SANATTA SİVİL TOPLUM VE HAFRIYAT SANATÇI İNİSİYATİFİ

TUÇE SİLAHTARLIOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç Nadide KARKINER

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan 2009

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
SANATTA SİVİL TOPLUM VE HAFRIYAT SANATÇI İNİSİYATİFİ

TUÇE SİLAHTARLIOĞLU
Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2008
Danışman: Yrd. Doç Nadide KARKINER

Anahtar Kelimeler: Sivil Toplum, Sivil İnisiyatif, 1990'larda Türkiye'de Sanat, Hafriyat Sanatçı Grubu

Sivil toplum tartışmaları, 1980'lerde sosyal bilimler alanında tekrar hatırlanan bir kavram olmuştur. Bu kavram, Türkiye gündemine 1990'larda girmiştir. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, Türkiye'de sendikal, dernek, siyasal parti oluşumlarını kapatmış, halkın siyasal varlıklarına zarar vermiştir. 1980'lerin başında Türk toplumu, baskıcı ve sansürcü yönetimle, özgürlükçü, çoğulcu yeni söylemlerin arasında kalmıştır. Siyasallığını yitiren Türk toplumunun, demokratikleşme sürecinde sivil toplum tartışmaları 1990'larda yoğun olarak tartışılmış, hala da bu tartışmalar devam etmektedir. Her alanda gelişen sivil toplum, sanat alanında da genişlemiştir. Özel sektör ve devlet yardımıyla çeşitli sivil toplum kuruluşları sanata katkıda bulunmaya başlamıştır. 1950'lerden sonra hükümetlerin sanata verdikleri önem ve bütçe düşmeye başlamıştır. 1980 sonrası neo-liberal politikaların ve özel sektörün Türkiye'de etkisini göstermesiyle kültürel alanda sivil oluşumun sanata olan desteği kurtarıcı nitelik taşımıştır. Bu tez kapsamında, sivil toplum, Türkiye'de sivil toplumun algılanışı, sanatta sivil toplum ve sanatta bir sivil inisiyatif oluşumu olarak Hafriyat sanatçı grubu incelenecektir.

ABSTRACT

Re-discussion of Civil Society started in 1980s. The concept was a new idea for Turkish social sciences and emerged in 1990s. The military intervention on 12th September 1980 has eliminated trade unions, associations, political parties, and political public opinion. During Turkey's democratisation period, civil society concept became one of the most discussed topics from 1990s to nowadays. Civil society and Non-Governmental Organizations have been expanded to many sectors including art sphere. Private sectors and government budgets, NGOs contributed to artists. However, after 1950s, the government budgets declined dramatically, cultural policies especially for Turkish art and artist were not produced. After 1980s neo-liberal policies established which motivated private sector to support art scene, encouraged sponsorship. The idea of this thesis is to explain civil society, how the concept emerged to Turkish social, cultural and political ground and how civil initiatives affected. After these explanations, one of the important artist initiatives Hafriyat Art Group will be introduced, their exhibitions will be evaluated.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Tuçe Silahtarlıoğlu'nun Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisiyatif başlıklı tezi …… tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisanüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Sanat Bilimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı) :	Yrd. Doç Nadide KARKINER	
Üye :	Prof. Bahadır GÜLMEZ	
Üye :	Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN	

Prof. Dr. Atilla Atar
Enstitü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Tuçe SİLAHTARLIOĞLU

Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans 2005	Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Edebiyat Fak. Sosyoloji
Lise 2000	Gölbaşı Anadolu Lisesi, Türkçe-Matematik

İş Deneyimi

2008-	Radyovizyon Direktör
2005-	Radyo ODTÜ – Alt Sokak Program Yapımcısı
2004-2007	Radyo ODTÜ - Müzik Editörü (Ankara)
Eyl 2005 - Eyl.2006	Pozitif Organizasyon (Rock'n Coke) – Basın ve Medya İlişkiler Sorumlusu (İstanbul)
2003	AEGEE-Ankara (ODTÜ Öğrenci Topluluğu, AEGEE- Europe Ankara Temsilciliği) – Türk-Yunan Sivil Diyalogu Halkla İlişkiler Sorumlusu
2001-2004	Radyo ODTÜ (103.1/Ankara) – Teknik DJ

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Mustafa Pancar, "Hafriyat", t.ü.y.b. 1996, 145x200cm

Resim 2: Mustafa Pancar, ""Teba'lı Natürmort", 1995, t.ü.y.b, 114X146, Hafriyat 1 Sergi Katalogu, s. 14.

Resim 3: Hakan Gürsoytrak "Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır", 1995, t.ü.y.b, 110X145, Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu, Hafriyat 1 Sergi katalogu, s. 31.

Resim 4: Antonio Cosentino, "Yeniköy", 1994, t.ü.y.b, (boyutları belirsiz), Hafriyat 1 Sergi Katalogu, s. 6.

Resim 5: Hafriyat 2, sergi reklamı

Resim 6: Hafriyat 2, sergi davetiyesi, arka yüzü.

Resim 7: Hakan Gürsoytrak, "Samsun'un Tablası", 1996, t.ü.y.b, 205X162, Hafriyat 2 Sergi Katalogu, s. 20.

Resim 8: Antonio Cosentino, "Dekoratif Konstrüksiyon", 1996, t.ü.y.b. 65X65 cm. Hafriyat 2 Sergi katalogu, s. 3.**"**

Resim 9: Hakan Gürsoytrak, "… 48", 1996, t.ü.y.b. 160X150, Hafriyat II Sergi katalogu, s. 18.

Resim 10: Hafriyat 3 Sergi reklamı

Resim 11: Hafriyat 3 Sergi Katalog Kapağı

Resim 12: Antonio Cosentino, "TM 2, Piknik", 1997, t.ü.y.b, 140X200, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 7.

Resim 13: Mustafa Pancar, "Nusaybinli Dolmacılar", 1997, t.ü.y.b, 200X145 cm, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 24.Resim 14: Hakan Gürsoytrak, "Keşif Heyeti"

Resim 14: Hakan Gürsoytrak, "Keşif Heyeti", 1997, t.ü.y.b, 120X140 cm, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 31

Resim 15: Mustafa Pancar, "Teras Partisi", t.ü.y.b, 1999, 96X148 cm, Hafriyat Karaköy arşivi

Resim 16: Hakan Gürsoytrak, "Topkapı", t.ü.y.b, 1999, 150X202 cm, Hafriyat Karaköy arşivi.

Resim 17: Öz Hafriyat Sergi Afişi, Hafriyat Karaköy arşivi

Resim 18: ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu içerik, Hafriyat Karaköy arşivi.

Resim 19: Hafriyat "Hain Geceler" sergi açılış davetiyesi, Hafriyat Karaköy arşivi.

Resim 20: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)

Resim 21: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)

Resim 22: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)

Resim 23: Evin Sanat Galerisi Hafriyat Sergi davetiyesinden görüntü, Hafriyat Karaköy Arşivinden.

Resim 24: Murat Akagündüz, "Uyanmak İstemediğiniz Bir Rüya", t.ü.y.b., 200X155 cm, 2003, kaynak: "Yalan Dünya" Sergi katalogu, s. 26.

Resim 25: Murat Akagündüz, "Her şey dahil", t.ü.y.b., 160X130, 2003. kaynak: "Yalan Dünya" Sergi katalogu, s. 29.

Resim 26: Charlie, "Ye, İç, Sıç", düzenleme, 1997

Resim 27: Antonio Cosentino, "Beton-Demir", tarihi belirsiz, enstalasyon, kaynak, "Yalan Dünya" sergi katalogu, s. 34.

Resim 28: Antonio Cosentino, "69 Vosvagen", t.ü.y.b., 150X120, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s, 36.

Resim 29: Ekstramücadele, "Icecream", "Uyku", "Ağlayan Vosvoslu", 2003. Kaynak: Yalan Dünya katalogu, s. 41.

Resim 30: Ekstramücadele, "Barış Ormanı", 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 43.

Resim 31: Tina Fischer, "Lübnan'da bir leylek yuvası", t.ü.y.b, 140X128, 2004, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 47.

Resim 32: Hakan Gürsoytrak, "Kaçak Rakı Operasyonu", t.ü.y.b, 36X42 cm, 2004, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 59.

Resim 33: Hakan Gürsoytrak, "Toplu Nikâh", 2004, t.ü.y.b, 150X240, Yalan Dünya Sergi Katalogu, s. 59.

Resim 34: Caner Karavit, "Şipşak", 2001, karışık teknik, 50X150 cm, Yalan Dünya Sergi Katalogu, s. 63.

Resim 35: Eyüp Öz, "Masada Eşyalar", siyah mermer, 70X70X80, 1993-1999, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 74

Resim 36: Eyüp Öz, "Balon Grubu"dan bir görüntü, tarihi belirsiz, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 72

Resim 37: Mustafa Pancar, "Taraftarlar", t.ü.y.b, 146X114 cm, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 76.

Resim 38: Mustafa Pancar, "Kasetçi (AB'den önce)", t.ü.y.b, 114X146 cm, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 80.

Resim 39: Murat Akagündüz, "İSKİ", 116X89 cm, t.ü.y.b, 2001, Procje: İmalat Hatası Katalogu s. 18.

Resim 40: Procje: İmalat Hatası sergi görüntüleri, Hafriyat Karaköy arşivinden.

Resim 41: Extramücadele, "Dolunay", 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu sf. 34.

Resim 42: Tan Cemal Genç, "Kainatta imalat hatası yoktur", Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 37.

Resim 43: "Hakan Gürsoytrak, "LPG Düğün Salonu", 149X190 cm, t.ü.y.b, 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 43.

Resim 44: Hakan Gürsoytrak, "Bînâ: Gören Göz", fotoğraf serisi, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 42.

Resim 45: Caner Karavit, "İmalat Hatası olarak: Taklit 'Öz Kaplumbağa Terbiyecisi'", MDF üzerine oyma ve kakma, 100X150cm, 2005, Procje: İmalat Hatası sergi katalogu, s. 45.

Resim 46: Eyüp Öz, "Güçlendirme Kolono", 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 51.

Resim 47: İstanbul Defterdarları kitap kapağı, Hafriyat Karaköy arşivi.

Resim 48: Birgün gazetesi, "Bu gazetede Hafriyat var" kitap ön kapağı

Resim 49 ve 50: Hafriyat "Lokal Cennet" afişleri

Resim 51: "Lokal Cennet" sergisinden görüntü, Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 52: Hafriyat Karaköy açılış afişi, Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 53: Hafriyat Karaköy açılış sergisi, kapıdan giriş görünümü, Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 54: Hafriyat Karaköy açılış sergisinden görünüm, Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 55: Cem Akar

Resim 56: Murat Turan

Resim 57: Extramücadele

Resim 58: Neriman Polat, "Mülk Allahındır", Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 59: Fulya Çetin, "Bu Bebek Sizi Çok Mutlu Edecek"**,** Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 60: Mustafa Pancar, "Yeter ki İste", Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 61: "Allah Korkusu" sergisinden görünüm, Hafriyat Karaköy arşivinden

Resim 62: Hakan Akçura, "Kemalizm Bir İbadet Biçimidir"

TEŞEKKÜR

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri yüksek lisans programı kapsamında hazırlamış olduğum, "Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi" isimli tez yazımı sırasında, danışmanlığımı yapan Doç. Dr. Nadide Karkıner'e teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca, bu çalışmanın gelişmesinde, fikrin ortaya çıkmasında, emeği geçenleri burada dile getirmeden edemeyeceğim. Hafriyat sanatçı grubunu incelemeye karar verme aşamasında, Levent Çalıkoğlu'nun editörlüğünde Yapı Kredi Kültür ve Sanat Etkinliklerinin Salı toplantılarının sonucunda ortaya çıkan "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler" ve 2006–2007 eğitim yılında aldığımız "Çağdaş Türk Sanatı ve Yeni Yönelimler" dersi ve dersin öğretim görevlisi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın etkisi de büyüktür. Tez Danışmanım olmayı kabul eden Doç. Dr. Nadide Karkıner'in, sabırlı, serinkanlı ve sakinleştirici yöneticiliği tezin devamlılığında çok etkili olmuştur. Hafriyat sanatçı grubu incelenirken, grup sergi kataloglarından faydalanılmıştır. Bu kaynakların bir kısmını ücretsiz veren grubun kurucu üyelerinden Antonio Cosentino'ya ve Hafriyat Karaköy'de bir hafta boyunca (26 Mayıs – 1 Haziran 2008) staj yapmamı sağladıkları; Hafriyat grubunun tüm materyallerinin bilgisayardaki verilerine erişimim sağladıkları için mekân koordinatörü Didem Yazıcı'ya teşekkürü bir borç bilirim. Bu staj döneminde destekleyen, motive eden diğer Hafriyat sanatçılarından Murat Akagündüz ve Mustafa Pancar'ın katkıları da bu tezin tamamlanmasında etkili olmuştur. Ayrıca, bilgilerini ve deneyimlerini paylaşan diğer grup üyeleri inceleme ve değerlendirme aşamamı beslemişlerdir. Bunların yanı sıra, İstanbul'daki sanatçı inisiyatiflerine dair yazılar yazan, 1990'lı yıllarda sanat konusunda yüksek lisans tezini tamamlamış, şu an İTÜ'de sanat tarihinde doktora öğrencisi Pelin Tan'ın konuya dair kaynak ve deneyim paylaşımı sayesinde yolumu çizmemdeki fikirleri için çok teşekkür ederim. Sevgili ailem Aysel ve Kadir Silahtarlıoğlu'nun tezin yazımı süresince gösterdikleri sabır ve destek sayesinde bu tez tamamlanmıştır. Dostlarım ve bölüm arkadaşlarımın yeri geldiğinde tezimi okuyup eleştirmeleri, hataları düzeltmeleri sonucunda bu tez son haline getirilmiştir. Katkıda bulunan Gözde Önal, Melis Boyacı, Feyza Akder ve Ekim Bakırcı'yı da burada anmak isterim.

Saygılarımla.

İÇİNDEKİLER

ÖZ……ii
ABSTRACT……iii
JÜRİ VE ENSİTÜ ONAYI……iv
ÖZGEÇMİŞ……v
RESİM LİSTESİ …….. vi
TEŞEKKÜR …… .. x
İÇİNDEKİLER. ……xi

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ ……..... 1

2. YÖNTEM …….. 5

İKİNCİ BÖLÜM
SİVİL TOPLUM ve TÜRKİYE

1. 1980 SONRASI TÜRKİYE …….. 7
1.1. 1980 Sonrası Siyasal ve Ekonomik Durum …..…… 8
1.2. 1980 Sonrası Sosyal ve Kültürel Durum…… 10
1.3. Arabeskleşme ……...… 16

2. SİVİL TOPLUM KAVRAMI VE TÜRKİYE'DE SİVİL TOPLUM……..... . 18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1990'LARDA TÜRKİYE'DE SANAT ve HAFRİYAT

1. GİRİŞ ……24

2. KÜLTÜR POLİTİKALARI ……...25

3. 1990'LARDA SANAT VE HAFRİYAT'IN GELİŞİMİ …….. 32
3.1. 1990'larda Sanat ……..…….. 32
3.2. Hafriyat öncesi 1990'lı yılların önemli sergileri……..34
3.3. Hafriyat ……..…….. … 40

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HAFRİYAT SERGİLERİ VE HAFRİYAT KARAKÖY

1. HAFRİYAT SERGİLERİ ….....48
1.1. Hafriyat 1 (1996) ……... 48
1.2. Hafriyat 2(1996) …… 56
1.3. Hafriyat 3 (1997) ……59
1.4. SüperHafriyat (1999)……..65
1.5. ÖzHafriyat (2000) ……..71
1.6. ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu (2000) ……..72
1.7. Göreme Karma Sergi (2000) ……73
1.8. Hain Geceler (2000) …… 73
1.9. Evin Sanat Galerisi, Hafriyat Sergisi (2003) …….. 77
1.10. Hafriyat Grup Sergisi Ankara (2003) ……77
1.11. Yalan Dünya (2004) ….……78
1.12. İmalat Hatası (2005) ……93
1.13. İstanbul Defterdarları (2006) ...……101
1.14. Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat (2006)……103
1.15. 2. Uluslararası Kargart Video Festivali, Hafriyat Özel Bölüm (2007) … 105
1.16. Hafriyat Karaköy Açılış Sergisi (2007) ……105
1.16.1. Bağımsız Sanatçı Galerileri (Artist-Run Space), Hafriyat Karaköy: Çeşitli Sanatlar Âlemi ……108
1.17. Alternatif Seçim Afişleri (2007) ……109
1.18. Dünyayı Yesen Doymazsın (2007) ……111
1.19. Allah Korkusu Sergisi (2007) ……114

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ ……. . 118

KAYNAKÇA ……. 122

EKLER ……129
HAFRİYAT KATALOG SERGİ YAZILARI …… 129
"Hafriyat 1" sergi katalog yazısı …….. 129
"Hafriyat 2" sergi katalog yazısı ……. 130
"Hafriyat 3", sergi katalog yazısı ……. 132
"Süper Hafriyat" sergi katalog yazısı ……. 135
"Yalan Dünya" sergi katalog yazısı …… 138
Emre Zeytinoğlu yazısı…… 138
Justin Hoffmann yazısı…… 141
Caner Karavit yazısı…… 145
doktor Gürsoytrak yazısı…….. 145
"İmalat Hatası" sergi katalog yazısı …… 150
Emre Zeytinoğlu yazısı ……..151
Hakan Gürsoytrak yazısı…….. 154
Antonio Cosentino yazısı…….. 159
"Dünyayı Yesen Doymazsın" …… 161

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Türkiye sanat tarihinde, sanatçı grubu hareketleri farklı dönemlerde gözlemlenmiştir. 1914 Kuşağı, ya da Çallı Kuşağı sanatçılarının 1929 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği"ni kurdukları görülmüştür. Birlik üyesi ressamlar; Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar olmuştur. Daha sonra 1933'te Avrupa'daki Dadaizm'den de etkilenen, "D Grubu" gelmiştir.[1] D grubunun söylemini oluşturan önemli ressamlar arasında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu yer alır. D grubunun söylemine karşıt olarak Akademi'de Heykel bölüm başkanı Leopold Levy'nin yardımcılığını yapan öğrencilerden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ile Sabri Berkel "Yeniler Grubu"nu kurmuştur. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışını benimseyen Yeniler Grubu zamanla "Liman Ressamları" olarak adlandırılmıştır. 1946 yılında Bedri Rahmi öğrencileri "10'lar Grubu"nu kurmuştur. Bu grubun üyeleri; Turan Erol, Orhan Peker, Remzi Paşa, Adnan Varınca, Osman Oral ve Fikret Otyam'dır. 1947'de ise Yeniler Grubu kurucularından Nuri İyem'in atölyesinde "Tavanarası Ressamları" kurulmuştur. Tavanarası Ressamlarının en önemli isimleri Ömer Uluç, Atıf Yılmaz, Baha Çalt, Atıfet Hançerlioğlu, Seta Hidiş, Haluk Muradoğlu, Ümid Mildon, Vildan Tatligil'dir. 1950'li yılların sonunda Yeniler Grubu'nun savunduğu toplumsal gerçekçi anlayışı sürdüren Nedim Günsur, Neşet Günal, İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve Vahi İncesu, 1959 yılında "Yeni Dal" Grubunu oluşturmuştur.[2] 1961 yılında bu grubun da etkinliği azalır. 1960 sonrasında da kimi sanatçı grupları, sanatçı dernek ve birliktelikleri oluştuysa da sanat

[1] D Grubu ile alakalı daha detaylı bilgi için bkz. Zeynep Yasa Yaman, "1930–1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu", Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, 1992.

[2] Ahmet Kamil Gören, "Çağdaş Türk Resim-Heykel ve Seramik Sanatının Gelişimi", **Turkuaz 2000: Çağdaş Türk Plastik Sanatlarından Bir Kesit**, İstanbul: Yurt ve Dünya Sanat Galerisi**,** 2000, s. 32-37.

ortamını yönlendirecek güce sahip olmaz. Artık, galericilik ve bireysel sanat çalışmalarının öne çıktığı bir dönem başlamıştır.

Türkiye sanat tarihinde 1950 sonrasında büyük değişiklikler olmuştur. Devletin sanata olan desteğinin azalması ile birlikte özel girişim ile gelişimini sağlayan sanat ortamında, her on yıllık dilimin kendine has karakteristik özellikleri oluşmuştur.[3] 1970'lerden 1990'lara kadar uzanan süreçte siyasal çalkantılar sanatçı gruplaşmasını olumsuz yönde etkilemiştir. Sanatçıların bir araya gelip ortak sergiler açtığı gruplaşmalar 90'ların ortasında tekrar gündeme gelmiştir. Hafriyat'ta bu dönemde ortaya çıkan, 1996'dan günümüze birlikte sergi açan bir sanat grubudur. Hafriyat, bu gruplar arasında 1980 sonrası Türkiye sanat tarihinde tekrar grup olarak çalışan birlikteliklerin başında yer almaktadır. Hafriyat grubu hem öncü olması hem de çalışmalarını uzun süredir devam ettirmesi nedeniyle bu tezin inceleme konusu olarak seçilmiştir. Özellikle 1990'larda Türkiye'de sanat anlamı, yeni sanat teknikleri yoğun olarak tartışılmıştır. Tarihin sonu[4], sanatın sonu[5] tartışmalarıyla da şekillenen 1990'ların sanat ortamında, Hafriyat'ın tutumu ve duruşu, resim sanatına dönüşü temsil ederek, dönemin tartışmalarına eklemlenmiştir. Birbirini takip eden bu dönemler, elbette bir önceki on senenin devamı niteliğine sahip olsa da; 1990'lı yıllarda bir kırılma olduğunu iddia eden dönemin yazarları, sanat eleştirmenleri ve akademisyenleri vardır Bu yüksek lisans tezi kapsamında, 1990'lı yıllarda Türkiye sanat ortamındaki değişimler, tartışmalar üzerinden, sanatçı inisiyatiflerinin oluşumu ve bunların en önde gelenlerinden Hafriyat sanatçı grubu incelenecektir.

Hafriyat, bu dönemde ortaya çıkan, 1996'dan günümüze birlikte sergi açan bir sanatçı grubudur. Hafriyat, bu gruplar arasında 1980'lerin gerilimli ortamı sonrasında Türkiye sanat tarihinde bir arada çalışan grupların başında yer almaktadır. Bu tartışmaların tam ortasında, Hafriyat sanatçı grubu ilk sergide üç (Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar), ikinci sergide Murat Akagündüz'ün dahil olmasıyla dört kişilik

[3] 1950'li yıllarda sanat ortamına dair daha detaylı bilgiler için Zeynep Yasa Yaman'ın makalesine bakınız: "1950'li yılların sanatsal ortamı ve temsil sorunu", **Toplum ve Bilim**, s:79, Kış 1998, s. 94-136.
[4] Francis Fukuyama, **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2. Basım, 1993.
[5] Donald Kuspit, **Sanatın Sonu,** İstanbul: Metis, Şubat 2006. Sanatın sonu tartışması aslında Hegel'e kadar uzanan bir tartışmadır. Ancak Fukuyama ve Kuspit gibi yazarların sanat ve tarihin sonu ile ilgili çıkarttıkları kitaplar, 1990'larda bu tartışmaları yeniden alevlendirmiştir.

çekirdek kadrosu ile resim sanatının sürekliliğini ispat edercesine var olma çabalarını grup aurasını da kullanarak göstermiştir.

Hafriyat, bir sivil inisiyatif olarak, 2000'lerde birçok sanatçı inisiyatifinin ve platformunun oluşmasında öncülük yapmıştır. Bu bağlamda, Hafriyat'ın değerlendirilmesi süreci çerçevesinde dünyada sivil toplum tartışmaları ve Türkiye'deki gelişimi incelenecektir. Bu gelişme sürecinde Hafriyat'ın nasıl oluştuğu, nasıl bir inisiyatif özelliği kazandığı, dünyadaki diğer sanatçı inisiyatifleri arasına katılımı anlatılacaktır. Hafriyat'ın gelişimi, Türkiye'nin sosyal, politik, ekonomik ve kültürel düzeyinde gelişim ve değişimi ile paralellik gösterir. Sanat, toplum ve siyaset birbirinden bağımsız değerlendirilemez. 1980 sonrasında, Özal dönemi ile birlikte ülkemizdeki görece özgürlükçü, görece refah düzeyinin arttığı dönemlerde öğrenciliklerini yaşamış olan Hafriyat sanatçı grubu ve benzeri diğer sanatçı inisiyatiflerini anlama çabası sırasında, sosyal ve kültürel arka plandan bağımsız hareket edilemez. Ancak, 1980'li dönemler bu tez kapsamında kısaca aktarılacaktır, çünkü Hafriyat sanatçı grubunun zengin içeriği, kendi içindeki dinamikleri, değişkenliği 1990'lı yıllarda literatüre giren post-modern, yersizyurtsuzluk, özne, kimlik, beden, melezlik kavramları dönem bilgileri ile yoğrulmuştur.

1990'lı yıllardaki sivilleşme süreci, 1970'li yılların sonunda, tüm dünyada da tartışılan sivil toplum olgusuyla paralel yaşanmıştır. Devlet politikaları ve ekonomik değişimler sonucu gelinen noktada sanat faaliyetlerinde de sivilleşme 1950'den sonra Türkiye tarihinde yerini alır.[6] Devletin yetersiz kaldığı yerde sivil müdahale geldiyse de ekonomik koşullar açısından Türkiye sanat tarihinde tatmin edici boyutlara ulaşamamıştır. Grup sanatçılarının bu dönemdeki yok oluşu, 1990'ların ortasında, ekonomik ve sosyal koşullarla birlikte küllerinden geri doğacaktır. Hafriyatın başını çektiği sivil inisiyatif sanatçı oluşumları, 1990'larda Türkiye'de sanat ortamının hareketliliği içerisinde dikkat çekmiş ve ardıllarına da örnek ve destek olmuştur. Resim ve enstalasyon arasındaki çekişmenin devam ettiği dönemde, 1996 yılında farklı dönemlerde akademiden mezun olmuş önce üç ressamın – ikinci sergi ile dört kişi olan çekirdek kadro- Hafriyat adı altında resim sergisi açmaları ile tuval sanatına dönüşü

[6]Fuat Keyman, **Avrupa'da ve Türkiye'de Sivil Toplum**
www.stgm.org.tr/docs/1123446441Avrupadaveturkiyedesiviltoplum.doc

simgeleyen duruşları ve de sanatçı grubu oluşumunu tekrar hatırlatmaları dikkat çekici olmuştur.

Bu doğrultuda bu çalışmanın ilk bölümünde giriş ve tezin yöntemi anlatıldıktan sonra ikinci bölümde, Türkiye'de sosyal ve kültürel ortam ile birlikte sivil toplum anlayışı özetlenecektir. Hafriyat sanatçıları, eğitimlerini 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi sırasında almışlardır. Mimar Sinan Üniversitesindeki öğrencilikleri döneminde siyasal etkileşime gelen baskı, Hafriyat sanatçılarını ortak çalışmaya yöneltmiştir.[7] İyi örgütlenen, eleştirel tavırlarıyla dönemin eğilimlerine ters hareket eden Hafriyat, günümüze kadar hayatta kalmış bir sanatçı grubu olarak incelemeye değer bulunmuştur. Tezin üçüncü bölümünde, 1990'lı yıllarda sanat ortamı ile birlikte Hafriyat sanatçı grubunu da tanıtılmaya başlanacaktır. 1990'lı yılların sanatı incelenirken, küratörlük anlayışının ülkeye ithal edilişi önemlidir. Çünkü temalı grup sergileri küratörlük kavramının içselleştirilmesi ile artış göstermiştir. 1990'lı yılların özeti kurgu, grup sergileri üzerinden gerçekleştirilecektir. 1990'lı yılların sanat ortamı tartışılırken bir başka önemli tartışma konusu resim sanatı ve yerleştirme sanatı arasındaki çelişkilerdir. 1980'li yılların ortasında güncel sanat anlayışının yaygınlaşması ve sergilenmeye başlaması ile 90'lı yılların ortasında sanatın anlamı, sanatın medyası üzerine süren tartışmalar sırasında Hafriyat sanatçılarının; politik, eleştirel bakış açıları; "dönemin alt yapısı eksik, kavramsal sanat ve nesne sanatının düşünsel yapısını irdelemede yetersiz kalan sanatçılara"[8] da karşı duruş niteliğindedir. Tezin dördüncü bölümünde ise Hafriyat sanatçı grubunun sergileri üzerinden kurdukları söylem detaylandırılacaktır. Buna ek olarak Hafriyat sanatçı grubunun kendine ait, bağımsız bir sergileme alanı açmış olması, yurt dışındaki çeşitli örnekler üzerinden açıklanacak, önemi dile getirilecektir. Galerilerin, vakıfların ve devlet sergileme alanlarından bağımsız, kâr amacı gütmeyen bir mekânı yöneten Hafriyat sanatçıları ile görüşmeler de bu tezin yönlendiricisi olacaktır.

---

[7] Hakan Gürsoytrak, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, derleyen Levent Çalıkoğlu, sf 22-23.

[8] Nilgün Özayten, dönemin kavramsal sanatçıları eleştirir: tavır benimseme biçimsel olmuş, işlerin ardındaki düşünsel yapıların fazlaca algılanamadığı, bir anlamda okunamadığı ve dolayısıyla işle ilişkiye girilmediğidir. Bunda bazı sanatçıların obje kullanmakla çok riskli bir alanda hareket ettiklerinin farkında olmadan, düşünce iletimine aracı olan objeyi isabetli seçmemelerinin payı olduğu kadar, çok soyut düzlemlerde çalışmalarının, fazlaca içsel kavramlara rağbet etmelerinin de rolü olmuştur. A.g.e. sf 17.

2. YÖNTEM

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsüne bağlı, Güzel Sanatlar Kuram ve Eleştiri yüksek lisans programı kapsamında yazılan bu tez, 1980 sonrası güncel sanat tartışmalarının yanı sıra, sivil toplum, sanatta sivil toplumun gelişimi ve Hafriyat sanat grubunu inceleyecektir. Bu kapsamda, sivil toplum tartışması irdelenecek, dünden bugüne sivil toplum anlayışının nasıl değiştiği, günümüzde sivil toplumun nasıl algılandığı anlatılacaktır. Bunun yanı sıra, 1980 sonrası Türkiye'nin sosyal, ekonomik, kültürel durumu da anlatılacaktır. Türkiye tarihi, askeri müdahaleler ile birlikte şekillenmiş, sosyal, ekonomik, politik ve kültürel birçok değişime uğramıştır. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasındaki değişimler, sadece Türkiye kaynaklı değil, dünyadaki değişimlerle de paraleldir. Neoliberal politikaların 1980 sonrası ortaya çıkışı, dünyadaki teknolojik gelişimlerdeki hızlı yayılma ve bununla beraber daha da kapsamını ve etkisini artıran küreselleşme gibi etkilere karşı Türkiye'nin de tepkileri hızlı gerçekleşmiştir. Bu süreci ve değişimi incelerken, dönemin tarihini ve Türkiye'deki etkilerini aktaran kitaplar, dönemin dergi makaleleri incelenmiştir.

Öncelikle 1990'ların sanat ortamını aktaran dergi makalelerinin ve bu makalelerin toparlandığı kitaplar incelemiştir. Bu noktada Halil Altındere ve Şener Özmen'in öncü çabalarıyla ortaya çıkan "Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006" kitabı yol gösterici olmuştur. Bebeklik ve çocukluk dönemimize gelen ve sancılı siyasal ve sosyal dönemi algılamada Emre Kongar'ın "21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'ni Toplumsal Yapısı" kitabından da oldukça faydalanılmıştır. Bu kapsamda, Türkiye sosyal ve siyasal tarihine dair gerekli literatür taraması yapılmıştır. Tez kapsamındaki sivil toplum ve Türkiye'de sivil toplumun gelişiminin aktarılması için gerekli literatür taraması yapılmış, sanata olan yansımaları kültür politikaları üzerinden geliştirilmiştir. Türkiye'de 1990'lı yıllarda sanatın durumu üzerine Levent Çalıkoğlu'nun düzenlediği paneller sonucunda ortaya çıkan Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, tezin önemli kaynaklarında biri olmuştur. Gene Levent Çalıkoğlu'nun bu paneller dizisinin 2. si olan Sanatçı inisiyatifleri üzerine olan kitap da Hafriyat Sanatçı grubunu inceleme açısından değerli bir kaynak olmuştur. Ayrıca Türkiye'de 1990 sonrası sanat

ortamını aktarabilmek için, dönemin sanat dergileri incelenmiştir. Bu literatür araştırmalarının ardında da Hafriyat sanatçı grubunu araştırma sürecinde, Hafriyat Karaköy'de "Tahran Gezici Bienali" kapsamındaki, sergi düzenleme haftasında staj yapılmıştır. 1 haftalık staj döneminde, Hafriyat Karaköy'ün işleyişi gözlemlenmiş, Hafriyat Karaköy arşivi incelenmiş ve tez için gerekli dokümanlar seçilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM
SİVİL TOPLUM VE TÜRKİYE

1. 1980 SONRASI TÜRKİYE

Türkiye tarihi ve Türk sanatı elbette çok derindir ve yılların birikimine sahiptir. Bu tez kapsamında tüm Türkiye tarihini siyasal, sosyal ve kültürel açıdan incelemek mümkün değildir. Konunun daha rahat anlaşılabilmesi için Türkiye'de 80'lerin sosyal, kültürel açıdan değişim yaşandığı yıllar olduğunu hatırlamak gerekir. Bu noktada 12 Eylül 1980 darbesi ile başlayan dönem 1990'lı yıllara kadar özetlenecektir. Ancak bu tezin tarihsel anlamda odak noktası 1990'lı yılların kültürel, sosyal ve sanatsal ortamıdır.

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, artan şiddet ve terör olaylarını bastırarak, demokratik bir siyasal yaşam için iç huzuru oluşturmaya yönelik bir amaçla gerçekleştirilmiştir. Emre Kongar, 1980 askeri müdahalesinin ana nedenini 1961 Anayasasının özgürlükçü bir ifadeye sahip olmasına bağlar:

> Yapılan yasal düzenlemelerle birlikte gerçekleştirilen Anayasa değişiklikleri, gerçekten 61 Anayasası ile getirilen mekanizmaları hemen hemen tümüyle sınırlamış ve kısıtlamıştı. Bu sınırlama ve kısıtlamaların gerekçesi, toplumu "aşırı politize" olmaktan çıkarmaktı. Bu nedenle de, tüm düzenlemelerin en önemli sonuçlarından biri, ilgili örgüt, kuruluş ya da kuruma, "siyaset yasağı" getirmek oluyordu. İkinci sonuç: ilgili örgüt, kuruluş ya da kurumun üzerindeki merkezi denetimin artırılması ve özerkçe davranma alanının kısıtlanması ve sınırlanması idi. Üçüncü sonuç: Hem toplumsal, hem siyasal, hem de ekonomik bakımdan kişisel ve örgütsel hakların karşısında devletin daha güçlü kılınmasıydı.[9]

1980 öncesi ekonomik sorunların başında işsizlik gelir. İkinci dünya savaşı sonrasında işçi eksikliği yaşayan Almanya gibi Avrupa ülkelerine Türkiye'den işçi göçü başlamıştır. Ancak 1970'lere gelindiğinde Türkiye'deki istihdam sorunu özellikle doğu illerinde daha büyüktür. Köyden büyük şehre göç 12 Eylül darbesine gidilen süreçte en büyük problemlerden biridir. Tarım alanındaki gelirin düşmesi, makineleşme nedeniyle

[9] E. Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye,** s.199.

işçi ihtiyacının azalması, şehirlerde iş olanaklarının artması nedeniyle, köyden kentlere göç hızla artmıştır.[10] Bu hızlı göç, büyük şehirlerde çarpık kentleşmeye neden olmuş yani gecekondulaşma başlamıştır. 1950'lerde başlayan bu süreç, 1980'li 1990'lı yıllarda ivmelenmiştir.[11]

1.1. 1980 Sonrası Siyasal ve Ekonomik Durum

1983 yılına kadar devam eden askeri dönem sonrasında, Turgut Özal "daha merkeziyetçi" bir yönetim ile küresel rüzgârlardan da etkilenerek, ülkede köklü değişikliklerin başlamasında öncülük etmiştir. 1970'lerin sonunda artık hükümetlerin sosyal devlet anlayışından vazgeçmeleri ve neo-liberal politikaları kabul edişleri, Özal'ın gözünden kaçmamıştır. 1980'lerin dünyasında kapitalist ve uluslararası yeni düzene geçiş ve uyum sürecinde Turgut Özal'ın padişah gibi, tek adam görevi görmüştür. Özal'ın politikaları "yukarıdan dayatılan iktisadi liberalizm ve vahşi kapitalizm" olarak ifade edilmiştir. Özal, Thatcher'ın "rekabetçi birey" düşüncesini Türkiye koşullarına uyarlamıştır.[12] Ayrıca, Özal, toplumdaki farklı eğilimleri bir çatı altında toplamaya yönelik bir siyasetten yana olmuştur. Hem dini unsurları kullanmış, hem de demokratik, Batıyla uzlaşmış, küresel pazara açılmış bir Türkiye hedefiyle hareket etmiştir. Yaratılan Özal efsanesinin başarısını Kozanoğlu[13] yükselen medyatik değerlerin, kişi ve kurumların çıkarlarını koruyor olmasına bağlamıştır.

Özal ile başlayan bu dönem, sadece küreselleşme yolunda ilerleyen, yüzünü Batı'ya dönen Türkiye'nin aynı zamanda, Gürbilek'in deyimiyle "bastırılmışın geri dönüşü"[14] olarak nitelendirdiği siyasal İslam'ın da yükseldiği de bir dönemdi. 1993 yılında, Özal'ın ölümünden sonra, Cumhurbaşkanı koltuğuna Süleyman Demirel otururken, Türkiye siyaset dünyasında bir ilk yaşandı ve Tansu Çiller, parti başkanı ve başbakan oldu. 1995 yılında yapılan genel seçimlerle Refah Partisi yani siyasal İslam, Adnan Menderes döneminden sonra ilk defa halkın birinci sıraya oturttuğu parti oldu.

---

[10] E. Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, s. 521–522.
[11] A.g.e. .568. Emre Kongar, gecekondulaşma sürecini 3 ayrı dönem içerisinde incelemiştir.
[12] Aktaran: Necdet Ender, sf. 76. Çağlar Keyder, **Ulusal Kalkınmacılığın İflası**, İstanbul, 1993, s. 35.
[13] Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s.18.
[14] Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, üçüncü baskı, 2001, s.11.

Neo-liberal politikaları benimseyen Turgut Özal, sadece dini çevrelerin değil, orta sınıf, arabesk kültüre mensup bireylerin de desteğini aldı.

1990'lı yılların gençleri politikadan uzak tutulmuştur. İbrahim Armağan'ın[15] araştırmasında gençler itiraf etmişlerdir ki aileleri, geçen yıllarda sağ-sol çatışmaları ile kaybedilen gençler gibi kendi çocuklarını da yitirmek istememiştir. Bu psikoloji ile yetişen gençlerin bir kısmı pop kültürüyle tanışmışlardır. Can Kozanoğlu Pop kültürünü şöyle özetler:

> "Toplumsal refleksin merkez istikametine doğru bir akın yaratmasının yanında, sahip olma hırsının "değer" haline gelmesi de etkindi belki. Pop çağı kültürü bir tür "kimlik açgözlülüğü" tarafından biçimlendirildi. … Batıcılık, Batılılık, yerellik, Doğu hukuku, keskin laiklik, vurgulu dindarlık, olabildiğine duygusallık, olabildiğine hoyratlık, oynaklık, muhafazakârlık, "free"lik, modernlik, şiddet, şiddet karşıtlığı, savaş çığlıkları, barış dilekleri… Bunların çoğu rahatlıkla bir araya gelebildi."[16]

Bir tarafta Atatürkçü değerleri savunan, genç popçular ortaya çıkarken, bir tarafta da dini cemaatleşmeler dikkat çekmeye başladı. Özgürlük, özel hayat, cinsellik olgularının tartışıldığı, eşcinsellik olgusunun daha rahat konuşulabildiği toplumda bir taraftan da bu özgürlüğü kısıtlamaya yönelik dini cemaatleşme ve bu cemaatleşmeden beslenen siyasi partiler oy toplamaya başladı. Refah partisi böyle bir ortamda, sadece dini cemaatleri değil, birçok kişiyi kendi çatısı altında topladı: Refah Partisi'nin "kent yoksullarına, ezilenlere, sömürülenlere seslenen yüzü, müşerref dindarlara seslenen yüzü ve sınıfsal, ekonomik çelişkilerden bağımsız geleneksel tabana seslenen yüzünü" [17] gösterdi. Yani, "başı açık yoksullarla türbanlı milyarderlerin gecekondu lümpenleriyle aristokrat İslamcıların birleştiği parti"[18] noktasına ulaştı. Bu yükseliş sırasında, ortamdaki yozlaşmadan faydalandı, bu "gidişata bir son verilecek" görüntüsü çizdi. "Şerif Mardin, "çağdaşlaşma yönündeki değişmenin, laikliği getirdiği oranda, dini; toplumsal ve bireysel yaşamın dışına çıkardığını, böylece de bireyleri bir arada tutan "harcı" yok

[15] İbrahim Armağan, **Gençlik Gözüyle Gençlik**, İstanbul: Kırkısraklılar Vakfı, 2004, s. 18.
[16] Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi,** s. 50.
[17] A.g.e, s. 117.
[18] A.g.e, **Pop Çağı Ateşi**, s. 117.

ettiğini düşünür."[19] Bu düşünceyi arkasına alan Nurculuk görüşü ve ardından yükselen Refah Partisi (RP) 1995 yılında genel seçimlerde az farkla da olsa birinci parti olarak çıkar. RP, "adil düzen" ifadesiyle ortaya koyduğu parti programı kapsamında, modernizmin ve hatta post-modernizmin imkanları dahilinde şeriatı getirmeye yönelik planlarını açıkladı. 1995 seçimleri sonrasında, kültürel yapıdaki yozlaşma siyasal alanda da kendini gösterdi.

2001 yılında kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), Kasım 2002 seçimlerinde en çok oyu alan parti olarak (geçerli oyların %34,63'ü) tek partili hükümeti kurmuştur. Tayyip Erdoğan'ın siyasal yasağının kalkmasından sonra da Siirt'te gerçekleştirilen yenileme seçimi sayesinde meclise girer, partisinin ve hükümetin başına geçti. AKP Temmuz 2007 seçimlerinde de oyların %46,7'sini alarak, ikinci beş yıllık hükümetini kurdu. AKP, Refah Partisinin sert şeriatçı söyleminden uzaklaştığını belirterek, özgürlük, çoğulculuk, sosyal adalet, sosyal refah kavramlarıyla, hem sol görüşleri hem de sağ, muhafazakâr, dini söylemi birleştirmiştir. 1995'den 2008 gelinen süreçte, siyasal İslam, modernizme, küreselleşen pazar ekonomisine ve Avrupa Birliğine uyum sürecine ılımlı yaklaşımıyla tabanda genişlemiş, tek parti hükümetini kurarak iktidarını sağlamlaştırmıştır. Bu noktada Mübeccel Kıray'ın[20] geçici olarak nitelendirdiği siyasal İslam her geçen gün meşrulaşmaya devam etmektedir. Bir yandan üniversitelerde türbanın serbestleşmesini sağlayan, diğer taraftan şeriatçı olmadığını iddia eden AKP hükümeti Mart 2008'de açılan kapatma davasından da beraat etmiştir.[21]

1.2. 1980 Sonrası Sosyal ve Kültürel Durum

Türkiye sosyal ve kültürel yapısının 1980 sonrası değişiminde ekonomik ve siyasal etkenler önemli yer edinmiştir. Darbe sonrası tutuklamalar, soruşturmalar hatta işkenceler, toplumsal bunalıma neden olmuştur. Sosyologlar, yazarlar özellikle 1980 kuşağı gençlerin gelişimlerinde yaşanan ekonomik ve siyasal değişimlerle birlikte, süreç

---

[19] Aktaran: Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**. Şerif Mardin, **Bediüzzaman Said Nursi Olayı, Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim,** (çev: Metin Çulhaoğlu), İstanbul: İletişim Yayınları, 1992, s.282–285.

[20] Aktaran Emre Kongar, a.g.e. s. 233.

[21] http://tr.wikipedia.org/wiki/Adalet_ve_Kalk%C4%B1nma_Partisi

içerisinde yaşanan baskı ve kısıtlamaların da önemini belirtmişlerdir. Can Kozanoğlu[22], Emre Kongar[23], Erdal Atabek[24] gibi yazarlar, bu dönem gençlerinin kimlik geliştirme süreçlerini bunalımlı olarak değerlendirir. Erdal Atabek, dönemin gençlerinin kimliklerini oluşturmalarında yaratılan gençlik ideolojisinden şöyle söz eder:

> … "gençlik ideolojisi", sosyal açıdan "büyüklerinin dediğini doğru kabul eden, bunları ancak izin verilmiş kalıplar içinde tartışmaya istekli", kültürel açıdan "Atatürk ilke ve inkılâplarını rehber kabul eden, onun büyükler tarafından yapılan yorumlarının dışına çıkmayan, izin verilmiş kitapları okuyan, izin verilmiş müzikleri dinleyen", siyasal açıdan "siyasete hiç karışmayan, siyaseti çirkef gören, onu büyüklere bırakan bir gençliktir.
>
> Böyle bir gençlik arayışı, genç insanın "kimlik arayışı" süreciyle çok ters bir tutum olmaktadır. Genç insanın kendi kişiliğini bulmaya yönelik çabaları, onu "büyüklerinin dediğini kabul eden, onları yapan, onun dışına çıkmayan" birisi yapmak isteyen "resmi gençlik ideolojisiyle" çatışmaktadır."[25]

Çağdaşlaşma yolunda ilerleyen Türkiye'nin taze, genç beyinleri, özgürce fikirlerini ifade etmekten men edilmiş, siyasetten uzak tutulmuş, apolitize edilmiştir. İbrahim Armağan, akademik yaşamı boyunca sürdürdüğü çalışmada, 1979 ile 2004 yılları arasında Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinde okumaya hak kazanmış öğrencilere uyguladığı anketin sonucunu 2004 yılının sonunda açıklarken aynı konuya dikkat çekmiştir. Armağan, sağlıklı gençlik politikaları geliştirildiği takdirde gençlik örgütlerinin, kültür-sanat etkinliklerinin ve demokratik nitelikli siyasal partilerin, gençliğin eğitilmesi konusunda etkili olabileceğini belirtmiştir.[26]

Türkiye'de gençlere duyulan güvensizlik, Yüksek Öğretim Kurulu ile belirginleşmiştir. Yöneticilerin gençleri kontrol altına almak ve üniversitelerdeki şiddeti sona erdirmek adına, eğitim kurumunun özerkliği elinden alınmış, tek tipleştirilmiştir. Askerlerin üniversiteleri suçlu görmesi, ceza olarak YÖK yasasının hazırlanması, demokratik, çağdaş eğitim anlayışını baltalamıştır. YÖK yasası, anayasadan önce İhsan Doğramacı tarafından hazırlanmıştır. İdari özerklik ve bilimsel özerklik kalkar, kurumlar ortaöğretim düzeyine indirgenir. İhsan Doğramacı, edindiği gücü kendi için de kullanır

[22] Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi.**
[23] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye.**
[24] Erdal Atabek, **Gençler Duvarları Yıkıyor.**
[25] Erdal Atabek, **Gençlik duvarları yıkıyor,** İstanbul: Altın Kitaplar, , s. 61.
[26] İbrahim Armağan, **Gençlik Gözüyle Gençlik**, İstanbul: Kırkısraklılar Vakfı, 2004, s.13.

ve vakıf üniversitesini açar. 1987 seçimleriyle birlikte, YÖK'ün gücü azalmıştır. 1991'de ise İhsan Doğramacı görevden alınır.[27] Ama zaten o döneme kadar Doğramacı da alacağını almış, kurması gereken düzeni kurmuştur. Doğramacı, özel üniversitelerin hızla artmasına yardımcı olmuştur.

Türkiye'nin genç nüfusu, 1980 sonrasında ağır şartlar altında eğitimlerini devam ettirmek zorunda kalmışlardır. Erdal Atabek 12 Eylül rejimi ve sonrasında gençlere davranışı "anlayışsız baba" figürüne benzetir:

> **"Konuşmadı:** Hep kendisi konuştu, yanıt beklemedi. Konuştu ve kendisinin dinlenmesini istedi. Konuştu ve konuştuklarına uyulmasını istedi. Konuştu ve sürekli yükümlülükler verdi. "12 Eylül rejimi" hiçbir zaman gençlerle konuşmayı düşünmedi. Sadece buyruk verdi ve itaat edilmesini istedi.
>
> **Sert davrandı:** Sertlik yapısında da vardı ama sert olmaya zorunluydu da. Sadece emir veren ve tartışma istemeyen birisi, sert olmak, sert görünmek zorundadır. Bu tavırla tartışma önlenecektir. Bu tavır, karşısındakini susturmak, duraklatmak, sindirmek için gereklidir.
>
> **Güvenmedi:** Gençlerin her zaman kandırılabileceğini, onun için de hep denetim altında tutulmaları gerektiğini söyledi. Bunu bir yöntem olarak geliştirdi ve kurumlaştırdı. Bugün, 12 Eylül Rejimi'nin egemen olduğu her kurumda gençler sıkı bir denetim ve gözetim altındadır."[28]

1980 sonrası yaratılan havada, bireylerin siyasal etkinlikleri, hükümet karşıtı tavırları engellenmiştir. Toplumun haber alma hakkı da elinden alınmıştır:

> "Sıkıyönetim yetkilileri, gazete yöneticileri ile görüşerek bazı konuların haber olarak yayımlanmasını yasaklar. Birçok gazetenin yayını durdurulur, kimileri kapatılır. Gazeteciler, yazarlar gözaltına alınır, mahkemeye verilir ve yayınları toplanır. İhtilâlin yapıldığı günden 1984 yılına kadar dört yıllık sürede, hakkında soruşturma açılan gözaltına alınan, mahkemeye verilen tutuklanan gazeteci, yayıncı, yazar, sanatçı sayısı 18, mahkûm edilen gazeteci, yazar ve sanatçı sayısı ise 82 olarak tespit edilir."[29]

---

[27] E. Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye,** s. 539.
[28] Erdal Atabek, **Kuşatılmış Gençlik,** s. 146.
[29] Aktaran: Şebnem Özbal, sf 11-12. Basın 80-84, Ank. Çağdaş Gazeteciler Derneği Yayını, 1984, sf 198-230

Nurdan Gürbilek, "Vitrinde Yaşamak" kitabıyla da, 1980 sonrası Türkiye'deki kültürel iklimi solumamıza yardımcı olur. Gürbilek, dönemi çatışmaların, karşıtlıkların ve Can Kozanoğlu'nun da belirttiği gibi patlamaların dönemi olarak ifade eder. "Devletin baskıcı, yasaklayıcı söylemine karşıt, modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem"[30] vardır. Gürbilek bu karşıtlıkları şöyle özetler:

> [1980'ler] bir yandan baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahlarının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çevreler sunan bir "Konuşan Türkiye". Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinde biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinde kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi.[31]

Bu karşıtlıklarla birlikte, yükselmekten olan alt tabaka dikkat çekicidir[32]. Doğulu, az eğitimli, kitleleşme yolunda ilerleyen, bir tabaka göç ederek, şehir hayatına girmeye başlamıştır. İş olanaklarının sanayileşen şehirlerde yoğunlaşmasıyla birlikte, artan iç göç sorunu, şehirlerde, bu alt tabakadaki patlamayı tetiklemiştir. İstihdam kökenli göç sorunu beraberinde gecekondulaşmayı getirmiştir.

> "Gecekondulaşma, devletin ya da belediyenin arazisine haksız yerleşim, aslında bir yağmadır. Bu yağmalama, zamanla kaçak evler kurma beraberinde ulaşım, sağlık, su, elektrik gibi temel ihtiyaçların karşılanmasını gerektiren büyük yerleşkelere dönüşür. Gecekondu olgusu ilk defa 1948 yılında ortaya çıkmıştır. Elbette bu siyasal iktidarın, yerel yönetiminde yozlaşmasının sonucunda yükselen çarpık kentleşme demektir."[33]

---

[30] Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, üçüncü baskı, 2001, s. 14.
[31] A.g.e. s. 8-9.
[32] A.g.e. s. 14.
[33] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, s.566.

Gecekondulaşmayla birlikte hem büyük kentlerin silueti hem de kültürel, sosyal ve ekonomik yapısı değişmeye başlamıştır. Gecekondu mahalleleri ve gecekondu ailelerinin çocukları da şehirli, en az lise eğitimi almış, üniversite hayalleri ve prestijli iş hayalleri kuran yeni bir nesli barındıran yerlere dönüşmüştür.[34] Bu hızlı dönüşüm, 1980'li yılların baskıcı, sansürcü yapısında, bir patlama noktasına gelecektir. Siyasal, ekonomik ve kültürel değişimler, sonucunda, Ataol Behramoğlu kültürel yapıyı şöyle ifade eder:

> … Bugünkü Türkiye toplumunda kalabalık, yalan, kaypaklık, riya, ikiyüzlülük, çıkarcılık, korkaklık, bencillik ve kan dökücülük… egemen değerler durumuna gelmiştir. Böyle bir toplumun geleceği konusunda nasıl bir umut besleyebilir ve böyle bir toplumun bireyi olmaktan ötürü nasıl bir onur ya da sevinç duyabilirim?[35]

Çağdaş, modernleşme sürecinde Türkiye büyük kentleri zaten sistem oturtamamışken, gecekondu sorunuyla dönüşüm geçirmeye başlamış ve bunun etkisi de 1990'larda pop ve arabesk kültürünün patlamasıyla daha da görünür hale gelmiştir. Bu noktada "yükselen değerler" kavramı önemlidir. Özal döneminde, yozlaşma, yağlama yeni bir sosyal kültür yaratmış ve bu da "yükselen değerler" olarak ifade edilir olmuştur. Yükselen değerler, arabeskleşen toplum ve buna karşıt dini cemaatlerin yükselişi alt başlıklarda incelenmiştir.[36] Turgut Özal'ın başbakanlığı ve sonrasında cumhurbaşkanlığı dönemi Türkiye'nin 1980 sonrası kültürel ve sosyal değerlerinde büyük değişikliklere yol açmıştır. Bu süreçte Özal'ın yakın çevresinin de uygulamaları, yeni Türk değerlerini ortaya çıkartmıştır. Zaten öncesinde gelen yozlaşma, yağmalama süreci, Özal döneminde meşrulaşmaya devam etmiştir.

Nedir bu yeni değerler? Gecekondulaşmaya getirilen meşrulaştırıcı yasalar, bireylerin yasalara ve yasa koyuculara güvenini azaltmıştır. İşsizlik nedeniyle köyden kente gelmek zorunda olan bireylerin kamuya ait belediye arazilerini yağmalayarak kendilerine konut edinmiş olmaları, daha sonra da oy kaygısı içindeki hükümetlerin bu yasa dışı konut edinenlere tapu vermesi ve yaşamlarını idame ettirmeleri için gerekli, yol, su, elektrik gibi ihtiyaçlarının belediyelerin oy kaygısıyla sağlaması sonucunda,

---

[34] E. Kongar, a.g.e. s. 573–574.
[35] Ataol Behramoğlu, Utanıyorum, s.55
[36] Yükselen değer kavramı, Can Kozanoğlu, Pop Çağı Ateşi; Nilüfer Göle, İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler; Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye kitaplarında yer almaktadır.

hem çarpık kentleşme hem de yasa dışı hareketler meşrulaştırılmıştır. Bu nedenle de bireylerin yağmalama, mafyalaşma, başkalarının hakları üzerinden rant elde etmek ortaya çıkan yeni değerler arasında yer almıştır.

Toplumsal sınıflar birbirinin içine girmiştir. Hasan Bülent Kahraman, "Post Modernite ile Modernite arasında Türkiye" adlı kitabında işçi sınıfının oluşamayışından bahseder:

> …'muhtemel' işçi sınıfının göreli bağımsızlığının nereden kaynaklanacağı sorgulanmamıştır. Sorgulanmadığı için de bu 'modernist' yaklaşım 1980'lerin ortalarında başlayarak Batı'da geliştirilen bir dizi kavramla (boş zaman, işsizlik ideolojisi, Fordist üretim anlayışından çıkılması) aşılmıştır. Gerçekten de çok uzun bir süre gecekondu yaşamıyla bütünleşen iki temel tercihen birisi 'devlet memuru' olmaksa, öteki de 'işportacılık' ve 'esnaflık'tır. Fakat işçileşmek değildir.[37]

Türkiye'de Avrupa ülkelerindekine benzer işçi sınıfının gelişimi yoktur. İşçi sınıfı gelişemediği için burjuvazi de aslında tam anlamıyla oluşamamıştır. Demokrat Parti (DP) hükümeti burjuvaziyi desteklediyse de işçi sınıfının güçlenmesini sağlayan sol örgütler, 1980 darbesiyle birlikte büyük darbe yemiştir. Bu boşluk elbette işçi sınıfının gelişme yolunu da tıkamıştır. H. B. Kahraman, kimlik belirleyici kesim olarak işçi sınıfının olmadığını belirtir ve şöyle ekler: "işçileşmenin değil öteki sınıfsal oluşumların ağırlık taşıması arabeski doğurmuş, popüler kültürün bunca yaygınlaşmasına yol açmıştır. Fakat bu, teknolojinin bireysel ve kitlesel bakış açılarını belirlemediği ve etkilemediği anlamına gelmez kuşkusuz."[38]

---

[37] H.B. Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004, s. 84.
[38] A.g.e. 85.

1.3. Arabeskleşme

Türkiye'de 1980 sonrasında yaşanan değişim rüzgârları, kimlikte yarattığı değişimlerle yeni melez kimlikler geliştirmiştir. Batılı anlamda demokratikleştirme sürecini yerine getiremeyen Türkiye; ara sınıflar, ara kimlikler aracılığıyla kendini ifade etme yolunu bulmuştur. Bu oluşan yeni kimliklerden biri de arabesk kültürdür. Arabesk kelimesi, Fransızca Arabesque[39] kelimesinden gelir ve Arap özelliklerine sahip anlamında kullanılır. Ülkemizde Arabesk kelimesi müzik türüyle özdeşleşmiştir. Bu müzik türü, hem batı müziğinin hem de Türk müziğinin kuralları dışında gelişen bir müziği tanımladığı için, ayrıca da alt tabaka insanlarının beğenisine hitap ettiği gerekçesiyle kimi kesimlerce hor görülmüştür. Ayrıca konuya sosyolojik açıdan yaklaşmak gerekirse arabesk sadece bir müzik türünü değil, 1970'lerin sonlarından itibaren Türkiye'de şekillenen bir kültürü de ifade etmektedir. Aslında;

> "60'lardan bu yana Türkiye'de bir kitle kültürünün oluşumundan söz edilebilirse de, her ne kadar bugün arabesk olarak adlandırılan müziğin kökleri 70'lerdeyse de, bunu bir patlama olarak nitelendirmemize neden olan değişim 80'lerde yaşandı."[40]

Nurdan Gürbilek[41] arabesk'i "geleneksel kültürlerinden kopmuş, ancak şehir kültürünün de bir parçası olamamış, her ikisine de yabancı insanların" yetişmeye başlaması olarak aktarır. Can Kozanoğlu[42] ve Emre Kongar[43], arabeski geçiş dönemi kültürü olarak değerlendirir. H. B. Kahraman[44] da benzer şekilde arabeski lümpen olarak adlandırır ve ara bir sınıf olarak belirtir. Zaten Kahraman, Türkiye'deki işçi sınıfının eksikliğinin arabesk kültürle kapatılmaya çalışıldığını ifade etmiştir. Yükselen değerlerle birlikte, Türkiye içinde yükselen aileler de bir sınıf oluşturma yolunda ilerlerken, alt seviyede, özellikle gecekondu mahallelerinde yaşayan kesim de kendince bir sınıf oluşturmaya başlar. Bu da arabesk kültür olur.

---

[39] Arabesk, "Arap etkinliği" anlamına gelmektedir. Arabesk, müzik ve kültürel yapı anlamının dışında sanat ve mimaride de yer sahibidir. Arap mimarisinde rastlanan ince taş işlemeleri sanatıdır. Genelde karmaşık geometrik şekillerden oluşur. http://tr.wikipedia.org/wiki/Arabesk_sanat.

[40] H.B. Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004. s. 103.

[41], A.g.e. s. 24.

[42] Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi,** İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 127.

[43] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'ni Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 18. Basım, Şubat 1999.

[44] H.B. Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004, S. 84.

Bu karşıtlıklar sürecinden etkilenen gecekondu mahalleleri, hem doğunun feodal kültüründen hem de batının demokratik, özgürlükçü, laik kültüründen aynı anda beslenir. Hemşerilik kavramı değerlidir, bireylerin kendilerine kent yaşamında bir yer tanımlamalarında destek olur. Bireysel çıkarlarını desteklemek açısından hemşeri ve akrabaların rolü büyüktür. Ancak dönem, kendi çıkarları doğrultusunda hareket etme dönemidir. Bireylerin kendi çıkarlarına yönelik şekillenen Pazar ekonomisi odaklı sistem, yağmalama zihniyetini de perçinlemiştir. Özel radyo ve televizyonların kurulması ile bu sistem desteklenir. Ancak haberciliğin halkın çıkarlarını koruması gerekir ilkesi, her şeyin yozlaştırıldığı gibi televizyon haberciliğini de yozlaştıracaktır.[45] Televizyon haberciliğinde çeşitlilik ancak 2000'li yıllarda, dijital televizyon teknolojisinin kullanılması üzerine onlarca farklı televizyon kanalının açılmasıyla düzelecektir. Ancak burada da şöyle bir sorun vardır: dijital kanallar, ancak belli bir gelir seviyesinin üstündeki izleyiciye hitap etmektedir. Yani; genel izleyici, büyük, kapitalist, yanlı haber yayıncılığı yapan kanalları takip etmeye devam edecek, alternatif yorumlardan mahrum kalacaktır.

Türkiye'nin batılılaşma sürecinde 1990 sonrası gelişmeleri, batı teknolojisini yakından takip eder durumdadır. Televizyonculuktaki atak, özel radyoların kurulması, özgürleştirici bir yol açarken, aslında kanunsuzluğun devam ettiğinin ispatıdır. Buna rağmen, şu da kabul edilmelidir ki; Türkiye çağdaşlaşma ve batı ekonomisiyle uyum aşamasında, sıçrama yaşamıştır. Ancak Can Kozanoğlu şu noktaya dikkat çeker: Devlet, ekonomiden uzaklaşırken medyanın desteğini de almıştır. Zaten kamu toplumu noktasına ulaşamamış Türkiye, hızla kitle toplumuna dönüşmüştür.[46] Bu dönüşüm sırasında, Nurdan Gürbilek'in "bastırılmışın geri dönüşü"[47] olarak ifade ettiği İslam'ın etkisinin artmasının, Türkiye'nin bugünü için değerlendirmek gerekir. Özellikle sanat alanındaki baskı ve sansürün artması, 1980 sonrasında dini gruplaşmaların artışıyla etkileşim içindedir.

---

[45] Can Kozanoğlu, **Pop Çağı Ateşi**, s. 43.
[46] A.g.e. s.. 46-50.
[47] Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, üçüncü baskı, 2001, s. 11.

2. SİVİL TOPLUM KAVRAMI VE TÜRKİYE'DE SİVİL TOPLUM

Sivil toplum kavramı, Eflatun ve Aristoteles gibi filozoflara kadar uzanan bir tarihe sahiptir. Eflatun'un konu ettiği sivil toplum, günümüz koşullarında aslında, ayrımcı, sınıf üstünlüğüne göre şekillenmiş bir sistemdir. Polis yani kent devlet içinde, toprak sahibi, statü sahibi vatandaşlık haklarına sahip insanları kapsayan sivil toplum günümüzde bunun tam tersi bir anlama sahiptir.

> "Bizim "sivil toplum üyeliği" anlamında kullandığımız "yurttaş" terimi yerine, "hemşeri" dememiz belki daha doğru, çünkü *citoyen/citizen* şehirli demektir. Medeniyet, Medineliliktir, şehirliliktir. Hemşerilik, bir tür yerel yurtseverlik içeren "memleketlilik" anlayışını çağrıştırdığı için, Moğolca "çadır" anlamına gelen "yurt"u anlamına sahiptir."[48]

Bu bahsi geçen sivil toplum kavramı, Antik Yunan döneminde kalmıştır. Sömürgeci yapının dünyadaki egemenliğini küreselleşmeye bırakması ile birlikte, siyasal ve ekonomik değişimlerinde de etkisiyle beraber, 1980 sonrası tartışmalarda, öne çıkan sivil toplum kavramı çoğulcu, kapsayıcı, hak ve özgürleri savunmayı temel ilke edinmiş bir anlam kazanmıştır.

Murat Belge[49] ve Fuat Keyman[50] sivil toplum kavramının tanımlanmasının güç olduğunu belirtmişlerdir. Hatta bu iki sosyal bilimci sivil toplum kavramının günümüzde içi boşalmış bir anlama sahip olduğunu da belirtmektedirler. 1980 sonrası en fazla tartışılan konulardan biri olan sivil toplum, beraberinde Sivil Toplum Kuruluşları olgusunu da getirmişti. Vakıf, iş tabanlı dernekleşme, kurumsallaşma, Osmanlı döneminden beri Türkiye tarihinde vardır, ancak sivil toplum kuruluşları, 1980 sonrasında Türkiye'de anılır olmuştur.

Kuçuradi'ye göre Sivil Toplum Kuruluşları (STK'lar), "belirli mekân ve zamanda bilgiye dayanarak belirlenen bir ihtiyacı ya da bir ihtiyaçlar demetini karşılamayı amaç

---

[48] A.N. Yücekök – İ. Turan – M.Ö. Alkan, **Tanzimattan Günümüze İstanbul'da Stk'lar,** s:viii.
[49] Murat Belge, "Sivil Toplum Nedir?", **Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları no 1,** 2003, www.bilgi.edu.tr.
[50] Fuat Keyman, **Avrupa'da ve Türkiye'de Sivil Toplum**
www.stgm.org.tr/docs/1123446441Avrupadaveturkiyedesiviltoplum.doc

edinen, kâr amacı gütmeden hizmet veren, böylece de kamunun yönetimine katılan" [51] kuruluşlardır. Yerasimos ise STK'ları, "bireylerin eşit katkı ve sorumluluklarla kurdukları, ortak amacın doğrultusunda çalışan yatay örgütlenmeler"[52] olarak tanımlar. Kongar'ın yorumunda ise STK'lar, devletin resmi örgütlenmesi dışında, yurttaşlık bilinci ile geliştirilen gönüllü yapılanmalar olarak karşımıza çıkar[53]. Touraine ise demokrasinin çok sağlam bir temele dayanabilmesini, tabandan gelen ve STK'larda ifade bulan istemlerin, yönetenler katında karşılık bulmasına bağlar. Eğer yönetici sınıf, sivil toplumdan gelen istemleri, tepkileri dikkate almıyorsa meşruiyeti büyük ölçüde zedelenmiş olur[54]. Bu tanımlar göstermektedir ki, hemşerilik, spor kulüpleri, hayvan sevgisi üzerine kurulan yerel dernekler gibi, özellikli bir alana duyulan ilgi etrafında oluşan topluluklar, sivil toplum kuruluşu olarak adlandırılamaz. Sivil toplumun hem siyasal bir görüşü olmalı hem de devlete beli bir mesafede durmalıdır. Buna ek olarak, sivil toplum kuruluşları belli bir amaç doğrultusunda işler yapmalı, faydacı bir kurum olarak varlığını devam ettirebilmelidir. Ancak bu ölçütlerin yerine getirilmediği hallerde kurumların kendilerini STK olarak değerlendirmeleri, anlamın boşalmasına neden olmaktadır.

Sivil toplum anlayışının, 1980 sonrası, dünya genelinde bu kadar hızlı yayılması küreselleşmenin bir sonucudur. Küresel araçlar, demokratikleşmekte olan ülkelerin yapılanmasında sivil toplum boşluğunun fark edilmesini hızlandırmıştır. Bu nedenle de hem batılı ülkelerde, hem de demokratikleşmekte olan diğer dünya ülkelerinde sivil toplum hızla tartışılmaya başlanmış, STK'lar kurulmuş, uyum sağlanmıştır. Peki, küreselleşmenin araçları neler olmuştur? Küreselleşme nedir?

---

[51] Aktaran Aslan & Kaya, 1980 Sonrası Türkiye'de Siyasal Katılımda Sivil Toplum Kuruluşları, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 1, s. 216. Kuçuradi, İoanna (1998), "Sivil Toplum Kuruluşları: Kavramlar", *Üç Sempozyum, Sivil Toplum Kuruluşlar*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayını, 1998, s 30.

[52] Aktaran, aynı, s. 216. Yerasımos, Stefanos (2000), "Sivil Toplum, Avrupa ve Türkiye" S. Yerasimos ve diğerleri (Ed.), Türkiye'de Sivil Toplum ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s 14.

[53] Aktaran aynı, s.216. Kongar, Emre (1991), "Sivil Toplum ve Kültür", Y. Fincancı (Ed.), Sivil Toplum, İstanbul: TÜSES Yayınları, s 109.

[54] Aktaran aynı, s. 217. Touraine, Alain (2000), *Demokrasi Nedir?,* Çev. O. Kunal, İstanbul: Y.K.Y. s 80.

Küreselleşme kavramı, tahmin edilenden çok daha hızlı yerleşmiş, kabul görmüş, duruma uygun, her devlet, ulus topluluk, devlet, birey kurum, kuruluş ve sivil toplum örgütlerince ve bireylerce kullanılmıştır. Bu kullanım teknolojinin hızlı gelişimi ve dağılımıyla da paralel gelişmiştir. Küreselleşme tartışmasına, sosyal bilimler alanında 1960'lardan sonra başlanmış, 1980 sonrasında da sürecin hızlanmasıyla konu üzerine yoğunlaşılmıştır. Küreselleşme, İkinci Dünya Savaşı sonrası, dünyadaki genel ekonomik sıkıntının eseridir. Bu ekonomik dar boğaz, savaş dışında kalmış Türkiye gibi ülkeleri bile derinden etkilemiştir. Bu durum, küresel ekonominin hareketliliğini gösteren ilk örneklerden biridir. Küreselleşme, ulus devlet ekonomilerinin gücüne el koymuş, devletten bağımsız güçlerin doğmasına neden olmuştur. Küreselleşme, paranın hızlı dolaşımını sağlamış ve bu da teknolojik gelişmelerin sayesinde gerçekleşmiştir. Sınırların ortadan kalktığı, ekonomik, siyasal, kültürel sınırların kaybolduğu, melez toplumları doğurmuştur.

1970'lerin ortasında gerçekleşen petrol krizi, ardından gelen yeni devlet politikaları ve bu politikaların tüm dünyaya ihraç edilmesini sağlayan Thatcher ve Reagan, "dünya yöneticileri", "süper güç" sahipleri olarak da medya vasıtası ile kendilerini kabul ettirmiştir. Medyanın gücü ve küresel değeri bu tez kavramında tartışılmayacaktır, keza bu konu başlı başına başka bir tez konusu olabilecek öneme sahiptir. Ancak, uzaktan yayın sistemlerinin gelişmesi, kıtalar arası telekomünikasyonun ilerlemesi ve hızlanması, kuşkusuz küreselleşmeye yeni bir boyut katmıştır kuşkusuz. Küreselleşme, sadece ekonomik etkiler yaratmamış, kültürel değişimlere de neden olmuştur. Paranın ve iş gücünün dolaşımı, yeni kültürleri yani melez kültürleri meydana getirmiştir.

> Küreselleşme sürecinde birey, kimliğini her zaman olduğundan fazla sorguluyor. Bugünkü kimlik kavramı; kültürel farklılıkların birbirine geçtiği, melez kültürler, sömürge sonrası etkilerle şekillenmiştir. Kimlik oluşumu bireylerde önce ailede başlar, sonra da toplumda şekillenir ve toplumun kültürel yapısı bu süreçte en etken role sahiptir. Küreselleşme sürecinde bireyin kimlik oluşumundaki etkenle farklılaşmaktadır. Ötekileştirme üzerinden inşa edilen kimlik, kültürel küreselleşme sürecinde daha da derinleşen bir oluşuma yol açmıştır. Irk, mezhep, dil, renk üzerinde şekillenen kimlik, ulus devlet kurgusunda temel taş noktasına yerleşir.[55]

[55] Pelin Tan, "Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat", İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enst. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004, s. 6.

Melez kültür kavramı da yine 1980'lerden sonra, 1990'larda yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır. Melezlik kavramını tartışırken, kimlik kavramını da irdelemek gerekir. "Kimlik geniş anlamıyla insanın bireyselliğine, kendi benlik duygusuna, kendisi hakkındaki duygu ve fikirlerine atıf yapılarak kullanılmaktadır. Bireylerin karşılıklı etkileşimlerinin oluşturduğu kimlik yapıları da süreklilik gösteren bir biçimlenme sürecidir."[56] Kimlik; bireylerin toplum içinde kendilerini konumlandırmalarını sağlar. Ancak modernleşme sürecinin yaygınlaşması ile birlikte, bireylerin toplum içinde yerlerini konumlandırmaları sırasında var olan kimlikleri değiştirilmiş, dönüştürülmüştür. Ortaya çıkan yeni melez kimlikler ise hem olumlu hem de olumsuz olarak değerlendirilmektedir. Kimi görüşlere göre, ortaya çıkan melez kimlikler kültürün özsel yapısını bozmakta, kültürün yapısını bulanıklaştırmaktadır.

Türkiye'de sivil toplumun gelişmesi birçok gelişmekte olan ülkedeki gibi 1980 sonrası demokratik ve siyasal sorunların da üst üste yaşamasıyla birlikte hızlanmıştır. Sivil yapılanmalar çeşitli alanlarda 1970'lerin sonunda oluşmaya başlamıştır. Özellikle DP ve AP hükümetleri döneminde ekonomi odaklı siyaset, demokratik, sosyal, kültürel gelişim için özel sektöre açık alan bırakmıştır. Özellikle kültür ve sanat faaliyetlerinin organize edilmesi ve destek bulması yönünden Eczacıbaşı grubunun kurduğu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)[57] bu alandaki önemli ve öncü sivil toplum kuruluşları arasında yer alır. İKSV ve onun gibi kurulmaya başlanan, vakıf, dernek ve sivil oluşumlar 1980 sonrası artış göstermiştir.[58] Nilüfer Göle'ye göre sivil toplum; Türkiye'ye üstten aşağı dikte edilen, yerleştirilen, bir modernleşme projesi olarak değerlendirilmelidir. Göle'ye göre bu müdahaleci gelişme sürecine sadece bürokratlar, siyasetçiler değil, askerler de dâhildir.[59] Bu nedenle de sivil oluşum sırasında ortaya çıkan darbeler de bu sivilleşme sürecinde gerçekleşen tepkilerin bir yönü olarak ele alınmıştır.

---

[56] Dorby'den aktaran: Necdet Subaşı, "Kültürel Kimliğin Melezleşmesi ve Alevi Modernleşmesi", **Türk(iye) Kültürleri**, **(**Der: Gönül Putlar – Tahire Erman), Ankara: Tetragon İletişim Hizmetleri, basım, 2005, s.300.

[57]İKSV ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz: Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşe İstanbul'da Bienaller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

[58] Yücekök, Turan, Alkan, , **Tanzimattan Günümüze İstanbul'da Stk'lar**.

[59] N. Göle, **İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler**, İstanbul: Metis, Kasım 2000, s.42.

Fuat Keyman ise Türkiye'de sivil toplumun gelişmesini, dünyadaki gelişmelerle paralel olarak değerlendirirken, 3 dalgadan bahseder: Birinci dalga, 17. ve 18. yüzyılda ortaya çıkan ve Antik Yunan'dan beslenen sivil toplum anlayışıdır. Bu anlayış, modernleşen dünyada, bireyin kendini oluşturmasını temel alan dönemdir.

> Sivil toplum modern toplumun özgünlüğünü ve modern-öncesi geleneksel toplumdan farkını simgeleyen bir ölçüttü. Sivil toplum ile modern toplumla eş-anlamlı, ve modern toplumun birey ve serbest pazar temelinde tanımlanmasında kullanılan bir kavramdı. Sivil toplum-modern toplum ilişkisine farklı felsefi yaklaşımlar olmakla birlikte, bu yaklaşımların ortak noktası sivil toplum düşüncesinin birey ve serbest pazar kavramlarıyla olan ilişkisiydi.[60]

Bu dönemde bireysel hak ve özgürlükler ön plana çıkartılmış ve sivil toplum bu anlayışı desteklemiştir. Özgür, modern bireyler, geleneksel toplumdan uzaklaşma sürecine girmişlerdir. Birinci dalgadan ikinci dalgaya geçişte, demokrasi anlayışı devreye girer. Sivil toplum, demokratik yapının devamlılığı açısından bir kontrol mekanizması görevini görmelidir anlayışı, ikinci dalga olarak 1970'lerin sonunda kendini gösterir. İlginç olan, 17. yüzyıldan, 1970'lere kadar geçen dönemde, sivil toplum kavram tartışmalarının adeta rafa kaldırılmış olmasıdır. Refah devlet anlayışının, Thatcher dönemiyle birlikte etkisini yitirmesi, sivil toplum olgusunu gündeme yeniden taşıyan unsurlardan biri olmuştur. Keyman, son olarak da üçüncü dalgadan söz eder. Üçüncü dalga, Arjantin gibi, örnekler üzerinden gelişmiştir ve bugünkü sivil toplum tartışmalarında da tanım yapmada temel gösterilir.[61] Bu modelde katılımcı demokrasi ilkesini benimseyen yeni sivil toplum anlayışı gündeme gelmiştir. Türkiye gibi katılımcı demokrasinin zayıf olduğu üçünü dünya ülkelerinde yükselişe geçen bu yeni dalga sivil toplumculuk anlayışının özellikleri, Keyman'a göre şöyle özetlenebilir:

> (a) sosyolojik düzeyde "toplum" kavramını siyasal toplum, ekonomik toplum ve sivil toplumdan oluşan bir bütünlük olarak tanımlamak, dolayısıyla devlet-toplum/birey karşıtlığının gerisinde üç-boyutlu bir toplum anlayışına sahip olmak ve (b) modern toplumda vatandaşlık kimliğini de sadece bireysel hak ve özgürlükler temelinde değil, aynı zamanda toplumsal sorunların çözümü için aktif olarak hareket eden ve bu nedenle

[60] Fuat Keyman, "Avrupa'da ve Türkiye'de Sivil Toplum", www.stgm.org.tr/docs/1123446441Avrupadaveturkiyedesiviltoplum.doc , s. 6.
[61] A.g.e. s. 8.

> de siyasal toplumun alttan denetimini sağlamayı amaçlayan toplumsal benlik olarak algılamak.[62]

Sivil toplum ve demokrasinin bir arada ilerlemesi gerektiğine dair söylemler kapsamında Boratav'ın bulguları dikkate değerdir: "Türkiye'nin içinde yaşadığı sorunların temelinde, yirmi yıla yaklaşan bir süre boyunca yerleşmekte olan ekonomi politikası anlayışının, Türk toplumunun yarım yüzyıldır oluşturmakta olduğu demokrasi kültürünü aşındırmasından kaynaklanıyor."[63] Boratav bu tespitinin çerçevesini şöyle genişletmektedir. Türkiye'de temsili demokrasinin destekleri iki ayaklıdır: aydınlar ve emekçi halk. Aydınlar, parlamenter demokrasi, hukuk devleti, çoğulculuk ve insan hakları getirdiği için; seçmen olarak ağırlık taşıyan halk ise sosyal devleti, istihdamı, yüksek taban fiyatlarını ve mütevazı boyutta kentsel rantlar sağladığı için desteklemişti.

Sivil toplum anlayışı ve demokrasi birlikte ilerleyen, evrilen konulardır. Türkiye'de sivil toplum, 1980 sonrasında gelişmeye başladıysa da hala emekleme sürecindedir. Özellikle demokratikleşme sürecindeki Türkiye'nin laikliği, eşitliği, özgürlüğü ifade etmesine yönelik kimi sosyal sorunların üzerinden tam olarak gelinememiştir. 1990'lardan günümüze kadar, katledilen gazeteci ve aydınlar, Türkiye'nin demokratikleşme sürecinde henüz sınıfta kaldığını gösteriyor. 1990'ların ortasından itibaren kurulmaya başlayan sanatçı inisiyatifleri arasında Hafriyat dışında birçok grup daha yer almaktadır ve bu sayıdaki artış ümit vericidir.

Bu tezin kapsamı, Türkiye'de 1980'lerden günümüze inisiyatif ve sivil toplum kuruluşlarının genelini özetlemek değil, sanat alanındaki sivil toplum hareketlerini açıklamaktır. Ancak bu inceleme için sivil toplum kavramı tartışılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde Hafriyat sanatçı grubunun kuruluşu açıklanacaktır. Ancak Hafriyat'ın kuruluşu sırasında 1990'ların sanat ortamı da değerlendirilecektir.

---

[62] Üç-boyutlu toplum modeli için bkz. J.L. Cohen ve A. Arato, *Civil Society and Political Theory*, Cambridge, MIT Press, 1992. Aktif vatandaşlık kavramının kuramsal ve Türkiye örneğinde açılımı için bkz. E.F. Keyman ve A. İçduygu, *Citizenship in a Global World: European Questions and Turkish Experiences*, London, Routledge, Ocak, 2005.

[63] Aktaran Aslan & Kaya, 1980 Sonrası Türkiye'de Siyasal Katılımda Sivil Toplum Kuruluşları, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 1, sf 221. Boratav, Boratav, Korkut (2000), *Yeni Dünya Düzeni Nereye,* İmge Kitabevi, Ankara, s. 23–24.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1990'LARDA TÜRKİYE'DE SANAT ve HAFRİYAT SANATÇI GRUBU

1. GİRİŞ

1980 askeri darbesi ile Türkiye'de önemli kırılmalar olmuştur. Mevcut dünyada gelişen teknolojinin ilerlemesi ve bu dönemde liberal politikalar ile bütünleşmesi Türkiye'de özgürlükçü bir hava esmeye başlarken, bir yandan da baskıcı, sansürcü, örgütleşmeyi engelleyen yapı devam etmiştir. İkilemlerin döneminde sınıfsızlık, bir taraftan yeni kimliklerin oluşmasına, daha görünür olmasına imkân sağlamıştır. Türkiye'de 1980'li yıllarda baskı vardır, ancak 1990'lı yıllara geçerken anayasal boşlukların da değerlendirilmesi ile hayatımıza özel radyo ve televizyon dahil olmuş, fikir özgürlüğünün yolu açılmaya başlamıştır. Ancak diğer yandan, gazeteciler düşünce suçu nedeniyle ya hapishanelik ya da faili meçhul kurbanı olmaya devam etmişlerdir. Bu çelişkilerin uç noktalarda olduğu 1990'lı yıllarda değişimler, yenilikler sosyal yapıyı şekillendirirken, sanat alanında da önemli değişimlere neden olmuştur.

Bu tez Hafriyat sanatçı inisiyatifini incelemeye yönelik bir çalışma olduğu için, tezin bu üçüncü bölümünde, grubun kurulduğu dönem olan 1990'ların sanatı üzerine yoğunluk verilecektir. 1990'lı yıllara gelindiğinde, Türkiye'de yeterli kültür politikaları ve düzgün işleyen bir sanat piyasası oluşmamıştı. 1990'lı yılların sanatı ve dönemin bu eksikleri ele alınacaktır. 1990'lı yıllarda sanat alanında birçok yeni kavramla tanışılmıştır ve bu kavramlar tartışılmıştır. 1987 yılında İstanbul Bienali düzenlenmeye başlanmıştır. Bu bienaller beraberinde küratörleri getirmiştir. Dünya literatürüne 1970'li yılların sonunda girmeye başlayan post-modernizm kavramı, çeviriler sayesinde 1990'lı yıllarda Türkiye sosyal bilimler ve sanat alanında tartışılır olmuştur. 1990'lı yılların bir yeni tartışması da güncel sanat olmuştur. Resim ve heykel bir cephe olurken, güncel sanatçılar karşıt cepheyi oluşturmuşlardır. Bu değişimler ve yenilikler, sosyal bilimler alanı ile sanat alanını daha da yakınlaştırmıştır, tezin bu bölümünde bu yakınlaşma üzerinden Türkiye'de 1990'lı yılların sanat ortamı ve Hafriyat sanat grubunun kuruluşu

anlatılacaktır. Bölüm kurgulanırken, kültür politikaları ile başlanacaktır. Devletin elini çektiği sanat ve kültür ortamının nasıl şekillendirildiği açıklandıktan sonra, 1990'lı yıllarda Türkiye'deki sanat ortamının durumu değerlendirilecektir.

2. KÜLTÜR POLİTİKALARI

> "İnsanları ileride bir gün gerçek demokratik politikaların kültüre dayandığını ve kültürün gelişmedeki üstünlüğünü anlayacaklardır." (Rene Maheu – UNESCO eski Genel Müdürü)[64]

İnsanoğlu, sadece ekonomik değil, sosyal de bir varlıktır. Yarattığı kültür, yaşadığı alan, tükettiği ürünlerin hepsinin bir eğilimi vardır. Ancak bu eğilimler kültürler arasında farklılaştığı gibi, koşullara bağlı olarak aynı kültür içinde de farklılık gösterir. İnsan hakları beyannamesince[65] her bireyin eşit olduğu gerekçesiyle, her olanağa eşit uzaklıkta olması gerekir. Bu nedenledir ki, kültürel yapıyı oluşturan eğitim, sosyal, sağlık, sanat ve kültür faaliyetlerine her bireyin erişebilme olanağını sağlamak devletin görevidir. İmkânların sağlanması için kültür politikaları geliştirilmesi gerektiği anlayışı 1960'larda Genel Müdürü Rene Maheu olan UNESCO tarafından ortaya konmuştur. Bu kavram, İnsan Hakları bildirgesinin 27. maddesine dayandırılır. O dönemde sadece kültürel yaşama hakkı olarak ortaya atılan kavram, ilerleyen yıllarda, UNESCO'da kurulan alt birimlerle geliştirilmiştir[66]. Bireylerin, sadece ekonomik, sağlık, barınma koşulları değil, kültürel anlamda da belli bir kalkınmışlık noktasına getirilebilmesi için kurgulanmış politikalar kültürel politikalar kapsamına girmektedir. 1963 yılından bu yana, Beş Yıllık Kalkınma Planları dahilinde, gelir dağılımının adaleti, sosyal güvenlik,

---

[64] Hıfzı Topuz, "Stockholm Kültür Politikaları Konferansının Değerlendirilmesi", (Haz: Evren Barın Egrik), **Türkiye'de Kültür Politikaları**, İstanbul İKSV, Kasım 2006, s 30.

[65] İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nin birinci maddesine göre "Bütün insanlar hür, haysiyet ve haklar bakımından eşit doğarlar. Akıl ve vicdana sahiptirler ve birbirlerine karşı kardeşlik zihniyeti ile hareket etmelidirler. Beyanname'nin 22 maddesine göre ise, "Her şahsın, cemiyetin bir üyesi olmak itibariyle, sosyal güvenliğe hakkı vardır; haysiyeti için ve şahsiyetinin serbestçe gelişmesi için zaruri olan ekonomik, sosyal ve kültürel hakların milli gayret ve milletlerarası işbirliği yoluyla ve her devletin teşkilatı ve kaynaklarıyla mütenasip olarak gerçekleştirilmesine hakkı vardır". http://www.unhchr.ch/udhr/lang/trk.htm.

[66] Hıfzı Topuz, "Stockholm Kültür Politikaları Konferansının Değerlendirilmesi", **Türkiye'de Kültür Politikaları**, İKSV, s. 29–30.

nüfus artışı, içgöç ve kentleşme, eğitim, sağlık, konut, çevre ve doğrudan kültürel kalkınma gibi konuları, ana hedefler arasında ayrıntılı olarak ele alınmıştır.[67]

1970'lerde günümüze önemli sanat eleştirmenlerinden biri olan Kaya Özsezgin, çarpıcı bir şekilde, dönemin kültür politikalarını eleştirir: "Bugün Türkiye'de bir Kültür Bakanlığı vardır, fakat bir kültür politikası yoktur"[68] sözleriyle dile getirmiştir. Yine aynı yıl, "Açık bir kültür politikasının saptanmamış olması, yüzeyde tedbirlerle yetinilmesi, plastik sanatlar dünyamızı sahipsiz ve başıboş bir görünüme sürüklemekte başlıca etken olmuştur"[69]

Kültürel ihtiyaçlar, belli seçkin zümrelerin sahip olabileceği, lüks olmamalıdır. Oya Baydar, İKSV'nin düzenlediği festivaller hakkında, basında sert bir eleştiri yazısı yazar: "festivallerin 'halka kapalı' olduğunu söyler. Şüphesiz "ne gösterilerin yapılacağı yerlerin kapısında, ne davetiyelerin veya biletlerin üzerinde 'halk giremez' yazmamaktadır, fakat artık, toplumun farklı kesimleri arasında yükselen duvarlar "görünmez camlardan" yapılmaktadır. "Kim bir bilete aylarca öncesinden bin lira, hatta 200 lira ayırabilir? diye sorar Baydar. "İki yüz lira bir Orta Anadolu köylüsünün aylık geliridir."[70]

Türkiye'de toplumun kültür ve sanatla iç içe yaşamını sağlamak ve pekiştirmek için, cumhuriyetin ilk yıllarında büyük çaba harcanmıştır. Halkevlerinin varlığı, yurt gezileri gibi etkinliklerle sanatçı ve Anadolu insanı arasındaki ilişki kurulması sağlanmıştır. Ancak, 1950 sonrası dönemde devletin sözde kültürel politikaları yeterince uygulanamamıştır.[71] Sanata ve sanatçıya olan desteğin azalması, iki bağımsız kurum

---

[67] E. Kongar, "Kültür Politikalarının Kalkınma Stratejisindeki Kültür Politikaları", **Türkiye'de Kültür Politikaları**, (Haz: Evren Barın Egrik), İstanbul İKSV, Kasım 2006, s 37.

[68] Kaya Özsezgin, "1975, Plastik sanatlarda özgün bireşimlere ulaşma yılı oldu ama, bazı bürokratik engeller aşılamadı"dan aktaran Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar:1960-1980", yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2005, s. 111.

[69] Kaya Özsezgin, "1976, Plastik sanatlar açısından eski değer yargılarının yeniden gözden geçirildiği bir yıldı"dan aktaran Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar:1960-1980", yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2005, s. 111.

[70] Akt: Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşe İstanbul'da Bienaller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 120.

[71] Yurt Gezileri ve 1950'li yılların sanatı için Zeynep Yasa Yaman makaleleri aydınlatıcıdır. "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş.'", **Toplumbilim**, 1996, 4, sf: 35–52. ve "1950'li yılların sanatsal ortamı ve temsil sorunu", **Toplum ve Bilim**, s:79, Kış 1998, s. 94-136.

olan Kültür Bakanlığı ve Turizm Bakanlığı'nın birleştirilip tek çatı altında toplanmasıyla da perçinlenmiştir.[72] Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın birleştirilmesi ve ayrılması cumhuriyet tarihinde birkaç kez gerçekleşmiştir ve tartışmalar dönem dönem 1971 yılından beri gündeme gelmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2003 yılından bugüne dek tekrar tek çatı altında birleşmiş durumdadır. AKP'nin ikinci kez yönetime geldiği dönemde, kültür ve turizm bakanlıklarının bir arada olması gazetecilerin köşe yazılarında tartışma konusu olmuştur. Doğan Hızlan[73], Hürriyet Gazetesi'nde iki önemli bakanlığın tek çatı altında olmasını eleştirir, iki farklı bakanlığın tek çatı altında olmasıyla iki farklı gücün birbirini zayıflattığını iddia eder. Buna cevap olarak muhafazakâr sağ görüşe sahip Zaman Gazetesi yazarlarından Abdullah Kılıç'ın yorumu 2003 sonrasında birleşik bakanlığın yararlarını açıklar: 2003 sonrasında turizmden bakanlığa gelen bütçenin kültür mekânlarının yenilenmesine aktarıldığını sayılarla açıklar. [74]

Kültürel kalkınma, bütçe gerektiren bir durumdur. Ülkemizde, sanat ve kültürel faaliyetler için ayrılan bütçe her geçen gün düşmeye devam etmektedir. 1992 yılında, genel bütçe içindeki payı binde yedi olan Kültür Bakanlığı bütçesinin, 1998 yılında binde üç civarına indiğini belirtmek, yani kendi içinde yüzde 50 dolayında bir düşüşü vurgulamak bu konudaki ciddi sorunun dile getirilmesi açısından çok önemli bir göstergedir.[75] Türkiye'de bakanlığın ayırdığı fon, diğer ülkelerle karşılaştırıldığında da, Türkiye'de kültür politikalarına verilen önemin ne kadar yetersiz olduğu kendini gösterir:

> Birçok ülkede Kültür Bakanlığı bütçelerinin katma bütçe içindeki payları hiçbir zaman %1'in altına düşmemektedir. Avustralya'da %5, Danimarka'da %3,34, Almanya'nın çeşitli eyaletlerinde %2–3, İsviçre'de %2,5'tur. Türkiye'de, 1992'de binde 7,5; 98'de binde 3,2'ye düşmüştür.[76]

---

[72] Anıl Çeçen, Kültür ve Politika, s. 79.
[73] Doğan Hızlan, "Kültür ve Turizm Bakanlığı ayrılmalı", **Hürriyet Gazetesi**, 7 Ağustos 2007, http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=7037356&yazarid=4.
[74] A.g.y.
[75] E. Kongar, "Kültür Politikalarının Kalkınma Stratejisindeki Yeri", **Türkiye'de Kültür Politikaları,** S. 41.
[76] Ercan Karakaş, "Yaratıcılık ve Kültür Yaşamına Katılım", **Türkiye'de Kültür Politikaları,** s. 50.

Bütçe eksikliklerinin yanı sıra, 1990'lı yıllardan günümüze kadar, kültür politikalarındaki yetersiz donanım, sansürle pekişmiştir. 2001 yılında Yazarlar Birliğinin raporuna göre, karikatür kitaplarından politik, sosyal konular üzerine olan kitaplara kadar birçok eser sansürlenmiştir.[77] Yaşanılan baskı ve sansürleri Soner Yalçın gazete köşesinde şöyle maddeler:

> "1) Ressam **Ayşegül Yarar,** Gaziantep'te açtığı 9'uncu kişisel sergisindeki 45 eserden **"nü"** tabloları turkuvaz renkli tülbentle sansürledi. İlk gün sergilediği **"nü"** 10 tablodan 7'sini ikinci günden itibaren kaldıran **Ayşegül Yarar,** galeri yöneticilerinin **"Gaziantep halkına ağır geleceği"** uyarısı üzerine **"nü"** tablolarına sansür uyguladığını söyledi**.**
>
> 2) Giresun Hurşit Bozbağ Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü öğrencilerinin Can Akengin Sanat Galerisi'nde açtıkları sergide yer alan iki yağlıboya resim, **"nü"** oldukları gerekçesiyle sergiden çıkarıldı.
>
> 3) Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yeni Yıl Karma Sergisi'nde bulunan nü resimler, henüz belirlenemeyen kişi veya kişiler tarafından bıçaklandı.
>
> 4) Muğla'nın Fethiye İlçesi'nde, **Süha Semerci'**nin açtığı sergide yer alan nü resimler ve konsept amacıyla yerleştirilen şaraplar, ramazan ayı gerekçe gösterilerek, Fethiye Belediyesi Kültür Merkezi görevlilerince kaldırılmak istendi. Uygulamaya tepki gösteren ressam **Semerci,** sergisini kapattı.
>
> 5) Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı, ünlü Fransız ressam **Eugene Delacroix'**ya ait **"göğüsleri açık bir kadının"** yer aldığı **"Liberty Leading the People"** (Halka Yol Gösteren Özgürlük) isimli tablosunu ders kitaplarından çıkardı. Fransız devrimiyle özdeşleşen resimlerden biri olarak bilinen eser, 2001'den beri ders kitaplarında bulunuyordu."[78]

Emre Kongar, Kültür Politikaları üzerine gerçekleştirilen kongredeki bildirisinde Türkiye'nin kültür politikaları durumunu, eksikliğini altı maddede özetler:

> 1. 12 Eylül'den sonra, özellikle Özal dönemi ile birlikte "çok partili temsili demokrasinin" "çete ve tarikat devleti" sapması sendromu had safhaya erişmiştir. Bu oluşumun "demokrasi kültürünü" büyük ölçüde engellediği açık bir gerçektir.
>
> 2. Son yıllarda kentlere olan akımın planlanamaması sonunda ortaya çıkan gecekondulaşma olayı "yağma kültürünü" arabesk bir nitelikle tüm topluma egemen

[77] Haberin detayı için: http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=27317.
[78] Soner Yalçın, "Osmanlı'dan bile geri kaldık", **Hürriyet Gazetesi**, 4 Mayıs 2008, http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=8852745&yazarid=218.

> kılmış ve böylece Türkiye'de "temsili demokrasi" tarihsel ve doğal kültür varlıklarımızı koruyamaz durumuna düşmüştür.
> 3. Sivil toplum kuruluşları her ne kadar özellikle Kültür Bakanlığı tarafından dikkate alınmakta ve kültür ve sanat alanlarına verilen destek bu kuruluşlar aracılığı ile kanalize edilmeye çalışılmakta ise de sanat ve kültür insanlarını bünyesinde toplayan vakıfların ve meslek örgütlenmelerinin ne sayıları ne de güçleri yeterlidir.
> 4. Kültür ve sanat alanına ayrılan kamu fonları çok yetersizdir ve bu fonlar yıllar içinde azalma eğilimi göstermektedir.
> 5. Bir siyasal ve kültürel görüş, sahne ve müzik sanatlarına ayrılan kamu fonlarının kesilmesi için her yıl TBMM'de çıkış yapmayı geleneksel bir davranış haline getirmiştir. Bu tavır özellikle sahne sanatlarına yönelik önemli bir saldırı niteliği taşımakta ve bu alanda çalışanlar arasına önemli bir huzursuzluk kaynağı olmaktadır. Bu saldırının önlenmesi için, kamunun kültür ve sanat alanındaki destekleri, özerk bir yapıya kavuşturulmalı ve sahne ve müzik sanatlarının politikacıların olumsuz tutumlarından etkilenmeleri önlenmelidir.
> 6. Kültür ve sanat eğitimi, genel eğitim programları içinde çağdaş dünya ile bütünleşmeyi sağlayacak ve katılımı özendirecek bir yapıda değildir. Bu nedenle, sekiz yıllık temel eğitimin de, lise eğitiminin de yeniden, bu açıdan gözden geçirilmesi gerekmektedir. [79]

Kültür politikalarının yetersizliği, sanat, sanatçı ve sanatsever üzerinde uzun süredir devam eden baskı, sansür ve kaynaksızlık gibi sorunlara; bireyler, sivil toplum kuruluşları ya da özel sektör tarafından müdahale gelmiştir. Özellikle kültürün yağma odaklı geliştiği 1990'lı yıllarda, kültür politikaları da amaç olmaktan çıkmıştır. Kültür işleri sivil toplum ve özel sektörün elinde gelişmeye başlamıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) gibi kuruluşlar, özel sektör işbirliği ile kültür politikalarında söz sahibi olan, politikaları yönlendiren kuruluşların başında yerini almıştır. Sponsor gücüyle şekillenen özel sektör ve sivil toplum kuruluşlarının kültür politikaları da taraflı şekillenmektedir. Devletin vermesi gereken destek her geçen gün düşmekte ve bu nedenle de piyasanın istekleri doğrultusunda yeni kültür politikaları gelişmektedir. İKSV'nin yanı sıra 1989 yıllında dönemin önemli sanatçıları da bir araya gelme kararı verdi ve Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) kuruldu. UPDS, 1980'li yıllarda sanat alanındaki kurumsallaşma boşluğunu dile getirmiştir:

---

[79] E. Kongar, "Kültür Politikalarının Kalkınma Stratejisindeki Yeri", **Türkiye'de Kültür Politikaları,** s. 43–44.

> "Türkiye'de, sanatı bilfiil üreten sanatçıların, söz konusu ettiğimiz oluşumlar karşısında, sanatçı adına cevap üretecek profesyonel anlamda kapsamlı bir örgütlenmeye sahip olmamaları önemli bir eksiklik olarak karşımıza çıkmaktaydı. Ayrıca yurt içinde tam olarak kurumlaşamamış olan plastik sanatlar alanındaki belirsizlik, örgütlenmeyi kaçınılmaz hale getirdi."[80]

UPDS kapsamında da 1990'lı yıllarda birçok etkinlik, sergi ve fuar düzenlenmiştir. Özellikle 1995 yılında başlayan ve 4 sene gerçekleştirilen Genç Etkinlik sergileri ile dönemin geniş kapsamlı sergilerinin tersine bir seçici kurul olmaksızın, 35 yaş altında olan ve plastik değerlerle kendini ifade etmek isteyen herkese kapılar açılmıştır.[81] Daha küçük kapsamlı projeler, sponsorsuzluk nedeniyle yerel düzeyde gerçekleşmektedir. 2000li yıllarda ortaya çıkan bir sanat grubu ya da sanat projeleri bu nedenle Türkiye'nin kültür politikalarını şekillendirebilecek ekonomik ve siyasal güce erişememektedir ve yerel bazda faaliyetlerine devam etmek zorunda kalmaktadır.[82]

Türkiye'de birçok alanda planlamanın yetersiz olduğu gibi kültürel alanların planlanması, üzerine politikaların üretilmesi de oldukça sınırlıdır. Devlet eliyle gerçekleştirilmesi gereken donanımların, özel sektöre verilmiş bir göreve dönüştürülmesi, kültür politikalarının olması gereken anlayışına ters düşmektedir. Türkiye'nin kuruluşundaki ilkeler arasında yer alan kültür politikaları konusunda, Anıl Çeçen'in ifadesine göre, "burjuvazinin kısa sürede palazlanması buna izin vermemiş ve egemen güce sahip çıkılırken kitlelere doğru devrimin halkçılık ilkesi doğrultusunda gelişen kültür ve seferberliğinin hızı kesilmiştir".[83] Halkçılık ilkesine dayanarak daha sonraki iktidar döneminde başlatılan alt yapı oluşumu sona erdirilerek, birçok üçüncü dünya ülkesine göre kendi kültür politikalarını geliştiren Türkiye, kendi yöneticilerinin eliyle geri adım atmaya zorlanmıştır.

---

[80] http://www.upsd.org.tr/psd_kurulus.htm.
[81] Haz: Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat,** s. 175–176.
[82] Hafriyat, Oda Projesi, vb. sanat grupları, yerel bazda faaliyet göstererek, mekânları ve çevresindeki halkı etkilemekle yetinmektedir.
[83] Anıl Çeçen, **Kültür Politikaları**, s. 29.

21. yüzyıl koşullarında, kendi ulusunun ihtiyaçlarına karşı duyarlı, ekonomik alanda da uluslararası arenada da başarılı, demokratik ve duyarlı bir devletin, kültür politikalarına yaklaşımı da eşitlikçi, çoğulcu, farklı kimlikleri birleştiren ve uzlaştıran bir yapıda olmalıdır. Ancak Türkiye koşullarında, etnik tartışma ve çatışmaların devam ettiği, her geçen gün laiklikten uzaklaşıldığı, ekonomik anlamda, dar boğazdaki aile sayısının yükseldiği, iç ve dış borçlanmanın bitmediği bir ortamda, kültürel ihtiyaçların karşılanması da güçleşmektedir. Öncelikle karnını doyurmaya odaklı bir ailenin kültürel hayatlarını planlamaya yönelik çabalamaları düşünülemez. Devletin temel ihtiyaçlarını karşılamasını beklediği yoksul bir aile, tiyatroya değil bir ekmeğe muhtaçken, bir asgari ücretli işçi, çocuklarının eğitimi için çabalarken, sanatsal faaliyetlerin hayatlarına entegre edilmesi ütopiktir. "Devletin kültür ve sanat konusunda, cumhuriyet döneminde oluşturduğu geleneksel destek politikaları bir ölçüde sürdürülmüşse de, hem insan ve para kaynakları hem yaratıcılığın ve katılımın gerçekleştirilmesi, hem de özgürlüklerin korunması ve geliştirilmesi açısından özlenen hedeflere henüz varılamamıştır."[84] Bunun temelinde elbette, gerici, dini ideolojileri ön planda tutan siyasetçinin payı büyüktür. Aynı şekilde, politikacıya olan güvenin sarsılmış olması da rant avcılığının bir gelir kapısı olarak algılanması, günümüz sosyal ve kültürel ortamındaki yozlaşmaya ışık tutmuştur. Bu noktada ortaya çıkan kültürel politikalar, yerel bazda, küçük ölçekte çalışmalar gerçekleştiren özel sektör ve sivil toplum kuruluşlarının görevi haline gelmiştir. Ülke kapsamında kültür politikalarının üretilmesi, uygulanması ve hedefe ulaşması günümüz koşullarında oldukça güçtür.

[84] E. Kongar, "Kültür Politikalarının Kalkınma Stratejisindeki Yeri", **Türkiye'de Kültür Politikaları,** s. 45

3. 1990'LARDA SANAT VE HAFRİYAT'IN GELİŞİMİ

3.1. 1990'larda Sanat

Hafriyat sanatçı grubunu incelemeye yönelik bu yüksek lisans tezi kapsamında, sanatçı grubunun kurulduğu sosyal ve sanat dönemini de anlamak gerekmektedir. Her toplumun ve her dönemin farklı eğilimleri olduğu gibi Türkiye'de farklı dönemlerde farklı eğilimler sosyal, siyasal, kültürel ortamda etkisini göstermiştir. Beral Madra Türkiye sanatının seyrini özetlerken, Türkiye sanatının tarih çizgisini Osmanlı'dan başlatır:

> "Türkiye'deki sanatta şu aşamalar izlenir: 1850–1923 arası sanat, devlet güdümlü Batılılaşma projesinin bir aracıdır. Sanatçı, bu aracın işlevini doldurması için gerekli olan uyruktur. Sanat yapıtının alıcısı/tüketicisi devlettir. 1923–1970 arasında sanat bir ölçüde bireysel bir eylemdir; izin verildiği ölçüde ilericiliktir. Sanat devlet desteğinde ve devlet ideolojisinin, Modernleşmenin tanıtım aracıdır. Sanat modernist ütopyanın göstergesidir. Sanat yapıtının alıcısı devlet ve seçkinlerdir. 60'lı yıllarda, sanat, bireysel bir eylemdir ve düşüncenin görselleşmesidir. 1970'lerde sol ilericinin manifestosudur, sonraları bireysel mitolojilerin, post-kolonyalist sürecin, çevrebilimin, günlük yaşamın ve diğer kültürel sorunların irdeleme alanıdır. 1990'dan bu yana sanat 1980'lerdeki özelliklerini sürdürmekle birlikte, küresel kültür sanayisine ve küresel sistemlere bağlı olarak bağımsızlığından ödün vermektedir."[85]

Sanatın bu koşullara bağlı değişimi, 1990'lı yıllarda farklı seslere, temalara kucak açmıştır. Şehirlerin değişen siluetleri ile birlikte, değişen toplumsal değerler, politik koşullar, sanatçıların eserlerinde de yer bulmuştur. 1980'lerin getirdiği politik sendrom, sosyal, kültürel alanda kendini göstermiştir. Baskının, şiddetin izi sanat eserleri üzerinde kalmıştır. 1990'lı yıllarda, bir önceki dönemlerin etkisi devam etmiştir. Ancak 1990'lı yılların başında, sanat piyasasında küratörlük kavramı ile tanışılmıştır. Küratörlük anlayışı ile daha çok temalı ve sosyal içerikli sergiler düzenlenmeye başlamıştır. 1990'lı yıllarda Türkiye'deki sanat ortamı, küratörlüğün bu yeni anlamıyla tanışır. İlk denemelerden biri 1987 yılında İKSV tarafından düzenlenmeye başlayan Uluslararası İstanbul Bienali'dir. Ancak 1991 yılında gerçekleşen ve Vasıf Kortun tarafından

[85] Beral Madra, "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat Türkiye'de 1982 – 2007 Arasında Sanat ve Sanat Eylemi Üstüne Notlar", Kullanma Kılavuzu, Art-İst Yayıncılık, 2007, s. 31.

düzenlenen Anı/Bellek sergisi bu ilk küratörlü sergi olarak nitelendirilmiştir.[86] Bu noktada, Gülsün Karamustafa; Ali Akay'ın Mimar Sinan Üniversitesi tarafından sosyoloji bölümüne çağırılmasını, dönemin sosyolojik kapsamlı, temalı, post-modern kuramlar üzerinden kurgulanmış disiplinler arası sergilerin gelişmesi açısından besleyici olduğunu düşünmektedir.

Küratörlük kelimesi Latince kökenlidir ve "mülkiyet muhafızlığı" anlamına gelmektedir.[87] Müzecilik anlayışı içinde doğan küratör, müze ve galeri yöneticisi olarak görev almıştır. Ancak küratörlük anlayışı, zaman içinde değişime uğramıştır. Bu değişim sonrasında küratörlük kavramını Ferguson şu sözlerle ifade eder:

> "Bir anlamda küratör, geleneksel (yönetici, organizatör, vb. gibi) pozisyonda iken nasıl sanatçının üstünde yer aldıysa, bu durumda artık sanatçıya 'koşut' olmaktadır. En önemli etkisi de budur, onunla daha dürüst ilişkiler kurmamızı mümkün kılacak yeni bir imkân arıyorsanız, bu dürüstlüğün mekânını arıyorsunuz. Artık küratör felsefi, toplumsal, ekonomik açılardan sanatçıya benziyor. Bu durum da sanatçı ile daha kuvvetli, daha vurgulu bir ilişki kurmayı gerektiriyor."[88]

Deniz Şengel, Vasıf Kortun'un küratörlüğünde gerçekleşen Anı/Bellek sergisi yazısında küratörlüğü şöyle ifade etmiştir:

> "İyi-kötü, güzel-çirkin gibi teknik, ahlaki, estetik yargılarda bulunmadan, kendi görsel beğenisini ve kurumsal tercihini ölçüt olarak kullanmadan söylem olarak adını koyup görsel haritasını çıkarır. Sergi mekânı küratörün o alanı o yapıtları olumladığı veya değerlendirdiği yer değil, sanatçıların kendi farklı sesleriyle ortadaki soru üzerine düşündükleri sahnedir."

---

[86] Haz. Levent Çalıkoğlu, "Gülsün Karamustafa", **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat,** s. 62.

[87] B. W. Ferguson, "Küratörlük Yöntemi", Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Ed. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi: 4, İstanbul, 1992, s.33. Aktaran, Pelin Tan Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat, yayınlamamış yüksek lisans tezi, s. 50 ve Burcu Pelvanoğlu, "Süreli Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm.

[88] A.g.e. s. 34'den alıntı, Pelin Tan,

1980 sonrası Türk sanatı, siyasal ve toplumsal yaraların ardından 1990'lı yıllarda daha üretken bir kuşağı karşılamıştır. Beral Madra'ya göre 1990'ların kuşağı, bir önceki döneme göre daha şanslıdır. "Çünkü küreselleşme süreci, çeperde kalmış sanat ortamlarının merkez sanat ortamlarıyla iletişime girmesini öngörüyordu. 1990'lı yıllarda Batı sanat ortamı da Batı-dışı ülkelerin farklı modernizmini tanımaya hazırdı, artık; Türkiye keşfedilmek için ilk sırada yer alıyordu." 1950 sonrası Türkiye sanatında bireyselliğin ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. Özel galerilerin tek tük açılması önemlidir, ama özellikle 1960 sonrası Türk sanatında sergileme mekânları yabancı ülkelerin kültür merkezleri olmuştur. 1990'lı yıllarda, Avrupa Birliği yolunda ilerleyen Türkiye'de kültürel alanda değişim de gözlemlenmektedir. Bu süreç içerisinde Habitat II önemlidir. Ancak Habitat'a hazırlık süreci de çelişkilerle doludur.[89] 1990'lı yılların sanat ortamı, küratör ve sosyal temalı sergilerle zenginleşmiştir. Bu dönemi sergiler üzerinden okumak mümkündür, ancak kapsamlı bir 1990'lı yılların özeti bu tezin kapsamı için fazla geniştir. Ancak dönemin önemli tartışmalarını paylaşmak, Hafriyat sanatçı grubunu inceleme açısından değerli bulunmaktadır.

3.2. Hafriyat öncesi 1990'lı yılların önemli sergileri

Türkiye sanat ortamı, 1990'lı yılların başından itibaren oldukça hareketli olmuştur. Bienallerin getirdiği atmosfer akademi ve akademi dışında çeşitli etkinliklerle dolu dolu geçmiştir. Bu süreç içinde özelikle güncel sanat eserleri üreten sanatçıların kişisel sergiden çok, temalı, küratörlü sergilere katıldıkları görülür. Bu hareketliliği hazırlayan sergiler arasında "Yeni Eğilimler Sergileri 1977 yılında başlamış ve sonuncusu 1987 yılında düzenlenmiştir. Bu etkinliğin ardından 1980'li yılların ortasında düzenlenmeye başlayan bir diğer sanat etkinliği, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi" dizileridir. Bu sergileri biraz daha irdelemek, bir sonraki on yıl içindeki sanat faaliyetlerinin üzerindeki etkiyi kavramak açısından faydalı olacaktır. 1984 yılından 1988 yılına kadar düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi" katılımcılarıyla yoğun olarak tartışılmış, bu gündem devamındaki etkinliklerle de pekişmiştir. "4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi" sonrasında

[89] 1996 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Habitat II, kalkınma, toplumsal gelişim ve kültürel bir faaliyet olarak gerçekleşmiştir. Ancak İstanbul şehrinin bu kapsamlı etkinliğe hazırlık süreci iç çelişkiler yaratmıştır.

sergilere katılan sanatçılardan Serhat Kiraz, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Osman Dinç, kendilerini resim ve heykel türünde çalışan diğer sanatçılardan ayırarak, birlikteliklerinin daha anlam kazandığı farklı adlar altında (A, B, C... gibi) sergilerini 1989'dan 1993 yılına kadar düzenlemişlerdir.[90] "Yeni Eğilimler" sergileri ile hem tuval resminde hem de yeni medya kullanan, yerleştirme, video sanatı yapan sanatçılar bir arada sergileme yapmışlardı.[91] Ancak, güncel sanat anlayışını devam ettiren sanatçılar, oluşan bu ikilemde kendilerini ayırmayı tercih ettiler. Resim, heykel gibi akademi eğitiminin klasikleştirdiği sanat branşları ile ilgilenmeyen güncel sanatçılar, 1990'lı yılların başında kendilerini farklı değerlendirerek A, B, C, D sergilerini açtılar. Benzer politik duruş ve sanat anlayışına sahip olan sanatçılar. Yeni Eğilimler sergilerine katılmak yerine kendi kurguladıkları, belli bir konu etrafında işlerini sponsor desteği ile gerçekleştirmeyi tercih ettiler. Bir bütçe ile gerçekleşen İstanbul Bienallerinden sonra, A, B, C, D sergileri bu anlamda sanatçıların bir sponsor ile açtıkları sergiler olarak bu alanda bir ilki gerçekleştirmiş oldular. Bu noktada sponsorluk kavramının sanatla olan ilişkisi de 1990'lı yıllardan günümüze tartışılan bir konu olmaya başlamıştır.

Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Kesit sergileri 1990'lı yıllardaki sanat ortamını hazırlamıştır. 1990'lı yılların sanat ortamını hazırlayan bir başka etkinlik de İstanbul Bienalleri'dir. 1987 yılında İKSV tarafından düzenlenmeye başlayan Uluslararası İstanbul Bienali ile Türkiye sanat ortamı küratörlü sergi kavramıyla tanışmıştır. Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı ilk iki Bienal sonrasında da, 1990'lı yıllarda ardı ardına küratörlü sergiler açılmış, temalı sergi anlayışı benimsenmiş, post-modern anlayışın getirisi disiplinler arası sergiler düzenlenmiştir. Bu nedenle, 1990'lı yılların sanat ortamını açıklarken, Hafriyat sanatçı grubunun kurulduğu 1990'lı yıllar, yurtiçinde ve yurtdışında gerçekleştirilen küratörlü sergiler ve sergilere katılan sanatçı ve eserleri üzerinden aktarmak tercih edilmiştir.

[90] A.g.e. s. 23. ve Halil Altındere, "Giriş", Kullanma Kılavuzu, Art-İst Yayıncılık, s. 5.
[91] Buna bi ref. lazım

Uluslararası İstanbul Bienallerinin tarihçesi 1970'li yıllara kadar uzanır, ancak İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) ilkini ancak 1987 yılında düzenleyebilmiştir. İstanbul Bienali, dünya sanat piyasasına dahil olmak için ve İstanbul'u tanıtmak için gerçekleştirilmiştir. Bu amaç, hazırlıları devam eden 11. İstanbul Bienali bildirisinde de yer almaktadır:

> "Bugün bienaller, kentlerin kendilerini uluslararası iletişime elverişli özellikleriyle küreselleşen dünya haritasında konumlandırmak için kullanmaya çalıştıkları kültürel turizm bileşenleri, bir başka deyişle, sanatın genellikle havalı, hoş, eğlenceli olarak sunulduğu birer "kültürel alışveriş" öğesi olma eğilimindeki sergiler haline geldi."[92]

Bu turistik olay, İstanbul Bienalinde sergileme alanlarının seçimiyle de belirginleşmektedir. Her sergi için bir konu, o konuya uygun tarihi mekânların kullanıldığı Bienallerde, Venedik Bienali gibi ulus bazlı pavyon anlayışı yerine sanatçı odaklı seçimler yapılmıştır. İlk iki Bienalin küratörlüğünü yapan Beral Madra, Bienallerin kuramsal çerçevesini belirlerken dönemin sanatını da açıklar:

> "Devlerin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi.[93]

Kavramsal sanatın, Türkiyeli sanatçılar tarafından keşfedilmesi, teknolojiyle sanatın bir arada kullanılmaya başlaması, post-modern kavramlarla tanışma (özellikle Deleuze, Guattari, Foucault gibi düşünürlerin kitaplarının çevrilmesi) ve özümseme süreciyle birlikte, 1990'lı yıllarda, sanatın ne olduğu, pentürün ne olduğu tartışmaları artmıştır. Neyin sanat olduğu, neyin sanat olmadığı ikilemi içerisinde iyi ve kötü sanat eserleri bir arada sergilenmiştir. Sanatçı kimin için ve neden sanat yapmaktadır soruları Beral

[92] "İnsan Neyle Yaşar?" 11. İstanbul Bienali bildirisi, http://www.iksv.org/bienal/bienal.asp?cid=85.
[93] Beral Madra, **İki Yılda Bir**, İstanbul: Norgunk, 2003, s. 44. Aktaran: Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşe İstanbul'da Bienaller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.13.

Madra'nın belirttiği gibi, 1970'lerden günümüze sanat nedir tartışmasının içerisinde sorgulama sürecini devam ettirmiştir.[94]

Türkiye ve dünyadaki sanat ortamlarında sanatın varoluş sebebine dair tartışmalar olmuştur. Türkiye sanat ortamı kimi zaman bu tartışmaları geriden takip etmiş, kimi zamanda fazla geç kalmadan tartışmaları yakalamıştır. Bu gecikme sürecinin teknoloji sayesinde kısaldığını belirtmek gerekmektedir. Türkiye sanat ortamında, 1970'li yıllardaki en ciddi tartışma konularından birisi figüratif sanatı ve soyut sanatı benimseyen sanatçı, eleştirmen ve akademisyenler arasında gelişmiştir. Hangi sanatın daha değerli olduğu tartışması bir sonuca bağlanamamıştır. 1990'lı yıllarda da gene sanat nedir sorusuna cevap aranmıştır. Türkiye'de sanatçılar ve sanat izleyicisi sanattaki yeni medyaların kullanımı ile 1980'li yıllarda ilişki kurmaya başlamıştır.[95] 1987 yılında başlayan İstanbul Bienalleri, bu yeni medyanın görünürlüğünü 1990'lı yıllarda daha da etkili hale getirmiştir.[96] Daha görünür olan Bienal sanatçılarının dünya sanat ortamında dolaşıma açılması ve yurt dışından sanatçıları izleme şansı yakalaması hem sanatçılar hem de sanat izleyicisi için önemlidir.

Kantçı anlayışla şekillenen sonsuz ve ulu güzelliği aktaran sanat anlayışı, Duchamp ve Beuys gibi sanatçılarla dünya sanat alanında değişmeye başlamıştı. Güzeli yansıtan sanat ile politik duruşu olan sanat eserleri karşılaştırılır olmuştur. Yerleştirme sanatı, video sanatı, performans, nesne sanatı gibi yeni medyayı kullanan sanat anlayışları gelişti ve 1990'lı yıllarda Türkiye'de de takip edilir ve uygulanır olmuştur. Bu uygulamalar ile birlikte sanat eserinin ne olduğu, ontolojisi, değeri, piyasadaki yeri gibi konular Türkiye'de de tartışılmaya başlamıştır. Her ne kadar Emre Zeytinoğlu, döneminde bu tartışmaların yeterince yapılmadığını düşünse[97] de tartışma olmamıştır denemez. Ali Akay ise bu dönem içinde gerçekleşen "sanat nedir", "hangisi daha çok sanat eseridir" gibi gelişen tartışmaları gereksiz bulmuştur.[98] Akay'a göre enstalasyon ve tuval resmi arasında bir üstünlük tartışması yapmak yersizdir. Ali Akay, 1990'lı

[94] Beral Madra, "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat Türkiye'de 1982 – 2007 Arasında Sanat ve Sanat Eylemi Üstüne Notlar", Kullanma Kılavuzu, Art-İst Yayıncılık, 2007, s.38.
[95] Buna da bir ref. Lazım.
[96] Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleşen 1992 yılındaki İstanbul Bienali hem uluslararası bir sergi niteliğine ulaşmış, hem de yerleştirme sanatı daha ön planda yer almıştır. Buna da bir alıntı ilazımdır.
[97] Haz: Levent Çalıkoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: YKY, 2008, "Emre Zeytinoğlu", s. 160.
[98] A.g.e. Ali Akay, s. 28.

yıllardaki değişimin, yeni dergilerin, yeni yazarların ortaya çıkmasıyla doğru orantılı bulmaktadır. Daha da önemlisi bu yeni ortamı besleyen şey, Türkçeye çevrilmeye başlayan, sanatsal ve sosyolojik yazılardır. Bu şekilde, sanat ve sosyoloji arasındaki flört, Ali Akay, Vasıf Kortun gibi kişilerin de desteği ile hızla gelişmiştir.

Vasıf Kortun, 1991 yılında "Anı/Bellek-1" ve 1993'te "50 Numara Anı/Bellek-2" sergilerinin küratörlüğünü yapmıştır. "Anı-Bellek sergilerinde Vasıf Kortun'un ele aldığı konular bağlamında sanat ve siyaset arasındaki bağları kuracak temaları gerçekleştiriyordu. Anı ve bellek temalarının ayrımı ve belleğin toplumsal olan ile ilintisi bu sergilerin ana odağını oluşturmuştu."[99] 1993'te Vasıf Kortun, 3. İstanbul Bienalinin küratörü olmuş ve bienale ulusları sanatçıları davet etmiştir.[100] 3. Bienal ile birlikte, İstanbul Bienallerinde değişim başlamıştır. Yurtdışından ve yurt içinden katılan ve ağırlı olarak güncel sanat ile ilgilenen sanatçılar, 1990'lı yıllarda yetişen sanatçılara ve sanat takipçilerine yeni bir vizyon katmaya başlamıştır. Ancak yoğun eleştirilere de neden olmuştur. 1990'lı yıllarda, Türkiye sanat ortamında ikiye bölünmüşlük, 3. İstanbul Bienali'nde Sarkis'in işi hakkında Sezer Tansuğ'un yapmış olduğu ırkçı eleştiri ile de devam etmiştir. Sezer Tansuğ, ilk iki Bienal sonrasında, resim sanatı dışında farklı medyaların kullanımının dahil edilmesini "yoz" bulmuştur. Ali Akay, Sezer Tansuğ'un bu sert tutumuna karşılık vermiştir: "...kimliksizleşme sürecine girebilmek, bugün en devrimci eylemlerden biri. İster etnik, ister Milli, isterse de cins kimlikleri olsun, kimlikler korunulmaya çalışıldığında hem aşkın iktidarlara çalışılmış, hem de bitmez tükenmez bir savaş psikozuna girilmiş oluyor."[101]

1991 yılında Beuys etkinlikleri için Türkiye'ye gelen, Joseph Beuys'un da galericisi olmuş Rene Block'un da Türkiye'deki güncel sanata büyük katkıları olmuştur. İstanbul'daki bağlantılarını kopartmayan Rene Block, 1994 yılında, Beral Madra küratöryel sergisi "İskele"'nin gerçekleşmesinde, 1998' yılında da Fulya Erdemci ile eş küratörlük görevini üstlenerek, Türkiye'de ilk kez dört jenerasyon güncel sanatçıyı bir araya getirdiği "İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat" sergisinin Berlin ve Karlsruhe ayaklarının gerçekleştirilmesini sağlamıştır. 1993 yılında gerçekleşen 3. İstanbul Bienali

---

[99] Ali Akay, "1990'ların Sanat Ortamı", **Kullanma Kılavuzu**, Art-İst yayınları, 2008, s. 54.
[100] Halil Altındere, "Giriş", **Kullanma Kılavuzu**, Art-İst yayınları, 2008, s. 6.
[101] Ali Akay, Toplumbilim, Sayı 4, Haziran 1996, aktaran Evrim Altuğ, Medya ve Mesajları: Türkiye'deki Güncel Sanat Eleştirisine Dair Notlar", **Kullanma Kılavuzu,** s 82.

ile başlayan yabancı küratör anlayışı, 1995 yılında Rene Block ile de devam etmiştir[102]. Bu sayede Türkiyeli sanatçıların yurtdışındaki görünürlükleri artmaya devam etmiştir. 1987 ve 1989 yıllarında birincisi ve ikinci İstanbul Bienalleri'nin küratörlüğünü yapan Beral Madra, 1990'lı yılların başında BM Çağdaş Sanatlar Merkezi'ni açmış, Türkiyeli ve yabancı sanatçıların ortaklaşa düzenledikleri bir dizi sergiye ev sahipliği yapmıştır[103]. Bu etkinliklerin arasında 1995 yılındaki "Xample" ve 1996 yılındaki "Diyaloglar" örnek olarak gösterilebilir. 1995 yılında gerçekleşen bir başka önemli sosyal içerikli sergi, Ali Akay küratörlüğündeki "Devlet, Şiddet ve Sefalet" sergisidir.

1990'lı yılların bir diğer önemli sergilerini Ali Akay, Kullanma Kılavuzu adlı kitapta şöyle hatırlatır:

> Kasım 1994'te bir grup genç sanatçı tarafından, Asmalımescit'te bir apartman dairesinde yapılan "Red" sergisi (İnsel İnal, Alper Ulaş, Fatma Binnaz Akman, Türkan Karaali, Gaye Yazıcıtunç) sanatı siyasi boyutlarda ele alan ve sistemin kendisini sorgulayan bir sergi olarak anılabilir. Ayrıca, Ankara'da Sanat çerçevesinde 1995 Mayıs ayında gerçekleştirilen Gar Sergisi'nin "siyasi skandalı" (sergideki Selim Birsel-Ayşe Selen-Şehsuvar Aktaş'ın işinin, "Doğu'da ölen askerlerimizi" temsil ediyor olarak algılanması, Gar İdaresi'ne sergiyi toplattırma kararı aldırtmıştı) sanat ve siyaseti birbirine bağlayan olaylardan biri olarak akılda kalacaktı. Yine 1995'in Mart ayı içinde Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu'nun PSD'de açtıkları "Kirlenirken" sergisi ekolojik bir politikayı gündeme getiriyordu.[104]

1990'lı yıllarda, çok çeşitli konular üzerinde çalışsalar da, sanatçılar daha çok gündelik yaşam, siyasal ve sosyolojik temalar üzerine yoğunlaşarak sanat üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Ellerindeki imkânları ve yaratıcılıklarını sonuna kadar zorlayan sanatçılar, ellerindeki teknik bilgileri birbirine katarak, metinleri ile de anlaşılmazlaşınca, sanat ortamındaki tartışmalar da yoğunlaşmıştır. Beral Madra bu karmaşayı şöyle açıklar:

> "Genç sanatçılar yazmak, çizmek, fotoğraf ve video çekmek, resim ve heykel yapmak, tanımadığı bin bir türlü malzemeyi kullanıp yerleştirme yapmak, gösteri yapmak gibi sanat tekniklerinin hepsine ayrı ya da aynı anda el attılar. Sanat tarihinin kesin sınırlar çizdiği alanlar arasında istedikleri gibi gidip gelerek, bir bakıma şimdiye değin sanat

[102] Halil Altındere, "Giriş", **Kullanma Kılavuzu**, Art-İst yayınları, 2008, s. 7.
[103] A.g.y. s.7.
[104] Ali Akay, "1990'ların Sanat Ortamı", **Kullanma Kılavuzu**, Art-İst yayınları, s. 55.

> tercihini belirginleştirmemiş bir toplumun başını daha da döndürmek istediler. Bunu bir başarı gibi değilse bile, bir sonuç alma gibi görüyorlardı. Kuşkusuz burada yerel ve uluslar arası Pazar denetiminin yokluğu önemli bir etkendi; sanki "nasıl olsa pazarın dışındayız" dediler ve bu rahatlığı kullandılar."[105]

Beral Madra, Türkiye'deki sanat ortamını inceleyip, eleştirdiği bir başka makalesinde, 1990'lı yıllarda ardı ardına gerçekleşen sanat etkinliklerini sorgular. Sanatsal anlamdaki bilgi birikimi ve deneyimi eksik Türkiye'de, bu etkinlikler ile sanki etkinliklere doygunmuş gibi algılanması, organizasyonların buna göre gerçekleştirilmesini eleştirmektedir. Bu nedenle de seçici kurul (ya da Genç Etkinlikte hiçbir kurul olmaksızın, tüm işlerin sergilenmesi) görevini yerine getirememiştir. Madra, bu nedenle de işlerin sanatsal niteliklerinin kimi zaman yetersiz olduğunu düşünmektedir.[106] 1990'lı yıllar, sanatın suiistimal edildiği bir dönem de olmuştur.

3.3. Hafriyat

Türkiye'de 1950 sonrası devletin sanattan elini çekmeye başlaması ile birlikte; sanat ortamına özel sektörün ve sanatçı birliklerinin katkısı artmaya başlamıştır. Özel sektörün içinde vakıflar olduğu kadar bankalar, bankaların kurdukları müzeler, özel kurumların yarışmaları, kişilerin kurdukları galeriler de yer almaktadır. Sanatçı birlikleri de dernek olabildiği gibi benzer alanlara ilgi duyan sanatçıların biraradalıklarını da kapsamaktadır. Bu yüksek lisans tezi, 1990'lı yılların ortasında sanat ortamında oluşan, gelişen ve hâlâ ayakta duran; bunlara ek olarak varlıklarını göstermeye çalışan sanatçılara mekân desteği de veren Hafriyat sanatçı grubu hakkındadır.

1980'li yılların travmatik mirasıyla şekillenen 1990'lı yılların Türkiye'si ve sanat ortamı bu tez kapsamında kısaca özetlenmeye çalışılmıştır. Başlı başına bir araştırma konusu olabilecek 1990'lı yıllar ve sanatı için detaylı okumalar yapılabilir; ancak Hafriyat sanatçı grubunun duruşunu ve gelişimini incelemek de döneme ışık tutmakta yardımcı olmaktadır. Dönemin en büyük sanatsal tartışması, tuval sanatına karşılık

---

[105] Beral Madra, "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat Türkiye'de 1982 – 2007 Arasında Sanat ve Sanat Eylemi Üstüne Notlar", **Kullanma Kılavuzu**, Art-İst yayınları, s. 37–38.
[106] Beral Madra, "Sanat kendini kurtarabilir mi? 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler 3", Arredamento Dekorasyon, Mart1997, s. 130.

yerleştirme sanatıdır. Sanatçı bu ikilemler içerisinde kendine yeni sanat temaları da bulmuştur. O da gündelik hayattır. Hafriyat sanatçı grubu da gündelik yaşamın imgelerini sanatına yansıtan bir grup olarak 1996 yılında ilk grup sergisini kurmuştur. Hakan Gürsoytrak, Hafriyat grubunu şöyle ifade ediyor:

> "Hafriyat, kenti doğa dışı ve modern bir mekân olarak algılıyor. Kente, modernizmin yaşam ve kültür üzerindeki etkilerini gözlemlemek için mekânlar üzerinden bakıyor. Çağdaş kentleri, yaşanan modelleri, yaşanmak istenen, yaşanan modelleri, yaşanmak istenen, yaşanması teşvik edilen modern kent ütopyalarını, hayal kırıklıklarının üretildiği ve tüketildiği atmosferi görüyor."[107]

Hafriyat sanatçı grubu, 1996 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı tarihlerde mezun olmuş 3 ressam Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar'ın bir arada sergi açma kararıyla kuruldu. Mustafa Pancar'ın "Hafriyat" isimli eseri üzerine, Hafriyat kelimesinin anlamlarının grup için uygun olacağı düşüncesi doğdu. Böylece Hafriyat, ilk sergi ile birlikte bu isimle yola çıkmayı uygun buldu. Bir sonraki sergide Murat Akagündüz'ün de katılımıyla 4'e çıkan sanatçı sayısı, seneler içinde sergi konularına göre yeni katılımcılarla devam etti. Bugün Hafriyat Sanatçıları 12 kişiden oluşuyor. Grup, genç ya da imkânları yetersiz kalan sanatçılar için de 1 Mayıs 2007 yılında bir mekân açtı. Mekân koordinatörüyle birlikte 13 kişi, Hafriyat inisiyatifinin sürekliliğini devam ettirmek için çalışmalarını sürdürüyor.

Hafriyat sanatçılarını grup halinde hareket etmeye yönelten sebeplerin başında Türkiye'de bir arada iş yapmaya, takım çalışmasıyla ortaya çıkan enerjiyi değerlendirmeye ve özellikle 1980 sonrasında örgütlü hareket etmeye yönelik baskıya tepki göstermektir. Levent Çalıkoğlu, Yapı Kredi Salı Toplantıları kapsamında, Türkiye'de çoğunlukla İstanbul'da yaşayan, birkaç sanatçı inisiyatif ile gerçekleştirdiği toplantılardan metinleştirdiği kitabı "Çağdaş Sanat ve Konuşmaları"nda ilk olarak Hafriyat sanatçı grubunu konuk etmişti. Kitabın önsözünde Çalıkoğlu, Türkiye'de sanatçı inisiyatiflerinin oluşumunu Türkiye'nin sosyal, kültürel ve siyasal ortamına bağlar:

---

[107] Filiz Yavuz, "Geçmişin Kâşifi: Hafriyat", **Yapı,** sayı:304, Mart 2007, s. 108.

> Şüphesiz 1950 sonrası devletin kültür sanat işlerinden elini ayağını çekmesi, üç askeri darbenin ardından görsel sanatların toplumsal olanla bağını izler kitle ve anlam sorunsalı olarak yitirmesi, 1980 sonrası sanatın kapital ve popüler kültür ile tanışması ve nihayetinde 1990 başlarında kendi sınırlarını yeni baştan kurmaya çalışan alternatif bir kimlik oluşturması, bu reddediş veya başka yollar üretme arzularını kökensel olarak itelemiş olabilir.[108]

1987 yılında İKSV'nin düzenlemeye başladığı Uluslararası İstanbul Bienal'i, İstanbul ve Türkiye'deki sanat ortamına hareketlilik, Türkiyeli sanatçıların dünya sanat pazarında dolaşım imkânı getirdi. Ancak, bu hareketlilik, kimi sanatçılara artı değer getirirken, kimi sanatçılar için kendi başına mücadeleye devam etmeyi gerektiriyor. Özellikle, 1990'ların ortasından itibaren başlayan sergi hareketliliği, genç sanatçılara sağlanan sergileme imkânları, 1990'ların sonunda yerini birlikte hareket etme güdüsüne bırakmaya başlıyor. 1950'lerden sonra daha bireysel işlerle varlıklarını göstermeyi tercih eden sanatçılar için sanatçı egosunu bir kenara bırakıp, birlikte var olma isteklerini dile getirmeleri de Türkiye'nin 1980 sonrası bireyselliğin ön plana çıktığı, çıkarcı, birbirini alt etme anlayışından uzaklaşma sinyallerini göstermektedir. Önde, ışık tutan, yol gösteren görevi görmesi beklenen Türk sanatçılar için bu duruş anlamlıdır. Bu duruşu ilk sergileyen sanatçı gruplarından biri Hafriyat olmuştur.

Antonio Cosentino'ya göre grubu bir arada tutan özelliklerden biri arada kalmışlık halidir. Akademide yetişen sanatçılar, mezun olduktan sonra ortada kalmışlık hissi yaşıyorlar. Klasik bir eğitimden geçiyorlar. Ancak eğitim sürecinin yanı sıra dünyada sanat değişiyor. Araçlar, materyallerin kullanım teknikleri değişiyor, yeni medyalar oluşuyor ve hızla sanat yapımına ekleniyor. Modernlik süreci içinde klasik kalan eğitimde genç, yeni mezun sanatçı kendini ortada kalmış hissediyor. Antonio bu ikilemin melezlik yarattığını düşünüyor. Ne geleneksel ne de tam olarak modern olamayan bireyler sanat piyasasının içinde kaybolmuş hissi yaşıyor.[109]

Hafriyat sanatçıları, ilk sergilerinden bugüne amatör ruh ile profesyonel işler ortaya koydular. Amatörlüklerini ve heyecanlarını kaybetmeyen sanatçılar, sergi katalog

---

[108] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat ve Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007, s. 10.

[109] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, YKY, 2007, s, 16-17.

tasarımları ve bastırılmasını üstlenerek, grup çalışması ve çevrelerindeki arkadaşlarının da desteği ile ilk sergiden itibaren bir çizgi oturtmak için çabaladılar ve başarılı da oldular. Ancak, bu noktada sanatçılar şunu vurgulamadan edememişlerdir. Hafriyat sanatçı grubu teoriler üzerinden ya da bir manifesto yayımlayarak yola çıkmamıştır. Organik olarak ilerleyen var oluşları, zamanla bir zemine oturmuştur. Hatta Memed Erdener, Hafriyat'ın temelsiz olduğunu ifade etmiştir.[110] Grubun enerjisi, sergi fikirlerinden çok önce var olmaya başlamıştır[111], sergi süreci de bu nedenle organik gelişmiştir. İlk sergiden itibaren de sadece sanatçıların eserlerini üretip bir galerici vasıtasıyla görünür olmanın ötesinde, katalogun tasarımı, basımı, sergi için gerekli ortamın hazırlanması için çabalamış kolektif çalışmışlardır.[112]

1950'li yıllardan sonra Türkiye sanat ortamında çeşitli sanatçı grupları oluşmuştur ancak sanat tarihçileri dönemin daha bireysel çalışmalar üzerinde şekillendiğini belirtmektedir.[113] Bankaların, kültür merkezlerinin sergileme alanlarında açılan kişisel sergilerle şekillenen 1950 sonrası Türkiye sanatı, 1980 askeri darbesi ile değişmeye başlar. Örgüt kelimesinin bile kullanımının korku yarattığı bir dönemin[114] bir diğer yüzü de sivil toplum kavramının tartışılır olmasıdır. Ancak Türkiye'de örgütleşme, kolektif olarak hareket etme anlayışı hala yerleşmiş bir şey değildir.

> "Artık sistemi dönüştürmek için değil, sistem içinde var olabilmek için örgütlenmek gerekmektedir. Sistem içinde ayakta kalabilmek, sistemin bir yerine tutunabilmek mümkün olabilir." … Toplumun kendileriyle ilgili önyargılarını kırmak, kaynak sağlamak gibi çeşitli nedenlerden kurulduğu belirtilen marka, mücadelenin görünürlüğü arttırmak ve yaşam içim moda teması etrafında toplumu harekete geçirmeyi amaçlamakta."[115]

Bu anlayışla, 1980 sonrasında sanatçılar da yeniden örgütlenme, birlikte hareket etme ihtiyacını fark etmişlerdir. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği bu ihtiyacı karşılamak

---

[110] A.g.e, s. 26.
[111] Hafriyat Sanatçıları, Akademiden birbirilerini tanımakta, öğrencilik dönemlerinde zaten çeşitli grupların içinde yer almışlardır. Memed Erdener'in bahsettiği önceden var olan enerji akademi eğitim dönemlerine göndermedir.
[112] Levent Çalıkoğlu , **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, YKY, 2007, s. 23.
[113] Bkz. Zeynep Yasa Yaman. 1950'li yıllarda sanat.
[114] Örgüt kelimesi, 1980 sonrasında anlam kaymasına uğramıştır. Terör örgütü, devletin varlığına ve huzuruna zarar vermek amaçlı kurulan grup anlamını çağrıştırmaktadır. Bu nedenle İstanbul'da STK'lar kitabında da, örgütün bu anlamda bir korku yarattığı belirtilmiştir.
[115] Yeşim Kartaler, Küresel Kapitalizmin İçinde ve Karşısında Direniş, RH +, s: 44, Ekim, 2007, s. 37-38

için yola çıkmıştır.[116] Hafriyat sanatçıları da 1980 askeri darbesinin getirdiği sıkıntılı, baskıcı ama bir yandan da hızla dönüşmekte olan, liberal politikalarla şekillenen Türkiye koşullarında "kendi içlerine kapanmamaya" çabalamışlardır.[117] Akademide eğitim aldıkları dönemde de bir grup olarak çalışma fikri vardı. Mezuniyet sonrasında Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar üçlüsü grup olarak sergi açmaya karar verdiler. Grup içi dinamikleri incelerken, Hakan Gürsoytrak'ın şu açıklaması anlamlıdır: "Her zaman bir araya gelip bir şeyler yapacağımız bilgisi vardı, ama bunun hayata nasıl geçeceği konusunda tecrübemiz yoktu. … Hafriyat'ın en büyük şansı; ilk sergisini – ki ben muhalefet olmuştum – katalogla yaptı. …"[118] Gürsoytrak'ın bu açıklaması önemlidir, çünkü ilk sergiden itibaren çelişkilerin ve tartışmaların olmasına rağmen bir uyum yakalandığı ve bunun da sergilere yansıdığını göstermektedir. Daha sonraki sergilerin konu, başlık, sergileme alanlarının belirlenmesinde de bu tartışmalar, paylaşımlar devam etmiştir.

Hafriyat sanatçıları sergi temalarını gündelik yaşamdan seçerler. Birer izleyici olarak gördüklerini tuvale yansıtmaktadırlar. Modern yaşamın getirdikleri ve götürdükleri, tüketim toplumunun yarattığı kimlikler, melezlikler, her şey Hafriyat sanatçılarının eserlerinde malzeme olabilir. Henri Lefebvre'nin anlattığı gündelik hayat kavramı, Hafriyat sanatçılarının teması ile birebir örtüşmektedir:

> "Gündelik hayat, artık itinayla incelenen bir nesne olmuştur: örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı bir öz-düzenlemenin uzay-zamanı haline gelmiştir. Örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir. Önceden biçimlendirilen gereksinimlerin ne olacaklarını tahmin etmek artık işten değildir; arzuların ise izi sürülür. … Gündeliklik kısa sürede, sistematikleştiren düşüncenin ve yapılandırıcı eylemin hedeflediği diğer sistemlerin altında gizlenen biricik sistem, kusursuz sistem haline gelecektir. Bu sıfatla gündeliklik, örgütlenmiş ya da tüketimi yönlendirilmiş diye tanımlanan toplumun ve onun dekorunun, yani modernliğin temel ürünü olacaktır."[119]

Hafriyat, dönemin enstalasyon ve tuval resmi karşıtlığı üzerine devam eden tartışma ortamında, resim sanatına olan inançlarını gösterircesine çıktıkları yolda, sanatın diğer kollarında yani heykel, fotoğraf gibi ya da yeni medyayı kullanan; yerleştirme, nesne

---

[116] Amaçlarından referans.
[117] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, YKY, 2007, s. 21.
[118] A.g.e s. 22.
[119] Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 1998, s.77

sanat ve video sanatı ile ilgilenenleri de sergiler dahil ettiler. Bunun nedeni Hakan Gürsoytrak şöyle açıklıyor:

> "Özellikle son 10–15 yıldır Türkiye'de gelişen Batı bağlantılı, tamamıyla sponsorlu sergilerde biraz ayrımcılığa uğradığımızı düşünüyorduk ve onların yaptığı ayrımcılığı biz yapmadık. Böyle bir şey yapmanın saçma olduğunu düşündük ve dolayısıyla Hafriyat bir fikir, bir kavram olmaya başladı: Tuvalin ya da resim sanatının dışına çıkarak; şehre bakan, etrafıyla birlikte bu sanatta var olacak imgelerin çevresellikten geçeceğini, yani içinde kültür işaretleriyle, izleriyle bağlantı kurması gerektiğini içeren bir kavram haline dönüştü. Yani Hafriyat, ilk çıkışında olduğu gibi bir resim olayından çıkmaya başladı."[120]

1980'lerin başından itibaren, sosyal bilimler alanında post-modern kavramı tartışılır olmuştur. Post-modernite üzerine yazılmış yazılar, önemli kuramcıların yazıları, 1990'lı yıllarda Türkçeye çevrilmeye başlamıştır. Kimi Türk kuramcılara göre Türkiye tam olarak modernleşme sürecini tamamlayamadan post-modern süreci yaşamaya başlamıştır. Hasan Bülent Kahraman bu süreci şöyle ifade eder: "Türkiye gelenekselden moderne geçmekten çok, modernden geleneğe geçmektedir".[121] Hafriyat sanatçıları da bu yarım kalmış modernleşmeyi, yurt dışındaki çeşitli bireysel deneyimleri sonrasında daha iyi gözlemleme şansı bulmuşlardır. Bu deneyimler üzerine sanatçılar da yarı-modern Türkiye'nin ve özellikle de İstanbul'un portresini tuvallerine ve işlerin yansıtmışlardır. Özellikle mimari alanda, bu modern-postmodern ikilemini İstanbul'da net olarak gözlemlediklerini dile getiriyorlar. Bu anlamda hafriyat kelimesi bile aslında bu göndermelerde bir taban oluşturmaya başlıyor ve grup, adıyla da duruşuyla da kavramsallaşıyor. Küratörlük anlayışı da sosyoloji ile flört etmeye başlamıştır. 1990'lı yıllar, temalı sergilerin başladığı bir dönem olmuştur. Özellikle post-modern söylemler üzerinden şekillenen sanat ortamında, Hafriyat sanatçı grubunun oluşumunu Caner Karavit modernist bir tavır olarak değerlendirmiştir:

> "Hafriyat post-modern bir söylem içerisinde oluşmuş bir örgütlenme bir söylem içerisinde oluşmuş bir örgütlenme değildir, yani bir üniter birliktelik değildir, üniter bir kitle değildir, daha çok serbest bir topluluğu andırmaktadır. Temeli, 80lerin ortasına dayanır. Serbest topluluktan da kastım bir yandan kimliklerini koruyan, bir yandan da

[120] A.g.e. s. 23.
[121] Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm¸ İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004. s. 57.

> adeta kendi içerisinde gizli bir anlaşması olan, içerisinde oluşan manifestoyu ya da düşünsel alt yapıyı koruyup devam ettiren bir topluluk karakteri."[122]

Hafriyat sanatçıları tuval ressamlarından da ayrılmaktadır. Hakan Gürsoytrak, Levent Çalıkoğlu'nun düzenlediği toplantılarda imge ile uğraştıkları için resim yaptıklarını açıklamıştır. Buna ek olarak akademideki ressamlar ile aralarında da çelişkiler var. Güncel sanat ile uğraşan sanatçılarla aralarındaki fark ise kullandıkları medyadır. Hakan Gürsoytrak'a göre Hafriyat sanatçıları egolarını kırabilmiş sanatçıların bir araya geldiği bir gruptur. Hafriyat sanatçılar resim ile başladıkları grup hareketinde üçüncü sergi ile güncel sanat alanının araçlarını ve medyalarının kullanan sanatçıları da gruba dahil etmeye başlamışlardır. Yeni Eğilimler sergisi ile hem tuval ressamları hem de yeni medya kullanan, yerleştirme, video sanatı yapan sanatçılar bir arada bu sergiler sayesinde takip edilebilmişti. 1980'li yılların sonunda ve 1990'lı yılların başında tuval resmi yapanlar ve tuval resmi yapmayanlar iki ayrı kulvar olmaya başlamıştı. Bu dönemde güncel sanat kavramı da tartışılmaya başlandı. Hafriyat sanatçıları İstanbul Bienallerinin üçüncüsü ile bu ayrımını daha da pekiştiğini düşünüyorlar. Hafriyat sanatçıları da tesadüftür ki üçüncü grup sergisi ile farklı medyaları bir arada kullanan bir sanatçı grubu olmaya başlamıştır. Bu genişleme ve çeşitlenmeye cevapları çok anlamlıdır: İstanbul Bienalleri, resim sanatıyla uğraşan sanatçıları dışarıda bırakmış ve ayrımcılık yapmıştır. Ama Hafriyat sanatçıları bu ayrımcılığa düşmemiş, ortak bir payda da buluşan düşüncelere sahip ama farklı medyaları kullanan sanatçıları Hafriyat grubu bünyesinde dahil etmiştir. Hafriyatçılar bu nedenle, 1990'lı yılların resim mi güncel sanat mı tartışmasından kendini ayrı tutmaktadır. Hafriyat sanatçılarının içinde bulunan yüksek enerji, mekân seçimi, sergi adının seçiminin birer yansımasıdır.

Hafriyat sanatçıları arasında yazılı olmayan bir anlaşma söz konusudur. Özellikle sponsorluk konusunda aradaki söz birliği dikkat çekici. Hafriyatın yazılı olmayan kurallarında sponsorluk bir tabu gibi yer almaktadır. Sanatçılar, içeriklerine müdahale etme ihtimali olan, emperyalist her hangi bir sponsor desteği ile iş yapmayı reddetmektedirler. Ancak, sergi hazırlıkları sırasında, video işleri için televizyon ya da video oynatıcı, ışıklandırma için, sergi kataloglarının basılabilmesi için ufak çaplı

[122] A.g.e. s. 27.

sponsorlukların destekleri almışlar. Fakat, bu sponsorlukların Hafriyat'ın sergi konusunu, o sergideki işleri gölgede bırakmasını, ön plana çıkmasını engellemişlerdir. Hafriyat, bu şekilde "hamisiz" olmayı tercih eden sanatçılar grubudur. Hafriyat sanatçıları sivil bir oluşum kurmak amacıyla değil, hamisiz ayakta durabilmenin beraberlik ile mümkün olduğunu düşünmektedirler.[123] Aslında sivil inisiyatif oluşturmanın altında da yatan mantık budur. Ancak Hafriyat sanatçı grubu, bu anlayışı teorileştirerek değil, içgüdüsel olarak geliştirmiş, daha sonra ilerleyen sergilerde bu anlayışı sergi katalog yazıları ile de kavramsal ve kuramsal çerçeveye oturtmaya başlamışlardır. Neriman Polat'ın da bahsettiği gibi, "Genelde güncel sanat alanındaki sergiler iktidar merkezleri tarafından yönlendiriliyor" bu nedenle Hafriyat'ın uzun soluklu olması, Türkiye'deki genelde kısa oluşumlar ile kıyasla önemli bir yere sahiptir.[124]

Hafriyat bugün kendini şu satırlarla tanıtır:

> "Hafriyat Grubu 1996 yılından bu yana bağımsız bir inisiyatif olarak etkinliklerini sürdüren, genel kavramını kentten ve imgenin çevreselliğinden alan yerel ve sivil bir sanat hareketidir.
>
> İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik görüngüleriyle ilgilenmektedir. Evrenselliği dikey olarak sabitleyen Batı merkezli odağın kültürüne teğet geçerken, kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabilirliği üzerinedir."[125]

Tezin dördüncü bölümünde Hafriyat sanatçı grubunun sergileri kronolojik olarak ele alınacaktır. Bu kapsamda bazı sergiler hakkında detaylı bilgi edinilememiştir. Hafriyat Karaköy katalogunda sergilerin davetiyeleri (dolayısıyla tarih ve katılımcıların dışında) bilgi bulunamamıştır.

---

[123] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2,** YKY, 2007, s. 52.
[124] Neriman Polat, çağdaş sanat konuşmaları 2'de sf: 31.
[125] Hafriyat sunum metninden (Hafriyat Karaköy'den edinilmiştir.)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HAFRİYAT SERGİLERİ Ve HAFRİYAT KARAKÖY

1. HAFRİYAT SERGİLERİ

1.1. Hafriyat 1 (1996)

Hafriyat sanatçı grubunun ilk sergisi 1996 yılında 9 – 29 Mayıs tarihleri arasında, İstanbul, Kare Sanat Galerisi'nde gerçekleşti. Sergideki ilk hafriyatçılar Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak'tır. Üçlünün grup ismi olarak da benimsedikleri ve Mustafa Pancar'ın eseri Hafriyat sergilenen işler arasındadır. Grubun bu ilk sergisi için, Hakan Gürsoytrak karşı çıksa da katalog hazırlanmıştır.[126]



Resim 1: Mustafa Pancar, "Hafriyat", t.ü.y.b. 1996, 145x200cm

[126] Gürsoytrak, itirazını Çağdaş Sanat Konuşmaları 2 kitabında dile getirmiştir s. 22.



Resim 2: Mustafa Pancar, “”Teba’lı Natürmort”, 1995, t.ü.y.b, 114X146, Hafriyat 1 Sergi Katalogu, s. 14.

1990’lı yıllarda, post-modern düşünürlerin kitaplarının ve makalelerinin Türkçeye çevrilmeye başlanması, sanat alanında tuval sanatı, güncel sanatçılar ve farklı seçimler yapan sanatçılar arasında tartışmalara neden olmuştur. Güncel sanat kavramının kullanılmasını 1990’lı yıllarda post-modern kavramın tartışılmaya başlaması yaygınlaştırmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi sosyoloji bölümünün davetini kabul eden Ali Akay’ın da bu ortamın gelişmesinde katkısı olduğunu düşünen sanatçılar vardır.[127] Ayrıca Amerika’da eğitimini tamamlayan Vasıf Kortun’un Anı-Bellek sergisini düzenlemesi bu tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Vasıf Kortun, 1991 ve 1992 yıllarında küratörlüğünü yaptığı sergiler ile sanat ortamında güncel sanat tartışmalarının alevlenmesine, sosyoloji ve psikolojinin sanatın anlamı ve içeriğini desteklemesine katkıda bulunmuştur. Ancak, bu katkı, kimi akademisyen ve sanat eleştirmenlerince eleştirilmiştir. İşte bu noktada sanatın ne olduğu tartışmaları da 1990’lı yılların sanat ortamının en tartışılır konusu olmuştur. 1996 yılında üç genç akademi mezunu sanatçının Hafriyat ismi altında bir araya gelip sergi açmaları bu noktada, dönemin koşullarıyla tezattır. Tuval resmi yapan ve imge ile uğraştığını her fırsatta dile giren

[127] Gülsün Karamustafa bu şekilde düşünen sanatçılar arasındadır. Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3**, YKY, 2008, s. 50.

Hafriyat sanatçıları, ilk sergilerinin katalogunda, bir arada yazdıkları yazıda kendilerini şöyle ifade eder:

> "Figür ve mekânın yorumlayışlarında, birbirlerini ucundan yakalayan benzer yaklaşımlar vardır. Dışımızdaki dünyanın gerçekliğine ve de gerçeğin anlamına getirdikleri yorum boya tarzları ile yakından ilişkilidir. Hiçbir şekilde yanılsama objelerine dönüşmeyen tuvaller bir ayna olmak yerine dış dünyanın objelerini keşfe çıkar. Onun anlamlarıyla oynar, bunu da bir keşif yolculuğu haline getirirler. (Bu keşif bir buluş için yapılmaz, çünkü buluş sıradan ve sıkıcıdır.) Bu yaklaşım, tuvallerdeki figürlerin dış dünyadaki nesnelerin kusursuz kopyaları olmasını gereksiz kılmaktadır.
>
> Kurucu bir geometrik yaklaşıma uzak düşen ortak tavırları, kompozisyon fikrini ana problem olarak üstlenmeyerek, ressamların her birinde farklı yönlere doğru kayar, kendi özgün tavırlarına bağlı, değişik tarzları oluşturur.
>
> Ruh halinin ve konunun oluşturduğu bir sürüş vardır. Herhangi bir sürüş şekli seçilebilir. Her türlü iz ve ritim yüzeyi oluşturmak için yeterlidir. Rastlantıları da örgütleyerek (bu çok özgürce bir şey) yüzey hızlanır resim yön bulur kendine farklılaştırılmış bir bilindik oluşmaya başlar.
>
> Gözlemle imge arasında mekik dokuyan resimlerin görünümü de içeriği de karışık bir yapıya ulaşır. Kargaşa ve kafa karışıklığı kendine bir düzen arayıp durur resimlerde. Yüzeyin her tarafına yayılarak hareketlenen imge nostaljik etkilerin baskınlığını kırmaya çalışır."[128]

Hafriyat sanatçıları bu katalog yazısı ile ilk günden itibaren duruşlarını ortaya koymaktadır: imge ve dış dünya ile olan dertlerini resimlerine yansıtmak. Sanatçılar, yeni bir şeyin peşinde değillerdir, an'ı yakalamak, mevcut içinde bulundukları durumu, yani gözlemlediklerini tuvale yansıtmaktadırlar. İlk günden itibaren buluş peşinde olmadıklarını dile getirirler. Gözlemledikleri arasında denizi doldurulmuş, yeni rant alanları yaratılmış bir şehir yer almaktadır. Sabah saatinde işine yetişmeye çalışan, şehrin kozmopolit yapısını da gösteren İstanbullular resmedilmiştir. Kimi zamanda cezaevini gösterir Hafriyat, hayatın devam ettiğini, özgürlüğün göreceliliğini bize bir kere daha hatırlatır.

[128] Hafriyat 1, Sergi Katalog yazısı.

Hafriyat sanatçıları bir taraftan da gündelik yaşamı resmin konusu olarak seçmişlerdir. Gündelik hayat nedir? Gündelik yaşamı çözümlemek, aslında toplumu da çözümlemek demektir.[129] 1980'li yıllarda, 20'li yaşlarını yaşayan sanatçılar için Erden Kosova 1990'lı yılları şöyle ifade eder:

> "Ne var ki, 90'lı yılların sonunda Türkiye'deki siyasal ortamın birden normalizasyon sürecine girmesi ve bahsettiğimiz genç kümenin yurtdışında tanınırlık kazanması ile birlikte, müştereklik zayıflamaya, siyasal ortama yapılan doğrudan göndermeler silinmeye başladı. Dikkat daha çok alt kültürlere, gündelik yaşam içindeki ayrıntılara, cinsel bir narsizme ve siyasal doğruluğun sınırlarının zorlanmasına yönelik oyunlara kaydı."[130]



Resim 3: Hakan Gürsoytrak "Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır", 1995, t.ü.y.b, 110X145, Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu, Hafriyat 1 Sergi katalogu, s. 31.

[129] Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 1998, s. 35.
[130] Vasıf Kortun ve Erden Kosova, **Ofsayt Ama Gol**, http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html

Özellikle Hafriyat sanatçı grubunun sergilediği işler açısından gündelik hayat, sanatçıların temel teması olmuştur. Gündelik hayat kavramı, aslında post-modernite ile değil tam tersine modern hayat ile ortaya çıkmış bir kavramdır. Gündelik hayat, adı da üstünde, hayatın her yerindedir. "Ekonomik, psikolojik veya sosyolojiktir, özel yöntemler ve yollarla kavranması gereken özel nesneler ve alanlardır. Beslenmedir, giyinmedir, eşyadır, evdir, barınmadır, komşuluktur, çevredir."[131]

> "Gündelik hayat mütevazı ve sağlamdır, doğal olandır, kısımları ve parçaları belirli bir zaman kullanımı içinde, kuşkuya meydan vermeyecek bir biçimde birbirlerine bağlanan şeydir. Gündelik hayat, tarih taşımaz. Görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylemeye gerek duymaz; zaman kullanımında gizli olan etiktir, kullanılan bu zamanın dekorunun estetiğidir."[132]

Gündelik hayat, modernle birlikte gelişen bir olgu ise de, modern yaşamla gündelik yaşam arasındaki çizgi belirgindir ve farklılardır. Bu nedenle modern sanat ve gündelik yaşamı konu alan sanat arasındaki önemli farklar vardır:

> "Modernizm, gündelik olan değil, sonsuz olanı sanatın temel sorunsalı haline getirilir. Post modernizm ise bu anlayışların neredeyse bütünüyle dışında kalarak sanatın Hegelci ve Marksist bütün kavramlaştırmalarını doğrudan yadsır. Sanat, gündelik olanın içinden, genel geçer şeylerden derlenmiş bir şeydir. Bilinçli bir tasarıma dayanmakla birlikte sanatın tercihi durumsallık değil olgusallıktır."[133]

Hasan Bülent Kahraman, bu tanım çerçevesindeki modern sanatın aşkın, post-modern sanatın da yerel bazda etkin olduğunu belirtir.[134] Hafriyat sanatçıları ve dönemin birçok sanatçısı ve inisiyatifi gibi, sanatçılar, yerel bazda etkili olan eserler ve projeler geliştirmiştir. Hafriyat kendisinden sonra başlayan ve gelişen Oda projesi, Apartman projesi gibi gündelik yaşamı estetikleştiren, çevresini etkileyen sanatsal projeler olarak sürekli olabilmiş, ekonomik, siyasal koşullarda ayakta kalabilmeyi başarmış örneklerdir. Bu noktada gündelik kelimesini kavram olarak irdelemek de güç, sadece sanatla alakalı olan da bir konu değil, toplumu anlamak için gündelik yaşamı anlamak, gözlemlemekle

---

[131] Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 1998, s. 28.
[132] A.g.e. s. 31.
[133] H. B. Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004, s. 18.
[134] H. B. Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004, s. 19.

birlikte resim, yazın, sinema ve tiyatroda somutlaştırmak önemlidir. Ancak gündelik hayat ve onun estetikleştirilmesi her zaman masum sonuçlar çıkartmaz:

> Jameson'a göre, kapitalist sistem, kültürün yarı-özerkliğini tahrip etmiştir. Fakat bu durum, kültürün kapitalizmin ilk dönemlerinde sahip olduğu görece özerkliğin silinmesi demek değildir. Daha ziyade bir patlama şeklinde düşünülmesi gereken bu aşınma, kültürün toplumun her alanına yayılmış olmasından kaynaklanır. Çokuluslu kapitalizmin mantığı, kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir."[135]

Gündelik hayat, büyük anlatımların karşına küçük anlatımları yerleştirmektedir. Ancak, Jameson'ın ifade ettiği üzere, bazı durumlarda kapitalist sistemin sürekliliğine katkıda bulunan bir elemana dönüşmesi ve eleştiri gücünü yitirmesi de kaçınılmazdır. Gündelik hayata yayılan estetik deneyimin 'dolayımsızlığı', modernliğin soyut kategorilerinin bir eleştirisi gibidir. Fakat bu eleştiri vaadi, yaygınlaşan kültürel göstergelerin piyasasının mantığı tarafından ele geçirilmesi nedeniyle gerçekleşmez."[136]

Gündelik hayatın bu zayıf noktalarından biri de hayatın içindeki nesnelerin rastgele sanat eseri olarak sergilenmesidir. Ancak büyük anlatılara kafa tutan küçük anlatımların yani aslında yaşamın ayrıntılarının resme dahil olmasıyla 1990'lı yıllarda konu çeşitliliği artmıştır. Özelikle kavramsal sanatla birlikte nesne sanatının birlikteliği, Beral Madra'ya[137] göre tam bir patlama yaşatmıştır. Hafriyatın kurulduğu ve sergiler açmaya başladığı dönemde bu patlamaların ve tartışmaların yoğun bir şekilde devam ettiği dönemin tam ortasıdır.

Hafriyat 1 sergisinin gerçekleştiği günlerde İstanbul, Habitat II hazırlıkları şehri alt üst etmiştir. Haziran ayında gerçekleşecek olan Habitat II'nin amacı "Toplumsal ilerleme ve ekonomik büyümenin önemli girdisini oluşturan insan yerleşimlerinin taşıdığı potansiyeller, karşılaştığı sorunlar konusunda dünyada bilinç düzeyini yükseltmek; dünya liderlerinin kentlerimizi sağlıklı, güvenli ve adil kılma amacını benimsemelerini

---

[135] Aktaran Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşe İstanbul'da Bienaller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 58.
[136] A.g.e. s. 60.
[137] Beral Madra, "Sanat kendini kurtarabilir mi? 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler 1, 2", A**rredamento Dekorasyon**, s:89-90, 1997, sf 128-132, 128-134.

sağlamak".[138]tır. Kentin ve dolayısıyla o kentin yaşayanlarının kısa ve uzun vadede daha sağlıklı bir ortamda yaşamasını amaçlamış bu geniş çerçeveli etkinliğin hazırlık süreci bu amacın tam tersi bir şekilde gerçekleşmiştir. Alt yapısı problemli İstanbul'un dış yapısını cilalama çabası, İstanbul sakinlerine aylarca sıkıntı yaşatmış, bireylerin maddi kayıplarına bile neden olmuştur.[139] Hafriyat sanatçıları, çarpık kentleşmenin getirdiği bu sıkıntıları peyzajlarına da taşımışlardır. Şehrin siluetindeki değişim Hafriyatçıların dikkatinden kaçmaz. Hakan Gürsoytrak, İstanbul'daki çelişkiyi dile getirmektedir: "Benim modern hayatı yaşayan ve tüketen biri olmam gerekirken, bu amaçla yapılan her türlü düzenleme aslında hayatımı zorlaştırıyordu. Bunun yarattığı ikilem vardı, çünkü modern sanat, bütün serin tavrıyla buluşçu ve alternatif tavrıyla, hakikaten gündelik hayatın gerçeğine uymuyordu."[140]



Resim 4: Antonio Cosentino, "Yeniköy", 1994, t.ü.y.b, (boyutları belirsiz), Hafriyat 1 Sergi Katalogu, s. 6.

[138] Doğan Kuban, "Habitat II Dosyası", Arredamento Dekorasyon, sayı: 83, Temmuz-Ağustos 1996, s. 90.
[139] A.g.y. s. 90-91.
[140] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, YKY, 2007, s. 22.

1980 sonrası yaşanan siyasal sıkıntılar, sosyal yaşamda sanat ve sanatçıyı etkilemiştir. Hafriyat sanatçıları da bu süreç içerisinde Akademi'deki eğitimlerini devam ettirmişlerdir. Hemen onların ardından gelen sanat öğrencileri 1990'lı yıllarda Genç Etkinlik sayesinde seslerini duyurma şansı yakalamışlardır.[141] Hafriyat'ın ilk sergisi gerçekleştiğinde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlemiş olduğu birinci Genç Etkinlik geride bırakılmış ve Hafriyat 1 sergisi sırasında İkinci Genç Etkinlik hazırlıkları devam etmiştir. Dönem kolektif çalışmanın, çok sesliliğin, farklı kültür ve kimliklerin seslerini her alanda duyurmaya başladıkları bir dönemdir. Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen[142] Genç Etkinlik sergilerinin temaları her sene değişmiştir.[143]

Bu karışık sanat ortamında yeni bir açılım amacıyla değil, arkadaşlık ilişkilerinin bir devamı olarak yola çıkan ve sonra da bir aradayken var olabileceklerinin bilinciyle hareketlerini devam ettiren[144] Hafriyat sanatçı grubu, ilk grup sergilerinin hemen ardından, gruba yeni bir ismin, Murat Akagündüz'ün dahil olmasıyla ikinci grup sergisini aynı sene yani; 1996 yılında, 17 Ekim – 17 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirir.

---

[141] Emre Zeytinoğlu, "Genç Etkinlik'e Nasıl bakmalıyız?", Hürriyet Gösteri Dergisi, Ağustos 1995, S. 117 http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/32gen.htm

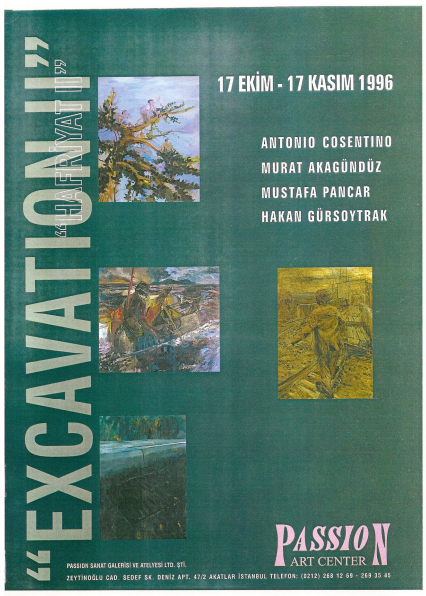
[142] Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen Genç Etkinlik için Levent Çalıkoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 kitabı incelenebilir.

[143] Genç Etkinlik sergilerinin detayları için bakınız Kullanma Kılavuzu ve Emre Zeytinoğlu, "Genç Etkinlik'e Nasıl bakmalıyız?", Hürriyet Gösteri Dergisi, Ağustos 1995, S. 117 http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/32gen.htm

[144] Levent Karanfil, "Süper Hafriyat Var!" Hafriyat röportajı, Max Dergisi, sayı: 2000/4.

1.2. Hafriyat 2 (1996)

İkinci Hafriyat sanatçı grubunun sergisi 17 Ekim – 17 Kasım 1996 yılında, Passion Art Center'da gerçekleştirilmiştir. Gruba dahil olan Murat Akagündüz ile ekip dört kişi olur (diğer sanatçılar: Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak).



Resim 5: Hafriyat 2, sergi reklamı



Resim 6: Hafriyat 2, sergi davetiyesi, arka yüzü.

Grubun kısa süre içerisinde gerçekleşen ikinci sergisinin açılışını akademideki öğretim görevlilerinden Kemal İskender Genç Sanat dergisinde, Ayın Olayı başlığı ile anlatır. Bu yazıda; İskender, grubun sanat camiasına girişini destekleyişini ve piyasadaki ikilemleri dile getirmiştir.[145] İskender, akademiden yeni mezun olmuş bu üç genç sanatçıyı, akademiden yeni mezun diğer arkadaşlarının katılımıyla gerçekleşen sergi açılışında katılımlarına karşılık hocaları tarafından desteklenmemiş olmasını üzüntüyle dile getirir. Buna ek olarak, sanat ortamında yeni mezun genç sanatçıların kısa süreli çabaları sonrasında, piyasa da tutunamadıklarını belirterek, Hafriyat sanatçılarına şans dilemektedir. Kemal İskender, Hafriyat sanatçılarını desteklerken, bir taraftan da sanat piyasasında, sanatçı niteliklerine sahip olmayan ama sanatçı olarak tanınmak isteyen, çağdaş sanatla ilgilenenleri ağır bir dille eleştirir:

[145] Kemal İskender, "Ayın Olayı: 'Hafriyat' Sergisi…", **Genç Sanat**, sayı: 28, Aralık 1996, s. 15-17.

> "Çağdaş sanat adı ya da iddiası altında düzenlenen pek çok sergide örneklerini gördüğümüz gibi, örneğin fotokopi yoluyla çoğaltılmış fotoğraflardan, üst üste konulmuş iki tuğladan, toprak kümesi üzerine dikilmiş bir çubuktan, bir çubuğa bağlanmış çeşitli renklerdeki bezlerden, bir çekmece içersine yerleştirilmiş öteberiden oluşan derme çatma ya da uydur kaydır işler yaparak, yaptığınız bu işlerin ilerici, çağdaş ve hatta öncü nitelikte bir sanatsal değer taşıdığını iddia etmek. Aslında bir tür "hırdavat estetiği" ürününden başka bir şey olmayan bu işlerin herhangi bir sanatsal anlam ya da değer içerip içermediği hiç önemli değildir. Siz içerdiğini iddia edin ve de bu iddianızı sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sanat tarihi gibi alanlara ya da Derrida, Adorno, Barthes, Baudrillard gibi düşünürlere değinen saçma sapan lafazanlıklarla destekleyin yeter. Bu şekilde söylediklerinizin, yazdıklarınızı ya da yazdırdıklarınızın mantıksal ve tutarlı düşüncelere dayanması gerekmiyor. Tam tersine, bunlar ne kadar anlaşılmaz, tutarsız ve abuk sabuk olursa, o kadar daha iyi."[146]



Resim 7: Hakan Gürsoytrak, "Samsun'un Tablası", 1996, t.ü.y.b, 205X162, Hafriyat 2 Sergi Katalogu, s. 20.

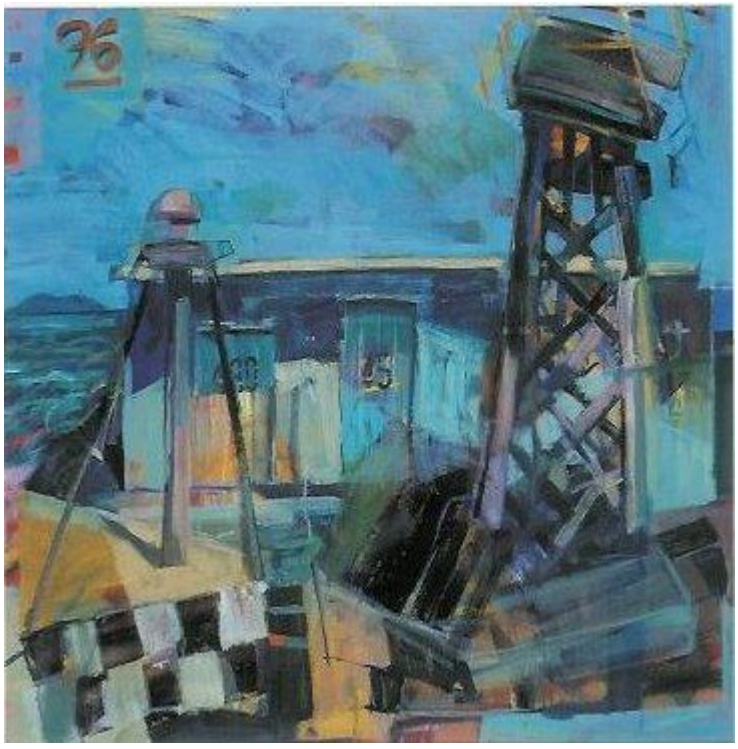
Hafriyat sanatçı grubu üyesi Hakan Gürsoytrak, grup olarak resim sanatını sevdiklerini, resim sayesinde imge ile uğraşabildiklerini dile getirmiştir. Hakan Gürsoytrak, amaçlarını 2006 yılında gerçekleşen söyleşide[147] şöyle ifade eder:

> "Biraz da keşif ve buluş meselesine dönmek istiyorum şimdi, bu "yeni" konusuna: Etrafımızda "yeni" yaşanıyor; ama bizim hayatımızdaki yeri trajiktir. … Hep son dakikacı, makyajcı bir toplumuz. Benim modern hayatı yaşayan ve tüketen biri olmam gerekirken, bu amaçla yapılan her türlü düzenleme aslında hayatımı zorlaştırıyordu. Bunun yarattığı ikilem vardı; çünkü modern sanat, bütün serin tavrıyla buluşçu ve alternatif tavrıyla, hakikaten gündelik hayatın gerçeğine uymuyordu. Bu yüzden de, bir

[146] A.g.y. s. 17.
[147] Haz: Levent Çalıkoğlu, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 2.

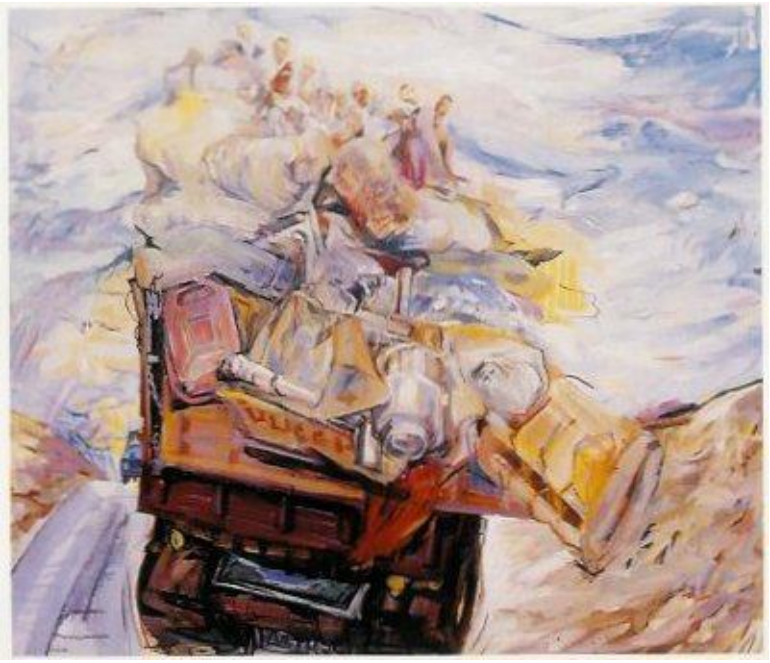
> kere önce imgenin sanatını yapmaya karar vermiştik; arkasından da, imgenin çevresel olması, genelliği, kendi tecrübelerimizden veya iletişim teknolojisi tüketiminden çıkabileceği gibi kararlarla yola çıktık: var olanın yeniden üretilmesi, yaşanılanın ve tüketilenin. Keşif yani."[148]

Habitat II'nin ardından gerçekleşen Hafriyat II sergisi de gündelik yaşamı ve İstanbul'daki değişimleri, beraberindeki çarpık kentleşmeyi, çevre kirliliğini ve içgöçü, anlatmaya devam etmiştir.



Resim 8: Antonio Cosentino, "Dekoratif Konstrüksiyon", 1996, t.ü.y.b. 65X65 cm. Hafriyat 2 Sergi katalogu, s. 3.

[148] A.g.e, s. 22-23.



Resim 9: Hakan Gürsoytrak, "… 48", 1996, t.ü.y.b. 160X150, Hafriyat II Sergi katalogu, s. 18.

1.3. Hafriyat 3 (1997)

Hafriyat'ın üçüncü grup sergisi, ilk iki sergiden çok farklıdır. Yeni sanatçılar eklenmiştir, ancak en önemlisi bu sergi ile heykeltıraş ve grafik tasarım sanatçıları da ekibe katılmış ve grup dönemin tartışmalarına farklı bir cevap vermiştir. O da şudur, 1990'lı yıllarda, tuval sanatı ve güncel sanat / yerleştirme, video sanatına taraftarları arasında çok ciddi bir tartışma devam etmektedir. Hafriyat sanatçıları, bu üçüncü grup sergileri ile geniş mekan kullanımı nedeniyle yeni medyanın kullanımını bünyesinde dahil etmiştir. Hafriyatçılardan Hakan Gürsoytrak, güncel sanatın araçsal ve fikirsel kullanımını şu şekilde ifade eder:

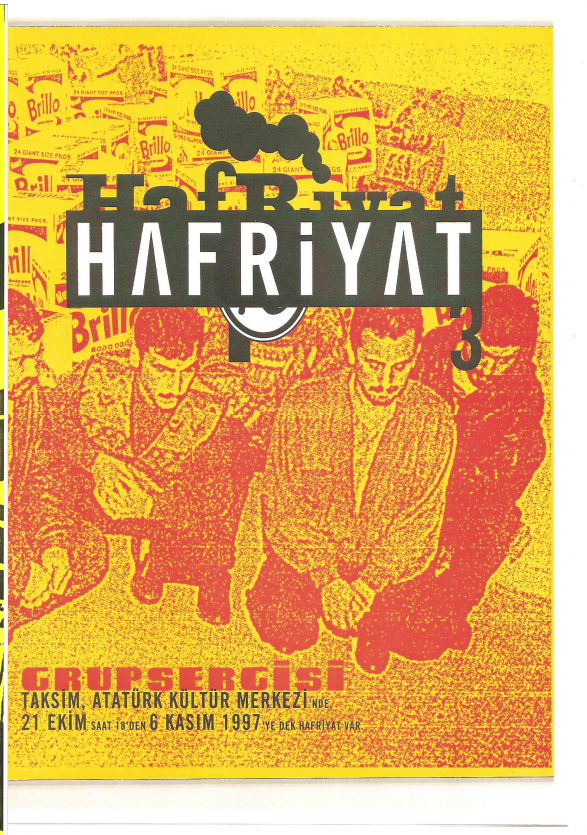
> "Özellikle son 10–15 yıldır Türkiye'de gelişen Batı bağlantılı, tamamıyla sponsorlu sergilerde biraz ayrımcılığa uğradığımızı düşünüyorduk ve onların yaptığı ayrımcılığı biz yapmadık. Böyle bir şey yapmanın saçma olduğunu düşündük ve dolayısıyla Hafriyat bir fikir, bir kavram olmaya başladı: Tuvalin ya da resim sanatının dışına çıkarak; şehre bakan, etrafıyla birlikte bu sanatta var olacak imgelerin çevresellikten geçeceğini, yani içinde kültür işaretleriyle, izleriyle bağlantı kurması gerektiğini içeren bir kavram haline dönüştü. Yani Hafriyat, ilk çıkışında olduğu gibi bir resim olayından çıkmaya başladı."[149]

[149] A.g.e. s. 34.

Bu geri plan üzerinden şekillenen "Hafriyat 3" grup sergisi, Atatürk Kültür Merkezi'nde (AKM, İstanbul), 21 Ekim – 6 Kasım 1997 tarihleri arasında Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak, Erim Bayrı, Eyüp Öz, Charlie'nin katılımı ile gerçekleşmiştir. Bu sergi ile resim sanatının yanı sıra, heykel, yerleştirme, grafik tasarımı ve video sanatını medyası olarak kullanan işler sergilenmiştir.



Resim 10: Hafriyat 3 Sergi reklamı



Resim 11: Hafriyat 3 Sergi Katalog Kapağı

Bu serginin konusu bir önceki sergileri de takip etmektedir. "Toprak rantları, Sivas Katliamı, trafik anarşisi, globalleşen dünyada göçebelikten kurtulamamışlık, küçük insanların arayışları ve çaresizlikleri, denizlerimizin kirlenmesi, çetelerin, devletin ve bürokrasinin eleştirisi gibi 90'lı yılların yadsınamaz sorunlarının üzerine"[150] yoğunlaşmıştır. Grubun Hafriyat 3 sergisi ile basındaki görünürlüğü de artmıştır. Hürriyet gazetesinde çıkan yazı ile grubun bir araya gelip, Hafriyat ismini alışını

[150] Haşim Nur Gürel, "Hafriyatçılar 1, 2, 3… Derken… Nihayet! Özgün ve Diri Bir Çıkış!", **Genç Sanat,** sayı 40, Aralık 1997, s. 5.

Mustafa Pancar tarafından açıklanıyor: "Biz birbirimizi iyi tanıyan ve sanat görüşü olarak da çok iyi anlaşan yakın arkadaşlarız… Farklı mekânlarda resim yapıyorduk. Aslında yaptığımız resimler birbirinden farklı üç tavrı simgeliyordu. Ama aralarında ortak bir nokta da vardı. Hepsi de temelde deneysel resimlerdi. Grubun ortaya çıkışı böyle oldu. Hafriyat adını ise benim bir tablomdan esinlenerek bulduk."[151]

Hafriyatın görünürlüğünü ortaya koyan eleştirmenlerden biri de Levent Çalıkoğlu'dur. Çalıkoğlu, grubun sanatsal duruşunu günümüz koşullarına uyarlanmış toplumsal gerçekçi olarak nitelendirir:

> "Hafriyatçılar tuvallerini, TV programlarında reytingi yüksek varoş kahramanlarının mücadelesine, gecekondu mahallelerinin çilekeş dramına, kaçak yapılaşmanın neredeyse sevap sayılacağı E-5 kenarındaki tepelere, köy ile kent diyalogunu dengeleyememiş midye satıcılarına ve doğal olarak metropolün bilinçsiz talanına çeviriyorlar. Görüntü, kompozisyon ve pentür dili olarak, dönemleriyle paralel gelişmesi gereken yeni bir sosyal gerçekçi literatürün mecburiyetini ispatlıyorlar."[152]



Resim 12: Antonio Cosentino, "TM 2, Piknik", 1997, t.ü.y.b, 140X200, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 7.

[151] Nazan Mengü, "Atatürk Kültür Merkezi'nde Hafriyat var", **Hürriyet Tatil,** 25 Ekim 1997, s. 9.
[152] Levent Çalıkoğlu, "Hafriyat'a devam", **Milliyet Sanat**, sayı 420, Kasım 1997, s. 42.

Levent Çalıkoğlu, 1998'in ilk ayında, 1997 yılının sanatsal olaylarını özetliği yazısında da, yukarıdaki benzer ifadeyi vurgular ve devamını getirir. Haşim Nur Gürel'in Hafriyat'ın kelime anlamından yola çıkışını da göz önünde bulundurmakta fayda vardır. "*"Hafriyat",* Arapça bir deyiş ve yine Arapça bir sıfat olan "*hafi"* (gizli, saklı) ile aynı kökten herhalde; yani gizli/saklı olanı ortaya çıkarma eylemi…"[153] Hafriyat sanatçıları, gizli olanın ortaya çıkartılmasında, "Geçmiş için kâşif, bugün işin şahit, yarını önermeyen"[154] cümlesiyle var oluşlarını sloganlaştırmaktadır. Levent Çalıkoğlu da bu tanım üzerinde Hafriyat'ın var oluşunda şunu sorgulamaktadır:

> Hafriyat, kazarak yeni yaşam alanları açtığı sürece ister istemez yarını önermek zorundadır. Hafriyatçılar bunu keşif yapma olarak görseler de kepçenin alıp kaldırdığı her toprak, düzlediği her arazi yeni bir hayatın mecburi koşullarını belirlemekte. Her ne kadar yeni yerleşim alanında o an ki toplumsal şartlara sosyal, kültürel, ekonomik olarak bir koşutluk vaadi yoksa da, hafriyat makinesini yönlendiren yeni bir hayatın dolaylı tanrısı konumundadır.[155]

Hafriyat sanatçıları üçüncü sergi ile kendi içlerinde de bir kavramsallaşma süreci başlatmıştır. İlk sergiden başlayarak katalog çıkartmaları (grup içi karşıtlıklarına rağmen) ve Türkçe bir grup ismiyle yola çıkmaları, zamanla onları bu çabaya yönlendirmiştir. Hafriyat'ın kelime anlamı üzerinde başlayan kavramsallaştırma ikinci serginin katalogunda şu şekilde ifade edilmiştir: "Hafriyat (kazmak, kazarak yeni yaşam alanları açmak), günümüz sosyal gerçekliğinin ta kendisidir."[156] Bir taraftan, Hafriyat'ın bu koşulların onları kavramsallaşmaya zorlaması, kendi içinde bir çelişki olarak da değerlendirilebilir. Çünkü grup imgelerle uğraşan, öncelikle resim sanatı ile yola çıkan ancak zamanla diğer disiplinleri de kendi bünyesine katarak genişlerken, bir taraftan da organik olarak başlayan duruşunda, manifestolaşmaya da gitmektedir. Hafriyat sanatçı grubu, ikinci sergi katalogundan da başlayarak sloganı ile ve manifestolaşan metinleri ile sanat ortamındaki yerini de sağlamlaştırmaya devam etmiştir. Ancak bir taraftan da bu sloganlaşmayı reddeden bir tavır takınmaktadırlar. Grup resim sanatı ile yola çıktıları için, dönemin koşullarına göre geleneksel bir görünüm sergilese de grup sanatçılarının pentür dilini kullanışları, tema seçimleri

---

[153] Haşim Nur Gürel, "Hafriyat"çılar 1,2,3… Derken… Nihayet! "Özgün ve Diri" Bir Çıkış!, **Genç Sanat**, sayı 40, Aralık 1997, s. 4.
[154] Cavit Karavit, Hafriyat 3 Sergi katalog yazısı, s. 2.
[155] Levent Çalıkoğlu, "Yeni Bir Sezonun Başlangıcında", **Türkiye'de Sanat**, sayı 32, Ocak 1998, s. 57.
[156] Caner Karavit, **Hafriyat 3 Sergi Katalog Yazısı**, s. 2.

geçmişle çok bağlantılı olmadığı için "yeni figürasyon" olarak değerlendirilen kulvarda yer almakta ve dönemin sanat anlayışında yeni bir bakış açısı yaratmaktadır[157]. Bu nedenle de yenilikçi bu duruşun manifestolaşması da yersiz değildir.

Hafriyat sanatçı grubunun üçüncü sergisindeki bir başka farklılık da sergi katalogundaki yazıyı, grubu takip eden bir sanatçı arkadaşlarına yazdırmış olmasıdır. Caner Karavit, Hafriyat sanatçısı arkadaşlarının ricası üzerine, 3. serginin katalog yazısını yazmıştır. Caner Karavit, Hafriyat 3 sergisi hakkında yapılan bir panelde katalog yazısını neden yazmayı kabul ettiğini anlatmıştır. Karavit, Hafriyat sanatçıları ile arkadaş olmanın da ötesinde aynı kuşaktandır. Karavit, kendi kuşağı da olan 80 kuşağını gözlemlemeyi tercih etmektedir:

> "Hafriyat 68 kuşağının ardından gelen bir kuşaktır bu, yani bir takım özellikleri var benim saptadığım. Bu özellikleri bildiğim için böyle bir işe kalkıştım. ... Yeni kuşağın sosyal gerçekliği, eskisi gibi ithal edilmiş görüntüler olmayan veya Türkiye'nin çeşitli yerlerinde numune olarak bulunan yaşam birimlerini görüntülemek değildi. Kentte yaşıyorsak bir takım şeyleri göreceğiz, görmemiz gerekir. Şimdi burada yazdığım gibi uyanık ve duyarlı olmak gerekir. Hafriyat bütün bu anlamları taşıyor. Geçmişe baktığımızda, 1950'lerde İstanbul'da bir patlama olmuştur, yani sanayileşmeyle birlikte önce Anadolu'dan göç gelmiştir, sonra da Yugoslavya'dan. Onların beraberinde getirdiği bir kültürel iklim oluşu İstanbul'da 1950'lerin ressamlarına bakıyoruz, kimler var? Tam o sıralarda da yurt dışından dönmüş Neşet Günal var. 50'lerde köye dönmek diye bir şey var. "Toprak Adamlar"ıyla Neşet Günal Türk sanat tarihine ismini yazdı. Gene bakıyoruz Hüseyin Bilişik, Cihat Burak, tek tek kente ait görüntüler, ama böylesine iddialı, böylesine kenti gören, kentteki Hafriyat'ın altını araştıran, resmin altındaki anlamları çıkartmaya çalışan bir çalışma yok. Yani böylesine ard ardına, ısrarlı, bir, iki, üç gibi giden, sosyal gerçekliği böylesine vurgulayan yok bu kadar samimiyetle."[158]

[157] Levent Çalıkoğlu, "Hafriyat'a Devam", **Milliyet Sanat**, sayı 420, Kasım 1997, s. 42.
[158] Der. Zeynep Rona, "Hafriyat", **Arredamento Mimarlık,** Mayıs 1998, s. 127.



Resim 13: Mustafa Pancar, "Nusaybinli Dolmacılar", 1997, t.ü.y.b, 200X145 cm, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 24.

Mustafa Pancar, "Nusaybinli Dolmacılar" resmi ile gece yaşamının vazgeçilmezi ama bir o kadar da geri planda kalmış midye dolma alışkanlığını resmederek, günlük yaşamın alışkanlıklarını tekrar hatırlatıyor.

Sanatçılar sadece gündelik yaşamı irdelerken, Hakan Gürsoytrak gibi gündemin önemli siyasal konuları hakkında da kamu denetimi yapmaktadır. Sivas katliamı sonrasındaki "Keşif Heyeti" resmi de bunun sergideki imgelerinden sadece biridir.



Resim 14: Hakan Gürsoytrak, "Keşif Heyeti", 1997, t.ü.y.b, 120X140 cm, Hafriyat 3 Sergi Katalogu, s. 31

Hafriyat sanatçıları, ilk sergiden itibaren, resimlerinde keşif peşindedir. Caner Karavit sergi katalog yazısında, Hafriyat sanatçılarının bu tavrını ve genel duruşlarını, sloganlaştırmaktadır:

> Hafriyat bir anlamda da keşif yapmaktadır. Yani bulunmuşu keşfedebilir. Üstü örtülmüşü tekrar kazabilir, söylenmişi tekrar söyleyebilir. Keşiften öte çözüm yoktur. Çünkü ayrıntı keşifte gizlidir. Çünkü "görünmez keşfedilmemiştir." Keşif, bir kent gezgininin imge ekolojisindeki (hayal dünyasına ait çevreyi tanımaya dair) yeni istekleri ve yaratıcı çözümleri harekete geçirir. Ancak, gezgin için bunu ifade biçimiyle anlatabilmesi, bu keşif içerisindeki tüm değişimleri, şimdi uyanık ve duyarlı olması ile mümkündür.
>
> Buluş ise geleceğin belirtisidir… Geleceği onaylayacak bir yaşam biçimi ve zaman dilimi olamayacağını ifade etmek, belki de yarını özgür bırakmak olacaktır.
> Geçmiş için kaşif,
> Bugün için şahit,
> Yarını önermeyen.[159]

1.4. SüperHafriyat (1999)

Hafriyat sanatçı grubu, dördüncü grup sergisini Elhamra Sanat Galerisi'nde (İstanbul), 6 Mayıs – 5 Haziran 1999 tarihleri arasında Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak, Memed Erdener, Charlie, Tina Fischer'in işleri ile gerçekleştirdi. Sergi katalog yazısı, Hafriyat sanatçı grubunun resim sanatına yapılan haksızlık üzerine kurgulanmıştır. Gene bu sergi katalog yazısını bir önceki katalogda olduğu gibi Caner Karavit kaleme almıştır. Katalog yazısı öncesinde, 6. İstanbul Bienali basın bültenine de gönderme vardır.[160] Bienal, sanatın satın alınabilirliği üzerinden yüksek ve alçak değerlendirmesine gitmiş, tüketilebilirlik düşüncesiyle resim sanatını yüksek sanat kategorisine yerleştirmediği gibi, Bienal kapsamına da almamıştır. Caner Karavit de dördüncü Hafriyat grup sergisinin katalog yazısında bu duruşu eleştirir:

> "… kültürü doğal akışına bırakmak istemeyen üst **kültürün batıcı ideologları** tarafından yukarıdan bastırılarak erken doğum ürünlerine neden olmaktadır. Bu ideologların; alınabilir – satılabilir alçak sanatla, düşünsel – deneyci – alınamaz – satılamaz **yüksek sanat** arasında oluşturduğu ayrım kafaları karıştırmaktan öte gidememektedir. Ancak yüksek sanatın günümüzde gerek sponsorlarla, gerekse satılabilir sanat nesneleriyle oluşturduğu hatırısayılır bütçeler, bu derecelendirmenin anlamını boşaltmaktadır. Ayrıca

[159] Caner Karavit, Hafriyat 3 Sergi Katalog yazısı, s. 2.
[160] Levent Çalıkoğlu, "Süper Hafriyat iş başında", **Milliyet Sanat**, sayı: 457, Haziran 1999, s. 40.

> yüksek sanatın temsil alanı bienallerin çok büyük bütçelerle ifade bulduğunu da görmekteyiz. Bu bağlamda, yüksekliği ya da alçaklığı alınabilirlik – satılamazlık gibi kaygan ifadelerle değerlendirmek olanaksızlaşmaktadır."[161]

68'li kuşağı yakından takip eden, ancak 80 kuşağı olmanın getirdiği sancılar yaşayan Hafriyat sanatçı grubu, bu nedenle döneminin şahitliğini bu sergi kapsamında da devam ettirmiştir. 1980'li yıllarda, Türkiye'nin içinde bulunduğu darbe koşullarının ardından, küreselleşmenin ithalatı, neo-liberal politikalar ile emperyalizmin gençleri ve yeni gelen kuşakları zehirlemesi, Hafriyat sanatçılarının duruşlarında belirleyici olmuştur. Bu nedenle Hafriyat sanatçı grubu, gezginliği ve alt kültürü yansıtan işlerini Süper Hafriyat'ta sergilemeye devam eder.



Resim 15: Mustafa Pancar, "Teras Partisi", t.ü.y.b, 1999, 96X148 cm, Hafriyat Karaköy arşivi

[161] Caner Karavit, "… Lidersizleşmiş, Söylem Dayatması", **Süper Hafriyat Sergi Katalogu**, s.2.

Levent Çalıkoğlu, bu sergi ile grubun daha keskin politik işler sergilediğini ifade etmiştir. "Özellikle üçüncü sergide netleşen kent kültürünün fiziksel ve kültürel talanına ve yozlaşmasına ilişkin pentürel içerikli eleştiri, bu sergide yerini politik bir söylemi arkasına ve ifade olanağını tuval sathının dışarısında arayan yeni bir ivme kazanıyor."[162] Kimlik üzerine Memed Erdener, Erim Bayrı ve Charlie'nin işleri, eleştirel ve mizahi yapıya sahiptir. Hakan Gürsoytrak dışındaki resimlerde de kent gezginliği unsuru devam ettirilmiştir. Hakan Gürsoytrak, bu sergide de araştırmacı gazeteci gibi, resimlerinde büyük şehir dışında arayışını da göstermektedir (Küçük bir Akdeniz köyünde fotografik imge). Bunun yanı sıra, Gürsoytrak, tüketim toplumu eleştirisi, günlük yaşamının panoramasını çıkartmaktadır. Antonio Cosentino da objeler ile olan diyalogunu devam ettirmiştir. Aygaz tüpü peyzajı, çöp torbalarına kaymış, ayrıca, şehrin çarpık görüntüsü yığıntı olarak izletmeye devam etmiştir.[163]



Resim 16: Hakan Gürsoytrak, "Topkapı", t.ü.y.b, 1999, 150X202 cm, Hafriyat Karaköy arşivi.

[162] Levent Çalıkoğlu, "Süper Hafriyat iş başında", **Milliyet Sanat**, sayı: 457, Haziran 1999, s. 40.
[163] A.g.y. s. 40-41.

Hafriyat grubunun dördüncü sergisi Süper Hafriyat kapsamında 4 Haziran 1999'da bir değerlendirme toplantısı düzenlenmiştir. Hafriyatçılar'lardan Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz ile eleştirmen Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel'in katıldığı panel sonrasında Mehmet Güleryüz'ün katılımını ve eleştirisini Haşim Nur Gürel, Genç Sanat'taki yazısında dile getirmiştir. Sosyal gerçekliği yansıtan işleri her sergilerinde yeren Hafriyatçılar'a, Mehmet Güleryüz'ün eleştirisi Süper Hafriyat sergisi için sert olmuştur. Sosyal gerçeklik, toplumsal gerçeklik, Türkiye'de 1960'lı yıllarda resimdeki önemli temalardan biri olmuştur. 1970'li yıllarda sol görüşlü toplumsal gerçekçi akımda Mehmet Güleryüz de ismi anılır ressamlardan biridir. Mehmet Güleryüz, Süper Hafriyat sergisini yetersiz bulmuş, Hafriyat sanatçılarını geçmişi yeterince iyi bilmemekle suçlamıştır. Mehmet Güleryüz, akademi mezunu Hafriyat sanatçılarını, hocalarını ve Türkiye resim tarihini yeterince iyi takip etmediklerini, bu nedenle de yetersiz ve niteliksiz olmakla eleştirmiştir. Hafriyat sanatçılarının otuz sene öncesinin detaylarından yoksun olabileceklerini kabul etmeleriyle birlikte süren gergin tartışma, "sanatın öznellik boyutu üzerinde ve her yapıtın farklı değerlendirmelere açık olabileceği" fikri ile sona erdirilmiştir[164].

1990'lı yılların sanatında klasik sanat ve güncel sanat arasındaki tartışma, Hafriyat sanatçılarının 1990'lı yılları kapatırken benzer bir şekilde karşısına çıkmıştır. Farklı medyaları kendi içinde barındırmayı tercih eden Hafriyat sanatçıları, klasik eğitim almış ve kuralcı ressam kesiminin önemli isimlerinden Mehmet Güleryüz tarafında eleştirilirken, aslında, baştan beri içinde oldukları tartışmalardan sıyrılamadıklarını bir kez daha gözlemlemişlerdir. Hafriyatçıların resim sanatını kullanırken, beraberinde diğer sanat kulvarlarını grup çalışması kapsamına dahil ettikleri yenilikçi duruşlarının, muhafazakar bakış açısı tarafından eleştirilmesi sürmüştür. Her geçen gün tavrı oturan Hafriyat, sert eleştirilerin de hedefi olmuştur. Geçmişi yeterince bilmedikleri konusundaki eleştirilere, Hafriyat sanatçıları Jale Erzen'in röportajında farklı bir şekilde cevap vermiştir. Jale Erzen'in sanatçılara bireysel geçmişleri üzerinden etkileşim anlamındaki sorusunu Antonio Cosentino, sadece kişisel değil, sanatsal anlamdaki geçmişten de beslendiklerini dile getirmiştir. Bu anlamda Cosentino, Türk resim

[164] Haşim Nur Gürel, "mağara devrinden günümüze ressam kuşakları ve "Güleryüz versus Hafriyat"", Genç Sanat, sayı: 61, Eylül 1999, s.10-11.

tarihinin ilk yıllarında yapılan peyzajlardan etkilendiğini, kendisi de benzer şekilde peyzaj çalışmayı tercih ettiğini belirtir.

Hafriyat sanatçı grubunun eleştirmenlere, sanat yazarlarına karşı tavırları, eleştirilmelerinin de devamını getirmiştir. Kemal İskender, televizyon kanalında Hafriyat sanatçı grubunun kendilerini tanıtabilme şansı yakalamalarına sevinirken, Hafriyatçıların sanat ortamında eleştirinin yetersiz, niteliksiz olduğunu düşündüklerini ifade etmesi üzerine, hocaları İskender tarafından eleştirilmiştir.[165] Ancak 1990'lı yılların sonuna gelinirken, bir taraftan da hala yeterli derecede sanat dergisinin ve nitelikli makalenin çıkmadığı bir gerçektir. Hafriyat sanatçı grubu bu noktada kişisel eleştiri ya da takip değil, genel olarak Türkiye sanat alanında eleştirinin tam olarak gelişmemişliğini belirtmektedir. Hafriyat sanatçı grubu, üç sene içerisinde hızla gelişmiş, genişlemiş ve bu kadar kısa sürede dört iyi sergi düzenlemeyi başarmıştır. Hafriyatçılar, 2000 yılında, karma sergiler ile İstanbul dışında da isimlerini duyurmaya başlayacaktır.

Hafriyat sanatçı grubu, Jale Erzen ile röportajlarında, biraradalıklarının sebebini mücadele etmek olarak açıklarlar. Bu mücadele, Hafriyat sanatçılarının sürekli dile getirdikleri sanat piyasasındaki yetersiz eleştiri ortamına karşıdır da. Öğrencilik dönemleri bittikten sonra, okuldaki hocalarını takip ederek, bir sanatçının gelişimini etkileyebilecek düzeyde eleştirilerin var olmadığından yakınmaktadırlar. Arkadaşlıklarının yanı sıra ortak sanatsal bakış açıları Hafriyat'ın birlikteliğini yaratmıştır. Grubun okulda başlayan birlikteliği, Mustafa Pancar'ın belirttiği üzere sivil oluşum yolundaki ilk adımlarını oluşturmaktadır[166]. Süper Hafriyat sergisi ile Hafriyat sanatçı grubu sivil bir oluşum olduğunu kendisi de deklare etmekte, sergi katalog yazısı ile Caner Karavit de bu fikri desteklemektedir. Önce kent gezgini kavramı üzerinden kendi varoluşunu kavramsallaştıran Hafriyat bu sergisiyle, 1980'li dönemin etkisinde, gelişmekte olan sivil oluşumun sanat alanındaki bir izdüşümüdür:

[165] Kemal İskender, "ayın yazısı: sallama değinmeler", **Genç Sanat**, Sayı: 62, Ekim 1999, s. 15.
[166] Jale Erzen, "Hafriyat ne ki?", **XXI. Mimarlık Kültürü**, sayı: 1–2, Mart-Nisan 2000, s. 174.

> "Hafriyat'taki grup çalışmasının özelliğinde 80'li kuşağın örgütlenme biçimine tanık oluyoruz. Bu örgütlenme biçiminin 68'lerdeki gibi tabulaştırılmış liderlere yönelik dikey değil, bireysel iradenin lezzetlerine yönelik yatay örgütlenme olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda grupta birinin diğerine resim yapma biçimini dayattığı bir iktidar söylemi yoktur. Bu özelliğiyle kuşağının karakteristiğini taşıyan bir gruptur. Evet 80'li kuşak lidersizleşmiş bir kuşaktır. Çünkü ağabeyleri ve liderleri olan 68'li kuşak, inançlarıyla yok olmuşlardır. Çünkü gençlik dönemlerinde Türk siyasi yaşamı lidersiz ve alternatifsizleşerek apolitize olmuştur. Çünkü batıdaki kadar olmasa da lidersizliği ve bireyselliği öneren marjinal hareketleri benimsemişlerdir. Çünkü yine o dönemde putları kırma adına yoğun bir liderleri karalama furyasıyla tanışmışlardır. Hafriyat Grubu da döneminin tüm bu etkileriyle lidersizleşmiş, söylem dayatmayan iktidar kavgası gütmeyen bir gruptur. Ve sivil kültürel örgütlenme içerisinde döneminin çekirdek görevini üstlenmiştir."[167]

Süper Hafriyat sergisi kapsamında yapılan röportajlardan bir başkasında, Hakan Gürsoytrak, sanatçının evrilmesi sürecinin içinde bulunduğumuz koşullarda nasıl sonuçlanacağına dair kişisel fikirlerini öne sürerken, aslında Hafriyat'ın gelişme sürecine de ışık tutmaktadır: "Bana göre gelecekte sanatçı, hayat boyu tek bir üslubu devam ettiren değil de üsluplar arası zenginliklerle oynayabilen, daha da farklı malzemelere yönelen bir tip olacaktır."[168] Hakan Gürsoytrak, bu şekilde bağımsız hareketlerin ortaya çıkacağını öngörmektedir. Nitekim, 2000'li yıllarda, başta İstanbul sanat ortamında olmak üzere bir çok bağımsız sanat hareketi ortaya çıkmaya başlamıştır: mentalKLİNİK, Apartman projesi, Oda projesi gibi oluşumlar ilk örnekler arasında gösterilebilir.

---

[167] Caner Karavit, "… Lidersizleşmiş, Söylem Dayatması", Süper Hafriyat Sergi Katalogu yazısı, s. 3.
[168] Levent Karanfil, "Süper Hafriyat Var", **Max Dergisi,** sayı: 2000/04, s.bilinmiyor(Hafriyat Karaköy arşivinden alınan taramalarda sayfa bilgisi çıkmamıştır).

1.5. ÖzHafriyat (2000)

Öz Hafriyat sergisi, 5-21 Ocak 2000 tarihleri arasında, Anadolu Üniversitesi, Kütüphane Sergi Salonu'nunda, Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak, Memed Erdener, Cemil Erim Bayrı, Eyüp Öz, Tina Fischer, Charlie'nin katılımıyla gerçekleşen, İstanbul dışındaki ilk grup sergisidir. Bu sergi, bir önceki dört sergiden seçilen işlerle oluşturulmuştur. Anadolu Üniversitesi Hakan Gürsoytrak'ın da bir süre öğretim görevlisi olarak çalıştığı üniversite olması açısından anlamlıdır. Bu sergi ile grup sanatçıları Eskişehir ile başlayarak bu şekilde daha geniş kitlelere ulaşmaya başladıklarını düşünmektedir.[169]



Resim 17: Öz Hafriyat Sergi Afişi, Hafriyat Karaköy arşivi

[169] Selim Cayık, "Hafriyat Grubu", **Genç Anadolu** (İletişim Bilimleri Fakültesi Basım ve Yayımcılık Bölümü uygulama gazetesi), Nisan 2000, Yıl:16, sayı:59

1.6. ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu (2000)



Resim 18: ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu içerik, Hafriyat Karaköy arşivi.

Hafriyat sanatçıları 22 Mayıs – 3 Haziran 2000 tarihleri arasında, ikinci kez, İstanbul dışında, bir karma sergi açmışlardır. ODTÜ Kültür Kongre Merkezinde gerçekleşen bu sergide, Hafriyat sanatçı grubu, Ankara'daki sanat izleyicisine kendini tanıtma şansı yakalamıştır. Süper Hafriyat sergisi kapsamında, İstanbul'da Jale Erzen'in röportajını takiben ODTÜ'de gerçekleşen sanat sempozyumundaki Hafriyat sergisi tesadüf olmasa gerek.

1.7. Göreme Karma Sergi (2000)

Hafriyat sanatçıları, 2000 yılında İstanbul dışındaki karma sergileri dizisini Nevşehir'de sona erdirmiştir. Göreme Sanat ve El Sanatları Sergisi 23 Haziran – 7 Temmuz 2000 tarihlerinde, Hafriyatçı Murat Akagündüz, Erim Bayrı, Charlie, Antonio Cosentino, Memed Erdener, Tina Fischer, Hakan Gürsoytrak, Eyüp Öz, Mustafa Pancar ve Nalan Yırtmaç'ı ağırlamıştır.

1.8. Hain Geceler (2000)

Hafriyat sanatçıları, İstanbul'daki ilk dört sergi ve sonrasında Eskişehir, Ankara ve Nevşehir'deki sergilerden sonra, İstanbul'a geri döndüklerinde galeri sergilerinden çok sıkılmış olmalılar ki sokak sergisi kurmaya karar vermişlerdir. 27 Ekim – 7 Kasım 2000, Tünel Asmalımescit, Minare Sokak, Nur Apartmanı'nda "Hain Geceler" adıyla geceleri de açık olan bir sergi düzenlediler. Yeni dokuz sanatçının da katıldığı Hafriyat kadrosu: Antonio Cosentino, Can Tatlıparmak, Cemil Erim Bayrı, Charlie, Esat Başak, Eyüp Öz, Fatih Yıldırımer, Hakan Gürsoytrak, İrfan Önürmen, Memed Erdener, Murat Akagündüz, Mustafa Pancar, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Sezai Özdemir, Tan Cemal Genç, Tina Fischer, Yetkin Başarır.

"Hain Geceler" sergisine karar verme aşamasının ne kadar hızlı geliştiğini ve projenin yarattığı heyecanı Neriman Polat şöyle ifade ediyor:

> "2000 yılında "Hain Geceler" sergisini yapmıştık. Sergiyi çok hızlı bir şekilde kurduk. Karar alma süreciyle ilgili olarak da, neredeyse tasarım dışıydı. Ortaya çıkan sonuç güzeldi, çok enerjikti. Statüko yoktu, tinerci çocuklar bile gezdi. Bir sokak ressamı gelip, kendi resimlerini sergiledi. Asmalımescit'te eski bir binanın içindeydi, katalog basmamıştık. Daha önce Türkiye'de, İstanbul'da böyle bir mekânın içinde sergi yapılmamıştı, yani bu bağımsızlıkta yapılmamıştı, kimse böyle bir şeye cesaret etmemişti ya da bu ruha sahip değildi. 9. Bienal şimdi bunu yapıyor mekânsal kullanım anlamında."[170]

[170] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, YKY, 2007, İstanbul, s. 31-32.



Resim 19: Hafriyat "Hain Geceler" sergi açılış davetiyesi, Hafriyat Karaköy arşivi.

"Hain Geceler" sergisinde, sokak kültürü, arabesk kültür, ironik bir şekilde sergilenmiştir. Mekânın köhneliği, tam da kent gezginlerinin şimdiye kadar resimlerinden kullandıkları imajları mekan ile de bütünleştirmiştir. Alçısız ve sokakta yaşayan insanlar tarafından zarar verilmiş duvarlar, "beyaz küp" ile birebir zıt sergi mekânı, arabesk unsurlar, plastik çiçekler, renkli dekoratif ampullerle bezenerek İstanbul'un 1990'lı yıllardaki arabesk dönüşümünün bir sonucunu yansıtmaktadır.



Resim 20: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)



Resim 21: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)

Hafriyat sanatçıları, bu sergileri düzenlerken, manifestolarla uğraşmadığını ifade eder. Sergi kataloglarında, bir çizgi yakalamakta ve bunu sürdürmekte ancak, kendini ifade ederken büyük anlatılardan kaçınmıştır. Memed Erdener, bu şekilde, Hafriyat'ın yukarıda bir yerde olduğunu düşünmektedir.[171] Ancak bu duruş da bir yerden sonra bağımsız olmakla birlikte, manifestolaşmakta, sloganlaşmaya devam etmektedir. Caner Karavit, son iki sergi katalogunda bu sloganları, kavramsal çevresini oturtmuştur. Fakat, "Hain Geceler" sergisi ile katalog hazırlamadıkları için bu manifestolaşma yolundan bir sergilik de olsa çıkma fırsatı bulmuşlardır. Böylece hamisizlik ile Hafriyat grubu bağımsızlığını ilan edilmiştir. Sergileme mekanlarından kopuş da bu bağımsızlığı sağlamlaştırmıştır.

[171] Levent Çalıkoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, YKY, 2007, s. 26.

"Hain Geceler" sergisi yapımında yeni sanatçıların dahil olmasıyla Hafriyatçılar 18 kişi olmuştur.. Hafriyat sanatçıları, bir sergide, yeni birinin katılımını tartışmaktadır. Neriman Polat'a göre "Hafriyat'ın yeni birini gruba alma konusunda bir fikri yok, çünkü bu grup alçakgönüllü, çıkarını düşünmez. İleriye yönelik gruba sınıf atlatacak planları yoktur."[172] Caner Karavit, Hafriyat'ın örgütlenme biçimini açıklar:

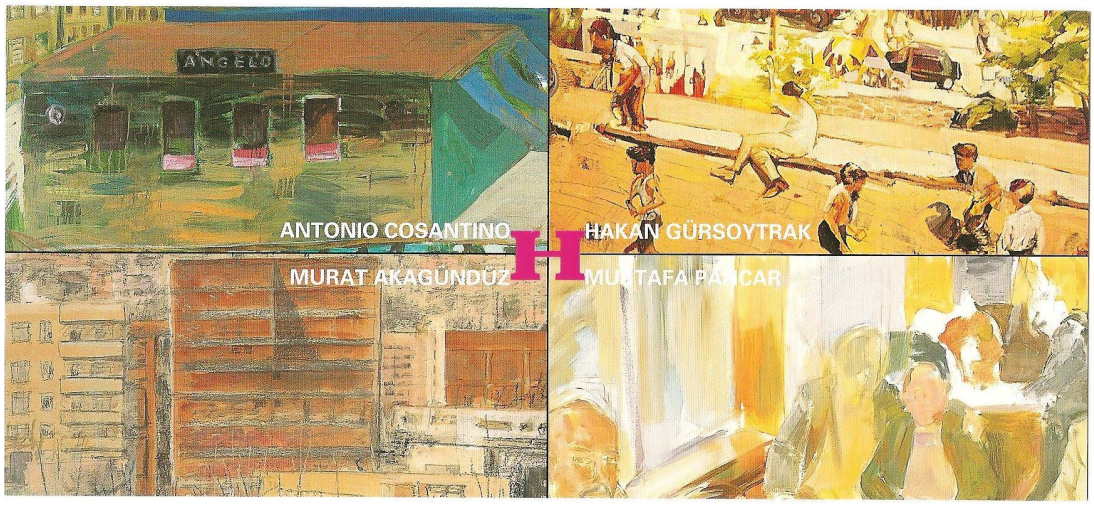
> "Örgütlenme biçimi olarak başlangıcından bu döneme yansıyan ve hâlâ devam eden modernist bir tavrı vardır Hafriyat'ın. Hafriyat postmodern bir söylem içerisinde oluşmuş bir örgütlenme değildir, yani bir üniter birliktelik değildir, üniter bir kitle değildir, daha çok serbest bir topluluğu andırmaktadır. Temeli, 80lerin ortasına dayanır. … Üniter kitleler deyince; içinde şoven düşünceleri de barındıran, kimlik totemlerinin etrafında biraz sosyal tutkalla yapışıp kalan, bu nedenle de kendi bireysel kimliklerini çok fazla ortaya koyamayan katı bir grup kimliği olarak görüyorum. Hafriyat 80lerin ortasında o küçük gruplardan aldığı feyz ile 96-97'de kendine bir cephe açarak ve zemin bularak günümüze kadar gelmesini bahsettiğim serbest topluluk tarzını korumasına borçludur. … serbest topluluğun alt yapısında olan o enteresan diyebileceğim sahiplenme ve gizli sözleşme burada var (ben çekirdek kadrodanım demek yok)."[173]



Resim 22: Hafriyat, "Hain Geceler" sergisinden görüntü. (Kaynak, Hafriyat Karaköy arşivi)

[172] A.g.e. s. 32.
[173] A.g.e. 27.

1.9. Evin Sanat Galerisi, Hafriyat Sergisi (2003)



Resim 23: Evin Sanat Galerisi Hafriyat Sergi davetiyesinden görüntü, Hafriyat Karaköy Arşivinden.

Hafriyat'ın ilk kadrosu Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar, 2003 yılına Evin Sanat Galerisinde açtıkları karma sergi başlarlar. Sergi devam ederken, Ankara'da da bir karma sergi daha açılır. Evin Sanat Galerisindeki sergi 7–28 Ocak 2003 tarihleri arasında açılmıştır. Sadece resimlerin yer aldığı sergide dört Hafriyatçı, gündelik yaşamdaki konuları, şehrin kaosunu, güncel olayları resmetmiştir.

1.10. Hafriyat Grup Sergisi Ankara (2003)

Ankara'da Helikon Sanat Galerisi'nde, 10 Ocak – 1 Şubat 2003 tarihleri arasında, beş Hafriyat sanatçısının katılımı ile karma sergi açılır. Katılan sanatçılar: Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Eyüp Öz, Mustafa Pancar'dır.

1.11. Yalan Dünya (2004)

Çoğunlukla İstanbul'da temalı sergiler açan Hafriyat sanatçı grubu, ilk yurtdışı sergisini Almanya'da 2004 yılında açtı. "Yalan Dünya" isimli sergi, 13 Mayıs - 27 Haziran 2004 tarihleri arasında, Münich Belediye Sarayı'nda Rathausgalerie'de açıldı. Sergiye katılan Hafriyat sanatçıları Murat Akagündüz, Charlie, Antonio Cosentino, Extrastruggle/Ekstramücadele, Tina Fischer, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Yavuz Tanyeli, Nalan Yırtmaç, 2/5 BZ Serhat Köksal, Anabala'dır.

Süper Hafriyat sergi sonrasında gerçekleşen bir röportaj sırasında, Hafriyat sanatçılarına nasıl müzik dinledikleri sorulmuştur. Bu soruya, her sanatçı da benzer şekilde ne kadar kozmopolit olduklarını dile getirerek, King Crimson'dan Madonna'ya, etnik müzikten, Müslüm Gürses'e geniş bir müzik yelpazesinden bahsetmişlerdir. Burada, Hafriyatçılar, toplumu gözlemleyen, kent gezginliği sıfatı gereği, her şeyi dinlemek zorunda olduklarını belirtmişlerdir. Bu geniş müzik zevki, grup sanatçılarının Almanya'daki "Yalan Dünya" sergisinin içeriğinde nasıl beslendiklerine dair bir ipucudur.[174]

Hakan Gürsoytrak, "Yalan Dünya" sergisindeki sanatçı duruşlarına karar verme aşamasını anlatıyor.

> "… "Yalan Dünya" aynı zamanda İstanbul'la alakası vardı. İşte kocaman bir kent, oraya gittiğin zaman sanki İstanbul'un kimliğini benimsemişsin gibi olacak. Bu da bizim istediğimiz bir şey değil. İstanbullu olmak diye bir derdimiz olmadı; ama İstanbul'un bir kesimindeniz, İstanbul'un içinden bir şeyler, tabii ki asla İstanbul'un tamamı değil. Bir de hava olarak arabesk kültür. Müslüm Gürses'in farklı bir stili var; resim yaparken dinler olduk, birbirimize dinlettik. Etkileşimler bu şekilde oluyor. Zaten çelişkiye, yaşadığın çevreye bakıyorsan sanatına bilgi olarak, görüntü olarak, bir mahalli duygudan, bireysel anılardan, içinde bulunduğun coğrafyanın politik zorunluluklarında sorumluluklar çıkarıyorsan, aslında ne yapacağın ve nasıl yapacağın da ortaya çıkıyor."[175]

[174] Levent Karanfil, "Süper Hafriyat Var", **Max Dergisi,** sayı: 2000/04, s.bilinmiyor(Hafriyat Karaköy arşivinden alınan taramalarda sayfa bilgisi çıkmamıştır).
[175] Levent Çalıkoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, YKY, 2007, s. 33–34.

"Yalan Dünya" sergi katalogunda yazısı da bulunan ve sergi açılışında konuşma yapan Justin Hoffman, Türkiye'nin ve sanatçılarının daha iyi tanınabilmesi için bu sergisinin önemli olduğunu belirtir: "Bunun için genç sanatçıları davet ettik. Türkiye'nin sanat dinamiğini yansıtmak istedik." Justin Hoffman, sergi katalog yazısında da Hafriyat sergisinin nedenlerini açıklar. Hoffman'a göre, Hafriyat sanatçıları yerel resim geleneği ile uluslararası sanat sistemi arasındaki gergin alanın içindedir.[176] Hafriyat sanatçıları klasik akademik eğitimi birikiminin üstüne kendine bir dil yaratmaya çalışmaktadır. Bu çabayı gözlemleyen Hoffman, Hafriyat'ın kendine ait bir alan yaratma denemesini, uzun süreli varlığını anlamlı bulmakta, grubun adıyla da pekişen fenomeni Alman sanat piyasasına sunmaktadır. Hoffman, Hafriyat sanatçı grubunu anlama konusundaki sıkıntısını da ifade eder:

> "Orta Avrupalı bir gözlemci için grubun çalışmalarını anlamak her zaman kolay olmaz. Neredeyse hiç bilinmeyen bir kültürün kahramanları hakkında 'ad hoc' bir fikir beyan etmek fazla aceleci bir yargıda, hatta haksız iddialarda bulunma tehlikesini doğurur. Hızlı değerlendirmeler bu tür durumlarda uygun değildir. Yabancı kültürel bağlam hakkındaki bu bilgi eksikliği, belki eserler ve onların amaçlarıyla daha güçlü bir iletişime girme konusunda katkılar yapmak ve böylece – ki politik olarak şimdilerde özellikle önemlidir - Doğu kültürü ile Batı kültürü arasında aracılık yapmak yoluyla giderilebilir."[177]

Avrupalı ya da Amerikalı gözlemci Doğu'yu anlamaya çalışırken hep oryantalist sanatın etkisi ve ön yargısı ile yola çıkmıştır. Osmanlı dönemini yansıtan oryantalist ressamlar, bugünün Türkiye'sini anlamak için fazlasıyla önyargılı bir bakış açısı yaratacaktır. Hoffman gibi Türk kültürüne yabancı birçok sanat takipçisi, Hafriyat'ı anlamak için çaba sarf etmelidir. Çünkü Hafriyat 1980 sonrası Türkiye'nin yetiştirdiği sanatçılar olarak, Türkiye'nin çarpık kentleşmesini, sonradan görme şehirlisini, göçebe ruhunu gününe adapte eden alt kültürü, gecekondulaşmayı, arabeskleşmeyi anlatmaktadır. Bu nedenle Hoffman, "Yalan Dünya"nın birebir çevirisinin altında yatan anlamını anlamak için daha ileri okumalar yapma ihtiyacı duymuştur:

> "Yalan Dünya", Müslüm Gürses'in bir CD'sinden ödünç alınmıştır. Bir arabesk müzik albümün adına gönderme yapmak burada rastlantısal değildir. Çünkü bu müzik türü kendini, tıpkı Hafriyat'ın çalışmaları gibi, küresel ile yerel etkilerin benzer bir karışımıyla belli eder. Hafriyat üyelerinin söylediğine göre Yalan Dünya kavramını

[176] Justin Hoffman, "Yerelden Evrensele ve Oradan Geriye", **Yalan Dünya sergi katalogu,** Rathausgalerie, 2004, s. 10.
[177] A.g.y. s. 10.

> yabancı dile çevirmek neredeyse imkansızdır. Melankolik bir ruh halini tasvir eder, ki bu arabesk müzik için de geçerlidir. Muhtemelen Arabesk müzik Türk toplumu için tıpkı Blues'un Afro-Amerikan toplumu için gördüğü bir supap görevini görmüştür."[178]

Emre Zeytinoğlu, Hafriyatçıları sergi katalog yazısında grup sanatçılarını *flaneur*'e benzetir:

> "Hafriyat Grubu Türkiye'de bir "metropol gözlemcisi" (başka bir anlamda da; "İstanbul gözlemcisi") olarak tanınır. Bu grup, popüler kültürün son derece dinamik bir biçimde ortaya çıkarttığı yeni simgelerin, o simgelere ait bağlamların ve söz konusu bağlamlar dizisinin yarattığı pratik yaşam tanımının peşindedir. Şu var ki; Hafriyat sanatçıları, kendilerini asla metropol sosyolojisi üzerine akademik araştırmalar yapmakla ya da kente yönelik kimi tarih çalışmalarının peşinden koşarak, onlardan (sanata aktarılabilecek) yeni ve ilginç malzemeler derlemekle görevli saymamışlardır. Bu grubun sanatçıları, gözlemleme yöntemi bakımından, daha çok "19. yüzyıl Parisi"nin "flaneur"lerine benzer."[179]

Flaneur, modern yaşamın içindeki bireyi tanımlamak için Benjamin'in kullandığı bir kavramdır. *Flaneur*, 19. yüzyılda ortaya çıkmış, kent yaşamını eleştirel tutumuyla, kendini sokaklara vurmuş adamlardı. Yeni bir yaşam tarzı yaratmaya çalışan ama odak noktasında olmak yerine kenarda, izleyici, gözlemleyici olan kişilerdir.[180] Walter Benjamin, Baudelaire incelemelerini "Pasajlar" kitabında *flaneur* kavramı üzerinden gerçekleştirir. "Pasajlar"ı Türkçeleştiren Ahmet Cemal, *flâneur* sözcüğünün Fransızca'da "avare gezgin" anlamına geldiğini ve "avare dolaşırken aynı zamanda çevrenin izlenimleriyle düşünce üreten kişi" olarak açıklar.[181] "*Flâneur*, geniş kalabalıklar arasında sıkılmayan, kendini bina cephelerinin arasında evindeymiş gibi duyumsayan kişidir. *Flâneur* görünüşte tembel, özünde bir gözlemcinin uyanıklığı ile donanmış kişidir."[182] *Flaneur*'un bir başka özelliği de romantizmidir. Onlar, kent romantikleridir. Şehrin siluetinden etkilenir, bunu da sanata dökmek ister. Şehrin

---

[178] A.g.y. s. 10.
[179] Emre Zeytinoğlu, "**Yer"in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat"**, Yalan Dünya Sergi Katalogu, s. 6.
[180] Selda Tuncer, "The Destruction of a city myth In Late Modern Turkish Cinema", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara, 2005, s. 7.
[181] Gürsel Korat, "Flâneur", http://gurselkorat.blogspot.com/2008/10/flneur.html.
[182] A.g.y.

gizeminden, kaosundan çok etkilense de bir o kadar da içine girmez, tehlikeye bulaşmaz.[183]

Flaneur, kavramı üzerinden Emre Zeytinoğlu katalog yazısında, Hafriyat sanatçılarını ve yapıtlarını açıklamaya devam eder:

> "Walter Benjamin'in "flaneur"ler için yazdığı gibi; Hafriyatçılar'ın da yapıtları, sanatçının metropollerde caddeler boyunca yürümekte olduğu izlenimini verir. Bu yapıtlar, büyük göç dalgalarına maruz kalmış metropolde gezinirken, ansızın karşılaşılan; ama çok da dramatik ve çözümlemeci öyküler içermiyormuş gibi duran görüntüleri yansıtır. Söz konusu görüntüler ilk bakışta, havadan fotoğraflanmış bir kent peyzajı kadar durağan ve hızla göz atılmış bir haber fotoğrafı kadar etkisizdir. Görüntülerdeki bu sıradanlığın altında, metropoldeki hızlı ve sürekli değişimin yarattığı bir körleşmenin olduğu düşünülebilir.
>
> …
>
> Böyle bir metropol algılaması, Hafriyat sanatçısını, "flaneur" tavrı ile iyice benzeştirir ve onun yolunu kent merkezinden açığa düşürür. Benjamin, yürümekte olan bir "flaneur" için, ışıklı caddelerde ve geniş meydanlarda karşımıza çıkan bistroların, dükkânların, gülümseyen kadınların vs. bir öneminin kalmadığını vurguluyordu. Buna karşılık, uzak ve karanlık sokakların, köhne meydanların çekiciliği büyümeğe başlayacak ve yabancı mahallelerde bir serüvene dalmış olmanın pratiği, "yaşamın gerçeği" halinde parlayacaktır. Aslında bu "yaşamın gerçeği"nin anlamı; mahallenin yabancı bir yer olması kadar, o mahallede bulunan gezginin "öteki"liğidir ki; bu karşılıklı "ötekileşme", tam bir metropol duygusunun deneyimlenmesidir.[184]

Caner Karavit de sergi katalog yazısında, İstanbul ve genel anlamda Türkiye'deki 1980 sonrası çarpık kentleşmenin Hafriyat sanatçı grubunun sosyal gerçekçi sanat anlayışını beslediğini belirtmiştir.[185] Türkiye'de 1980 sonrası rant sağlamak üzerine kurgulanmış gecekondulaşma, mafyalaşma, 1990'lı yıllarda melez kültürü oluşturmuş, Hafriyat bu kültürden edindiği malzemeyi, günlük yaşamı sanatına aktarır:

> "Hafriyat, melez kent mekânını içindekilerle yararak kaplar. Bunu en iyi biçimde ifade edebilmek ise, onu patlatma noktasında izleyebilen bu kent gezginlerinin bir eylem biçimidir. Kentte, ruhumuzun çatırdayan yarıklarına giren hafriyat, sokaklara bakmasını bilen için de görünenin altındakini elde etmek isteyen için de ganimetlerle doludur.

[183] Selda Tuncer, "The Destruction of a city myth In Late Modern Turkish Cinema", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara, 2005, s. 8.
[184] Emre Zeytinoğlu, Yer"in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat", Yalan Dünya sergi katalogu, s. 6-7.
[185] Caner Karavit, "Hafriyat "Yalan Dünyası"", **Yalan Dünya sergi katalogu**, s. 14.

> Günlük yaşamımızda bize görsel yığınlar sunan bu ganimetlerden birkaçı, kazayla görsel belleğimize takılıp her an bir resme ya da heykele yol açabilir."[186]

Hafriyat sanatçıları bu duruşla sosyolojik bir incele içine girmemiştir. İçinde bulunduğu kent kültürünün melezliğini fark etmiş, keşif yapan bir sanatçı grubu olarak meseleye karşı nerede duracağına karar vermiştir:

> "Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezleştirdiği kent kültürü, "arada" bir oluşum yarattı. Çoğu Hafriyat sanatçısı, kentin bu ayrıksı geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalıştı; akademik kuramcıların ürettiği, şık ya da steril buldukları örneklere mesafeli durdu ve 'başka' bir gerçekliğe baktı."[187]

Böylece, Hafriyat gündelik yaşamın kaygılarını, problemlerini, çarpıklıklarını ortaya çıkartmak için yerin altını kazan, gizli olanı çıkartmaya çalışan ama yenilik peşinde değil, zaten var olanı göstermeyi amaç edinmiş bir sanatçı grubu olarak varlığını sürdürmektedir. Bu duruş çerçevesinde, "Yalan Dünya" anlayışı, günlük olaylara karşı, herhangi sokaktaki bir insanın yaşamını özetleyecek alt metne sahiptir. "Yalan Dünya" arabesk müzik içerisinde ifade bulduysa da, aslında bu Türk insanın kaderciliğini, naifliğini, mücadeleciliğini ifade etmektedir. Yalan dünya, çok kimlikli ülkenin bireylerinin ortak bir çatı da toplar, o da umutsuzluktur[188].

Hafriyat günlük yaşamın olağanlıklarını sanatın konusu haline getirmektedir. Bu sergideki işleri incelersek, Hafriyat'ın 1996'dan 2004'e kadar genel duruşunu da inceleme şansı yakalamış oluruz. Murat Akagündüz, bu sergide, Türkiye'deki yasal düzenlemelerin ihlalinin sonucu, orman alanlarına yapılan otelleri, oryantal düşünceye hitap eden, ancak modern yaşamın gereksinimi tüm ihtiyaçları karşılayan tatil köylerini mitleştirerek, yaratılan yeni simülasyon cennetleri eleştirmektedir.

---

[186] A.g.y. s. 15.
[187] Emre Zeytinoğlu, "Yer"in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat", Yalan Dünya sergi katalogu, s. 6.
[188] Caner Karavit, "Hafriyat "Yalan Dünyası"", **Yalan Dünya sergi katalogu**, s. 17.



Resim 24: Murat Akagündüz, "Uyanmak İstemediğiniz Bir Rüya", t.ü.y.b., 200X155 cm, 2003, kaynak: "Yalan Dünya" Sergi katalogu, s. 26.



Resim 25: Murat Akagündüz, "Her şey dahil", t.ü.y.b., 160X130, 2003. kaynak: "Yalan Dünya" Sergi katalogu, s. 29.

Hiçbir zaman görülmemiş, Levent Çalıkoğlu'nun varlığından bile şüphe ettiği Charlie, Almanya'da düzenlenen "Yalan Dünya" sergisinde, daha önce de sergilenmiş ancak bu serginin de konseptine uygun düzenlemeleri ile izleyiciye Türk insanın pratik zekâsını, keyfine düşkünlüğünü ve alışkanlarını göstermektedir. Otoban kenarında bulduğu ilk yeşilliği piknik alanına çeviren, çilingir sofrasını kuran, köyden kente yıllar önce gelmiş kuşakların evlatları ve onların adaptasyon döneminin pratik çözümlerini Charlie'nin işlerinde okumak mümkün.

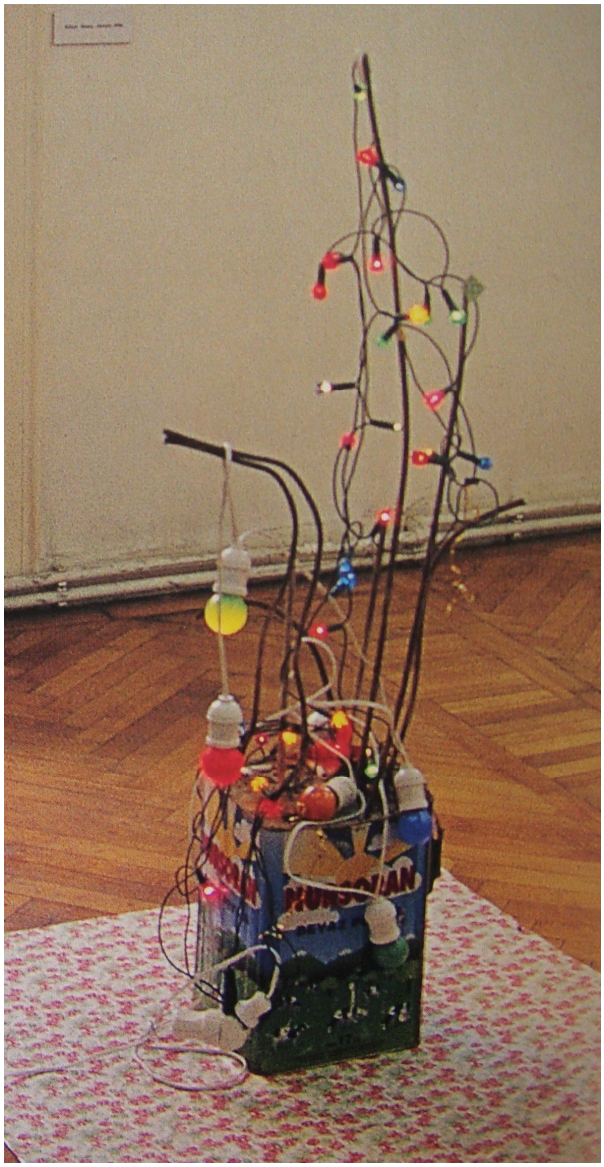


Resim 26: Charlie, "Ye, İç, Sıç", düzenleme, 1997,

AB kapısında sorgulanan, değişmesi beklenen Türkiye'nin, daha iyi tanıtımı için düzenlenen "Yalan Dünya" sergisinde, Charlie bu sefer soru soran olur. Sergi katalogundaki sorular şöyledir.

> "Allah garibanlara pahalıya mal oluyor mu?
> Evlenmeden önce seksin günah olduğu toplumlarda homoseksüelliğe toplu geçiş yapıldığı sizce doğru mudur?
> Son yüzyılın en büyük keşfi neden prezervatif değil de başka bir şeydir?
> Oral ve anal seksten bihaber toplumların AB'ye girmesi mümkün müdür?
> Gariban bir ülkenin başbakanı olsaydınız gelişmiş ülkelerden silah mı yoksa kitap mı talep ederdiniz?
> CIA'in en ilginç cinayetini, Kongolu bir liderin diş macunu tüpüne zehir enjekte ederek işlediğinden haberiniz var mı?
> Kaç Filistinli ölü bir İsrailli ölü eder?"[189]

[189] Charlie, "Charlie'nin soruları", **Yalan Dünya Sergi katalogu,** s. 32.



Resim 27: Antonio Cosentino, "Beton-Demir", tarihi belirsiz, enstalasyon, kaynak, "Yalan Dünya" sergi katalogu, s. 34.

Antonio Cosentino "Yalan Dünya" sergisine hem yağlıboya tuval işleriyle, hem de fotoğraf ve enstalasyonları ile katılmıştır. Eski, çöp olarak nitelendirilebilecek teneke kutuları kullanarak, arabesk kültürün vazgeçilmez küçük renkli ampulleri ile kombine ettiği gece lambaları, gecekondu mahalleleri ve gecekondu gibi birbirinin üzerinde çarpık inşa edilmiş apartmanları fotoğraflamış; resimlerinde bu malzemeleri kullanmıştır. Cosentino, resimlerinde arabesk müzik dinleyen dolmuşçunun içeriden dışarıyı gören resmi ile yaşamının nasıl geçtiğini, bir dolmuş şoförünün günlüğünü yansıtmaktadır.

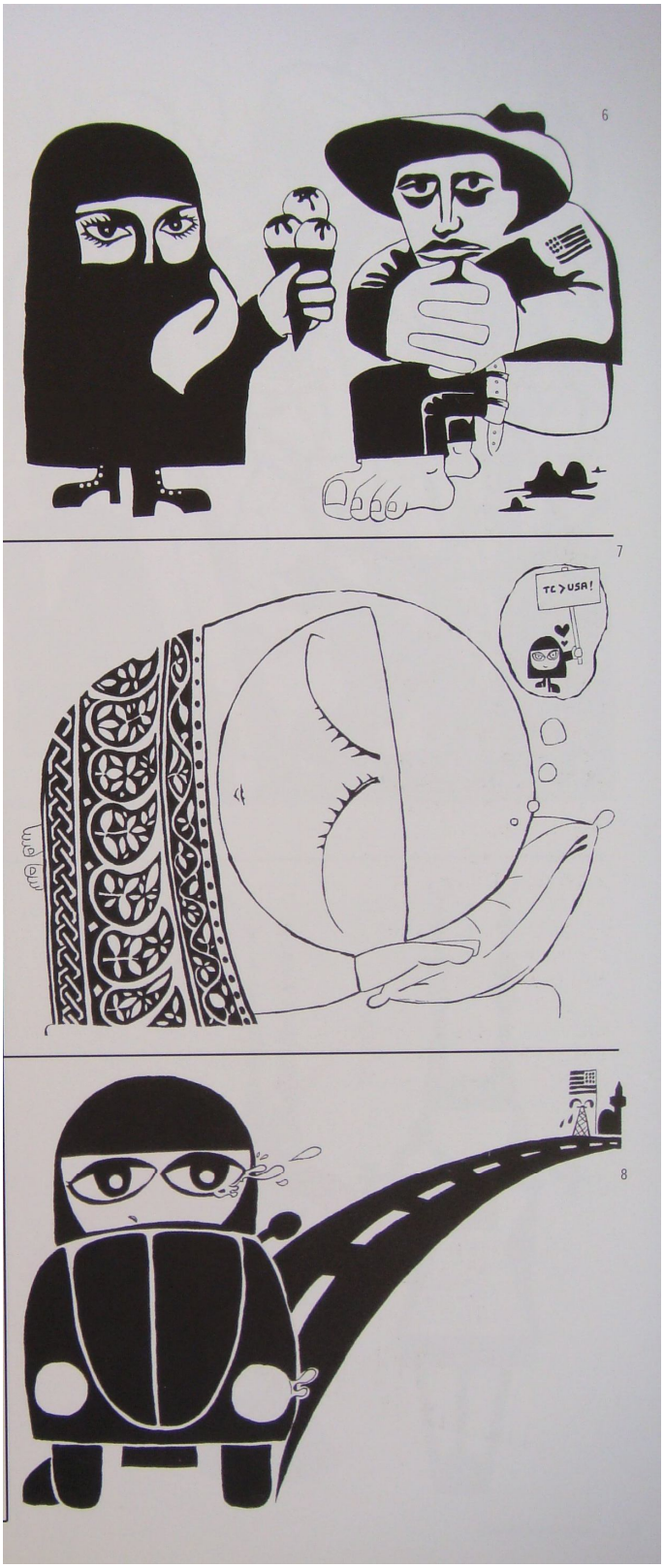


Resim 28: Antonio Cosentino, "69 Vosvagen", t.ü.y.b., 150X120, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s, 36.

Ekstramücadele, yani Memed Erdener'in karikatürist ve grafik tasarımcısı sıfatlarından beslenerek gerçekleştirdiği işleri, "Yalan Dünya" sergi katalogunda, Erden Kosova'nın yazısı özetlemektedir:

> "Türkiye'de toplumsal belleğe işlemiş ve ulusal kimliği kurmakta belirleyici olmuş iki ya da daha fazla grafik öğeyi üst üste bindirme, yan yana getirme, karşıtlaştırma gibi oyunsu tekniklerle birbirine iliştirdi: ulusal köken mitini besleyen haritalar, çizelgeler; cumhuriyetin erken dönemindeki ödev ve bağlanım duygusunu halen anakronik biçimde empoze eden ilkokul kitaplarından alınma cümleler ve çizimler; Arap ve Latin alfabeleri ve dolayısıyla toplumun dünü ve bugünü arasında süregiden gerilim, yakın tarihin dramatik ve tarihsel anlarına ait fotoğraflar; Kemalist, İslamcı ve faşist ideolojilerin ikonografileri ve gündelik yaşama ait ikonlar (kamu daireleri ve şirketlerine, siyasal partilere ait logolar, uyarı tabelaları vs.)."[190]

[190] Erden Kosova, Ekstramücadele tanıtım yazısı, "Yalan Dünya" sergi katalogu, s. 40.



Resim 29: (Aşağıdan yukarı) Ekstramücadele, “Icecream”, 2003
Ekstramücadele, “Uyku”, 2003
Ekstramücadele, Ağlayan Vosvoslu, 2003.
Kaynak: Yalan Dünya katalogu, s. 41.



Resim 30: Ekstramücadele, "Barış Ormanı", 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 43.



Resim 31: Tina Fischer, "Lübnan'da bir leylek yuvası", t.ü.y.b, 140X128, 2004, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 47.

Hafriyat 3 sergisinde gruba katılan ve 1996'dan beri İstanbul'da yaşan Tina Fischer, Avusturyalı bir sanatçı olarak, Türkiye'yi tanıtan Hafriyat sergisinin içerisinde yer alarak ironik bir anlama sahiptir. Türkiye'yi ve Ortadağu'da gözlemlediklerini, Türkiye'de yaşayan bir Avrupalı olarak anlatmaktadır. Avusturyalı bir sanatçının dilinin Hafriyat sanatçılarıyla bir olması sergi için önemli bir değerdir. İstanbul şehrinin kozmopolitliğini, arabesk kültürün günlük hayat çözümlerini Tina Fischer tuval resimlerinde ve fotoğraflarında görmek mümkündür.

Hafriyat sanatçı grubunun başından beri yer alan Hakan Gürsoytrak "Yalan Dünya" sergisine tuval resimleriyle katılmıştır. Hafriyat'ın kent gezginliğini yansıtan bir ressam olmasının dışında, Türkiye'deki önemli vakalar üzerine de gözlemci kişiliğini de resimlerine yansıtmıştır.



Resim 32: Hakan Gürsoytrak, "Kaçak Rakı Operasyonu", t.ü.y.b, 36X42 cm, 2004, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 59.

Hakan Gürsoytrak, Türk toplumundaki değişimin aksaklığını toplu bir nikâh töreninde göstermeye çalışmaktadır. Kimi gelinleri modern gelinlikleri, kimi gelinlerin tesettürleri dikkat çekicidir. Gürsoytrak bu ikilemi, şu alıntı ile sergi katalogunda da aktarmaktadır:

> Tanzimat Fermanı'ndan (1839) bu yana hakikatte olan devamsızlığın nasıl bir zihniyet ve iç insan buhranına yol açtığından bahseden Ahmet Hamdi Tanpınar, 1951 yılında şöyle yazmış: "Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayati meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut bu mühim ve hayati meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka

haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir."[191]



Resim 33: Hakan Gürsoytrak, "Toplu Nikâh", 2004, t.ü.y.b, 150X240, Yalan Dünya Sergi Katalogu, s. 59.

Hafriyat 3 sergisi ile birlikte katalog yazılarını yazmaya başlayan Caner Karavit, ilk defa "Yalan Dünya" sergisinde sanatçı kimliği ile gruba katılmıştır. Ahşap oymaları, yağlıboya tuval çalışmaları ile Hafriyat sanatçılarının şehir gezgin sıfatını yakalamaktadır. Ayrıca, Karavit'in işleri, sanat tarihinin önemli sanatçılarına göndermeler de içermektedir:

Şipşak
sabahtı saat altı
alarga sesi bi
derken bacanın ardından
havada açılıp kapanan kanatlar
bana vangoh'un
belki de kendimin
ölümünü anımsattı
can yücel[192]

[191] Hakan Gürsoytrak, "Yalan Dünya" Katalogu, s. 59.
[192] Caner Karavit, "Yalan Dünya" sergi katalogu, s. 62.



Resim 34: Caner Karavit, "Şipşak", 2001, karışık teknik, 50X150 cm, Yalan Dünya Sergi Katalogu, s. 63.

Eyüp Öz'de 1997 yılından beri Hafriyat sanatçılarının bir üyesi olarak, "Yalan Dünya" sergisinde, gündelik yaşamımızda sıkça kullandığımız eşyaları ve balon şişiren adam işlerini sergilemiştir.



Resim 35: Eyüp Öz, "Masada Eşyalar", siyah mermer, 70X70X80, 1993-1999, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 74



Resim 36: Eyüp Öz, "Balon Grubu"dan bir görüntü, tarihi belirsiz, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 72

Hafriyat sanatçı grubunun kurucularından biri olan ve grubun isim babası resmin sahibi Mustafa Pancar, "Yalan Dünya" sergisinde, Türk toplumun içindeki arabesk kültürü, holiganlığını anlatırken, sürekli televizyonlarda turizm cenneti olarak anlatılırken izleyicinin kafasına kazınmış olan imgeleri tuvale yansıtıyor. Ayrıca bireysel sergilerinde birinin de konusu olan "Halı Savaşları"ndan örneklerin yer aldığı Mustafa Pancar işleri, Hafriyat'ın genel duruşunu gösteren sanatçılardan biri olarak sergide birçok işi ile yer almıştır.



Resim 37: Mustafa Pancar, "Taraftarlar", t.ü.y.b, 146X114 cm, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 76.



Resim 38: Mustafa Pancar, "Kasetçi (AB'den önce)", t.ü.y.b, 114X146 cm, 2003, "Yalan Dünya" sergi katalogu s. 80.

Nalan Yırtmaç, İstanbul sokaklarında, duvar üzerine yaptığı şablon işlerinin fotoğraflarını ve benzer grafitileri sergi mekanında oluşturarak, Türkiye'deki kimi çeşitli insan tiplerini göstermiş, yükselen yeni sağ ve dinci kanadı destekleyen insanları da ironik bir şekilde göstermiştir. 2/5 BZ Serhat Köksal'da Hafriyat sanatçıları ile bir sergiye ilk defa katılmıştır. 1986 yılından beri bu isimle müzik, etiket, fanzin vb. işler yapan Serhat Köksal, "Yalan Dünya" sergi açılışında ses düzenlemeleri ve videoları ile katılmış, küratöryel çalışmalara muhalif bir duruş sergilemiştir. Anabala projesi de gene bu sergi kapsamında Hafriyat'a katılmıştır. "Murat Ertel ve Ceren Oykut'tan oluşmaktadır. Pek çok sanat dalını bir arada harmanlayan" Anabala, İstanbul sesleri ve kültürlerine odaklı disiplinlerarası bir projedir. Anabala ikilisi de sergiye kes/yapıştır, montaj ve karikatürleri ile katılmışlardır.

1.12. İmalat Hatası (2005)

2005 yılında gerçekleşen 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü, İngiliz Charles Esche ve Vasıf Kortun yapmıştır. Bienal yönetmenliğini Çelenk Bafra gerçekleştirmiştir. İlk defa bu Bienal'de İstanbul'u küresel sanat piyasasında tanıtma amacıyla tarihi mekân kullanımından vazgeçilmiştir. Bienal sergileme alanı olarak Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo 5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garibaldi Binası kullanılmıştır. Bienalin kavramsal çerçevesi ise İstanbul'dur. Hatta yabancı sanatçıların İstanbul'u işlerinde yansıtabilmesi için misafir sanatçı programı uygulanmıştır.[193] Mustafa Pancar'ın belirttiği gibi, "konusu İstanbul olan bir Bienal'de Hafriyat sanatçılarının olmaması düşünülemezdi." [194]

Hafriyat sanatçıları Bienal öncesinde, katılımlarına dair bir röportajda, Bienallerin Türkiye sanat ortamında, yenilik getirdiğini, yeni bir vizyon kattığını belirtmektedir. Ancak işin bu kadar şova dönüşmesini de eleştirmektedir. Hafriyat grubu, Bienal'e katılımlarını da önemli bulmaktadır, çünkü sergi İstanbul temalıdır, Hafriyat'ında teması da İstanbul'dur. Ancak grup için olumlu olan şudur: Küratörsüz, bağımsız, kendi kendini yöneten Hafriyat sanatçıları, Charles Esche ve Vasıf Kortun küratörlüğünden

[193] Marcus Graf, "Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007", **Kullanma Kılavuzu**, 2007, s. 70.
[194] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, YKY, 2007, s. 45.

bağımsız olarak bu Bienale katıldıkları için memnundur[195]. Hatta katılımları da "misafirperverlik" başlığı altında gerçekleşmektedir. Bienal katalogunda, Misafirperverlik alanı şöyle açıklanmıştır:

> "İstanbul bienali'nin Konumlandırmalar Programı'nın çekiderğini Antrepo No:5 binasının 2. katında yer alan Misafirperverlik Alanı oluşturmaktadır. Misafirperverlik Alanı konuk ve ziyaretçileriyle etkinleşerek kentteki çeşitli sosyal ve sanatsal girimlerin buluşma noktası haline gelecektir."[196]

Bu kapsamda Hafriyat "Procje: İmalat Hatası" sergisiyle katılmıştır. Hafriyat misafirperverlik alanını Halil Altındere'nin küratörlüğünde "Serbest Vuruş" sergisi ve yabancı öğrenci gruplarının toplu sergisi ile paylaşmıştır. Hafriyat bu sergide kendini imalat hatası olarak değerlendirerek, akademi dışı, hatalı işler üretmeye yönelik bir çaba içerisine girmiştir. İmalat Hatası projesi ile katılan Hafriyat sanatçıları, tüketilebilir nesneleri kullanarak, 2000'li yıllarda, pop art'ın kullanımını grubun eleştirel diline entegre etmiştir. Pop kültürünün Türkiye'de 1990'lı yıllarda palazlanması ile bu dönemde bir grup hareketi olarak ortaya çıkan ve varlığını devam ettiren Hafriyat, içinde bulunduğu Türkiye durumunu, tüketim çılgınlığını fazla kelimelerin içinde kaybolmadan (1990'lı yıllarda kültür endüstrisi, Adorno, Baudrillard metinleri içerisinde sosyolojinin derinlerinde kaybolan sergi metinlerine muhalif duruşuyla) günün eleştirisini yapmıştır. Bu eleştiriyi yaparken, Hafriyat önce kendisini bir imalat hatası olarak tanımlamış, sonra topluma kendisini gösterirken, çürüyen, yozlaşan, kültür ve kimliğini yitiren Türkiye insanına hataları göstermeye çalışmıştır. Ancak imalat hatası toplumun büyük çoğunluğunda varsa o zaman bu durum, hata olmaktan çıkıyor. Hafriyat sanatçıları, Türkiye sosyal yaşamındaki mafyalaşma, yolsuzluk, yoksulluk, gecekondulaşma gibi bir çok hatalı olarak değerlendirilebilecek durumu ve çürümeyi, Bienal sınırları içerisinde İstanbul üzerinden dile getirmektedir.

---

[195] Ayşegül Sönmez, "Hem evsahibi, hem misafir", Milliyet Sanat, Eylül 2005, s. 21.
[196] 9. Uluslararası İstanbul Bienali katalogu, s. 244.



Resim 39: Murat Akagündüz, "İSKİ", 116X89 cm, t.ü.y.b, 2001, Procje: İmalat Hatası Katalogu s. 18.

Hafriyat sanatçı grubu, içinde bulunduğu tamamlanmamış modernliğin yarattığı imalat hatasını kurcalamaktadır. Sanatçılar, yurtdışına çıktıklarında Türkiye'de yarı-modernliği daha iyi algıladıklarını belirtmişlerdir. Bu çelişkili durumu Hafriyat sanatçıları estetikleştirir:

> "Modernite projesi imkânlarını tüketmiştir. Hafriyat grubu, bireysel üretimleriyle bir grup olarak altına imza attıkları ortak estetiklerinde her fırsatta modernitenin maskesini düşürmeyi denemektedir. Bu anlamda modernist, bir diğer anlamda şimdiyle kurdukları teslimiyetçi ilişki açısından da moderndir. Bugüne ilişkin olanı, şimdi'yle bağlarını, olanca özgürlük içinde farklı ve çelişik öğeleri bir araya getirerek şimdiye teslim olarak yapmaktadırlar."[197]



Resim 40: Procje: İmalat Hatası sergi görüntüleri, Hafriyat Karaköy arşivinden.

[197] Ayşegül Sönmez, "Kenar Metropol Çocukları", Art-İst Güncel Sanat Dergisi, 9. İstanbul Bienali Özel Sayısı, s. 93.

İmalat Hatası'nı Hafriyat sanatçıları sergi katalogunda tanımlar:

> "Evrensel olan modern ütopyanın tamamlanmamış ve eksik kalmış projesi üzerinedir. Geleneksel toplumların evrensel modele geçme çabalarının ortaya çıkardığı melez ve taklitçi çözümlemelere dairdir. "imalat hatası", tüm kültürel yapılanmalarda olduğu gibi Hafriyat'ta da bulunur ve bu proje de hatalı imalatı önerecektir."[198]

Hakan Gürsoytrak, sergi katalog yazısında, tüketim toplumunu yarattığı yeni modern ütopyanın parçası olarak, imalatını ve var oluşunu hatalı bulmaktadır. Üretimin ve tüketimin yüceltildiği bir düzende değerlerin anlamsızlaştığı belirtir. Bu nedenle geleneksel olanın değeri her geçen gün artmalıdır, ancak tam tersi gerçekleşmektedir. Metalar dünyasında, değer yargıları muğlâklaşmaktadır. Bireylerin nesneler ile kurdukları ilişki bu değer yargıları üzerinden şekillenmektedir. Hakan Gürsoytrak, bunu dünyanın sonu olarak değerlendirmekte ve bu söylemi haykırmak için de Bienal'de olduklarını anlatır:

> "Hafriyat, Doğu ile Batı'nın buluştuğu yerde İstanbul'dadır. Bienal'e de o yüzden katıldı, duyanlara 3. Dünya, Büyük Modern Ütopya'nın imalat hatasıdır diyebilmek için. Ben bu hatanın mamulü, hatanın parçasıyım, demek için hatalı olmayı önerdi.
>
> Seri imalatın mükemmel örneği, her biri diğerinin aynısı steril idealizasyon makinesi değilim. Ufuk çizgimi değiştirebilme olasılığımın var olduğunu bilmenin keyfini çıkarıyorum. Evet, ben bir imalat hatasıyım. Geleceğe model oluşturmak değil, günü kurtarmak istiyorum. Kaç darbe tatmışım ben, nasıl bir imalat olmamı umut ederdiniz?"[199]

[198] Tanım, **Procje: İmalat Hatası sergi katalogu**, 2005, s. 4
[199] Hakan Gürsoytrak, "Mesele: İmalat Hatası", **Procje: İmalat Hatası sergi katalogu**, 2005, s. 15.



"Ve II. Cehalet Devri başladı. Bu devirde hiç kimse kurtadam olamadı. Otladı"

Resim 41: Extramücadele, "Dolunay", 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu sf. 34.

Tüketim toplumunun ürettiği bireyleri eleştiren Extramücadele gibi Charlie'de bu sergide, "Yalan Dünya" sergisinde yaptığı gibi izleyicinin bilinç düzeyini sınayan sorularını yöneltir:

> "Amerika darbe başına kaç öder?..
> Sünnet insan haklarına aykırı mıdır değil midir…?
> Tayyip hiç Jean Paul Sartre okumuş mudur?
> Türklerin gözleri çekikken nasıl oldu da yuvarlak oldu?
> George Bush kaçıncı dereceden alkoliktir?
> Amerika atınca suç olmaz, biz yapmaya çalışırsak suç olur…
> Allah ne iş yapar?"[200]

Tan Cemal Genç, "Kainatta İmalat Hatası yoktur" başlığı altında, kimi unsurlara dikkat çeker ve insanların çevreye verdikleri zarar ve nasıl bir imalat hatası olduğumuza dikkat çeker.

[200] Charlie, **Procje: İmalat Hatası katalogu**, 2005, s. 24.



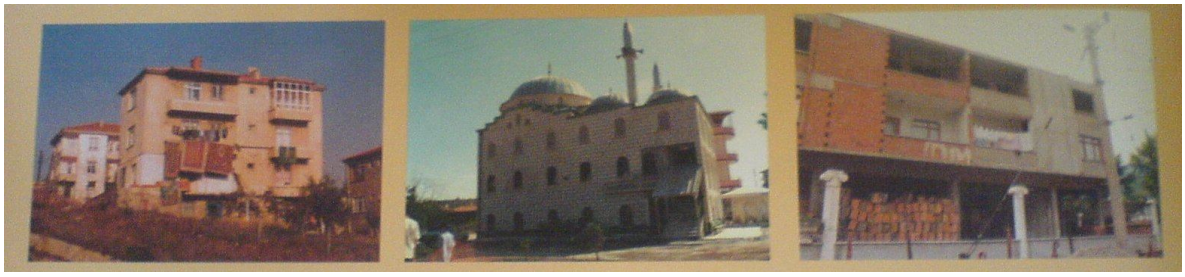
Resim 42: Tan Cemal Genç, "Kainatta imalat hatası yoktur", Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 37.



Resim 43: "Hakan Gürsoytrak, "LPG Düğün Salonu", 149X190 cm, t.ü.y.b, 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 43.

Hakan Gürsoytrak, LPG aracın patlaması üzerine havaya uçan düğün salonunu resmederek, her zamanki gibi, Türkiye'nin üçüncü sayfa olaylarını konu alır. Gündelik yaşamımızda artık duyduğumuz şaşırmadığımız, hatalı yerleşim bölgeleri, çarpık kentleşme, üretim hatası kazalar, siyasal olaylar, Gürsoytrak'ın tuvallerine yansır. Ayrıca, Hakan Gürsoytrak Bienal kapsamında, çeşitli şehirlerde çektiği fotoğrafların hatalı olanlarından da bir düzenleme gerçekleştirir:

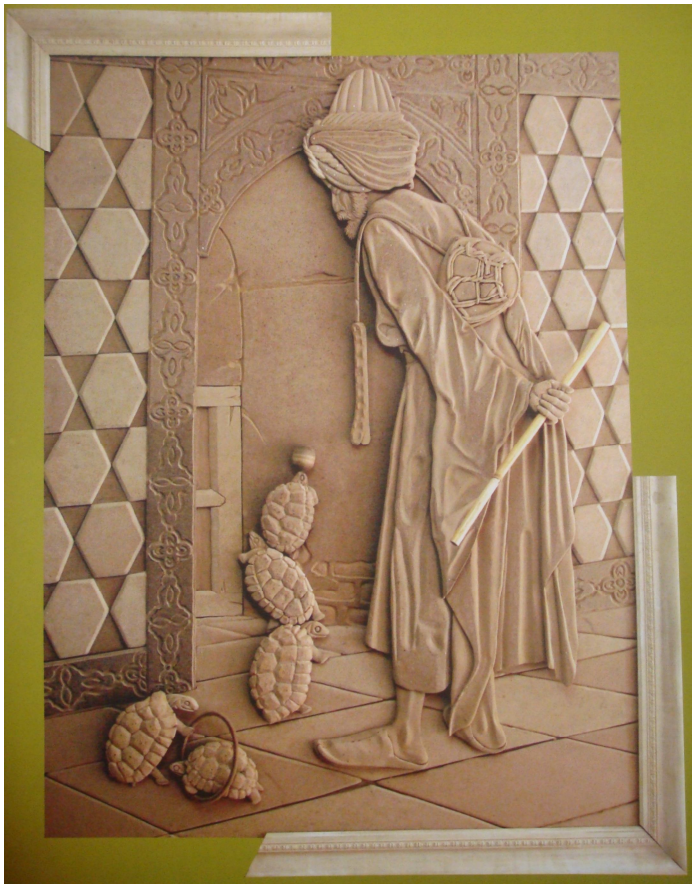
> Bu serideki binaların topraktan, tarlalardan biten hali, üst katlarındaki "filiz"leriyle, tamamlanmamış, ancak üremeye ve çoğalmaya hazır organik kimlikler izlenimi vermektedir. Alt kat dükkan, tabela vs. üst kat yerleşim için, sıvalı duvarlar, balkonda asılı halılar, beyaz plastik sandalyeler, ev içi yaşam nesneleri, uydu anteni dışa açılan göz, üst kat tuğlalı ve sıvanmamış, çatısız baca ve filizler, boyu uzayacak çocuk misali, hareketli, yerleşmek üzere olan dinamik bir kültürün göstergeleridir."[201]



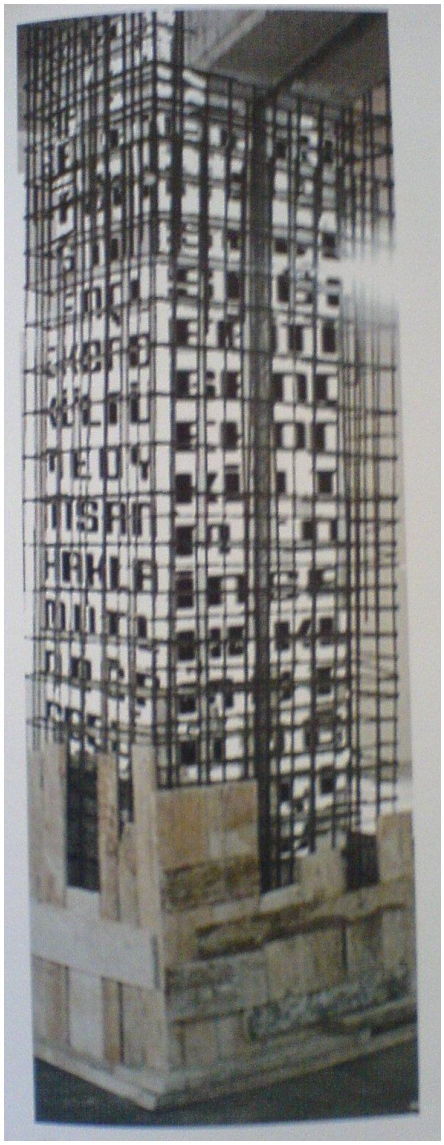
Resim 44: Hakan Gürsoytrak, "Bînâ: Gören Göz", fotoğraf serisi, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 42.

Pera Müzesi tarafında yüksek fiyata satın alınan "Kaplumbağa Terbiyecisi" resminin sanat dünyasında ve medyada yarattığı tartışmaları eleştiren bir iş olarak, Caner Karavit, tüketim toplumunun hatalı imalatı bir kaplumbağa terbiyecisi ile Bienale katılır. Caner Karavit'in işinde kaplumbağalar pek de terbiye içinde görünmemektedir. Hakan Gürsoytrak da hep savundukları muhalif duruşlarını bu noktada kaplumbağalara benzetir. Sorgular, biz de mi terbiye ediliyoruz.[202] Ancak Hafriyat sanatçıları, kendilerini terbiye eden, hamisiz, bağımsız bir sanatçı grubu kişiliğini korumaktadır.

[201] Hakan Gürsoytrak, "Bînâ: Gören Göz", **Procje: İmalat Hatası katalogu**, 2005, s. 42.
[202] Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, YKY, 2007, s. 56.



Resim 45: Caner Karavit, "İmalat Hatası olarak: Taklit 'Öz Kaplumbağa Terbiyecisi'", MDF üzerine oyma ve kakma, 100X150cm, 2005, Procje: İmalat Hatası sergi katalogu, s. 45.



Resim 46: Eyüp Öz, "Güçlendirme Kolono", 2005, Procje: İmalat Hatası katalogu, s. 51.

Eyüp Öz de İmalat Hatası sergisinde, 17 Ağustos 1999 depremi sonrasında hasarlı binaların güçlendirilmesi sürecinde yaşananlar üzerinde Antrepo No: 5 sergileme alanında bir güçlendirme kolonu yapmıştır. Hatalı üretimleri, yeni hatalarla çözmeye çalışan Türk toplumunu anlatması açısından bu güçlendirme kolonu anlamlıdır. Eyüp Öz, sağlam temellere oturtulamamış Türkiye Cumhuriyeti, sağlam temellere oturtulmamış binalar arasında bir benzerlik kurmaktadır.

1.13. İstanbul Defterdarları (2006)

İstanbul Defterdarları projesi 1999 yılına kadar dayanmaktadır. Her sanatçının eskiz defteri vardır. Küçük karalamalar, notlar, boya denemeleri vb. yer aldığı bu defterleri bir araya toplayarak kitap haline dönüştürme fikri, 6 yıllık serüveni sonunda, bir sergi ile de desteklenmiştir. Bir çok kitapevi tarafından reddedilen ve basılamayan bu projenin hayata geçmesinde Hafriyat inisiyatif olarak ilk yayınını da gerçekleştirmiş. "İstanbul'un en azılı defter tutanlarının (69 kişi) sergi"si Karşı Sanat Çalışmaları'nda 22 Şubat – 4 Mart 2006 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.



Resim 47: İstanbul Defterdarları kitap kapağı, Hafriyat Karaköy arşivi.

Kitap sunumunda İstanbul defterdarlarının fikir babası olarak Esat Başak belirtilmiştir. Kitabın hazırlık aşamasında, sayfaları Nalan Yırtmaç, İlhan Sayın, Tan Cemal Genç toparlamıştır. Kitap kapak tasarımı "Extra grafik mücadele" yani Memed Erdener'e aittir.

Bu projenin ardından Hafriyat, bağımsız kimliğe sahip Birgün gazetesine "Bu Sayfada Hafriyat Var" projesini önermiş ve hayata geçirmiştir. Bu projenin gelişimi üzerine çıkan yazıda, Hafriyat, tersten işleyişi anlatıyor. Hafriyat, altkültürü anlatan bir tavra da sahiptir. Altkültür, fanzin (fotokopi ile çoğaltılan dergi/yaprak) ve sokak kültürünü, 10 yıllık geçmişe hapsetmek yerine gazete formatına uyarlayarak, bu amatör ruhu ayakta

tutmayı başarmıştır. Hafriyat sanatçı grubu, defterdar projesi sonrasında kendi içerinde kurdukları "Gazete Hafriyat" ekibi ile çalışmalarını toparlayıp Birgün gazetesine bir proje önerisinde bulunmuş ve projeleri Birgün gazetesi tarafından kabul edilmiştir. Hafriyat sanatçı grubu, eskiz alışkanlığını gazeteye taşıyor. Ancak burada önemli bir nokta da, Gazete Hafriyat grubundan Birgün gazetesi için hazırlanan çizimlerin Hafriyat adıyla yayımlanması ve çizerinin adının kullanılmamasıdır. Grup duruşunu gazete köşesinde koruyan sanatçılar "bir imza yüceltmek yerine, Hafriyat adı altında, sanatçıların yaptığı işlere ağırlık vermeyi" tercih ediyor. Bu da Hafriyat duruşuyla paraleldir. Hafriyat sanatçıları, yaptıkları sergiler, kullandıkları başlıklar ile derdi olduğunu ifade etmiştir. Birgün gazetesiyle gerçekleşen bu iş birliği de derdini anlatma, daha çok kişiye ulaşma ancak bu yolda kendi duruşlarına sahip mecraları kullanma çabası dikkat çekicidir. Projeyi tanıttıkları röportajda, Hafriyat sanatçı grubu, Birgün gazetesine verdikleri bu öneride, gazetenin bağımsız oluşumunun önemli olduğunu, Hafriyat'ında bu anlamda "müteahhitsiz" duruşuyla örtüştüğünü belirmiştir.[203]



Resim 48: Birgün gazetesi, "Bu gazetede Hafriyat var" kitap ön kapağı

Hafriyat sanatçıları İstanbul Defterdarları projesini kitap haline de dönüştürmüşlerdir. Bu kitap, 69 sanatçının eskiz defterlerinden oluşmaktadır. Bu projenin ardında da Hafriyatçılar Birgün gazetesi için "Bu gazetede Hafriyat var" başlıklı çizimleri

[203] Evrim Altuğ, "Müteahhit karşıtı kültür ameleleri", **Birgün Gazetesi**, 24 Temmuz 2006, s.2.

yayımlatmıştır. Temmuz – Aralık 2006 ayları arasında, 115 günlük çizimler Hafriyat yayınları kapsamında kitap haline getirilmiştir.

1.14. Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat (2006)

Hafriyat sanatçıları, şehir dışında açtıkları sergilere Diyarbakır ayağını 2006 yılında ekledi. Grup, Diyarbakır Sanat Merkezi'nden aldıkları sergi teklifini kabul ettiler. Sergi 11-25 Kasım 2006 tarihleri arasında Mardinkapı'daki Keçiburcu'nda ve Diyarbakır Sanat Merkezi'nde gerçekleşti. "Lokal Cennet" ve "Çağdaş Nakliyat" isimli sergilere katılan Hafriyat sanatçıları Murat Akagündüz, Erim Bayrı, Charlie, Antonio Cosentino, Fulya Çetin, Manuel Çıtak, Extramücadele, Tan Cemal Genç, Arzu Filiz Güngör, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Can Tatlıparmak, Murat Tosyalı ve Nalan Yırtmaç olmuştur. Diyarbakır sergisinde, Hafriyat sanatçıları yerelden alacakları tepkilerden besleneceklerini düşünmüşlerdir ve Birgün gazetesine de şu açıklamayı yapmışlardır: "Yerellikten fellik fellik kaçılan zamanlara inat, yerelliğin türlü halleriyle haşır neşir" olmayı tercih etmişlerdir[204].



Resim 49 ve 50: Hafriyat "Lokal Cennet" afişleri, Hafriyat Karaköy arşivi.

[204] Ulaş Gürpınar, "Çağdaş Nakliyat, Diyarbekir ellerinde", **Birgün Gazetesi**, 15 Kasım 2006, s. 15.



Resim 51: "Lokal Cennet" sergisinden görüntü. (Hafriyat Karaköy arşivi)

Hafriyat sanatçıları, "Lokal Cennet" sergisi ile Çağdaş Nakliyat yaptıklarını ilan etmiştir. Hem resim sanatının hem de yerleştirmeyi devam ettiren Grubun modernist duruşu, bu sergide açık olarak devam ettirilmiştir. Hafriyat sanatçıları birey olarak bile sadece resim, ya da grafik ya da yerleştirme ile uğraşmamaktadır. Antonio Cosentino resimleri ve yerleştirmelerini bir arada sergilemektedir. Eski Barillo yağ tenekelerinden yapılan ışıklı yerleştirme, hijyen ile aynı kompozisyondadır. Eskimiş, tükenmiş, çöp olarak algılanan malzemeleri, Cosentino için sanatın malzemesine dönüşmüştür. Çöp pistir, ama hijyen başlığı altında, yeniden dönüştürülmüştür.

1.15. İkinci Uluslararası Kargart Video Festivali, Hafriyat Özel Bölüm

21–28 Şubat 2007 tarihleri arasında gerçekleşen Kargart Video Festivali'nde Hafriyat'a ayrılan özel bölüme katılan Hafriyat sanatçıları ve işlerinin listesi:

Mustafa Pancar – Tan Cemal Genç / Çağdaş Nakliyat / 6' 22''

Antonio Cosentino – Memed Erdener / Adam / 4' 06''

Neriman Polat / İki Keklik / 4' 49''

Neriman Polat / Plastik Cinayetler / 3'08''

Neriman Polat / Tekrarlama / 5'37''

Neriman Polat / Dönmek / 1'24''

Nalan Yırtmaç – Tan Cemal Genç / Kraftwerk Klip / Tortor TV / 3' 39''

Nalan Yırtmaç – Tan Cemal Genç / Çaktın Köfteyi / Tortor TV Belgeseli / 5'23''

Extramücadele / Barış Ormanı / 1'22''

Extramücadele / Dolunay / 2'17''13'

1. 16. Hafriyat Karaköy Açılış Sergisi (2007)

Hafriyat sanatçıları 1 Mayıs 2007 tarihinde yerleşik hayata geçerek, Karaköy'de bağımsız bir sanatçı mekanı açmıştır. Bu mekanın açılışını da bir Hafriyat sergisi ile yapmışlardır. Karaköy'de Necatibey Caddesi üzerinde olan bu mekan, 3 katlı bir sergileme alanına ayrıca atölye çalışmaları ve video gösterimi için salona sahiptir.

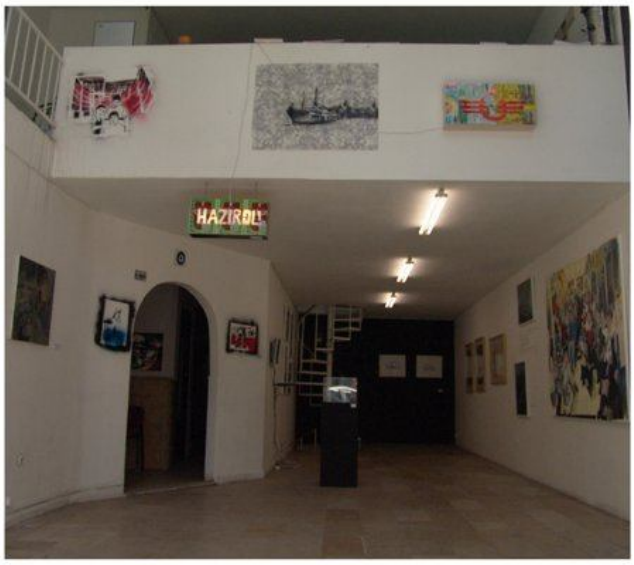


Resim 52: Hafriyat Karaköy açılış afişi, Hafriyat Karaköy arşivi.

Sergideki Hafriyat sanatçıları Murat Akagündüz, Banu Birecikligil, Charlie, Antonio Cosentino, Fulya Çetin, Nazım Dikbaş, Extramücadele, İnci Furni, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Nalan Yırtmaç'tır. Mekân koordinatörlüğünü ise Deniz Erbaş, bir sene boyunca devam ettirmiştir. Hafriyat Karaköy'deki ilk serginin basın bültenin mekanın kullanım amaçları özetlenmiştir:

> "Hafriyat Karaköy, bir sergi alanı olmanın ötesinde, seminer, forum, tartışma, sunum ve gösterimlerin yapılacağı çok amaçlı bir kültür mekânı olarak kurgulanıyor. Hafriyat Karaköy ile sanatçıların bir araya geldiği, sanatsal ve kültürel deneyimlerin paylaşılmasıyla yeni projelerin üretildiği, uygulandığı, bağımsız bir "çeşitli sanatlar alemi" oluşturmak amaçlanıyor. Hafriyat Karaköy'de Hafriyat grubu sanatçılarının bireysel ve grup sergilerinin yanı sıra, genç sanatçılara kişisel ve grup sergileri kurgulanacak, grup etkinliklerine, yurt dışından misafir edilen sanatçılara ve gruplara yer verilecek. Sergiler tüm disiplinlere ve küratoryel çalışmalara açık olacak."[205]

> "1990'lı yılların sonunda doğan Hafriyat grubu hareketi, Türkiye resminin bağımlı, akademik, anti-özgürlükçü kanadının dayattığı estetiğe verilen bir karşılıktır. Bugün Hafriyat Karaköy aracılığıyla grup, kendileri gibi bağımsız, anti-özgürlükçü pazara direnmek isteyenlere de evsahipliği yapmayı, tüm özgür icracılara sahip çıkmayı hedefliyor. Böylelikle hayat ve sanat arasındaki uzaklığı, hayatı temsil etmek üzere kurguladıkları mekânları sayesinde kısaltmayı istiyor."[206]



Resim 53: Hafriyat Karaköy açılış sergisi, kapıdan giriş görünümü. Hafriyat Karaköy arşivinden.

[205] Deniz Erbaş, "Hafriyat Karaköy: Çeşitli Sanatlar Alemi açıldı", basın bülteni, Hafriyat Karaköy arşivi.
[206] Ayşegül Sönmez, Hafriyat Karaköy Açıldı", **Birgün Gazetesi**, 7 Mayıs 2007, sayfa bilinmiyor, Hafriyat Karaköy arşivinden.

Hafriyat sanatçıları, mekanın kurulmasından sonra verdikleri bir röportajda, niyetlerinin çok seslilik olduğunu belirtmiştir. "Burası temelde, kendini ifade etmek için olanak bulamayan, fakat enerjisi yüksek gruplar için bir örnek teşkil etmek, vesile olmak ve yeni grupların doğmasına yardımcı olmak amacında. Niyetimiz çok sesliliğe gitmek. Bu yüzden burası bir tür laboratuar olacak, hem bizim hem de sanatla ilgili pek çok kişi için."[207]



Resim 54: Hafriyat Karaköy açılış sergisinden görünüm, Hafriyat Karaköy arşivi.

Türkiye'de burjuva sınıfının olmaması, hatta işçi sınıfının bile tam olarak gelişmemiş olmasına ek olarak, küreselleşme süreci ile şirket destekli sanatın gelişimi hızlı olmuştur. Türkiye Cumhuriyet tarihinde 1950'li yıllara kadar, sanat yeni devlet yönetiminin oturması sürecinde üzerine düşülen, halkın aydınlanması sürecinde önemli bir araç olarak değerlendirildiği için de devlet himayesinde gelişmekteyken, 1950

[207] Hande Özelsancak, "Hafriyat Hafriyat Hafiyat", **Gaste,** sayı:105, Yaz-2007, sayfa bilinmiyor, Hafriyat Karaköy arşivi.

sonrasında durum değişmiştir[208]. Savunucusu kalmayan sanat, üst üste gelen darbelerden sonra, neo-liberal politikaların elinde şirketlerin sosyal sorumluluk, sponsorluk şemsiyelerinin altına gizlenmeye başladı. 1990'lı yıllarda Hafriyat sanatçı grubu, kurumsallaşmış, anti-özgürlükçü sanat piyasasına akademisyenlerin önerisini dikkate almamış, sanat piyasasına duvara giren bir toplu iğne gibi değil, kendi bildiği gibi dahil olmuştur.

1.16.1. Bağımsız Sanatçı Galerileri (Artist-Run Space), Hafriyat Karaköy: Çeşitli Sanatlar Âlemi

Sanatçı galerileri, güzel sanatların farklı alanlarında çalışan sanatçıların bir araya gelip, kendilerinin yönettikleri galeri modelidir. Galerilerin sanatçılar tarafından yönetilmeye başlaması 1990'larda ortaya çıkar. 1990'lardan önce galericiler ve sanatçılar arasında hem bir iş birliği hem de çekişme vardı. Bu ikilem hâlâ devam etmektedir; ancak şimdi sanatçılar da kendi mekânlarını açıp, yönetiyor ve kendi istedikleri gibi sergilerin kurulmasına izin veriyorlar. Buna ek olarak küratöryel çalışmalarla projeler geliştiriyorlar. Galericiler, sanatçıların üzerinde para kazanan, tanınmamış sanatçıların sanat piyasasına dâhil olmasını sağlayan aracılık yapan insanlardır. Kavramsal sanat, yerleştirme sanatı, video sanatı gibi sanatta yeni dalların oluşması, 1960'lara denk gelir. Bu trendin yükselişi ile birlikte, galeriler de duruma uyum sağlamış olsalar da, alım satımı mümkün olmayan bu sanat eserlerinin sergilenmesi, galerilerce zaman içinde reddedilmeye başlamıştır. Güncel sanatın 1980 sonrası daha da yerini sağlamlaştırması ve galerilerin bu alanda sergilere mekân sağlaması, 1990'larda kendi galerisini yöneten sanatçıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Genelde birden fazla sanatçının belli bir ortak anlayış etrafından buluşmasıyla kurdukları galeriler, genç, yeni sanatçıların kendi performans ve sanat eserlerini sergilemeyi sağlamıştır. Sadece sergi mekânı olarak değil, performans, atölye çalışmaları, film, tiyatro gösterimlerinin de gerçekleştirilebileceği alternatif mekânlar yaratılmıştır. Belfast'ta kurulan "Catalyst Arts"[209] galerisi, sanatçı tarafından yönetimi, farklı disiplinlerin bir arada çalıştığı, yeni ilişkilerin ve ağların kurulduğu, yaratıcılığın ve küratörlüğün birlikte yapıldığı bir alan

[208] Ayşe Köksal, "Karaköy'de açılan 'Çeşitli Sanatlar Alemi' vesilesiyle", Hafriyat Karaköy arşivinden, detaylar bilinmiyor.
[209] Daha detaylı bilgi için internet adresi: http://www.catalystarts.org.uk/

olarak değerlendirilmiştir. Sanatçı galerileri, genel olarak farklı türlerde ve dallarda sanat yapan insanları bir şemsiye altında toplayan, Pazar kaygısı, galericiye göre düşüktür.

Genel anlamda disiplinler arası bir duruşu sahiplenen sanatçı galerileri, Türkiye'de 10–15 senelik bir gecikmeyle olsa da ortaya çıkmıştır. Hafriyat bir sanatçı inisiyatifi olarak, kimi zaman galeri (Evin Sanat Galerisi, AKM gibi) kimi zamanda sokak ve terk edilmiş mekânları (Hain Geceler Sergisi) dönüştürerek, projeleri gerçekleştirmişlerdir. Hafriyat, 1 Mayıs 2007 tarihinde açtıkları mekân ile imkânları yetersiz, sanat dünyasına yeni adım atmış gençler ve/veya yurt dışında gelen ve projelerini sergilemek isteyen sanatçıların dönüştürmesine açık bir mekân açmışlardır. Hafriyat Karaköy, tam anlamıyla yöneticileri sanatçılar olan bir sanat galerisidir.

İstanbul'da birçok galeri, Teşvikiye-Nişantaşı, Beyoğlu-İstiklal-Tünel'de yer almaktadır. Ancak Hafriyat, kentsel dönüşümü gerçekleştiren Oda Projesi, Apartman Projesi gibi bir misyonla, Karaköy'e inmiş, söylemini destekleyen bir duruş sergilemiştir. Hafriyat'ın söylemi ilk sergiden beri açıktı: "…aynı dertten muzdarip ressamların, heykeltıraşların bir araya geldiği özerk, sivil bir grup hareketi"[210]dir. Hafriyatçılar, büyük sponsorlu, söylemin ve anlatının paranın ardında yok olduğu sanat ortamına karşı durmaktadır.

1.17. Alternatif Seçim Afişleri (2007)

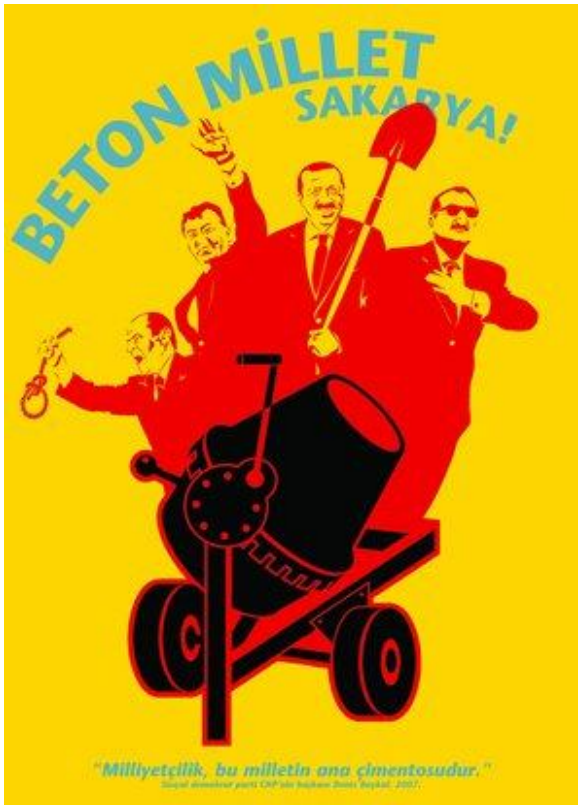
Hafriyat Karaköy'de Alternatif Seçim Afişleri adıyla ilk afiş sergisi 17 Temmuz'da açılmıştır. Hafriyat Sanatçıları dışında, bir çok tasarımcı ve sanatçının seriye katılmıştır: 2/5 bz Serhat, Ahmet Başar, Alican Tezer, Aligün Yıldırım, Antonio Cosentino, Aren Selvioğlu, Arif Kurca, Atılkunst, Barış Akbaş, Boran Üstün, Buket Püren, Burcu Tokatlı, Bülent Erkmen, Bürkan Özkan, Can Tatlıparmak, Cem Akar, Ceren Oykut, Deniz Örnek, Emir Yüksel, Erinç Seymen, Erkin Gören, Evrensel Belgin, Extramücadele, Fulya Çetin, Genco Gülan, Hakan Gürsoytrak, Hakan Seyrek, Hale

[210] http://www.art-hafriyat.com/

Tenger, Haluk Tuncay, Hetice Meryem, Işıl Döneray, İlhan Sayın, İlker Kayseri, İnci Furni, İrfan Önürmen, Kaan Tanman, Kenan Ünsal, Küratör, Metin Üstündağ, Murat Başol, Murat Lafçı, Murat Turan, Nalan Yırtmaç, Nazım H. R. Dikbaş, Neriman Polat, Onur Aynagöz, S.E.T. (Sürrealist Eylem Türkiye), Sadık Karamustafa, Serdar Beyaz, Serkan Tunç, Tan Cemal Genç, Uğurcan Ataoğlu, Ümit Şen, Vahit Tuna, Yetkin Başarır, Zeynep Özatalay.

Tasarımlarda, dönemin siyasal sorunları, vaatleri eleştirilmiş, ironik bir şekilde ele alınmıştır.





Resim 55: Cem Akar, Hafriyat Karaköy arşivi

Resim 56: Murat Turan, Hafriyat Karaköy arşivi

Bu sergi, ikinci sergi bozulmadan, yani sokak sanatçılarının grafitileri üzerine asılan alternatif seçim afişleri asılmıştır. Böylece gündelik yaşamda seçim afişlerini nasıl izliyorsak, o hava Hafriyat Karaköy'e aktarılmak istenmiştir.

> "Pek çok sanatçı, tasarımcı ve yazar serginin seçimlerle aynı zamanda olmasından kesinlikle faydalanarak politikada neyi sevip neyi sevmediklerini, bu hayattan neyi isteyip neyi istemediklerini, siyasetin nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiğini alternatif

seçim afişleriyle ifade ettiler. Sergi kapsamında afişleri görebileceginiz gibi, kuracağımız sandıkta istediğiniz / istemediğiniz adaylar için oy da kullanabileceksiniz."[211]



Resim 57: Extramücadele, Hafriyat Karaköy arşivi

1.18. Dünyayı Yesen Doymazsın (2007)

2005 yılında ilk defa İstanbul Bienaline katılan Hafriyat, 2007'de kendi mekânı, Hafriyat Karaköy'de 10B kapsamına davet edildi. Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı sergide, Hafriyat sanatçıları, Hafriyat Karaköy'de "Dünyayı Yesen Doymazsın" başlığı ile küresel dünyada, tüketim toplumunu eleştiren bir sergi hazırlamıştır. Hou Hanru'nun bienal yazısının akademisyenler tarafından eleştirilmesi, basında gündem yaratmıştır. İyimserlik üzerine kurgulanmış bienalde, Hafriyat sanatçılar ters psikoloji uygulayarak, kötümser, tüketim toplumunun yarattığı kimlikleri, irdelemiştir.

[211] Alternatif Seçim Afişleri sergi basın bülteni. Hafriyat Karaköy Arşivi.

10. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, özel proje olarak Hafriyat Karaköy'deki "Dünyayı Yesen Doymazsın" sergisi 8 Eylül – 4 Kasım 2007 tarihleri arasında açık kalmıştır. Sergiye katılan sanatçılar: Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, İrfan Önürmen, Tan Cemal Genç, Banu Birecikligil, Nalan Yırtmaç, Fulya Çetin, İnci Furni, Neriman Polat, Extramücadele, Juan, Atılkunst, Mustafa Pancar, Nazım Dikbaş.

Sergi açılış bülteni için Hakan Gürsoytrak, "Dünyayı Yesen Doymazsın" sergisinin duyurusunu şöyle yapıyor:

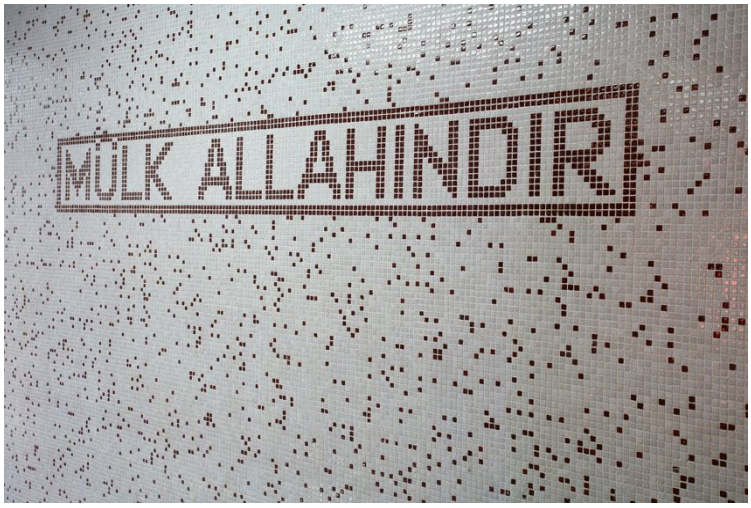
> Size düşünecek bir şey kalmadı çünkü herşeyi düşündük. İdeal olan ne varsa hepsi bir araya geldi. Hayatı renkleri ile görün. Hayallerinizi bizimle paylaşın. Hayatta keşfedilecek çok şey var. Diyeceksiniz ki; kazanmak bu olmalı ve göreceksiniz ki; kazanmak bu! Yaşamın değerini bilenler... Hayatta yenilenmeyi gerektiren o kadar çok şey var ki... Ayrıcalıklı bir yaşamın dışında kalmamak için harekete geçin.
>
> …
>
> Hayalleriniz gerçeğe dönüşüyor... Bir geleceği şekillendirmek büyük sorumluluk. Gelecek onu inşa edenlerindir. Geleceği inşa ettik. Bir yaşam tasarımı. Yeryüzü cennetine davetlisiniz.
>
> Kime bu kadar güvenebildik ki? Evrende bir eşi yok. Bazı eserler kalıcıdır! Değer!
> Betona veda! Trust me I am a doctor.[212]

Tüketim toplumunun oluşturduğu yeni kimlik, yeni görüntüler, imajlar, "Dünyayı Yesen Doymazsın" başlığı altında sergileniyor. "Toplumsal tüketim ilişkilerinin sorgulanmasını temel alan bu Hafriyat projesi, iyimserliğin küresel savaş çağındaki potansiyel rolünün eleştirel bir tartışmasından temellendi: Hem küresel hem yerel ölçekte iktidar yapılarındaki ve üretim ve tüketim yapılarındaki dönüşüm sanatsal üretim olarak neye karşılık gelmektedir?"[213]

Hafriyat Karaköy'ün üç katının yerleşimi ise katalogda şöyle ifade ediliyor:

> Hafriyat Karaköy binasının üç katı birbiriyle ilişkili üç kavrama karşılık gelecek şekilde kurgulandı: Üç fiil, unutmak (bodrum), ikna olmak (giriş), beklemek (asma kat); sefertasının üç kabı, cacık (bodrum), kurufasulye pilav (giriş), kemalpaşa tatlısı (asma kat); veya daha geleneksel bir üçlü, geçmiş ve hafıza (bodrum), günümüz kapitalizmi (giriş) ve hayal edilen gelecek (asma kat).

[212] Hakan Gürsoytrak, "İşimize Bakalım", bülten, kaynak: Hafriyat Karaköy arşivi.
[213] 10. İstanbul Bienali Katalog yazısı, s. 536.



Resim 58: Neriman Polat, "Mülk Allahındır" Betebe yerleştirme, 2007.

Neriman Polat 'Mülk Allahındır' adlı duvar enstalasyonu ile, gündelik yaşamımızda, apartmanlarda karşımıza çıkan duvar bezemeleri, bu sefer Hafriyat Karaköy duvarlarında karşımıza çıkıyor. Bu ironik yaklaşımla, tüketimin Allah tekelindeki devamlılığı bunun ulu ortalığı, sergi izleyicilerinin de adeta gözüne sokuluyor. Gene imgelerin etkisi üzerine Fulya Çetin'in işi de anlamlı. Kadının bir taraftan mahalle baskısı altında kendini geri plana çekmesi, günlük yaşamında daha kapalı ve her geçen gün tesettürlü kadınların artmasının yanı sıra, kadının bir cinsel obje olarak kullanımı da devam etmektedir. Fulya Çetin'de "Bu Bebek Sizi Çok Mutlu Edecek" ile bu duruma pornografik unsurlarla dikkat çekiyor.



Resim 59: Fulya Çetin, "Bu Bebek Sizi Çok Mutlu Edecek", 2 t.ü.y.b, 150x100 cm 2007

Mustafa Pancar bu sergi için ise tüketici olarak sanatçının kendisini merkeze alan resim/heykel enstalasyonu sergilemiştir.



Resim 60: Mustafa Pancar, "Yeter ki İste" Kağıt üzerine karışık teknik ve video 1'30", 2007, Hafriyat Karaköy arşivinden.

1.19. Allah Korkusu Sergisi (2007)

Hafriyat Karaköy'de düzenlenen ikinci afiş sergisi "Allah Korkusu" ismini taşımaktadır. 10 Kasım – 2 Aralık 2007 tarihleri arasında gerçekleşen sergiye katılan isimler: Ahmet Başar, Ahmet Güntan, Aybeniz Esen, Bahar Onan, Barış Akbaş, Boran Güney, Burcu Tokatlı, Bülent Erkmen, Celia Sidler, Cem Akar, Ceren Oykut, Defne Önen, Deniz Dalman, Deniz Kazma, Duygu Beykal, Elif Yalçınkaya, Emre Senan, Esma Suna Erdoğan, Evrensel Belgin, Extramücadele, Fethi İzan, Feyyaz, Genco Gülan, Gökhan Burhan, Gözen Ya Da Gülgün, HA ZA VU ZU, Hakan Akçura, Hakan Gürsoytrak, Hakan Orman, Haluk Tuncay, Hüsniye Ünal, Işıl Döneray, İrfan Önürmen, Juan Botella Lucas, Kaan Tanman, Linda Herzog, Mehmet Ali Türkmen, Mete Güler, Murat Akagündüz, Murat Başol, Murat Lafçı, Murat Turan, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, Ömer Ozan, Özlem Ölçen, Pengush, Plastik Şehir, Sadık Karamustafa, Salih Bora, Seda Şirem, Sedef Haydaroğlu, Serkan Tunç, Seyran Deniz, Tan Cemal Genç, Tunçtunçtunç, Uğurcan Ataloğlu, Ulaş Eryavuz, Zeynep Özatalay.

Sergi için sanatçılara yapılan çağrı metninde de "Allah Korkusu" kavramına dört değişik yönden bakılabileceği belirtilmiştir:

> "1. Bireysel olarak, vicdanın sesi anlamında Allah korkusu. Yani ilk anlamıyla, inanç sistemi içinde kulun Yaradan'dan korkusu.
>
> 2. Toplumsal olarak, hızla muhafazakarlaşan, İslamileşen ve daha milliyetçi bir köşeye sıkışan Türkiye'de Allah korkusu. Aysbergin yüzeye çıkan popüler kısmı "Mahalle Baskısı".
>
> 3. Allah korkusu / 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?"[214]

Sergi açılmadan önce, Vakit Gazetesi, sergi başlığı ile ilgili Hafriyat Sanatçı grubunu suçlayan, "Küstah Sergi" başlığı ile itham eden bir haber hazırlamıştır. Bu haberde, sergiye katılacak olan tasarımcıların Allah korkusunu anlatacak olmasını sanat değil sövgü olarak değerlendirmiştir. 5 Kasımda yayımlanan bu yazı sonrasında, Hafriyat Karaköy koordinatörü tekzip yazısı göndermiştir:

> " 05.11.2007 tarihinde gazetenizin 21.sayfasında yayımlamış olduğunuz "Küstah Sergi" başlıklı haber gerçeğe tamamen aykırıdır. Haber içeriğinde kullanılmış bulunan ve afiş sergisine atfedilen ifadeler kişilik haklarımıza saldırı teşkil etmekle beraber, sergiyi daha açılmadan ve sergideki calismalari kimse gormemisken zan altında bırakmaktadır. Bu serginin amacı sövgü veya maneviyat dünyasına sataşmak değil; Allah korkusu kavramından hareketle, her türlü iktidarın "korku"yu kullanma şekillerini araştırmaktır. Tekzibe konu olan yazının amacının sergiyi açılmadan baskı altına almak ve hedef göstermek olduğunu düşünmekteyiz. Korku ve tehdit politikası yaratarak tartışma kabul etmeyen bir ayrımcılığa kapı aralayan bu önyargılı, gerçekten uzak ve birilerine Hafriyat Karaköy'ü hedef göstermeye çalışan haberdeki yargılar asılsız ve yalandır. Vakit gazetesi okurlarını adı geçen haberdeki ibarelerin gerçeği yansıtmadığı konusunda aydınlatmak isteriz."

[214] Ayten Serin, "Allah Korkusu Sergisi açılmadan korkuttu", **Hürriyet Gazetesi,** 7 Kasım 2007.



Resim 61: "Allah Korkusu" sergisinden görünüm, Hafriyat Karaköy arşivinden.

Ancak Vakit Gazetesi, sergi açıldıktan sonra da sergi hakkında haber yapmış, serginin içeriğini hakaret dolu olarak nitelendirmiştir. Hafriyat Karaköy himayesinde gerçekleşen sergide amaç, bilinçsiz dini ideolojilerin esiri olan, korkak cahil insanı eleştirmektedir. Çarşaflı, gözleri priz olarak tasarlanmış kadın, Vakit gazetesince küstahça bulunmuştur. Ancak, kadının ezilmişliği, bastırılmışlığı ve bu baskının dinsel sebeplere bağlanması eleştirilmektedir. "Allah Korkusu" sergisi dini değil, onu yanlış yorumlayan ve yaptırımlar uygulayarak korku salan insanlığı eleştirmeyi amaçlamaktadır.

Sergi açılışında gelebilecek tepkiler nedeniyle güvenlik talep eden Hafriyat Karaköy'de sergi sürecinde güvenliği sağlayan polisler yer almıştır. Serginin açılış gününde Atatürk ve Türkiye Cumhuriyetine hakaret edildiği iddiasıyla soruşturma açılmıştır. Olay yaratan afişlerden birinde Atatürk'ün silinmiş yüzünün altında, Murat Belge'nin şu satırlarında alınan "Kemalizm bir ibadet biçimidir" sözü yer almaktadır:



Tanrısallaştırma, milliyetçi söylemlerde dünyanın her yerinde görülmüştür, değişik derecelerde. Almanlarınki bayağı bir şeydir, Japonlara bir de Allah'ın oğlu olan bir imparator gerekmiştir. Bizde de Cumhuriyet'le birlikte oluşan ideoloji tamamen seküler bir alternatif değildir. Kemalizm bir ibadet biçimidir. Dünya tarihinde kısa bir yer tutsa da, bu sekülarizasyon sürecine girmiş olmak, Allah'ı kaybetmiş olmak demektir...[215]

Resim 62: Hakan Akçura, "Kemalizm Bir İbadet Biçimidir", Hafriyat Karaköy arşivi.

[215] Murat Belge, "Linç Kültürünün Tarihsel Kökeni: Milliyetçilik", Söyleşi: Berat Günçıkan, Agora Kitaplığı, Mart 2006, s. 15.

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne teslim edilmek üzere hazırlanmış bu tez kapsamında, 1990'lı yılların ortasına faaliyete başlayan sanatçı örgütlenmesi Hafriyat sanatçı grubu incelenmiştir. 1980 askeri darbesi sonrasında, Türkiye'de sosyo-ekonomik ve kültürel değişimi sonrasında yaşananlar, yarattığı travmalar sadece Türkiye'de gençliği etkilememiş, yetişen o gençliğin sanata bakışını da etkilemiştir. Ayrıca, 1980 sonrası dünya genelindeki değişimler, neo-liberal politikaların Türkiye'deki egemenliği, sosyal yapıda değişimlere neden olmuştur. Bu değişimlerde beslenen ve akademiden yeni mezun olmuş öğrencilerin bir arada iş yapma ihtiyacı duyması üzerine Hafriyat sanatçı grubu kurulmuştur. Hafriyat sanatçı grubunun duruşu, çabası, resim sanatına olan bakışı ve bu bakışı yansıtması, 1990'lı yılların genel sanat anlayışında tartışmaların ortasında kalmasına neden olmuştur.

1980'li yıllar, Türkiye'de baskının olduğu yıllar olmuştur, ancak bu baskı döneminin aşılması, siyasal boşlukların değerlendirilmesi ile değişmiş, mafyalaşma, yasadışı olma hali derinleşmiştir. İş alanındaki sıkıntılar nedeniyle köyden kente göçler, bu nedenle büyük şehirdeki çarpık kentleşme ve gecekondulaşma, eğitim alanındaki yetersizlik, birçok alanda politikaların eksikliği kendi yolunu bulan Türk insanın değişimi 1990'lı yıllarda arabesk kültürün görünürlüğü ile sonuçlanmıştır. Dünya genelinde 1980 sonrası neo-liberal politikaların etkisini arttırması, Türkiye'de darbe sonrasında kurulan siyasal ortamda etkili olmuştur. Var olan işsizlik, iç göç, gecekondulaşma, Pazar ekonomisindeki değişimlerin de etkisiyle ikilemlerin yaşandığı bir ortam yaratmıştır. Bastırılmış gençlik, susturulmaya çalışan aydınlar bir tarafta yer alırken, özel radyo ve televizyon sayesinde özgür medyanın gelişimi diğer tarafı oluşturmaktadır. Ancak bu özgürleşme hızla büyük kapitalin elinde taraflı güce dönüşmüştür. 1990'lı yıllarda modernleşme sürecini tamamlayamadan, post-modern süreci yaşamaya başlayan Türkiye'nin siyasal, sosyal ve kültürel varlığı patlamaların, arada kalmışlıkların, melezliklerin yaşandığı bir dönemi başlamıştır.

1950'li yıllardan günümüze değişen ekonomik politikaların da etkisiyle, 1990'lı yıllarda Türkiye'de sanat, devlet elinin neredeyse tamamen yok olduğu bir döneme girmiştir. Bu nedenle de kültür politikalarından yoksun kalan Türkiye'de sanat ve kültürü yönlendirenler özel sektörde sorumluluk alan kurumlar olmuştur. Bu sayede sanat alanında başlatılan festivaller, özel şirketlerin yarışmaları, müzeleri Türkiye sanatını besleyen unsurlar olmuşlar. 1980 sonrası neo-liberal politikaların Türkiye insanına öğrettiği, kendi ayaklarında durmasını gerektiren birey kavramının tersine, 1990'lı yıllarda sivil oluşumlar da kültür politikalarının eksikliğine ortaya çıkmıştır. Sivil toplum anlayışının Türkiye literatürüne girmesiyle birlikle 1990'lı yıllarda sanat alanında da inisiyatif oluşumları bu noktada dikkat çekicidir. 1980 darbesi sonrasında öcü gibi algılanan örgütlenme, birlikte iş yapma isteği ve gerekliliği, 1990'lı yıllarda, A, B, C, D sergilerinin sanatçıları tarafından hatırlatılmıştır. Örgütlemen korkusu ile gerçekleşen kırılmanın devamını ise Hafriyat sanatçı grubu getirmiştir. 1996 yılında ilk iki sergisinin gerçekleştiren Hafriyat sanatçı grubu, resim sanatı ile ortaya çıkmasına rağmen, güncel sanatlar ile uğraşan sanatçıları da bünyesine dahil ederek günümüze kadar varlığını koruyan bir topluluk olmuştur. Özellikle güncel sanat, yerleştirme sanatı, video sanatı gibi yeni medya kullanımlarına karşı tuval sanatının savunulduğu ve tartışıldığı dönemde, Hafriyat sanatçıları resim yapmanın yanı sıra, ayrımcılık yapmamak ve yenilikçi olmak adına yerleştirmeyi, video sanatçılarını da bünyesine dahil etmekten çekinmemiştir. Bu nedenle de Hafriyat sanatçı grubu, aradakalmışlık duygusunu her fırsatta yaşayan, yaşadığını da yansıtan bir sanat anlayışını vurgulamış ve göstermiştir. 1980 sonrası bastırılmış ve apolitikleştirilmiş gençliğin bir parçası olan Hafriyat sanatçıları, akademiden mezun olduktan sonra bir arada sergi açma kararıyla, sivil oluşumun sanat alanındaki 90'ları önemli oluşumlarından biri olmuştur. Bu nedenle de bu tez kapsamında, sivil toplum teorik çerçevesinde incelenmeye değer bulunmuştur.

Bu tez kapsamında, Hafriyat sanatçı grubu, 1990'lı yılların sanat ortamı içerisinde nasıl şekillendiği anlatılırken, dönemin sanat ortamı da küratörlü ve temalı sergiler üzerinden anlatılmaktadır. Küratörlük kavramı, Türkiye sanat ortamına 1987 yılında İstanbul Bienalleri ile dahil olmuş, 1990'lı yılların başında Vasıf Kortun, Beral Madra, Ali Akay

gibi küratörler ile gelişmiştir. Patlamaların dönemi olarak ifade edilen 1990'lı yıllar sosyal bilimler açısından da verimli bir dönem olmuştur. Post-modernite üzerine kaynakların çevirilerinin artması üzerine gelişen kavramlar dönemin sergi temalarını etkilemiştir. Yersiz-yurtsuzlaşma, melezlik, kimlik sorunu, göç, işsizlik, yoksulluk, post-modern teoriler kapsamında sadece sosyal bilimcilerin konusu olmaktan çıkmaya başlamış, plastik değerlerle ifade edilmeye başlanmıştır. Hafriyat sanatçıları da bu benzer konular üzerinden 1996 yılında açmaya başladıkları sergiler ile bu temaları işlemiştir. Ancak Hafriyat sanatçı grubu döneminin küratörlü sergilerinin tersine hamisiz/sponsorsuz ve küratörsüz olmayı tercih etmiş, kendi kendinin patronu olmuştur. Sponsorluk konusunda yazılı olmayan kararlara sıkı sıkı bağlı kalmayı tercih eden Hafriyat'ın Bienallere katılımı, 2000'li yıllarda gerçekleşmiş ve katılımı da küratörden bağımsızdır.

Hafriyat sanatçı grubu, gündelik hayattan beslenmeye devam etmektedir. Ancak varlığını devam ettirmek adına attığı adımlar sağlam ve önemlidir. Hafriyat sanatçı grubunun sergi mekânlarını seçmesi, daha sonra kendi mekânına sahip olma isteği ve bu isteğini yerine getirmiş olması Türk sanat tarihi açısından önemlidir. Türk sanat tarihinde çeşitli sanatçı grupları kurulmuş, ortak işler ortaya çıkarılmış, ancak zaman içinde tartışmalar, anlaşmazlıklar, sanata bakış açısındaki farklılaşmalar nedeniyle kopmalar, dağılmalar olmuştur. Ancak Hafriyat sanatçıları 13 yıldır bir arada olan bir gruptur ve kendilerini egolarından arınmış bu nedenle de biraradalığını sürdürebilen bir grup olarak ifade etmektedir.

Hafriyat, manifestolaşma konusunda da ciddi tabulara sahiptir. Tabu olarak değerlendirme sebebi de manifestolardan kaçınan Hafriyat'ın adından başlayarak, katalog yazılarına kadar manifesto ve sloganlar yer almaktadır. Aslında bu büyük laflar etmek istemediklerini belirtmelerine rağmen, Hafriyat sanatçılarının içinde bulundukları durumla bir çelişki yaratmaktadır. Şöyle ki, Hafriyat sanatçı grubu, Hafriyat kelimenin anlamı ile ilk manifestosunu açıklar: gizli olanı saklı olanı kazanarak ortaya çıkartmak. Üçüncü sergi katalogunda Caner Karavit tarafından kaleme alınan yazıdaki şu satırlar da Hafriyat'ın manifestosundaki bir başka önemli madde olarak değerlendirilebilir:

Geçmiş için kaşif
Bugün için şahit
Yarını önermeyen

Hafriyat sanatçıları, geçmişin toplumsal kazısını yaparken, bugüne şahitlik eder. Yalan Dünya sergi katalog yazılarında da özellikle üzerinden durulan Hafriyat özelliği *flanuer*lüktür. Kent gezgini olarak Türkçeleştirilen bu kavram ile Hafriyat sanatçılarının içinde yaşadıkları şehr-i İstanbul üzerinden Türkiye'deki toplumsal, ekonomik sorunlara, kültürel farklılık ve melezliklerine şahitlik etmektedir. Modernist yapılaşmaya sahip olan Hafriyat sanatçı grubu büyük anlatıların içinde boğulmadan, büyük laflar etmemeye çalışan bir tavırla, gözlemlediklerini anlatan bir tavır sergiler. Çözüm üretmeyerek de küçük anlatıların ardında kalırlar. Sivas katliamı, bir dolmuş şoförünün dışarıyı görüşü, bir teras partisinin panoraması, bir sahil yolunun ya da boğazın peyzajı, Hafriyatçıların teması olabilir. Ya da Pazar piknikçisinin otoban kenarındaki keyfine ortak olabilir, biten samsun sigarasını bambaşka görebilirsiniz. Hafriyat sanatçıları bu anlamda çözüm üretmedikleri için gündelik yaşamın an'lık karelerini sergileyebildikleri gibi, Türkiye toplumsal sorunlarına da tepkisiz kalmadığını her fırsatta belli eder. Bu anlamda 1960'lı yıllarda Türkiye sanatındaki gözlemlenen toplumsal gerçekçi sanat, Hafriyat sanatçılarından yeni bir anlamla gündeme gelir. Gündelik yaşamın şahitliğini yaşan Hafriyat sanatçıları, açtıkları sergilerin isimlerinde de Türk toplumsal yapısını kullanmaktadır. "SüperHafriyat", "ÖzHafriyat" isimleri ile dönemin isim kavgalarını, üstünlük tartışmaları eleştirmektedir. "Hain Geceler", "Yalan Dünya" sergi isimleri ile 1990'ların patlamalarını, arabesk kültürünü, köyden kente göçü elen alan eserlerini sergilemişlerdir. Diyarbakır'da yaptıkları "Çağdaş Nakliyat" adı üzerinde, Hafriyat sanatçılarının doğu illerine modernist sanat anlayışını taşıdığı bir sergi olmuştur.

1990'lı yıllar Sivil toplum anlayışının getirdiği önemli özelliklerden birini Hafriyat sanatçılarından bu anlamda görmek mümkündür. Sivil toplum oluşumları, devlet ve birey arasındaki sözcü konumunda olmalıdır. Siyasete belli bir mesafe durması gerekirken, politik duruşunu da belli etmelidir. Bu anlamda Hafriyat sanatçı grubu kesinlikle siyaset yapmamakta olup, apolitik de değildir. Seçim Afişleri sergisi bu

anlamda siyasete karşı eleştirel tutumu gösteren önemli sergilerden biridir. Aynı şekilde, laiklik sorununa da Allah Korkusu afiş sergisi ile dahil olan Hafriyat sanatçı grubu, muhafazakar basının tepkisine rağmen mücadele etmiş, bağımsız duruşunu korumayı başarmıştır.

Hafriyat sanatçı grubu, lidersiz yapısı ile de dikkat çekicidir. Sergilerin temasına ve kapsamına göre katılımcı sayısı değişen, yeni sanatçıların dahil olması açısından belli kurallara sahip olmayan, hamisiz, sponsorsuz bir yapıya sahiptir. Hafriyat sanatçıları 12 kişi görünmek ile birlikte, sergiye göre sayısı değişmektedir. Hafriyat sanatçılarında bir yönetim, diktatörlük yoktur. Hafriyat sanatçıları, bir arada olduklarında var oluşlarının sürekliliğinin farkındadır, bu nedenle bir araya gelmişlerdir. Farklı imge kullanımlarına, farklı teknik kullanımlarına rağmen, sanatçıları bir arada tutan, bağımsız olma fikridir. Bu bağımsız olmak fikri, Hafriyat sanatçılarının kendilerine ait bir alana sahip olma isteğini beraberinde getirmiştir. Bu mekan, Hafriyat'ın sanat piyasasına karşı muhalefetini de göstermektedir. 2007 yılında "Hafriyat Karaköy: Çeşitli Sanatlar Alemi"ni açmışlardır. Bağımsız bir sanat mekânı oluşturarak, sanat ortamında genç, kendini ifade etmek için gerekli alanı bulamayan sanatçıların sergileri, yurt dışından projelerin İstanbul ayağını gerçekleştirebilmesi için kurgulanmış mekân, küçük sponsorluklarla ayakta durmaktadır. Genel anlamda Hafriyat sanatçıları, sanata müdahale edecek sponsorluklara karşı tutuma sahiptir. Sadece sergi katalog basımında, mekân kirasında, mekan koordinatörlüğü için maddi ve elektronik cihazlar konusunda sponsorluklarla Hafriyat Karaköy'ü canlı tutmaktadır. Bunun yanı sıra, Avrupa'da sanatsal faaliyetler için açılan fonlardan faydalanmaktadır.

Bu sürece gelene kadar, Hafriyat sanatçı grubu, 1990'lı yılların sanat ortamındaki tartışmaların tam ortasında yer almaktadır. 1980 sonlarında sosyal bilimler alanında başlayan post-modern tartışmaları, aslında Mimarlık alanında başlamış ve sonra sosyal bilimler alanında tartışılır olmuş bir konudur. 1990'lı yıllarda, Ali Akay, Vasıf Kortun gibi yurt dışında farklı sanat ve sosyal bilimler deneyimlerine sahip kişilerin Türkiye'ye dönerek deneyimlerini aktarmaları ve yeni işler yapmaya başlamaları ile post-modernitenin tartışıldığı bir dönem başlamıştır. İstanbul Bienalleri ile yurt dışından katılan sanatçılarının perspektiflerinin Türkiyeli genç/yaşlı birçok sanatçı tarafından

takip edilmesi, bu sergilerin daha sonra faklı ülke içi ve dışı sergilere vesile olması ile Türkiye'deki sanatçıların dünya sanat ortamında görünürlük kazanmaya başladığı gözlemlenir. 1990'lı yıllar, bir aradalıklarının dönemidir. Hem modern, hem post-modern, hem tuval resmi hem de güncel sanatın yeni medya işlerinin bir arada sergilendiği, algılandığı bir dönem olmuştur. Hafriyat sanatçıları bu süreç ve tartışmalar içerisinde ayrımcı değil, bünyesine dahil edici bir anlayışla, farklı disiplinlerden sanatçıların bir arada iş çıkarttıkları bir sanatçı grubu olarak yoluna devam etmiştir. Ayrımcılık karşıtı tutumlarının yanı sıra, Hafriyat sanatçıları muhalif duruşları ile de dikkat çekicidir. Hafriyat, sponsor, küratör gibi, sanatlarını değiştirmeye, müdahale etmeye yönelik her türlü tavra karşıdır. Hafriyat, Türkiye'de yaşanan mafyalaşma, çarpık kentleşmenin izini sürerek, hataları görmekte, izleyicinin de görmesini sağlamaktadır. Ancak Hafriyat bunu yaparken idealist değil, sadece gözlemcidir, bir *flaneur*dür. Hafriyat, bu tutumuyla, grup içi dinamiklerinin de ilk günden beri sanat eserlerini üretmeye yönlendirmiş, farklı seslerin armonisini ortaya koymuştur. Hafriyat sanatçı bu bağımsızlık tutkusu ve örgütlü hareketiyle kendinden sonraki birçok sanatçı inisiyatifine örnek olmuştur. Ancak bu tez kapsamında diğer inisiyatiflerin tanıtımına bilinçli olarak yer verilmemiştir.

Hafriyat sanatçıları ikinci sergiden itibaren çoğalan, farklı konularda ama ortak bir amaçta birleşen sanatçıların grubu olarak, Türkiye sanat tarihine uzun soluklu bir sanatçı grubu olarak bu tez kapsamında incelenmiştir. Yurt içinde ve yurt dışında grup sergilerini devam ettiren grup, 2007 yılından itibaren çalışmalarını Hafriyat Karaköy mekânında devam ettirmektedir.

Son olarak, bu tez kapsamında, sivil toplum kavramı üzerinden, Hafriyat sanatçı grubu incelenmiştir. Bu tezin kapsamına toplumsal hareketler kavramı da dahil edilmek istenmiştir, ancak bu anlamda gerekli çalışmanın başlı başına bir başka tez konusu olabileceği düşüncesi ile vazgeçilmiştir. Hafriyat sanatçı grubunun kurulduğu 1990'lı yılların sanat anlayışı ikilemler ve temalı sergiler üzerinden kurgulanmıştır, çünkü bireysel çalışmalara yer verildiğinde, Hafriyat sanatçı grubu ekseninde sapılacağı düşünülmüştür. Hafriyat Karaköy'ün işleyişini öğrenmek anlamında 1 hafta süren stajın etkileri bu tezde yeterli olarak değerlendirilememiştir. Mekânda Hafriyat sanatçılarının değil, başka bir serginin açılacak olması sadece mekân işlerini görmeye yönelik olup,

Hafriyat sanatçılarının grup sergilerini inceleyen bölüm kapsamında değerlendirilmeye uygun bulunmamıştır. Ayrıca, grup üyeleri ile tezde yer alması için gerçekleştirilmek istenen röportaj grup ve tez yazarının elinde olmayan nedenlerden dolayı gerçekleştirilememiştir. Fakat Hafriyat sanatçıları ile bugüne kadar gerçekleştirilen röportajlar, tezin hazırlık ve yazım aşamasında önemli yere sahiptir. Hafriyat sanatçılarının yaptıkları her resim, heykel, yerleştirme, video, duvar resmi vb, katalog ve yazıları bu tez kapsamında ilham verici ve destekleyici olmuştur. Hafriyat sanatçı grubunun yurt dışındaki benzer örneklerine kıyasla 13 seneyi geçen bir arada olması, çoğalması, yerleşik hayata geçmesi, ardından gelen sanatçı inisiyatifleri etkilemiş ve etkilemeye de devam edecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Altındere, Halil ve Evren, Süreyya, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat**, İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, Eylül 2007.

Akşit, Sina, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2007.

Armağan, İbrahim, **Gençlik Gözüyle Gençlik**, İstanbul: Kırkısraklılar Vakfı, 2004.

Atabek, Erdal, **Gençlik Duvarları Yıkıyor…**, İstanbul: Altın Kitaplar, tarih belirsiz.
Kuşatılmış Gençlik, İstanbul: Altın Kitaplar, 1990.

Baykam, Bedri, **Dönemin Rengi**, İstanbul: Literatür Yayınları, 1997.

Behramoğlu, Ataol, **Utanıyorum: Kültür ve Siyaset, İdeoloji Ve Ahlak Sorumluluğu ve Örgütlenme Üzerine**, İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1996.

Berksoy, Funda, **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik,** İstanbul: Bakışlar Matbaacılık, 1998.

Çalıkoğlu, Levent, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 2007.

Çeçen, Anıl, **Kültür ve Politika**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 2. baskı, 1996.

Evren Barın Egrik (haz.), **Türkiye'de Kültür Politikaları**, İstanbul İKSV, Kasım 2006.

Fukuyama, Francis, **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, İstanbul: Gün Yayıncılık, 2. Basım, 1993.

Göle, Nilüfer, **İslam ve Modernlik Üzerine Melez Desenler**, İstanbul: Metis, Kasım 2000.

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis Yayınları, üçüncü baskı, 2001.

Harrison, Charles, **Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas"** Blackwell Publishing Malden, MA, 2003.

Hobsbawm, Eric, **Kısa 20. Yüzyıl**, İstanbul: Sarmal Yayınevi, Ekim 1996.

Hopkins, David, **After modern Art: 1945-2000**, Oxford Press, 2000.

İnal, Gülseri, **Turquoise 2000: Çağdaş Türk plastik sanatlarından bir kesit**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2000.

Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm**, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004.

Kongar, Emre, **21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'ni Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 18. Basım, Şubat 1999.

Kozanoğlu, Can, **Pop Çağı Ateşi,** İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Köksal, Aykut, **Geçmişiyle gelecek arasında kıvranan sanat: çağdaşlık sorunları**, (redaksiyon: Veysel Uğurlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Kuspit, Donald, **Sanatın Sonu,** İstanbul: Metis, Şubat 2006.

Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.

Marx – Engels, **Sanat ve Edebiyat Üzerine,** İstanbul: Birikim Yayınları, 2. baskı, 2001.

Tansuğ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Mayıs 2003.

Tansuğ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul: Remzi Kitabevi, Aralık 1995.

Ural, Murat. **Yurt gezileri ve Yurt Resimleri: 1938–1943,** İstanbul: Milli Reasürans, 1998.

Yardımcı, Sibel, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşe İstanbul'da Bienaller**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Yücekök A.N., Turan, İ, Alkan, M.Ö., **Tanzimattan Günümüze İstanbul'da Stk'lar**, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1998.

Makaleler

Akay, Ali, "Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme", **Hürriyet Gösteri**, sayı 228, Mayıs-Haziran, 2001, p:62–65.

Aslan, Mehmet & Kaya, Gazanfer. "1980 Sonrası Türkiye'de Siyasal Katılımda Sivil Toplum Kuruluşları", C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 1, 213–223.

Atukeren Erdal ve Seçkin, Aylin, "Türkiye'de Resim Piyasasında Risk Getiri İlişkisinin Tahmini Ve FVFM Uygulaması", http://www.finansbilim.com/ufs2006/Makaleler/TURKIYEDERESIM.pdf

Belge, Murat, "Sivil Toplum Nedir?", **Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları no 1,** 2003, www.bilgi.edu.tr.

Çalıkoğlu, Levent, "Yeni Bir Sezonun Başlangıcında", **Türkiye'de Sanat,** sayı: 32, Ocak 1998, sf: 54–61

_____ " 'Süper Hafriyat' iş başında", **Milliyet Sanat**, sayı: 457, Haziran 1999, sf: 40–42.

_____ "Hafriyat'a devam", Milliyet Sanat, sayı 420, Kasım 1997, s. 42–44.

Çağ, Bülent, "Küreselleşmenin yansımaları (Ali Akay'la röportaj)", **Hürriyet Gösteri,** sayı:179, Ekim 1995, sf:80–82.

Dastarlı, Elif, "Küreselin Peşinde: Sanatın Gettolaşması", **RH Pozitif Sanart**, sayı: 43, Eylül 2007, s:44–46.
_____ "Burjuvazinin Finosu Güncel Sanat", **RH Pozitif Sanart**, s: 38, Mart 2007, sf: 26–31.

Erzen, Jale, "Hafriyat ne ki?", **XXI. Mimarlık Kültürü**, sayı: 1-2, Mart-Nisan 2000, sf: 174-181.

Gürel, Haşim Nur, " 'Hafriyat'çılar 1,2,3… Derken… Nihayet! 'Özgün ve Diri' Bir Çıkış!", **Genç Sanat,** sayı: 40, Aralık 1997, sf: 2–5.
_____ "hain geceler/hain gençler", **Genç Sanat**, sayı: 76, Aralık 2000, sf: 5.
_____ " 'süper hafriyat'… süper hakikat!!! ", **Genç Sanat,** sayı: 58, Haziran 1999, sf: 8-11.
_____"mağara devrinden günümüze ressam kuşakları üzerine ve 'Güleryüz versus Hafriyat' ", **Genç Sanat**, sayı: 61, Eylül 1999, sf: 8–11.

Hızlan, Doğan, "Kültür ve Turizm Bakanlığı ayrılmalı", **Hürriyet Gazetesi**, 7 Ağustos 2007, http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=7037356&yazarid=4.

İskender, Kemal, "80'li yılların Türk sanatının geçmişe uzanan kökleri", **Sanat Çevresi**, sayı: 149, Mart 1991, s. 20–22.
_____"Ayın Olayı: "Hafriyat" Sergisi…", **Genç Sanat**, sayı: 28, Aralık 1996, sf: 15–17.
_____" ayın yazısı: sallama değinmeler", **Genç Sanat**, sayı: 62, Ekim 1999, sf: 12–15.

Kahraman, Hasan Bülent, "Bir Melezleşme Sorunsalı Olarak Geç Yirminci Yüzyıl Sanatı ve Beden" **Gazi Sanat**, Sayı 2, Eylül 2001, s1–11.

Kartaler, Yeşim, "Küresel Kapitalizmin İçinde ve Karşısında Direniş", **RH Pozitif Sanart**, s: 44, Ekim, 2007, sf: 36–38.

Karavit, Caner, "Süper Hafriyat", **Arredamento Mimarlık**, s:100, Mayıs 1999, sf: 34–35.

Keyman, Fuat, "Avrupa'da ve Türkiye'de Sivil Toplum" www.stgm.org.tr/docs/1123446441Avrupadaveturkiyedesiviltoplum.doc (25 Ağustos 2008)

Kılıç, Abdullah, "Kültür ve Turizm'i ayırsak mı ayırmasak mı?", **Zaman Gazetesi,** 16 Ağustos 2007, http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=576677. (11 Kasım 2008)

Kum, Burhan, "İmalat: Mesele Hatası", **Genç Sanat**, sayı: 133, Kasım 2005, sf: 22–25.

Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi,** Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

Madra, Beral, "Yüzyıl Boyunca Yaşadıklarımız Yaşamadıklarımız", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 153, 154,155, Ağustos-Eylül-Ekim 1993, s: 53–56, 38–40, 100–102.

_____ "Sanat kendini kurtarabilir mi? 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler 1, 2", **Arredamento Dekorasyon**, sayılar:89–90, Şubat-Mart, 1997, sayfalar: 128–132, 128-134.

Negri, Antonio, "Çokluk Zamanında ve İmparatorluk Çağında Sanat ve Kültür", **RH Pozitif Sanart**, s: 44, Ekim 2007, Sf:64–67.

Özdemir, Sezai "21. Yüzyılda Post-Modernizm: Emperyalizm'in Yeni Yüzü mü, Oligarşik Yapının Kamuflesi mi?", **RH Pozitif Sanart**, S: 38, Mart, 2007, p:36–38.

Pelvanoğlu, Burcu, "Süreli Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm. (10 Aralık 2008).

Sönmez, Ayşegül, "Hem evsahibi, hem misafir", **Milliyet Sanat**, sayı: 558, Eylül 2005, sf: 20–21.
_____ "Kenar Metropol Çocukları", Art-İst Güncel Sanat Dergisi, 9. İstanbul Bienali Özel Sayısı, s. 88–93.

Subaşı, Necdet, "Kültürel Kimliğin Melezleşmesi ve Alevi Modernleşmesi", **Türk(iye) Kültürleri**, Derleyen: Gönül Putlar – Tahire Erman, Tetragon İletişim Hizmetleri, basım Ankara, 2005. sf:299–317.

Yalçın, Soner, "Osmanlı'dan bile geri kaldık", **Hürriyet Gazetesi**, 4 Mayıs 2008, http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=8852745&yazarid=218. (11 Kasım 2008)

Yasa Yaman, Zeynep. "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'.", **Toplumbilim**, 1996, 4, sf: 35–52.

_____ "1950'li yılların sanatsal ortamı ve "temsil sorunu", **Toplum ve Bilim**, s:79, Kış 1998. sf: 94–136.

_____ "Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme", **Dipnot**, 2004, Kış-Bahar, sf:13–21

Yılmaz, Mehmet, "Sanat, Piyasa ve Küreselleşme", **Cey Sanat**, Sayı: 14, Ocak/Şubat, 2007, sf: 14–22.

Fry, Roger, "Art and Commerce", **Journal of Cultural Economics,** 22, 1998, Hollanda, sf: 49-59.

Tezler:

Hooper, Janice, "Post-Marxist Development Praxis Ngos and New Social Movement Theory", Carleton University, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ottowa, Aralık 1993.

Özbal, Şebnem. "1980 Sonrası Türk Toplumunda Değişen Değer Yargılarının Türk Tiyatrosuna Etkileri" Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir, 1995.

Tan, Pelin. "Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat", İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2004.

Yasa Yaman, Zeynep, "1930–1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu", Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayımlanmamış doktora tezi, Ankara, 1992.

Röportajlar

Diken, Şeyhmus, Sivil Toplum Üzerine Söyleşi, http://www.pusula.tv, röportaj adresi: http://www.stgm.org.tr/docs/1142330616seyhmusdiken-roportaj.doc

fGönen, Tuna, "Eleştiriyi Özgürleştirmek: Beral Madra ile röportaj", **Radikal Gazetesi**, 8 Aralık 2004. http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=136594 (10 Kasım 2008).

İnternet Siteleri

http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html (12 Eylül 200)
Erden Kosova ve Vasıf Kortun "Jahresring" Türkçe blog, kitap versiyonu: Ofsayt Ama Gol.

http://www.art-hafriyat.com/ (10 Eylül 2008)

http://www.catalystarts.org.uk/ (9 Eylül 2008)

http://www.hurriyet.com.tr/dunya/8460645.asp?gid=233&sz=98855
Refah Partisi Kapatma Davası İddianamesi (1 Eylül 2008)

http://en.wikipedia.org/wiki/Two_Treatises_of_Government (10 Eylül 2008)

http://www.hafriyatkarakoy.com/ (12 Eylül 2008)

http://www.kunstvlaai.nl/2008/?page_id=10 (10 Eylül 2008)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Arabesk_sanat (9 Eylül 2008)

http://tr.wikipedia.org/wiki/FP (10 Eylül 2008)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Adalet_ve_Kalk%C4%B1nma_Partisi

http://www.unhchr.ch/udhr/lang/trk.htm. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi

http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=27317.

http://www.yapitr.com/Haberler/gecmis-icin-kasif-bugun-icin-sahit-hafriyat_61123.html

http://abesleistigal.blogspot.com/2007/11/radikalde-vakit-gazetesinin-hedef.html

EKLER:
HAFRİYAT SERGİ KATALOG YAZILARI

Antonio – Mustafa – Hakan, "Hafriyat 1" sergi katalog yazısı
Hafriyat 9-29 Mayıs 1996 Kare Sanat Galerisi

Sergi Katılımcıları: Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak

Katalog Metni:
Genel Anlamı ile "tuval resmi" diyebileceğimiz bu resimlerde, kendilerine özgü dünyaları ile birbirinden ayrı üç değişik tavır görülmektedir.

Figür ve mekânın yorumlayışlarında, birbirlerini ucundan yakalayan benzer yaklaşımlar vardır. Dışımızdaki dünyanın gerçekliğine ve de gerçeğin anlamına getirdikleri yorum boya tarzları ile yakından ilişkilidir. Hiçbir şekilde yanılsama objelerine dönüşmeyen tuvaller bir ayna olmak yerine dış dünyanın objelerini keşfe çıkar. Onun anlamlarıyla oynar, bunu da bir keşif yolculuğu haline getirirler. (Bu keşif bir buluş için yapılmaz, çünkü buluş sıradan ve sıkıcıdır.) Bu yaklaşım, tuvallerdeki figürlerin dış dünyadaki nesnelerin kusursuz kopyaları olmasını gereksiz kılmaktadır.

Kurucu bir geometrik yaklaşıma uzak düşen ortak tavırları, kompozisyon fikrini ana problem olarak üstlenmeyerek, ressamların her birinde farklı yönlere doğru kayar, kendi özgün tavırlarına bağlı, değişik tarzları oluşturur.

Ruh halinin ve konunun oluşturduğu bir sürüş vardır. Herhangi bir sürüş şekli seçilebilir. Her türlü iz ve ritim yüzeyi oluşturmak için yeterlidir. Rastlantıları da örgütleyerek (bu çok özgürce bir şey) yüzey hızlanır resim yön bulur kendine farklılaştırılmış bir bilindik oluşmaya başlar.

Gözlemle imge arasında mekik dokuyan resimlerin görünümü de içeriği de karışık bir yapıya ulaşır. Kargaşa ve kafa karışıklığı kendine bir düzen arayıp durur resimlerde.

Yüzeyin her tarafına yayılarak hareketlenen imge nostaljik etkilerin baskınlığını kırmaya çalışır.

Antonio – Mustafa - Hakan

“Hafriyat 2” sergi katalog yazısı – 17 Ekim – 17 Kasım Passion Art Center

Sergi Katılımcıları: Hakan Gürsoytrak, Antonio Consentino, Mutafa Pancar, Murat Akagündüz

Mustafa Pancar’ın sergi yazısı:

Bugün Türkiye’de tuval resmi sanatına karşı ilgi oldukça azdır. Oysa bir tual, çağdaş veya değil, artistik ifade biçimleri arasında, yalnızların içe dönüklerin, hırçınların ve saldırganların, korkakların, cesurların ve azgınların, avangard veya tutucuların, kısacası herkesin hiç kimseye gerek duymaksızın, üzerine boşaltabileceği bir düzlem olarak önemli bir yere sahiptir. Yüzey üzerinde bir “iz” ya da “işaret” bırakmak, tıpkı parmakla bir şeyi göstermeyi istemek kadar içimizden gelir.

Yaptıkları alıntılarla bizleri sanat tarihi alanında aydınlatan uzman yorumcuların veya dekoratif kaygılarla ortaya konmuş resimlere gereğinden fazla ilgi gösteren eleştirmenlerin dışında yaşadığımız şu zamanların nabzını yoklayabilecek atak düşüncelerden ne yazık ki yoksunuz. Oysa deneysel yorumlar hiç şüphesiz ki, deneysel yapıtlar kadar önemlidir.

Resim sanatına karşı ilginin zayıf olmasının bir nedeni de, “küresel” veya “dünyasal” olma adına yığınla, belki de sayısı belirsiz detayı dışlayan, bütünlük peşinde koşan “özetçiler”dir. Bu sergideki tuvaller, organik bir bütünlükten, “büyüleyici organizma”dan, ayrıntıların yaşamsal gücünü yadsıyan özetlerden kaçmayı hedeflemişlerdir. “Dünyasal bütünleşme kültü”nün olası yarıklarına, çatlaklarına, aort ve kılcal damarlarına kadar nüfuz etmeyi istemektedirler.

Uyuşmazlık, zıt oluş hep vardır; hem kendimizde, hem de etrafımızda. Fakat bunları kavramak üzere uzandığımızda çoğu zaman eriyip, kaybolup giderler. Öylesine yumuşarlar ki, onları göstermeye kalktığımızda hissedilmez olup, düzleşirler. Bu düzlüğü koskocaman bir kalabalığı oluşturan kitlenin kendi arasında iletiştiği ortam olan "kitle iletişim"in ortamında açıkça hissederiz.

Umarız ki bu sergideki tuvaller, "buluş"tan çok "gelişme"ye doğru yönelen bir yeniliğin başında bir yerde durmaktadırlar. İleriki zamanlarda üretilecek yapıtlar (birçok sanatçının da eserleri de dâhil olmak üzere) basitliğe kaçmaksızın, daha da hünerli ve apaçık olabilirler. Söz konusu basitliğin nedenlerinden birisi resmin hala, sadece "izlenen" konumda olduğunun düşünülmesidir. Bu bir pasifliktir ve yapanı da bakanla birlikte giderek bönleştirici bir sürece sokar. Oysa resim, bir taraftan "izlenen", diğer taraftan ise "izleyen"dir. Etrafını, olup biteni seyretmekle meşguldür. Pek fazla bağıramaz, bu yüzden de, sessiz bir duruşu vardır. Tıpkı Munch'un resmi gibi sessiz bir şeydir. Resim, bazen de izleneni göstermek yerine, kendisini izlediğini dünyanın üzerine yükler ve izlediklerinin kendine has dünyasını oluşturmaya başlar. Kendisini bir araç olarak kullanarak, bize göremediklerimizi gösterir ki, bunun da kitle dediğimiz o karmaşık yığını ilgilendirmediğini hepimiz biliriz. Fakat çelişkili bir şekilde sanatçının başıboş kalmasını sağlayan şey de burada yatar. Onun peşinde koştuğu "göremediklerimiz"dir. Buna ulaşmak için, resimde kullanmanın dışında başka hiçbir işe yaramayacak bir başıboşluk geliştirmek zorunda kalır. Bu aylaklık içinde, tasarlanmış bir noktaya giden her çizgi cansız, düzgün ve sıkıcıdır. Kapatmaya çalışan boya da öyle. Kendisini "temsil"in sabitliğinden kurtaramaz. Boşuna bir ustalık, faydasız bir beceri, bir hünerden bahsetmekteyiz burada. Nesnelerin gizli anlamına ulaşmanın dışında hiçbir pratiği olmayan bir şey. Üslup denilen sistem ise, sıkışmış bir halde bu durumun içinde gizlenmiştir ve önemsizdir. Önemsizce içeriden dışarıya çıkarak, kendisini ortaya koymaya başlar. Dünyanın nesnelerinin belirsizlikleri ve çelişkileri karşısında kendi sistemini kurmaya yönelir. Ve kurgulanan her sistem kaçınılmaz olarak metafiziğe giden bir yoldur.

Bu sergi, resim sanatın doğasını inceleyen ve bu yolda ortaya konan her faaliyeti desteklemektedir. Son olarak da, umarız ki bugün, yaratıcı çağdaş düşüncelere sahip

birçok genç sanatçının bağımsız çabalarını destekleyici bir çevrenin olmayışı onların sıradan kaygılara kapılmasını önleyerek, tam aksine resimlerinde yüksek bir orijinaliteye, zengin bireysel anlatımların cesur örneklerine yol açar.

Hafriyat 3, Grup Sergisi, Taksim Atatürk Kültür Merkezi, 21 Ekim – 6 Kasım 1997 arası Hafriyat var.

Sergi Sanatçıları: Antonio Cosentino, Cemil Erim Bayrı, Mustafa Pancar, Charlie, Hakan Gürsoytrak, Eyüp Öz, Murat Akagündüz,

Katalog Yazısı: Caner Karavit

Yeni kuşağın sosyal gerçekliği ne önceki dönemin bizlere sunduğu nostaljik anlamlar, ne de o zaman dair mazlum görüntülerdir. (Yumrukları havada, kalın bilekli işçiler, madenden çıkan yorgun madenciler, tarla çapalayan köylüler, vs…) Hafriyat (kazmak, kazarak yeni yaşam alanları açmak), günümüz sosyal gerçekliğinin ta kendisidir.

Gecekondulaşmanın hız aldığı seksenli yılların ilk yarasında, ilk kat çıkma izniyle birlikte, rant fırsatçılığının körüklediği kaçak kentleşme, bu kuşağı "yeni bir sosyal gerçekçilik"i izleme ve yorumlama fırsatı doğurmuştur.

Bu tartışma götürmez gerçeğin kent dokusunu sürekli değiştiren bir güç-eyleme sahip olduğuna şahit oluruz. Tüm bunlar; bize her gün yürüdüğümüz yolun kenarında aniden biten bir gecekondu, o yolu birbiri ardına kademelere bölen kurumsal kazılar, hafriyatların yol açtığı yağmur sonrası seller, kamu arazilerinin ve eski eserlerin talanı şeklinde görülebilir. Yani hafriyat, mazlum kent mekânını içindekilerle birlikte yararak kaplar. Bunu en iyi biçimde ifade edebilmek ise, onu patlama noktasında izleyebilen bu kent gezginlerinin bir eylem biçimidir. Kentte, ruhumuzun çatırdayan yarıklarına giren hafriyat; sokaklara bakmasını bilen için de, görünenin altındakini elde etmek isteyen için de, ganimetlerden birkaçı, kazayla görsel belleğimize takılıp, her an bir resme ya da

bir heykele yol açabilir. Ve bunlar belki de hiç olmayacak bir geleceğin olası çatlaklarına sızıp girebilir.

Biz, korunduğumuz bu gerçekliğe, ender bir mucize vasıtasıyla sonradan (şimdi) hükmederiz. Bu hükmettiğimiz gerçekliği, bazen bir tualin yüzeyinde, bazen bir taşla, bazen hurda çöplüğündekilerle ifade edebiliriz.

Hafriyat bir anlamda da keşif yapmaktadır. Yani bulunmuşu keşfedebilir. Üstü örtülmüşü tekrar kazabilir, söylenmişi tekrar söyleyebilir. Keşiften öte çözüm yoktur. Çünkü ayrıntı keşifte gizlidir. Çünkü "görünmez keşfedilmemiştir." Keşif, bir kent gezgininin imge ekolojisindeki (hayal dünyasına ait çevreyi tanımaya dair) yeni istekleri ve yaratıcı çözümleri harekete geçirir. Ancak, gezgin için bunu ifade biçimiyle anlatabilmesi, bu keşif içerisindeki tüm değişimleri, şimdi uyanık ve duyarlı olması ile mümkündür.

Buluş ise geleceğin belirtisidir… Geleceği onaylayacak bir yaşam biçimi ve zaman dilimi olamayacağını ifade etmek, belki de yarını özgür bırakmak olacaktır.
Geçmiş için kaşif,
Bugün için şahit,
Yarını önermeyen.

Bir şeyi keşfederek belleği de kışkırtabiliriz. Ama sergideki işler için bu, eğitici bir kışkırtıcılık değil, pasif bir kışkırtıcılıktır.

Tualde veya işlerde devrim beklentisi yoktur. Ama, kaosu kışkırtabilir, bununla birlikte kaosu düzenlemeyi de önermez. İzleyicinin gördüklerini anlaşılmaz kılmak işleri piçleştirir. Bir iş için bu anlaşılmazlık, görsel belleğin asla güvenilmez olduğunu hissizleştirilmiş delilidir.

"Bunu böyle yapıyoruz, buna inanın" bir işin yapma biçimi olamaz ve işin kimliğini oluşturamaz. Bir tuşun, bir müdahalenin işteki figür kadar kimliği vardır, figürün de bir

tuş kadar. İşe kimlik kazandıran şeyler tuale, tual de mekâna taşar. Kimlik sorunu olmayan tüm işler mekâna mutlaka müdahale eder ve onu kışkırtır.

İzleyici olmak kolay mı?

Algı doğamızın nerdeyse tümüne hakim olan görsel algının tartışılmaz üstünlüğüne rağmen, kolay algı isteyen yorum tembeli izleyicilere sahip görsel etkinliklere ne yazık!..

Bir futbol örneğinde bile, stadı dolduran onbinlerce izleyicinin futbolun kurallarına, kuralların özelliklerine dair bilgilerini, oyunun taktiğini neredeyse bir antrenör bilgeliğinde yorumlayabilme yetkinliklerini kıskanmamak elde değil. Sanat, bunu daha az hak etmiş değildir. Ve onun, izleyicinin bilgili keşiflerine gereksinimi vardır.

Eser, izleyen ve izletendir. İşler, bir gezi alanı gibi, sanatçısı kadar izleyicisi için de bir keşiftir. İş, izleyicisiyle olan ilişkisinde konu ve anlam arasındaki köprüleri kurarken, gerçek ve imgeyi bölen hattı da yorumlamalıdır. Bu, izleyiciye izlendiğini hatırlatır.

Çalışmalarda, yüzey üzerinde görüntü ve anlam arasında oluşan uçurum, espasa resmi görünür kılan eleman olmanın da ötesinde görüntü ve anlamın arasında da değer kazandırır. Anlam ve görüntünün izleyici tarafından yorumsuzca kolay algılanabilirliğini sağlayan bir yapma biçimi onaylanamaz. Görünenin arkasına geçebilmek, anlamın içini boşaltmak (nesnelerin gerçekliğini şaşırtıcı malzemelerle betimlemek) için nesneler sanatçısına sorumluluk yüklerler. Nesnenin bir detayının kederini verebilmek bile nesneyi aşkınlaştırabilir. Böylece, resimde biçim ve içerik arasındaki örtüşmenin neden olacağı birebir anlatım da ortadan kalkar.

Evrensellik anlamında bir ortak bellek önermek sergideki işler için söz konusu değildir. Resim, söz söyleme hakkını kullanır. Ancak bu, ona evrensellik sağlamaz. Hafriyat, sergideki işler için bir yerel olma söylemidir. Yerellik içinde keşif söz konusudur. Bu keşif sırasında yerelliğin iki farklı ortamına tanık oluruz. Birincisi, değişim çok hareketli olduğu bir yüzyılın sonunda, durağanlaşmış sanatçı ve izleyiciyi evrenselliğe

ulaşmadan, yerelliğe mahkûm eden ticari kaygı ortamı. Diğer, onlara her şeyden önce, çevresiyle oluştuğunu ve bu kültürün devamı olduklarını hatırlayan ortam.

Yanlış çağrışım kaygısıyla bir türlü gerektiği yere konulamayan gelenek elemanı da, pekala bu tür deneyimlerin geri beslenmesi olabilir.

Sergideki işlerde gelenek'e karşı oluşmuş tutuculuğu aşmanın izlerini de görebiliriz. Bize ait olanın (yerellik, gelenek) hızlı ve sürekli değişimlerini keşfedebilmek hazzı, izleyiciye anlam yelpazesinin teklifsiz dostluğunu sunmaktadır.

Aslında, Türk sanatında referansını çoğu kez dışarıdan alan görüntü ile kaynağı bize ait olan anlam arasındaki uçuruma, olumsuz bir eleştiriyle bakmak yerine, belki de, kültürel iklimimize ait bir yapma biçimi olduğu gerçeğine, daha ılımlı bakabiliriz. Ancak bu yapma biçimi, referans aldığı görüntüler veya üsluplar ne olursa olsun, içerisinde alaysı kederleri barındırmayan referanslara da rağbet etmemiştir. Yoksa sanat tarihimizdeki tüm akımların Türk sanatından talep gördüğünü mü sanarız?

Belki de, son derece gelişme ve deneysel potansiyele sahip bu sergide, kent gezginlerinin böyle bir sorunun cevabını keşfe doğru yola çıktığına şahit olabiliriz. Sergiyi cümleleştirme çabalarıyla birlikte, işlerin son bir söz söyleme kaygısı olmaması, bu metnin de bir sonuç parçasıyla bitmesini anlamsız kılmaktadır.

Süper Hafriyat, Caner Karavit, "… Lidersizleşmiş, Söylem Dayatması", Elhamra Sanat Galerisi'nde (İstanbul), 6 Mayıs – 5 Haziran 1999

Sergi Katılımcıları: Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak, Memed Erdener, Charlie, Tina Fischer

Totaliter rejimlerin etkisindeki toplumlarda görülen yukarıdan oluşma baskı alışkanlıklarına, üst kültürel gruplarında yüksek sanat söylemini dayatması biçiminde tanık oluyoruz. Bu anlayış, kültürü doğal akışına bırakmak istemeyen üst kültürün batıcı ideologları tarafından yukarıdan bastırılarak erken doğum ürünlerine neden olmaktadır.

Bu ideologların; alınabilir – satılabilir alçak sanatla, düşünsel – deneyci – alınamaz – satılamaz yüksek sanat arasında oluşturduğu ayrım kafaları karıştırmaktan öte gidememektedir. Ancak yüksek sanatın günümüzde gerek sponsorlarla, gerekse satılabilir sanat nesneleriyle oluşturduğu hatırısayılır bütçeler, bu derecelendirmenin anlamını boşaltmaktadır. Ayrıca yüksek sanatın temsil alanı bienallerin çok büyük bütçelerle ifade bulduğunu da görmekteyiz. Bu bağlamda, yüksekliği ya da alçaklığı alınabilirlik – satılamazlık gibi kaygan ifadelerle değerlendirmek olanaksızlaşmaktadır. Bir ülkede yüzlerce insanın tuale boya sürmesine bu ifadelerle karşı çıkmak, bireysel iradeye karşı çıkmaktadır. Bunu yükseklik alçaklıkla betimlemek ancak egemenlik ideolojisinden kaynaklanır. Doğu toplumlarında, batı ideolojisi adına yapılan bu tür tartışmalar batıcılığı bilmemezlikten geçer. Bu, batıcılık adına yalan söylemektir. Yalan söz batıdan döner. Dönmüştür de.

"Değişik temellerine ve yaratıcı ilkelerine ek olarak bu jenerasyonun en olağanüstü yönlerinden ve ortak özelliklerinden biri de dünyada olan biten her şeye karşı gösterdikleri derin hassasiyettir." Maria Hervatova'nın bir sergi kataloguna 80'li kuşak için yazdığı yorumu. Politikadaki hareketler kültürel ivmeyi hep etkilemiştir. Bunu Hafriyat grubunda da görmekteyiz. Özellikle grubun 80'li kuşağı temsil eden elemanlarında geçmişten kalma bu karakteristiği izlemekteyiz. Bu kuşak siyasi bilincini liderlik vasıfları güçlü, acitasyonu iyi bilen 68'li ağabeylerinden almıştır. 68'li kuşak; toplumsal olanın siyasi olduğu bilincin deneyimleriyle, liderlik vasıflarını birleştirince geçmişte olduğu gibi günümüzde de kitleleri yönlendirmektedir. 68'li kuşağın sisteme entegre olan büyük bölümü yeni piyasanın dinamiklerini oluştururken, söylemlerinin de altını boşalttılar. Söylem boşluklarına da 80'li kuşak düşmüştür. (68'liler bu boşluklarda kendi çocukları için gerekli önlemleri aldılar). 80'li kuşağın temsilcilerinin içine düştüğü bu durumu, idealizmin boşluklarına düşmenin rezilliği olarak ifade bulmaktadır. Resmin idealistleri Hafriyat için de durum kimilerince umutsuz gibi [sf 3] görülmektedir. Elbette ki sınıfsal konumlarından dolayı çok çalışma ve istediğini yapabilme konusunda yaşam izin vermiyor. Grup bu anlamda ekonomik davranmak zorunda. Ve bu durum dışarıdan bakışla; bir direnme gibi yanılsama oluşturuyor. Ancak resim yapma durumu bir direnme olamaz. Yaşama geçirilmiş bir eylemdir. Üzerinde bulunduğumuz kültürel katmanların çağımıza ait olanı oluşturmamız için keyifli bir

sorumluluktur. Ve kimsenin bunu acılı bir görevmiş gibi görüp ağıt yakmasına gerek yoktur. Bu bir direnme değil eğlenmedir. Siz hiç bu kadar eğlendiniz mi?

Grup olmanın Türk sanatındaki yerine baktığımızda, gerek geçmiştekiler, gerekse günümüzdekiler kendi anlarının politik yaşamının etkilerini yansıtmışlardır. Elbette ki Hafriyat grubu da, grup olmanın getirdiği genel karakteristiği bu anlamda taşımaktadır (ortak kavramlar, söylemler v.s.). Ancak bireysel lezzetleri hafta sonu galeri gezginlerinin bile sezebileceği ayrıntılarda seçilebilir. Hafriyat'taki grup çalışmasının özelliğinde 80'li kuşağın örgütlenme biçimine tanık oluyoruz. Bu örgütlenme biçiminin 68'lerdeki gibi tabulaştırılmış liderlere yönelik dikey değil, bireysel iradenin lezzetlerine yönelik yatay örgütlenme olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda grupta birinin diğerine resmi yapma biçimini dayattığı bir iktidar söylemi yoktur. Bu özelliğiyle kuşağının karakteristiğini taşıyan bir gruptur. Evet 80'li kuşak lidersizleşmiş bir kuşaktır. Çünkü ağabeyleri ve liderleri olan 68'li kuşak, inançlarıyla yok olmuşlardır. Çünkü gençlik dönemlerinde Türk siyasi yaşamı lidersiz ve alternatifsizleşerek apolitize olmuştur. Çünkü batıdaki kadar olmasa da lidersizliği ve bireyselliği öneren marjinal hareketleri benimsemişlerdir. Çünkü yine o dönemde putları kırma adına yoğun bir liderleri karalama furyasıyla tanışmışlardır. Hafriyat Grubu da döneminin tüm bu etkileriyle lidersizleşmiş, söylem dayatmayan iktidar kavgası gütmeyen bir gruptur. Ve sivil kültürel örgütlenme içerisinde döneminin çekirdek görevini üstlenmiştir. Bu yönüyle farklı grupların oluşumunu özendiriyor ve meraklandırıyor da. Ve onları merak uyandıran ir derginin öteki sayısını bekler gibiyiz.

Hafriyat, Yalan Dünya, Rathaus Galerie, 13/05/-27/06/2004

Sergi Katılımcıları: Murat Akagündüz, Charlie, Antonio Cosentino, Extrastruggle/Ekstramücadele, Tina Fischer, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Yavuz Tanyeli, Nalan Yırtmaç, 2/5 BZ Serhat Köksal, Anabala

Emre Zeytinoğlu, "Yer"in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat, sayfa: 6-9

Hafriyat Grubu Türkiye'de bir "metropol gözlemcisi" (başka bir anlamda da; "İstanbul gözlemcisi") olarak tanınır. Bu grup, popüler kültürün son derece dinamik bir biçimde ortaya çıkarttığı yeni simgelerin, o simgelere ait bağlamların ve söz konusu bağlamlar dizisinin yarattığı pratik yaşam tanımının peşindedir. Şu var ki; Hafriyat sanatçıları, kendilerini asla metropol sosyolojisi üzerine akademik araştırmalar yapmakla ya da kente yönelik kimi tarih çalışmalarının peşinden koşarak, onlardan (sanata aktarılabilecek) yeni ve ilginç malzemeler derlemekle görevli saymamışlardır. Bu grubun sanatçıları, gözlemleme yöntemi bakımından, daha çok "19. yüzyıl Parisi"nin "flaneur"lerine benzer.

Walter Benjamin'in "flaneur"ler için yazdığı gibi; Hafriyatçılar'ın da yapıtları, sanatçının metropollerde caddeler boyunca yürümekte olduğu izlenimini verir. Bu yapıtlar, büyük göç dalgalarına maruz kalmış metropolde gezinirken, ansızın karşılaşılan; ama çok da dramatik ve çözümlemeci öyküler içermiyormuş gibi duran görüntüleri yansıtır. Söz konusu görüntüler ilk bakışta, havadan fotoğraflanmış bir kent peyzajı kadar durağan ve hızla göz atılmış bir haber fotoğrafı kadar etkisizdir. Görüntülerdeki bu sıradanlığın altında, metropoldeki hızlı ve sürekli değişimin yarattığı bir körleşmenin olduğu düşünülebilir.

Körleşme tabirinin olumsuzluğu üzerine, hemen bir yargıda bulunulmamalıdır. Her şeyden önce bu tabirin, kent algılamasını düzenleyecek bir yöntem olarak onaylanması düşünülebilir: Metropol yürüyüşü sırasında hem şimdiki zaman, hem de geçmiş zaman aynı anda deneyimlenmektedir. Gezintiye çıkılan yol yokuş aşağıdır ve yer altına doğru iner; üzerine basılan caddenin altı boştur: O boşlukta ise, yaşanmakta olan kentin eski

sahipleri ve o eski sahiplerin yerleştiği sayısız katman vardır. Gençlik(ler) ve çocukluk(lar) da oradadır. Gezinti süresi uzadıkça, kent değişim geçirmeğe başlar ve yolda atılan her adımla birlikte o kent; algılanan ve algılanamayan, belirgin olan ve sisler içinde yitip giden, yakından tanınan ve hiç bilinmeyen, bellekten doğan ve hayal edilen yanlarıyla, bir bütün olarak yeniden doğar. Artık metropol, yalnızca yatay olarak genişleyen bir alan durumundan sıyrılır ve aynı zamanda derinine bir hareketle, yer altındaki katmanları da içine alan karmaşık bir kütleye dönüşür.

Böyle bir metropol algılaması, Hafriyat sanatçısını, "flaneur" tavrı ile iyice benzeştirir ve onun yolunu kent merkezinden açığa düşürür. Benjamin, yürümekte olan bir "flaneur" için, ışıklı caddelerde ve geniş meydanlarda karşımıza çıkan bistroların, dükkânların, gülümseyen kadınların vs. bir öneminin kalmadığını vurguluyordu. Buna karşılık, uzak ve karanlık sokakların, köhne meydanların çekiciliği büyümeğe başlayacak ve yabancı mahallelerde bir serüvene dalmış olmanın pratiği, "yaşamın gerçeği" halinde parlayacaktır. Aslında bu "yaşamın gerçeği"nin anlamı; mahallenin yabancı bir yer olması kadar, o mahallede bulunan gezginin "öteki"liğidir ki; bu karşılıklı "ötekileşme", tam bir metropol duygusunun deneyimlenmesidir.

Tüm anlatılanlardan, belki bu kez de akla hemen geliverecek olan; "flaneur" ile sürrealistler arasındaki yakınlık olması gerekir. Örneğin; Louis Aragon ile André Breton'un Paris'in en uzak varoşlara kadar uzanan kent gezileri, sürrealistler üzerine tutulmuş notlar arasında en ilginç olanlardan biridir. Onlar kentin şiirini, meşru-politik mitolojilerden kurtarmağa çalışıyor; varoşların, göz ardı edilmiş mekânların, yaşama dair unutturulmuş değerlerin (yani "ötekileşmiş" kentin) duygusuyla yazmayı deniyorlardı. Fakat her zaman, "flaneur" ile sürrealistler arasında hayli keskin bir ayrım sezilmiştir: Sürrealistler modern kentin mitolojisini, ayaklarını bastıkları düzlemde, tarihsel göndermelere bağlı kalarak yeniden tasarlıyorlar (Marx'ın sanata atfettiği anlama koşut bir çabaydı bu) ve yıkıcı niteliklerinin yanı sıra, yenideninşa girişimleri de, bütünlükçü bir hareket olarak ortaya çıkıyordu. Oysa, "flaneur" bakımından hiç olmayacak bir şey varsa, o da bütünlükçü bir inşa hareketine girişmektir. Onun yaptığı; kenti önce bir dekor gibi görmesi, ama sonra da o dekoru benimseyerek (sanki) sıcak bir odaymışçasına içselleştirmesidir. "Flaneur"ün, karşısında beliriveren kent simgelerini

incelemesi, onları tarihsel bağlamda yerli yerine oturtması ve böyle bir işlemin sonucunda da, bir yaşam ütopyası geliştirmesi gereksizdir. Bir anlamda; kent dekorunun içselliğini yitirmesine ve sıcak odanın yıkılıp gitmesine yol açacaktır çünkü bu davranış… Hafriyat sanatçıları "Yalan Dünya" sergisi üzerine, kendilerinin kaleme aldığı bir yazıda (bu yazı bir anlamda bir manifesto olarak da görülebilir) şunu belirtiyorlar: "Göçlerle birlikte gelen hareketliliğin melezleştirdiği kent kültürü, "arada" bir oluşum yarattı. Çoğu Hafriyat sanatçısı, kentin bu ayrıksı geometrisinden esinlenen işler üzerinde çalıştı; akademik kuramcıların ürettiği, şık ya da steril buldukları örneklere mesafeli durdu ve 'başka' bir gerçekliğe baktı." Hafriyatçılar'ın söylediği; bir "flaneur" gibi kentte dolaşmayı sürdürmek, rastlantısallıkla ele geçirdikleri kent simgelerini, nedensiz biçimde içselleştirmek ve o nedensizlikten bir mekân oluşturmaktır. O mekân, Hafriyat sanatçısının odasıdır ve oda üzerine yazılmış her şiir, metropolün şiiri olacaktır. Şunu da belirtmeliyiz ki; Hafriyat sanatçısı kentte dolaşırken, ne metropolü içeren bir şiir yazmak gibi bir amaç taşımakta, ne de daha önceden tasarlanmış bir şiire uygun malzemeler aramaktadır. Onlar metropole yabancıdırlar (dahası; şiirden de uzak durmaktadırlar); orada tam bir "öteki" olduklarını hissederler: Sıcak oda, "öteki"nin mekânı olduğu sürece sıcak ve şiirseldir aslında…

Metropolde "öteki" olmak, yalnızca göçlerle gelenlerin farklı kimlikleri karşısında yabancılaşmak ya da varoşlara çekilere içine kapanmış grupların arasına dalmak ile mi deneyimlenebilir? Çok "uç" örneklerdir bunlar… Bir kent gezisinde atılan her adım, kişiye "öteki" olduğunun kanıtlarını sayısız kez sunacaktır. Daha önce de belirttik; gezintiye çıkılan yol yokuş aşağıdır ve yer altına doğru iner: Yer altında, kentin "ata"ları vardır ve mekân katmanları üst-üste gelerek, o "ata"ları ayağımızı bastığımız düzleme doğru (gerisin geriye) taşır. Sonuçta, ayağımızın altındaki cadde, çok mekânlı ve çok zamanlı bir "uyuşmazlığın" düzlemi haline gelir. Bu düzlem, üzerinde taşıdığı her tür görüntüyü (simgeleri, kimlik dışavurumlarını, vs.), o sırada kullanılmakta olan pratik anlamlarından koparttığı gibi; onları bir kez daha (yine gerisin geriye) aşağı doğru gönderir: Jacques Derrida'nın İstanbul'daki "Pera-Peras-Poros" adlı atölye çalışmasında (Mayıs 1997) konuşan Gabriella Baptist'in dediği gibi; metrolara akan kitle, her sabah ve akşam, "ata"lara doğru yola çıkmakta ve oradan geri dönmektedir. Ayrıca kentin lağımı da, sürekli olarak "ata"ların mekânına sızmayı sürdürür. İşte

zamanlar ve mekânlar arasındaki bu gidiş-geliş, üzerinde durduğumuz düzlemin ve ona aitmiş gibi algılanan zamanın; alt katmanların ve eski zamanların da devreye girmesiyle bizim mekânımız "yer" tam da burasıdır: Her durumda, "öteki"nin kentidir bu karmaşık kütle…

Sonuç olarak şunları söylemeliyiz: Eğer "Yalan Dünya" diye bir şey varsa, o da; bu ayağımızı bastığımız metropol düzleminin, tam "orası" ve tam "o an" olduğu üzerine tasarlanmış bir dünyadır. Hafriyat sanatçıları ise; bu ayağımızı bastığımız düzlemin "Yalan Dünya" olduğunu bilere ve orayı yalnızca görünür haliyle onaylayarak, yatay ve düşey kenti birbirleri ile yoğurup yapıtlar üretiyorlar.

Tam bir "hafriyat" eylemidir bu: "Yer"in altını üstüne getirmek… Ve o karmaşık kütlede aylakça gezinmek; bir "flaneur" gibi…

Justin Hoffmann, "Yerelden Evrensele ve Oradan Geriye", sayfa: 10-13

İstanbullu sanatçı grubu Hafriyat'ın sanatsal uygulamalarıyla durduğu yer, yerel resim geleneği ile uluslararası sanat sistemi arasındaki gergin alandır. Sanat piyasasının dışarıdan belirlenen standartlarının karmaşık bünyesi içinde ve Türk üslubunun modern yönelimli akademizmi içinde bir konum belirlemek yine de pek kolay değildir. Bu koşullar içinde Hafriyat kendine ait bir alan yaratma denemesine girişiyor. Esnek ve daimi bir süreç içinde bulunan bir eylem alanı. Bu oluşumda, unutulan ve çoktandır üzerinde durulmayan fenomenler yeniden gün ışığına çıkartılıyor. Grup kendini boş yere "Hafriyat" diye adlandırmıyor. Hafriyat kendini ayrıca, yeni bir şey tasarlayan ve son şekli henüz öngörülmeyen bir şey yapmakta olan bir deney laboratuarı olarak görür. Orta Avrupalı bir gözlemci için grubun çalışmalarını anlamak her zaman kolay olmaz. Neredeyse hiç bilinmeyen bir kültürün kahramanları hakkında ad hoc bir fikir beyan etmek fazla aceleci bir yargıda, hatta haksız iddialarda bulunma tehlikesini doğurur. Hızlı değerlendirmeler bu tür durumlarda uygun değildir. Yabancı kültürel bağlam hakkındaki bu bilgi eksikliği, belki eserler ve onların amaçlarıyla daha güçlü bir iletişime girme konusunda katkılar yapmak ve böylece – ki politik olarak şimdilerde

özellikle önemlidir - Doğu kültürü ile Batı kültürü arasında aracılık yapmak yoluyla giderilebilir.

Hafriyat'ın Münih Rathaus Galersindeki sergisinin adı, "Yalan Dünya", Müslim Gürses'in bir CD'sinden ödünç alınmıştır. Bir arabesk müzik albümün adına gönderme yapmak burada rastlantısal değildir. Çünkü bu müzik türü kendini, tıpkı Hafriyat'ın çalışmaları gibi, küresel ile yerel etkilerin benzer bir karşımıyla belli eder. Hafriyat üyelerinin söylediğine göre Yalan Dünya kavramını yabancı dile çevirmek neredeyse imkansızdır. Melankolik bir ruh halini tasvir eder, ki bu arabesk müzik için de geçerlidir. Muhtemelen Arabesk müzik Türk toplumu için tıpkı Blues'un Afro-Amerikan toplumu için gördüğü bir supap görevini görmüştür. Her iki durumda da şarkılar yakınma ve içtenlik doludur. Arabeskin kahramanları da yakıp yıkma eğiliminde olmaktan çok acılı ve öfkeli ya da razı ve şaşkındır. Şarkılar bir kişinin çevresinde olanlar ya da kendi başına gelenler karşısındaki çaresizlik durumunu ifade eder. Hafriyat da benzer bir şekilde günlük yaşamın tuhaf ve mistik yanlarına, yakın bir gelecekte çözümlenemeyecek çelişkilerine bakar.

Eyalet başkenti Münih Kültür Dairesinden Peter Pinnau, Münih'te yaşayan Avustralyalı sanatçı Uli Aigner ve benim içinde bulunduğum küçük Münih delegasyonun ziyareti tam da Türkiye'nin Avrupa Birliğine girmesinin yararları ve zararları konusunda yoğun tartışmaların yapıldığı bir zamanda gerçekleşti. Almanya'da Türkiye'nin AB'ye alınmasına karşı çıkanlar daha çok muhafazakar kesimlerdir, buna karşın Türkiye'de katılım toplumda meydana getireceği kapitalist dönüşüm konusunda uyaranların başında solcular gelmektedir. Sürekli şu tartışılıyordu: Türkiye AB normlarını yerine getirebilir mi? Bu tür düşünceler kültürel alanlarda da önemli bir rol oynuyor. Buna uygun olarak kültürel alanda da şu soru ortaya atılabilir: Türkiye'deki sanatın bugünkü durumu Batı standartlarına uygun mudur? Ya da bir başka biçimde sormak gerekirse: Türk sanatçılar ayın (hilalin) arka yüzünde mi yaşıyorlar? Ama işte tam da bu soru ya da sorunsal, Türk kültürüne uzun zamandır görmezlikten gelinen bir kültür gözüyle bakılmak suretiyle bir kenara bırakılmalıdır. Kendi konvansiyonlarının kıskacından kalınmak istenmiyorsa alışılmış kriterler bir kenara bırakılmalıdır. Yine de bütün çabalara rağmen kişinin kendi sosyalizasyonunu örmezden gelmesi pek kolay değildir,

tıpkı Türk sanatçılarının kendilerini Batı sanatının etkilerine karşı tümüyle koruyamadıkları gibi. Dışarıdan yapılan bakışlar fragmanlardan öteye gidemez. Bunun bilincinde olmak gerekir.

Bir Outsider (dışarlıklı) olarak ilk hata muhtemelen, Türk ya da İstanbul sanatından konuşurken bütünlükçü bir sanat üretimi ve pratiğinden yola çıkmakla yapılacaktır. Çünkü gerçeklik böyle değildir. Yıllık büyümesi 300.000 kişi olan 15 milyonluk bir metropolde sanatçılar farklı stillerde ve farklı hedeflere yönelik çalışmalar yapıyorlar. Buna göre Hafriyat bu şehirdeki çok yönlü sanat üretimini sadece bir yüzünü ortaya koyabilir. Bununla beraber bütün İstanbullu sanatçılarda ortak gibi görünen şey, Almanya'dan farklı olarak arkalarında çok az kamusal destek görmeleridir. Bu yüzden İstanbul'daki sanatın gelişimini sürdüren ve buradaki sanatçılara belirli bir ekonomik ve iletişimsel temel sağlayanların başında galeriler ve özel sponsorlar gelmektedir. Bir önceki Avangart kuşak uluslar arası çevrelere girmeye çalışırken, bunun için en iyi şekilde bilgi donanımına sahipken, Batıda kabul gören bir stilde çalışırken ve birçok yabancı ülkede sergiler açarken, Hafriyat üyeleri gibi genç sanatçılar Türkiye'nin somut yaşam koşullarıyla ve kendi tarihleriyle güçlü bir hesaplaşma içine girmek istiyorlar. Bu arada, alt ve üst kültür arasındaki resmi ayrımı sorguluyorlar ve devlet tarafından birinci sırada uluslararası modernite yönelimli sanatın meşru görüldüğünü ve buna uygun olarak da desteklendiğini ileri sürüyorlar. Hafriyat da dünya sanatındaki gelişmeleri son derece iyi bildiği halde Türk damgasının vurulduğu bir sanat pratiğinden yana bir tavır sergiliyorlar. "Bizim çalışmalarımız % 100 İstanbul'dur" diyor İstanbul ziyaretimiz sırasında bir Hafriyat üyesi bana, bilinçli bir provokasyon amacıyla. Gerçi Hafriyat kendini dışarıya karşı tümüyle kapatmak istemiyor, ama ayrılıkları göstermek istiyor ve Türkiye'nin özel gelişimini ve politik durumunu gözden kaçırmak istemiyor.

Yerellik ve evrensellik diyalektiği içinde, yani Batı girdikleriyle kendi geleneklerinden gelen girdilerin çatışmasında Hafriyat, daha çok yerel olandan yana bir eğilim gösteriyor. Üyeleri bölgeler üstü bir anlamı da olan bölgesel olaylara ilgileniyor. Pek de düzgün bir dünya göstermeyen gündelik yaşam hikayeleri anlatıyorlar: Örneğin Murat Akagündüz bir resminde bir trafik kontrolü sırasında rüşvet alan polisleri, Antonio Cosentino son anda hayatını kurtarabilen mafya kurbanlarını, Mustafa Pancar sopalarla

İstanbul sokaklarında dolaşan holiganları gösteriyor. Farklı türlerdeki gerçekçi sanatın (Pop Art, Sosyalist Geçeklilik, Yeni Gerçekçilik vs.) niyetlerine benzer bir şekilde Hafriyat da gündelik yaşam sahnelerini göstermek istiyor. Sanatçılar bunu belirli bir ideolojiye saplanmadan narratif resimlerle başarıyorlar. Çalımları yakın çevrelerinde yaptıkları gündelik gözlemlere dayanıyor ve çeşitli nedenlerle sanatçının dikkatini çeken durumları yansıtıyor. Hafriyat'ın sanatsal üretiminin ağırlık noktasını resim oluşturuyor, ama heykel ve video da zaman zaman bir araç olarak kullanılıyor. Resimlerinin kendine has özelliği çoğunlukla çok renklilikte ve resmin yapısında görülen çok çeşitlilikte yatıyor. Renkler bir taraftan nesnelerin ve figürlerin kimliklerini (tanınmalarını) desteklerken diğer taraftan özerkliğini koruyor ve nesnel olanın önünde ya da arkasında ornamental bir doku gibi görünüyor. Ama bu sanatçı grubunun resimlerini sunma biçimleri de her zaman batı sanat dünyasının konvansiyonlarına uymuyor. Bu sergiler canlılıkları ve zenginlikleriyle zaman zaman tam bir oryantal pazarı hatırlatıyor.

Ama İstanbul'un kentsel yaşamındaki bölgesel olanla küresel olanın yukarda sözü edilen çakışması bazen de resimlerinin doğrudan konusunu oluşturuyor. Her zaman sadece içgöçlerin bir sonucu olmayan farklı kültürlerin karşılaşmasını bu metropolün her yerinde bulmak mümkün ve bu, adeta kaçınılmaz olarak sanatçının nesnesi haline geliyor. Hakan Gürsoytrak bir resim dizisinde, bir diskotekteki boş vermişliği yakalıyor, Murat Akagündüz kendini tatlı renk tonları kullanarak tablolarında turizm bölgelerindeki otel komplekslerinin yapay dünyalarına adıyor, Tan Cemal Genç ve Nalan Yırtmaç animasyon filmlerinde oyuncaları "dirty talk" biçiminde konuşturarak ya da dinsel sofulukları canlandırarak alaya alıyor. İrfan Önürmen televizyon gezelerlinin resimleriyle rölyef tarzı tabletler üretiyor ve Mustafa Pancar ekonominin resmi yanının bir temsilcisi olarak bir bankanın karşısına aktüel müzik yayınlarının kopyalarını ve sahte CD'lerini satan karaborsacıları yerleştiriyor. Diğer çalışmalarında Doğu ve Batı kültürünün karşılaşmasına ironik notlar-resimler düşüyor; örneğin İstanbul'a inen uzaygemisi ve uzaylılar. Bu tuhaf yabancılarla kastedilen şahısların kimler olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek.

Çeviri: Nafer Ermiş

Caner Karavit, “Hafriyat “Yalan Dünyası””, sayfa: 14-17

Hafriyat, bir anlamda keşif yapmaktadır. Yani bulunmuşu da keşfedebilir. Üstü örtülmüşü tekrar kazabilir, söylenmişi tekrar söyleyebilir. Keşiften öte çözüm yoktur; çünkü, ayrıntı keşifte gizlidir; çünkü “görünmez keşfedilmemiştir”. Keşif kent gezgininin imge ekolojisindeki (yani hayal dünyasına ait çevreyi tanımaya dair) yeni istekleri ve yaratıcı çözümleri harekete geçirir. Ancak, gezgin için bunu kendi ifade biçimiyle anlatabilmesi, keşif içersindeki tüm değişimlere şimdi uyanık ve duyarlı olması ile mümkündür. Buluş ise geleceğin belirtisidir. Geleceği onaylayacak bir yaşam biçimi ve zaman dilimi olmayacağını ifade etmek, belki de yarını özgür bırakmak olacaktır.

Geçmiş için kaşif
Bugün için şahit
Yarını önermeyen

Bir şeyi keşfederek belleği de kışkırtabiliriz. Ama sergideki işler için bu, eğitici bir kışkırtıcılık değil, pasif bir kışkırtıcılıktır. Sergideki işlerde devrim beklentisi yoktur. Ama kaosu kışkırtabilir, bununla beraber kaosu düzenlemeyi önermez.

Yeni Bir Sosyal Gerçeklik

Gecekondulaşmanın hız aldığı seksenli yılların ilk yarısında, ilk kat çıkma izniyle birlikte rant fırsatçılığının körüklendiği kaçak kentleşme, bu kuşağı yeni bir sosyal gerçekliği izleme ve yorumlama fırsatı doğurmuştur. Bu gerçeğin kent dokusunu sürekli değiştiren bir güç – eyleme sahip olduğuna hep şahit oluruz. Tüm bunlar bize, her gün yürüdüğümüz yolun kenarında aniden biten bir gecekondu, yolları kademelere bölen kurumsal kazılar, hafriyatların yol açtığı yağmur sonrası seller, depremli depremsiz çöken kalitesiz binalar, kamu arazilerinin ve eski eserlerin talanı şeklinde görülebilir. Yani hafriyat, melez kent mekânını içindekilerle yararak kaplar. Bunu en iyi biçimde ifade edebilmek ise, onu patlatma noktasında izleyebilen bu kent gezginlerinin bir eylem biçimidir. Kentte, ruhumuzun çatırdayan yarıklarına giren hafriyat, sokaklara

bakmasını bilen için de görünenin altındakini elde etmek isteyen için de ganimetlerle doludur. Günlük yaşamımızda bize görsel yığınlar sunan bu ganimetlerden birkaçı, kazayla görsel belleğimize takılıp her an bir resme ya da heykele yol açabilir. Ve bunlar belki de hiç olmayacak bir geleceğin olası çatlaklarına da sızıp girebilir. Bu çatlaklara sızacak olası görüntüler ise, içeriden bakışla gerçekliğimizin sıradan görüntüleri olarak, oryantalist bakışla düzensizlik, aksaklık, tuhaflık, işlemezlik manzaraları olarak bazen bir hurda çöplüğüyle bazen de inşaat filiziyle ifade bulabilir.

Sanattaki bütün akımların Türk Sanatı'nda talep gördüğünü mü sanırız?

Evrensellik anlamında bir ortak bellek önermek, sergideki işler için söz konusu değildir. Resim söz söyleme hakkını kullanır; ancak bu ona evrensellik sağlamaz. Hafriyat, sergideki işler için bir yerel olma söylemidir. Yerellik için de bir keşif söz konusudur. Bu keşif sırasında yerelliğin iki farklı ortamına tanık oluruz. Birincisi, değişimin çok hareketli olduğu yeni bir yüzyılda durağanlaşan sanatçı ve izleyiciyi evrenselliğe ulaşamadan, yerelliğe mahkum eden ticari kaygı ortamı; diğeri onlara her şeyden önce, çevresiyle oluştuğunu ve bu kültürün devamı olduklarını hatırlatan ortam.

Yanlış çağrışım kaygısıyla bir türlü gerektiği yere konulamayan gelenek elemanı da pekala bu tür deneyimlerin geri beslemesi olabilir. Sergideki işlerde geleneğe karşı oluşmuş tutuculuğu aşmanın izlerini de görebiliriz. Bize ait olanın (yerellik, gelenek) hızlı ve sürekli değişimlerini keşfedebilme hazzı, izleyiciye anlam yelpazesinin teklifsiz dostluğunu sunmaktadır.

Aslında, Türk Sanatı'nda referansını çoğu kez dışarıdan alan görüntü elemanları ile kaynağı bize ait olan anlam arasındaki uçuruma, olumsuz bir eleştiriyle bakılmıştır. Bu bakış yerine, belki de bunun Doğu'yu da Batı'yı da referans alan kültürel iklimimize ait bir yapma biçimi olduğu gerçeğine daha ılımlı bakabiliriz. Ancak bu yapma biçimi, referans aldığı görüntüler veya üsluplar ne olursa olsun, içerisinde alaysı kederleri barındırmayan referanslara da rağbet etmemiştir. Yoksa sanat tarihindeki tüm akımların Türk Sanatı'nda rağbet gördüğünü mü sanırız?

Yalan Dünya

Üzerinde yaşadığımız coğrafyanın kültüründe yer etmiş olan ‘yalan dünya’ deyişini, umutsuzluk anlarımızın rahatlatma gereğini yerine getiren kaderci bir umursamayış olarak ifade edebiliriz. Yani içerisinde alaysı keder barındırır. Umutsuz bir olgunun aslında yalan ve geçici olduğu konusunda bir uyarıdır. Bir anlamda da bizi rahatlatır. Yani yaşam nasıl olsa geçicidir, fanidir ve nasıl olsa yer değiştirme gerçekleşecektir. Bu dünyada geçiciyiz ve ters giden bir şeyler olduğunda bunu hatırlar, kendimizi o yerin dışında tutarız. Buraya ait değilizdir ve sahiplenmeyiz. Bu coğrafya ve uzantılarına baktığımızda, zaten hep bir terslik vardır. Öyleyse önemli olan öteki dünyadır ve bu ‘Yalan Dünya’daki varlık nedenimiz oraya gidebilmek için bir sınavdır. Cennetin anahtarları satılmamış mıdır? Hacca gitmek belgelenmez mi?.. Bu aslında Doğu’nun da Batı’nın da dini söylemlerinin ortak kanalıdır. Ancak, Batı dünyası Doğu dünyası kadar aralıksız tanık olmamıştır bu ters durumlara. Ve bu aralıksız şanssızlıklar, ters durumlar coğrafyasının ev sahiplerini yabancılaştırır, gerçekliğini kabullenemedikleri ‘Yalan Dünya’ya. Yani Richard Sennett’in deyişiyle “Bütün yabancı ülkeler anavatandır, bütün anavatanlar da yabancı bir ülke”. Somut olanın soyuta, soyut olanın somuta karıştığı yerdir ‘Yalan Dünya’. Bu noktada kaos doğar. ‘Yalan Dünya’ gibi somut bir veri olarak karşımızda dururken, soyut bir düşünsel eyleme dönüşüveren bir kavramı görsel alanda betimlemenin zorluğu karşımıza çıkar.

Aslında bu coğrafyanın kültüründe öylesine etkili bir deyiştir ki, ‘Yalan Dünya’yı betimleme ihtiyacı bir içtepiye dönüşmüştür. İtiraf etmek gerekir ki, bu deyişin karşılığı en iyi Türk müziğinde ifade bulmuştur ve bu nedenle halk arasında kabul görmektedir. Özellikle arabesk müzik bu içtepiyi sarmalamıştır. Çünkü arabesk müzik ters giden durumların ifadesidir ‘Yalan Dünya’yı hatırlatır ancak yüreklere su serpmez. Aksine onun varlığını daha çok onaylar. Çünkü beslendiği kaynaktır. Böylece bir tür teslimiyet oluşur onun varlığıyla ve bu direncimizi azaltır. Sadece arabesk müzikte değil, Türk Halk, Rock, Pop, Fantezi hatta Rap müziklerinde de karşımıza çıkar.

Bulunduğu kültürel iklimi görselleştirme görevi üstlenmiş Türk plastik sanatının genç grubu Hafriyat için, böyle bir temayı müzikte olduğu gibi iyi ifade edebilmek gerçekten

güç bir eylemdir. Hatta, bu deyişin kendilerine müzikle ifade edilmesi alışkanlığına sahip bir topluma, farklı bir yöntemle betimlemek (hele Türk toplumunun yoğun olduğu bir batı ülkesi kentinde) hem zor hem de cesur çabadır.

doktor Gürsoytrak, "Yalan Dünya'da Hafriyat", sayfa: 18-21

Hafriyat aynı dertlerden muzdarip ressamların, heykeltıraşların bir araya geldiği özerk, sivil bir grup hareketidir. Bu grup olmadık yerlerde sergi açar, katalog yapar, söyleşi düzenler. Sanatçıları davet eder, onların katkılarıyla da şenlenir. Hafriyat sokağa ve hayata bakarak, klişe resim konularının dışına çıkmayı başardı. Resmin konusu ile yapma biçimi arasındaki tutucu duvarı çatlattı. Çevreye ve kişiye dair imgeleri, mahalli bir ilgiyle boyadı. Otosansüre dur dedi. Sanat piyasasında, birilerine yanaşmadan sergi açılamayacağı tabusunu yıktı ve sanatçıların bir araya gelerek, ortak fikirlerle neler yapabileceklerini gösterdi. Konulu veya kavramlı (?) sergiler modasını başlattı.

Hafriyat olarak ortak noktamız, kent ressamlığıdır. Kente dair imgeler, bireysel olarak tecrübe ettiğimiz anlar ve anılardır. Bunlar sayesinde seyircinin ve toplumun belleği ile iletişim kurabilmekteyiz. Sanat tarafından aşağılandığı ya da yanlış bulunduğu için bakılmayan ve görüş alanının dışında tutulan konulara, mekânlara ve izlere çevirdik bakışlarımızı. Sanatın kendi kendisini yüceltmesi, ışık saçtığı kadar körleşmelere de neden olmaktadır. Bu anlamda Hafriyat, Türk Sanatı'nın ötelediği "gündelik" gerçeklikleri temalaştırması ve atölyelerin nezih ortamından sokağa çıkışıyla, bir "alt kültür" hareketi oldu. Güzel renkleri için boyanan gecekondular yerine, daha içeriden bir bakışa niyetlendik – kaldı ki sokak, bir gecekondu sembolüne indirgenmeyecek kadar karmaşıktır ve çeşitlenmiştir. Bunun için, var olması gerekenle değil de, var olanla ilgilendik. Buluş değil, keşif peşindeyiz. Tıpkı kalabalıkların içinde dolaşan "aylak" gibi, kayıp oyuncakları, ganimetlerimizmiş gibi sokaklardan toplayarak ortaya çıkardığımız sergiler açıyoruz.

Kente bakış sadece bir konu sorunu değildir, bir doku ve duygudur da. Kentin yaşam hızı, bir televizyon zapçısının tüketim hızı ile eşdeğerdir. Fragmanlaşan hayatta olaylar sindirilmeden de geçilebilmektedir. Hafriyat'ın "an"a dair bakışı, konunun dışında bu

hızı da imlemektedir. Kentin içinde eskinin yerine yeninin geçişini ve sürekli tacizini görmekteyiz. Yeninin şık albenisi ve görkemi, çevresi ile ilişkisi algılandığında ortaya çıkan "ikilik" trajiktir. Yeninin zaten taklit oluşu ve derme çatmalığı, bizde yeninin şimdiden eskimiş ve yıpranmışlığa dair bir imge oluşturur. Şehircilik planları, mimari düzenlemeler, derme çatma eklemeler, sürekli yamalanan binalar ve bitmeyen hafriyat çalışmaları, montajcı sanayimizin, yap-takçı zihniyetimizin göstergesidir. Kent modernin mekânıdır ve Hafriyat Türkiye'deki modernleşmenin izlerini sürmektedir. Bundan dolayı işlerimizi bu yamuk geometri, hızın eşiğindeki değişim ve tamamlanmamışlık üzerine kurduk. Şık bir üslupçuluk yerine dağınık, yamalı ama daha içerden bir tavrı olgunlaştırmaya çalışıyoruz. Işık ve renk ise bu coğrafyaya dair bir anlatım biçiminin olabilirliği üzerine düşünmemizin doğal sonucudur. Fotoğraf öncelikle belgeleyici bir araçtır. An'ı ortak belleğimizin arşivlerini oluşturacak şekilde dondurur. Esasında, fotoğrafın kaydettiği, biçim değil, ışıktır. Sinemadan başlayarak, çağın teknolojisinin bu fotoğrafik görüntüsünün üzerine yapılandığına dikkat ederek, çağın ikonaları olan TV ve bilgisayarların kendi başlarına ışık kaynağı nesneler olduklarını söyleyebiliriz. Yapay teknolojik ışık yanılsamasının izlerini Hafriyat resimlerinde bulmak mümkündür. Bu Cezanne'cı yaklaşımın kurguladığı, resmin astarına giden derinliğin, resmin boyalı yüzeyini tuvalin önüne itmesiyle benzerlik kuran, Şeker Ahmet Paşa'nın fotoğrafa bakarak boyadı peyzajlara da yakın olan bir tavırdır. Işığı resmin içerisinden geliyormuş gibi, sanki resmin kendisi ışık kaynağıymış gibi gösteren bir yanılsamadır bu.

Gerçeğin yüceltilmesi, gerçekliğin özüdür. Ben böyle bir yüceltmenin peşinde değilim. Gerçeklik birçok sanatçı için referans noktasıdır. Kimisi ondan kaçar, inkâr eder, kimisi de asıl gerçek budur diyerek sanatı salt bir yalınlaştırma olarak algılar ve öyle sunar. Aklı ya da özneyi sanat için tek gerçek kılar. Gerçeğin ne olduğuna dair sadece sanatçıların değil, herkesin bir fikri vardır. Günümüzde gerçek ile yanılsama birbirine karışmıştır. Yanılsama gerçeklik olarak algılanırken, gerçeklik ise yanılsama olarak sunulmaktadır.

Boyadığımız resimlerin gerçek değil de sadece resim olduklarının farkındayım. Gündelik hayat görüntülerini ortak bellekte paylaştığımız alan sosyaldir ve kültüre

dairdir. Kullandığım gazete fotoları her gün paylaşılan, yeri geldiğinde ambalaj kâğıdı olan ortak nesnelerdir. Belleğimizi oluşturan bu belgeler, gündelik olanın göstergesidir. Bu göstergelere karşı tepki otomatikleşir, çünkü gerçeği kışkırtırlar. Seyircinin uyarılan belleğinde, bu gerçeklik, gerçekçiliğe dönüşür. Bu, sosyal gerçekliğe bakmanın doğal sonucudur. Aslında, çağımızın sosyal gerçekliğini, kapitalist gerçeklik olarak da adlandırabiliriz. Çoğu kitle sanatı gibi, günümüz sanatının da Kültür Endüstrisi denen iletişim mekanizmasının kapsamında olduğunu söyleyebiliriz. Bu mekanizma, iletişim adı etrafında "popülist faydacılık" üzerine kurgulanmıştır. Gerçeklik ne kadar fragmanlaşırsa o kadar kolay tüketilir ve sonuçta gerçekliğe olan inanç ve gerçeklik bilinci yitirilir. Hayat karşısında sorusunu yitiren kişiyi, ne kadar "mal" tüketirse o kadar kişi olduğuna da inandırmak kolaylaşır. Sosyal şizofreni hayatı kuşatır. Böylesi gerçekliğe benim bakışım şüphecidir. Kuşkuculuk, gerçekliğe bakış tavrıdır.

İkiliklerin sergilenmesi üzerine yönelen bakışın, içinde mizahı barındırması doğaldır. Mizah zaten bu ikiliklerden beslenir. Karikatüre karşı duyduğum ilgi, karikatür ve çizgi romanla çocukluğumdan beri kurduğum yakınlıktandır. Resim sanatının onların vasıtası ile tanımış olmamdandır. Ama daha önemlisi, bu sanatın Türkiye'de en çok izlenen görsel sanat dili olmasından kaynaklanır. En gerçek alt kültür tavrıdır karikatür. Baskıcı toplularda, toplumu sıktıkça havanın kaçtığı yer, hiciv olmuştur. Türkiye'de de bu alanda hatırı sayılır külliyat vardır. Hiciv, doğası gereği kendini durum komedisinden ayırtır ve eleştirel bir tavır içerisine girer. Hayata dair tecrübeyi nefis'te de sürdürmek gerekir. Sanatın işi çözüm üretmek değil, çözümü hayatın mühendislerine bırakalım. Globalleşmiş dünyada modernizmin tamamlanmamış ya da başarısız olmuş projesinin izlerini sürmek mümkündür. Bu anlamda günümüz sanatının sosyoloji ile olan flörtünden bahsedebiliriz. Sanatçı kişiliğin ise starlar gibi "izlenen kişi" olma ideali yerine, "izleyen kişi" kimliğini yeğlemesi üzerine düşünülmelidir.

İmalat Hatası, (İstanbul Bienali, B8 kapsamında) Tophane/Antrepo 5 16-09/30-10-2005

Sergi sanatçıları:

İmalat Hatası Nedir?

Evrensel olan modern ütopyanın tamamlanmamış ve eksik kalmış projesi üzerinedir. Geleneksel toplumların evrensel modele geçme çabalarının ortaya çıkardığı melez ve taklitçi çözümlemelere dairdir. "imalat hatası", tüm kültürel yapılanmalarda olduğu gibi Hafriyat'ta da bulunur ve bu proje de hatalı imalatı önerecektir.

Hafriyat Kimdir?

Hafriyat sanat grubu kent kültürü üzerine kurduğu yaklaşımını birbirinin peşi sıra açtığı sergilerle pekiştirmiş, bağımsız, sivil bir sanat hareketidir.

Kendi kendini kurate eden nadir çağdaş sanat hareketlerindendir.

Emre Zeytinoğlu, "Hafriyat: Hatalı İmalatın Büyütülmüş Fotoğrafi", sayfa: 8-11

Hafriyat Grubu eğer bir "imalat hatası"ndan konu açıyor ve o tabirin tam karşılığı olarak da bizzat kendisini öne sürüyorsa, bu asla bir eksikliğin ya da çaresizliğin işaret edilmesi değildir. Bir yakınma ise hiç değildir. "İmalat hatası" vurgusu, farklı disiplinlerden gelen Hafriyat sanatçılarının almış oldukları akademik eğitim ile toplumsal pratik deneyimleri arasındaki kaymanın, örtüşmezliğin bir ironisi gibi algılanmalıdır.

Hafriyat sanatçıları üzerine kimi saptamalarda bulunmak istediğimizde, bu saptamaların en başına onların kendi açmazlarını yerleştirmeliyiz. Eğer her bilgi varoluşunu, üzerine bastığı somut koşullardan kotarıyorsa, kuramların öğrenilmesi ve içselleştirilmesiyle, deneyimlenen pratik arasında bir uzlaşma olmalıdır. Aksi halde bilgi alanı ve pratik alan, birbirleriden farklı kanallarda, birbirlerinden farklı kanallarda, birbirlerinden bağımsız hareketlerle ilerleyecektir ki bu durumda, ortaya bir yaşamsal "hata"nın çıkması kaçınılmazdır.

Hafriyat Grubu'nun böyle bir çelişkiden, böyle bir "hata"dan doğduğu açıktır. onlar gerek toplumsal, gerekse sanatsal eğitimleri boyunca öğrenmek zorunda kaldıkları kuramsal bilgilerle, pratik deneyimleri arasında bir yabancılaşmaya maruz kaldıklarının

ayırdındadırlar; akademik zeminin somut verilerini içselleştirme sürecinde hep başarısız olduklarını, bunun üstesinden hiçbir zaman gelemeyeceklerini düşünmektedirler. Bu, bizim karamsarlığa kapılmamızı mı gerektirmektedir? Bekli de öyledir? Kuramlar dünyasının toplumsal pratik ile örtüşmediğini kavramak, öğrenilen "şey"lerin işaret ettiği görüntüleri pratikte yakalayamamak, elbette bir karamsarlık ve dahası, bir yıkım nedenidir. Kişinin kendisin, düpedüz bir "hata" halinde görmesinden başka bir sonuca yol açmaz bu.

Bu bağlamda, Hafriyat sanatçılarının tüm sanatsal kimliklerini ve üretimlerini (yine de) "hata" üzerine kurmaları önemlidir. Böyle bir çıkış noktası, onların bu "hata"yı sorgulamaya açtıklarının da bir kanıtıdır pekâlâ… Oysa Hafriyat Grubu'nun (söz konusu grup üzerine, daha önce de birçok kez yazdığım gibi) ne kuram ve pratik örtüşmezliğinin keskin bir ayrımını yapmak, ne de örtüşmezliği yeni bir kuram ile ortadan kaldırmak iddiası vardır. İkisi de değildir. Böyle bir işe girişemeyeceklerini bilirler; çünkü onlar, icat edecekleri olası bir "ayrıştırma" ve "örtüştürme kuramı"nın, yine kendilerine dayatılan yöntemler doğrultusunda ilerleyeceğini, bundan kurtuluş olmadığını sezerler. Yapabilecekleri, yalnızca "hata"yı kendilerine yakıştırmanın ironisini kurmak ve bilgi alanı ile toplumsal pratik alan arasında deneyimledikleri farkı, olabildiğince abartmaktır: Kendi "hata" oluşlarından bir kompleks doğmuşsa, bu kompleksin fotoğrafını saklamak, unutmak ya da imha etmek yerine, onu dev boyutlarda büyütmek, o fotoğrafi kadrajın dışına doğru taşırmak ve büyüdükçe ortaya çıkan "fotoğraf hataları"nı sergilemektir. Aynı, Deleuze ve Guattari'nin Kafka çözümlemesindeki yaklaşımları gibi: Çıkmazı açmak, mikroskop altına sokmak, çıkan gürültülerin önünü temizlemek… Çıkmazı açmanın tek yolu da, iyice büyütülmüş, şişirilmiş fotoğrafın yapısında beliren "yer altı yuvaları" arasında bir "kaçış" bulmaktır. (Bkz. Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin / Kafka Pour Une Littérature Mineure). "Kaçış" sözcüğüne dikkat edelim: Bu sözcük, kompleksi yaratan deneyimler arasından (o "yer altı yuvaları"nı kullanarak) "sıvışmak" anlamına geldiği gibi, yeni "perspektif kaçış"ları da içerir. O halde sorulacak soru şudur: "Nereden kaçış?" Ya da diğer anlamıyla; "perspektifin hangi kaçış çizgisi?"

“Hata”yı oluşturan durumun, bilgi ile toplumsal pratik arasındaki örtüşmezlik olduğunu tekrarlayıp duruyorsak, bu iki alanı ayıran bir nedenin aranması gerektir. Hafriyat sanatçıları, bu nedeni modernizm ile kurdukları (daha doğrusu hiçbir zaman kuramadıkları) ilişkide bulurlar. Onlara göre, kendi yaşamlarına monte dilen modernist kuramlar ile toplumsal pratikleri arasında bir farkın olduğu anlaşılsa da, bu iki alanın giderek birbirlerine sızdığı da gözden kaçırılmamalıdır. Artık iki farklı alan ne kolayca ayrışabilmekte, ne de bütünleşebilmektedir. Daha değişik bir söyleyişle; iki alan da karşılıklı olarak birbirini etkilemiş, değiştirmiş ve bozmuştur. O halde ne dışarıdan öğretilenlerin bilgilerin tasarılar dünyası, ne de o dayatmaların dışında yer alan pratik dünya (ki o nedir?), açıklığını koruyabilmektedir. İki alanın da karşılıklı etkiler sonucunda değişmesi, bozulması ve birer ara-durum haline gelişiyle “hata”lar dünyasının uzaya fırlatılması bir olur.

“Hatalar dünyası”nın içinde yuvalanmış modernist dayatmaların en belirgin kaynağı, 1950’li yıllardan beri yaşayan bir süreçte karşımıza çıkan “Soğuk Savaş” projeleri olarak görülebilir. Truman doktrini çerçevesinde uygulanan ABD dış politikalarının uzantısında, “Hür Dünya” yaratma propagandaları ve o propagandanın gerektirdiği ekonomik ilerleme, kalkınma ve politik istikrar sağlama çalışmaları, Türkiye’yi de gözden uzak tutmayacaktı doğallıkla... Avrupa’nın bir bölümü ve Batılı olmayan toplumları ilgi alanına çeken söz konusu projenin neden olduğu birincil sonuç, çok kabaca bir söyleyiş ile, modern toplumların koşullarından uzak kalmış toplumların “hatalı toplumlar” olarak değerlendirilmesidir. Bu durum S. P. Huntington’ın açıklıkla vurguladığı gibi; ABD’nin yol göstericiliğinde, Sovyetler Birliği’ne karşı mücadele etmek ve “Hür Dünya”yı bir dünya politikasına dönüştürmek hareketidir. Sözü edilen projeyi yine kabaca tanımlarsak: Geleneksel değerlerin arasına sıkışmış Batı-dışı toplumlar, modernleştirme yatırımları uzantısında giderek kapitalist toplumların koşullarını kavrayacak, o koşulları İçelleştirecek ve sonunda kendi geleneksel temellerini terk ederek “Hür Dünya” modelinin birer karşılığı olacaklardır. “Hata”dan kurtulmanın tek yolu buydu. Ancak bir koşul daha vardı: O da, geleneksellikten modernliğe geçiş sürecinin olabildiğince çabuk atlatılmasıydı. Oysa bu geçiş süreci (ara-durum) hiçbir zaman atlatılmamış ve geleneksellikler ile modernlikler arasında sızmalardan “sürekli geçiş toplumları” fışkırmıştır. 1945 sonrası, bir dünya siyaseti

kurmaya niyetlenen ABD'li sosyal bilimcilerin öne sürdüğü anlamda, modernleşmesini tamamlayan "sürekli hata toplumları"dır bunlar. Günün birinde, oluşturduğu eğitim programları, ekonomik ve politik düzenlemeleriyle dünyaya (örneğin) yeni bir Picasso sunmayı düşleyen Türkiye'nin sonradan kente göçenlerin yüksek sesi Orhan Gencebay şarkılarıyla karşılaşması kadar büyük bir "hata" yapılmış ve o "hatalar toplumu"na dahil olunmuştur.

İşte Hafriyat Grubu da, bu projenin sonuçlarına en fazla katlanmak zorunda kalmış Türkiye'nin; yani "sürekli hata toplumu"nun bir ürünüdür ve tam anlamıyla "imalat hatası"dır. Şu var ki; Hafriyat Grubu'nun açmazından doğan ironi anlayışını bir kez daha gündeme getirirsek, şunu söyleme olanağını bulabiliriz: Hafriyat sanatçıları "sürekli hata toplumu"nun yarattığı bir "imalat hatası" ise, "hata"nın her yere yayıldığı bir ortamın, belki de en hatasız oluşumudur. "Hata"nın her yerde olduğu bir durumda, artık "hata"dan söz edip durmanın olanağı kalmaz: Hiçbir imalatta "hata" yoktur ve her şey toplumsal pratik ile uzlaşma içindedir.

Hakan Gürsoytrak, "Mesele: İmalat Hatası", sayfa: 12-15

Hafriyat sanat grubu, kent kültürü üzerine kurduğu yaklaşımını birbirinin peşi sıra açtığı sergilerle pekiştirmiş, bağımsız, sivil bir sanat hareketidir. Türkiye sanat camiası içerisinde otonomisini üst bir kurumsal mevkiden almamıştır. Aksine, bu camia sisteminin dışından gelen dinamik yapısının ve ortaya koyduğu sergilerin devamlılığının doğal bir neticesi olarak kazanılmış, vücut bulduğu bedendir. Bu beden üçgen vücudu idealize edilmiş bir teklik değil, soluyan, eğlenen, tepki veren, üreten, hayat dolu, çok oluşlu bir organizmadır. Kendi kendini kurate eden nadir çağdaş sanat hareketlerindendir.

Hafriyat sanat grubu kaçınılmaz gördüğü imgeyi, bireysel veya kolektif bellekten kaynaklanan bir çevresellik üzerine yapılandırmış, mahalli diyebileceğimiz sanat tavrını, evrensel aklın ve dolayısıyla da sanatın bir olduğu, - öyle olması gerektiği- saptamasının dışında kavramıştır ve kavramlaştırmıştır. Evrensellik kavramından kastın ise, Batı merkezci dünya görüşü olduğu üzerine odaklanmıştır.

Hafriyat, buluş yerine keşfi önermiştir. Böylece "yeni olma" takıntısından kurtulmuş, orijinallik ve egzotiklik mezhebinin dışında kalmıştır. Dışlanana değer vermiş, emeğe saygı duymuş, tüketilenin ve atık olanın yeniden üretimini gerçekleştirmiştir.

Kenti doğa dışı, modern bir mekân olarak kavrayan Hafriyat'ın kente bakışı, özel olarak İstanbul'a yönelmiş olsa da, mekân vasıtasıyla modernizmin yaşam ve kültür üzerindeki etkilerini merakla gözlemlemektedir: Çağdaş kentleri, yaşanan ve yaşanmak istenen, yaşanması teşvik edilen modellerin, hayallerin ve hayal kırıklıklarının üretildiği ve tüketildiği atmosfer halinde görmektedir. Çağdaş hayatın vazgeçilmezi teknolojinin dinamiği olduğu "iletişim çağı-küresel dünya" modelinin getirdiklerine kuşku, gördüklerine endişe ile bakmaktadır. Anlara parçalanmış, eşzamanlı çokmekânlılıkları, kısacası sanal ortamları, kente dair yaşam standardının imalatı bir bütün, küresel anlamda sanatın da, politik gibi haliyle içinde olduğu, yapay, aslına yabancılaşmış "Kültürel Doğa" olarak tarif etmektedir.

Bu ortam içerisinde dünyanın modellerine ilgiyle yaklaşır. Bunların arasında, standartlaştırdığı için tekdüze kılan formal düşüncelere ve ayrıştırdığı için ötekileştiren düşüncelere, diğerine tahammül gösteremeyen tüm düşüncelere bir mesafede durmaktadır. Kimliğin, ayrıştıran, farklı yapısının, mönü "specialitesi" için değil, kendisi olduğu için kimlik olduğuna inanır. Kendini, ötekisini araç kullanarak tanımlamaz. Kişisel tavırların da haklılık taşıyan merkez dışı politik duruşlar olduğunu bilincindedir. Bireysel kavrayışın ise zaten bir çevre, imge ve göstergeler çözümlemesinden oluştuğunu kabullenir. Coğrafyaya duyulan ilginin arkasında aidiyet duygusundan çok, "hayatta kalmak" fikri, güdüsü olduğunu bilir.

Burnumuzun dibinde paylaşım savaşları yüzyıldan fazladır süregelmektedir. Bu coğrafyaya, Ortadoğu ve Balkanlar'a yazılan tarih hatalı imalattır. Doğu'nun tarihi oryantalistlerce yazılmıştır, coğrafyası ise hâlâ cetvellerle çizilmektedir. Aynı cetveller, insanlık için ortak yaşam alanları, eşyalar ve nesneler de çizmiştir. Algı psikolojisinin, insan ergonomisi gerekleri ile birleştirilmesinin ardından, yaşamsal nesnelerin nasıl bir standarda oturtulması gerektiği de evrensel ölçekte belirlenmiştir. Sandalye tasarlayan

Bauhaus tasarımcıları, önce Nazilerin, sonra da Soğuk Savaşın silahlarını tasarlamadılar mı acaba?

Modern Ütopya ideal dünya modelleri önerdiğinde, tüm insanlık için eşit bir bolluklar ülkesi vaat etmiyor muydu? Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerinin evrensel beyannamelere yazılmasına eşlik eden coşkunun torunu, bugün, yalan olduğu aşikâr olan, şu saçma "Hür Dünya" modeli değil midir? Yoksa siz Berlin'de yıkılan Duvar'ın Hollywood versiyonlarına inanıyor da, Soğuk Savaşın "Yeşil Kuşak" teorisinin kalıntısı Filistin'deki şu duvarın, imalat hatası abidesi olduğunu görmezden mi geliyorsunuz? Allah aşkına bu Duvar ne zaman yıkılacak? İmalat hatası, üretimin değer olduğu bir toplumda veya kültürde bir felakettir.

Üretim ne kadar yüceltiliyorsa, onun hatalı oluşu da o kadar kötü karşılanır. Sadece satan değil, onu yapan usta da kendine kızar. Ürün iyi olduğunda usta becerisinden ve işçiliğinden gururlanır. Saygı görür.

Kendi biçimlerini sanayiye eviremeyen her kültür, kendi atasının imzalarında hatalar arar. Geleneksel biçimlerin seri imalatını sağlayan kültürler, başka kültürün nesnelerinin, dolayısıyla yaşam modellerinin tüketicisi olur. Kendi mükemmellini yitirir. Gelenekteki süreklilik kaybolur. Eşya ile ilişki değişir, bozulur.

Evrensel modelin yerel gereksinmeleri karşılamamasından, ya da pahalı oluşundan ötürü, gündelik ihtiyaçların karşılanması için nesnelerin işlevlerinin değiştirildiği, yeniden kullanıma sokuldukları, pratik çözümlemelere dayanan standart dışı, özgün tasarımlar, bizzat kullanıcıları tarafından geliştirilmektedir.

Teknoloji alınıp satılan, pazarlanan değer olduğundan beri, bilgi metalaşmıştır. Pahalı markalar, ürettikleri eşyalar aracılığıyla dünyaya mükemmel yaşamın arzu nesnelerini sunmakta, benimsenmesi gereken steril yaşam modellerini yaratmaktadırlar. İmalat hatasının bu markalarda mümkün olmadığı iddia edilir. Şiar mükemmelliktir. Hata bundan böyle kişisel değil, teknolojiktir. Ferrari'ye LPG tüpü takamazsınız. Hata sistem

için yıkıcıdır. Şirket hata yapamaz, yaparsa batar. Bu yüzden hata olduğunda, soyut kişilik – Şirket – yaptığı hatayı kişileştirmeye çalışır.

Hafriyat, imalat hatasının istisnai oluşundan sinsice hazlar almaktadır.

Üretimin pazarlama süreci, şıklığı ve cazibesi ile yaşam modellerini inşa etmekte, nesneyi bir imtiyaz aracı olarak yüceltmektedir. Bazı şeylerin üreticisi değil, tüketicisi olmak saygıdeğer olmuştur. Kişi neyi, ne kadar tükettiği ile statü kazanır. Nesneler, yaşam modelleri, onlara ataçlı sanat kuramları, hazlar ve zevkler ile birlikte tüketim için ithal edilmektedir.

Tüketim değer olduğu bir kültürde kimse yaptığından gurur duymaz. Yaptığının karşılığında elde edeceklerini, tüketeceklerini hayal eder. Tüketim yüceltilmiştir. Hata istisnai değildir, çünkü "şey" artık fayda sağlamıyorsa, atılır. Dayanıklı tüketim malları bile dayanıksızlıkları için üretilir. Yeni model arşivdedir zaten. Etraf, hatalı olduğu biline biline, tüketilmesi daha ucuza mal olan ideallerin kopyası kötü taklit ürünler ile doludur. Fayda, günü kurtarma düşüncesi ile geçiştirilmektedir.

Amacı hayatı kolaylaştırmak olan hiçbir ürünün fena olduğunu söyleyemeyiz, ama bunun paylaşımını adilane sağlamıyorsanız, bunun size hayatınızı zorlaştıran bir etken olarak geri dönmesine engel olamazsınız. Sizin olmasa bile, bir cep telefonunun pili, yanınızdan geçerken patlayacak potansiyel bir bombadır. Korkudan, duvarlar inşa ederek kaçamazsınız. Eşitsizlikleri düzenlemek, gidermek, Modern Ütopya'nın temel ilkelerinden olması gerekirken, yolunu şaşırmış, askıdaki bir ilke olarak iğreti kalmıştır. Siz dünyadaki şu kadar hammaddeyi, değerli madeni ülkenizde toplayarak, enerji kaynaklarını işgaller ile yüzyıllarca kontrol ederek yarattığınız görece yüksek yaşam seviyesinin ayrıcalığını, üstün bir hür medeniyet sıfatı bahane dip kendinizi aklayamazsınız. Dünya sathında paylaşım adaleti sağlanmalı, bedeli dünyayı öldürmek olan üretim çılgınlığına son verilmelidir. Dünyanın batışı imalat hatasından olacaktır.

Dünyanın sonu, İmalat Hata'sıdır. Kıyameti cennet gibi bekleyen nice kavimler, nice düşünce akımları vardır. Dünyanın sonunu amaç etmiş nice güçler bugün aktiftirler. Bir

insan düşünün ki kıyamet gününün kendi hayatında gerçekleşeceğine inansın. Bu trajik durum cenneti yeryüzüne indirmek isteyen, ölümsüzlüğü bu dünyada yaşamak isteyen bencilliğin ifadesi olmasın.

Büyük Modern Ütopya, sanatla hayatı birleştirmeyi öneren vaatlerle geldi. Biçimsel dilinin içeriksizlik ilkesi, diğer kültürlerle kurulan etkileşimlerde, onların formlarını içeriksiz biçimsizlere dönüştürdü. Batı dışı kültürler ötekileştirilip açıkhava laboratuarlarında kobaylaştırıldı, nesneleştirildi. Kültürler "gelişen" ve "gelişmekte olan" diye kategorize edildi, sınıflandırıldı. Modern'in kocaman vaatleri, aksaklıkların giderilmesi kisvesinde, gücün paylaşım savaşlarını perdeledi. Küresel dünyada bir yandan hammadde savaşları süregiderken, yeni pazar savaşları da gündemde. Aşırı üretim çılgınlığı, diğer kültürleri tüketici toplum kimliğiyle görmeyi tercih ediyor. Tüketimi evrensel zaruret kılıyor. Ne kadar tüketirsen o kadar Batılısın, o kadar da modern yani. Modern Ütopya Batılı toplumlara tartışmalı bir yaşam konforu sağlamışsa da, hatta imalat hatası tabirinin kendisi bile Batılı olsa da, bedelleri düşünüldüğünde Modern Ütopya hatalıdır. Sorumluluk payları yüksek de olsa, diğer kültürler – ötekiler, 3. Dünya – Modern Ütopya'nın imalat hatasıdır.

Hafriyat, Doğu ile Batı'nın buluştuğu yerde İstanbul'dadır. Bienal'e de o yüzden katıldı, duyanlara 3. Dünya, Büyük Modern Ütopya'nın imalat hatasıdır diyebilmek için. Ben bu hatanın mamulü, hatanın parçasıyım, demek için hatalı olmayı önerdi.

Seri imalatın mükemmel örneği, her biri diğerinin aynısı steril idealizasyon makinesi değilim. Ufuk çizgimi değiştirebilme olasılığımın var olduğunu bilmenin keyfini çıkarıyorum. Evet, ben bir imalat hatasıyım. Geleceğe model oluşturmak değil, günü kurtarmak istiyorum. Kaç darbe tatmışım ben, nasıl bir imalat olmamı umut ederdiniz?

Antonio Cosentino, “Hamisiz Sanatçı”, sayfa: 16-17

Tüketim çılgınlığı dünyayı sarmış durumda. Az tüketenin rağbet görmediği çağdayız, gelişmişlik ve tüketim aynı trende yolculuk ediyor.

Bu yüzyıl, hayatımızı kolaylaştırması için devasa şirketler yarattık. Onlar bizim için yaşamın nasıl bir yön seyretmesi gerektiğini planlıyor, çıkarlarımızı kolluyor, gerekirse şiddet kullanarak. Şirketler gökyüzüne havalandı, inişleri mümkün gözükmüyor, gövdeleri büyük, havada çarpışarak birbirlerini düşürmeyi hedefliyorlar. Şirketlerin yapıtaşları aynı fahiş kar ilkesini düstur edinmiş milyarlar. Bu yeni bir din, inanış şekli, eski batıl tek tanrılı dinler çıkarları ve sınırları korumak için canlı tutuluyor. Çok tanrılı bu yeni dinin tanrılarına bir bakın, “hijyen tanrısı” (mabedi mutfaklar ve banyolar olan bu tanrı gündüzleri evlere girip daha çok kadınları ve çocukları rahatlatıyor) “güneş gözlüğü tanrısı, estetik tanrısı, kalite tanrısı” vs.

İhtiyaçtan fazlasını tüketmek artık resmi bir tutum. İstisnasız hiçbirimiz konforumuzudaki ufak bir eksi değişikliğe hazır değiliz – psikolojilerimiz tehlikede. Modern yaşamın birleştirici görsel kültür, bir silah konumunda. İdeolojik bombardıman aygıtı.

Öyleyse niçin savaşa hayır. Empati yeteneğini oluşturamamış insan hayaller içinde tüketerek yalandan savaşa hayır diyor. Savaşı yaratan nedenin safça kendinin olmadığını savlıyor, savaşı birbirlerinin çıkardığına inanıp topu ona buna atıyor. Yeni tanrılara olan bağlılığından hiç kurtulacağa benzemiyor.

Bu çelişkili diyarda sanatçının durumu pek içler acısı. Kısa bir süre önce, kendini özgür hissettiğinde birçok eğilim aynı anda serpildi. Bu ivme kısa bir süre sonra tolere edildi ve kanıksandı, mücadele veren birçok münzevi, tanrı katına çıkartılarak ödüllendirildi. Özgür kalan sanatçılar ufak bir bocalama devrinden sonra hamilerini ve mabetlerini kolay buldular. Modern yaşam ve tüketim tanrıları en büyük işveren konumunda, herkes mutlu görünüyor. Onbinlerce sanatçı bugünün görsel düşünsel kodlarını oluşturuyorlar. Cömertliğin hakim olduğu iletişim havuzunda çılgınca düşler görülüyor, aynı zamanda,

benzer aynı rüyaları görmek eşzamanlı bir duyuş başarısı. Oluşturulamayan empati yeteneği ve kaçan yaşamı görmezden gelmeye değer. Savunduğu ortak değerlerle duvarları aşacağı inanılan sanat, iş kız alıp vermeye geldiği zaman karşılaşılan kalın çizgileri görmezden geliyor – nasıl olsa tüm gelecek ortak - . Tüm herkes kalın bir vurgu ve şaşırtma noktası arıyor, buna endeksli, seks ve ölüm en merak ettiğimiz konular arasında birinci. Eskinin çok üreten çok tüketen görgüsüz sanatçıları hala parlak birer model, kişiliğimizin parlayacağı, yıldız olacağı fikri, benliğimizi sürekli gizli gizli okşuyor, başarımız nispetinde üst sıralarda bizde yerimizi alacağız.

Artık kimse pişmanlıktan söz etmiyor ya da suskunluktan. Gerçekte bugün sanatçıların hamileriyle sancılı bir ilişkileri yok, bu memnuniyetin de ifadesi sayılabilir. Ara ara vazgeçişten söz eden romantik ataklar dışında her şey yolunda. Öyleyse sanata atfedilen birçok yüceltme duygusuna seremoniye ne gerek var. Bugün artık sanatçılar içinde az üretmeyi ve de az tüketmeyi telaffuz etmek en mantık dışı seçenek.

Sanatçıların star modelleriyle ilişkileri ki, bir diğer anlamı düzinelerle el sıkışması beraberinde getiriyor, taşlanması babında bir ok atımlık mesafeye yaklaşmış bulunuyor. Günümüzün memnun sanatçıları sivil görünen duruşları yanında eskinin akademilerine ne çok benziyorlar. Bir haliyle bugün modern sanatlar ilerlemeci görsel kültürün koruyuculuğunda teknolojik ütopyaya sorunsuzca yürüyor. Her bir işi görme biçimi belirli. Şu zamanın en trajik karakteri artık bir doğa yürüyüşüne öngörülen aksesuarlar almayı sivil kıyafetiyle çıkmaya hazırlanan kişi gibi gözüküyor. Kutsanmış kuralları karıştıracak çıkışlar sesini kesti.

Bir papaz olarak da adlandırabileceğimiz TV, avlanan bir aslanı koca dişli köpekbalıklarını hergün dimağımıza kazırken, işgüvenliği sağlanamadığı için ölenlere, hanedanların üçüncü dünya ülkelerine sattığı şofbenler yüzünden hayatını kaybedenlere ağıt yakmayı unutmuş görünüyor.

10. İstanbul Bienali, Hafriyat/Dünyayı Yesen Doymazsın, sayfa: 536.

[Tema: İmkansız Değil, Üstelik Gerekli Küresel Savaş Çağında İyimserlik]

14 Hafriyat üyesinin katılımıyla, üç katta, her katta ayrı bir konu, bu konular arasında da bir ilişki üzerine kurulmuş bir sergi. Çeşitli malzemeler, çeşitli boyutlar, çeşitli sesler.

Koordinatör: Deniz Erbaş.

Katılanlar: Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, İrfan Önürmen, Tan Cemal Genç, Banu Birecikligil, Fulya Çetin, İnci Furni, Neriman Polat, Extramücadele, Juan Botella Lucas, Charlie, Mustafa Pancar, Nazım Dikbaş.

Toplumsal tüketim ilişkilerinin sorgulanması üzerine kurulu Hafriyat projesi, iyimserliğin küresel savaş çağındaki potansiyel rolünün eleştirel bir tartışması ile geliştirildi. Hafriyat şu soruya farklı açılardan yaklaştı: Hem küresel hem yerel ölçekte iktidar yapılarındaki dönüşüm sanatsal üretim olarak neye karşılık gelmektedir?

Hafriyat Karaköy binasının üç katının birbiriyle ilişkili üç kavrama karşılık gelecek şekilde değerlendirilmesine karar verildi. Üç fiil, unutmak (bodrum), ikna olmak (giriş), beklemek (asma kat); sefertasının üç kabı, cacık (bodrum), kurufasulye pilav (giriş), kemalpaşa tatlısı (asma kat); veya daha geleneksel bir üçlü, geçmiş ve hafiza (bodrum), günümüz kapitalizmi (giriş) ve hayal edilen gelecek (asma kat). 14 sanatçının dahil olduğu sonuç projesi hem tüm bu kavramsal çerçevelere bir yanıt, hem de her çerçevenin başkalarıyla birleşmek, başkalarının içinde erimek ve başkalarıyla buluşmak zorunda olduğunun kabulü.

Sergiye Hakan Gürsoytrak bir vitrin ve bir video çalışması, İrfan Önürmen dükkân projesi, Nazım Dikbaş plaket projesi ve "Gerçek Gülümsemeler/Sahte Gülümsemeler" adlı bir proje, Mustafa Pancar resim/heykel enstalasyonu, Antonio Cosentino tüketim anıtı, Juan Botella Lucas şişme heykel ve dilek havuzu, İnci Furni resimler ve robot, Extramücadele 2 video ve tişörtler, Fulya Çetin şişme kadın resimleri, Banu Birecikligil 5 Felaket Oyuncağı, Neriman Polat "Mülk Allahındır" adlı duvar enstalasyonu, Tan Cemal Genç resimler ve videolar, Charlie bir video ile katılıyor. Sanatçılar ayrıca ortak bir çalışmayla bir CD tezgâhı hazırlıyorlar.