hayatını kaybeden 12 yaşındaki Ceylan Önkol'un ölümünde devlet görevlilerinin faillğine ve / veya ağır ihmeline dikkat çekmek için kullanılır (Resim 47). Ceylan'ın hayatına mal olan patlamaya yakınlarda bulunan bir

⁵⁸⁸ Türkiye'deki linçlerin ve linç girişimlerinin kapsamlı bir analizi için bkz. Betül Baki, "Türkiye'de Linç: 1991 – 2011 Dönemindeki Linç Eylemlerinin Analizi," *Toplum ve Bilim* 128, (2013): 163 – 182.

karakoldan atılan havan topunu sebep olduğu iddia edilirken olay yerinde incelemelerde bulunması gereken savcı ve doktor, bölgenin ‘teröre müzahir’ olduğu gerekçesiyle olay yerine gitmezler ve saatler sonra köylülerin cesedi karakola getirmesinden sonra otopsi işlemi karakolun bahçesinde yapılır. Olay yerindeki inceleme ise ancak olaydan üç gün sonra gerçekleştirilir. Yıllarca süren soruşturmanın sonunda takipsizlik kararı verilir.⁵⁸⁹ Günümüze kadar herhangi bir dava açılmadığı için faillerin ve ihmali olan kamu görevlilerinin tespitinin net olarak yapılamadığı olayı konu alan sanatçı, eserini Şahmeran hikayesi üzerinden şekillendirir. Çeşitli versiyonları olan hikayede Şahmeran, başı insan gövdesi yılan olan, yılanların ecesi, sır sahibi, bilgili ve şifalı bir figürdür. Öte yandan vücudunun yarısının yılan olmasından ötürü zehirlidir de. Daha önce insanlardan zarar gördüğü için kendini insanlardan gizler. Ceylan’ın yüzünü Şahmeran’ın yüzüyle yer değiştiren sanatçı, Şahmeran’ın sembolize ettiği iyileştirici gücü ve bilgeliği Ceylan’a aktarır, fakat vücudundaki yılan pullarını da ay-yıldızdan yapar. Çözüm Süreci ya da Barış Süreci olarak adlandırılan görüşmelerin Ceylan’ın ölümünden bir süre önce başladığını akılda tutarak, Şahmeran Ceylan’ın barış umudunu hala sürdüren, şifa dağıtıcı ve sağaltıcı bir biçimde temsil edildiğini söyleyebiliriz. Zira hikayede de Şahmeran, kaynatılan etyle kendisini öldüren vezire zehir, padişaha ise panzehir olur.⁵⁹⁰ Ceylan da tıpkı Şahmeran gibi insanlara güvenmesinin ağır bedelini öder, yine de Şahmeran’ın kendi yerini vezire söylemek zorunda kalan Camasb’ı kendi ölümünden sonra bilge

⁵⁸⁹ Anonim, “Ceylan Önkol Soruşturmasına Takipsizlik,” *Bianet*, 5 Nisan 2013. <http://bianet.org/bianet/bianet/145641-ceylan-onkol-sorusturmasina-takipsizlik> (13.07.2019 tarihinde erişildi). Ceylan’ın annesi Saliha Önkol’un “Kızımın parçalarını eteğimde taşıdım” ifadesi uzun süre hafızalardan silinmeyecek bir etki yaratmış, 2011 yılında İstanbul’da Tütün Deposu’nda açılan Ateşin Düştüğü Yer sergisinde Neriman Polat tarafından bir duvar enstalasyonuna dönüştürülmüştür.

⁵⁹⁰ Hikayenin Câmasbnâme’deki aktarımının bir özeti için bkz. Birsal Çağlar Abiha, *Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmeran*, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 2014), 40 – 43.



Resim 48 - Volkan Diyaroğlu, Detox History, Performance, 2014.

Kaynak: <https://www.volkandiyaroglu.net/?portfolio=detox-history-2014>

kılması gibi (ki kimi versiyonlarda Camasb'ın Lokman Hekim olduğuna inanılır) Ceylan'ın da ölümünden sonra kalanlara barış (şifa) vermesi hayal edilir.

Volkan Diyaroğlu'nun *Detox History* (Tarihi Toksinlerden Arındırmak) (2014) isimli çalışması bir Türk bayrağının replikasını çamaşır suyuyla beyazlatıp kurutarak Brüksel'deki Avrupa Parlamentosu'nun önündeki diğer bayrakların önüne asması performansından oluşur (Resim 48 ve 49). Performans birkaç katmanlıdır. Öncelikle beyazlatma işleminin, performansın başlığını da göz önünde bulundurarak, bayrağın mitik tarihinden kurtulma çabası olduğu söylenebilir.⁵⁹¹ Bayrağın üzerindeki kırmızısının

⁵⁹¹ Türk bayrağının ortaya çıkışıyla ilgili yaygın efsane 1389'da gerçekleşen I. Kosova Savaşı'na dayandırılır. Rivayete göre savaşta ölenlerin kanlarının üzerine ayın ve yıldızın yansıması Türk bayrağının bugünkü şekli gibi düşer ve bu an Türk bayrağının oluşumunun tohumlarını atar. Öte yandan ay-yıldız sembolünün tarihi çok daha eskilere uzanır. Osmanlı Devleti bu sembolü

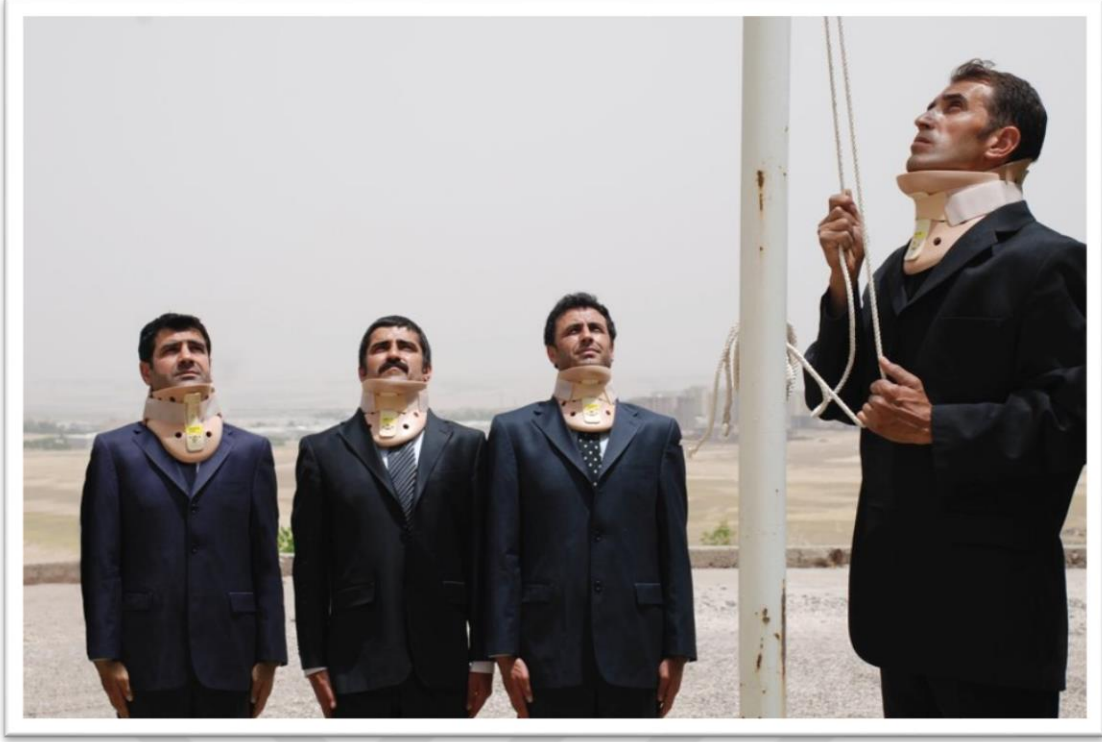


Resim 49 - Volkan Diyaroğlu, Detox History, Performance, 2014.

Kaynak: <https://www.volkandiyaroglu.net/?portfolio=detox-history-2014>

sembolize ettiği kan, yapıldığı malzeme olan kumaşın özellikleri kullanılarak ‘temizlenir’ ve Brüksel’in belediyelerinden biri olan St. Josse’de gündoğumu ve günbatımı arasında kurutulur. Sanatçı, 1 Mayıs 1977’de Taksim Meydanı’nda yaşanan katliamın 37. yıldönümünde, beyazlatılmış bayrağı halk otobüsünde taşıyarak Avrupa Parlamentosu önünde göndere çeker. Bu sembolik hareket, böylece iki yönlü bir biçimde işlemeye başlar. Birincisi bayrağın resmi sembolizmini oluşturan ve mitsel olarak 14. yüzyıldan itibaren kan ve şehadetle ilişkili olarak inşa edilen gösterilenler bulutunda çatlaklar açar. İkincisi de 1 Mayıs katliamının yıldönümünde beyazlatılmış bayrağın göndere çekilmesi, şehit kanlarını sembolize eden bayrakta sembolize edilen devletin kendisinin kendi vatandaşlarının ölümünde rolü olmasına bir tepki, ya da yaşananlara dair bayrağın deformasyonu üzerinden bir anma girişimi olarak okunabilir. Dolayısıyla performans hem bayrağın inşa mitindeki hem de güncel kullanımlarındaki milli gurur temasını

Bizans’tan doğrudan devralsa da bu sembolün kullanımı Bizans’tan da öteye uzanır. Örneğin Sasanilerin paralarında da ay-yıldız sembolünün kullanıldığı görülür. Bkz. William Ridgeway, “The Origin of the Turkish Crescent,” *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1908, no. 38: 241 – 258.



Resim 50 - Şener Özmen, Bayrak, c-Print Fotoğraf, 100 x 150 cm, 2010. **Kaynak:** <https://www.studios-efanyc.org/sener-ozmen>

zayıflatarak yaşanmış acılarla hesaplaşmak ve bayrağı kan referansından arındırarak daha demokratik ve bütünleştirici bir sembol haline getirmek imkânını sorgular.

Şener Özmen'in *Bayrak* (2010) isimli fotoğraf çalışması ise devlet ile şiddet arasındaki ilişkinin ironi dozu yüksek bir yansıması olarak okunabilir (Resim 50). Bu çalışmada gözlerini bayrağa dikmiş bir şekilde bayrağı göndere çeken ve esas duruşta ona saygısını gösteren takım elbiseli toplam dört kişi görülür. Fotoğraftaki bütün kişiler birer medikal boyunluk takarlar. Bu mecburi ve acılı ilişkinin sembolü olan bayrak ise kadraj dışında kalır. Fotoğraftaki kişilerin görünüşlerinden, arka plandan ve sanatçının kimliğinden hareketle göndere çekilen bayrağın Türk bayrağı, boyunları incitilmiş olan kişilerin ise Kürt oldukları yorumu ilk akla gelen çağrışım olsa da sanatçının bu yorumu doğrulayacak hiçbir öge bırakmamış olması eseri geniş çerçevede resmi ulusal kimlik ve ötekileştirdiği diğer kimlikler arasındaki sorunlu ilişki çerçevesinde düşünmeye sevk eder. Resmi kimliğin inşası sürecinde başvurulan mitler, gelenekler, kahramanlık

anlatıları, tarih kurgusu ve kutsallaştırılan semboller, özellikle etnik veya dinsel olarak homojen olmayan toplumlarda bireylerin / toplulukların bir kısmını dışarıda bırakacak şekilde oluşturulmuştur. Dolayısıyla ulus-devlete olan bağlılık her ne kadar sevgi ve gurur duygularıyla ilişkilendirilse de kimi vatandaşlar için şiddet ve tahakküm ile itaatten de kaynaklanır. Tahakküm yoluyla itaat ettirilenler ise sahne arkasında çeşitli stratejiler geliştirmekte gecikmezler. Bu konuda yapılan çalışmaların en önemlilerinden birine imza atan James C. Scott, bu durumu kamusal senaryo ve gizli senaryo kavramlarıyla karşılar. Kamusal senaryo, hakim olanlar ile aşağıdakiler arasındaki tahakküm ilişkisi olarak düşünülürken gizli senaryo tâbi olanların sahne arkasında hakimlerin arkasından getirdiği iktidar eleştirisidir.⁵⁹² Bu fotoğrafta kamusal senaryonun temsili göstereni boyunluktur, gizli senaryonun göstereni ise sanat eserinin kendisidir, beşinci kişi olarak orada bulunan ve durumu mizahileştirerek tahakkümü yapı sökümü uğratan sanatçının fotoğraf sayesinde izleyicilere açtığı pencerededir. Bu sayede izleyici bu esas duruşun idareten ve mecburiyetten yapıldığına şahit olur ve tahakküm aracı olarak kullanılan bayraklar ve ulusal kimlikler hakkında sorgulayıcı bir bakış geliştirir.

Özmen'in fotoğrafının teması olan bayrak töreni gibi pek çok tören, anma ve kutlama ritüelleri, ulusal sembollerin ve resmi söylemlerin de yardımıyla milli bir bellek yaratma sürecinin temel unsurları haline gelirler. Bir başka deyişle “geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri (törenselleşebilecek) uygulamalarla (performans) taşınıp sürdürülmektedir”.⁵⁹³ Sanatsal pratiklerinde bu tarz ritüelleri sıkça konu alan Köken Ergun'un *Bayrak* (2006) isimli video çalışması İstanbul Ali Sami Yen Stadı'ndaki 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı törenine kamera tutar. Eser törende yaşananları sanatçının bir etnograf gibi kaydetmesine dayanır, tören dışında hiçbir

⁵⁹² James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, 2018, özellikle 1. ve 2. bölümler.

⁵⁹³ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, çev. Alâeddin Şenel (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 12.

görüntüye yer vermez. Yapılan şey, bütün Türkiyeli izleyicilerin bir dönem performe ettiği bir törene yakınlaştırıcı mercekten bakmaktan ibarettir. Askeri ve sivil devlet erkânının çocukları selamlamasıyla başlayan tören bir çocuk tarafından İzci Andı'nın okunması⁵⁹⁴ ve diğer çocuklar tarafından tekrar edilmesiyle sürdürülür. Öğrenci Andı'nın performe edilmesinden sonra sırasıyla Arif Nihat Asya'nın *Bayrak*⁵⁹⁵ ve Cemal Oğuz Öcal'ın *23 Nisan Destanı*⁵⁹⁶ isimli şiirleri iki ilkokul öğrencisi tarafından coşkulu bir biçimde okunur (Resim 51). Öğrencilerin bir kısmı izci kıyafetiyle törende hazır bulunurken bir kısmı geleceğin mesleklerini temsilen doktor önlüğü, işçi baret, polis üniforması giyerler. Tribündeki öğrenciler ise öğretmenlerinin uyarıları doğrultusunda kaldırıp indirdikleri pankartlarla çeşitli görsellikler sağlarlar. Cemal Oğuz Öcal'ın şiirini okuyan çocuk, şiirin bitiminden sonra devlet erkânının yanına götürülür ve onlar

⁵⁹⁴ “Tanrıya ve Vatanıma karşı vazifelerimi yerine getireceğime, izcilik türesine uyacağıma, başkalarına her zaman yardımda bulunacağıma, kendimi bedence sağlam, fikirce uyanık ve ahlakça dürüst tutmak için elimden geleni yapacağıma şerefim üzerine ant içerim.”

⁵⁹⁵ “Ey mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü, / Kız kardeşimin gelinliği, şehidimin son örtüsü, / Işık ışık, dalga dalga bayrağım! / Senin destanını okudum, senin destanını yazacağım. // Sana benim gözümle bakmayanın / Mezarını kazacağım. / Seni selâmlamadan uçan kuşun / Yuvasını bozacağım. // Dalgalandığın yerde ne korku, ne keder... / Gölgede bana da, bana da yer ver. / Sabah olmasın, günler doğmasın ne çıkar: / Yurda ay yıldızının ışığı yeter. // Savaş bizi karlı dağlara götürdüğü gün / Kızılığında ısındık; / Dağlardan çöllere düştüğümüz gün / Gölgene sığındık. // Ey şimdi süzgül, rüzgârlarda dalgalı; / Barışın güvercini, savaşın kartalı / Yüksek yerlerde açan çiçeğim. / Senin altında doğdum. / Senin altında öleceğim. // Tarihim, şerefim, şiirim, her şeyim: / Yer yüzünde yer beğen! / Nereye dikilmek istersen, / Söyle, seni oraya dikeyim!”

⁵⁹⁶ “Bir yanda Sakarya, bir yanda Fırat, / Nasıl şair yapmaz duyan insanı?.. / Millet de, Başbuğ da şahlanmış bir at, / Nasıl yaratmazlar 23 Nisanı?.. // Yakar da kalbini bu şanlı Hilal, / Çıkar da dünyaya sarsan ihtilal, / Geçer de başına Mustafa Kemal, / Nasıl çiğner düşman aziz vatani?.. // Dağ başını duman alamaz, artık, / Yurdumuza düşman dalamaz, artık, / Kalplere acılar dolamaz artık, / Ayaktadır çünkü Türk'ün arslanı... // Sayısız Hakan'ın, Han'ın var senin, / Tarihte şöhretin, şanın var senin, / Her cepheye akmış kanın var senin, / Arkadaş, ilk önce kendini tanı!.. // Bu millet yıkılmaz bir ulu çınar, / Bağrında bir mukaddes ateş yanar, / İnönü, Sakarya ve Dumlupınar, / "O" nun yazılmamış birer destanı!.. // Yaparken köylerde, kentlerde düğün, / Öğün Türklüğünle arkadaş, öğün, / Başına buyruktur her yurttaş bugün, / Kovduk memleketten hain sultanı!.. // Ey Samsun, Ankara, Erzurum, Sivas!.. / Can verdi pençende kanlı ihtiras, / Yaratmak bir Rab'be, bir de Türk'e has, / Şaşırttı iraden bütün cihanı!.. // Bereket ayıdır bu yağmurlu ay, / Hareket ayıdır bu uğurlu ay, / Toplandı bu ayda yüce kamutay, / Unutma Türk genci, 23 Nisanı!.. // Olunca her kuvvet azmimize ram, / Dağıldı bütün ruhlardaki gam, / Çocuklar bu ayda yaparlar bayram, / Onlardır yarının büyük insanı!..”



Resim 51 - Köken Ergün, Bayrak, Video, 9', 2006. Video Görüntüsü. **Kaynak:** https://isoldiertheflag.files.wordpress.com/2013/10/theflag_still04.jpg

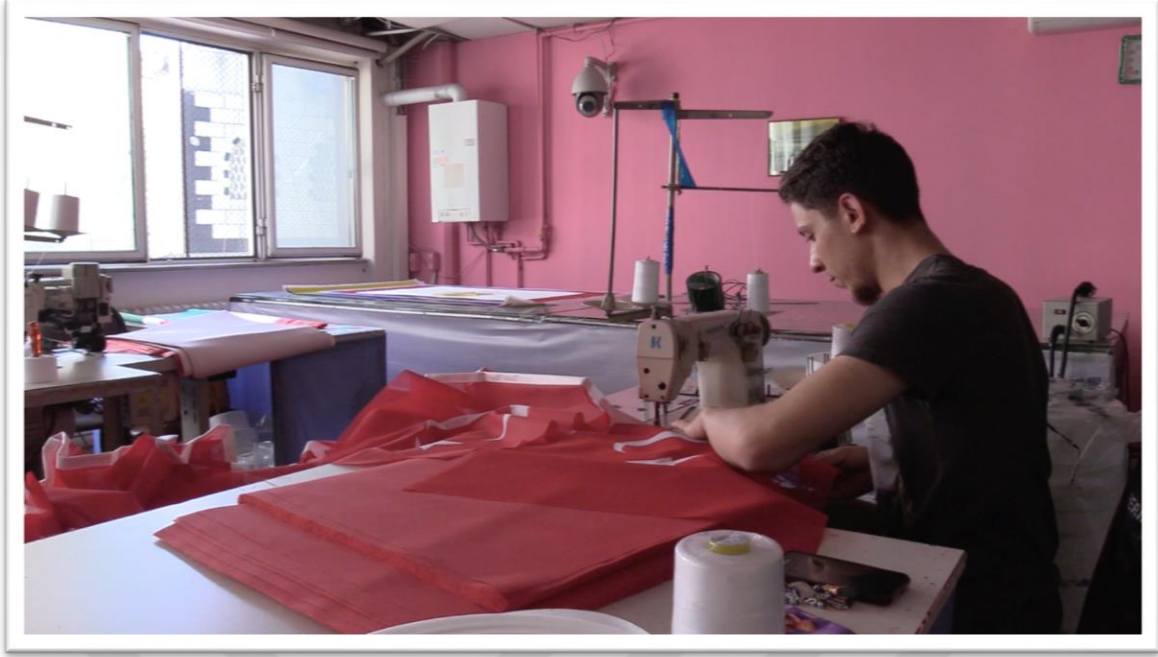
tarafından sırasıyla tebrik edilir. İstiklal marşının hep birlikte performe edilmesinden sonra tören tamamlanır.

Connerton'a göre toplumsal bellek anma törenlerinde ancak uygulamısal, yani beden performansına dayalı olursa anma özelliği kazanır ve bu yüzden "her grup, korunması konusunda en çok endişe duyduğu değerleri ve kategorileri, bedensel otomatiklere emanet edecektir. Geçmişin, kafalarda, bedende tortusunu bırakan bir alışkanlık belleğiyle nasıl daha iyi korunabildiğini görecektir".⁵⁹⁷ *Bayrak* videosuna bu gözle yeniden bakıldığında çocuk bayramının çocukların eğlendiği karnavalesk bir atmosferden öte ulusal semboller, kahramanlık mitleri, askeri nizam, milli değerler vs. gibi kavramların çocukların bedenlerine ve zihinlerine nakşedilmesi ve performe etmek yoluyla çocukların bu kavramlara maruz bırakılan değil bizzat bu kavramları üreten bir

⁵⁹⁷ Age., 173.

hale getirildiği görülür. Dolayısıyla çocuklar bu performansın hem öznesi hem de nesnesi olarak düşünülebilir. Törene katılan dönemin önemli bir askeri paşası, vali ve belediye başkanının yanı sıra çocuklarını izlemeye gelen aileler de bu performansın kendilerine düşen parçasını tamamlarlar. Ortaya çıkan durumda çocuklar, Durkheim'ın organik toplum tahayyülüne uygun olacak şekilde hem çekirdek aileleri hem de devlet erkânı tarafından temsil edilen daha büyük bir ailenin ferdi olarak görev ve sorumluluklarının farkında olduklarını deklere ederler. Ayrıca performe ettikleri şiirlerin aşırı milliyetçi, yer yer ırkçı karakterleri, bayrağın, vatanın ve Türklüğün nasıl yeniden üretildiğini görselleştirir. Eserin çift kanallı bir video olması sayesinde de izleyicinin çocukların performansları ile devlet erkânındaki figürlerin yakın plan çekimleri arasındaki korelasyonu birlikte alımlamasına olanak tanır.

Hasan Özgür Top'un *Atölye* (2018) isimli video çalışması, bayrağın kullanım biçimlerine değil, bir adım öncesine, üretim süreçlerine odaklanır (Resim 52). Video, sanatçının en büyük bayrak üretici firmasının atölyesinde yaptığı görüşmelere ve bayrak üretimi sektörünün değişen siyasal atmosfere göre nasıl kendini adapte ettiğine eğilir. Firma ağırlıklı olarak Türk bayrağı tedariki sağlasa da başka ülke ve kurumlara da bayrak yapar ve kapitalist bir sektörün gerektirdiği biçimde davrandığı için kutsal ile ticari olanın üst üste gelmesinden doğan çelişkiyi içerisinde barındırır. Videoda bayrağın namus olduğunu ve şehit kanlarını temsil ettiğini söyleyen bir yetkili resmi retoriği tekrar eder. Bir başka yetkili aylık üretimlerinin terör eylemleri sonrası iki yüz bine kadar çıktığını ifade eder. 15 Temmuz 2016 darbe girişiminden sonra sipariş üzerine 15 Temmuz ibaresini ve Türk bayrağını yeniden stilize ederek bayrak olarak üreten firma, ulusal



Resim 52 - Hasan Özgür Top, Atölye, Video, 20', 2018. Video Görüntüsü. **Kaynak:** <http://hasanozгурtop.com/the-atelier-depo/>

sembollerin yeniden üretiminin fiziki olarak nasıl yapıldığını kaydeder. Hatalı üretimleri imha ederken ay ile yıldızı keserek birbirinden ayırdıklarını belirten yetkililer, aksi halde bayrağı çöpe atmak gibi bir anlam çıkabileceğini, oysa kesme işleminden sonra herhangi bir kumaş gibi değerlendirdiklerini belirir. Öte taraftan Irak Kürdistanı bayrağı dâhil firmada üretilen başka ülke bayraklarının da olması, bu bayrak siparişlerinin sebebinin Türkiye'deki ucuz işgücü olduğunun belirtilmesi ve akabinde savaştan kaçarak Türkiye'ye gelen Suriyeli bir işçiyle yapılan görüşme resmi bayrak retoriğine bir çıkma yapar. Videonun son sahnesinde yavaş yavaş dalgalanması azalan ucu sökükle bayrak da bu tezatlığın bir tezahürü gibi durur. Firmanın pazarın durumuna göre yatırımlar yapması (örneğin konu edilen firma Erbil'de şube açmış fakat IŞİD tehdidinden ötürü kapatmıştır) ve aynı kumaştan birbirine karşıt “kutsal” semboller üretmesi, kutsal olan bayrak sembolünün seri üretim mantığı içinde daha dolaşıma girmeden dünyevi ekonomik ilişkiler tarafından kuşatıldığını gözler önüne serer.



Resim 53 - Volkan Arslan, *Aynı Tişörtü Giyenler*, Video, 2010. Sergiden Görünüm.
Kaynak: https://www.piartworks.com/exhibitions/92-volkan-aslan-those-who-wear-the-same-t-shirt/installation_shots/

Volkan Arslan'ın *Aynı Tişörtü Giyenler* (2010) isimli video çalışması bayrak tişörtü giyen insanların hissettiklerine odaklanır (Resim 53). Ay yıldızın kadrajın merkezinde, yüzlerin de kadrajın dışında kalacak şekilde ayarlandığı bir planda çekilen video, tişörtleri giydikten hemen sonra yapılan bir dizi röportajdan oluşur. Bu sayede sanatçı konuşulanları anonimleştirir ve görüşme yapılan insanların neler hissettiklerini açıkça paylaşmalarını sağlar. Görüşmecilerin bir kısmı duygularını, bayrağın resmi söylemdeki karşılığı olan bir dizi kavram ve kodu içerecek şekilde belirtir: “Bir vatanım olduğunu hissediyorum, sahipsiz olmadığımı hissediyorum, atalarımızın kanını hissediyorum”, “Bayrak gurur veriyor”, “Bir Türk için bayrak hayattaki en değerli varlıktır, biz Türkler bayrağı için mücadele etmiş bir milletiz”, “Böyle bir tişörtü giymekten gurur duyarım”, “Geçmişte başardığımız savaşları temsil ediyor”, “Türk bayrağı altında rahatlığımı hissediyorum”. Bir kısmı ise bayrağın yaratmaya çalıştığı

aidiyet ve ortaklık hissinden uzak hisseder kendini: “ Sahipsiz hissediyorum, iyi bir şey hissetmiyorum”, “Bir bayrağı üzerine geçirmiş olmanın verdiği rahatsızlığı hissediyorum. Bayrağın taşıdığı bir anlam var ve bu anlam kötü”, “Bu vatan seninle gurur duyuyor diyenlerden olmak istemiyorum”, “Taşdığı anlam özgürlük düşmanı olarak hissettiriyor bana”, “Bayrak oluşurken onu anlamlandıranların anlamsızlığı geliyor aklıma”, “Keşke devlet gibi devlet olsaydı da biz de bunun giymekten utanmasaydık”. Videoda bayrak tişörtünü giyip de hisleri karmaşık olanlar da dikkat çekerler: “Anadolu halkının emperyalizm karşıtı olarak taşıdığı bir şey, tamam, ama faşizmi de sembolize ediyor”, “Gurur duyuyorum ama aynı anda çekiniyorum”. Birbirinden bunca farklılaşan ifadelerin gösterdiği şeylerden biri, bayrağın herkes için benzer bir anlam ilgisi ve kavram setini işaretlemediği, insanların ulusal sembollerle olan bağının resmi söylemin dışına taşıdığıdır. Bu durumun oluşmasında bayrağın farklı dönemlerde farklı siyasi kesimler tarafından daha fazla sahiplenilmesinin de etkisini ihmal etmeden videonun bireylerin bayrak ile olan ilişkilerinin nasıl farklılaştığına işaret ettiği söylenebilir. Eser, bayrağın resmi düzeyde vatandaşları temsil etse de vatandaşların tamamının kendilerini bayrakla temsil etmek istemediğini, bayrağın sınırlayıcı, kategorileştirici veya tekleştirici etkisinin dışında kalmak istediğini karşılaştırmalı bir biçimde gösterir.

4.2. Atatürk İmgeleri

Atatürk imgesinin kendisi de zaman içinde bir ulusal sembol haline gelmiş, vatandaşların ulusla olan bağını hatırlamasının araçlarından biri olmuştur. İkinci bölümde tartıştığımız gibi Atatürk imgesinin yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin sembolü olacak şekilde inşası 1926 yılından itibaren başlar ve 1930’lar boyunca programlı bir biçimde sürdürülür. Atatürk’ün sağlığı boyunca dikilen heykellerin hiçbirinde Atatürk haricindeki bir paşanın tek başına temsiline yer verilmemesi Atatürk’ün kurucu figür olarak

sembolleşmesine ve diğer ulusal sembollerle birlikte düşünülmesine olanak verir. Çok partili sisteme geçişten sonra sürdürülen Atatürk heykelleri yapımı, Atatürk'ün manevi varlığını korumaya dönük yapılan yasal düzenlemeler, resmi devlet dairelerinde ve okullarda bayrakla beraber Atatürk'ün bir resminin yer alması zorunluluğu, resmi törenler ve parti kurultaylarında Atatürk resminin asılması gibi pek çok pratik Atatürk'ün varlığını ulusun varlığıyla özdeş kılar ve diğer ulusal sembollerde olduğu gibi Atatürk imgesinin de bir kutsiyet halesiyle çevrenmesini beraberinde getirir.

Öte taraftan tam da ulusun varlığıyla özdeş bir hale gelmesinden ötürü, devletin ya da toplumun bazı eylemlerini eleştirmek ya da ulusa ait çeşitli tabuları sorgulamak için diğer ulusal semboller gibi Atatürk imgesi de sanatçıların kullandığı bir materyal haline gelir. Aşağıda değinilecek bazı örneklerde olduğu gibi Atatürk imgesinin ya da Anıtkabir'in sanat eserlerinde kullanımıyla kimi zaman laiklik – İslamcılık karşıtlığına, kimi zaman erken Cumhuriyet döneminde ulus-devletin inşasındaki birtakım sorunlara, kimi zaman Kemalizm'e kimi zaman ise Atatürk imgesinin toplumsal kullanımlarına dair eleştiriler geliştirilir.

Alışıldık Atatürk heykellerini dönüşüme uğratan çağdaş sanat çalışmalarına verilebilecek iki ilginç örnek, Memed Erdener'in (Extramücadele) *Türk Totemi* (2010) (Resim 54) ve Vahit Tuna'nın *Anthony Hopkins* (2011) adlı eserleridir. *Türk Totemi*, Atatürk'ün, gerçek varlığı ve eylemlerinden bağımsız olarak, zaman içerisinde kutsallaştırılması, dünyevilikten arındırılması, her türlü eyleminin olumlanması ve Tanrısal bir haleye büründürülmesinin bir eleştirisi olarak ortaya çıkar. Beyaz bir yıldız kaide üzerine yedi adet polyesterden dökülmüş kırmızı Atatürk büstünün üst üste eklenmesinden meydana getirilmiş olan bu çalışma 1926'dan beri yapılmaya başlanan ve özellikle 12 Eylül askeri darbesi sonrası bazı kalıplardan seri olarak dökülerek çoğaltılan Atatürk heykellerinin karşısına konumlanır. Freud'un tanımlamasına göre totem,



Resim 54 - Memed Erdener (Extramücadele), Türk Totemi, Polyester üzerine araç boyası, 97 x 97 x 220 cm, 2010. Sanatçının İzniyle.

“Kural olarak yenebilen, zararsız ya da tehlikeli ve korkunç bir hayvan, pek nadir olarak da bir bitki veya (yağmur, su gibi) bir tabiat gücüdür. Totemin bütün klanla özel bir ilişkisi vardır. Totem her şeyden önce klanın atasıdır. İkincisi, klanın koruyucusudur. Klan halkına müşkül zamanlarda yol gösterir, evlâtlarını daima tanır ve korur. Bunun için, totemdaşlar, totemlerini öldürmemek veya yok etmemek, etini yememek veya ondan herhangi bir yolda faydalanmamak açısından kutsal bir borç altındadır. Bu yasağın herhangi bir biçimde çiğnenmesi otomatik olarak cezalandırılır. Bir totemin özelliği sadece tek bir hayvanın veya bir varlığın içinde değil, türün bütün üyelerinde gizlidir. Zaman zaman şölenler yapılır, burada totemdaşlar birtakım törenli danslarla totemlerinin hareketlerini ve özelliklerini temsil veya taklit ederler”.⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971), 7.

Totemler farklı klanlar için çok farklı nesnelere ya da özneler olabilse de⁵⁹⁹, taşıdıkları kutsal anlamlardan ve değerden ötürü toplumsal formasyonun devamı için önem arz ederler. Bu devamlılık da totem etrafında örülen bir dizi tabuyla mümkün olur. Kaynar'ın özetlediği gibi “en genel tanımıyla totem, grubu bir arada tutan ve kendisine bir mana, bir gizil güç atfedilen simgedir, Tabu ise toteme ilişkin yasakları, ritüelleri, seremonileri ve totem etrafında örülen toplumsal bir sistemi ifade eder. Tabu, bir totemle alakalı olarak ortaya çıkmak zorunda değildir. Ama totemizm kendi içinde bir tabulaştırmayı barındırır”.⁶⁰⁰

Mustafa Kemal'in resimden heykele, edebiyattan siyasete kadar birçok alanda putlaştırılması, yarı-Tanrılaştırılması ve insanüstü bir varlık olarak kurgulanması⁶⁰¹, onun manevi varlığının da tabular halesiyle kuşatılmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde Erdener'in *Türk Totemi* eseri, birkaç yönden Atatürk sembolü ve etrafında örülen tabulara karşı anlam kayması yaratır. Öncelikle eserin malzemesinin, anıt

⁵⁹⁹ Bkz. Emile Durkheim, *Dini Hayatın İlk Biçimleri*, 2005.

⁶⁰⁰ Mete Kaan Kaynar, “Totem, Tabu, Mustafa Kemal ve Atatürkçülük,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, cilt 9, ed., Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 2. Baskı, 1093.

⁶⁰¹ Bu konuda özellikle 1930’larda sayısız örnek bulunabilir. Bu tarz şiir ve yazılardan bazıları için bkz. Fikret Başkaya, *Paradigmanın İflası* (İstanbul: Yordam Kitap, 2018), 150 – 151. Başkaya, Şevket Süreyya Aydemir’in 1975 tarihli bir mülakatında ifade ettiği “İnkılabımızı oturtmaya ve Atatürk’ü putlaştırmaya mecburduk... Ama şimdi size ifade edeyim, kitabımda da yazdım: Kahraman putlaştığı zaman ölür” sözlerine de yer verir (Age., 150). Yine de bu tarz örnekler günümüzde de fazlaca bulunur. Kaynar, Damal’daki Atatürk silüetinden Madame Tussauds Müzesi’ndeki balmumundan yapılmış Atatürk heykelinin nasıl değiştirildiğine, Nutuk’ta tekrar eden kelimelerin tarihsel işaretlerinden Kuran ile Atatürk’ü bağdaştırma çabalarına kadar bir dizi yakın tarihli olayı ele alır. Mete Kaan Kaynar, “Totem, Tabu, Mustafa Kemal ve Atatürkçülük”. Bir başka yakın tarihli olay da 2008 yılında Can Dündar tarafından yapımcılığı üstlenilen *Mustafa* filmine iki üniversite profesörü (Ahmet Ercan ve Orhan Kural) tarafından Atatürk’ün sigara ve içkiye düşkün olarak gösterildiği gerekçesiyle suç duyurusunda bulunulmasıdır. Savcılığa verilen dilekçede “Mustafa filmi içeriği, ayrıca konulara yorumu ile Cumhuriyet ile Atatürk’ün saygınlığını aşındırmaktadır. Bunlar yetmezmiş gibi 'Mustafa' filminde Türklerin simgesel atasına pofur pofur sigara, ayrıca düşkün bir biçimde içki içirterek, Mustafa Kemal Atatürk’ün saygınlığı düşürülürken, Türk gençliğinin örnek aldığı kişi de manevi olarak öldürülmekte, buna ek olarak Türkiye tarihinin en büyük sigara reklamı, Atatürk kullanılarak yapılmaktadır” ifadelerine yer verilir. Anonim, “İki Profesörden 'Mustafa'ya Dava,” *T24*, 11 Kasım 2008. <https://t24.com.tr/haber/iki-profesorden-mustafaya-dava,15686> (22.05.2019 tarihinde erişildi).

heykelciliğinde sıklıkla kullanılan ve her iki anlamda da ‘ağırlığı’ artıran taş veya bronzdan değil de hafif ve ucuz bir hammadde olan pleksiglastan yapılması, Atatürk heykelleri geleneğiyle bir tezat oluşturur. Tekiner’in incelemesinde belirttiği gibi “[a]nıtlarda kullanılan malzemenin de rejimin ve devletin gücünü simgeleme ereğiyle örtüştüğü görülür. Bu dönem anıtlarında yer alan figürlerin tamamı bronz döküm olup kaidelerde mermer kullanılmıştır. Taş ve bronzun kalıcılığı ve dayanıklılığı devletin bekası imgesine uygundur”.⁶⁰² Tam da bu sebeple Türk Totemi’nin bu hafifliği ve plastikliği rejimin ve devletin semboller üzerinden kendini dayanıklı göstermesinin bir eleştirisi olarak karşımıza çıkar. Üst üste dizilmiş Atatürk büstlerinin kırmızıya, kaide olarak kullanılan yıldızın da beyaza boyalı olması, bayrak ile Atatürk imgesi arasında bir geçişliliği vurgularken büstlerin birbirine ekli bir şekilde yükselmesi, Amerika ve Avusturalya’da yaşayan birçok yerli topluluğun totemleriyle benzerlik taşır. Onlardan ayrıştığı nokta ise, geleneksel totemlerin üst üste eklenmiş bütün figürlerinin yüzleri tek bir cepheye (dolayısıyla da karşısında konumlanan ve ibadet eden klana) doğru bakarken Türk Totemi eserindeki Atatürk büstlerinin her tarafa bakacak şekilde yerleştirilmiş olmasıdır. Bu durum ulusun her açıdan ve her zaman Atatürk tarafından izlendiği yorumuna da açık bir kapı bırakmaktadır.

Vahit Tuna’nın *Anthony Hopkins* (2011) (Resim 55) adlı büst yerleştirmesi de aynı hat üzerinden ilerleyen ve yine Atatürk kültü üzerinde bir anlam kayması yaratan bir sanat işidir. Sanatçının Depo İstanbul’daki kişisel sergisi “Hep Seyirciyiz Zaten” kapsamında mekânın dışına kaide üzeri büst olarak yerleştirdiği eser uzaktan bakıldığında Türkiyeli hiçbir izleyicinin yabancı olmadığı klasik bir Atatürk büstü gibi görünür. İzleyici esere yaklaştığında ise büstteki suretin Atatürk’ün bilinen tasvir biçimlerine benzemediği fark eder. Kaidenin üzerinde yazan “Anthony Hopkins” yazısı, izleyicinin her büstün Atatürk büstü olmasına dair kalıplaşmış algısını yıkar. Serginin başlığı ile

⁶⁰² Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, 68.

beraber düşünülduğünde sanatçının sorguladığı noktanın tam da izleyicilerin kendilerine öğretilen milliyetçi kodlara sürekli “seyirci kalması” olduğu söylenebilir. Eser hakkında geniş bir tartışma yürüten Kuryel’e göre eser, izleyicinin öznel pozisyonunu sorgulamasına yol açan üç taktik izler: sanat eserinin yerleştirildiği mekânı yeniden şekillendirir, farklı görsel elementleri üst üste bindirir ve duyuşal kanalları



açar.⁶⁰³ Uzaktan bakıldığında bir sanat eseri olarak algılanmayan, **Resim 55** - Vahit Tuna, Anthony Hopkins, Büst ve Kaide, 2011. Sanatçının İzniyle.

fakat bir sanat mekanının avlusunda konumlandığından ötürü izleyicide sanat eseri olabilme hissini uyandıran çalışma, kişinin esere uzaklığına - yakınlığına göre anlam kazanır.⁶⁰⁴ Öte yandan kendi varlığıyla karşısındaki izleyicilerin (vatandaşların) hareketlerini, duygularını ve düşüncelerini kontrol eden, onlara ezeli varlığını hissettiren ve ulusun nirengi noktası olduğunu hatırlatan Atatürk büstünün, tam da bu anlamlarını kaymaya uğratacak şekilde Hopkins gibi farklı filmlerde farklı kılıklara bürünebilen, sabit bir anlamın taşıyıcısı olmayan bir aktörün büstüne evrilmesi izleyicilerin herhangi bir

⁶⁰³ Aylin Kuryel, *Image Acts and Visual Communities*, 174.

⁶⁰⁴ Bkz, Age., 175 – 182.



Resim 56 - Halil Altındere, *Tabularla Dans*, MDF, Dijital Baskı, 1997. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: *Kayıplar Ülkesiyle Dans*, 29.

büst karşısındaki edilgen konumunu da sarsar. İroni dozu yüksek olan bu eser, böylece ironinin ötesine geçerek izleyicilerin algılarındaki ulusal kodlar konusundaki pasifliklerini daha sonra da sorgulamalarını amaçlar.

Halil Altındere'nin *Tabularla Dans* isimli enstalasyonu (1997) Atatürk imgesini farklı bir açıdan sorgular. Bir milyon Türk lirasının büyütülmüş dijital baskısının üzerinde bulunan Atatürk portresi yüzünü kapatmış olarak görülür (Resim 56). Sanatçının kendi ellerinin montajlanmasıyla oluşturulan eser, sürekli olarak yüzü açık ve ağırlıklı otoriter olarak temsil edilen Atatürk'ü bir utanç içerisinde gösterir. Ancak bu utanç kaynağının o günlerde hükümetlerin yaptıkları mı, halkın içinde bulunduğu durum mu yoksa kendi niyetlerinin ya da çabalarının istediği düzeye erişememesi mi olduğu açık bırakılır. Bu sayede öncelikle her zaman bir önder gibi başı dik ve alnı açık olarak temsil edilen Atatürk'ün de herkes gibi utanabilen ve ortalama bir insanın tepkilerini verebilen bir kişi olduğu duyumsatılır. Bu iş, Atatürk'ün önderlik ve baba vasıflarının toplumda hala korunduğu fikri gözetilerek yapılır ve bu konuları sarsmak çabasına girişmez. Aksine bu konuları kullanarak Atatürk'ün toplumda yaşayan bir figür olarak güncel olaylara tepkisi resmedilmeye çalışılır. Bir yandan Atatürk'ün klasik temsil biçimleri

üzerindeki tabulaştırmaya karşı gelinir, öte yandan da güncel siyasal ve ekonomik gelişmelere Atatürk imgesi üzerinden bir cevap verilir.⁶⁰⁵

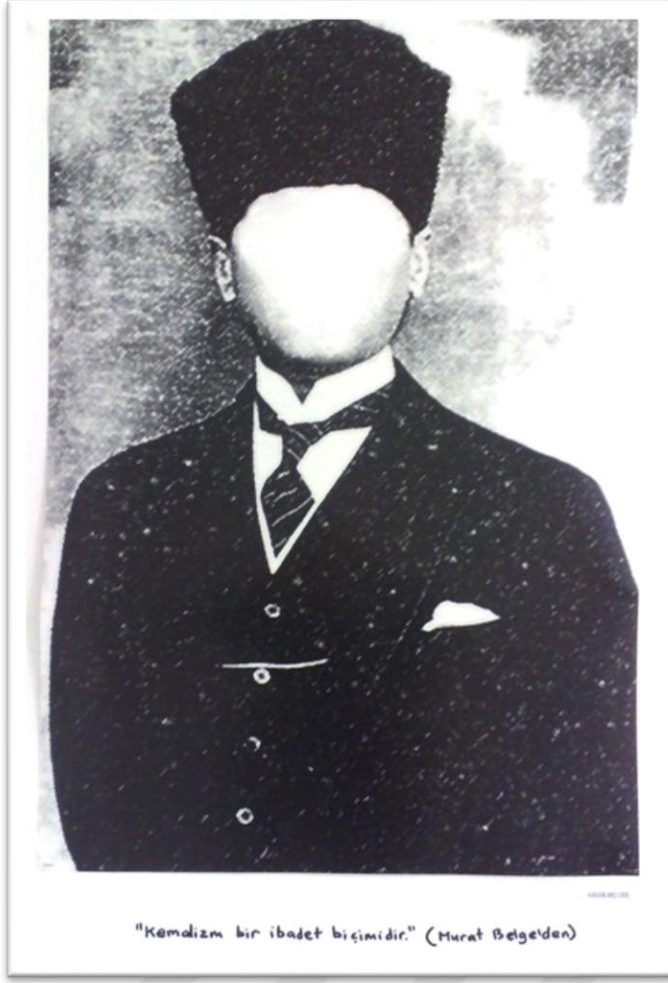
Hakan Akçura'nın *Kemalizm Bir İbadet Biçimidir* isimli poster çalışması (2007) da Atatürk ve Kemalizm üzerine birkaç düzeyde anlam kayması yaratır. Atatürk'ün çok bilinen kalpaklı ve sivil kıyafetli bir fotoğrafından yüz ayrıntılarının silinmesiyle hazırlanan fotoğrafın altına Murat Belge'nin "Kemalizm bir ibadet biçimidir" ifadeleri yerleştirilir (Resim 57).⁶⁰⁶ Hafriyat grubunun "Allah Korkusu" isimli afiş sergisi sebebiyle hazırlanan bu poster, Kemalizm'in bir ibadet gibi algılandığı fikrinden yola çıkarak, Atatürk'ün peygamberleştirilmesini, İslamiyet'te Hz. Muhammed'in yüzünün tasvir edilememesine benzetip Atatürk'ün yüzünü siler.⁶⁰⁷ Sergi, daha açılmadan Vakit gazetesinin hedef göstermesi⁶⁰⁸ ve açılışı sırasında polislerin Atatürk'ü konu alan üç afiş

⁶⁰⁵ Bu eserin farklı bir versiyonunu 2001'de yapan Güneş gazetesi, aynı jesti yirmi milyonluk banknotun üzerine anonim bir biçimde uygulayıp gazetede basarak o dönemdeki ekonomik kriz sebebiyle ortaya çıkan yüksek enflasyona karşı tepkisini dile getirir. Öte yandan sanatçıya yansıtılmasa da aslında eserle ilgili bir soruşturma açılmış ve bienalin düzenleyicisi İKSV uzun süre bu soruşturmaya uğraşmak durumunda kalmıştır. Aktaran, Süreyya Evren, *Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans*, 29 ve 38.

⁶⁰⁶ "Bizde de Cumhuriyet'le birlikte oluşan ideoloji tamamen seküler bir alternatif değildir. Kemalizm bir ibadet biçimidir. Dünya tarihinde kısa bir yer tutsa da, bu sekülerizasyon sürecine girmiş olmak, Allah'ı kaybetmiş olmak demektir..." Murat Belge, *Linç Kültürünün Tarihsel Kökeni: Milliyetçilik*, Söyleşi: Berat Günçikan (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 15.

⁶⁰⁷ Serginin çağrı metninde "Allah Korkusu" kavramının sanatçılar tarafından dört biçimde ele alınabileceği belirtilir: "1. Bireysel olarak, vicdanın sesi anlamında Allah korkusu. Yani ilk anlamıyla, inanç sistemi içinde kulun Yaradan'dan korkusu. 2. Toplumsal olarak, hızla muhafazakârlaşan, İslamleşen ve daha milliyetçi bir köşeye sıkışan Türkiye'de Allah korkusu. Aysbergin yüzeye çıkan popüler kısmı "Mahalle Baskısı". 3. Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu. Kabe / Anıtkabir, Müslümanlık / Laiklik, Hz. Muhammed / Atatürk (Kesinlikle yanlış olan bu eşleşmeler, yanlış karşıt önermeler, toplumdaki kutuplaşmayı doğru gösteriyor olabilir. Serginin açılış tarihinin de 10 Kasım olduğu düşünüldüğünde her anlamıyla Atatürk'ün ölümü toplumun bir kesimi için trajik bir korku daha yaratıyor. Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu...) 4. Küçülen dünya ve global ekonomi içinde Allah korkusu. Yerkürede zenginlik ile akıl, fakirlik ile korku birbirine sıkı sıkıya bağlı. Geleceği akıl'la kuranlar. Geleceği korku'yla kuranlar. Zengin ülkelerin bu dünya halinden ne tür çıkarları var?". Anonim, "Allah Korkusu Sergisi Açılmadan Korkuttu," *Hürriyet*, 7 Kasım 2007. <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisi-acilmadan-korkuttu-7639192> (03.06.2019 tarihinde erişildi).

⁶⁰⁸ Serginin açılışından beş gün önce, 5 Kasım 2007'de "Küstah Sergi" başlığıyla çıkan haberde "sövgü kültürü"nü inşa edildiği iddia edilir ve haberin devamında şu ifadeler kullanılır: "Sergiye katılan sanatçılar ürünleriyle Allah korkusunun insan üzerinde meydana getirdiği tahribatı (!) ve



Resim 57 - Hakan Akçura, Kemalizm Bir İbadet Biçimidir, Poster, 70 x 100 cm, 2007. Sanatçının İznile.

Müzesi'ni korumamız gerektiğini düşünüyorsak, Atatürk'e hakaret mi etmiş oluyoruz? Özetle söylemek istediğim: Son dönemde Atatürk imgesine yönelen sanatçıların ideolojik duruşunu bilmiyorum, dahası bazılarının salt tabulara saldırmak adına bazen vurkaç işler ürettiğini de düşünüyorum, ama cevaplarını

çalışmasını kayıt altına alarak inceleme yapılacağını ve savcılığa bildirileceğini ifade etmesi sebebiyle gergin bir atmosferde açılır ve sergi üzerine birçok yazı kaleme alınır.⁶⁰⁹ Bu yazılardan birinde Ahu Antmen, bu tarz sanatsal üretimlerin tetiklediği tartışma noktalarını çok iyi özetler:

“Özellikle 12 Eylül sonrasında, ticari kaygılarla gerçekleştirilen pek çok kötü Atatürk anıtını beğenmiyorsak, bunlara karşı çıkıyorsak, Atatürk'e hakaret mi etmiş oluyoruz? Atatürk'ün imgesinden çok, bıraktığı mirası, örneğin bir Resim ve Heykel

değişimi anlatmaya çalışacak. Serginin içeriğine bir anlam veremediklerini belirten vatandaşlar ise, amacın sanat olmadığı görüşünde. Gazetemizi arayan okurlarımız, serginin neye ve kime hizmet edeceği konusunda endişelerini dile getirerek, bu tür girişimlerin provokasyon amaçlı olduğunu belirtiyorlar." Anonim, “Küstah Sergi,” *Vakit Gazetesi*, 5 Kasım 2007.

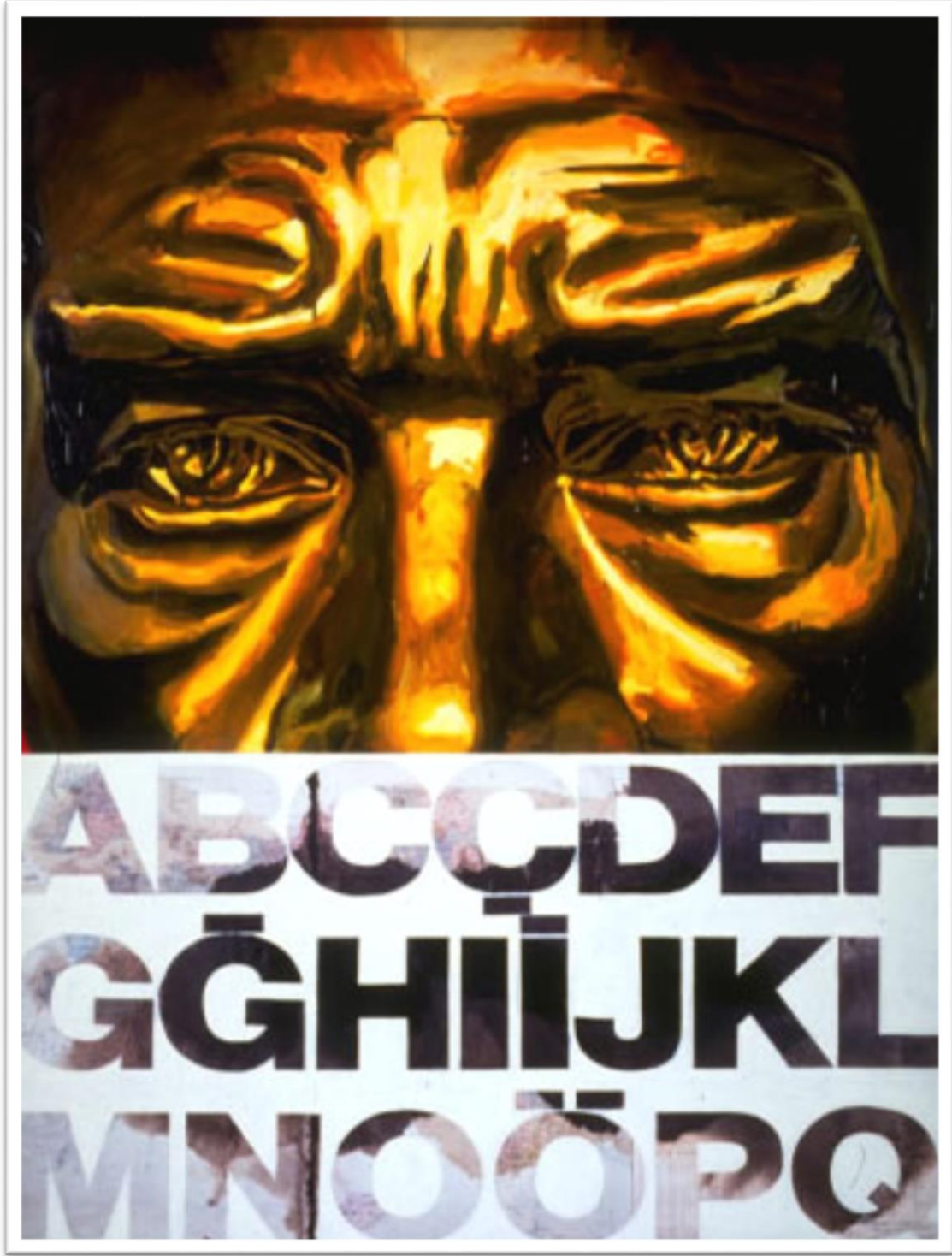
⁶⁰⁹ Örneğin Ahmet İnel, “Totaliter Zihniyet,” *Radikal* 2, 18 Kasım 2007. <http://www.radikal.com.tr/radikal2/totaliter-zihniyet-875601/> (03.06.2019 tarihinde erişildi); Mehmet Y. Yılmaz, “Bilime İnanmak Geleceği Kurtarır,” *Hürriyet*, 16 Kasım 2007. <http://www.hurriyet.com.tr/bilime-inanmak-gelecegi-kurtarir-7701435> (03.06.2019 tarihinde erişildi); İsmail Saymaz, “Yağmurdan Kaçarken,” *Radikal*, 14 Kasım 2007, <http://bianet.org/bianet/kultur/102903-yagmurdan-kacarken> (03.06.2019 tarihinde erişildi).

aramamız gereken bazı sorular açtıkları ortada. Bu konuları tartışınca, düşününce, Atatürk'e hakaret mi etmiş oluyoruz?"⁶¹⁰

Antmen'in işaret ettiği gibi, sanatçıların ideolojik duruşlarından bağımsız olarak, üretilen eserin getirdiği eleştiriye ve yarattığı açılımlara odaklanmak yerine ulusal sembollerin kullanımının yarattığı hukuki ve siyasi ihlale yoğunlaşmak, bu düzeylerde yaşanan şekilci tartışmaların dışına çıkılamamasına sebep olmaktadır. Bu yüzden eserin tam da işaret ettiği gibi ulusal semboller dini bir kutsiyet halesine bürünmekte, bir totem ya da ibadet biçimi haline getirilmektedir.

Vahap Avşar'ın 1990'lı yılların başından itibaren ürettiği bir dizi eser, Atatürk kültürünün sorgulanmasına adanmıştır. *Atatürk / Alfabe* (1991), birkaç katmandan oluşan ve ulusal sembollerini kullanarak yapılan en erken işlerden biridir (Resim 58). Anı/ Bellek II sergisinde sergilenen bu eser iki katmandan oluşur. İlk tuval sarı metalden yapılmış büyük bir Atatürk büstü resmidir. İkinci tuval ise gözleri ve burnu açıkta bırakacak şekilde diğer tuvalin önüne yerleştirilen ve üzerinde Türk alfabesinin P'ye kadar olan harflerinin yazıldığı, hemen sonrasına ise Q harfinin eklendiği bir resimdir. Dikkatli bakıldığında ikinci tuvalin zemininin bir Türkiye haritası olduğu ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı Doğu ve Güneydoğu illerinin asfaltla kapatıldığı, sonra üzerine alfabe harflerinin boyandığı görülür. Bu üst üste gelme birçok farklı okumaya imkân tanır. Öncelikle izleyici çok aşına olduğu bir büstle karşı karşıyadır, özellikle 12 Eylül sonrası seri bir biçimde çoğaltılıp ülkenin her tarafına dağıtılan Atatürk büstlerinden birinin yağlıboya resmidir bu. Tam ağız hizasına eklenen alfabe, artık Q'yu da içerir, bir nevi Atatürk'e Q harfini içeren alfabe söyletir. Fakat bu Q harfi Kürtçe'ye mi yoksa Türkiye'de 90'lardan itibaren yükselen ithal ürün tüketimine bağlı olarak artan İngilizce

⁶¹⁰ Ahu Antmen, "Korkunun Ecele Faydası Yok!," *Radikal*, 21 Kasım 2007, <http://www.radikal.com.tr/kultur/korkunun-ecele-faydasi-yok-832305/> (03.06.2019 tarihinde erişildi).



Resim 58 - Vahap Avşar, Atatürk / Alfabe, Tuval Üzerine Yağlıboya - Bulunmuş Harita Üzerine Asfalt ve Akrilik, 226 x 175 x 7,5 cm. **Kaynak:** Özge Açikkol ve Özkan Cangüven, yay. haz., *Vahap Avşar* (İstanbul: Rampa İstanbul, 2011), 44.

kullanımına mı referans verir sorusunun cevabı açık bırakılır.⁶¹¹ Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı coğrafyaların asfaltla kapatılması – karartılması ise *Atatürk – Alfabe*'yi Kürt sorununa ulusal semboller eliyle (Atatürk imgesi, Türkiye haritası ve Türk alfabesi)

dikkat çeken bir iş haline getirir. Öte yandan bu jest esere dolaylı bir biçimde entegre edildiğinden (haritanın bir kısmının asfaltla kaplanması, sonra da üzerine alfabenin işlenmesi Kürtlere olan referansın doğrudan okunmasını güçleştirir) eser ilk elde Atatürk imgesiyle Q harfinde biten bir alfabenin tezatlığı olarak okunur. Eserdeki bir başka yorum açıklığı, 12 Eylül Atatürkçülüğü, Kürt sorunu ve küreselleşmenin etkisinin iç içe olmasının mı yoksa ta Cumhuriyetin kuruluşundan beri yaşanan ulus-devlet inşası ile Kürtler arasındaki uyuşmazlığın üzerine gelen küreselleşme etkisinin ve bazı ulus-devlet kurgularından (örneğin alfabe) görece feragatin mi vurgulandığının tam olarak kestirilememesidir.

Benim Naçiz Vücutum Elbet Bir Gün Toprak Olacaktır (1995 – 2010) isimli eserinde ise Avşar, Atatürk'ün çok sık kullanılan bir portresinin imitasyonunu yapar ve aynı pozu sonraki dört tuvalde git gide soyutlaştırır (Resim 59). En son tuval artık soyut bir resimdir, hiçbir figüratif öge taşımaz. 1926'da İzmir'deki suikast girişiminin başarısızlığa uğraması sonucu Atatürk'ün yayınladığı bir genelgede ifade edilen bu sözleri “ (...) ancak Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır” ifadesi takip eder. Eserde Atatürk'ün naçiz vücudu gibi imgesinin de zamanla aşınması – soyutlaşması, Atatürk'ün dünyeviliğine olan vurguyu artırmaya yönelik bir çaba olarak okunabilir. Cümlelerin ortasından koparılıp ilk bölümün eserin konusu yapılması, Atatürk'ün faniliği ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ilelebetliği arasındaki tezatlığı artırarak erken Cumhuriyet

⁶¹¹ Sanatçı bir söyleşisinde kendi pozisyonunu şöyle açıklar: “Kürt meselesi için kesin bir parçasıydı ancak ben Kürtçe'deki değil İngilizce'deki Q harfine işaret edip kendi kendime yeni bir alfabe yaratıyordum. Tekrar, işlerdeki çok boyutluluk meselesi, sanat eserinde katmanların ve değişik okumaların gerekliliği meselesi bu işte belirginleşiyor. Önümüzde Atatürk'ün seri üretimle çoğaltılmış büstünün dev bir yağlıboya tablosu; kirlenmiş, ziftlenmiş bir harita; karışmış, piçleşmiş bir alfabe ve İngilizce'nin kaçınılmaz biçimde sanatın dili olacağına işaret eden genç bir Türk sanatçısı...”. Vahap Avşar, “Söyleşi,” *Söyleşen: Vasıf Kortun, Vahap Avşar* (İstanbul: Rampa İstanbul, 2011), 34.



Resim 59 - Vahap Avşar, Benim Naçiz Vücutum Elbet Bir Gün Toprak Olacaktır, Tuval Üzerine Yağlıboya, Her Biri 76 x 60 cm, 1995 - 2010. **Kaynak:** Özge Açikkol ve Özkan Cangüven, yay. haz., *Vahap Avşar* (İstanbul: Rampa İstanbul, 2011), 102 – 103.

döneminden itibaren inşa edilen Atatürk kültünü ve Atatürk'ün imgesinin ulusal sembol haline getirilmesinin bir eleştirisini sunar.⁶¹²

Memed Erdener'in (Extramücadele) *Barış Ormanı* (2004) isimli çalışması Atatürk'ün ciddi ve otoriter algısını kıran ironi dozu yüksek bir iş olarak göze çarpar (Resim 60). Animasyonda gökteki ay ve yıldızın ters döndüğü bir Anıtkabir görüntüsü belirir. Atatürk Anıtkabir'in arka kapısından peleriniyle çıkar ve eski model arabasına atlar. Gece vakti ormanda "Türban Şoray"la buluşur. Türban Şoray baştan ayağa türbanlı, büyük gözlü, makyajlı ve topuklu ayakkabılıdır. Kadın elini uzatır, Atatürk biraz düşünür, sonra el ele tutuşurlar. El ele tutuştuklarında bütün baykuşlar uçuşur! Eserin animasyon tekniğiyle yapılması bile ulusal sembollerde bir ciddiyet kaybının yaşanmasına sebep olur. Erdener'in başka çalışmalarında da sık kullandığı ters dönmüş ay-yıldız imgesi, ülkede (ve videoda) ters giden bir şeylerin varlığının işareti olarak ilk sahnede belirir. Atatürk'ün pelerinli tasviri de bir kurtarıcı (ya da Süpermen) olarak yarı-

⁶¹² İkinci bölümde ayrıntılı olarak tartışıldığı gibi, Atatürk'ü merkeze alan bir resmi tarih anlatısının inşasının tam da o dönemlere denk geldiğini de gözden kaçırmamak gerekir. Bu veciz sözün söylendiği yıl aynı zamanda ilk Atatürk heykelinin dikildiği yıldır, 1927 yılında ise Nutuk okunur.



Resim 60 - Memed Erdener, Barış Ormanı, Animasyon Film, 1' 41''. Sanatçının İzniyle.

tanrılaştırılmasına referans verir. Siyasal İslam'ın yükselişinin akabinde yükselen ulusalcılığın çatıştığı en temel konuların başında gelen laiklik ilkesinin sembolik temsilleri (genelde takunya / tespîh / sarık / sakal / cübbe / türbana karşı, ışık – aydınlık / mini etek / açık saç / meşale / Atatürk imgesi vs. sembollerinin kullanımı) bu eserde beklenmedik bir biçimde uzlaştırılır. Görgülü'ye göre eser sanatçının dini kıyafetli bireylere dönük şüphelerinin ve merakının bir sonucu olduğu kadar sekülerizmin kolektif şüphelerini yansıtır; ama aynı zamanda bu durumun cumhuriyet ideolojisi içerisinde müşterek bir işlerliğin önünde engel olmadığını vurgular.⁶¹³ Bu uzlaşmaya ya da karşılıklı toleransa şahit olan iri gözlü baykuşların uçuşması, birbirine zıt bir biçimde konumlanan ulusalcı – seküler kesim ile anti-seküler cenahta bulunan insanların ikisinde birden beliren bir şok etkisi olarak yorumlanabilir. Atatürk ile muhafazakâr kesimler arasında yaptırılan barış, aynı zamanda iki kesim tarafından son yıllarda hararetlenen tartışmaların ve

⁶¹³ Vehbi Görgülü, "Negotiating the 'Impossible': Religion and Politics in the Tactical Works of Extramücadele," *Third Text* 29, no. 3 (2015): 242.

kamplaşmaların eksikliğine ve verimsizliğine dönük bir eleştiriyi de zımni olarak barındırır.

4.3. İstiklâl Marşı

İstiklal Marşı'nın güftesi, 12 Mart 1921'de milli marş olarak kabul edildikten sonra 1924 – 1930 arasında Ali Rıfat Çağatay'ın Acemaşiran makamındaki bestesi, 1930'dan itibaren ise Osman Zeki Üngör'ün Batı müziği esaslı bestesi ile birlikte icra edilir. Osman Zeki Üngör'ün bestesi, 1922'de Mehmet Âkif'in şiirinden bağımsız olarak yapılır ve daha sonra İstiklal Marşı'na uyarlanır.⁶¹⁴ 1925'te ve 1937'de İstiklal Marşı'nın değiştirilmesine dair yarışmalar açılrsa da marş değiştirilmeden kalır.⁶¹⁵ İstiklal Marşı 1982 yılında hazırlanan anayasada değiştirilmesi teklif dahi edilemeyen maddeler arasında zikredilmiş olsa da daha önceki anayasalarda marşa dair herhangi bir atıf göze çarpmaz. Günümüze kadar da marşı ve kullanım biçimlerini düzenleyen herhangi bir koruma kanunu mevcut değildir. Bu durum zaman zaman marşın bestesinin değiştirilip değiştirilemeyeceğine dair bir tartışmanın zeminini oluşturur.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Ahmet Günlük, “Otuz Bey Yıllık Müzik Eğitimcisi Hikmet Günsel İstiklal Marşı'nı Yorumladı: Marşı Doğru Söylemek Kolay,” *Cumhuriyet*, 15 Ağustos 1990, 5.

⁶¹⁵ 2009 yılında ortaya çıkan yeni belgeler doğrultusunda 1925 yılında bir yarışmanın tertip edildiği fakat çok fazla bir ses getirmedeği ortaya çıkmıştır. Akif'in şiirine yapılan eleştirilerin başında Batı Medeniyetini canavar olarak tanımlama, Türk kelimesinin hiç kullanılmaması, lidere şükran ifadelerinin bulunmaması ve şiirin uzunluğu bulunur. 1937 yılında ise Ulus gazetesi eliyle bir yarışma daha tertip edilmiş, Falih Rıfkı da Necip Fazıl'a marş için teklif götürmüştür. Necip Fazıl ise marşın yazımının doğrudan kendisine verilmesini ve yarışmanın iptalini ister ve “Büyük Doğu” şiirini yazar, fakat Atatürk'ün 1938'de vefatından ötürü şiir Atatürk'e sunulamaz ve Âkif'in şiiri marş olarak devam eder. Bekir Şahin, “İstiklâl Marşı'nı Değiştirme Girişimleri ve Belgeleri (1925),” *Mehmet Âkif, Milli Mücadele ve İstiklâl Marşı* içinde, yay. haz., Ercan Yıldırım (Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı Yayınları, 2011), 67.

⁶¹⁶ Örneğin 1990 yılında Kültür Bakanlığı üç araştırma şirketine marşın değiştirilmesi konusunda araştırma yürütme görevi verdiğini açıklar ve bu durum kamuoyunda bir süre hararetli bir biçimde tartışılır. Anonim, “İstiklâl Marşı İçin Kamuoyu Araştırması,” *Cumhuriyet*, 4 Ağustos 1990, 18.

İstiklal Marşı konu edinilerek yapılan sanatsal çalışmaların sayısı bayrak, Atatürk imgesi ve askeri kodlara nazaran daha azdır.⁶¹⁷ Böyle bir eğilimin neden oluştuğuna dair net bir bilgi bulunmasa da ulus-devlet ve milliyetçilik eleştirisi yapan sanatsal çalışmaların marşı diğer sembollerden daha az kullanmalarının sebeplerinden birinin marşın görsel değil daha işitsel / performatif bir formunun olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Marşın bir materyal olarak kullanılabilmesi için bir miktar müzik birikimine de ihtiyaç duyulması bu tercihin daha az yapılmasının bir başka sebebi olmuş olabilir.

Zeyno Pekünlü, üç video çalışmasında İstiklâl Marşı'nın metinsel, müzikal ve bireylerle olan ilişki özelliklerini yapı sökümü uğrattır. *ÇiftDüşün-I* (Doublethink – I) (2009) isimli çalışmasında Pekünlü İstiklâl Marşı'nı oluşturan 256 kelimeyi alfabetik bir sıraya dizer ve okur (Resim 61). Böylece marşın milliyetçi kodlarla bezeli kelimeler bütünü Dadaist bir şiire dönüşür. Videonun okunmasına eşlik eden fotoğraflar da eserin hazırlandığı yıl Google'da "istiklâl marşı" araması yapıldığında çıkan ilk 256 fotoğrafın bir kolajıdır. Böylece her kelimeye bir fotoğraf denk gelir. Video, ismini George Orwell'ın 1984 romanından alır ve romandan bir pasajla açılır: "Ve eğer başka herkes Parti'nin dayattığı yalanı kabulleniyorsa –eğer bütün kayıtlar aynı masalı söylüyorsa–, o zaman yalan tarihe geçecek ve gerçek olacaktı. Parti sloganında ne deniyordu: "Geçmiş denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar (...) "Gerçeklik denetimi" diyorlardı buna: Yenisöylem'de ise "çiftDüşün"⁶¹⁸ Orwell çiftDüşün (doublethink) kavramını ise kitapta şöyle açıklar:

"Hem bilmek hem de bilmemek, bir yandan ustaca uydurulmuş yalanlar söylerken bir yandan da tüm gerçeğin ayırında olmak, çelişkilerini bilerek ve her ikisine

⁶¹⁷ Bu az örneklerin en erken olanlarından birisi, Türkiye dışından gelir. Slovenyalı ünlü sanat topluluğu N.S.K. (Neue Slowenische Kunst) 'nın müzik bölümünü oluşturan Laibach grubu 2006 yılında *Volk* isimli bir albüm yayınlayarak birçok ülkenin ulusal marşını elektronik müzik formatında icra eder. İstiklâl Marşı da bu kapsamda İngilizce olarak bambaşka bir formatta seslendirilir.

⁶¹⁸ George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, çev. Nuran Akgören (İstanbul: Can Yayınları, 2007), 37.



Resim 61 - Zeyno Pekünlü, Çiftüşün - I, Video, 4'43", 2009. Video Görüntüsü. Sanatçının İziyle.

de inanarak birbirini çürüten iki görüşü aynı anda savunmak; mantığa karşı mantığı kullanmak, ahlaka sahip çıktığını söylerken ahlakı yadsımak, hem demokrasinin olanaksızlığına hem de Parti'nin demokrasinin koruyucusu olduğuna inanmak; unutulması gerekeni unutmak, gerekli olur olmaz yeniden anımsamak, sonra birden yeniden unutuvermek: en önemlisi de, aynı işlemi işlemin kendisine de uygulamak. İşin asıl inceliği de buradaydı: bilinçli bir biçimde bilinçsizliği özendirmek, sonra da, bir kez daha, az önce uygulamış olduğunuz uykuya yatırmanın ayırında olmamak. "Çiftüşün" dünyasını anlayabilmek bile çiftüşünü kullanmayı gerektiriyordu".⁶¹⁹

Marşın bağlamlarından koparılmış kelimeleri yan yana dizildiğinde kimi yerde önceki ve sonraki kelimelerle ilişkilenerken yepyeni anlamlar kazanır. Videonun arkasında akan görüntüler kolajı da, resmi tarihin çiftüşünü nasıl kullandığını, yarattığı söylemin

⁶¹⁹ Age., 38.

ve sembollerin performatif tekrarları sayesinde nasıl hakikat haline geldiğini ve bu inşanın nasıl nesilden nesle aktarıldığını gözler önüne serer.

Çifdüşün – II (doublethink – II) (2009) de İstiklal Marşı'na odaklanır, fakat bu kez okul öncesi çocukların marşla ilişkilencmeleri konusunu irdeler (Resim 62). Bu videoda sanatçı İstiklal Marşı'nı büyük bir heyecanla ezberden okuyan okul çağına gelmemiş çocukların ebeveynleri tarafından çekilmiş görüntülerini farklı bir biçimde kolajlar. Videonun ilk bölümünde marşın ilk beş kıtasını okuyan beş çocuk sesi duyulur, fakat çocukların görüntüleri yoktur, ekran siyahtır. Beş kıtanın bitiminde bu sefer çocukların görüntüleri vardır fakat sesleri yoktur. Aslında video, izleyicilerin önce karanlık bir koridordan geçtiği ve marş okuyan çocuk seslerine maruz kaldığı, daha sonra ise girdikleri bir odada videonun ikinci bölümü olan çocukların marş okurken çekilmiş sessiz görüntülerini izledikleri bir enstalasyon ile birlikte kurgulanmıştır, fakat video bu enstalasyon ile henüz sergilenmiş değildir.⁶²⁰ Görüntülerde henüz okula bile gitmeyen

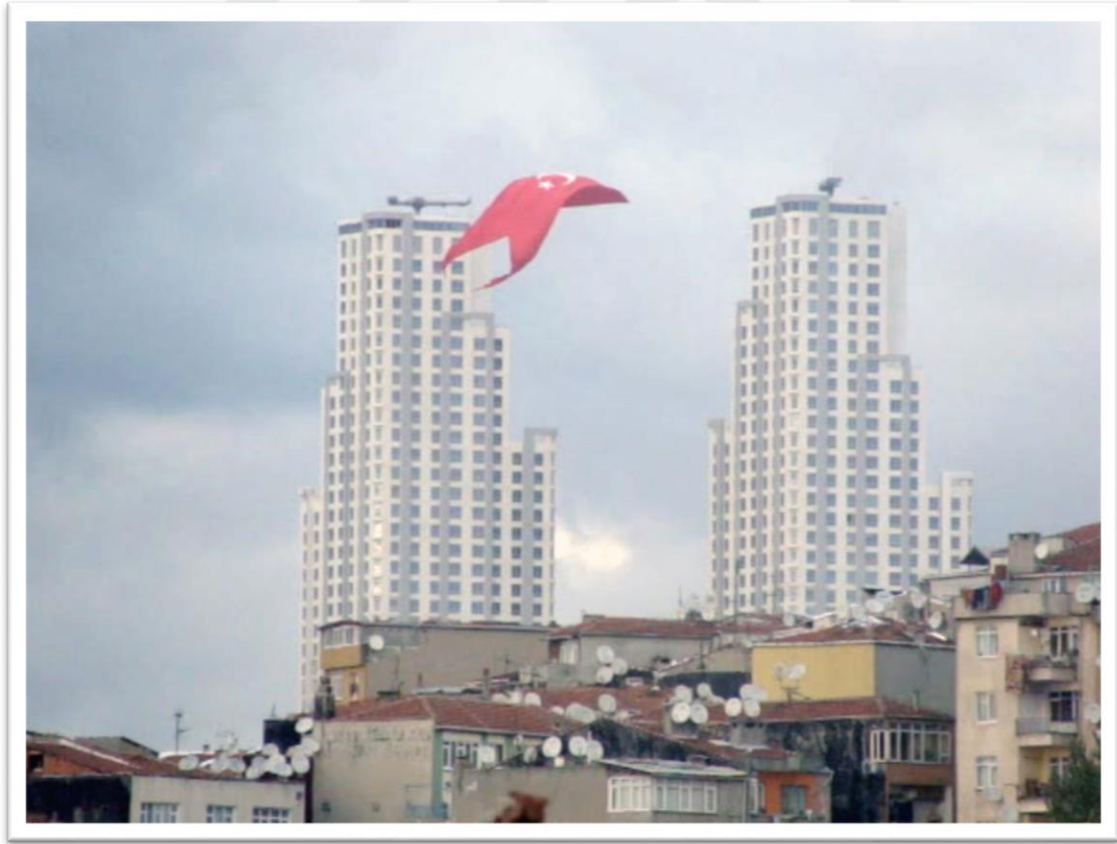


Resim 62 - Zeyno Pekünlü, *Çifdüşün - II*, Video, 4', 2009. Video Görüntüsü. Sanatçının İznıyla.

⁶²⁰ Zeyno Pekünlü ile görüşme, İstanbul, 20 Mayıs 2019.

çocukların anlamını bilmedikleri sözcükleri nasıl da içtenlikle söyledikleri ve ebeveynlerinin de bundan nasıl gurur duydukları gözlemlenir. Çocukların ulusal sembollerle bu kadar erken yaşta karşılaşmaları, gözyaşları içinde icra etmeleri, sert bir mizaç takınmaları ve tehditkâr bir şekilde parmak sallamaları, resmi söylemin semboller yoluyla nasıl da hızlı bir biçimde *çocukların gerçeği* haline geldiğini göstermesi bakımından çarpıcıdır.

Pekünlü'nün bir başka video çalışması olan *Hep O Şarkı* (2012) bu kez marşın bestesini bozar ve notaları vuruş uzunluklarına göre yeniden sıralar (Resim 63). Ortaya çıkan absürt seslere karşılık gelen heceler de ayrı bir tuhaflık yaratır. Seslere eşlik eden görüntüde iki gökdelen arasına gerilmiş çatal dilli bir Türk bayrağı dalgalanırken gökdelenlerin altında kentsel dönüşüme uğratılan Tarlabası'nın binaları görülür. Siren sesiyle açılan video, siren sesiyle son bulur. Hem siren sesi, hem de Tarlabası'nın



Resim 63 - Zeyno Pekünlü, *Hep O Şarkı*, Video, 1'55", 2012. Video Görüntüsü. Sanatçının İzniyle.

üzerinde dalgalanan bayrak, yeni düzende Tarlabası gibi mekânlara yer olmadığını sezdirir. Nota dizilimi tamamen değişse de izleyicinin İstiklal Marşı olduğunu fark edebildiği ses, marşa eşlik eden ve Tarlabası'nın üstünde dalgalanan çatal dilli bayrakla birlikte üst ve alt sınıfları temsil eden binaların işaret ettiği yeni nizamın çarpıklığını gözler önüne serer. Video çalışması, ulusal semboller ve sınıf farklılıklarını bir arada düşünmesi ve ulus-devletin tüm vatandaşları eşit bir şekilde kapsama vaadinin çöküşünü işaretlemesi bakımından da dikkate değer bir çalışmadır.

Gülçin Aksoy'un *İsimsiz* (2013) videosu, 1980 askeri darbesi sonrasında TRT'nin açılış ve kapanış anonslarının İstiklal Marşı törenleriyle yapılmasından yola çıkar (Resim 64). TRT'nin tek kanal olduğu dönemlerde Anıtkabir'de çekilen askeri bir bayrak töreninin görüntüsü her sabah ve akşam ekrana getirilir. Bu görüntülerden birini montajlayan sanatçı, bayrak törenini icra eden askerlerin ekrana doğru gelişini ve bölük komutanının kılıcını kınına koyuşunu alıp, bu bölümü görüntünün geri sarılmış haliyle montajlar. Dolayısıyla İstiklal Marşı ve bayrak töreni görülmez, fakat özellikle dönemi yaşamış, 1980'lerde televizyon karşısında zaman geçirmiş insanların hafızasında o tören ve marş çağrışıdır. Eserin vurgusu ise sabah akşam her gün yapılan bu yayının tekrarı yoluyla başka kanal olmadığı için televizyon izleyen herkesin askeri komutlara ve ulusal sembollere maruz bırakılmasıdır. Eserin üretildiği 2013 yılında bile bu görüntülerin başlangıcını gören her orta - üst kuşak izleyicinin görüntülerin devamını biliyor olmasına atfen, sanatçı tören görüntülerinin bir kısmını alıp tersine çevirerek onu döngüye sokar. Askerler ekrana doğru uygun adım gelir ve giderler. Bu montaj hamlesi yoruma ve çağrışıma açık alanlar bırakır. Böylesi bir tekrar, gün içerisinde hiçbir şeyin yaşanmadığını, ya da her ne olursa olsun askerlerin gelmesi ve gitmesi durumunu değiştirmediğini ima eder. Ülkenin tamamını bir kışla gibi düşünerek günü tekmille başlatıp bitirmek gibi totaliter bir eylem, bütün günü ve gündelik hayatı da koca bir paranteze alır. Ayrıca bayrak ve İstiklal Marşı da askeri rejimin birer otorite aracı haline

gelir, çünkü yukarıdaki bölümlerde de değinildiği gibi ulusal sembollerin taşıdıkları mesajlar, onları kullananların politik aidiyetlerine göre zaman zaman anlam kaymasına uğratılabilir. 12 Eylül sonrası ulusal sembollerin aşırı kullanımı da (her yere Atatürk büstlerinin gönderilmesi, her şehrin bayraklarla donatılması vs.) bu sembollerin taşıdığı mesajların daha militarist ve etnik-milliyetçi bir vurguya kaymasına sebep olmuştur. Bu yüzden de sanatçı yerinde bir hamleyle bayrak ve marş kısımlarını videosuna dahil etmez. Mesele askerlerin her sabah ekranlara gelip (kalk içtması) akşam da gitmesidir (yat içtması). Böylece bir kuşağın hafızasına nakşolan görüntüler, bu video eliyle sorgulanır.

Vahit Tuna'nın *Ev Alma Komşu Al* (2011) isimli yerleştirmesi de İstiklal Marşı ve bayrakla kurulan ilişkinin sorgulanmasını yine marş paranteze alarak sağlayan ilginç bir iş olarak karşımıza çıkar. Eser, bayrak olarak hazırlanmış perdelerin *20th Century Fox* giriş müziği eşliğinde otomatik olarak kapanmasından oluşur (Resim 65). *20th Century*



Resim 64 - Gülçin Aksoy, İsimlessiz, Video, 1'11", 2013. Video Görüntüsü. Sanatçının İzniyle.



Resim 65 - Vahit Tuna, *Ev Alma Komşu Al*, Enstalasyon, 2011 . Sanatçının İzniyle.

Fox'un giriş müziği, bir marşı andıran kısa bir trampet girişiyle başlar, dolayısıyla müziğe aşına olmayanlar için tıpkı bir bayrak töreninde olduğu gibi trampet sesiyle bayrağın hareketi bir uyum içerisinde ilerler. Birkaç saniye sonra *20th Century Fox* müziği mekânı doldurur ve eserin ironisi ortaya çıkar. Bayrak şeklindeki perdeler yukarıdan aşağıya doğru inerken bayraktaki kırmızıdan ötürü iç mekâna da kırmızı tonları hâkim olur. Eser İstiklal Marşı'nı doğrudan kullanmadan, fakat marşın duyulacağına dair beklentiyi hareket eden bayrak ve giriş müziğindeki trampet sesiyle oluşturarak izleyicilerin algılarına otomatik olarak var olan kalıpları sorgular. Ayrıca resmi günlerde ve çeşitli politik grupların zaman zaman yaptığı çağrılara karşılık evlere bayrak asma ritüeline de “pratik bir çözüm getirir”. Özel ile kamusal alan arasında perde görevi gören bayrak, hem hane halkının kamusal alanda bayrak asmama ile suçlanmasını önler, hem de iç mekânın bayrak tarafından korunmasını sağlar. Sanatçı da bir söyleşisinde benzer bir noktaya vurgu yapar:

“*Ev alma komşu al* (2011) tamamen bizim nasıl milliyetçileştüğimizin bir alegorisiydi. *20th Century Fox* jenerik müziği eşliğinde açılan perdelerin ardındaki ev dediğimiz mekanın aldığı yeni şekillere göndermeydi. Medya

aygıtlarının esareti... Bayramlarda tak çıkarıcılığa, kimin astığı kimin asmadığının küçük hesaplaşmalarına kadar. Müstakil olanın cazibesi her zaman üzerimde, komşu dediğimiz patlamaya hazır bombanın varlığı ile”.⁶²¹

4.4. Askeri Kodlar

Bir bütün olarak üniformalar, basitçe kişilerin giyinme ihtiyacını karşılamaktan öte giyenleri toplumsal, kurumsal, mesleksel, kültürel ve ulusal açıdan sınıflandırma işlevi görür.⁶²² Her ulus-devletin de kendine ait askeri üniformaları ve onları tamamlayan birtakım rozet, nişan, rütbe vb. sembolleri bulunur. Osmanlı’dan günümüze kadar askerlik mesleğinin ve kültürünün hem devlet hem de toplum içerisinde vatanı / devleti korumak düşüncesinden ileri gelen itibarlı konumu, sembolik düzeyde de devam eder. Askeri üniformaların devleti temsil ettiği için sembolik düzeyde bir kutsiyet taşıdığı da söylenebilir. Bu yüzden herhangi bir biçimde askere ya da giydiği üniformaya karşı gelişen reaksiyonlar, doğrudan devlete karşı geliştirilmiş sayılır. Öte yandan özellikle 90’lı yıllardan itibaren yükselen markalaşmanın da etkisiyle farklı markaların askerlik temalı ürünler üreterek bir asker modası başlattığı ve gündelik hayatta askeri çağrışımlı giysilerin üretildiği de gözlemlenebilir.⁶²³ Tıpkı aynı dönemlerde fotoğrafla çoğaltılan Atatürk imgeleri ya da 2000’lerde farklı biçimlerde üreilmeye başlanan, araba çıkartmalarından tişörtlere kadar her yerde sıklıkla gördüğümüz ay yıldız gibi askeri tasarımlar da gündelik hayatın içerisinde farklılaşarak kullanılmaya başlamıştır; fakat diğer sembollerde olduğu gibi sembolik düzeydeki kutsiyet ve saygınlığını resmi düzeyde korumuştur. Bu alt başlıkta ele alınacak sanatsal eserlerin geniş kapsamda militarist

⁶²¹ Yasemin Özcan, “Bir Coğrafya Hatırası, Tımlar, Tecrübeler,” 2016.

⁶²² Pierre Guiraud, *Göstergebilim*, çev. Mehmet Yalçın (Ankara: İmge Kitabevi, 1994).

⁶²³ Süleyman Fidan, “Türk Kültüründe Askeri Giyim – Kuşam ve Asker Modası,” *Milli Folklor* 92, (2011): 101.

kültüre eleştiri getirmelerinden öte spesifik olarak Türkiye'nin askeri sembollerini kullanarak Türkiye'deki militarist kültürü hedef alan eserlerden seçilmesi hedeflenmiştir, zira ancak o zaman hem siyasi / hukuksal hem de sanatsal bir ihlal söz konusu olur.

Türkiye çağdaş sanatında askeri malzemelerle üretilen erken dönem işlerde doğrudan Türkiye'yi imleyen semboller bulmak zordur. Altan Gürman, İsmail Saray, Selim Birsnel, Erdağ Aksel, Vahap Avşar gibi sanatçıların daha genel anlamda militarizm üzerine yaptığı güçlü işler Türkiye'de askeriyenin güçlü konumunu ve bu durumun yarattığı sorunlara işaret etse de (birkaç istisna dışında) ulusal semboller kullanarak bu eleştirileri doğrudan Türkiye'yi hedef alarak yapma yoluna gidilmez. Bu durum iki sebeple açıklanabilir. Birincisi 1960'lardan 80'lere kadar olan süreçteki anlatım formlarının yavaş yavaş resim dışına taşmasına paralel olarak kavramsal sanatın yükselişi ve yapının izleyicilerin yorumuna açık tutulması ihtiyacına cevaben doğrudan mesajlardan kaçınılması gösterilebilir. İkincisi ise askerlerin halihazırda Türkiye siyasetinde en önemli aktörlerden biri olmalarıdır. 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül'de sivil siyaseti askıya alan askeri kadroların her türlü alandaki sert müdahaleleri, gençlik örgütlenmelerini şiddetle bastırmaları ve ulusal sembollerini sıklıkla kullanarak kendi eylemlerini meşrulaştırma çabaları sanatçıların daha soyut ve dolayımına açık eserler üretmesinin önünü açtığı söylenebilir. 1990'lardan itibaren ise doğrudan Türkiye askeri sistemini konu edinen işleri görmek mümkün olacaktır.

Altan Gürman'ın kısa hayatına sığdırdığı çok önemli çalışmaları, hem resim ve heykelin sınırlarını aşındırarak yeni anlatım biçimlerini Türkiye'de uygulamanın hem de spesifik olarak militarizmin sanatta kavramsal düzeyde sorgulanmaya başlamasının miladı olarak sanat tarihinde önemli bir yer tutar. Sanatını tanımlamak için "kolaj, dekupaj, Montaj gibi yeni sözcükler" dolaşıma sokulur ve "ister ikiboyutlu resimsel düzlemde, ister yassılatılmış rölyeflerinde, isterse üçboyutlu nesnelerin montajlarında

bütün bu sözcükler karşılığını bulur".⁶²⁴ Gürman'ın çalışmalarında sıklıkla sorguladığı militarizm ve onunla beraber gelen bakma – görme biçimleri, deneyimleriyle yakından ilgilidir. 27 Mayıs darbesi sürecinde Ankara'da askerdir, Paris yıllarında ise II. Dünya Savaşı'nda Almanların toplama kamplarında ettikleri zulüm üzerine büyük bir sergi görür.⁶²⁵ Gürman'ın stilize edilmiş doğa tasvirlerinde askeri kamuflajı andıran renk dağılımlarını kullanması izleyicide askerlik kültürünün her yere sirayet ettiğine dair bir algı oluşturur:

“Askeri amaçların bir nesnesi durumuna sokulmuş doğa bu nedenle gerçek amaçlarından ve doğal görüntüsünden koparılmış, insandan ve insancillaşmaktan uzaklaştırılmıştır. Gürman'ın bu görüntülerde yaptığı öyle mantıklıdır ki, bu doğaya baktığımızda genel bir doğa imgesini içeriyorlarmış gibi görünürler. Ama bu bilinen, geçmişimizle, geleceğimizle yüklü, anılarımızın yaşadığı bir doğa, bir ağaç, bir tepe, bir düzlük değildir, herhangi bir ağaç, herhangi bir tepe herhangi bir düzlüktür. Yine de bir asker için anlamı bizimkinden çok farklıdır, siperdir, hedef, saldırı, savunma, sözcükleriyle özdeşir”.⁶²⁶

Özellikle asker ideogramları ve Montajlar serisi askerliğin nasıl kapatıcı, hayattaki ve doğadaki farklılıkları nasıl tekdüzeleştirici bir yapısının olduğuna dair önemli bir eleştiri getirir (Resim 66). Gürman'ın eserlerinin hiçbirisi doğrudan Türkiye'ye referans vermezler, ömrünün kısalığı sebebiyle de üretiminin yönünün ileride böyle referanslar taşıyıp taşımayacağı sorusu ortada kalır. Öte yandan İsmail Saray ve Erdağ Aksel'in bazı işlerinde Türkiye'deki militer kültüre dair sorgulamalar, doğrudan ulusal sembollere yer vermeden görülmeye başlar.⁶²⁷ Örneğin İsmail Saray'ın *Kara Mektubu Bekleyenler*

⁶²⁴ Canan Beykal, *Altan Gürman* (İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 1991), 22.

⁶²⁵ Age., 16 – 17.

⁶²⁶ Age., 58.

⁶²⁷ 1980 darbesi sonrasında özellikle resim ve heykel alanında eser üreten birçok sanatçı, darbenin getirdiği zorlukları ve zulümleri eserlerine dolaylı bir biçimde taşımıştır. Mehmet Aksoy, Nevhiz Tanyeli, Orhan Taylan, İbrahim Çiftçioğlu, Turan Aksoy gibi sanatçıların bu dönemlerde yaptıkları bazı eserlerin analizleri için bkz. Ayşe Nahide Yılmaz, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*, 281 – 301.



Resim 66 - Altan Gürman, Montaj 1, Karton Üzerine Selülozik Boya, 100 x 210 cm + 21 x 42 cm, 1967. **Kaynak:** Canan Beykal, **Altan Gürman**, 85.

(1983) isimli, Paris’te 34. Salon de la Jeune Peinture’de sergilenen enstalasyonu kamuflajlı asker figürleri bulundurur ve eser doğrudan 12 Eylül darbesinin yarattığı şiddeti hedef alır. Sanatçı eserinin kurulumuna ve yorumlanmasına ilişkin şu ifadelerde bulunur (Resim 67):

“O sıralarda Türkiye’de, 1980 Askeri Darbesi sonrası mahkemeler ve idamlar devam ediyordu. Yerde ayakları kırık tabureler, taburelerin üzerinde de asitle yedirilmiş camlar var. Bu camların üzerindeyse asılan insanların portreleri yer alıyor. Taburelerin kırılmış kısımları kırmızıya boyalı. Kırık tabure, asılan kişinin altından alınan sandalye ile ilişkili. Yerde ayrıca, kumaşlardan yapılmış ve ahşap parke zemin üzerine yapıştırılmış dört asker figürü var. Asker figürleri, izleyicilerin üzerinden basarak geçmek zorunda kalacağı şekilde konumlandırıldı. Kırık tabureler ve asker figürleri iki duvar arasına yerleştirildi. Duvarların birinde Türkiye’deki askeri darbeleri hatırlatmak amacıyla rulo şeklinde, üzerinde asker figürünün olduğu kumaşlar var. Ruloların arasında da üzerinde metin yazan kumaş ile üstü örtülü başka asker figürleri yerleştirildi. Ben o kumaşları insanların üstünü örten peçeler olarak düşünüyordum. Diğer duvardaysa içi siyah, dışı beyaz renkte keten zarflar ve her zarfın içinde yarısı siyaha boyanmış urgan parçaları

var. Zarfların yanında da üzerinde metinlerin yazılı olduğu bakır levhalar yer alıyor. Yanlış hatırlamıyorsam, o levhaların üzerinde asılan kişilerin suçları yazılıyordu”.⁶²⁸

Erdağ Aksel’in 1980’li yıllarda yaptığı Gerilim Nesneleri serisinde miğferli *Pandoraprizm* (1988)⁶²⁹, Obeliskler ve Yıldızlar serisindeki bazı yıldızlı heykeller ve Tereddüt Nesneleri serisinde hilal ve koltuk değneği içeren heykeller, Türkiye’deki askeri rejimin yarattığı sıkıntılar ve sıkıştırmaları hissettirse de ulusal sembolleri kullanarak Türkiye’ye açıktan referanslar vermezler. Aynı ayrı kullanılan yıldız ve hilal, siyasal açımları yüksek olan Aksel’in eserinin hiçbirinde yan yana kullanılmaz, fakat eserler



Resim 67 - İsmail Saray, Kara Mektubu Bekleyenler, Enstalasyon, 1983. Sergiden Görüntü.
Kaynak: SALT Araştırma - 34ème Salon de la Jeune Peinture (1983) Koleksiyonu, Kod: SARW095

⁶²⁸ Duygu Demir & Sezin Roni, ed., *İsmail Saray* (İstanbul: SALT, 2018), 183.

⁶²⁹ “Gerilim Nesneleri’nden 1988 tarihli bir başka iş *Pandoraprizm*, kaidenin içinden bir yay üzerinde dışarı fırlamış bir asker miğferidir. Burada Aksel, yaşanan askeri darbelere doğrudan gönderme yapar. Kendi ürettiği bir kelime olan *Pandoraprizm* bir yandan Pandora’nın kutusunu, bir yandan da asker yürüyüşünün çıkardığı sesleri hatırlatır. İçinden çıktığı kaideye geri dönmesi mümkün olmayan bir miğfer ile, yaşanmış olan darbeye ve onun etkilerine biraz da ironik bir eleştiri getirir”. Asuman Kırılancık, “Erdağ Aksel,” *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, ed., İpek Duben ve Esra Yıldız (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), 219.

her zaman bu çağrışımlara açık bırakılacak şekilde inşa edilir. Örneğin *Ohal*, *Buhal*, *Şuhal* (1999 – 2000), bu çağrışımların çok yoğun hissedildiği bir iş olarak karşımıza çıkar (Resim 68). Bir kısmının ucuna âlem takılmış olan yedi tane koltuk değneği ve askerliği çağrıştıran pantolon – kemer – bot üçlüsüyle hazırlanan



enstalasyon, birbirine geçişli ve birbiriyle ilişkili olarak okunabilecek Kürt sorunu ve Doğu ile Güneydoğu illerinde

Resim 68 - Erdağ Aksel, *Ohal*, *Buhal*, *Şuhal*, *Karışık Teknik*, 1999 - 2000.

Kaynak:

http://myweb.sabanciuniv.edu/aksel/files/2017/05/Early_Works.pdf

1987’den 2002’ye kadar 15 yıl süreyle uygulanan OHAL, militarizm ve koltuk değneklerinde somutlaşan şiddet, İslamlaşma, dinin militarizmin yolunda kullanılması gibi bir dizi olaya işaret eder.

1990’ların başlarında üretilen ve ulusal semboller kullanarak militarizm eleştirisinin yapıldığı istisnai bir iş olarak Esra Ersen’in 1993’te “At Sanat” sergisi için ürettiği *İsimsiz* çalışmaya bakılabilir (Resim 69). 12 Eylül darbesinin mimarı Kenan Evren’in 1993 yılında Sabancı Holding’e bağlı olan Aksanat’ta (Akbank Sanat Merkezi) açtığı resim sergisini protesto eden bir grup sanatçı, ressam Komet’in fikir öncülüğünde ve Beral Madra’nın küratörlüğünde “At Sanat” isimli bir sergiyi BM Çağdaş Sanat

Merkezi'nde açarlar.⁶³⁰ Emekli olduktan sonra ressamlığa terfi olan ve yaptığı “eserler” ona 1998’de “yaşayan en pahalı Türk ressamı” ünvanını getirecek olan Evren’i protesto eden sanatçılar, Evren’in sıkça kullandığı at figüründen yola çıkarak çeşitli eserlerle tepkilerini ortaya koyarlar.⁶³¹

Sergiye katılan Esra Ersen, bir pazardan edindiği at başlığını sergi mekânına yerleştirir. At başlığına eklenmiş, atın etrafını görmeden düz bir hatta yürümesini sağlayan at gözlükleri ise, tıpkı birer apolet gibi tasarlanmıştır: sarı şeritler ve kırmızı

zemin üzerine ay – yıldız. Sanatçının hiçbir müdahalede bulunmadığı at başlığı, böyle bir



Resim 69 - Esra Ersen, İsimli, At Başlığı, 1993. Sergi Görüntüsü. **Kaynak:** Erden Kosova, *Esra Ersen: Yüz Yüze* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 29.

⁶³⁰ Sergiye katılan sanatçılar Murat Morova, Nazan Azeri, Bala Arıdurdu, Komet, Arzu Başaran, Erkan Özdilek, Figen Aydıntaşbaş, Gonca Sezer, Hülya Botasun, Berna Erkün, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Can Maden, Hüseyin Özinal, Yusuf Taktak, Hale Tenger, İnci Eviner, Mevlüt Akyıldız, Teoman Madra, Su Yücel, Birol Kutadgu, Zafer Mintaş, Mustafa Irgat, Tijen Özgelen, Orhan Taylan, Sumru Yavrucuk, Gülsün Karamustafa, Şeyma Reisoğlu Nalça, Doğan Paksoy ve Esra Ersen’dir.

⁶³¹ İşadamı Ali Balkaner, 1998’de Evren’in yaptığı Atatürk tablosuna 105 milyar lira (dönemin kuru ile 422 bin dolar) ödeyerek Evren’in en pahalı ressam olmasını sağlar. Mehmet Keskin, “Evren’in Tablolarını Kimler Aldı?,” *Cumhuriyet*, 12 Mayıs 2015. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/274291/Evren_in_tablolarini_kimler_aldi_.html (15.07.2019 tarihinde erişildi). Ali Artun da Evren’in ölümünden sonra onun ‘sanatçılığını’ incelediği bir yazıda Evren’in sanatla olan ilişkisini sanatın sermayeyle olan ilişkisinin değiştiği dönemle birlikte ele almak gerektiğini ileri sürer: “Kenan Evren olayı sanat ortamında bir kaza mıdır? Kuşkusuz değildir. Tam aksine, neyin sanat olup olmadığına piyasanın karar verdiği bir döneme geçişin işaretidir. Kültürün ve sanatın özelleştirildiği, sanat ortamlarının şirketlerin elinde işletmeleştirildiği, sanat tarihinin ve eleştirinin eridiği, "her şeyin sanat, herkesin sanatçı" olabildiği çağdaş sanat çağının habercisidir”. Ali Artun, “Diktatörün Sanatçılığı,” *e-skop*, 12 Mayıs 2015. <https://www.e-skop.com/skopbulten/diktatorun-sanatciligi/2454> (15.07.2019 tarihinde erişildi).

serginin bağlamına tam oturur ve Evren'in spesifik olarak kültür sanat alanında üreten insanlara karşı yarattığı baskı, Ersen'in at gözlüklerinde sembolize olur.⁶³² Kosova'nın eser üzerine yaptığı okuma sanatçının yaptığı anlam kaymasını şık bir biçimde özetler: "Gündelik hayattan çekilip alınan bu hazır nesne serginin bağlamı içinde Türkiye'deki modernliğin kendine özgü gelişimine dair bir içerik kazanmıştı. Boyundurluk vurulmuş, görüş açısı daraltılmış, başka yerlere sapması istenmeyen at ile binici arasındaki ilişki açık biçimde ordunun toplumsallığa, vesayet altında tutulması gereken 'sivil' alana olan bakışını yankılamaktaydı".⁶³³

Yine o dönemlerde yapılmış, doğrudan ulusal askeri sembolleri kullanmasa da hem sergi mekânının ulusun hafızasındaki büyük önemi, hem bu mekânın askere giden ya da askerden gelen gençlerin ve onların ailelerinin geçiş noktası olması hem de serginin yarattığı etkiden ötürü ertesi gün sansüre uğraması ve kapatılması sebepleriyle Selim Birsal'in 1995'teki Gar Sergisi'nde sergilediği *Kurşun Uykusu* isimli enstalasyona değinmemiz gerekir (Resim 70). Sergi hakkında bir önceki bölümde bilgi verildiği için bu kısımda eserin doğrudan kendisi üzerine açıklamalarda bulunabiliriz. Grafitle boyanmış kağıt hamurlarının modelden kalıp alınarak kurutulmasıyla hazırlanan ve yerde ölü gibi yan yana yatan on iki figürü (6 erkek, 4 kadın ve 2 cinsiyeti belirsiz çocuk) betimleyen *Kurşun Uykusu*, Ankara Garı gibi her türden insanın geçip gittiği işlek bir yerde farklı farklı algılamalara sebep olur. Bu eserin izleyici profili kabaca üç gruba

⁶³² Ahu Antmen, sergiyle ilgili Cumhuriyet gazetesi için yaptığı bir haberde ironik bir biçimde Evren'in ressamlığından önceki sanata müdahalelerinden bahseder: "Hem Kenan Evren, emekliliğinden önce de resimle ilgileniyordu. 1989 Asya-Avrupa Bienali'ndeki resimlerle yakından ilgilenmiş, Polonyalı bir ressamın yapıtını 'erotik' bulduğu gerekçesiyle kaldırtmıştı. Soyut resimle de ilgileniyordu: Mimar Sinan Üniversitesi'nde gezisinden bir süre sonra Adnan Çoker ve Sabri Berkel'in yapıtları nedense duvarlardan kaldırılmıştı. Resim ve Heykel Müzesi'ni de gezdi: Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Zeki Faik İzer'in yapıtlarına 'Bunlar da resim mi!' dedi. Resmi bir takvim yaprağındaki manzarayla eş gören zihniyetteki pek çokları gibi, o da bir Picasso resmi karşısında aynı tepkiyi vermişti: 'Bunu ben de yaparım'". Ahu Antmen, "Atsanatçılar, Evrenin Bazı Bölümlerine Karşı," *Cumhuriyet*, 27 Kasım 1993, 18.

⁶³³ Erden Kosova, *Esra Ersen: Yüz Yüze*, 29.



Resim 70 - Selim Birsnel, Kurşun Uykusu, Kağıt Hamuru, 1995. Sergiden Görünüm. **Kaynak:** SALT Araştırma - Gar Koleksiyonu, Kod: TAEGAR019

ayrılabilir: bu işi görmeye gelen sanatseverler, garda yaşayan evsizler ve garın ‘normal’ kullanıcıları (yolcular ve onları uğurlamaya gelen arkadaşlar – akrabalar).⁶³⁴ İzleyicilerin eserdeki cansız beden imajlarını kendi gündelik bağlamlarında değerlendirdikleri için⁶³⁵ eserin etkisinin serbestçe dağıldığını söyleyebiliriz. Öte yandan Sarıkartal’a göre eser, uzamsal ve dokunsal karakterine yapılan özel vurgu sayesinde, izleyicilere tekinsiz bir deneyim potansiyeli sunar.⁶³⁶ Yerde yatanlar kimdir, hangi sebeple ölmüştür? Yoksa öldürülmüşler midir? Neden teşhir edilirler, neden hala yaşayanların diyarındadırlar? Yapıtın açık bıraktığı bu sorular, gardan askere uğurlanan gençler ve ailelerinin dünyalarında sarsıcı etki yapar, çünkü figürler şehit ya da terörist ayrımı yapacak herhangi bir iz taşımazlar, sadece ölüdürler. Kendi cansız bedeniyle, herhangi onore edici bir paye

⁶³⁴ Çetin Sarıkartal, “Departing from Oneself,” *Performance Research* 6, no. 1 (2001): 30.

⁶³⁵ “[Serginin gerçekleştiği zamanlarda] hükümet emeklilik sorunlarını konuşuyordu ve ‘Kursun Uykusu’ işime, yerdeki gövde metaforlarına bakıp ‘Demek mezarda emeklilik böyle oluyor’ dedi yaşlı bir kadın”. Beral Madra, “Selim Birsnel’le Söyleşi,” Selim Birsnel ile Söyleşi, *Arredamento Mimarlık* 107, (1998): 124 – 130.

⁶³⁶ Çetin Sarıkartal, “Departing from Oneself,” 33.

taşımaksızın karşılaşma düşüncesinin tekinsizliği esere karşı reaksiyon geliştirilmesinin önünü açar. “Türk askeri teşhir mi ediliyor? PKK propagandası mı yapıyor?” tarzı yorumlar yapılması üzerine tepkilerden çekinen TCDD yönetimi toplumun moralini bozduğu ve bayram yoğunluğunun yaşandığı gerekçeleriyle sergiyi hızla kapattırır.⁶³⁷ Bir yanıyla eser amacına ulaşmış sayılır, çünkü izleyici kitlenin eserle ilişkilmesini başarmış, izleyicileri ikileme düşürmüş ve yaşanan çatışmaların sonuçta insanları ölüme eşitleyeceği hissini vermiştir. Öte yanıyla serginin hızla kapatılması daha fazla izleyiciye ulaşmasını önlemiştir.

Burak Delier’in *Muhafız* (2005) isimli fotoğraf çalışması ise kamuya ulaşmadan (oto)sansüre uğramıştır. Çalışma, Dolmabahçe Sarayı önünde bir eli silah tutan diğer eli ise arkasında olan saygı nöbetine durmuş bir askerin karşısında aynı şekilde duran ve askerin göremediği açıdaki elinde bir satır taşıyan sivil bir kişiyi kadraj içerisine alır (Resim 71). Fotoğraf doğrudan askeri ulusal semboller içerdiğinden serginin kurulumundan itibaren genel bir tedirginlik havası yaşanır, uzun süren telkinler ve tartışmalardan sonra sanatçı açılıştan önce eserin indirilmesine rıza gösterir. Sanatçının ifadesiyle yaşananlar “faili açık olmayan (sanatçı mı, sanatçılar mı, küratörler mi, kurum mu, hepsi mi, belirli bir ‘sağduyu’ mu?) kolektif bir otosansür eylemiydi”.⁶³⁸ Sanatçı otosansürün öznesini kişilere değil o dönem herkesin hissettiği “korcu atmosferi”ne bağlar.⁶³⁹ Peki eserde herkesi bunca korkutan nedir? Eser nasıl bir politik / hukuki / sanatsal ihlâl gerçekleştirmiştir? Temel sebeplerden birisi sanatçının militarizm eleştirisi için anonim askeri bir sembol yerine doğrudan Türk askerini seçmiş olmasıdır. Sivil figürün elindeki saklı satır, fotoğraftaki asker ile sivil figür arasında bir gerginlik yaratır

⁶³⁷ Hülya Karabağlı, “‘Uluslararası Sanat ’95 Sempozyumu’nda Heykel Komedi: ‘Sakıncalı’ Heykeller Kaldırıldı,” *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1995, 14.

⁶³⁸ Burak Delier, *Sanat Dünyasının Senaryoları*, 62. Kitaptaki “Bir Otosansür Vakası: Muhafız” makalesinde (s. 61 – 74) Delier hem eserin sergilenmesiyle ilgili dönen tartışmaları hem de otosansürün sanatsal taktik olarak potansiyelini sorgular.

⁶³⁹ Age., 63.

ve bu gerginlik hangi tarafın galip geleceği belli olmayan tekinsiz bir duruma işaret eder. Sivil kişinin kimliği belli değildir; Türk, Kürt, Ermeni, Arap ya da Batı ülkelerinden birinden sade bir vatandaş ya da bir terörist olabilir. Tam da bu noktada, yani eserdeki sivil kişinin kim olduğu bilinmese de Türk askerine kafa tuttuğu için askeri ulusal



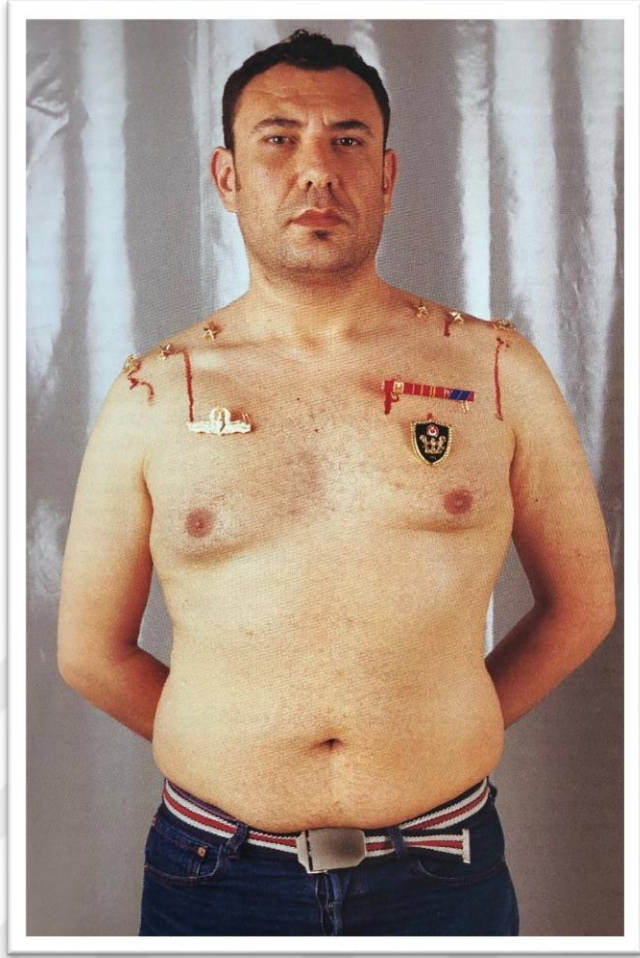
Resim 71 -Burak Delier, Muhafız, Fotoğraf, 125 x 195 cm, 2005. **Kaynak:** Serbest Vuruş Sergi Kataloğu (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2005), 95.

sembollerin de yardımıyla bu durumda eserin doğrudan Türkiye'ye kafa tutmak düzeyinde değerlendirilmesine sebebiyet verdiği düşünülür. Bahsedilen “korku atmosferi” de böylesi bir tahvilin imkanlar dahilinde kalmasından ve bunun sonucunda olacak olan her türlü karalama – kötüleme kampanyasından uzak durmaktan kaynaklanır. Oysa çok rahatlıkla eserin vurgusunun “sivil” ya da askeri alanları temsilen bulunan figürlerin ikisinin de aynı araçlarla (silah – şiddet) bir iktidar oyununa tabi olduğu, bu yüzden gerçek anlamda bir sivil toplumun sıkıntısının çekildiği, şiddetsiz alanlar yaratmanın aciliyeti gibi bir bağlama oturduğu da düşünülebilirdi. Fakat ulusal sembollerin birbirine geçişli bir biçimde eklenebilir yapısı, bir sembolün diğerini tetiklemesine ve bir bütün olarak ülkeye / millete / vatana / bayrağa / lidere / askere / devlete vs. doğru ilerleyen bir anlam halesine doğru gitmeye olanak verdiğinden verilebilecek resmi tepki kötücül bir atmosferin üremesine sebep olmaktadır. Bu noktada sanatçının eseri hem bir politik / hukuksal ihlal, hem de sanat camiasına sinen atmosferin dışına doğru ilerleyen bir sanatsal ihlal olarak değerlendirilebilir. Eserin sergiden kaldırılması bu bakımdan bu ihlalleri geçersiz kılmaz. Eser sergiden kaldırılrsa da katalogda basılı olduğundan, bir şikâyet sebebiyle mahkeme aynı sergide yer alan Murat Tosyalı'nın *İtaat* (2004) ve Demet Yoruç'un *Hulk* (2004) isimli çalışmalarını da kapsama katarak “Türk Silahlı Kuvvetleri'ni alenen aşağılamak” suçlamasını sabit bulur ve katalogların toplatılmasına karar verilir. Sergi yapımcısı Halil Altındere'ye de (sanatçılara değil) Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesinden dava açılır.⁶⁴⁰ Fakat yukarıda bahsettiğimize paralel olarak, aynı sergide gösterilen ve kız ve erkek

⁶⁴⁰ Uzun yıllar boyunca birçok sanatçının, düşünürün, yazarın, gazetecinin yargılanmasına sebep olan ve 2008'de kısmi bir değişiklik yapılan TCK 301. maddenin güncel hali şöyledir: “Madde 301- (Değişik: 30/4/2008-5759/1 md.) (1) Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti Devletini, Türkiye Büyük Millet Meclisini, Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini ve Devletin yargı organlarını alenen aşağılayan kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. (2) Devletin askerî veya emniyet teşkilatını alenen aşağılayan kişi, birinci fıkra hükmüne göre cezalandırılır. (3) Eleştiri amacıyla yapılan düşünce açıklamaları suç oluşturmaz. (4) Bu suçtan dolayı soruşturma yapılması, Adalet Bakanının iznine bağlıdır.”

çocuklarının ilkokul önlüklerini ve yakalarını kamuflej malzemesinden diktirerek bir enstalasyon hazırlayan Nejat Sarı'nın *Okul Önlüğü* (2004) işi, askeri ulusal sembolleri kullanmadan genel bir militarizm eleştirisi yaptığı için dava konusu olmaz.

Murat Tosyalı'nın *İtaat* (2004) isimli yapıtı, sanatçının yarı çıplak bedenine Türk ordusuna ait apoletler, nişanlar vs. nakşettiği ve sembollerin vücuda değdiği yerleri kanayan otoportresidir (Resim 72).

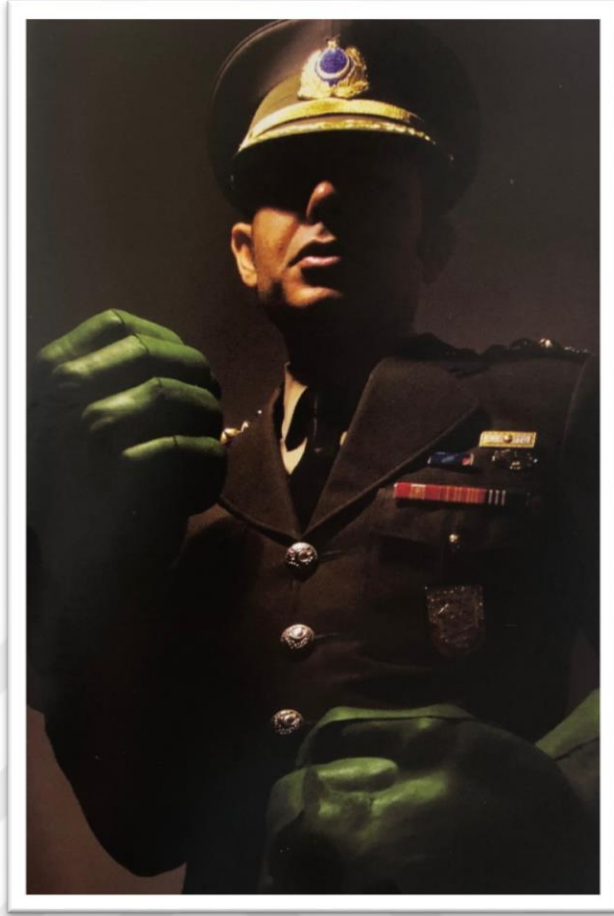


Resim 72 - Murat Tosyalı, *İtaat*, Fotoğraf, 2004.
Kaynak: Serbest Vuruş Sergi Kataloğu, 39

Eser, Türkiye’de askerin gölgesinin sivillerin üzerinden hiç gitmediğine ve askeri otoriteyi bireylerin kendi etlerinde hissettiklerine dair hızlı mesajını izleyiciye ulaştırır. Gözlerini izleyiciyle memnuniyetsiz bir biçimde dikmiş olan sanatçı, herhangi bir acı belirtisi göstermez, daha çok durumu kabullenmiş gibidir. Yine de hem sızan kan, hem de sanatçının sorgulayıcı bakışları gerilimli bir ilişki yaratır. Şener Özmen’e göre “itaat, itaat edenle, itaat ettireni, rütbeyle –kanı, kanla yazılmış (kana karışmış) hayatları gösteriyor ve tüm militarist düzeneklerde olduğu üzere, ruh ve bedenin bütünleşmesi dediğimiz beyin yıkama sürecine yüklenerek basıyor”.⁶⁴¹

⁶⁴¹ Şener Özmen, “Çıldırılmış Olmalılar!,” *Serbest Vuruş Sergi Kataloğu* içinde (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2005), 84.

Demet Yoruç'un *Hulk* (2004) isimli işi de, tıpkı Tosyalı'nınki gibi Türkiye'de askeriye ve otorite arasındaki ilişkiyi işaret eden bir fotoğraf çalışmasıdır (Resim 73). Fotoğraf, Türk ordusuna mensup bir subay figürünün bir çizgi roman karakteri olan Hulk'un elleriyle pozundan ibarettir. Stan Lee'nin yarattığı bir karakter olan Hulk, radyasyon sonucu mutasyona uğramış bir insanın kendini tehlikede hissettiğinde ya da çok fazla sinirlendiğinde dönüştüğü yeşil devdir.



Resim 73 – Demet Yoruç, *Hulk*, Fotoğraf, 2004.
Kaynak: *Serbest Vuruş Sergi Kataloğu*, 35

Yoruç'un çalışması, ordunun zaman zaman Hulklaşması ve muazzam gücünü halk üzerinde kullanmasına işaret eder. Tıpkı Hulk gibi ordu da “rejimi tehlikede hissettiğinde” ya da “hükümete karşı çok fazla sinirlendiğinde” süper güçlerini kullanmaktan çekinmez.⁶⁴² Subay kadraja yukarıdan bakar, dolayısıyla izleyiciler Hulk'un yumruklarına potansiyel hedef mesafesindedirler.

⁶⁴² “TSK, dönüştürücü bir kamu felsefesinin (Kemalizmin) kurucu, taşıyıcı ve yayıcı bir ajanı olarak, laiklik, modernlik ve çağdaş medeniyete ayak uydurma şeklinde algıladığı rejimin temel payandalarının muhafızlığı rolünü tarihsel olarak özümsemiş ve içselleştirmiştir. Bu payandaların tehlikeye girdiğini gördüğü anda, biçimi ne olursa olsun müdahale eder. Bu cevap, Cumhuriyet'in dayandığı ilkelerin tartışılmazlığı ve TSK'nın resmî ideoloji ile bağlantısının organik niteliği üzerine inşa edilmiştir. Bu nedenle, askerî bürokrasinin siyasal etkinliğini büyük ölçüde açıklamasına rağmen tarih-asker, toplum-asker, sivil-asker ve rejim-asker bağlantılarının dinamik boyutlarını, karmaşık niteliğini, ortaya attığı yeni sorulara cevaplayamaz”. Ümit Cizre, “Egemen İdeoloji ve Türk Silahlı Kuvvetleri: Kavramsal ve İlişkisel Bir Analiz,” *Modern Türkiye 'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt 2 (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 6. Baskı, 159.

Eser bir yandan bir izleyicilerde bir gerginlik yaratır, öte yandan ise yoğun bir ironi taşır. Daha talî kalsa da yapılabilecek bir başka yorum ise 12 Eylül'ün “ağır yumruğu” ve Hulk'un yeşil ellerine referansla İslami tonun sonraki dönemlerde yükselişine dair olabilir. Her halükarda eser, Türk ordusunun kontrolü kaybedip alanı dışındaki yerlere doğru şiddet uygulamaktan çekinmemesinin ironik bir temsilini sunar.

Köken Ergun'un *Ben Askerim* (2005) ve *Şehitler* (2019) videoları ise askerlik ile ilgili ritüellere daha etnografik bir bakışla yaklaşır. *Ben Askerim*'de İstanbul'daki 19 Mayıs törenlerini kaydeden sanatçı milliyetçi kodlarla bezeli ve askeri disiplinde sürdürülen törenleri iki kanallı bir video halinde izleyiciye sunar (Resim 74). Videonun başında bir subay (Albay Erhan Altunok) kürsüye çıkıp hafif gitar tınları eşliğinde kitlelere coşkuyla bir şiir okur:

“Ben askerim

Askerim ben.

İçimdeki ruh zenginliği disiplin,

Ahlak ve vatan sevgisinin ifadesidir.

Çünkü ben yaşamak için değil yaşatmak için varım

Kim demiş asker acıkmaz diye? Asker insandır, elbette acıkır

Kim demiş asker yorulmaz diye? Asker insandır, elbette yorulur

Kim demiş asker sevmez diye, asker sever, hem de adamakıllı aşık olur!

Yalnız bir şey yapmaz asker...

Yalnız bir şey yapmaz asker, yalnız bir şey yapamaz

Asker ölmez, öldürülemez.

Çiçek olur dağlarda açar, şehit olur gönüllerde yaşar, kan olur renk verir al bayrağa

Yazılmaz hiçbir zaman hiçbir mezar taşına.

Gel, can kardeşim gel!

Gel, can evim gel!

Ey yüreği dadaşım

Ey yüreği efem

Ey yüreği Karadeniz'im

Ey yüreği Anadolu'm

Gel!

Kız kardeşimin gelinliği, şehidimin son örtüsü

Al bayrağın gölgesinde, gururla, inatla, dimdik gel

Ayağını toprağa vura vura, vura vura gel!"

Törenin devamında hem askerler hem de gençler güçlerini göstermek adına çeşitli akrobatik hareketler yaparlar ve dövüş sanatlarından örnekler sunarlar. Törende görüldüğü üzere 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı'nın gençlik kısmını domine eden askerlik kültürü ve disiplinine spor kısmını domine eden dövüş ve savunma sporları eşlik eder. Burada sanatçının yapısökümcü katkısı törenlerde olan bitene büyüteçle bakmak ve Türkiyeli izleyicilerin yakından bildiği ve birçoğunun gençliğinde bizzat içinde bulunup normalleştirdiği törenleri performe edilen alandan çıkarıp bir sergi salonunda, izole bir alanda, iki kanallı olarak izleyiciye tekrar sunmak olarak ortaya çıkar. Bu bir altını çizme, ritüellere daha yakından bakma olanağıdır aslında, dolayısıyla sanatçının bir ulusal sembolü manipüle ederek onu oluşturan arka planı açığa çıkardığı yapısökümcü bir müdahalede değildir. İzleyicilerin askeri kültürün bütün görsel ve işitsel araçlarla (bayraklar, şiirler, geçit törenleri, müzikler, sis makineleri, askeri semboller ve komutlar vs.) nasıl yeniden üretildiğine tanıklık etmesi amaçlanır. Tabi bu amaca ne kadar varılabildiği ayrı bir konudur, zira bu militarist törenselliği beğenen ve önemseyen



Resim 74 - Köken Ergun, Ben Askerim, İki Kanallı Video, 7'14", 2005. Video Görüntüsü.
Kaynak: Lisa Moravec, “Köken Ergun: ‘In Turkey, the Image of the Soldier Has Been Victimised by Erdoğan’”, Köken Ergun ile Söyleşi, studio international, 28.12.2017.
<https://www.studiointernational.com/index.php/koken-ergun-interview-i-soldier>

azımsanmayacak bir izleyici kitlenin de bulunduğunu belirtmeliyiz. Sanatçı da verdiği bir röportajda yurtsever (patriotic) izleyicilerin genelde eseri çok beğenip eserin askerlerimizi çok iyi gösterdiğini, öte yandan devlete, ulusa ve askeriye karşı eleştirel olan izleyicilerin esere başka türlü baktıklarını ifade eder.⁶⁴³

Bu militarist törenselliği önemseyen kitlenin daha net görülebildiği bir eser için Ergun’un *Şehitler* (2019) isimli videosuna / belgeseline bakılabilir. Video, her yıl 18 Mart’ta düzenlenen Çanakkale Savaşı’nı anma etkinlikleri ve şehitlik ziyaretlerini konu edinir (Resim 75). Her yıl binlerce Türk, Avusturyalı ve Yeni Zelandalı insanın ziyaret ettiği Gelibolu yarımadası, Türkler için milli dayanışma ve birliğin temel merkezlerinden birisiyken Avusturya ve Yeni Zelandalılar için de ulusal bilinci tetikleyen önemli hafıza merkezlerinden birisidir. Sanatçı tur otobüslerinin içinde tur rehberlerinin ajitasyon dozu

⁶⁴³ Lisa Moravec, “Köken Ergun: ‘In Turkey, the Image of the Soldier Has Been Victimised by Erdoğan’,” Interview with Köken Ergun, *studio international*, 28 Aralık 2017. <https://www.studiointernational.com/index.php/koken-ergun-interview-i-soldier> (02.07.2019 tarihinde erişildi).



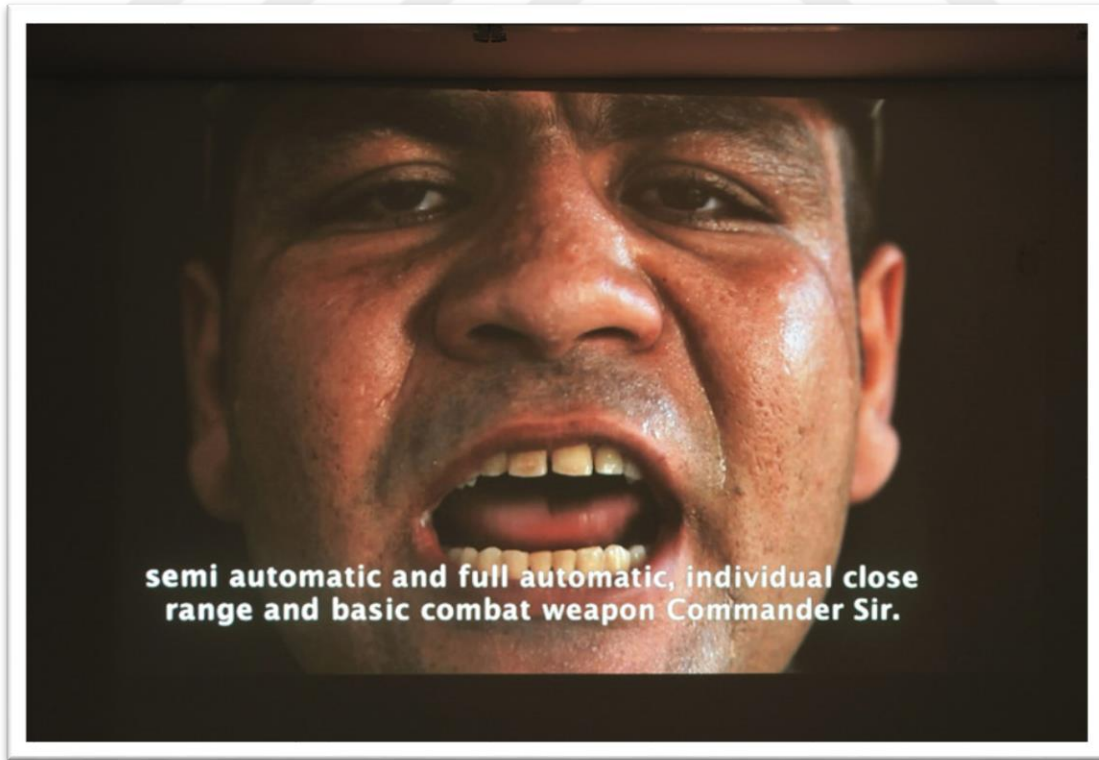
Resim 75 - Köken Ergun, Şehitler, Video, 88', 2019. Videodan Görüntü. **Kaynak:** <https://saltonline.org/tr/1980/heroes-sehitler>

yüksek anlatımlarından Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelmiş liseli gençlerin düşüncelerine, resmi söylemlerle uyumlu zayıf teatral temsillerden Türk ve Avustralyalı / Yeni Zellandalı ziyaretçilerin yorumlarına kadar birçok noktaya kamerasıyla tanıklık eder. Eser hem resmi anlatının nasıl yeniden 'performe edildiğini' hem de bu performanslar yoluyla milli duyguların ve birlik beraberlik hissiyatının nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne serer. Özellikle anma törenlerine gelenler için hazırlanan küçük skeçlerdeki dolayım düzeyi düşük ve mesaj kaygısı yüksek performansları gözyaşları içinde izleyen ziyaretçilerle yapılan röportajların da gösterdiği gibi ulusun varoluş koşullarına dair bu tarz sembolik anlatımlar 'milliyetçi fikirlere belirli bir şekil ve güç verir', çünkü milliyetçi sembolizm *kendine referans verebilme kabiliyetine sahiptir* ve bu durumu sosyalist ya da dini ideolojilerde çoğunlukla yoktur.⁶⁴⁴ Kendi kendine referansın videoda gösterilen en çarpıcı örneklerinden biri Seyit Onbaşı'nın 215 kiloluk top mermisini sırtında taşıyarak topun ağzına sürmesi ve İngiliz gemisini batırması olayının

⁶⁴⁴ John Breuilly, *Nationalism and the State* (Manchester: Manchester University Press, 1993), 2 .Baskı, 64.

canlandırıldığı teatral anlatıdır. Seyit Onbaşı'yı canlandıran kişinin bağırarak konuşması, efe gibi yürümesi ve hikayeyi anlatırken kattığı dramatik etkiler izleyenler üzerinde derin bir etki bırakırken hem Seyit Onbaşı'nın, hem bütün ulusal sembollerin hem de vatanın izleyici kitlenin algılarında yeniden üretilmesine yol açar. Nitekim videonun sonuna eklenen ziyaretçi defterinden karelerde resmi söylemin insanların yorumlarına etkisini gözlemek mümkündür.

Vahap Avşar'ın *Tekmil* (2010) isimli videosu ise askerlikteki teknil verme pratiği üzerinden askeri hiyerarşiyi, askeri eğitimin şiddetli doğasını ve bir bütün olarak askerlik olgusunu sorgular (Resim 76). Uzun yıllar zorunlu askerlik görevini erteledikten sonra kısa dönem askerlik yapan sanatçı, hizmetini bitirdikten altı ay sonra, kendisine talim yaptıran çavuşlardan biri olan Salih Çavuş'u stüdyosuna davet ederek rolleri değiştirir. Kamera arkasındaki sanatçı artık komutları veren çavuş, Salih Çavuş ise sıradan bir erdir. Projeyi kabul eden Salih Çavuş, stüdyoya gittiğinde sanatçı onun saç tıraşını yapar ve



Resim 76 - Vahap Avşar, *Tekmil*, Video, 4'22", 2010. Sergiden Görüntü. **Kaynak:** <http://vahapavsar.com/teknil/>

kamufrajını giydirir. Videoda sürekli tekmil veren çavuş, kısa bir süre içinde rol yaptığını unutturcasına gerginleşir ve terler. Sanatçı yanaşık düzen eğitimini ya da G3 piyade tüfeğinin özelliklerini sorduğunda çavuş askeriyede pek çok kere tekrar ettiği cümleleri saymaya koyulur. Özellikle sanatçının birkaç kere tekrar ettirdiği bazı cevaplarda çavuşun yüz hatlarına yapılan odaklanmalar gerginliğini ele verir. Askeri disiplin ve hiyerarşi çavuşun bünyesine öylesine işlemiştir ki, sivil hayatta aşçı olan Şanlıurfalı bir birey olan Salih, komut alır almaz hızla askerleşebilmektedir. Aralarında geçen bir diyalog, askeri hiyerarşinin her türlü konuya sirayet edebilecek ucu açık bir ilişki biçimi olduğuna işaret eder: “Sigara içiyor musun? *Evet komutanım. Ne anlıyorsunuz bu sigaradan, bırak sigarayı. Emredersiniz Komutanım!*”. Video çavuşun asker andını bağırarak performe etmesiyle tamamlanır: “*Barışta ve savaşta, karada, denizde ve havada her zaman ve her yerde milletime ve cumhuriyetime doğruluk ve muhabbetle, hizmet ve kanunlara ve nizamlara ve amirlerime itaat edeceğime ve askerliğin namusunu Türk Sancağının şanını canımdan aziz bilip icabında vatan, cumhuriyet ve vazife uğrunda seve seve hayatımı feda eyliyeceğime, namusum üzerine andıçerim*”. Askerlik vazifesinin bütün erkeklere zorunlu olduğu Türkiye’de sivil hayatına dönen erkeklerin ulus-devletin sembolik, söylemsel ve fiziki etkilerini sivil hayatta da taşımaya devam ettiklerini işaret eden eser, bu bağlamda izleyicileri kendilerinin ya da yakınlarının askerlik deneyimleri üzerine eleştirel bir gözle düşünmeye davet eder.

4.5. Osmanlı ve Türklük Kodları

Bu alt başlıkta posta pulu, milli takım forması, bozuk para, pasaport gibi resmi olarak devlet sembolü olan nesnelere hazırlanmış, diğer ulusal sembollere üretilen eserlere nazaran daha az sayıda olan eserlerle resmi ulusal semboller olmasalar da devletin Türklüğünü ya da Osmanlılığını / Müslümanlığını işaretleyen bazı nesnelere

ve/veya olaylara (karatahta, Osmanlı tuğrası, 301. Madde, fetih kutlaması törenleri, başörtüsü) gönderme yapan eserlere odaklanılacaktır. Bu işlerin bazıları Türkiye Cumhuriyeti'nin Türk etnik kimliğine teoride ve pratikte yaptığı aşırı vurgunun bir eleştirisini sunarken bazıları da ikinci bölümde altını çizdiğimiz 1990'lardan itibaren devletin imajında Türkiye'nin tarihini Osmanlı'dan ayırmayan bütüncül bir Türk tarihi ve sembolleri okuması önererek yaşatılmaya çalışılan bir kaymanın eleştirisini taşır. Bütün eserleri ortak olarak kesebilecek temel soru ise, Türkiye'nin kimlik sorusu/ sorunu olarak belirlenebilir.

Gözde İlkin'in *Hususi Pasaport* (2009) ve *N. C. (Nüfus Cüzdanı)* (2011) isimli işleri, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının temel bilgilerini kayıt altına alan ve vatandaşların kendilerini olarak üçüncü şahıslara Türk olarak deklere edebilmelerini sağlayan T.C. nüfus kimliği ve yeşil pasaportunun kumaş üzerine nakışla işlenmiş replikalarından oluşur. *Hususi Pasaport*, sanatçının komşu ülkelere yaptığı seyahatlerde sınırlardan geçerken vatandaşı olduğu ülkeyle giriş yaptığı ülke arasındaki siyasi ilişkilerin durumuna bağlı olarak gördüğü muamelelerin nakşedildiği bir nesne olarak tasarlanır (Resim 77). Bu el yapımı pasaport, sınırlarda deneyimlenen kimlik sorunlarının aktarıldığı bir nevi günlüktür. Örneğin bir sayfasına, hangi ülkeye ait olduğu bilinmese de pek de olumlu bir duruşa sahip görünmeyen üç tane subayın silüeti dikilmiştir. Kişisel bilgilerin bulunduğu ilk sayfalarda ise sanatçının sadece adı – soyadı, doğum yeri ve doğum tarihi bilgileri yer alır; sıfatı, yüzü, göz rengi, saç rengi gibi özellikler boş bırakılmıştır. Ayrıca fotoğraf kısmı da yarı kadın yarı erkek fotoğrafı olarak işlenmiştir. Bir ulusa aidiyeti belgeleyen pasaport gibi bir doküman, bireyi doğrudan kendi ülkesinin genel politikaların, basmakalıp temsillerin, ülkesindeki çoğunluğun sahip olduğu dinin, hatta ülke tarihindeki resmi olarak kabul edilmiş ya da edilmemiş suçların bir parçasıymış gibi değerlendirilmek mecburiyetinde bırakabilir. Eser tam da bu noktaya, yani siyasal, cinsel, kültürel, dinsel tercihleri sorulmadan pasaportu sebebiyle sanatçının sınırda Türk,



Resim 77 - Gözde İlkin, Hususi Pasaport, Basma Kumaş Üzerine Nakış, 2009. **Kaynak:** <https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/special-passport-2009.html>

Müslüman, kadın gibi kategorilerde değerlendirilmesini sorgular. Benzer bir hattı takip ederek *N. C. (Nüfus Cüzdanı)* (2011) isimli çalışmasında da sanatçı bu sefer Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanının kadın ve erkek versiyonlarını (pembe ve mavi) yarı yarıya denk gelecek şekilde kumaş üzerine dikişle taklit eder (Resim 78). Bu çalışmada da fotoğrafın yarısı erkek yarısı kadın yüzüdür. Hiçbir bilginin doldurulmadığı kimliğin ön tarafında pembe tarafa, arka tarafında ise mavi tarafa tercih yazılı mühürler işlenmiştir. Cinsiyet ayrımının doğuştan itibaren verilen resmi bir dokümanla kayıt altına alınması, ayrıca bireyin dini ve medeni hali gibi bilgilerin de yer alması konusuna bir itiraz olarak üretilen eser, üzerine işlenmiş tercih mühürleriyle bireylerin kendi tercihlerine bağlı olarak kimlik kazandıklarının altını çizer. 2016 yılından itibaren formatı değiştirilen kimliklerde renk ayrımı ve din ve medeni hale ilişkin bilgiler kaldırılrsa da hem kimliğin

üzerinde cinsiyeti belirten bir hanenin varlığı hem de kimliklerdeki çiplerde dini bilginin saklanması olması devletin kimikleme konusundaki mantığının değişmediğini gösterir.

Nüfus cüzdanını konu edinerek üretilen bir başka eser de Halil Altındere'nin *Tabularla Dans II* (1997) isimli yerleştirmesidir (Resim 79). Aslında Altındere'nin nüfus cüzdanını kullanarak çeşitli



eserler üretmesi bu tarihten birkaç yıl önceye, öğrencilik yıllarına dek

Resim 78 - Gözde İlkin, Nüfus Cüzdanı, Kumaş Üzerine Nakış, 9 x 8 cm, 2011. **Kaynak:** <https://gozdeilkin.blogspot.com/2019/04/id-card-2011.html>

uzanır. Kimliğinin bir kopyasını yağlıboya tuvallerine kolajlaması ve daha sonra kimliğinin üzerindeki fotoğrafta çeşitli manipülasyonlar yaparak (yüzünü kapatmak, arkasını dönmek, utanırcasına kafasını eğmek gibi) resmi kimlikle arasındaki gerginliği izleyiciye yansıttığı işleri farklı formatlarda 1995'te Genç Etkinlik I'de ve 1996'daki Genç Etkinlik II'de sergilenir. Genç Etkinlik II'deki yerleştirmede kendisinin ve Şener Özmen'in büyütülmüş duvara karşılıklı olarak yerleştirilmiş kimliklerinde ağızları kapatılmış olarak görülürler. Ortada ise, üzerinde T.C. Hükümeti yazan bir dosyada İnsan Hakları Derneği raporlarından derlenen üç bin boşaltılmış köyün isminin yazılı olduğu listeler vardır. 1996 yılının başında Altındere'nin kimlik türevleriyle yaptığı işler Mersin'de Teoman Ünüsan Sanat Galerisi'nde de sergilenir. *Tabularla Dans II* ise 5. İstanbul Bienali kapsamında 6 parçalık bir seri halinde Darphane-i Amire'nin dış duvarında sergilenir. Bu kimliklerin ilkinde sanatçı bir kimlikte olması gerektiği gibi



Resim 79 - Halil Altındere, Tabularla Dans, 6 Adet Renkli Dijital Baskı, Her Biri 233 x 170 cm, 1997. Sergiden Görünüm. **Kaynak:** Süreyya Evren, **Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans**, s. 33.

doğrudan öne doğru bakarken diğerlerinde ‘kıpırdanmaya başlar’ ve son kimlikte artık fotoğraf kısmından çıkar. Sanatçının Kürt kimliğine işaret ederek bu serideki son kimliği yorumlayan Süreyya Evren’e göre,

“[K]işi sivil bir de Kürt hayata sahiptir, resmi çerçeveye olan Türk hayatından çıktıkça bu Kürtlük hayatında yaşar, ve aslında o sivil hayatını yaşarken bu resmi kimlik hanesinde, çerçevesinde yoktur ve o kare boştur. O kare aslında hiçbir zaman tam dolmamaktadır, sivil kişi sürekli hareket etmektedir. Gerçekte hiçbir zaman orada temsil edilmek istememiştir ve tam manasıyla kendisi olarak edilmemiştir. (...) Yani aslında neredeyse hayli dolaysız bir biçimde Kürt vatandaşın T. C. Kimliğini yapmıştır Halil...”⁶⁴⁵

24. São Paulo Bienali için de aynı fikrin video versiyonu üretilir. Fakat asıl tepkiler 1998’de Almanya’da René Block ve N. Fulya Erdemci’nin küratörlüğünde açılan İskorpit Sergisi’nde bu kimliklerin farklı versiyonları sergilendiği zaman gelir. Türkiye

⁶⁴⁵ Süreyya Evren, *Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans*, 37.

Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen sergide Altındere'nin yukarıda değindiğimiz Tabularla Dans (1997) ve bir sonraki paragrafta değineceğimiz Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz (1998) isimli işlerinin yanı sıra Y05-485870 ve G06-618211 (1997) isimli iki yeni nüfus cüzdanı işi daha sergilenir (Resim 80). Büyütülmüş kimliklerden oluşan bu işlerdeki fotoğraflarda biri kadın biri erkek iki model göğüsleri görünecek şekilde çıplak pozlanmıştır. Dönemin Fazilet Partili milletvekili Lütfi Yalman'ın mecliste gensoru vermesine ve Star televizyonunda bir programda konunun tartışılmasına kadar uzanan meseledeki sorun teşkil ettiği düşünülen yer, Akit gazetesinde de belirtildiği gibi "Türkiye Cumhuriyeti Nüfus Cüzdanı'nın üzerine çıplak kadın



resmi yapıştırıp, bunu Berlin'de düzenlenen bir sergide göster[mek]'tir.⁶⁴⁶ Bu tepkilerin de gösterdiği gibi eser, resmi anlatıyı (en az) iki noktada paralyze eder. Birincisi kadın

Resim 80 - Halil Altındere, Y05-485870 ve G06-618211, Dijital Baskı, Her Biri 165 x 125 cm, 1997. **Kaynak: İskorpit: Türkiye'den Güncel Sanat Sergi Katalogu**, Berlin, Berliner Kunstveranstaltungs-GmbH, 1998, s. 29

bedeninin kirliliği/ eksik/ ikincil olduğuna dair algı, bir ulus sembolü olan nüfus cüzdanıyla kadın bedeninin (özellikle kadın göğsünün) yan yana gelmesine duyulan öfkede kendini

⁶⁴⁶ Mahfuz Yalçınkaya, "Ahlaksızlığa İçişleri Müdahale Etti," *Akit*, 18 Şubat 1999, 14.

ele verir, çünkü aynı tepki çıplak erkek bedeni için verilmez. İkincisi de, özellikle çalışmamızın ikinci bölümü boyunca tartıştığımız gibi, devletin kendini dışarıda nasıl temsil ettiğine dair uzun yıllardır geliştirdiği reflekslerin hala ne kadar zinde olduğunu gösterir. Kimliğe çıplak kadın resmi koymak kadar bunu yurtdışında sergilemek de büyük bir sorundur, çünkü Türkiye'nin kadın temsiline uygun düşmemektedir. Bu durum, sanatçıların özellikle yurtdışında açılan sergilerde sadece kendilerini değil ülkelerini de temsil ettiğinin düşünülmesinden kaynaklanır, fakat Altındere'nin kimlikleri, Türkiye'deki makbul kimliklerin dışına taşıdığı ölçüde resmi kimliğin krizine işaret etmektedirler.

Aynı sergide sergilenen *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz* (1998)'de Altındere, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi pullarının üzerine 1980 – 1995 yılları arasında gözaltında kaybedilen 12 kişinin (Hasan Ocak, Fehmi Tosun, Talat Türkoğlu, İbrahim Gündem, İsmail Bahçeci, Ali Efeoğlu, Aysel Malkaç⁶⁴⁷, Fahrettin Eren, Hüseyin Morsümbül, İkrâm İpek, Bedri Algan, Rıdvan Karakoç) resimlerini montajlar (Resim 81). Her pulun üzerinde kaybedilen kişinin kaybedilme tarihinin de bulunduğu bu pullar, resmi pul formatında basıldığı için üzerlerinde Türkiye Cumhuriyeti ibaresi de bulunur. Posta pulları, her ne kadar genelde önemsenmeyen renkli kâğıt parçaları olarak düşünülse de, dünyanın bir parçasının hükümetler tarafından çok bilinçli bir biçimde üretilen resimleridir.⁶⁴⁸ Ülkenin kendini temsil etme yollarından birisi olan posta pullarının

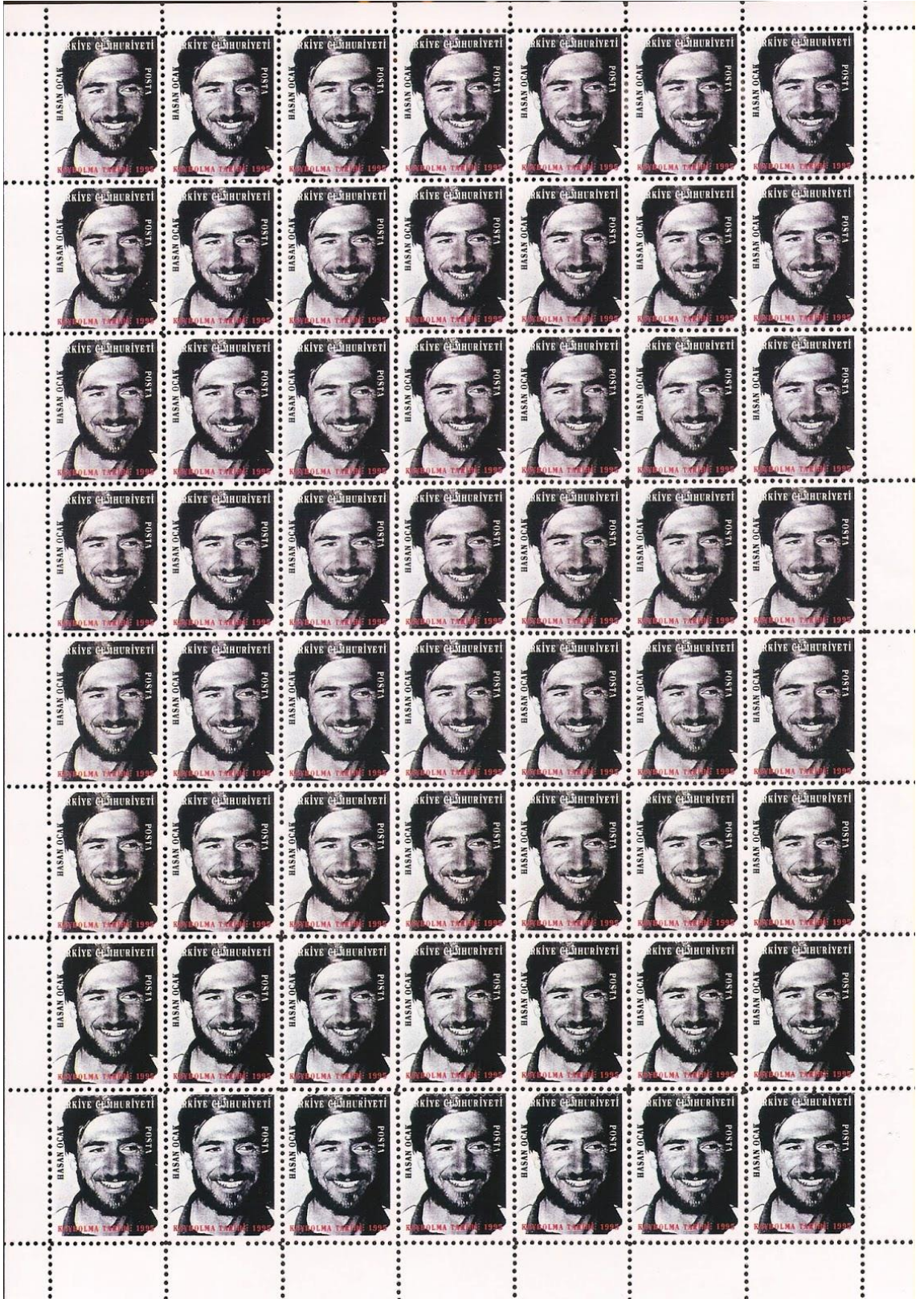
⁶⁴⁷ Aysel Malkaç'ın kendi isteğiyle kaybolduğu ve öldürülmediği daha sonradan ortaya çıkmıştır.

⁶⁴⁸ Bkz. Dennis Altman, *Paper Ambassadors: The Politics of Stamps* (North Ryde, NSW: Argus and Robertson, 1991); Stanley D. Brunn, "Stamps as Iconography: Celebrating the Independence of New European and Central Asian States," *GeoJournal* 52 (2000): 315-323. Örneğin Amerika'nın posta pulu politikaları üzerine yapılan bir incelemeye göre "birçok durumda, pullardaki temsiliyet toplumda herhangi bir çatışma veya bölünmenin olmadığı ve çok az doğal ya da insan yapımı felaketin olduğu fikrini önceleyen seçici bir Amerika tarihine dayanır". Ivan Greenberg, "Postage and Power: U.S. Nationalism and the 1970s 'Bicentennial' and 'Americana' Stamp Series," *Journal of Social History* 49, no. 1 (2015): 53-76. Ayrıca Irak'ta Saddam Hüseyin rejimi sonrası bastırılan posta pullarının bir incelemesi için bkz. Noga Efrati, "Postage Stamp Iconography in Post-Saddam Iraq: Sect-specific Symbols or Nationalist Imagery?," *Nations and Nationalism* 24, no. 4 (2018): 958-976.

üzerine düşünürler, bilim insanları, sanatçılar, yöneticiler gibi ülkenin yüzü olabilecek kişilerin portrelerinin basıldığı düşünüldüğünde, Altındere'nin yarattığı anlam kayması çarpıcıdır. Gözaltında kaybedilen insanların akıbetlerinin bilinmemesi, bu trajedilerin yaşanmasında sorumlu olan devlet görevlilerinin tespit edilmemesi ve haklarında cezai yaptırımların uygulanmaması devletin bu suçlardaki payını inkâr etmesine ve hakikatle yüzleşme ve adalet talep eden hareketlere (Cumartesi Anneleri başta olmak üzere) karşı bastırma ve yıldırma politikaları izlemesine sebep olmuştur.⁶⁴⁹ Bu bağlamda düşünüldüğünde, sanatçının ulusal bir sembolü kullanarak hem kamuoyunda görünür olamayanlara yeniden bir temsil sağlamak, hem devletin bu kaybedilmelerdeki devlet sorumluluğunu ifşa etmek, hem de kaybedilenler demokrasi mücadelesi bağlamında ulusun yüzleri olarak itibar kazandırmak olanağı edindiği söylenebilir.

Türkiye'nin ulus-devletleşme sürecinde Türk etnisitesi haricinde kalan etnisitelerle kurduğu sorunlu ilişki ve Osmanlı geçmişinden kültürel olarak kopma çabaları ulusun kolektif belleğini yeniden şekillendirme noktasında eğitim sisteminde ve dilde önemli değişimlerin yapılması gerektiği fikrini doğurmuştur. Bu süreç zarfında latin alfabesinin kabulü, Osmanlı döneminde farklı dillerde yapılan yayıncılığın Cumhuriyet döneminde zayıflaması ve okullarda tek tip okul önlüğü giyilmesi ile Öğrenci Andı, bayrak törenleri, milliyetçi müfredatların okutulması gibi bir dizi değişim yapılmıştır. Resmi bir ulusal sembol olmasa da 13 Ekim 1928 tarihli Fransız L'illustration dergisine de kapak olan Atatürk'ün yeni alfabeyi tanıttığı fotoğrafta görünen karatahta, uzun yıllar boyunca okullarda kullanılmış ve Cumhuriyet'in aydınlanmacı fikirlerinin sembolü haline gelmiştir. Dilek Winchester'ın *Okuma ve Yazma Üzerine* (2007 – 2012) isimli

⁶⁴⁹ Cumartesi Anneleri eylemlerinin gelişimi ve hem katılan anneler hem de toplum üzerindeki dönüştürücü gücü için bkz. Berat Günçikan, *Cumartesi Anneleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 2. Baskı; Gülsüm Baydar ve Berfin İvegen, "Territories, Identities, and Thresholds: The Saturday Mothers Phenomenon in İstanbul," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31, no. 3 (2006): 689-715.



Resim 81 - Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz, Dijital Baskı, 12 Adet - Her Biri 21 x 29 cm, 1998. Resimde Görülen Hasan Ocak'a Ait Pul Serisidir. **Kaynak:** Süreyya Evren, Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans, s. 48.

enstalasyonu, karatahtaları kullanarak Cumhuriyet'in dönüştürdüğü alfabe ve bu dönüşümün kültürel alanda yarattığı daralmayı konu edinir (Resim 82). Sanatçının uzun süre boyunca üzerinde çalıştığı Türkçenin Latin alfabesinin kabulünden önceki tarihi ve uygulanma pratikleri, iki bölümlü bir enstalasyonda somutlaşır. İlk bölümde sanatçı farklı alfabelerle yazılmış üç Türkçe romanın orijinallerini ve bu romanların ilk bölümlerinden alınmış dijital baskılar üzerinde kendi yaptığı müdahaleleri sergiler. Bur romanlardan ilki, 1871 – 1872 yıllarında Evangelinos Misailidis tarafından Rum harfleriyle Türkçe olarak yazılan ve dört cilt halinde yayınlanan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş*'dir.⁶⁵⁰ Bir diğer kitap, Vartan Paşa'nın (Hovsep Vartanyan) 1851'de Ermeni alfabesiyle Türkçe olarak yazılan *Akabi Hikâyesi*'dir.⁶⁵¹ Üçüncü kitap ise Şemsettin Sami'nin 1872'de tefrika etmeye başladığı ve 1875'te kitap olarak basılan Osmanlıca alfabesiyle Türkçe olarak yazılmış *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ıdır.⁶⁵² Uzun yıllar boyunca ilk Türkçe roman olarak okullarda okutulan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, Ermeni ve Rum alfabesiyle yazılan Türkçe romanları bilinçli bir biçimde göz ardı etme politikalarının bir sonucu olarak görülebilir. Öte yandan sanatçının enstalasyonuna aldığı *Akabi Hikayesi* ve *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* o dönem Osmanlıca alfabesinden farklı bir alfabe kullanılarak yazılan eserlerden sadece iki tanesidir. Örneğin Turgut Kut, 1870 öncesi yazılan (*Akabi Hikayesi* hariç) dört Ermeni harfli Türkçe romandan daha bahseder: *Boşboğaz Bir Adem: Lafazanlık ile Husule Gelen Fenalıkların Muhtasar Risalesi* (Hovsep Vartanyan – 1852), *Karnig, Gülünya ve Dikran'ın Dehşetli Vefatleri* (1863 – Hovannes H. Balıkcıyan), *Bir Sefil Zevce* (1868 – Hovsep Maruş) ve *Gülünya yahut*

⁶⁵⁰ Bu kitap, 1986 yılında Robert Anhegger ve Vedat Günyol'un hazırladığı biçimiyle *Seyreyle Dünyayı* adıyla Latin alfabesinde yeniden yayınlanmıştır (Cem Yayınevi – İstanbul).

⁶⁵¹ *Akabi Hikayesi*, Latin harfleriyle 1991 yılında Andreas Tietze tarafından yeniden yayınlanmıştır (Eren Kitabevi – İstanbul).

⁶⁵² *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, 1964'te Sedid Yüksel tarafından Latin harfleriyle yeniden basılır (Ankara Üniversitesi – Ankara).



Resim 82 - Dilek Winchester, Okuma ve Yazma Üzerine, Enstalasyon, 2007 – 2012. Sergi Görüntüsü (Detay). **Kaynak:** <https://www.emst.gr/en/exhibitions-en/dilek-winchester-a-solo-exhibition>

Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Kız (1868 – Viçen Tilkiyan).⁶⁵³ *Okuma ve Yazma Üzerine*, bu birikimin farkında olarak Türkçenin tarihi yazılırken gayrimüslimlerin ve diğer azınlıkların kültürel katılarının nasıl saf dışı bırakıldığını sorgulayan bir iştir. Enstalasyonun ikinci bölümünde bulunan üç karatahtanın üzerine üç ayrı alfabede her enstalasyonda içeriği değişen üç Türkçe metin yazılır ve bir kulaklık vesilesiyle izleyicilerin yazılanları anlaması sağlanır. Böylece meseleyi tarih yazımı tartışmalarından öte bir notaya taşıyan sanatçı, uzun yıllardır Türkçeyi Latin alfabesinden ya da Arap alfabesinden (Osmanlıcanın kullanıldığı dönemler için) ibaret sanan izleyicilerin farklı alfabelerle de Türkçe metinler yazılabileceğini deneyimlemesini sağlar. Böylece tek geçerli alfabeği yaygınlaştırmak için kullanılan ve zaman içerisinde kolektif hafızada

⁶⁵³ Aktaran Murat Cankara, “Ermeni Harfleriyle İlk Türkçe Romanlar Üzerine,” *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür*, yay. haz., Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 118 – 119.

önemli bir sembol haline gelen karatahta, Türkiye'nin çokdilli ve çokkültürlü geçmişi tarafından bir süreliğine işgal edilir.

Karatahtaya paralel olarak, öğrencilerin uzun yıllar boyunca giydiği siyah önlük ve beyaz yaka da bir başka Cumhuriyet sembolü haline gelmiştir.⁶⁵⁴ Bir taraftan çocukların arasında eşitlikçi bir kültürün ve paylaşımın gelişmesini sağladığı için başarılı bulunan tek tip önlük politikası, diğer taraftan otoriteyi ve disiplini temsil eden bu önlüklerin çocukların gelişimini engellediği gerekçesiyle de eleştirilir. Karatahta ve okul önlükleriyle yapılan iki çalışma, bu semboller üzerinden yukarıda belirttiğimiz politikaları gündemine alır. Esra Ersen'in *Türküm, Doğruyum, Çalışkanım* (1998) isimli projesi, Almanya'nın Velen kasabasında bir ilkokulda okuyan öğrencilerin bir kısmına bir hafta boyunca siyah önlük beyaz yaka giydirilmesi ve öğrencilerin bu süre zarfında kendi duygu ve düşüncelerini günlüklerine not etmelerinden oluşur (Resim 83). Proje bitiminde çocukların önlükleri, aldıkları notlar önlüklerin üzerlerine işlenmiş bir biçimde okul koridorlarında, proje süresince çekilmiş fotoğraflarla birlikte sergilenir. Projenin temel amacı, Türkiye'de zorunlu olan okul önlüğünün farklı ülkelerde okuyan çocuklarda nasıl bir etki yaratacağı ve çocukların hislerini nasıl şekillendireceğidir. Erden Kosova'nın da belirttiği gibi "toplumu homojen ve 'sınıfsız' bir bütünlüğe dönüştürmeye yönelik cumhuriyetçi ideolojinin üniterlik kavramına yaptığı vurgunun bir ürünü[dür] siyah önlükler; ama aynı zamanda giysi üzerinden bir edep geliştirmenin, farklılaşmaya, bireyselliğe yönelik eğilimlerin törpülenmesi olarak da işlevlendirilmişler[dir]".⁶⁵⁵ Çalışmanın başlığı olarak seçilen *Türküm, Doğruyum, Çalışkanım* ifadeleri, siyah önlüklerin ve Öğrenci Andı'nın birbirini bütünleyen disipline edici ve milliyetçi

⁶⁵⁴ Okul önlüğü ve yaka kombinasyonunun kökeni İngiltere'deki dini cemaatlerin okullarına dayanır. Türkiye'de siyah önlük - beyaz yakanın kullanımı ise 1929'da yayınlanan İlk Mektepler Talimatnamesi'nden itibaren ilkokul öğrencileri için (esneklik payı olmakla beraber) başlar ve 1981'de zorunlu hale getirilir. Muhsin Hesapçıoğlu ve Filiz Meşeci Giorgetti, "Siyah Önlük Beyaz Yakanın Kökeni," *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri* 9, no. 4 (2009): 1717 – 1750.

⁶⁵⁵ Erden Kosova, *Esra Ersen: Yüz Yüze*, 52.



Resim 83 - Esra Ersen, Türküm, Doğruyum, Çalışkanım., Linz'deki Enstalasyon Görüntüsü, 2005. **Kaynak:** Erden Kosova, *Esra Ersen: Yüz Yüze*, 29.

çağrışımlarının altını çizerken öğrenci andından ve içeriğinden bihaber olan Alman öğrencileri bu bağlamda görmek “yabancılaştırıcı bir etki” yaratır.⁶⁵⁶ Sanatçı bu projeyi 2002 yılında Güney Kore’de, 2005’de de Avusturya’da tekrar eder ve farklı ülke örneklerindeki farklı tepkileri kaydeder. Hem sanatçı hem de öğretmenler, proje süresince çocukların duruşlarının dikleştiğini, davranışlarının daha bilinçli, ciddi ve akli başında olduğunu fark ederler.⁶⁵⁷ Tek tip önlüğün (ya da üniformanın (uni-form)) çeşitli milli söylem ve bilgilerle doldurulduğu ve her gün Öğrenci Andı ile performe ettirildiği düşünüldüğünde çocukların edindiği ciddiyetin daha askeri bir disipline doğru evrildiği düşünülebilir.

⁶⁵⁶ Age., 52.

⁶⁵⁷ Helin Anahit, “He is Armenian but He was Born That Way; There isn’t Much He Can Do About It’: Exploring Identity and Cultural Assumptions in Turkey,” *Patterns of Prejudice* 48, no. 2 (2014): 204.



Resim 84 - Cengiz Tekin, Serbest Vuruş, Fotoğraf, 2005. **Kaynak:** Serbest Vuruş Sergi Kataloğu, Ofset Yapımevi, İstanbul, 2005, s. 39

Türklüğün ulus-devlet inşasında merkezi rolü, çağdaş sanat alanında farklı tarihsel olaylar ve semboller üzerinden eleştirilen bir durum olagelmıştır. Cengiz Tekin'in *Serbest Vuruş* (2005) isimli fotoğraf çalışması ise, çağdaş sanat alanında pek de kullanılmayan bir ulusal sembol olan milli forma üzerinden devletin Kürtlerle kurduğu ilişkiyi sorgular (Resim 84). Fotoğraf, üzerinde Türk milli forması bulunan bir sporcunun gündelik giysiler içerisinde baraj kurmak için dizilmiş Kürt bir aileye doğru serbest vuruş kullanmak için topa yaklaşmasını çerçeve içerisine alır. Tribünlerin renklerinden de anlaşılacağı üzere mekân Diyarbakır Stadyumu'dur ve sporcu topa tam vuracağı anda çekilen fotoğraf, barajda bulunan değişik yaşlardan insanların korkulu ve tedirgin ifadelerini yakalar. Futbolun dolaylılamalarıyla ifade edilen Türklük ve Kürtlük arasındaki gerilimde milli forma ile temsil edilen devlet, Diyarbakırspor kalesine doğru *serbestçe* vurmaktadır. Bu serbest vuruşların üç ihtimal vardır: Devlet topu ya dışarı vuracaktır, ya barajdaki sivillere vuracaktır, ya da gole çevirecektir. Üç ihtimalde de

Kürtlerin hak taleplerine dair herhangi bir çözüm öngörülmemiş olur, çünkü devlet şiddet aygıtını (eserdeki top) Kürtlerin kalesine doğru çevirmiştir. Barajda duran siviller ise devletin bu atışlarını durdurmak ya da yumuşatmak için kendi bedenlerini ortaya koymuşlardır. Bu çarpıcı eser herhangi bir zaman bildirmeden devletin Türklüğü merkezine alarak sürdürdüğü politikalarının ironik bir tasvirini sunar. Bu sebeple stadı ve barajdaki kişileri değiştirerek farklı etnisiteler için de aynı fotoğrafın çekilebileceğini izleyicilere sezdirir.

19 Ocak 2007’de gazeteci Hrant Dink’in katledilmesinden sonra ortaya çıkan kitlesel tepkiler, çağdaş sanat alanında devletin etnik Türkçü karakterini sorgulayan üretimleri de tetiklemiştir.⁶⁵⁸ Ulusal sembollerden birini kullanarak yapılan bu üretimlerden bir tanesi, Halil Altındere’nin *Hrant* (2015) isimli bozuk paralarıdır (Resim 85). Ulusal para birimleri, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren ulusların kendilerini kimliklendirmesi ve resmi değerlerini işaretlemesi bakımından bilinçli ve etkin bir biçimde kullanılmıştır.⁶⁵⁹ *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz* (1998)’deki yer değiştirme

⁶⁵⁸ Dink’in katledilmesinden sonra ortaya çıkan sanat işlerinin bir kısmının kısa bir incelemesi için bkz. Erden Kosova, *Yavaş Kurşun II*. Kosova bu metinde 19 Ocak Kolektifi, Ceren Oykut, Evrensel Belgin, Apartman Projesi, Hafriyat gibi sanatçıların ve inisiyatiflerin işlerinden bahseder. Hrant Dink ve başka aydınların Türklüğe hakareten yargılanmalarından sonra adeta bir sembol haline gelen Türk Ceza Kanunu’nun 301. Maddesi de sanatçıların üretimlerinin somut sembollerinden birisi olur. Örneğin Ferhat Özgür’ün *Seni Seviyorum 301* (2007) isimli videosu, 301. Maddenin her bendinin İngilizce olarak şarkı şeklinde tekrar edilmesi ve sonrasında da “I love you 301” nakaratıyla birbirine bağlanmasından oluşur. Yasemin Özcan da *üçyüzbir* (2008) isimli video – enstalasyonunda 301 sayısının bir kuyumcu tezgahında altın ve değerli taşlarla bezenmesini kayıt altına alır ve videoya eşlik edecek şekilde kolyeyi de enstalasyona katar. Sanatçı, verdiği bir röportajda eserin niyetini şöyle açıklar: “Düşünce ve ifade özgürlüğü yolundaki engellerden biri olarak 301. madde, kolyeyi üreten hünerli Ermeni ustalar, kadınların dünya üzerindeki mülkün sadece yüzde 3’üne sahip olması, kadın-mücevher ilişkisi, reklam dünyasında kadın bedeninin kullanılış biçimi üzerine düşünmek bu işin muradını oluşturuyor”. Ayşegül Oğuz, “301’i Üreten Eller,” *Radikal*, 16 Mayıs 2009. <http://www.radikal.com.tr/hayat/301i-ureten-eller-936166/> (09. 07. 2019 tarihinde erişildi).

⁶⁵⁹ Bkz. Jacques E.C. Hymans, “East is East, and West is West? Currency Iconography as Nation-branding in the Wider Europe,” *Political Geography* 29 (2010): 97-108; Monica Sassatelli, “Europe in Your Pocket’: Narratives of Identity in Euro Iconography,” *Journal of Contemporary European Studies* 25, no. 3 (2017): 354-366; Tim Unwin ve Virginia Hewitt, “Banknotes and National Identity in Central and Eastern Europe,” *Political Geography* 20 (2001): 1005-1028.



Resim 85 - Halil Altındere, Hrant, 1000 Adet Madeni Para, 2015. **Kaynak:** Halil Altındere ve Süreyya Evren, ed. *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015* (Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015), 273.

taktiğini kullanarak oluşturulan *Hrant*, madeni 1 Türk Lirası’nı çağrıştıracak şekilde ön yüzünde Hrant Dink’in bir portresi, arka yüzünde ise 100 sayısının bulunduğu bir madeni paradır. Bu madeni paranın bazı özellikleri dikkate değerdir. Paranın üzerindeki 100 sayısı ve onunla çağrışım yapacak şekilde paranın basıldığı tarihi gösteren bölümdeki 2015 işlemesidir. Sanki devlet, 1915 tehcirinin yüzüncü yılında resmi bir özür dilemekte ve bu niyetini ulusal bir para basarak ve Ermenilerin yaşadığı acıları Hrant Dink’in suretinde temsil ederek suçunu kabul etmektedir. Böylesi bir anlam kaydırması resmi söylemin 1915 konusundaki inkârcı tutumunu baltalar. 2015 yılında Venedik Bienali’nde yaşananlar resmi pozisyonu görselleştirmesi bakımından çarpıcıdır. Bienaldeki Türkiye pavyonunun düzenlenmesini Türkiyeli Ermeni sanatçı Sarkis’e (Zabunyan) teslim ederek “Büyük Felaket” konusunda bir duyarlılık geliştiren devlet, Hrant Dink’in eşi Rakel Dink’in katalogdaki yazısının bir yerinde soykırım kelimesi geçtiği için Dışişleri

Ulusal para birimlerinin tasarımı konusunda devlet-dışı aktörlerin rolünün sanıldığından daha fazla olduğunu iddia eden karşıt bir görüş için bkz. Jan Penrose, “Designing the Nation: Banknotes, Banal Nationalism and Alternative Conceptions of the State,” *Political Geography* 30 (2011): 429-440.

Bakanlığı ve Kültür ve Turizm Bakanlığı eliyle kataloğun dağıtılmasını engeller.⁶⁶⁰ Projenin yürütücüsü olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) ise, kurumsal logoları kaldırarak kataloğun orijinal versiyonunu internetten paylaşır. Dolayısıyla Altındere'nin aynı yıl yaptığı yer değiştirme, resmi söylemi kendi sembolleri üzerinden yapı sökümü uğratan bir iş olarak okunabilir. Eserin bir başka nüansı daha vardır. Normalde 1 Türk Lirası'nda bulunan ay – yıldız kabartmasının yerinde sadece yıldız bulunur. Sanatçı bu sayede eskiden yaptığı gibi doğrudan bir ulusal sembolü olduğu gibi alıp onun üzerine yeni anlamlar katmaz, ulusal sembolü tamamen ortadan kaldırarak politik – legal ihlali daha soyut bir noktaya taşır ve olası siyasi baskıları / davaları daha en başından bertaraf eder.

Üçüncü bölümde değindiğimiz, devleti temsil pozisyonunda olan üst düzey siyasetçilerin (cumhurbaşkanı, başbakan, meclis başkanı gibi) veya eşlerinin başörtüsü takmalarından ötürü ulusu temsil edip edemeyeceklerine dair tartışma üzerine de bazı sanat işleri üretilmiştir. Resmi bir ulusal sembol olmasa da Türkiye'yi daha liberal – seküler olarak tanıtmak isteyen siyasi gruplarla Müslüman olarak göstermek isteyen grupların her ikisinin de kadınların kılık kıyafeti ve bedeni üzerinden bir temsiliyet aramalarını konu edinen bu işler, 'kapalılık' ya da 'açıklık' kavramlarını kullanırlar.

Köken Ergun'un *İsimsiz* (2004) videosu, doğrudan bu temsiliyet çatışmasının yaşandığı bir olaya tepki olarak ortaya çıkar (Resim 86). 2003 yılında Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, Cumhuriyet Balosu için milletvekillerinin ve bakanların eşlerinin türbanlı olup olmamasına göre iki kişilik ya da tek kişilik davetiyeler gönderir ve bu prosedürü birkaç yıl tekrar eder. Bu ayrımcılığı sanatsal bir yolla dile getirmeye çalışan

⁶⁶⁰ Evrim Altuğ, "Bienalde skandal... Sarkis'in 'Nefes'ine 'soykırım' sansürü," *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 2015. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/273788/Bienalde_skandal..._Sarkis_in_Nefes_ine_soykirim_sansuru.html (10. 07. 2019 tarihinde erişildi).



Resim 86 - Köken Ergun, İsimsiz, Video, 8'55". Video Görüntüsü. **Kaynak:** <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/723DC11DFCFF9BC5>

sanatçı, bir kamera önünde farklı türbanları farklı biçimlerde bağlayarak kadınların yaşadığı stresi hissetmek ve hissettirmek ister.⁶⁶¹ Takıp çıkardığı türbanlarda gözyaşları

⁶⁶¹ “Türkiye’de türbanlı kadınları etkileyen üç ana stres faktörü vardı: Birincisi İslam dininin kuralları idi. Buna göre kadınlar toplum içinde yüzleri ve elleri dışında tüm vücutlarını kapatmak zorundadılar. Bu özellikle şehirli genç Müslüman kadınları için başlı başına bir stres faktörüdür. Yine laik yapıda olan böylesi bir toplumda devletin türbanlı kadınlar üzerindeki yaptırımları da ikinci önemli stress sebebidir. Sınavla kazandıkları üniversitelere girerken türbanlarını çıkartmaya zorlanan, çıkartmazlarsa öğrencisi oldukları eğitim kurumlarına alınmayan bu genç kadınlar dini yaptırımlarla devlet yaptırımları arasında sıkışıp kalıyorlar, ancak ne olursa olsun bir yolunu bulup mücadele içinde hayatlarını sürdürüyorlar. (...) Türbanlıların arada kaldıkları üçüncü bir stres faktörünü de gözden kaçırmamak gerekir tabii. Bu da muhafazakar müslümanların ve aşırı dincilerin türbana yükledikleri politik ve ahlaki roldür. Neredeyse tamamen erkek egemenliğindeki aşırı dinci düşünce türbanı politik davalarında iffet kanıtı olarak öne sürüyor, ümmetlerine ait kadınların türbanını çıkartmayı teşvik eden laik devletin de kadınların iffetine karşı doğrudan saldırıda bulduklarını savunuyorlar. (...) Dolayısıyla türban takan bir kadın istese de istemese de bu üç stres faktörünün etkisinde yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu da beni onlara çeken ve sempati duymama sebep olan en önemli sebepti”. Köken Ergun, “Hayat Performansı / Hayattan Performans,”

dökülen ve hareketleri tedirginleşen sanatçının taktığı türbanlardan birisi ay-yıldızlı Türk bayrağının bir versiyonudur. Son sahnede sanatçı başındaki ay-yıldızlı türban ile hıçkırarak hıçkırarak ağlarken yavaşça kafasını eğmeye başlar. İzleyiciler ay-yıldızın yavaşça kadrajı terk etmesini izler.



Burcu Yağcıoğlu da Köken Ergun gibi kamera karşısında kendi bedenini kullanarak bir performans gerçekleştirir, fakat bu kez

Resim 87 - Burcu Yağcıoğlu, *Seni Yutardım*, Video, 6'53", İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu. Video Görüntüsü.

Kaynak:

<https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1566>

başka bir bağlamda. *Seni Yutardım* (2009) isimli video – performansında sanatçı, göğüs hizasına sabitlenmiş kadrajda çıplak olarak belirir ve kendi uzun saçlarını tarak, firkete ve saç spreyi yardımıyla kendi başını örten bir türbana çevirir (Resim 87). Bu örtünme biçimi paradoksaldır, zira saçları örtmesi için kullanılan türban, örtülmesi gereken saçtan yapılmıştır. Ayrıca vücudun geri kalanının çıplak olduğu ihtimalini de düşündüren kadraj açısı, bu örtünme eylemiyle ayrı bir tezat yaratır.

<https://kokenergunswritings.wordpress.com/turkish-texts/hayat-performansi-hayattan-performans/> (12.07.2019 tarihinde erişildi).

Canan'ın *Emine ve Mine* (2007) isimli çalışması, biri başörtülü diğeri başı açık iki kadının iki fotoğrafından oluşur (Resim 88). Tesettürlü kadının da tayyörlü ve saçları yapılı kadının da yüzü silinmiştir. Radikal gazetesinin 10. yılı kutlamaları çerçevesinde hazırlanan RadikalArt projesi için hazırlanan eser, birbiriyle sırt sırta olacak şekilde billboardlara yerleştirilerek izleyicilere sunulur. İster 'açık' olsun ister 'kapalı', her iki durumda da kadınların birer birey değil dekor olarak görülmelerini sorgulayan eser, aslında o kıyafetlerin içindeki kadınların birbirine sanılandan daha yakın olduğuna işaret eder. Zira bu yüzden birinin ismi Emine, diğerrinin de –bir harf eksikle – Mine'dir. Eser aynı zamanda herkesin içine girebileceği, bir süre durabileceği, poz verebileceği, belki politik sebeplerle bir süre öyle görünmeyi isteyebileceği iki prototip, iki şablon biçiminde kurgulanmıştır; dolayısıyla asıl birey bu şablonların içinde değil, ötesinde aranmalıdır. Benzer bir noktadan hareketle Canan, İnci Furni ve Neriman Polat'ın 2009 yılında gerçekleştirdikleri *Şapkasız* isimli performans da hatırlanabilir (Resim 89). Ressam Adnan Çoker, 2007 yılında açılacak olan bir sergisi hakkında "Sanat hayatımın bu döneminde yaptığım eserleri Atatürk'e adıyorum. Atatürk'ün devrimleri yapısal devrimlerdir, her devrimin bir karakteri vardır. Ben de şapka devrimini anımsatarak sergime gelecek bayanların şapka takmasını istiyorum"⁶⁶² ifadelerini kullanmış ve bu durumu protesto etmek isteyen üç sanatçı, başlarını kapatarak sergiye katılmışlardır. Yetişkin'e göre bu protesto yukarıdan aşağıya bir küratör ve kurum tarafından sınırları belirlenen 'feminist sanat'ın aksine "taktiksel kürate etmenin" (tactical curating) içinde yer alan taktiksel bir performans örneği olarak düşünülebilir ve Hakim Bey'in "geçici otonom bölgeler" (temporary autonomous zones) kavramına uygun düşecek eleştirel bir

⁶⁶²Anonim, "Atatürk'e İthaf Edilen Sergi," *Sabah*, 3 Nisan 2007. <http://arsiv.kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-3568.html> (11.07.2019 tarihinde erişildi).



Resim 88 - Canan, Emine ve Mine, Fotoğraf, Her Biri 70 x 100 cm, 2007. **Kaynak:** <http://www.cananxcanan.com/>



Resim 89 - Neriman Polat, Canan ve İnci Furni'nin Şapkasız İsimli Performansı, 2009. **Kaynak:** Halil Altındere ve Süreyya Evren, ed., *Kullanma Kılavuzu*, 564.

müdahale şeklinde değerlendirilebilir.⁶⁶³

Öte yandan 2000'lerin ortalarından itibaren örtünme meselesinin sanatta ele alınma biçimlerine dair eleştirel yaklaşımlar da mevcuttur. Bu yaklaşımlardan en belirgin olanı, türban meselesinin sanat alanında sadece bir özgürlük meselesi olarak ele alınmasını tartışır:

“Örtünmek zorunda kalmanın kadın açısından mağduriyetini değil de kadınların örtünmesini savunan kültürün mağduriyetini ele alan bu bir anlamda kültüralist yapıtların güncel olmaktan – yani aktüaliteye yönelik olmaktan – başka bir özelliği, bir derinliği var mı tartışılır. AKP'nin iktidarı döneminde anti-Kemalist kiç diyebileceğimiz bir eğilimle Cumhuriyet ideolojisinin sembelleri zaten rahatlıkla alaşağı edilirken, türban ve çarşaf çoğu zaman da ‘bastırılmışın geri dönüşü’nün simgesi olarak yapıtlarda yerini aldı. (...) Türbana yönelik baskılar sanatın konusu olabilirken, hür iradeleriyle kapanmamış olanların deneyimlerinin neden pek ifade bulamadığı, önemli bir sorudur”.⁶⁶⁴

Bu sorununun sınırlarını genişletip daha genel anlamda AKP'nin devlet sembolleri düzeyine taşıdığı bir dizi ritüel, pratik, işaret ve nesneyi eleştirel bir biçimde ele alan sanat eserlerinin neden görece çok daha az olduğunu düşünmek gerekir. Erken Cumhuriyet döneminden itibaren inşa edilen ulusal semboller yapıtöçküne uğratabilmenin koşulları arasında, 1980 darbesiyle birlikte bu sembollerin fetişleştirilmesi, 1990'lı yıllardan itibaren post-Kemalizm paradigmasının akademide yaygınlaşması, özellikle İstanbul'da başlayan neoliberal kentsel dönüşüm, megapolleşme, 2000'lerden itibaren çağdaş sanat alanlarında yaşanan kurumsallaşma gibi bir dizi gelişme sayılabilir. Öte yandan tuğra, arma-i Osmani, değişik Osmanlı

⁶⁶³ Ebru Yetişkin, “Moving Towards Paratactical Curating: A Critical Overview of Feminist Curating in İstanbul in the Twenty-First Century,” *A Companion to Feminist Art*, ed., Hilary Robinson ve Maria Elena Buszek (Chichester, West Sussex; Hoboken, New York: Wiley Blackwell, 2019), 104.

⁶⁶⁴ Ahu Antmen, “Açık ve Kapalı AKP İktidarında ‘Kostüm Savaşları’, Kadınlar ve Sanat,” *Marka, Takva, Tuğra: AKP Döneminde Kültür ve Politika*, haz., Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgin (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015), 95 – 98.

sancakları gibi sembollerin kullanımlarının arttığı, resmi karşılama törenlerinin Osmanlı-Türk sembolik çağrışımlı yeni düzenlemelere tabi tutulduğu, Osmanlı ve Selçuklu mimari tarzlarına referansların çoğaldığı, kadınların kostümlerinin hâlâ ulusal temsiliyet ekseninde değerlendirildiği bir dönemde bu sembolleri doğrudan yapısöküme uğratma amacı güden sanatsal üretimlerin azlığı dikkat çekicidir. Bu azlığın en önemli sebeplerinden birisi, sanatçıların olası bir tepkiye ya da hedef gösterilmeye maruz kalmaktan çekinmeleridir. Bir başka sebep de, her ne kadar sembolik düzlemde değişen – dönüşen birtakım şeyler olsa da, hâlâ devam eden bir süreçte bunların ne kadarının bir devlet sembolü olarak yaşamını sürdüreceği, ne kadarının ise bir parti olarak AKP’ye atfedileceğinin bilinmiyor oluşudur. İleride tıpkı Kemalizmin sosyal bilimler ve sanat alanlarında bir muhasebesinin yapıldığı gibi AKP’nin iktidarının bir muhasebesinin yapıldığı zamanların geleceğini ve (biraz da anakronist olarak) AKP dönemini sorgulayan sanat çalışmalarında nicel bir artış görüleceği öngörülebilir.

Bu güncel durum tespitinin istisnaları da yok değildir. Örneğin Nesren Jake’in *Ottoman’s Soup Serisi* (2015), Andy Warhol’un meşhur *Campbell’s Soup Cans* ‘ının (1962) günümüz Türkiye’sine uyarlanmış versiyonudur (Resim 90). Pop art’ın önemli eserlerinden biri kabul edilen bu çalışmada Warhol, sıradan ve ticari bir nesne olan hazır çorba konservelerinin aynı tasarımla piyasada bulunan 32 çeşidinin de resmini yapar. Nesren Jake ise, Campbell hazır çorba tasarımının şablonunu kullanarak geleneksel çorbaları Osmanlı markası ve tuğrası altında paketler. Çalışmadaki hazır çorbalar da Osmanlı mutfağına uygun olarak seçilmiştir: Kelle Paça, Beyin, Düğün, Ezo Gelin, Mercimek, İşkembe, Oğmaç, Tarhana, Tavuk Suyu, Analı Kızlı, Yayla vs. Tuğranın gündelik hayattaki aşırı kullanımını hedef alan bu çalışma, halihazırda popülerleşen ve birçok hazır tüketim nesnesinin üzerinde bulunan Osmanlı tuğrasını, tam da bu yaygınlığı sebebiyle Warhol gibi pop-art’ın bir konusu haline getirir. Diğer taraftan herhangi bir markanın Osmanlı referanslarıyla piyasaya çıkmasının, halihazırda böyle bir



Resim 90 - Nesren Jake, Ottoman's Soup Serisi, Metal Kutu Üzerine Fine Art Baskı, Her Biri 35 x 50 cm, 2015. **Kaynak:** <https://nesrenjake.com/image/154601763311>

pazar olduğunu gözeterek kendisine tarih, prestij ve kâr getireceğini düşünen girişimci sayısının hiç de az olmadığını düşünürsek, sıradan bir çorbayı da Osmanlılaştırmak ve bu etki kapsamında kalan insanlara satmak da eserin çağrışım alanında kalır. Her iki durumda da sanatçının 'yerelleştirdiği' Warhol eseri, yerel kodlarla ticaret arasındaki ilişki biçimini ironik bir dille eleştirir.

Bir başka örnek Ferhat Özgür'ün *Fetih* (2016) isimli videosudur. Çift kanallı video, bir yandan 2016'daki İstanbul'un Fethi kutlamalarını kadraja alırken diğer yandan Diriliş Ertuğrul, Fetih 1453 ve bazı internet arşivlerinden sahneleri kolajlayarak fetih ve Osmanlı'ya dair birtakım canlandırmaları / görselleştirmeleri izleyiciyle buluşturur (Resim 91). Ayrıca kurgu sürecinin kendisi ve bir ev içinde kurgulanmış deneysel bir kısım da çalışmaya dâhil olur. Çalışma, Genelkurmay Başkanlığı tarafından "Türkiye Şehitlerini Anıyor" isimli etkinliğin sunuculuğunu yapan Albay Erhan Altunok'un bir programından görüntülerle açılır ve sonrasında İstanbul'un Fethi ile ilgili kısa bilgiler verilir.⁶⁶⁵ Binali Yıldırım'ın törende yaptığı "Fetih nedir?" sorusuna cevapları sıraladığı konuşma arka planda dönerken kamera izleyicilerin arasında dolanır ve bazı katılımcılarla fethin kendileri için ne anlama geldiğine dair röportajlar yapılır. Videonun kurgusal kısmında ise bir evde kartonlardan yapılmış çarpık, üst üste bina maketlerinin görüntüsü vardır ve daha sonra yüzü maskeli üç kişi neşe içinde maketleri parçalarlar. Videonun çağrışım evreni çok geniştir, dolayısıyla tekil bir okuma yapma olanağı yoktur. Yine de birkaç noktaya değinilebilir. Birincisi, sıradan katılımcıların fetih hakkında aktardıkları disiplinini baypas ederek resmi söylemi besleyen ve milli gururu yücelten bu tarz popüler kültür araçlarının kitleleri etkileme gücünü izleyiciye hatırlatır. İkincisi, üst üste istiflenmiş bina maketlerinin çağrıştırdığı günümüz İstanbul'u ve onu neşeyle 'fetheden' ve yağmalayan maskeli üç kişi ile fetih kutlamaları, diğer resmi törenler / açıklamalar vesilesiyle İstanbul'un dış güçler tarafından fethi ihtimaline karşı yükseltelen korkunun görselleşmiş hali olarak okunabilir. Öte yandan gündelik kıyafetler ve eğlenceli maskeler

⁶⁶⁵ Altunok, yukarıda değindiğimiz Köken Ergun'un *Ben Askerim* (2005) videosundaki şiiri de okuyan kişidir. Biri 19 Mayıs'ı diğeri ise Fetih kutlamalarını konu edinen on bir yıl arayla çekilmiş iki video içinde de Altunok'u görmek ilginçtir.



Resim 91 - Ferhat Özgür, Fetih, Çift Kanallı Video, 10'11", 2016. Video Görüntüsü. **Kaynak:** <https://loop-barcelona.com/artist-video/conquest/>

bilgiler ile TV dizileri ve filmlerden yapılan kolajların yan yana getirilmesi, tarih giyen insanların, sanatçının atölyesinde yaptığı basit maketlerin üzerinde tepinmesi, bu yersiz korkunun ve paranoyanın grotesk bir ifadesidir.⁶⁶⁶ Dikkat çeken bir başka durum da fetihle ilgili söylemlerin merkezde olduğu bir video çalışmasının bugünün ordusunun görüntüleriyle açılıp kapanıyor olmasıdır. Bu bir anlamda fetih ve modern militarizmin aynı kökten beslendiği, aslında korunanın 'ata toprağı' olduğu ve bu sebepten de silahlı kuvvetlerin (yeniçeri – asker – polis) toplumdaki ağırlığının her zaman yüksek kalacağı hissiyatını vermektedir.

⁶⁶⁶ Gerçi çok ilginç bir biçimde, filmin çekimlerinin yapılmasından çok kısa bir süre sonra 15 Temmuz darbe girişimi gerçekleşir, fakat yine de İstanbul'un dış güçler tarafından yeniden fethi paranoyası başka bir bağlamda kalan ve süren / sürdürülen bir söylemdir.

SONUÇ

Geride kalan sayfalar boyunca, farklı disiplinlerden yararlanarak kabaca iki yüz yıllık bir süreçte devlet ikonografisinin inşası ve zaman içerisinde hem fiziksel hem de anlam bakımından değişimleri ile özellikle 1990'lı yıllardan itibaren ulus-devlet sembollerini kullanarak üretilen sanat eserlerinin bu inşayı nasıl yapı sökümü uğrattığı, deforme ettiği, bozduğu ve anlam kaymasına uğrattığının bir analizini yapmaya çalışılmıştır. Tezin dayandığı temel teorik tartışmalardan biri olan ulusların tahayyül edilen, inşa edilen, evvel – ahir olmayan siyasi oluşumlar olması (modernist tezler), bu sürecin özellikle Osmanlı'da modernleşme hareketlerinin görülmeye başladığı 19. yüzyılın başlarından itibaren sembolik düzeyde nasıl kurulduğunun incelenmesini gerektirmiştir. Milliyetçilik teorilerine yakından bakıldığında, milletlerin modern zamanlara mı yoksa modern-öncesi zamanlara mı tarihlendirilmesi gerektiği konusuna verilen farklı cevaplar görülür. Fakat her durumda 19. yüzyıldan itibaren millet fikri etrafında örülen milliyetçi akımların, en basit tabirle bağlı buldukları milletlerin bazı özelliklerini daha ön plana çıkarıp bunun üzerinden bir siyasi kurguya ve sembolleştirmeye gittiği söylenebilir. Bu aynı zamanda ortak bir hafıza yaratmanın da araçlarından biridir. Ulusun hatırlaması istenen bazı olay ve kişilerin semboller eliyle daha ön plana çıkarılması (resimler, heykeller, kamusal mekanlara isimler verme, anma törenleri vs.) ve ulusal bütünlük için tehlike olarak görülen kişi ve kurumların hatırasının kamusal mekanlardan silinmesi modern zamanlarda sıklıkla başvurulan politikalar olmuştur.

Kuşkusuz modernleşme süreçleri ekonomi, hukuk, siyasal katılım, kentleşme, kültür, sanat vb. birçok farklı alanda detaylı bir biçimde incelenebilecek olan kapsamlı bir başlıktır. Bu çalışmamızda ise modernleşme süreçlerinin altyapısına değil, içeride

ve dışarıda nasıl temsil edildiğine odaklanılmıştır. Semboller üzerinden geliştirilen bir anlatı, doğrudan gerçekleri değil, nasıl görünölmek istenirse onu temsil ettiğinden temsil gücü yüksek nesnelere ve incelikle dizayn edilmiş ritüeller vasıtasıyla gerçeğin yerine ikame edebilir. Kitlelerin siyasal sahnede daha etkin bir biçimde belirdiği 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın hem diğer devletlere karşı kendi emperyal gücünü temsil etmesi için hem de içeride halk ile kurduğu çekişen temaslar için geliştirdiği bir dizi semboller ve ritüeller kendi belirlediği bir dili ve anlatıyı karşısındakine doğrudan aktarabilme imkânı tanır. Öte yandan 1908 devrimi ile birlikte İttihat ve Terakki Partisi'nin edindiği güç ve yazılı- görsel imkânların propaganda amacıyla sıklıkla kullanılır hale gelmesi, devletin semboller üzerindeki tekeli kaldırır, tekel bir devlet anlatısının önünü keser. Bu süreçten itibaren Osmanlı'nın girdiği krizden kurtulmak için zaman zaman ön plana çıkardığı Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük fikirleri, farklı zaman ve bağlamlarda devleti temsil edecek şekilde kullanılır.

Çalışmamda göstermeye çalıştığım noktalardan birisi, son iki yüz yıllık Osmanlı – Türkiye tarihinde siyasal iktidarın yapısına göre birçok farklı sembol kullanılsa da devletin kendini temsil etme konusunu her zaman ciddiyetle ele aldığıdır. Özellikle II. Abdülhamid'ten itibaren kitlelerle sembolik düzeyde konuşmaya dair ihtiyaç fark edilmiş, tuğralı kamusal anıtların yapımından gösterişi yüksek törenlere ve batıda açılan dünya fuarlarında kendini temsil etmeye kadar bir dizi temsil politikası uygulanmıştır. İttihat ve Terakki döneminde ise önceki dönemlerde pek kullanılmayan basılı yayın ve kartpostallar etkin bir biçimde kullanılmıştır. Cumhuriyet'e miras kalan semboller olduğu kadar Cumhuriyet'in kendisinin icat ettiği ve kendini bu sayede eski dönemlerden ayırdığı bir dizi sembol de bulunur. Örneğin ay yıldızlı bayrak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kalırken İstiklal marşı ve Atatürk imgesinin sembol olarak çeşitli biçimlerde kullanılması gibi semboller ise yeni üretilir.

Erken Cumhuriyet döneminde devleti karakterize eden sembollerin bazıları, mitsel anlatılarla kuşatılarak yarı-kutsal hale getirilir. Bu kutsiyeti korumak için yasal düzenlemeler de yapılır. Böylece yaratılmaya çalışılan vatandaşın ve milletin, yaratılan sembolik düzlemle kendini ait hissedebileceği birtakım işaretlerle organik bir bağ kurması hedeflenir. Tezin ilerleyen bölümlerinde konumuz bağlamında ele aldığımız güzel sanatlar alanında (resim ve heykel) Cumhuriyet'in ve onun yeni politikalarının nasıl temsil edildiğine ve bu süreçte devlet ile sanatçılar arasındaki mutual ilişkinin nasıl kurulduğuna ilişkin birtakım tartışmalara değinildikten sonra Türkiye siyasi tarihinde yaşanan iktidar değişiklikleri ve askeri darbeler sonrasında bu temsil politikalarının nasıl değiştiği tartışılmıştır. Özellikle son otuz yılda İslâmi siyasal hareketlerin yükselişleri ile birlikte Atatürk imgesi üzerinde yoğunlaşan tartışmalar sebebiyle ulusal sembollerin bir kısmının temsil ettiği resmi anlamlarda kaymalar yaşanmıştır.

Konuyu bir de sanat tarihi kısmından ele aldığımızda, özellikle 1950 – 60'lara kadar Cumhuriyet'in yarattığı sıçramayı sahiplenen ve ona katkı sunmak için sanatlarını kullanmak isteyen bir sanatçı topluluğu göze çarpar. Bu noktada sanatçıların temel tartışma konuları sanatın kendisi değil, milli sanatın nasıl olacağı, milli sanatı kurarken batı sanatıyla nasıl bir ilişki içinde olunması gerektiği ve sanatın Cumhuriyet projesine nasıl katkı sunabileceği üzerine yoğunlaşır. 1950'lerde Fransa'ya giden ve kendini Türk sanatçı değil de sadece sanatçı olarak gören bazı sanatçılar eliyle ilk defa kırılan bu algı, aynı zamanda Türkiye'de bir estetik modernizmin ve avangardın gecikmesini ve farklılaşmasını da beraberinde getirir.

1960'ların sonlarından itibaren kıpırdanmaya başlayan ve 1990'lara kadar farklı denemelerin görüldüğü çağdaş sanat sahnesi ise 1990'lardan itibaren ivmelenmeye başlar. 90'ların yukarıda tartışılan siyasal, ekonomik, kültürel ve kentsel koşulları, yayıncılık sektörünün gelişimi, değişik sanatsal ve akademik kurumlarda postyapısalcılık

ve postmodernizm kavramlarının dolaşıma girmesi, post-Kemalizm tartışmaları, yurtdışında Türk sanatçıların açtıkları karma sergiler, yurt içinde organize edilen ve özellikle genç sanatçılara temsil edilme imkânı veren sergiler, İstanbul Bienali vasıtasıyla birçok önemli sanatçının Türkiye’de eserlerinin gösterilmesi gibi birtakım gelişmeler, ulusal sembollerin sanatta kullanımının zeminini oluşturmuştur. 2000’lerden itibaren gelişen kurumsal yapı ve çağdaş sanatın sektörel bir düzeye doğru ilerleyişinin getirdiği önemli problemler olsa da ulusal sembollerle üretilen sanat eserlerinin sanat statüsü kazanmasına ve dışarıdan gelen baskılara karşı kısmi olarak korunmasına vesile olduğu söylenebilir. Öte yandan tam da bu sebepten ötürü eserlerin politik ve sanatsal güçlerinde kayıplar yaşandığına dair eleştiriler de geliştirilir.

Bu tezin temel iddiası, ulusal sembollerin birbirinin yerine dönüşümlü olarak kullanılarak bir kavram setine / bulutuna ekseriyetle referans verdiği ve ulusal sembolleri kullanarak üretilen eleştirel sanat eserlerinin bu kavram setinde çatlaklar yaratarak resmi anlatının murat ettiği hedefleri şaşırttığıdır. Bayrak, Atatürk imgesi, İstiklâl marşı, askeri kodlar, T.C. ibaresi ve (dönem dönem) Osmanlı ve Türklük kodları birbirinin yerine kullanılacak şekilde vatan, kan, şehadet, millet, Türklük, Türkiye devleti, kendini feda etme, milli kültür, milli şuur, toprak, ulusal birlik vb. bir dizi kavramı çok büyük oranda akıllara getirir. 1990’lardan itibaren ortaya çıkan bazı sanat eserleri ise ulusal sembolleri bambaşka bağlamlarda kullanarak bu sembollerin kişiyi otomatik olarak gönderdiği kavramların dışında (hatta çoğu zaman karşısında) anlamlara sevk eder ve böylece ulusun resmi hafızasıyla yüzleşmeye, alternatif hafızalar yaratmaya ve bilinçli olarak göz önünden çekilen bazı olayların / suçların / ağır ihmâllerin / travmaların tekrar gündeme getirilmesine olanak sağlar. Bunu yapan eserler iki türlü bir ihlâl gerçekleştirirler. Öncelikle artık toplum nezdinde doğallaşan devlet ikonografisine müdahale etme yaşağını (siyasal ihlal) ve buna ilişkin yasaları (hukuki ihlal) aşındırırlar. İkinci olarak da

özellikle uzun yıllar devlet sembolleriyle barışçıl ve mutual bir ilişki içerisinde bulunan sanat dünyasına karşı bir ihlâlde bulunurlar.

Bu noktada önemli bir noktanın altını tekrar çizmekte yarar var. Devlet ikonografisine yapılan sanatsal müdahaleler sanatçıların sembollere değil sembollerin temsil ettiği belirli devlet formasyonlarına ve o formasyonlarda edindikleri resmi anlatılara karşı üretilir. Giriş bölümünde verdiğimiz örneği burada yineleyebiliriz: Gezi protestolarında farklı siyasal görüşten insanların altında toplandıkları bayrak ile Hrant Dink'in katili Ogün Samast'ın eline kamu görevlileri tarafından tutuşturulan bayrak form olarak aynı, fakat temsil ettikleri bakımından taban tabana zıttırlar. Bu sanatsal müdahaleler, devlet ikonografisinin ikinci örneğe doğru kaydığı noktalara odaklanır ve devletin yurttaşlarına karşı tarafsız, adil, eşit ve özgürlükçü bir zemine kaymasına katkı sunmayı amaçlar. Bir başka deyişle vatandaşların en çok bildiği simgeler üzerinden devletin fiillerine karşı eleştirel bir bakış geliştirirler.

Tezin dördüncü bölümünde incelediğimiz eserlerin tamamı, bu ihlâllerin koşulları ortadan kalkmadığı sürece canlılıklarını ve güncelliklerini kaybetmeden var olmaya devam edecektirler. Türkiye'de siyasal iktidarların ve kamu görevlilerinin anti-demokratik ve hukuk dışı eylemleri devam ettiği sürece devlet ikonografisini kullanarak sanatın, siyasetin ve hukukun sınırlarını esneten yeni sanatsal müdahalelerin ortaya çıkması da mümkün görünmektedir. Burada eserin estetik bağlamdaki kalıcılığından söz edilmemektedir, çünkü bu eserlerin bir kısmı gerçekten de uzun ömürlü olmaktan çok pop sanatın özelliklerini kullanarak hızlı tüketim için üretilmişlerdir. Öte yandan ulusal sembollerin kalıcılığı ve eserlerde işlenen problemin devlet tarafından kabulü ve tazmininin çok uzun yıllar alması (ya da hiçbir zaman devletin böylesi kabul ve tazminlere yanaşmayacak olması) eserlerin yaptığı ihlâli yıllara yayar ve zamanla yeniden üretir.

Bu inşa ve yapışöküm eylemleri tarihsel bir bağlamda incelenmesi gereken, fakat belirli dönemlere sıkıştırılmaması gereken konulardır. Ulusal sembollerin üretimi, yenilenmesi, yeniden üretimi ve yaygınlaştırılması yeni iktidar formasyonlarının ihtiyaçları doğrultusunda süregelen, tamamlanmamış ve tamamlanması mümkün olmayan süreçlerdir. İstiklâl marşını değiştirme talepleri, Türkiye armasının yıllar sonra tekrar gündeme gelmesi, Osmanlı sembollerinin günlük hayatta yeniden kullanımları, yeni ritüeller, resmi karşılama törenleri vb. bu yeniden üretim çabalarının örnekleri olarak değerlendirilebilirler. Aynı şekilde 1990'ların başlarında ortaya çıkmasına karşın ulusal sembollerini kullanarak üretilen yapışökümcü sanat eserleri de bir döneme ait değildirler. Sanatçılar, son otuz yıllık süreçte bu metodla etkili eserler üretebileceklerinin farkında olduğundan, yer yer böyle eserlerin üretiminin sürdürüleceği de öngörülebilir.

Tez boyunca incelenen eserlerin büyük çoğunluğunun bayrak ve Atatürk imgesi üzerinden üretilmesinin post-Kemalizm olarak adlandırılan eleştirel Kemalizm çalışmalarıyla, 1990'ların sonlarından itibaren yükselen ve AKP'nin iktidara geldiği zamanlarda zirve yapan AB üyeliği tartışmalarıyla ve Türkiye'de çağdaş sanat alanında yaşanan ivmelenmeyle yakından ilişkisi vardır. Yakın dönemlerdeki Osmanlı kodlarını eserlerinde kullanan sanatçı sayısının azlığı ise, bu tarz eserlerin üretimi için uygun zaman ve koşulların gözetildiği şeklinde yorumlanabilir. Kemalizm üzerine üretilen bunca eser varken son yirmi yılda kısmen değişen devlet görselliği üzerine bu kadar az eserin olması, siyasi konjonktürün yaptırım gücünün yüksek olmasından kaynaklanmaktadır. Her halükarda dördüncü bölümde yaptığımız gibi bu tarz eserleri kategorize edip üzerlerine düşündüğümüzde insan hakları ihlallerine işaret etme konusunda çağdaş sanat eserlerinin resmi anlatıyı aşındıran işler üretebildiği, hatta bunu güçlü bir biçimde yapabildiği ve Türkiye'nin hala süren modernleşme süreçlerinin sancılarının altını çizdiği ifade edilebilir.

KAYNAKÇA

- Abiha, Birsal Çağlar. *Anadolu Türk Kültür Geleneğinde Şahmaran*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 2014.
- Acar, Barış, Burak Delier ve Süreyya Evren. “Günümüzde Avangard, Çağdaş ve Güncel Sanat ve Sanatta Duygular Sorunu Üzerine”, *Birikim* 336 (2017): 82-97.
- Acar, Barış. “Çağdaş Sanat İnsan Hakları İçin Ne Yapabilir?”, Mart 18, 2011. <https://prounodasi.wordpress.com/2011/03/18/cagdas-sanat-insan-haklari-icin-ne-yapabilir/> (31. 07. 2019 tarihinde erişildi).
- Acar, Barış. *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar: 2000’ler Türkiye’sinden Çağdaş Sanat Manzaraları*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Adıyeke, Nuri. “Osmanlı Millet Sistemine Dair Tartışmalar ve Siyasal Bir Uzlaşma Modeli Olarak Osmanlı Millet Sistemi”, *Yeni Türkiye* 60 (2014): 345-357.
- Agamben, Giorgio. “Çağdaş Nedir?” *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, 2. Baskı, ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, 41 – 51. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.
- Ahmet Vefik Paşa. *Lehce-i Osmânî*. haz., Recep Toparlı. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2000.
- Akay, Ali. “Sanatçılar Tarihi Kazı(a)biliyorlar: Tarihsizlik”, *Arredamento Mimarlık* 49 (1993): 158 - 159.

- Akay, Ali. *Tekil Düşünce*. 3. Baskı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.
- Akay, Ali. “‘Modern’ Sanatın Türkiye’de Gelişim Çizgileri”, *Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri* içinde, ed. Gülsen Bal, 91 – 103. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.
- Akay, Ali. “Bir Sergiyi Yeniden Yazmak.” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz., Sezin Romi, 102 - 115. İstanbul: SALT, 2013.
- Akay, Ali. “Küreselleşme – Devlet, Şiddet, Sefalet Katalog Yazısı.” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz., Sezin Romi, 88 – 99. İstanbul: SALT, 2013.
- Akay, Ali. “Çağdaş Sanat Dinamikleri ve Sosyolojik Sanat Üzerine Başlangıç.” *Teorik Bakış* 8 (2016): 15 - 35.
- Akay, Ali. *Birleşmeyen Sentez*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Akbayrak, Hasan. “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Milli Bayramlar.” *Tarih ve Toplum* 43 (1987): 31 – 38.
- Akıncı, Özgül. *Humorous and Iconic Memory of an Art Event: Reading the Rural-Urban Divide in the Memory of Assos International Performing Arts Festival*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2009.
- Aksel, Malik. “20 Yıllık Sanat Hareketleri.” *Ülkü* 51 (1943): 25 – 27.
- Aksoy, Murat. *Başörtüsü-Türban: Batılılaşma - Modernleşme, Laiklik ve Örtünme*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005.
- Aksüğür Duben, İpek ve Deniz Şengel, ed. *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1991.

Allen, William. "The Abdul Hamid II Collection." *History of Photography* 8, no. 2 (1984): 119 – 145.

Altındere, Halil ve Süreyya Evren. ed. *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015*, Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015.

Altman, Dennis. *Paper Ambassadors: The Politics of Stamps*. North Ryde, NSW: Argus and Robertson, 1991.

Altuğ, Evrim. "Bienalde skandal... Sarkis’in ‘Nefes’ine ‘soykırım’ sansürü", *Cumhuriyet*, Mayıs 11, 2015. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/273788/Bienalde_skandal..._Sarkis_in_Nefes_ine_soykirim_sansuru.html (10. 07. 2019 tarihinde erişildi).

Anahit, Helin. "‘He is Armenian but He was Born That Way; There isn’t Much He Can Do About It’: Exploring Identity and Cultural Assumptions in Turkey." *Patterns of Prejudice* 48, no. 2 (2014): 201 – 222.

Anber, Adem. "Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’yla Finansal Entegrasyonu: 1800 – 1914". *Maliye Finans Yazıları*, 2009, no. 84: 17 – 37.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, 2. Baskı, çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Anonim, "İstanbul’daki Yedikule Gazhane Fabrikası’nda Düzenlenen Seretonin II, Çeşitli Etkinliklerle Açıldı", *Cumhuriyet*, 16 Ekim 1992, 3.

Anonim. "Yeditepe Bienali Ziyaretçilerini Bekliyor". <https://www.bik.gov.tr/yeditepe-bienali-ziyaretcilerini-bekliyor/> (16.07.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “ Bayraklı Defile Haberine Beraat! Modacı Atıl Kutoğlu'nun, Türk Bayraklı Motifli Giysilerin Yer Aldığı Defileyle İlgili Haberi Yayımlayan Alem Dergisi'ne Açılan Dâvâ Deraatle Sonuçlandı.” Nisan 17, 2002,
<https://www.tgrthaber.com.tr/dunya/45957.html> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Allah Korkusu Sergisi Açılmadan Korkuttu.” *Hürriyet*, Kasım 7, 2007.
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisi-acilmadan-korkuttu-7639192> (03.06.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Alternatif Gösterilerin İkincisi Gazhane’de.” *Cumhuriyet*, Eylül 23, 1992: 16.

Anonim. “Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun.” Temmuz 25, 1951. Resmi Gazete 7872: 1842.

Anonim. “Atatürk’e İthaf Edilen Sergi.” *Sabah*, Nisan 3, 2007.
<http://arsiv.kultur.sabah.com.tr/dosya/dosya-3568.html> (11.07.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Ay-yıldızlı Tişört Davasına Onama”, *Hürriyet*, Kasım 30, 2001.
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ay-yildizli-tisort-cezasina-onama-40070>
17.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Başbakan Davutoğlu'nun Kut-ül Amare Zaferinin 100. Yıl Programına Katıldı”, Nisan 29, 2016. <http://www.akparti.org.tr/haberler/basbakan-davutoglu-kut-ul-amare-zaferinin-100-yili-programina-katildi/> (18.01.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Ceylan Önkol Soruşturmasına Takipsizlik.” *Bianet*, Nisan 5, 2013.
<http://bianet.org/bianet/bianet/145641-ceylan-onkol-sorusturmasina-takipsizlik>
(13.07.2019 tarihinde erişildi).

- Anonim. “Cumhuriyet, Anılar ve Bellek Sorgulanıyor...” *Milliyet*, Mayıs 15, 1993.
- Anonim. “Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği’nden Sıkıştıran Performanslar.”
Milliyet, Ağustos 08, 1997.
- Anonim. “Erzurum’da Milli İradeye Saygı Mitingi.”
<https://www.haberler.com/erzurum-da-milli-iradeye-saygi-mitingi-4760178-haberi/> (21.01.2019 tarihinde erişildi).
- Anonim. “Flag”, *Encyclopedia Britannica Online*.
<https://www.britannica.com/topic/flag-heraldry> (03.04.2019 tarihinde erişildi).
- Anonim. “Gazhane İşçisi Derdini Duvara Döktü.” *Cumhuriyet*, Kasım 2, 1992: 3.
- Anonim. “Hülya Avşar’a Balon Beraati.” *Radikal*, Aralık 06, 2003.
<http://www.radikal.com.tr/turkiye/hulya-avsara-balon-beraati-692484/>
(17.04.2019 tarihinde erişildi).
- Anonim. “İki Profesörden 'Mustafa'ya Dava”, *T24*, Kasım 11, 2008.
<https://t24.com.tr/haber/iki-profesorden-mustafaya-dava,15686> (22.05.2019 tarihinde erişildi).
- Anonim. “İstiklâl Marşı İçin Kamuoyu Araştırması.” *Cumhuriyet*, Ağustos 4, 1990: 18.
- Anonim. “Küstah Sergi.” *Vakit Gazetesi*, Kasım 5, 2007.
- Anonim. “Merve’ye Soruşturma”. *Milliyet*, Aralık 26, 1996,
<http://www.milliyet.com.tr/1996/12/26/yasam/merve.html> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Müşerref Akay: Türkiyem Şarkısını Paşalar Yazdırdı.” *Evrensel*, Eylül 13, 2010. <https://www.evrensel.net/haber/182249/muserref-akay-turkiyem-sarkisini-pasalar-yazdirdi> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Türk Bayrağı Kanunu.” *Resmi Gazete* 18171, Eylül 22, 1983. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2893.pdf> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Ya Sev Ya Terk Et.” *Evrensel*, Ekim 10, 2004. <https://www.evrensel.net/haber/155112/ya-sev-ya-terk-et> (24.04.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. “Yeditepe Bienali'nin Açılışını Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan Yaptı”. <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/yeditepe-bienalinin-acilisini-cumhurbaskani-recep-tayyip-erdogan-yapti> (22.01.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/haberler/dunyada-muadili-olmayan-yeditepe-bienali-tarihi-yarimadada> (22.01.2019 tarihinde erişildi).

Anonim. <http://www.yeditepebienali.com/tr/yazi/kurumsal/bienal> (22.01.2019 tarihinde erişildi).

Antmen, Ahu. “Atsanatçılar, Evrenin Bazı Bölümlerine Karşı“, *Cumhuriyet*, Kasım 27, 1993: 18.

Antmen, Ahu. *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2005.

Antmen, Ahu. “Golsüz Bir Serbest Vuruş”. *Radikal*, Eylül 21, 2005. <http://www.radikal.com.tr/kultur/golsuz-bir-serbest-vurus-757911/> (15.03.2019 tarihinde erişildi).

Antmen, Ahu. “Korkunun Ecele Faydası Yok!”. *Radikal*, Kasım 21, 2007.

<http://www.radikal.com.tr/kultur/korkunun-ecele-faydasi-yok-832305/>

(03.06.2019 tarihinde erişildi).

Antmen, Ahu. *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Antmen, Ahu. “A History of Modern and Contemporary Art in Turkey”, *Unleashed: Contemporary Art from Turkey* içinde, ed. Hossein Amirsadeghi, 12 - 33. London: TransGlobe Publishing, 2010.

Antmen, Ahu. “Açık ve Kapalı AKP İktidarında ‘Kostüm Savaşları’, Kadınlar ve Sanat”, *Marka, Takva, Tuğra: AKP Döneminde Kültür ve Politika* içinde, haz., Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgin, 90 – 99. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015.

Aracagök, Zafer. “Belleği Silemezsiniz Ki.” *Sanatatak*, Mart 6, 2018.

<http://www.sanatatak.com/view/zafer-aracagok-bellegi-silemezsiniz-ki>

(04.03.2019 tarihinde erişildi).

Armstrong, John Alexander. *Milliyetçilikten Önce Milletler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

Arslan, Umut Tümay. “Topu Havada Tutmak, Hakikati Havalandırmak”, *Toplum ve Bilim* 125 (2012): 3 - 21.

Artuk, İbrahim. “Madalya.” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* - cilt 27 içinde, 301 – 302. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003.

Artuk, İbrahim. “Nişan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* - cilt 27 içinde, 154 - 156. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003.

Artun, Ali. “Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması.” *Toplum ve Bilim* 79 (1998): 24 – 65.

Artun, Ali. “Hakkı Anı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı.” *Sanat Dünyamız* 102 (2007): 62 – 71.

Artun, Ali. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Artun, Ali. “Anne Ben Hıyar Mıyım?”, *e-skop*, Eylül 25, 2013. <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510> (05.05.17 tarihinde erişildi).

Artun, Ali. “Mübin Orhon ve Sanatın Özerkleşmesi.” *İstanbul Art News*, Aralık 2014.

Artun, Ali. “Diktatörün Sanatçılığı.” *e-skop*, Mayıs 12, 2015. <https://www.e-skop.com/skopbulten/diktatorun-sanatciligi/2454> (Temmuz 15, 2019 tarihinde erişildi).

Artun, Ali. “Modernist Sanata Geçişte Bir Öncü: Nejad Devrim.” *e-skop*, Ocak 25, 2019. <http://e-skop.com/skopbulten/modernist-sanata-geciste-bir-oncu-nejad-devrim/4396> (Aralık 2, 2019 tarihinde erişildi).

Assmann, Aleida. “Transformations between History and Memory.” *Social Research* 75, no. 1 (2008): 49 - 72.

Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity.” *New German Critique* 65 (1995): 125-133.

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2. Basım, çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

Assmann, Jan. *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*.
Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Atagök, Tomur. “Gençlere Göre ‘Sınırlar ve Ötesi.’” *Hürriyet Gösteri Dergisi* 177
(1995).

Atagök, Tomur ve Susan Platt. “The Digestible Other.” *Third Text* 15, no. 55 (2001): 103
– 109.

Atatürk, Mustafa Kemal. *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II (1906 – 1938)*. Türk Tarih
Kurumu Basım Evi: Ankara, 1959.

Augé, Marc. *Unutma Biçimleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Avcı, Yasemin ve Safi Avcı. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Siyasi Meşruiyet ve
Propaganda Aracı Olarak Anıtın İcadı (1840-1917).” *Kebikeç* 43 (2017): 23-45.

Avşar, Vahap. “Söyleşi”, Söyleşen: Vasıf Kortun, *Vahap Avşar*, 13 – 66. İstanbul: Rampa
İstanbul, 2011.

Ayan, Aydın ve Halenur Katipoğlu Kaya, ed. *Canlı Modelin Sanat Eğitimindeki Yeri
Panelleri ve Sergisi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları, 2006.

Aytekin, E. Atilla. “A ‘Magic and Poetic’ Moment of Dissensus: Aesthetics and Politics
in the June (Gezi Park) Protests in Turkey.” *Space and Culture* 20, no. 2 (2017):
191 – 208.

Aytürk, İlker. “Post-Post-Kemalizm: Yeni Bir Paradigmayı Beklerken.” *Birikim* 319
(2015): 34 – 47.

Azman, Ayşe. “Oryantalistlerin İstanbul’undan Bienalin İstanbul’una”, *Sosyoloji
Dergisi*, 3. Dizi – 24, no. 1 (2012): 183 – 207.

- Baki, Betül. “Türkiye’de Linç: 1991 – 2011 Dönemindeki Linç Eylemlerinin Analizi”, *Toplum ve Bilim* 128 (2013): 163 – 182.
- Balibar, Etienne. “Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji.” *İrk, Ulus, Sınıf: Benzersiz Kimlikler* içinde, 3. Basım, ed. Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, çev. Nazlı Ökten, 109 - 133. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- Balkılıç, Özgür. *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.
- Barlas Bozkuş, Şeyma. “Rethinking Nationalism in the Case of 1453 Conquest Museum in Istanbul.” *Global Media Journal: Turkish Edition* 4, no. 8 (2014): 1 – 12.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Başaran, Bengi. “1893 Dünya Kolomb Sergisi’nde (Şikago Dünya Fuarı) Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili.” *Sanatın Gölgedeki Kadınları* içinde, ed. Özlem Belkıs ve Duygu Kankaytsın, 215 – 226. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Başaran, Mehmet. “Türkler’de Armaların Kaynağı ve Türkiye’nin Arması Ne Olmalıdır?.” *Tarih ve Toplum* 8, no. 165 (1997): 22 – 27.
- Başbuğ, Esra Dicle. *Resmî İdeoloji Sahnede Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Başkaya, Fikret ve Mete Kaan Kaynar, ed. *Resmi Tarih Tartışmaları – 5: Nutuk*, 2. Baskı. Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010.
- Batuman, Bülent. “The Shape of the Nation: Visual Production of Nationalism through Maps in Turkey.” *Political Geography* 29 (2010): 220-234.

Batuman, Bülent. "Early Republican Ankara': Struggle over Historical Representation and the Politics of Urban Historiography." *Journal of Urban History* 37, no. 5 (2011): 661– 679.

Batuman, Bülent. *New Islamist Architecture and Urbanism: Negotiating Nation and Islam through Built Environment in Turkey*. Londra ve New York: Routledge, 2018.

Baydar, Gülsüm ve Berfin İvegen. "Territories, Identities, and Thresholds: The Saturday Mothers Phenomenon in İstanbul." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 31, no. 3 (2006): 689-715.

Baydemir, Recep. "Diyarbakır Kentinde Bulunan Atatürk Anıt ve Heykellerinin İdeolojik Mesajlarının Çözümlemesi." *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, no. 11 (2017): 46 – 71.

Bek, Güler. *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. İstanbul: SALT, 2014.

Belge, Murat. *Linç Kültürünün Tarihsel Kökeni: Milliyetçilik*, Söyleşi: Berat Günçikan. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Benedict, Burton. "Rituals of Representation: Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at World's Fairs." *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World* içinde, ed. Robert.W. Rydell and Nancy E. Gwinn, 28 - 61. Amsterdam: VU University Press, 1994.

Berkes, Niyazi. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia and Everyday Life*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1991.

- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. 16. Baskı. çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Best, Steven ve Douglas Kellner. *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, 2. Baskı. çev. Mehmet Küçük. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Beykal, Canan. “Sınırlar ve Ötesi’.” *Cumhuriyet*, Temmuz 9, 1995.
- Beykal, Canan. “Genç Etkinlik ve Gençlik Sergileri.” *Cumhuriyet*, Temmuz 15, 1997: 11.
- Beykal, Canan. *Altan Gürman*. İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 1991.
- Bezmen, Halil, Haldun Dostoğlu, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan ve Beral Madra. “Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri.” *Çağdaş Düşünce ve Sanat* içinde, yay. haz. İpek Aksüğür Duben ve Deniz Şengel, 56 – 80. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1991.
- Bhattacharya, Sabyasachi. “History from Below.” *Social Scientist* 11, no. 4 (1983): 3-20.
- Bianchi, Rafaella. “İstanbul Sounding Like Revolution: The Role of Music in the Gezi Park Occupy Movement.” *Popular Music* 37, no. 2 (2018): 212 – 236.
- Billig, Michael. *Banal Milliyetçilik*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2002.
- Birsel, Selim. “Dün Gar Yarın Belirsiz.” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz., Sezin Romi, 57 – 68. İstanbul: SALT, 2013.
- Birsel, Selim. “Selim Birsel’le Söyleşi.” Söyleşen Beral Madra, *Arredamento Mimarlık* 107 (1998): 124 – 130.
- Bolat Aydoğan, Kibar Evren. “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı.” *Art-E* 1, no. 1 (2008): 1 – 17.

Bora, Tanıl. “Nationalism in Textbooks.” *Human Rights Issues in Textbooks: The Turkish Case* içinde, ed. Deniz Tarba Ceylan ve Gürol Irzık, 49-75. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2004.

Bora, Tanıl. *Türkiye’de Linç Rejimi*, 3. Baskı. İstanbul: Birikim Yayınları, 2014.

Bora, Tanıl. *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Bourdieu, Pierre. *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt. Ankara: Heretik Yayınları, 2015.

Boym, Svetlana. *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Bozdoğan, Sibel. “Art and Architecture in Modern Turkey: The Republican Period.” *The Cambridge History of Turkey Vol. 4: Turkey in the Modern World* içinde, ed. Reşat Kasaba, 419 – 471. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Bozdoğan, Sibel. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, 3. Basım, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Bozoğlu, Gönül ve Christopher Whitehead. “Turkish Neo-Ottoman Memory Culture and the Problems of Copying the Past.” *Museums as Cultures of Copies: The Crafting of Artefacts and Authenticity* içinde, ed. Brita Brenna, Hans Dam Christensen ve Olav Hamran, 85 – 98. Londra ve New York: Routledge, 2019.

Braude, Benjamin. “Osmanlı Millet Düzeninin Kuruluş Efsaneleri- I.” Çev. Kurtuluş Dinçer, *Tarih ve Toplum* 40, (1987).

Breuilly, John. *Nationalism and the State*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

Brockett, Gavin D. *How Happy to Call Oneself a Turk: Provincial Newspapers and the Negotiation of a Muslim National Identity*. Austin: The University of Texas Press, 2011.

Brunn, Stanley D. "Stamps as Iconography: Celebrating the Independence of New European and Central Asian States." *GeoJournal* 52 (2000): 315-323.

Bulut, Feryat. "68 Kuşığı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşığına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı." *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 10, no. 23 (2011): 143 – 169.

Butz, David A. "National Symbols as Agents of Psychological and Social Change." *Political Psychology* 30, no. 5 (2009): 779 – 804.

Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

Can, Nevin Aslı. "René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları." *Skop Dergi*, 2011, no. 1.

Canivez, Patrice. "Jean-Jacques Rousseau's Concept of People." *Philosophy & Social Criticism* 30, no. 4 (2004): 393–412.

Cankara, Murat. "Ermeni Harfleriyle İlk Türkçe Romanlar Üzerine." *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür içinde*, yay. haz. Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ, 115 – 137. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Carr, Edward Hallett. *Milliyetçilik ve Sonrası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Cerulo, Karen A. "Sociopolitical Control and the Structure of National Symbols: An Empirical Analysis of National Anthems." *Social Forces* 68, no. 1 (1989): 76 – 99.

Childs, Peter. *Modernism*. Londra ve New York: Routledge, 2000.

Cinemre, Levent ve Ruşen Çakır. *Sol Kemalizme Bakıyor*. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

Cizre, Ümit. "Egemen İdeoloji ve Türk Silahlı Kuvvetleri: Kavramsal ve İlişkisel Bir Analiz", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnsel, 156 – 179. İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Clark, Toby. *Sanat ve Propoganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Coakley, John. "'Primordialism' in Nationalism Studies: Theory or Ideology?" *Nations and Nationalism* 24, no. 2 (2018): 327–347.

Cohen, Anthony P. *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*. Çev. Mehmet Küçük. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

Cohen, Robin "The Making of Ethnicity: A Modest Defence of Primordialism." *People, Nation & State: The Meaning of Ethnicity & Nationalism* içinde, ed. Edward Mortimer ve Robert Fine, 3 - 11. London ve New York: I.B. Tauris, 1999.

Connerton, Paul. *Toplumlar Nasıl Anımsar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Conversi, Daniele. "Mapping the Field: Theories of Nationalism and the Ethnosymbolic Approach." *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in*

the Formation of Nations içinde, ed. Athena S. Leoussi ve Steven Grosby, 15 – 30. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Çağlayan, Handan. *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu*, 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Çağman, Filiz. “İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi.” *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde, yay. yön. Selmin Kangal, 164 – 187. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Çakır, Ruşen “Milli Görüş Hareketi.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: İslamcılık – cilt 6*, 2. Baskı, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, 544 - 575. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Çalikoğlu, Levent. “Hafriyat” (Söyleşi), *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler* içinde, ed. Levent Çalikoğlu, 15 – 57. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Çayan, Mahir. *Bütün Yazılar*. İstanbul: Eriş Yayınları, 1993.

Çelenk, Halit. ed. “Deniz Gezmiş ve Arkadaşlarının Yargılandıkları 1. THKO Davasında Savunmaların Ankara 1. Nolu Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi’ne Sundukları Savunma.” *1. THKO Davası* içinde. İstanbul: 68’liler Yayınları, 2008.

Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World’s Fairs*. Berkeley, Los Angeles ve Oxford: University of California Press, 1992.

Çelik, Zeynep. *İmparatorluk, Mimari ve Kent: Osmanlı – Fransız Karşılaşmaları (1830 – 1914)*, çev. Zülal Kılıç. İstanbul: SALT, 2012.

- Çetinkaya, Y. Doğan. “1908 Devrimi ve Meydan Adlarının Değişimi.” *Toplumsal Tarih* 120 (2003): 34 – 37.
- Çeviker, Turgut. *Karikatürkiye: Karikatürlerle Türkiye Tarihi - cilt 1: İstanbul*, NTV Yayınları, 2010.
- Çınar, Alev. “National History as a Contested Site: The Conquest of Istanbul and Islamist Negotiations of the Nation.” *Comparative Studies in Society and History* 43, no. 2 (2001): 364 – 391.
- Çınar, Alev. *Modernity, Islam, and Secularism in Turkey: Bodies, Places, and Time*. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2005.
- Çınar, Menderes. *Siyasal Bir Sorun Olarak İslamcılık*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2005.
- Çınar, Meral Uğur. “Construction of Gender and National Identity in Turkey: Images of the First Lady in the Turkish Media (2002 – 7).” *Middle Eastern Studies* 50, no. 3 (2014): 482 – 492.
- Çırakman, Aslı. “Flags and Traitors: The Advance of Ethno-nationalism in the Turkish Self-image.” *Ethnic and Racial Studies* 34, no. 11 (2011): 1894 – 1912.
- Çıtak, Necati. “467. Sayı ve ‘Karaların’ Mizahı...” *Sol Gazetesi*, Aralık 14, 2016. <http://haber.sol.org.tr/blog/serbest-kursu/necati-citak/467-sayi-ve-karalarin-mizahi-178944> (17.04.2019 tarihinde erişildi).
- Çolak, Erdem. “68'de Sanat ve Edebiyat Dergileri: ‘Devrime Giden Yolda Sanat ve Edebiyat’.” *Birikim* 349 – 350 (2018): 52 - 65.

Çolak, Erdem. “Art in Street: The Significant Role of Using the Art, Literature and Humor in the Gezi Resistance.” *International Journal of Arts and Sciences* 7, no. 4 (2014): 463 – 476.

Çolak, Filiz. “II. Meşrutiyet’in Bayram İlan Edilmesi: Osmanlı Başkentinde Hürriyet Bayramı Kutlamaları.” *Toplumsal Tarih* 151 (2006): 62 – 69.

Dawisha, Adeed. “Nation and Nationalism: Historical Antecedents to Contemporary Debates”. *International Studies Review* 4, no. 1 (2002): 3-22.

Delier, Burak ve Kamil Şenol. “Değişen İktidar Paradigması ve Halil Altındere Sergileri.” *Fikirler Suça Dönüşünce Sergi Katalogu* içinde, 122-127. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 2010.

Delier, Burak. “Gar.” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz. Sezin Romi, 74 – 83. İstanbul: SALT, 2013.

Delier, Burak. *Sanat Dünyasının Senaryoları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.

Demirel, Yücel. “Türkiye’de Resmî İdeolojinin ve Siyasal Alanın Simgesel İnşası.” *Resmî Tarih Tartışmaları 10: Rejim ve Ritüelleri* içinde, ed. Mete Kaan Kaynar, 305 – 323. Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010.

den Boer, Pim. “Loci memoriae – Lieux de mémoire.” *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning, 19 - 25. Berlin ve New York: Walter de Gruyter, 2008.

Denisenko, Ayten. *Askeri Müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Madalya ve Nişanlar Kataloğu*. İstanbul: Harbiye Askeri Müzesi Matbaası, yıl belirtilmemiş.

- Deringil, Selim. "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908." *Comparative Studies in Society and History* 35, no. 1 (1993): 3 – 29.
- Deringil, Selim. *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876 – 1909)*, çev. Gül Çağalı Güven, 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Derman, M. Uğur. "Tuğra." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi - cilt 41* içinde, 336 – 339. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2012.
- Derrida, Jacques. "Letter to a Japanese Friend." *A Derrida Reader: Between the Blinds* içinde, ed. Peggy Kamuf, 270 – 276. New York: Colombia University Press, 1991.
- Derrida, Jacques. *Gramatoloji*, 2. Baskı, çev. İsmet Berkan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2014.
- Doğan, Çiğdem. *Ankara Halkevi Sergileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2009.
- Doğan, Ferruh. *Asrileşen Köy*. İstanbul: Yenilik Yayınları, 1956.
- Duben, İpek. *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880 – 1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Durkheim, Emile. *Dini Hayatın İlk Biçimleri*, çev. Fuat Aydın. İstanbul: Ataç Yayınları, 2005.
- Duru, Bülent. "Mustafa Kemal Döneminde Ankara'nın İmarı." *Cumhuriyetin Ütopyası: Ankara* içinde, haz. Funda Şenol Cantek, 173-192. Ankara Üniversitesi Yayınevi: Ankara, 2012.

- Edgü, Amelié. *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*. İstanbul: Millî Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, 1998.
- Efrati, Noga. “Postage Stamp Iconography in Post-Saddam Iraq: Sect-specific Symbols or Nationalist Imagery?.” *Nations and Nationalism* 24, no. 4 (2018): 958-976.
- Eldem, Edhem. *İftihar ve İmtiyaz: Osmanlı Nişan ve Madalyaları Tarihi*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2004.
- Eldem, Edhem. “Geç Osmanlı Döneminden Günümüze İntikal Eden Bir Kitsch Numunesi: Arma-i Osmani.” *Toplumsal Tarih* 192 (2009): 2 – 11.
- Eldem, Edhem. “Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak.” *Cogito* 73 (2013): 260 – 282.
- Elgenius, Gabriella. *Symbols of Nations and Nationalism: Celebrating Nationhood*. Hampshire ve New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Elhan, Nail. “Money Talks: Turkish-Islamic Synthesis on Banknotes of Turkey.” *Moment Journal: Journal of Cultural Studies* 3, no. 1 (2016): 171-189.
- Eligür, Banu. *The Mobilization of Political Islam in Turkey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Emanet, Celal. “A Glimpse of ‘Turkey’ from the World’s Columbian Exposition, 1893.” *The Maydan*, Eylül 6, 2017. <https://www.themaydan.com/2017/09/glimpse-turkey-worlds-columbian-exposition-1893/> (10.07.2019 tarihinde erişildi).
- Emiralioglu, Pınar. *Geographical Knowledge and Imperial Culture in the Early Modern Ottoman Empire*. Farham. Surrey: Ashgate, 2014.

- Ercan, Yavuz. “Osmanlı Devleti’nde Müslüman Olmayan Topluluklar (Millet Sistemi),” *Osmanlı Ansiklopedisi* - cilt IV, ed. Güler Eren, 197 - 207. Yeni Türkiye Yayınları: Ankara, 1999.
- Erdem, Chien Yang. “Ottomentality: Neoliberal Governance of Culture and Neo-Ottoman Management of Diversity.” *Turkish Studies* 18, no. 4 (2017): 710 – 728.
- Erdemci, Fulya. “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek.” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde, 255 – 305. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Erden, E. Osman. “Modern, Çağdaş, Güncel’in Kısa Tarihi.” *Teorik Bakış*, 2016, no. 8: 75 - 91.
- Erel, Ayşe. yay. haz. *Türkiye’de Plastik Sanatların Yaşama Akışı: 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat*. İstanbul: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1996.
- Ergin, Murat ve Yağmur Karakaya. “Between Neo-Ottomanism and Ottomania: Navigating State-led and Popular Cultural Representations of the Past.” *New Perspectives on Turkey* 56 (2017): 33-59.
- Ergun, Köken. “Hayat Performansı / Hayattan Performans”, <https://kokenergunswritings.wordpress.com/turkish-texts/hayat-performansi-hayattan-performans/> (12.07.2019 tarihinde erişildi).
- Ergüney, Yeşim Duygu. *Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısında Dünya Fuarları ve Osmanlı Devleti’nin Mimari Temsili*. İstanbul: Der Yayınları, 2018.
- Ergüney, Yeşim Duygu ve Nuran Kara Pilehvarian. “Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti.” *Megaron* 10, no. 2 (2015): 224 - 240.

Erll, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction." *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning, 1 – 15. Berlin ve New York: Walter de Gruyter, 2008.

Erüreten, Metin. *Osmanlı Madalyaları ve Nişanları: Belgelerle Tarihi*. İstanbul: Kansu Matbaası, 2001.

Erzen, Jale Necdet. "Modernizm Sonrası Sanat." *Çağdaş Düşünce ve Sanat* içinde, yay. haz. İpek Aksüğüdür Duben ve Deniz Şengel, 11 - 26. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1991.

Erzen, Jale Nejdet. ed. *Sanat ve Tabular: 2. Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Ankara: Dumat Ofset, 1995.

Erzen, Jale Nejdet. ed. *Sanat ve Tabular: Mayıs' 95 Sempozyumuna Hazırlık Konferansları ve Panel Toplantıları Kasım 1992 – Mayıs 1995 Dönemi Etkinlikleri Metinleri*. Ankara: Dumat Ofset, 1995.

Evren, Süreyya. *Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Evren, Süreyya. "Halil Altındere ile 'Fikirler Suça Dönüşünce' Sergisi Üzerine Konuşma." *Fikirler Suça Dönüşünce Sergi Katalogu* içinde, 12 - 21. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 2010.

Evren, Süreyya. "Söz Uçar Katalog Kalır." *Sanat Dünyamız* 128 (2012): 62 – 67.

Evren, Süreyya. "Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı." *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye'de Güncel Sanat, 1975-2015* içinde, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren, 11 - 18. Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015.

Fetvacı, Emine. "From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and its Western European Models." *The Art Bulletin* 95, no. 2 (2013): 243 - 268.

Fetvacı, Emine. *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Fidan, Mürteza ve Hakan Onur. "Genç Etkinlik 1'de Düşlenen." *Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi Sergi Kataloğu*, yay. haz. Didem Dayı ve Mine Pektaş, 6. İstanbul: Stil Matbaası, 1996.

Fidan, Süleyman. "Türk Kültüründe Askeri Giyim – Kuşam ve Asker Modası." *Milli Folklor* 92 (2011): 95 – 105.

Firtz, Raymond. *Symbols: Public and Private*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1973.

Foucault, Michel. "Anti-Retro." *Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi* içinde, 2. Baskı, çev. Işık Ergüden, 287 – 303. İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2011.

Foucault, Michel. "Nietzsche, Soybilim, Tarih." *Seçme Yazılar 5: Felsefe Sahnesi* içinde, 2. Baskı, çev. Işık Ergüden, 230 – 253. İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2011.

Frankel, David ve Zeynep Tenger, ed. *Hale Tenger: Mission Impossible (1990 – 1996) – Interview with Hale Tenger by Vasıf Kortun*. İstanbul: Galeri Nev, 1997.

Freud, Sigmund. *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.

Ganiç, Kerem. *Kentsel Yapılar Üzerinden Bir Mekânsal Bellek Okuması: Atatürk Kültür Merkezi (AKM)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016.

Geertz, Clifford. “Bütünleyici Devrim: Yeni Devletlerde İlkeli Duyarlılıklar ve Sivil Siyaset.” *Kültürlerin Yorumlanması* içinde, çev. Hakan Gür, 285 - 341. Ankara: Dost Yayınları, 2010.

Geisler, Michael E. “What Are National Symbols – and What Do They Do to Us?.” *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative* içinde, ed. Michael E. Geisler, XII – XLII. Middlebury, VT: Middlebury College Press, 2005.

Gellner, Ernest. *Thought and Change*. Londra: Wiedenfeld and Nicolson, 1964.

Gellner, Ernest. *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksu Özdoğan. İstanbul: İnsan Yayınları, 1992.

Gellner, Ernest. *Encounters with Nationalism*, 2. Baskı. Oxford: Blackwell, 1995.

Gellner, Ernest. *Nationalism*. Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1997.

Gellner, Ernest. *Milliyetçiliğe Bakmak*, 4. Baskı, çev. Simten Coşar, Saltuk Özertürk ve Nalan Soyarık. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Gen, Elçin. “Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikâyesi.” *e-skop*, Ağustos 7, 2012. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-ceviri-hikayesi/847> (05.05.17 tarihinde erişildi).

Georgeon, François. *Osmanlı – Türk Modernleşmesi: 1900 – 1930*, çev. Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Germaner, Semra. “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950 – 1990.” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde, 1 – 19. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Gezer, Hüseyin. “Heykel.” *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* içinde, ed. Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.

Giddens, Anthony. *Ulus Devlet ve Şiddet*, 2. Baskı, çev. Cumhur Atay. İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2008.

Ginzburg, Carlo. “Microhistory: Two or Three Things that I Know About It.” *Critical Inquiry* 20, no. 1 (1993): 10 – 35.

Girit Heck, Özge. “Labelling the Ottoman Empire as ‘Turkey’ in the Chicago World’s Fair of 1893.” *International Journal for History, Culture and Modernity* 3, no. 1 (2015): 107 – 137.

Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and Violence in Chile*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Gorski, Philip S. “The Mosaic Moment: An Early Modernist Critique of Modernist Theories of Nationalism.” *American Journal of Sociology* 105, no. 5 (2000): 1428-1468.

Gökalp, Ziya “Millet Nedir?”, *Sosyoloji Dergisi* 1, no. 3 (1917): 146 – 154.

Görgülü, Vehbi. “Negotiating the ‘Impossible’: Religion and Politics in the Tactical Works of Extramücadele.” *Third Text* 29, no. 3 (2015): 236-244.

Graf, Marcus. “İstanbul Bienalleri: 1987-2015.” *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015* içinde, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren, 111-117. Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015.

- Greenberg, Ivan.” Postage and Power: U.S. Nationalism and the 1970s ‘Bicentennial’ and ‘Americana’ Stamp Series.” *Journal of Social History* 49, no. 1 (2015): 53-76.
- Groys, Boris. “Zamanın Yoldaşları”, *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, 2. Baskı, ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, 53 - 64. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Guibernau, Montserrat. *Milliyetçilikler: 20. Yüzyılda Ulusal Devletler ve Devlet ve Milliyetçilikler*, çev. Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997.
- Guibernau, Montserrat. *The Identity of Nations*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Guilbaut, Serge. *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, çev. Elif Gökteke. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Guiraud, Pierre. *Göstergebilim*. çev. Mehmet Yalçın. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.
- Gülalp, Haldun. *Kimlikler Siyaseti: Türkiye’de Siyasal İslamın Temelleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Günçikan, Berat. *Cumartesi Anneleri*, 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Günlük, Ahmet. “Otuz Bey Yıllık Müzik Eğitimsi Hikmet Günsel İstiklal Marşı’nı Yorumladı: Marşı Doğru Söylemek Kolay”. *Cumhuriyet*, Ağustos 15, 1990: 5.
- Gür, Faik. “Atatürk Heykelleri ve Türkiye’de Resmi Tarihin Görselleşmesi.” *Toplum ve Bilim* 90 (2001): 147 – 166.
- Gür, Faik. “Sculpting the Nation in Early Republican Turkey.” *Historical Research* 86, no. 232 (2013): 342-372.

Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Gürlek, Nazlı. "Halil Altındere ile Fikirler Suça Dönüşünce Üzerine Söyleşi." Ekim 2010, <http://nazligurlek.blogspot.com/2011/01/fikirler-suca-donusunce.html> (15.03.2019 tarihinde erişildi).

Gürpınar, Doğan. *Ulusalçılık: İdeolojik Önderlik ve Takipçileri*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011.

Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity." *New German Critique* 22 (1981): 3 - 14.

Halbwachs, Maurice. *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, çev. Büşra Uçar. Ankara: Heretik Yayınları, 2016.

Halbwachs, Maurice. *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış, Ankara: Heretik Yayınları, 2017.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.

Hanioğlu, Şükrü. *Bir Siyasal Örgüt Olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889 – 1902)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, 5. Baskı, çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları, 2010,

Haydaroğlu, Mine. ed. *Her Yerde, Evinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Hedetoft, Ulf Riber. "Symbolic Politics and Cultural Symbols: Identity Formation Between and Beyond Nations and States." *The Cambridge Handbook of*

Sociocultural Psychology içinde, ed. J. Valsiner, & A. Rosa, 591 - 607.
Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

Heinrich, Barbara. "Dans Edemediğim Devrim Benim Değildir", *Dans Edemediğim Devrim Benim Değildir Sergi Kataloğu*. İstanbul: Pilot, 2011.

Hertz, Fredrick. "Wesen und Werden der Nation." *Jahrbuch für Soziologie* içinde, Hrsg. Von Gottfried Salomon. Karlsruhe: Erster Ergänzungsband, 1927.

Hesapçıoğlu, Muhsin ve Filiz Meşeci Giorgetti. "Siyah Önlük Beyaz Yakanın Kökeni." *Kuram ve Uygulamada Eğitim Bilimleri* 9, no. 4 (2009): 1717 – 1750.

Hobsbawm, Eric. J. "History from Below – Some Reflections." *History from Below: Studies in Popular Protest and Popular Ideology in Honour of George Rudé* içinde, ed. Frederick Krantz, 63 – 73. Montréal: Concordia University, 1985.

Hobsbawm, Eric John. *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçekçilik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

Hobsbawm, Eric John. "Gelenepleri İcat Etmek." *Geleneğin İcadı* içinde, ed. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, 1 - 18. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Hobsbawm, Eric J. ve Terence Ranger ed. *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Sahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Houston, Christopher ve Banu Senay. "Hurmor, Amnesia, and Making Place: Constitutive Acts of the Subject in Gezi Park, İstanbul." *Social Analysis* 61, no. 3 (2017): 19 – 40.

Hroch, Miroslav. *Avrupa'da Milli Uyanış: Toplumsal Koşulların ve Toplulukların Karşılaştırmalı Analizi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

- Hutchinson, John. *Modern Nationalism*, Londra: Fontana Press, 1994.
- Hutchinson, John ve Anthony D. Smith. ed. *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Hymans, Jacques E.C. "East is East, and West is West? Currency Iconography as Nation-branding in the Wider Europe." *Political Geography* 29 (2010): 97-108.
- İnel, Berke. "Fatih – Ressam Bellini ve Portre Sanatı Üzerine", *Türkler Ansiklopedisi - Cilt 15* içinde, 419 – 427. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- İnsel, Ahmet. "Totaliter Zihniyet". *Radikal* 2, Kasım 18, 2007.
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/totaliter-zihniyet-875601/> (03.06.2019 tarihinde erişildi).
- İri, Murat. "Türk Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946 Dönemi)." Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2004.
- İskorpit: Türkiye'den Güncel Sanat Sergi Katalogu*, Berlin: Berliner Kunstveranstaltungs-GmbH, 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap, 2008.
- Jeffrey, Robin. "What the Statues Tell: The Politics of Choosing Symbols in Trivandrum." *Pacific Affairs* 53, no. 3 (1980): 484-502.
- Johnson, Gary R. "Patriotism as Identity and Action." *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations* içinde, ed. D. Bar-Tal ve E. Staub, 151 – 164. Chicago: Nelson-Hall, 1997.

Kafesçioğlu, Çiğdem. “The Visual Arts.” *The Cambridge History of Turkey Vol. 2: The Ottoman Empire as a World Power 1453 – 1603* içinde, ed. Suraiya N. Faroqhi ve Kate Fleet, 457 – 547. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Kafesoğlu, İbrahim. *Umumi Türk Tarihi Hakkında Tespitler, Görüşler, Mülahazalar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2014.

Kandiyoti, Deniz ve Zühre Emanet. “Education as Battleground: The Capture of Minds in Turkey.” *Globalizations* 14, no. 6 (2017): 869 – 876.

Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Kangal, Selmin. yay. yön. *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Karabağlı, Hülya. “‘Uluslararası Sanart ’95 Sempozyumu’nda Heykel Komedi: ‘Sakıncalı’ Heykeller Kaldırıldı.” *Cumhuriyet*, Mayıs 8, 1995: 14.

Karaburç, Harun. “Ayasofya’dan Yeditepe’ye.” Mart 29, 2018. <https://www.yenisafak.com/hayat/ayasofyadan-yeditepeye-3191291> (21.01.2019 tarihinde erişildi).

Karaca, Banu. “Images Delegitimized and Discouraged: Explicitly Political Art and the Arbitrariness of the Unspeakable”, *New Perspectives on Turkey* 45 (2011): 155 - 183.

Karaca, Banu. “Çağdaş Sanat Üretimi ve Türkiye’de Sansür Politikaları.” *Toplum ve Bilim* 125 (2012): 134 – 151.

- Karamustafa, Gülsün ve Deniz Şengel, yay. haz. *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992.
- Karamustafa, Gülsün ve Deniz Şengel, yay. haz. *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları*, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992.
- Karaömerlioğlu, M. Asım. “Türkiye’de Köycülük”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnsel, 284 – 297. İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Karateke, Hakan T. “Interpreting Monuments: Charitable Buildings, Monuments, and the Construction of Collective Memory in the Ottoman Empire.” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 91 (2001): 183-199.
- Karateke, Hakan T. *Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletinin Son Yüzylında Merasimler*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Karpat, Kemal H. *The Politicization of Islam: Reconstructing Identity, State, Faith and Community in the Late Otoman State*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Kaynar, Mete Kaan. “Ritüellerin İdeolojisi, Resmi İdeolojinin Ritüelleri.” *Resmi Tarih Tartışmaları 10: Rejim ve Ritüelleri* içinde, ed. Mete Kaan Kaynar, 7 - 12. . Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010.
- Kaynar, Mete Kaan. “Totem, Tabu, Mustafa Kemal ve Atatürkçülük.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler - cilt 9*, 2. Baskı, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, 1089 - 1120. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Kedourie, Elie. *Nationalism*, 2. Baskı. New York: Frederick A. Preager, 1962.

Kemiläinen, Aira. *Nationalism: Problems Concerning the Word, the Concept and Classification*. Jyväskylä: Jyväskylän Kasvatusopillinen Korkeakoulu, 1964.

Keskin, Mehmet. “Evren’in Tablolarını Kimler Aldı?.” *Cumhuriyet*, Mayıs 12, 2015. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/274291/Evren_in_tablolarini_kimler_aldi_.html (15.07.2019 tarihinde erişildi).

Kırlangıç, Asuman. “Erdağ Aksel”, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız, 212 – 224. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Koçak, Cemil. “Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi: Ebedi Şef/ Milli Şef”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnel, 119 – 137. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Koçak, Hüsametdin. “Sınırları Zorlamak.” *Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi Sergi Kataloğu*, yay. haz. Didem Dayı ve Mine Pektaş, 5. İstanbul: Stil Matbaası, 1996.

Koçak, Orhan, *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Koçak, Orhan. “Kemalizmi Aşmak?.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol - cilt 8, 2*. Baskı, 622 – 641. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Koçak, Orhan. “Modern Sanatın Elli Yılı.” *Modern ve Ötesi: 1950-2000* içinde, 21 – 31. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Kolektif, *Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü: Sanatçılar Kurultayı*, İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1995.

Kortun, Vasıf. “55 Bin Metrekarelik ‘Lüks Hafıza Kaybı’.” Evrim Altuğ’la söyleşi, *Pazar Sabah*, Nisan 27, 2008.

Kortun, Vasıf. “Elli Numara: Anı/ Bellek II Katalog Yazısı.” *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz., Sezin Romi, 15 – 36. İstanbul: SALT, 2013.

Kortun, Vasıf ve Erden Kosova. *Ofsayt Ama Gol!*. İstanbul: SALT, 2014.

Kortun, Vasıf. “Anı – Bellek Sergisinin Ardından: Bellek – Anı – Kimlik ve Sanatçı” Hami Çağdaş’la Söyleşi. *10* içinde, 93 – 97. İstanbul: SALT, 2014.

Kortun, Vasıf. “Gaspedilen Tarifler.” *Kontrast Dergisi* 39 (2014): 4.

Kortun, Vasıf. “Gaspedilen Tarifler.” *20* içinde, 47 - 52. İstanbul: SALT, 2018.

Kortun, Vasıf. *20*. İstanbul: SALT, 2018.

Kosova, Erden. “Yavaş Kurşun II.” *Red Thread* 1, (2009), <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=26> (05.05.2017 tarihinde erişildi).

Kosova, Erden. *Esra Ersen: Yüz Yüze*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Kosova, Erden. “Kulvarlar Arasında.” *Toplum ve Bilim* 125 (2012): 23 – 40.

Koyuncu, Büke. *Benim Milletim...: AK Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Köker, Levent. *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, 10. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Köker, Osman. ed. *Yadigâr-ı Hürriyet: Orlando Carlo Calumeno Koleksiyonu’ndan Meşrutiyet Kartpostalları ve Madalyaları*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2008.

- Köksal, Duygu. “Domesticating the Avant-garde in a Nationalist Era: Aesthetic Modernism in 1930s Turkey.” *New Perspectives on Turkey* 50 (2015): 29 – 53.
- Kra, Pauline. “The Concept of National Character in 18th Century France.” *Cromohs* 7 (2002): 1-6.
- Kreft, Lev. “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, *Sanat/Siyaset - Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, ed. Ali Artun, 9 - 47. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Kreiser, Klaus. “Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916.” *Muqarnas* 14 (1997): 103-117.
- Kretschmer, Winfried. *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt ve New York: Campus Verlag, 1999.
- Kuryel, Aylin. *Image Acts and Visual Communities: Everyday Nationalism in Contemporary Turkey*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015.
- Küçük, Cevdet. “Osmanlı Devleti’nde “Millet Sistemi”.” *Osmanlı Ansiklopedisi - cilt IV* içinde, ed. Güler Eren, 208- 216. Yeni Türkiye Yayınları: Ankara, 1999.
- Küçük, Cevdet. “Osmanlılarda “Millet Sistemi” ve Tanzimat”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi – cilt 4* içinde, 1007- 1024. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Lauzon, Matthew J. “Modernity.” *The Oxford Handbook of World History* içinde, ed. Jerry H. Bentley, 72 – 88. Oxford: Oxford University Press, 2014.

- Levi, Giovanni. "On Microhistory." *New Perspectives on Historical Writing* içinde, ed. Peter Burke, 93 – 113. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Lewis, Bernard. *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, çev. Metin Kıratlı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1993.
- Lipsitz, George. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, 7. Baskı. Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2001.
- Loos, Gamze. "Merhaba, ben Leman, Türkiye'den bir kadın sanatçayım", Leman Seveda Darıcıoğlu ile Söyleşi, *IAN.CHRONICLE* 31 (2017): 6 - 7.
- Liotard, Jean-François. *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları, 1994.
- Madra, Beral. "Kültürel Konumumuz ve İstanbul Bienali." *Hürriyet Gösteri Dergisi* 148 (1993): 106 – 109.
- Madra, Beral. "Küresel Sanatın Sıcak Noktası: İstanbul'da Çağdaş Sanat Manzarası, Toplumsal, Siyasal ve Kültürel Koşullar ve Uygulamalar." *Türkiye'de Dünün Bugün Dönüşümleri* içinde, ed. Gülşen Bal, 63 – 81. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008.
- Madra, Beral. "XampIE – Disiplinler Arası Sanat." *Anons* 50 (1995).
- Madra, Beral. *Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2005.

Madran, Burçak. “Burçak Madran: Levent Çalıkoğlu’yla Söyleşi”, *Çağdaş Sanat Konuşmaları – 3:90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat* içinde, ed. Levent Çalıkoğlu, 63 – 85. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Marcel, Jean-Christophe ve Laurent Mucchielli. “Maurice Halbwachs’s *Mémoire Collective*.” *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* içinde, ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning, 141 – 149. Berlin ve New York: Walter de Gruyter, 2008.

Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Mardin, Şerif. *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895 – 1908*. 21. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

Mater, Çiğdem. “Bayrağa Dikkat! Gülben Ergen de Mahkemede.” *Bianet*, Haziran 11, 2005, <https://m.bianet.org/bianet/toplum/62263-bayraga-dikkat-gulben-ergen-de-mahkemede> (17.04.2019 tarihinde erişildi).

Mattie, Erik. *World’s Fair*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

Medina, José. “Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism.” *Foucault Studies* 12 (2011): 9–35.

Mendel, Mike ve Chantal Zakari. *The State of Ata: The Contested Imaginary of Power in Turkey*. Boston: Eighteen Publications, 2010.

Merter, Ender. *Çizgi Dünyasına Yolculuk: İhap Hulusi Görey’in Skeç Defterleri (1922 – 1961)*. İstanbul: Boyut Kitapları, 2004.

Michalski, Sergiusz. *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870 – 1997*. Londra: Reaktion Books, 1998.

- Milli Arma Müsabakası Şartnamesi*, Ankara: İktisad Matbaası, 1926.
- Mock, Steven J. *Symbols of Defeat in the Construction of National Identity*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Molden, Berthold. “Resistant Past Versus Mnemonic Hegemony: On the Power Relations of Collective Memory”, *Memory Studies* 9, no. 2 (2016): 125-142.
- Moravec, Lisa. “Köken Ergun: ‘In Turkey, the Image of the Soldier Has Been Victimised by Erdoğan’”, Köken Ergun ile Söyleşi, *studio international*, Aralık 28, 2017. <https://www.studiointernational.com/index.php/koken-ergun-interview-i-soldier> (02.07.2019 tarihinde erişildi).
- Morin, Aysel ve Ronald Lee. “Constitutive Discourse of Turkish Nationalism: Atatürk's Nutuk and the Rhetorical Construction of the “Turkish People.” *Communication Studies* 61, no: 5 (2010): 485-506.
- Morva, Oya. “The Humorous Language of Street Dissent: A Discourse Analysis on the Graffiti of the Gezi Park Protests.” *European Journal of Humour Research* 4, no. 2 (2016): 19 – 34.
- Navaro-Yashin, Yael. “Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik.” *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat içinde*, 3. Baskı, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe, 229 – 258. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Necipoğlu, Gülru. “Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry.” *The Art Bulletin* 71, no. 3 (1989): 401 – 427.

- Necipoğlu, Gülru. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaction Books, 2005.
- Necipoğlu, Gülru. "Creation of a National Genius: Sinan and the Histrography of "Classical" Ottoman Architecture." *Muqarnas* 24 (2007): 141 – 184.
- Neyzi, Leyla. ed. *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek alışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Nişanyan, Sevan. *Hayali Coğrafyalar: Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Değiştirilen Yeradları*. İstanbul: TESEV Yayınları, 2011.
- Nişanyan, Sevan. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, İstanbul: Liber Plus Yayınları, 2018.
- Nora, Pierre. *Hafıza Mekânları*. Ankara: Dost Kitabevi, 2006,
- Novick, Peter. *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mimin Company, 1999.
- Oğuz, Ayşegül. "301’i üreten Eller." *Radikal*, Mayıs 16, 2009.
<http://www.radikal.com.tr/hayat/301i-ureten-eller-936166/> (09. 07. 2019 tarihinde erişildi).
- Olick, Jeffrey. K. "Kolektif Bellek: İki Farklı Kültür," *Moment Dergi: Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel alışmalar Dergisi* 1, no. 2 (2014): 175 – 211.

Ongur, Hakan Övünç. “Identifying Ottomanisms: The Discursive Evolution of Ottoman Past in the Turkish Present.” *Middle Eastern Studies* 51, no. 3 (2015): 416 – 432.

Ortaylı, İlber. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Millet.” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi – cilt 4* içinde, 996 - 1001. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Osma, Kıvanç. *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923 – 1946)*, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2003.

Öndin, Nilüfer. *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat: 1923 – 1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.

Öndin, Nilüfer. “Kübizm ve Türkiye.” *Sanat Tarihi Dergisi* 14, no.2 (2005): 103 - 110.

Önsoy, Rifat. “Osmanlı İmparatorluğu’nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumî-i Osmanî.” *Bellekten* 47 (1983): 195 – 235.

Özayten, Nilgün. “Bir Karşılaşma ve Tepkisel Eylem.” *Mütevazi Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı* içinde, 155 – 160. İstanbul: SALT, 2013.

Özayten, Nilgün. *Mütevazi Bir Miras: Batı’da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. İstanbul: SALT, 2013.

Özayten, Nilgün. “Türkiye’de Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri.” *Kullanma Kılavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat, 1975-2015* içinde, ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren, 51-62. Berlin ve İstanbul: Revolver Publishing, art-ist Yayıncılık, 2015.

Özbilgen, Erol. *Bütün Yönleriyle Osmanlı*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2010.

- Özbudun, Sibel. “Osmanlı’yı ‘İhya’ Etmek: AKP’nin Törenleri.” *Marka, Takva, Tuğra: AKP Döneminde Kültür ve Politika* içinde. haz. Kemal İnal, Nuray Sancar ve Ulaş Başar Gezgin, 219 – 231. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2015.
- Özcan, Yasemin. “Bir Coğrafya Hatırası, Tınlar, Tecrübeler” Vahit Tuna’yla Söyleşi. Şubat 23, 2016, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-cografya-hatirasi-tinlar-tecrubeler-i-5254> (27.02.2019 tarihinde erişildi).
- Özel Volfová, Gabriela. “Turkey’s Middle Eastern Endeavors: Discourses and Practices of Neo-Ottomanism under the AFP.” *Die Welt Des Islams* 56 (2016): 489 – 510.
- Özgürel, Avni. “Boş Kalan Altın Taht.” *Radikal*, Aralık 16, 2001. <http://www.radikal.com.tr/yorum/bos-kalan-altin-taht-618892/> (11.07.2019 tarihinde erişildi).
- Özkırımlı, Umut. *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999.
- Özmen, Şener. “Benim Okumalarım.” *Fikirler Suça Dönüşünce Sergi Kataloğu* içinde, 38 - 75. İstanbul: art-ist Yayıncılık, 2010.
- Özmen, Şener. “Çıldırılmış Olmalı!” *Serbest Vuruş / Free Kick Sergi Kataloğu* içinde, 68 – 105. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2005.
- Özmen, Şener. “Söyleşi.” (Halil Altındere ile Söyleşi). *Serbest Vuruş / Free Kick Sergi Kataloğu* içinde, 12-65. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2005.
- Özmen, Şener. *Travma ve Islahat*. Diyarbakır: Lis Yayınları, 2016.
- Özpinar, Ceren. *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010): Sanat Tarihi Anlatıları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.

Öztürk, Emrullah. “Cumhurbaşkanlığı Forsu ve 16 Türk Devleti Tartışması.” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 57 (2015): 79 – 99.

Öztürkmen, Arzu. *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Özyürek, Esra. *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2007.

Parla, Taha. *Türkiye’de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları Cilt 1: Atatürk’ün Nutuk’u*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Pelvanoğlu, Burcu. *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. Saarbrücken: Türkiye Alim Kitapları, 2016.

Pelvanoğlu, Burcu. *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat*. İstanbul: Corpus Yayınları, 2017.

Penrose, Jan. “Designing the Nation: Banknotes, Banal Nationalism and Alternative Conceptions of the State.” *Political Geography* 30 (2011): 429-440.

Popular Memory Group. “Popular Memory: Theory, Politics, Method.” *Making Histories: Studies in History-Writing and Politics* içinde, ed. Richard Johnson, Gregor McLennan, Bill Schwarz ve David Sutton, 205 – 252. Londra: Hutchinson & Co., 1982.

Punter, David. *Modernity*. Basingstoke ve New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Rajchman, John. “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?” *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde, 2. Baskı, ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, 19 – 40. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

- Ranci re, Jacques. *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*,  ev. Hakkı Hünler. İzmir: Ara-lık Yayınları, 2005.
- Ranci re, Jacques. *Siyasalın Kıyısında*,  ev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Ranci re, Jacques. *Estetiğın Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*,  ev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2012
- Ranci re, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Londra: Continuum, 2013.
- Ranci re, Jacques. *Demokrasi Nefreti*, 2. Baskı,  ev. Utku  zmkas. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Ranci re, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2015.
- Ravasi, Thea. "Displaying Sculpture in Rome." *A Companion to Ancient Aesthetics* içinde, ed. Pierre Destr e ve Penelope Murray, 248 – 261. Oxford: Wiley Blackwell, 2015.
- Renan, Ernst. "Millet Nedir?", *Nutuklar ve Konferanslar* içinde,  ev. Ziya İshan, 97 - 124. Ankara: Sakarya Basımevi, 1946.
- Ridgeway, William. "The Origin of the Turkish Crescent." *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 38 (1908) : 241 – 258.
- Roberts, Edwin A. "From the History of Science to the Science of History: Scientists and Historians in the Shaping of British Marxist Theory." *Science & Society* 69, no. 4 (2005): 529 - 578.
- Rolfe, Gary. "Deconstruction in a Nutshell." *Nursing Philosophy* 5 (2004): 274–276.

- Romi, Sezin. haz. *O Zamanlar Konuşuyorduk*. İstanbul: SALT, 2013.
- Römer, Claudia. “Tuğra.” *Encyclopedia of The Ottoman Empire* içinde, ed. Gábor Ágoston ve Bruce Masters, 572 – 573. New York: Facts on File, Inc., 2009.
- Rustow, Dankward A. “The Military Legacy.” *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East* içinde, ed. L. Carl Brown, 246 – 260. New York, Columbia University Press, 1997.
- Sabancılar, Duygu ve Serkan Çalışkan. “Overview on Turkish Painting Through History and Memory Concepts.” *Inonu University Journal of Arts and Design* 6, no. 14 (2016): 1-12.
- Samuel, Raphael. *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Sancar, Mithat. *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Sarıkartal, Çetin. “Departing from Oneself.” *Performance Research* 6, no. 1 (2001): 29 – 36.
- Sarup, Madan. *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, 2.Baskı, çev. Abdülbaki Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Sassatelli, Monica. “‘Europe in Your Pocket’: Narratives of Identity in Euro Iconography.” *Journal of Contemporary European Studies* 25, no. 3 (2017): 354-366.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual, 1998.

Saymaz, İsmail. “Yağmurdan Kaçarken.” *Radikal*, Kasım 14, 2007, <http://bianet.org/bianet/kultur/102903-yagmurdan-kacarken> (03.06.2019 tarihinde erişildi).

Schwarz, Bill. “‘The People’ in History: The Communist Party Historians’ Group, 1946-56.” *Making Histories: Studies in History-Writing and Politics* içinde, ed. Richard Johnson, Gregor McLennan, Bill Schwarz ve David Sutton, 44 – 95. Londra: Hutchinson & Co., 1982.

Scott, James C. *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, 3. Baskı. çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Selen, Eser. “Rethinking Nationalist, Ethno-racist, and Gendered Myths: An Art Historical Take on Minoritarian Variations From Turkey.” *Contemporary Citizenship, Art, and Visual Culture: Making and Being Made* içinde, ed. Corey Dzenko ve Theresa Avila, 43 – 59. New York: Routledge, 2018.

Serttaş, Tayfun. “‘Pis Hikâye’nin Hikâyesi Üzerine.” *KaosGL*, Aralık 13, 2009. <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=3912> (31.07.2019 tarihinde erişildi).

Shanafelt, Robert. “The Nature of Flag Power: How Flags Entail Dominance, Subordination and Social Solidarity.” *Politics and the Life Sciences* 27, no. 2 (2008): 13 - 27.

Sharpe, Jim. “History from Below.” *New Perspectives on Historical Writing* içinde, ed. Peter Burke, 24 – 41. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992.

Sheppard, Richard. "The Problematics of European Modernism." *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory* içinde, ed. Steve Giles, 1 – 51. Londra ve New York: Routledge, 1993.

Shils, Edward. "Primordial, Personal, Sacred and Civil Ties: Some Particular Observations on the Relationships of Sociological Research and Theory." *The British Journal of Sociology* 8, no. 2 (1957): 130 - 145.

Smith, Anthony D. *Theories of Nationalism*, 2. Baskı. Londra: Duckworth, 1983.

Smith, Anthony D. *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Smith, Anthony D. "The Origins of Nations", *Becoming National: A Reader* içinde, ed. Geoff Eley and Ronald Grigor Suny, 106 – 130. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

Smith, Anthony D. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Smith, Anthony D. *Ulusların Etnik Kökeni*, çev. Sonay Bayromoğlu ve Hülya Kendir. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

Smith, Anthony D. *The Cultural Foundations of Nations: Hierarchy, Covenant and Republic*. Malden, Mass: Blackwell Publishing, 2008.

Smits, Katherine ve Alix Jansen. "Staging the Nation at Expos and World's Fairs." *National Identities* 14, no. 2 (2012): 173 – 188.

Somay, Bülent. "Türkiye Solunun Kemalizmle İmtihanı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Sol, cilt 8* içinde, 2. Baskı, 647 – 660. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Sönmez, Necmi. “Edilgen Kanon (1923-1960): Türkiye’de Siyasî Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler* - cilt 9, 2. Baskı, ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, 870 – 878. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Storm, Karli-Jo T. “Unpacking the Georgian Nation: Examining the Symbolic Boundaries of Group Membership through National Iconography,” *Identity* 18, no. 3 (2018): 195-217.

Su, Süreyya. “Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat” *Toplum ve Bilim* 125 (2012): 211 – 223.

Süloş, Melis. “Bir Cumhuriyet İki Bayram: Cumhuriyet Döneminde 1908 Hürriyet Bayramı Kutlamaları.” *Toplumsal Tarih* 151 (2006): 72 – 75.

Şahin, Bekir. “İstiklâl Marşı’nı Değiştirme Girişimleri ve Belgeleri (1925).” *Mehmet Âkif, Milli Mücadele ve İstiklâl Marşı* içinde, yay. haz. Ercan Yıldırım, 63 – 90. Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı Yayınları, 2011.

Şahin, Özden. *Censorship on Visual Arts and Its Political Implications in Contemporary Turkey: Four Case Studies from 2002 – 2009*. Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2009.

Şenel, Mustafa. “Burjuva Uygarlığının Peşinde.” *Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Siyasal Hayat* içinde, ed. Gökhan Atılğan, Cenk Saraçoğlu ve Ateş Uslu, 195 – 340. İstanbul: Yordam Kitap, 2015.

Tamm, Marek. “Beyond History and Memory: New Perspectives in Memory Studies”, *History Compass* 11, no. 6 (2013): 458 – 473.

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

- Tekin, Kemal Hakan. “Osmanlı Devletinde Gelenekten Yeniliğe Geçişin Anlamlı Bir Sembolü: Mecidi Nişanları.” *International Journal of Social Science* 28 (2014): 393 – 411.
- Tekiner, Aylin. “İktidar, Söylem ve Kült: Atatürk Anıtları”, *Resmi Tarih Tartışmaları 10: Regim ve Ritüelleri* içinde, ed. Mete Kaan Kaynar, 131 – 153. Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 2010.
- Tekiner, Aylin. *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, 2. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Tew, Philip ve Alex Murray. “Introduction: Beginning with Modernism.” *The Modernism Handbook* içinde, ed. Philip Tew ve Alex Murray, 1 - 15. Londra ve New York, Continuum, 2009.
- Thompson, Edward P. “History from Below.” *The Times Literary Supplement*, Nisan 7, 1966: 279-280.
- Thompson, Edward P. *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*, 4. Baskı, çev. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Tokdoğan, Nagehan. *Yeni Osmanlılık: Hınç, Nostalji, Siyaset*, 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Toprak, Binnaz. “Religion as State Ideology in a Secular Setting: The Turkish-Islamic Synthesis.” *Aspects of Religion in Secular Turkey, Occasional Paper Series*, no: 40, ed. Malcolm Wagstaff, 10-15. Durham, UK: University of Durham, 1990.
- Toprak, Zafer. “Cumhuriyet ve Sanat.” *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1998.

Tripp, Charles. *The Power and the People: Paths of Resistance in the Middle East*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Tunaya, Tarık Zafer. *Hürriyet'in İlânı*, İstanbul: Arbay Yayınları, 1996.

Türkeş, Ömer. "Güdük Bir Edebiyat Kanonu." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnsel, 425 – 448. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Türkoğlu Önge, Sinem. "Spatial Representation of Power: Making the Urban Space of Ankara in the Early Republican Period." *Power and Culture: Identity, Ideology, Representation* içinde, ed. Jonathan Osmond ve Ausma Cimdîna, 71 – 94. Pisa: Edizioni Plus – Pisa University Press, 2007.

Uçkan, Özgür. "Silinen Sınırlar, Karışan Diller: İnter-media (II)/ Performans Sanatının Dünü, Bugünü, Deneyimler..." *Arredamento Dekorasyon* 82 (1996): 139 – 143.

Uğurlu, Veysel. haz. *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Uluengin, Mehmet Bengü. "Secularizing Anatolia Tick by Tick: Clock Towers in the Ottoman Empire and The Turkish Republic." *International Journal of Middle East Studies* 42 (2010): 17 - 36.

Ulusoy, Ömer. "80'li Yıllarda Bir Aydın Girişiminin Kuruluş Serüveni: Ekin A.Ş.'den Bilar A.Ş.'ye." *Toplumsal Tarih* 288 (2017): 76 – 84.

Unwin, Tim ve Virginia Hewitt. "Banknotes and National Identity in Central and Eastern Europe." *Political Geography* 20 (2001): 1005-1028.

Ünder, Hasan. “Atatürk İngesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - cilt 2, Kemalizm*, 6. Baskı, ed. Ahmet İnsel, 138 – 155. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Ünlü, Barış. *Türklük Sözleşmesi: Oluşu, İşleyişi ve Krizi*. Ankara: Dipnot Yayınları, 2018.

Üstel, Füsun. “Makbul Vatandaş”ın Peşinde: II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi, 3. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Üstel, Füsun. “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın ‘İcad’ı.” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - cilt 1: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası – Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*, 8. Baskı, 166 – 179. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

van den Berghe, Pierre L. “Race and Ethnicity: A Sociobiological Perspective.” *Ethnic and Racial Studies* 1, no. 4 (1978): 401-411.

Venn, Couze ve Mike Featherstone. “Modernity.” *Theory, Culture & Society* 23, no. 2 - 3 (2006): 457 – 476.

Walzer, Michael. “On the Role of Symbolism in Political Thought.” *Political Science Quarterly* 82, no. 2 (1967): 191 – 204.

Wertsch, James V. “Kolektif Bellek”, *Zihinde ve Kültürde Bellek* içinde, ed. Pascal Boyer ve James V. Wertsch, çev. Yonca Aşçı Dalar, 149-174. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Wertsch, James V. ve Henry L. Roediger III. “Collective Memory: Conceptual Foundations and Theoretical Approaches.” *Memory* 16, no. 3 (2008): 318 – 326.

White, Jenny. *Müslüman Milliyetçiliği ve Yeni Türkler*, çev. Fuat Güllüpinar ve Coşkun Taştan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

- Wilson, Christopher. “Anıtkabir’de Ulusal Kimlik ve Belleğin Temsili.” *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları* içinde, ed. Leyla Neyzi, 151 – 186. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Winter, Jay. “Notes on Memory Boom: War, Remembrance and the Use of the Past”, *Memory, Trauma and World Politics: Reflections on the Relationship Between Past and Present* içinde, ed. Duncan Bell, 54 - 73. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Wu, Chin-tao. *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yardımcı, Sibel. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yasa Yaman, Zeynep. “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, *Toplum ve Bilim* 79 (1998): 94 – 137.
- Yasa Yaman, Zeynep. “‘Siyasal/Estetik Gösterge Olarak’ Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”, *METU JFA* 28, no. 1 (2011): 69 - 98.
- Yavuz, M. Hakan. *Nostalgia for the Empire: The Politics of Neo-Ottomanism*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Yeğen, Mesut. “Kemalizm ve Hegemonya?” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnel, 56 – 74. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis. ed. *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları*. Ankara: Phoenix Yayınları, 2012.

Yetişkin, Ebru. "Moving Towards Paratactical Curating: A Critical Overview of Feminist Curating in İstanbul in the Twenty-First Century." *A Companion to Feminist Art* içinde, ed. Hilary Robinson ve Maria Elena Buszek, 91 – 110. Chichester, West Sussex; Hoboken, New York: Wiley Blackwell, 2019.

Yıldız, Esra. "Giriş." *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde, ed. İpek Duben ve Esra Yıldız, 13 – 35. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008.

Yılmaz, Ayşe Nahide. *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınları, 2015.

Yılmaz, Gülgün. "Osmanlı Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri ve Sanat Sergieri ve 'İâne Sergisi'." *60. Yaşında Sinan Gerim'e Armağan: Makaleler* içinde, ed. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel, 718 – 729. İstanbul: Ege Yayınları, 2005.

Yılmaz, Mehmet Y. "Bilime İnanmak Geleceği Kurtarır." *Hürriyet*, Kasım 16, 2007. <http://www.hurriyet.com.tr/bilime-inanmak-gelecegi-kurtarir-7701435> (03.06.2019 tarihinde erişildi).

Yücel, Ünsal. "Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı." *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk* içinde, 415 - 478. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, 1983.

Zernatto, Guido ve Alfonso G. Mistretta. "Nation: The History of a Word." *The Review of Politics* 6, no. 3 (1944): 351-366.

Zerubavel, Eviatar. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 2003.

Zeytinoğlu, Emre. "Anı/ Bellek II Sergisindeki Arşiv Odası Üzerine." *O Zamanlar Konuşuyorduk* içinde, yay. haz. Sezin Romi, 46 – 51. İstanbul: SALT, 2013.

Zürcher, Eric Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 7. Baskı, çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Zürcher, Eric Jan. "Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları", çev. Özgür Gökmen, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm, cilt 2* içinde, 6. Baskı, ed. Ahmet İnel, 44 – 55. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.



İnternet Kaynakları

<http://www.hafizakaydi.org/afilerpankartlar>

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/1019/001500473006.pdf?sequence=3>

<http://www.assosfestivali.com/category/95-1-assos-festivali/>

<http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/>

<http://www.depoistanbul.net/event/fikirler-suca-donusunce/>

<http://www.beralmadra.net/exhibitions/dirty-story/pis-hikaye/>

<http://www.depoistanbul.net/event/atesin-dustugu-yer-turkiye-insan-haklari-vakfi-20-yil-sergisi/>

ÖZET

Bu tez, Osmanlı'nın son yüzyılından Türkiye'nin yakın dönemlerine kadar geçen sürede ulusal sembollerin nasıl inşa edildiğini ve son otuz yılda bu sembolleri dönüşüme uğratarak üretilen çağdaş sanat eserlerini analiz etmektedir. Birçok ulus devlette görüldüğü gibi, Türkiye'yi temsil edecek semboller de zaman içerisinde farklılıklar geçirmiştir. Osmanlı'nın son yüzyılındaki temsiliyet politikaları erken Cumhuriyet döneminde yerini seküler-milliyetçi temsil politikalarına bıraktı. Ancak 1990'lardan itibaren bu durum, dindar-milliyetçi partilerin güçlenmeye başlamasıyla yavaş yavaş değişti.

Yine 1990'lardan başlayarak Türkiye'den birçok çağdaş sanatçı ulusal sembolleri eserlerinde kullanarak resmi kimlik politikalarını, ulusun temsiliyetinde yaşanan dönüşümleri, devlet otoritesini ya da devletin fail olduğu kimi suçları tartışmaya açmaya çalıştı. Sanatçılar ulusal sembolleri yapısöküme uğratarak bu sembollerin kapsamını ve neyi temsil ettiğini sorguladılar. Bu tez bir yandan ulusal sembollerin inşasını ve bir kısım sanatçının bu süreçlere nasıl katkı verdiğini incelerken diğer yandan son otuz yılda bu resmi anlatıyı yine ulusal sembollerin formlarından yola çıkarak sorgulatan atmışa yakın eseri tartışmaktadır. Tez, bu eserlerin iki düzeyde ihlaller gerçekleştirdiğini öne sürmektedir: siyasal-hukuksal ve sanatsal. Bu ihlaller yoluyla bu eserler devletin milli kimlik inşasının dışarıda bıraktığı bireylere dikkat çekmeye ve devlet-toplum ilişkilerinin demokratikleşmesine katkıda bulunurlar.

Anahtar Kelimeler: Ulusal Semboller, Temsil Politikaları, Sanat ve Siyaset, Çağdaş Sanat, Yapısöküm, Milli Kimlik

ABSTRACT

This thesis analyzes how national symbols have been constructed from the last century of the Ottoman Empire to the recent periods of Turkey and discusses the contemporary works of art produced using the same symbols in the last thirty years. As seen in many nation-states, symbols to represent Turkey have also undergone differences over time. The representation policies of the last century of the Ottoman Empire were replaced by secular-nationalist representation policies in the early Republican period. However, this situation gradually changed in the 1990s as religious-nationalist parties began to gain strength.

At the same period of time, namely starting from the 1990s, many contemporary artists from Turkey used national symbols in their works to open up official identity politics, transformations in the representation of the nation, state authority or some crimes that the state was perpetrator for discussion. By deconstructing national symbols, artists questioned these symbols' scope and what they represent. This thesis, on the one hand, examines the construction of national symbols and how some artists contributed to these processes. On the other hand, it also discusses nearly sixty works of art produced in the last thirty years that have questioned this official narrative through playing with the form of national symbols. The thesis argues that these works make transgression on two levels: politico-legal and artistic. Thus, these works draw attention to the individuals excluded by the state's national identity construction and thus contribute to the democratization of state-society relations.

Keywords: National Symbols, Politics of Representation, Art and Politics, Contemporary Art, Deconstruction, National Identity