İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1960 SONRASI ALMANYA'DA TÜRK SANATÇILAR: GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK

DOKTORA TEZİ

Şafak ERKAYHAN

Anabilim Dalı : SANAT TARİHİ

Programı : SANAT TARİHİ

MAYIS 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1960 SONRASI ALMANYA'DA TÜRK SANATÇILAR:

GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK

DOKTORA TEZİ

Şafak ERKAYHAN

(402002003)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24 Aralık 2007

Tezin Savunulduğu Tarih : 21 Mayıs 2008

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Ayla ÖDEKAN

Diğer Jüri Üyeleri Prof.Dr. Günkut AKIN (İ.T.Ü.)

Prof.Dr. Semra GERMANER (M.S.G.S.Ü.)

Prof.Dr. Uşun TÜKEL (İ.Ü.)

Doç.Dr. Ayhan KAYA (İ.B.Ü.)

MAYIS 2008

ÖNSÖZ

Sayın hocam Ayla Ödekan, çağdaş Türk sanatı araştırmalarında bugüne değin daha ziyade Fransa'ya giden sanatçıların incelendiğini ve Almanya'nın bu alandaki konumunun ihmal edilmiş olduğunu belirterek, bu alanda çalışmamı önerdiğinde bir ön araştırma yaptım ve konunun iki ayrı bölümde incelenebileceği kanısına vardım: ilk aşamada Osmanlı Dönemi'nden başlayarak Cumhuriyet Dönemi'nde Almanya'ya giden sanatçılar ve yurda döndüklerinde aktardıkları sanatsal birikimlerinin Türk sanatına katkıları araştırılabilir veya bir sonraki aşama olarak Almanya'da yaşayan Türk sanatçılar, Almanya'ya Türk göçü ve Almanya'da Türk Toplumu'nun varlığı ile karşılaştırmalı olarak ele alınabilirdi. Ben bu ikinci bölümü ele alarak sosyolojik ve sanat tarihsel bir yaklaşımla sanatçıların yapıtları ile göç ve kültürel kimlik süreçlerini paralel olarak incelemeyi uygun gördüm. Göç ve sanat alanındaki araştırmaların daha ziyade edebiyat, müzik, sinema alanlarında yoğunlaştığını görmek ise beni plastik sanatlar alanındaki sanatçılar üzerine inceleme yapmaya götürdü ve izlediğiniz çalışma ortaya çıktı.

Öncelikle araştırmama getirdikleri eleştiri ve sorgulamalarıyla beni yönlendiren ve teşvik eden jüri üyelerim Prof.Dr. Ayla Ödekan, Prof.Dr. Semra Germaner ve Prof.Dr. Günkut Akın, Prof.Dr. Uşun Tükel ve Doç.Dr. Ayhan Kaya'ya teşekkür etmek isterim.

Almanya ve Türkiye'de yürüttüğüm araştırmamda röportaj yaptığım sanatçılara ayrıca teşekkür ederim, ulaşamadığım kaynakları sunarak ve ayrıntılı bilgiler vererek araştırmama önemli katkıda bulundular.

Tez çalışması İTÜ Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) Birimi tarafından desteklenmiştir, katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Son olarak çalışmamda yanımda olan anne ve babama, yaşamımdaki her türlü çalışmamda bana sonsuz destek veren hocam Nuşin Asgari'ye, ayrıca gerek Almanya'daki Türkler ile ilgili verilere ulaşmamda katkıda bulunan gerekse uzun vadeli çalışmamda bana destek olan eşim Şeref Erkayhan'a teşekkür ederim.

Mayıs 2008 Şafak Erkayhan

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR **vii**
TABLO LİSTESİ **viii**
ŞEKİL LİSTESİ **ix**
ÖZET **xvi**
SUMMARY **xviii**
1. GİRİŞ **1**
2. GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK OLGUSU **7**

2.1. Göç Nedir? 7

2.2. Tarihte Göç Hareketleri 8
2.2.1. Kolonyalizm Dönemi 9
2.2.2. Endüstrileşme Dönemi 11
2.2.3. Birinci Dünya Savaşı Sonrası 13
2.2.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası 15

2.3. Göç Kuramları 19
2.3.1. Ekonomik Kuramlar 20
2.3.2. Tarihsel Yapısal Kuram 26
2.3.3. Göç Sistemleri Kuramı 28
2.3.4. Ulusaşırılık Kuramı 31

2.4. Kültürel Kimlik 33
2.4.1. Etnik Kimlik 36
2.4.2. Ulusal Kimlik 39
2.4.3. Diasporik (Ulusaşırı) Kimlik 45

2.5. Küreselleşme, Göç ve Kimlik 53

3. ALMANYA'DA TÜRKLER **58**

3.1. Türkiye'den Almanya'ya İlk Türk Göç Hareketleri 58

3.2. Almanya'ya İşçi Göçü 60

3.3. Sayılarla Almanya Türk Toplumu 66

4. ALMANYA'YA TÜRK SANATÇI GÖÇÜ **76**

4.1. Ekonomik Etkenler 78

4.2. Sosyoekonomik Etkenler 81

4.3. Siyasi Etkenler 84

4.4. Sanatsal Etkenler 86

5. GÖÇ SÜRECİ VE SANAT ÜRETİMİ **92**

5.1. 1970'li Yıllar 92

Plansız Bir Göç: Anadolu'dan Avrupa'ya Akan Yüz Binlerce İnsan

5.1.1. Türk Göçünün İlk Aşaması: Konuk İşçiler (Gastarbeiter) 92

5.1.2. Aile Birleşimi: Göçmenliğe İlk Adımlar 96

5.1.3. Sosyalizm Akımı 104

5.1.4. Geride Kalan Vatan: Anadolu 120

5.1.5. Farklı Yaklaşımlar 123

5.1.6. Sanat Tarihsel Değerlendirme 125

5.2. 1980'li Yıllar 137

Yeni Yaşam Odağı: Almanya

5.2.1. Almanya Türk Toplumu 139

5.2.2. 12 Eylül Dönemi 152

5.2.3. Kültürel Miras: Anadolu 158

5.2.4. Yeni Vatan Almanya 159

5.2.5. Farklı Eğilimler 163

5.2.6. Sanat Tarihsel Değerlendirme 165

5.3. 1990'lı Yıllar 179

İki Almanya Birleşiyor: Yabancılar Dışarı

5.3.1. İki Almanya'nın Birleşmesi 179

5.3.2. Kimlik Tartışmaları 184

5.3.3. Küresel Sanat: Yeni Eğilimler 190

5.3.4. Birinci Nesil Sanatçılar: Soyuta Dönüş 197

5.3.5. Sanat Tarihsel Değerlendirme 199

5.4. 2000'li Yıllar 207
Kırk Altı Yıllık Göç Tarihi: Türk Kökenli Almanlar
5.4.1. İkinci Nesil Sanatçılar: Diasporik Kimlik 210
5.4.2. Küresel Yaklaşımlar 244
5.4.3. Sanat Tarihsel Değerlendirme 251
6. KATALOG **256**
6.1. Mehmet Aksoy 256
6.2. Nevin Aladağ 263
6.3. Seyyit Bozdoğan 270
6.4.Mahmut Celayir 276
6.5. Bekir Sami Çimen 284
6.6. İsmail Çoban 287
6.7. Nezaket Ekici 297
6.8. Ayşe Erkmen 307
6.9. Mehmet Güler 314
6.10. Ender Güzey 324
6.11. Azade Köker 333
6.12. Anny Öztürk 341
6.13. Sibel Öztürk 347
6.14. Tamer Serbay 352
6.15. Metin Talayman 360
6.16. Yunus Tonkuş 364
6.17. Nasan Tur 372
6.18. Ekrem Yalçındağ 379
6.19. İskender Yediler 386
6.20. Hanefi Yeter 392
6.21. Adem Yılmaz 399

7. SONUÇLAR **407**
7.1. Göç Süreci ve Sanat Üretimi 408
7.2. Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik 412
KAYNAKLAR **419**
EKLER **427**
ÖZGEÇMİŞ **566**

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri
AP : Adalet Partisi
Bkz. : Bakınız
BRD : Federal Almanya Cumhuriyeti
DAAD : Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Alman Akademik Değişim Servisi)
DDR : Demokratik Almanya Cumhuriyeti
DEÜ : Dokuz Eylül Üniversitesi
DİSK : Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DM : Deutsche Mark (Alman Markı)
DTGSYO : Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu
GEE : Gazi Eğitim Enstitüsü
GSF : Güzel Sanatlar Fakültesi
İDGSA : İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İMKB : İstanbul Menkul Kıymetler Borsası
MHP : Milliyetçi Hareket Partisi
MSP : Milli Selamet Partisi
MSÜ : Mimar Sinan Üniversitesi
MÜ : Marmara Üniversitesi
NATO : North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
TİP : Türkiye İşçi Partisi
vd. : ve devamı
yük. : yükseklik
ZKM : Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Karlsruhe Sanat ve Medya Teknolojileri Merkezi)

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 3.1. 31 Aralık 2003 İtibari ile Ülkelere Göre Almanya'daki Yabancı Nüfus.....67
Tablo 3.2. 1960-2003 Yılları Arasında Federal Almanya'daki Türk ve Diğer Yabancı Vatandaşların Nüfus Gelişimi ve Oranları.....69
Tablo 3.3. 1972-2003 Yılları Arasında Alman Vatandaşlığına Geçen Türkler.....71
Tablo 3.4. Almanya'daki Türk Vatandaşlarının İkamet Süreleri.....73
Tablo 3.5. 2000-2001 Yılında İlk ve Orta Dereceli Alman Okullarına Devam Eden Türk Öğrenciler.....73
Tablo 3.6. 1999-2000 Yılında Alman Üniversitelerindeki Türk Öğrenciler.....74
Tablo A.1. Almanya'da Yaşayan Sanatçılar.....427-430

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 6.1. Mehmet Aksoy, İşçi ve Çocuğu, 1975, Beton, 225 cm.....263
Şekil 6.2. Mehmet Aksoy, Ayrılık, 1987, mermer, 225x130x60 cm.....263
Şekil 6.3. Mehmet Aksoy, Kybele Çeşmesi, 2001, mermer, 470 cm.....263
Şekil 6.4. Nevin Aladağ, Eşleşme/Match, 2000, video enstalasyon, ...269
25 dk.
Şekil 6.5. Nevin Aladağ, Halı/Carpet, 2001/2002, enstalasyon,.....269
15 m. halı
Şekil 6.6. Nevin Aladağ, Açık-Kapalı/Open-Closed, 2006,.....269
paslanmaz çelik,motor, 65x20x20 cm.
Şekil 6.7. Seyyit Bozdoğan, Gösterici, 1979, tuval üzeri yağlıboya, ...276
90x70 cm.
Şekil 6.8. Seyyit Bozdoğan, Kırmızı Masa Üstünde Vücut Manzarası,.....276
1991, tuval üzeri yağlıboya, 125x95 cm.
Şekil 6.9. Seyyit Bozdoğan, Akort, 2003, tuval üzeri yağlıboya,.....276
145x115 cm.
Şekil 6.10. Mahmut Celayir, Zamanın Gölgesinde, tuval üzeri.....283
yağlıboya, 1986, 110x85 cm.
Şekil 6.11. Mahmut Celayir, Manzara, 1991, tuval üzeri yağlıboya,.....283
170x120 cm.
Şekil 6.12. Mahmut Celayir, Kral Yolu IV, 2005, tuval üzeri akrilik,.....283
180x140 cm.
Şekil 6.13. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1983, tuval üzeri akrilik, ...287
16,3x13,5 cm.
Şekil 6.14. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1997, tuval üzeri akrilik,.....287
100x87 cm
Şekil 6.15. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 2001, kraft kağıt üzeri grafit, ...287
akrilik, 60x46 cm.
Şekil 6.16. İsmail Çoban, Yabancı Anne İçin Bir Gül, 1979, karışık 297
teknik çizim, 150x110 cm.
Şekil 6.17. İsmail Çoban, Yalnızlık, 1989, tuval üzeri yağlıboya,.....297
206x190 cm.
Şekil 6.18. İsmail Çoban, Hüküm,1990, karışık teknik çizim, ...297
110x100 cm.
Şekil 6.19. Nezaket Ekici, Alçı Göbek Dansı, 2001, foto edisyon,…….…… 307
120x60 cm.

Şekil 6.20. Nezaket Ekici, Öpücük /Emotion in Motion, 2000, performans, 3 gün 307
Şekil 6.21. Nezaket Ekici, Atropos, 2006, performans..... .307
Şekil 6.22 . Ayşe Erkmen, Ev/Das Haus, 1993, enstalasyon..... 314
Şekil 6.23. Ayşe Erkmen, Portiport, 1996, enstalasyon..... 314
Şekil 6.24. Ayşe Erkmen, Ketty ve Assam, 2002, enstalasyon..... 314
Şekil 6.25. Mehmet Güler, Suya Umut, 1977, tuval üzeri yağlıboya, 85x68 cm. 324
Şekil 6.26. Mehmet Güler, Acele, 1983, ağaç baskı, 64x36 cm..... 324
Şekil 6.27. Mehmet Güler, Çepeçevre, 1997, tuval üzeri yağlıboya, 150x140 cm. 324
Şekil 6.28. Ender Güzey, Çıkış, 1973, tuval üzeri yağlıboya, 80x60 cm..... 332
Şekil 6.29. Ender Güzey, At, 1987, ahşap, 220x20x13 cm..... 332
Şekil 6.30. Ender Güzey, Nuhun Gemisi, 1993, performans..... 332
Şekil 6.31. Azade Köker, Büyük Oturan, 1984, kil, yük. 172 cm..... 341
Şekil 6.32. Azade Köker, Deri Ceket, 1983, kil, yük. 80 cm..... 341
Şekil 6.33. Azade Köker, Body Press, enstalasyon, 2003..... 341
Şekil 6.34. Anny ve Sibel Öztürk, Frankfurt Odası, 2000, enstalasyon..... 347
Şekil 6.35. Anny ve Sibel Öztürk, Bir Parıltı veya Diğeri/One Gleam Or The Other, 2004, enstalasyon 347
Şekil 6.36. Anny Öztürk, Süper Kahramanlar/Superhereos, 2002..... 347
Şekil 6.37. Anny ve Sibel Öztürk, Daha Çok Işık, 2007, enstalasyon 352
Şekil 6.38. Sibel Öztürk, Mona, fotoğraf..... 352
Şekil 6.39. Sibel Öztürk, İstatistikler, fotoğraf 352
Şekil 6.40. Tamer Serbay, Bekleyenler II, 1985, tuval üzeri yağlıboya, 95x82 cm. 359
Şekil 6.41. Tamer Serbay, İsimsiz, 1991, enstalasyon, 26 parça kağıt, bambu çubukları, ipler, 174x15 cm. 359
Şekil 6.42. Tamer Serbay, İsimsiz, 2004, enstalasyon, 36 karton, buğday, akrilik 359
Şekil 6.43. Metin Talayman, Yolcular, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 140x110 cm. 364
Şekil 6.44. Metin Talayman, Süreçler, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 295x195 cm. 364
Şekil 6.45. Metin Talayman, Otoportre, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 290x190 cm. 364
Şekil 6.46. Yunus Tonkuş, Dansçı, 1986, bronz, 190x50x52 cm..... 372
Şekil 6.47. Yunus Tonkuş, Bereket Tanrıçası, 1997, bronz, ağaç, 177x25x36 cm. 372
Şekil 6.48. Yunus Tonkuş, Portre, 2004, ahsap+çiviler..... 372
Şekil 6.49. Nasan Tur, Usta Yang/Meister Yang, 2002, proje..... 379
Şekil 6.50. Nasan Tur, Takla Atan Adam, 2001-2004, video enstalasyon……..379
Şekil 6.51. Nasan Tur, Işık, 2005, ışık enstalasyonu……..... 379
Şekil 6.52. Ekrem Yalçındağ, İsimsiz, 1996, tuval üzeri yağlıboya, 80x80 cm. 385
Şekil 6.53. Ekrem Yalçındağ, Kamuflaj, No.2, 1998, tuval üzeri yağlıboya, çap 53,5 cm. 385
Şekil 6.54. Ekrem Yalçındağ, Schloss Balmoral-3, 2001-2002, tuval üzeri yağlıboya, 80x80 cm. 385

Şekil 6.55. İskender Yediler, İsimsiz, 1990/1991, ahşap, 220x110x55cm.. 391
160x100 cm., 250x40 cm.
Şekil 6.56. İskender Yediler, İsimsiz, 1995, çam ağacı, gümüş kaplama, ...391
yük. 240 cm. çap100 cm.
Şekil 6.57. İskender Yediler, Çiçekli Manzaralar/Blühenden 391
Landschaften, 2001
Şekil 6.58. Hanefi Yeter, Boşluğa Giden Bakışlar, 1979, tuval üzeri 398
yağlıboya
Şekil 6.59. Hanefi Yeter, Gözlere Kulaklara, 1985, tuval üzeri.....398
yağlıboya, 112x103cm.
Şekil 6.60. Hanefi Yeter, Hüzün, 1997, ahşap üzeri karışık teknik, ...398
169x120 cm.
Şekil 6.61. Adem Yılmaz, Endüstri Çağı II, Davul Deformance, 1984, ……..406
enstalasyon
Şekil 6.62. Adem Yılmaz, İsimsiz, 1983, tuval üzeri akrilik.....406
Şekil 6.63. Adem Yılmaz, Gök ve Yer Arasında, 1988…….…...406
Şekil A.1. Hanefi Yeter, Veda, 1977, tuval üzeri yağlıboya, 120x80 cm.....431
Şekil A.2. Hanefi Yeter, Çalışma İzni, 1977, ahşap üzeri yağlıboya,.....432
85x135 cm.
Şekil A.3. Hanefi Yeter, Vatana İade, 1976, tuval üzeri karışık teknik,.....433
60x72 cm.
Şekil A.4. İsmail Çoban, Balık Fabrikası, 1979, çizim.....434
Şekil A.5. Hanefi Yeter, Taşınma Yasağı, 1978, tuval üzeri karışık teknik, ...435
160x120 cm.
Şekil A.6. İsmail Çoban, Aile, 1979, çizim.....436
Şekil A.7. Hanefi Yeter, Berlin'de Piknik, 1975, tempera, 132x82 cm.....437
Şekil A.8. Hanefi Yeter, Kreuzberg Adalbertstraße, 1979, tuval üzeri.....438
karışık teknik, 170x120 cm.
Şekil A.9. Hanefi Yeter, İki Dilde Analfabetler, 1978, tuval üzeri.....439
yağlıboya, 150x100 cm.
Şekil A.10. Hanefi Yeter, Memlekete Doğru, 1979, tuval üzeri karışık.....440
teknik, 130x110 cm.
Şekil A.11. Mehmet Aksoy, İşsiz, 1977, plastik, demir, 185x100 cm.....441
Şekil A.12. Mehmet Aksoy, Safları Sıklaştırın Çocuklar, 1975, alçı, ...442
500x250 cm.
Şekil A.13. Hanefi Yeter, Yürüyüş I, 1975, tuval üzeri yağlıboya, 111x71 cm.....443
Şekil A.14. Mehmet Aksoy, 1977, Nazım Hikmet Hapiste, Alçı, 85 cm.....444
Şekil A.15. İsmail Çoban, Şeyh Bedrettin Destanı, 1979, karışık teknik çizim.....445
Şekil A.16. Hanefi Yeter, İstanbul'da 1 Mayıs, 1977, tuval üzeri karışık.....446
teknik, 130x100 cm.
Şekil A.17. Seyyit Bozdoğan, 1 Mayıs, 1977, tuval üzeri yağlıboya.....447
Şekil A.18. Mehmet Aksoy, 1 Mayıs 1977 İstanbul, 1979, plastik, ...448
240x150 cm.
Şekil A.19. Seyyit Bozdoğan, Karanlıktan Aydınlığa, 1979, tuval üzeri 449
yağlıboya, 135x115 cm.
Şekil A.20. Hanefi Yeter, Beyazıt Meydanındaki Ölü, 1977, tuval üzeri.....450
karışık teknik, 130x100 cm.
Şekil A.21. Hanefi Yeter, Açların Gözbebekleri, 1977, tuval üzeri karışık.....451
teknik, 130x90 cm.

Şekil A.22. İsmail Çoban, Kasırgayı Beklerken, 1977, tuval üzeri.....452
yağlıboya, 100x80 cm.
Şekil A.23. İsmail Çoban, Ecce homo III, 1978, karışık teknik çizim,.....453
70x50 cm.
Şekil A.24. Mehmet Aksoy, Türkiye, 1979.....454
Şekil A.25 a. İsmail Çoban, Göreme (Oryantal Bir Anti Masal dosyası),.....455
1975, renkli gravür, 39x26,5 cm.
Şekil A.25 b. İsmail Çoban, Sükun (Oryantal Bir Anti Masal dosyası),.....455
1975, renkli gravür, 39x26,5 cm.
Şekil A.26 a. İsmail Çoban, Gelinin Yola Koyulması 1978, renkli ağaç.....456
baskı, 40,7x28,5 cm.
Şekil A.26 b. İsmail Çoban, Pirinç hasatı (Kızılırmak Türküsü dosyası), ...456
1978, renkli ağaç baskı, 40,7x28,5 cm.
Şekil A.27. Mehmet Güler, 1978, Firez, duralit üzeri yağlıboya, 85x85 cm.....457
Şekil A.28. Mehmet Güler, 1979, Düş ve Gerçek, duralit üzeri 468
yağlıboya, 65x60 cm.
Şekil A.29. Azade Köker, Örtülü Kadın, 1979, kil.....459
Şekil A.30. Azade Köker, Yatan Kadın, 1979, kil.....460
Şekil A.31. Ender Güzey, Gerçeğin Köprüsü, 1976, tuval üzeri yağlıboya,.....461
80x60 cm.
Şekil A.32. Ender Güzey, Karabatak, 1974, litografi.....462
Şekil A.33. Mehmet Aksoy, İş Göççüleri, 1981, litografi, 65x50 cm.....463
Şekil A.34. Metin Talayman, Merhaba Berlin, 1981, tuval üzeri 464
yağlıboya, 120x90 cm.
Şekil A.35. Azade Köker, Akar Bant, 1987, terrakota, 220x350x60 cm.....465
Şekil A.36. Seyyit Bozdoğan, Benim İşimi İster misin ? 1987, 185x150 cm.....466
Şekil A.37. Azade Köker, Tıbbi Muayene, 1987, terrakota ve bronz, ...467
350x260x150 cm.
Şekil A.38. Metin Talayman, Yabancılar Dairesi, 1981, tuval üzeri 468
yağlıboya, 120x90 cm.
Şekil A.39. Seyyit Bozdoğan, Keklik Avı, 1987, tuval üzeri yağlıboya,.....469
170x135 cm.
Şekil A.40. Seyyit Bozdoğan, Ön Plan Arka Plan, 1987, tuval üzeri 470
yağlıboya, 185x150 cm.
Şekil A.41. Azade Köker, Sohbet, 1980, kil, yükseklik 30 cm.....471
Şekil A.42. Tamer Serbay, Uzun Liste, 1985, tuval üzeri yağlıboya, ...472
95x82 cm.
Şekil A.43. Metin Talayman, Ezilmek, 1981 tuval üzeri yağlıboya, ...473
140x125 cm.
Şekil A.44. Metin Talayman, Yabancılaşma, 1984, tuval üzeri yağlıboya, ...474
100x70 cm.
Şekil A.45. Hanefi Yeter, Memlekete Mektup, 1984, tuval üzeri yağlıboya.....475
Şekil A.46. Hanefi Yeter, Eşya mıyım,1982.....476
Şekil A.47. Tamer Serbay, Valizlenmiş II-85, 1985, tuval üzeri 477
yağlıboya, 77x63 cm.
Şekil A.48. Hanefi Yeter, Nereye Aitim, tuval üzeri yağlıboya.....478
Şekil A.49. Mehmet Aksoy, İkinci Nesil, 1987, mermer, 190x115x45 cm.....479
Şekil A.50. Metin Talayman, Yitirilen Çocuklar, 1981, kağıt üzeri karışık 480
teknik, 76x64,5 cm.

Şekil A.51. Tamer Serbay, Çözülme II, 1985, tuval üzeri yağlıboya, ...481
95x95 cm.
Şekil A.52. Seyyit Bozdoğan, Mezar Başında, 1979 (1982), tuval üzeri 482
yağlıboya, 116x89 cm.
Şekil A.53. İsmail Çoban, Milönünün Ölüleri, 1981, tuval üzeri.....483
yağlıboya, 400x240 cm.
Şekil A.54. Mehmet Aksoy, 12 Eylül, 1983, Alçı,105x85 cm.....484
Şekil A.55. Mehmet Aksoy, İşkencede, 1983, ahşap,19 cm.....485
Şekil A.56. Seyyit Bozdoğan, Acele Mektup, 1984, tuval üzeri 486
yağlıboya, 145x120 cm.
Şekil A.57. Azade Köker, Karar, 1983, kil, yük. 50 cm.....487
Şekil A.58. Metin Talayman, Mahkemeler, 1984, tuval üzeri 488
yağlıboya, 130x110 cm.
Şekil A.59. Azade Köker, General, 1984, kil, yük. 10 cm.....489
Şekil A.60. Azade Köker, Taht, 1981, kil, yük. 90 cm.....490
Şekil A.61. Mehmet Güler, Anne, 1982, ağaç baskı.....491
Şekil A.62. Mahmut Celayir, Tehdit II, 1987, tuval üzeri yağlıboya, ...492
50x40 cm.
Şekil A.63. İsmail Çoban, Aşık Nesimi Anısına, 1982, karışık 493
teknik çizim, 150x100 cm.
Şekil A.64. Tamer Serbay, Anadolu Çoban Kilimi, 1987, karışık 494
teknik kolaj, 119x87 cm.
Şekil A.65. Hanefi Yeter, Paskalya Panayırı, 1987, tuval üzeri….....….....495
yağlıboya, 160x110 cm.
Şekil A.66. Mehmet Aksoy, Şehir ve İnsan, 1987, mermer, 235x200x170 cm.....496
Şekil A.67. Seyyit Bozdoğan, Endüstriyel Yüz Manzarası, 1987,.....497
tuval üzeri yağlıboya, 200x160 cm.
Şekil A.68. Hanefi Yeter, Havada Birşeyler Var, 1986, tuval üzeri..... 498
yağlıboya, 160x110 cm.
Şekil A.69. Mehmet Aksoy, Meçhul Asker Kaçağı, 1989, mermer,.....499
180x225x325 cm.
Şekil A.70. Adem Yılmaz, Dışlanmış Mekan, 1987.....500
Şekil A.71. Adem Yılmaz, Pencere, 1988, 200 Minus 1, ...501
Şekil A.72. Ender Güzey, Kız, 1984, ahşap, kıl, 156x19x2 cm.....502
Şekil A.73. Yunus Tonkuş, Düşen Savaşçı, 1988, bronz, 45x18x16 cm.....503
Şekil A.74. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1985, kağıt üzeri akrilik, ...504
120x100 cm.
Şekil A.75. Hanefi Yeter, 9 Kasım, 1990, tuval üzeri yağlıboya, ...505
240x170 cm.
Şekil A.76. Hanefi Yeter, Bir Varmış/Deutsch Land Deutsch. Es war 506
keinmal, 1991/92, ahşap, tuval üzeri karışık teknik, 250x170 cm.
Şekil A.77. Hanefi Yeter, Yüz Yüze ve Şimdi ?, 1992, ahşap, ...507
metal üzerine karışık teknik , 275x170 cm.
Şekil A.78. İskender Yediler, İsimsiz, 1993, PVC, elektrik spürgesi,.....508
350x160 cm.
Şekil A.79. Adem Yılmaz, Arada/Inbetween, 1993, enstalasyon.....509
Şekil A.80. Ayşe Erkmen, Dario ve Emre, 1999, video enstalasyon.....510
Şekil A.81. Ayşe Erkmen, Evde/am Haus, 1994, enstalasyon.....511
Şekil A.82. Nevin Aladağ, Dans Eden Dervişler, 1998, enstalasyon.....512
yük.1,50 m.

Şekil A.83. Nasan Tur, Ezan, 1998, performans.....513
Şekil A.84. İskender Yediler, AldiPlusLidle, 1998,..... 514
260x230x45 cm.
Şekil A.85. Tamer Serbay, İsimsiz, 1990, kağıt, bambu, akrilik, ...515
130x130 cm.
Şekil A.86. Tamer Serbay, İsimsiz, 1999, enstalasyon.....516
Şekil A.87. Ender Güzey, Koşan Totem, 1996, ahşap üzeri akrilik,.....517
142x37x31 cm.
Şekil A.88. Ender Güzey, Magna Mater, 1996, performans.....518
Şekil A.89. Ayşe Erkmen, Havada Heykeller, 1997, aksiyon.....519
Şekil A.90. Azade Köker, enstalasyon, 1997.....520
Şekil A.91. Adem Yılmaz, Pencere, 1991, fotoğraf.....521
Şekil A.92. İskender Yediler, Havuz, 1999, PVC, vantilatör, 14x6x3 m.....522
Şekil A.93. Ekrem Yalçındağ, İsimsiz, 1997, tuval üzeri yağlıboya,..... .523
80x80 cm.
Şekil A.94. Ekrem Yalçındağ, İsimsiz, 1997, tuval üzeri yağlıboya, ...524
çap 40 cm.
Şekil A.95. Mahmut Celayir, Manzara, 1992, enstalasyon.....525
Şekil A.96. Mehmet Güler, Güneş Tadı, 1994, tuval üzeri yağlıboya, ...526
100x90 cm.
Şekil A.97. Seyyit Bozdoğan, Şehirde Yaşam, 1998, tuval üzeri yağlıboya,.....527
50x40 cm.
Şekil A.98. Hanefi Yeter, Aynada, 1995, ahşap üzeri karışık teknik, ...528
170x125 cm.
Şekil A.99. Azade Köker, Şeffaf Sınırlar, 1999, polyester karışık teknik.....529
Şekil A.100. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1999, tuval üzeri akrilik, 50x40 cm.....530
Şekil A.101. Yunus Tonkuş, Keman III, 1996, bronz, 20x17x58 cm.....531
Şekil A.102. Anny ve Sibel Öztürk, Direksiyonun Arkasında/Behind 532
the Wheel, 2004, enstalasyon
Şekil A.103. Anny ve Sibel Öztürk, Bir Yolculuğa Hazırlıklar/.....533
Preparations for A Journey, 2001, enstalasyon
Şekil A.104. Anny ve Sibel Öztürk, Arka Pencere (hikaye no.6)/.....534
Rear Window (story no.6), 2004, enstalasyon
Şekil A.105. Nasan Tur, Otoportre, 2000, orijinal Alman kimlik kartı, ...535
10x7 cm.
Şekil A.106. Nezaket Ekici, Federal Alman Cumhuriyeti Meleği/ The 536
Angel of Federal Republic of Germany, 2004, performans, 2 dk.
Şekil A.107. Nezaket Ekici, Ulusal Marşlar/National Anthems, 2005, ...537
video enstalasyon, her defasında 3,02 dk.
Şekil A.108. Nezaket Ekici, Rüzgarda Meşale/Fackel im Wind, 2006, ...538
performans, 25 dk.
Şekil A.109. Nevin Aladağ, deutsch,türk,kurd, 2003, enstalasyon.....539
Şekil A.110. Nasan Tur, Görülmeyen/Invisible, 2004, video enstalasyon.....540
Şekil A.111. Nasan Tur, Rituel/Ritual, 2005, video enstalasyon, 25 dk.....541
Şekil A.112. Nezaket Ekici, Örtü Savaşı /Veil Fight, 2004, video 542
enstalasyon, 6 dk.
Şekil A.113. Nezaket Ekici, Domuz Eti Değil Domuz/No Pork but Pig, ...543
2004, performans, 1 saat +
Şekil A.114. Nezaket Ekici, İslami Şapel/Islamic Chapel, 2006, enstalasyon.....544

Şekil A.115. Anny-Sibel Öztürk, Daha İyi Bir Dünya Önümde.....545
Uzanıyor. Gecekondu/A better world lies in front of me.
Gecekondu, 2004, enstalasyon
Şekil A.116. Nezaket Ekici, Bir Türk Öpücüğü Yakala/Catch a Turkish.....546
Kiss, performans, 60 dk.
Şekil A.117. Anny ve Sibel Öztürk, "NÖ" Performans, 2006, performans.....547
Şekil A.118. Nezaket Ekici, Türk Adası/Turkish Island, 2003, aksiyon.....548
Şekil A.119. Sibel Öztürk, Claudia, 2004, fotoğraf.....549
Şekil A.120. Sibel Öztürk, Benim Kökenim Burada/My Roots are here,.....550
2001, enstalasyon
Şekil A.121. Nevin Aladag, Eve Doğru/Heimwärts, 2002, aksiyon.....551
Şekil A.122. Nevin Aladağ, Tezcan Ailesi/Familie Tezcan, 2001, ...552
video enstalasyon
Şekil A.123. Nevin Aladağ, Donma/Freeze, 2003, fotoğraf, 80x60 cm.....553
Şekil A.124. Anny ve Sibel Öztürk, Slash and Burn, 2004, graffiti.....554
Şekil A.125. Nezaket Ekici, Hullabelly, 2002, performans.....555
Şekil A.126. Nevin Aladağ, Arkadaki Ses/Voice Over, 2006, ...556
video enstalasyon, 14 dk.
Şekil A.127. Nezaket Ekici, Berlin Versiyonu/Berlin Version, 2004,.....557
Performans, 3 saat
Şekil A.128. Ayşe Erkmen, Gemiye Yüklenmiş Gemiler/ Shipped Ships,.....558
2001, proje
Şekil A.129. Ender Güzey, Kazı/Excavation, 2000, enstalasyon.....559
Şekil A.130. Adem Yılmaz, Sütun, 2001.....560
Şekil A.131. Ayşe Erkmen, İyiye İşaret Değil/Kein gutes Zeichen, ...561
2002, enstalasyon
Şekil A.132. İskender Yediler, Aziz Cassius ve Florentius, 2002, granit.....562
Şekil A.133. Tamer Serbay, İsimsiz, 2004, enstalasyon.....563
Şekil A.134. Ayşe Erkmen, Ağustos'a Kadar/Bis August, 2004, enstalasyon.....564
Şekil A.135. Ekrem Yalçındağ, 297 Renk/297 Farben, 2003,.....565
tuval üzeri yağlıboya, 60x50 cm.

1960 SONRASI ALMANYA'DA TÜRK SANATÇILAR: GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK

ÖZET

Almanya, Avrupa ülkeleri arasında Türkiye açısından özel önem taşıyan bir ülkedir. 1961 yılında iki ülke arasında imzalanan işçi anlaşması, ilk olarak geçici niyetle Almanya'ya bir Türk işçi akını başlatmış, daha sonraki süreçte ise işçilerin ailelerini de yanlarına getirerek bu ülkede yerleşmeleri ile sonuçlanmıştır. Bugün Almanya'da 2,5 milyonu aşkın Türk ve Türk kökenli vatandaş yaşamakta, dördüncü neslin yaşadığı Türk toplumunda göç olgusunun devamı olarak kimliklerin de dönüşüme uğradığı görülmektedir.

Tez çalışmasında kırk altı yıllık göç sürecine paralel olarak Almanya'da plastik sanatlar alanında çalışan Türk sanatçılar incelenerek, göç süreci ve yaşanan kimlik değişiminin sanata yansımaları irdelenmektedir.

Türk sanatçıların sanat eğitimi almak amacıyla 19. yüzyılın sonlarından itibaren Almanya'ya gitmeye başladıkları, 1920'lerden itibaren sayının giderek arttığı ve sanatçıların belirli bir dönem eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye döndükleri izlenmektedir. 1960'lı yılların sonrasında ise Almanya'da Türk işçilerinin yerleşmesine paralel olarak Türk sanatçıların da Almanya'da yerleşmeye ve sanat yaşamlarını Almanya'da sürdürmeye başladıkları görülür.

Bugün Almanya'da yaşayan Türk sanatçıları incelendiğinde, sanatçılar 1960'lardan itibaren Türkiye'den Almanya'ya sanat eğitimi almak amacıyla gidip yerleşen birinci nesil sanatçılar ve Almanya'ya küçük yaşta giden ya da orada doğup büyüyen ikinci nesil sanatçılar olmak üzere iki gruptan söz edilebilir. Bu iki grubun yapıtları incelendiğinde, gerek göç olgusu gerekse kültürel kimlikte yaşanan değişimler açıkça takip edilebilir.

Birinci nesil sanatçıların yapıtları incelendiğinde, özellikle göç sürecinin ilk yarısında -1960'lardan 1980'lerin ortalarına değin- gerek işledikleri temalar gerekse kullandıkları form ve biçimlerin Türk sanat geleneğine yakın olduğu ve sanatçıların ağırlıklı olarak Türkiye'deki güncel sorunları ve Anadolu'ya özgü konuları eserlerine yansıttıkları, aynı zamanda yoğun olarak Almanya'daki işçilerin yaşamlarını ele aldıkları görülür. 1980'lerin ortalarından itibaren bir yandan göçmenlerin Almanya'da kalıcı olmaya yönelmeleriyle beraber bu konulardan uzaklaşma gözlenirken, diğer yandan 1990'ların sonundan itibaren yeni nesil sanatçıların sahneye çıkmasıyla yapıtlarda iki toplumun kültürel farklılık ve birlikteliklerinin irdelendiği, yeni nesillerin çifte aidiyetlerinin ve melez kimliklerinin ortaya konulduğu yapıtlar izlenir.

1960'lı yılların göç akımları ve ulusal kimliklerinden, bugünün küresel dünyasında sınırların kalktığı, ulusaşırı toplumsal alanların varlığından söz edildiği döneme kadar toplumsal süreçler ve sanat yapıtları arasında paralellikler söz konusudur. Diğer bir deyişle Almanya'ya Türk göçünde yaşanan süreçte, ulusal kimlikten ulusaşırı toplumsal alanlar ya da diasporik kimliklere uzanan değişim Türk sanatçıların üretimi ile plastik sanatlar alanında da kendini göstermektedir.

TURKISH ARTISTS IN POST-1960 GERMANY: MIGRATION AND CULTURAL IDENTITY

SUMMARY

Germany is a European country which bears a special importance for Turkey. The workers' agreement signed in 1961 first started a temporary flow of Turkish workers into Germany, which later ended up as a permanent settlement in the country together with their families. Today more than 2,5 million citizens of Turkish origin are living in Germany, and the present fourth generation of Turkish population also reveals changes in identity depending on the migration event.

This thesis analyses the Turkish artists active during the fourty six years of the migration period, it aims to show the reflection in art of this migration process as well as the change in cultural identity.

It is known that Turkish artists started visiting art education in Germany since the end of the 19.century, that they increased in number from 1920 onwards, and that they returned to Turkey after this education. In the post-1960 period, on the other hand, Turkish artists, just like Turkish workers, started settling down and practicing their art in Germany.

Two groups of Turkish artists living today in Germany can be identified; the first group consists of the first generation of artists who went there from 1960 onwards and settled there receiving an education in art; the second group consists of the second generation of artists which includes those who were born in Germany or had migrated there when they were still very young. The artistic analysis of these two groups brings to light the migration event as well as the changes in cultural identity.

The analysis of the artistic output of the first generation of artists – especially of those from the first half of the migration event, that is, between 1960-1980 – reveals a close affinity to Turkish art tradition both in form and subject matter, the artists treat subjects which are current in Turkey or are typical for Anatolia; the life of Turkish workers in Germany is also reflected in the art of this period. From the mid-1980's onwards, parallel to the settling down of the immigrants, these subjects lose their popularity; on the other hand, from the end of the 1990's onwards, the appearance of the new

generation of artists results in the comparison of the output of these two generations as well as the analysis of the new generation art from the point of view of double identity.

From the migration current and national identities of the 1960's to the global world of today where all boundaries have disappeared to be replaced by transnational social regions, there exists in this period a parallelism between the social processes and the artistic output. In other words, the evolution from national identities to transnational social levels or diasporic identities can also be recognized between the Turkish artists output and the plastic arts.

1. GİRİŞ

Şüphesiz çağdaş Türk sanatının gelişiminde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden başlayarak ve Cumhuriyet döneminde de devam ederek yurt dışına sanat eğitimine gönderilen sanatçıların rolü büyük olmuştur. Geleneğinde Anadolu ve İslam kültürünün sentezini taşıyan Türk sanatı, yurt dışına eğitime gönderilen sanatçıların Batı sanatıyla tanışmaları ve yurda döndüklerinde başlattıkları yeni uygulamalarla Batılılaşma yoluna girmiştir.

Bu dönemde sanat eğitiminde ilk tercih edilen merkez Fransa'nın Paris kentidir. Pek çok sanatçı Paris'teki sanat atölyelerine devam etmiş, bu sanatçılar yurda döndüklerinde Türkiye'nin ilk sanat kurumu olan Sanay-i Nefise'de öğretim üyesi olarak görev almış, çağdaş Türk sanatının temellerini atmışlardır.

Bugüne değin fazla vurgulanmamakla birlikte Fransa'nın yanı sıra Almanya da Türk sanatçıların sanat eğitimi almak için tercih ettikleri ülkelerin başında gelmiştir. Almanya ve Türkiye arasındaki politik ilişkilerin yakınlığından dolayı bir yandan Türkiye'de Alman kolonisi oluşmuş, diğer yandan çeşitli alanlarda eğitim almak üzere Almanya'ya öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Çağdaş Türk sanatının öncüleri olan birçok sanatçı sanat eğitimlerini Almanya'da tamamlamışlardır. Bu erken dönemlerde öncelikle Berlin ve Münih kentlerinin tercih edildiği görülmektedir.

Almanya'ya giden sanatçıların en erken temsilcilerinden birisi, Hamburg'da 1888-1890 yıllarında devlet görevlisi iken resim yapan, asker ressamlardan Bahriyeli İsmail Hakkı'dır. Kendisi daha sonra 1895-1908 yıllarında da Almanya'da bulunmuş, deniz resimleri yapmaya burada başlamış, Hamburg'da geçimini resim de satarak sağlamıştır. 1915-1930 yılları arasında Almanya'da güzel sanatlar akademilerinde eğitim gören ya

da ünlü sanatçı atölyelerine devam edenler arasında Nijat Sirel, Mehmet Mahir Tomruk, Namık İsmail, Ratip Aşur Acudoğlu, Nurettin Ergüven, Nermin Faruki, Kenan Temizan, Cemal Tollu, İhap Hulusi Görey, Belkıs Mustafa, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda, Ali Karsan, Saip Tuna, Mustafa Nusret Suman, Fahreddin Arkunlar, Hakkı İzzet, Malik Aksel gibi dönemin ünlü sanatçıları sayılabilir.

Bazı sanatçıların bu dönemde Avrupa'nın en önemli sanat merkezi olan Paris yanında Berlin'i de ziyaret ettikleri görülür. Daha önce Paris'te eğitim alan Namık İsmail 1917 yılında gittiği Berlin'de iki yıl kalmış, Lovis Corinth ve Max Liebermann atölyelerine devam etmiş, Leipzig Güzel Sanatlar Akademisi'nden diploma almıştır. Fikret Mualla ve Hale Asaf'ın da bir dönem Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ederek daha sonra Paris'e gittikleri bilinmektedir.

Bu sanatçılar yurda döndüklerinde sergiler açmışlar, sanatçı dernekleri kurmuşlar, sanat akademilerinde yeni bölümler ve atölyeler oluşturmuşlardır. Sanatçıların Alman sanat ekollerini, çalıştıkları Alman hocaların stillerini kurdukları atölyelerde uyguladıkları ve edindikleri bilgileri öğrencilerine aktardıkları izlenmektedir. Bu sanatçılardan Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Ratip Aşir Acudoğlu yurda döndüklerinde Paris'ten dönen bazı sanatçılarla bir araya gelmiş ve 1929 yılında Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı derneği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır.

1920'lerde sanatçıların birçoğunun Münih'te Heinemann'ın ve dönemin avangart sanatçısı Hans Hofmann'ın atölyelerinde eğitim aldıkları, özellikle bu dönemin yaygın sanat akımları olan kübizm ve Almanya'da ortaya çıkan ekspresyonizmin etkisinde kaldıkları görülür. Yine pek çok sanatçı, Berlin ve Münih Güzel Sanatlar Akademileri'nde çeşitli atölyelerde eğitim görmüş ve dönemin Batı sanat akımlarından etkilenmiş, bu birikimlerini İstanbul'daki sanat ortamına aktarmışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından Cumhuriyet'e geçiş döneminde yetişen bu sanatçılar, köklü toplumsal ve kültürel değişimlerin yaşandığı bu dönemde hem geleneksel değerleri hem de Avrupa'da aldıkları eğitimi harmanlayarak Türkiye'nin ilk çağdaş sanat yapıtlarını ortaya koymuşlardır. İsmi geçen sanatçılardan pek çoğu

Türkiye'nin ilk sanat eğitim kurumu olan Sanay-i Nefise'de hoca olmuş, Almanya'da aldıkları eğitim ve izledikleri sanat ekollerini Sanay-i Nefise'ye taşımışlardır.

1930'lardan itibaren bakıldığında İlhami Demirci, Emin Barın, Hakkı Atamulu, Adnan Turani, Mustafa Aslıer, Ünal Cimit, Mustafa Pilevneli, Halil Akdeniz gibi sanatçılar Almanya'daki sanatçı atölyeleri ve sanat akademilerinde eğitim alırken Sadi Diren, Alev Ebuzziya Siesbye, Erdinç Bakla, Güngör Güner gibi seramik sanatçıları ülkenin ünlü seramik fabrikalarında stajlar yapmışlardır.

1940'lardan sonra ise Almanya'ya giden sanatçıların daha ziyade soyut sanat akımlarının etkisinde olduklarını söylemek mümkündür. Bu dönemde Ankara ve İzmir'de de sanat eğitimi veren üniversitelerin açılması ile yurt dışından dönen sanatçılar bu kurumlarda görev almış, Türkiye'de sanatın yaygın eğitiminde öncü rol oynamışlardır.

1970'lerden itibaren Almanya'da eğitim alarak Türkiye'ye dönen sanatçılar arasında Zahit Büyükişleyen, Hayati Misman, İsmet Yedikardeş, Ergin İnan, Zafer Gençaydın, Ahmet Öner Gezgin, Hüseyin Bilgin, Bünyamin Özgültekin, İsmail Hakkı Demirtaş, Ahmet Kuseyrioğlu, Tayfun Erdoğmuş, Jale Yılmabaşar sayılabilir.

1960'lı yıllara gelindiğinde Türkiye ve Almanya arasında politik, sosyal, kültürel ilişkileri kökten etkileyecek oldukça önemli bir süreç başlamıştır. Yoğun bir endüstrileşme süreci yaşayan ve gelişen endüstri alanlarında çalışacak yeterli iş gücünü sağlayamayan Almanya, pek çok diğer ülkeden sonra 1961 yılında Türkiye ile de işçi alım anlaşması imzalamış ve Almanya'ya Türk göçünün yolu açılmıştır. Başlangıçta belirli bir süre çalışıp Türkiye'ye dönmek üzere yola çıkan işçiler gelişen koşullar altında önceleri kalma sürelerini uzatma yoluna gitmiş, daha sonra ailelerini yanlarına getirtmiş ve yaşanan süreç sonunda Almanya'da bugün "Almanya Türkleri", "Almanyalı Türkler", "Türk kökenli Almanlar" ya da "Almanya Türk diasporası" olarak adlandırılan kalıcı bir Türk toplumu oluşmuştur.

Bugün Almanya'da dördüncü nesil Türkler yaşamaktadır. Kırk altı yıllık göç tarihine bakılacak olursa ilk dönemin "konuk işçiler"inden bugüne toplumun sosyal ve kültürel yapısında büyük değişiklikler olduğu, iki kültür arasında yetişen yeni nesillerin kültürel kimliklerinin değişime uğradığı ve her geçen gün yeni etkilenmeler ile bu değişimin

devam ettiği izlenmektedir. Bugün bu nesiller, "ulusaşırı toplumsal alanlar"da yaşayan "diasporik kimlikler" olarak tanımlanmaktadır.

Almanya'ya işçi göçü sonrasında önemli bir değişiklik daha önce sanat eğitimi alıp Türkiye'ye dönen Türk sanatçıların da işçiler gibi Almanya'da yerleşmeye başlamaları olmuştur. Bu sürece paralel olarak pek çok sanatçı da göçmen olarak bu ülkede yaşayıp sanat yaşamlarını burada sürdürme yoluna gitmiştir.

Tez çalışması çok çeşitli politik, sosyal, kültürel yönleri olan bu süreci, kendileri de göçmen olarak bu ülkede yaşayan Türk sanatçıların yapıtları yoluyla irdelemektedir. Diğer bir deyişle çalışma göç süreci ile sanat üretimi arasındaki ilişkiyi, bu sürecin sanat yapıtlarına ne şekilde yansıdığını incelemekte ve şu soruları yöneltmektedir:

Göç süreci sanat yapıtlarına yansımış mıdır ? Göç olgusu, Almanya Türk toplumu, Almanya'da Türk sanatçısı arasındaki ilişki ne şekildedir ?

Ve tezin asıl olarak yanıt aradığı soru şudur: Sosyolojik olarak tespit edilen olgular olan göç sürecinde kültürel kimliğin değişimini ya da "Türk ulus kimliği"nden "diasporik kimlik"e dönüşümü sanat ve sanat üretimi yoluyla görsel olarak da tesbit etmek mümkün müdür ?

Tez çalışması, Almanya'ya giden Türk sanatçıları içinde 1960 yılı sonrası Almanya'da yerleşenleri ele almakta ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıları kapsamaktadır. Sanatçılar içinde uzun yıllar Almanya'da yaşayıp son yıllarda Türkiye'ye dönüş yapan bazı sanatçılar da yer almaktadır; bu sanatçılar bugün Almanya'da yaşamamakla beraber sanat yaşamlarının ve sanat üretimlerinin önemli bir dönemi Almanya'da geçtiğinden dolayı çalışmaya dahil edilmişlerdir. Aynı şekilde Almanya'ya sanatçı göçü halen devam etmektedir ve henüz birkaç yıldır Almanya'da yaşayan ve uzun vadede burada kalıp kalmayacakları konusunda birşey söylemek için erken olan genç sanatçılar çalışmaya dahil edilmemişlerdir. Ayrıca Almanya'da yaşayan çok sayıda sanatçı bulunmasına rağmen pek çoğu aktif olarak sanatlarını uygulamamakta veya çok yerel alanda aktivite gösterebilmekte ya da bazıları bir süre sergiler açtıktan sonra başka işler yapmaya yönelmiş olabilmektedir. Bu sebepler ile çalışmada bazı kriterler koymak gerekli olmuştur. Yapıtları incelenen sanatçılar aşağıdaki kriterler çerçevesinde tez çalışmasına dahil olmuşlardır:

1. Sanat eğitimi almış olmak[1]
2. En az on yıl süre ile Almanya'da yaşıyor olmak
3. Sanatsal çalışmalarını başlangıçtan itibaren aktif olarak sürdürüyor olmak, asıl olarak sanatı yoluyla yaşamak
4. Yerel kurumlar dışında Alman veya uluslararası sanat piyasasında önemli galeri, müze ya da fuarlarda sergi açmak, diğer bir deyişle yerel etkinlikler dışında genel sanat piyasasında etkin olmak

Almanya'ya sanatçı göçü halen devam etmektedir. Sanatçıların yapıtlarına iki ülke kültürünün etkilerinin yansıması ve de buradaki konumlarının netleşmesi açısından en az on yıl yaşamaları kriteri konmuştur. Söylendiği gibi, son yıllarda Almanya'ya göç etmiş ve aktif olarak çalışmakta olan bazı genç sanatçılar da bulunmakla birlikte bu sanatçılar hakkında değerlendirme yapmak için henüz erkendir. Diğer yandan bir dönem Türkiye'de aktif olarak çalışan ve Almanya'daki yaşamında bir süre sonra başka işlere yönelen sanatçılar da çalışmada yer almamıştır. Aynı şekilde Alman sanat piyasası ile etkileşim önemli görüldüğünden, çalışmalarını çok yerel bazda ya da sadece Türk toplumu çevresinde sürdüren sanatçılar da çalışmada bulunmamaktadır.

Vurgulamak gerekir ki tez çalışmasının amacı Almanya'da yaşayan tüm Türk sanatçıların dökümantasyonunu yapmak, tüm sanatçıları ele almak değil, Almanya'ya Türk göçü ve devamındaki toplumsal, kültürel değişim ile plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi irdelemektir. Bu sebeple ve de sayısal olarak tüm sanatçılar üzerine detaylı aktarım mümkün olmadığından, çalışmada sınırlı sayıda sanatçı (yirmi bir sanatçı) yer almıştır. Ekte Almanya'da yaşayan tüm Türk sanatçılarının bir listesi verilmiş, bu listede adı üzerinde (*) işareti olan sanatçılar yukarıdaki kapsam ve kriterler çerçevesinde çalışmaya dahil edilmişlerdir[2].

Yine belirtmek gerekir ki çalışmada sunulan yapıtlar, sanatçıların Almanya'da ürettikleri yapıtlardan seçilmiştir. Türk sanatçılar ele alınırken milliyetçi bir bakış amaçlanmamış, kültürel farkların ve etkileşimlerin sanat üretimine katkısının araştırılması

[1] Çalışmada bu kritere uymayan tek sanatçı Tamer Serbay'dır. Serbay ziraat eğitimi almış olmasına rağmen Almanya'da sanatçı olarak oldukça aktif çalışmakta ve üniversitelerde sanat dersleri vermektedir. Bu sebeple çalışmaya dahil edilmesi uygun görülmüştür.
[2] Bkz. Tablo A.1.

hedeflenmiştir. Bu açıdan, yapıtların Almanya'daki yaşamla ve çok yönlü algılama ile bağlantılı olarak üretimi önemlidir.

Bu bakış açısıyla çalışmada önce göç olgusu sosyolojik yönleriyle ele alınmıştır. İlk bölümde "Göç ve Kültürel Kimlik Olgusu" genel hatlarıyla sunulmuş, tarihsel olarak dünyadaki büyük göç hareketleri ve bu hareketlere yol açan olgular ortaya konmuş, göç ve kültürel kimlik teorilerine yer verilmiştir. "Almanya'da Türkler" adlı bölümde Türkler'in Almanya'ya göç sürecinin başlangıcı ve sürecin ne şekilde geliştiği ve bugün gelinen noktada sayısal veriler ile Almanya Türk Toplumu'nun değerlendirmesi yapılmıştır. "Almanya'ya Türk Sanatçı Göçü" adlı bölümde, sanatçıların 1960'lı yıllar sonrasında bu ülkede yerleşmeye başlamaları ve yerleşme nedenlerini sorgulanmaktadır. Çalışmada sanat yapıtları ile irdelemenin yapıldığı ana bölüm ise "Göç Süreci ve Sanat Üretimi"'dir. Yapıtların üretim yılları esas alınarak yer aldığı bu bölümde, göç süreci ve yapıtlar onar yıllık dönemler halinde incelenmekte, 1970'li, 1980'li, 1990'lı ve 2000'li yıllarda üretilen yapıtlar sosyolojik ve sanatsal bağlamda incelenmektedir. Çalışmada yapıtları yer alan sanatçılar hakkında detaylı bilgi "Katalog" bölümünde sunulmakta, "Sonuç" bölümünde ise sunulan malzemenin nihai değerlendirmesi yapılmaktadır.

2. GÖÇ VE KÜLTÜREL KİMLİK OLGUSU

2.1. Göç Nedir ?

En genel şekliyle göç, uzamsal bir hareket, bir mekandan ötekine, bir toplumsal veya siyasal birimden diğerine doğru bir aktarım olarak anlaşılabilir. Göç, yaşanılan yerin daimi veya yarı daimi olarak genellikle bir çeşit idari sınırın dışına doğru değiştirilmesidir. Bir kişi birçok defa, farklı süreler için ve birçok bölgesel ayrımın dışına doğru göç edebilir (Faist, 2003: 41).

Bazı tanımlamalarda göç, sınırlamaya tabi tutularak göçebelik, emek göçü, iş için gidiş gelişler ve turizm hareketleri hariç olmak üzere, bir birey ya da grubun yaşadığı yeri daimi olarak değiştirmesi olarak tarif edilmektedir (The New Encyclopaedia Britannica, 1998: 136).

Federal Alman Hükümeti Göç, Mülteciler ve Entegrasyon Dairesi'nin 2004 yılı raporuna göre, eğer bir kişi yaşam odağını sosyal farklılık içeren belirgin bir mesafeye taşırsa göçten, eğer bu mesafe ülkeler arası sınırları aşarsa uluslararası göçten söz edilir (Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004: 3).

Göç bazı kategorilere ayrılır. İlk olarak iç göç ve uluslararası göç olarak incelenebilir. Bir ülke içinde bireyler ve ailelerin bir bölgeden diğerine (örneğin, kırsal alanlardan kentlere) hareket etmesi ile bir ülkeden diğerine hareket etmeleri ayrılır. İkinci olarak göç gönüllü veya zorunlu olabilir. Ülke içine ya da dışına olsun gönüllü göçlerin çoğunluğu daha iyi ekonomik koşullar ya da yaşam alanları arayışı ile meydana gelir. Zorunlu göç ise çoğunlukla savaşlar esnasında ya da

politik sorunlar nedeniyle devletlerin köle ya da tutuklu olarak insanları sürgün etmesi ile oluşur. Bu iki kategori arasında savaştan, açlıktan ya da doğal felaketlerden kaçan mültecilerin gönüllü göçü yer alır (The New Encyclopaedia Britannica, 1998: 136).

R. Appleyard'a göre, en yaygın göçmen tipolojileri, sürekli yerleşimciler, geçici sözleşmeli işçiler, geçici mesleki misafirler, gizli ya da illegal işçiler, sığınma hakkı arayanlar ve mültecilerdir. Bu tür kategorileri oluşturmada kullanılan ölçütler şunlardır: (1) alan: yerli-uluslararası, (2) zaman: geçici-daimi, (3) akışın boyutu: bireysel, grup olarak, kitlesel göç, (4) sebep: gönüllü işçi göçü-gönülsüz ya da zorunlu mülteci kaçışı, (5) yasal durum: yasadışı-yasal (Faist, 2003: 47).

Thomas Faist'e göre, göçmen, bir ülkeden diğerine yerleşmek amacıyla uygun bir zaman dilimi için hareket eden kişiye karşılık gelmektedir. Üç aydan fazla bir süredir yurt dışında yerleşen ve kalan herkes göçmendir; bunlar birinci göçmenler –yani ilk kez göç etmiş kişiler-, geri dönen göçmenler ya da dairesel veya tekrarlı göçmenlerdir. Geri dönen göçmenler, gerekli bir süre için tekrar yerleşmek niyetiyle ana yurduna geri dönen kişilerdir. Bu, göçmenin tekrar hareket edeceği -göç ülkesine geri dönüş, yeniden göç etme veyahut üçüncü bir ülkeye ikinci kez göç etme- anlamına gelebilir. Geriye göç, sıçramalı göçten ve döngüsel göçten farklıdır: sıçramalı göç veya "Weiterwanderung" (sürekli göç) insanların ikinci bir ülkeye yöneldikleri durumda olur. Yineleyen ve döngüsel göç ise iki ya da daha çok mekan arasında sıklıkla gözlenen harekettir, mevsimlik işçi göçünde olduğu gibi. Döngüsel göçmenler transit göçmenlerden farklıdırlar: transit göçmenler göç veren veya yönelinen ülkelerden birinde yaşayan ve bu ikisi arasında gidip gelen kişilerdir. Ancak bu gidiş geliş, döngüsel göçmenlerde olduğu gibi mevsimlik değildir. Daha çok yaşam dönemleriyle veya hipermobil iş adamları gibi kategoriler arasında tüm bir yaşamla ilgilidir (Faist, 2003: 42-43).

2.2. Tarihte Göç Hareketleri

Tarihte yaşanan büyük göç hareketleri pek çok kıta ve ülkenin etnik, ırksal ve dilsel yapısında büyük değişiklikler yaratmış ve yüzyıllar boyunca demografik büyüme, iklimsel değişiklikler, üretim ve ticaretin gelişmesi, savaşlar gibi sebeplerle insanlar kendi ülkelerini terk ederek başka alanlara hareket etmişler veya etmek zorunda kalmışlardır. Savaşlar, fetihler, devlet ve imparatorlukların ortaya çıkması ve

çökmesi, ulusların oluşumu dünyanın pek çok yerinde zorunlu veya gönüllü göç hareketlerine neden olmuş, bazı durumlarda fethedilen yerlerdeki insanlar köleleştirilmiş ve sınır dışı edilmiştir. Avrupa devletlerinin büyümesi ve dünyanın geri kalanını sömürgeleştirmeleri, uluslararası göçün pek çok farklı çeşidine hız vermiştir.

16. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıla kadar olan dört yüz yıllık dönemde Amerika, Avustralya, Okyanusya, Asya'nın kuzey yarısı ve kısmen Afrika, Avrupalı göçmenler tarafından sömürgeleştirilmiştir. Bu dönemde altmış milyon Avrupalı denizaşırı göç hareketlerine katılmıştır (The New Encyclopaedia Britannica,1998: 136). Batı Avrupa'da göç, yaklaşık 1650'lerden itibaren sosyal yaşam ve siyasal ekonominin uzun süreli ve önemli bir yönlendiricisi olmuş, modernleşme ve endüstrileşmede çok önemli bir rol oynamıştır (Castles and Miller, 2003: 50).

Aşağıda kolonyalizm döneminden başlayarak küresel ölçekte yaşanan büyük göç hareketleri aşamalarıyla ele alınmaktadır[3].

2.2.1. Kolonyalizm Dönemi

Avrupa devletlerinin koloniler kurmaları çeşitli tipte göçlere neden olmuş, bu dönemde Avrupa'dan öncelikle Afrika ve Asya'ya, sonrasında Amerika ve Okyanusya'ya büyük göç hareketleri yaşanmıştır. Avrupa'daki fakirlikten kaçmanın tek yolunu göç etmekte bulan Avrupalı gemici, asker, çiftçi, tüccar, rahip ve idareciler geçici ya da kalıcı olarak başka ülkelere göç etmişlerdir. Göç sürecinde deniz kazası, savaş ve tropik hastalıklar dolayısıyla ölüm oranlarının çok yüksek olmasına rağmen kolonilerde yaşamayı hayatta kalmanın tek yolu olarak gören bu kişiler, göç yollarına düşmüşlerdir. Yaşanan denizaşırı göçler, hem gönderici olan Avrupa ülkelerinde hem de ev sahibi olan kolonilerde ekonomik yapıların ve kültürlerin önemli ölçüde değişimine neden olmuştur.

Bu dönemde öncelikle Avrupa içinde kolonileşme göçü vardır, bu durumu Almanlar'ın göç hareketlerinde izlemek mümkündür: 17. yüzyılda Osmanlı

[3] Tarihte yaşanan büyük göç hareketleri ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Potts, L. 1990. The World Labour Market: A History of Migration, Zed Books, London; Cohen, R. 1995. Asian indentured and colonial migration, in *The Chambridge Survey of World Migration,* Ed. Cohen, R., Chambridge University Press, Chambridge; Moch, L.P. 1992. Moving Europeans: Migration in Western Europe Since 1650, IN:Indiana University Press, Bloomington. Konu hakkındaki yayınların listesi için bkz. Castles and Miller 2003, 67, 93.

İmparatorluğu'nun yenilgisinden sonra Almanlar Güneydoğu Avrupa'ya doğru hareket ettiler, 1748 ve 1786 yılları arasında 60.000 kolonist resmi davet ile Macaristan'a gitti, bunu 180.000 özel yerleşimci takip etti. 1763 yılından 1800 yılına kadar yaklaşık 37.000 Alman Rusya'nın Volga Bölgesi'ne ve Karadeniz'e göç etti, yaklaşık 30.000 kişi Büyük Friedrich'in peşinden Prusya bölgelerine yerleşmek için doğuya çekildi. Bu sırada Almanlar kendileri de başta Hollandalılar olmak üzere yabancı kolonistlere sahip oldular. Alman kolonistler için deniz aşırı göçte Kuzey Amerika önemli bir hedefti. 18. yüzyılın sonunda 125.000 Alman Kuzey Amerika'ya, özellikle Philedelphia'ya yerleşmişti.

Napolyon savaşlarından sonra yaşanan ekonomik kriz ve alınan bereketsiz mahsuller dolayısıyla yıllık 30.000 ile 40.000 Avrupalı Kuzey Amerika'ya göç etmişti. 1840 yılındaki açlık krizi Avrupa'nın büyük bölümünde insanların yeni vatanlar aramasına ve büyük bir kitle göçlerine sebep oldu (Sassen, 1996: 35 vd.).

Kolonyalizm çağında yaşanan ekonomik gelişmeler, "yabancı" iş gücünü gerekli kılmıştı. Kölelik bu iş gücünü sağlamanın ekstrem bir aracı olarak ortaya çıktı. 17. yüzyıl sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar, Yeni Dünya'nın büyük çiftlikleri ve maden ocaklarındaki üretim kölelik sistemine dayanmaktaydı. Kölelik sistemi modern iş gücü göçünün öncüsü sayılabilir. Köle iş gücü tarafından gerçekleştirilen şeker, tütün, kahve, koton ve altın üretimi, İngiltere ve Fransa'nın ekonomik ve politik gücü için önemli olduğu kadar İspanya, Portekiz ve Hollanda için de büyük bir rol oynuyordu. Köleler köle tacirleri tarafından uzak mesafelere gönderiliyor, mal olarak alınıp satılıyordu. 1850 yılı öncesi tahminen 15 milyon köle Amerika'ya götürülmüştü.

Kölelik sistemi pek çok kapitalizm öncesi toplumda mevcuttu, fakat kolonyal sistem karakter olarak yeniydi. Kolonyal sistemin itici gücü, yeni bir dünya pazarı kurmaya başlayan tüccarların sermayelerinin hakim olduğu küresel imparatorlukların ortaya çıkmasıydı.

19. yüzyılın ikinci yarısında, büyük çiftliklerin iş gücünün ana kaynağı olarak kölelerin yerini sözleşmeli işçiler aldılar. Sözleşmeli işçi sisteminde bazen zorla büyük işçi grupları toplanmakta ve iş için başka bölgelere gönderilmektedir. L.Potts sözleşmeli işçilerin bütün ana kolonyal güçler tarafından, kırk ülkede kullanıldığını belirtmekte, 1834 ve Hollanda kolonilerinin kaldırıldığı 1941 yılları arasında, bu

sistemin 12-37 milyon işçi gerektirdiğini tahmin etmektedir (Castles and Miller, 2003: 51-56).

2.2.2. Endüstrileşme Dönemi

Fransa'da monarşinin kaldırılarak cumhuriyet rejiminin kurulduğu 1848 devrimi, Avrupa tarihinin dönüm noktası olarak tanımlanır. 19. yüzyıl başlarından itibaren verilen uğraşların sonucu sağlanan 1848 devrimi ile sülalelerin hükümdarlığı kaldırılmış ve birlik içinde ulusal devletler kurulmaya başlanmıştır.

1848 yılında diğer önemli bir mil taşı, seyahat konusunda önemli teknik gelişmelerin yaşanmış olmasıydı. Peronların inşası ile tren seyahatlerinde daha ağır malların taşınabilmesi mümkün oldu. Bu adım iş gücünün de mobil olmasını sağladı, özellikle Avrupa göçünün en eski formu olan sezonluk iş göçünde, işçiler gittikçe daha uzak bölgelere çalışmaya gidebilmeye başladılar. Şehirlerin gelişmesi, demiryollarının inşa edilmesi ve gittikçe önemi artan fabrika işleri, çok büyük bir iş gücü ihtiyacı doğurdu (Sassen, 1996: 47-48).

Endüstri devriminin en yüksek döneminde Amerika'ya İngiliz göçünün en önemli dönemi yaşanmıştır: 1800 ve 1860 yılları arasında ABD'ye giden göçmenlerin %66'sı İngiliz, %22'si Alman'dı. 1800 yılından 1930 yılına kadar 40 milyon Avrupalı denizaşırı daimi göç hareketine katıldı, bu kişiler başlıca Kuzey ve Güney Amerika ile Avustralya'ya göç etti.

Genel olarak tüm göç alan ülkeler içinde Amerika en önemli yer olarak görülür. Ülkeye 1820 ve 1987 yılları arasında tahminen 54 milyon kişi girmişti. Amerika göçmenlere yeni fırsatlar ülkesinde bağımsız çiftçi ya da tüccar olma rüyasını sunmaktaydı. Göçün zirve noktası, 1861 ve 1920 yılları arasında 30 milyon kişinin geldiği dönemdi.

Bu dönemde Avrupa'da, denizaşırı göç ve Avrupa içi göç yan yana devam etmiştir. En başta gelen endüstri ülkesi olan İngiltere, büyük çaplı iş gücü göçü deneyimini ilk yaşayan ülkedir. Kurulan fabrikalarla oluşan yeni kasabalar, hızla kırsal alandaki iş gücü fazlasını eritmiş, sonrasında İngiltere'nin en yakın kolonisi İrlanda ilk iş gücü kaynağı olmuştur. 1851 yılına kadar İngiltere'de 700.000'in üzerinde İrlandalı vardı, bu oran olarak İngiltere nüfusunun %3'ünü oluşturuyordu. İrlandalı göçmenler özellikle tekstil fabrikaları ve ticaretin olduğu endüstri kentlerinde yoğunlaşmış, İngiliz kanalını ve demiryollarını inşa etmişlerdir. İngiltere'ye daha sonra gelen

büyük göçmen grubu Yahudilerdi, 1875 ve 1914 yılları arasında Rusya'dan mülteci olarak 120.000 Yahudi gelmiştir.

19. yüzyıl ortasında Almanya'da gelişen ağır Ruhr Bölgesi endüstrisi, Doğu Prusya'dan pek çok tarım işçisini buraya çekmiştir. Almanya'nın iş gücü kaynağını ilk olarak Polonyalılar karşılamıştır, 1913 yılına kadar Ruhr Bölgesi'ndeki 410.000 madenciden tahmini 164.000'ini Polonya asıllılar oluşturmaktaydı. Ancak, 1885 yılında Polonyalılar'ın yerleşmesiyle Doğu eyaletinde Alman kontrolünün zayıflayacağı endişesiyle 40.000 Polonyalı sınır dışı edilmişti. Almanya'nın endüstrileşmesinde yabancı iş gücü olarak Polonyalılar'ın yanında İtalyan, Belçika ve Hollandalılar da önemli bir rol oynadı. 1907 yılında Alman Devleti'nde 950.000 yabancı işçi vardı ve bunların yaklaşık 300.000'i tarımda, 500.000'i endüstride ve 86.000'i ticaret ve nakliye alanında çalışmaktaydı.

Fransa'da yabancıların sayısı 1851 yılında 381.000 iken 1881 yılında 1 milyona, 1911 yılında 1.2 milyona ulaştı. Fransa'ya göçmenler çoğunlukla komşu ülkeleri İtalya, Belçika, Almanya ve İsviçre'den, daha sonra İspanya ve Portekiz'den geldiler. İşgücü göçü Fransa'da modern endüstrinin ortaya çıkmasında ve işçi sınıfının oluşumunda çok önemli bir rol oynamıştır. Göç ayrıca askeri nedenlerle de önem taşıyordu. 1889 yılının ulusal yasası, göçmenler ve oğullarının Almanya ile yaşanan savaş durumunda askere alınmalarını öngörüyordu. Fransa'da 19.yüzyıl ortalarından bugüne değin iş gücü piyasası düzenli olarak yabancıların göçünden beslenmiştir ve yabancılar ortalama olarak işçi sınıfının %10-15'ini oluşturmuştur. G.Noiriel göç olmasaydı Fransız nüfusunun bugün 50 milyon üzerinde değil, sadece 35 milyon civarında olacağını tahmin etmektedir (Castles and Miller, 2003: 57 vd.).

19.yüzyılın ikinci yarısında nasyonalizmin yükselmesi büyük göç akımlarına sebep oldu, daha önce ihtiyaç doğrultusunda iş gücü olarak kullanılan göçmenler ulus-devletlerin kurulmasıyla "yabancı" olarak görülmeye ve uluslar kendi sınırları içinde bir araya toplanmaya başladılar. "Yabancı" hakimiyeti altında yaşamak istemeyen çok sayıda kişi kendi ülkesine geri döndü. 1867-1871 yılları arasında çok sayıda insan Orta Avrupa'da Prusyalılar'ın hükmettiği eyaletleri terk etti. Bu dönemde Fransa'dan yaklaşık 80.000 Alman 1871'de kurulan yeni kurulan Alman Devleti'ne gönderildi ve 130.000 Fransız belli bölgelerden Fransa'ya geri döndü. Birçok Polonyalı Almanya'nın doğu bölgelerinden kaçtı. 1900-1914 yılları arasında 50.000

Alman Rusya'dan Almanya'ya geri döndü, devamında bir grup da Baltıklar'dan geldi (Sassen, 1996: 52).

1880 yılı ve Birinci Dünya Savaşı arasında birçok büyük göç akımı oldu. 2.5 milyon Yahudi Doğu Avrupa'dan kaçtı. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve devamında yaşanan savaşlar, kanlı ulusallık mücadeleleri yüzyıl dönümünde yüz binlerce kişiyi göçmen yaptı. Balkanlarda yaşanan olaylar, gelecek yüzyıllarda Batı Avrupa tarihinde yer edecek olan "yabancı" kavramını açıkça ortaya çıkarmış, ulusal kimlik ve bağımsızlık için savaşan yeni devletlerde, etnisite aidiyetin işareti olmuştu. Bundan sonra göçmenler sınırların yeni anlamı ile sınıflandırılmış ve ona göre tanımlanmışlardır (Sassen, 1996: 93).

2.2.3. Birinci Dünya Savaşı Sonrası

Birinci Dünya Savaşı ile göç tarihinde çok yoğun bir dönem başlamış, modern Avrupa devletlerinde politik ve askeri amaçlı kitlesel göç akımları daha önce hiç olmadığı kadar bir büyüklüğe ulaşmıştır. Bunun nedeni bu dönemde yaşanan devlet kurma süreci olmuştur, bununla beraber devletler arası ilişki sistemlerinin yeni rolleri belirlenmiştir. Devlet oluşum sürecine bağlı olarak kitlelerin kaçışları ve sürülmeleri olayları meydana gelmiş, bu esnada bir kategori olarak "devletsizlik" oluşmuş, insanlar göçmen olarak kategorileştirilerek onların kontrol ve düzenlemeleri devletler arası ilişkilere bağlanmıştır.

Sassen'in belirttiği gibi, Birinci Dünya Savaşı ile devlet, iyi organize olmuş bir ölüm ve yıkım makinesi olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa devletleri toplam olarak 74 milyon askeri harekete geçirmişler ve bunlardan 10-13 milyonu ölmüş, 20 milyonu yaralanmıştır. Kentler, endüstri alanları, kırsal bölgeler daha önce hiç olmadığı kadar yıkıma uğramıştır. Sonuç olarak tahmin edildiği kadarıyla Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki 10 yıl içinde 9.5 milyon kişi mülteci olmuştur. Bunlar arasında devrim ya da politik takipten kaçanlar yanı sıra kendi ulusal kimliklerini yerleştirmeye çalışan yeni ulus-devletler tarafından, 'yanlış' ulusal ya da etnik aidiyetleri dolayısıyla sürülenler de bulunmaktaydı (Sassen, 1996: 99).

Birinci Dünya Savaşı sonrası Osmanlı ve Habsburg İmparatorlukları'nın çözülmesi, Orta, Doğu ve Güney Avrupa'da yeni devletlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu devletler, milliyetçilik akımının etkisiyle benimsedikleri zorunlu göç politikaları ile homojen nüfuslar yaratma kararı verince büyük çapta sığınmacı hareketleri oluştu.

Yunan, Yahudi, Polonyalı, Macar, Bulgar, Sırp, Türk kökenli nüfus grupları kendilerine yeni bir yurt bulmaya koyuldular. Böylece, 1920'li yıllar, büyük çapta nüfus değiş tokuşu sürecine sahne oldu (Abadan-Unat, 2002: 32).

Yaşanan diğer bir kitlesel sürme olayı, Rusya'daki Yahudiler'in kovulmaları olmuştur. 1914 yılında, Yahudiler Rus ordusu tarafından sürülmeye başlanarak yüz yıldır yaşadıkları yerlerden çıkarılmışlar, sürülen 600.000 Yahudi'nin binlercesi açlık ve soğuktan yollarda ölmüştür. 1920'li yılların başlarında, Yahudiler tüm Doğu Avrupa'da batıya doğru yollardaydı**.**

1921 yılında Rusya'da yaşanan açlık krizinde 5 milyondan fazla kurban verilmiş ve sonrasında bu kriz büyük göç dalgalarına neden olmuştur. 1924 yılında Çin'de 60.000 Rus göçmen vardı. Almanya yarım milyon, Fransa 400.000 Rus göçmen almış, Paris Rus göçmenlerin politik başkentleri olmuştur (Sassen, 1996: 102).

Savaş dolayısıyla pek çok göçmen orduya ya da savaş hazırlığına katılmak üzere ülkelerine dönmüş, ancak savaşa katılan ülkelerdeki iş gücü açığı çok geçmeden büyümüştür. Bu dönemde Alman yetkililer 'yabancı Polonyalı' işçilerin ülkeyi terk etmesini engellemiş, Rusya ve Belçika'nın işgal edilen bölgelerinden zorla iş gücü toplamıştır. Fransız hükümeti Kuzey Afrika ve Hindiçin'deki kolonilerinde ve Çin'de işçiler için toplama sistemi kurmuştu. Ayrıca, Fransız fabrikaları ve tarımı için Portekiz, İspanya, İtalya ve Yunanistan'dan da işçiler toplanıyordu. İngiltere de bu dönemde az sayıda da olsa kolonyal işçiler toplamıştır.

Fransa Avrupa'da en önemli ve ABD'den sonra dünya çapında en çok göç alan ülkeydi. Birinci Dünya Savaşı'nda ölen 1.5 milyon askeri ile erkek nüfusunun %7'sini kaybeden Fransa, Avrupa'da en yüksek kayba uğramıştı. Bu sebeple savaş sonrası yabancı iş gücü ihtiyacı çok yüksekti. 1920 yılından 1930 yılına kadar yaklaşık 2 milyona yakın işçi Fransa'ya girdi. 1921 ve 1932 yılları arasında Fransız nüfusunda yaşanan %75'lik büyüme, tahminen yoğun olarak yaşanan içeriye göçün sonucuydu. 1931 yılına kadar Fransa'da 2.7 milyon yabancı vardı. İtalyan ve Polonyalılar'dan oluşan büyük koloniler, madencilik ve ağır endüstri kasabalarına yerleşirken Kuzey Afrika'dan Fransa'ya göç de gelişmekteydi.

Nazi rejimi, askere alınmış 11 milyon Alman işçinin yerine koymak için çoğunluğu zorla olmak üzere büyük sayıda yabancı işçi toplamıştı. Almanya'nın geleneksel iş gücü kaynağı olan Polonya'nın işgali, kısmen iş gücü ihtiyacından kaynaklanmıştı.

Almanlar tarafından hücum edilen tüm ülkelerden zorla toplama yapılmıştı. Savaşın sonunda Almanya'da 7.5 milyon yabancı işçi vardı ve bunların 1.8 milyonu savaş esiriydi. 1944 yılında endüstri üretiminin bir çeyreğinin yabancı işçiler tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir (Castles and Miller, 2003: 63 vd.).

1920'li yıllarda göçmenler çoğunlukla İtalya'dan, 1930'larda Almanya'dan geliyordu. İlk olarak İtalyan faşizmi ve Alman nasyonal sosyalizminden kaçan politik elit kesim ve onları daha büyük göç akımları takip ediyordu.

1930'larda yaşanan ekonomik kriz göçü özellikle negatif etkiledi. 1931 yılındaki finans krizinden sonra tüm Avrupa ülkelerinde, Sovyetler Birliği'nin batısındaki ekonomik bunalım hakim oldu. Kitlelerin işsizliği karşısında göçmenler hoş karşılanmamaya başlandı ve göç akımlarını engelleme çabaları hızlandı. Krizin çözümü için tüm Avrupa'da yüksek gümrük vergileri koyarak milli sanayiyi koruma, iş gücü potansiyelinin sınırlanması ve devlet masraflarının azaltılması sistemi gündeme geldi. Devletler göçmenlerle nüfusu ek olarak arttırmak istemiyor, göç akımlarını engellemek ve sürekli kalma hakkını sınırlamak için yeni düzenleme yolları arıyorlardı (Sassen, 1996: 107 vd.).

2.2.4. İkinci Dünya Savaşı Sonrası

1945 sonrası küresel göç hareketleri iki ana safhaya ayrılabilir: Birinci safhada, savaş sonrası yaşanan ekonomik büyüme az gelişmiş bölgelerden eski endüstri ülkelerine doğru büyük çaplı bir iş gücü göçüne neden olmuştur. Ana ekonomik strateji, çok gelişmiş ülkelerde yatırımın yoğunlaşması ve üretimin yaygınlaştırılmasıdır. Bu safha, 1973 yılında yaşanan "petrol krizi" ile son bulmuştur.

İkinci safha, 1970'lerin ortalarından bugüne değin uzanır. Bu dönemde sermaye yatırımı eski merkezlerin dışına taşınmış, ulusaşırı (transnasyonal) üretim ve dağıtım dünya ekonomisini yeniden biçimlendirmeye başlamıştır. Güney Avrupa, körfezdeki petrol ülkeleri, Latin Amerika, Afrika ve Asya'da yeni göç ülkeleri ortaya çıkarken daha eski göç veren ülkeler içeriye doğru göç akımlarının yeni tiplerini yaşamaya başlamışlardır (Castles and Davidson, 2000: 54).

1945 ile 1970'li yılların başları arasında kalan dönemde yaşanan başlıca üç tip göç hareketi, endüstrileşmiş ülkelerde yeni, etnik olarak ayrı nüfusların oluşumunu sağlamıştır. Bu göç tipleri, 'misafir işçi sistemleri' yoluyla Avrupa çevresinden Batı Avrupa'ya doğru olan işçi göçleri, eski kolonyal güçlere doğru yaşanan 'kolonyal

işçiler'in göçleri ve önce Avrupa'dan, sonra Asya ve Latin Amerika'dan Kuzey Amerika ve Avustralya'ya doğru yaşanan daimi göçler olarak tanımlanabilir.

Yabancı işçiler ve 'misafir işçi' sistemi, iş gücü açığını kapatmak için yaygın olarak kullanılan bir yöntemdi. Batı Avrupa'nın tüm endüstrileşmiş ülkeleri, 1945 ve 1973 yılları arasında bazı devrelerde geçici iş gücü toplamaya başvurmuştur. Hızla gelişen ekonomiler, az gelişmiş durumdaki Avrupa çevresindeki ülkelerin –Akdeniz ülkeleri, İrlanda ve Finlandiya- iş gücü kaynaklarını kullanıyordu.

Alman hükümeti yabancı işçi toplamaya 1950'lerin ortalarında başladı. Federal İş Gücü Ofisi (Bundesanstalt für Arbeit, BfA) Akdeniz ülkelerinde toplama ofisleri kuruyordu. Yabancı iş gücü isteyen işverenler BfA'ya bir ücret ödüyor, BfA işçileri seçiyor, mesleki yeteneklerini ölçüyor, tıbbi kontrollerini sağlıyor ve polis kayıtlarını izliyordu. İşçiler gruplar halinde Almanya'ya gönderiliyor ve işveren tarafından konaklama yerleri sağlanıyordu. Bu yöntemle Federal Almanya'da yabancı işçilerin sayısı, 1956 yılında 95.000'den 1966 yılında 1.3 milyona ve 1976 yılında 2.6 milyona çıkmıştır.

Yaşanan bu kitlesel göçler, hızlı endüstriyel genişlemenin ve çok sayıda vasıfsız işçi gerektiren kitle üretiminin bir sonucuydu. Alman politikası göçmen işçileri, talep edilen, kullanılan ve işveren istediğinde tekrar geri gönderilen geçici iş gücü birimleri olarak görmekteydi. Ancak göç sürecinde bu misafir işçilerin aile birleşimi yoluyla ailelerini bu ülkelere getirmeleri ve geçici misafirden kalıcı yerleşimcilere dönüşmeleri engellenememiştir.

Kolonyal işçilerin göçü öncelikle İngiltere, Fransa ve Hollanda için önemliydi. İngiltere, 1946 ve 1959 yılları arasında geleneksel iş gücü kaynağı olan İrlanda'dan yaklaşık 350.000 kişi kabul etmişti. Karibik, Hindistan ve Afrika'daki eski İngiliz kolonilerinden göç 1945 yılı sonrası başladı ve 1950'lerde artış gösterdi. 1951 yılına kadar İngiltere'de, Pakistan dahil olmak üzere koloni kökenli 218.000 kişi vardı, bu sayı 1961 yılında 541.000'e yükseldi. Bu göçler 1962 yılında İngiltere'de yaşanan ekonomik durgunluk sebebiyle durduruldu. Koloni kökenlilerin sayısı 1971 yılında 1.2 milyona, 1981 yılında 1.5 milyona yükseldi. Çoğu Afro-Karibikli ve Asyalı göçmenler resmi İngiliz vatandaşlığına sahip oldu.

Fransa da eski kolonilerinden ve Güney Avrupa'dan büyük çaplı göç aldı. 1970 yılına kadar Fransa'da 600.000 Cezayirli, 140.000 Faslı ve 90.000 Tunuslu vardı,

ayrıca eski Batı Afrika kolonileri Senegal, Mali ve Moritanya'dan pek çok zenci işçi geliyordu. Bu göçmenlerin bazıları ülkelerinin bağımsızlığı öncesinde hala Fransız vatandaşı iken bazıları bağımsızlık sonrası göç düzenlemeleri ile gelmişlerdi. Pek çok insan Guadeloupe, Martinik ve Reunion gibi denizaşırı bölge ve ülkelerden Fransız vatandaşı olarak gelmişlerdir. Sayıları 1972 yılında tahmini olarak 250.000 ile 300.000 arasındaydı.

Hollanda eski kolonilerinden başlıca iki türlü içeriye göç akımı almıştı. 1945 ve 1960'ların başına kadar eski "Dutch East Indies"'ten (şimdiki Endonezya) Hollanda'ya 300.000 'ülkesine geri gönderilen' kişi girmişti. Bu kişilerin çoğu denizaşırı bölgelerde doğmalarına rağmen Hollanda ve Endonezya aileleri karışımı ve Hollanda vatandaşıydılar. Bu gruplarda resmi asimilasyon politikaları iyi uygulanabilmiş, ırkçılık ve ayrımcılıkla ilgili pek sorun yaşanmamıştır. 1965 yılı sonrası Karibik ülkesi Surinam'dan Hollanda'ya çok sayıda zenci işçi gelmiş, bu göçmenlerin sayısı, bağımsızlıklarını alıp Hollanda vatandaşlıklarını kaybettikleri 1975 yılına kadar en yüksek noktasına ulaşmıştır. 1970'lerin sonlarına kadar Hollanda'da tahmini 160.000 Surinamlı yaşamaktaydı.

Bu dönemde yaşanan diğer önemli bir göç hareketi, Kuzey Amerika ve Avustralya'ya doğru daimi göçler olmuştur. ABD, 1920 yılında çıkardığı bir yasa ile göçü sınırlamış, bu yasaya göre, ülkeye 1951-60 döneminde yıllık ortalama 250.000, 1961-1970 döneminde yıllık 330.000 kişi kabul edilmiştir. Bu sayı 1901-1910 arasında yılda kabul edilen 880.000'den oldukça azdır. 1965 yılında ABD'nin göç ve ulusallık kanununda yapılan değişiklik ayrımcı ulusal köken sistemini kaldırmış, bu durum beklenmedik, dünya çapında bir hareket yaratarak ABD'ye Asya ve Latin Amerika'dan büyük göç akımları yaşanmasına neden olmuştur.

Aynı şekilde, Kanada da 1945 sonrası kitle göçü politikası izleyerek göçmen kabul etmiştir. İlk olarak gelenler İngiliz'di, daha sonra onları Doğu ve Güney Avrupalılar izledi. 1950 ve 1960 yılları arasında en büyük göçmen gruplar Alman, İtalyan ve Hollandalılar'dı. 1966 yılında "White Paper" yoluyla ayrımcılığa karşı olan "puan sistemi" ile göçmen kabulü, Avrupalı olmayanlara kapıları açtı. Ana kaynak ülkeler; 1970'lerde Jamaika, Hindistan, Portekiz, Filipinler, Yunanistan, İtalya ve Trinidad oldu.

Avustralya 1945 sonrası 7.5 milyon olan nüfusunun, ekonomik ve stratejik sebeplerle arttırılması gereğini düşündüğünden kitle göçü programını başlatmıştı. 1950'lere kadar en büyük kaynak ülkeler İtalya, Yunanistan ve Malta'ydı, Avrupalı olmayanlar kabul edilmiyordu (Castles and Miller, 2003: 68 vd.).

1973 yılında yaşanan petrol krizi, göç politikalarının yeniden düzenlenmesine neden oldu, 1974 yılına dek iş gücü ithal eden tüm Batı Avrupa ülkeleri işçi alımını durdurdu. Hükümetler, 'misafir işçiler'i geri göndermeyi umarken bu misafirler aile birleşimleri ile uzun süreli yerleşimciler olma yoluna gittiler.

1973 yılında petrol fiyatlarının yükselmesi ardından Asya'dan Ortadoğu'ya da iş gücü göçünde hızlı bir artış oldu, başlıca iş gücü gönderen ülkeler Bangladeş, Hindistan, Pakistan, Sri Lanka, Filipinler, Endonezya, Tayland ve Güney Kore'dir. 1994 yılında Asya'dan yurt dışına giden kayıtlı işçilerin yıllık sayısı 2.1 milyondu. Bunların çoğu körfez ülkelerine, bir çeyreği de Asya içine göç etmektedirler. 1997 yılına kadar Japonya, Güney Kore, Tayvan, Singapur ve Brunei gibi hızlı büyüyen Asya ekonomileri için göçmen iş gücüne büyük talep olmuştur.

1980'lerin ortasından itibaren, ana göç hareketi tipini mülteci ve sığınma arayanlar oluşturmaya başladı. Sovyet Bloku'nun çökmesi ve eski Yugoslavya'dan sürülenlerin sayılarının artması, Merkezi ve Doğu Avrupa'da etnik grupların tekrar karışmalarına neden oldu. Batı Avrupa'ya giren sığınma arayanların yıllık sayısı 1981 yılında 116.000'den 1992 yılında 695.000'e yükseldi. 1980 ve 1995 yılları arasında mülteci statüsü için Batı Avrupa'da 5 milyon başvuru yapıldı. Bu dönemde ülkeler sınır kontrolleri ile ilgili önlemler alma yoluna gittiler. Schengen Anlaşması ile Belçika, Fransa, Almanya, İtalya, Lüksemburg, Hollanda, Portekiz ve İspanya bu ülkeler arasındaki sınır kontrollerini kaldırırken 'Schengen Bölgesi' dışı sınırlarda kontrol ölçülerini arttırdılar (Castles and Davidson, 2000: 54 vd.).

Bu dönemde yeni gelişen diğer bir göç hareketi, profesyoneller, idareciler, teknikerler ve diğer yüksek vasıflı kişilerin göçüdür. 'Beyin göçü' olarak adlandırılan, az gelişmiş ülkelerdeki üniversite eğitimli kişilerin göç etmesi, büyük bir ekonomik kayba sebep olmaktadır. Diğer bir grup, Appleyard'ın 'profesyonel geçici konuklar' (professional transients) olarak adlandırdığı, firmaları tarafından denizaşırı alanlarda çalışmaya gönderilen idareci ve profesyoneller ya da uluslararası organizasyonlar tarafından yardım programlarında çalışmaya gönderilen

uzmanlardan oluşur. Profesyonel geçici konuklar, sadece ekonomik değişimin aracısı değil, aynı zamanda bulundukları ülkeden ve dönecekleri ülkeden etkilenen yeni kültürel değerlerin taşıyıcısıdırlar (Castles and Davidson, 2000: 58, 59).

Son dönemle ilgili verilere bakılacak olursa Birleşmiş Milletler tarafından yapılan son tahminlere göre, 1990 yılında 120 milyon uluslararası göçmen mevcuttu, bu sayı 1990'ların sonuna değin yılda yaklaşık 2-4 milyon artmaktaydı. Eğer tek bir ülke olsaydı bu 'göçmen ülkesi', dünyanın en büyük onuncu ulus-devleti olurdu. Diğer yandan, dünyadaki göçmen nüfusunun dünya nüfusunun sadece %2'sini oluşturduğu tahmin ediliyor. 120-130 milyon göçmenin %55'i gelişmekte olan ülkelerde yerleşmiştir (Faist, 2003: 24). Yaklaşık 65 milyon uluslararası göçmen, yüksek sanayileşme oranına erişmiş ve petrol zengini ulus-devletlerde yerleşmişlerdir. Dünyanın en zengin altı ülkesi, Fransa, Almanya, İtalya, Japonya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri dünya göçmenlerinin üçte birine ve kuzeydeki göçmenlerin üçte ikisine sahiptir. Bunun yanı sıra göçmenler Ortadoğu'da iş gücünün belkemiğini oluşturmaktadırlar (Faist, 2003: 28).

2.3. Göç Kuramları

Göç konusu 19.yüzyılda tartışılmaya başlandığından bu yana göçlerin nedenlerini, insanları yer değiştirmeye sevkeden etkenleri, hareket ettikleri noktaları hangi kriterlere göre seçtiklerini irdeleyen pek çok soru ortaya çıkmıştır. İnsanlar neden göç ederler ? Kimler göç ediyor ? Göç en fazla hangi bölgeler arasında yaşanıyor ? Göç kararını kimler alıyor ? Göç kararında bireyin ve toplumun rolü nedir ? Bugüne değin bu gibi sorulara yanıt arayan ve konuyu çeşitli yönleriyle sorgulayan pek çok kuram ortaya konmuştur[4].

Kuramsal olarak uluslararası göç kavramsallaştırması üç aşamada ele alınmıştır: İlk aşamada modeller göçün itici çekici doğasına vurgu yaptılar. İtici faktörler, örneğin işçi alım çabaları gibi göç alan ülkelerden kaynaklanan çekici faktörlerle bir arada çözümlenmektedirler. Bu kavramsallaştırmayı bir ikinci aşamada ilerleten analistler, işçi göçü ve mülteci akımlarının göç veren ve göç alan devletler arasındaki

[4] Göç teorileriyle ilgili detaylı bilgi için bkz.: Massey, D.S., Arango, J. , Hugo, G. and Taylor, J.E., 1993. Theories of international migration: a review and appraisal, in *Population and Development Review,* 19; Massey, D.S., Arango, J., Hugo, G. and Taylor, J.E., 1994. An evaluation of international migration theory: the North American case, in *Population and Development Review,* 20; Massey, D.S., Arango, J., Hugo, G., Kouaouci, A., Pellegrino, A. and Taylor, J.E, 1998. Worlds in Motion, Understanding International Migration at the end of Millenium, Oxford:Clarendon Press.

yapısallaşmış ilişkiler içerisinde ortaya çıktığını ve bunların kapitalist dünya ekonomisinin, merkez ve çevre bölgeler arasındaki yapısal bağımlılığı içine yerleştiklerini öne sürmüşlerdir. Genellikle göç veren ülkeler ekonomik olarak daha az gelişmiş ve politik olarak nüfuz altında olan çevredeki eski sömürge bölgeleridir, ancak göç alan ülkelerin dünya ekonomisinin politik, ekonomik hiyerarşisinin daha yüksek kademelerine oturmuş oldukları düşünülür. Göç alan ve göç veren ülkeler -ticaret, ordu ve kültürel işbirliği gibi- uluslararası göçün oluşması için vazgeçilmez gereksinimler olan birçok zincirle bağlı bölgesel göç sistemleri oluştururlar. Göç araştırmalarının üçüncü kuşağı oluşum halindedir. Ulusaşırı toplumsal alan kavramı, göç veren ve göç alan bölgeleri birleştiren bağlantılardan ziyade her iki dünyayı birleştiren göçmen ve yerli pratiklerinin ve ulus-devlet gibi bu alanları kontrol etmeye çabalayan kurumların etkinliklerinin tanınmasını amaçlar. Bu yaklaşım önceki yaklaşımları tamamlar, ancak yerlerini almaz. Uluslararası göçmenler –eğer yinelenen göç çoksa, transit göçmenler- çoklu ve sınır bozucu ailesel, ekonomik, sosyal, dini, kültürel ve siyasal ilişkiler sürdürmek yoluyla siyasi sınırları aşan bağlar inşa ederler. Göç süreci devam ettikçe ülkeleri gönderici ya da alıcı ülkeler olarak sınıflandırmak giderek daha da zor bir hal almaktadır, daha sonraki bir aşamada genellikle yüksek tersine göç oranları, bazen ileri ve geri seyahat eden uluslararası göçmenler sebebiyle her ikisi de zor olmaktadır. Ulusaşırı toplumsal alanlar metaforu göç çalışmalarının sadece insan hareketlerini değil, fikir, sembol ve maddi kültür dolaşımını da içerecek şekilde genişletilmesine yardımcı olmaktadır (Faist, 2003: 34-36).

Aşağıda göçle ilgili tarihsel olarak ortaya konan teorilere yer verilecektir. Bunlar ekonomik kuramlar, tarihsel yapısal kuramlar, göç sistemleri kuramı ve ulusaşırılık kuramıdır.

2.3.1. Ekonomik Kuramlar

Göç üzerine en erken kuramlar ekonomik koşullara bağlı olarak ileri sürülen önermelerden oluşmuştur. 19. yüzyılda coğrafyacı ve harita uzmanı olan Georg Ravenstein, 1885 ve 1889 yıllarında Londra Royal Statistical Society'de sunduğu "Göç Yasaları" adlı bildirilerinde göçün istatiksel kurallarını ortaya koymuştur. İngiltere'deki iç göçleri yansıtan istatistiklere dayanarak varsayımlarda bulunan Ravenstein, göç hareketlerinin büyük çoğunluğunun kısa mesafelere, uzak mesafeli

göçlerin ise ticaret ve sanayinin yoğunlaştığı odaklara doğru olduğunu söylemiş, göç hareketinin başlıca nedeninin "insanoğlunun durumunu maddi açıdan düzeltme isteği"nden geldiğini ileri sürmüştür[5].

İlk kuramsal çalışmalarda herhangi bir gerçek göç hareketi ile bağlantılı olmayan genel ifadeler öne sürülmüştür. Bu 'genel kuramlar'a göre, insanlar nüfusun yoğun olduğu bölgelerden nüfusun seyrek olduğu bölgelere veya düşük gelire sahip bölgelerden yüksek gelire sahip bölgelere hareket etmeye eğilimlidirler, ayrıca iş çevrelerindeki düzensiz değişimler insanları göçe yönlendirmektedir. Bu yaklaşımlar 'itici-çekici' (push-pull) kuramlar olarak adlandırılmaktadır. İtici faktörler insanları orijinal yerlerini terk etmeye sevkederken çekici faktörler onları belirli bir alıcı ülkeye çeker. İtici faktörler demografik büyüme, düşük yaşam standartı, ekonomik fırsatların eksikliği ve politik baskı, çekici faktörler ise iş gücü talebi, ülkenin uygunluğu, iyi ekonomik fırsatlar ve politik özgürlükler olabilmektedir (Castles and Miller, 2003: 22).

Uluslararası göç hareketinin en eski kuramı "neo-klasik ekonomi kuramı"dır. Bu yaklaşım makro ve mikro olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Neoklasik ekonominin makro kuramına göre, uluslararası göç ve onun karşıtı olan iç göçün nedeni iş gücü konusundaki arz ve talep arasında ortaya çıkan coğrafi farklılıkta yatmakta, işçilerin uluslararası göç hareketi ülkeler arasındaki ücret farklılığından ileri gelmektedir. Ücret farklılıklarının giderilmesi iş gücü hareketini sona erdirecek, bu farklılıkların olmadığı yerde göç hareketleri olmayacaktır. İş gücü fazlasına sahip olan ülkeler düşük bir ücret piyasasına sahiptir, buna karşılık sermayeye kıyasla sınırlı bir iş gücü piyasasına sahip olan ülkelerin ücret düzeyi yüksek olmaktadır. Ücret farklılığından ileri gelen bu açıklıktan dolayı düşük ücretli işçiler yüksek ücretli ülkelere göç etmektedir. Bu demografik hareketin sonucu olarak iş gücü zengini ülkelerde iş gücü piyasası daralmakta, dolayısıyla ücretler yükselmekte, buna karşılık sermaye zengini ülkelerde ücretler düşmektedir ve böylece bir denge oluşmaktadır (Abadan-Unat, 2002: 6). G.J.Borjas bu durumun göç alan ülkelerde ortalama yetenek seviyesini düşüreceği için negatif etkileri olacağını tartışmaya açmaktadır. Buna karşın B.R.Chiswick, yüksek vasıflı göçmenlerin, daha yüksek bir kazanç sağlayabilmek için kendi insan sermayelerine yatırım yaparak yer

[5] Ravenstein, E.G., 1885. The laws of migration, in Journal of the Statistical Society, 48; Ravenstein, E.G., 1889.'The laws of migration', Journal of the Statistical Society, 52.

değiştirmeyi seçtiğini bildirmekte, bunun bir 'beyin göçü'ne sebep olduğu için kaynak ülkeye negatif etkileri olduğunu belirtmektedir (Castles and Miller, 2003: 22).

L.A. Sjaastad, G.J.Borjas ve M.P. Todaro'nun geliştirdikleri neo-klasik ekonominin mikro kuramına göre, bireyler rasyonel düşünce sistemlerini kullanarak maliyet/kâr hesabını yapmak suretiyle daha yüksek bir kazanç elde edecekleri hesabı sonucunda göç etme kararı vermektedirler. Bu kararlar insan sermayesine yapılan bir çeşit yatırım olarak da değerlendirilmelidir. Bireyler daha yüksek kazanç sağlamayı umdukları yerlere göç etmeye karar vermektedirler, ancak daha yüksek bir verimlilik sonucu sağlanacak olan daha yüksek kârları elde etmezden önce, kendileri de yolculuk ve taşınma masrafı, yeni bir dil öğrenme, uyumu sağlamak üzere kabullenilecek psikolojik sıkıntılar türünden yatırımlar yapmak zorunda kalmaktadırlar. Özellikle, illegal yollardan göçü göze alan kişiler sınır dışı edilme ihtimalini de bu hesaplara dahil etmektedirler.

B.R.Chiswick'e göre, insanlar vardıkları ülkedeki yüksek ücretlerden sağlanacak kâr oranı göç sırasında oluşan masraflardan yüksekse göç edeceklerdir. G.J.Borjas'a göre, neo-klasik teori bireylerin faydayı maksimuma çıkarmasını öngörür, bireyler refahlarını artırmak için yerleşecek ülke arayışındadırlar. Bireyin göç arayışları kendi finansal kaynakları ile gidilecek ve terk edilecek ülkelerin zorladığı göç düzenlemeleri tarafından sınırlanır. Göç piyasasındaki çeşitli bilgilerin değişiminden ve çeşitli olasılıkların karşılaştırılmasından sonra birey ev sahibi ülkelerin 'göç teklifleri'ni değerlendirir ve kararını verir. Birçok birey doğduğu yerde kalmayı 'kazançlı' bulup kalmaya karar verirken diğer bazı bireyler başka ülkelerde daha iyi şartlara sahip olacağına karar verir. Göç piyasası bu bireylerin ev sahibi ülkelere dağıtımını yapar[6] (Castles and Miller, 2003: 23).

Yapılan deneysel araştırmalar neo-klasik teorinin geçerliliği üzerine şüpheler ortaya koymuştur. Şöyle ki, daha zengin ülkelere gidenlerin çok azı en az gelişmiş ülkelerin en fakir insanlarıdır, göçmenler çoğunlukla ekonomik ve sosyal değişimlere uğrayan bölgelerdeki orta sosyal sınıfın insanlarıdır. Benzer şekilde, itici-çekici modeli göç

[6] Bkz.Borjas, G.J., 1990. Friends or Strangers: The Impact of Immigration on the US Economy, Basic Books, NewYork; Borjas, G.J. 1989. Economic theory and international migration, in *International Migration Review*, Special Silver Anniversary Issue, 23:3 , 461; Chiswick, B.R., 2000. Are immigrants favorably self-.selected ? An economic analysis, in *Migration Theory:Talking across Disciplines*, Eds. Brettel, C.B and Hollifield, J.F., Routledge, NewYork, London.

hareketlerinin yoğun nüfuslu bölgelerden daha az nüfuslu bölgelere doğru yaşandığını öne sürmektedir, fakat gerçekte Hollanda ve Almanya gibi göç alan ülkeler dünyanın yoğun nüfuslu yerleri arasındadır. Son olarak, itici-çekici modeli neden göç eden belirli bir grubun bir ülkeye diğerinden daha çok gittiğini açıklayamaz: Örneğin, "neden Cezayirliler'in büyük çoğunluğu Türkler'in yaptığının tersine, Almanya'ya göç etmez de Fransa'ya göç ederler ?" sorusunu yanıtlayamaz.

Bu sebeplerle neo-klasik göç kuramları basit, yaşanan gerçek hareketi açıklamada ve gelecekteki bir hareketi önceden haber vermede yetersiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmektedir. Göç veren ülkeler ile göç alan ülkeler arasındaki ücret veya gelir düzeyleri en önemli etmeni oluştursa da bu usavurum kusurludur. Örneğin, 1960'ların Kuzey Afrika/Türkiye-Batı Avrupa göçü özelinde aynı etmen, sözleşmeli işçi göçünün kesildiği 1973 yılı öncesi ve sonrasında da mevcuttu. Ancak fiili gerekçe Batı Avrupa ülkelerinin yabancı işçi göçmenlere talebiydi. Bu modellerin ortaya koyduğu bir diğer sorun tamamen ekonomik olmalarıdır. Halbuki bir dolu başka etmen de gitme ya da kalma kararında açık bir şekilde etkilidir. Hepsinden öte göç alan ülke hükümetleri bazı göçmen kategorilerini kabul ederken diğerlerini dışlamaktadırlar. Bu yöneticiler aynı zamanda göçün boyutunu ve yeni gelenlerin kalış koşullarını büyük oranda saptamaktadırlar (Faist, 2003: 64).

Göçmeni seçenekleri hakkında tamamen bilgili ve akılcı seçimler yapmakta özgür bir piyasa oyuncusu olarak göstermek akılcı değildir. Tarihçi, antropolog, sosyolog ve coğrafyacılar, göçmenlerin davranışlarının aile ve toplum dinamiklerinden olduğu kadar tarihsel deneyimlerden de kuvvetle etkilendiğini ortaya koymaktadırlar. Bu sebeple daha geniş çaplı ekonomik araştırmalar gerekli olmuştur.

1980'lerde meydana çıkan "yeni göç ekonomisi kuramı", piyasaların nadiren neo-klasistler tarafından önerilen ideal yolda işlediğini öne sürerek konuyu tartışmaya açmışlardır[7]. Göç, sadece iki ülke arasındaki gelir farklılığı yoluyla değil, aynı zamanda güvenli iş bulabilme şansı, yatırım sermayesinin uygunluğu ve uzun vadeli risk yönetme ihtiyacı gibi faktörlerle açıklanabilir. D.S.Massey'in belirttiği gibi, örneğin, Meksikalı çiftçiler elverişli bir ülkeye sahip olmalarına rağmen onu üretici

[7] Stark, O., 1991. The Migration of Labour, Blackwell, Oxford; Taylor, E.J., 1987. Undocumented Mexico-US migration and the returns to households in rural Mexico, in *American Journal of Agricultural Economics*; Massey, D.S, Alarcón, R., Durand, J. and Gonzáles, 1987. Return to Aztlan-the Social Process of International Migration from Western Mexico, Berkeley University of California Press.

yapacak sermayeye sahip olmadıklarından ABD'ye göç etmektedirler (Castles and Miller, 2003: 23).

Bu kurama göre, göç etme kararı tek tek bireyler tarafından değil, bir hane halkının tüm fertleri, hatta bazen bir topluluğun tümü gibi birbiri ile ilintili çok sayıda kişi tarafından alınmaktadır. Bu şekilde alınan kararlar sadece beklenen gelirin en üst düzeye çıkarılmasında rol oynamamakta, aynı zamanda gelirle ilgili rizikoların azaltılması ve yerel piyasaların başarısızlıkları aşmasında da etkin rol olmaktadır.

Yeni ekonomi modelinin ana fikri, gelirin neo-klasik kuramda kabul edildiği gibi türdeş bir meta olmadığı noktasında toplanmaktadır. Önemli olan gelirin kaynağıdır. Hane halkı gelirini artırmasa bile, ailenin girişimleriyle yeni gelir kaynakları oluşturabilmektedir. Bu kuramın savunucularına göre, haneler yurt dışına göçmen yollarken sadece gelirlerini mutlak biçimde artırma arzusunda değil, aynı zamanda başka hanelere kıyasla "göreli" yoksulluklarını düzeltme dileğindedirler. (Abadan-Unat, 2002: 8, 9). Esasında bu, gelir kaynaklarını çeşitlendirmeye çabalayan gizil göçmen hane halklarının bir mevki stratejisidir. Hane halkına odaklanmış olan yeni göç ekonomisi ve yaklaşımları, göçü yerli birimin, iş gücünün ve yatırımların stratejik dağıtımı yoluyla ekonomik varlığını garanti altına almasına yönelik kolektif bir strateji olarak görmektedir. Hane halkı ulaşılabilir kaynakları algıladığı öz yararları için kullanır (Faist, 2003: 69-70).

Ücret farklılığı uluslararası göç hareketinin vazgeçilmez koşulu değildir. Hane halkları ücret farklılığı olmadığı durumlarda da çeşitli rizikoları azaltmak amacı ile uluslararası hareketliliği destekleyebilirler. Gelişmiş ülkelerin büyük çoğunluğunda hane geliriyle ilgili rizikolar kurumsallaşmış mekanizmalarla önlenmeye çalışılmaktadır. Az gelişmiş ülkelerde hane halkı ailenin verimli gelir kaynaklarını bireylerden daha etkin biçimde yönlendirebilir. Hane halkının bireyleri ekonomik bunalımlar karşısında değişik stratejiler benimsemektedirler. Kimi yerel ekonomide iş bulmakta, kimi aynı ülkenin başka bir kesiminde çalışmakta, kimi de yurt dışında çalışma imkanına sahip olmaktadır. Ana yurdun ekonomik dengesi bozulunca hane halkı gelirini göç eden bireylerin yolladıkları paralar sayesinde dengelemektedir. Bu durumda uluslararası göç ve yerel istihdam ya da yerel üretim birbiri ile bağdaşmaz olasılıklar değildir. Hane halkları hem göç hareketine hem de yerel faaliyetlere katılabilmektedirler. Hükümetler göç hareketlerini sadece iş gücü piyasasını

etkileyecek politikalarla değil, aynı zamanda sermaye ve sigorta piyasalarını biçimlendirmek suretiyle de etkileyebilirler (Abadan-Unat, 2002: 8-10).

"İkiye bölünmüş (segmented) iş gücü piyasası kuramı", uluslararası göç hareketinin modern sanayi toplumlarının iş gücü talebinden ileri geldiğini savunmaktadır. Michael J. Piore'ye göre, uluslararası göç gelişmiş ülkelerin ekonomik yapısının bir temel ögesi olan sürekli iş gücü talebinden ileri gelmektedir. Piore göç hareketlerinin gönderen ülkenin yüksek işsizlik ya da düşük ücret gibi itici faktörlerinden değil, kabul eden ülkenin kaçınılmaz ve kronik düşük ücretli iş gücü gereksiniminden ileri geldiğini belirtmektedir[8].

Piore'nin bu varsayımına göre, iş gücü piyasası iki sektörden oluşmaktadır: birinci sektördeki işler ağırlıklı olarak yerli işçiler tarafından işgal edilmektedir, göçmenler ise ikinci sektörde yoğunlaşmaktadır. Bu ayrım nereden ileri gelmektedir ? Sermaye yoğun birinci sektördeki işçiler en iyi donanım ve aletlere sahip vasıflı işlerde çalıştırılmakta, işverenler bu işçileri eğitmek suretiyle onlara yatırım yapmaktadırlar. Yaptıkları işler karmaşıktır, yoğun bilgi, maharet ve deney gerektirmektedir. Bu işçiler genelde sendika üyesi toplu sözleşmenin verdiği haklara sahiptirler. Bu haklardan doğan mükellefiyetlerden dolayı birinci sektördeki işçilere yol vermek pahalıya gelir, onlar adeta sermayenin bir parçası haline gelmiş bulunurlar.

Buna karşılık emek yoğun ikinci sektördeki işçiler istikrarsız, vasıfsız işler yapmaktadırlar. Onların işine işverene külfet yüklemeksizin her an son verilebilir. Ekonomik bunalım dönemlerinde işverenlerin yaptıkları ilk iş bordroları küçültmektir. Bunun sonucunda işçiler içine düştükleri işsizliğin masraflarını kendileri taşımaktadırlar. İkinci sektörün bu nitelikleri dolayısıyla yerli işçi buna iltifat etmemekte ve talep arttığında işveren göçmenlere başvurmaktadır. Bu model, neo-klasik ve yeni ekonomi modelinden çok farklı varsayımlara dayanmaktadır.

Uluslararası göç hareketi, büyük ölçüde gelişmiş ülkelerin işverenleri ya da onların adına hareket eden hükümetler tarafından açıklanan iş gücü isteği ve istihdam kararına bağlı olarak oluşmaktadır. Hükümetler ücret ve istihdam alanında oluşacak küçük değişiklikler yolu ile uluslararası göç hareketini etkileyemezler. Göçmenler çağdaş, endüstri sonrası ekonomilerin yapısının asli bir öğesi sayılırlar. Göçmen

[8] Piore, M.J., 1979. Birds of Passage-Migrant Labor and Industrial Societies, Cambridge University Press, Cambridge.

alanındaki isteği değiştirmek, dünya ekonomisi yapısında temel değişiklikler gerektirmektedir (Abadan-Unat, 2002: 10-14).

2.3.2. Tarihsel Yapısal Kuram

Uluslararası göçle ilgili alternatif bir açıklama 1970'li yıllarda "tarihsel-yapısal yaklaşım" olarak adlandırılmıştır. Bu yaklaşımın entelektüel kökleri Marksist politik ekonomi ve dünya sistemleri kuramına dayanmaktadır. Kuram dünya ekonomisinde ekonomik ve politik gücün eşit olmayan dağılımına vurgu yapmış, göçün esas olarak sermaye için gerekli ucuz iş gücünün hareket etmesinin bir yolu olduğu söylenmiştir[9]. Bu durum zengini daha zengin yapmak için fakir ülkelerin kaynaklarını sömürerek eşit olmayan gelişmeyi sürekli hale getirmektedir. İtici-çekici kuram asıl olarak bireylerin gönüllü göçü üzerine odaklanmaya eğilim gösterirken tarihsel-yapısal yaklaşım, sermaye tarafından iş gücünün kitle halinde toplanması ve aktarılmasına dikkat çekmektedir. İş gücünün varlığı hem kolonyalizmin hem de Avrupa içindeki bölgesel eşitsizliğin bir mirasıydı.

Dünya sistemleri kuramına göre, iş gücü göçü, kapitalizmin merkez ekonomileri ve onların az gelişmiş çevreleri arasında zorunlu hakimiyete bağlı esas yollardan biridir. Göç, Üçüncü Dünya'yı Birinci Dünya'ya bağlı tutmada, dünya ticaret ve yatırımının kontrolünde askeri hakimiyet kadar önemlidir (Castles and Miller, 2003: 25).

Dünya pazarları, kapitalizm ve göç ilişkileri üzerine kapsamlı araştırmalar yapan Saskia Sassen'e göre, göçmenler bugün çoğunlukla tehdit olarak görülmekte, göçmenlere zengin ülkelere kabul edilmeleri zorunlu olarak gerçekleşmiş yabancılar olarak bakılmaktadır. Zengin ülkeler kendi değerlendirmelerine göre, bu içeriye göçlerden sorumlu değil ya da en azından pasif katılımcılar olarak aktarılmaktadırlar. Ancak bu belirleme yanlıştır. Uluslararası göç hareketleri bir dizi ekonomik ve jeopolitik süreçten oluşur, basit bir şekilde tek tek insanların yaşam şartlarını iyileştirme isteklerinden oluşmaz. Kim içeriye göç problemini kavramak istiyorsa çok gelişmiş ülkelerin hükümet, ekonomi, medya ve halklarının nasıl, ne zaman ve hangi sebeplerle bu süreçlere katıldığını incelemek durumundadır (Sassen, 1996: 13 vd.).

[9] Bu kuramla ilgili olarak bkz. Castles, S. and Kosack, G., 1985. Immigrant Workers and Class Structure in Western Europe, Oxford University Press, Oxford; Cohen, R., 1987. The New Helots: Migrants in the International Division of Labour, Avebury, Aldershot; Sassen, S., 1988. The Mobility of Labour and Capital, Chambridge University Press, Chambridge.

Yine Sassen'in açıklamalarına göre, Batı'nın dile getirdiği gibi göç hareketleri basitçe fakir ülkelerden zengin ülkelere doğru olmamaktadır. Neden belirli yerlerden dışarıya göç yaşanırken hemen yanı başındaki daha kötü durumdaki bölgelerden dışarıya göç yaşanmamaktadır ? Neden 350 milyonluk nüfusa sahip Avrupa Birliği ülkeleri içinde sadece 5 milyon kişi göç etmiştir ? sorularını irdelemek gerekir. Göç oldukça seçici bir süreçtir, sadece belirli insanlar ülkelerini terk etmekte ve bu insanlar kör bir şekilde girebilecekleri herhangi bir zengin ülkeye yönelmekten ziyade gidecekleri yere yapılanmış bir rota üzerinden seyahat etmektedirler. Göç bu son derece yapılanmış biçimini gönderici ve alıcı ülkeler arasındaki karşılıklı hareketler ve ilişkilerle almaktadır (Sassen, 1999: XV, 1).

Kuramın geliştirmiş olduğu şemaya göre, merkezdeki kapitalist ağlar, kapitalist olmayan toplumların çevre dokularına sızmaya başlayınca çevredeki nüfus göç etmeye başlar. Uluslararası göç kapitalist gelişmenin neden olduğu kopma ve yer değiştirmelerin doğal sonucudur. Kapitalist ekonomi Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya'daki merkezlerden giderek daha geniş halkalar halinde yayıldıkça dünya nüfusunun giderek büyüyen bir kısmı dünya pazar ekonomisine dahil edilmektedir. Çevre bölgelerdeki toprak, hammadde ve iş gücü dünya pazarlarının denetimi altına girdikçe göç akımları oluşmakta, bunların önemli bir kısmı dış ülkelere doğru yönelmektedir. Kapitalist ekonomiler iş gücünün gelişmiş ülkelere akmasına neden olmakta, bunun sonucunda göçmen kitleleri büyük kentlerde odaklaşmaktadır.

Tarihsel yapısal yaklaşım da göç araştırmacıları tarafından sırası ile eleştiriye uğramıştır. "Eğer sermayenin mantığı ve Batı devletlerinin ilgisi böylesine etkinse belirli ülkelerde iş gücü göçünün planlanmamış bir şekilde sürekli yerleşimlere dönüşümü, göç politikalarının sık sık çökmesi gibi durumlar nasıl açıklanabilir ?" şeklinde yeni sorular gündeme gelmiştir. Gerek neo-klasik bakış gerekse tarihsel yapısal perspektif göç olgusunun büyük karmaşıklığını açıklamada fazlasıyla tek yönlü görülmektedir. Neo-klasik ekonomik yaklaşım göç hareketlerinin tarihsel nedenlerini ve devletlerin rolünü ihmal ederken tarihsel yapısalcı yaklaşım çoğunlukla tüm karar verici olarak sermayenin ilgisini görmüş, grupların ve bireylerin var olan hareket ve motivasyonlarına yeterli dikkati göstermemiştir (Castles and Miller, 2003: 25).

2.3.3. Göç Sistemleri Kuramı

"Göç sistemleri kuramı", yeni bir yaklaşım olarak farklı disiplinlerin katılımıyla göç deneyiminin tüm boyutlarını kapsayan bir bakıştır[10]. Bir göç sistemi birbiriyle göçmen değişimi yapan iki ya da daha fazla ülkeden meydana gelir. Göç sistemleri yaklaşımı gerek ilgili yerler arasında tüm bağlantıları araştırma gerekse akımın sonunu incelemek demektir. Bu bağlantılar devlet devlete ilişkiler ve karşılaştırmalar, kitle kültürü bağlantıları ile aile ve sosyal ağlardır.

Göç sistemleri kuramı, genel olarak göç hareketlerinin gönderici ve alıcı ülkeler arasındaki geçmişe dayanan bazı ilişkilerin varlığından dolayı meydana geldiklerini öne sürmektedir; bu ilişkiler kolonizasyon, politik etki, ticaret, yatırım ya da kültürel bağlar olabilirler. Örneğin, Koreli ve Vietnamlılar'ın Amerika'ya göçü Amerikan askerinin bu bölgelerdeki uzun süreli varlığının bir sonucudur. Hindistan, Pakistan ve Bangladeş'ten İngiltere'ye göç, Hindistan'daki İngiliz kolonyal varlığına dayanır. Benzer şekilde, Karibikli göçmenler eski saygın kolonyal güçlerine göç etmeye eğilimlidirler: Jamaika'dan İngiltere'ye, Martinik'ten Fransa'ya –ama Almanya'ya değil-, Surinam'dan Hollanda'ya gibi.

Bu kuramın temel prensibine göre, herhangi bir göç hareketi makro ve mikro yapıların birbirini etkilemesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Mikro yapılar ağlar, uygulamalar ve göçmenlerin inançlarını içine alırken makro yapılar büyük ölçekli kurumsal faktörleri belirtir. Bu iki seviye çoğunlukla "meso yapılar" olarak belirtilen bir kısım orta mekanizmalar ile bağlanır.

Makro yapılar dünya pazarının politik ekonomisi, devletler arası ilişkiler ve yasalar, yapılar ile gönderici ve alıcı ülkelerin devletleri tarafından göç yerleşmelerini kontrol etmek amacıyla kurulan uygulamaları kapsar. Artarak entegre olan dünya ekonomisinde son beş yüz yılda üretimin gelişmesi, dağıtımı ve değişimi, açıkça göçün başlıca belirleyicisi olmuştur. Uluslararası ilişkiler ve devletlerin hem gönderici hem de alıcı bölgelerin rolü, organizasyonda ve hareketi kolaylaştırmada önemlidir.

[10] Bu kuramla ilgili olarak bkz. Dohse, K., 1981. Ausländeische Arbeiter und bürgerliche Staat, Hain, Konistein /Taunus; Böhning, W.R., 1984. Studies in International Labour Migration, McMillan, London, St. Martin's Press, NewYork; Fawcett, J.T. and Arnold, F., 1987. Explaining diversity: Asian and Pasific immigration systems, in *Pasific Bridges:The New Immigration from Asia and the Pasific Islands*, Eds. Fawcett, J.T and Cariño, B.V., Center for Migration Studies, NewYork.

Mikro yapılar göçmenlerin göç ve yerleşmeyle başa çıkmak için kendilerinin geliştirdikleri gayri resmi sosyal ağlardır. İlişkiler ağı kuramındaki ana varsayım şu provokatif ifade ile açık bir şekilde dile getirilebilir: "Göç eden insanlar değil, ağlardır". O halde göçmen ağları ana yurttaki ve yönelinen ülkedeki hareket edenleri, hareket etmişleri ve hareketsizleri toplumsal bağlar yoluyla birleştiren birtakım kişiler arası bağlardır; akrabalık, arkadaşlık ilişkileri veya uzak tanışıklıktır. Uluslararası göçte ağlar çok önemlidir, çünkü üstesinden gelinecek daha çok engel vardır. Örneğin, giriş, çıkış izni ve bunlar uygun olmadığı takdirde illegal sınır aşımı maliyetleri gibi. Göçmen ağları önceki göçmenlerle kurulmuş olan birincil toplumsal ilişkiler yoluyla saptanan zincirleme göçe yol açar (Faist, 2003: 85).

Daha eski araştırmalar bu bağlam için 'zincirleme göç' kavramını kullanmıştır. 1970'lerde Meksikalı göçmenler üzerine yapılan bir araştırma, katılanların %90'ının ABD'de yerleşmelerinin aileleri ve orada çalışan tanıdıklarıyla bağlantıları sonucu sağlandığını göstermiştir. Bugün pek çok yazar, bilginin ve 'kültürel sermaye'nin (diğer ülkelerin bilgisi, seyahati organize etme becerisi, iş bulma ve yeni bir çevreye adapte olma) göç hareketine başlama ve devam etmedeki rolünü vurgulamaktadırlar. Gayri resmi ağlar kişisel ilişkiler, aile ve aile modeli, arkadaşlık ve toplum bağlarını kapsamakta, ekonomik ve sosyal sorunlarda karşılıklı yardım sağlamaktadırlar.

Aile ve toplum göç ağlarında çok önemlidir. Asya göçü üzerine yapılan bir araştırma göç kararının çoğunlukla bireyler tarafından değil, aileler tarafından verildiğini göstermiştir[11]. Hızlı değişim durumlarında, bir aile bir ya da daha çok üyesini gelir ya da yaşam şansını yükseltmek için başka bir bölge ya da ülkede çalışmak üzere göndermeye karar verebilir. Aile bağlantıları çoğunlukla göçü mümkün kılan finansal ve kültürel sermayeyi sağlar. Tipik göç zinciri, toplama ya da askerlik gibi bir dış faktörle ya da öncü bir gencin (genellikle erkek) ilk hareketi ile başlar. Hareket bir kez kurulduktan sonra göçmenler öncelikle 'ayak izleriyle belirginleşmiş yolu' takip eder ve göç bölgesindeki akraba ve arkadaşlarından yardım görür. Aile ve belirli kökene dayalı ağlar barınacak yer, iş, bürokratik prosedürlerle başa çıkmak için yardım ve kişisel problemlerde destek sağlamaya yardım eder. Bu sosyal ağlar göç sürecini göçmenler ve aileleri için daha güvenli ve başarılabilir hale getirir. Göç hareketleri bir kez başladıktan sonra kendi devam eden sosyal süreçlerdir.

[11] Hugo, G., 1994. Migration and the Family, *Occasional Paper Series for the International Year of the Family:**12,*** United Nations, Vienna.

Göç ağları aynı zamanda, göç edilen bölgede yerleşim ve toplum oluşumu süreçleri için temel sağlar. Göçmen gruplar kendi sosyal ve ekonomik altyapılarını geliştirirler; ibadet alanları, dernekler, mağazalar, kafeler, avukat, doktor ve diğer servisler gibi profesyonel alanlarını oluştururlar. Bu yapı sonrasında aile birleşimine bağlanır. Kalmanın süresi uzadığında orijinal göçmenler eş ve çocuklarını getirmeye ya da yeni aile kurmaya yönelirler. Böylece, insanlar yaşam perspektiflerini yeni ülkede görmeye başlarlar.

Meso yapılar son yıllarda araştırmacıların giderek daha fazla dikkatini çekmektedir. Belirli bireyler, gruplar veya kurumlar göçmenler ile politik ya da ekonomik kurumlar arasında aracılık etme rolünü üzerlerine almaktadırlar. Yeni insanlar bulma organizasyonları, avukatlar, acentalar, kaçakçılar ve diğer ara buluculardan oluşan bir 'göç endüstrisi' ortaya çıkmıştır. Bu gibi insanlar göçmenin hem yardımcısı hem de sömürücüsü olabilirler. Özellikle yasadışı göç ve potansiyel göçmenin fazlalığı durumunda sömürücü rol hakim olabilir. Göç endüstrisinin göçün sürekliliği ile güçlü bir bağlantı göstermesi, sıklıkla hükümetlerin hareketi durdurmak ya da kontrol etmek için gösterdiği çabalarla karmaşık bir hal alır (Castles and Miller, 2003: 26-28).

"Kurumsal kuram"a göre, göç endüstrisi ile ortaya çıkan kurumlardan birisi yüksek kazanç sağlayan karaborsalardır. Bu karaborsalar özellikle sığınmacı sıfatıyla ülkelerini terk eden kişilerden akıl almaz ücretler tahsil etmektedirler. Yeraltı piyasasında ortaya çıkan bu tür kurumlar göçmenlerin sömürülmesine yol açtıklarından bu kez gelişmiş ülkelerde çalışan insan hakları odaklı kurumlar, yasal ve yasal olmayan göçmenlerin haklarını savunmaya çalışırlar. Kazanç peşinde koşan kurumlar karaborsa fiyatları karşılığında göçmenleri sınırlardan kaçırmakta, sahte evrak ve vizeler sağlamakta, göçmen adayı ile girilmek istenen ülkenin vatandaşları arasında evlilikler düzenlemekte, bu ülkelerde oturma yeri, kredi gibi kolaylıklar sağlamaktadırlar. İnsan haklarını savunan gruplar ise meşru yoldan göçmen olarak kabul edilebilmeleri için göç etmek isteyenlere sosyal hizmet sunmakta, hukuksal danışmanlık yapmaktadırlar.

Bu kurama göre, ulusaşırı göçmenlerin sayısı arttıkça uluslararası göç akımları giderek daha çok kurumsallaşmaktadır. Kurumsallaşma süreci hükümetleri göç akımını denetlemekte daha fazla engellemektedir. Emniyet kuvvetleri tarafından yapılan kontroller karaborsa fiyatlarını arttırmakta, daha sıkı göç politikaları ise insan

haklarını savunan kurumların direnişi ile karşılaşmaktadır (Abadan-Unat, 2002: 20-21).

2.3.4. Ulusaşırılık Kuramı

Göçe dayalı toplumlar arasındaki yeni bağlantılar son yıllarda "ulusaşırılık (transnasyonalizm)" ve "ulusaşırı (transnasyonel) toplumlar" üzerine yeni teorilerin ortaya çıkmasıyla dikkati çekmiştir. Küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan taşımacılık ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişme, göçmenlerin geldikleri bölgeler ile yakın bağlantılarını sürdürmelerini giderek kolaylaştırmaktadır. Bu gelişmeler aynı zamanda, içinde insanların ekonomik, sosyal ya da kültürel bağlara sahip oldukları alanlar arasında düzenli olarak hareket ettiği dönüşümlü ya da tekrar eden göçün gelişmesini kolaylaştırmıştır (Castles and Miller, 2003: 29-30).

Thomas Faist, "ulusaşırı alan" kavramını kullanarak uluslararası göçün farklı bir düzlemde çalışılması gerektiğini belirtir. Bu yaklaşıma göre, ulusaşırı alanın öznesi olan bireyden bundan böyle "göçmen" olarak bahsetmek mümkün değildir. Göçün ilk yıllarında "göçmen" olarak nitelendirilebilecek insanlar toplumsal ilişkileriyle, siyasal tartışmalarıyla, ticari yapısıyla, müziğiyle, ritmiyle, sembolleriyle, yüzleriyle, renkleriyle, duvarlarındaki afişleriyle, kahvehaneleriyle ve insan manzaraları ile farklı ve kalıcı alanlar yaratmışlardır. Almanya ile Türkiye arasında son kırk yılın göç deneyiminin ardından Almanya Türkler'i tarafından yaratılan alan böyle bir alandır. İngiltere ve Hindistan, Fransa ve Cezayir, Belçika ve Fas, Hollanda ve Surinam arasında/ötesinde yaşanan göç deneyimlerinin ardından yaratılan alanlar da ulusaşırı alan kavramını örneklemekte kullanılabilir.

Kimilerince "üçüncü alan" (Bhabha 1990, 1994; Featherstone 1990), "rizomatik alan" (Deleuze ve Guattari 1987) ve "diasporik alan" (Brah 1996; Kaya 2000, 2001) şeklinde de nitelendirilen ulusaşırı alanlar, ulus-devletlerin sınırlarını aşan bir düzlemde ortaya çıkan ve süreklilik arz eden toplumsal ağları ve ilişkilerin bütününü ifade eder (Faist, 2003: 13).

Ulusaşırı toplumsal alanlar iki aşamada gelişirler. Bu alanlar ilk aşamada uluslararası göçün bir yan ürünüdür ve esasen birinci nesil göçmenlerle sınırlıdır. Göçmenlerin göç öncesinde göç veren ülkeyle mevcut olan bağlantıları (örneğin postkolonyal ve hegemonik ilişkiler) bollaşır ve bunun akabinde göç süreçleri coğrafi olarak uzak topluluklar arasında sürekliliği olan mübadeleler yaratır. Göç ağları yaratılabildiği ve

yeniden üretilebildiğinde göç akışları zincirleme göç şeklini alır ve yığın fenomeni haline gelir.

İkinci aşamada, ulusaşırı toplumsal alanlar birinci nesil göçmenlerin sıkı göç zincirlerinin ötesine gider ve kendi yaşamlarını geliştirir. Bu durum nesilsel ardıllık bağlamı içinde görülmelidir. İlk nesil göçmenler arasında bile ulusaşırı bağların bir değişim gösterdiğini görebiliriz. Örneğin, göçmenler eve para havalesi yapmak yerine göç alan ve veren ülkeler arasında ticaret yapan şirketler kurabilirler. İkinci ve sonraki nesiller ulusaşırı ağları devam ettirir ve sınır aşan bağlantılarının yeni türlerini geliştirirler. Örneğin, göçmenler göç alan ve veren ülkelerin, hatta diğerlerinin kültürel uygulamalarını birleştirebilirler. Almanya'da yetişmiş Türk gençleri veya Fransa'daki Cezayir kökenliler arasındaki özel hiphop markaları bu duruma örnektir.

Ulusaşırı toplumsal alanlar kavramı, dünya sistemi kuramını ve küreselleşme kavramını tamamlamaktadır. Ulusaşırılık, merkez çevre ilişkilerinden başlayan dünya sistemi kuramları gibi, çıkış yapılan ülke ile gidilecek ülke arasında bulunan eksene vurgu yapar. Türk göçmenleri örneğinde olduğu gibi, merkez yerleşilen çeşitli ülkelerden (Almanya, Hollanda, Belçika ve İsveç) oluşabilmektedir. Dolayısıyla, tüm bu ülkelerdeki Türkler'in bir ağ modeli içerisinde birbirlerine bağlanmaları olasıdır (Faist, 2003: 269 vd.).

Ulusaşırı eğilimler ulus-devlet sınırlarını yok sayarak halkları, kurumları birbirine bağlar. Özellikle telekomünikasyondaki yeni teknolojiler bu ağların örülmesine yardım eder. Steven Vertovec'e göre, bu tür ulusaşırı pratikler ve yarattığı güç kümeleşmeleri 21. yüzyılın dünyasını biçimlemeye adaydır.

Ulusaşırı cemaat yersizleştirme, yurtsuzlaştırma sonucu, "evden" uzakta diasporik nüfus gruplarının yaratılması ile oluşur. Bir yandan "ev" ile ulusaşırı cemaat arasında yeni tür ilişkiler gelişir, diğer yandan da küreselleşmeye yatkın farklı kimlikler ortaya çıkar (Somersan, 2004: 156).

Bugün ikinci neslin ötesine ulaşmayı başaracak sürekliliğe sahip ulusaşırı toplumsal alan çeşitlerinin gelişip gelişmediğini söylemek için henüz çok erkendir. Ulusaşırı köprüler, göçmen grupları içerisindeki sosyal mesafeleri azaltan ve iletişimi kolaylaştıran öğelerden biridir. Onlar, nihayetinde hem göçmenler hem de yerliler

tarafından paylaşılan ortak bir kültürün oluşmasına sebep olabilirler (Faist, 2003: 269).

Kesin olan birşey varsa o da göçmenlerin yaşadıkları ulusaşırı toplumsal alanların ulusaşırılaşma ve küreselleşme gibi daha geniş kapsamlı fenomenlerin bir parçası olduğudur. Göçmen örgütleri, 1970 ile 1994 yılları arasında Uluslararası Sivil Toplum Örgütlerinin (INGOs) yaşadığı eşi görülmemiş büyüme sırasında zirvede olmuştur. Bu dönemde Uluslararası Örgütler Birliği'ne 544 etnik örgüt kayıt olmuştur. Ulusaşırı inanç topluluklarının sayısı 1970'den bugüne ikiye katlanarak üç binin üzerine ulaşmıştır (Faist, 2003: 319).

Almanya Türk Toplumu da bir ulusaşırı toplumsal alan örneğidir. Almanya Türkleri kırk altı yıllık göç tarihleri sonrasında, kendilerine özgü toplumsal, siyasal, kültürel bir alan oluşturmuşlardır. Bu çalışmada bir ulus toplumundan diasporik, ulusaşırı topluma geçiş yapan Türk Toplumu'nun kültürel durumu ve bu arada izlenen kimlik değişimi, sanatsal üretim üzerinden sorgulanmaktadır. Diğer bir deyişle çalışma bu ulusaşırı toplumsal alanın oluşumunu ve bu sırada oluşan kültürel kimlik değişimini sanatsal üretim yoluyla irdelemektedir.

2.4. Kültürel Kimlik

Göç hareketleri ile bir yerden başka bir yere, bir yaşam ve kültür alanından diğerine geçiş yapan göçmenler, kendilerini bambaşka bir coğrafya ve iklimde, farklı din, dil, ulus ve etnik gruplar arasında, yeni gelenek ve adetler ile karşı karşıya bulurlar. Bu insanlar, 'yeni vatan'larında kültürel kimlikleri ile ilgili pek çok soru ile karşı karşıya kalırlar. Bu karşılaşma onlara belki de o güne değin hiç düşünmedikleri, daha önce hayatlarının doğal bir akışı olarak içinde yaşadıkları kültürel değerlerinin farkına varmayı, sonrasında bu kültürü savunma ve koruma güdüsünü beraberinde getirir. Göçmenlerin yerleştikleri ülkelerde kültürel kimliklerini yaşatmak için çeşitli alanlarda çaba göstedikleri izlenir; onlar gerek kurdukları dernekler ve organizasyonlar yoluyla sivil alanda gerekse siyasal alanda kimliklerini koruma ve gelecek nesillere aktarma endişesi taşırlar.

Kültürel kimlik nedir, nasıl oluşur ? Kültürel kimliğin fonksiyonu nedir ? Bir topluluğa neler sağlar ? Toplumsal ve küresel değişimler kültürü ne yönde etkiler ? Göç eden bir topluluğun kültürel kimliği ne şekilde değişime uğrar ?

Jan Assmann'a göre, toplum bireyin karşısında ayrı bir varlık olarak değil, onun kimliğinin kurucu bir unsuru olarak ortaya çıkar. Kimlik, ben kimliği de dahil, hep bir toplumsal yapıdır ve bu haliyle hep kültürel kimliktir. "Ben" kimliği ile "biz" kimliği arasındaki fark, hiçbir şekilde birinin "doğal", ötekinin kültürel bir yapı olmasında aranmamalıdır. "Doğal" kimlik yoktur. Ortak kimlik, sonuçta sembolik bir biçimlendirmedir. O bir imge, bir hayali büyüklük, bir sosyal yapıdır. Ama bu haliyle gerçekliğin ta kendisidir.

Biz kimliği bireyin bir topluma ve o toplumun kültürüne ait olduğunun dile getirilmesini gerektirir. Ortak kimlik, ortak aidiyetin bilince çıkarılmasıdır. Buna göre, kültürel kimlik de bir kültürel katılımın bilince çıkarılması ya da o kültüre ait olduğunun ilan edilmesidir (Assmann, 2001: 132-134).

Bu durumda, kültürel kimlikler içinde yaşanılan toplumda edinilir ve kişisel kimlik de bu toplumsal kültürel kimlik içinde gelişir. Bu durum bireye bir yere ait olma duygusu vermesi açısından son derece önemlidir. Ait olunan kültür, aynı zamanda bu grup içinde güvenlik ve birlik sağlar, bireylere birbirlerini çok daha kolay anlayabilecekleri ve yaşayabilecekleri bir ortak alan sunar**.**

Assmann, "toplumsal kimlik" olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilincinin, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayandığını belirtir. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, işlemeler, giysiler ve dövmeler, yeme içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden herşey gösterge olabilir. Dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı önemlidir. Bu kültürel sistem ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araçtır (Assmann, 2001: 139).

Kimlik konusunda önemli araştırmalar ortaya koyan Stuart Hall'a göre, "kültürel kimlik" üzerine düşünmenin en azından iki farklı yolu vardır. Birinci durumda, kimlik sabit olarak kabul edilir, ırk ya da etnisite ile bağlı bireyler arasında ortaklaşa tarih olarak anlaşılır. "Kültürel kimlik", içinde pek çok öteki saklayan, bir çeşit müşterek "tek gerçek kendisi" (one true self) olan, paylaşılan bir tarih ve müşterek atalar ile bağlanan, suni olarak empoze edilen "kendiler"'e (selves), paylaşılan tek kültüre dayanarak tanımlanır. Bu tanımlamanın dayanağı içinde, kültürel kimlikler ortak tarihsel deneyimleri ve paylaşılan kültürel kodları yansıtır, tarihteki

değişikliklerle birlikte, "tek kişi“(one people)" olarak bu referans ve anlamlar sabit ve süreklidir.

İkinci olarak, kültürel kimlik değişken, metamorfik ve hatta çelişkili, benzerliklerin ve de aynı zamanda farklılıkların çok yönlü noktaları tarafından belirlenen bir kimlik olarak anlaşılır. Belki kimliği halihazırda tamamlanmış bir gerçek olarak düşünmek yerine, kimliği hiçbir zaman tamamlanmayan, her zaman oluşumda olan bir "ürün" olarak düşünmek gerekir. Yine Hall'ın ifadesiyle, bu ikinci durumda kültürel kimlik bir "gelişim " (becoming), aynı zamanda da "varlık" (being) meselesidir. O, geçmiş gibi geleceğe de aittir. Halihazırda varolan değil, yer, zaman, tarih ve kültürü aşan birşeydir. Kültürel kimlikler bir yerden gelirler, tarihlere sahipler. Fakat tarihsel olan herşey gibi sürekli dönüşüm geçirirler. Kökleşmiş geçmişte ebediyen sabit kalmanın ötesinde, onlar tarih, kültür ve gücün süregiden "oyun"unun öznesidirler. Kimlikler, içine yerleştirildiğimiz ve geçmişin hikayeleri içinde kendimizi yerleştirdiğimiz, farklı yollara verdiğimiz isimlerdir (Hall, 2003: 233 vd.).

Yapılan araştırmalar, bu ikinci önermenin geçerli olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle göçmenler üzerinde yapılan çalışmalar, iki farklı kültürün karşılaşması ve bir arada yaşaması sonrasında zaman içinde kültürel kimliğin değişiklikler göstererek dönüşüme uğradığını belirlemiştir. Bu çalışmaya konu olan Almanya Türk Toplumu'na bakıldığında, Almanya'da yaşayan birinci, ikinci ve üçüncü nesil göçmenlerin kültürleri arasındaki farklılıklar, kültüre eklenen yeni elemanlar, eski değerlerin uğradığı değişimler ve sonuç olarak ortaya çıkan yeni "kültürel kimlik" de Hall'ın bu tezini açıkça doğrulamaktadır.

Süreç içerisinde yaşanan bu dönüşümleri, kuşaklar arasında yaşanan kimlik farklılıklarını anlayabilmek için konuya toplumsal kimliği belirleyen en alt ölçüt olan etnik kimlikten başlamak yerinde olacaktır. Antropologların belirttiklerine göre, her insan bir etnik topluluğa aittir, bunun bir üstünde çeşitli etnik kimlikleri içinde barındıran uluslar yer alır. Göç eden gruplara bakıldığında, bu grupların gittikleri ülkelerde etnik gruplar olarak adlandırıldıkları görülür, bu gruplar ayrıca geldikleri ulus-devletlerde alt etnik kimliklere de sahip olabilirler.

Modern ve politik bir olgu olduğu söylenen kimliğin oluşumu ve tanımlanması, ulus-devlet söylemi içinde homojen toplumlar yaratma projeleri, küreselleşmenin etkisiyle ulus-devletin çözülmeye, sınırların kalkmaya başlaması ve ulusaşırı toplumsal

alanların oluşması, yeni melez, heterojen kimlikler ortaya çıkması, bu durumda yeni vatandaşlık durumlarına gidiş, postnasyonal vatandaşlık bugün tartışmaya açılan ve üzerinde yoğun olarak araştırmalar yapılan güncel konulardır.

Burada konuyla bağlantılı olarak etnik kimlik, ulus kimliği ve diasporik kimlik ele alınacaktır.

2.4.1. Etnik Kimlik

Etnik sözcüğünün eski Yunanca'da "etnos" = ulus kavramından geldiği belirtiliyor. Ancak bu siyasi bir varlıktan çok, ortak kökenleri olduğuna inananların birliğini ifade ediyordu. Sözcüğün sıfat hali ethnicos, Latince'ye ethnicus olarak girdi. Sözcük, "yabancılar", "bizden olmayanlar", "ötekiler", "dinsizler", "ilkeller", "bizimle aynı dini paylaşmayanlar" anlamlarında kullanılmaya başlandı. 14. yüzyıl ortalarından 19. yüzyılın yarısına kadar İngilizce'de de bu içerikle anlaşıldı, ancak bundan sonra ırk özelliklerine de değinir bir şekilde ifadelendirildi. 20. yüzyıl başlarken ABD'de etnik diye adlandırılan Yahudiler, İtalyanlar, İrlandalılar, Japonlar, Çinliler vs. Halk grupları diğer Batı Avrupa kökenlilerden "daha aşağıda" sayılır oldu. Cockburn, Yunancada 'etnos'un 'bizim' halk, 'etnikos'un da "öteki" anlamında kullanıldığını belirtiyor (Somersan, 2004: 22, 39).

Anthony D. Smith, ethnie'yi diğer insan topluluklarından ayıran temel özellikler nelerdir ve bir ethnie ile karşılaştığımızda onu fark etmemizi sağlayan ne olacaktır ? sorularını tartışmaya açarak ethnie'yi meydana getiren altı özelliği tespit eder:

İlk olarak grubun kendine verdiği isim olmalıdır. Smith'e göre, ethnie'nin tanımlayıcı ilk işareti kolektif bir isme sahip olmasıdır. Genel olarak kolektif isimler etnik toplulukların kesin bir işareti ve simgesidir, topluluklar bu isimlerle kendilerini ayırır ve bu isimler onlara "özlerini" hatırlatır- sanki bu ismin içinde varoluşlarının büyüsü yatarmış ve sürekliliği garanti altına alınırmış gibi. İsim üyelerinin ve dışarıdakilerin –ve gelecek kuşakların- düşüncelerinde ve imgelerinde, topluluğun ayırt edici niteliklerine ve özelliklerine ilişkin imgeleri bir araya getirir.

İkinci olarak grup ortak ataları olduğuna inanmalıdır. Bir soy miti, benzerliğe ve aidiyete ilişkin sorulara bir yanıt vermeye çalışır: Neden birbirimize benziyoruz ? Neden bir topluluk halindeyiz ? Çünkü aynı yerden geldik, belli bir zaman aralığında ve aynı atanın soyundan geldik, zorunlu olarak birbirimize aitiz, aynı duyguları ve zevkleri paylaşıyoruz.

Ardı ardına gelen kuşakların kolektif deneyimlerinden doğarken mitler birleşir ve tarih kitaplarına, destanlara ve baladlara aktarılır; bunlar değer ve kimlik duygusunun şiirsel metaforlarıyla topluluğun tarihinin ve durumunun düşünsel haritalarını oluşturur. Kaynaşmış ve geliştirilmiş mitler, etnik topluluk için bütünsel bir anlam çatısı oluşturur; bir "mythomoteur" topluluğun deneyimlerine "anlam verir" ve onun "öz"ünü tanımlar. "Mythomoteur"'ü olmayan bir grup kendini kendine ve başkalarına tanımlayamaz ve kolektif faaliyeti teşvik edip ona yol gösteremez.

Üçüncü olarak grubun paylaştığı tarihsel bir belleği, bireyleri cemaate bağlayan bir "anı zinciri" olması gerekir. Çoğu kez masallar, efsaneler kulaktan kulağa bir kuşaktan öbürüne miras olarak geçer. Tarihsel topluluklar paylaşılan bir bellek üzerine kurulmamışsa ethnie hiçbir şeydir. Ortak bir tarihsel anlayış, birbirini izleyen kuşakları ortak birikime eklenen deneyimlerle birleştirir. "Tarih" bir hikaye anlatmalıdır, bu hikaye memnuniyet vermeli ve tatmin etmelidir. Ayrıca eğitici olmalıdır. Erkek ve kadın kahramanlar ki onların kahramanlıkları yayılmıştır, topluluğun elindeki değerleri somutlaştırmalı ve onun klişelerine uygun olmalıdır.

Dördüncü olarak grubun paylaştığı bir kültür olmalıdır: Ortak bir dil, din, yasa, örf ve adetler, kurumlar, giyim kuşam, müzik, kimi beceriler, mimari tarz ve tabii ki yemek. Ethnie hem üyelerinin birbirine bağlanmasına hem de onları dışarıdakilerden ayırmaya yarayan bir veya daha fazla "kültür" unsuruyla birbirinden ayrılır. En fazla paylaşılan ve aynı zamanda ayırt edici olan nitelikler dil ve dindir, fakat görenekler, kurumlar, yasalar, folklor, mimari, giyim, beslenme, müzik ve sanat, hatta renk ve fiziksel görünüş farklılıkları arttırabilir veya onların yerini alabilir.

Beşinci olarak orada yaşıyor olsun olmasın grup belli bir toprak parçasına bağlılık hissetmelidir. Ethnie'nin her zaman "mülkiyetinde" gördüğü belli bir yer ya da teritorya ile bağları vardır. Bu teritoryada ikamet edebilir ya da bu bağ sadece güçlü bir bellek olabilir. Bir ethnie fiziksel olarak "kendi" teritoryasına sahip olmayabilir. Mesele sembolik olarak bir coğrafi merkeze, bir kutsal yerleşime ya da bir "ana vatan"a sahip olmasıdır. Topluluğun bütün üyeleri yeryüzüne dağılmış ve yüzyıllar önce yurtlarını kaybetmiş olsa bile sembolik olarak geri dönebilecekleri yerdir bu. Ethnie dağıldığı ve ana yurdunu kaybettiği zaman ethnie olmaktan çıkmaz. Etnisite mitlere, belleğe, değerlere ve sembollere ilişkin bir meseledir, siyasi iktidarla ya da maddi mülkiyetle ilgili değildir.

Son olarak da bireyler kendilerini o grubun bir parçası, yani tek bir ethnie olarak görmeli ve dayanışma duygusuna sahip olmalıdırlar. Ethnie ayrıca, kurumsal bir insansever anlamı olan belirli bir kimlik ve dayanışma duygusunun oluşturduğu topluluktur. Bir etnik topluluğun ya da ethnie'nin nitelendirilebilmesi için sıkıntılı ve tehlikeli zamanlarda topluluk içindeki sınıfa, gruba ve bölgeye dayanan bölünmelerin üstesinden gelecek güçlü bir aidiyet ve etkin bir dayanışma duygusu da ortaya çıkmalıdır.

Bu saptamalara dayanarak ethnie (etnik topluluklar), ortak soy miti, tarih ve kültürleri ile birlikte bir teritorya ile özdeşleşen ve dayanışma duygusuna sahip olan insan nüfusu olarak tanımlanabilir (Somersan, 2004: 30; Smith, 2002: 47 vd.).

Ancak Somersan özellikle, etnik grupların hiçbir zaman homojen olmadıklarını belirtmekte, ayrıca bir etnik grup içinde alt ve üst sınıfların çok farklı kültürel yapıları olabildiğini vurgulamaktadır (Somersan, 2004: 25).

Etnik topluluklara göç kapsamında bakılacak olursa uzun yıllardır devam eden göç dalgaları sonucunda bugün ulus-devletler içinde farklı etnik kimliklerin bir arada yaşadıkları görülmektedir. Batı Avrupa'da göç kökenli vatandaşların sayısının toplam olarak 6-7 milyon olduğu tahmin edilmektedir. Vatandaş olmayan etnik azınlıklarla birlikte bu toplam yaklaşık 18 milyonu bulur. Bu rakam tüm Batı Avrupa nüfusunun yaklaşık %5' inin az altındadır (Castles and Davidson, 2000: 66).

Göç hareketleri sonrasında göçmenler gittikleri ülkelerde etnik azınlıklar durumundadırlar. 1918 sonrasında Merkezi ve Doğu Avrupa'nın, 19. yüzyılın çok uluslu imparatorluklarındaki etnik topluluklar arası bağlarını, yeni kurulan ya da büyüyen ulus-devletler içinde çoğunluk azınlık bağlarına dönüştürdüğü görülür. 1918 sonrası yeni dünya düzeni, etnik olarak homojen ve çoğunlukla sadece ulusluğun (nationhood) etno-ulusal kavramı üzerine dayanan ulus-devletlerin kurulmasını talep etmiş ve bu kavramı güçlendirmiştir. Sonuç olarak bu ulus-devletlerde yaşayan etnik azınlıklar, çoğunlukla Ötekinin (Other) bir parçası (ev sahibi devlet bakışı) ya da Kendinin (Self) bir parçası ('ana vatan' bakışı ve sıklıkla azınlıkların perspektifi) olarak görülmüştür (Ohliger, 2003: 39).

Batı uluslarındaki etnik azınlık üyelerinin çoğunluğu göçmenler ya da onların torunlarıdır, fakat belirli göçmen olmayan gruplar azınlık statüsü alırken göçmenler statü olarak azınlık olamazlar. Burada etnik azınlık statüsü ile etniklik arasındaki

ilişki nedir ? sorusu ortaya çıkar. Antropologlara göre, herkes bir etnikliğe (ya da etnik kimliğe) sahiptir ve etnik bir gruba aittir. Baskın ya da çoğunluk grupları genel olarak hissedilir bir biçimde tehdit edilmedikçe kendi etnikliklerinin farkında olmazlar. 'Etnikler' olarak görülenler (çoğunlukla küçük düşürerek) azınlık gruplarıdır. Çoğunluklar kendi sahip oldukları değerler, gelenekler ve diğerlerini, özel bir etnik aidiyetin ifadesi olarak görmekten ziyade 'normal' ya da 'ulusal kültür' olarak görmeye eğilimlidirler (Castles and Davidson, 2000: 62).

2.4.2. Ulusal Kimlik

Dünyada iki yüz civarında ulus-devlet bulunmaktadır. Temmuz 2004 itibari ile bunlardan 191'i Birleşmiş Milletler'e üyedir. Birleşmiş Milletler kaynaklarında halen 5000 civarında etnik grup, 6000 kadar da dil kaldığı belirtiliyor. Dünyadaki ulus-devlet sayısı ile etnik grup sayısı karşılaştırıldığında 200 ulus-devlete karşılık, 5000 civarında etnik grup olduğu göz önüne alınacak olursa dünyadaki tüm etnik gruplardan sadece % 4'ünün bir ulus-devlete sahip olduğu, etnik grupların % 96'sının ise kendine özgü bir devleti olmadığı anlaşılmaktadır. O halde bir ulus-devletin sınırları içinde ister istemez birçok etnik grup yaşamaktadır. Dünyada etnik kültürler açısından çok az homojen ulus-devlet bulunmakta, çoğu az veya çok etnik çeşitlilik sergilemektedir[12] (Somersan, 2004: 1, 4).

Ulus kavramının doğuşu tarihsel süreç içerisinde incelenirse bu kavramın Batı'da toplumsal ve siyasal değişim süreçlerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülecektir. Avrupa'da feodalizmin yıkılışı ile sonuçlanan yeni siyasal, ekonomik ve toplumsal ilişkiler ortamında, ulusun yaratılması için insanların ortak aidiyetler çevresinde birleşmeleri gerekmiştir (Şen, 2004: 9).

Avrupa'nın kuzeyindeki ve batısındaki klasik devlet ulusları kendilerini o zamanki mevcut ülke devletler (territorial-staaten) içerisinde geliştirmişti. Bunlar 1648'de Vestfalya Barışı ile biçim kazanan Avrupa devletler sisteminin bir parçasıydı. Habermas'ın tesbitine göre, ulus-devlet oluşumunda iki farklı gelişim vardır; Almanya ve İtalya gibi "daha sonra devletleşen" uluslar, yani ulustan devlete oluşum ve Orta ve Doğu Avrupa'daki örnekleriyle devletten ulusa oluşum. Üçüncü bir şekli de sömürgelerin çözülmesiyle daha sonraları oluşmuştur (Habermas, 2002: 13).

[12] Homojen yapılı ulus-devlet sayısının dördü ya da beşi aşmadığı belirtiliyor. Bu devletlere örnek olarak İzlanda, Norveç, Koreler ve Japonya gösterilebilir (Somersan, 2004: 7).

Ulus kavramı aynı kökenden gelme, aynı toprak üzerinde yaşama, aynı dili konuşma gibi değişik ölçütler kullanılarak ele alınacağı gibi, belli bir ülkede aynı yasalara ve kurumlara boyun eğen bir halk topluluğu olarak da tanımlanabilir.

Batı kaynaklı ulus kavramı yasa ve kurumlarla bağlıdır. Bunun nedeni ise yeni bir siyasal yapı olan devlet ve bu yapı içinde yaşayan "teritoryal halk"ın ilk kez Batı'da ortaya çıkışıdır. Batılı ulus kavramı ilk önce teritoryal bir nitelik göstermektedir. Bu anlayışa göre toprak ve halk birbiriyle bütünleşmiş ve ayrılmaz bir özellik kazanmıştır. Halkın yaşadığı bu alan (toprak parçası), sıradan herhangi bir toprak parçası değildir. Bu topraklar tarihsel kökleri olan, kuşaklar boyu halkın yaşadığı ve uğruna kahramanların savaştıkları, vazgeçilmez ve eşsiz "yurt" olarak nitelendirilebilecek kutsal topraklardır (Şen, 2004: 10 vd.).

Jean Leca'nın bir araya topladığı ulus tanımlarına bakılacak olursa hakim sosyolojik teoride ulus, aynı ekolojik alan (bir kültür, bir pazar, bir egemenlik) üzerindeki kültürel, ekonomik ve siyasal sistemlerin çakışma süreçleriyle birlikte "aşağı kültürler"in standartlaştırılmış, homojen ve merkezi iktidar tarafından desteklenen bir "yüksek kültür" ile bütünleşmesi olarak ele alınır. Siyasal teoriye göre ulus, net bir şekilde sınırları belirlenmiş bir toprak parçası üzerinde var olan, bir iç devlet aygıtı ve yabancı devletler tarafından denetlenen ve izlenen, üniter bir yönetime itaat eden bir topluluk olarak ifade edilir (Leca, 1998: 13).

Konuya farklı bir açıdan yaklaşan Benedict Anderson ise ulusu şöyle tanımlar: ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur- kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbirşey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson, 1993: 20).

Ulus-devlet siyasal bir norm olarak moderndir. Avrupa devletler sistemi 1648 yılındaki Vestfalya Anlaşması'yla ortaya çıktıysa da 19. yüzyıla kadar bu devletler "ulus-devletler"e dönüşmeye başlamamış, dolayısıyla bir ulus-devlet sistemi meydana gelmemiştir. Bu bağlamda "ulus" ve "ulusal karakter"in modern olduğu görülecektir[13]. Modernist yaklaşım ulusun toplum ve tarih mozayiğinde bulunan

[13] Smith, ayrıca burada modernizmden çok daha önce, Antik Çağ'da var olan milliyetçilik ve ulus benzeri örneklerin olduğunu belirtir, Antik Çağ'da da belli grupların kendi kültürlerini paylaşan ve kendi kent-devletlerinden halklara ayrı davrandıklarını ortaya koyar.

doğal ve gerekli bir unsur olmadığını, kapitalizm, bürokrasi ve seküler faydacılık gibi modern gelişmelerin ürünü, yani tamamen modern bir olgu olduğunu öne sürmektedir (Smith, 2002: 30, 33).

Ulus kimliği neden ortaya çıktı, nasıl biçimlendi ? Hangi özellikler toplulukları bir arada tutmada ve ortak amaçlar edinmelerinde etkili oldu ? Ulus kimliği ne sağladı ? gibi sorular çeşitli araştırmacıların irdelediği konular olmuştur.

Teritoryal ulusların aynı zamanda kültürel topluluklar olması gerekliliği vardı. Vatandaş dayanışması, paylaşılan mit, hatıra ve sembollerden çıkan ortak bir 'vatandaşlığa dayalı din'e ve eğitim kurumları tarafından oluşturulan standart bir dille iletişime ihtiyaç duymaktaydı. Böylece teritoryal ulus kitlesel bir eğitim girişimi haline geldi. Amacı kültürel homojenlikti. Erkek ve kadınlar tekil ve paylaşılan bir yaşam yolu ve inanç sistemine göre toplumsallaşmalıdırlar. Bu toplumsallaşma onları etraflarında bulunanlardan farklılaştırır, ulusal değerlerin ve hatıraların hiçbir anlam ifade etmediği ve ulusal sembol ve mitlerle empati kurmayan dışarıdakilerle sınırlarını çizer (Smith, 2002: 180).

Ulus fikri ortak nesil, miras, dil ve tarihsel deneyime dayanan bir kültürel toplum olarak politik toplumun üyeliğini tanımlamada çok önemli bir faktör oldu. Ulus üzerine 'ulusal endüstri toplumu'nun temellenebildiği birlik ya da 'hayal edilen toplum' duygusunu sağladığından sosyal entegrasyon için de çok önemliydi. Endüstriyel kapitalizmin eşitsizlik ve sınıf ayrımına karşın, bir ulusa ait olma duygusu toplumları bir arada tutmada ve kriz ve savaşlara rağmen devamlılığı sağlamada önemli bir güce sahipti (Castles and Davidson, 2000: 81).

Ulusçu öz-kavrayış yönetilenlerin siyasi anlamda aktif birer vatandaşa dönüşebilmesini sağlayan kültürel yapıyı oluşturmuştu. Artık bir "ulus"a ait olmak düşüncesiyle o ana kadar birbirlerine yabancı olan kişiler arasında dayanışmacı bir ilişki kurulmuştu. O halde ulus-devletin sağladığı en önemli şey iki soruna bir kalemde çözüm bulmasıydı: Yeni bir meşruluk temelinde sosyal entegrasyonun yeni, daha soyut biçimini olanaklı kılmıştı (Habermas, 2002: 19).

Görüldüğü gibi ulus-devlet bir yandan kendi toprakları üzerindeki kişileri ortaklaşa aidiyetler yoluyla bir kültürel toplum haline getirirken bir yandan da kendi sınırlarını net olarak çizmekte ve bu sınırların dışında kalanlara karşı da kendini ayrı bir

noktada tutmaktadır. Bu durum ileride nasyonalizm ve ırkçılığa kadar varan yaklaşımlara da sebep olabilmiştir.

Habermas'ın ifadesiyle ulusal kimlik modern bilinç biçimi olarak bir yandan bölgesel bağlılıkların aşılması yönüyle kendini gösterir. 19. yüzyıl Avrupası'nda ulus, o tarihe kadar birbirlerine yabancı olan kişiler arasında yeni bir dayanışmalı bağ kurmuştur. Bir zamanlar köy ve aile, toprak ve hanedanlığa karşı gösterilen içten bağlılıkların evrensel boyutlu bir bağlılığa dönüşmesi oldukça zor kazanılmış, en azından Batı'nın klasik devlet uluslarında dahi 20. yüzyıldan önce tüm halkın içine işleyememiş uzun vadeli bir süreçtir. Diğer yandan "ana vatanın düşmanları"na karşı seferber edilmiş askerlerin savaşmaya ve canlarını feda etmeye hazır oluşlarıyla kendini gösteren bu soyut entegrasyon biçimi de bir tesadüf değildir. Devlet vatandaşlarının dayanışması, önemli durumlarda halkı ve ana vatanı için hayatını riske atma biçiminde kendini göstermeliydi (Habermas, 2002: 39).

Kültürel bir topluma dayalı ulus-devlet kaçınılmaz bir şekilde nasyonalizme yönlendirir. Eğer vatandaş ulusal bir birey olarak görülüyorsa bu durumda ulusu için savaşmak ve ölmek için hazır bir asker/savaşçı vatandaş olmak zorundadır. Bir ulusun üyesi olmak, diğerlerinin üyelerini muhtemel ortak sınıf bağlarına aldırmaksızın aşağı görmek ve hatta nefret etmek demektir. Bu, dünyanın geri kalanının kolonizasyonunun desteklenmesi ve kolonize edilmiş insanların doğasında olan aşağılamanın ırkçı ideolojisini kabul etmek demektir. Bu da kaçınılmaz bir şekilde "öteki"nin bir ırksallaştırılmasına yol açar. Ulus, ırk ve sınıf birbirine sıkı olarak örülmüştür ve modernizm kültürünün merkezi bir öğesidir (Castles and Davidson, 2000: 81).

Ulus kimliğinin ayırıcı özelliklerine bakılacak olursa Furkan Şen'in derlediği gibi "ulus" kavramı, dördü içsel, biri dışsal olmak üzere beş temel unsura sahiptir. İçsel unsurlar ulus kavramı kurgulanırken doğrudan bu kavramın bünyesinde yer aldığı düşünülen unsurlardır. Dışsal unsur ise ulusu negatif bir biçimde neyin bünyesinde olmayacağını ortaya koyarak belirleyen unsurdur. Bu çerçevede ulusun içsel unsurları dil, din, soy, kültür ve tarih birliği, dışsal unsur ise öteki imajıdır (Şen, 2004: 57).

Dil, ulusun en önemli unsuru olarak ifade edilir. Dilin ulus-devletlerde ulusu tanımlayıcı bir unsur durumuna getirilmesinde ve ulus-devletin üyelerini bir arada

tutan bir güç olmasında, dil birliğinin sağlamış olduğu temel eğitimin ve yayıncılığın büyük önemi vardır.

Her ne kadar düşünsel düzlemde, ulus ve din kavramlarının bir araya getirilmesi mümkün değilmiş gibi görünmekteyse de ulus olarak tanımlanmaya çalışılan bir insan topluluğunun türdeşliğinin diğer unsurları yanında din unsuruna da atıf yapılarak kurgulandığı gözlenmektedir. Bu gözlemi yakın zamanda aynı dili ve geçmişi paylaştıkları halde dinlerine göre ayrılan Slav kökenli halklar göstermiştir. Özellikle ulus olarak nitelendirilen türdeş insan grubunun ulusal birlik ve beraberliğe şiddetle ihtiyaç duyduğu kriz dönemlerinde din unsuru etkili bir şekilde gündeme getirilir.

Soy birliği ulusun belirleyici unsurları arasında en bulanık içerikte olanı, somut içerik bakımından belirlenmesi en güç olanıdır. Bu zorluğun başlıca nedeni, soy birliği unsurunun kabile, etnik, grup vb. toplulukların tanımları içinde de yer almasıdır. Soy birliği unsuru henüz devlet oluşturamamış uluslarda güçlü bir şekilde vurgulanmakta, ancak bir kez devlet halinde örgütlendikten sonra genellikle yerini hukuki açıdan tanımlanan vatandaşlık unsuruna bırakmaktadır. Ancak diğer yandan, Avrupa ölçeğinde ulus-devletlerin vatandaşlık düzenlemelerinde soy birliğine atıf yapan kan bağının önemli bir yer teşkil ettiği somut bir biçimde görülmektedir.

Kültür ve tarih birliği, ulus düşüncesinin temel unsurlarından birisidir. Söz konusu unsur, çok genel olarak "ulusal" olarak nitelendirilen bir toplumsal grubun hafızasında yer etmek suretiyle türdeşlik bilinci yaratması şeklinde tanımlanabilir. Dünyadaki farklı kültür alanlarına bakıldığında ulusları birbirinden farklı kılan özellikleri barındırdıkları görülür. Bu anlamda bir ulusa ait anlam, değer ve sembollerin oluşturduğu, salt o ulusa ait olduğu söylenebilecek bir kültürün varlığı aşikardır.

Bahsi edilen unsurlar ulusun doğrudan kendisini tanımlamaya yönelikken öteki imajı unsuru, ulusun türdeşliğini üyeler arasında bir öteki imajı yaratarak sağlamaya çalışır. Bu imajın oluşumundaki başlıca etken, ulus-devletlerin büyük çoğunluğunun bir bağımsızlık mücadelesi vermek ya da kurulmalarının ertesinde bir işgale karşı durmak zorunda kalmalarıdır. Öteki imajını sürekli kılarak toplumsal ölçekte benimsetmek işlemi ise çeşitli kanallar aracılığı ile gerçekleşir. Bu kanallardan en önemlisi zorunlu askerlik kurumudur. Bu kurum sayesinde bir yandan "vatan"ın

düşmana karşı savunulmasında katkıda bulunan bireyde ve bu bireyin yakın çevresinde "birlik" kavramı somut bir içeriğe kavuşur (Şen, 2004: 59-69).

Görüldüğü gibi, etnik kimlik ve ulus kimliğini belirleyen unsurlar arasında pek çok ortaklık göze çarpar. Etnik kimlikler ile uluslar arasındaki ilişkiyi inceleyen, ulusların oluşumu ile etnisite arasında nedensel bir ilişkiyi sorgulayan Antony D. Smith'e göre, belleksiz kimlik olamaz, mitsiz ortak amaç olamaz, kimlik, amaç ya da kader ulus kavramının zaruri ögeleridir. Ancak bu etnik topluluk kavramı için de geçerlidir; etnik topluluğun da kimlik ve kadere, dolayısıyla da mit ve anılara sahip olması gerekmektedir. O halde ulus kabaca, etnik topluluğun daha büyük bir biçimi midir ? sorusu ortaya çıkar (Smith, 2002: 22).

Bugün mutabık olma ve birlikte genişleme anlamında tam olarak 'ulus-devlet' olan bir devlet yoktur. Devletlerin çoğunun etnik nüfusu melezdir, çoğu önemli etnik azınlıklara sahiptir ve derin bir bölünmüşlük içindedir. Ayrıca bu devletlerin sınırları genellikle tekil bir etnik nüfusun sınırları ile çakışmaz. Bu devletler hem ethnie'yi hem de ulusları barındırırlar. Sonuçta bu resim melezliği ve karışıklığı gösterir. Bu resimde ethnie ve uluslar arasında net bir çizgi çizmek zordur (Smith, 2002: 171 vd.).

Leca'nın deyişiyle aslında her ne kadar etniklik zaman zaman ulusun en temel ya da en azından en sık var olan harcı olarak sunulsa da ulus, onu tarif eden ya da içine alan "Vatan", "Ana vatan", "Fatherland", "Mother country", "Heimat", hatta "Homeland" gibi gündelik terimler tarafından altı çizilen "inşa edilmiş" bir etnikliktir. Connor'a göre, "ulus, ayırdedici özelliği ortak ataların efsanesi olan en geniş insan topluluğudur." (Leca, 1998: 12)

Ulus kimliğinin, küreselleşmenin çeşitli alanlarda yol açtığı değişimler sonucu farklı dönüşümlere uğradığı görülmektedir. Küreselleşme ile artan göç akımları, yüz binlerce, milyonlarca insanın ana vatanından başka bir ülkeye gitmesine, ülke sınırlarını aşmalarına ve pek çok durumda yeni ülkede yerleşik duruma geçmelerine sebep olmuştur. Bu şekilde süreç içinde oluşan diasporalar, ulus-devletin sınırlarını ve ulusal vatandaşlık tanımlarını zorlamaya başlamıştır.

Ana vatanlarından başka bir ülkeye göç etmiş olan diaspora üyeleri, -bu çalışmada Almanya'daki Türkler- ana vatanlarında sahip oldukları ve yeni vatanlarında karşı karşıya kaldıkları kültürel değerleri arasında yaşamakta, süreç içinde kimliklerine bulundukları coğrafi, sosyal, kültürel ortama dayanarak yeni kültürel ögeler

eklemlenmektedir. Her toplumda farklı koşullara göre şekillenen bu 'kültürleşmeler', yeni toplumsal durumlar oluşturmaktadır. Diasporik kimlikler üzerine araştırmalar son yıllarda özelikle ilgi çekmiş ve diasporalar pek çok yönü ile araştırılmaya başlanmıştır.

2.4.3. Diasporik (Ulusaşırı) Kimlik

Diaspora kelimesi etimolojik olarak Yunanca *diasperien, dia-"* boyunca, karşıda" ve *sperien*-"ekmek ya da tohum saçmak" teriminden gelir, diaspora belki ötekinin bir adlandırması olarak görülebilir. Bu, tarihsel olarak yerinden çıkarılan (displaced), göç, içe göç ve sürgün hareketleri yoluyla doğdukları ülkeden çıkarılmış (dislocated) olan insan topluluklarına gönderme yapar. Terim ilk olarak yaklaşık MÖ 3. yüzyılda "Septuagint"'te (yani İbranice el yazmalarının Yunanca çevirisinde) açık olarak İskenderiye'deki Yunanlı Yahudi topluluk için, ana yurtları Filistin'den sürgünde yaşayan Yahudiler'i tanımlamak için kullanılmış, köken ulus-devlet ya da coğrafi bir yerden çıkmayı (dislocation) ve bir ya da daha fazla ulus-devlet, toprak ya da ülkede yeniden yerleşmeyi belirtmiştir. Bu durumda "diaspora" dini bir öneme sahiptir.

Erken diğer bir tarihsel referans siyah Afrika diasporasıdır. 16.yüzyılda köle ticareti ile başlayarak Batı Afrikalılar'ı zorla doğdukları ülkelerden "Yeni Dünya"ya –Kuzey Amerika, Güney Amerika, Karayipler ve köle iş gücünün sömürüldüğü herhangi bir yere- göçe zorlayan bu erken tarihsel örnek göstermektedir ki, diaspora her zaman gönüllü bir göç değildir (Braziel and Mannur, 2003: 1, 2).

Diaspora terimi tam anlamı ile (tarihsel olarak, negatif şekilde) göç, içe göç ya da kolonyal yayılmanın bir sonucu olarak sürgün yoluyla doğdukları ana vatanlarından çıkarılan (dislocated) insanlar topluluğunu belirtir, fakat etimolojik olarak (daha pozitif) dağılmanın verimliliğini, yayılmayı ve tohumların saçılmasını ifade eder. "Rhizome", "créole", "creolization", "hybridity", "heterogeneity", "métis", "métissage" gibi eleştirel terimlerden de anlaşıldığı gibi, diaspora ikiliğin bir iç eleştirisi olarak (kolonize eden/ kolonize edilen, beyaz/siyah, Batı/Doğu) ortaya çıkmış, yayılarak kolonyal söylem içinde geçerlilik bulmuş ve hatta postkolonyal araştırmaların bazı alanlarında tartışma sürmüştür.

Antik Çağ'da Yunanlılar diasporayı, insanların göç ve kolonizasyonu anlamında düşünmüşlerdir. Bunun aksi olarak Yahudiler, Afrikalılar, Filistinliler ve Ermeniler

için ifade daha olumsuz ve dehşetli bir anlam kazanmıştır. Diaspora sürgünde yaşayan, evini hayal eden kişilerin paylaştığı ortak bir travmayı, bir sürgünü belirtir. Son yıllarda uzun süredir yurt dışında yaşayan, güçlü ortak kimliklerini sürdüren diğer insanlar da önceki örnekler gibi kolonizasyonun aktif bir elemanı ya da zulmün pasif kurbanları olmasalar da kendilerini diasporalar olarak tanımlamışlardır. Ancak bu konuda tartışmalar sürmektedir; bazı araştırmacılar bu grupların da diaspora sayılabileceğini ileri sürerken diğerleri bunu kabul etmemekte, "diasporanın kökenlerinde savaş, politik baskı veya tehcir gibi, bir ülkeden zorunlu olarak sürülmek veya uzaklaşmak zorunda kalmak anlamı yatmalıdır" görüşünü savunmaktadırlar.

Somersan diasporanın ekonomik bağlamda da kullanılarak Türkiyeli işçilerin Avrupa'daki "diaspora"sından bahsedilmesini doğru bulmamakta, Avrupa ülkelerine giden Türkiyeli işçileri buna iten buradaki ekonomik koşulların zorlaması olsa da bir ölçüde kendi seçimleriyle gittiklerini ve bunun diaspora sayılamayacağını ileri sürmektedir (Somersan, 2004: 158).

Ayhan Kaya ise diasporaların yapıları itibari ile ikiye ayrıldığını, zorunlu göçün temel kriter olduğu eski tip diasporaların 'klasik', kolonyalizm ve işçi göçü hareketlerinin ürünü olan oluşumların ise 'modern' diasporalar olarak adlandırıldığını belirtir. Modern diaspora kavramı günümüzde, göçmen, misafir işçi, sığınmacı, mülteci ve benzeri şekillerde yurtsuzlaşmış grupları ifade etmek için kullanılır. Klasik diasporalar, toplumsal bir kategori olarak algılanıp birlikte yaşadıkları toplum ile aralarında belirgin bir toplumsal ve kültürel sınırlar yer alırken modern diasporalar çoğunlukla toplumsal birer kategori olarak ele alınmazlar, bunlar daha çok diasporik kültürel kimliğe sahip ya da transnasyonal-diasporik kültürel oluşumu sağlayan topluluklar olarak ele alınırlar. Ayrıca, modern diasporalar 'geri dönüş miti'nden uzaklaşmış toplumsal gruplardır, onlar yeni toprakları kendilerine yurt edinmek zorunda olan insanlardır (Kaya, 2000: 61, 62).

Son zamanlarda yürütülen diaspora araştırmaları mevcut örnekleri çeşitli kategorilere ayırarak değerlendirmeye ve bugünün şartlarına dayalı yeni kuramlar oluşturmaya girişmiştir. Robin Cohen diasporaları küresel ekonominin değişimine endeksli olarak amacına yönelik sınıflandırırken Gabriel Scheffer süreçlerine göre çeşitlendirir:

Cohen modern diasporaların varoluş nedeninin küresel kapitalizmin doğurduğu, çevreden merkeze doğru (işçi diasporaları) ya da merkezden çevreye doğru (kapitalist diasporalar) yaşanan göç olduğunu belirtir (Kaya, 2000: 62). Ona göre, kurban (Musevi veya Afrikalılar'da olduğu gibi), iş gücü (Hintliler gibi), ticaret (Çinliler), emperyal (İngilizler) ve kültürel (Karayip Adalılar gibi) diasporalar olmak üzere beş çeşit diaspora vardır (Cohen, 1997: ix vd.).

Sheffer diaspora araştırmalarını özetlediği makalesinde, etnik ulusal diasporalar üzerine araştırmaların henüz başlangıç aşamasında olduğunu belirtir. Bugüne kadarki çalışmalarda çeşitli diasporalar sadece ana vatanlarının statüsüne ('devlete-dayalı' ya da 'devletsiz') göre sınıflanırken, yazar yaşları ve gelişimlerine göre bir ayrım yapılmasını önermiş, bunun sonucunda "klasik" (ya da tarihsel), "yeni" (ya da 'modern') ve "yeni başlayan" (ya da meydana gelen) diasporalar ortaya konmuştur (Sheffer, 2003: 21).

Çeşitli diasporaların ortaya çıkma ve son bulma süreçlerini inceleyen Sheffer'e göre, bu olgunun dinamizmi ve belirli diasporaların gelişimi, son birkaç on yılda daha fazla artmıştır. Yeni başlayan etnik ulusal (ethno-national) diasporalar -Bosnalılar, Faslılar, Filipin ve Kolombiyalılar gibi- yaratılmış ve "etkin olmayan, uyuyan diasporalar" (dormant diasporas) -çoğunluğu tamamen üye olarak tanımlanmayan ve aktif olmayan diasporalar-, Birleşik Devletler'de birçok Polonyalı, İrlandalı ve Baltık Devletleri diasporaları gibi canlandırılmıştır. Buna karşın çeşitli klasik, yeni ve yeni ortaya çıkan diasporalar 'ana vatan'larına dönmüş, -örneğin; Rusya Yahudileri, İrlandalılar, Pontus Rumları, Etnik Almanlar ve Ermeniler- Uganda ve Güney Afrika Yahudileri tarafından kovulan Hintli diaspora üyeleri, ikinci, üçüncü ev sahibi ülkelere göçmüşlerdir. Ev sahibi ülkelerinden kovulan ya da gönüllü olarak ana vatanlarına dönen diğer bazı diaspora üyeleri, ev sahibi ülkelerine geri dönmüşlerdir -Körfez savaşından sonra Kuveyt'e dönen Filistinliler gibi-. Kompleks süreçler iki zıt gelişime sebep olmuş ve bir dalgayı biçimlendirmişlerdir. Bu dalganın bir ucunda yeni ortaya çıkan diasporalar, diğer ucunda yok olan diasporalar yer alır (Sheffer, 2003: 22).

Scheffer, başlangıç aşamasında olan ve sürekli diasporaların sayısının devamlı artmakta olduğunu belirtir ve yapımda olan pek çok diaspora arasında ABD, Almanya, İsveç ve diğer Batı devletlerinde yerleşen Türkler'i de sayar. Bazı ev

sahibi ülkelerde Türkler'in devamlı yerleşmiş ve organize olmuş diasporik varlıklar olmanın sınırında olduğunu belirtir (Scheffer, 2003: 25).

Geçen yüzyılda ekonomik, politik ve coğrafi olarak yaşanan büyük küresel ve transnasyonalist değişimlerin baskısıyla ulus önemli dönüşümler geçirmiş, diaspora, vatandaş ve ulus-devletin ilişkileri yeniden biçimlenmiştir.

Diaspora transnasyonalizm ile ilişkilendirilir. Braziel ve Mannur, diasporanın transnasyonalist (ulusaşırı) olarak tanımlanmasının doğru olduğunu söylemekle beraber transnasyonalizm ile eş anlamlı olmadığını belirtirler. Aradaki farkı belirtmek gerekirse transnasyonalizm insanların, fikirlerin, malların ve sermayenin bir şekilde ulusal topraklardan karşıya akışı olarak tanımlanabilir, bu durum ulusallık (nationality) ve ulusçuluğu (nationalism) zayıflatır.

Diaspora özellikle insanların bir ya da daha çok ulus-devletten diğerine, zorla ya da gönüllü hareketini gösterirken transnasyonalizmin daha büyük, daha çok kişisel olmayan, küreselleşme ve küresel kapitalizm gibi güçlere bağlıdır. Diaspora öznenin göçü ve yer değiştirmesini gösterirken transnasyonalizm bilginin, aynı zamanda malların, ürünlerin ve sermayenin çok uluslu ortaklıklar yoluyla hareket etmesini içerir (Braziel and Mannur, 2003: 7 vd.).

Klasik ya da modern diasporalar olsun uzun yıllar kendilerine özgü kültürel değerleri ile başka bir ülkede yaşayan bu insanların kültürel kimliklerinde birtakım değişimler gözlenir. Bu açıdan diasporik kimlik üzerinde durmakta fayda vardır.

Cohen'in belirttiğine göre, diaspora fikri, birlikte doğdukları (ya da hayal edilen doğum yeri) alanların dışında yerleşmiş olan tüm diasporik toplumların çoğunlukla dil, din, adet ya da folklorda derinde gömülü bir kavram olan "eski ülke"nin, onların bağlılık ve duygularında her zaman bazı haklara sahip olduğunu onaylar. Bu hak kuvvetli ya da zayıf olabilir, belirli bir olay ya da tarihsel bir dönemle ilgili olabilir, fakat bir üyenin diasporik topluma bağlılığı, onların geçmiş göç tarihi ve benzer bir geçmişe sahip olan diğer kişiler ile ortak etnisiteye (co-etnisity) sahip olma hisleri, kaçınılmaz bir bağlantının kabul edildiğini ispatlar (Cohen, 1997: ix vd.).

Kaya diasporik kimliğin oluşumunun, sürekli birbiriyle etkileşimde bulunan kültürler arasındaki diyaloğun bir ürünü olduğunu belirtir. Diasporik kimlik ulusal, dinsel ve etnik kimlikleri parçalayan daha üst bir kimliktir. Bu nedenle diasporik kimlik aslında evrensel ile yerel, geçmiş ile gelecek, 'burası' ile 'orası' arasındaki etkileşim

sürecinden çıkan bir tasarımdır. Bu bizi bir tür ‘çifte bilinç’ olgusunun varlığına doğru götürür (Kaya, 2000: 66).

Pek çok araştırmacı diasporik öznelerin ‘eski ülke’ ve ‘yeni vatan’ arasında melezleşerek yeni çifte, hatta çoğul kimlikler geliştirdiklerini belirtirler. Stuart Hall diaspora deneyimini öz ya da saflık tarafından değil, bir heterojenlik ve çeşitliliğin ortaya konmasıyla farklılığa rağmen değil, farklılığın birlikteliği yoluyla melezleşmeyle yaşayan bir "kimlik" anlayışıyla tanımlar. Diasporik kimlikler kendilerini dönüştürme ve farklılık yoluyla sürekli üreten ve yeni baştan üreten kimliklerdir (Hall, 2003: 244).

Ohliger etnik azınlıkların en azından ulus ve ulus-devletlere ikili aidiyet geliştirmek için potansiyele sahip olduğunu ya da olabileceğini belirtir. Ona göre, çoğunluk ve azınlığın tam tanımı aynılığın değil, farklılığın bağlamına dayanır. Tabii ki bu azınlık halkı tam olarak asimile olmadığı, çoğunluğun bir parçası olmaya dönmediği sürece doğrudur. Ancak, etnik azınlıkların farklı ve ayırıcı sosyal ve kültürel özellikleri madalyonun bir yüzüdür. Bir yandan ulus-devlet içinde ulusallığın bir etnik ulusal (ethno-national) hissine dayalı etnik azınlıklar, genellikle çoğunluk halkı ile belli özellikleri paylaşırlar. Bu onları çoğunluğa bağlar ve kendi ana vatanlarının ortak etnik (co-ethnic) üyelerinden ayrı kılar. Diğer yandan öteki özellikleri onları açıkça çoğunluk halkından ayırır ve ana vatana köprüler kurar (Ohliger, 2003: 45).

Modern diasporaların küresel kapitalizm sürecinin bir ürünü olduğu saptamasını tekrarlayan Ayhan Kaya, diasporik kimliğe dair değerlendirmeleri üç ana grupta toplar: bunlardan ilki, diasporayı toplumsal bir kategori olarak ele alan yaklaşımdır. Diaspora toplumsal bir form olarak ele alındığında, politik ve ekonomik açıdan ulus-devlet sınırlarını aşmış göçmen topluluklar akla gelmeli. Bu konudaki diğer bir yaklaşım ise diasporaların ulus ötesi ağların gelişimiyle birlikte oluşan yeni bir kimlik ya da bilinç olarak tanımlayan yaklaşımdır. Bu yaklaşım, ana vatandan uzakta yeni bir vatan kurmak şeklinde tanımlar diasporik oluşumları. Son yaklaşım ise diasporaları yeni bir kültürel üretim ve anlatım şekli olarak tanımlamaya yönelir. Bu son yaklaşımın özellikle ilgilendiği konu, diasporada üretilen kültürlerin ve kimliklerin ne şekilde üretildiğidir.

Yine Kaya’nın belirttiği gibi, diasporik kimlik günümüzdeki ulaşım ve iletişim teknolojilerinin hız kazandırdığı bir kimliktir. Bugün artık diasporik topluluklar için

diaspora ile ana vatanı aynı anda yaşamak eskiye göre daha kolaydır. Televizyon, telefon, internet, radyo, ucuz ve etkin ulaşım imkanları gibi daha pek çok iletişim ve ulaşım yöntemleri sayesinde, diaspora ile ana vatan arasında kurulan hem gerçek hem de sembolik bağların gücü artmıştır. Diasporik kimliği oluşturan özne, aynı zamanda içinde yaşadığı ulus-devletin kendi üzerine kurduğu baskıcı hegemonyayı parçalama şansına sahip olmuştur. Diasporik kimlikle oluşturulan 'hayali vatanlar' yapısal dışlanmaya karşı bir sübap olma özelliği de gösterirler (Kaya, 2000: 65, 68).

Diğer yandan diaspora üyelerinin yeni vatanlarına da aidiyet hissettikleri görülür. Scheffer diaspora üyelerinin ev sahibi ülke ile ilişkilerini değerlendirirken onların ev sahibi ülkelerinde kalmaya niyetli olduklarını, çoğu durumda sosyal, politik ve ekonomik olarak ev sahibi ülkelerde oldukça entegre olduklarını, onlar için bu ülkelerden ayrılmanın az ya da hiç teşvik edici olmadığını belirtir. Scheffer ev sahibi ülkelerden dışarı zorunlu göçün yaşandığı durumlarda ev sahibi ülkelerin politikalarının araştırılması gerektiğini, ev sahibi ülkelerden zorunlu çıkışların çoğunlukla, yöneticiler ya da hükümetler tarafından verilen kararlar sonucu olduğununun altını çizer.

Yerleşmiş diasporaların üyelerinin çoğunluğu ev sahibi ülkelerini sürgün olarak görmezler. Genellikle çoğunluğu ev sahibi ülkelerini ikinci bir, hatta bazı zamanlarda tek vatan olarak görürler (örneğin, pek çok Afrikalı-Amerikalı böyledir). Orijin ülkeleri ile düzenli bağlantıda olsalar da onların çoğunluğu ev sahibi ülkeye sadakat gösterirler. Her durumda ev sahibi ülkeden dışarı göç etmek orijinal vatanı terk etmek kadar zor ve travmatiktir.

Bu gibi varlıklar ana vatanlarına dönmeyi düşünmemelerine rağmen üyeleri etnik ulusal kimliklerini bilinçli şekilde sürdürürler ve toplumsal organizasyonlar yaratırlar. Ana vatanlarıyla açık ya da üstü kapalı bağlantılarını sürdürürler ve devlet-ötesi (trans-state) bağlantılar kurarlar; kendi ana vatanları ve oradaki organizasyonlar, diğer ev sahibi ülkelerdeki ortak etnik grupları ile ağlar geliştirirler. Böylece, ev sahibi ülkeler ve kendi ana vatanlarına belirsiz, ikili ve bölünmüş sadakatları ile ilgili ciddi ikilemlerle yüz yüze gelirler (Scheffer, 2003: 23 vd.).

Burada sözü edilen aidiyet ve yeni vatan ile ilişkiler Almanya'daki Türkler'in durumuyla da tamamen örtüşmektedir. Artık Almanya'da kalıcı oldukları netleşen Türkler, bir yandan ana vatana aidiyetlerini sürdürürken diğer yandan yeni

vatanlarına bağlıdırlar. Özellikle yeni nesiller için yeni vatanı terk etmek söz konusu edilemez durumdadır. Kendilerinin Alman olmadıkları söylendiğinde karşı çıkarak onların da Alman çocukları ile aynı okullar ve eğitim sisteminde büyüdüklerini, bu ülkenin kuralları ile yetiştiklerini ve Alman olduklarını vurgularlar. Benzer durum Türkiye'ye gittiklerinde orada Türklükler'ini savunmak şeklinde gelişir.

Bugün merkezdeki pek çok ülkede göçmenler sorun olarak görülmekte ve bu kişiler gerek siyasal gerekse toplumsal dışlamaya hedef olmaktadırlar. Göçmenlerin dilleri, dinleri, adetlerini, yani kültürel kimliklerini ne derece kullanabilecekleri tartışma konusu olmakta, göçmenleri bir yandan devletlerin uyguladığı politikalar, diğer yandan da sahip oldukları ön yargılarla çoğunluk toplumu günlük yaşamın pek çok alanında dışlamaktadır.

Beaud ve Noiriel'in aktardıklarına göre, Şikagolu sosyologların yetmiş beş yıl önce gördüğü gibi, birey kendisini kısmi olarak dilin iktidarına sahip olanların onu tanımladığı biçimde algılar**.** Özel bir grubu hedef alan bütünleşme politikalarının beklenmedik etkisi bu yüzden ortaya çıkar: "sorun çıkaran" bir "cemaat"i, bütünleşme amacıyla da olsa parmakla göstermek, söz konusu cemaatin ayrımcılığa uğramasına katkıda bulunur, yabancı düşmanı önyargıları besler ve aslında silinmek istenen grup kimliğini güçlendirme riskini ortaya çıkarır (Fransa'daki Mağribilerin durumu gibi) (Beaud-Noiriel, 2003: 23).

Hakim gruplar tarafından azınlıkları farklılaştırmak için deri rengi ve diğer fiziksel özellikler gibi 'ırk'ı ifade eden 'phenotipik karakterleri'i kapsayan işaretler kurulur. İşaretlerin ikinci grubu giysiler, dil, din ve adetlerin temsil ettiği kültürden oluşur. Üçüncü bir işaret, çoğunlukla sosyal özelliklerin kaynağı olarak görülen ulusal kökendir: az gelişmiş bir ülkenin köken olması dışlamanın ana faktörüdür (Castles and Davidson, 2000: 62). Bugün bu ülkelerde, entegrasyon, asimilasyon ve göçmenlerin uyumları ile ilgili yoğun tartışmalar yaşanmakta, göçmenler sorun yaratan, uyum sağlayamayan ve aşırı sağcılar tarafından ülkelerine geri gönderilmesi gereken topluluklar olarak görülmektedirler.

Nejma Monkachi, göç olgusunun göz ardı edilen farklı bir yönüne dikkat çekerek Avrupalı sosyologların göçmenleri tek bir kategoriye indirgeyerek yoksul ve sosyal zenginliği olmayan bireyler olarak tanımlamalarını ve onların toplumla bütünleşme sorunlarını ele alışlarını eleştirir. Monkachi Avrupalı sosyologların Türk göçmenlerin

mi, Cezayirliler'in mi yoksa Pakistanlılar'ın mı daha kolay asimile oldukları konusunda kıyasıya didiştikleri bugünlerde, daha fakir ülkelerdeki Batı Avrupalı göçmenler üzerine eğilerek bu araştırmacıların bakış açılarını tersine çevirmek ister ve Avrupalı göçmenlere, ülkelerindeki göçmenleri anlamak için icat ettikleri kategorileri uygular.

Ona göre sosyologlar, göçmene tıpkı 19. yüzyıldaki bir köylü gibi, yani kendi folklorü ve Fransızca'dan farklı bir ana dili olan ve o dönemde Fransa'da geçerli olan düşünme tarzlarına ve adetlerine uyum sağlayabilmek için kendi adetlerinden vazgeçmesi gereken bir birey olarak bakarlar. Her iki durumda da araştırmacılar, toplumla bütünleşecek olan kişiyi geçerli davranış normlarını edinmekle kazançlı çıkacak, sosyal bir zenginliği olmayan, yoksul ve daha önceden sahip olduğu yetileri yerleştiği toplumda istikbali için kazanca çevirmekten aciz bir kişi olarak tahayyül ederler. Böylelikle bu olgu, "göçmen=yoksul=sosyal zenginliği olmayan" biçiminde özetlenebilir. Bir ülkeden veya bir mekandan başka bir ülke veya mekana geçiş, göçten bahseden birisi için sadece fakir bir ülke ile zengin ve daha gelişmiş bir ülke arasındaki farkların yol açtığı bir yer değiştirmeden ibarettir.

Bu görüşe karşı Kazablanka'daki Fransız ve Paris'teki Amerikalı göçmenleri örnek alarak zengin ülkelerden gelen göçmenlerin durumlarını inceleyen araştırmacı, bu insanların "sıradan" göçmenlerden farklı tutularak hiçbir zaman toplumsal bir sorun olarak görülmediklerini, yoksul ülkelerden gelen göçmenler için yerleştikleri ülkelerin adetlerine uyum göstermeleri zorunluluk halindeyken zenginlere bu şartların konulmadığını belirtir. Yine bu göçmenlerin diğerleri gibi, kendi dillerinin konuşulduğu sosyal çevreler kurduklarını ve kendi ulusal gruplarını oluşturarak kendi içlerinde yaşadıklarını, buna rağmen bu durumdan şikayet edilmediğini saptar. Daha az gelişmiş bir ülkeden gelmiş olmak, yeterlilik konusunda bir şüpheyi de beraberinde getirdiğinden gelinen yerde yeniden bir meslek öğrenme gerekliliği doğar. Amerikalı göçmenin yüksek sesle konuşması kıskançlıkla karışık hafif bir hoşnutsuzluk yaratırken yoksul bir ülkeden gelen göçmen ise aynı durumda düzene uymaya çağrılır. Bu kişiye nerede, nasıl davranması gerektiğini öğretmek gerektiğine inanılır.

Monkachi'ye göre, Faslılar ve Fransızlar daha az gelişmiş ülkelerden gelen göçmenlere tanımadıkları kendi dil ve adetlerini koruma hakkını, Fransız ve Amerikalılar'a tanırlar. Aynı şekilde, bu göçmenlerin de kendi yaşam tarzlarından

vazgeçmek durumunda oldukları akıllarına dahi gelmez. Sonuç olarak ulusların örtük hiyerarşisi içinde göçmenin kendi ülkesinin konumu, kültürel sermayesi ve genel tutumları onun gelip yerleştiği toplumda hangi şekilde karşılanacağını belirleyen matrisi oluşturur (Monkachi, 2003: 57 vd.).

2.5. Küreselleşme, Göç ve Kimlik

Son yirmi yıldır dünya ekonomisini artan bir ivme ile küreselleşme şekillendirmektedir. Bu şekillendirme çevre olarak tanımlanan gelişmekte olan ülkelerde 'tepeden inme' yöntemlerle gerçekleştirilirken süreçteki belirleyici etken merkez denen en güçlü gelişmiş ülkeler ve onlardan kaynaklanan büyük sermaye olmuş ve olmaktadır. Sanayileşmiş, gelişmiş, bilgi çağına giren, sermayesiyle kültürüyle para birimi yoluyla dünya ekonomisine ilişkin kararlarda ABD ile birlikte etkili olan ülkeler takımını bir bütün olarak düşünmek ve bu bütünü 'Merkez' diye tanımlamak mümkün. Kararları ve koşulları etkileme gücü olmayıp bunlara sadece boyun eğme durumunda kalan ülkeler takımı ise 'Çevre'yi oluşturmaktadır[14]. Küreselleşmenin amacı, büyük sermayenin (merkezin) hiçbir direnişle karşılaşmadan dünya pazarında (çevrede) kârını en yüksek seviyeye çıkarmaktır (Kazgan, 2000: 15 vd.).

Kazgan'ın belirttiğine göre, küreselleşmenin yarattığı büyük değişimler yaşanmaktadır. Değişimin rüzgarı aslında iki boyutta esmekte, bir yanda teknoloji devriminin haberleşmede yarattığı olağanüstü hızlanma ve alan genişlemesi vardır. Elektroniğin sadece haberleşmede yarattığı devrimle kalmayıp ekonominin her kesiminde yeni olanaklar ve üretim biçimleri yaratması, dünyayı yerleşen deyimiyle 'küresel köy'e döndürecek kadar küçültmesi, uzaya açılmada yeni boyutlar eklemesi yaşanıyor. Haberlerin akışı artık sınır tanımıyor, televizyon ekranlarında, bilgisayar ekranlarında her an neredeyse sınırsız haber kaynakları bireyin karşısına gelebiliyor, önünde yeni ufuklar açıyor. Ekonomide yarattığı, topluma getirdiği değişimler ise saymakla biter gibi değil, kimi meslekler yok olup giderken yenileri doğuyor. Düz emeği robotlar yerine getirdikçe vasıfsız emek toplumda giderek güçsüzleşiyor, vasıflı emek toplumun üst katlarına tırmanıyor, devlet erkinin çaptan düşmesi olgusu

[14] Merkez ülkeleri ABD ve onun ardından G-7 olarak tanımlanan diğer güçlü devletler, Japonya, Almanya, Fransa, İngiltere, Kanada ve İtalya izlemektedir, 1997 yılından itibaren bu takıma Rusya Federasyonu da katılmıştır.

ortaya çıkıyor, teknolojinin açtığı yeni ufuklar maddesel dünyamızla birlikte düşünce dünyamızı da değiştiriyor, kuramlar eskiyor, eski anlayışların yerini yenilerine bırakması gerekiyor (Kazgan, 2000: 22).

Küreselleşmenin getirdiği değişikliklere değinen Abadan-Unat'a göre, küreselleşme tek taraflı ya da karşılıklı yeni bağımlılıklar, ulus-ötesi topluluklar, bölgesel ve/veya ikili işbirlikleri yaratmaktadır. Bütün bu gelişmeler yurttaşlık anlayışında, ulus-devletin yaptırım yetkisinde, kimlik oluşumunda önceden kestirilemeyen yeni toplumsal ve ekonomik olguları ortaya çıkarmaktadır.

Tek merkezli bir dünyada yaşamamızdan ileri gelen bu gelişmeler dünyaya yön vermektedir. Gerçekten bir zamanlar kalkınabilecekleri sanılan "Üçüncü Dünya" ülkelerinin çoğu doğal kaynakların kötü kullanımı ya da kötü kullandırılması, tarımın bilerek ihmal edilmesi, denetimsiz kentleşme, yoksulluk, yaşam standardının düşüklüğü gibi nedenlerle ülke nüfusuna yeterli bir iş alanı sağlayamamışlardır. Buna ayrıca, doğrudan ve dolaylı olarak körüklenen etnik, dinsel, bölgesel anlaşmazlıklar yüzünden ortaya çıkan silahlı direniş hareketleri, iç savaşlar ve terör hareketleri eklenince göç ve sığınma alanlarında neden yeni gelişmelerle karşı karşıya bulunulduğu anlaşılmaktadır (Abadan-Unat, 2002: 276-278).

Castles ve Davidson küreselleşmenin insanların ulusal sınırlar arasında hızla yükselen hareketliliği demek olduğunu belirtirler. 1945'ten itibaren olan dönem ve özellikle 1980 sonrası dönem büyük ölçekli göçlerin tüm çeşitlerinin yaşanmasına sahne olmuştur: geçici ve sürekli hareketler, iş gücü göçleri ve mülteci akınları, bireysel ve aile akınları, yüksek yetenekli uzmanlar ve manuel kılavuz işçilerin göçü gibi. Bu göçler, hemen hemen tüm çok gelişmiş ülkelerde ve az gelişmiş ülkelerin birçok bölgesinde yerleşmelere neden olmuştur. Nüfuslar daha heterojen ve kültürel olarak çeşitli hale gelmiştir.

Kolonyalizm ve endüstrileşmenin özünde her zaman insanların hareketi olmuştur. Kolonyalizm döneminde gemiciler, askerler, tüccarlar, yöneticiler ve yerleşimciler, kolonileştirilmiş, aşağı ve tehdit edici unsur olarak ırkçı ideoloji ile tanımlanmış olan 'öteki'ni yönetmek ve sömürmek üzere bu ülkelere gönderilmişti. Kolonyal kârlar metropollere geri akarak endüstrileşme için sermaye sağlamaya giriştiğinde yeni kitle göçleri başladı. Bunlar ilk olarak yoksullaşan kırsal işçilerin yeni endüstriyel kasabalara hareketiydi. Ancak bu kaynaklar kuruduğunda işçiler ulusal sınırlar

boyunca harekete geçtiler: İrlandalılar İngiltere'ye, Polonyalılar ve İtalyanlar Almanya, Fransa ve İsviçre'ye, Doğu ve Güney Avrupalılar, ABD'nin endüstriyel hareketini canlandırmaya gittiler.

Günümüzde ise kolonileştirilmiş 'öteki'nin metropollere döndüğü ve onların nüfusunun ve toplumlarının parçası haline geldiği görülüyor. Batı Avrupa'nın ve Kuzey Amerika'nın her kentinde, etnik heterojenlik kaçınılmaz bir gerçeklik olmuş durumdadır. Bu 'öteki', ev sahibi toplumun insanları ile paylaşılmış bir geçmişe sahip değildir. Kültürel geçmiş, Hristiyan ve İslam gelenekleri arasındaki zıtlıkta görüldüğü gibi çok farklı da olabilir (Castles and Davidson, 2000: 9).

Görülüyor ki küreselleşme çerçevesinde sermayenin yarattığı koşullar, insanların gerek kendi ülkeleri içerisinde çeşitli bölgeler arasında gerek ülkelerine komşu ülkelere gerekse de ulus sınırlarını aşarak endüstri merkezlerine göç etmelerine neden olmuştur ve halen olmaktadır. Küreselleşme göç hareketlerini arttırmakta, dönemin koşullarına göre göçün çeşitli yönlere yoğunlaşmasına yol açmaktadır.

Küreselleşme ulus-devletin işlev ve yetkilerinde de köklü bir değişmeye neden olmuştur. Günlük basında zaman zaman bahsedildiği gibi "ulus-devlet" yok olmamaktadır, işlevi ve etki alanı değişmektedir. Başlangıçta var olan mutlakiyetçi devlet zamanla Avrupa ve Kuzey Amerika'da "ulus-devlet"e dönüşmüştü. Ekonomik açıdan güçlenen orta sınıflarla işçi sınıfları, mutlakiyetçi yönetim biçimlerine karşı koymak suretiyle ortak tarih, kültür ve dile dayandırılan "ulus" fikrini geliştirmişlerdi. Bugün ise küreselleşme ulus-devletin belli başlı özelliklerinin tümünü gölgelemeye, tehdit etmeye başlamıştır. "Ulusal egemenlik" kavramının kapsamı, insan hakları ilkeleri ve devletler hukuku nedeni ile daraltılmaktadır. "Uluslararası Topluluk" (international community) Yugoslavya, Kosova, Afganistan, Filistin-İsrail durumlarında olduğu gibi dış müdahaleleri meşru hatta zorunlu saymaktadır (Abadan-Unat, 2002: 278).

Habermas'ın da belirttiğine göre, bugün bir yandan ulus-devletler içindeki etnik gruplar giderek ayrışma eğilimi içinde ulus-devleti zedelerken diğer yandan, aynı zamanda da küreselleşme ve buna bağlı sınır geçmeler, ulus-devlet sınırlarını zorlamaktadır. Bir yandan çok etnili ulus-devletler çözülüp yeni yeni ulus-devletler oluşurken bir yandan da eski merkezi ulus-devletlerin büyük şehir merkezleri göçmenler, başka ulus vatandaşları ile gittikçe dolmakta ve çok uluslu, çok kültürlü

yeni yaşamlarıyla ulus-devletler ortaya çıkmakta, uluslar kendi bünyelerindeki diğer yeni uluslara, kitlelere göre düzenlemeler yapmak zorunda kalmaktadırlar. Pek çok karmaşık yönüyle ulus-devlet günümüzde değişime uğramaktadır.

Hegel'e göre, tarihsel her bir yapı olgunluğa eriştiği anda yok olmaya mahkumdur. Ulus-devlet zamanında, parçalanma sırasında fark edilmiş ilk modern toplumsal entegrasyon biçimlerine işlevsel bir eşdeğer bulmaya, adeta zorlayan tarihsel gelişmeye inandırıcı bir yanıttı. Bugün, yine benzer tarihsel bir süreçle karşı karşıyayız. İlişkilerdeki ve iletişimdeki küreselleşme, ekonomik üretimin ve parasal kaynakların küreselleşmesi, teknoloji ve silah transferinde özellikle de ekolojik ve askeri risklerde küreselleşme artık bizleri, bir ulus-devlet çerçevesi içerisinde ya da daha önce alışılagelmiş yollarla egemen devletlerin birleşerek çözemeyeceği sorunlarla karşı karşıya bırakmaktadır. Eğer bunlar bir aldatmaca değilse ulus-devlet egemenliğinde yaratılan bu boşluk giderek daha da artacak, siyasi açıdan medeni hakları kullanma yeterliliğinin uluslar-üstü düzeyde yapılandırılmasını ve kurumsallaştırılmasını gerektirecektir. Bunun başlangıcı halihazırda belirmekte, Avrupa, Kuzey Amerika ve Asya'da kıtasal rejimler için bugün hala oldukça etkisiz çalışan Birleşmiş Milletler'e gerekli altyapıyı sağlayabilecek, devletler-üstü örgütlenme biçimleri ortaya çıkmaktadır (Habermas, 2002: 15).

Kazgan da ulus-devletin değişimine değinerek bunun küreselleşme sonucu olduğunu vurgular. 21. yüzyıl başlarken Çevre'nin başlatılan küreselleşme sürecine katılması önündeki en önemli engel ulus-devletti, çünkü yeni uluslaşan bu ülkelerde devletin ekonomideki işlevleri çok olduğu gibi, piyasa ekonomisine müdahalesi de çok yoğundu. Bu bakımdan ulus-devlete en büyük saldırı, ulus-devletin henüz palazlandığı Çevre'de olmaktadır.

Kazgan'a göre, ulus-devletin aşılmasında iki boyut devreye girmiştir: Birincisi, ulus-devlet ekonomi düzlemindeki yetkilerini giderek ulus-üstü kurumlara devretme durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bunun bir ayağını ulus-üstü, neredeyse küresel çapta üyesi olan küresel örgütler (IMF, OECD,GATT, DTÖ) çerçevesinde alınan kararlar, ikinci ayağını bölgesel işbirliği anlaşmaları oluşturuyor. Bu iki ayak ulus-devletin karar alma, uygulama ve denetleme gücünü aşındırmaktadır. İkincisi, yerel yönetimlerin giderek güçlendirilmesi, merkezi devletin olanaklarının, yetkilerinin ve sorumluluklarının kendi içindeki alt birimlere devredilmesi olmaktadır. Yani, yerel yönetimlerin giderek mali, idari, ekonomik düzlemde özerkleşmesi ile merkezi

devlete bağlılığın azaltılması amaçlanıyor. Böylece ulus-devletin erkinin tepeden ve tabandan aşındırılması yoluyla sadece bir 'ara-örgüt' haline dönüşmesi süreci başlatılmış bulunuyor (Kazgan, 2000: 32 vd.).

Bugün artık ulus kimlikleri ve ulusların sınırları tartışılmakta ve ulus vatandaşlığı yerine yeni vatandaşlık modelleri üzerine düşünmek gerektiği söylenmektedir. Ulus-devletin sınırları giderek bulanıklaşmakta, topraksızlaşmaktadır. Vatandaşlık ulus sınırlarını aşmaya zorlanmakta, küresel vatandaşlık modeli öne sürülmektedir. Yeni bir millenium ile birlikte insanlar, sermaye ve bilgi artarak sınırları geçmekte, bir ulusal toplumun onun coğrafi sınırlarına bağlı olması gerektiği fikri kısıtlayıcı kalmaktadır.

Bu önemli yapısal değişiklikler, toplumların demografik yapılarında ortaya çıkan köklü değişikliklerden kaynaklanmaktadır. Ulus-devletin dayanmakta olduğu "ulusal birlik" kavramı ortadan kalkmamakla birlikte, sosyal bilimlerin yeni yeni irdelemeye başladıkları oluşumlar nedeni ile değişik bir veçhe kazanmaktadır. İnsanların yüksek devingenliği, ekonomik ya da siyasal nedenlerle kopup büyüdüğü ülkeden farklı bir yerde yerleşmesi, gerek gittiği gerekse yeni geldiği toplumun dokusunda yeni birleşmelere yol açmaktadır. Bilimsel literatür bu oluşumlara "ulus-ötesi topluluklar" (transnational communities) adını vermektedir (Abadan-Unat, 2002: 280).

3. ALMANYA'DA TÜRKLER

3.1. Türkiye'den Almanya'ya İlk Göç Hareketleri

Osmanlı Devleti'nde yüzyıllar boyunca Avrupa'ya göç pek ilgi görmemiştir. İşgal ettiği bölgelerde Hristiyanlığı zorla kabul ettiren Hristiyan hükümdarların zorbalığı, seyahat eden Müslümanlar için dostça bir yaklaşım sunmuyordu. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'ya varan ilk Türkler, 'Ganimet Türkler' (Beute Türken) olarak adlandırılan savaş esirleridir. Örneğin, 1683 ve 1686 yılları arasında sekiz yüzün üzerinde Türk savaş esiri Macaristan'dan Münih'e getirilmiştir, bu esirlerin birkaç on yıl boyunca azınlık olarak burada yaşadıkları izlenebilmektedir.

Osmanlı Devleti ilk olarak 17. yüzyılda Avrupa'ya politik elçiler göndermeye başlamış, 18. yüzyıldan itibaren Paris, Londra, Viyana ve Berlin gibi kentlerde yerleşik Osmanlı sefaretleri kurulmuştur. Bu sırada Osmanlı Devleti ile Almanya ve Avrupa arasındaki ekonomik ve politik ilişkilerde yakınlaşma başlamıştır. 19. yüzyılda gelişen askeri işbirliği ile yüzyılın sonunda Türk askerlerin de Almanya'ya gönderilmeleri söz konusu olmuştur.

Osmanlı Dönemi'nde öncelikle Müslüman olmayan azınlıklar Avrupa ile bağlantı kurmuş, büyük kentlerdeki zengin Ermeni ve Yunanlılar çocuklarını eğitim görmek üzere Avrupa'ya göndermişlerdir. II. Abdülhamit Dönemi'nde (1876-1909) yaklaşık 1000-2000 öğrenci Osmanlı Devleti'nden Batı Avrupa'ya gitmiştir. 1915-1918 yılları arasında İstanbul Üniversitesi'nin kuruluşuna bir grup Alman profesör de katılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından kısa süre önce Berlin'de, öğrenci ve çırak, orduda eğitim için bulunan asker, sigara endüstrisinde çalışan ilk 'misafir işçiler' ve bazı politik kaçaklar olmak üzere yaklaşık 1300 Türk yaşamaktaydı.

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, Kurtuluş Savaşı dönemi ve 1923'te cumhuriyetin kuruluşu sonrası, 19. yüzyıldan beri gelişen Osmanlı mülteci akınları ve göçleri en yüksek noktasına ulaşmıştır. 1935 yılında Türkiye 16 milyon nüfusa sahipken yaklaşık 1 milyon kişi yabancı bir ülkede doğmuştu.

Almanya ve Türkiye arasındaki yakın ilişkiler Atatürk döneminde korunurken halefi İsmet İnönü Nasyonal Sosyalist Almanya'ya karşı mesafeli ve dikkatli durmuştur. 1920'lerin sonuna kadar Almanya'da yaşayan Türkler'in sayısı aşağı yukarı sabit kalmış -örneğin Berlin'de 1200-1900 arası-, sonrasında hızla azalmıştır (Greve, 2003: 24 vd.).

Türk hükümeti, Türk-Alman dostluk anlaşmasının imzalanmasından çok kısa süre sonra, askeri öğrencilerin ve subayların Almanya'da eğitim görmelerini sağlamak üzere girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Milli Müdafaa vekaleti, 1924 yılının yazında, yedi sanat okulu ve mühendislik öğrencisini birkaç yıllık teknik eğitim için Almanya'ya göndermiş, bu grubu bir süre sonra beş öğrenci daha izlemiştir. 1932 yılı yazında Almanya'da 137 Türk öğrenci çeşitli yüksekokullarda öğrenim görmekteydi (Koçak, 1991: 43, 47).

1937-38 öğretim yılında yurtdışında devlet hesabına yükseköğrenim gören öğrenci sayısı, 230'u erkek ve 43'ü kız olmak üzere toplam 273'tü ve bunların 100'den fazlası Almanya'daydı. 1937 yılının ilkbaharında, yurtdışında yükseköğrenim gören Türk gençlerinin % 80'i Almanya'da bulunuyordu.

18 Kasım 1925 tarihinde kurulan "Berlin Türk Öğrenci Derneği" (Türkischer Studentin Verein Berlin), 1931 yılında "Berlin Türkiye Türk Talebesi Cemiyeti" adını almış, 1932 yılı başında ise bu ad "Berlin Türk Talebe Birliği" olarak değiştirilmiştir (Koçak, 1991: 181).

Buna karşın Nazi Yönetimi Almanya'da iktidarı ele geçirdiğinde ters yönde, Almanya'dan Türkiye'ye göç yaşanmıştır. Özellikle bu yıllarda kurulan Türk üniversitelerinde Almanya'dan göç eden profesörler önemli bir rol oynamıştır. 1945 yılına kadar yaklaşık 100 Alman profesör ve bunların pek çok yakını İstanbul ve Ankara'ya göç etmişlerdir (Greve, 2003: 24 vd.).

3.2. Almanya'ya İşçi Göçü

Daha önce yaşanan bazı göç hareketlerine karşılık Türkler'in Almanya'ya kitlesel göçü ilk olarak işçi göçü ile başlamıştır. Nermin Abadan-Unat, Avrupa'ya yönelen Türk dış göç hareketini beş aşamada incelemektedir. İlk aşamada, 1950'li yıllarda bireysel girişimler ve özel aracılar yoluyla gerçekleşen Türkiye'den Almanya'ya göç, İtalya, İspanya, Yunanistan'dan giden işçilerden farklı bir özellik taşımaktaydı. Diğer Akdeniz ülkelerinden yapılan işçi ithali baştan itibaren ikili anlaşmalar yoluyla düzenlendiği halde, Türkiye'den giden işçiler ilk önceleri mesleki bilgilerini artırma çerçevesinde çağrılmış, bu girişimde İstanbul'da faaliyet gösteren ve eşleri Alman olan bazı işadamları ile o dönemde Almanya'ya yerleşmiş bulunan bazı Türk serbest meslek mensupları gibi özel şahıslar belirleyici rol oynamışlardır.

Bu dönemde bazı Türk sanat okullarından Almanya'ya staj yapmak ve çalışmak üzere kişiler gönderilmiştir. 1957 yılında Türkiye'deki Sanat Okulları Mezunları Derneği'nden on kişilik bir stajyer kafilesi, Kiel ve Schleswig-Holstein eyaletinin çalışma bakanlığı tarafından çeşitli kurumlara yerleştirilmiştir. Daha sonra bu sayı yükselme göstermiş, staj yapmaya gidenlerin sayısı artmıştır.

Türkiye'deki endüstri çalışmalarını hızlandırmak amacıyla karşılıklı işbirliğine girilmiş, Alman Sanatkarlar Genel Merkezi (Zentralverband des Deutschen Handwerks) ile Türkiye Esnaf ve Sanatkarlar Konfederasyonu arasında ilişki kurularak çeşitli alanlarda iş yapan sanatkarların mübadelesi devam etmiştir. 1959 yılında, Hamburg'daki Esnaf Odasının katkıları ile Türk-Alman Ekonomik İlişkiler Araştırma Enstitüsü (Forschungsinstitut für deutsch-türkische Wirtschaftsbeziehungen) kurulmuştur.

1960 yılı başlarında Türkiye ve Batı Almanya'daki sanatkar mübadelesi bakanlıklar arası bir komisyona havale edildikten kısa bir süre sonra, 27 Mayıs 1960'da askeri müdahale olmuştur. Yeni hazırlanan 1961 anayasası ile birlikte Türk vatandaşlarına seyahat hürriyeti temel bir hak olarak tanınınca Türk dış göç hareketi yeni bir kimliğe bürünmüş ve göç edenlerin sayısı hızla artmıştır (Abadan-Unat, 2002: 40 vd.).

Savaş sonrasında Almanya'nın endüstri ve sanayinin ihtiyacı olan iş gücünü soğuk savaş dolayısıyla Doğu ülkelerinden sağlayamaması, Almanya'yı güneydeki ülkelere yöneltmiş, 1955 yılında İtalya ile işçi alım anlaşması imzalanarak ilk olarak İtalyan

işçileri Almanya'ya gitmişlerdir. Bu dönemde Almanya'nın ihtiyacı olan iş gücünün yüksekliği daha pek çok ülke ile anlaşma yapılmasına yol açmış, İtalya'yı 1960 yılında İspanya ve Yunanistan, 1961 yılında Türkiye, 1963 yılında Fas, 1964 yılında Portekiz, 1965 yılında Tunus ve son olarak 1968 yılında Yugoslavya izlemiştir.

Almanya'da bugün 2,5 milyonu bulan Türk toplumunun oluşum temelleri, bilinçsiz bir biçimde 30 Ekim 1961 yılında, Türk ve Alman hükümetleri arasında imzalanan işçi alım anlaşmaları ile atılmıştır. Bu dönemde Almanya'da, 572.758 açık iş pozisyonuna karşılık 94.856 işsiz bulunmaktaydı. Türk ve Alman hükümetleri görüşmelerinin başlangıcında, Türkiye'nin Almanya'ya işçi gönderme teklifini Alman bürokratlar, Türkiye laik bir devlet olmasına karşın Arap ülkeleri ile karşılaştırarak oldukça çekimser karşılamışlardır, ancak Türk hükümetinin özel bir kararlılık göstererek Türkiye'nin NATO üyeliğini ve Bonn Anlaşması'nı koz olarak kullanması ile Türkler'e Almanya kapıları açılmıştır.

Türk hükümetinin bu anlaşmayı imzalamak istemesinin en önemli nedeni, öncelikle Türkiye'deki işsizlik baskısını azaltmak, bunun yanı sıra işçilerin ailelerine gönderdikleri para ile döviz akışını sağlamak ve de uzun vadede Almanya'da çalışarak teknik bilgi sahibi olan kişilerin yurda döndüklerinde bu bilgilerini Türk endüstrisine aktarmalarını sağlamak olmuştur. (Eryılmaz, 2002: 1). 1962 yılında Türkiye ilk Beş Yıllık Kalkınma Planını (1962-67) yürürlüğe koymuş, bu plan gereğince nüfus artışını frenleyecek önlemlerle birlikte "artan iş gücü ihracatı" bir plan hedefi olarak kabul edilmiştir. Plancıların varsayımı, vasıfsız işçilerin yurt dışına gönderilmesi ile Türkiye'nin endüstrileşmesi için gerekli eğitilmiş elemanları sağlayabilecekleridir. Bu arada Batı Alman işverenlerin –tercihen vasıflı- olmak üzere durmadan artan işçi istekleri, hem Batı Almanya'nın yabancı nüfusunda hem de Türkiye'nin dış göç akımında olağanüstü hızlı bir gelişmeye yol açmıştır. 1960 yılında 2.700 işçi Almanya'ya gitmiş, 1963'te bu sayı 27.500'e yükselmiştir. Ünlü "Gastarbeiter" (konuk işçi) kavramı, bu dönemde oluşmuştur (Abadan-Unat, 2002: 43).

Yapılan anlaşmaya göre, Almanya ile İtalya, İspanya ve Yunanistan arasında yapılan anlaşmalardan farklı olarak Türk işçiler, "rotation" (dönüşümlülük) ilkesine dayanarak iki yıl çalışma ve oturma iznine sahip olabilecek ve ancak gerektiğinde bu süreyi sadece üç yıla kadar uzatılabilecektir. İstanbul'da kurulan irtibat ofisinde işçiler genel ve sağlık kontrolünden geçirilecek, bu şekilde Almanya'ya salgın

hastalık taşınması engellenecektir. Dikkat çekici bir nokta, diğer ülke anlaşmalarında yer alan aile birleşmelerinin mümkün olabileceği ibaresi, Türkiye ile olan anlaşmada bulunmamakta, bununla uzun süreli kalma ve göçmenlik engellenmeye çalışılmaktadır. Anlaşma yapılan diğer ülkeler İtalya, İspanya ve Yunanistan ile karşılaştırıldığında, Türkiye ile ikinci sınıf bir anlaşma yapılmıştır.

1970'li yıllarda konuk işçi kabul eden Avrupa ülkeleri, yabancı iş gücünün "geçici" olmayıp "kalıcı" olduğuna kanaat getirdiler. Bu eğilimi gören hükümetler, göçmen kabul eden ülkelerle sosyal hakların tanınması için görüşmeler başlattılar. Türkiye ile imzalanan bir seri sosyal güvenlik anlaşması çerçevesinde, yabancı işçiler sağlık bakımı, iş kazaları, sakatlık, ölüm hallerinde sosyal sigorta kapsamına alınarak kendilerine doğum ve çocuk yardımı, işsizlik ve emeklilik hakları tanındı.

1961 ve 1973 yıları arasında Almanya'ya 865.000 işçi gitmiştir. Bu arada, iki yıl ile sınırlı olan anlaşmalar Alman işverenlerin rotasyonun dezavantajlarını öne sürmeleri ve Türk işçilerinden memnuniyetlerini belirtmeleri sonucu uzatılarak bu sınır kaldırılmıştır. Bu kararla birlikte istemedikleri bir ülkede para biriktirmek için bulunan insanlar, ne mutlu ne de memnun oldukları bu ülkede planladıklarının aksine göçmen olmuşlar, aynı zamanda Almanya da isteği dışında bir göç ülkesi haline gelmiştir (Eryılmaz, 2002: 1 vd.).

1973'ten itibaren etkisini gösteren küresel ekonomik olaylar, yabancı iş gücüne karşı uygulanan kamu politikalarını kökten değiştirmiştir. Ham petrolün fiyatını dört katına çıkaran 1973-1974 petrol ambargosu, ekonomik bunalım ve Avrupa'da yaygınlaşan işsizlik, Avrupa ülkelerinde yabancı işçi alımını durdurma kararına neden olmuştur. Bu tarihten itibaren yeni işçi alımları sona erdirilmiş, ülkeye gelen yabancı işçilerin çalışması engellenmemekle birlikte onlara ülkelerine dönmeleri öğütlenmiştir. 1973 yılında Federal Almanya'ya 103.753 işçi gelmesine karşılık, 1975 yılında sadece 640 işçiye çalışma izni verilmiştir. Buna rağmen Türk göçmen ailelerin sayısı, aile birleşmeleri yoluyla sürekli olarak artmaya devam etmiştir.

Bu dönem, işçilerin gelecek projeleri konusunda yaşadıkları belirsizliği simgelemektedir. İşçiler bir yandan vatana dönüp düşlerini gerçekleştirecekleri hayaline sadık kalmak isterken, öte yandan ana yurttaki yaygın işsizlik, artan şiddet ve siyasal istikrarsızlık nedeni ile büyük bir çoğunluk halinde dönüşlerini emeklilik dönemine ertelemişlerdir. Bu belirsizlik aynı zamanda göçmen işçilerin ailelerini

yanlarına getirtme nedeni olmuş, böylece aile birleşmesi çoğunluğun yaşam tarzı haline gelmiştir.

Almanya'da ailelere çocuklar için verilecek paralar konusunda yapılan bir değişiklik de Türk nüfusunun artmasında önemli bir rol oynamıştır. Daha önce yerli yabancı ayrımı olmaksızın verilen çocuk paralarında 1 Ocak 1975'ten sonra bir düzenleme yapılmış ve Almanya'da yaşayan çocuklara, ana yurtta yaşayanlara göre daha fazla para ödenmesi kararlaştırılmış, Türkiye'de kalan çocuklara aile içindeki çocuk sayısına göre, ayda 10-70 DM gibi bir tazminat ödenirken, Almanya'daki çocuklara ayda 50-120 DM ödenmiştir. Bu durum, çoğu ailenin o zamana kadar Türkiye'de bulunan çocuklarını Almanya'ya getirmelerine ve de göçmen nüfusta doğurganlık oranının önemli ölçüde artmasına neden olmuştur. 1974-1980 yılları arasında Federal Almanya'da yaşayan küçük çocuk sayısında %129,8 bir artış görülmüştür (Abadan-Unat, 2002: 51).

Bu dönemde Türkiye'deki politik ve ekonomik durumun güven verici olmayışı, aşırı sağ ve solun çatışma içinde olması işçilerin dönmemesinde etkili olmuş, 1975 yılından itibaren Türkiye'den aile birleşimleri artarak devam etmiştir. 1980 yılındaki askeri darbe sonrası, bu göçmenlere politik mülteciler ve Kürtler de eklenmiştir. (Eryılmaz, 2002: 4). 1978 sonrası Avrupa'da daha da yaygınlaşan göçmen kabul etmeme politikası, pek çok göçmen adayının siyasal iltica yoluyla Almanya'ya gitmesine neden olmuştur. 1976 yılında siyasal baskı şikayetiyle başvuranların sayısı 809 iken, bu sayı dört yıl sonra 57.913'e fırlamıştır. 1980 yılından sonra önlem olarak Alman hükümeti tarafından iltica hakkını ileri sürenlerin özel kamplara yerleştirilmeleri ve çalışma hakkı verilmemesi sonrası, bu sayı önemli ölçüde azalmıştır (Abadan-Unat, 2002: 56).

Aile birleşimleri ile işçiler kaldıkları barakalardan evlere taşınmaya başlamışlardır. 1980'lerde genel olarak Türk nüfusunun % 80'i apartmanlarda yaşarken, %10'u yurtlarda kalmaya devam etmiştir. Almanya'da ileri teknolojinin kullanılması, yeniden yapılanma ve ocakların kapanması ile işsizlik oranı artmaya başlamıştır. Bu dönemde yabancılar konusunda ülkenin siyasilerinin hararetli tartışmaları etkisi ile Kohl hükümeti, 28 Kasım 1983'te '"Yabancıların Dönüşünü Özendirme" yasasını yürürlüğe koymuştur; bu yasa ile 31 Ekim 1983 ve 30 Haziran 1984 tarihleri arasında ana yurtlarına dönmeyi kabul eden Yugoslav, Türk, İspanyol, Portekiz, Fas, Tunus ve Kore uyruklu yabancılara belli koşullar karşılığında 10.500 DM tutarında bir

yardım yapılacak ve ayrıca reşit olmamış her çocuk için de 1.500 DM ödenecekti. Yasa ayrıca, adı geçen yabancıların çalıştıkları süre boyunca ödedikleri emeklilik kesintilerinin beklemeden iadesini de öngörüyordu. Bu yasal önlemler Almanya'daki Türk işçi nüfusunda % 5,4'lük bir düşüşe yol açmış, 1984'te yaklaşık 250.000 Türk işçisi ana yurda geri dönmüştür (Abadan-Unat, 2002: 58 vd.).

1980'li yıllarda bir yandan Almanya'da yetişen ikinci kuşağın eğitim sorunları ön plana çıkmış, ülkede kalıcı bir duruma geçen Türkler'in uzun vadeli sorunları belirginlik kazanmaya başlamıştır. "black headed" (ahmak) ya da "kanacken" olarak adlandırılan ikinci jenerasyon da aileleri gibi iki kültür arasında kalmıştır. Dil, adaptasyon ve ayrımcılık problemlerine ek olarak bu gençler, eğitim ve kendi ailelerinin desteğinden mahrum kalmışlardır. Pek çoğu yüksek öğrenim görmemiş, pek azı profesyonel eğitim almıştır (Eryılmaz, 2002: 5).

Göçmenlerin hukuksal durumuna bakılacak olursa 1991 yılında çıkan yeni "Yabancılar Yasası" (Ausländergesetz) ve 1993 yılında çıkan "Göçmen ve Sığınmacılar Yasası" (Gesetz zur Änderung Asylverfahrens, Ausländer-und staatsangehörigkeitsrechtlicher Vorschriften) yeni tartışmalar yaratmış ve toplumun dikkatini yabancılara çekmiştir. Göçmenlere ilk kez yurttaşlık elde etme hakkı sağlayacak bu iki yasaya göre, iki tür 'yabancı' (Ausländer) grubu yasal olarak yurttaşlığa kabul edilme hakkını elde etmiştir. Paragraf 85, 16-23 yaşları arasında, Almanya'da sekiz yıldan fazla ikamet eden ve en az altı yıl okula devam eden, ağır suçlardan mahkum olmamış yabancıların yurttaşlığa kabul edilme hakkına sahip olduklarını belirtir. Buna ek olarak paragraf 86, Almanya'da en az on beş yıl ikamet eden ve oturma iznine sahip olan göçmenlerin yurttaşlığa kabul edilme hakkına sahip olduklarını belirtir. Başvuran kişinin ağır cezadan hüküm giymemiş olması ve finansal bağımsızlığa sahip olması da bu paragrafa göre yurttaşlığa kabul açısından nihai öneme sahiptir. AB dışı göçmenlere ya da ikamet eden yabancılara, T.H. Marshall'ın sosyal ve medeni haklar olarak tanımladığı haklar verilmiş, fakat siyasal haklar verilmemiştir. Önemli sayıdaki göçmenin siyasal katılımını reddeden yasal engeller, Almanya'daki Türk göçmenlerin siyasal açıdan etnik cemaatçi bir çizgide örgütlenmelerine temel oluşturmuştur. Almanlar'ın ısrarla sürdürdükleri dışlayıcı yabancı statüsüne (Ausländerstatus) tepki olarak Türk göçmen cemaatleri güçlü etnik bağlar geliştirme ve etnik sınırları koruma eğilimi içine girmişlerdir. (Kaya ve Kentel, 2005: 20, 21) Maddeler detaylı olarak incelendiğinde, yasa koyucunun sırf

devlete külfet yüklemeyen ve mutlak bir uyum yeteneğine sahip olduğu varsayılan kimseleri gözettiği ve yabancılarla yerliler arasındaki sert ayrımın devam ettirildiği görülmektedir. Özellikle çifte vatandaşlık konusunda sürdürülen direnme, Almanya'yı diğer göçmen kabul eden ülkelerden önemli ölçüde ayırmaktadır (Abadan-Unat, 2002: 61 vd.).

Yine bu dönemde Almanya'da yabancı düşmanlığı artan bir tartışma konusu olmaya başlamıştır. 1992 yılında Mölln'de üç, kısa bir süre sonra Mayıs 1993'te Solingen'de beş Türk, Neo-Naziler tarafından kundakçılık saldırısı sonucu öldürülmüştür. Bu korkunç olaylar Türkler arasındaki huzursuzluğu arttırmış ve Türkler'in korku ve panik içinde yaşamasına neden olmuştur (Eryılmaz, 2002: 5).

1 Ocak 2000'den bu yana yürürlükte olan yeni yasa, ülkenin yurttaşlığa kabul etme sürecinde uyguladığı soy ilkesini (jus sanguinis) kısmen değiştirmektedir. Artık Almanya'da doğmaktan ötürü (jus soli, toprak ilkesi) Alman yurttaşlığına hak kazanmak mümkün olacaktır. Yeni yasaya göre, yabancı ülkelerin yurttaşlarının Almanya'da doğan çocukları, söz konusu çocuğun anne babası en az sekiz yıl yasalara uygun bir şekilde Almanya'da ikamet etmişse ve oturma iznine sahipse ya da en az üç yıllık sınırsız oturma iznine sahipse Alman yurttaşı olabileceklerdir. Yasanın onaylanmasından önce Almanya'da doğan on yaşını geçmemiş çocuklar ise otomatik olarak Alman vatandaşlığına geçebilecek, on sekiz yaşına geldikleri tarihten itibaren beş yıl içerisinde, Alman ya da Türk vatandaşlığı arasında seçim yapacaklardır. Diğer bir deyişle bu tür insanlar iki uyruktan birini seçmek zorundadırlar (Kaya-Kentel, 2005: 21). Nermin Abadan-Unat'ın vurguladığı gibi, bu madde sadece simgesel bir değer taşımaktadır. Görülüyor ki, Alman yasa koyucu, Türk vatandaşlarının doğdukları ülkeye karşı bağlılığını koparmak ve ülkelerinde yaşamlarını sürdürmeye kararlı kişileri entegrasyon yolu ile eritmek kararındadır (Abadan-Unat, 2002: 61).

Diğer ülkelerde yaşayan göçmenlere ve Almanya'da yaşayan Avrupa Birliği üyesi ülke vatandaşlarına çifte vatandaşlık hakkı verilmesi mümkün iken, aynı koşulları sağlayan Türk vatandaşları -ve tüm Müslüman vatandaşlar- Alman vatandaşlığını almak için kendi vatandaşlıklarından çıkmak zorundadırlar. Genç Türk nüfusun asimile edilmesi amacına işaret eden bu yaklaşım, tepki olarak genç jenerasyondan pek çok kişinin ömür boyu Almanya'da yaşamasına karşın Türk vatandaşı olarak

kalmasına neden olmakta, entegrasyon ve asimilasyon tartışmaları Alman toplumunda en çok yer eden konuların başında gelmektedir.

Bugün 2,5 milyonu bulan nüfusu ile Almanya Türk Toplumu, bir yandan Almanya'daki siyasal, kültürel ve sosyal haklarının mücadelesini verirken diğer yandan Türk kimliklerini koruma ve asimilasyona karşı durma çabası içindedirler.

3.3. Sayılarla Almanya Türk Toplumu

Almanya'nın en büyük yabancı etnik grubunu oluşturan, kırk altı yıllık göç tarihini geride bırakan, bugün dördüncü nesilin yaşadığı, artık bu ülkede kalıcı olduğu kesinleşen Almanya Türk Toplumu'nun başlangıçtan itibaren sayısal verilerine bakılacak olursa iki ülkede gelişen siyasal, toplumsal, ekonomik olaylara paralel olarak Almanya Türk diasporasının nasıl oluştuğu takip edilebilmektedir.

Tablo 3.1.

31 Aralık 2003 İtibari ile Ülkelere Göre Almanya'daki Yabancı Nüfus[15]

Vatandaşlık	Almanya'daki Yabancılar			
	Toplam	Erkek	Kadın	%
Yabancılar toplam	7.334.765	3.894.684	3.440.081	100
1.Türkiye	1.887.661	1.010.836	866.825	25,6
2.İtalya	601.258	356.354	244.904	8,2
3.Sırbistan- Karadağ	568.240	309.136	259.104	7,7
4.Yunanistan	354.630	193.771	160.859	4,8
5.Polonya	326.882	157.387	169.495	4,5
6.Hırvatistan	236.570	118.782	117.788	3,2
7.Avusturya	189.466	102.440	87.026	2,6
8.Rusya Federasyonu	173.480	72.518	100.962	2,4
9.Bosna-Hersek	167.081	86.667	80.414	2,3
10.Portekiz	130.623	72.734	57.889	1,8
11.İspanya	125.977	65.043	60.934	1,7
12.Hollanda	118.680	64.861	53.819	1,6
13.İngiltere	113.578	68.361	45.217	1,5
14.Fransa	113.023	52.521	60.502	1,5
15.ABD	112.939	64.702	48.237	1,5
16.Romanya	89.104	43.334	45.770	1,2
17.Vietnam	88.208	45.893	42.315	1,2
18.Irak	83.821	55.473	28.348	1,1
19.İran İslam Cumhuriyeti	81.495	47.010	34.485	1,1
20.Fas	79.794	48.069	31.725	1,1
21.Çin	76.743	42.884	33.859	1,0
22.Afganistan	65.830	36.179	29.651	0,9
23.Makedonya	61.019	33.420	27.599	0,8
24.Kazakistan	57.312	26.248	31.064	0,8
25.Macaristan	54.714	32.943	21.771	0,7
26.Lübnan	46.812	27.714	19.098	0,6

[15] Kaynak: Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004.

Federal Hükümet Göç, Mülteciler ve Entegrasyon Sorumlusu'nun 2004 yılında yayınlanan son verilerine göre, 2003 yılı sonu itibarı ile Almanya'nın nüfusu 82.531.700'dür. Nüfus içinde toplam 7.334.765 yabancı yaşamakta, yani toplam nüfusun % 8,9'u yabancılardan oluşmaktadır. Yabancılar içinde en büyük grubu 1.887.661 nüfus ile Türkler meydana getirmekte, böylece toplam yabancı nüfusunun % 25,6'sını, yani yaklaşık ¼'ünü Türkler oluşturmaktadır. Bunu % 8 ile İtalyanlar, % 8 ile Sırbistan ve Karadağlılar, % 5 ile Yunanlılar ve diğerleri izlemektedir.

Yabancıların yaklaşık olarak diğer bir çeyreği, yani % 25,2'si Avrupa Birliği ülkelerinden gelmekte, bu grup içinde en büyük sayıyı % 32,5 ile İtalyanlar oluşturmakta, devamında % 19,2 ile Yunanlılar, % 10,2 ile Avusturyalılar, % 7,1 ile Portekizliler, % 6,8 ile İspanyollar, % 6,4 ile Hollandalılar, % 6,1 ile İngilizler ve % 6,1 ile Fransızlar gelmektedir (Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004: 3, 4).

Bu son araştırmalara göre, Almanya'daki Türkler'in sayısı, Almanya'daki Avrupa Birliği vatandaşı yabancılardan daha yüksektir. Dikkate değer diğer bir sonuç, başlangıçta "konuk işçi" olarak daha çok erkek nüfusundan oluşan Türkler'in, bugün yaklaşık olarak eşit sayıda kadın ve erkeğin yer aldığı bir Türk toplumuna dönüşmüş olmasıdır. 2003 yılı sonundaki sayısal verilere göre, 1.887.661 olan Türk nüfusunun 1.010.836'sı erkek, 866.825'i kadınlardan oluşmakta ve bu sayılar demografik yapının değişimini açıkça ortaya koymaktadır (Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004: 18).

Tablo 3.2

1960-2003 Yılları Arasında Federal Almanya'daki Türk ve Diğer Yabancı Vatandaşların Nüfus Gelişimi ve Oranları[16]

Yıllar	Toplam Yabancı Sayısı	Toplam Türk Vatandaşı	Türkler'in Oranı (%)	Yabancıların Toplam Nüfusa Oranı (%)
1960	686.200	2.700	0,4	1,2
1970	2.976.497	469.200	15,8	4,9
1975	4.089.594	1.077.100	26,3	6,6
1980	4.453.308	1.462.400	32,8	7,2
1985	4.378.942	1.400.400	32,0	7,2
1990	5.342.532	1.694.649	31,7	8,4
1992	6.495.792	1.854.945	28,6	8,0
1994	6.990.510	1.965.577	28,1	8,6
1995	7.173.866	2.014.311	28,1	8,8
1996	7.314.046	2.049.060	28,0	8,9
1997	7.365.833	2.107.426	28,6	9,0
1998	7.319.593	2.110.223	28,8	8,9
1999	7.343.591	2.053.564	28,0	8,9
2000	7.296.817	1.998.536	27,4	8,9
2003	7.334.765	1.887.661	25,6	8,9

Göçün başladığı 1960'lı yıllardan itibaren Almanya'daki yabancıların ve Türkler'in sayısal gelişimine bakılacak olursa 1960 yılında 686.200 olan yabancı sayısının 2003 yılında 7.334.765'e, genel nüfus içinde yabancı nüfus oranının ise 1960 yılında % 1,2 iken 2003 yılında % 8,9'a yükseldiği görülür. Bu durum, Almanya'nın endüstrileşme süreci sonrasında nasıl tek uluslu bir toplumdan çok uluslu ve çok kültürlü bir topluma dönüştüğünün açık göstergesidir. Bugün nüfusun neredeyse % 10'a yakın bir bölümü yabancılardan oluşmaktadır. Alman vatandaşlığına geçen yabancıların sayısı bu tabloda yer almadığından, başka bir deyişle Alman nüfus sayısı içinde yer aldığından, Alman vatandaşı olan yabancılar da eklendiğinde buradaki % 8,9 oranı çok daha fazla artacaktır.

Nitekim Federal Alman İstatistik Dairesi´nin toplam nüfusun % 1´lik bölümüne uyguladığı yıllık örneklem nüfus sayımında, 2006 yılında ilk defa olarak göçün

[16] Kaynak: Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004.

kapsamı sayılarla ortaya çıkarılmıştır. Göçmen kimlikli kişilerin tespitinde, bireylerin bir başka uyruğa sahip olma, vatandaşlığı sonradan alma, ebeveynlerden en az birinin vatandaşlık kazanmış ya da diğer ülke vatandaşı oluşu ile statüsel Alman ve dış Alman topluluklarından olup olmadıkları dikkate alınmıştır. Çıkan sonuca göre, Almanya nüfusunun % 19´unu göçmen ve göçmen kökenliler oluşturmaktadır. Bunların yarısından fazlası Alman vatandaşlığına sahipken % 48´lik kısmı farklı uyruklara sahiptir. Göçmen kökenlilerin toplam nüfusu olan 15 milyon, 7 milyonluk diğer ülke uyruklu göçmen sayısının iki katına tekabül etmektedir.

Türkler'in sayısal gelişimine bakılacak olursa, 1960 yılında sadece 2700 olan göçmen sayısının 1975 yılında hızlı bir artışla 1.077.100'e ulaştığı ve 1998 yılında 2.110.223 ile en yüksek noktasına eriştiği görülmektedir. Son verilere göre ise Almanya'da 1.887.661 Türk vatandaşı yaşamakta ve % 8,9 olan yabancı nüfus oranı içinde yaklaşık bir çeyreklik kısmı, % 25,6 ile Türkler oluşturmaktadır.

Burada Alman vatandaşlığına geçen Türkler'in bu listede yer almaması dikkate alınmalıdır. Federal Alman İstatistik Dairesi´nin yıllık örneklem nüfus sayımına bakılacak olursa toplamda Almanya´daki Türk kökenlilerin nüfusu 2,6 milyona ulaşmaktadır. Bunlar arasında Alman vatandaşlığına sahip olanların oranı % 35'tir. 2,6 milyonluk sayılarıyla Türk kökenliler tüm göçmenlerin % 17´sini oluşturmakta, tüm nüfus içindeki payları ise % 3'e ulaşmaktadır (TAM Basın Bildirisi, 2006).

Tablo 3.3

1972-2003 Yılları Arasında Alman Vatandaşlığına Geçen Türkler[17]

Yıl	**Sayı**
1972-1979	2.219
1980	399
1981	534
1982	580
1983	853
1984	1.053
1985	1.310
1986	1.492
1987	1.184
1988	1.243
1989	1.713
1990	2.034
1991	3.529
1992	7.377
1993	12.915
1994	19.590
1995	31.578
1996	46.294
1997	42.240
1998	59.664
1999	103.900
2000	82.861
2001	75.573
2002	64.631
2003	56.244
Toplam	**621.010**

Türkler'in Alman vatandaşlığına geçme sayılarına bakıldığında, 1990'lı yıllarda artışın ivme kazandığı görülür. 1980 yılında sadece 399 kişi Alman vatandaşlığına geçerken bu sayı 1995 yılında 31.578'e, 1999 yılında 103.900'e yükselmiştir. 2000'li

[17] Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen, 2002; Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration: Daten-Fakten-Trends. Strukturdaten der ausländischen Bevölkerung, 2004.

yıllarda ise bu sayının azaldığı, 2003 yılında 56.244'e gerilediği görülür. 1972-2003 yılları arasında Alman vatandaşlığına giren toplam Türk vatandaşı sayısı 621.010'dur. Türk vatandaşı olan 1.887.661 ile Alman vatandaşı olan Türkler'in toplamı 2.508.671'dir. Bu durumda Almanya'daki Türkler'in yaklaşık olarak ¼'ü Alman vatandaşlığına geçmiş durumda olduğu görülmektedir.

2003 yılı rakamlarına göre, Almanya'daki tüm yabancılar içinde vatandaşlığa geçen en büyük grubu % 39 gibi büyük bir oranla ile yine Türkler oluşturmakta, Türkiye'yi % 7 ile İran, % 4 ile Sırbistan-Karadağ ve Afganistan izlemektedir.

2002 yılında Berlin Büyükelçiliği Almanya'da yaşayan Türkler ile ilgili yaygın klişeleri çürütmek amacıyla bir istatistiki çalışma ortaya koymuş, 2000 yılına kadar olan resmi veriler ışığında Türkler ile ilgili klişeler karşısında sayısal verileri sunarak gerçek durumu yansıtmayı amaçlamıştır.

Bu araştırmada "Türkler'in Almanya'da yabancı (Ausländer) şeklinde isimlendirilmeleri olağandır" şeklindeki klişeye karşılık, veriler incelendiğinde, Almanya'daki Türkler'in bu ülkede kalıcı oldukları ve özellikle yeni nesillerin 'Almanyalı' oldukları ortaya çıkmaktadır. Bu araştırmadaki resmi kaynaklara göre, 31.12.2000 tarihi itibarıyla toplam sayısı 1.998.534 olan Almanya'daki Türk vatandaşlarının 746.651'i Almanya'da doğmuştur. Bu kişilerin Türk nüfusu içindeki oranı % 37,36'dır. Yani, Almanya'daki Türkler'in 1/3'ü Almanya'da doğmuştur (T.C. Berlin Büyükelçiliği 2002: 5 vd.; Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen, 2002).

Diğer destekleyici bir veri Türk vatandaşlarının Almanya'daki ikamet süreleridir:

Tablo 3.4

Almanya'daki Türk Vatandaşlarının İkamet Süreleri

	1 yıla kadar	**1-4 yıl**	**4-6 yıl**	**6-8 yıl**	**8-10 yıl**	**10-15 yıl**	**15-20 yıl**	**20-25 yıl**	**25-30 yıl**	**30 +**
x 000	33,1	187,1	149,1	138,4	151,5	308,5	174,9	318,7	348,7	189,0
%	1,6	9,3	7,5	6,9	7,6	15,4	8,8	15,9	17,5	9,5
									27	
								42,9		
							51,7			

Türkler'in % 51,7'si 15 yıldan, % 42,9'u 20 yıldan, % 27'si 25 yıldan, % 10'a yakını da 30 yıldan fazla bir süredir Almanya'da yaşamakta, çalışmakta, vergi ödemektedir. "Türkler Almanya'da 'misafir işçi'dir. Her misafir gibi Almanya'da sürekli kalıcı değildirler" klişesine karşılık, gerek bu ülkede doğanların sayısı gerek vatandaşlığa geçme sayıları gerekse ikamet süreleri farklı bir gerçekliği göz önüne sermektedir (T.C. Berlin Büyükelçiliği 2002: 9).

Tablo 3.5

2000-2001 Yılında İlk ve Orta Dereceli Alman Okullarına Devam Eden Türk Öğrenciler[18]

Okul Türü	**Toplam**	**Erkek**	**Kadın**
İlkokul	184.770	94.791	89.979
Okul tipinden bağımsız yönlendirme dönemi	15.288	8.043	7.245
Temel Eğitim / Hauptschule	88.005	46.841	41.164
Ortaokul / Realschule	34.590	16.637	17.953
Lise / Gymnasium	22.333	10.421	11.912
Entegre Okul / Integrierte Gesamtschule	32.921	16.423	16.498
Özel Waldorf Okulu / Freie Waldorfschulen	122	55	67
Özel Okul / Sonderschule	26.489	16.100	10.389
Temel Eğitim Akşam Okulu / Abendhauptschule	172	86	86
Akşam Ortaokulu / Abendrealschule	1.495	830	665
Akşam Lisesi	887	465	422
Kolej-Akşam Lisesi / Kollegs	387	187	200
Toplam	**407.459**	**210.879**	**196.580**

[18] Kaynak: Statistisches Bundesamt, Arbeitstabelle zur Fachserie 11, Reihe 1, 2000/01.

2001 yılı itibarıyla Almanya'nın çeşitli okullarında ilk ve ortaöğretimde toplam 407.459 Türk öğrenci öğrenim görmektedir. Ortaöğretimde 88.005 öğrenci sayısı ile ilk sırayı Hauptschule almakta, bunu 34.590 ile Realschule, 32.921 ile Integrierte Gesamtschule ve 26.489 ile Sonderschule izlemektedir.

Tablo 3.6

1999-2000 Yılında Alman Üniversitelerindeki Türk Öğrenciler

	Toplam	**Almanya'da Yetişen**
Dil/Edebiyat/Kültür	3.696	2.450
Hukuk/Ekonomi/Sosyal	9.446	7.892
Matematik/Fen Bilimleri	3.011	2.313
Mühendislik	5.896	4.786
Tıp	1.600	1.495
Ziraat/Orman/Gıda	113	52
Tüm Bölümler	23.762	18.988

Halihazırda Almanya'da yetişmiş 19.000'e yakın Türk genci Alman üniversite ve yüksekokullarında öğrenim görmektedir. Türkiye'den gelen üniversite öğrencileriyle birlikte bu sayı 24.000'e yakındır. Bu, Alman üniversitelerinden her yıl 4.000-5.000 Türk öğrencinin mezun olduğu anlamına gelmektedir (T.C. Berlin Büyükelçiliği, 2002).

Aynı şekilde Türkler arasında girişimciliğin ve Türkler'in Almanya'da iş yatırımlarının düzenli artış göstermesi de kalıcılığın göstergesidir. 1985'te Federal Almanya'da Türkler'e ait 22.000 işletmede yaklaşık 60.000 yeni işyeri açılmıştı. Toptancı ve perakendeci olarak çalışan bu işletmelerin uğraş alanları gıda, imalat, turizm, sigortacılık, ithalat/ihracat, büro hizmetleri gibi konuları kapsıyordu (Abadan-Unat, 2002: 59).

Türkiye Araştırmalar Merkezi tarafından "Avrupa'daki Türk Girişimcilerin Ekonomik Gücü" üzerine yapılan bir araştırma, toplam 59.500 Türk girişimcisinin Almanya'da faaliyetlerde bulunduğunu ortaya koymaktadır. Almanya'da bir Türk işletmesi başına düşen yıllık ortalama yatırım miktarı 228.000 DM olarak ortaya çıkarken, toplam yatırım miktarı da 2000 senesi sonunda 13,6 Milyar DM'yi bulmuştur. İşletme başına ortalama ciro miktarı 936.000 DM olmuş, yıllık toplam ciro miktarı ise 55.7 Milyar DM'ye ulaşmıştır. Almanya'daki 327.000 kişiye iş

olanağı sağlayan 59.500 Türk girişimcisi, bu şekilde işletme başına 5,5 kişilik ortalama istihdam yaratmaktadır (Şen, 2001: 4).

Tüm bu sayısal veriler kırk altı yıllık göç tarihi sonrası Almanya'daki Türkler'in bu ülkede kalıcı olduklarını belgelemektedir. Gerek vatandaşlığa geçiş sayıları gerek Almanya'da doğanların sayılarının giderek artması gerekse de burada yapılan yatırımlar artık Türkler'in 'konuk işçi'lik safhasını çok geride bıraktıklarını ve yaşam odaklarının Almanya'ya yönelerek bu ülkeyi yeni vatanları olarak gördüklerini göstermektedir.

4. ALMANYA'YA TÜRK SANATÇI GÖÇÜ

Yirminci yüzyılın başından itibaren, Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak sanatçıların Avrupa'ya sanat eğitimi görmeye gitmesi bir gelenek haline gelmişti. Önceleri Fransa'ya giden sanatçılar, Almanya'nın da Avrupa'da öncü sanat merkezlerinden biri haline gelmesiyle Almanya'ya da gitmeye başlamışlardır. Genel olarak Türkiye'de sanat eğitimi alan ve sonrasında bilgisini arttırmak ve Avrupa sanat piyasasına açılmak amacıyla Almanya'ya giden sanatçılar, belirli akademi ya da ünlü sanatçıların atölyelerine kaydolmuşlar ve eğitimleri tamamlandığında Türkiye'ye dönerek buradaki sanat kurumlarında görev almışlardır[19].

1960'lı yılların ortalarına değin bu sürecin aynı şekilde işlediği, Almanya'ya giden sanatçıların birkaç yıl bu ülkede kaldıktan sonra Türkiye'ye geri döndükleri izlenir. Ancak 1960'lı yılların ortalarından itibaren sanatçıların Almanya'da yerleşmeye başladıkları görülür. Bu dönemin Almanya'daki Türk işçilerinin yerleşmesi ile aynı döneme denk gelmesi dikkat çekicidir. Türk sanatçısıyla işçisinin yolu Almanya'da kesişmiş, sanatçılar da işçilerle birlikte bu ülkede yerleşmeyi seçmiş ve bugün yaklaşık 2.5 milyonluk bir nüfusundan bahsedilen Almanya Türk Toplumu içinde yerlerini almışlardır.

Bu paralelliğin ve sanatçıların yerleşmelerinin nedenlerini irdelemek gerekir: Hangi etkenler sanatçıların Almanya'da sürekli kalma kararlarında etkili olmuştur ? Sanatçılar neden 1960'ların ortalarına değin eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye geri dönerlerken bu tarihten itibaren Almanya'da yerleşmeye başlamışlardır ? Almanya'da Türk işçilerinin varlığı ile sanatçıların yerleşmesi arasında bir bağlantı var mıdır ?

[19] Bkz. Bölüm 1.

Almanya'ya Türk işçi göçü ile sanatçı göçü karşılaştırıldığında bazı farklar ortaya çıkmaktadır: İlk olarak, Almanya'ya sanatçı göçü işçi göçünden çok daha önceleri, Osmanlı Dönemi'nde başlamış, bu dönemden itibaren kesintisiz olarak devam etmiştir[20]. Sanatçıların Almanya'da belirli bir dönem kalarak Türkiye'ye geri dönmeleri şeklinde işleyen bu süreç, Almanya'da işçi göçü sonucu bir Türk toplumunun oluşmaya başlaması sonrası sanatçıların da yerleşmeye başlamaları ile sonuçlanmıştır. Diğer bir deyişle Almanya'ya sanatçıların gidişi çok daha erken dönemde başlamış, ancak sanatçıların yerleşmeleri ile işçilerin yerleşmeleri yaklaşık olarak aynı dönemde gerçekleşmiştir.

İkinci olarak, sanatçılar ve işçiler tamamen farklı amaç ve yollarla Almanya'ya gitmişlerdir. Türk işçilerinin göçünde endüstride iş gücüne olan ihtiyacından dolayı ev sahibi ülke Almanya'nın bir talebi mevcutken, sanatçıların göçünde bu talep söz konusu değildir. Burada Almanya'nın Türk sanatçılara talebi değil, Türk Devleti'nin Batılılaşma hareketi çerçevesinde sanatçı yetiştirme talebinin söz konusu olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle işçi göçünde Alman Devleti'nin endüstrisini geliştirme ihtiyacı etkenken, sanatçı göçünde Türk Devleti'nin Batı kültürünü ithal etme ihtiyacı bu göç hareketlerini yönlendirmiştir.

Belirtmek gerekir ki, Türk sanatçıların Almanya'ya gitmelerinde önemli bir kaynak Türk Devleti olmuştur[21]. Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren Batılılaşma hareketi çerçevesinde, "yurt dışına belirli konularda uzman yetiştirmek, eğitim sonrası yurtta bu yetişmiş elemanların tecrübelerinden faydalanmak üzere insan göndermek" politikası dolayısıyla yurt dışı bursları sağlanmış, pek çok sanatçı bu burslardan yararlanarak Avrupa'nın çeşitli kentlerinde eğitim almıştır. 1970'li yıllarda devlet politikaları bu ideale eskisi kadar öncelik vermese de sanatçılar Avrupa'ya açılma istekleri dolayısıyla bu kontenjanları takip ederek kullanıma açtırmış ve pek çok sanatçı bu devlet bursları yoluyla Almanya'ya gitme imkanı elde etmiştir. Bu yıllarda Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan, Bekir Sami Çimen, Mehmet Güler, Erol Kınalı, Metin Talayman, Hanefi Yeter Milli Eğitim Bakanlığı, Azade Köker Kültür Bakanlığı bursları alarak Almanya'ya gitmişler, genel olarak dört ile altı yıl buradaki akademilerde eğitimlerini bu burslar yoluyla sürdürmüşlerdir.

[20] Bkz. Bölüm 1.

[21] Bu durumun özellikle 1970'li yılların sonuna kadar geçerli olduğu söylenebilir. Daha sonraki dönemde Almanya'ya giden sanatçıların daha ziyade kendi imkanları veya Almanya'daki tanıdıkları vasıtasıyla gittikleri görülür. Bazı sanatçılar ise DAAD ya da çeşitli Alman ve Türk kurumlarından daha kısa süreli burslar almışlardır.

Üçüncü olarak, işçiler ve sanatçıların Almanya'daki sosyal yaşamlarının farkını belirtmek gerekir. Türkiye'de –çoğu durumda- yüksek okul eğitimi alarak Almanya'ya sanat kurumlarında öğrenci olarak giden ve sonrasında sanat piyasasında aktif olan sanatçılar entelektüel bir çevreye dahil olmuşlar ve toplumun en alt tabakasında mücadele eden işçilerin Almanya'da çektikleri büyük zorlukları, topluma dahil olamama sorunlarını -en azından bu derecede- yaşamamışlardır. Şüphesiz iki grup arasındaki eğitim ve toplumsal konum farkı, sanatçı Türkler ile işçi Türkler'in yaşadığı yapısal dışlanmada büyük fark yaratmıştır. Diğer bir deyişle sanatçıların Alman toplumuna entegre olmaları işçi toplumunda olduğu gibi bir sorun yaratmamıştır.

Sanatçıların Almanya'da yerleşme aşamaları incelendiğinde, iki ülkedeki sosyal, politik ve ekonomik koşulları göz önünde bulundurmak gerekir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye ve Almanya'daki koşullar irdelendiğinde, sanatçıların Almanya'da yerleşme kararları ile ilgili sebepler ekonomik, sosyoekonomik, siyasi ve sanatsal etkenler olarak öne çıkmaktadır.

4.1. Ekonomik Etkenler

Genel olarak bakıldığında, sanatçıların Almanya'da yerleşme nedenlerinden en etkin olanının ekonomik sebepler olduğu görülmektedir. Sanatçıların yerleşmeye başladıkları 1960'lı yılların ikinci yarısı ve 1970'li yıllarda Türkiye'deki sanat piyasası ve 'sanatçı' olarak hayatını devam ettirebilme koşullarına bakıldığında durum net olarak ortaya çıkmaktadır.

1970'li yıllarda Türkiye'de eğitim veren sanat kurumları İstanbul'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA) ve 1957 yılında Bauhaus ekolünü izleyerek kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSO) ile Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'dür (GEE). Eğitimini tamamlayan sanatçıların akademisyen olarak çalışabilecekleri sadece bu kurumlar mevcuttur. O dönemde burs alarak yurt dışına giden sanatçılar, yurda döndüklerinde kısıtlı kontenjanı olan bu kurumlarda çalışmak üzere açılan sınavlara giriyor, kazanamadıkları takdirde serbest sanatçı olarak çalışmak üzere dışarıda kalıyorlardı.

Bu dönemde Türkiye'deki sanat piyasasına bakıldığında, serbest çalışan bir sanatçının sadece kendi sanatı yoluyla geçimini sağlamasının ne kadar güç olduğu

açıkça görülmektedir. Galeri sayısı ve sergi açılabilecek mekan sayısı Türkiye'nin sanatsal merkezi konumundaki İstanbul'da dahi çok kısıtlıdır. Sanat koleksiyonları yok denecek kadar az olduğundan ve bu oluşumlar henüz Türkiye'de çok yeni başladığından sanat eseri satışı son derece zor bir meseledir. Sanatçıların ek bir iş yapmadan sanatları yoluyla geçinmeleri ise imkansız gibidir[22].

Haldun Dostoğlu'nun da belirttiği gibi, Türkiye'de Cumhuriyet tarihinin ilk elli yılında kapsamlı bir sanat pazarından söz etmek mümkün gözükmemektedir. Her ne kadar sergiler açılmış, sanatseverler sanat eserlerine ilgi göstermişlerse de örgütlü bir pazardan söz etmenin imkanı olmadığı açıktır. 1970'li yıllarda, Maya, Galeri 1, Melda Kaptana gibi galerilerin açılışıyla sanat pazarının ilk dinamikleri oluşmaya başlamıştır. Daha sonra kapanan bu galerilerin ardından açılan Maçka Sanat Galerisi, Galeri Baraz ve Cumalı Sanat galerileri, söz edilen dinamiğin yol almasına yardımcı olmuşlardır. Yine Cumhuriyetin ilk elli yılında büyük ölçüde Devlet Resim Heykel Sergileri ile izlenen sanat üretiminin devlet himayesinden çıkması, ancak sonraki yirmi beş yılda mümkün olabilmiştir (Dostoğlu, 1999: 202).

Mehmet Üstünipek, daha önce tamamen devlet himayesinde olan sanat piyasasının ancak 1960'lı yıllar sonrasında yavaş yavaş gelişmeye başladığını ve özel sektörün ve özel galerilerin oluşmaya başladığını belirtmektedir; 1960'lı yılların ortalarından itibaren sanat etkinliklerini yurdun çeşitli bölgelerine yaymayı amaçlayan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri ve 1967 yılında belediyeye ait Taksim Sanat Galerisi açılmış, 1960-1973 döneminde açılan az sayıda özel galerinin arasında İstanbul'da Galeri 1 ve Melda Kaptana Sanat Galerisi ve kısmen Ankara'da Doğuş Galerisi belli bir çizgi tutturabilmiştir.

Başta sanatçıların, ardından basının ve bazı özel galerilerin katkısıyla bu yıllarda toplumun belli bir kesimi sanat yapıtı almaya teşvik edilmiştir. Ancak devletin bir kültür politikası ortaya koyamaması ve resim-heykel müzeleri kuramaması, toplumun sanat yapıtı alabilecek ekonomik birikime sahip kişi ve kuruluşlarının kültürel altyapısının gelişimine sekte vurmuş, böylece yeterli bir talep oluşamamıştır (Üstünipek 1999: 194, 195).

[22] Nitekim Hanefi Yeter ve Azade Köker Almanya'daki eğitimleri sonrası Türkiye'ye dönerek İDGSA'da sınavlara girmişler, kazanamayınca Almanya'ya geri dönmek durumunda kalmışlardır. Seyyit Bozdoğan ve Mehmet Güler ise İstanbul ve Ankara'daki üniversitelerde çalışmalarına rağmen Türkiye'deki koşulların elverişsizliğinden dolayı Almanya'ya dönmeyi tercih etmişlerdir.

Aktarıldığı gibi, bu yıllarda Türkiye'de sanat piyasasında eskiye oranla bir gelişme görülmekle birlikte Almanya'daki sanat piyasası ile Türkiye'deki durumu karşılaştırmak söz konusu değildir. Bu durumu sanatçılar da onaylamaktadırlar:

> "1972'nin sonunda Akademi'yi bitirip gittiğim zaman, İstanbul'daki sanat ortamı şimdi ile kıyaslanmayacak kadar kötüydü. İki üç galeri dışında başka galeri yoktu, kimsenin fazla resim aldığı sattığı yoktu. Bir Yahşi Baraz'dan söz ediliyordu o zamanlar, bir de Taksim Belediyesi sergi salonu, Beyoğlu'nda Enstitü salonu vardı, onun dışında pek birşey yoktu. Berlin'e gittigim zaman ilk başta müzelerin çokluğu, galerilerin çokluğu, başka bir dünyayı bana gösterdi, dedim ki sanat demek böyle bir ortamda oluyor. Bu büyük bir farklılık, bu durum hala da kendini koruyor; 1980'li yıllarda sadece Almanya'da iki yüz civarında müze açılıyor, bu tabii çok büyük bir rakam." (Yeter, 2005)

> "Burada tabii imkan çoktu, galeriler, sanatsal eğilim çoktu. Almanya gelişmek üzereydi, herkeste para vardı, sanat satın alınıyordu. O zaman İstanbul'da Akademi'de, Fransız Konsolosluğu'nda, Şehir Tiyatrosu'nda sergiler açılıyordu. Onun dışında Atatürk Resim Heykel Müzesi'nin alt katında bir bodrum vardı, orada sanatçı sergisi açılıyordu, resimleri asacak çerçeve bile yoktu. Bir de Şehir Tiyatrosu'nda sergi açan arkadaşlar orayı kiralıyorlardı, bir ay oturup bekleyip sergi açıyorlardı. Almanya'da öyle değil, biz resimleri teslim ediyoruz, çerçeveliyorlar vs., sergiye misafir olarak gidiyoruz. Sanatçı orada el üstünde tutuluyor, bu imkan var Almanya'da. " (Çoban, 2005)

> "Türkiye'de okulla (DTGSYO), Akademi'nin (İDGSA) dışında sanat ortamı diye birşey yoktu benim geldiğim devre. Üstelik Güzel Sanatlar Müzesi'nin yanında olmamıza rağmen yeni işleri göreceğimiz bir mekan yoktu. Ancak Alman Kültür Merkezi'nde yapılan sergiler olurdu altı ayda bir, en iyi sergileri orda görürdük, onun dışında başka bir kaynağımız yoktu. Frankfurt'ta da çevre aslında dardı o zamanlar, gerçi Arkeoloji Müzesi, Resim Heykel Müzesi vardı. Mesela benim Städel'de okuduğum sıralarda, bizi ilgilendiren iki veya üç galeri vardı, onun dışındaki galeriler biraz ticariydi, biraz konservatiftiler. Ama 1980'li yıllardan sonra müthiş bir aşama oldu, galeriler çoğaldı, müzeler çoğaldı, dolayısıyla ortam ilk geldiğimiz yıllardan çok farklı bir biçimde gelişti. Şimdi o kadar çok sayıda galeri var ki.» (Koyun, 2006)

1970'li yılardan bu yana Türkiye'de sanat piyasasında şüphesiz değişimler yaşanmış, gerek galerilerin sayısı gerekse sanat eseri alım satımı konusunda ilerlemeler kaydedilmiştir. Dostoğlu'nun belirttiği gibi, 1980'lere kadar sanatçı ile izleyici arasında sürüp giden piyasa ilişkisi, galerilerin pazardaki güçlerinin artması ile birlikte farklılaşmaya başlamıştır. Tüm dünyadaki örneklerde olduğu gibi, Türkiye'de de galeriler, sanatçılarla sanat izleyicisi ve koleksiyonerler arasındaki köprüyü kuran, geliştiren birer kurum olmuşlardır. 1980'li yılların ilk yarısında ardı ardına açılan Artizan, Urart, Siyah Beyaz, Nev, Tem, BM gibi galeriler, sanat

piyasası ilişkilerinin giderek gelişmesini ve olgunlaşmasını sağlamışlardır. Batı dünyasında yüzyılın ilk yarısında oluşan galerici-sanatçı-koleksiyoner sacayağı, 1980'li yıllarda geliştirilen ilişkiler sonucu Türkiye'de de yerleşmeye başlamıştır. Böylece galerilerde açılan sergiler, bir şekilde 1980'lerin değer sisteminin oluşmasını sağlamıştır (Dostoğlu, 1999: 203).

Bütün bu gelişmelere karşın sanat piyasası konusunda Almanya ile Türkiye'yi karşılaştırmak halen mümkün değildir. Bugün de aşağı yukarı aynı sebeplerle Almanya'ya sanatçı göçü devam etmektedir.

Özetlenecek olursa ekonomik sebep olarak denilebilir ki, 1970'li yıllarda Türkiye'de sanatçıların çalışma alanlarının çok kısıtlı olması ve sanat piyasasının darlığı, buna karşılık Almanya'da sanat piyasasının büyüklüğü ve canlılığı sanatçıların Almanya'da göçmen olmalarında etken olmuştur. Sanatçılar Almanya'da daha fazla sergi açabilme, dolayısıyla yapıtlarını satabilme imkanı bulmuş, sanatçı olarak yaşamlarını sürdürmek yabancı bir ülke olmasına rağmen Almanya'da daha fazla mümkün olmuştur**.**

Görüldüğü gibi, sanatçılar kendi ülkelerinde sanatları yoluyla yaşamaları mümkün olmadığında ya da kısıtlı imkanları olduğunda, imkan bulabildikleri ölçüde kendilerine en yakın, verimli olacakları bölgelere göçeceklerdir. Bu bölgeler sanatın yoğun yaşandığı ve daha yaygın olarak tüketildiği alanlar olacaktır.

4.2. Sosyoekonomik Etkenler

Türk işçisi ile Türk sanatçısının Almanya'ya aynı dönemde yerleşmesinin nedenleri sosyoekonomiktir. Türk işçisinin yerleşmesi ile ortaya çıkan sosyal ve ekonomik koşullar, sanatçıların yerleşmesinde etken olmuşlardır.

Sanatçılarla yapılan görüşmelerde, sanatçıların Almanya'daki yaşamları boyunca Türk işçi toplumuyla neredeyse hiç ilişkileri olmadığı sonucu ortaya çıkmakta, pek çok farklı sanatçı bu konuda aynı bilgiyi aktarmaktadırlar. Farklı bir kültür düzeyinden gelen işçiler sanatla hiçbir şekilde ilgili değildirler. Kendi ülke insanlarına ait de olsa kendilerine yakın bölgelerde de açılsa sergileri ziyaret etmemektedirler. Sanatçıların hemen hemen hepsi açtıkları sergilerin ziyaretçilerinin tamamen Almanlar ve kısmen diğer yabancılardan oluştuğunu vurgulamakta, Türkler'den ise ancak sanatçıların tanıdıkları olan az sayıdaki bazı kişilerin sergileri

ziyaret ettiklerini belirtmektedirler. Aynı şekilde sanatçıların eserlerini satın alanlar da Almanlar'dır. 1970'lerde Türk işçisinin eğitim ve kültür düzeyine bağlı olarak durum böyle iken, bugün Almanya'da yatırımcısından işletme sahibine, akademisyeninden doktoruna pek çok farklı meslek sahibi Türk kesim yaşamaktadır. Sanatçılar buna rağmen, sergi ziyareti ve eserlerin satın alınması durumlarında bir farklılık izlenmediğini belirtmektedirler.

1970'li yıllarda işçi hareketleri sırasında, pek çok sanatçının da bu hareketleri sosyalizm akımı çerçevesinde desteklemeleri ile Türk sanatçısı ve işçisi yan yana gelmiş, politik alanda birlikte çaba göstermişlerdir. Yine Türk işçisinin hayatı ve çektiği zorluklar sıklıkla sanat eserlerine yansımış, ancak buna karşın Türk toplumu sanatçıların sanatsal aktivitelerini izlememiş ve bu anlamda onlara uzak kalmıştır. Yani Türk toplumunun sanatçılara sosyal ve ekonomik olarak bir desteği hiçbir zaman söz konusu olmamış, bu desteği Alman toplumu sağlamış görünmektedir.

Ancak Almanya'da yabancıların varlığı sosyal yapıda yeni bir durum ortaya çıkarmıştır. Göç akımları sonrasındaki yıllarda Almanya'da yavaş yavaş toplumun yapısı değişmeye başlayarak çok kültürlü yeni bir toplum dinamiği ortaya çıkmış ve bu durum Alman hükümetlerinin ve kültür kurumlarının 'yabancılar' konusunu sıklıkla ele almalarına yol açmıştır. Bu yabancılar içinde en büyük oranı - bugün %26'lık bir oran ile- oluşturan Türkler'dir ve dolayısıyla 'Türkler' konusu ülkede önem kazanmıştır. Kurumların ülkenin yeni halklarının kültürlerini tanıma, tanıtma girişimleri ve çok kültürlülük politikaları, Almanya'daki yabancı sanatçıların da aktivitelerinin desteklenmesine neden olmuştur. Bu sanatçılar bir çeşit ülke kültürlerinin temsilcileri olarak görülmüş ve kendilerinden ülkelerinin kültürel değerlerini tanıtmaları beklenmiştir. Özellikle 1980'li yıllarda bu yaklaşım ağırlık kazanmış, gerek göç gerekse Almanya'da yaşayan göçmenler teması çerçevesinde çok sayıda büyük sergiler ve etkinlikler organize edilmiştir. Sanatçılar bu konuda düzenlenen büyük sergilere katılmışlar, açtıkları kişisel sergilerde kültür kurumlarının desteğini görmüşlerdir, bazı sanatçılara çalışmalarını yürütmeleri için elverişli atölyeler sunulmuştur. Hanefi Yeter Almanya'ya giden sanatçıların buradaki işçi toplumu dolayısıyla farklı bir konumda olduklarını vurgulamaktadır:

> "Almanya'ya giden sanatçılar hem Almanlar'dan dolayı hem de Almanya'da Türkler'in çok fazla olmasından dolayı farklı bir konumdalar. Yani Almanya'ya giden Türk sanatçılar görevliler bir anlamda, kültürel yaşama iştirak etmeleri bakımından. Etmeleri için imkanlar

da veriliyor, işte sergi açmak için vs. Ben Paris'te de bir sene yaşadım, Almanya'nın Fransa'ya nazaran daha farklı bir yapısı var. Biz Almanya'da mesela çok iyi imkanlar içinde çalıştık, atölye bakımından olsun maddiyat bakımından olsun imkanlarımız Fransa'da yaşayan sanatçılara nazaran çok daha boldu. Almanya daha zengin bir memleket, Türkler'den dolayı bize daha fazla imkanlar açıyorlardı, devlet desteği de vardı tabii. Türkler'den dolayı Almanlar'ın ilgisi de fazlalaştı, bundan dolayı da sanatçılar resim satıp para kazanmak, dolayısıyla daha büyük atölye tutmak lüksüne sahip oldu Hepsi için geçerli değil ama becerebilen sanatçılar için oldu." (Yeter, 2005)

İsmail Çoban da 1970'li yıllarda kültür dairelerinin önemli bütçelerinden söz eder:

"Eskiden, 1970'li yıllarda bir bütçe vardı, 450-500 bin Mark bir bütçe, Kulturamt'ların, kültür dairelerinin. Mesela çevresindeki sanatçıları destekliyordu, şu şekilde: bir resim satın alarak ya da çok zor durumda olanlara yardım veriliyordu. Ama şu anda hepsi kalktı, hiç destek yok, katalog çıkaracak, mektup gönderecek paraları yok. Nedeni ekonominin bozulması." (Çoban, 2005)

Görülüyor ki, Alman hükümetlerinin ve kültür kurumlarının göç sonrası oluşan sosyal olgular dolayısıyla yabancılara yönelik kültür politikaları uygulamaya başlaması, dolayısıyla sanatçılara teşviklerin oluşması sanatçıları ekonomik olarak desteklemiştir. Bu politikalarla göç süreci ve Almanya'daki yeni etnik toplulukların kültürel yönlerinin ortaya konması, sanatçıların çalışmaları yoluyla olmuş, dolayısıyla Türk sanatçılar –ve diğer göçmen toplulukların sanatçıları- göç olgusu nedeniyle ayrı bir konumda değerlendirilmişlerdir. Diğer bir deyişle sanatçılar direkt olarak işçilerin varlığı dolayısıyla değil, ancak dolaylı olarak onların varlığının yarattığı ekonomik imkanlar dolayısıyla Almanya'da kalmışlardır[23].

Ayrıca kendi toplumundan tanıdık bir çevre oluşması, ilişkileri sıkı olmasa da sanatçılara sosyal bir alan yaratmış, bu alan içinde sanatçılar da farklı konumlarıyla yer edinmiştir.

Bu durumda, sanatçıların kendi toplumlarından oluşan sosyal bir alanın varlığı ve bu alanın onlara ekonomik olanaklar sağlaması, sanatçılar için bir çekim alanı yaratacak ve bu alanda yerleşmelerinde etken olacaktır denilebilir.

[23] Şüphesiz Almanya'daki her sanatçı böyle bir destek görmüştür demek doğru değildir; ancak genel olarak böyle bir durum mevcuttur ve yeni nesiller de dahil olmak üzere çok sayıda sanatçı bu durumdan halen yararlanmaktadır.

4.3. Siyasi Etkenler

Bazı sanatçılar için ise Almanya'ya gitme nedeni, 1970'li ve 1980'li yıllarda Türkiye'deki siyasi durum olmuştur. Sağ sol çatışmaları ve politik baskılar sanatçıların bazılarının Türkiye'den bir süreliğine ayrılmalarına neden olurken, bazılarının Almanya'da yerleşmelerinde etken olmuştur.

Politik sebeplerle Almanya'ya giden sanatçılardan birisi İsmail Çoban'dır. Türk solunda çalıştığının ortaya çıkması ve o dönemde bir gazetede yayınlanan yazısı dolayısıyla Çoban mahkemeye verilmiştir. Hapise gireceğini anlayan sanatçı, 1969 yılında Almanya'ya kaçmıştır. Bu arada mahkeme 1971 yılında Çoban'ı sekiz yıl hapse mahkum etmiş, sonrasında sanatçı Türkiye'ye dönememiş, 1972 yılında da Türk vatandaşlığından çıkarılmıştır. Çoban ilk olarak ancak 1991 yılında, Almanya'ya gidişinden yirmi iki yıl sonra Türkiye'ye ayak basacaktır.

> "Varta depreminden sonra prefabrik evler yapılmıştı, bu evlerin malzemesini o zaman başbakanın kardeşi yapıyordu. Oradaki haksızlığı ortaya çıkardığım için mahkemeye verildim, rakibim çok büyük olduğu için de kaybettim. Yazılardan mahkemeye verildim, basın hakkını kötüye kullanmaktan bana bir sekiz yıl ceza verdiler 1971'de. Politik sebeple çıktım, o zamanki gazeteler de yazdılar.
>
> O ara Türk solunda çalıştığım, Ankara ilişkilerim ortaya çıktı, Aydınlık'la olan ilişkiler, Doğu Perinçek, Mihri Belli vs. ile. Sağolsun bir ağabeyimiz, "İstanbul polis şehri, senin gitmen lazım", dedi, yardım etti, çıkardı. " (Çoban, 2005)

Aynı şekilde, Adem Yılmaz'ın 1977 yılında Almanya gidişi, öğrenciliği sırasında Eskişehir'de karıştığı sağ sol çatışmalarından uzaklaşmak içindir (Yılmaz, 2006).

Yine bu dönemde, Almanya'daki eğitimini tamamlayıp 1978 yılında İstanbul'a dönen Mehmet Aksoy'un beraberinde getirdiği heykelleri, "liderlerin heykellerini kaçak olarak Türkiye'ye getirdiği" iddiası ile Gümrük Memurluğu'nda alıkonulur, kendisi Emniyet 1.Şubeye götürülür.

> "Benim Köylü heykelini Lenin'e benzetmişler. Öteki zaten Nazım Hikmet. Daha ötekine Troçki'yi münasip görmüşler. Konteynerin içinde Nazım Hikmet katalogları var. Berlin'de biz çıkarmıştık. "Türkülerimizden Korkuyorlar" adlı koca bir katalog kitap. Sonra bir 1 Mayıs 1978 filmi var, ben kendim çekmiştim 1978'de. Bir de cebimde mektup var. Berlin'deki arkadaşlara yazmıştım...."

Aksoy uzun tartışmalar sonrası, sadece kitaplarını bırakarak heykellerini geri almayı başarır. Fakat sanatçının ülkeye girmesiyle takibi de başlamıştır. Politik heykel

yapmaması şartıyla İDGSA'da çalışmaya başlayan Aksoy, 12 Eylül 1980 tarihinde evinin basılması sonucu tekrar Almanya'ya dönmek zorunda kalacaktır (Engin 2002 b:191 vd.).

12 Eylül döneminde gerek Türkiye'deki gerek Almanya'daki sanatçılar takip edilmiş, bu dönemde pek çok sol görüşlü sanatçı Türk vatandaşlığından çıkarılmak istenmiştir, bazıları çıkarılmış, sonra tekrar vatandaşlığa alınmıştır.

Kürt kökenli bir sanatçı olan Mahmut Celayir de 1980'li yıllarda Almanya'ya gidişinde Türkiye'deki baskılı ortamın etkisi olduğunu aktarır:

> "Bazen bu ayrımı siz yapmasanız da başkaları yapıyor, bana burada on yıl sergi yaptırmadılar, ki benim politik tavrım pek önemli değildir. Sırf o dönemde biraz sağda solda tartışıyorduk, ismimiz çıktı PKK'lı diye. Sanatçı çevresi çok korkak, neler oluyor sokaklarda, yer yerinden oynuyor ama sanata yansıması yok, özellikle resme yansıması çok az...
>
> Benim de gitmemin büyük sebeplerinden biri darbe ve Kürt meselesi. O zaman Türk aydınlarla aramdaki farkı gördüm, birtakım şeyleri konuştuğum için beni ayırdılar. "Bu coğrafyada şöyle bir gerçeklik var", diyordum, Kürt lafını bile kullanmak fırtına koparıyordu, şimdi kalmadı tabii. " (Celayir, 2005)

Bu dönemde bazı sanatçılar politik çalışmalarından dolayı Türkiye'den ayrılmak zorunda kalırken, bazı sanatçılar da politik çalışmalara katılmamalarına rağmen ülkedeki baskılı ortamda özgürce sanatlarını gerçekleştiremedikleri gerekçesiyle ülkeden ayrılırlar. Mehmet Güler eğitimi sonrası Ankara'ya dönmüş, fakat yaşanan baskılı ortamda sanatını özgürce yapamayacağını görerek tekrar Almanya'ya gitmeyi tercih etmiştir. Aynı şekilde Seyyit Bozdoğan da bir süre Akademi'de çalıştıktan sonra Almanya'ya geri dönmüştür.

Almanya'da da konsolosluklar yoluyla da faaliyetleri ve yapıtları takip edilen sanatçılar, yine de Almanya'da fikirlerini özgürce ifade etme şansına sahip olmuşlardır. Bu sebeple bu dönemde Almanya'da, Türkiye'dekinden daha çok Türkiye üzerine politik içerikli yapıtlar üretildiği izlenmektedir.

Görülüyor ki yasaklar ve fikir özgürlüğünün kısıtlanması sanatçıların bu ortamlardan uzaklaşmasını teşvik etmekte, bu gibi durumlarda sanatçılar kendilerini özgürce ifade edebilecekleri, her türlü görüşlerini açıkça ortaya koyabilecekleri alanlara yönelmektedirler.

4.4. Sanatsal Etkenler

Sanatçıların Almanya'da yerleşmelerinde en önemli etkenlerden birisi, sanatçıların Avrupa sanat piyasasına açılma idealleri ve aynı zamanda Almanya'da kendilerini sanatsal olarak geliştirme imkanı bulmaları olmuştur. Gerek çok yönlü bir sanat eğitimi alabilme gerek sıklıkla düzenlenen büyük sergiler ve sanatsal organizasyonları izleyebilme imkanı gerekse de bilgilerini arttıracak müzeler ve kitapların bolluğu, sanatçılar için Almanya'yı oldukça cazip hale getirmiştir.

Bu dönemde Almanya'da yerleşen sanatçıların büyük bölümü, Türkiye'de sanat eğitimi almış ve sonrasında devlet bursu ile Almanya'ya giderek oradaki sanat akademilerinde eğitimlerine devam etmişlerdir. Yani genel olarak bu sanatçıların çoğunluğunun sanat alanında bilgi ve eğitim sahibi olmadan değil, bilakis "sanatçı" kimliği ile Almanya sanat ortamı ile karşı karşıya geldiklerini belirtmek gerekir. Buna karşın Almanya'daki akademiler gerek öğrencilere sundukları imkanları gerekse eğitim tarzları açısından sanatçıları oldukça etkilemiştir. İDGSA Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra, 1973-1978 yılları arasında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alan Hanefi Yeter iki ülkedeki eğitimi şu şekilde karşılaştırır:

> "Oradaki Akademi ile buradaki Akademi arasında büyük farklılıklar vardı. Bir defa buradaki atölyelerdeki öğrenci sayısı çok büyük, otuz, kırk civarında öğrenciye ders veriyor buradaki atölyeler. Berlin'deki atölye beş, altı kişi üzerine ders veriyor. Atölye alanları daha büyük buradaki atölyelerden. Oradaki Akademi daha cok sanatçıyı ya da talebeyi kendi kişisel iradesine bırakıyor, kişinin iradesi neyi algılamak istiyor, neyi kazandırmak istiyor, neyin eğitimini görmek istiyorsa bir anlamda kendi sorumluluğuna bırakılıyor. Buradaki Akademi biraz lise gibi, ortaokul gibi. Hala çocukların kafasına birşey vuruyor; hoca geliyor ders veriyor, ödev veriyor, sanat tarihi dersine gireceksin diyorlar, mitolojiye gireceksin, anatomiye gireceksin, şu olacak, bu olacak. Hala lise gibi. Hoca talebe ilişkisi öyle. Oradaki Akademinin buradaki Akademiden bir diğer farklılığı, maddi imkanların orada fazla olması, uygulama atölyelerinin çok iyi işlemesi. Gidip bir atölyede tuvalini hazırlayabiliyorsun, malzemeyi veriyor okul, orada hazırlıyorsun, öğreniyorsun nasıl hazırlarsın. Burada mesela resim teknik atölyesi yok hala. Öbür tarafta uygulama atölyeleri doğru dürüst işlemez; gravür atölyesine girersin, doğru dürüst kağıt yoktur, boya yoktur. Orada ise farklıydı tabii. Çalışma ortamı daha rahat sunuluyor. Orada öğrenciyi yetiştirirken biraz iş ile çevre ile sanat ortamı ile kontak kurmasını da bir şekilde sağlıyorlar. Mesela talebelerle sergiler açıyorlar, okul içinde veya okul dışında. Hoca ders anında talebelerle sohbet ederken müzeler, sergiler üzerine sohbet ediyor, dolayısıyla da talebenin ne kadar dış dünya ile ilişkisi olup olmadığını

yoklayıp çıkartıyor, bir anlamda o sohbetler talebenin dış dünya sanat ortamına ilgi göstermesi zorunluluğunu getiriyor." (Yeter, 2005)

Almanya'ya yerleşen ilk sanatçılardan birisi olan Avni Koyun, DTGSYO Dekor Bölümü'nden mezun olduktan sonra, 1967–1972 yıllarında Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü'nde eğitim almıştır. İki eğitim kurumunu karşılaştıran Koyun, Tatbiki'nin teknik olarak çok iyi bir eğitim sunmasına karşın sanatsal açıdan tümüyle Batılı bir eğitim verdiğini, kendisinin bu durumu eksik ve yanlış bulduğunu belirtmektedir:

"Çok fark vardı, Türkiye'deki eğitimimiz sırasında maalesef sırf Batı'nın tesirinde, benliği olmayan, kopyacılığı öğreten, ama iyi öğreten onu da söyleyeyim, yanlış okullarda okuduk. Şimdi ben bu kadar okuldan sonra anlıyorum ki, milli kültürü olmadan evrensel yola dosdoğru giden yol yok. Ben minyatürü Almanya'da tanıdım, annem halı dokurdu, bir halı, kilim kültürüm vardı, ama minyatürü burada gördük, çok ayıp. Bütün bunlar eksik. Türk kültürünü benimsemeyen, sırf Batı'dan gelen daha iyi olduğu için Batılı hocalarla ya da hala Batı'da eğitim görmüş hocalarla eğitim sürdürmek çok saçma birşey. Üstelik Tatbiki o kadar iyi bir okuldu ki, o kadar iyi öğrettiler ki bize, bu öğretilen şeylerden kurtulmak yıllar aldı. Çünkü sanat başka birşey, öğrenmek başka birşey. Öğretilen şey yanlışsa kurtulmak da zor oldu, nitekim Tatbiki'de de öyleydi. İyi hocalar ama öğrettikleri sanat değil, Türk sanatı değil daha doğrusu, Batı kültürünü aşılamaktı. Ancak gaye de oydu, Türkiye Batılı olmak istiyordu ve zannetti ki Batı'nın sanatını alırsam Batılı gibi olacağım, dolayısıyla yanlış eğitim. » (Koyun, 2006)

1975 yılında İDGSA Resim Bölümünden mezun olduktan sonra, 1978-1983 yılları arasında Karlsruhe Güzel Sanatlar Akademisi'nde dönemin ünlü sanatçıları Prof. Peter Ackerman, Wilhelm Lath, Markus Lüpertz atölyelerinde eğitim alan Hüseyin Parıltan Almanya'daki hocaların çalışmalarıyla ilk karşılaşmasının kendisini çok şaşırttığını vurgulamaktadır:

"Burada Türk sanatçısı çok geç bir süreç içersinde kişiliğini bulabiliyor. Buraya geldim, bir baktım ki adam iş yaptırıyor öğrenciye, bir yumurtadan civcivin çıkmasını ele al, yumurtadan başlıyor, civcivin belirli süreçte çıkışı ve ondan sonra da onun civciv oluşu, civcivden tavuğun büyümesi gibi, en azından bir on sekiz, yirmi tane resim bir seri olarak çıkıyor. Diğer taraftan çalıştığı teknik olarak, bundan bu şekilde en azından yirmi tane üreteceksin, otuz tane resimden sonra kendini değiştirebilirsin, ama burada bir damgan var, bir kişiliğin var, öteki değişse de bu görünür diyor, eğitim farkı bu.

Markus Lüpertz'le tanıştım, tanışınca Akademi mezunu olarak gelmeme rağmen çalışma şekline şaşkınlıkla bakmak durumunda kaldım. Baktım resmi duvar büyüklüğünde, beş altı tane resim birden başlamış, elindeki her bir fırçanın büyüklüğü badana fırçası büyüklüğünde,

çalışan bir adam, teknik olarak, element olarak, malzeme olarak, işlev olarak çok farklı işlerle pat diye karşılaşıyorsun.

Diğer taraftan bir hoca ve öğrenci ilişkisinde özgürlüğü hissediyorsun orada, hoca yaptığın işlerde müdahale demeyeyim de buna, yaptığın işte iyi yönün nedir kötü yönün nedir onu açıkça koyuyor ortaya, koyduğu zaman da kendi kendine zaten çizmek istediğin bir yönün, yolun var, orada kendi noksanını da görüyorsun, hocaya hiç ihtiyaç hissetmeden bu sefer ikinci, üçüncü işinde o noksanları tamamlayıp kendi kendine iş koyuyorsun. Yeni bir ortam, bu yeni çalışma durumu beni buraya bağladı.» (Parıltan, 2005)

Sanatçıları büyüleyen diğer bir etken Almanya'da müzelerin sayısının çokluğudur. Hemen hemen her kentte sanat alanında, Antik Çağ'dan güncel sanata uzanan çeşitli dönemleri içeren müze ve koleksiyonları izlemek mümkündür. Bu müzelerde dünya sanatları ve sanat tarihinin önemli orijinal eserlerini görme ve inceleme şansına sahip olan sanatçılar, bu bilgilenmenin kendi sanatlarını son derece etkilediğini vurgularlar. Özellikle Berlin, Avrupa'da önemli bir sanat merkezi haline gelmesi, burada sanat kurumlarının, müzelerin, sanatsal faaliyetlerinin daha yoğun olması dolayısıyla Türk sanatçılarının da gitmeyi en çok seçtikleri kent olmuştur.

Sanat alanında araştırma yapmak ve bilgilenme imkanı, Almanya'da Türkiye'nin o günkü durumuyla karşılaştırılmayacak derecede yüksektir. Öyle ki bu dönemde sanatçıların pek çoğu Türk kültürü, İslam sanatı, minyatürler, Doğu kültürleri üzerine ilk kitapları, ilk orijinal eserleri Alman müzelerinde görürler, ironik bir biçimde kendi kültürlerini araştırma şansına Almanya'da sahip olurlar.

«Minyatüre ilgim buradaki eğitimim sırasında başlamıştı, fakat burada bizim zorluğumuz o zaman kitap olmamasıydı, elimizde çok dokümantasyon yoktu, dolayısıyla burada minyatür resmini kavradım, diyemem. Yayın yoktu, renkli yayın yoktu, birkaç siyah beyaz fotoğraf buluyordun, onlar da hiçbirşey değildi. Halbuki Almanya'da çok kitap var, müzelere gidiyorsun minyatür resimleri asılmış, görüyorsun, sonra kitapları alıyorsun geliyorsun, orada o imkanı bulunca bir cennete girmiş gibi oldum." (Yeter, 2005)

« Tabii orada müzelerin olması, çok güzel kitapların bulunması beni çok etkiledi. Deliler gibi müzelere gidiyordum, boyuna kitaplar alıyordum. Hala da o alışkanlığımdan vazgeçmiş değilim; ne zaman gitsem müzelere giderim, kitaplar bizi besleyen şeyler, ölene kadar kendimizi beslememiz lazım, öğrenmemiz lazım. Öğrencilik zamanımızdan beri Akademi'de mesela okulun kütüphanesine girip kendimiz kitap arayamazdık, bu da beni çok sinirlendirirdi, çünkü öğrenci olarak siz birşey bilmiyorsunuz, bir kitap, yazar adı veremiyorsunuz, öğrencinin girip karıştırması lazım, buna izin verilmiyordu. O zamanlar çok kaynak sıkıntımız vardı, tabii Berlin'e gidince bir cennete düşmüş gibi oldum, insan o zaman çok daha motive oluyor ve çalışıyor. » (S.Yeter, 2005)

Sanatçıları besleyen diğer bir önemli etken, sıklıkla düzenlenen büyük sergiler, farklı avangart sanat hareketleri ve kültürel organizasyonlar olmuş, genç sanatçılar çok zengin bir ortam içinde bulmuşlardır kendilerini. Avrupa içinde bir ülkede olmak, burada yaşanan hareketleri yakından takip edebilme frsatı vermiştir sanatçılara. Almanya'da sıklıkla Avrupa'nın önemli sanatçılarının sergileri açılmakta, ayrıca sanatçılar çeşitli ülke ve kentlere kolaylıkla seyahat ederek güncel sanatı yakından takip edebilmektedirler. Bu durum sanatçılar için çok önemli bir motivasyon kaynağı olmuştur.

Ender Güzey sürrealistlerin peşinden giderek Almanya'nın farklı bir eyaletinde, Bavyera'da Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, Avrupa sanatında isim yapmış dönemin ünlü sanatçılarından ders alma şansına sahip olmuştur :

> « Ben 19 yaşımda Almanya'ya gittim. Açıkçası buradaki sanat ortamını tanımadan gitmiş oldum, oradaki sanat ortamı inanılmaz renkliydi, şu dönem öyle bir çok renklilik yaşanmıyor, hiçbir yerde yaşanmıyor. O dönemler mesela Nietsche vardı, inanılmaz performanslar gerçekleştiriyordu. Sanatın sınırları zorlanıyordu, zorlandı ve aşıldı da. Underground müzikler olduğu gibi underdground galeriler vardı, underground sergiler yapılıyordu ve bu galerilerde alışılagelmişin çok dışında faaliyetler vardı, artık bunlar şamanistik ve onun ötesinde kurgulardı, beni çok etkiledi, hiç beklemediğim bir ortamdı.
>
> Orada çok daha özgür bir ortamda eğitim almış oldum, özellikle bir de bu dev adamları yakalamış olmam, bir Mac Zimmermann hakikaten önemli bir karakter, bir Karl Fred Dahmen önemli bir karakter, bunlar o dönemin oradaki hocaları ve hepsinden çok şeyler öğrendim, diyebilirim. Çok farklı akımlara hitap eden insanlar, fakat hepsi birer filozof öncelikle, hepsi birer kişilik, şahsiyet ve hepsi de paylaşmayı bilen ve kendilerini yenileyen insanlardı, bu büyük bir şanstı. Daha sonraki dönemlerde o profesörler Münih Akademisi'nde kalmamaya başladı, yeni bir kuşak geldi, çok daha agresif bir kuşak.
>
> Şanslıydım, hem o 69 dönemini yaşamak, mesela Heer müzikalinin Avrupa'daki ilk galası Münih'te yapıldı ve orada tiyatronun fuayesini boyadık, resimlendirdik, muazzam bir histi. O 69 dönemi orada olmak ve yaşamak, tam Hippi dönemi, muhteşemdi, bana çok şeyler verdi. Burada kalmış olsaydım çok farklı bir dünya olacaktı, nerede olurdum bilemiyorum tabii. » (Güzey, 2005)

Almanya'daki sanatsal kaynakların, etkinliklerin ve kurumların bolluğu sanatçılara sanat tarihini yakından izleme ve inceleme imkanı vermiş, kendi sanatsal üsluplarını oluşturmada ve geliştirmede onları önemli ölçüde desteklemiştir. Türkiye'deki kendi içine kapalı, henüz gelişmemiş bir sanat ortamından sonra Avrupa sanatını bizzat

içinde yaşayarak üretme, dolayısıyla uluslararası piyasaya açılma imkanı, sanatçıların yerleşme kararlarında son derece önemli olmuştur.

Özetle denilebilir ki göç hareketlerinde sanatçılar, kendi sanatsal gelişimlerini daha ileri götürebilecekleri alanları seçecek, çalışma alanı olarak uluslararası açılım yapabilecekleri ülkeleri tercih edeceklerdir.

Yukarıda sanatçıların Almanya'ya ilk yerleşme dönemlerinin sorgulanması yapılmış, dolayısıyla 1970'li yıllardaki durum irdelenmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki Almanya'ya sanatçı göçü daha sonra da devam etmiş ve etmektedir. Genel olarak 1990'lı yıllara değin buradaki dört etkenin geçerli olduğu, bu dönemden sonra ise siyasi etkenin ortadan kalktığı söylenebilir.

1990'lı yılların sonlarından itibaren ise Türk sanatçılar içinde yeni bir grubu Almanya doğumlu olan sanatçılar oluşturmaktadır. Göçün yetiştirdiği nesiller olan ve kendileri göç etmemiş, aileleri göçmen olan bu sanatçılar, "Almanyalı Türkler" olarak sürece yeni bir boyut kazandırmışlardır. Kendileri Almanyalı olan bu sanatçılar, iki ülke arasında bir alanda kültürel kimliklerini oluşturmakta ve Türkiye'den Almanya'ya doğru ilişki kuran diğer sanatçıların aksine, Almanya'dan Türkiye'ye doğru sanatsal ilişkiler geliştirmektedirler.

Sanatçı göçünün yönüne bakılacak olursa başlangıçta -1960 ve 1970'li yıllarda- sanatçıların öncelikli olarak İstanbul ve daha sonra Ankara'dan, ağırlıklı olarak İDGSA, DTGSYO ve GEE'den mezun olarak Almanya'ya gittikleri görülür. İlerleyen yıllarda bunlara İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi de eklenir.

Sanatçıların ağırlıklı olarak izledikleri göç rotası Berlin'dir. Berlin'in sanat merkezi olarak Paris'in ardından ün kazanmaya başlaması, buradaki müze, kütüphane, galeri sanat kurumlarının bolluğu sanatçılar için çekici bir durum yaratmıştır. Ayrıca, kentin kültür kenti kimliği kazanması amacıyla devlet tarafından teşvik görmesi sayesinde, Berlin'de sanatçı olarak yaşamak ve atölye kiralamak pek çok kente – mesela Münih'e- göre çok daha ucuzdur. İlk dönemlerde tercih edildiği gibi, son dönemlerde ikinci nesil sanatçıların da farklı kentlerde eğitim aldıktan sonra Berlin'e taşınarak çalışmalarını burada sürdürdükleri izlenir.

Belirli akademilerin zaman içinde değişen sanatçı kadroları ve eğitim politikalarına göre, bazı dönemlerde özellikle tercih edildikleri anlaşılmaktadır. Berlin yanı sıra sıklıkla Münih, Köln, Stuttgart kentlerinin de tercih edildiği izlenmekte, Stuttgart'ın

daha ziyade heykel eğitiminde seçildiği görülmektedir. Aynı şekilde, 1990'lardan itibaren Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin güncel ve medya sanatları konusunda öne çıktığı ve bir grup genç Türk sanatçının bu okul etrafında toplandığı izlenmektedir.

5. GÖÇ SÜRECİ VE SANAT ÜRETİMİ

5.1. 1970'li Yıllar

Plansız Bir Göç: Anadolu'dan Avrupa'ya Akan Yüz Binlerce İnsan

5.1.1. Türk Göçünün İlk Aşaması : Konuk İşçiler (Gastarbeiter)

Üç buçuk yıl bekledi Fazıl Usta
Sırası gelinceye kadar.
Münih treni gara,
gözleri yarı dalgın
ve ince belli bir kadın gibi
girdiğinde
Besmele çekip bavullarına yapıştı
Sapları ellerini kesiyordu,
Bastı ilkin sağ ayağını
Biraz heyecanlı
Alaman toprağına.
(.....)

(Aras Ören)

Sirkeci Garı'nda eşi ve çocuğuyla vedalaşan bir işçi. Trene binmiş olan siyah saçlı, bıyıklı erkek, üzüntülü bir ifade ile tren camından onu uğurlamaya gelen ailesine el sallamaktadır. Dışarıda başında kırmızı bir başörtüsü olan, kucağında çocuğunu taşıyan eşi de kendisine karşılık vermekte, kadının üzgün yüzü trenin camına yansımaktadır. Yolculuk trenin üzerindeki yazıdan da anlaşıldığı gibi, Sirkeci Garı'nda başlar, Belgrad ve Viyana üzerinden Almanya'ya uzanır. Bu sahne 1961 yılından itibaren Anadolu'daki köyünden ayrılıp, bir süre çalışıp para biriktirerek köyüne geri dönmek üzere Almanya'ya giden yüz binlerce Türk işçisinin yaşadığı, tren garlarındaki veda öykülerinden sadece birisidir.

Yukarıda Aras Ören'in şiirinde ele aldığı gar öykülerinden birisini, Hanefi Yeter 1977 yılında yaptığı *Veda* isimli resmi ile tuvaline akarmakta, Almanya'ya işçi olarak giden, bugün sayıları iki milyonu aşan Türkler'in Almanya'ya göç öyküsünün başlangıcını görsel olarak da tespit etmektedir (Şekil A.1).

1961 yılında Türkiye ve Almanya arasında imzalanan anlaşma ile ilk adımı atılan ve bugün Almanya'da bir Türk toplumunun oluşumuna varan Almanya'ya Türk göçü, plansız bir şekilde Almanya için sadece o günün endüstri ihtiyacını karşılamak, Türkiye içinse işsizliğe karşı ekonomik çözüm sağlayabilmek amacıyla başlatılmıştır. Oysa yaşanan gelişmeler bu insanların Almanya'da yerleşmelerine yol açmış, farklı tarih ve kültürel mirasa sahip olan iki ülkenin insanlarını göç süreci bir araya getirmiş, bu durum iki ülkeyi de gerek sosyal gerekse kültürel açıdan önemli ölçüde etkilemiştir.

Almanya'nın göç öncesi tarihine kısaca bakılacak olursa karmaşık bir tablo çıkar ortaya. 1933 yılında Nasyonel Sosyalistler'in hükümet olmalarıyla on üç yıl sürecek Nazi diktatörlüğü başa geçmiş ve ülke belleğinden silinmeyecek olaylar yaşanmış, Yahudiler'e dünya tarihinin daha önce görmediği bir soykırım uygulanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı Almanya tarihi açısından son derece önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1945 yılında Almanya'nın savaştan yenilgi ile çıkması ile Nasyonal Sosyalist dönem sona ermiş, ülke kazanan devletler ABD, İngiltere, Fransa ve Sovyetler Birliği tarafından dört bölgeye ayrılmış, Berlin bu devletlerin ortak yönetimine geçmiştir. 23 Mayıs 1949 tarihinde Batılı müttefiklerin işgali altında, demokratik parlamenter sistem olarak Federal Almanya Cumhuriyeti (BRD) kurulurken, 7 Ekim 1949'da Sovyetler Birliği işgalindeki bölgede Demokratik

Almanya Cumhuriyeti (DDR) kurulmuştur. DDR'da da demokrasiden yola çıkılmasına rağmen sonrasında devlet politikaları Sosyalist Birlik Partisi'nin (SED) tekelinde gelişmiş, demokrasiden ziyade parti yönetimi öne çıkmıştır. Batı Almanya kapitalist düzene göre ekonomik yapılanma gösterirken, Doğu Almanya Moskova etkisinde sosyalist sistemi yürürlüğe koymuştur. Bundan sonra ülke iki sistemin çatıştığı 'soğuk savaş' dönemine girmiştir.

Yaşanan bu büyük siyasi değişim kendini kültür alanında da göstermiş, Batı Almanya Batılı devletlerin kültürel hegemonyası altında yeniden yapılanırken, Doğu Almanya Sovyetler Birliği'nin kültür politikalarının uygulayıcısı olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı'ndan büyük bir yıkım ile çıkan Almanya'da, savaşın sona ermesinden itibaren yeniden yapılanma hareketi başlamıştır. Batı Almanya'da Batılı güçlerin himayesinde "Wirtschaftswunder" (ekonomi mucizesi) denilen hareket başlamış ve Almanya ekonomisi yeniden kurulmaya girişilmiştir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda ülke, Batılı devletler ve ABD'nin desteği ile önemli bir endüstrileşme döneminden geçmektedir, sanayisinin gerektirdiği yeterli elemana sahip değildir ve bu yeni yapılanma için acilen iş gücüne ihtiyacı vardır.

1961 yılında Berlin duvarının inşa edildiği ve Almanya'da Doğu Batı çekişmesinin hızlandığı bir dönemde, Türkiye ve Almanya'nın imzaladığı anlaşma ile Türk işçilerine Almanya yolu açılmıştır. Almanya'ya çalışmak üzere giden ve 'konuk işçi' (Gastarbeiter) olarak adlandırılan Türk işçileri, Batı Almanya'nın endüstrileşme sürecinin bir parçası olmuşlardır.

1970'li yıllara bakıldığında Türkiye'den Almanya'ya göç olayında iki aşama izlenir; ilk aşamada 1960'lardan itibaren Alman endüstrisinde çalışmak üzere, bir süre çalışıp ülkesine dönme niyetiyle giden işçiler ki bunlar ağır endüstride çalışmış, Almanya'da yaşadıkları dönemde göçebe bir yaşam sürerek pek çok işçi ile bir arada, zor koşullar altında barakalarda yaşamışlardır. Bu işçiler "konuk işçi" olarak adlandırılmışlardır. Konuk işçidirler, çünkü Alman endüstrisi ihtiyaç duydukça Almanya'da çalışacak ve ihtiyaç kalmadığında konuklukları bitecek ve ülkelerine geri döneceklerdir. Yaşananlar bu amacın gerçeğe uygun olmadığını gösterse de bu deyim bugün, kırk altı yıllık göç geçmişi ve bu ülkede dördüncü nesil Türkler yaşarken halen bazı Almanlar tarafından ülkelerine dönecekleri umuduyla Türkler için kullanılmaktadır.

‘Konuk işçi’ olarak adlandırılan bu insanlar çoğunlukla demir, çelik ve metal endüstrisinde, tuğla fabrikalarında, sentetik malzeme işleme işinde, otomobil ve tekstil endüstrisinde çalışmışlardır. Çok gürültülü, pis ve kötü kokulu alanlarda, zorlu şartlar altında çalışan bu insanlar, geçici kalma alanlarına çevrilen koğuşlarda, barakalarda, eski binalarda, tavan araları ya da zemin katlarda yaşamışlardır. Katı Avrupa standart ve düzenlemelerine karşın, işçilerin kaldığı mekanlar işverenin insafına bağlı olarak değişmiştir (Eryılmaz, 2002, 1).

Konuk işçilerin iş yaşamından bir kesit *Çalışma İzni* adlı resimde görülür (Şekil A.2). Hanefi Yeter, ahşap üzerine yaptığı resmine bir çalışma mukavelesini aktarmıştır. Yapıtta Türkçe ve Almanca olarak Türk ve Alman işçi kurumlarının resmi ibareleri ve mühürleri ile bir Türk işçisinin iş mukavelesi resmedilmiş, resmin merkezine büyük bir işçi portresi oturtulmuştur. Üzerinde işçi tulumu ve gömleği, başında ışıklı bareti ile bir maden işçisi söz konusudur. Portrenin alt kısmında ise Almanya ve Türkiye’nin yer aldığı bir sahne vardır; sol kısımda yüksek binaları ve dumanı tüten fabrika bacaları ile endüstrileşen Almanya, sağ kısımda ise çıplak, kıraç toprakları ve dağları ile Anadolu tasvir edilmiştir. Burada sanatçının Anadolu’daki yokluk ve işsizlik ile Almanya’daki gelişmişlik ve endüstri devrimi arasındaki zıtlığı yan yana koyduğu ve Türk işçisinin bu iki aradaki durumunu göz önüne serdiğini söylemek mümkündür. Bu şekilde yapılan mukaveleler ile yüz binlerce insan bir ülkeden diğerine göç etmiş ve iki yaşam arasındaki yerlerini almışlardır.

Vatana İade ise mukavelesi biten işçilerin pasaportlarına basılan ülkeden çıkış belgesini konu almıştır (Şekil A.3). Aynı şekilde bir işçi portresi üzerine düzenlenen resmi belgenin yer aldığı resimde, 12 Mart 1976 tarihine kadar söz konusu işçinin Almanya’yı terk etmesi, sanatçının deyişiyle vatanına iade edilmesi gerekmektedir. ‘Konuk işçi’liği biten bu kişinin geri iadesi öngörülmektedir.

İsmail Çoban’ın *Balık Fabrikası* adlı çiziminde ise fabrikalarda çalışan işçiler iş başında gösterilir (Şekil A.4). Bir balık fabrikasında, üzerlerinde önlükleri ve başlarında şapkaları ile makinelerin ve tezgahların başında çalışan, balıkların ayrımını yapan, balık kasalarını taşıyan işçiler görülür. Sanatçı kompozisyonu üç sahneye bölmüş, böylece bir fabrikada yapılan farklı işlerden üç kesiti bir arada sunmuştur. Çoban’ın vurguladığı, yapılan işlerin ağırlığı ve işçilerin emeğidir.

5.1.2. Aile Birleşimi: Göçmenliğe İlk Adımlar

1970'li yıllarda göç hareketi oldukça hız kazanmıştır. Almanya'da yaşayan Türkler'in sayısının bu dönemde yaklaşık olarak üç katına çıktığı görülür. İşçi alım anlaşmasının hemen öncesinde, 1960 yılında, Almanya'da 2.700 Türk işçisi var iken 1963'te bu sayı 27.500'e yükselmiştir. Almanya'da, 1970 yılında 469.200, 1975 yılında 1.077.100 ve 1980 yılına gelindiğinde 1.462.400 Türk vatandaşı yaşamaktadır[24].

Kısa bir zaman aralığında, böylesine büyük kitlesel bir "işgücü göçü"nün yaşandığı bu dönemde, tamamen sanatsal kaygılar ile Almanya'ya gelen sanatçılar, Türkiye'den Almanya'ya yaşanan yoğun göç hareketine tanıklık etmiş, Almanya'da karşılaştıkları "Türk işçi toplumu" onlar için hem şaşırtıcı hem de çok çarpıcı olmuştur.

1970'li yıllarda sanat üretimi incelendiğinde, sanatçıların büyük bir bölümünün Almanya'daki Türk işçisini ve göçmen Türk ailelerinin yaşamlarını yapıtlarına konu edindiği, böylece göç hareketinin sanat yoluyla da yansımasını bulduğu görülür.

Hanefi Yeter, Türk işçileri ve aileleri konusunu en çok işleyen sanatçılardan birisidir. Berlin'de Türkler'in en yoğun olarak yaşadıkları bölge olan Kreuzberg'de bir atölyesi olan Yeter, ülkesinden kopup çalışmak için buraya gelmiş olan bu insanların durumlarından fazlasıyla etkilenir. Sanatçı 1970'li yıllardaki sanatçı işçi toplumu karşılaşmasını şu şekilde aktarır:

> "Fransa'ya giden sanatçılar Fransız toplumu içine düşerler; orada bir akademiye girerler, kahvelere giderler, dört beş sene bir eğitimleri olur, dönerler, gelirler. Biz Almanya'ya gidenler, birkaç sanatçıydık o zaman, Mehmet Aksoy vardı, ben vardım, Azade Köker vardı, Metin Talayman vardı. O dönemin ilk sanatçıları olarak bizi başka bir olgu daha karşıladı: Almanya'daki Türkler olgusu. Gittiğimiz zaman baktık ki orada bir sürü Türk var, hepsi işçi. Bugün şimdi başka meslekten olanlar da var, o zaman böyle bir durum yok. Sanatçı olarak gidince bir sorumluluk da duymaya başlıyorsunuz.
>
> Biz sanatçılar dedik ki, bunların sosyal açıdan bu tarafi noksan, birşey yapmak lazım. Kendimiz görsel sanatçı, ressam, heykeltraş olduğumuz halde, Mehmet Aksoy'la beraber, onlara resim, heykel sergisi açmadık; konserler düzenledik, mani geceleri yaptık. "Mehmet Sergisi"'nde davul zurnalarla insanları gezdirdik. Bir dernek kurduk, bu insanlara kültürel bazda nasıl yardımcı olabiliriz, onun üzerine tartıştık. Orada ilk folklor ekibini biz kurduk, 1975 yılında ilk kapsamlı sergiyi yaptık, Mehmet sergisi. Bir topluluğun kültürel, sanatsal

[24] Detaylar için bkz. Bölüm 3, sf. 66 vd.

> yanının olması lazım, yaşama ait bir parçadır bu da ihmal edilirse çok trajik yönleri olabilir. O noksanlıkları gördüğümüzden dolayı biz o boyutu tamamlamaya çalıştık, bence de bizim sanatçı olarak yaptığımız en büyük görevlerden biri buydu.
>
> Göç olgusuna, o insanlara sadece yaptığımız sanatı sunmaktan öte, bir de onların yaşadıkları topluma birşey getirmek ihtiyacını duyduk. Kendi memleketlerinin sanatçıları, yazarları, müzisyenlerini taşıyıp Türk'e ihtiyacı olan şeyi vermek ötesinde, birlikte yaşadıkları millete onların da kültürlerini tanıtmak, onları sadece bir işçi olarak görmemelerini sağlamak, "bakın onların da böyle bir kültürü var, bu boyutları da vardır", demek. Burada ne oldu, Alman toplumuna bunları gösterirken, Türk toplumunun da gururlanmasını, kendi sanatçısı ile övünmesini, öykünmesini becermesini sağlamak için onun eline bazı veriler, dokümantasyonlar vermek amacıyla geceler düzenledik, sergiler, konserler yaptık. " (Yeter, 2005)

Sanatçıların bu şekilde sorumluluk duydukları ve işçilerin kültürel ihtiyaçlarını sağlamaya yönelik faaliyetler ortaya koydukları bir dönemde, göçün ikinci aşaması yaşanmaktadır. 1970'lerin ortalarından itibaren işçiler ailelerini Almanya'ya getirmeye başlamışlardır. Bu dönemde işçilerin rotasyon şartı kaldırılmış ve daha uzun süre Almanya'da kalabilme imkanı doğmuştur. 1973 yılında dünyada yaşanan petrol krizi dolayısıyla Almanya tarafından yeni işçi alımları durdurulmuş, aynı dönemde Türkiye'de de ekonomik kriz baş göstermiştir.

Ayrıca Türkiye'deki siyasi durum da iç açıcı değildir. 1968 olayları Türkiye'de de etkisini göstermiş ve ülkede sağ sol çatışmaları artan bir şekilde sürmektedir. 12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri bir bildiri yayınlayarak, Süleyman Demirel Hükümeti'nin ülkede güvenlik ve istikrarı sağlayamadığı gerekçesi ile yönetime el koymuş, Türkiye demokrasiye karşı ikinci askeri darbesini yaşamıştır.

Almanya'ya tekrar geri dönememe olasılığı ve Türkiye'de böylesine ekonomik ve siyasi karmaşanın yaşandığı bir dönemde, işsiz kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalan işçilerin büyük çoğunluğu, Almanya'da bir süre daha kalma yolunu seçmiş ve bu süre için "aile birleşimi" haklarını kullanarak ailelerini Almanya'ya getirmeye başlamışlardır. Bu kararları ile Almanya'da kalma sürelerini bir süre daha uzattıklarını düşünen o zamanın 'konuk işçiler'i, bilinçsiz bir biçimde göçmen olma yoluna gitmiş ve bugün sayıları iki milyonu geçen Almanya Türk toplumunun temellerini atmışlardır. Bu dönemde aynı zamanda Türk sanatçılarının da Almanya'ya yerleşmeye başladıkları görülmektedir[25].

[25] Detaylı bilgi için bkz. Bölüm 4.

Ailelerin Almanya'ya getirilmesiyle tamamen farklı bir sosyal durum ortaya çıkmıştır. O güne değin yerleşik bir düzenleri olmayan, barakalarda, işçi yurtlarında diğer işçilerle toplu halde yaşayan bu kişiler, ailelerinin gelmesiyle apartman dairelerine, evlere taşınmaya, kentler içindeki yaşama dahil olmaya başlamışlardır. Bu yerleşme döneminde göçmenlerin kentlerde yerleşebilecekleri yerler de Alman kurumları tarafından düzenlenmiş, belirli eyaletlerde kurallar gereği işçiler kentlerin ancak belirli bölgelerinde oturma hakkına sahip olabilmişlerdir. Genellikle ucuz olması dolayısıyla kentin banliyölerine yerleşen ve taşınma yasakları ile hareket alanları kısıtlanan göçmen işçiler, buralarda kendi yaşam alanlarını oluşturmaya başlamışlardır. Böylece zaman içinde, kentlerde bambaşka bir yapı gösteren, yoğun olarak göçmenlerin yaşadığı 'getto'ların da ilk adımları atılmış, bu yaklaşım bugün çok tartışılan 'getto kültürü'nün yaratılmasına neden olmuştur.

Hanefi Yeter'in 1978 yılına ait *Taşınma Yasağı* isimli resmi, göçmenlerin pasaportlarındaki, oturma izni süresi ve kentte yerleşebilecekleri bölgelerin bilgisini içeren vize sayfasını tuvale aktarmıştır (Şekil A.5). Mühürün üst kısmında Almanca olarak, "Federal Almanya Berlin Eyaleti Oturma İzni" yazmakta, 31 Ekim 1975'de alınan iznin 28 Ekim 1976 tarihine kadar geçerli olduğu ve Kreuzberg, Tiergarten ve Wedding bölgelerinde taşınmaya izin verilmediği belirtilmektedir. Alt kısımda Berlin Polis Müdürlüğü'ne ait pul, mühür ve imzalarla belgenin resmi kurumlarla bağlantısı vurgulanır. Sanatçı resmin üst kısmında, arka planda çekingen ve ürkek bir ifade ile yarım daire şeklinde oturmuş, kıyafetlerinden Anadolu'dan geldikleri anlaşılan insanları betimlemiştir. Buradaki insanlar, Berlin'de yaşayabilmek için resmi kurumlarda gerekli resmi işlemleri yapan, vize sırasını bekleyen kişilerdir. Sanatçı, ülke insanlarının Almanya'daki durumlarını gerçekçi bir üslupla belgelemektedir.

Almanya'ya giden işçilerin büyük çoğunluğu kırsal bölgelerden, köylerden gelmektedir. Çoğu Türkiye'de bir kent görmeden direkt köylerinden Almanya'ya giden bu insanlar, büyük bir kültür şoku içinde bulurlar kendilerini. Dilini, dinini, adetlerini bilmedikleri bu ülkede, kendilerine sunulan sınırlı yaşam alanlarında yeniden hayatlarını kurmaya çalışırlar. Bozkurt Güvenç'in de belirttiği gibi, "Türk işçisi esas itibariyle "neolitik" bir köyden çıkmıştır. Neolitik bir köy derken, üç-dört bin yıl önceki bir köy yerleşmesinden çok farklı olmayan bir yeri düşünüyorum. Tarım kentinden şöyle bir hızla geçti ve kendisini Ruhr kıyısındaki Essen'de buldu,

insanoğlunun aya gitmesi gibi bir olaydı. Tabii, sonuç olarak ilk gidenler, kaçınılmaz bir kültür şoku yaşadı.

Almanlar'daki yerleşik Türk imgesi, bu işçiyi uyardı ve uyandırdı; onu bir kimlik aramaya zorladı. "Bu adamlar beni insan saymıyorlar, Ben kimim ?" demeye başladı. Bir başka toplumla karşılaştığınız zaman da kendi kimliğiniz önem kazanıyor. Yani, ilk gelen Türkler kim olduklarını Almanya'da araştırmaya başladılar. Türkiye'de böyle bir ihtiyaçları yoktu. Gurbette var kalmak için de bu arayış gerekliydi, zorunluydu. Konuk işçi Almanlar'ın sterotip (din) yargılarına karşı direndi. Var kalmayı başardı." (Güvenç, 1998: 330)

Kültür şokunu en büyük oranda yaşayanlar birinci nesil göçmenlerdir şüphesiz. 1970'lerde koşullar bugünkünden çok farklıdır. Bu insanların ana vatanla bağları büyük oranda kopuktur; Türk gazeteleri yayınlanmaya ve Türk televizyonları yayın yapmaya başlayana değin kısa dalga radyolarda dinlenen kısa Türkçe haberler ve 'memleket'ten gelen mektuplar dışında ana vatandan haber alma şansları yoktur. Türk marketleri açılana değin yeme içme büyük sorundur; alışılmış gıdaların bulunması, özellikle dini kurallara uygun yiyecek bulma imkanı yoktur. Genel olarak muhafazakar yapıya sahip olan Türk işçileri için dini vecibeleri yerine getirmek büyük bir sorundur yeni ülkede. İzinlerin sınırlı olması ve yüksek seyahat ücretleri Türkiye'ye gidişleri sınırlar, bazen yılda bir, çocuk sayısı ve masraflar arttıkça birkaç yılda bir ana vatanı ziyaret etme şansları vardır.

Tüm bu olumsuzluklara rağmen zaman içinde bu toplumun kendi içinde organize olduğu, kendi ihtiyacı olan yapıları kurarak Almanya'da kendi yaşam alanlarını oluşturduğu görülür. Bu insanlar ana vatanı hayal ederek, kendi içine kapalı yeni dünyalarında gelenek göreneklerini koruyarak toplumda direnç göstermiş ve iki ülke arasında kendine has bir yapı oluşturmuşlardır.

İsmail Çoban *Aile* isimli çiziminde, bu dönemin tipik bir işçi evini tasvir etmiştir (Şekil A.6). Ön planda sekiz kişilik bir işçi ailesi, arka planda duvara asılmış bir kilim yer alır. Kilimin üzerinde çerçeveli bir Atatürk portresi, minare, cami, kubbeli bazı yapılar, uçan bir martı gibi imgeler ile Anadolu'dan insan figürleri yerleştirilmiş, ana vatan çeşitli kesitleriyle hem bu halıda hem de ailenin evinde yer etmiştir. Kendileri bir yerde, ait oldukları kültür ve ülke başka bir yerde kalmış olan insanların, kültürlerini koruma çabası net bir şekilde algılanır. Duvara halı asma adeti

de Anadolu'ya özgü geleneklerden birisidir, bu geleneği Almanya'da da yaşatan aile hüzünlü bir bekleyiş içinde, ortada boşlukta kalmış bir grup olarak resmedilmiştir. Almanya'ya yerleşen birinci kuşak göçmenlerin çok yoğun olarak yaşadığı yabancılık ve özlem hisleri resimde yoğun olarak yansıtılmaktadır. Hayali ana vatan, tüm imgeleriyle göçmen ailelerinin belleklerinde yaşamaktadır.

Yeter 1975 yılında yaptığı *Berlin'de Piknik* isimli resminde, Türkler'in ve yabancıların yoğun olarak yaşadıkları, Berlin'in Kreuzberg semti için çok tipik olan bir görüntüyü tuvaline aktarmıştır (Şekil A.7). Sanatçı resmi iki bölüme ayırmıştır. Ağaçlar arasında yeşil bir alanda, iki bant halinde, bezlerini yere sermiş, piknik yapan iki aile yer alır. Üstteki bölümde renkli bir Anadolu kilimi üzerine oturmuş, örgü ören, başı örtülü bir kadın, sağ tarafta ise kilimin üzerine uzanmış bir erkek yer alır. Kilimin üzerinde anteni açık durumdaki radyo, o dönemde Türkiye ile tek bağ olan kısa dalga radyo programlarına işaret eder. Alt bölümdeki piknik sahnesinde yine bir aile yer alır, bir kilim üzerinde uzanmış solda uyuyan yaşlı bir adam, sağda başı örtülü karısının kucağına yatmış bir adam ve arkada küçük bir bebek görülür. Ortada ise bazı meyve ve yiyecekler durmaktadır; ekmek paketi üzerinde Türk, Alman ve Yunan bayrakları bulunur, bu yıllarda gerçekte de yabancıların tercih ettiği beyaz ekmekler bu şekilde bayraklı jelatinlerde satılmaktadır. Resim oldukça renkli ve çeşitli yönlerden perspektifle yapılmıştır. Bu dönem piknik konusunu sıklıkla işleyen Hanefi Yeter bunun nedenini şöyle açıklar:

> "Mariannen Platz'da oturmuş örgü ören Türk kadınlarını resimledim. Piknik yapmak Türkler arasında çok yaygındı. Bunların tespitini yapmaya, niçin yaptıklarını düşünmeye başladım. Bir araya gelebilmek için yapıyorlardı. Çünkü o zamanlar Türkler'in evlerine misafir kabul etmeleri bile yasaklanmıştı. Taşınma yasakları vardı. Benim pasarportuma da taşınma yasağı damgası vurulmuştu. Bu sorunlar Türkler'in beraberinde getirdiği sorunlar değildi. Almanlar bunları görmek istemiyorlardı. Ben yaptığım bu resimlerle bu sorunlara dikkat çektim."[26]

Belli bölgelerde yoğunlaşan göçmen Türkler, içe kapalı bir yapı oluşturarak o alanlarda kendi kültürlerini köylerinde olduğu gibi yaşamaya devam ederler. Yeşil alanlarda piknik ve ızgaralar, açtıkları iş yerleri ve yerel motifler ile adeta köylerine dönüştürdükleri semtler oluşmaya başlar. Bu semtlerde Türkler yoğun olarak marketler açmaya ve Akdeniz meyve sebzelerini satmaya başlarlar. Önündeki tezgahları bol meyve sebze kasaları ile dolu Türk marketleri, 1970'lerden bugüne Almanya'da tipik görüntülerdendir.

[26] Hanefi Yeter ile röportaj, http://www.sehirtiyatrolari.com/yazilar/adem

Kreuzberg Adalbertstraβe isimli resim, Kreuzberg semtindeki günlük yaşamı gerçekçi bir biçimde göstermektedir (Şekil A.8). Resimde eski bir binanın fasadı betimlenmiştir. Bina bu semt için tipik olan, sıvası yer yer dökülmüş eski Alman yapılarından birisidir. Giriş katında camlarında satılmak üzere asılı etler ve yiyecekler görülen, üzeri tenteyle örtülü, önünde içi rengarenk sebze ve meyvelerle dolu tezgahları bulunan, bir market görülür, kapısından elinde alışveriş poşeti ile başörtülü bir müşteri çıkmaktadır. Marketin üstündeki katta ise bir pencerenin arkasında cama yapışmış, dışarıyı seyreden çocuklar, diğerinde ise pencerenin arkasında köpeği ile dışarıyı seyreden yaşlı bir kadın yer alır. Bir üst katta ise yine pencereden dışarıya sarkan bir örtü ve açık pencereden dışarıyı seyreden bir yaşlı kadın görülür. Bu eve kapalı çocuklar ve yaşlı yalnız kadınlar konusu, Alman toplumu ile karşılaşan Türkler'i oldukça şaşırtan bir kültürel farktır. Türkiye'de çocukların özgürce sokaklarda oynamalarına, yaşlıların aileleri ile birlikte yaşamaları geleneğine karşın, Alman toplumunda çocuklar evlerde kalmakta, yaşlılar tek başına yaşamaktadır. Yeter, kendisini çok etkileyen bu konuları resminde vurgulamak istemekte, Türk ve Alman toplumları arasındaki yaşam tarzı farklılıkları açıkça ortaya konmaktadır.

İşçi aileleri yanı sıra pek çok Türk sanatçısının da yaşadığı, Yeter'in yukarıdaki örneklerde de olduğu gibi sıklıkla resimlerine konu aldığı Berlin'in Kreuzberg semti, Almanya'ya Türk göçünde yaratılan önemli bir kültürel alandır. 1970'lerde Batı Berlin'in dış kesiminde Doğu Berlin sınırında yer alan bu bölge, yerleşmeleri için göçmen işçi ailelerine gösterilen yerdir. Bugün yaklaşık 160.000 nüfusa sahip olan Kreuzberg'te nüfusun üçte biri göçmenlerden oluşmakta ve bu göçmenlerin büyük bölümünü Türkler oluşturmaktadır. Türklerin yoğunlaştığı Kreuzberg 36 "Küçük İstanbul" olarak anılmaktadır.

"Berlin'deki Küçük İstanbul" adlı kitabında Ayhan Kaya, Kreuzberg'i Türk göçmenlerin kendilerine ait sosyal kurumlar, değerler ve normlarla örülü olarak yarattığı bir 'diasporik mekan' olarak tanımlar: "Kreuzberg 36 ilk bakışta küçük bir İstanbul olma izlenimi bırakır insanda. Öyle bir İstanbul ki işaretleriyle, duvarlarındaki yazılarıyla, uçuşan sözcükleriyle, müziğiyle, yiyecekleriyle, alış-veriş yerleriyle, bankalarıyla, geleneksel kıraathaneleriyle, tartışılan siyasi konularıyla ve daha pek çok benzer yanlarıyla bildiğimiz İstanbul. Bu yönleriyle Kreuzberg modern diasporik bir mekan olarak çıkar karşımıza." (Kaya, 2000: 74)

Kreuzberg semti, göçmen işçiler için olduğu kadar özellikle 1970 ve 1980'li yıllarda Türk sanatçılar için de önemli bir yer olmuştur. Berlin'deki Türk sanatçılarının bazıları burada yaşamakta ve yoğun olarak bu bölgedeki sanatsal etkinliklere katılmaktadırlar. Sanatçılara teşvik olarak bu bölgede atölyeler verilmiş, Hanefi Yeter, Azade Köker gibi sanatçılar da bu teşvikten yararlanarak uzun dönem buradaki atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Göçmenlerle iç içe yaşamak aynı zamanda onların göçün sosyal, kültürel etkilerini yakından izlemelerine de yol açmıştır denilebilir.

1970'lerin ortalarından itibaren yavaş yavaş Almanya'nın kültür kurumlarında göç konusuna ilk yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamış, göçmenlerin kültürlerine dair organizasyonlar da ilk olarak Kreuzberg'de ağırlık kazanmıştır. Burada bulunan "Künstlerhaus Bethanien" (Bethanien Sanatçılar Evi) ve "Kunstamt Kreuzberg" (Kreuzberg Sanat Dairesi) Almanya'da Türk sanatçılarla ilk büyük sergileri gerçekleştiren kurumlar olmuşlardır.

1845-1847 yılları arasında Schinkel Stili tarzında Protestan Kilisesi Hastanesi olarak inşa edilmiş olan Kreuzberg Mariannenplatz'daki Bethanien Binası, 1974 yılında kullanım dışı olduğundan yıkılmak istenmiş, bir grup kişinin karşı çıkarak mücadele etmesiyle sanat camiasının kullanımına kazandırılmıştı. Çağdaş sanatı ve sanatçıları teşvik eden bir kurum olan ve göç olgusunun en yoğun olarak kendisini gösterdiği alanlardan birinde konumlanmış olan Künstlerhaus Bethanien, özellikle 1970 ve 1980'li yıllarda göç ve Almanya'daki diğer kültürler konusuna yakın ilgi göstermiş ve bu bağlamda bazı Türk sanatçılara belirli süreler için atölyelerini kullanma imkanı vermiş[27], Türk sanatçıların sergilerine ev sahipliği yapmış, Türk göçüne dair organizasyonlar düzenlemiştir.

Bethanien binası içinde konumlanan "Kunstamt Kreuzberg" de aynı şekilde sıklıkla göç konusuna eğilmiş, zaman zaman sanatçıların çeşitli projelerini desteklemiş, onlara kaynak sağlamış ve sergiler organize etmiştir. Türk sanatçıların Kreuzberg'deki bu kurumlarda etkinlikleri özellikle 1970 ve 1980'lerde Kreuzberg'i öne çıkarmıştır, daha sonraki yıllarda kurumların politikalarının değişmesiyle bu etkinliklerin azaldığı izlenmektedir.

[27] 1990'lı yıllarda Künstlerhaus Bethanien göç temasından bir miktar uzak kalmakla birlikte Türk sanatçıların bu kurum ile bağlantısı 2000'li yıllarda da devam etmektedir. Nevin Aladağ 2003 yılında burada atölye çalışmaları yürütmüş ve bir sergi düzenlemiştir.

Almanya'ya yerleşmeye çalışan göçmen aileler için en önemli sorunlardan birisi de çocuklarının durumu olmuştur. Almanca bilmeyen ve çoğu eğitim düzeyi düşük ailelerden gelen çocuklar, Alman okullarına uyum sağlamakta büyük güçlük çekerler. Çoğu Türkçe okuma yazmayı bilmez kendi dillerine tam anlamıyla hakim olamazken, okullarda bilmedikleri bir dil olan Almanca ile karşı karşıya kalmışlardır. Bu dil engeli yüzünden okullarda başarısız duruma düşen çocuklar, Alman eğitim sistemine göre henüz ilkokul seviyesinde iken ayrılmışlar, özellikle bu birinci nesilin çocuklarının büyük bir bölümü zeka özürlü çocukların devam ettiği "Sonderschule"'lere devam etmek zorunda kalmışlardır. Bu okullardan sonra üniversiteye gitme şansları kalmayan ikinci nesli temsil eden çocuklar, Almanya'daki yaşamlarına bu şekilde daha ilkokul çağlarında geri bir düzeyde başlamak zorunda kalmışlar, toplumda aşağı bir kesime yönlendirilmişlerdir. Dil sorunu bugün göçün ardından kırk altı yıl geçmişken halen en büyük problemi oluşturmakta ve bugün siyasi arenada bu konuda büyük tartışmalar yaşanmaktadır. Bazı eyalet parlamentoları okullarda ana dilin yasaklanmasına kadar konuyu getirmişlerdir.

Hanefi Yeter'in *İki Dilde Analfabetler* adlı eseri, ikinci nesil çocukların okullardaki zor durumunu gözler önüne sermektedir (Şekil A.9). Resimde okulda yazı tahtası önünde duran bir kız ve bir erkek çocuğu görülür, ikisinin de elleri önlerinde bağlı, çekingen ve ezik bir halleri vardır. Tahtada, "Ayşe darf nicht nach Schule", "Ayşe okula gelemior", "Seigen sie ihm die straβe", "Ona caddeyi gösterir misin" şeklinde, Almanca ve Türkçe cümleler yazılıdır ve iki dilde de hatalı yazımlar işaretlenmiştir. Tahtanın sağına ise birbirine sarılmış bir kız ve erkek çocuğu çizilmiştir; kızın üzerinde Gabi, erkeğin üzerinde Kaya isimleri yazılıdır. Burada Alman ve Türk çocuklarının birlikteliği, iki farklı kültürün karşılaşması ve çocukların içinde bulundukları eğitim ve dil güçlükleri açıkça ifade edilir.

1979 yılına ait *Memlekete Doğru* isimli resimde, yine Almanya'daki Türk işçileri için çok tipik olan bir görüntü ele alınmıştır (Şekil A.10). Para biriktirmek amacıyla Almanya'da bulunan işçiler, ailece uçakla seyahat o dönemde özellikle pahalı olduğu için yıllık izinlerinde ana vatana arabayla seyahati tercih ederler. Resimde, biriktirdiği parasıyla Ford marka bir araba almış olan aile, yıllık izninde köyüne gitmektedir, araba eş dosta getirilen hediyeler ve eşyalar ile doludur ve valizler arabanın üstüne kadar dolu şekilde yerleştirilmiştir. Arabanın aynasında nazar

boncuklu bir süs asılıdır. Esmer ve bıyıklı tasvir edilen aile reisi arabayı kullanmakta, yanında başı örtülü, renkli giysiler giymiş eşi ve arkada üç çocuğu görülmektedir. Arabanın ön kısmında işçiler arasında klişe sözlerden birisi olan "Aldırma Gönül" yazar. Bu resim 1970'li yıllarda her yıl binlerce ailenin yaşadığı, Türkiye'ye yolculukları tüm alışıldık imgeleri ile birlikte sunmaktadır[28].

5.1.3. Sosyalizm Akımı

Avrupa'da ve dünyanın pek çok bölgesinde, 1960'lı yıllar toplumun ve kültürün politikleştiği, var olan düzen karşısında sorgulamalar ve isyanların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu isyanların en önemlisi şüphesiz 3 Mayıs'ta Paris Sorbonne Üniversitesi'nde başlayan, bir aydan fazla süren, sonrasında meclisin feshedilmesi, çok sayıda polis ile sivilin ölümüyle sonuçlanan öğrenci isyanlarıdır.

Tarihe "68 Olayları" olarak geçen Mayıs olaylarından birkaç ay öncesine kadar Fransa'da öğrenci hareketi, asıl olarak Vietnam savaşıyla dayanışma boyutlarında aktif durumdayken, 1967 sonlarında de Gaulle'nin Milli Eğitim Bakanı'nın hazırladığı "üniversite reformu", öğrenci hareketini bir dayanışma hareketi olmaktan çıkartmıştır. 29 Mart 1968'de ülke geneline yayılan hareket ile tüm Fransa'daki üniversiteler öğrenciler tarafından işgal edilmiş ve eylemler bir üst boyuta sıçramıştır. 3 Mayıs 1968'de polisin Sorbonne Üniversitesi'ni basmasıyla birlikte tüm üniversitelerde polisle çatışmalar yaygınlaşmış, 9 Mayıs ve 10 Mayıs günlerinde öğrenciler ile polisler arasındaki çatışmalar sokaklarda kurulan barikatlarda devam etmiştir.

Tam bu dönemde Fransız işçi sınıfı da olaylara dahil olmuş, 13 Mayıs 1968'de sendikalara bağlı işçiler, öğrencilere yönelik polis saldırılarını protesto etmek ve öğrencileri desteklediklerini göstermek amacıyla bir milyon kişilik bir yürüyüş gerçekleştirmişlerdir. Sonrasında olaylar işçi sınıfının genel grevi haline dönüşmüş, greve katılan işçi sayısı hızla artarak 22 Mayıs 1968'de 8 milyona ulaşmıştır.

Mayıs 68 olayları, Vietnam halk savaşıyla dayanışma içindeki öğrenci kitlesi ile işçi sınıfının birbiri ardına gelen kitlesel eylemleri ile belirlenmiş, ancak 16 Haziran'da

[28] Resimdeki bu sahnenin hemen hemen aynısını 2004 yılında *Direksiyonun Arkasında* adlı yapıtlarında Anny ve Sibel Öztürk kardeşler enstalasyon olarak gerçekleştirmişler, ikinci nesil göçmenler olarak çocukluklarında aileleri ile yaşamış oldukları bu yolculukları anılarında kaldığı şekliyle canlandırmışlardır. Bkz. Şekil A.102.

bastırılabilen isyanlar, çok sayıda sivilin ve polisin ölümüne sebep olmuş ve dünyadaki öğrenci isyanlarını tetiklemiştir.

İsyanlar Federal Almanya'da da yaşanmaktadır, Olağanüstü Durum Yasası'nın (Notstandsgesetze) kaldırılması dolayısıyla parlamento muhalefeti dışında, sokak protestoları da başlamıştır. İran Şahı'nın Berlin'i ziyaretine karşı protestolar sırasında, öğrenci Benno Ohnesorg'un 2 Haziran 1967'de bir polis tarafından vurularak öldürülmesi sonrası öğrenciler ile düzen güçleri arasında başlayan çatışmalar, sokaklarda trajik boyutlara ulaşmıştır. Bu gerilim ilk olarak Willy Brandt'ın 1970 ylında DDR Danıştay Başkanı Willi Stoph ile görüşmesi ve Doğu Almanya ile yakınlaşma politikaları ortaya koyması ile gevşemeye başlamıştır.

Bu dönemde Ernst Bloch, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer ve Jürgen Habermas'ın felsefe derslerinde ve yazılarında Marksist teoriler öğretilmekte, demokrasinin temel değerleri, ABD ve Güney Afrika'da zenci vatandaşların ırk ayrımına karşı protestoları, Mao Zedong'un Çin Halk Cumhuriyetinde uyguladığı kültür devriminin stratejileri yoğun olarak tartışılmaktadır. Bu sorgulamalar Kuzey Amerika ve Batı Avrupa üniversitelerinde varolan parlamenter demokrasiye karşı halkın köklü bir muhalefeti ile sonuçlanmıştır.

Bu yıllarda uluslararası bir hareket olarak Pop, Beat ve Rock müzik geniş halk kitleleri arasında yankı bulmaktadır. Beatles ve Rolling Stones konserlerinde tüm halk sınıflarından gençler bir araya gelmekte, Janis Joplin, Bob Dylan, Jimi Hendrix ya da Frank Zappa gösterileri iki büyük gücün atom silahlanmasına ve ABD'nin Vietnam Savaşına girmesine karşı politik protesto hareketlerine dönüşmektedir. Feminist ve homoseksüel özgürleşme hareketleri için geniş kitleler protestolara katılmaktadır.

Yine bu dönemde bu muhalefet görüşün parolaları tiyatro ve sanatta kendi dilini oluşturmuştur. Tiyatrolarda geleneksel sahne diline karşı hareketler ortaya çıkmış, özel ve sanatsal olan yerine banal ve günlük olanın sahnelendiği performanslar, Happeningler ve Fluxus akımı etkin olmuştur (Thomas, 2002: 128).

Bu yıllarda, on sekiz yaşında bir genç olarak Münih Akademisi'ne yeni girmiş olan Ender Güzey de öğrenci olaylarının içinde bulmuştur kendisini:

« 1969'da Akademi'nin inanılmaz bir yeniden oluşumu başladı. Münih Akademisi'nde sıkı bir eğitim vardı benim dönemimden önce, Akademi'nin kapıları sabah 9.00'da kapanıyordu, ondan sonra da öğrenciler giremiyordu. Buna karşın öğrenciler isyan ediyor ve zaten üniversite isyanı başlıyor. Ben klasik bir eğitim beklentisiyle gidip bambaşka şeyler yaşıyorum orada. Hocalar istenmiyor, klasik eğitim istenmiyor, Akademi alt üst oluyor, işte «İki Tekerlek » ismi verilen bir gün kurgulanıyor ve tekerleği olan herşey Akademi'ye taşınıyor, motorsikletten kaykaylara kadar. Zeminden tavana kadar tuvaletlere kadar herşey boyanıyor Akademi'de. Tam 69 dönemi, o isyanları yaşıyorum, onun içine bir şekilde girmiş oluyorum, ne yapacağımı bilmiyorum. Konuştuğum lisan farklı, ben Almanca biliyorum ama onların kullandığı bir entelektüel tarz var ki onu anlamıyorsunuz. Kargaşa, karmakarışık bir ortamın içine böyle pat diye oturmuşum, inanılmazdı, tamamen dağıldım o dönemde.

Şanslıydım, 69 dönemi orada olmak ve yaşamak, tam Hippi dönemi, muhteşemdi, bana çok şeyler verdi. Tüm bunlar beni ve sonraki çalışma tarzımı çok etkiledi, çok yönlü çalışmamı bu etkilere borçluyum. « (Güzey, 2005)

1968 döneminde Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci olan ve Frankfurt Türk Halkevi'ndeki faaliyetlere katılan Avni Koyun bu dönem Almanya'da yaşanan öğrenci isyanlarını ve ortamı şöyle aktarmaktadır:

"Öğrenciler çalışmamaya başladı, sütunları boyadılar, avluda esrar içmeye başladılar, toplantılar yapmaya başladılar, sevişmeye başladılar, müthiş anarşik bir ortam oluşmaya başladı. 1967-1968 tam göbeğindeyim, baktılar ki ben çalışıyorum, beni de zorlamaya başladılar. Ben önce kavramadım, sonra bir kenara çekip bana anlattılar, dediler ki "arkadaş biz okulun sistemini, daha doğrusu Almanya'yı değiştirmek istiyoruz."

Bir yandan öğrencilerden politik baskılar, bir yandan da yavaş yavaş Frankfurt'taki Türk Halkevi'ne de devam edince buradaki işçilerin durumunu görmeye başladım. Halkevi'nde vatandaş sürekli ızdırabı ile bize geldi, onların dertleri ile uğraşırken ister istemez politikanın içine girdik.

Bir de üstelik öyle bir ortam vardı ki 1967-1968'de, politik değilseniz kibirli bir şımarıksınız, dolayısıyla bu imkansızdı. Duyuyorduk ki vatandaşlarımız betonlarla gömülüyorlar, rahat rahat atılabiliyorlar, kimse onlara değer vermiyor vs. Dolayısıyla bunları görmek bizi politikleştirdi.

Bu defa sanatı da sorgulamaya başladık. Okulda da başladı, sonunda Fluxus olarak büyüdü. Hangi sanat ? Bağımsız sanat, tabii sosyalist sanat, işçi ile kaynaşma içinde olan bir sanat. Konu sanat değil, politika, sistemi değiştirme. Müzeyi reddediyorsun, galeriyi reddediyorsun, bağımsız olacaksın, sanat yapacaksın, tabii bu halk için olacak. Sistemi değiştirmek için sanat yapacaksın, politik sanat. Bu nerede olacak ? Yürüyüşlerde olacak. Benim vazifem o zaman büyük büyük Maoist afişler yapmak, yazılar yazmaktı, o dönem buna hayır demeniz imkansızdı." (Koyun, 2006)

1968 olaylarının devamında, 1970'li yıllarda Almanya'da sosyalizm konusunda yoğun tartışmalar yaşanmakta, işçi hareketleri geniş kitlelere yayılmakta ve kapitalizm düzenine karşı protestolar ağırlık kazanmaktadır.

Bazı kentlerde Türkler'in de kurduğu örgütler vardır. Berlin'de Doğu Perinçek'in 1967 yılında kurduğu ve ilk başkanı olduğu "Türk Toplumcular Ocağı" bunlardan birisidir. O dönemde Almanya'da işçisi, entelektüeli ile pek çok kişi ve sanatçıların da birçoğu bu ocak içindeki çalışmalara katılmışlardır. Ocakta en etkin olan sanatçılardan birisi Mehmet Aksoy'dur. İDGSA'daki eğitimi sonrası Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almaya giden Aksoy, Berlin'deki Türk Toplumcular Ocağı'na gidip gelmeye başlar. Bu dönemde kendisini tamamen politik çalışmalara adayan sanatçı Berlin'deki ortamı şöyle aktarır:

> "Berlin'deki sosyalist çevreyi daha Londra'da iken duymuştum. Berlin'de aslında derneği yeni kuruyorlar, gittim. Bana "Mehmet sen boya yapmayı bilirsin" dediler. Ressamlık da var ya. Badana boyadan da anlayacağız elbet. Ne diyeyim ! "Bilirim", dedim. "E, hadi al fırçayı boya bakalım", dediler. Böylece dernekte ilk görev olarak boya badana işlerine başladık. Ama ben hiç yüksünmüyorum. Tersine istiyorum. Sosyalizmi öğrenmek istiyorum, ayrıca militanca çalışmak da istiyorum. Derneğin şu işi, bu işi derken, Kurtuluş diye bir gazete çıkarıyorlar. Gazetenin mizanpaj çalışmaları da benim üstüme kaldı mı ? Afiş yapmak, bildiri hazırlamak falan filan. Ardından afişe çıkmaya, bildiri dağıtmaya başladım. Dernekte kurslar var. Sosyalizm öğretiliyor, tartışılıyor. İşçilerle birlikte politik derslere devam ediyorum.
>
> Derneğe gelir sağlamak için arada heykeller, biblolar, Nazım Hikmet portreleri yapıyorum. Mesela dernek bir Nazım Hikmet günü düzenliyor, orada benim portreler satılıyor. Sonra 1 Mayıs'ta yürüyenleri yapıyorum, kol kola girmiş yürüyen işçiler yapıyorum. Ne yapıyorsam dernek için, politik hareket için yapıyorum." (Engin, 2002 b: 165 vd.)

Tüm dünyayı dolayısıyla Almanya ve Türkiye'yi de etkisi altına alan böylesine politik bir dönem, sanatçıları büyük ölçüde etkilemiştir. Ağırlıklı olarak bu dönemde ve kısmen 1980'li yıllarda da devam etmek üzere, sanatçıların önemli bir bölümünün sosyalizm akımının etkisinde kalarak politik içerikli yapıtlar ürettikleri ve politik görüşlerini sanatları yoluyla ortaya koydukları görülür. Bu dönemin dünya görüşü gerek sanatçıların yapıtlarında sosyalist konuları öne çıkarmaları gerekse Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçekçilik) akımı çerçevesinde yapıtlar üretmeleri yoluyla sanatta yansımasını bulmuştur.

Bu çerçevede 1970'li yıllarda üretilen sanat yapıtları incelendiğinde, ağırlıklı olarak işçilerin zorlu çalışma hayatı ve yaşamlarından kesitlerin ele alındığı görülür. Bu

konuların bu denli işlenmesinde, sosyalizm akımının yanı sıra sanatçıların sürpriz bir şekilde karşı karşıya kaldıkları Almanya'daki Türk işçisi olgusu da son derece etkili olmuştur.

Mehmet Aksoy'un 1977 yılında yaptığı *İşsiz* adlı heykeli de bu dönem yapılan en etkileyici işçi heykellerinden birisidir (Şekil A.11). Kaslı kol ve bacaklara sahip, güçlü, idealize edilmiş bir çıplak erkek olarak tasvir edilen işçi, öne doğru eğilerek bir desteğe dayanmıştır. Dikkat çekici olan işçinin yüz hatlarının işlenmemiş olmasıdır. Sanatçı bu heykeli Nazım Hikmet'in bir şiirinden esinlenerek yaptığını belirtir:

> "Nazım beni çok itmiştir heykel formuna. "İnsana Dair" şiiri, benim *İşsiz* heykelini yapmama yol açtı. Yani o şiirde insanın ellerini böyle meyve dolu bir ağaca benzetmesi, ama o kafanın ya da bilincin yetersizliği. Kendi bedenine, kendi gücüne sahip çıkamaması gibi anladım o şiiri ben. Adamın elleri, o damarlar, o can, o hayat, o dinamizm, ellerdeki o güç ve buna karşılık kafadaki embriyo hali. Kafayla, bilinçle, yani, ellerin çelişkisi...
>
> Alın işsizliği...İşsizlik böyle bir şey: İşsiz adam, eli kolu tutan biri. Yani elleri, kolları meyve dalı gibi. Meyve dolu. Yani birşeyler verebilir, ürteken olabilir. Ama duruyor, durağan. Bu adam doğrulsa yürüse aman Allah her yeri yerinden oynatır. Oysa duruyor." (Engin, 2002 a: 34, 42)

İşçiler yanı sıra yürüyüşler de bu dönemde sık işlenen temalardan birisidir. Aksoy 1975 yılında *Safları Sıklaştırın Çocuklar* adlı yüksek kabartma heykelini tamamlar (Şekil A.12). Tamamen ajitatif ve sosyalizm idealini yansıtan bir heykeldir. Heykelde işçisi, öğrencisi, entelektüeli ile beş figür, kol kola girmiş, marşlar söyleyerek ya da sloganlar atarak coşkulu ve son derece kararlı bir biçimde yürümektedirler.

Aynı temayı, aynı yıl Hanefi Yeter, *Yürüyüş I* adlı resminde ele alır (Şekil A.13). Sanatçı resmi altı panele bölmüş ve her bir panelde kol kola girmiş sıralar halinde yürüyüşe katılan insanları resmetmiştir. Buradaki insanlar rengarenk giysiler giymiş, sloganlar atarak, şarkılar söyleyerek, coşkulu bir biçimde yürümektedirler. Kol kola dayanışma içindedirler.

Yoğun politik angajmanları yanı sıra 1970'li yılların ortalarından itibaren -özellikle Berlin'de- Türk sanatçıların sanat ortamında da daha aktif olmaya başladıkları, örgütlenmeye giriştikleri, daha sık sergiler açtıkları ve büyük sergiler organize etmeye başladıkları izlenir:

1972 yılında Berlin'de, Almanya'daki ilk Türk sanatçı örgütü olan „Türk Akademikerler ve Sanatçılar Derneği" kurulmuştur, başkanı ise Mehmet Aksoy'dur. Derneğin etkinliği olarak „Kunstamt Kreuzberg" ile birlikte, 1975 yılında, "Mehmet Berlin'de" sergisi açılır. Sergide heykel ve fotoğraflarıyla Mehmet Aksoy, resimleriyle Mehmet Hanefi Yeter ve seramikleriyle Mehmet Çağlayan yer almaktadır. Bu, Türk ve öteki yabancı işçiler hakkında, iş göçü konusunda Almanya'da açılan ilk sergidir. Aynı zamanda, Almanya'da yaşayan yabancı sanatçıların açtığı, ses getiren ilk sergi olması açısından da son derece önemlidir. Sergi kataloğunda festival yönetmeni Ulrich Eckhardt, projenin amacının „bir yandan Türk vatandaşlarına durumlarını tanıtmak ve düzeltmek yolunda yardım etmek, diğer yandan Alman vatandaşlara Türkler'in problemlerini iletmek" olduğunu belirtmektedir (Kunstamt Kreuzberg, 1975). Sergi kataloğu sosyolojik bir bakış açısıyla Türkiye'nin tarihi, sosyal ve kültürel yapısı hakkında bilgiler vermekte, aynı zamanda Almanya'daki göçmen Türk işçilerin gerek iş gerek sosyal yaşamları ile ilgili açıklamalar sunmakta ve göç olgusunu ortaya koymaktadır. Serginin süresi Berlin'de altı ay uzatılmış, sadece Berlin'de sergiyi 27 bin kişi gezmiştir. Sonrasında Federal Almanya'nın farklı kentlerinde bir yıl boyunca dolaşan serginin kataloğu iki dilde üç baskı yapmış, okullarda ders kitabı olarak okutulmuştur (Engin, 2002 b: 171-172). Serginin dönemin ruhuna uygun olarak işçi haklarını elde etmeye yönelik ağırlığı, Mehmet Aksoy'un Türk işçilerine yapılan haksızlıklara ve çözüm isteğine dair giriş yazısından da anlaşılmaktadır (Kunstamt Kreuzberg, 1975). Sanatın toplum için yapılması ideali burada da açıkça izlenmektedir.

Almanya'daki sanatçıların sosyalizm akımı ile birlikte en çok ele aldıkları ve inceledikleri karakterlerden birisi de Nazım Hikmet'tir. Sanatçıların sosyalist ideolojisini benimsedikleri Nazım Hikmet adına etkinlikler düzenledikleri, sıklıkla Nazım'ın şiirlerinden yola çıkarak eserler gerçekleştirdikleri ya da şiirlerinden alıntıları resim ya da heykellerine aktardıkları izlenir. Bir anlamda Nazım Hikmet'in fikirleri sanatçıların eserleri yoluyla geniş kitlelere tanıtılmış ve Nazım Hikmet sosyalizm hareketinde Türk öncülerden birisi olarak Almanya'daki hareket içinde yerini almıştır.

Mehmet Aksoy'un, *Nazım Hapiste* adlı heykeli bu döneme ait eserlerden birisidir (Şekil A.14). Rölyefte Nazım Hikmet hapishane demirleri arkasında, düşünceli bir ifade ile betimlenmiştir. Bir elinde kalem, diğer elinde bir kağıt tutmakta, kağıdın

üzerinde "Mesele esir düşmekte değil, teslim olmamakta bütün mesele" dizeleri okunmaktadır.

İŞTE BÖYLE LAZ İSMAİL
İlerleyen aydınlığın içindeyim
Ellerim iştahlı, dünya güzel.
Gözlerim doyamıyor ağaçlara
Ağaçlar öyle ümitli, öyle yeşil.
Güneşli bir yol gidiyor dutlukların arkasından
Mapushane revirinde penceredeyim.
Duymuyorum ilaçların kokusunu,
Bir yerlerde karanfiller açmış olacak.
İşte böyle Laz İsmail,
mesele esir düşmekte değil,
teslim olmamakta bütün mesele!
(Nazım Hikmet)

Aksoy'un heykeli, Nazım Hikmet'in 1948 yılında Bursa hapishanesinde tutuklu olduğu dönemde, Moskova'dan Türkiye'ye dönerken Karadeniz'de birlikte yakalanarak tutuklandığı arkadaşı Laz İsmail'e hitaben yazdığı şiirine gönderme yapar ve şairin Türkiye'de vermiş olduğu sosyalizm mücadelesini vurgular. Bu dönemde Aksoy'un yaptığı çok sayıda Nazım Hikmet büstleri de vardır.

1977 yılında Mehmet Aksoy ve Hanefi Yeter öncülüğünde bir grup Berlin'de "Nazım Hikmet Projesi"ni organize etmişlerdir. Kunstamt Kreuzberg'in yardımlarıyla Alman Lotto İdaresi'nden 160 bin Mark'lık destek alınarak Nazım Hikmet ile ilgili bir ay sürecek etkinlikler gerçekleştirilmiş; Nazım Hikmet ile ilgili konserler, tiyatro oyunları yanı sıra bir sergi yapılmış ve ayrıca bir de Nazım Hikmet kitabı yayınlanmıştır (Engin, 2002 b: 172). Hanefi Yeter bu etkinliklerin Almanya'da Nazım Hikmet'in tanıtılmasında önemli bir yeri olduğunu özellikle vurgulamaktadır:

> "O dönemde Nazım Hikmet'i kimse bilmiyordu, Doğu Almanya'da okul kitaplarında birkaç dizesi vardı, bir de Batı Almanya'da 1950'lerde çıkmış incecik bir kitabı vardı. Nazım Hikmet sergisini yaptık, Nazım'ın büyük bir kataloğunu yaptık. Bu kataloğu yapmamızdan dolayı Nazım Hikmet diye bir olgu Almanya'da bütün kitapçılarda yer aldı, araştırıldığında bütün bu başlangıçta bizi bulacaklardır, birilerinin başlangıçları yapması gerekir, biz de o başlangıcı yapanlardandık." (Yeter, 2005)

Nazım Hikmet'in 1963 yılında ölümünden sonra onun eserleri Türkiye'de yasaklanmıştı. Yeter gibi birçok sanatçı ve düşünür onu sırf örnek alınması gereken bir şair olarak görmüyor, aynı zamanda onun eserlerinin yasaklanmasıyla Türkiye'deki düşünce özgürlüğünün de kısıtlanmış olduğunu düşünerek, onun eserlerinin çeşitli yollarla yayılmasına çalışıyorlardı.

İsmail Çoban da Nazım Hikmet'i sanatında sıklıkla ele alan sanatçılardan birisidir. Sanatçı 1979 yılında yaptığı yirmi adet, büyük boyutlu, karışık teknikte çizimden oluşan *Araf-Şeyh Bedrettin Destanı* dosyasında, Nazım Hikmet'in tutukluluk günlerinde Bursa'da yazdığı diğer bir şiirini, "Şeyh Bedrettin Destanı"'nı ele alır (Şekil A.15). Çoban bu şiir yoluyla 14. yüzyılda Anadolu'da demokratik bir toplum düzeni kurmaya çalışan ve sonunda öldürülen Şeyh Bedrettin'i anar, bununla o günün iktidar ve güç ilişkilerine bağlantı kurar, aynı zorbalığın Türkiye'de yaşanmakta olduğuna işaret eder[29].

Sanatçılar bir yandan Almanya'daki sosyalist hareketlere katılırken diğer yandan aynı dönemde Türkiye'de yaşananları yakından takip etmekte ve yaşanan olaylara tepkilerini sıklıkla eserleri yoluyla ortaya koymaktadırlar. Bu eserlerin bir anlamda ülkelerindeki politikalara protesto niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Türkiye'deki sanatçıların bu dönemde yaşananlara eserleri yoluyla tepki vermesi baskılar dolayısıyla güçlük gösterirken, Almanya'daki sanatçılar bulundukları ülkenin özgürlük ortamından faydalanmış, sanatları yoluyla protestolarını ortaya koymuşlardır.

Bu yıllarda Türkiye'deki duruma bakılacak olursa 1968 yılı öncesinden başlayarak sosyalizm akımının etkilerinin Türkiye'de de kendisini gösterdiği, 1970'li yıllar boyunca ülkede sağ sol çatışmalarının artarak devam ettiği görülür. 12 Mart 1971 tarihinde yapılan askeri darbe ile ordu hükümeti görevden alarak yönetime el koymuştur. Aynı yılın Ekim ayında, 12 Haziran 1968'de İstanbul Üniversitesi'nin işgal edilmesinde önderlik etmiş olan, Devrimci Öğrenci Birliği'ni kurarak Amerikan karşıtı eylemler düzenleyen ve defalarca tutuklanan Deniz Gezmiş ve arkadaşları hakkında idam cezası verilmiştir.

[29] İsmail Çoban diğer sanatçılardan farklı olarak Nazım Hikmet konusunu uzun yıllar tekrar tekrar ele almıştır. Çoban 1995 yılında yine Nazım Hikmet'in "Taranta Babu'ya Mektuplar" şiirini ele alarak, bu ismi verdiği yirmi dokuz, büyük boyutlu ve renkli çizim yapmıştır.

Yaşanan gelişmeleri Almanya'daki sanatçılar yakından izlemektedirler. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamına karşı Mehmet Aksoy'un da içinde olduğu bir grup bu dönemde Almanya'da açlık grevi başlatırlar. Alman Kültür Bakanlığı'na, Dışişleri Bakanlığı'na mektuplar yazarlar, medya yoluyla konuyu gündeme taşırlar. Dışişleri Bakanı Hans Dietrich Genscher'in idamları engelemek için Türkiye'ye mektup yazmasını sağlarlar (Engin, 2002 b:166). Fakat bütün çabalara rağmen başarı sağlanamaz; Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan ile birlikte 6 Mayıs 1972 tarihinde Ankara Merkez Kapalı Cezaevi'nde idam edilir.

Sağ sol geriliminin devam ettiği 1975 yılında seçimler yapılmış ve tamamen sağ partilerin koalisyonu ile Süleyman Demirel'in başbakanlığı ve Alparslan Türkeş ile Necmettin Erbakan'ın yardımcılığında 1.Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulmuştur. Bu durum baskıların artacağı endişesi taşıyan sol kesimde endişe yaratmış, sonrasında olaylar devam etmiştir. 24 Haziran 1975 tarihinde Diyarbakır'a bir gezi düzenleyen MHP Genel Başkanı Alparslan Türkeş'in kente gelmesiyle olaylar çıkmış, biri asker üç kişi ölmüş, kırk altı kişi ağır yaralanmıştır. 1977 yılı Ocak ayında İstanbul Hukuk Fakültesi'nde öğrenciler arasında çıkan silahlı çatışmada dokuz öğrenci yaralanmış, bu dönemde can güvenliği kalmadıgı gerekçesiyle Erzurum Atatürk Üniversitesi süresiz olarak kapatılmıştır.

Aynı yıl diğer unutulmayacak önemli bir olay, tarihe "Kanlı 1 Mayıs" olarak geçmiş olan, 1977 yılının 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamaları sırasında İstanbul'da yaşanan felakettir. 1 Mayıs'ı kutlamak üzere çeşitli illerden İstanbul`a gelen yaklaşık 500 bin kişi, DİSK'in önderliğinde Taksim Meydanı`nı doldurmuş, kutlama sona ermek üzereyken, bazı binaların pencere ve çatılarından meçhul kişiler tarafından on binlerce kişinin üzerine açılan ateş sonucu büyük bir panik yaşanmıştır. İnsanlar kaçmaya çalışırlarken panzerler kalabalığın arasına doğru girmeye ve kitleleri sıkıştırarak Kazancı Yokuşu`na itmeye başlamış, kalabalığın bir kamyonun tıkadığı Kazancı Yokuşu`ndan aşağıya kaçmaya çalıştığı sırada tekrar ateş açılmasıyla panik daha da büyümüş, insanlar kitleler halinde birbirlerini ezerek kaçmaya çalışmışlardır. Çıkan panikte yirmi sekiz kişi ezilme ya da boğulma nedeniyle, beş kişi vurulma nedeniyle, bir kişide panzer altında kalarak yaşamını yitirmiş, yaklaşık yüz otuz kişi de yaralanmıştır. Olay sonrasında dört yüz yetmiş kişi göz altına alınmasına rağmen hiçbirinin olayla ilgisi kurulamamış, ateşi kimin açtığı tam olarak belirlenememiş, olay bugüne değin halen aydınlatılamamış olarak kalmıştır.

1 Mayıs 1977 tarihi İstanbul'da işçi sınıfı tarihinin en büyük katliamlarından biri olarak tarihe geçmiş, ispatlanamamış olsa dahi yeni adı ile "derin devlet"in, o günkü adı ile "kontrgerilla"nın en büyük siyasi tertiplerinden ve kitle kırımlarından birisi olarak tarihe geçmiştir.

Hanefi Yeter, olayların hemen ardından *İstanbul'da 1 Mayıs* adlı bir resim yapmıştır (Şekil A.16). Çeşitli yönlerden perspektif ile bulutların üzerinden olayların yaşandığı alana bakan sanatçı, bulutlar arasından kurşunlama olayını ve farklı yöne kaçışan kalabalık grupları resmetmiştir. Resimde yer yer vurulup yere düşmüş kişiler, panik halinde kaçışan insanlar, üstte sol kısımda ellerinde kalkanları ile grupları kovalayan polisler görülür. Sağ tarafa doğru kaçan grubun üzerinde iki küçük portre resmedilmiştir. Olasılıkla bu hengamede ölen kişilere göndermedir bu portreler. Sahne tam ateşin açıldığı zamanı ve yaşanan kargaşayı gerçekçi bir üslupta yansıtmaktadır.

1 Mayıs'ı ele alan diğer bir sanatçı Seyyit Bozdoğan'dır. *1 Mayıs 1977* adlı resminde bir havuz içinde uzanmış, keyifle elindeki gazetedeki 1 Mayıs haberlerini okuyan ve piposunu içerek gülümseyen bir adam tasvir edilir (Şekil A.17). Söz konusu kişi okuduğu haberlerden son derece memnun görünmektedir. Havuzun arka kısmındaki duvarda yer alan iki panelde ise 1 Mayıs'ta Taksim'de yaşanan felakete bir pencere açılmış gibidir; yığınlar halinde kaçışan halkın panik anı, vurulanlar, birbirini iterek kaçmaya çalışan insanlar izlenir. Bozdoğan resminde, yaşanan felaketi planlamış olan bir komprador ya da gizli emniyet görevlisini ele alır ve bu kişilerin planlarının uygulanması sonrası memnuniyetlerini ortaya koyar. Açıkça olayın faillerine işaret eder sanatçı resmi yoluyla.

Mehmet Aksoy ise aynı adı taşıyan *1 Mayıs 1977 İstanbul* heykelinde, olaylar sırasında oğlunu kaybeden bir annenin acısını ortaya koyar, annenin acısı ile toplumun acısını özdeşleştirir (Şekil A.18). Heykel grubunda olaylarda ölen bir genç yerde uzanmakta, başında çökmüş olan başı örtülü, Anadolulu annesi bir eliyle oğlunun başını yerden kaldırmakta, diğer eliyle yüzünü kapatmış yas tutmaktadır. Gencin ayaklarından yükselen ve ayakta duran stilize bir çocuk figürü, gencin idealinin dimdik ayakta durduğunu ve ölmediğini sembolize etmekte, aynı zamanda ölen kişileri anıtsallaştırmaktadır. Aksoy'un heykeli hem yaşanan acıları hem de devrim idealini son derece etkileyici bir üslupla ortaya koymaktadır.

1978 yılında Ecevit hükümeti başa gelmiştir, fakat olaylar, karşılıklı grupların çatışmaları ve eylemleri artarak devam etmektedir. Olaylardan bazıları hatırlanacak olursa 16 Mart tarihinde İstanbul Üniversitesi'nden çıkan sol görüşlü yüze yakın öğrencinin üzerine ülkücüler tarafından bomba atılmış ve silahla ateş açılmıştır. "16 Mart Katliamı" adı verilen olayda beş kişi ölmüş, kırk yedi kişi yaralanmıştır. Olayın faillerinden kimse yakalanamamış, üniversite süresiz kapatılmıştır.

17 Nisan'da AP'li Malatya Belediye Başkanı Hamit Fendoğlu, gönderilen bir bombalı paketi açarken gelini ve iki torunuyla birlikte parçalanarak ölmüş, Malatya'da büyük olaylar başlamıştır.

Ankara Bahçelievler'de yedi TİP'li öğrenci katledilmiştir. 23 Aralık'ta Kahramanmaraş'ta sağ sol çatışmaları yaşanmış, olaylar sırasında genellikle sol görüşlü kişiler ve Aleviler hedef alınmıştır. Günlerce süren saldırı ve çatışmaları önlemekte yerel güvenlik güçleri yetersiz kalınca Kayseri ve Gaziantep'ten askeri birlikler gönderilmiş, sonrasında on üç ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir.

1 Şubat 1979'da, Milliyet Gazetesi Başyazarı ve Genel Yayın Müdürü Abdi İpekçi, İstanbul Nişantaşı'nda evinin önünde otomobili içinde vurularak öldürülmüştür.

Bozdoğan'ın *Karanlıktan Aydınlığa* isimli resmi bu dönemde üniversitelerde yaşanan gerginlikleri ele almakta, olaylarda ölen öğrenci ve öğretmenleri anmaktadır (Şekil A.19). Resmin merkezinde, olaylarda ölen bir gencin cesedi beyaz giysiler içinde yerde uzanmakta, genç yumruğunu kuvvetle sıkmaktadır. Arkadaki yazı tahtası önünde gencin anne ve babasını temsil eden iki köylü yer almaktadır. Sağ tarafta anne başı örtülü, elbisesinin üzerinde oğlunun fotoğrafı iğnelenmiş şekilde yas içinde durmakta ve bir eliyle karnını tutarak hamileliğini belirtmektedir. Sol bölümde duran baba ise başında kasketi ve bıyıklı tipi ile Anadolu halkını ve işçi toplumunu simgelemektedir. Bu iki figürün ortasında ise büyük bir yumruk figürü resme ağırlığını koymakta, ölen gencin başından yükselen bu sıkılmış yumruk, halkın gücünü kuvvetli bir şekilde vurgulamaktadır. Annenin hamileliği, bu insanların öldürmekle yok edilemeyeceklerinin ve yenilerinin doğacağının işaretidir[30].

[30] Seyyit Bozdoğan'ın bu resmi 1979 yılında Bülent Ecevit Hükümeti döneminde, Devlet Resim ve Heykel Sergisinde ödül almış, fakat daha sonra Süleyman Demirel hükümeti döneminde Bakanlık arşivine alınmamıştır (Bozdoğan, 2006).

Hanefi Yeter'in *Beyazıt Meydanındaki Ölü* adlı resminde de yine Nazım Hikmet'in bir şiirinden yola çıkılarak, İstanbul Üniversitesi'nde çıkan olaylarda ölen ve yaralanan öğrencilere atıfta bulunulmaktadır (Şekil A.20).

Bir ölü yatıyor
ders kitabı bir elinde
bir elinde başlamadan biten rüyası
bin dokuz yüz altmış yılı Nisanında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda.

Bir ölü yatıyor
vurdular
kurşun yarası
kızıl karanfil gibi açmış alnında
İstanbul'da, Beyazıt Meydanı'nda.

Bir ölü yatacak
toprağa şıp şıp damlayacak kanı
silâhlı milletim hürriyet türküleriyle gelip
zaptedene kadar
büyük meydanı.

(Nazım Hikmet)

Resmin merkezinde göğsünden vurulmuş ve uzanmış bir figür asılı durur, yukarıda yan yana sıralanan sekiz öğrenci portresi olasılıkla olaylarda ölen öğrencileri anmakta, arka planda ise yaşananları şaşkınlık ve dehşet içinde izleyen halk, yan yana portreler ve figürler halinde sıralanarak gösterilmektedir. Sanatçı yıllar boyunca üniversitelerde devam eden devrimci mücadeleyi ve yaşanan acıları resminde canlandırmakta ve bu uğurda ölenlere vurgu yapmaktadır.

Yine Yeter'in 1977 yılında yaptığı *Açların Gözbebekleri* adlı resmi, dönemin İkinci Milliyetçi Cephe Hükümeti ortaklarını konu almaktadır (Şekil A.21). Bu dönemde seçimler yine sağ partilerin koalisyonu ile sonuçlanmış, Süleyman Demirel'in başbakanlığında (AP), Alparslan Türkeş (MHP) ile Necmettin Erbakan'ın (MSP) yardımcılığında İkinci Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulmuştur. Yeter resmin merkezinde üzeri çeşit çeşit yemekler ve meyvelerle dolu, renkli bir ziyafet masası başında, yüksek arkalıklı zengin koltuklarında oturmuş şekilde Süleyman Demirel,

Necmettin Erbakan ve Alparslan Türkeş'i betimlemiştir. Resmin üst kısmında iki sıra halinde, karanlık içinde açlıktan yüzleri çökmüş ve iri gözleri ortaya çıkmış insan portreleri ile masanın iki yanında açlıktan şişmiş karınlar ve kemik haline gelmiş ince bacaklar sıralanır. Masada Türkeş önündeki yemeği yerken, Demirel ve Erbakan başlarını bir ellerine yaslamış, rehavet içinde oturmaktadırlar. Resim ülkenin zor günler geçirdiği bir dönemde, ülkeyi yöneten söz konusu politikacıların eylemsizliğine, hem yaşanan olaylara hem de halkın yoksulluğuna seyirci kalmalarına protesto niteliği taşır. Bu resim de Nazım Hikmet'in 1921 yılında Moskova'ya öğrenci olarak gidişi sırasında, Anadolu'da gördüğü yoksulluktan etkilenerek yazmış olduğu "Açların Gözbebekleri" adlı şiiriyle ilişkilendirilerek, o günün yoksulluğuna bağlanmıştır. Yeter'in açları tasvir edişi, Nazım Hikmet'in şiirindeki tanımlamalarıyla tamamen örtüşür.

AÇLARIN GÖZBEBEKLERİ

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim!
Onlar
bizim!

Biz
onların!
Dalgalar
denizin!
Deniz
dalgaların!

Değil birkaç
değil be on
30.000.000
30.000.000!
Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız

sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
açlar dizilmiş açlar!

Bunlar!
Yürüyen parçaları
o kurak
toprakların!

Kimi
kemik
dizlerine vurarak
yuvarlak
bir karın
taşıyor!

Kimi
deri... deri!
Yalnız
yaşıyor
gözleri!
Uzaktan
simsiyah sivriliği
nokta nokta uzayıp damara batan
kocaman balı bir nalın çivisi gibi
deli gözbebekleri,
gözbebekleri!
Hele bunlar
hele bunlarda öyle bir ağrı var ki,
bunlar
öyle bakarlar ki!...
Ağrımız büyük!
büyük!
büyük!

Fakat
artık imanımıza inemez tokat!
Demirleşti bağrımız,
çünkü ağrımız
30.000.000
deli gözbebekleri!
Gözbebekleri!
Ey
beni
ağzı açık
dinleyen adam!
Belki arkamdan bana
bu kalbini
haykırana
"kaçık"
diyen adam!
Sen de eğer
ötekiler
gibi kazsan,
bir mana
koyamazsan
sözlerime
bak bari gözlerime;
bunlar:
Deli gözbebekleri!
Gözbebekleri!
(Nazım Hikmet)

Aynı yıl İsmail Çoban'ın yaptığı *Kasırgayı Beklerken* isimli resmi, Türkiye'nin bulunduğu çıkmaz durumu fırtına öncesi sessizliğe benzeterek daha kötü günlerin geleceği beklentisini sunar (Şekil A.22). Türkiye'de düzenli aralıklarla yapılan askeri darbelerin tecrübesiyle Çoban, 1977'deki hükümete milliyetçi parti MHP'nin de girmesinden rahatsızdır ve resminde ülkedeki siyasi durumun umutsuzluğunu tasvir eder. Resmin sağ bölümünde ileriye, aydınlığa doğru bakan üç figür sıralanır, olacak

olayların beklentisi içindedirler. Resmin merkezinde ise bu figürlerin tersi yöne doğru ilerleyen ve altta bir figürü ezerek geçen bir ayak resmedilir. Sol alttaki yaşlı erkek umutsuzca başını öne eğmiştir, düşünceli ve üzgündür. Çoban bu resminde o günlerde Türkiye'nin siyasi durumunu, geleceğe bakarken aynı zamanda geri yürümek zorunda olmanın umutsuzluğunu göstermek istediğini belirtir (Weber, 1988: 46). Nitekim var olan gerginlik daha da tırmanacak ve üç yıl sonra 1980 ihtilalinin yaşanması sanatçıyı haklı çıkaracaktır.

Çoban'ın 1978 yılında yaptığı *Ecce Homo III* adlı resminde, resmin merkezinde bir resim çerçevesi içinde bir erkek portresi -kendi portresi- görülür (Şekil A.23). Figürün boynuna bir idam halatı geçirilmiş, arkasında sağında solunda olayı izleyen portreler sıralanmıştır. Çoban 1971 yılında sekiz yıl hapse mahkum edilmiş ve 1972 yılında Türk vatandaşlığından çıkarılmıştır[31]. Resimde sanatçı kendisini o dönemde yargılanan, mahkum olan ya da öldürülen sol görüşlü gençler ile özdeşleştirmiş ve sınırlandırılmaya, son verilmeye çalışılan mücadelelerine vurgu yapmıştır.

Türkiye'deki sağ sol çatışmaları bu dönemde kısmen Almanya'ya da taşınmıştır. Milliyetçi örgütler Almanya'da dernekler kurarak örgütlenme yoluna gitmişler, Türkiye'deki iki taraf gerilimi Almanya'daki Türkler arasında da hissedilmiş ve dernekler yoluyla çeşitli gruplar arasında ayrılıklar yaşanmıştır. Eryılmaz ve Hunn, Almanya'daki Türkler'in bu çatışmalarının topluma zarar verdiğini belirtmektedirler: "Türkiye'den ithal edilen ideolojik sağ-sol cepheleşmeleri, sosyalist-islamcı kavgaları sorunları derinleştirmiş; etkin bir çıkarlar temsilini engellemiş ve Türkler'in derin bir saygınlık kaybına yol açmıştır." (Eryılmaz ve Hunn, 2005: 263)

Bu taraflılık durumunda Türk sanatçıların genel olarak sol kesimi desteklediği ve bu görüşlerini açıkça yapıtlarına aktardıkları görülmektedir. Sosyalizmin en hararetli savunucularından birisi olan Mehmet Aksoy, *Türkiye* adlı heykelinde Türkiye'de yapılacak olan bir sosyalist devrim hayalini ortaya koymaktadır (Şekil A.24). Sanatçı Türkiye'yi gebe bir kadın şeklinde betimlemiştir. Kadın başındaki örtüsünü –bu örtü İslami bir başörtüsü değil, kadın işçilerin kullandığı iş örtüsüdür- bağlamaktadır. İri dolgun göğüsler ve geniş kalçaları ile bereketli ve güçlü bir kadındır bu. Gebe kadının karnının büyüklüğünden doğum zamanının yakın olduğu anlaşılır. Kararlı bir ifade ile başı dik ileriye doğru bakar. Aksoy Türkiye'yi 'devrime gebe' olarak

[31] Bk. Bölüm 4, sf. 84 vd.

düşünmekte ve sosyalistlerin yapacağı devrimin Türkiye'de gerçekleşmesinin yakın olduğuna işaret etmektedir.

Bu dönemde Türkiye'deki baskı ve takipler Almanya'ya da ulaşmıştır. Almanya'daki sosyalist faaliyetlere katılan ve politik içerikli yapıtlar üreten bazı sanatçılar, Türk hükümetleri tarafından üstü kapalı bir biçimde 'komünist' ilan edilmişler ve Almanya'da çeşitli takiplere maruz kalmışlardır. Mehmet Aksoy Türkiye'ye dönerken heykelleri tutuklanır, İsmail Çoban vatandaşlıktan çıkarılır. 'Komünist' damgası sanatçıların üzerinde uzun süre kalacaktır.

5.1.4. Geride Kalan Vatan: Anadolu

1970'li yıllarda diğer sık ele alınan konulardan birisi de Anadolu'dur. Bazı sanatçıların ağırlıklı olarak Anadolu'ya dair temaları ele aldıkları görülür. Bunun çeşitli nedenleri olabilir; birincisi Anadolu'dan gelen bu sanatçıların kendilerini tamamen farklı bir endüstri toplumu içinde bulmaları ile kendi kültürel kimliklerini ifade etme yolu arayışlarıdır. Kendi sanatlarını Almanya'daki sanat piyasası içinde ne şekilde sunacaklarının arayışı içinde olan sanatçılar, kendi öz kültürlerine dönerek Anadolu'yu, Anadolu'ya özgü kültürel konu ve motifleri seçmişlerdir. Uzakta iken Türkiye'nin değerlerine ve kültürüne dışarıdan bir gözle bakabilen, onu diğer kültürler ile karşılaştırarak değerlendiren sanatçılar, kendi kültürlerine has olan dünyayı ve özellikleri ortaya koymuşlar ve bir anlamda eserleri yoluyla kendi kültürlerinin tanıtımını yapmaya girişmişlerdir.

İkincisi, bu sanatçılar sosyalizmin yoğun olarak yaşandığı bu dönemde bazı sanatçılar gibi direkt politik eserler yapmak yerine, köylü konusunu ele alarak akıma destek vermişlerdir. Almanya'nın refah seviyesi karşısında Anadolu'nun yoksulluğunun oluşturduğu büyük tezat da sanatçıları bu konuyu vurgulamaya yönlendirmiştir. Sanatçılar toplumsalcı bir yaklaşımla Anadolu köylüsünü ve oradaki zorlu yaşam koşullarını öne çıkararak bir anlamda köylüye destek olmuşlar, köylünün yoksulluğunu ve hayatta kalma mücadelesini gözler önüne sermişlerdir.

Diğer bir sebep ise olasılıkla vatanından uzak kalan insanların büyük bölümünün yaşadığı derin özlem duygusudur. Uzakta kalan ana vatan, sanatçıların belleğinde yer ettiği şekliyle eserlerde yaşamaya devam etmiştir.

İsmail Çoban 1960'lı yıllardan bugüne değin Anadolu konusunu sürekli işleyen bir sanatçıdır. Kendisi Çorum'un bir köyünde doğup büyüyen Çoban, Doğu Anadolu'da

bir dönem öğretmenlik ve muhabirlik de yapmış, dolayısıyla Anadolu'daki gelenek, görenekler ile renkli kültürleri olduğu kadar yoksulluk ve ağalık sistemi altında ezilen halkın yaşam koşullarını da yakından izleme şansı olmuştur. Çoban bazen kendi yaşadıklarından bazen de Anadolu hikayelerinden yola çıkarak buradaki yaşamı canlandırır resimlerinde.

1975 yılında on renkli gravürden oluşan *Örnek* ya da *Oryantal Bir Anti Masal* adlı dosyasında sanatçı, Göremeli halk ozanı Kerim ve karısı Kumru'nun kaderi üzerine masalları resme aktarır; Göreme halkının zorlu yaşam koşullarını ve bölgede otuz iki köye hükmeden Tahir Ağa'nın kudretli dünyasını anlatır (Şekil A.25 a,b). Kocası Kerim'in köyün diğer pek çok erkeği gibi, para kazanmak ve ailesine bakabilmek için dışarıya çalışmaya gitmesi üzerine köyde kalan Kumru'nun yaşamı ve ağalık düzeni karşısında halkın çaresizliği Çoban'ın bu resim dizisi ile öyküleştirilir.

Çoban resimlerinde Kapadokya'nın kayaya oyulmuş evlerini betimleyerek yeraltı evleri içine insanları yerleştirmiş, her bir resmi sahne gibi kullanarak her birinde öyküden bir olayı anlatmıştır. Sahnelerde köklerini derine salmış ağaçlar altındaki kaya evlerde insanlar -Kumru, Kerim, çocukları ve yakınları, Yunus Peygamber vs.-, yöresel kıyafetleri ile kadınlar, büyük kolları ve elleri ile sahneleri çevreleyen Tahir Ağa'nın kudreti resmedilir. Sıklıkla Anadolu kilim motifleri çevreler sahneleri, Göreme'de eşini bekleyen Kumru ve daha pek çok diğer kadın kilim dokumaktadır, köklü bir geleneği vardır dokumacılığın Göreme'de. Tahir Ağanın zulmüne karşı büyük bir korku vardır, o herşeyin sahibidir ve öyle kalacaktır. Uzun yıllardır köyün kaderi değişmemiş ve babadan oğula ağaya boyun eğmek ve geçimlerini sağlayabilmek için ailesinden ayrılarak dışarıya çalışmaya gitmek adet olmuştur, Kerim ile Kumru'nun oğlu Oğuz için de aynı kader öngörülmektedir.

Sanatçının 1978 yılında yaptığı, yedi renkli tahta baskıdan oluşan *Kızılırmak Türküsü* dosyası ise Kızılırmak çevresinde yaşayan Anadolu insanını, burada pirinç tarlalarında çalışanları ve bu insanların nehir ile olan kader birliklerini ele alır. Sanatçı bu seride Kızılırmak yöresi insanlarının yaşamlarını öyküler halinde sunmuş, her bir baskıda bu yaşamın bir kesitini betimlemiştir.

Bu dosya içindeki *Gelinin Yola Koyulması* adlı baskıda Çoban, köyün yaşlı ozanı Murat'ın türkülerine dayanarak Elmalı'da yaşayan İbrahim ile çayın öte yanında yaşayan Elif'in düğün hikayesini aktarır (Şekil A.26 a). Hikayeye göre, İbrahim Elif

ile evlenmek istemektedir; bunun için köye adet olduğu üzere önce düğün hediyeleri ile konuklar gönderilir, ardından atlı yarışları yapılır, müzikler çalınır, kutlama yedi gün sürer. Eski geleneklere göre, damat kutlamalara katılmaz ve kutlamalar sonunda, kırk atlı ve üç yüz elli kişiyi, tahta köprü üzerinden geçerek Elmalı'dan Arpalı'ya gelini almaya gönderir. Ailesi Elif ile vedalaşır ve onu düğün alayına teslim ederler. Ancak alay tahta köprünün ortasına geldiğinde bir fırtına çıkar, yüksek dalgalar köprüyü yıkar, Elif, kırk atlı ve üç yüz elli kişi ölürler. Kızılırmak kurbanlarını almıştır.

Aynı dosyadan *Pirinç Hasatı* adlı baskıda ise bu yöre kadınlarının pirinç tarlalarında çalışmaları tasvir edilir. (Şekil A.26 b). Birbiri yanında başları örtülü kadınlar, kolları ve paçalarını sıvamış, eğile kalka pirinç toplamaktadırlar.

Çoban'ın hikayelere ve yöresel yaşama dayanarak yaptığı baskılarında, geleneksel Anadolu kıyafetleri içinde kadın figürleri yer alır, kadınlar başları örtülü, yuvarlak yüzlü, kırmızı yanaklı, kara gözlü, kara kaşlı olarak betimlenmişlerdir. Figürlerin elleri abartılmış olarak büyük yapılarak Anadolu kadınının çalışmasına, emeğine vurgu yapılmaktadır. Bir düğünü tasvir eden resimde, kadınlar desenli geleneksel kıyafet taşıyan gelini baba evinden çıkarmaktadırlar. Sanatçı anlatılan hikaye yoluyla Anadolu'daki düğün adetlerini sunmaktadır izleyiciye. Diğer baskıda ise Anadolu kadınının çalışması konu edilmektedir. Yayınlanan sergi kataloğunda her bir resim altında hikayesi de yazılı olarak basılmıştır, bu şekilde Çoban'ın hikayeler, gelenek, görenek ve yaşamıyla Anadolu kültürünü Almanya'da tanıtmaya giriştiği söylenebilir. Sanatçı Anadolu'daki motifler kadar renklerin de resimlerinde yer ettiğini vurgulamaktadır :

> «Beni hala o kilim renkleri, kara kaşlı kızlarımız, kara gözlü kızlarımız çok ilgilendiriyor. Daha hala Türkiye'nin renklerinin etkisi altındayım. Burada resim yapmak çok zor, herşey yeşil, dışarıya çıkıyorsunuz yeşil, bahçeye çıkıyorsunuz yeşil, resim yapmak için sonbaharı beklemek lazım. Rengarenk ormanlar yok burada, hep yağmur yağdığı için. Türkiye'nin güneşi, sıcaklığı daha hala içimizde. Bunun da burada sıkıntısını çekiyorum, şu yönden, renklerim çok kuvvetli, burada gri renkler ağırlıkta...» (Çoban, 2005)

Almanya'da yaşayıp Anadolu konusunu aralıksız olarak ele alan diğer bir sanatçı da Mehmet Güler'dir. 1970'li yıllarda geniş kıraç Anadolu toprakları, buradaki tarlalarda çalışan insanlar ve yaşam mücadeleleri yinelenir Güler'in resimlerinde. 1978 yılında yaptığı *Firez* adlı resminde böyle bir Anadolu coğrafyası resmedilmiştir (Şekil A.27). Resmin üst bölümünde geniş sarı renk ile çorak bir alan, alt bölümde

bir gölcük çevresinde kısmen yeşil verimli alanlar ve daha altta küçük figürler halinde tarlalarda çalışan kadınlar yer alırlar.

Sanatçının *Düş ve Gerçek* adlı resminde ise resmin merkezinde gerçeküstü bir formda yukarıya doğru yükselen, köklerini derine salmış büyük bir ağaç yer alır (Şekil A.28). Çevrede küçük figürler halinde orada çalışan ve yaşayanlar insanlar görülür. Ağaç, toprak işleyen ve kızgın güneş altında çalışan çiftçiler için büyük önem taşır ve Güler'in resimlerinde sıklıkla yer alan bir motiftir. Ağaç bir yaşam sembolüdür, köklerini o topraklara salmış ve derinlerde suya ulaşmıştır. Bu kurak topraklarda ve sıcakta su hayati öneme sahiptir, köylülerin topraktan alacakları verim, dolayısıyla yaşamları suya bağlıdır.

Ağaç ve derine salınan kökler konusu, gerek Çoban'ın gerekse Güler'in resimlerinde sık kullanılan motiflerdir. Bunlar aynı zamanda soy ağaçlarını hatırlatarak bu topraklara olan aidiyeti ve kök salmışlığı vurgularlar. Bu ağaçların kökleri gibi, Almanya'da göçmen olan insanların da kökleri Anadolu'dadır ve uzakta olsalar da oraya aittirler.

5.1.5. Farklı Yaklaşımlar

Şüphesiz Almanya'daki Türk sanatçıların tümü göç olgusu ile bağlantılı yapıtlar üretmemiştir. Bazı sanatçılar dolaylı olarak göç konusu veya kendi kültürel kimliklerine bağlantılar kurarken bazıları sanatsal akımlara ya da sanatın form ve biçimsel irdelemelerine yakın durmuşlardır.

Azade Köker de 1970'li yıllarda Almanya'da aldığı eğitimi sonrası Berlin'e yerleşen sanatçılardan birisidir. Köker bu dönemde diğer bir toplumsal konuyu, kadını ele alır heykellerinde. Sanatçı özellikle kadının toplumdaki yerini incelemekte ve eserlerinde bu konuyu tartışmaya açmaktadır. Berlin'deki eğitimi sonrası İstanbul'a dönen ve orada asistan olmak için İDGSA'da sınava giren sanatçı, sınavı kazanamamış ve toplumun pek çok kesiminde olduğu gibi Akademi'nin de erkek egemenliğinde olduğunu görmüş ve kadınların bu kurumlarda yer edinmesinin güçlüğünü yaşamıştır. 1970'li yıllarda Köker, kadının konumu ve toplumsal olarak pasifize edilişini eserlerinde ele almaya başlamış ve uzun yıllar bu konuyu çeşitli yönleriyle işlemiştir.

Bu dönemde Berlin'de başı örtülü Türk ve kırsal bölgelerden gelen Alman kadınlarla karşılaşmak Köker'i etkilemiş ve onu kadınların toplumsal durumlarını incelemeye

yöneltmiştir. Sanatçının 1979 yılında yaptığı *Örtülü Kadın* isimli heykelinde, ayakta, elleri iki yana yapışık olarak duran, hareketsiz biçimde bir kadın tasvir edilir (Şekil A.29). Kadının vücudu çıplaktır, fakat başını arkada yere kadar uzanan bir örtü kapatır. Yüzünde sadece gözlerini açıkta bırakan peçesi vardır, figürün başı ve yüzü görünmez. Kapalılık ve açıklığın kontrast bir şekilde bir arada kullanıldığı heykel, kadının toplumdaki kapalı durumuna ve belirli kalıplara sokulmasına işaret eder, açıklık ise kadının bu kalıptan çıkmaya ve özgürleşmeye başlamasına gönderme yapar.

Sanatçının *Yatan Kadın* adlı heykelinde ise yatakta uzanmış olan bir kadın yer alır (Şekil A.30). Kadının üzerine bir örtü örtülmüş, başı karyolanın başına yaslanmıştır, bedeni adeta yatakla bütünleşmiş, yatağın biçimini almıştır. Sanatçı bu dönem heykellerinde kadınları bekleyen, oturan, yatan pozisyonlarda biçimlendirmiş ve toplumda özellikle pasif konuma sokulmalarına, üretim dışı bırakılmalarına vurgu yapmıştır. Sanatçı bu konuyu ele alma sebeplerini şu şekilde açıklar :

> „Asıl olarak kadın heykelleri yapıyorum; bu kadınlar Türkiye'de olabilir, Almanya'da olabilir. Sıklıkla bana neden kadın figürleri yaptığım ve onları oturan veya bazen kapalı ya da hareketsiz tasvir ettiğim sorulur. Bu soruları kendi yaşantım ve gözlemlerim ile ifade etmek istiyorum. Çünkü beni bu yaşantı ve kendi ülkemdeki sosyalleşmem biçimlendirdi ve heykellerim de benden başkası değiller. Onlar sadece benim plastik formlarım.
>
> Türkiye gibi az gelişmiş kapitalist ülkelerde sanat eğitimi gören kadınların tipik bir kaderleri vardır. Genel olarak orta tabakadan gelen kadın sanatçılar, Türkiye'de zaten sınırlı olan sanat pazarında az şansa sahiplerdir. Ayrıca endüstride de sanatsal faaliyet imkanı azdır. Tüm bunlar için aktif olmak, ilerleme hırsı, güç, kendine güvene ihtiyaç var ki, Türk kadınları büyük annelerinden bunları öğrenmezler, bilakis sadece Türk erkek toplumu tarafından gerçekleştirilen her duruma uymayı öğrenirler. Tabii toplumun belirli normları tarafından bastırılan kadın, kendini bulmada bloke olmuştur. Türk kadınının kendine Batı kadınını örnek alması birşey kazandırmaz. Kendi ürünü olmadan eşit haklara sahip olmak düşünülemez. Bu yüzden Türk kadınına erkek toplumunda kabul edilmesi için kadınlığı oynamaktan başka bir yol kalmaz. Bu kadınların bağımlılığının çeşitli yönlerinin ifadesi. Toplum normları kadını "kadınlık" ve erkeği "erkeklik" konseptinde "putlaştırıyor". Ben bu dar, kapalı formlarda yetiştim. Bugün herşeyin analiz edilmesi pek işe yaramıyor. "Kapalılık" insanın kendi içinde yer ediyor.
>
> Ben bu gözlemleri heykellerimde "bekleyen kadınlar" olarak canlandırıyorum. Pasiflik ve kapalılığın ve kadınların beklemelerinin kökenlerini arıyorum. Hala toplumda entelektüel ya da işçi olsun bir Türk veya Alman olsun kadınların bir formlaştırılması var, yani toplumsal bir formlaştırma ve fonksiyon sınırlaması var ki bu kalmamalı. Bu durumda benim kadın

figürlerim kasıtlı olarak eski kil tekniğinde ve mumya olarak biçimleniyorlar." (Münzberg, 1981)

Sanatçının kadın konusunu ele alması, bu konuyu sorgulaması şüphesiz 1970'li yıllarda Avrupa'da yaşanan Feminizm hareketi ile de bağlantılıdır. Bu yıllarda toplumda kadının durumu yoğun olarak sorgulanmakta ve Feminizm hareketinin sokaklara taştığı bir dönem yaşanmaktadır. Bu ortamda kendi yaşadığı tecrübelerden de yola çıkan Köker, bu konu ile ilgili olarak kendi sanatsal ifade yolunu geliştirmiştir.

Ender Güzey ise kendisini daha çok ruhani ve mistik konular ile ifade etmiş ve 1970'li yıllarda tuval üzerine yaptığı resimlerinde gerçeküstü kurgulamalara girişmiştir. Güzey'in 1976 yılında yaptığı *Gerçeğin Köprüsü* isimli resminde, sisli bir ortamda, boşluğa uzanan bir iskele üzerinde uzun beyaz pelerinli şeffaf figürler yer alır (Şekil A.31). Resim büyük bir sonsuzluk hissi ve mistisizm içermektedir. Güzey'in bu yıllardaki işlerinde çoğunlukla sonsuza uzanan basamaklar, iskeleler, bulutlar üzerinde şeffaf figürler, sisli doğa motiflerini kullandığı görülür.

Sanatçının *Karabatak* adlı litografisinde yine belirsiz, sonsuz bir mekan içinde birtakım hayali figürler, iskele ve kuş motifi kurgulanır (Şekil A.32). Resim hem bir sonsuzluk hem de geçmiş hissi vermekte, gerçekle yanılsama arası bir görüntü izlenmektedir. Sanatçı kendisi yapıtlarını şöyle yorumlar:

« Sanatta konular benim için hep evrensel konular oldu. Galipdede Mevlevihanesi'nde çocukluğumun geçmesi, orda doğup büyümem, bir şekilde Mevleviler olmasa bile o dönemde onun ruhunu orda teneffüs etmem benim sanatımı kökten etkiledi. O yaşlarımda, çok erken yapıtlarımda bile meditatif bir kurgu var; dikkati çeker, böyle içe dönük, meditatif, sükunet ve gerçeküstü bir kurgu.» (Güzey, 2005)

Bir anlamda Güzey de pek çok sanatçı gibi Türkiye'de geçirmiş olduğu çocukluk döneminin etkisindedir; bazı sanatçılar çocukluklarının geçtiği Anadolu'daki yaşamı eserlerine aktarırken Güzey de Mevlevihane'deki ruhani ortamdan aldığı hisleri yansıtır sanatına.

5.1.6. Sanat Tarihsel Değerlendirme

Almanya'daki Türk sanatçıların yapıtlarını değerlendirmek için önce kısaca 1960 ve 1970'li yıllarda Almanya'daki sanatsal gelişmelere değinmek yerinde olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın ikiye bölünmesi ile Batı Almanya'da, Amerika ve Avrupa sanatının hegemonyası ile Amerika'dan ya da Fransa'dan ithal

edilen sanat akımlarının etkin olduğu izlenir. Doğuda ise Moskova tarafından dayatılan kültür politikaları uygulanmaktadır.

Doğu Almanya'da Sosyalist Realizm akımı ağırlık kazanmakta ve sanatın kuralları parti tarafından sanatçılara dayatılmaktaydı. Yapılacak sanatın konuları ideal insan olarak işçiler, çalışma hayatı, endüstri sahneleri olarak parti tarafından belirlenmekte, sanatçılara realist sanatın gücü ve anlamını kullanarak, basit insanın üstün iç kalitesi ve pozitif karakter özelliklerini ortaya çıkartma görevi verilmekteydi. Sanatçılar bu özellikleri etkileyici bir biçimde sanatsal olarak ortaya koymalı, diğer insanlar için öncü ve örnek olmalı, bu şekilde halkın eğitimini sağlamalıydılar.

Bu dönemde DDR'da tarih resimleri sınıf kavgalarının tarihine yönlenmiş, özel aile resimleri ya da otoportreler hemen hemen tamamen sanat sahnesinden yok olmuştur. Bunun yerini endüstri ve tarım alanında kolektif çalışma prensiplerini yücelten işçi resimleri ve üretim grupları resimleri doldurmakta, bu resimlerde işçi Herkül benzeri gösterimi ile sosyalist hareketin kahramanı olarak ikonlaştırılmaktaydı. Parti tarafından örnek olarak seçilen bazı resimler devamlı çoğaltılmakta ve onların stil ve içerik konsepti diğer sanatçılara örnek olarak dağıtılmaktaydı. Koleksiyonerlerin Doğu Almanya'da tamamen yok olduğu bu dönemde, devlet siparişi üzerine yapıtlar üretilmekte, bunlar üzerinde pek çok kez devlet isteğine göre düzeltmeler yapılmakta ve sanatçıların özgür sanatsal çalışmalarının önü kesilmekteydi.

DDR'da sanatın bu kısıtlayıcı durumundan dolayı pek çok Doğulu sanatçı yerlerini terk ederek Batı Almanya'ya geçmişti. Sigmar Polke, Georg Baselitz, Gotthard Graubner, Günther Uecker ve Raimund Girke gibi gençliğini Elbe'nin öte tarafında geçiren ve kısmen DDR sanat okullarında eğitim gören sanatçılar, Batı'ya geçtikten sonra 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat ortamında uluslararası düzeyde bir yer edinmişlerdi (Thomas, 2002:86 vd.).

Batı Almanya'da ise Federal Alman Cumhuriyeti'ni kuran üç işgal gücü, Almanya'nın uluslararası sanat piyasasına yeniden entegre olmasını, sanat yoluyla toplumun birleşmesini ve bunun için mümkün olduğunca özgür alan bırakılmasını desteklemektedir. Özellikle İngiltere "Education through Art" (sanat yoluyla eğitim) konseptinin propagandasını yapmaktadır. Aynı dönemde sanat piyasası Batı'da farklı bir yapıda işlemektedir; prensip olarak sanatın özgürlüğü garanti altına alınmakta ve politik bağlama dokunulmamaktadır. DDR'ın tersine burada sanat piyasası, giderek

daha çok galeri ve sergi mekanları, dergiler ve sanat kitap yayıncılarının biçimlendirdiği pazar yoluyla yönetilmektedir (Lange, 2006: 25, 32).

Bu dönemde Batı Almanya'da dışarıdan alınan soyut sanat akımları uygulamaları yanı sıra yeni teknikler ve farklı anlayışlar da sanata girmeye başlamıştır. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker'in 1950'lerde kurdukları Grup ZERO, 1960'larda etkinliklerini sürdürmekte, o sırada Almanya'da baskın olan informel resme karşı, klasik tuvali aşarak sanatta mekan, ışık, ses ilişkilerini öne çıkarmaktadır. Grubun çalışmaları giderek dinamik strüktür çiziminden obje tarzı ışık rölyefi ve sonunda kinetik ışık dinamosu ve onun motorik işletimine yönelmişti. Bu dönemde ortaya çıkan Uecker'in ilk çivili resimleri bir „yeni idealizm" sunarak 3. Reich'ın ve devamında yaşananların açtığı yaraları ifade etmekte, geçmişten arınma ve yeni bir başlagıca gönderme yapmaktaydı (Thomas, 2002:131).

Bu yıllarda Alman sanatçıların genel olarak savaşın yıkımı ve Nazi dönemi ile ilgili sorgulamalar sonucunda var olan değerleri reddettikleri, yapıtlarında sıklıkla savaş dönemi ve Almanya'nın ikiye ayrılmasına dair eleştirel bakış getirdikleri ve sanatta yeni arayışlara girdikleri izlenir. Bu anlayışla geleneksel değerlere karşı hareketler hız kazanmış, 1950'li yıllarda sanatta ortaya çıkan Aksiyon, Happening ve Fluxus hareketleri 1960'lı yıllarda tepe noktasına ulaşmıştı.

Fluxus adı ilk olarak 1960 yılında, John Cage ve çevresindeki sanatçı ve müzisyenleri tanımlamak için kullanılmıştı. George Maciunas'a göre, Fluxus'un amacı "sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (anti-art) yaymak" amacını gütmekteydi ve bu yıllarda dönemin pek çok avangart sanatçısı bu akıma dahil olmuştu. Almanya'da Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell bu akımda öne çıkmış, Beuys Almanya'nın çeşitli kentlerinde Happening ve Aksiyonlar gerçekleştirirken, 1963 yılında Nam June Paik ilk deneysel TV heykellerini ortaya koymuştur.

1960'lı yıllardan itibaren Almanya'da sanat sahnesinde en önemli isimlerden birisi Joseph Beuys olmuştur. İkinci Dünya savaşına katılan ve sonrasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel eğitimi alan Beuys, klasik sanat kurallarına karşı durarak yeni bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Hümanizm, sosyal felsefe, doğabilim, zooloji araştırmalarını ve politik düşüncelerini çizimleri, aksiyonları, enstalasyonları, happeningleri ile çarpıcı bir biçimde ortaya koyan sanatçı, 1974

yılında yaptığı *I like America and America Likes Me/Ben Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor* adlı aksiyonunda, NewYork'ta bir galeri odasında Kuzey Amerika yerlilerinin kutsal saydığı bir çakal ile üç gün geçirerek Amerikalılar'a vahşi geçmişlerini hatırlatmış, 1 Mayıs 1971'de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'nda gerçekleştirilen mitingin ardından, kırmızı bir süpürge ile eylemden kalan artıkları süpürerek *Ausfegen/Temizlik* aksiyonunu oluşturmuş, insanların kafalarından yanlış ideolojileri uzaklaştırma amacını güderek süpürülen atıkları "halkın oyuyla doğrudan demokrasi kuruluşu" logosu altındaki torbalarla galeriye taşımış, kırmızı süpürgeyle ve eylemdeki öğrencilerin attıkları sloganlar ve şarkıların sesi eşliğinde sergilemiştir. 1970'lerin sonunda "her insan bir sanatçıdır" sözüyle Beuys, yaşam, sanat, politika ve toplum arasında bir birlik oluşturmuştur.

Bu avangart hareketlerin yanı sıra 1970'li yıllarda Almanya'da yaşanan bir diğer gelişme Realizm akımının tekrar gündeme gelmesidir. 1960'lı yıllarda sanatın günlük yaşamın gerçeklerinin dışına yönlenmesine bir tepki doğmuş, 1972 yılında Kassel'de Harald Szeemann küratörlüğünde düzenlenen Documenta 5, „Gerçeğin Sorgulanması-Resim Dünyaları Bugün" (Befragung der Realität-Bildwelten Heute) başlığı ile toplumsal ilişkileri ve sanat bağlamını konu etmiştir.

1970'lerde Eleştirel Realizm'in (Kritische Realismus) özellikle Berlin'de ifade biçimi olarak öne çıktığı görülür. Bunun nedeni 1960'lardan itibaren öğrenci hareketlerini de yönlendiren APO'nun (Auβerparlamentarische Opposition/parlamento dışı muhalefet) politik aksiyonlarının en yoğun olarak Berlin'de yapılması olduğu kadar, diğer önemli bir neden de Berlin duvarının varlığı olmuştur. Duvarın varlığı buradaki insanlara Almanya'nın savaş sonrası kaderini canlı olarak izleme zorunluluğu vermekte ve hiçbir yerde olmadığı kadar şiddetli bir bilinç uyandırmaktaydı.

Bu dönemde, 1920'li yıllarda Berlin'de eleştirel realist resimler yapan Otto Dix, George Grosz ve John Heartfield gibi sanatçıların repertuvarları, yarım yüzyıl sonra Berlinli realistlerin resimlerinde tekrar yer etmeye başlamıştır. Berlin'de, Rene Block Sanat Galerisi toplumsal eleştirel alana yönlenmiş, „secessionisten grossgörschen 35" ve „aspekt" yanında 1973 yılında „schule der neuen praectigkeit" adlı üçüncü bir realist grup kurulmuştur. Bu gruplar içinde belirli bir stil birliği olmamakla birlikte sanatçılar genel olarak sanat tarihine bağlantılar kurmuşlar, Berlin'in günlük yaşamından sahneler, politik eleştirel konular, Marksist, Leninist semboller ya da

Stalin portreleri yapmışlardır. Thomas'ın belirttiğine göre, "„Eleştirel Realizm" (Kritische Realismus) restore edilmiş bir toplumun kötü gerçekliği karşısında politik muhalefet oluşturan ve kendi tartışmasını yapan bir nesli yansıtır. Büyük kent, sosyal olayların odak noktası olarak öne çıkmış ve sanatın önemli, yeni bir teması olarak yinelenmiştir. "(Thomas, 2002: 223)

Berlin'de eleştirel tavırda bir realizmin yaygınlaşması, bu dönemde çoğunluğu Berlin'de eğitim alan ve politik içerikli yapıtlar ortaya koyan Türk sanatçıların tutumuyla da örtüşür. Özellikle bu yıllarda politik ve eleştirel bir tavırla realist bir üslup uygulayan Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan, Hanefi Yeter, İsmail Çoban gibi sanatçıların yapıtları bu eğilimi doğrular niteliktedir.

Bu yıllarda Türkiye'de de Sosyalizm ideolojisi etkisi ile Toplumcu Gerçekçilik akımı etkindir. Bu sanat akımının özünde "sanat toplum içindir" anlayışı vardır. Buna göre, her sanatçı bilincini ve yaratısını şekillendiren çağına karşı toplumsal bir sorumluluğa sahiptir. Sanatçı toplumsal eşitsizlikleri ve sömürüyü görerek, kendi bilincinde estetize eder ve sanatsal bir yaratı biçiminde toplumuna sunar.

Almanya'ya giden sanatçıların bir kısmı bu akıma daha Türkiye'de iken yakın durmuşlardır. Semra Germaner'in de belirttiği gibi, "toplumsal bunalımların yoğunlaştığı 1970-1980 yılları arasında, daha çok sosyal içerikli resimler ve yeni figüratif eğilimler geniş bir konu çeşitlemesi ile ortaya çıkmıştır. Politik içerikli figüratif resimler ilk kez bu yıllarda Türk resim sanatında belirmiştir." (Germaner, 1999: 22)

Türkiye'de iken toplumsalcı eğilimde olan sanatçıların Berlin'de, -sosyalist bazı örgütlere katılarak ya da katılmayarak- politik olarak daha da bilinçlendikleri, Sosyalizm ve Eleştirel Realizm'in etkisinde kalarak fikirlerini yapıtlarına gerçekçi bir üslupta aktardıkları söylenebilir. Genel olarak değerlendirildiğinde ana temanın işçi toplumu ve Almanya'ya özel bir durumla Türk işçi toplumu olduğu görülmektedir.

Sosyalist hareketin devamı olarak sanat yapıtlarında yer bulan işçiler, farklı sanatçılar tarafından betimlense de genel olarak Anadolu köylüsüne gönderme yapılarak, benzer tipte esmer, bıyıklı, başında kasket taşıyan, güçlü erkekler olarak tasvir edilmişlerdir (Şekil.A.1, Şekil.A.2, Şekil.A.3, Şekil.A.10, Şekil.A.19, Şekil 6.1).

Mehmet Aksoy'un yapıtlarına incelenecek olursa sanatçının 1970'li yıllarda tamamen politik içerikli heykeller gerçekleştirdiği izlenir. Akademideki öğrenciliği sırasında doğadan yola çıkarak gerçekleştirdiği hayvan heykelleri sonrasında, Almanya'da sosyalist hareketin içinde yer alan Aksoy'un daha çok Doğu Almanya'nın Sosyalist Realizm akımı etkisinde olduğu izlenir. Bu akımda olduğu gibi, Aksoy'un da en çok ele aldığı konu işçilerdir; büyük elleri, kaslı bedenleri ile güçlü bir kahraman gösterimindeki işçiler idealize edilmişlerdir. Sanatçının gerek *İşsiz* gerekse *İşçi ve Çocuğu* heykellerinde, bu dönem yaptığı diğer işçi heykellerinde olduğu gibi tüm bu özellikler izlenir (Şekil A.11, Şekil 6.1).

"Mehmet Berlin'de" sergisinden sonra Aksoy'un heykelleri Alman sağ kesiminin tepkisini çekmiş, bir gazetede çıkan eleştiri yazısında sanatçı 'komünist' olarak nitelendirilerek Sosyalist Realizm'e hizmet eden heykeller yaptığı şeklinde ağır eleştiriler almıştır. Aksoy'un bu üslubu Berlin'de Akademi'de atölye hocası olan Prof. Heilige ile de arasının açılmasına neden olmuştur. Heilige, Aksoy'un *1 Mayısta Yürüyenler (Safları Sıklaştırın Çocuklar)* adlı heykelini Sosyalist Realizm çerçevesinde görerek eleştirmiş, heykeli daha soyutlayarak çalışmasını önermiş, ancak bu dönem akımın hararetli bir savunucusu olan Aksoy, çalıştığı atölyeyi değiştirmeyi tercih etmiştir (Engin, 2002 b: 173).

Aksoy'un yapıtlarının bir özelliği hisleri, coşku, acı ve sevinci olabildiğince etkili bir şekilde heykellerine aktarmasıdır. *Safları Sıklaştırın Çocuklar adlı* rölyefinde, yürüyüşe katılanların inanç ve kararlılığı gerek dinamik beden harekeleri, sıktıkları yumrukları gerekse yüz mimikleri ile çarpıcı bir şekilde ifade edilmektedir (Şekil A.12). Aksoy'un heykellerindeki bu coşkulu duygu aktarımını bazı Almanlar abartılı bularak ve negatif anlamda fazla "patetik" olarak adlandırsalar da sanatçı, bu duygu gösterimindeki farklılığın kültürel farklılıklara dayandığı sonucuna vararak tarzını değiştirmemiştir.

Aynı şekilde *1 Mayıs 1977 İstanbul* heykelinde annenin acısını izleyici derinden hisseder. Bu heykelde ayrıca ölen gencin ayaklarından yükselen stilize edilmiş çocuk figürü, sanatçının sıklıkla kullandığı bir form olan Türk İslam mezar taşı geleneğine bağlanmaktadır (Şekil A.18). Sanatçı geleneksel mezar taşı formunu, ölüm ve ölümsüzlükle bağlantılı olarak heykelinde kullanmaktadır.

Mehmet Aksoy'un realizmi gerek ele aldığı konuları aktarışında gerekse figürlerinin portre özelliklerinde açıkça izlenir. *Nazım Hikmet Hapiste* adlı rölyefinde de Nazım'ın yüzünün karakter özelliklerini oldukça gerçekçi bir boyutta portresine taşınmıştır (Şekil A.14). Kendisinin de belirttiği gibi, Aksoy öncelikle yaptığı heykelin anlaşılması ve inançlarını anlatması amacını taşımakta, kullandığı gerçekçi üslup da bu amacına uygun düşmektedir:

> "Heykelde bire birlik, hayatı bire bir yakalama, onu dışavurma, inandığını söyleme, umutlarını anlatma var. Bütün bunlar doğru şeyler. Biz inanıyorsak oluyor, inanmazsak ona form veremiyorsun. Ben heykel sanatı ile bir öykü anlatabilirim elbet. Öykü anlatabildiğim gibi kızdığımı da anlatabilirim. Yani anlattığıma, form verdiğime karşı benim de duygularım vardır. Ben sosyal hayata duyarlı değilsem, dünyaya sırtımı dönüp nasıl yaşayacağım ?
>
> Bire bir yaşanmışlık var ortada. Yani politik düşüncem dünya görüşüm, duygularımla, duygularımın yansıdığı heykelimle çok bire bir gelir, bire bir örtüşür. Buna da çok seviniyorum. Bu aslında bir devamlılık. Formdaki gelişmeler ayrı konu. Ama bu içerikteki aynılık önemli, güzel, hoş, onurlu." (Engin, 2002 b: 342 vd.)

Bu dönemde politik içerikli eleştirel yapıtlar üreten Hanefi Yeter de realist bir tutum gösterir, ancak sanatçı kompozisyonlarında bu realizme içsel ve masalsı ögeler ekleyerek lirik bir anlatım sunar. Yeter de dönemin ruhuna uygun olarak çok sayıda işçi ve yürüyüş resimleri yapmış, Türkiye'deki politikalara karşı tepki veren resimler ortaya koymuş, esas olarak toplumsal bakışını sanatına yansıtmıştır. Ancak Yeter'in resimlerinde uyguladığı kompozisyon şekli ve kullandığı elemanlar onu Doğu ve İslam sanatlarına götürmüştür. Almanya'da kendisini tamamen farklı bir kültürel ortamda bulan sanatçı, Batı sanatını yakından inceleme fırsatı bulmuş ve kendi sanatsal ifadesinin Avrupalı sanatçılardan farklı olması gerektiği sonucuna varmıştır:

> "Almanya'ya gittiğimde çok farklı bir dünyaya gittiğimi farkettim. Sosyal çevre olsun toplumsal, endüstriyel, memleket olarak çok farklı, kültür olarak çok farklı. Çok farklı bir yere gittiğimi farketmeme gerek yok, şamar gibi yüzüne vuruyor zaten, ondan sonra seni sarsıyor.
>
> Oradaki Akademi'deki eğitim sürecinde yaptığım işlere, çizimlere baktım ve anladım ki ben bunlar gibi resim yapamam, mümkün değil, çünkü bunların kültüründen gelmiyorum. Onların kültüründen geldiğin zaman adam boyayı bile farklı kullanıyor; şimdi o tüketim toplumunda yetişmiş, biz burada bezir yağıyla toz boyayı karıştırmış, tuval olmamış, şeker çuvalında resim yapmış bireyler olarak gidiyoruz oraya. O kadar farklı ki, iki insanın aldığı malzemeleri kullanması bile farklılık gösteriyor. Adam alıyor boyayı öyle bir pervasızca kullanıyor ki. Ben tüpten sıktığım boyayı gıdım gıdım sıkıyorum. O öyle yapıyor ben de öyle yapayım dediğim zaman kopyacı oluyorum. Akademi'deki o çalışmalar sırasında çok farklı

> olduğumu, onların da benden farklı olduğunu gördüm; bu durumu sanata yönlendirdiğim zaman dedim ki, benim yaptığım sanatın onlardan farklı olması lazım, onlar gibi yaparsam onların peşine takılırım. Onlar gibi sanat yapıyorsam eğer muhakkak ki onlar benden önde gidecek, çünkü bu memleketin sanatçı evlatları onlar, ben değilim." (Yeter, 2005)

Hanefi Yeter, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrenciliği sırasında Doğu sanatlarına ve minyatürlere ilgi göstermiş, Mehmet Siyah Kalem ile ilgili bir araştırması için Topkapı Sarayı'na giderek orijinal çizimleri görmüştür. Almanya'da minyatür ve İslam sanatları konusunda zengin bilgi kaynaklarına ulaşma imkanı bulan sanatçı burada daha ziyade Doğu sanatları araştırmasına girişmiştir:

> "Ben tekrar minyatürlere döndüm, bir şekilde minyatür sanatını incelemeye başladım, onun üzerine nasıl koyarım, neyi anlatırım. Minyatüre ilgim buradaki eğitimim sırasında başlamıştı, fakat burada bizim zorluğumuz o zaman kitap olmamasıydı, elimizde çok dokümantasyon yoktu, dolayısıyla orada minyatür resmini kavradım diyemem. Almanya'da o imkanı bulunca tabii, bir cennete girmiş gibi oldum. Ondan acaba kuramsal olarak neleri alabilirim, tabii minyatür gibi resim yapmadım, ama minyatürün kullandığı elemanları kullanmaya çalıştım; perspektifini, düzenini, renk anlayışını vs. Onları süzerek kendi resmime nasıl entegre ederim diye düşünerekten birtakım biçimler, formlar, temalar, konular bularaktan bir anlamda yer yer entegre etmeye çalıştım.
>
> Yürüyüş resimleri yaptım, taşınma yasaklarında hem biçimsel olarak o görünüyor hem de Türk yaşamından gelen alın yazısı hikayesi var. Benim hikayeci olan yanım çok kuvvetli, ben hikayelerle büyüdüm, çok hikaye dinledim, benim resimlerim o çocukluk resimlerimin bir devamıdır, çok anlatırım ben resimlerde." (Yeter, 2005)

Sanatçının *Berlin'de Piknik* resminde bu üslup kendisini açıkça gösterir (Şekil A.7). Resim yan yana sıralanmış ağaçlar yoluyla iki panele bölünerek geniş sarı renk alanları oluşturulmuş ve bu alanlara iki sahne oturtulmuştur. Parlak, canlı renklerin – sarı, kırmızı, turuncu, pembe, mavi- kullanıldığı resim çeşitli yönlerden perspektif ile yapılmıştır. Nesnelerin oranları ile de oynayan sanatçı ağaçları küçük, yanındaki insanları ise daha büyük olarak resmetmiş ve resmi gerçekçilikten hikayeci bir ifadeye yöneltmiştir. *Yürüyüş I* adlı resimde yine resim altı panel şeklinde bölünmüş, bu paneller içine yürüyüşe katılmış olan insanlar resmedilmiştir (Şekil A.13). Buradaki figürler rengarenk elbiseler içinde betimlenmekte, yine minyatürün renk düzeni ağırlığını hissettirmektedir. Yeter bazı resimlerinde burada olduğu gibi resmi yatay alanlara bölerek bu alanlara figürlerini yerleştirmiş, bazen de tuvalin dört kenarında yatay paneller oluşturarak ortada kalan alana resmini yerleştirme yoluna

gitmiştir. Bu bölümleme şekli İslam sanatının kitap resimleme geleneğine bağlanmaktadır.

Minyatür sanatının kompozisyon şekli, farklı yönlerden perspektifi, renkçiliği ile Yeter'in hikayeci anlatım tarzı resimlerinde birleşir ve pek çok detay ile birçok olayın anlatıldığı sahneler oluşur. Eva Weber Hanefi Yeter'in stilini Poetik (şiirsel) Realizm olarak yorumlayarak, sanatçının Osmanlı resim sanatı ve Türk halk sanatı geleneklerini taşıdığını belirtir. Weber ayrıca, Yeter'in Almanya'da yaşarken geliştirdiği şiirsel, düşsel üslubunu, kendisi de Paris'te göçmen olarak yaşayan ve resimlerinde Rusya'daki köyünü hikayeci bir tavırla ele alan Marc Chagal'a benzetir (Weber, 1988: 103). Ancak Yeter'in bu renkli ve masalımsı dünyası sırtını daha ziyade minyatürlere, Doğu ve İslam sanatlarına dayamıştır; sanatçı ayrıca yoğun olarak Uzakdoğu, Moğol ve Hint minyatürlerini de incelediğini belirtmektedir (Yeter, 2005).

Hikayeci anlatım tarzı İsmail Çoban'ın eserlerinde de izlenir. *Şeyh Bedrettin Destanı, Oryantal Anti Masallar, Kızılırmak Türküsü* resimlerinde sanatçı, Anadolu'da çeşitli yörelere özgü, halktan dinlediği hikayeleri ya da burada olduğu gibi Nazım Hikmet'in şiirlerini ele alarak kendi sanatsal ifadesi ile yapıtlarına aktarmıştır (Şekil A.15, Şekil 25 a, Şekil 25 b, Şekil 26 a, Şekil 25 b). Aynı şekilde Nazım Hikmet'in şiirlerinden yola çıkarak Hanefi Yeter ve Mehmet Aksoy'un da yapıtlar ürettiği ve bu hikayeci üslubun bazı Türk sanatçıları arasında sıklıkla kullanılan bir gelenek olduğu görülmektedir (Şekil A. 14, Şekil A.20, Şekil A.21, Şekil A.25). Bu anlatımcı üslup sanatçıların Doğu ve İslam sanat geleneğine bağlarını göstermekte, sanatçıların kendilerine has olan ile Batılı değerleri birleştirerek özgün bir yaratı ortaya koyma çabaları izlenmektedir.

İsmail Çoban'ın bu yıllarda sıklıkla folklorik ögeleri kullandığı izlenir; Anadolu'nun kilim motifleri, yöresel giysiler taşıyan kadınları, mimari ve doğası yer eder sanatçının resimlerinde. Sanatçının bu resimlerinin Türkiye'deki naif resim geleneğine yakın durduğu söylenebilir (Şekil A.25 a, Şekil A.25 b, Şekil A.26 a, Şekil A.26 b).

Anadolu temasını ele alan Mehmet Güler de Anadolu çifçisinin zorlu yaşamını realist bir tarzda resimlerine aktarmıştır. Güler'in resimlerinde figürler yer almasına karşılık sanatçının figürleri oldukça küçük boyutlarda kullandığı, daha ziyade resim yüzeyini

geniş renk alanlarına bölerek daha soyut ağırlıklı bir tarz elde ettiği izlenir. *Firez* adlı resimde, resim bazısı daha geniş bazısı dar olarak enine beş renk alanı ile bölümlenmiş; mavi, kahverengi, sarı, yeşil ve beyaz renk alanları içinde yer yer detaylar işlenmiştir, yeşil kuşak içinde yer alan mavi göl ya da alttaki beyaz alanda tarlalarda çalışan kadınlar tasvir edilmiştir (Şekil A.27). *Düş ve Gerçek* adlı resimde de aynı şekilde küçük figürler ve ortada büyük bir ağaç resmedilmiş olsa da resme ağırlığını koyan mavi, yeşil ve sarı renk alanlarıdır (Şekil A.28). Sanatçının tahta baskılarında ise figürün daha çok öne çıktığı izlenir. Güler'in bu yıllardaki resimlerini de ele aldığı konular ve yaklaşımı itibari ile Toplumcu Gerçekçilik akımı içinde değerlendirmek mümkündür.

Mehmet Güler'in kompozisyonlarındaki renk alanları Alman sanatçı Bernd Koberling'in ekspressif manzara resimleriyle de benzerlik gösterir; Koberling savaş öncesi Alman ekspresyonist geleneğine dayanarak üslubunu geliştirmiş, resimlerinde büyük şehir insanının dokunulmamış doğaya özlemini dile getirmiştir. Sanatçının 1964 yılında yaptığı *Kırmızı Şelale* adlı resminde manzara enine kırmızı, mavi, yeşil, beyaz renk kuşakları ile betimlenmiştir (Thomas, 2002 : 179). Güler'in de resimleri endüstri toplumu içinde bir anlamda doğaya dönüşü de temsil ederek bu görüşe yakın durur.

Eva Weber Almanya'ya çeşitli ülkelerden gelen göçmen sanatçıları incelediği çalışmasında, diğer sanatçılarla karşılaştırarak özellikle İslam ülkelerinden gelenlerin alegorik ve sembolik tasvirleri severek kullandıklarını belirtir. Çoban *Kasırgayı Beklerken* adlı resminde aslında «darbeyi beklerken» demek istemekte, geriye doğru yürüyen bacaklar ülkenin gerilemesini sembolize etmektedir (Şekil A.22) (Weber, 1988 : 46). Weber'in bu tesbitini yer yer Türk sanatçıların yapıtlarında izlemek mümkündür. Mehmet Aksoy Türkiye alegorisi olarak hamile bir kadını tasvir etmiş ve devrime gebe bir Türkiye'ye gönderme yapmış (Şekil A.24), Mehmet Güler ağacı yaşam sembolü olarak resminde kullanmıştır (Şekil A.28). Yine hem Güler'in hem de Çoban'ın sık kullandığı kökler, derine kök salan ağaçlar aidiyet duygularını sembolize etmektedirler.

Türk sanatçıların resimlerinde görülen en önemli ayırıcı özellik ise renkçilikleridir. Pek çok sanatçının özellikle belirttiği gibi, Türkiye'nin ve Doğu kültürünün parlak ve canlı renkleri sanatçıların yapıtlarına yansımakta ve bu yönüyle Avrupalı

sanatçılardan farklılık göstermektedirler (Bozdoğan, 2006; Çoban, 2005; Parıltan, 2005; Yeter, 2005 ; Yılmaz, 2006).

Azade Köker'in ise bu yıllarda yoğun olarak erkek iktidarı ve bunun karşısında kadının durumunu eleştirel bir yaklaşımla heykellerinde konu edinmiştir. Sanatçı Berlin'de öğrenciliği sırasında Lothar Fischer atölyesinde kille tanışmış, Fischer'in büyük boyutlu amorf kil heykellerinden etkilenerek kendi heykel üslubunu yaratmıştır.

1960'lı yılların sonu ve 1970'li yıllarda Feminizm hareketinin «Yeni» ya da «İkinci Kadın Hareketi» olarak adlandırılan, bir ileri aşaması yaşanmaktadır. Bu yıllarda cinsiyet araştırmaları yoğunlaşmakta, yeni ortaya konulan cinsiyet teorileri ile erkek ve kadının cinsiyete göre farklılık kriterlerinin kişinin önceden edindiği özellikler olmadığı ve patriarkal toplum yapısının sosyokültürel ürünleri olduğu saptamaları yapılmaktadır.

Bazı Alman sanatçıların da bu dönemde Feminizm hareketine paralel olarak kadınlara dair sorunları ele aldıkları izlenir. Susanne Ebert, Maria Fisahn ve Erinna König 1976 yılında Düsseldorf'ta bir reklam panosuna sanatsal bir afiş asarlar . *Frauen werden benützt* (Kadınlar Kullanılır) adlı çalışmalarında sanatçılar, afişte resmettikleri çıplak kadın figürleri ile kadının seksüel obje olarak kullanımına değinirler. Lili Fischer performans ve aksiyonlarında kadın yaşamının izlerini ararken, performans sanatçısı Ulrike Rosenbach 1977 yılında Documenta'da sunduğu *Herakles-Herkules-Kingkong* yerleştirmesi ile erkek beden gücü ile iktidar gücü sorgulamalarına girer; sanatçı kentte daha önce Hessen prensinin kendi gücü ile eşleştirerek diktiği büyük Herkül anıtının fotoğrafını çeker; Herkül'ün kolunun altına bir monitör yerleştirir, videoda sanatçının kendi başı yer alır ve baş öne arkaya hareket eder ve "kadın, kadın" kelimesi tekrarlanır. Çarpıcı bir biçimde erkeğin beden gücünün ve erkeklik kültünün kadını ezmesi ele alınır (Thomas, 2002 : 258). Bu yaklaşım Köker'in yapıtlarıyla da yakınlık göstermektedir.

Rosenbach bu yıllarda Amerika'da Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde ders verdiği dönemde, bir yandan feminist gruplarla çalışmış, 1976 yılında Köln'e döndüğünde çalışma grubu «Schule für kreativen Feminismus»'u (Yaratıcı Feminizm Okulu) kurmuştur. Bu dönemde kadınların bilinçlenmesi ve tarihsel, kültürel olarak çizilmiş kadın tanımlamaları üzerine yoğun tartışmalar yapılmakta, pratik sanatsal çalışmalar

teorik kadın araştırmaları ile birleştirilmektedir. Yapıtlarda kadına özgü temalar, kadın imgeleri ya da bedensellik gibi konular söz konusudur.

Bu sırada Feminizm konusunda artarak daha çok sayıda sergiler düzenlenmeye ve yayınlar çıkmaya başlamıştır. 1977'de Berlin'de «Neuen Gesellschaft für bildende Kunst»'ta, « Künstlerinnen International 1877-1977» (1877-1977 Uluslararası Kadın Sanatçılar) başlığı ile bir sergi gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların gözardı edilmiş yapıtlarına dikkat çekilir. 1981 yılında Bonn'da açılan «Frauenmuseum» (Kadınlar Müzesi) benzer amaçla, kadın sanatçların temsil edilmelerini garantilemek ve sanat tarihi içinde yer edinmelerini sağlamak üzere açılmıştır. Bu arada «heute Kunst » (Bugün Sanat) adlı dergi 1970'li yıllarda kadın sanatçılar ve feminist sanat üzerine düzenli haberler yayımlamaktadır (Paul, 2006: 482 vd.).

Bu hareketlerin yoğun olarak tartışıldığı bir dönemde Berlin'de yaşayan Azade Köker de bir kadın sanatçı olarak, toplumda kadının kapalılığı ve erkek iktidarı konularını irdeleyerek uzun yıllar bu alanda çalışmıştır. Sanatçının *Örtülü Kadın* heykelinde büyük boyutlu, ayakta, tamamen hareketsiz duran, başı örtülü bir kadın tasvir edilmiştir (Şekil A.29). Sanatçı heykelin durağan formu ile kadının toplumsal durağanlığını eşleştirir ve eleştirel bir tavır gösterirken, diğer yandan heykelin formu Arkaik dönem Yunan heykelleri ve bu heykellerin Batı Anadolu'da bulunan örneklerini anımsatır. Sanatçı güncel bir fikir hareketi ile kültürel belleğindeki formları ve Berlin'deki eğitiminde hocasından öğrendiği teknikleri harmanlayarak kendine özgü bir üslup yaratmıştır.

Yatan Kadın adlı heykelinde de aynı şekilde kadınların pasifize edilişine değinen sanatçı, günlük yaşamda kadının çeşitli halleri ve erkek iktidarı üzerine çok sayıda heykel gerçekleştirmiştir (Şekil A. 30).

Ender Güzey'in ise bu dönemde toplumsal konularla ilgilenmekten ziyade gerçeküstü kurgulara yöneldiği izlenir. Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde ünlü sürrealist Mac Zimmermann'ın öğrencisi olan Güzey'in çalışmaları, hocasının üslubuna yakınlık gösterir. Sonsuzluk içinde boşlukta asılı hayali figürleri ve mekanları ile sanatçı yapıtlarında ruhsallığı ön plana çıkarmaktadır (Şekil A.31, Şekil A.32). Figürleri ve sonsuz mekanları ile Zimmermann'ın, dolayısıyla Sürrealizm akımının etksinde olan sanatçı aynı zamanda diğer önemli bir sürrealist Max Ernst'e hayranlığını belirtmekte ve yapıtlarında kullandığı karışık yaratıklar, kuşlar gibi

motifler yanı sıra sonraki yıllarda sürekli denediği yeni teknikler ile de Ernst'i takip etmektedir.

Bu dönemde Türk sanatçıların Almanya'da ürettikleri sanat yapıtları değerlendirildiğinde, genel olarak Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımının ağırlık kazandığı, sanatçıların daha ziyade politik ya da eleştirel içerikli realist ve figüratif bir ifade yolu seçtikleri izlenmektedir. Bu dönemde Almanya'da avangart hareketler öne çıkarken, Beuys yeni bir sanat anlayışını yerleştirirken, Documenta sergilerinde artarak çeşitli farklı yeni eğilimler sergilenirken Türk sanatçıların bu hareketleri izlemekle yetindikleri görülür; bu dönemde video, enstalasyon, aksiyon, happening, performans gibi daha yeni sanatsal ifade yollarını uygulayan Türk sanatçısı yoktur. Sanatçıların daha ziyade toplumla ilişkili sanat yaptıkları ve çoğunlukla Türkiye'ye dair konuları ve kültürel öğeleri Almanya'ya taşıdıkları izlenmektedir.

Eva Weber'in de altını çizdiği gibi, bu yıllarda göçmen sanatçılar -Türkiye, Şile ve Yunanistan'dan sanatçılar- paradoks fenomenler olarak «Avrupa» elbisesinde kendi kültür geleneklerini tekrar ithal etmişlerdir (Weber, 1988 : 57).

5.2. 1980'li Yıllar

Yeni Yaşam Odağı: Almanya

1980'li yıllar göç süreci açısından önemli bir dönemdir. Türkler'in Almanya'da kalıcı oldukları bu dönemde yaşanan gelişmeler sonrası belirginleşmeye başlamış, göçmen ailelerin ileriye dönük planları değişim göstererek Türkler'in yaşam odağı Almanya olmaya yönelmiştir.

1980'lerin başında Almanya'da yabancı düşmanlığında artış görülmekte ve bu yaklaşım esas olarak yabancılar içinde en büyük nüfusu oluşturan Türkler'e karşı hissedilmektedir. Bu dönemde "Yabancıların Geriye Dönüşünü Teşvik Yasası" çıkarılarak ülkelerine geri dönecek göçmenlere maddi yardım sağlanmış, yasa ile Türkler'in ülkelerine geri gönderilmeleri amaçlanmıştır[32]. Bir yandan belirli bir yaşam düzeni oturtmuş ancak yabancı düşmanlığına maruz kalan, diğer yandan ana vatanlarında siyasi kriz dönemleri devam eden ailelerin pek azı bu teşvikten yararlanmıştır.

[32] Bkz. Bölüm 3, sf. 60 vd.

Bu yıllarda Max Frisch'in "İşgücü istedik, insanlar geldi!" ve kendi oğlu da bir Türk kızı ile evlenen Başbakan Helmuth Kohl'ün „Ülkelerine geri dönmek isteyen yabancılara kolaylık sağlanmalıdır. Çünkü her insan ülkesinde yaşama hakkına sahip olmalıdır." cümleleri sık duyulur olmuştur.

Eryılmaz ve Hunn'un aktardıkları gibi, "parasal yardımlar eski "konuk işçileri" Almanya'dan vazgeçirmeye yetmemişti. Beklenenin aksine bu, çoğu göçmenin karmaşık ve çok bilinmeyenli karar mekanizmasını hızlandırmış, onları kalmak ya da gitmek arasında nihai bir karar almaya itmişti. Parasal desteğin cazibesine kapılmayan göçmenler, bilinçli olarak artık Almanya'da yaşama yönünde karar vermiş oluyordu. Artık Türkler, Almanya'daki sosyal ve politik konumlarının yerleşmesine daha bir önem veriyor ve pusulanın yönünü buradaki yaşama çeviriyordu." (Eryılmaz ve Hunn, 2005: 264)

Almanya'da kalma yönünde verilen kararı 1980'li yıllarda Türk toplumununun yapılanmasında izlemek mümkündür; bu yıllarda giderek daha fazla Türk dernek ve kuruluşları göçmenlerin sosyal ve mesleki konumlarına göre örgütlenmeler gerçekleştirmektedir. Bir yandan sözleşmeli çalışanların sayısı artarken diğer yandan Türkler artarak kendi işyerlerini açmaktadırlar.

Yaşam odağının Almanya'ya yönelmesinin en önemli göstergelerinden birisi de 1980'li yılların başlarından itibaren göçmenlerin Almanya'daki konut yatırımlarının önem kazanmasıdır. "Eski, harabe sayılabilecek, mobilya çöplüğü ve bit pazarı donanımlı, geçici bir süre için döşenmiş konutlar nihayet tarihe karışıyordu. 1985-1998 yılları arasında konut sahibi yabancıların oranı yüzde sekizden yüzde on üçe yükselmiş, bu dönemde Türkiye kökenli göçmenlerin yüzde 26,2'si yapı tasarruf hesaplarına yatırım yapmıştır. Bu fonlara yatırım amacı 1985'te Türkiye'de konut edinmek iken, süreç içerisinde hedef Almanya'da konut edinme yönünde değişmiştir. Kalıcılık eğilimi Almanya'da büyümüş, hatta bir bölümü Almanya'da doğmuş "ikinci kuşak" göçmenler arasında daha da belirginleşmiştir." (Eryılmaz ve Hunn, 2005: 264)

Bu toplumsal dönüşüme paralel olarak Almanya'da yaşayan Türkler'in durumlarının artarak sanatçıların yapıtlarına konu olduğu ve çeşitli yönleriyle bu sürecin sanat yapıtlarına yansıdığı izlenmektedir. Bu yıllarda daha fazla Türk sanatçı Almanya'ya yerleşmiş ve bu konuyu irdeleyen sanatçı sayısı da artmıştır. Ayrıca 1980'li yıllarda

göç ve farklı kültürlere dair sanat projeleri ve sergilerde büyük bir artış olmuş, bir anlamda sanat piyasası bu olgunun sanata yansımasında etken olmuştur.

5.2.1. Almanya Türk Toplumu

1980 yılında Almanya'da 1.462.400 Türk vatandaşı yaşamaktadır, bu sayı 1990 yılında 1.694.649'a ulaşmıştır. Bu dönemde 1970'li yıllardaki hızlı sayısal artış yaşanmasa da bu topluluğun artık ülkede geçicilikten kalıcılığa geçmesi söz konusudur. Alman vatandaşlığına geçişteki sayılar da bu durumu doğrular niteliktedir: 1980 yılında Alman vatandaşlığına geçen Türk sayısı 399 iken, bu sayı 1990 yılında 2034'tür ve ileriki yıllarda giderek hızla aratacaktır[33].

Bu dönemde Türk sanatçıların yapıtlarında yoğun olarak Almanya Türk Toplumu'na dair çeşitli konuların ele alındığı görülmektedir. 1970'li yıllarda olduğu gibi işçilerin yaşamından kesitlerin sıklıkla kullanıldığı izlenmektedir. Ancak 1970'li yıllarda işçiler daha ziyade Sosyalizm ideolojisi dolayısı ile sanat yapıtlarında yer ederken 1980'li yıllarda Almanya'da yerleşik ve büyük bir nüfusa sahip Türk toplumunun varlığı sanatçıları bu konuya yönlendirmektedir. Artık işçilerin çalışma yaşamları ve emekleri yanı sıra yoğun olarak Türkler'in Alman toplumu içinde konumları, farklı iki kültürün karşılaşmasının tezat yaratan görüntüleri, yaşanan yabancılık, yalnızlık ve mutsuzluk hisleri, korkular, endişeler, memleket özlemi gibi göçmenliğin psikolojik yönleri, ikinci nesil gençlerin arada kalmışlıkları ve aidiyet problemleri sanat yapıtlarında izlenmektedir.

Bir anlamda sanatçıların bu dönemde yapıtlarına alıntıladıkları temalarla yirmi yılı aşkın bir geçmişi olan göç sürecini değerlendirdikleri, yabancı düşmanlığının giderek arttığı Alman toplumunda bu sürecin gözden kaçan insani boyutlarını gözler önüne sermeye giriştikleri söylenebilir. Sanatçılar bu yolla 'yabancılar' olarak yapısal bir dışlanma yaşayan kendi ülke insanlarını savunarak onların yaşadıkları güçlüklere dikkat çekmeye girişirler. Bu konuda şüphesiz en büyük güçlükleri ve toplumsal uyuşmazlıkları yaşayan birinci nesil göçmenler olmuştur.

1981 yılında yaptığı *İş Göççüleri* adlı litografisinde Mehmet Aksoy, birinci nesil Türk işçilerinin Almanya'daki yaşam döngülerini resmetmiştir (Şekil A.33). Sağda kadını, erkeği, çocuğuyla Almanya'ya gelen işçi aileleri arka arkaya sıralanmış bir kitle halinde tasvir edilmiştir. Mağrur ve düşünceli yüz ifadeleri taşıyan figürlerin

[33] Bkz. Tablo 3.2, Tablo 3.3.

özellikle elleri büyük ve güçlü bir şekilde çizilmiş, bu ülkede iş gücü olarak emeklerine dikkat çekilmiştir. Resmin sol tarafında ise bu kitledeki bireyin yaşam özeti çarpıcı bir şekilde ortaya konmuştur. Elinde bebeğini taşıdığı valiziyle genç, güçlü bir Türk işçisi bu sıraya dizilmiş grupla birlikte, umutla Almanya'ya gelmekte ve arkada yaşlanmış, yıpranmış, tükenmiş bir beden olarak geri dönmekte ya da hayatının sonuna varmaktadır. Başında işçi kasketi ile umutla gelen genç, Alman şapkası takmış, tükenmiş bir yaşlı olarak yolunu tamamlamaktadır. Aksoy resminde realist ve çarpıcı bir ifadeyle Almanya'ya işçi olarak gelen birinci nesilin ömürlerinin bu ülkede ağır koşullar altında tükenmesine dikkat çekmektedir.

Metin Talayman bu dönemde 1980 yılında, Berlin Eyaleti Kültür Senatörlüğü'nden burs alarak Berlin'e gitmiştir. Aldığı bursun şartı olarak Berlin'deki Türkler'i inceleyen sanatçı, Kreuzberg'de Türkler'in evlerini ziyaret etmiş, fabrikalardaki işçileri çalışmaları başında gözlemlemiş ve bu dönemde göçmenlerin hayatlarından kesitler sunan çok sayıda resim yapmıştır. Berlin'de karşılaştığı Türk işçi toplumu sanatçıyı derinden etkilemiştir. Gözlemlerini şöyle aktarır sanatçı:

> "Kreuzberg'deki gibi böyle bir fenomeni daha önce hiç görmedim. Derin okyanusta küçük balıklar bir arada duruyor ve büyük balıklara karşı kütle olarak birlikte hareket ediyor. Kreuzberg'deki ilk izlenimlerim böyle." (Edinsel, 1981: 26)

Talayman'ın *Merhaba Berlin* adlı resmi iş gücü göçünün yirmi yıllık tarihini özetlemekte, gelinen noktada işçi toplumunun durumunu çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır (Şekil A.34). Resimde sahnenin solundaki duvar Berlin Duvarı'nı simgeler, duvar boyunca yığınlar halinde insanlar alanı doldurmuştur. Burada olasılıkla o dönemin Berlin Duvarı'na sınır olan Kreuzberg semtinde yaşayan Türk işçileri gösterilmektedir. Yığının önünde bir işçi, kalabalığın önünü tamamen kesecek şekilde yatarak yolu kapatmakta, göçü durdurmak ve bununla bağlantılı acıları dindirmek istemekte, yanında ise boşlukta kendi kaderine terk edilen bir işçi oturmaktadır.

Resmin sağ bölümünde ön planda ise birinci nesli temsil eden başında kasketi ile bir işçi, ikinci neslin temsilcisi olan kızı ile yan yana tasvir edilmiştir. Genç kız başına geleneksel bir baş örtüsü takmış, üzerinde ise modern bir tişört giymektedir; gülümseyerek umutla bakar, ancak geleceği belirsizdir. Sanatçı yeni nesillerin iki kültür arasında olan durumlarına vurgu yapmaktadır. Yanlarında bulunan diğer iki figür ise burada yaşlanan nesile ve içsel olarak yaşanan mutsuzluk, korku, endişe

duygularına gönderme yapmaktadır. Resimde, göç hareketleri sonrası Almanya'da bir toplum oluşturan Türkler'in umut, umutsuzluk ve kaygı hisleri bir arada işlenmektedir.

Almanya'da yabancıların sayısının hızla artması ve demografik yapının değişmesi, aynı zamanda 1980'li yıllarda işsizliğin baş göstermeye başlaması yabancılara karşı düşmanlığı arttırmış, işsizliğin sorumlusu olarak yabancılar görülmeye başlanmıştır. Oysa yabancılar genellikle ağır koşulları olan, aşağı görülen ya da Almanlar'ın yapmadığı işlere sahip olabilmektedir. Bu durumu sanatçıların yapıtlarında da takip etmek mümkündür.

Azade Köker'in *Akar Bant* adlı heykel grubu fabrikalarda çalışan kadın işçilere dikkat çekmekte, heykelde bir iş bandında yan yana çalışmakta olan dört kadın tasvir edilmektedir[34] (Şekil A.35). Fabrikalarda hareketli bantlar üzerindeki mallarla ilgili işlemler için özellikle kadın işçiler tercih edilmekte ve çok sayıda kadın gün boyu büyük bir dikkat ve titizlikle, sabırla bu bantların başında çalışmaktadır. Heykelde akar bant uzun basit bir masa olarak tasvir edilmiştir, normal boydan büyük boyutlarıyla anıtsal bir görünüm sergileyen figürler de bu bandı desteklemektedir. Sanatçı bu şekilde kadın işçilerin üretime olan önemli katkı ve desteklerine dikkat çekmektedir. Figürler hacimli kütleler olarak biçimlendirilmiştir, bedenleri kübik, silindirik ya da yer yer vida benzeri formda biçimlendirilmiş, kolları mekanik hareketlerle kıvrılmıştır, duruşları robot benzeri bir tutum göstermekte, ikisinin yüzlerinde bir çeşit koruma maskesi olarak yuvarlak madeni levhalar görülmektedir. Köker kadın işçileri bir yandan devasa boyutları ve arkaik zarif duruşlarıyla yüceltirken, diğer yandan insani yönlerinin unutularak makineymişlercesine çalışmalarına işaret etmektedir.

Seyyit Bozdoğan'ın, *Benim İşimi İster misin ?* adlı resmi ise ağır koşulları olan işleri Türk işçilerinin yüklenmesine dikkat çekmektedir (Şekil A.36). Resimde iki temizlik işçisi ele gösterilmektedir. Turuncu renkli iş tulumları ve başlıkları taşıyan işçiler, ellerinde temizlik aletleri ile kentin sokaklarını temizlemektedirler. Sağdaki figür bir

[34] Akar Bant konusu Doğu Almanya'da Sosyalist Realizm akımı çerçevesinde çok işlenen ve onaylanan bir konudur. Doğu Almanya'da devlet siparişi ile bu temalı çok sayıda yapıt üretilmiştir. Köker'in bu konuyu ele alması, dolaylı olarak sosyalizme yakın duruşunu gösterir. Aynı konuyu Mehmet Aksoy 1975 yılında yaptığı *Akar Bantta Türk Kadın İşçi* adlı heykelinde işlemiş, bant başında çalışan bir kadın işçiyi betimlemiş ve "Mehmet Berlin'de" sergisinde sergilemiştir. Resim için bkz. Kunstamt Kreuzberg, 1975: resim 10.

eli ile süpürür, diğer eli ile kürek tutarken betimlenen üçüncü kolu süpürgeyi öne uzatarak bu işi isteyecek olana sunmaktadır.

Sanatçılar ülke insanlarının Almanya'ya gidebilmek ve burada yaşayabilmek için yaşadıkları zorluklara, yaşam mücadelelerine tanık olmuş, iki farklı kültürün bir araya gelmesiyle ortaya çıkan tezatları yakından gözlemlemişlerdir. Bu insanların karşı karşıya kaldıkları zorluklar, henüz iş başvuruları yapıldığında Türkiye'de başlamaktaydı. Eryılmaz ve Hann'ın aktardıklarına göre, "Almanya yolundaki en çetin sınav, İstanbul'daki Alman İrtibat Bürosu'ndaki işlemlerdi. Alman doktorların sağlık muayenelerinden sağlam raporu alamamak, göçmen adaylarının en korkulu rüyasıydı. Bu muayeneler, aynı zamanda aşağılayıcı bir muamele olarak görülüyor ve utanılıyordu. 1965 yılında Almanyaya gitmek için yazılan Muzaffer Y. Ankaradaki irtibat bürosundaki sağlık muayenesini şöyle anlatıyor: "isimlerimiz okunarak 15-20 kişilik gruplar halinde bir odaya alındık. Daha sonra muayene başladı; gözlerimiz, kulaklarımız, dişlerimiz, mide nahiyemiz muayene edildi. Sonunda doktor pantolonumuzu ve donumuzu çekip indiriyordu." Muzaffer Y ve diğer birçok göçmen adayı için, bu olay katlanılması en zor durumdu. "Utançtan başka birşey hissetmiyorsun. Çünkü karşında insanlar var." Meslek ve sağlık sınavını verenler, sonunda bir iş anlaşmasına imza atıyordu. Çoğunluk, işyerlerinin nasıl olduğunu, kendilerini nelerin beklediğini bile tam olarak bilmiyordu." (Eryılmaz ve Hunn, 2005: 261)

Azade Köker *Tıbbi Muayene* adlı heykelinde, Almanya'ya gitmek için başvuru yapan işçi adaylarının maruz kaldıkları bu muayeneleri konu eder, bir kadın işçi adayının jinekolojik muayenesini canlandırır (Şekil A.37). Nungesser'in deyişiyle burada, "insanlık dışı bir prosedür sembolize edilmekte ve malzeme olarak görülen insanın uygun olup olmadığının tesbiti yapılmaktadır." (Nungesser, 1987: 20) Heykelde kompozisyonun merkezine büyük, kütlevi bir röntgen cihazı benzeri bir alet yerleştirilmiştir. Bu aletin üzerinde muayene edilen, işçi adayı olan bir kadın, kolları iki yanda birleştirilmiş, bacaklarını kaldırmış şekilde sırt üstü yatmaktadır. Belirli bir tıp aletini göstermeyen cihaz, parçalardan oluşmuş yüksek yapısıyla bir sunak görünümündedir ve kadın sunak üzerinde kurban ediliyor görüntüsü verir. Bu durum olasılıkla bu muayenelere maruz kalan adayların pek çoğunun yaşadığı hissi yansıtır. Cihazın alt kısmında ise küçük boyutlu, robot tipinde, cihaza başını dayamış muayenesini yapan doktor görülür, o da cihaz gibi bir makine olarak tasvir

edilmektedir. Terrakotadan yapılan doktor ve makinenin aksine, kadın daha değerli ve sert bir malzeme olan bronza dökülmüştür. Maruz kalınan zor duruma karşın bu kişilerin durumunu onları yücelterek sunan Köker, Almanya'ya giden çok sayıda işçinin yaşadığı bir durumu gözler önüne sermekte ve kadın işçilere dikkat çekmektedir.

Metin Talayman'ın *Yabancılar Dairesi* isimli resmi ise Almanya'da kalabilmek için Türk ailelerin yapmak zorunda oldukları resmi işlemleri konu alır (Şekil A.38). Bu işlemlerin yapıldığı yerler olan Yabancılar Daireleri (Ausländeramt) pek çok işçi için kader anlarını yaşadıkları yerlerdir. Almanya'da kalmak için gerekli şartlar, gerekli belgeler sağlanamadığı takdirde aileler ülkelerine geri gönderilmekte ve yaşamlarının yönü tümüyle değişmektedir. Katı Alman kuralları ve sorgulamaları karşısında, büyük çoğunluğu Almanca bilmeyen bu kişiler kendilerini ifade etmekte dahi zorlanmaktadırlar. Böylesine önemli, pek çok ailenin yaşamlarını kökten değiştirecek olan kararlar çoğu zaman dairedeki memurun insafına kalmaktadır. Almanya'da 'yabancı' olmanın güçlüğünün en çok hissedildiği mekanlardan birisi bu dairelerdir.

Talayman resminde iki çocuklu bir aileyi Yabancılar Dairesi'nde masa başında tasvir eder. Siyah bir masa başında, önlerinde belgeleri ile beklemekte olan aile fertleri siyah figürler halinde resmedilmiş, umutsuz ve karamsar bir tablo çizmektedirler. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen siyah figürler büyük bir kontrast yaratmakta ve resmin negatif etkisi yoğunluk kazanmaktadır. İnsanın özellikle içsel dünyasını dışa vuran yapıtlarıyla tanınan Talayman, resminde bu insanların pek çoğunun yaşadığı çekimserlik, endişe, korku, çaresizlik ve umutsuzluk hislerini son derece etkili bir biçimde aktarmaktadır.

Seyyit Bozdoğan'ın *Keklik Avı* adlı resminde de büyük bir kültür şoku ve yabancılık hissi taşıyan ilk nesil göçmenlerin korku dolu yaşamları yinelenir (Şekil A.39). Resmin merkezinde bir masa ve bu masanın altında kıvrılarak saklanmış bir kadın figürü görülmektedir. Masanın örtüsü sarı tonları ile boyanmıştır, masa üzerinde taş parçaları ve üç keklik görülür, bu betimleme masanın altındaki kadının memleketi olan Anadolu'ya gönderme yapmakta, kilometrelerce uzakta kalmış olan vatanının hayali ve aidiyet hissi ile Almanya'da yaşayan Anadolu insanlarına işaret etmektedir. Resmin sol üst kısmında kadının portresi yer alır, başında örtüsü, yorgun ve mutsuz bir yaşlı Anadolu kadınıdır söz konusu olan. Masanın üzerinde Türk pasaportları ve pasaportlara elini uzatmış, yanında bir çoban köpeği bulunan, üniformasından

anlaşıldığı üzere bir Alman polisinin bedeni görülür. Polis kontrolünden korkan kadın masanın altına saklanmıştır.

Bozdoğan bu olayın gerçek olduğunu belirtmektedir; sanatçı Almanya'da yaşayan bir arkadaşından kimlik kontrolünden korkan bir akrabasının masa altına saklandığı hikayesini dinlemiş ve olayı resmine aktarmıştır (Bozdoğan, 2006).

Endüstrileşme öncesi bir toplumdan çıkarak kendilerini Almanya gibi yüksek endüstrileşmiş, dili, dini, kültürü tamamen farklı bir toplum içinde bulan Türk aileleri için ilk karşılaşmalar büyük kültürel şoklardır. Özellikle sokaklarda, caddelerde, çarşılarda yan yana gelen Türk ve Alman kadınlarının görünüşleri birbirinden çok farklı kültürel durumlarıyla dikkat çekicidir. Anadolu'dan gelmiş, başları örtülü, kapalı giyimli, ataerkil düzen içinde pasif durumda bulunan Türk kadınlarının yanında modern giyimli, punk saçlı, aktif Alman kadınları iki toplumun kadın temsilinde büyük bir farklılığı ortaya koymaktadır.

Bozdoğan'ın *Ön Plan Arka Plan* adlı resminde bu görüntü açıkça izlenmektedir (Şekil A.40). Resimde çarşıda alışverişte olan bir Türk ve Alman kadını görülür. Arka planda uzun pardesüsü, başında örtüsü ile kilolu bir Türk kadını elinde bir poşet tutmakta, ön planda ise mini etekli, yüksek topulu ayakkabısı, makyajı ve küpesi ile kolunda bir alışveriş çantası taşıyan modern görünümlü bir Alman kadını yer almaktadır. Aynı toplum içinde birbirinden tamamen farklı bir görünüm ve yaşam tarzı sahibi iki kadının kültürel farklılıkları resimde net olarak ortaya konmaktadır. Türk kadınının pasif ve çekimser haline karşın Alman kadını kendine güvenli ve aktif bir görünüm sergilemektedir.

Azade Köker'in *Sohbet* adlı heykelciği ise Türk ve Alman kadınları arasındaki farklı bir özelliğe dikkat çeker (Şekil A.41). Sanatçı Berlin'de alışıldık görüntülerden birisi olan bir bank üzerinde oturmuş, örgü ören ve sohbet eden başı örtülü iki Türk kadınını tasvir etmiş ve endüstri öncesi toplumun birlikte yaşam, dayanışma ve samimi ilişkilerine vurgu yapmıştır. Buna karşın endüstri sonrası toplumda bireysellik ön plana çıkmakta ve Almanya'da da bireylerin yalnızlıkları ve buna dayalı problemler yaşanmaktadır[35]. Bu yaşam tarzı farklılığı -birlikte yaşama karşın

[35] Almanya'da Türkiye'den büyük farklılık gösteren bireysel yaşam tarzı pek çok sanatçının dikkatini çekmiş, bu dönemde Hanefi Yeter de özellikle yaşlı yalnız Alman kadınlarını ve yalnız çocukları sıklıkla yapıtlarına aktarmıştır. Bkz. Şekil 6.58.

bireysel yaşam-, iki toplum arasındaki fark gösteren en belirgin özelliklerden birisidir. Bu durum görece değişmekle birlikte bugün de büyük ölçüde devam etmekte, burada endüstri öncesi ve sonrası iki toplum farklılığını olduğu kadar Akdeniz ve Avrupa kültürlerinin farklılığı da ortaya çıkmakta, aynı ülkede yaşayan bu farklı toplumların günlük yaşamda yarattığı dikkat çekici görünümler de sanatçıların gözlemleri sonucu yapıtlarda izlenmektedir. Sanatçıların bir anlamda toplumsal kültürel analizler yaparak yapıtlarında bu olguları yorumladıklarını söylemek mümkündür.

Tamer Serbay'ın *Uzun Liste* adlı resmi diğer sorunsal bir durumu, Almanya'da Türkler ile ilgili klişeleri ele almaktadır (Şekil A.42). Sanatçı resmin merkezinde bir metin levhası yerleştirmiş, metnin üzerine sayfa numarasını da ekleyerek levhanın içine kendi el yazısıyla Almanca olarak, Almanya'daki Türkler hakkında klişeleşmiş ön yargılı sözleri yazmıştır: "Obwohl er Türke ist, spricht sehr gut deutsch" (Türk olmasına rağmen çok iyi Almanca konuşuyor), "Sie sehen aber überhaupt nicht Türkisch aus" (Fakat hiç bir Türk gibi görünmüyorsunuz), "Heiraten Sie keinen Türken. Denn er könnte in Saudi Arabien bis zu 4 Frauen heiraten" (Bir Türkle evlenmeyin, çünkü Suudi Arabistan'da dört kadınla evlenilebiliyormuş) gibi. Metnin etrafındaki renkli alanda ise dokuz sıra halinde toplumu sembolize eden, küçük insan figürleri yan yana dizilmiştir.

Bu şekilde klişeler Alman toplumunda göçmenler ile Almanlar arasında mesafe yaratırken, 'yabancı'lıkları her alanda vurgulanan göçmenler de kendi içlerine kapalı yaşamlar geliştirmeye başlamışlardır. Metin Talayman özellikle göçmenlerin yaşadıkları yabancılık hissini irdeleyen sanatçılardan birisidir; sanatçı yapıtlarında sıklıkla onların yaşadıkları içsel korkular, endişeler, umutsuzluklar, yabancılaşmalar gibi psikolojik durumları ele almaktadır.

Talayman'ın *Ezilmek* adlı resminde adeta bir ateş çemberi içinde savrulan insanlar tasvir edilmiştir (Şekil A.43). Siyah zemin üzerinde girdap benzeri kırmızı bir alan içine insan portreleri yerleştirilmiştir, dışarıdan hızla hareket eden bazı küre formlu kütleler bu alana çarpmakta gerilim yüklü bir kompozisyon izlenmektedir. Portreler sıkıntılı, gergin, umutsuz, çaresiz yüz ifadeleri taşımakta, sanatçı dışa vurumcu bir tarzda toplum içinde yaşanan ruhsal gerilimleri öne çıkarmaktadır.

Yine Talayman'ın 1984 yılında yaptığı *Yabancılaşma* adlı resmi psikolojik korku ve endişeler üzerine yoğunlaşır (Şekil A.44). Resimde korku dolu bakışlarla kendini geri çekmiş durumda bir figür görülür, figürün etrafı her yönden örümcek ağı benzeri bağlarla çevrilmiş durumdadır. Sarıldığı bu ortamdan kaçmak isteğine rağmen figür hareket edememekte ve büyük bir endişe ile geriye bakmaktadır. Yaşamları yabancı güçlerin elinde olan göçmenler, toplumsal olduğu kadar ruhsal olarak da karmaşık bir durum içindedirler.

İki kültür arasında uyum sağlayamayan ve yoğun olarak yapısal dışlanmaya maruz kalan göçmenler için geldikleri ülkeye olan aidiyetleri özel bir önem taşır. Göçmenler gelinen ülke ve yaşanan ülke arasındaki alanda, bir yandan ana vatana bağlarını devam ettirirken diğer yandan yeni vatanı da benimsemeye başlamış, ancak ülke politikaları ve kültürel farklar uyum konusunda güçlükler yaratmıştır. Gerek birinci gerekse sonraki nesillerde aidiyet konusu son derece büyük bir önem taşımaktadır.

Memlekete Mektup Almanya'daki Türk işçisinin yeni vatanında yaşattığı memleket hayali ve ülkesine olan bağlarını temsil eden bir örnek sunar (Şekil A.45). Resimde masa başında oturmuş olan bir işçi memleketindeki yakınlarına mektup yazmaktadır. Emeğine vurgu yapılarak elleri belirgin olarak büyük betimlenen işçinin yüz ifadesi mutsuz ve özlem doludur. Arka plandaki konsolun aynasına bazı fotoğraflar iliştirilmiştir; bunlardan birisinde bir gelin ve damat görülür, olasılıkla işçinin Türkiye'de kalmış olan eşi söz konusudur. Diğer fotoğraflarda bir kız bir oğlan olmak üzere iki çocuk, bir diğerinde yaşlı bir adam ve yaşlı bir kadın görülür, bu kişiler işçinin ana vatanda kalmış ve mektup yazdığı aile üyeleri olmalıdır. Bu çerçeve içinde iki de kartpostal görülür; bunlardan birinde bir cami diğerinde kırmızı güller izlenmekte ve işçinin İslam ve Doğu kültürlerine aidiyetine gönderme yapılmaktadır. Sanatçının tasvir ettiği kişi, açıkça birinci nesil göçmenleri temsil etmektedir.

Hanefi Yeter *Eşya mıyım ?* adlı yapıtında bir kasanın içine bir kadın işçi portresi resmetmiştir (Şekil A.46). Başı örtülü kadının portresi üzerine "Export no. 8011" yazılmış, resmi mühürler basılmıştır. Yapıt işçilerin nasıl iki ülke arasında ihraç edilen mallar olarak görüldüklerine, adeta kasalardaki mallar gibi Almanya'ya gönderildiklerine ve göçün insani boyutunun noksanlığına dikkat çekmektedir.

Tamer Serbay ise *Valizlenmiş II-85* adlı resminde Almanya'daki Türkler'in iki ülke arasında olma durumlarını konu eder (Şekil A.47). Resmin merkezinde içinde dört valiz motifinin olduğu kare şeklinde bir panel yer alır, valizlerin içinde stilize edilmiş insan figürleri görülür. Panelin etrafında ise yan yana sıralanmış insan figürleri yedi sıra halinde tuval yüzeyini kaplamıştır. Renkli giysiler içindeki bu figürler Almanya Türk toplumunu, valizler ise bu insanların iki ülke arasında gidiş gelişleri ve arada olma durumuyla aidiyet sorunlarını sembolize eder. Valizler içinde figürlerin tasviri bu insanların hayatlarının bir şekilde bu valizlere hapis olduğuna ve yersiz yurtsuz olduklarına işaret eder.

Eva Weber Almanya'da yaşayan çeşitli ülkelerden göçmen sanatçıların yapıtlarını incelediği çalışmasında, göçmen sanatçıların ortak özelliklerini araştırarak göçün sanatta yarattığı ortak bir dil olup olmadığını irdeler ve göçmen sanatçıların resimlerinde valiz, mektup ve gar motiflerinin özellikle sık işlendiğini tespit eder. Weber'e göre, valiz göçün geçiciliğinin, eğretiliğinin bir sembolüdür ve farklı ülke sanatçılarının yapıtlarında sık rastlanan bir semboldür (Weber, 1988: 18). Serbay da yapıtlarında valiz motifini göç olgusuyla bağlantılı kullanmaktadır[36].

Nereye Aitim adlı resimde ise iki kültürün de etkileri altında yetişmiş olan ikinci neslin, çifte aidiyetli durumu ortaya konur (Şekil A.48). Resimde üç başlı bir genç figürü yer alır. Gencin elinde üç kart bulunur; soldakinde Almanya'yı temsilen büyük kentlerden görüntüler, sağdakinde Türkiye'yi temsilen doğa içinde bir Anadolu köyü görülür. İkisinin ortasındaki kartta ise Almanca ve Türkçe olarak Türk işçileri için yapılan adlandırmalar yazılıdır: Türke-Türk ?, Gastarbeiter ?-Misafir İşçi ?, Ausländische Mitbürger ?-Yabancı Vatandaş ?, Ausländische Arbeiter-Yabancı İşçi. Burada sözü edilen kavramlar arasında sıkışmış olan göçmen genç, başını iki yana da çevirmiş ve aynı anda ileriye bakmaktadır. Ayrıca iki elinde üzerinde bir Türk ve Alman bayrakları yer alan birer kitap da tutan genç, buradaki değerlerin hepsine sahip olduğuna işaret etmektedir.

[36] 1980'li yıllarda Hanefi Yeter de valiz temasını kullanmaktadır; sanatçı 1983 yılında yaptığı *Kahve İçerken* adlı yapıtında bir tahta valiz üzerine bir göçmen aile resmini yerleştirmektedir, aynı şekilde *Yatan Çift* adlı yapıtı da uzanan bir çifti yine tahta valiz üzerinde resimlendirmiştir.

Almanyadaki göçmenler konusunu sık işleyen sanatçılardan birisi olan Azade Köker 1981 yılında bir röportajında aidiyet, göçmenlerin yeni topluma uyumları ve nesillerin toplum içindeki değişimleri konusunu şu şekilde yorumlamaktadır:

> "Buraya getirilen iş gücü avokadolara benziyor, önce gerekli iklim şartları, örneğin Akdeniz iklimi yaratılmadan, emrine verilerek Alman patates tarlalarına ekilmişler. Bunun için gerekli ön araştırmalar yapılmadı, yabancı iş gücü için de. Ama şimdi avokadolardan gerekli iklim uyumu ve yabancı iş gücünden toplumsal uyum bekleniyor. Güneş ışınlarına alışkın avokadolar, bu patates tarlalarında daima daha solgun olacaklar. Bu garip avokadolara bakan patatesler hiçbir şey söylemezler. Ama avokadolar bu uygunsuz iklim koşullarından bozulursa ya da çürürse o zaman kızgın olurlar, çünkü çürük avokadolar çevreyi kirletirler. Diğer yandan avokadolar kendi varlıklarının devamı için savaşır ve gerekli suyu almak için köklerini toprağın mümkün olduğunca derinine salarlar. Patatesler kendileri, bu yenilenen temelden sürekli daha fazla su aldıklarında bu çevre kirleticilere göz yumarlar. Burada alışılmışın iki katı büyük gelişen bir enerji var. Patatesler böyle hızlı büyürken, avokadolar daima daha solgun olacak. Buna rağmen avokadoların var olma direnişi, soluklaşmamak için onları daima patatesleşmeye yönlendirir. Fakat sonra gelen avokadolar ne avokado ne de patatestirler, bilakis başka birşey, yeni bir nesil, yani genç yabancılar, yabancı ikinci nesildirler." (Münzberg, 1981)

Köker'in de sözünü ettiği ikinci nesil 1980'li yıllarda özellikle eğitim ve uyum sorunları ile karşı karşıyadır. Ailelerinin uygulamaları için onlara direttiği geleneksel değerler ve dışarıdaki modern Avrupa değerleri arasında kalan bu nesil, kültürel olarak güçlükler içinde bulmuştur kendisini.

Mehmet Aksoy 1987 yılına ait *İkinci Nesil* adlı heykelinde bu nesli iki arada kalmış durumda tasvir eder (Şekil A.49). Geometrik formda bir taş kütlesinden çıkmış olan bir figür, bu iki kütle arasında dimdik bir şekilde, anıt gibi durmaktadır. İdol şeklindeki stilize figürün bir yanı erkek, diğer yanı kadın biçiminde betimlenmiş, heykel iki kültür arasında Almanya'da yetişen kadın, erkek yeni nesillere atfedilmiştir.

Yitirilen Çocuklar adlı resminde Metin Talayman, yine ikinci neslin çocuklarına dikkat çekmektedir (Şekil A.50). Resmin merkezinde siyah boya ve çizgilerden karmaşık, hareketli ve tekinsiz bir alan yaratılmış, bu çizgiler arasına bazı portreler yerleştirilmiştir. Portrelerde başı örtülü kadınlar ile işçi tipinde tasvir edilmiş erkekler birinci nesil anne babaları, çocuk portreleri yeni nesilleri betimler. Sağ tarafta ise çıplak bir kadın figürü fotoğrafı yer alır, fotoğraf olasılıkla içinde bulunulan farklı kültürel değerlere sahip ülkeye bağlantı kurmaktadır. Çocuklar, fotoğraf ve aileleri

arasındaki alanda, diğer deyişle kapalı ve açık toplum değerleri arasında sıkışmışlardır.

Tamer Serbay *Çözülme II* adlı resminde Almanya'da yetişmeye başlayan yeni nesiller ile birlikte toplumsal yapının çözülmesine değinir (Şekil A.51). Koyu mavi bir zemin üzerinde kabaca çizgisel hatlarıyla betimlenen figürler sıralıdır. Fakat resmin sağ alt kısmındaki sıralarda çözülme görülür; aradaki figürler eksilmeye, insanlardan oluşan sıralar bozulmaya ve karanlığa gömülmeye başlar. Bazı figürler gider ve geri dönmez. Sanatçının burada gönderme yaptığı konu "bazılarının – öncelikle Almanya'da doğanların- Türk kültürüne bağlarının, Alman kültürüne de kök salmadan çözülmesidir." (Hartwig, 1988)

1980'li yıllarda dikkat çeken bir durum Almanya'da yabancı sanatçılar ve göç üzerine yapılan sergilerin sayısında hızlı bir artış yaşanmasıdır. Sergilerdeki artışa paralel olarak, görüldüğü gibi bu dönemde Almanya'daki Türkler'i ele alan konuların sanat yapıtlarında yoğunluk kazandığı da izlenmektedir.

Almanya'da yaşanan endüstrileşmeye paralel olarak oluşan göç akımlarıyla Alman toplumunun çok uluslu ve çok kültürlü bir yapı kazanması, kültür kurumlarının bu konuya ilgi göstermelerine ve özellikle 1980'li yıllardan itibaren çok sayıda etkinlik düzenlenmesine yol açmıştır. Almanya'da yaşayan çeşitli göçmen ulusların sanatçıları, ülkelerinin sanat ve kültürlerinin temsilcisi olarak görülmüş, özellikle "göç" ya da "yabancı sanatçılar" temalı sergilere sıklıkla davet edilmişlerdir. Türk sanatçılar da sıklıkla bu sergilere katılmışlardır. Almanya'da yabancı sanatçıların en yoğun olarak yaşadıkları ve bu tip sergilerin yoğunlukla düzenlendiği kent, öncelikle Berlin olmuştur.

Burada bu dönemde düzenlenen birkaç büyük önemli sergiyi anmak yerinde olacaktır: Daha önce de belirtildiği gibi Berlin'de "Kunstamt Kreuzberg" ve "Künstlerhaus Bethanien" Türk sanatçıları 1970'li yıllarda keşfederek, Berlin'deki yabancı sanatçıları ve onların kültürlerini tanıtmayı amaçlayan bazı sergiler düzenlemişlerdi. Ancak Nungesser'in de belirttiği gibi, ilk olarak 1980'li yılların başlangıcından itibaren bu gibi aktiviteler yaygınlaşmaya başlamış, bu tip projeler çeşitli sanat kurumları, küçük sanat evleri ve daha çok yerel kentsel kültür birimleri tarafından düzenlenmiştir (Nungesser 1986: 24 vd.).

Bu sergilerin ilklerinden birisi 1982 yılında, Berlin'de her yıl düzenlenen "Berliner Kunsttage" (Berlin Kültür Günleri) kapsamında açılan "Kunstquartier. Ausländische Künstler in Berlin" (Sanat Meskeni. Berlin'de Yabancı Sanatçılar) adlı sergidir. Nungesser, 1982 yılında Berlin'de çeşitli ülkelerden yaklaşık iki yüz sanatçının yaşadığını aktarmaktadır. Sergide bunlardan altmış beşinin eserleri yer almış, Türk sanatçılardan Mehmet Aksoy, Azade Köker ve Hanefi Yeter de bu sergiye katılmışlardır. Katalogdaki giriş yazısına göre, "bu proje Berlin'in "totaliter rejimler tarafından sürgün edilmiş ya da ülkelerinin politik takibinde olan sanatçılar için vatan ve sürgün olma" geleneğini belgeleme niyetinden değil, "yabancı misafirler" için 'mesken' (quartier) sağlama ahlaki görevi dolayısıyla gerçekleştirilmektedir." (Nungesser, 1983: 84)

1984 yılında "Künstlerhaus Bethanien"'in düzenlediği Bonn, Brüksel ve Berlin'de açılan "*Ich lebe in Deutschland. Sieben Türkische Künstler in Berlin" (*Almanya'da Yaşıyorum. Berlin'de Yedi Türk Sanatçısı) sergisine Mehmet Aksoy, Akbar Behkalam, Abuzer Güler, Azade Köker, Serpil Yeter, Metin Talayman, Hanefi Yeter katılırlar. Almanya'da artan ırkçılık ve yabancı düşmanlığına karşı diyalog amacıyla açılan sergi, sanatçıların Türkiye'de 'Almancılar' ya da Almanya'da 'Gastarbeiter' (konuk işçi) kalıbında görülme şikayetleri dolayısıyla özellikle çağdaş sanatı temsil eden koleksiyonu olan bir mekanda açılmıştır.

1980'li yılların ortalarına gelindiğinde, sanatçılar belirli bir kalıba sokularak 'göçmen sanatçı' veya 'yabancı sanatçı' olarak kategorize edilmelerine tepki göstermektedirler. Künstlerhaus Bethanien'in yöneticisi Michael Haerdter sergi kataloğundaki yazısında, Türk sanatçıların sosyal bir azınlığa ait olmaları, kendi halk gruplarının problemlerini kişisel olarak yaşamaları ve sıklıkla kendi vatanlarındaki politik baskıya maruz kalmalarının bakışlarını ve sanatsal ifadelerini etkileyerek keskinleştirdiğini, ancak buna rağmen sanatçıların bu ilişkilerinin onları ülkelerinin sosyopolitik temsilcisi yapmadığını belirtir. Bu sebeple ‚Gastmaler' (misafir ressam) olarak teklif edilen sergi başlığının daha sonra reddedildiğini açıklar (Haerdter, 1984: 7). Ancak sergi kataloğu incelendiğinde, Türk yazarların da yazılarının eklenmesiyle irdelenen temanın „sanat"tan ziyade „vatan", „misafir işçi", „yabancı" konuları olduğu görülmektedir.

Görüldüğü gibi bu dönemde yabancı sanatçıların Alman sanat piyasası içinde ne şekilde konumlanacağı tartışma konusudur. İşçilerin „Gastarbeiter" (misafir işçi)

olarak adlandırılması gibi Türk sanatçıların da „Gastmaler“ (misafir sanatçı), „Ausländische Künstler“ (yabancı sanatçı) olarak nitelendirilmeleri söz konusudur. Sanatçıların dünya sanat tarihi çerçevesinde evrensel bir bakışla değerlendirilmelerinden ziyade sosyal, politik bir bakışla „Türk“ teması çerçevesinde ulusal, kültürel bir çerçeveye konularak ele alındığı izlenmektedir.

1986 yılında Berlin'de açılan ve daha sonra Bochum, Bremen, Frankfurt, Hannover, Ludwigshafen Münih kentlerini dolaşan "Das Andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik" (Diğer Ülke. Federal Almanya'daki Yabancı Sanatçılar) adlı sergi de bu alanda önemli bir etkinliktir. Armando, Hrdlicka, Lakner, Nam June Paik, Emmett Williams gibi ünlü sanatçılar yanı sıra Akdeniz bölgesi ve Yakın ve Ortadoğu'dan sanatçılar kategorisinde sergiye Türk sanatçılardan Mehmet Aksoy, Hüseyin Altın, İsmail Çoban, Ergin İnan, Azade Köker, Hanefi Yeter ve Adem Yılmaz katılmışlardır. Almanya'da yaşayan ünlü sanatçı Edward Kienholz ve bazı sanatçılar ise »Ausländerkunst« (yabancı sanatı) başlığı ile ayrımcılık yapıldığını öne sürerek sergiyi protesto etmişlerdir.

Berlin kentinin kuruluşunun 750. yıl kutlamaları çerçevesinde 1987 yılında, "Überall Bahnhof. Malerei und Skulptur Türkischer Künstler in Berlin" (Her Yer Gar. Berlin'deki Türk Sanatçılardan Resim ve Heykel) adlı sergi açılmıştır. Mehmet Aksoy, Gülden Artun, Seyyit Bozdoğan, Ergin İnan, Azade Köker, Metin Talayman'ın katıldığı sergi, Berlin Senatosu'nun desteği ile yine "Almanya'daki Türkler" teması çerçevesinde düzenlenmiştir.

Mehmet Aksoy serginin hazırlık toplantısı için o dönem Berlin Güzel Sanatlar Akademisi başkanı olan Günther Grass başkanlığında yapılan toplantıda kendilerine sunulan teklifi şöyle aktarır:

> "Günther Grass'ın projesi şu: Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Almanlar Anadolu-Bağdat demiryolu hattını yapmışlardı. İşte Grass da buradan yola çıkmış. Akademi'nin ortasına Anadolu-Bağdat tren yolunu anımsatan bir düzenleme yapalım. Tabii bunun sanatsal bir ifadesi olsun. Bunun yanı sıra serginin başka yerlerinde Türk yemekleri verelim. İşte şiş kebap, döner filan. Sonra Türk kumaşları getirtelim, onları da sergileyelim. Bu arada bir de görsel sanatlar sergisi olsun..."

Günther Grass gibi bir aydının dahi böyle bir teklif getirmesinin kendilerini oldukça rahatsız ettiğini belirten Aksoy söz alarak bu teklife sert bir dille karşı çıkar:

> "Biz artık bu savaş dostluğu edebiyatından bıktık. Biz Berlin'de yaşayan Türklerle Almanlar'ın dostluğu artık mahallelerde, işyerlerinde, semtlerde, sokaklarda, okullarda kurulmalı... Şimdi siz Almanlar'ı anlatacak bir sanat sergisi düzenleseniz o sergiye işte tüylü şapkaları, kısa deri pantolonları ile Bavyeralılar'ı getirir misiniz ? Ne bileyim, ellerine sosis, bira bardağı tutuşturup, Bavyera folklor ekiplerine gösteriler yaptırır, sonra onların yanında en ünlü, en iyi görsel sanatçılarınızın eserlerini sergiler miydiniz ? Nasıl bulurdunuz biri size böyle bir öneri yapsa ? Bize bunu layık gördüğünüzün farkında mısınız ? Yani biz Türk görsel sanatçıları olarak doğru dürüst bir sergi yapamaz mıyız ? Sergi olsun diye ille şiş kebap mı eklemek zorundayız ? (Engin**,** 2002 b: 260 vd.)

Tartışma sonrasında Akademi projeyi Kültür Bakanlığı'na iade eder ve sadece görsel sanatların yer aldığı bir sergi yapılır. Ancak buradaki tartışma Türk sanatçılara nasıl oryantalist bir pencereden ve çok kültürlülük politikalarına dayalı farklı bir kategoride bakıldığını gösteren etkili bir örnektir. Hanefi Yeter de bu şekilde kategorilere ayrılmalarına karşı çıkar ve 1980'li yılların ortalarından itibaren bu sebeple farklı temalara yönelir:

> "Ben o açmaza düştüm, beni oraya sürüklediler, bunu yapmadığım halde. Bu durumu farkettim ben o dönemde, yaptığım şeylerde farkettim, sonra temalarımı, biçimi, anlatım şeklimi biraz değiştim. Fakat buna rağmen benim gazetelerde çıkan haberlerle ilgili dokümanlara baktığın zaman, 1970'li yıllarda Türkler ile ilgili resim mi yapmışım, 1989'da sergi açıyorum, çok farklı temalı, çok farklı resimlerle, adamlar gidip benim kataloğumdan o dönemin resimleri buluyorlar Türklük ile ilgili, bunu gazeteye basıyorlar. Yani beni çekmeceye sokuyor, Alman toplumunda "Schublade Gesellschaft" diyorlar ona, çekmecelik toplum, oraya sokmuş ya oradan çıkarmak istemiyor seni. Berlin'de Amerikan Kütüphanesi var, oraya gittim oradaki kütüphanecilerle tartıştım; bir bölüm ayırmışlar kütüphanede, "Auslaendische Künstler" (yabancı sanatçılar) diye, bizi oraya koymuşlar. Utanmıyor musunuz dedim, sanatın yabancısı olur mu ? Biz sanatçıyız, kimliğimizi, hangi milletten geldiğimizi sergilemiyoruz ki, sanatımızı sergiliyoruz. Sanatı yabancı yaparsanız biz nasıl yaparız bu işi ? Sanatın yabancısı olmaz, dedim. Bu konuşmadan sonra o dönem kaldırdılar onu, şimdi başka birşey yaptılarsa bilmiyorum." (Yeter, 2005)

Bu dönemde çok kültürlülük politikaları yoğun olarak hissedilmekte ve bu durumun farkına varan sanatçılar kategorileştirilmelerine karşı çıkmaktadırlar.

5.2.2. 12 Eylül Dönemi

1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan en önemli siyasi olay kuşkusuz 12 Eylül 1980'de yapılan askeri ihtilal olmuştur. 1970'li yıllarda artarak devam eden sağ sol

çatışmaları bu dönemin sonuna doğru daha da yoğunlaşmış ve bu süreç 12 Eylül günü askeri darbe ile noktalanmıştır.

1970'li yıllarda olduğu gibi bu dönemde de sanatçıların Türkiye'deki siyasi olayları yakından izledikleri ve yapıtları yoluyla tepkilerini ortaya koymaya devam ettikleri izlenmektedir. Sanatçılar bu süreçte gerek tarihe geçen belirli olayları gerekse genel olarak yaşanan baskıları yapıtlarına çeşitli şekillerde aktarmışlardır.

Seyyit Bozdoğan'ın *Mezar Başında* adlı resmi, 12 Eylül'e giden süreçte Aleviler'e karşı düzenlenen üzücü bir olayı, tarihe unutulmaz bir katliam olarak geçen «Maraş Olayları»'nı konu etmektedir (Şekil A.52).

Sağ sol çatışmalarının kesintisiz devam ettiği bu dönemde, 19 Aralık 1978 günü Kahramanmaraş'ta bir sinemanın bombalanması sonrası "Alevi komünistler sinemaya bomba attı" söylentisi üzerin,e kentteki milliyetçi cephe taraftarları bomba atanların Endüstri Meslek Lisesi'nden iki öğretmen olduğu söylentisini yaymış, sonrasında bu iki öğretmen öldürülmüştür. Ertesi gün cenaze törenlerinde beş bin kişi toplanmıştır, ancak cami önünde çok daha fazla sayıda bir topluluğun "Alevilerin ve komünistlerin bu camide namazları kılınamaz" diyerek saldırıya geçmesiyle çatışmalar başlamıştır. Emniyet güçleri ve ordunun olaylara geç müdahale etmesi sonucu dört gün süren olayların boyutu bir iç savaşa yakındır. Resmi rakamlara göre, olayda yüz beş kişi ölmüş, iki yüzü aşkın kişi yaralanmış, üç yüzü aşkın ev ve işyeri tahrip edilip yağmalanmıştır. Ancak bu rakamların gerçekte çok daha yüksek olduğu belirtilmektedir. Olaylardan sonra çok sayıda Alevi, kentten göç etmek durumunda kalmıştır.

Seyyit Bozdoğan resminde Kahramanmaraş'taki olaylar sırasında eşi ölen bir Alevi kadın ile oğlunu tasvir etmiştir. Kadın oğlu ile birlikte eşinin mezarı başında üzgün, fakat bilinçli ve güçlü bir şekilde dimdik durmaktadır. Elinde mendil taşıyan, başında örtüsü, üzerinde taşıdığı sade giysisi ile Anadolu köylüsü olduğu anlaşılan kadın hamiledir, sanatçı bu şekilde öldürmekle bu insanların yok edilemeyeceğine özellikle vurgu yapmaktadır[37]. Geniş dağlık ve çorak bir coğrafyada resmedilen ana oğul, yapılan katliamların Anadolu insanına verdiği büyük acılara dikkat çekmektedirler[38].

[37] Bozdoğan aynı hamilelik motifini Karanlıktan Aydınlığa adlı resminde de kullanmakata, orada da öldürülen solcu gençlerin bu şekilde sonlandırılamayacağını vurgulamaktadır. Bkz. Şekil A.19.
[38] Bozdoğan 1979 yılında resmi ilk yaptığında fonda büyük bir kalabalık tasvir etmiş, 1982 yılında resmi değiştirerek arkaya çorak Anadolu coğrafyasını yerleştirmiştir.

Maraş Olayları sonrasında da ülkede Alevi Sünni çatışmaları devam etmiş ve iki yıl sonra bu kez Çorum'da bir katliam yaşanmıştır: 27 Mayıs 1980'de MHP genel başkan yardımcısı Gün Sazak'ın öldürülmesi üzerine Çorum'da gerginlik artmış, Alevi ve Sünni mahalleleri arasında barikatlar kurularak çatışmalar başlamıştır. 4 Temmuz günü Cuma namazını kılmakta olan cemaat, "komünistler Alaeddin Camisi'ne silah ve bombalarla saldırdılar" gibi asılsız haberlerle kışkırtılınca halk sokaklara dökülmüş, olayın hazırlayıcıları eyleme geçerek evlere, iş yerlerine saldırmışlar, Sünniler ile Aleviler arasında sokak çatışmaları yaşanmış, Aleviler'in evleri, iş yerleri kundaklanmıştır. Olayların yatıştırılabildiği 10 Temmuz tarihine gelindiğinde resmi rakamlara göre, yirmi altı kişi yaşamını yitirmiş, çok sayıda vatandaş yaralanmış, evler, iş yerleri yıkıma uğramıştır. Bu olaylardan sonra, Çorum'dan altı yüz kadar aile başka yerlere göç etmek zorunda kalmıştır.

Kendisi de Çorumlu olan ve Alevi bir aileden gelen İsmail Çoban, 1981 yılında yaptığı *Milönü'nün Ölüleri* adlı resminde bu katliamı ele alarak yapıtında bu olayda ölen kişileri yüceltmekte, aynı zamanda resminde dinler arası bağlantılar kurmaktadır (Şekil A.53). Tuvalini Hristiyan sanatında sık kullanılan bir form olan iki kanatlı altar formunda biçimlendiren sanatçı, kompozisyonu merkezi alan ve kanatlara yerleştirmiştir. Çoban resminde olayların yaşandığı Çorum'un Milönü semtinde çatışmaların ilk gününde ölen kırk beş kişiyi, kırk beş figür olarak resmine aktarmış, figürlerin bazısını yan yana, alt alta sıralanmış kafalar biçiminde, bazısını düşen, acıyla birbirini taşıyan bedenler olarak betimlemiştir. Resmin merkezinde ölen oğlunu kucaklamış, yas tutan bir anne yer almakta ve onun iki yanında kafalar sıralanmaktadır.

Resminde İslam geleneğine de çeşitli göndermeler yapan sanatçı, orta alana İslam'ın otuz iki farzı ile bağlantılı olarak otuz iki kafa yerleştirirken bu bölümün altındaki dar kanada (predella bölümü), Alevi inancında önemli yeri olan on iki İmam'ı temsilen on iki kafa tasvir etmiştir. Çoban, olayı Alevi ve Sünni gelenekleri ile bağlantılı olarak resmine aktarmış ve yaşanan büyük acıyı son derece etkileyici bir ifade ile resmine aktarmıştır.

Bu dönemde ülkede tırmandırılan sağ-sol ve Alevi-Sünni gerginliği bireysel ve kitlesel siyasi cinayetleri beslemiş, 12 Eylül 1980 öncesinde sağ ve sol siyasi hareketin önde gelen temsilcileri cinayetlere kurban gitmiştir. Doç. Bedrettin Cömert, Abdi İpekçi, Gün Sazak, Nihat Erim ve tanınmış birçok kişi sağ ve sol

gruplara mensup militanlar tarafından öldürülmüş, darbe öncesinde siyasi cinayetlerin sayısı her gün otuza yaklaşmıştır.

Bu müdahale ile Süleyman Demirel'in Başbakan'ı olduğu hükümet görevden alınarak Türkiye Büyük Millet Meclisi feshedilmiş, 1970 sonrasında değiştirilen 1960 Anayasası rafa kaldırılmış ve Türkiye siyasetinin yeniden tasarlandığı bir baskı dönemi başlamıştır. Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren ve Kuvvet Komutanları tarafından oluşturulan askeri cunta, Milli Güvenlik Konseyi adı altında 1983 yılı genel seçimine kadar Türkiye'ye ilişkin tüm kritik kararları almıştır.

Ülkeyi derinden etkileyen 12 Eylül sürecinde yüz binlerce kişi gözaltına alınmış, yüz binlerce kişi yargılanmış, tutuklanmış, on dört bin kişi yurttaşlıktan çıkarılmış, otuz bin kişi siyasi mülteci olarak yurt dışına gitmiştir. Çok sayıda dernek faaliyeti durdurulmuş, sakıncalı olduğu ileri sürülen filmler yasaklanmış, gazeteler hakkında davalar açılmış, gazeteciler saldırıya uğramış, bazıları öldürülmüş, cezaevlerinde 299 kişi yaşamını yitirmiştir. Çok sayıda kişi idam edilmiş, üç yüz kişi kuşkulu bir şekilde ölmüş, yüz yetmiş bir kişinin işkenceden öldüğü belgelenmiştir.

Mehmet Aksoy bu yıllarda da Almanya'da politik içerikli yapıtlar üretmeye devam etmiştir. 12 Eylül 1980 akşamı İstanbul'daki evini polisin basması sonucu Aksoy tekrar Berlin'e dönmüş, Berlin'deki Türk Toplumcular Ocağı yerine aynı kişilerle kurulan Türk Merkezi'nin başkanı olmuş, politik çalışmalarını sürdürmüştür (Engin, 2002 b, 244, 247).

Sanatçı ihtilal sonrası *12 Eylül* adlı alçı bir kabartma yapmış, gerçekçi bir üslupla ülkede yaşananları yapıtına aktarmıştır (Şekil A.54). Kabartmada solda orduyu temsilen sağa doğru ilerleyen askerler tasvir edilmiştir, asker şapkaları ve botları giymiş olan grup sağa doğru ilerlemekte, bu sırada onların ayakları altında ezilen, acı çeken, gözleri bağlanmış, yaralı ya da ölmüş insan figürleri görülmektedir. Resmin merkezinde gözleri bağlanmış, elleri arkada bağlı, çıplak bir erkek figürü yer alır, bu dönemde işkence gören kişilere atfedilen figürün zayıflıktan kemikleri sayılır durumdadır. Sağ kısımda ise demirler arkasında sıralanmış, umutsuz ve acı içinde figürler görülür, bunlar bu dönemde tutuklanan yüz binlerce kişiyi temsil etmektedir.

Aksoy, 12 Eylül ihtilali ile ülkede yaşanan acılara, tutuklanan, işkence görenlere vurgu yaparak ihtilali gerçekleştirenlere sert bir eleştiri getirmektedir. Sanatçı bu dönemde çok sayıda işkence gören kişi heykelleri yapmış, elleri arkada bağlı, gözleri

bir bağla kapatılmış, yerde acı ile kıvranan, işkencede bilincini kaybetmiş ya da ölmüş kişileri betimlemiştir.

1983 yılında yaptığı *İşkencede* adlı heykelciği de bunlardan birisidir (Şekil A.55). Elleri arkada bağlı ve gözleri bir bantla kapatılmış olan bir erkek figürü, kendisine yapılan işkence sonrasında bilincini kaybetmiş olarak yerde yatmaktadır. Dizleri geriye bükülmüş olan figürün kaburga kemikleri özellikle belirgin olarak işlenmiş ve bu kişilerin fiziksel olarak çektikleri acılara vurgu yapılmıştır.

Seyyit Bozdoğan da bu dönemde işkence gören insanları resimlerinde konu etmiştir. 1984 yılında yaptığı *Acele Mektup* adlı resminde sanatçı, tuvali mektup zarfı şeklinde boyayarak içine işkence gören bir erkek portresi yerleştirmiştir (Şekil A.56). Portrede yüzün yarısı görülmektedir, figürün acıdan yüzü kıvrım kıvrım olmuş, gözleri acı ve endişe ile bakmaktadır. Sanatçının ifadesi ile bu resim 12 Eylül sonrası bir resimdir. "Mektupların bile sansüre uğradığı bir dönem. Dünyanın her tarafına gönderilmek üzere hazırlanmış kartpostal gibi. Yazısız, ama acil bir durumun tüm dünyaya duyurulmasını ifade eden bir resim." (Bozdoğan, 2006) Bozdoğan sansürleri aşarak, tüm dünyaya yaşanan zulüm ve baskıyı resmi yoluyla haber vermeye girişmektedir.

Pek çok sanatçı gibi Azade Köker de bu dönemde yapıtlarında yargılanan kişilere işaret etmiş, *Karar* adlı heykelinde bu konuya bir daktilo tasviri ile daha dolaylı bir gönderme yapmıştır (Şekil A.57). Daktilo üzerinde takılı olan kağıtta olasılıkla bu dönemde yargılanan yüz binlerce kişiden birisi hakkında alınan tutuklama ya da ceza kararı yazılıdır.

Mahkemeler, hapishaneler, askerler ve işkenceler 12 Eylül döneminde pek çok sanatçının yapıtlarında tekrar tekrar yer eden konular olmuştur. Metin Talayman'ın bu yıllarda yaptığı *Mahkemeler* isimli resim dizisi de bu dönemdeki yargılamalara gönderme olarak görülebilir (Şekil A.58). Resimde karanlık bir mahkeme salonu görülür, iki yandaki kapılardan ise içeriye kuvvetli ışık girmektedir, yoğun olarak belirtilen ışık gölge etkisi resme dramatik bir anlatım katmaktadır. Ortada bir hakim kürsüsü üzerinde bir ölü figür yatar, salonda ise havada, farklı yönlere savrulan çıplak figürler yer alır. Yargılamalar karşısında hayatta savrulan insanlar söz konusudur.

Köker'in *General* adlı heykelciği ise askerlere gönderme yapar (Şekil A.59). Heykelde primitif bir erkek figürünün omuz bölümünden yukarısı tasvir edilmiştir.

Omuz genişliği oldukça abartılı gösterilen heykelciğin kazıma çizgiler halinde giysisi ve apoletleri belirtilmiş ve askeri rütbelere vurgu yapılmıştır.

Aynı şekilde sanatçı *Taht* adlı heykelinde de güç ve iktidar ilişkilerine değinmektedir (Şekil A.60). Köker boş bir koltuk tasvir etmiş, iktidar özelliğine vurgu yaparak yapıtını "taht" olarak adlandırmıştır. Koltuk boştur, ancak yan destek kısımlarına eller konulmuştur, parmaklar normalden uzun ve cansız, ruhsuz görünür, yaşlı birinin elleri söz konusudur. Koltuğun yaslanılacak arka kısmı ise bir üniformaya şeklindedir; burada rölyef şeklinde, çapraz asılmış, askeri bir nişan ve üst kısımda apoletler betimlenmiştir. Koltuk altta duran, dikkat çekmeyen ama aynı zamanda güçlü bir kadın bedeni üzerine oturmakta ve yerden birkaç santimetre yukarıda durmaktadır, diğer bir deyişle koltuğu taşıyan kadın bedenidir. Köker heykeli ile askeri diktatörlük yoluyla iktidar konusunu irdelemekte, bu sırada göz ardı edilen kadının ezilmişliğine de dikkat çekmektedir.

12 Eylül sonrasında Almanya'daki bazı sanatçıların da baskılara maruz kaldıkları ve Almanya'daki faaliyetlerinin Türk Hükümetleri tarafından takip edildiği görülür. Hanefi Yeter'in Almanya'daki etkinlikleri gizlice Türk istihbarat servisi tarafından izlenir. Politik eserlerinin yanlış yorumlanması sonucu, 11 aralık 1985 tarihinde Türk devletine karşı bölücü propaganda yaptığı gerekçesiyle Türk vatandaşlığından çıkarılmak üzere hakkında dava açıldığı haberi gelir. Sanatçı yazılı savunmasında bütün sanat etkinliklerinin dürüst amaçlı ve iyiye yönelik eleştirel öneriler olarak algılanmasını ister. Yeter, o dönemin Almanya Cumhurbaşkanı Richard von Weizsäcker ile olan kişisel ilişkisini kullanır. Weizsäcker'in Kenan Evren'e bu hususta yazdığı kişisel mektup etkisini gösterir ve 1986'da Yeter hakkındaki davaya son verilir (Güzelhan, 2002: 90).

Sanatçı bu dönemde büyükelçilikler yoluyla Almanya'daki bazı sergilerinin de engellenmeye çalışıldığını aktarır:

> "Frechen diye bir şehir. "Herr Yeter, sizin buraya muhakkak gelmeniz lazım, siz gelmesseniz bu sergi belki iptal olacak, yarın sabah burada olun" dediler, gittim. "Dün Türk Büyükelçiliği'nden birisi bize geldi, sakın burda sergi açmayın bu sanatçıyla, açarsanız bu sergiyi basarlar ve burayı dağıtırlar, dediler. Onun için biz de çekindik, siz ne diyorsunuz. Yapacağız sergiyi, yalnız sergiyi korumamız lazım" dediler. Açılışı belediye reisi yaptı, 1980'li yıllar, açılış konuşmasında Türk Büyükelçiliği'ni yerden yere vurdu, "bunlar nasıl bizim gibi demokrat bir ülkede sergi yapmayacaksınız diyorlar, sanatın bağımsızlığını savunan bir ülkede". Bir baktım kapının önünde 4-5 Türk dolaşıyor, Türk işçileri. "Gelin

> dolaşın resimlere bakın, ne dolaşıyorsunuz dışarıda", dedim, geldiler dolaştılar, gittiler... Ertesi gün dönüyorum tren istasyonunda bir kahve içeceğim, baktım biri bağırıyor, "ressam, ressam, gel bir acı kahvemizi iç, tanıdın mı bizi dün akşam sergine davet ettin bizi içeriye, korktuk çünkü büyükelçilikten bazı adamlar geldiler, bize aman oraya gitmeyin, damgalanırsın, dediler. Korktuk ama baktık senin resimlerinde öyle kötü birşey yoktu, dediler..." (Yeter, 2005)

5.2.3. Kültürel Miras: Anadolu

1970'li yıllarda sık işlenen Anadolu ile bağlantılı temaların ve yapıtlara aktarılan çeşitli motiflerin bu yıllarda da kullanıldığı görülmektedir. Anadolu teması, yabancı bir ülkede daha da önem kazanan kültürel kimliklerini dışa vurmada sanatçılar için önem kazanmış, sanatçılar kendilerine özgü olan değerleri sahiplenerek fark yaratma çabası içinde olmuşlardır denilebilir. Çeşitli sanatçılar coğrafyası, adetleri, zorlu yaşam koşulları, ülke içindeki kültürel ve dini grupların sorunları gibi Anadolu'nun farklı yönlerini ele alırken farklı sanatsal üsluplar kullanmışlardır.

Bu yıllarda tuvalleri yanı sıra tahta baskı çalışmalar da gerçekleştiren Mehmet Güler, *Anne* adlı resminde Anadolu kadınlarını konu etmiştir (Şekil A.61). Kadınları siyah giysileri içinde yüzleri kırışıklarla dolu bir şekilde betimleyen sanatçı, Anadolu'da kadınların ağır yaşam koşulları, iş yükleri ve sorumluluklarına vurgu yapmakta, resminde her birini yalnız, yorgun ve düşünceli bireyler olarak tasvir etmektedir.

1986 yılında Almanya'ya göç eden Mahmut Celayir'in de bu dönemde memleketi olan Doğu Anadolu'nun coğrafyasını resimlerine aktardığı görülür. *Tehdit II* adlı resminde sanatçı bölgenin dağlık doğasını tuvaline aktarmıştır; önde çıplak, çorak dağlar yer alırken arka plandaki yüksek dağlar karla kaplıdır (Şekil A.62). Sanatçı resme verdiği isim ve ön plana yerleştirdiği bir mira ile bu bölgede sorun olan toprak meselesine dolaylı bir gönderme yapmıştır:

> "Sanatçı olarak biz bazı şeyleri önden söylemek zorundayız, aslında benim toprak resmi yapmam da öyle bir tavırdır; toprak, ülke, sürgün, göç olayı, bir de tabii global anlamda göçler. Bütün bunların değişmesi sürekli, saydamlaşması, bunlar benim bu tez üzerinde haklı olduğumu gösteriyor. Sürekli bir mekana bağımlılık, toprak ve coğrafya olayı bitmeyen konular. " (Celayir, 2005)

İsmail Çoban'ın bu yıllarda Alevilik ile bağlantılı konuları sıklıkla işlediği görülür. Bu yıllarda Aleviler'in Türkiye'de yaşadıkları baskılar kuşkusuz bu temanın tekrarlanmasında etkili olmuştur. Çoban'ın bu konuda ele aldığı kişilerden birisi de

Aşık Nesimi'dir (Şekil A.63). Alevi-Bektaşi kültürünün önemli ozanlarından birisi olan Nesimi, 15. yüzyılda inançları yüzünden devlet tarafından başı kesilip derisi yüzülerek acı bir şekilde öldürülmüştür. Çoban bu hikayeye dayanarak Nesimi'nin başı kesildikten sonra, insanlar tarafından mezarına taşınırkenki halini resmetmiştir. Nesimi haça gerilme pozunda resmin merkezine yerleştirilmiş, arkasında onu taşıyan birisi ve halkı vurgulayan figürler yer almıştır. Kırmızı ile yer yer boyanan Nesimi'nin bedeni ve resmin alt bölümü, inanç ve iktidarlar uğruna Anadolu'da akıtılan kanlara işaret etmektedir. 1982 yılında yaptığı bu çizimi ile Çoban, geçmiş dönemlerden 12 Eylül'e Anadolu Alevileri'nin çektikleri acıları paylaşmakta ve bu insanlara saygısını yapıtları yoluyla göstermektedir.

Tamer Serbay'ın da Anadolu kültürüne özgü bir konuyu yine göç teması ile birleştirerek ortaya koyduğu görülür. Sanatçı 1987 yılına ait *Anadolu Çoban Kilimi* adlı kolajında, kağıdı bir kilim dokusuna benzer ilmik sıraları şeklinde biçimlendirerek, bu sıralar arasına stilize insan figür dizileri ve ev motifi yerleştirmiştir (Şekil A.64). Farklı bir teknik uygulayan Serbay, bu insanları ait oldukları Anadolu kilimi üzerine, yeni bir Anadolu öyküsü olarak göç hikayeleri ile nakşetmiş, böylece Almanya'daki Türkler'in aidiyetlerinin de tekrar altını çizmiştir.

5.2.4. Yeni Vatan Almanya

Türkler'in yaşam odağının Almanya'ya yöneldiği bu dönemde, sanatçıların da yavaş yavaş Almanya'ya dair sorunları ve konuları yapıtlarına aktarmaya başladıkları gözlenmektedir. Özellikle 1980'li yılların ortalarından itibaren sanatçıların Türkler ve göçe dair temalardan uzaklaşmaya başladıkları, Almanya'daki günlük hayat, kişisel yaşam ya da dünyayı ilgilendiren evrensel temalara yöneldikleri izlenmektedir.

Hanefi Yeter *Paskalya Panayırı* adlı resminde, Berlinliler'in çok iyi tanıdıkları Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kilisesi etrafındaki paskalya panayırını tasvir etmiştir (Şekil A.65). Her yıl yeni yıl zamanında kilisenin etrafında çeşitli hediyelik eşya ve yiyecek standları ile bir pazar kurulmakta ve insanların bir araya gelerek eğlendikleri bir alan oluşmaktadır. Sanatçı kilisenin etrafındaki bu alanı betimleyerek ön kısımda şarkı söyleyen, müzik aleti çalan ve dans eden kişileri resmetmiştir. Yeter'in tuvaline Almanya'nın gelenek ve adetleri ile Alman toplumunun günlük yaşamı yansımaktadır.

Mehmet Aksoy da 1987 yılında yaptığı *Şehir ve İnsan* adlı heykelinde kentsel yaşamda bireylerin yalnızlıklarını konu etmiştir (Şekil A.66). L biçimli, kaba işlenmiş bir kaya kütlesinin bir kenarına tek başına, ayakta duran bir figür yerleştiren sanatçı, yalnızlığı yalın bir ifade ile betimlemektedir.

Bu dönemde sanatçıların Almanya'daki çeşitli yaklaşımları da yakından izlemeye başladıkları, bazılarına aktif olarak katıldıkları ve bu konuları yapıtlarına aktardıkları izlenmektedir. 1980'li yıllara damgasını vuran hareketlerden birisi "Barış Hareketi" (Friedensbewegung) olmuştur.

1970'li yıllarda ABD'nin Vietnam savaşını protesto eden halklar, 1977'den itibaren ABD'nin nötron bombası geliştirmesi ile tüm dünyada bir barış hareketi başlatmıştır. Birçok insan sözü edilen bombanın insanları yok ederken yapıları koruma yeteneğini, "insan düşüncesinin sapkınlığı" olarak görmüştür. Bombalara ve silahlanmaya karşı ilk protestolar ABD ve Avustralya'da başlamış, 1980 yılında Batı Almanya'ya da sıçramıştır. Bu yıllarda ABD ve Sovyetler Birliği arasında soğuk savaş hızla devam etmekte ve iki ülke de Avrupa'da birbirine karşı silahlanmaya devam etmektedir. Bu sırada NATO, ABD'nin orta menzilli atom silahlarını Avrupa'ya yerleştirmesini ön gören "Çifte Karar"ını açıklamış, 1980'lerin başlarından ortalarına kadar milyonlarca insan bu kararı protesto etmiş, 1980-1983 yıllarında dört milyonun üzerinde kişi "Krefelder Appell"'i (Krefeld İkazı) imzalayarak ABD'ye karşı çıkmıştır.

1983 yılında Alman parlamentosu ABD'nin orta menzilli silahlarının Batı Almanya topraklarında konuşlanmasını kabul ederken, 1984 yılında Sovyet haber ajansı TASS yeni nükleer silahların DDR'da yerleştirileceğini duyurmakta, iki büyük gücün soğuk savaş diyaloğu yeni bir buzul dönemine girmekteydi (Thomas, 2002: 358).

Bu yıllarda Avrupa'nın pek çok kentinde büyük barış mitingleri düzenlenmiş ve milyonlarca kişi bu gösterilere katılmıştır. Almanya'da ilk büyük barış gösterisi Alman Protestan Kilisesi'nin organizasyonuyla 1981 Haziran'ında Hamburg'da yapılmış, atom silahlarına karşı 10 Ekim 1981'de Bonner Hofgarten'da 300.000, 25 Ekim'de Brüksel'de 200.000, 21 Kasım'da Amsterdam'da 400.000 kişi toplanmıştır.

Toplumun büyük kesimini bir araya getiren barış hareketleri, hem Doğu hem de Batı Almanya'da sanatçılar tarafından da desteklenmiş, hareket sanat yapıtlarında da izlenmiştir. Doğu Almanya'da genç sanatçılar iki büyük gücün problem odaklı

çalışmaları ve silahlanma politikalarına karşı protestolara katılarak kolaj, montaj, obje sanatı ve fotoğraflar üretmektedirler (Thomas 2002: 315).

Batıda ise Joseph Beuys barış mitinglerine aktif olarak katılmaktadır. 10 Haziran 1982'de NATO'nun kararına karşı Bonn'da düzenlenen mitingde Beuys, politik angajmanı ile bir pop şarkıcısı olarak sahneye çıkmış, Ronald Reagan'ın silahlanma politikasına karşı çıkan "Reagan Yerine Güneş" adlı şarkısını söylemiştir. Bu şarkı plak olarak da kaydedilmiş ve Beuys mitinglere bu şarkı eşliğinde çıkmıştır[39].

Denilebilir ki 1970'li yıllardaki sosyalist devrim hareketinin yerini 1980'lerde ekolojik devrim almış, silahlanma ve savaşlara karşı doğayı korumaya dayalı bir yaklaşım öne çıkmıştır. Bu harekete paralel olarak sanatçıların yapıtlarında savaşlara, nükleer silahlanmaya, hava kirliliğine karşı duruşlar izlenmekte ve tema olarak doğanın korunması ön plana çıkmaktadır. Almanya'daki bazı Türk sanatçıların da bu temaları ele aldıkları izlenmektedir.

Seyyit Bozdoğan bu dönemde doğa konusunu sık işleyen sanatçılardan birisidir. Sanatçı 1987 yılında yaptığı *Endüstriyel Yüz Manzarası* isimli resminde bir portre resmetmiştir. Burada yüz iki bölüme ayrılarak sağ tarafta doğal, solda ise endüstri sonrası deforme olmuş, değişime uğramış bir profil tasvir edilmiştir, soldaki profile bir araba çarpmış ve dağılmış durumdadır (Şekil A.67). İki profil arasındaki farklı görünüm, endüstrinin insan üzerinde yaptığı tahribat ve değişimi ortaya koymaktadır. Sanatçı insanın doğasından uzaklaşarak makineleşmesine işaret etmektedir. Bozdoğan bu dönemden başlayarak 1990'lı yıllarda da çevre konusunda çok sayıda resim yapmıştır.

Hanefi Yeter de bu dönemde yapıtlarında çevre konusuna değinmektedir. 1985 yılında yaptığı *Ölüm Gökten Gelecekse* adlı resminde atom bombasına karşı duran sanatçı, *Havada Birşeyler Var* adlı resminde Çernobil faciasını ele alır (Şekil A.68). Resimde havada dönerek fırtına yaratan siyah bir figür görülür. Kuşbakışı bakılan resmin sol alt köşesinde fırtınaya kapılıp ölüme sürüklenen aciz insanlar ve sağ üst köşede ise kaçmakta olan kuşlar görülür. Sağda su kenarında bu felakete sebep olan bir atom reaktörü ve büyük bir elektrik direği tasvir edilmiştir.

[39] Türk sanatçılardan Avni Koyun, bu yıllarda Frankfurt'tan otobüslerle Bonn'a gittiklerini ve Beuys'un katıldığı bu mitingleri kendilerinin de desteklediklerini aktarmaktadır (Koyun, 2006).

İnsanlığın en büyük buluşlarından birisi olarak kabul edilen atom enerjisi, 26 Nisan 1986 günü Çernobil'deki kazayla birlikte tarihin en büyük atom felaketine neden olmuş, bu felaket ile insanlığın yaptığı buluşlarla kendi kendini ve doğayı yok edebileceği gerçeği bir kez daha görülmüştür. Yeter resminde şetanımsı siyah figür ile yaşanan felakete ve mevcut tehlikeye gönderme yapmaktadır.

Bu dönemde Barış teması üzerine önemli bir projeyi de Mehmet Aksoy gerçekleştirmiştir. Aksoy 1989 yılında, Barış İnisiyatifi'nin „1 Eylül Dünya Barış Günü" dolayısıyla düzenlediği heykel yarışmasını kazanmış ve heykelinde savaşa karşı olan ve Hitler'in ordusundan kaçan askerleri konu etmiştir. Belirtildiğine göre, İkinci Dünya Savaşı'nda on bin kişi Hitler'in ordusundan kaçmış, bir o kadar kişi de kaçarken yakalanıp toplama kamplarına gönderilmiştir. *Meçhul Asker Kaçağı* adlı heykelinde bu temadan yola çıkan sanatçı, üç parçadan oluşan üçgen biçiminde bir mermer blok üzerine negatif formda, kaçan çıplak bir erkek figürü işlemiş, aynı zamanda taşa insan biçiminde bir boşluk formu oyarak, asker kaçağının görünür ve görünmez olmasına gönderme yapmıştır (Şekil A.69). Aksoy ayrıca, figürün arkasındaki bloğun alt bölümüne bir mermi deliği işleyerek, kaçağın peşinden atılan merminin taşı parçalamasını canlandırmıştır.

Heykel, o sırada başkent olan Bonn'da eskiden adı "Hitler Meydanı" olan "Barış Meydanı"'na (Friedensplatz) dikilecektir, meydanın altında bir atom sığınağı olması da konsepti tamamlamaktadır. Ancak sağ politikacıların heykeli Alman ordusuna hakaret olarak görmesi dolayısıyla bu alana dikilmesine izin verilmemiştir. Heykel, Barış Günü'nde konuşmalar yapıldığı sırada açılmış ve bir gün Friedensplatz'da kaldıktan sonra Almanya'nın çeşitli kentlerini dolaşmış, iki Almanya'nın birleşmesi sonrası ise eski Doğu kenti olan Postdam'da Einheitsplatz'a dikilmiştir.

1980'li yıllarda dikkat çeken bir durum, Türk sanatçıların giderek daha çok yarışmalar ve sempozyumlara katılmaları, bazı Türk sanatçıların eserlerinin Almanya'da açık alanlarda yer almaya başlaması olmuştur. Diğer bir deyişle bu dönemde Almanya'da kamusal alanda Türk sanatçıların yapıtları da yer etmeye başlamıştır. Bu alanların başında, göç sürecinde önemli bir dönüşüm geçiren ve Berlin'in en çok yabancı nüfusa sahip semti olan Kreuzberg gelmektedir.

1983-1985 yıları arasında Kreuzberg'de "Cuvrybrunnen" adlı heykel sempozyumuna katılan Azade Köker'in heykeli, Kreuzberg'de Cuvry-/Wrangelstraße'ye

yerleştirilmiştir. Yine Kreuzberg'de 1987 yılında düzenlenen "Menschenlandschaften" (İnsan Manzaraları) adlı sempozyuma, Almanya'da yaşayan İsviçre, ABD ve Çekoslovakya'dan sanatçılarla birlikte Mehmet Aksoy ve Azade Köker de katılmıştır. Sempozyumun ana teması "Ausländer in Berlin"'dir (Berlin'de Yabancılar). Sempozyumun düzenlendiği yer olan Kreuzberg Schlesiche Tor, yabancı nüfusun özellikle yoğun olduğu bir bölge ve aynı zamanda Silezyalılar'ın Berlin'e göç ettiği tarihi bir mekandır. Sempozyumun adı Mehmet Aksoy'un önerisi ile Nazım Hikmet'in "İnsan Manzaraları" adlı şiirinden alınmıştır. Kreuzberg ile de ilişkilendirilerek göç temasının ele alındığı sempozyumun amacı katalogda şu şekilde açıklanmaktadır: "Berlin, gelişimi için daima göçmenlere ihtiyaç duymuştur. Sempozyum yoluyla sanat, birbirini karşılıklı tanıma ve birlikte yaşamada kültürler arası bir teşvik olacaktır." (Endlich, 1987: 3 vd.)

Sempozyumda Mehmet Aksoy Schlesische Tor Meydanı'nda, işçilere yaptıkları işin onurunu anlatan, içine negatif ve positif imgelerinin yontulduğu mermer bloklardan oluşan *İş Göççüleri* adlı heykel grubunu gerçekleştirmiştir. Azade Köker ise Oberbaumstraße ve Gröbenufer arasındaki alana beton, bronz ve kilden yaptığı beş sembolik kadın formundan oluşan *Karşılaşma* adlı heykel grubunu yerleştirmiştir.

1984 yılında Azade Köker Berlin Bundesgartenschau'da gölde heykeller projesini yerleştirirken, Mehmet Aksoy'un *Buluttan Sevgililer* adlı heykeli Kranold Platz'a, *Cemal'in Rüyası* heykeli de Prinzen Strasse, Jugendfreizeitheim'a dikilmiştir.

Hanefi Yeter de 1984-1985 yıllarında Kreuzberg'de Adalbertstraβe/Ecke Waldemarstraβe'de bina fasadına "Kinderspiele in Keramik" (Seramik Çocuk Oyunları) ve Dresdner Straβe'de "Schlittschuhläufer" (Patenci) konulu duvar resimleri gerçekleştirmiştir.

5.2.5. Farklı Eğilimler

Daha önce de belirtildiği gibi Almanya'da yaşayan Türk sanatçıların hepsi göç olgusu ile bağlantılı yapıtlar üretmemiş, bazı sanatçılar sanatın biçim ve form sorunlarını irdelemeyi, soyut ya da kavramsal çalışmalar yapmayı veya yeni sanat akımları ve avangart hareketlere yakın durmayı tercih etmişlerdir.

1980'li yıllarda Almanya'da sanat ortamında oldukça aktif olan Adem Yılmaz bu sanatçılardan birisidir. Kübik ve fütüristik figürleri ile tanınan Yılmaz daha sonra Almanya sanat ortamında yoğun olarak yer eden mekan enstalasyonlarına ağırlık

vermiştir. Sanatçı yapıtlarında mekan ve figür ilişkisini irdelemekte, mekanı bir eylem alanı olarak kullanmaktadır. Adem Yılmaz'ın izlediği yol daha çok kavramsal sorgulamalar olmuştur. Sanatçı Köln'de terk edilmiş fabrika binalarını proje mekanları olarak kullanmış, buralarda geriye kalmış eski boru, tahta, kablo vs. atık malzemeleri kullanarak mekanın geçmişi, işlevi ve özellikleri ile bağlantılı kavramsal sergiler gerçekleştirmiştir.

Yılmaz 1987 yılında düzenlediği *Dışlanmış Mekan/Verfemte Ort* adlı kişisel sergisinde, mimari boyuttaki heykellerini dinamik bir alan kavramı yaratmakta kullanmıştır (Şekil A.70). Sergide çeşitli figür grupları ve objeler kullanan sanatçı, tavandan zemine sarkan figür grupları ya da heykel ana kütlesinden koparak dışa taşan insan figürü, birbirinin içine geçerek sıralanmış tünel benzeri karanlık küpler, fonksiyonsuz kalmış çeçeveler, merdiven gibi yapı elemanlarını mekana yerleştirmiştir.

Serginin merkezinde büyük bir enstalasyon yer alır, normalden büyük boyutlu bir figür, eskiz benzeri bir mimari parça içine işlenmiş bir siluet ile savaşıyor görünür. Yapıt burada sanatı eleştiren bir tavır alır, üç boyutlu heykel ve karşısında iki boyutlu resme gönderme yapan gölge izleri izlenir (Schmidt-Wulffen, 1986). Yılmaz hacimli figürlerini tahta ya da karton parçalarının birbirine eklenmesiyle oluşturmakta, soyut ve kübik bir yapı elde etmektedir. Figür ve objelerindeki hız ve hareket, sanatçının yapıtlarının bir özelliğidir ve yapıtlarına dinamizm kazandırır. Yılmaz'ın amacı heykelleri aracılığıyla mekanla ilişkiye girmek, evren (kozmoz) ve sanat olgularını birlikte irdelemektir.

Köln Shakespare Evi'nde gerçekleştirilen "200 Minus 1" isimli projede, *Pencere* adlı enstalasyonu ile Yılmaz yine mekan ve sanat ilişkisi irdelemiş, bu kez malzeme olarak ışığı kullanmıştır (Şekil A.71). Sanatçı bu sergide çokça kullandığı mavi rengi, tüm mekana boya ve ışık aracılığıyla yaymıştır. Işık sanatçının enstalasyonlarında sık kullandığı bir ögedir.

Ender Güzey'in ise 1980'li yıllarda yeni malzeme ve form denemelerinde bulunduğu ve yapıtlarında doğadan topladığı hazır malzemeleri kullanmaya başladığı izlenir. 1970'li yıllarda mitolojik ve mistik konuları işleyen sürrealist resimler yapan sanatçı, bu dönemde üç boyutlu obje ve heykellere yönelmiştir. Sanatçının *Kız* adlı objesinde

doğadan topladığı ahşap ve kıl malzemeyi birleştirerek figür oluşturduğu görülür (Şekil A.72).

Güzey hazır ağaç kalıntıları ve kütüklerini kullanarak ilk objelerini oluşturmaya başlamıştır. Bunları at kılı, saman, püskül, kuş tüyü ve boya ile şekillendiren sanatçı, kütükler üzerine primitif resimler çizerek tarih öncesi dönemlere ve doğaüstü güçlere göndermeler yapmaktadır. Bu dönem boğa, boynuz, totem, at, mitolojik yaratıklar sanatçının işlerinde severek kullandığı motiflerdir. Hazır malzeme kullanımı ile ilgili olarak sanatçı görüşünü, "Ben sadece bu parçanın kendi özünün altını çiziyor, ona çok az şey katıyorum. Yaşam zaten malzemenin özünde var" şeklinde belirtmektedir (Çolakoğlu, 2005: 4).

Yunus Tonkuş bu yıllarda klasik heykeller yapmakta, sanat tarihindeki klasik heykelleri inceleyerek heykelin hacim ve form sorunlarına eğilmektedir. Bu dönemde yaptığı savaşçı dizisi heykellerinden *Düşen Savaşçı* adlı yapıtında Tonkuş, birbirine yaslanmış iki çıplak torso tasvir etmiştir, birisi kalkan taşırken diğer yaralı savaşçı düşme pozisyonundadır (Şekil A.73). Heykel sanatının tarihi kökenlerine gönderme yapan savaşçı dizisi, Antik Çağ Yunanistan Aegina Tapınağı heykellerine bağlanmaktadır.

Bekir Sami Çimen ise bu dönemde Türkiye'de başladığı soyut çalışmalarını sürdürmektedir. 1980 yılında Bremen'e yerleşen Çimen, *İsimsiz* adlı resminde koyu maviden başlayarak daha açık mavi, yeşil ve en altta beyaz renk tonlarını çizgisel olarak alt alta sıralamış, arada yeşil, sarı beyaz renk dalgaları yaratmıştır (Şekil A.74). Sanatçı renge dayalı soyut kompozisyonları ile tanınmaktadır.

5.2.6. Sanatsal Tarihsel Değerlendirme

Bu dönemde Batı dünyasındaki gelişmelere bakılacak olursa ABD, Vietnam Savaşı ve Watergate Olayı'ndan sonra 1980'lerin başında Avrupa üzerindeki politik ve kültürel baskınlığını kaybetmişti. 1979'un ilk günlerinde İran'da Amerika tarafından desteklenen şah düşürülmüş; Şii lider Ayetullah Humeyni Paris sürgününden Tahran'a dönerek İslami bir din devleti kurmuştu. İngiltere'de 1979'da „demir lady" olarak adlandırılan aşırı muhafazakar Margaret Thatcher iktidar olmuş, bir yıl sonra Amerika'da Cumhuriyetçiler'in adayı Ronald Reagan başkanlığı kazanmıştır. Batı Almanya'da ise Willy Brandt ve Helmut Schmidt başkanlığındaki on üç yıllık sosyal

liberal koalisyon sona ermiş ve 1982 yılında on altı yıl hükümet başkanı olacak Helmut Kohl başa geçmiştir.

Bu temel değişimlerle Amerika ve Batı Avrupa'da politik olarak muhafazakar bir dönem başlamıştır. Artık ekonomik gelişim tartışmaları yerine, Doğu ve Batı arasında yükselen silahlanma yarışı, yüksek endüstrileşmiş devletlerde yaşanan doğa felaketleri, işsizlik oranlarında dinmeyen artışlar, üçüncü dünyanın artışı önlenemeyen sefaleti konuları öne çıkmıştır (Thomas, 2002: 358).

1980'li yıllarda daha önce olduğu gibi Doğu ve Batı Alman sanat çevreleri ve sanatçıları arasında neredeyse hiçbir ilişki bulunmamakta, halen ideolojlerin ayırdığı duvarın iki yanında birbirinden ayrı yaşamlar devam etmekteydi. Bu dönemde Doğu ve Batı sanatçıları arasında aradaki buzları kıran sanatçılar sadece A.R. Penck ve Jörg Immendorf olmuş, 1976 yılında Immendorf Penck'i Doğu Berlin'deki atölyesinde ziyaret etmiş, daha sonra birlikte Köln'de sergi açmışlardı. 1980 yılında ise Penck Doğu Almanya'yı terk ederek Batı'ya geçmişti.

Bu dönemde Doğu'da halen SED yönetiminin parti takipleri ve sanatçılar üzerinde baskıları sürmekle birlikte, sanatçıların özellikle 1980'li yılların sonlarına doğru yeni arayışlara girerek bu kuralları yıkmaya başladıkları görülür. Doğu'da Beuys'un izinden giden ilk sanatçılardan biri olan Stefan Kaiser, 1981 yılında Batı'nın reklam paketleri ve Doğu'nun günlük çöplerinden bir mağara yaratır enstalasyonunda. Clara Mosch DDR'a karşı Fluxus etkisinde aksiyonlar ve ilk video çalışmalarını gerçekleştirir. İki taraftan sanatçıların bu yıllarda da ülkenin bölünmüşlüğü ve savaş sonrası yıkım üzerine yapıtlar ortaya koydukları izlenir (Thomas, 2002: 299 vd.).

Bu dönemde Hanefi Yeter Doğu Almanya'da sergi açan ilk Türk sanatçı olmuştur. Yeter 1982 yılında "Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik" (Demokratik Alman Cumhuriyeti Plastik Sanatçılar Birliği) tarafından Doğu Berlin'e davet edilerek bir sergi açmış, ayrıca özel izinle serginin bir de kataloğu basılmıştır. Katalog kapağına Yeter'in *Açlar ve Toklar* adlı resmi konularak, sanatçının yapıtları Doğu'nun ideolojik anlayışına uygun olarak yorumlanmıştır. Katalog yazısı bu durumu açıkça ifade etmektedir: "Yeter'in realist sanatının çıkış noktasını bağlı kaldığı belli bir proleter çevre oluşturuyor.", "Yeter'in sanatı şiirsellik, yaşam sevinci ve dostlukla dolu. Fakat aynı zamanda proleter enternasyonalizmin ruhunu taşıyor ve ezilenlere karşı sempati duyuyor. O eserlerinde

baskı altındaki ve sosyal güçlükler içerisindeki vatandaşlarının yanında taraf tutuyor." "Yeter'in konularını yabancı işçilerin proleter günlük yaşantıları oluşturuyor." Güzelhan'ın belirttiği gibi, sanatçının eserleri Doğu Almanya'ya davet edilen tüm sanatçılarda olduğu gibi, devlet politikası olarak desteklenen Sosyalist Realizm kriterlerine göre değerlendirilmiş, Yeter Doğu Almanya'nın politik sisteminin taraftarı olarak gösterilmiştir (Güzelhan, 2002: 78).

1980'li yıllarda Batı sanatı ise önceki dönemlerin değerlendirmesini yapmaktaydı. Felsefi alanda Fransız poststrüktüralizmi etkisi altında bir paradigma değişimi yaşanmaktaydı. 1970'li yıllarda öğrenci hareketleri sonrası tüm toplumsal alanlar politize olmuş, bundan ekilenen sanatçılar Frankfurt Okulu teorilerine yönlenmiş, uygulamalarının değerlendirmesini yapmaktaydılar. Batı Avrupa'dan daha önce Amerika'da, Walter Benjamin'den Frankfurt Okulu'na kadar aydınlanma teorisinin felsefi düşünceleri, sanatsal uygulama ile bağlantılı kavramlar olarak ele alınıyor ve sanatın toplumsal alanda stratejik fonksiyonu üzerine düşünülüyordu.

Bu dönemde postmodern kontekstlerin öne çıkmasıyla tarihsel gerçekler irdelenmeye başlamıştır. Aydınlanmanın gerektirdiği mantık düzenindeki gerçeklik iddiaları yok olmaya başlamış, sanatsal ve edebi yapıtlarda çok yönlü değişimler görülmeye başlamıştır; sanatçının yaratıcı olarak ilahlaştırılması, sanat yapıtının orijinalliği iddiası, elit değerlerin öne çıkarılarak günlük ve sıradan olanın aşağı görülmesi tavırları yok olmaya başlamış, bunun yerine sanatçılar giderek önemsiz ve sıradan olanın arayışına girmişlerdir.

Birçok sanatçı artık kendini tek bir yapıt üzerine sınırlamıyor, bilakis müzesel alanda korunan yapıtların fonksiyon ve etkisi araştırılıyor ve mekan yapıt, sanatçı ve izleyici arasında aracı olarak analiz ediliyordu. Profesyonel ile amatör, sanatçı ile izleyici arasındaki hiyerarşinin kaldırıldığı bu dönemde, sanatçılar yeni form arayışlarına girmişlerdir. Bu yıllarda Punk kültürü etkili olmuş, sanatın geleneksel orijinal yaratı değeri günlük olanın banalliği ile yıkılmıştır.

Sanatçının ilahlaştırması anlayışının yok olmasında Punk'un etkisi sanat sahnesinde ağırlık kazanmıştır. Düsseldorf'ta „Ratinger Hof", Köln'de „Roxy", Berlin'de „SO 36" gibi klüplerde Amerikalı ve İngiliz gruplar „Clash" ya da „Sex Pistols" sahne almış, bu dönemde birçok sanatçı müzik gruplarında çalmış, bazıları kısmen başarılı olmuştur. Bir yandan Punk grupların kara mizahlı plakları yeni banal yaklaşıma

uyum gösterirken, diğer yandan sanatçılar karikatür, bilim kurgu, sinema dünyası ve reklam endüstrisinin görsel zenginliğini kullanmakta, buralardan alınan tasvirler yapıtlarda parçalara ayrılmakta, birbirine geçirilmekte ve kendi zevkine göre tekrar monte edilmektedir. Bu dönemde "herşey sanattır" sözü oturmaktadır.

Bu yıllarda Berlin'de soğuk savaşın en belirgin işareti olan duvarın geçtiği bölge Kreuzberg, genç sanatçılar için tam da banal olana yakınlığı dolayısıyla alt kültürel (subkulturel) bir mekan olarak önem kazanmış, Punk, Rock performansları ve Yeni Ekspressif resim burada çıkış yapmıştır. Çoğunlukla yabancıların ve alt gelir grubundan Almanlar'ın -yani alt kültürün- yaşadığı bu bölge, yıkık, sıvaları dökülmüş evleri ile bu ruha uygun düşmekte, sokaklarda, binalarda görülen Punk duvar resimleri, sprey boyalarla işlenmiş graffitiler ile özel alan yok edilmekteydi.

Almanya'da ortaya çıkan ve 1980'li yıllara damgasını vuran "Neue Wilden" ya da bilinen diğer adıyla "Yeni Ekspresyonizm" hareketi de Kreuzberg'de toplanan genç sanatçıların yarattığı bu ortamda filizlenmiştir. Burada Berlin duvarına oldukça yakın, Doğu ve Batı arasındaki geçiş noktası Check Point Charlie'ye de çok uzak olmayan bir yer olan Moritzplatz'da konumlanan "Disco SO 36 Kreuzberg", 1970'li yılların sonlarından itibaren avangart genç sanatçıların buluşma yeri olmuştur. 1977 yılında burada sergi düzenleme hakkı alan sanatçılar, 1980 yılında Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Salome ve Bernd Zimmer'in resimleriyle „Heftige Malerei" (Şiddetli Resim) adlı bir sergi düzenleyerek hızla tanınmışlardır. Sanatçılar tuval resmine geri dönüş yapmış, öznel bir perspektiften artan ekspressif bir yorumla Berlin'in günlük gerçekliklerini tuvallerine aktarmışlardır.

"Heftige Malerei" sergisi sonunda Berlinliler Moritzplatz sanatçıları ve ‚Brücke' ekspresyonizmi arasında direkt bağlantı görseler de sanatçılar kendilerini Amerikan ekspresyonizmi, Franz Kline, Willem de Kooning ve bağımsız Francis Bacon ile ilişkili görmekte, bu arada yüksek sesli müziğe düşkünlükleri ve bu yılların modası parlak neon ışığı renklerinin resimlerine büyük bir enerji yüklediğini belirtmekteydiler (Thomas, 2002: 361 vd.).

1980'lerin başında ilk olarak İtalya'da "Transavantgarde" olarak başlayan bu stil, daha sonra Avrupa ve Amerika'ya yayılmıştır. Almanya'da 1980'li yıllara damgasını vuran hareket, Yeni Ekspresyonizm ya da "Junge Wilde" (Genç Vahşiler) veya "Neue Wilde" (Yeni Vahşiler) olarak adladırılmış, asıl olarak Berlin, Köln ve

Hamburg olmak üzere üç merkezde çıkış yapmıştır. 1960'lı yıllardaki ZERO sanatçılarının uluslararasılığından farklı olarak Yeni Ekspresyonistler bölgesel hareket ediyorlardı; Berlinli sanatçılar Moritzplatz'daki galerilerinde yapıtlarını sergilerken, Kölnlü sanatçılar "Müllheimer Freiheit" Nr. 110 atölyelerinde, Rheinlandlılar "Bundesverbandes Bildender Künstler"'in sergi mekanlarında etkinliklerini gerçekleştiriyorlardı.

Sanatçıların resimleri incelendiğinde, gerek üç merkez arasında gerekse aynı kentteki üyeler arasında kesin bir stil ortaklığı görülmemekte, kişisel tercihlere dayanan figüratif resimlerin söz konusu olduğu izlenmektedir. Sanat dünyasında resim üretiminde elektronik olasılıkların denenmeye başladığı bir dönemde "Yeni Vahşiler" obsesif bir tavırla tuval boyama isteğini öne çıkarmışlardır (Adriani, 2003: 13).

Berlinli ekspresyonistlerden Rainer Fetting ve Salomé erkek hareketlerini, Helmut Middendorf Berlin'in büyük kent yaşamını ve Bernd Zimmer manzarayı ele almakta, stil olarak onların büyük boyutlu tuvalleri dışa vurumcu bir renklendirme ve figürlerin ağaç baskı tarzı konturları ile ortaklık göstermektedir. Kölnlü ekspresyonistlerin resimleri ise tamamen farklı bir bir ifade gücü göstermekte, kişisel yeni figüratif resim vurgulanmaktadır. Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Gerard Kever ve Gerhard Naschberger gibi sanatçıların çalışmaları içerik ve form olarak çok az ortaklık göstermektedir. Bununla birlikte sanatçıların büyük bir kısmının tuval üzerinde pahalı yağlıboyalara karşılık ucuz, Amerikan bezi üzerine dispersiyon renklerini kullandıkları görülmektedir. Renk geniş fırça vuruşlarıyla hızla resme taşınmakta, öyle ki tuvallerde renk alanları arasındaki zemin görülmektedir. Kaba çizgiler karikatür ile küçük boyutlu graffiti arasında bir görünüm sergilemektedir. Bu arada resimlerin çok hızlı yapıldıkları gizlenmemekte, sanatçılar haftada üç, dört resmi sanat pazarına sürebilmekteydiler. Hamburglu Werner Büttners, Martin Kippenberger ve Albert Oehlens hızlı boyanmış, ön planda üstünkörü resim konseptini uygulamakla birlikte toplumsal, politik ve tarihsel güncel temalara yönelmişlerdir (Adriani, 2003: 8 vd.).

Özetle denilebilir ki 1970'li yıllarda yaşanan politik ve ekonomik bunalımlar, terör olayları sanatçıları dolaysız ve dışa vurumcu bir anlatıma sürüklemiş, sanatçılar tuval üzerine yağlıboya resme dönüş yapmış, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yönelmişlerdir. Jale

Erzen'in belirttiği gibi, Yeni Dışavurumculuk geniş bir biçim ve içerik bağımsızlığı içinde, 20. yüzyılın sonunda endüstri sonrası dönemin bunalımları, karmaşası ve baskıları altında, insanın kendi benliğini, tarih ve gelecekle olan bağlarını aramaya yönelik bir tavır olarak yorumlanabilir (Erzen, 1997).

Bu durumda şu sorular öne çıkar: 1980'li yıllarda Almanya'da böylesine yoğun dönüşümlerin yaşandığı bir ortamda Türk sanatçıların durumu ne olmuştur ? Sanatçılar bu hareketten ne ölçüde etkilenmişlerdir ?

Hareketin Kreuzberg'de filizlenmesi Türk sanatçılar açısından da önemlidir. Daha önce de belirtildiği gibi, Kreuzberg ve özellikle SO 36 bölgesi Türkler'in Almanya'da en yoğun olarak yerleştiği alandır. Aynı zamanda Hanefi Yeter, Azade Köker ve Mehmet Aksoy çalışmalarını bu bölgedeki atölyelerinde sürdürmektedirler. Dolayısıyla Türk sanatçıların bu hareketin doğuşunu yakından izleme şansları olmuştur:

> "Çok enteresan bir dönemdi talebelik dönemim ve arkasından gelen birkaç sene. Orada şimdi Alman resminde çok büyük isimler olan, "Yeni Ekspresyonistler"'den, Almanlar'ın «Neue Wilden » diye söyledikleri kişilerin iki, üç tanesi ile beraber okudum ben. Bir tanesi mesela benim sınıfımdaydı, Salomé yan sınıftaydı, aynı dönemde Berlin Akademisi'nde okuduk. Bir iki tanesi de vardı, onlar da o dönemde Berlin'de yaşıyorlardı. Şimdi onlar nasıl dünya sanatına prezante edildi, nasıl sanat yaptılar, nasıl ürettiler, onu çok iyi bire bir yaşadım ben. Onlara belli bir konsept içinde, belli bir düşünce sistemi içinde o dönem resimler yaptırıldı, kendiliğinden yapmadı onlar. «Zeitgeist» diye bir sergi yaptılar o zamanlar, o sergi için ısmarlama oldu, böyle birşey yaparız diye, işte seçildi 20-30 sanatçı, bu sanatçılara belli boyutlarda resimler ısmarlandı devlet eliyle. Böyle bir sergi yapacağız dediler, bu ruhu olsun vs., devlet 2 milyon Mark'ını ayırdı ve o dönem böyle bir rüzgar esti, Yeni Ekspresyonistler. Onlar bütün resimlerini sattılar tabii Amerikan piyasasına ve Avrupa piyasasına, o serginin içinde olan bütün sanatçılar meşhur oldu ve müzelere girdiler, şu oldu, bu oldu.
>
> Onlar bunu yapınca sen niye onlar gibi yapmadın, onların sana etkisi ne oldu diye sorarsan, ben mesela onlar o işleri yaparken bu işler böyle olmamalı, bu kadar ucuz olmamalı diye düşünüyordum. Çünkü çok ucuz resimler yapanlar oldu, ucuz boyalarla üç dakikada beş dakikada resim yapanlar oldu. Gazetelere, kitaplara boy boy resimleri basılması sanat değil, o sanat piyasasının onları kullanması. Sanat piyasası diye birşey var, insanları değirmen gibi harcıyorlar, öğütüyorlar. Birçoğunu kullandılar o şekilde, sonra birdenbire o ülkeler doygunluğa ulaştığında bunların üstüne düşmeyi bıraktılar. O zaman mesela Salomé gibi bir adamın 60 bin Mark'a satılıyorsa resimleri, şimdi o resimleri sanat piyasasında 3-4 bin Mark'a, 2 bin Marka bile kimse almıyor, çünkü kalite olarak iyi değil, sanatsal olarak

değerleri çok fazla değil. Onların içinden birçoğu, hepsi demiyorum, birkaç kişi kaldı, harcandı gitti.

Tabii ki ben bunları gözlemledim, onlardan ben sanatıma ne alabilirim; işte onlar bol boya kullandılar, bol boya nasıl kullanılıyor; işte farklı malzemeyi nasıl kullanıyor, kendimi bunlardan daha farklı nasıl kılabilirim, daha kendi dilimi nasıl oluşturabilirim. Ben de hep bu araştırmalar içine girdim, yani o sanat atmosferi, sanatın değişkenliği, hızı, sen farklı şeyler yapsan bile sana bir gaz veriyor. Sen de kendi içinde, kendi dünyanda o sanat piyasasında oluşan değişimlerin hızı içinde hızlanmak istiyorsun. Sana o piyasanın, o ortamın en güzel tarafı bu. Yani sen onlara bakıp ben de bunlar gibi yapayım, bunlar gibi olayım değil, farklı şeyler yapmak istiyorsun, onun peşinde koşuyorsun. Sanatçı egosu daha kuvvetleniyor, diyorsun ki ben de yapayım, şöyle yapayım, böyle yapayım. O şekilde bana çok faydası oldu tabii ki.

Mesela ben buraya geldim, burada nispeten sergilere gitmeye çalışıyorum, ama bana o hızı veren pek sergi olmuyor, yok öyle bir atmosfer yok, ortam yaratılmamış. Orda büyük sergiler hazırlanıyor, sizi kamçılıyorlar yani, oraya bakıyorsun başka bir dünya, buraya geliyorsun çok farklı bir dünya. O atmosferin çok büyük bir faydası oluyor.“ (Yeter, 2005)

«1980 yılında «Neue Wilden» akımı vardır Almanya’da. Tabii bu akım hepimizin özgürlüğünü sağladı; ilk defa dispersiyon boyayı çekinmeden kullanabileceğimizi öğrendik, ucuz boyanın çekinmeden kullanılıp büyük büyük resimler yapabileceğimizi öğrendik. Bu büyük bir etkidir, onun dışında bazı beğendiğim sanatçılarla ilgileniyorum ama hiçbir zaman onlar gibi çalışarak değil.« (Koyun, 2006)

Yeter’in de belirttiği gibi, bu dönemde Almanya’daki bu yeni akımları ve sanatın güncel durumunu ortaya koyan büyük sergiler yapılmaktadır. 1982 yılında Berlin’de gerçekleştirilen “Zeitgeist” (Zamanın Ruhu) adlı sergi “Neue Wilden” sanatçılarının yapıtlarını bir araya getiren önemli bir sergi olmuştur (Joachimides**,** 1982).

Bu yıllarda düzenlenen diğer önemli bir sergi, 1984 yılında Düsseldorf’ta açılan “Von hier aus – Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf” (Buradan Dışarı-Düsseldorf’ta İki Ay Yeni Alman Sanatı). Sergide Alman sanatının güncel durumu resim, heykel, grafik, obje ve enstalasyonlarla sunulmakta ve ağırlıklı olarak Yeni Ekspresyonistler’in yapıtlarına yer verilmekteydi (König, 1984).

Aynı şekilde 1982 yılında Documenta 7’ye de “Neue Wilden” hareketi damgasını vurmuş ve tuval resmi ön plana çıkmıştır. Dikkat çeken diğer eğilim de konsept sanatıdır. Beuys burada „Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung“ aksiyonu ve bununla bağlantılı *7000 Meşe* aksiyonu ile yedi bin ağaç dikme hareketi başlatarak ekolojik sistem ve toplum ilişkilerine dikkat çekmiştir.

Bu yıllarda Amerika'da yaşayan Alman sanatçı Hans Haacke, önemli toplumsal eleştirel proje çalışmalarıyla büyük sergiler düzenleyerek konsept sanatının Avrupa'ya gelmesinde aracı olmuştur. Alman sanat sahnesinde çeşitli üslup ve yeni denemeler izlenmektedir.

Georg Baselitz varoluşsal bir yaklaşımla Alman tarihi ve kendi biyografisinden elemanları resimlerine aktararak bir mekansallık oluştururken Markus Lüpertz tarihsel temaları mitolojik motiflerle de karıştırarak soyut, figüratif ve sürreal arası bir üslup kullanmaktaydı. Anselm Kiefer arkaik mitoloji, Eski Ahit mistiği ve Hristiyan söz birleşimini kullanarak Alman tarihini ve sanatçı olarak kendisini sorgulamaktadır. Gerhard Richter ise daha önceki toplumsal politik yaklaşımından geri adım atarak romantikleşmiş manzaralar, soyut mekanlar ve saf renk hareketleri yaratmaktadır. Bellek ve tarih sık ele alınan konular olmuş, sanatçılar çeşitli stilleri karıştırarak kendi yaratılarını ortaya koymuşlardır.

Büyük bir çıkışla dışa vurumcu resmin Alman sanat piyasasında yer ettiği ve yayıldığı bu dönemde Türk sanatçıların resimlerine bakıldığında, bu akımdan çok fazla etkilenmediklerini ya da en azından dışa vurumcu ifadenin az sayıdaki sanatçı dışında genel olarak sanatçıların yapıtlarında yer etmediğini söylemek mümkündür. Yeter'in ve Koyun'un belirttiği gibi, boyama tarzı ve ucuz malzeme kullanımında ortaya çıkan özgürlük söz konusu olmakla birlikte bu etkiler açıkça Türk sanatçıların yapıtlarında izlenmemektedir. Bu dönemde Metin Talayman'ın *Ezilmek* ve *Yabancılaşma* gibi bazı resimlerinde içsel duyguların parlak renklerin de kullanımıyla dışa vurumcu bir şekilde ifade edildiği söylenebilir (Şekil A.43, Şekil A.44). Ancak sanatçının bu dönemde tamamen bu yönde bir yaklaşımı vardır denemez.

Türk sanatçıları içinde Yeni Ekspresyonist üsluba en yakın olan kişi, Köln'de yaşayan Adem Yılmaz olmuştur. 1980'li yıllarda müzikli performanslar yapan bir grup içinde yer alan sanatçı bu dönemde ekspresyonist resimler yapmaktadır (Şekil 6.61). Hareketli ve çeşitli, parlak renk lekelerinin yan yana gelmesiyle oluşan hacimli figürleriyle sanatçı "Neue Wilden" sanatçıları ile eş zamanlı olarak dışa vurumcu yapıtlar üretmektedir. Ancak Yılmaz bu dönemde sadece tuval resmi yapmamakta aynı zamanda tuvallerindeki hacimli figürlerini obje olarak da canlandırmaktadır. Bu dönemde sanatçının Neue Wilden ile gelişen fikirsel yaklaşımlara uygun olarak banallik üzerine eğildiği ve eski fabrika binalarındaki atık malzemeler ile yapıtlar

üreterek sanatın elitizmine karşı durduğu, sıradan olanı sanat objesi olarak kullandığı görülmektedir (Şekil 6.62).

Bu yıllarda Punk hareketinin ise Türk sanatçıların yapıtlarında yer yer figürler olarak yansıdığı izlenir; Azade Köker heykellerinde dönemin moda giysi ve saç kesimleri ile Punklar'ı tasvir etmiş, aynı şekilde Bozdoğan resminde Punk bir Alman ile geleneksel Türk kadınını yan yana getirerek aradaki tezata dikkat çekmiştir (Şekil A.40).

Berlin'deki Türk sanatçıların ağırlıklı olarak bu dönemde –özellikle 1980'lerin ilk yarısında- toplumcu gerçekçi üsluplarını sürdürdükleri izlenir. Hanefi Yeter, Mehmet Aksoy, Seyyit Bozdoğan gibi sanatçılar toplumsal ve politik içerikli konuları ele alarak, daha önceki dönemde olduğu gibi realist ve figüratif tarzda yapıtlar üretmişlerdir.

Adriani'nin aktardığına göre, İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman sanatında figüratif sanat iki etapta geri dönmüştü. Birincisi Georg Baselitz, Gerhard Richter ve Sigmar Polke gibi, 1960'lı yıllardaki minimal ve konsept sanatının resimsiz dönemine karşı tarihsel ya da kişisel resimler yapan sanatçılar yoluyla. Diğeri de 1980'li yıllarda, bir kez daha radikal öznel resmi aracı olarak kullanan "Neue Wilden" yoluyla (Adriani, 2003: 8). Ancak Türk sanatçıların resimleri bu dönüşten ziyade, Türkiye'den de etkilenerek geliştirdikleri toplumcu gerçekçi yaklaşım ile bağlantılıdır. Mehmet Aksoy'un yapıtlarında daha politik, Yeter'de poetik, Çoban'da lirik ve Talayman'da nisbeten sürreal tarzda da olsa yapıtlarda realizm ön plandadır Türk sanatçıların yapıtlarında (Şekil A.33, Şekil A.34, Şekil A.36, Şekil A.38, Şekil A.39, Şekil A.40, Şekil A.45, Şekil A.52, Şekil A.53, Şekil A.54). Bu sanatçılar fikirsel olarak Almanya Türkleri'nin sorunları ve Türkiye'deki siyasi problemlere reaksiyon gösterirken buna uygun üslup olarak da realizmi kullanmaktadırlar.

Bu dönemde bazı Alman sanatçıların da politik tavırlı yapıtlar ortaya koydukları izlense de bu sanatçılar daha ziyade realizm dışında yeni üsluplarla fikirlerini ifade etmektedirler. Joseph Beuys sıklıkla sistem eleştirel yapıtlar gerçekleştirmekte, ancak bunu daha ziyade aksiyonları ve devamında enstalasyonları yoluyla ortaya koymaktadır.

Burada ilginç bir örnek ünlü Alman sanatçı Olaf Metzel'dir[40]. Metzel de bu dönemde Türk sanatçılar gibi Almanya'da gelişen yabancı düşmanlığına karşı duruşunu yapıtlarına yansıtmıştır. Sanatçı 1982 yılında gerçekleştirdiği *Türkenwohnung/Türk Evi* adlı enstalasyonunda bakımsız boş bir odanın bir duvarını siyah, kömürleştirilmiş bir düzleme çevirir ve üzerine bir gamalı haç kabartması yerleştirir (Thomas 2002: 413). Bu şekilde Almanya'da gelişen Neo-Nazi hareketine dikkat çeken sanatçı, çalışmasına Türk Evi adını vererek, bu düşmanlığa en çok maruz kalan Türkler'e vurgu yapmaktadır. Yapıtın alt başlığı olan *abstand 12.000.-DM VB* ise yabancı düşmanlığının diğer bir işareti olarak büyük kentlerde ev arayan yabancıların çektikleri güçlükler ve onlara çıkarılan zorluklara gönderme yapmaktadır. Metzel görüldüğü gibi konuyu daha geniş kavramsal bir bakışla ele alırken, Türk sanatçılar daha direkt ve gerçekçi bir ifade yolunu seçmektedirler.

Bu fark 1987 yılında Berlin'in 750. yıl kutlamaları dolayısıyla düzenlenen etkinliklerde de izlenmektedir. Bu çerçevede Berlinli Türk sanatçılarla açılan "Überall Bahnhof" sergisinde ağırlıklı olarak realist yapıtlar yer alırken, aynı etkinlikte „skulpturen boulevard" adlı projesinde Olaf Metzel, Kudamm üzerinde *13.4.1981* adlı enstalasyonu ile Batı Berlin halkı, konservatif senato ve yerel basının büyük tepkisini çeken bir enstalasyon gerçekleştirir. Metzel 13.4.1981 tarihinde Berlin'de bir RAF tutuklusunun açlıktan öldüğü söylentisi üzerine çıkan öğrenci gösterilerini ve bu sırada bu alışveriş caddesinin dükkan vitrinlerinin kırılmasını ele alır. Sanatçı kırmızı beyaz polis koruma korkulukları ve bir alışveriş arabasını üst üste yığarak 11 m. yükseklikte bir kule oluşturur, kavramsal olarak tüketim, protesto, devlet kuvveti ve terörist zorbalığın bir araya getirildiği bir anıt oluşturur.

Türk sanatçılarının bu dönemdeki protestoları ise ağırlıklı olarak Türkiye'deki 12 Eylül sürecinedir (Şekil A.52-60). Bu konuda Aksoy, Bozdoğan, Çoban ve Köker resim ve heykelleri yoluyla realist ve sembolik göndermeler yapan bir üslup kullanmaktadırlar.

Bu dönemde de 1970'li yıllarda olduğu gibi, Anadolu kültürüne dair motiflerin sıklıkla kullanıldığı görülür. Yapıtlarda başı örtülü, uzun ve renkli giysiler içinde Anadolu kadınları, başında kasketi ile esmer, bıyıklı ve güçlü Anadolu erkekleri tasvir edilir (Şekil A.33, Şekil A.34, Şekil A.39, Şekil A.40, Şekil A.46, Şekil A.52,

[40] Olaf Metzel daha sonra, 1993-2000 yıllarında yeni nesil Türk sanatçılardan Nevin Aladağ'ın atölye hocası olmuştur.

Şekil A.53, Şekil A.61). Sıklıkla sembolik göndermeler kullanılır; Bozdoğan masa örtüsüne işlediği sarı, kahve renklerde bir örtü, üzerindeki taş parçaları ve keklik motifleri ile Anadolu coğrafyasına gönderme yaparken, Hanefi Yeter bir işçinin odasındaki konsoluna yapıştırılan cami, köy evi ve akraba resimleri ile geride bırakılan memlekete bağlantı kurar (Şekil A.39, Şekil A.45). Tamer Serbay'ın valizleri göçmenlikle özdeşleşir (Şekil A. 47).

Tamer Serbay'ın bu dönem yaptığı ilk dönem tuvallerinde, -1970'li yıllardan itibaren Hanefi Yeter'in resimlerinde de izlendiği gibi- kompozisyon olarak geleneksel Türk kitap bezemeciliği şemasını kullandığı görülmektedir (Şekil A.42, Şekil A.47, Şekil 6.40). Sanatçı resimlerinde ortada kare ya da dikdörtgen bir alan yaratarak buraya yazı veya bazı motifler yerleştirmekte, bu alanı çevreleyen bantlara da figürlerini sıralamaktadır. Bu şekilde sanatçıların kendi geleneksel sanat değerlerine bağlanma ve ona dair ögeleri yapıtlarında kullanma çabaları gözlenmektedir.

Serbay ve Yeter bu dönem geleneksel İslam sanatı şemasını uygularken tuvallerinde, İsmail Çoban zaman zaman Hristiyan resim geleneğine bağlanarak triptikon formunda tuvaller kullanmaktadır. *Milönünün Ölüleri* adlı resminde triptikon formunu tercih eden sanatçı, bu formun üzerinde İslam'a dair bir konuyu irdeleyerek dinler arası bir iletişim yolu aramaktadır. Çoban da realisttir, ancak lirik bir üslup kullanarak tasvir eder figürlerini (Şekil A.53, Şekil 6.17).

Metin Talayman ise daha dışa vurumcu bir yol izlemekte ve içsel duyguları dışa vurduğu renkli ve kuvvetli ifadeli resimlerinde korku, endişe, üzüntü, hüzün, umut gibi hisleri yansıtmaktadır. *Mahkemeler* adlı resminde kuvvetli ışık ve gölge etkisi ile dramatik bir mekan yaratan sanatçı, mekan içinde boşlukta savrulan uçuşan figürler yerleştirmiş, sürreal bir etki yaratmıştır (Şekil A.58).

Azade Köker'in bu yıllarda da 1970'li yıllarda başladığı kil heykellerine devam ettiği ve kadın temasını işlediği izlenmektedir. Almanya'da 1970'li yıllarda öne çıkan Feminizm hareketi bu yıllarda da devam etmektedir. 1981 yılında Bonn'da açılan «Frauenmuseum» (Kadınlar Müzesi) kadın sanatçıların temsil edilmesini ve sanat tarihi içinde yer edinmelerini garanti etmek üzere faaliyet göstermektedir. Yine bu yıllarda, Batı Almanya'da iki kadın film festivali başlamıştır: 1984'ten itibaren Köln'de yapılan «feminale » ve 1987'den itibaren Dortmund'da düzenlenen « femme totale». 1987 yılında Berlin'in 750. yıl kutlamalarında «Das verborgene Museum»

(Gizli Müze) sergisi, kadın sanatçıların depolarda bulunan ve kentin açık koleksiyonlarından gelen eserleri kullanılarak, kadın sanatçıların temsilinde eşitlik sağlanması amacıyla açılmıştır. Kadın temasıyla ilgili artan sayıda iddialı sergiler yapılmakta ve konu güncelliğini korumaktadır (Paul**,** 2006: 484).

Köker'in bu yıllarda da ağırlıklı olarak kil heykeller yaptığı görülmektedir (Şekil A.35, Şekil A.37, Şekil A.41, Şekil A.57, Şekil A.60). Ursel Berger'in belirttiği gibi, Avrupa sanatında son yüzyılda ustalık isteyen bir malzeme olan terrakota ile çalışan sanatçı sayısı fazla değildir. Köker o dönemde Berlin'de neredeyse tek terrakota çalışan sanatçı olan Lothar Fischer'in öğrencisi olmuştur.

1975 yılında Münih'ten Berlin'e gelen Fischer'in çalışmaları, bu iki merkezde heykelin nasıl farklı geliştiğini göstermektedir; Berlin'de idealist bir figür formu baskındır, İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan hümanist figür talebi, değiştirilen formlara rağmen mevcuttur. Münih'te ise Adolf Hildebrandt'tan Hermann Hahn'a ve öğrencilerine, daha sonra öncelikle Toni Stadler'e kadar forma içerikten daha çok önem verilmekte heykelsi, arkaikleşmiş figürler öne çıkmaktadır.

Lothar Fischer terrakota alanında çalışmasını, kendisinden yaşça büyük olan arkadaşı heykeltraş Toni Stadler'e borçludur. Stadler heykel üzerine ilk etkilerini babasının koleksiyonundaki Tanagra figürlerinden almış ve bu özellikleri geç yapıtlarında kile işlemiş, çatlak yüzeyli, çatlaklarda ve ek yerlerinde üretim süreci belli olan başlar, dansçılar, genç torsoları gerçekleştirmiştir. Stadler'in malzeme kullanım tarzı etkisini, hem Lothar Fischer hem de onun öğrencisi Azade Köker'in heykellerinde göstermektedir.

Köker hocasından insan boyundan büyük heykelin nasıl yapılacağını öğrenmiş, Fischer'in yüksek stel tarzı insan tasvirleri etkisini Köker'in heykellerinde göstermiştir. 1978'de henüz öğrenciyken yaptığı oturan figürleri hocasının stiline oldukça yaklaşırken, Köker daha sonra tarzını değiştirerek kendine özgü, cesur yenilikler deneyen kil heykeller yapmıştır (Berger, 1990: 5).

Köker'in *Akar Bant* adlı heykelinde, bant başında yan yana büyük boyutta mekanik şekilde tasvir edilmiş grup heykeli, aynı yıl Katharina Fritsch'in yaptığı *Tischgesellschaft* adlı heykeli ile karşılaştırılabilir (Thomas, 2002: 410). Fritsch bir masa başında donmuş, makineler gibi tasvir ettiği figürleri ile toplumda sosyalleşmenin ve iletişimin giderek kaybolmasına işaret ederken, Köker'in *Akar*

Bant'ı da aynı şekilde kadın işçileri donmuş mekanik biçimde tasvir ederek meta olarak görülmelerine vurgu yapmaktadır (Şekil A.35).

Köker'in *Taht* adlı heykeli ise yine Batı Anadolu Arkaik Dönem heykel sanatına büyük benzerlik gösterir (Şekil A.60). Köker heykelini Didyma antik kentinde bulunmuş olan Branchid (rahip) heykelleri formunda biçimlendirerek üzerine askeri sembolleri yerleştirmiştir. Sanatçı Anadolu Antik Çağ heykel sanatına da bağlantı kurarak çeşitli kültürler arası gelenek ve teknikleri kullanmakta, kendine özgü bir yaratı dili oluşturmaktadır.

1980'li yıllarda dikkati çeken bir durum, yaklaşık olarak bu dönemin ortalarından itibaren sanatçıların yaklaşım ve üsluplarında bir değişim görülmeye başlamasıdır. Bu değişim gerek Yeter'in *Paskalya Panayırı* (Şekil A.65), *Gözlere Kulaklara* (Şekil 6.59) resimleri, Mehmet Aksoy'un *Şehir ve İnsan* (Şekil A.66), Seyyit Bozdoğan'ın *Endüstriyel Yüz Manzarası* (Şekil A.67) gibi yapıtlarında olduğu gibi sanatçıların daha kişisel ya da kentsel yaşam üzerine genel konulara yönelmesi şeklinde gerekse Tamer Serbay'ın *Anadolu Çoban Kilimi* (Şekil A.64), Ender Güzey'in *Kız* (Şekil A.72) gibi yapıtlarında olduğu gibi sanatçıların kullandığı malzeme ve formlardaki değişiklikler olarak izlenmektedir. Bu dönemden itibaren sanatçıların politik içerikli konulardan uzaklaşarak daha kişisel ve evrensel temalara yöneldikleri, yapıtların soyutlamaya yöneldiği ve yeni malzeme kullanma arayışlarının belirginleştiği görülmektedir.

Mehmet Aksoy'un heykelleri bu dönemde daha az dışa vurumcu olmaya başlamış ve sanatçının heykellerinde giderek daha sade biçimler ile negatif ve pozitif geometrik formlar öne çıkmıştır (Şekil A.49, Şekil 6.2). Aksoy'un *Meçhul Asker Kaçağı* adlı heykelinde taşın doğal dokusu yer yer korunarak, soyut ve somut formlar bir arada kullanılmaktadır (Şekil A.69). Sanatçı taş kütlesinde yarattığı boşlukta, kaçan bir figürü biçimlendirmekte, figür taşın kütleselliği ve doğallığı içinde yer etmektedir. Bu heykeller Aksoy'un daha önceki realist üslubundan açıkça bir değişiklik göstermektedir.

Yine 1980'li yılların ortalarından itibaren Tamer Serbay'ın resimlerindeki geleneksel kompozisyon çözülmeye başlamış, insan figürleri çizgilere dönüşerek soyutlamaya yönelmiştir. Serbay bu dönemde resimlerinde kağıt malzemeyi ıslatarak dokular yaratmış, kolajlar ile farklı malzemeleri bir arada kullanmaya girişmiştir (Şekil

A.64). Bu dönemde Hanefi Yeter'in de kasalar ve valizler üzerine resimlerini yerleştirerek yeni malzeme denemeleri yaptığı izlenir (Şekil A.46).

Ender Güzey de bu dönemde malzeme kullanımında yenilik arayışındadır. Daha önceleri sürrealist resimler yapan sanatçı, bu dönemde objeler ve heykeller de yapmaya yönelmiş, bunun için doğadan topladığı hazır malzemeleri kullanmaya başlamıştır (Şekil A.72, Şekil 6.29). Güzey'in bu yaklaşımı, bu dönemde rengin ekspresif potansiyelini iki boyutluluktan obje formuna taşıyan, bu sırada geleneksel heykel malzemeleri yanında organik madeler, tüy, kıl, ahşap, kuru ot yanında büyük kente özgü maddeler teneke, kömür, plastik, beton ve demir teçhizat kullanan Alman sanatçılar Gerd Rohling, Frank Dornseif ve Rainer Mang ve yine hazır malzeme kullanan Nicolas Lang ile benzerlik göstermektedir (Thomas, 2002: 255, 369).

1980'li yıllarda bir değişim de sanat yapıtının kamusal ve tarihsel mekanlarda artarak daha çok yer etmesi olmuştur. Postmodern mimarinin modernin saf fonksiyonel yapısını çözmeye başlaması, yapılarda sanatsal stil alıntıları ve stil karışımları ile kendine özgü buluşlar ortaya koymuştur. Buna paralel olarak sanat piyasası da kamusal alanda toplumsal bir etki alanı talep etmeye başlamıştır. Almanya'da bu dönemde kamusal alana yerleştirilen sanat yapıtı sayısı ve bu alandaki projeler de artmıştır. 1987 yılında iki büyük projede, Kassel'de Documenta 8 ve Münster'de „Skulptur Projekte Münster"'de sanat, mimari ve tasarım birlikteliği ile kamusal alana yöneliş izlenmektedir (Thomas, 2002: 393). Türk sanatçıların da katıldıkları sempozyumlarla bu dönemde kamusal alanda yapıtlarını sergilemeye başladıkları görülür (Şekil A.69).

Aynı zamanda bu dönemde Alman sanatçılar arasında mekan ile sanat ilişkisi irdelenmekte ve mekan enstalasyonları öne çıkmaya başlamaktadır. Türk sanatçılar içinde Adem Yılmaz 1980'li yıllarda diğer Türk sanatçılardan farklı olarak Almanya'daki gelişmeleri eş zamanlı olarak yapıtlarına aktaran ve yeni yaklaşımlar ortaya koyan bir sanatçıdır. Yılmaz Köln'de etkinlik alanı olarak kullandıkları eski fabrikalarda, atık malzemeleri kullanarak mekan ile bağlantılı kavramsal çalışmalar ortaya koymaktadır (Şekil A.70, Şekil 6.62). Yine bu dönemde ilk enstalasyon gerçekleştiren ve mekan ışık ilişkilerini irdeleyen sanatçı da Yılmaz'dır (Şekil A.71).

1980'li yıllarda Almanya sanat ortamında video enstalasyonlar da öne çıkmaya başlamakla birlikte Türk sanatçıları arasında henüz video çalışmaları yapan

bulunmamaktadır. Yine aynı şekilde, Happening, Performans, Aksiyon gibi sanatsal ifade yolları Türk sanatçılara uzaktır.

Özetle denilebilir ki 1980'li yılların ilk yarısında Türk sanatçılar genel olarak 1970'li yıllarda olduğu gibi Türkiye'ye bağlantılı temalar ağırlıklı olmak üzere toplumcu gerçekçi ve realist bir üslup kullanmakta, 1980'li yılların ortalarından itibaren ise bir değişim başlamakta ve sanatçıların gerek teknik gerek tema olarak yeni arayışlar içine girdikleri anlaşılmaktadır.

5.3. 1990'lı Yıllar

İki Almanya Birleşiyor: Yabancılar Dışarı

5.3.1. İki Almanya'nın Birleşmesi

1990'lı yıllara gelindiğinde Almanya tarihinde çok önemli gelişmeler yaşanmaktadır. 1961 yılında Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya kaçışları engellemek amacıyla inşa edilen ve soğuk savaşın simgesi haline gelen Berlin Duvarı, 9 Kasım 1989 tarihinde yıkılmaya başlamıştır. "Wendetag" (dönüş günü) olarak adlandırılan bugüne gelene değin Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya göçler giderek artmış, Doğu Alman halkı sosyalist rejime karşı durmaya başlamış, bu durum yeniden birleşmeyi hızlandırmıştır.

DDR halkının devrimci talebi ile mitinglerde yankılanan „Wir sind das Volk" (biz halkız) sloganı, sistemi çözülmeye ve nihayet SED rejimini çöküşe götürmüş, bu slogan 9 Kasım sonrası „Wir sind ein Volk" (biz bir halkız) parolasına dönüşmüştür. Bunu takip eden 18 Mart 1990 tarihindeki ilk seçimlerde Lothar de Maiziere yönetimindeki DDR hükümetinin federatif bir devlet yapısına yönelmek ve Federal Almanya ile birleşme hazırlıkları yapmaktan başka çaresi kalmamıştır. Demokratik Alman ve Federal Alman Cumhuriyetleri arasındaki görüşmeler birleşme anlaşması ile sonuçlanmış, 3 Ekim 1990 tarihinde Alman yeniden birleşmesi (Deutsche Wiedervereinigung) ile eski Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin (Doğu Almanya) toprakları Federal Alman Cumhuriyeti'nin (Batı Almanya) topraklarına dahil olmuştur.

Doğu Almanya hükümeti sınır kapısının resmen açıldığını ilan ettiğinde, hafta sonuna denk gelen 9 ve 10 Kasım 1989 tarihlerinde bir milyondan fazla Doğu Alman Batı Berlin'e akın etmiş ve bu mutlu günü caddelerde kutlamışlardır. "Wendetag"

olarak adlandırılan ve Almanya için büyük tarihi öneme sahip bu günü Hanefi Yeter'in *9 Kasım* adlı resminde izlemek mümkündür (Şekil A.75). Resimde Berlin "Brandenburger Tor"'da (Brandenburg Kapısı) Doğu ve Batı'daki insanların buluşmak ve sınırı geçmek için oluşturdukları büyük kalabalık ve birleşmenin mutluluğunu paylaşan insanlar tasvir edilmiştir. Resmin kompozisyon düzeni, resimli bir kitabın açılmış iki yaprağı gibi biçimlendirilmiş ve metaforik olarak o an yaşanan tarihsel olaya bağlantı kurulmuştur. Diğer bir deyişle sanatçı tarih kitaplarına geçecek bir anı yapıtında görselleştirmektedir. Resmin merkezinde Brandenburg Kapısı sayfayı ikiye bölmekte, kapının iki yanında alanı dolduran kalabalıkta insanlar birbiri ile kucaklaşmakta, öpüşmekte ya da ayakta durarak bu ana tanıklık etmektedirler. Kapının sağ tarafında Batı, solda ise Doğu Berlin gösterilmekte, bu iki sayfanın dışında kalan dar alanda ise Hitler faşizminin barbarlığı ve soğuk savaşın bıraktığı izler, ölüler, saflar halinde yürüyen askerler, harap edilmiş yapılar ve kent üzerinde uçan bir uçak, gri tonlarla resmin fonunu oluşturmaktadır. Bu uçak 1948/49 yıllarında, Doğu Paktı'nın çembere aldığı Batı Berlin'in Amerikan uçaklarıyla havadan kontrol edilişini (Luftbrücke), resmin bütününde görülen sarı, kırmızı, siyah renkler ise Alman bayrağını simgelemektedir. Resmin sağ alt kısmında Batı Berlin tarafında, gözleri kapalı, şarkı söyleyerek elindeki çiçekler açmış bir saksıyı coşkuyla havaya kaldırmış olan sakallı adam ise sanatçının kendisidir. Yeter kendisinin de şahitlik ettiği bu önemli tarihi günü resmine aktarmıştır.

Yeter *Bir Varmış/Deutsch Land Deutsch. Es war keinmal* adlı resminde ise Nasyonal Sosyalizm döneminden birleşmeye değin Almanya tarihini ele almıştır (Şekil A.76). Resmin *Bir Varmış* şeklinde adlandırılması hikayeci bir üslupla masal olarak geçmişi anlatmakta, "Deutsch Land Deutsch" başlığı "Alman Ülke Alman", aynı zamanda "Almanya Alman" şeklinde okunabilerek iki Alman toplumunun bir araya gelmesine gönderme yapmaktadır.

Yeter ahşap bir yüzey üzerinde tasvir ettiği savaş görüntüleri, kurşun askerler, mühürler, öldürülen insanların kimlikleri ve yakılan kitap motifleri ile İkinci Dünya Savaşı'nın vahşetini betimlemiştir. Yüzeye yapıştırılmış alıntı gazete haberlerinde Almanca olarak "Atom bombasız, silahsızlanma, mütareke, çocuklara işkence yapılan yer " gibi yazılar görülmekte, gri tonlarda resmedilen savaş uçakları, tanklar ve ahşap yüzeye çiviyle tutturulmuş kurşun askerler tehlikeler yayarak çeşitli yönlere doğru ilerlemektedirler. Bu görüntüler arasında "savcılık, Band I, yok edilmeye dahil

olmayan, BL 127-0714, dosya, savunma, 358.899" gibi kelimeler okunmaktadır. Sanatçı bu yazıları Naziler'in George Grosz hakkındaki mahkeme kararı dokümanlarından aldığını, bu yazı ve sayıların sanatçının vatandaşlıktan çıkarılmasını ve Naziler'in yozlaşmış sanat olarak adlandırarak dışladıkları "Entartete Kunst" sanatçılarını hatırlatmasını istediğini belirtmektedir (Güzelhan, 2002: 146). Resmin alt kısmında yakılan kitapların ve öldürülen insanların kolajları ile sanatçı, Hitler faşizmi ve 1938 yılında "Kristalnacht" olarak adlandırılan Yahudi ev, işyerleri ve sinagoglarının ateşe verildiği, tonlarca kitabın yakıldığı, Alman tarihinin karanlık bir gününe gönderme yapmaktadır.

Bu ahşap yüzeyin sağ üst köşesine bir tuval monte edilmiş ve bu panele iki Almanya'nın birleşmesi resmedilmiştir. Sanatçı yine ellerinde bayraklarla büyük bir coşkuyla birleşmeyi kutlayan kalabalığı tasvir etmiştir. Güneşli bir günde Berlin'deki zafer anıtının etrafında ellerinde bayraklar sallayan insanlar toplanmıştır, sağ tarafta ise çeşitli ırklardan ve renklerden insanların yüzleri gösterilmiştir, bu insanlar da Alman bayrakları taşımaktadır. Sanatçı ülkedeki yabancıları da bu olaya ve dolayısıyla Almanya tarihine dahil etmektedir.

Resmin üst kenarında ise düzgün giyimli kadın, erkek, çocuk, genç kız, yaşlı, üniformalı insanların eski fotoğrafları monte edilmiştir. Üzerindeki giysilerden bu fotoğrafların savaş öncesi çekilmiş oldukları anlaşılmaktadır. Yan yana sıralanmış bu insanlar, burada resimde alt bölümde gelişen olaylara yukarıdan baktıkları gibi, Hitler faşizmine de tanık olmuş, İkinci Dünya Savaşı'nın vahşetini yaşamış, aynı zamanda herşeye rağmen gerçekleşebilen iki Almanya'nın birleşmesine tanıklık etmişlerdir.

İki Almanya'nın tekrar birleşmesi tarihi tartışmaları canlandırmış, ülke tarihi bu dönemde toplumun her alanında irdelenmeye başlamıştır. Hanefi Yeter de bu tartışmalara dahil olarak, yapıtlarında hikayeci bir anlatımla ülke geçmişine dair önemli olayları detaylar ve sembollerle resmine aktarmış, Almanya'nın geçirdiği zorlu tarihsel aşamaları ele almıştır.

1990'lı yıllara damgasını iki Almanya'nın birleşmesi vurmuştur. Ancak bu birleşmenin iki topluma, aynı zamanda ülkede yaşayan yabancılara ekonomik, sosyal, kültürel alanda pek çok etkileri olmuştur. 1961 Ağustosu'nda inşa edilen Berlin Duvarı, Doğu Bloku'ndan gelen mülteci akımlarının giderek azalmasına yol

açmış, bu durum Türk işçilerini, Almanya için vazgeçilmez bir işgücü kaynağı konumuna getirmişti. Duvarın yıkılması ise aksi bir şekilde Almanya'da yaşayan Türkler için olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Birleşme sonrası eski Doğu Almanya'da büyük yapı ve inşa faaliyetleri başlamış, iki taraf arasındaki farklılıklar hızla ortadan kaldırılmaya, Doğu halkı yeni sisteme entegre edilmeye çalışılmıştır. Bu durum birleşmiş Almanya'ya büyük bir ekonomik yük getirmiş, gittikçe artan işsizlik oranlarının faturası ise ülkedeki yabancılara çıkarılmaya başlanmıştır.

Doğu'nun Batıya uyumu çerçevesinde, serbest piyasa ekonomisinin hızlı bir şekilde yeni toplumsal sistem olarak yerleştirilmesi süreci**,** pek çok vatandaşın politik, ekonomik ve kültürel alışma döneminde sosyal problemler yaşamasını açığa çıkarmıştır. Sosyal güvensizlik ve toplumsal uyumsuzluk, yaşlı insanlarda eski DDR'ı melankoli ile anarak idealize etmeye**,** işsiz ve boş zamanları organize edilmemiş gençlerin ise aşırı sağcı gruplar oluşumu ile şiddet eğilimi ve yabancı düşmanlığına yönelmesine yol açmıştır. DDR sosyalizminin yıkılışının arkada bıraktığı boşluk, yerini hızla nasyonalist ideolojinin yeniden yükselme potansiyeli ile doldurmuştur.

1990'lı yıllarda Almanya'daki ırkçı ve yabancı düşmanı saldırılarda büyük bir artış yaşanmış, bu saldırılar büyük oranda ülkedeki en büyük yabancı grubu oluşturan Türkler'e yönelmiştir. 1992 yılında Mölln kentinde Neo-Naziler bir Türk ailenin evini kundaklamış ve ailenin üç ferdi olayda ölmüştür. Bir yıl sonra aynı katliam Solingen kentinde yaşanmış, yine aşırı sağcılar bir Türk ailenin evini kundaklayarak beş kişinin ölümüne sebep olmuşlardır. Mölln ve Solingen katliamları büyük protestolarla kınanmışsa da olayların arkası kesilmemiştir. 1992 yılında Naziler Rostock'ta Vietnamlı konuk işçilere altı gün boyunca işkence etmiş, 1994 yılında bu kez Lübeck'te bir sinagog kundaklanmış, Siyah Afrikalılar'a saldırılar yapılmıştır. Yine 1996 yılında Lübeck'te bir mülteci evi kundaklanarak on kişi öldürülmüş, on sekiz kişi yaralanmıştır. Bu arada 1998 yılında Almanya'da işsiz sayısı 4,82 milyona ulaşmıştır (Thomas, 2002: 516 vd.). Bu işsizler içinde en büyük oranı yabancıların ve Türkler'in oluşturduğunu, bu insanların yabancı düşmanlığı yanı sıra işsizlik dolayısıyla da büyük güçlükler yaşadıklarını belirtmek gerekir.

Ancak bütün bu olumsuzluklara rağmen yeni yaşamlarını Almanya'da kurmuş olan çeşitli uluslardan yabancılar ülkede kalmaya devam etmiş, yabancıların sayısı bu yıllarda da artış göstermiştir. 1990 yılında ülkede 5.342.532 olan yabancı sayısı,

1999 yılında 7.343.591'e ulaşmıştır ve toplam nüfusun % 8,9'unu yabancılar oluşturmuştur. Yabancılar içinde ise % 28'lik bir oran ile en büyük grubu Türkler oluşturmaktadır. Yine yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen 1990'lı yıllarda, Alman vatandaşlığına geçen Türkler'in sayısı da daha önceki dönemlerle karşılaştırılmayacak oranda büyük bir ivme kazanmıştır[41].

1992 yılına ait *Yüz Yüze ve Şimdi ?* adlı resimde, Almanya'nın birleşmesi sonrası büyük artış gösteren göçmenler ve Türkler'in karşılaştığı yabancı düşmanlığı teması ele alınmaktadır (Şekil A.77). Yeter iki Almanya'yı karşılıklı duran iki profil olarak tasvir etmiştir. Birleşmeyi sembolize eden bu tasvirde iki profil arasındaki alanda verilen kesitte ise ülkedeki yabancılar yer alır. Her iki yüz, Alman bayrağının sarı, kırmızı, siyah renklerinin hakim olduğu kolajlarla ve birbirine benzeyen insan yüzleriyle bezenmiştir. Birbirinin aynı gibi görünen iki profilden sağdakinin ambleminden Doğu Almanya'yı temsil ettiği anlaşılır, burada sol düşünceye ait basmakalıp sözler okunur: "Kapital, sosyalist, sınıf mücadelesi, dayanışma, Marksizm-Leninizm, bizim, DDR, KPdSU, savaş, emperyalizm" vs. Batı Almanya tarafındaysa yazıların azlığına karşın kol saatleri, arabalar, ziynet eşyaları gibi lüks tüketim ürünleri göze çarpar.

Ahşap üzerine resmedilmiş bu iki profil arasındaki metal bir parça üzerine, Berlin Duvarı'nın yıkılmasının sembolü olarak eserin çerçevesinden kaymış bir ahşap takoz monte edilmiştir. Dışa kayan bu takoz sayesinde iki Almanya'nın profili birbirine yaklaşarak yüz yüze gelmektedir.Takoz üzerinde Almanya'da yaşayan yabancılara ait insan yüzleri ve bu yüzlerin üzerine yazılmış yabancı düşmanlığına ait bir sloganın birkaç harfi görülür. Eserin dışına kaymış bu takoz tekrar yerine itilirse, "AUSLÄNDER RAUS" (yabancılar dışarı) cümlesi tamamlanmakta ve böylece yıllarca yabancı düşmanlığına maruz kalan bu insanların içinde bulundukları durum dışa vurulmaktadır. Takozun aşağı çekilmesiyle yani Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla ise hem Almanya'da yaşayan yabancılar dışarı itilmiş hem de yazıdan sadece "AUSLAND AUS" (yurt dışına son) cümlesi arta kalmıştır. Eserdeki kelime oyunları "yabancılar dışarı ", "yurt dışına son" sözleri ile Almanlar'ın tekrar kendi içlerine kapanma tehlikeleri ironik olarak dışa vurulmaktadır.

Yeter üç yapıtında da Almanya tarihini ele alarak birleşme hareketine kadar bağlamakta ve bu arada göçmenleri de bu kompozisyonlara dahil ederek artık ülkede

[41] Bkz. Tablo 3.2, Tablo 3.3.

göçmenlerin de Alman tarihinin ayrlmaz bir parçası olduklarının altını çizmektedir. *9 Kasım* adlı resminde sanatçı kendisi elinde bir çiçek kaldırarak bu olayı kutlarken, *Bir Varmış* resmindeki yabancı grup ellerindeki Alman bayraklarını sallayarak kendileri de bu ülkenin vatandaşı olarak sevince ortak olmakta, *Yüz Yüze ve Şimdi ?* resminde ise iki ülke arasında pek de tekin olmayan bir alanda konumlanan, ancak ülkenin bir gerçeği olarak var olan göçmenlere dikkat çekilmektedir.

Almanya'da yetişen ikinci kuşak gençlerden İskender Yediler de bu dönemde yaşananları üzüntü ve tedirginlik ile izlediklerini belirtmektedir.

> "Burada Almanya birleşince yabancılara karşı çok düşmanlık oldu; Naziler evleri yaktılar, iki yıl falan çok kötüydü. Her gün gazetelerde bu haberler: "yine evleri yaktılar, yine yabancıları kovaladılar." O yüzden Münih'teki sergide *Love Sculpture* yaptım onları, öyle bir reaksiyondu." (Yediler, 2007)

Yediler, 1993 yılında Münih'te, K-Raum Daxer'da açtığı sergisinde *Sevgi Heykeli/Love Sculptur* adlı heykeller yaparak ülkede giderek artış gösteren yabancı düşmanlığına ve yabancılara yapılan saldırılara tepkisini bu şekilde gösterir (Şekil A.78). Sanatçı şişme heykel olarak tasarladığı yapıtında, koyu kırmızı renkte beş kalp motifini üst üste yerleştirir. Yediler düşmanlığa karşı sevgi, barış ve mutluluğu öne çıkarmak istemekte ve bir çocuk bakış açısından yaklaşarak Pop-Art tarzında neşeli bir figür ortaya koymaktadır.

5.3.2. Kimlik Tartışmaları

İki Almanya'nın birleşme süreci Almanya'da tarih ve ulusal kimlik konusunda geniş tartışmalara yol açmıştır. 1980'lerin ikinci yarısında gündeme gelen "Tarihçiler Tartışması" ile muhafazakar ve eleştirel tarihçi ve düşünürler arasında kamuoyuna açık bir şekilde tartışmalar yapılmakta, ulusal kimlik, tarih bilinci, tarih nosyonunun kamusal alanda kullanımı ve Nazizm gibi temel kavramlar irdelenmektedir. Ayhan Kaya'nın aktardığı gibi, "Ernest Nolte, Michael Stürmer, Andreas Hillgruber, Klaus Hildebrand ve Joachim Fest gibi muhafazakar tarihçiler, İkinci Düya Savaşı'ndan bugüne tarih nosyonunun, geleneksel ulusal kimliğin tahrip edilmesi ve milliyetçi temellere dayanmayan yeni bir ulusal kimliğin oluşturulması yönünde kötüye kullanıldığını öne sürmüşlerdir. Diğer yandan Jürgen Habermas ve Wolfgang J. Mommsen gibi eleştirel yazar ve tarihçiler ise özellikle son on yılda, tarih nosyonunun muhafazakarlar tarafından çoğulcu demokrasi ve hür düşünce hiçe sayılarak şoven ve aşırı milliyetçi bir ulusal kimliğin yeniden inşası için kötüye

kullanılmaya çalışıldığı tezini savunmuşlardır. Muhafazakarlar çeşitli tezlerle Nazi geçmişini aklayarak devlet eliyle ulusal bir bilinç yaratmaya çaba gösterirken, Habermas farklı hayat tarzlarının barışçıl 'bir aradalığı'nın, ancak 'post-milliyetçi anayasal vatanseverliğin' oluşturulmasıyla mümkün olduğunu, anayasal vatanseverliğin akla, özgürlüğe, hukukun üstünlüğüne, yurttaşlardan oluşan ulus-devlete ve farklılığın hoşgörüyle karşılandığı ulusötesi liberal cumhuriyete sadakati ifade ettiğini belirtmektedir. "(Kaya, 2003: 120 vd.)

Kaya'nın belirttiği gibi, "tarihçiler tartışması ile unutulan-unutturulan tarih su yüzüne çıkarılmış ve toplumun değerlendirmesine sunulmuştur. Fakat diğer yandan, bu tartışma sırasında muhafazakarların savundukları tezler ve yakın geçmişin meşrulaştırılması yönünde harcadıkları çabalar, Almanya'da aşırı sağ hareketin ve yabancı düşmanı eylemlerin ivme kazanmasna neden olmuştur. Muhafazakarlar Ausschwitz trajedisini kamufle ederek ulusal bilincin ve Alman olma gururunun yeniden yerleşmesini amaçlamışlardır. Bu tartışmaya taraf olan muhafazakarlar ve eleştireller, özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarda ortaya çıkan bazı siyasal ve kültürel tartışmaların baş aktörleri olmaya devam etmişlerdir." (Kaya, 2003: 128)

Kuşkusuz bu tartışmalar Almanya'daki göçmenleri yakından ilgilendirmektedir. Bu yıllarda Doğusu ve Batısı birleşmiş, aynı zamanda nüfusunun %10'a yakını göçmen kökenli olan bir Almanya tablosu mevcuttur. Bir yandan Doğu'dan gelenler ile Batı'daki Almanlar'ın birbirine uyumu, diğer yandan yabancıların ülkeye entegrasyonu, çok kültürlü toplum, kültürel kimlikler ve farklılıklar gündemi meşgul eden ana konulardır.

Alman ulusal kimliği ve tarih sorgulamaları tartışıla dursun sanat camiasında da ulusallık, uluslararasılık, kültürler arasılık konuları yansımasını bulmuştur.

Bu temaya değinen sanatçılardan birisi Adem Yılmaz'dır. 1993 yılında 45.Venedik Bienali'ne davet edilen Adem Yılmaz, Alman sanatçı Jårg Geismar ile birlikte, *Arada/Inbetween* adlı bir enstalasyon gerçekleştirir (Şekil A.79). Proje için kırk beş ülkeden, kırk beş sanatçı davet eden Yılmaz ve Geismar, her bir sanatçıya „Ulusal Uluslararasılık„ ya da „Uluslararası Ulusallık" (Nationaler Internationalismus/ Internationaler Nationalismus) teması çerçevesinde işlerini sergilemek üzere 80x80x100 cm. boyutlarında vitrinli masalar verirler. Sanatçıların özgünlükleri

yanında diğer bir kriter, ülkeler arasında gidip gelen veya göçmen olan ve aynı zamanda zihinsel olarak birçok kültür arasında dolaşan kişiler olmalarıdır.

Venedik'te "Giardini"nin ana girişi yanında yan yana masalar halinde sıralanan yapıtlarda, ilk aşamada sanatçıların kimlikleri gizli tutulur, sanatçıların kimliklerine dair tek ipucu sergilenen işlere eklenen aile fotoğraflarıdır. Sanatçıların isimleri bienalin yaklaşık olarak yarısında açıklanır. Projenin amacı izleyiciye şu soruyu sormaktır: "bireysel sanat yapıtı mı yoksa sanatçının adı, cinsiyeti ve geldiği ülke mi önemlidir ?" (Madra, 1995)

Yılmaz güncel olarak sürekli tartışılan, kamuoyunda gündem yaratan bir konuyu, yani farklı ve çeşitli kültürlere sahip olarak bir arada yaşama temasını sorgulamakta ve sahip olunan milliyet ve kültürel kimliklerin sanatla etkileşimini ve sanatçıların milliyetlerinin ne derece önemi olduğunu araştırmaktadır.

1999 yılına ait *Dario ve Emre* adlı video çalışmasında Ayşe Erkmen de ulusal kimlik konusuna değinir (Şekil A.80). Filmde genç bir erkek -Erkmen'in oğlu Emre-, 1950'li yılların ünlü şarkıcısı Dario Morena'nın tanınmış şarkısı "İstanbul Konstantinopol" eşliğinde dans etmekte ve sadece ağzını oynatarak şarkıyı söylemektedir. "Emre" olduğu tahmin edilen gencin, arkasındaki beyaz fon nedeniyle nerede olduğu anlaşılmaz, İstanbul'a ait birşey görünmez. Fransızca olan şarkı tekrar tekrar çalınır. Genç yorulduğu halde ısrarla dansına devam eder. Siyah giysileri içinde uluslararası bir pop ya da techno grup üyesi olabileceği düşünülebilecek olan gencin kimliği hakkında bir ipucu yoktur. Erkmen'in videosu açık, net bir ulusal kimliğin tanımı konusunda yanılsama yaratır, aynı zamanda coğrafi kimlik sorunsalına ironik bir yaklaşım gösterir. İstanbul, Fransızca dili ve dünyada herhangi bir yerin vatandaşı olabilecek görünümdeki genç, izleyiciyi yaşanan dönemdeki kültürel melezlikler konusunda düşünmeye yönlendirir.

Ayşe Erkmen'in kültürel kimlik üzerine ilginç bir diğer çalışması Berlin'de Kreuzberg Oranienstraβe'de görülebilir (Şekil A.81). Sanatçının 1994 yılında yaptığı *Evde/am Haus* adlı enstalasyonu, kültürel kimliğin en belirleyici ögelerinden birisi olan dil konusuna vurgu yapmaktadır. Yoğun olarak Türkler'in yaşadığı bu semtte Erkmen, bir binanın dış cephesine Türkçe'nin hikaye zamanı olan "–miş'li geçmiş zaman" eklerini yerleştirmiştir. Sanatçı binanın tüm cephesini kaplayan " –mişiz", "-müşler", "-müşsünüz", "-mişlerdi" şeklindeki ekler ile bir yandan Türkçe'ye özgü bir

dilsel, kültürel özelliğe dikkat çekerken, diğer yandan Türkler'in kendilerine kapalı, getto halinde yaşadıkları Kreuzberg'de yerli/yabancı durumunu tersine çevirmektedir. Erkmen yapıtını şöyle özetler:

> "Burada Kreuzberg'deki Türk toplumunun kendine özgü, kısmen izole yaşamlarını irdeliyorum. Çalışmam Türkçe'nin son eklerinden oluşuyor. Türkçe'deki eklerin çeşitliliği Batı dillerinde olmayan özel bir durum. Türkçe köklerini hikaye anlatma geleneğine salmış, çok katmanlı bir dil. Bu ekin adı da "hikaye zamanı". Hikaye zamanı tipik bir dil kullanımı, Türkçe'de bu zamanın kullanılmadığı günlük konuşma azdır. Bununla Türkler'in birbirleri ile nasıl yaşadıkları ve konuştukları da gösteriliyor. Son heceleri evin fasadına yerleştirdim, çünkü Berlin'de bilinmesi gereken bu dilsel özellik Batı dillerine yabancıdır. Bu iş gerçekte Almanya'da, somut olarak da Berlin'deki Türkler'e hazırlandı. Onlar Alman arkadaşlarına bu hecelerin ne olduğunu açıklayabilirler. Bununla yerli/yabancı ayrımı tersine dönüyor. Çoğunluğu kendi aralarında kapalı yaşayan Kreuzberg'li Türkler, bu iş dolayısıyla dışarı çıkabilir ve bir kez olsun bu dile yabancı Berlinliler'e bu hecelerin kendileri için ne kadar normal olduğunu açıklayabilirler." (Weibel, 1997)

Berlin'li Türkler'e ihtiyaçları olan ve kullanabilecekleri birşey vermek isteyen Erkmen, birçok kişinin kullanırken Türkçe'nin bu özelliğinin farkında olmadığını, çok katmanlı bir dil olan Türkçe'nin bu özelliğinin Türkler'in hikaye anlatmacı geleneklerine dayandığını vurgulamakta, ayrıca Türkçe bilmeyenlere de fasadın bir resim olarak görüneceğini söylemektedir.

1990'lı yıllarda Almanya'da üretilen sanat yapıtlarına bakıldığında 1970 ve 1980'li yıllardan oldukça farklı bir yapı ortaya çıkar. Birincisi bu dönemde, Türkiye'deki politikalara dair konular izlenmez, aynı şekilde Almanya'daki Türkler'in yaşamı da artık yapıtlara yansımamaktadır. Bunun yerine kültürel kimliğe ait çeşitli ögelerin daha dolaylı bir şekilde yapıtlarda yer ettiği ya da kavramsal yaklaşımların öne çıktığı izlenmektedir. Daha önceki politik tavır ve toplumsalcı yaklaşımın yerini kültürel kimlik, doğa, sanat, tarih, mekan irdelemeleri almıştır.

İkinci önemli fark, daha önceki dönemlerde ağırlıklı olarak görülen tuval resmi ve klasik heykel yerine bu yıllarda enstalasyon, video, aksiyon, performans gibi çeşitli farklı yöntemlerin kullanılmaya başlamasıdır. Küresel sanatın etkilerinin yoğun olarak hissedildiği bu dönemde, Türk sanatçıların da Alman ve uluslararası sanat piyasasına daha entegre olmaya ve sıklıkla büyük fuar ve bienallere katılmaya başladıkları gözlenmektedir.

1990'lı yıllarda dikkat çekici önemli bir olgu, yeni nesil Türk göçmenlerden bazılarının sanat sahnesine çıkmalarıdır. Almanya'ya işçi olarak gelen birinci neslin çocuklarından bazıları sanat eğitimi almış ve 1990'lı yılların sonuna doğru mezun olarak Almanya sanat piyasasında yapıtlarını sergilemeye başlamışlardır. Üzerlerine araştırmalar yapılan ve sosyolojik olarak Türk ve Alman kimlikleri tartışılan bu nesil, kendisini sanat yoluyla ifade etmeye girişmiştir. Almanya'ya göç sürecinde, Türkiye'den gelen ve bu sürecin ilk aşamasını yaşayan birinci nesil ile Almanya'da büyümüş, Türkiye'yi „hayali vatan" olarak yaşamış ve göçün otuz yıllık geçmişi üzerine konumlanan ikinci nesil sanatçıların yapıtlarına yansıyan özellikleri karşılaştırmak son derece önemli bilgiler vermekte, göç sürecinin geldiği aşamayı çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır.

Bu gençlerin kültürel kimlik üzerine araştırmaları dikkat çekicidir. Genç sanatçılar kendi algıladıkları biçimde Türkiye'ye bakmakta ve farklı bir kimlik üzerinden kültürel durumlarını irdelemektedirler.

Genç bir sanatçı olarak Nevin Aladağ ilk dönem çalışmalarında, Türkiye'nin kültürel tarihi ile güncel dünya arasında bağlantı kurmaya yönelen denemeler yapmıştır. Sanatçı 1998 yılında gereçekleştirdiği *Dans Eden Dervişler* adlı mekan enstalasyonunda, Anadolu'daki en büyük ve ünlü Sufi tarikatlerinden birisi olan Mevlevilik'i ele alır (Şekil A.82). Mevlevi dervişlerinin sema ayinlerine gönderme yapan Aladağ, dönen beyaz etek şeklinde kinetik heykeller yapmış, bu heykellerini ilk olarak Münih'te bir Techno Club'da, disko ışıkları altında sunarak dini ve felsefi bir dansı ironik bir biçimde bugünün çağdaş dans alanlarına taşımıştır. Sanatçı bir yıl sonra ise yapıtını bir Hristiyan sanatı müzesi olan Freising Diözesanmuseum'da sergilemiş, bir anlamda iki dini buluşturmuştur.

İslam'da hümanist bir yaklaşımı öne çıkaran Mevlevilik'i ele alması ile sanatçı bir anlamda İslam kültürünün bu yönüne vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda bu tarikatin dini ritüelinde yer eden dans temasına değinen Aladağ, dinler ve kültürler arasında farklı bağlamları sanat yoluyla ortaya koymakta ve bunu yaparken güncel sanat tekniklerini kullanmaktadır.

Aynı yıl yine ikinci nesil genç sanatçılardan birisi olan Nasan Tur, Offenbach'ta bir kilisede gerçekleştirdiği projesi ile bir anlamda farklı kültür ve dinler arasında iletişim çağrısı yapmaktadır. *Ezan* adlı projesinde Tur, yarısından fazlasını yabancı

nüfusun oluşturduğu Offenbach kenti merkezinde, bir Protestan kilisesinin kulesinden on gün boyunca, günde beş defa, beş dilde, bir şarkı söyleme performansı yapmıştır (Şekil A.83). Mikrofon yoluyla ezan gibi günde beş kez kuleden söylenen şarkı, tüm dinlerin ortak evrensel özellikleri olan sevgi, inanç, ümit, birbirine bağlılık ve insanlık üzerinedir. Tur bu metni önce Arapça, Almanca ve Türkçe olarak ezana yakın bir melodi ile söyler, daha sonra İtalyan, Musevi, Fransız, İspanyol, Amerikalı, Yunanlı ve Polonyalı gibi farklı ulus ve dinlerden farklı kişiler şarkıyı kendi dillerine çevirip kuleden okuyarak aksiyona katılırlar. Bu günler boyunca şarkı performansı, pozitif onaylamadan ve sevinçten, kayıtsızlığa ve aşırı redde kadar çok farklı reaksiyonlara sebep olur.

Ruhöfer'in aktardığına göre, «performans boyunca Tur, dinleyicilerin ilahileri nasıl anladığı ve algıladığı konusunda dinleyiciyle doğrudan iletişim halindedir. Tepkiler Hristiyan –ve Müslüman- kökten dincilerin reddinden, kültürel farkları kapatacak köprüler oluşturabilme ihtimallerini dile getiren olumlu ifadelere kadar çeşitlilik göstermektedir. Ne olursa olsun bu performans, aynı şehirde birlikte yaşayan farklı kültürlerin hayat tarzlarına olan tepkileri canlandırmıştır. Farklı kültürler arasındaki iletişimin temel reddi kırılmış ve bu kilise çevresinde kültürel miras üzerine sorularla canlı tartışmalara sebep olmuştur.« (Ruhöfer, 2003 : 27)

Sanatçının kendisinin belirttiğine göre, tüm dinlerde baskın bir rol oynayan müzik (ilahiler, şarkılar, ezan) duyguların harekete geçmesinde önemli bir araçtır. Tur da bu şarkı yoluyla kentte kuvvetli, enerjik ve duygu yüklü bir ortak his yaratmayı amaçlar (Tur, 2005). Söz konusu kilise şehir merkezinde olmasına rağmen cemaatinin azlığından dolayı fonksiyonunu kaybetmektedir, performans mekanla ilişkilendirilerek bu tinsel terkedilmiş yer ve çevreyi de konu alır.

Bu şekilde Tur, bir yandan var olan çok kültürlü durumu tespit ederken, diğer yandan kamusal alanı eşit şekilde tüm din ve uluslara açmakta, onlara farklı dillerde bir arada yaşama çağrısı yapmaktadır. Sanatçıların irdelemeleri insanları dinler ve uluslar üstü bir noktaya çekmeye eğilimlidir. Diğer bir deyişle sanatçılar bu sınırlayıcı kalıpları aşmayı ve evrensel iletişim yolları bulmayı önermektedirler.

İkinci nesil sanatçılardan bir diğeri İskender Yediler ise farklı kültürlerin bir araya geldiği başka bir iletişim mekanını konu alır. Sanatçı *AldiPlusLidle* adlı şişme heykelinde, Almanya'da en ucuz süpermarketler olan "Aldi", "Plus" ve "Lidle"

mağazalarının alışveriş poşetlerini kullanarak bir haç motifi oluşturur (Şekil A.84). Hristiyanlık motiflerini yapıtlarında sıklıkla kullanan Yediler, yapıtında haç motifi ile Batı tüketim toplumuna bağlantı kurar. Söz konusu mağazalar Almanya'daki Türkler'in en çok tercih ettikleri mağazalardır, diğer yandan tüm diğer yabancılar ve Almanlar için de ucuzlukları dolayısıyla tercih edilirler. Dolayısıyla tüketim için Almanlar ve yabancıların buluştuğu, bu grupların en fazla bir arada zaman geçirdiği mekanlar söz konusudur. Sanatçı ironik bir biçimde bu mekanları, "kültür alışverişi" (Kultur Austausch) mekanları olarak ortaya koyar ve bu arada tüketimin kutsallığına da gönderme yapar.

> "Burada Aldi, Lidle, Plus ucuz mağazalar. Herkes gidip birşeyler alıyor, bütün Türkler, bütün Almanlar, Kultur Austausch. Sadece normal Hristiyan sembolü olsun diye düşünmedim, böyle alışveriş torbalarıyla Kreuz form (haç formu), biraz alay olsun diye tabii. Aldi, Lidle, Plus çok kutsal, herkes gidip alıyor, hem zenginler, hem fakirler. Onlar aslında büyük bir sembol oldu Almanya'da, ona da "Gott Sei Dank" (Allah'a Şükür Olsun) diye yaptım. " (Yediler, 2007)

Bu dönemde sanat sahnesine çıkan yeni nesil sanatçıların artan yabancı düşmanlığına karşı kültürel farklılığı kültürel zenginlik olarak sanat yapıtları yoluyla ortaya koydukları, gerek din gerekse kültür alanlarında izleyiciyi düşünmeye, konuyu irdelemeye ve ilişki kurmaya sevk edecek yapıtlar ortaya koydukları görülmektedir.

5.3.3. Küresel Sanat: Yeni Eğilimler

1990'lı yıllarda göze çarpan önemli değişim, genel olarak sanatçıların Almanya'da da ağırlık kazanan küresel sanatsal eğilimlere yakın duruşlarıdır. Diğer bir deyişle bu döneme sanatın küreselleşmesi damgasını vurmuştur. Daha önceki dönemlerde Türk sanatçıların büyük çoğunluğu resim ve heykelde klasik biçimleri uygularken bu dönemde pek çoğu sanat dünyasında ağırlıklı olarak yer eden video, enstalasyon ve farklı yeni teknikleri kullanmışlardır. 1990'lı yıllarda bu değişim çok net olarak görülür. Sanatta irdeleme konuları ağırlıklı olarak toplumsal politik konulardan doğa, mekan, kamusal alan gibi konulara değişim göstermiştir. Belirli bir kavramdan yola çıkan sanatçılar yeni yöntemler kullanarak yapıtlar üretmişler, bu dönemde kavramsal sanat belirgin bir biçimde öne çıkmıştır.

Bu yıllarda doğanın sanat yapıtı ile ilişkisi ve doğa sanat etkileşimi sanatta önem kazanan konular olmuştur. Çeşitli denemeler görülür.

Tamer Serbay bu dönemden itibaren doğa konusunda çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Sanatçı 1990 yılında yaptığı *İsimsiz* adlı resminde tuval üzerine doğal malzemeler ekleyerek klasik boyama yöntemlerini aşmakta, kağıt ve bambu çubuklarını tekrarlayarak tuval üzerine yerleştirerek akrilik ile boyamaktadır (Şekil A.85). Serbay'ın tuval resmi geleneğini aşan bu yaklaşımı kısa süre sonra enstalasyonlara dönüşmüş, bir anlamda doğayı tuval üzerine ve iç mekana taşıyan sanatçı, daha sonraları yapıtlarını doğaya bırakma yoluna gitmiştir.

1999 yılında gerçekleştirdiği *İsimsiz* adlı enstalasyonunda Serbay yine 1980'li yıllarda göç hareketine gönderme olarak tuvallerinde boyadığı valiz motifini kullanmakta, ancak bu defa valizleri obje olarak yerleştirmektedir (Şekil A.86). Sanatçı dönüşümlü kağıttan oluşturduğu valizleri dört sıra halinde açık havada sıralayarak sanat yapıtını doğaya bırakır. Doğa ile direkt iletişim içinde olan sanat yapıtı zaman içinde yağmur, güneş, rüzgar ile değişime uğrar. Serbay yapıtının oluşum sürecini şu şekilde açıklar :

> "Bunlar saplı alışveriş çantaları, tamamen basit dönüşümlü kağıttan. Ben bunları satın aldım ve boyadım, biraz akrilikle karışık, bazısı biraz daha açık, bazısı biraz daha koyu boyanmış, özellikle böyle istedim. Bunların içini gazete kağıtları ile doldurdum, sonra büküp çanta formuna soktum, tellerle bağladım, bu şekilde bir obje oldu, artık alışveriş çantası değil. Açık havada bırakılacak ve etkilere açık olacak, renkler değişecek, toz toplayacak, tel izleri kağıtta kalacak vs. Zamanın akışında değişecek, yaşlanacak. Bu bir analog, nasıl dünyaya izsiz, hiçbirşeysiz geliniyor zamanla yaşlanılıyorsa bunlar da yaşlanacak ve ölecek.
>
> Çalışmalarımda önce bir enstalasyon yapıyorum, doğada bu malzeme değişiyor, bazıları bozuluyor, üzerlerinde birçok iz oluyor, sonra bunları alıyorum ve iki boyutlu çalışma yapıyorum. Doğa güçleri tarafından müdahale edilenleri kendi işlerimde kullanıyorum. Değişimden sonra bakıyorum, şu benim amacıma uyar deyip kendi resmimimi yapıyorum. Resim diyorum ama tekrar boyamıyorum, belki bazılarını kesiyorum yada belli biçimde bir araya getirip yapıştırıyorum, bu benim çalışmam oluyor.
>
> Önce çalışmayı buraya, doğaya yerleştirdim, hava ile değişecek. Zamanla bunları fotoğraflayacağım, bu fotolar bu enstalasyonun belleği olacak. Daima söylüyorum, bu çalışma bir insan yaşamı gibi, dünyaya gelen bebek gibi. Şimdi iş burada duruyor, kendini geliştiriyor, değiştiriyor, yaşlanacak ve sonra ölecek. Geri kalan malzeme ile biz çalışıyoruz ve onu işliyoruz, çektiğimiz fotoğraflar bir hatırlama, kanepe üzerinde asılı büyük anne ve baba fotoları gibi." (Lindhorst, 1999)

Doğa ile ilişkili yapıtlar üreten bir diğer sanatçı Ender Güzey'dir. 1980'li yıllarda doğadan topladığı hazır malzemeler ile objeler üretmeye başlayan Güzey, 1990'lı

yıllarda mistik temalar içeren heykel, proje ve performanslar da yapmaktadır. Sanatçı *Koşan Totem* adlı objesinde, doğadan bulduğu bir ağaç kütüğünü akrilik ile maviye boyamış ve üzerine kırmızı renk ile ele ele koşan karışık figürler ve semboller yerleştirmiş, böylece daha önce resimlerinde yarattığı meditatif kurguyu doğal objeleri üzerine taşımıştır (Şekil A.87).

Güzey'in bu yıllarda gerçekleştirmeye başladığı performansları doğa, tarih ve mitoloji ile ilişkilidir. Sanatçı 1996 yılında Münih Kültür Merkezi'nin avlusunda, bir festivalin açılışında iki binden fazla izleyiciye *Magna Mater* adlı performansını sunmuştur (Şekil A.88). Performansın temel düşüncesi evrenin dört ana unsurudur: ateş, su, toprak, hava. Ses, dans ve obje ile geçmişteki ve gelecekteki yaşamın dönüşümü sahnelenir ve bir "bütün" oluşur. Mekanın ortasında ana obje yer alır, sekiz metre yüksekliğinde soyulmuş ağaç kütüklerinden oluşan bir piramit. Bu yapı aynı zamanda bir çadırı andırır. Piramitin çatısının altında bir ton kum içeren torba asılıdır. Torbanın iz düşümüne büyük bir davul, piramitin ayakları arasına dört demir çanak ve bunların önüne birer davul yerleştirilir. Alanın köşelerine konan iki metre çapındaki gonglar sahneyi tamamlar.

Performans dört davulcunun çaldığı, giderek yükselen gong sesleriyle başlar. İzleyicilerin arasından ellerinde meşalelerle gelen iki kadın, iki erkek dansçı objenin ayaklarında yerlerini alırlar ve piramiti ateşe verirler. Ağaçlardan alevler yükselirken torbadaki kum akmaya başlar. Davulun üzerine akan kum kendine has bir ses oluşturur. Kum aktıkça davulun üzerinde gittikçe büyüyen bir tümsek oluşurken, çıkardığı ses azalır ve davullar aksiyona girer. Zamanla ritm ve ses yükselir, dans hızlanır, gösteri ekspressif bir görünüme girer ve bunların doruk noktasında performans sonuçlanır. Bir tonluk kumun akışı neticesinde merkezde oluşan büyük tümsek "doğuş"u simgeler. Performansın evrensel konusu kostüm ve maskelerle de görsel olarak tamamlanır.

Daha önce de belrtildiği gibi, 1990'lı yıllarda Almanya'da sanatta öne çıkan bir başka eğilim, giderek daha çok sanat projelerinin ve yapıtlarının kamusal alana taşınması olmuştur. Kentsel mekan ve kamuya açık alan bu dönemde önem kazanarak sanatçılar için bir sanatsal eylem alanına dönüşmüştür.

Almanya'da ve uluslararası sanat piyasasında en aktif Türk sanatçılarından birisi olan Ayşe Erkmen, 1997 yılında 1980'li yıllarda Almanya'da kamusal alanda

başlatılan önemli projelerden birisi sayılan "Skulptur Projekte in Münster 1997" (Münster Heykel Projeleri 1997) projesine davet edilmiştir. İkinci Dünya Savaşında yıkılan St. Paulus-Domes kilisesinin Batı fasadı ile ilgili üç proje sunan sanatçı, üçünün de kilise tarafından reddedilmesi sonrasında *Havada Heykeller* adlı bir aksiyon gerçekleştirerek dolaylı bir şekilde kilise alanını kullanma yoluna gitmiştir (Şekil A.89). Sanatçı projesini kentin merkezindeki kilise alanının anlamı ile ilişkili olarak tasarlamış ve heykellerini hava alanını kullanarak sunmuştur. Erkmen Münster Landesmuseum'un deposundan kilisenin tarihine bağlantı kurabilecek 15.-16. yüzyıla ait on üç taş heykel seçmiş, heykelleri bir helikopter ile yükseğe kaldırırarak şehir merkezi üzerinde bir tur attıktan sonra kentin ünlü katedrali üzerinde asılı olarak dolaştırmıştır. Sonrasında söz konusu heykel katedralin karşısında bulunan müzenin eski yapısının düz çatısı üzerine indirilmiştir. Sanatçı aksiyon için ilhamı, Frederico Fellini'nin 1959 yılına ait, İsa figürünü Roma üzerinde asılı olarak dolaştıran, „La Dolce Vita" adlı filminden almıştır. Erkmen'in işi kamusal alanda ilgi çekici bir örnektir. Aksiyon sansasyon yaratmış ve sanatçının dikkat çekip uluslararası alanda hızla tanınmasını sağlamıştır.

1990'lı yıllara gelindiğinde Azade Köker'in ele aldığı konuların çeşitlendiği ve sanatçının farklı ifade yolları geliştirdiği görülmektedir. Bu dönemde mekana ve mekanın tarihsel, kültürel ve çevresel koşullarına göre kavramsal nitelikli yerleştirmeleri öne çıkar sanatçının. 1997 yılında Berlin Teknik Üniversitesi Matematik Kütüphanesi Galerisi'nde gerçekleştirdiği mekan enstalasyonunda Köker bir dizi sandalyeyi yere dizerken, bir dizisini duvara, sanki dikilmiş gibi asar, gerçek ve ideal arasında bir bağlantı üretmeyi dener (Şekil A.90).

Türk sanatçıların bu dönem ürettikleri sanat yapıtları gerek konuları gerekse kullanılan farklı teknikleri ile büyük bir çeşitlilik göstermektedir.

Adem Yılmaz 1980'li yılların sonlarından itibaren *Pencere* adlı çalışmasında da görüldüğü gibi yeni bir fotoğraf tekniği uygulamaktadır (Şekil A.91). Daha önceki çalışmalarında mekan ve figür sorgulamalarını enstalasyon, heykel ve tuvalleri yoluyla yapan Yılmaz, yeni fotoğrafları ile mekandan şeffaf resimler oluşturmaya yönelmiştir. Sanatçı iki fotoğrafı üst üste yerleştirerek birbirine geçirmekte, yeni bir resim oluşturmakta, bu yolla mekanı görünmez kılarak sanal bir görünüm elde etmektedir. Resimde yeşil renk ile oluşturduğu dokulu bir fon üzerine bir pencere

fotoğrafı yerleştiren Yılmaz, derinliği olan, çok katmanlı ve dokulu bir kompozisyon ile hayali ve zamanlar üstü etki eden bir resim yaratmıştır.

İskender Yediler ise bu dönemde heykelinde yeni bir teknik geliştirerek plastikten şişme heykeller yapmaktadır. Bol canlı renkler, çocuksu figürler taşıyan yapıtları ile Pop-Art'a yakın duran sanatçı, 1999 yılında Bonn'da Römisches Landesmuseum'da gerçekleştirdiği *Havuz* adlı enstalasyonunda, bu heykellerinden birisini mekana göre tasarlamıştır (Şekil A.92). Yediler sergi mekanını tamamen turkuaz renkli plastik bir şişme havuz motifi ile kaplamış, üst kattan bakıldığında aşağıda bir havuz görüntüsü yaratmıştır. Havuzun ortasında üzerinde pembe bir palmiyenin olduğu yeşil bir adacık yer alır. Yüzeyde şişme heykeller şeklinde rengarenk neşeli figürler yayılmıştır; yunus balığı, deniz aslanı, kurbağa, penguen, deniz canavarı gibi hayvanlar ve deniz topu gibi nesneler havuz üzerinde dağılmıştır. Tepede ise şişme bir güneş heykeli asılıdır. Heykelin bütün görünüşü hem çok renkli hem de çok canlı bir ortam yaratmakta, izleyiciye eğlenceli bir havuz ortamı sunmaktadır. Bir zaman ölçer ile ayarlanan ortadaki yeşil ada, her yarım saatte bir sönmekte ve tekrar şişmektedir. Sanatçı bununla yapıtına dinamizm ve espri katar.

1990'lı yıllarda ayrıca, daha önce ağırlıklı olarak gerek Türk sanatçıların yaşadığı yer gerekse etkinliklerin yoğun olarak düzenlendiği kent olarak öne çıkan Berlin'in yanı sıra Almanya'nın diğer kentlerinin de daha etkin olmaya başladığı izlenmektedir. Berlin ilk tercih edilen merkez durumunu korumakla birlikte 1980'li yıllardan itibaren Frankfurt, Stuttgart, Köln, Münih kentleri de öne çıkmaya başlamış, bu kentlerde daha çok Türk sanatçısı yerleşmeye ve adlarını duyurmaya başlamışlardır.

1990'lı yıllarda Türk sanatçıları açısından önem kazanan bir kent Frankfurt olmuştur. Bu dönemde kısaca "Städelschule" olarak anılan Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi etrafında genç sanatçıların toplandıkları ve burada gittikçe daha aktif çalışmalar yapan bir grubun oluştuğu görülmektedir. 1980'lerin ortasından ve 1990'lardan itibaren bu okulda gerek ikinci nesil Türkler'den (Anny Öztürk, Sibel Öztürk, Nasan Tur) gerekse Türkiye'den yeni gelen sanatçılardan (Erdoğan Bulut, Talat Cengiz, Özcan Kaplan, Doğan Özdoğan, Ekrem Yalçındağ) eğitim alanlar vardır[42] ve sanatçılar bu Akademi'de 1967-1972 yılları arasında eğitim gören ilk Türk öğrenci olan Avni Koyun etrafında toplanmışlardır. Frankfurt'ta Koyun'un

[42] Bkz. Tablo A.1.

atölyesinin yer aldığı avlu etrafında bazı sanatçıların da atölyeleri bulunmakta ve avlu zaman zaman sanat etkinlikleri için de kullanılmaktadır:

> „Yavaş yavaş burada bu mekan oluştu, her gelene açık bir kapı oldu burası, önce politikacılar, sonra sanatçılar gelmeye başladı ve yeniden bir sanat ortamı kurulmaya başladı. 1981-1983 yılları arasında burası sokak gösterileri için hem salataların yapıldığı bir yer hem de sanatçıların buluştuğu yer olmaya başladı. 1981 ya da 1982'de Frankfurt'ta ilk video burada gösterilmişti. Avluda sekiz kişilik sanat atölyeleri var, hep beraber buluşup eylemler yapardık. O zaman Frankfurt'ta benden başka Türk sanatçı yok, bir bendim bu grup içinde Türk sanatçı. Radikal bir sanat ortamı oluştu burada, partiden bağımsız.
>
> 1986'da Kaplan geldi öğrenci olarak, onu yetiştirdim imtihanlara. Onun vasıtasıyla bir sinemacı arkadaşı tanıdım, Bulut'u tanıdım, ondan sonra baktık arkadaşlar gelmeye başladılar..." (Koyun, 2006)

Kuruluş tarihi 1828'e uzanan Städelschule, 1980'li yılların sonuna doğru bir değişim geçirerek klasik sanat öğretisinden ağırlıklı çağdaş sanat eğitimine yönelmiştir. 1987 yılında Akademi'de rektör olan Kasper König, hem yeni medya üzerine bir enstitü kurmuş hem de Almanya dışındaki ilişkileri ile Akademi'ye uluslararası bir yapı kazandırmıştır. Peter Kubelka ve Hermann Nitsch yanı sıra Danimarkalı sanatçı Per Kirkeby de burada ders vermeye başlamıştır. Film yapımcısı Mark Leckey, Willem de Rooiji ve Simon Starling'in de ders verdiği okulda, 1975'ten beri Thomas Bayrle de eğitim vermektedir. Schmidt-Wulffen'in deyimiyle König'in yönetiminde Akademi "bir dizel motor gibi iyi" işlemekteydi (Schmidt-Wulffen, 2007:57). Almanya'nın en küçük sanat akademilerinden birisi olmasına rağmen, yeniden yapılanması ve uluslararası açılımı ile Städelschule bu yıllarda tercih edilen, aktif bir kurum haline gelmiştir. Eğitimi özellikle çağdaş sanat ve yeni medya teknikleri, video, sinema, enstalasyon üzerine yoğunlaşan Akademi'de daha sonra disiplinler arası sanat alanında Ayşe Erkmen de ders vermiştir. Bazı genç Türk sanatçılar Erkmen'in öğrencisi olmuşlardır.

Bu arada belirtmek gerekir ki Almanya'ya sanatçı göçü bu dönemlerde de devam etmektedir. Ekrem Yalçındağ Türkiye'de eğitim aldıktan sonra, 1994 yılında Frankfurt'a gelerek eğitimine Städelschule'de devam eden sanatçılardan birisidir. Yalçındağ'ın yapıtları tuval resmi üzerinde yeni yaratıcı denemeler sunmaktadır.

Türkiye'de Postmodernizm ile ilgili araştırmalar yapan Yalçındağ, Almanya döneminde bezeme (ornament) konusunu incelemeye başlamış ve bu alanda kendi üslubunu oluşturmuştur. Sanatçının 1997 yılında yaptığı *İsimsiz* adlı resminde,

bezeme olarak kullandığı yaprak motifinin geometrik kare ve daire şekilleri üzerinde kılcal damarlar şeklinde işlendiği görülür (Şekil A.93). Sarı, mavi, pembe renkli kare alanlar üzerine, farklı boylarda siyah daire formları yerleştiren sanatçı, aynı motiflerin tekrarlanması ve dağılımı ile sonsuzluk hissi yaratmakta, ayrıca daireler boşlukta dolaşıyormuş şeklinde algılanmaktadır. İnce uçlu fırça ile her bir detayı ince ince işleyen sanatçı, kabartma yaprak motifleri ile de tuval yüzeyinde bir derinlik yaratarak üçüncü boyuta açılım sağlamaktadır.

Çeşitli bezeme motiflerini, farklı tekrarlamalı kompozisyonlar halinde tuvaline uygulayan sanatçı İslam ya da Doğu bezemesi diye bir ayrım yapmadığını, yararlanabildiği genel bir arşiv olarak hem Doğu hem de Batı'ya ait motifleri resimlerinde kullandığını belirtmektedir:

> «Almanya'da benim için «ornament » konusu çok önemli olmaya başladı. Türkiye'de postmodernle çok fazla ilgilenmeye başlamıştım, bu yüzden resimde kurgu, farklı dünyalardan gelen görselliklerin tek bir yüzey üzerinde birleşmesi beni otomatik olarak oraya götürdü. Ama ornament daha sonra konu olarak burada benim işlerimde yer etmeye başladı.
>
> Aşağı yukarı otuz kadar farklı stilize ettiğim motif var ve bunlar sürekli tekrar ediyor, bir şekilde her seferinde yeniden çiziliyor. Hepsi her seferinde yeni, hiçbirinde şablon yoktur, yani tamamen serbest, her seferinde yeniden çiziyorum, dolayısıyla her seferinde yeni oluyor. Aşağı yukarı o otuz motif birbirini tekrar ediyor, öyle ya da böyle yani başka bir şekilde. Otuz olunca da neredeyse her motif bir harfe denk geliyor gibi oluyor, ama öyle ekzotik birşey yok tabii. Renk önemli, mesela ten rengi kullanıyorsam onun bir karşılığı var, her ne kadar monokrom da olsa monokrom soyut da olsa rengin isminden dolayı o resmin nesnel çağrışımı, karşılığı var. Kamuflaj resimleri var mesela, bir de resmin rölyef, obje karakterinde olması. Böylece düz bir resim değil, dokunulabilir yüzey resmi, resimle heykel arası, üç boyuta geçişli bir imaj var.» (Yalçındağ, 2006)

Aynı yıl yaptığı *İsimsiz* adlı diğer yapıtında bu kez Yalçındağ, yuvarlak biçimli bir tuval kullanarak ince uçlu fırçası ile ard arda renk halkaları çizmiştir (Şekil A.94). Beyaz, pembe, mavi, yeşil, mor, sarı, siyah, turuncu renklerden birbiri ardına yinelenen daireler ilginç bir renk sıralaması ve form oluşturmaktadır. Sanatçı iç ve dış formun birbirine uyumlu olduğu bir resim yaratmıştır. Yalçındağ renk, form ve dokuya dayalı yapıtları ile Almanya sanat çevresinde büyük ilgi uyandıran genç sanatçılardan birisidir.

5.3.4. Birinci Nesil Sanatçılar: Soyuta Dönüş

Daha önce belirtildiği gibi, birinci nesil sanatçıların yapıtlarında 1980'li yılların ortalarından itibaren bir değişim izlenmeye başlamıştır. Gerek sanatçıların politik, toplumsal konulardan kişisel ya da evrensel temalara yönelmeleri gerekse üslup değişimleri ile ortaya çıkan bu dönüşüm, 1990'lı yıllarda açıkça belirginlik kazanmıştır. Genel bir ifade ile bu sanatçıların figüratif resimden soyut resime yöneldiklerini söylemek mümkündür[43]. Bazı sanatçılar daha önce işledikleri konuları ele almakla birlikte farklı biçimler veya boyama tekniklerine yönelmişler, bazı sanatçılar ise yeni temalar üzerinde çalışma yoluyla yenilik yaratma çabasına girmişlerdir.

1970'li yıllardan itibaren sanatçıların aralıksız ele aldıkları temalardan birisi coğrafyası, gelenekleri, yaşam güçlükleri, insanıyla Anadolu olmuştur. 1990'lı yıllarda da bu konunun aynı sanatçılar tarafından ele alınmaya devam ettiği, ancak ifade tarzının değişerek yeni teknik denemelere girildiği ve soyutlamaya yönelik bir tavrın öne çıktığı görülmektedir.

Mahmut Celayir'in *Manzara* adlı enstalasyonunda bu üslup değişimi net olarak izlenmektedir (Şekil A.95). Daha önce olduğu gibi yapıtlarında memleketi olan Doğu Anadolu'nun dağlık coğrafyasını görselleştiren Mahmut Celayir, yeni teknikler uygulamaya başlamıştır. Sanatçı bu dönemden itibaren bölgenin coğrafyasına gönderme olarak kullandığı çalı motifini tuval ve fotoğraflarında tekrarlama yoluna giderek soyut bir yaklaşım sergilemiştir. Daha önce puantilist bir teknikle tanınan dağlık arazi yerine, bu resimde soyut renk lekeleri tekrarı izlenmektedir. Ayrıca sanatçı daha önceki resimlerinde tuval üzerine boyadığı mira motifini bu kez obje olarak tuvaline yaslamış ve resmin önünde yere koyduğu taş parçaları ile bölge coğrafyasına bağlantı kurmuştur. Bu şekilde sanatçı boyama üslubu yanında tuval resminden enstalasyona geçiş yapan bir yaklaşım göstermektedir.

Başlangıçtan itibaren yapıtlarında Anadolu çiftçisinin zorlu yaşam mücadelesi ve Anadolu coğrafyasını ele alan Mehmet Güler, 1980'li yılların sonundan itibaren Türkiye'nin kıyı bölgelerinde yazın yaptığı tatillerde turistik bölgelerde, Almanya'dan sonra Türkiye'de karşılaşan bu iki kültürü, yani bir araya gelen Doğu

[43] Bu konuda İsmail Çoban istisna oluşturur:.Sanatçının 1990'lı yıllarda "Hakim", "Karar" gibi isimler taşıyan halen politik göndermeli işler ya da 1970'li yıllarda olduğu gibi Nazım Hikmet'in şiirlerine gönderme yapan yapıtları vardır.

ve Batı kültürlerini gözlemlemiş, resimlerinde bu farklı kültürlerin karşılaşması, diyaloğu ve aralarındaki kontrastları ele almaya başlamıştır. Daha önceki yapıtlarında geniş renk alanları arasında küçük figürler şeklinde tasvir edilen insanlar, artık bu dönemde tamamen soyut renk lekelerine dönüşmüştür. Sanatçı zaman zaman figürler kullansa da bunları çizgiler halinde, belirgin olmayacak şekilde renk lekeleri içine yerleştirmektedir.

Güler'in *Güneş Tadı* adlı resmi Batılılar için Türkiye'yi tercih sebebi yapan güneşi ve sıcak iklimi konu almış, sanatçı bu bölgelerde karşılaşan farklı kültürlere sahip kişileri sarı, kırmızı gibi birbirine geçmiş sıcak renk lekeleri halinde tasvir etmiştir (Şekil A.96). Renk lekeleri içinde çizgisel olarak yerleştirilen çıplak figürleri ve beyazlar açıklığı simgelerken, siyah kapalılığa ve farklılığın gerilimine işaret etmektedir. Bu yıllarda sanatçının "Diyalog", "Söyleşi", "İlk Karşılaşma" adlı pek çok resmi bu farklılığın birlikteliğini irdelemektedir.

Seyyit Bozdoğan'ın 1998 yılında yaptığı *Şehirde Yaşam* adlı resmi, figüratif realizmden soyut resme geçişi gösteren iyi bir örnektir (Şekil A.97). Sanatçı kentsel yaşamı bireyselliğin getirdiği bir yalnızlık olarak yorumlamakta, kontürler halinde çizdiği figürlerinin üzerini yer yer çeşitli renk lekeleri ve dokularla kapatarak soyutlamaya yönelmektedir. Resimde oturan ve ayakta bir figür görülmekle birlikte kompozisyona renk lekeleri ve dokular hakimdir. Sanatçının 2000'li yıllarda yaptığı resimlerinde kompozisyonlarda figürün tamamen yok olduğu, soyut anlayışın tam anlamıyla yerleştiği görülmektedir.

Hanefi Yeter ve Azade Köker'in ise yapıtlarında bu yıllarda da figürden kaçınmadığı ancak üsluplarında ve ele aldıkları konularda belirgin değişiklikler olduğu izlenmektedir. 1970'li ve 1980'li yıllarda işçiler, Almanya'daki Türkler ve Türkiye'deki siyasi durum gibi toplumsal konuları en çok ele alan sanatçılardan birisi olan Hanefi Yeter'in 1990'lı yıllarda bu konulardan kaçındığı, kentsel yaşam, doğa, çevre kirliliği, teknolojik gelişmeler gibi evrensel konular ile daha içsel temalara yöneldiği, ayrıca yeni işleme teknikleri geliştirdiği görülmektedir.

Sanatçı 1995 yılına ait *Aynada* adlı yapıtında ayna karşısında süslenen bir kadını tasvir etmiştir (Şekil A.98). Ahşap üzerine uyguladığı resminde Yeter sol tarafta çiçek bezemeli bir zemin üzerinde bir ayna resmeder, aynaya kadının yüzü yansımıştır. Sağ bölümde ise yine çiçekli bir giysi taşıyan bir kadın figürü görülür.

Kadın figürü, ahşap oyularak boş ve dolu kontürler halinde işlenmiştir. Yeter bu dönemde Doğu'nun köklü ahşap oymacılık geleneğini resminde yeni bir eleman olarak kullanmaktadır.

Azade Köker'in ise bu dönemde daha önceki kadın figürlerinin yerini şeffaf kadın bedenleri şeklinde biçimlendirdiği heykelleri almıştır. Sanatçının toplumda kadının yeri üzerine irdelemeleri devam etmekle birlikte formlarında bedensel araştırmalar ön plana çıkmıştır. Sanatçı *Şeffaf Sınırlar* adlı heykelinde bir elbise içinde başı olmayan kadın bedenlerini şeffaf olarak betimlemiş ve elbise askısına asmıştır (Şekil A.99). Bu şekilde Köker, aynı zamanda kadının meta olarak görülmesine eleştiri getirmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi, bazı sanatçılar sanat yaşamlarında sanatın biçimsel sorunlarını irdelemeyi tercih etmiş ve bu yönde yapıtlar ortaya koymuşlardır. "Sanat için sanat" tercihini yapan sanatçılardan birisi olan Bekir Sami Çimen, Almanya'da olduğu dönem boyunca soyut resimler yaparak tuval yüzeyinde renksel geçişler üzerinde çalışmıştır (Şekil A.100).

Yunus Tonkuş bu dönemde keman ve kontrbaslar serileri yaparak sanat tarihsel bir bağlantı kurmakta ve kübizmi irdelemektedir. 1996 yılına ait *Keman III* adlı heykelinde, keman formu parçalara ayrılarak biçim bozma yoluna gidilmiştir (Şekil A.101) Tonkuş heykelin biçim ve hacim sorunsallarını ele almayı tercih etmektedir.

5.3.5. Sanat Tarihsel Değerlendirme

1990'lı yıllar değerlendirildiğinde iki önemli olay öne çıkmaktadır: İki Almanya'nın birleşmesi ve küreselleşme.

3 Ekim 1990 tarihinde iki Almanya'nın resmi birleşmesi sonrası uzun yıllar farklı ideolojiler ve kültür politikaları ile yönetilen Doğu ve Batı'nın bir araya gelmesi, kurumların ve sanatçıların birbirine uyumu gündemi oluşturmuştur. Anlaşmada yeni oluşan federal bölgelerde kültürel özün zarar görmemesi konusu gözetiliyor ve bunun için üst düzeyde finansal destek sağlanması öngörülüyordu. Ancak kısa zaman sonra uygulamada iki ülkenin temel mantık farklılıkları kadar, bölünmüş Almanya'daki kültür işletmelerinin de farklılığı ortaya çıkmıştır. Federal Almanya'daki yüksek kültür ve günlük kültürün gelişmiş yapısı DDR'da oluşmamıştı. Orada popüler kültür asıl olarak işlevsel ya da sendikal düzlemde organize olmuş ve elverişli kültür evleri ya da gençlik kulüplerinde yapılmaktaydı.

DDR'da yüksek kültür olarak anlaşılan şey devlet tarafından yönetilen, sanatçılar ve edebiyatçıların hatırı sayılır şekilde öncelikli görüldüğü entelektüel elit alandı.

Birleşme sonrası Batı ve Doğu Almanya'nın kültür politikaları üzerine tartışmalar alevlenmiş, sanatçılar da bu tartışmalara katılmışlardır. Batılı sanatçılar devlet destekli Doğulu sanatçıları, özellikle DDR'ın ünlü dört ressamı Werner Tübke, Willi Sitte, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer'i, SED'in resmi doktrinini uygulamakla suçlamışlardır. 1990 yılında Georg Baselitz sanat dergisi Art ile bir röportajında, DDR'da gerçek sanat üretiminin olmadığını, önemli tüm sanatçıların erken dönemlerde DDR'ı terkettiklerini belirtmekte, daha da ileri giderek DDR'lıların sanatçı, ressam olmadıklarını, hiçbirinin tek bir resim yapmadığını söyler; onların restorasyon için çalıştıklarını ama hiçbir yenilik ortaya koymadıklarını, Doğulu sanatçıların DDR sisteminin programının bir parçası ve bir ideolojinin propagandacıları olduklarını ileri sürer.

Bununla birlikte sanat tarihçiler bunun aksine DDR'da sanat üretiminin bu kilitlenmişlik ve sansür sınırlamaları altında başarılarak kendine özgü ifade, sanat kalitesi ve duruma özgü bir gerçeklik yarattığını belirtmektedirler.

Bu şekilde DDR'dan gelen yaşlı sanatçılar kendilerini suçlamalar ve güç bir durum içinde bulurlarken DDR'ın son dönemlerini yaşayan ve devlet emrinden çıkarılan birçok genç sanatçı, Batı sanat piyasasında ve pazar ekonomisine dayanan serbest sanat sahnesinde 1990'lı yıllarda hızlı bir çıkış yolu bulmuşlardır. Bu sanatçılar kendilerine sunulan teşvik programlarından yararlanmış, uzun dönemli yurt dışı burslarından faydalanmış ve DDR döneminin bağlantılarından ve nostaljik modundan daha kolay çıkmışlardır.

Bu genç sanatçılardan birisi Neo Rauch'tur. Neo Rauch eğitiminin son yıllarını var olan Sosyalizm yönetimi altında tamamlamış, Leipzigli profesörler Bernhard Heisig ve Arno Rink'in öğrencisi olmuştur. Sanatçının erken resimleri şiddetli expressifliği ile yüksekokulun o zamanki öğrenci ruhunu gösterir. Dönüş (Wende) sonrası Rauch pek çok Doğu Alman meslektaşı gibi kendine özgü bir resimsel ifade aramış ve Doğu Alman kuşatılmış bölge sosyalizminin anıları ile kendisini somutluk ve soyutlama arasında yeni bir resimde konumlandırmıştır. Rauch rengin atmosferik etkisini kullanarak çocukluk ve gençliğinden mitleri ütopik bir potansiyelle bugüne taşır, ancak kayıpları kurtarmak ya da idealize etmek amacını gütmeden kendi kimliğinin

parçası olan yapı taşlarını kaybetmemek yoluna gider. İzleyici Rauch'un homojen resim mekanında soyut ve somut parçaları, dinamik ve yavaşlatılmış itkiyi, hayal edilen uzaklığı ve endüstriyel soğukluğu, monokromi ve renkliliği, yüzeysellik ve mekan derinliğini bir arada izler. Onun stili Sosyalist Realizm'e dayanırken bir yandan Amerikan mizahından etkilenir, kavramsal olarak Sürrealizm'e yakın durur.

Raffael Rheinsberg duvarın yıkılışından sonra Batı Almanya'dan Doğu'ya yönelen ilk sanatçılardan birisidir. Rheinberger, özellikle DDR ilişkilerini yansıtan şeylerden izler sürerek envanter çıkarma yoluna gitmiştir. Sanatçının 1991 yılına ait *H1 bis H5* adlı enstalasyonu, DDR'da kışın okullar ve açık alanlarda yangın musluklarının işaretlenmesinde kullanılan taşları bir tabur gibi dizerek DDR sistemini irdeler.

Bu arada DDR politikalarından bağımsız hareket eden alt kültür edebiyat ve sanatçıları, ilk olarak 1997 yılında Berlin'de „Boheme und Diktatur in der DDR" (DDR'da Bohem ve Diktatör) sergisi ile ciddi olarak ele alınmıştır. Yine Eckhart Gillen'in düzenlediği sergi „Deutschlandbilder" (Almanya Resimleri) ilk defa Alman sanatını 1945 sonrası Doğu ve Batı Almanya gelişimi olarak ele almış ve bölünmüş ülkede ortak gelenekten gelişen yakınlıkları araştırmıştır (Thomas, 2002: 450 vd.).

1980'li yılların sonlarından itibaren Federal Almanya'da holocaust, Nazi geçmişi konularının işlenmesi ve tarihçiler tartışması öne çıkmış, bu tartışmalar sırasında Yahudiler'in daha önce görülmemiş şekilde takip edilmeleri Almanlar'ın politik ve ahlaki suçu olarak tespit edilmişti. 1980'li yıllarda Anselm Kiefer'in *Märkischer Sand* ya da Hanne Darboven'in *Für Rainer Fassbinder* gibi çalışmaları ile bu tarih tartışmaları yanında sanat da bağımsız bir yer alarak, ülke içinde ve dış ülkelerde yakın geçmişin sorumluluğunu üzerine almaktaydı.

Birleşmenin ilk zamanlarında tartışmalar "deutschsein" (Alman olmak) üzerine yoğunlaşmıştır. Erasmus Schröter'in *Warbuilding* adlı fotoğrafları, Normandiya'da İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma Atlantik Duvarı silahlı kuvvetlerinin barınak kalıntılarını ele alarak, estetik alanda suç bilincinde tarih işlenmesinin 1990'lı yıllardaki bir örneğini gösterir. Savaş izlerinin estetik sahnelenmesi ile Schröter Almanya'da savaş romantiğinin parçalayıcı tarihsel bir anını alıntılamış, bunu yaparken ışık ve sanatsal kurgu ile kalıntıyı estetik objeye dönüştürmüştür. Schröter'den farklı olarak Neo Rauch ya da Cosima von Bonin'in yapıtları ise çizimle oynanan oyun ile bilinçli olarak boşluğa giden bir anlam veriyordu. İki

sanatçı da bölünmüş Almanya'da iki farklı sistem devletindeki eğitimlerinin resim geleneklerini alarak kendi tarzlarını oluşturmuşlardır (Lange, 2006: 34).

Birleşme sonrası Alman tarihi kadar kimliği de sanatçıların sık ele aldığı konular olmuştur. Hans Haacke 1993 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği *Germania* adlı enstalasyonunda Nazi geçmişine göndermede bulunur. Enstalasyon klasist üsluptaki Nasyonal Sosyalist bir yapı içinde, mekanların çatlamış ve birçok parçalara ayrılmış mermer zemininden oluşur, kırıklar kümesinin üzerinde gerideki apsis duvarında büyük harflerle GERMANIA kelimesi okunur. Pavyonun fuayesinde Hitler ile Mussolini'nin, birlikte 1934 yılında Venedik Bienali'ne girişlerinin fotosu gösterilir. Aynı yerde dev bir altın kaplama madeni Alman Markı dikkati çeker, sanatçı sanat, para ve politikanın tekrar geri dönen öldürücü birlikteliğine bağlantı kurar. Çalışma *Bodenlos* (zeminsiz) alt başlığını taşır, "Wende" (dönüş) ve tekrar birleşme sonrası bir ulusun durumu için metafor olarak tasvir edilir.

Bienal açılışından az bir zaman önce, üzerinde Katharina Sieverdings'in bıçak saplanmış portre fotosunun olduğu beş yüz büyük afişi dikkati çekmiştir. Metafor olarak resmin üzerindeki bir yazı "Deutschland wird deutscher" (Almanya Alman oluyor) yazar; Sieverdings'in afişi büyük bir hassaslık ile gizli bir tehlikeye, yeni bir nasyonalist ideoloji potansiyeline işaret eder.

Sigmar Polke ise *Vor-ort-Sein, Germania* adlı yapıtını 1998/1999 yılında Reichstag binasının giriş salonuna yerleştirir. Yapıtında nasyonalist sembol olarak Niederwald Anıtı'ndan alıntı yapan sanatçı, bunu ironik bir dekorda Alman Kaiser Reich'a alegori yaparak kullanır.

1995 yılında ilgi çekici bir sanat projesi, Alman parlamentosunun örtülmesi aksiyonu olmuştur. Jeanne-Claude ve Christo çiftinin projesi olan *Verhüllter Reichstag* (Örtülü Reichstag) ile sanatçıların projesi yirmi beş yıl sonra gerçekleşmiş olur; projeye başta Helmuth Kohl ve Wolfgang Schäuble olmak üzere çok sayıda sağcı parlementer karşı çıksa da uzun tartışmalar sonrasında oylama sonucu projenin gerçekleştirilmesi az bir farkla kabul edilmiştir. 100.000 m2 ateşe dayanıklı polypropylen örtü ve alüminyum tabaka ile binanın örtülmesi 17-24 Haziran arası tamamlanmış ve 7 Temmuz'da sökülmeye başlanmıştır. Aksiyon sırasında beş milyon ziyaretçi olayı izlemiştir. Parlamentonun örtülmesi bir yandan mimari formların algılanmasını

değiştirirken, diğer yandan yeni Federal Alman Cumhuriyeti'nin politik aidiyeti tarihi karşısında temizlenmiş olarak gösteriliyordu (Lange, 2006: 36).

Bu dönemde Türk sanatçıların yapıtlarına bakıldığında genel olarak sanatçıların politik duruştan uzak oldukları söylenebilir. Alman tarihi ve geçmişi, birleşme gibi temalar genel olarak Türk sanatçıların yapıtlarında izlenmemekle birlikte, bu konuda istisna oluşturan sanatçı Hanefi Yeter'dir. 1990'lı yıllarda Yeter pek çok Alman sanatçı gibi, gerek Almanya'nın tarihi gerek duvarın yıkılması gerekse de yeniden birleşmeyi ele alan resimler yapmış, bu konuda sergiler açmıştır (Şekil A.75, Şekil A.76, Şekil A.77).

Bununla birlikte Almanya'nın kendi kimliğini irdelediği bu dönemde, Türk sanatçıların da bu tartışma içinde kendi kültürel kimliklerini ele almaya başladıkları söylenebilir. Ulusal ve melez kültürler üzerine yapıtların ortaya çıkışı Almanya'da tarih ve Alman kimliği tartışmalarının yapıldığı döneme denk gelmektedir (Şekil A.79-83).

Doğu Batı birleşmesi ile Batı Almanya'ya Doğu'dan çok sayıda sanatçı gelmesi, bu sanatçılara özel teşvikler sağlanması var olan sanat piyasasında önemli değişiklikler yaratmış, bu durum Türk sanatçıları da olumsuz etkilemiştir. Pek çok sanatçı 1970 ve 1980'li yıllardaki verimli ortamın birleşme sonrası yok olduğunu belirtmektedirler.

Almanya'daki gelişmeler bir yana 1990'lı yıllarda sanata damgasını vurmaya başlayan olgular küreselleşme ve teknolojik gelişim olmuştur. Küreselleşme yayılarak çeşitli alanlarda dünyayı etkilemekte ve farklı ülkelerde ortaklaşa yaklaşımlar yaratmaktadır.

Ekonomi dünya çapında artarak küreselleşirken ve dijital teknoloji tarafından kontrol edilirken birleşen Federal Almanya'da sosyal ve günlük yaşam kendini hızla değiştirmiştir. Kıtalar arası bilgisayar programları tarafından yönetilen teknoloji toplumu, artan bir şekilde ulusal kültürün bölgesel özelliklerini aşındırmış ve uluslararası yönlenmiş bir sanat ve eğitim eliti, globalleşmiş kültür iletişiminden oluşan hibrid, karışık formları, bölgesel ve bir yere bağlantılı olan formlara tercih etmiştir. 1990'lı yıllarda hem küresel ağlarla bağlanmış hem de yerel özelliklerle donanmış moda akımları ve müzik stilleri ile kendini ifade eden bir gençlik kültürü gelişmiştir. Bu popüler kültür akımları dünya çapında Musik-TV kanalları ve Newyork, Londra, Paris, Berlin, Moskova ya da Tokyo'dan aktüel trendleri haber

veren sahne magazinleri yoluyla dünya çapında izlenmiştir. Trendler arası akıcılık ve değişim çok büyük bir hız taşımaktadır. Bu trendler dolayısıyla –müzik tercihleri ve moda akımları- oluşan dil formları, baskın gençlik kültürü dışında kalan nesiller için şifresi güç çözülebilir bir durum gösterirken ve geleneksel çevre sınıflandırma ya da rol ayırmaları artık genç neslin kimlik donanımında etkili değildir. Onların kişisel kimliklerini ulusal göndergeler giderek daha az biçimlendirmektedir.

Bunun yanında televizyon kültürü tarafından oluşturulan resim medyumunun baskınlığı, günlük yaşamın her alanında etkili olmuştur. Burada resmin sadece bilgi değerine dikkat edilmiyor, bilakis estetik, dekoratif ya da teatral kullanımı değerlendiriyordu. Bu yüzden ekonomi ve kültür arasında resimlerin (tasvir, sembol, görüntü, temsil) yoğun bir kullanım değiş tokuşu olmuştur (Thomas, 2002: 450 vd.).

Bu gelişmelerin sanatçılara sağladığı özgürlük sanat yapıtlarında çok yönlü izlenmektedir. Küreselleşmenin Türk sanatçıları da etkileyerek tamamen yeni sanatsal yaklaşımlara götürdüğü izlenmektedir. Pek çok sanatçı klasik tuval resmi ya da heykel anlayışından uzaklaşarak yeni açılımlar göstermektedir. Ele alınan konular gibi kullanılan sanatsal üslup ve teknikler de küresel eğilimlere yakınlık göstermektedir.

Tamer Serbay 1990'lı yıllarda tuval resminden Land Art'a dönüş yapmış ve doğa ile sanat yapıtının bire bir ilişkisini yapıtlarında kullanmaya başlamıştır (Şekil A.85, Şekil A.86, Şekil 6.41). 1980'lerin sonuna doğru doğal malzeme olarak kağıt ve bambu çubuklarını tuvallerinde kullanmaya başlayan sanatçı, bu dönemde galeri mekanından dışarı taşarak yapıtını doğaya bırakmakta, değişimini izlediği kağıt malzeme ile metaforik olarak insanın doğa içindeki varlığı ve değişimine bağlantı kurmaktadır. Bu yaklaşım bazı Alman sanatçılar tarafından da bu dönem de kullanılmaktaydı. Tamer Serbay'ın ziraat eğitimi alması gibi, kendisi de başka bir disiplinden gelen –tıp eğitimini tamamlayan- Wolfgang Laib, dönemin moda ruhu olan sanat yoluyla güncel dönemin eleştirisini yapmaktan uzak durarak kendi kişisel sanat tarzını ortaya koymuş ve doğa yoluyla sanatta karar kılmıştır. Laib 1980'li yıllardan itibaren sürekli doğada çiçek polenleri toplamakta ve bu polenleri bir halı ya da küçük tepecikler formunda sergilemekte, balmumunundan güzel kokan heykeller yapmakta, beyazlatmak için derelere süt dökmek gibi aksiyonlar gerçekleştirmektedir. Sanatçı için Batı medeniyetinin tüketiminden kendini

uzaklaştırmak ve Uzakdoğu yaşam felsefesinin meditasyon uygulamalarında kendini bulmak sanatsal eylem olmuştur.

Laib gibi heykeltraş Abraham David Christian da doğaya yakın durarak kırılır kağıt heykeller yapmaktadır. Sanatçının heykelleri arkaik ve meditatif karakter göstermekte, antik tapınaklara, kase ve kaplara, totem stellere ve gemi modellerine yakınlık göstermektedir.

Doğa ile ilişkili çalışmalar yapan ve meditatif bakış açısı taşıyan bir sanatçı da Ender Güzey'dir. Güzey 1990'lı yıllara gelindiğinde önceki dönemin hazır malzeme ile yaptığı objeleri yanı sıra performanslar da yapmaya başlamıştır (Şekil A.87, Şekil A.88, Şekil 6.30). Sanatçı gerek *Nuh'un Gemisi* gerekse *Magna Mater* adlı performanslarında doğanın temel elementleri hava, su, ateş, toprağı meditatif bir kurgu içinde kullanmakta, ayrıca performanslarına dans ve müziği de dahil etmektedir. Güzey'in, bu dönemde Türk sanatçıları içinde performans yapan tek sanatçı olduğunu belirtmek gerekir. Bu yapıtlarında müzik, resim, obje, dans ve müziği bir arada kullanmasıyla sanatçı Bütünsel Sanat (Gesamtkunstwerk) anlayışının da ilk uygulayıcılarından birisi olmuştur.

1993 yılında Almanya'ya giden Ayşe Erkmen ise mekan ile ilişkili ve kavramsal çalışmalar ortaya koymaktadır. Sanatçı galeri ya da açık alan olsun yapıtın sergileneceği mekana bağlantılar kurarak yapıtlarını gerçekleştirmekte, mümkün olduğunca var olan malzemeyi kullanarak, dönüştürerek izleyiciyi bilinen mekanlarda farklı düşünce yollarına sevk etmeyi denemekte, bu sırada bir sınırlama koymaksızın çok farklı ifade yolları seçmektedir. *Havada Heykeller* adlı çalışmasında helikopterler ile heykeller taşıyarak aksiyon yapmayı ve kent merkezine tarihi ile bağlantılı bir bakışı vurgulamayı seçen sanatçı (Şekil A.89), *Ev*'de DAAD galerisinin bir odasının floresanlarını aşağı indirerek mekanın fonksiyonel değişimini enstalasyon olarak sunar (Şekil 6.22), *Portiport* adlı enstalasyonunda ise klasik dönem mimarisine ait girişleri bugünün dünyasının detektörlü güvenlik kapılarını yerleştirir (Şekil 6.23).

Ayşe Erkmen gibi Alman sanatçılardan Günther Förg ve Gerhard Merz gibi bazıları da mimari, mekan ve sanat arasında ilişki kurarak çalışmalar ortaya koymaktadır. Merz, 1987 dokumenta 8 de, „vittoria del sole" adlı çalışmasında mekanda resim ve büyük çerçevelerde kırmızı monokrom resimler ile Malevich'e de bağlantı kurarak

mekanla ilişkilenirken, Günther Förg Merz'e benzer olarak duvar resimsel çalışmalarında mimari, resim ve fotoğrafa toplu bakış ile kültür tarihsel yansımalar sağlar, sadece sanat ve fotoğraf değil bilakis edebiyat, film ve müziğe uzanır.

Almanya'daki Türk sanatçıları arasında bu dönemde henüz kullanılmamakla birlikte, Almanya'da video enstalasyonlar 1980'li yıllardan itibaren artarak öne çıkmaya başlamıştır. Video enstalasyonlar ile sanat yer ve zaman sınırlamasını kaldırmış ve filmsel bir eş zamanlılık ile çok yönlü bir enstrüman elde edilmiştir. Mekansal olarak birbirinden uzak ve eş zamanlı olmayan olay veya durumlar, videolarda görünüşte resimsel olarak eş zamanlı ve yan yana görüntüye girme olanağı kazanmıştır. Diğer yandan her tasvirin yapılışında o anda şimdi olan şey, sonraki anda monitörde geçmişe bağlanıyordu. 1987 yılında Documenta'da, „Coventry-War Requiem" adlı yapıtında Klaus vom Bruch bir sokele iki monitör yerleştirmiş, Marcel Odenbach 1980'li yılların sonundan itibaren Alman birleşmesi ile ilgili toplumsal politik yapıtlarını videoları yoluyla aktarmıştır (Thomas, 2002: 395).

Ayşe Erkmen bu yıllarda Türk sanatçıları arasında ilk video enstalasyon çalışmalarını yapanlardan birisidir (Şekil A.80).

Heykelde de farklı yaklaşımlar izlenmektedir. Yeni nesil sanatçılardan heykel eğitimi alan Nevin Aladağ bu dönemde dönen etekler şeklinde kinetik heykel örneği ortaya koyarken (Şekil A.82), yine yeni nesil sanatçılardan İskender Yediler kendi geliştirdiği bir konsept ile şişme heykeller gerçekleştirmektedir (Şekil A.84, Şekil A.92). Yediler'in parlak renkli, çocuksu, oyuncak benzeri objeleri Pop-Art'a yakınlık göstermektedir. Sanatçının yapıtları Alman sanatçı Tobias Rehberger ile kısmi olarak yakınlık gösterebilir. Rehberger de esprili heykeller ortaya koymakta, 1993 yılında Hamburg Kunstverein'daki sergisinde bir ziyaretinde gördüğü küçük bir kız odasının envanterini oluştururken, buluntular zamanın gençlerinin trendlerini ve marka kültünü, yaş ve gruba özel isteklerin potansiyelini ortaya koymaktadır.

1990'lı yıllarda Türk sanatçıları arasında tuval resmi de devam etmekle birlikte daha önce belirtildiği gibi yenilikler söz konusudur. Ekrem Yalçındağ tuval üzerinde Amerikan soyut dışavurumcu all-over prensiple postmodern denemelere girişirken ve tuvali biçimsel olarak da değiştirerek kullanırken (Şekil A.93, Şekil A.94, Şekil 6.52, Şekil 6.53), Mahmut Celayir enstalasyon ve tuvali birlikte kullanmakta (Şekil A.95),

daha önce figüratif çalışmalar yapan sanatçılar ise soyutlamaya yönelmektedirler (Şekil A. 96, Şekil A.97)

Özetle denilerbilir ki 1990'lı yıllar Almanya'daki Türk sanatçıların gerek yaklaşımları gerekse sanatsal aktiviteleri açısından Almanya ve uluslararası sanat ortamına daha entegre olmaya başladıkları bir dönem olmuştur. Daha önce bazı sanatçılarda görülmekle birlikte, asıl olarak bu dönemden itibaren sanatçılar uluslararası sanatsal gelişimleri eş zamanlı olarak takip etmekte ve birlikte reaksiyon vermektedirler.

5.4. 2000'li Yıllar

Kırk Altı Yıllık Göç Tarihi: Türk Kökenli Almanlar

2008 yılının başladığı bugünlerde, Almanya'ya Türk göçü kırk altı yıllık bir süreci geride bırakmıştır. Bu süreçte gerek Alman gerekse Türk toplumlarının yapısı değişiklikler göstermiş, Almanya çok uluslu ve çok kültürlü bir yapı kazanırken Türk topluluğu modern diasporik bir toplum olarak bu yapılanmada yerini almıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde sayısal verilere bakılacak olursa 2003 yılı sonu itibarı ile Almanya'nın nüfusu 82.531.700'dür. Nüfus içinde toplam 7.334.765 yabancı yaşamakta, yani toplam nüfusun %8,9'u yabancılardan oluşmaktadır. Yabancılar içinde en büyük grubu 1.887.661'lik sayı ile Türkler oluşturmakta, bu durumda toplam yabancı nüfusunun %25,6'sı, yani yaklaşık ¼'ü Türkler'den oluşmaktadır[44].

Göçmen kimlikli kişilerin tespiti için örnekleme dayalı yapılan nüfus sayımı ise bu oranın daha da yüksek olduğunu göstermektedir. Bireylerin bir başka uyruğa sahip olma, vatandaşlığı sonradan alma, ebeveynlerden en az birinin vatandaşlık kazanmış ya da diğer ülke vatandaşı oluşu ile statüsel Alman ve dış Alman topluluklarından olup olmadıklarının dikkate alımasıyla yapılan araştırmaya göre, Almanya nüfusunun % 19´unu göçmen ve göçmen kökenliler oluşturmakta, bunların yarısından fazlası Alman vatandaşlığına sahipken % 48´lik kısmı farklı uyruklara sahip görünmektedir.

Bu durumda Alman nüfusunun beşte birlik bir kesimi göç kökenine sahiptir ve gelecek nesillerde bu oran artacak, dolayısıyla göçmenler Alman toplumunda çok daha fazla etkin olacaktır. Burada özellikle genç nüfusun göçmenlerden oluşması, gelecek nesillerde göçmenlerin Almanya'daki önemini açıkça ortaya koymaktadır.

[44] Bkz. Bölüm 3, sf. 66 vd.

Faruk Şen'in belirttiği gibi, yarısı Alman vatandaşı olmuş göçmenlerin varlığı, muhafazakar çevrelerce pek ılımlı karşılanmasa da Almanya'nın bir göç ülkesi olmasından söz etmeyi gerekli kılmaktadır. Göçmenlerin çoğunlugunun Almanya´yı kendileri için yeni vatan olarak kabul etmeleri, Türkiye Araştırmalar Merkezi´nin Kuzey Ren Vestfalya´da yaşayan Türk kökenliler arasında yaptığı anketlerden de görülmektedir: Göçmenlerin yalnızca üçte biri kendileri için bir gün Türkiye´ye geri göç ihtimalini açık tutmaktadır. Yarıdan fazlası Almanya´yı veya iki ülkeyi birden vatanı olarak kabul ederken, bu oran vatandaşlığa alınan kişiler arasında % 90´a ulaşmaktadır (TAM Basın Bildirisi, 2006).

Bütün bu verilerden ortaya çıkan sonuç, bugün gelinen noktada Almanya'daki Türk göçmenlerin ülkede kalıcı oldukları ve Almanya'yı vatanları olarak kabul ettikleri, diğer yandan Almanya'nın bir göç ülkesi olarak farklı toplum dinamiklerine sahip olduğudur. Muhafazakar kesim bu olguları görmekten kaçına dursun bugün Alman toplumunda entegrasyon, asimilasyon, yabancı düşmanlığı, kültürel farklılıklar konuları sürekli gündemi işgal etmektedir.

Faruk Şen'in aktardığı gibi, Almanya'da yerleşikliği belirleyen iki önemli faktör vardır: Birincisi Türkiye'ye mekansal uzaklığı kısaltan teknolojik ilerlemedir. Özellikle telekomünikasyon alanında gelişen teknolojiler, Almanya'ya göçün ilk döneminde gecikerek ulaşan veya hiç ulaşmayan Türkiye'ye dair gelişmelerin eş zamanlı olarak Almanya'ya ulaşmasını beraberinde getirmiştir. Artık bir Türk ailesi Türkiye'deki akrabalarıyla Türkiye'deki bir televizyon kanalını aynı anda izleyebilmekte ve aynı anda telefonla konu üzerine konuşabilmektedir. Telefonun başında hat yakalayabilmek için geçirilen uzun saatler artık geçmişte kalmıştır. Gelişmiş enformasyon düzeyi tepki süresini de doğal olarak kısaltmakta ve Türkiye'deki konulara katılım ve görüş bildirme olanaklarını arttırmaktadır. Böylelikle bir yandan göçün kırkıncı yılına rağmen memleketle bağlantılar güçlendirilerek sürdürülmekte, diğer taraftan ise özlem, sıla hasreti ve gurbette önceleri çok yoğun yaşanan o terkedilmişlik duygusu ve geri dönüş arzusu giderek zayıflamaktadır.

Almanya'da kalışı etkileyen önemli ikinci faktör ise Türkler'in sayısal çokluğudur. Türkler bu nicelik sayesinde geri dönmek zorunda kalmadan Almanya'nın orta yerinde bir Türkiye yaratma imkanına kavuşmuştur. Farklı bir deyişle Türk halkının sayıca büyüklüğü kendilerine özgü ihtiyaçlara yönelik arz için bir altyapının

oluşmasını kolaylaştırmıştır. Türkler Almanya'da kendileri için bir yaşam alanı yaratmış ve bu dünyada bildik bir çevrede yaşama ortamına ulaşmışlardır. Türk göçmenlerin eskiden eksikliğini çektiği herşey bugün Almanya'da bulunmaktadır: Dost, düşman, camiler, dükkanlar, yiyecek çeşitleri, Türk televizyon kanalları, Türk gazeteleri, Türk örgütleri, kültürel hizmetler, Türk diskoları vs. Türkler tarafından kurulan çok sayıda örgüt, Almanya'da hızla bir altyapı ve görev dağılımı yaratmıştır. Esnaflar müşterilerine yiyecek ve içeceği, dini örgütler ise kapıların önüne kadar camileri getirmişlerdir. Diğer kurum ve kuruluşlar Türkiye'den yazarları, müzisyenleri, filmleri ve tiyatro gruplarını sunarken, kurulan çeşitli hava yolu şirketleri, uzaktaki memleketi uygun fiyatlarla kolayca ulaşılabilir kılmışlardır. Diğer taraftan gazeteler, video kasetleri ve uydu antenleri, Türkiye'nin yaşamını Almanya'daki misafir odalarına kadar taşımıştır.

Almanya'da yetişen ikinci ve üçüncü kuşak Türkler, yaşamlarının merkezi olarak Almanya'yı seçmişlerdir. Almanya'daki Türkler'in yarısından fazlası yirmi yılı aşkın bir süredir bu ülkede yaşamaktadır. Tek başına emeklilerin, yani "birinci kuşak" mensuplarının sayıları bile ilginç sinyaller vermektedir. Bu birinci kuşak göçmenler beklentilerin aksine giderek artan oranlarda ömürlerinin akşamını Almanya'da geçirmekte ve bu ülkeye göç etmiş bir azınlığın kalıcılaşmasına somut bir örnek teşkil etmektedirler (Şen, 2001: 1 vd.).

Kaya ve Kentel de bu görüşü desteklerler; veriler Türkler'in artık ana vatanlarını tözselleştirmediklerine ve Türkiye'deki Türkler arasında yaygın olan 'gurbetçi' söylemine itiraz ettiklerine işaret etmektedir. Onlar artık 'gurbetçi' değildir: yeni ülkelerinde aktif sosyal aktörler haline gelmişlerdir. Gerçekte kendileri iki ülkeyi, yani ana vatan ve 'yeni vatan'ı birleştiren ulusaşırı alana yerleşmişlerdir (Kaya-Kentel, 2005: 91).

Bu arada Almanya'daki Türkler'in % 37,36'sı yani 1/3'ü Almanya doğumlu olan yeni nesilleri temsil etmektedir. Genel ifade olarak kullanılan "ikinci nesil"'in birçoğu ailelerinin misafir işçilik döneminde, başlangıçta büyükanne ve babalarıyla Türkiye'de kalmış, daha sonra aile birleşimi ile Almanya'ya gitmişlerdir. Türkiye ve Almanya arasında gidip gelmeleri dolayısıyla "valiz çocukları" (Koffer-kinder) deyimiyle anılmışlardır (Greve und Çınar, 1998: 36).

İki kültür ve değişen dünya düzeni arasında yeni nesiller yetişirken Almanya'da kültürel kimlikler üzerine tartışmalar yaşanmaktadır. Bu tartışmalardan birisi son döneme damgasını vuran 'hakim kültür' (leitkultur) tartışmalarıdır. Ayhan Kaya'nın aktardığı gibi, Hristiyan Demokratlar tarafından dile getirilen bu görüş göçmenlerin ve çocuklarının 'hakim kültür' Alman kültürüne uyum sağlamalarını, başka bir deyişle asimile olmalarını talep etmektedir. Söz konusu egemen muhafazakar görüş, Almanya'nın göç alan bir ülke olma statüsünü kabul etmemektedir. Öte yandan Almanya'nın göç alan bir ülke olduğunu savunan karşıt görüş ise etnik çeşitlilikten yola çıkmakta ve çok kültürcülük, kültürel çeşitlilik ve çoğulculuk gibi birlikte yaşama projelerini hayata geçirmeyi amaçlamaktadır. Birinci görüş homojenliği savunurken, ikinci görüş farklılığı ön plana çıkarmaktadır.

Yine Kaya'nın aktardığı gibi, 1997 ve 2000 yıllarında 'çok kültürlülüğün sonu' ve 'hakim kültür' tartışmaları Almanya'da yoğunluk kazanmıştır. Muhafazakar eğilimli "Der Spiegel" dergisinin 1997 Nisan sayısında Almanya'da yaşayan Türk gençleri kapak yapılarak bu gençlerin büyük bölümünün kökten dinci, milliyetçi ve şiddet yanlısı olduğu belirtilmiş; Türkler'in çok kültürlü (multicultural) Alman toplumuna uyum sağlayamadıklarından söz edilmiştir. 'Tehlikeli Yabancı: Çok kültürlü Toplumun Sonu' şeklinde başlık taşıyan bu derginin içindeki görüşler, bilimsel verilerle dolu akademik bir çalışma içinde de yer almış, "Cezbeden Fundamentalizm" adlı çalışmada, Almanya'da Türk gençleri arasında yaygınlaşan dinsel çerikli ve milliyetçi hareketler ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Her iki çalışmada da okuyucuya verilen mesaj "farklı bir kültürden ve farklı bir dinden gelen Türkler'in çok kültürlü Alman toplumuna entegre olamadıkları yönündedir.

2000 yılında yaşanan 'hakim kültür' ya da 'öncü kültür' tartışması ise yine farklılıkların bir arada uyum içinde yaşayamayacağı ve barışçıl bir çok kültürlülük projesinin mümkün olmadığı tezinden hareket etmektedir. Bu tartışmalar, Almanya'daki "Tarihçiler Tartışması"nın son yıllarda tarih ekseninden kültür eksenine doğru kaydığını da göstermektedir (Kaya, 2003: 127 vd.).

5.4.1. İkinci Nesil Sanatçılar: Diasporik Kimlik

Toplumsal olguların yoğun olarak tartışıldığı bu dönemde, ikinci nesil Türk sanatçılar Alman sanat sahnesinde giderek daha fazla yer edinmeye başlamışlardır. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yapıtları izlenmeye başlanan bu genç

sanatçılar, 2000'li yıllarda sanat piyasasında oldukça aktiftirler. Birinci nesil sanatçıların iki arada kalmışlıkları, okullarda çektikleri güçlükler ve içinde bulundukları ülke ve aileleri arasındaki yaşamlarında bir yol bulma çabaları ile yapıtlarına yansıttıkları bu nesil, farklı bir kimlik ve bakış açısıyla kendi sanat ürünlerini ortaya koymaya başlamıştır. Bu dönemde Alman toplumunun çok uluslu ve çok kültürlü yapısından dolayı yukarıda da bahsedildiği gibi, çok gündemde olan kültürel kimlikle ilgili temalar bu sanatçıların yapıtlarında ağırlıklı olarak yer etmiş, sanatçılar iki kültür arasındaki durumlarını çeşitli yönleriyle ve farklı bakış açılarıyla ele almışlardır.

İkinci nesil ailelerinin kendilerine aktardıkları ya da çocukluklarından itibaren izinlerde gidilen vatanları olarak tanıdıkları Türkiye ile doğup büyüdükleri, okullarında eğitim gördükleri Almanya ve kendilerine Alman toplumunda biçilen ön yargılar arasında bir noktada bulunmaktadır. Yapıtlarında her biri farklı yönleriyle kendi durumlarını irdelemekte, yer yer nostaljik, yer yer eleştirel, yer yer de ara bulucu bir tavır göstermektedirler.

Frankfurt'ta yaşayan Anny ve Sibel Öztürk kardeşler, kültürel kimlikleri ile ilgili konuları sıklıkla ele alan ikinci nesil sanatçılardandır. Yapıtlarında daha ziyade çocukluk anıları üzerine çalışan kardeşler, Türkiye'ye dair ailelerinden dinledikleri hikayeleri, mekanları ya da anılarında kalan imgeleri, yapıtları yoluyla tekrar kurmaktadırlar.

İlk dönemlerden itibaren göçmenlik teması çerçevesinde ele alınan önemli bir konu, iki ülke arasındaki seyahatler olmuştur. Bu seyahatler aynı zamanda göçlerin başlangıcına ve vatandan ayrılışa işaret ederler. Eva Weber seyahatlerin yapıldığı garları ve valizleri göçmen sanatçılara özgü motifler olarak tanımlamakta, bu mekanların varış, ayrılık, tekrar bulma, özlem ve sürpriz içeren yerler olduklarını belirtmektedir (Weber, 1988:18). İki ülke arasındaki seyahatler, aynı zamanda göçmenlerin iki ülkeye aidiyetlerini ve iki aradaki durumlarını da ortaya koymaktadır.

1970'li yıllarda iki ülke arasında yaptıkları bu seyahatleri Anny ve Sibel Öztürk çocukluk anılarında taşımakta ve 2000'li yıllarda sanat yapıtlarına kendi geçmişleri ve yaşanmışlıkları olarak aktarmaktadırlar. Sanatçılar 2004 yılında Karadağ'da Cetinje Bienali'nde -ve 2007 yılında Almanya'da "Turkish Delight" sergisinde-

gerçekleştirdikleri *Direksiyonun Arkasında/Behind the Wheel* adlı enstalasyonlarında, çocukluklarında her yıl Türkiye'ye gittikleri arabayı kurarak, bu dönemi tekrar canlandırırmışlardır (Şekil A.102). Bienalin yapıldığı Yugoslavya aynı zamanda bu seyahatlerin en önemli duraklarından birisidir, sanatçılar bu şekilde sergiye ev sahipliği yapan ülke ile kendi kişisel bağlantılarını ortaya koyarlar. Mümkün olduğunca her detayı ile o anı tekrar kurmayı amaçlayan sanatçılar, o zamanki kendi arabaları gibi beyaz bir Mercedes arabayı kullanırlar ve önüne kendi plakalarını asarlar[45]. Arabanın üzerinde valizler ve katlanmış bir halı görülür. Bu halı dinledikleri bir hikaye ile ilgilidir:

> "Burada bir halı var, halı meselesi. Anne mi, dede mi ölüyor yolda giderken sıcaktan, ne yapalım diye düşünürken halıya sarıyorlar, arabanın üstüne koyuyorlar. Yugoslavya'da halı çalınıyor, bu olmuş bir hikaye diye anlatılıyor. Ama Bahnlegend (yol efsanesi) de deniyor, Yugoslavlar'ın ne kadar çok çaldıklarını göstermek için.
>
> Bu Yugoslavya ile de ilgili, çünkü en çok vakit Yugoslavya'da geçiyor, araba ile geçince bütün gün Yugoslavya'dasın, bu sergi Yugoslavya'da olunca bir de kartları astık üstüne." (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Sergide arabanın yanındaki duvarda Almanya'dan Türkiye'ye izlenen yol haritası ve sanatçıların o ana dair hatırladıkları olaylara dair çizim ve yazılar asılıdır. Sanatçılar sergiye bir de aile içinde konuşmalarını kaydettikleri ses bandını ekleyerek, ailece yaptıkları bu yolculukları gerçeğe en yakın şekilde sunmayı amaçlamışlardır.

> "Bunların hepsi bizim kendi hikayemiz. Halı da bizim hikayemiz, o da bize anlatılan hikaye. Bu çizimler de yol hikayesi; gidişimiz, yolda olanlar ya da aklımıza gelenler, yola çıkmadan önceki durum. " (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Öztürkler'in bu çalışmasını Hanefi Yeter'in 1979 yılına ait *Memlekete Doğru* adlı resmi ile karşılaştırmak ilgi çekici bir durum gösterir (Şekil A.10). Yirmi beş yıl arayla üretilen iki yapıtın detaylarına kadar varan benzerlikleri dikkat çekicidir. Yeter 1970'li yıllarda göç olgusu ile iki ülke arasında gidip gelen göçmenlerin tipik yol hikayelerini onları gözlemleyerek tuvaline aktarırken, yirmi beş yıl sonra Öztürk kardeşler aynı yol hikayesini kendi yaşadıkları geçmişin aktarımı olarak ve enstalasyon biçiminde kurmuşlardır.

Bir Yolculuğa Hazırlıklar/Preparations for A Journey adlı enstalasyonlarında yine iki ülke arasındaki seyahatleri konu alan Öztürkler, bu kez 1970'li yıllara ait bir tren

[45] Cetinje Bienali'nde Mecedes bulunamadığı için yine beyaz, ancak farklı marka bir araba kullanılmıştır.

vagonunu gerçekçi bir biçimde yeniden kurmuşlardır (Şekil A.103). Vagonun penceresinde, babalarının 1972 yılında Almanya'ya gidişinden itibaren çektiği sekiz amatör film gösterilir; farklı kısa filmlerin montajından oluşan bu film gerçek ile hayal arası bir yanılsama yaratır. Film dağınık şekilde aile üyeleri, park, vs. imgeler ile çeşitli anılardan parçalar sunar, ancak yer belirsizdir, trenin geçtiği yerin Boğaz mı yoksa Neckar mı olduğu sorusu açık kalır. Bu şekilde coğrafi olarak iki arada olma durumu verilirken, vagonla da göçmenlerin sürekli iki ülke arasında olma durumları etkili bir biçimde vurgulanmış olur. Bu vagonlar 1960 ve 1970'lerde binlerce işçiyi Almanya'ya taşıyan vagonlardır. Yolculuk sona ermeyen, kesin bir yerde durmayan, sürekli hareket halinde olan vagon yoluyla göçmenlerin durumuyla özdeşleşir.

İki kardeşin çocukluklarına dair anılarını, dolayısıyla 1970'li yıllardan belleklerinde kalan vatanlarını canlandırdıkları diğer bir yapıtları *Arka Pencere (hikaye no.6)/Rear Window (story no.6)* adlı enstalasyonlarıdır[46] (Şekil A.104). Sanatçılar bit pazarları ve eski eşya satan dükkanları dolaşarak, İstanbul'da yaşayan ve birkaç yıl önce ölen teyzelerinin gerçekteki odasının aynısını bir köşede divanı, duvarında asılı tablosu, halısı, koltuk, masa, kilim ve perdelerine kadar gerçeğe uygun şekilde galeri mekanı içine kurarlar. Bir dia makinesi yardımı ile ölen teyzelerinin görüntüsü her on dakikada bir, üç saniye odanın içinde görünür. Odada teyzenin evinin bulunduğu İstanbul'un bir Ağustos zamanı canlandırılır. Odanın içi karanlık ve çok sıcaktır, dışarıdan ezan okuyan müezzinin, insanların, arabaların sesi gelir (Anny ve Sibel bu ses kaydını İstanbul Bakırköy'deki o sokağa giderek bizzat yapmışlardır). Pencereye dışarıdan geçen arabaların far ışıkları vurur, odada deniz, naftalin ve yemek kokuları vardır, oda sıcak ve nem yüksektir. Sanatçılar sıcaklık, ses ve kokuları da enstalasyonlarında kullanırlar, böylece yaşadıkları hisleri tam olarak izleyiciye aktarmaya girişirler. Anny anılarında kalan bu zamanı şöyle hikaye eder ve metin olarak sergi mekanının girişine asar:

> "Oda karanlık ve çok sıcak. Teyzemin birkaç metre ötede katlanan koltukta uyuduğunu görmek için gözlerimi açmama gerek yok. Kokusunu alıyorum. Sirke kokuyor. Bu, geceleri gelen sivrisineklerden koruyor, tüm evde açık duran camlardan giriyorlar. Güneş batalı çok zaman olmasına rağmen hava soğumuyor...

[46] Aynı şekilde sanatçılar çocukluklarında Almanya'da yaşadıkları evlerini *Frankfurt Odası* adlı yapıtlarında kurmuşlardır, bkz. Şekil 6.34.

Tekrar duyuyorum. Uzaktan bir ses ya da şarkı. Biliyorum, bu kulaklarımın alışık olmadığı ses beni uyandırdı. Bu bir "ezan". Bu demek ki bir hoca bir caminin minaresinde en yukarıya çıkıyor ve yüksek sesle dua ediyor...

Konsantre olursam daha çok ezan sesi duyabilirim. Her semtte bir ses ve İstanbul'da çok semt var...

En yüksek ses bizim semtten, Bakırköy'den geliyor ve beni uyandırdı. Hoşuma gidiyor. Seslerle kent üzerinde uçarak dolaşıyorum ve bu sırada kolayca uykuya dalıyorum...

Oda tekrar aydınlık ve geceden çok daha sıcak. Dışarıda kornalar çalıyor ve birçok ses duyuyorum. İnsanlar sohbet ediyor. Taksi durağındaki sürücüler sandalyelerinde büroları önünde sokakta oturuyorlar. Kadınlar camdan köşedeki mini markete siparişlerini söylüyorlar. (Onları camdan görmeden biliyorum ki aşağı iple salınan sepet sipariş edilen malları almak için)...

Hepimiz büyük masada oturmuş kahvaltı ederken kapı çalıyor. Annem kalkıyor ve kapıya gidiyor. Birkaç saniye sonra teyzemi çağırıyor, bir şekilde üzgün. Yavaşça merakla kapıya gidiyorum. On bir yaşında bir kız. Biraz üzgün görünüyor. Elbisesi kirli. Aynı saçları gibi. Eteğini çekiyor ve iç çamaşırını aşağı indiriyor. Gördüğümü anlamıyorum. Onun üzgün yüzüne şaşkın bakıyorum. Üzgün gözlü sevimli bir kız. Fakat elbisesi altında bir erkek. Annem gibi geri çekiliyorum ve duyuyorum ki teyzem ona para veriyor. Operasyonu için para biriktirdiğini söylüyor ve teşekkür ediyor sessizce...

Eberbach'ta bahçemizde geçen yaz şişko bir tırtıl bulmuştum. Ailem ona bakmama izin vermişti gülerek. Tırtılı yemek masasında büyük bir salata yaprağı üzerine koymuştum yatmadan önce. Ertesi sabah yok olmuştu. Annem ve babam kızgın görünüyordu...Babam tül üzerine baktı, orada bir kelebek duruyordu, tırtılım bir kelebeğe dönüşmüştü.

Dışarıda bir kadın bir ekmek, bir kutu yoğurt ve yarım kilo tuz istiyor ve bizim camımızın önünden aşağı sepetini salıyor."

Öztürkler anılarında kaldığı şekliyle o dönemi canlandırmışlar, 1970'lerin İstanbul'daki bir mekanını göçmenlerin sahip olduğu kültürel bellek olarak 2000'li yıllarda Almanya'da bir galeriye taşımışlardır. Bu şekilde göçmen bireylerin kişisel yaşamlarını öne çıkaran sanatçılar, ön yargılara karşı insani olan değerlere ve farklı yaşamlara dikkat çekmektedirler.

Yeni nesil sanatçıların sıklıkla ele aldıkları bir konu kültürel kimlik sorgulamalarıdır. Toplum içinde yaşanan dışlanmalar, sorgulanmalar ve kategorize edilmeler onları kimliklerini irdelemeye, bir anlamda bu konuyu ele alarak toplumun ön yargılarına tepki vermelerine yol açmaktadır.

Toplumun Alman kesimi gibi aynı ülkede, aynı eğitim sistemi içinde, aynı kurallar altında yetişen gençler, bir yandan Alman toplum değerlerini diğer yandan ailelerinin onlara verdiği Türk geleneksel değerlerini taşımakta ve kendilerine özgü bir kültürel kimlik ortaya koymaktadırlar. Daha önce sözü edildiği gibi, ulusaşırı toplumsal alanlarda yaşayan modern diasporik kimlikler söz konusudur[47].

Ayhan Kaya'nın belirttiği gibi, ulusaşırı alanın öznesi olan bireyden bundan böyle "göçmen" olarak bahsetmek mümkün değildir. Diasporik kimliğin oluşumu, sürekli birbiriyle etkileşimde bulunan kültürler arasındaki diyaloğun bir ürünüdür. Diasporik kimlik ulusal, dinsel ve etnik kimlikleri parçalayan daha üst bir kimliktir. Diasporik gençler geleneksel olan ile modern olanı kendi kültürel kimliklerinde bir arada kullanma eğilimindedirler (Kaya, 2000: 66 vd.).

Nasan Tur'un *Otoportre* adlı çalışması, bu neslin Türk ve Alman kimlikleri arasındaki durumunu ilgi çekici bir şekilde ortaya koyar (Şekil A.105). Almanya'da doğan Tur, 2000 yılında Alman vatandaşlığına geçmeye karar verdiğinde bir sanatsal aksiyon olarak üç ay boyunca bıyık bırakır. Yeni Alman pasaportuna ise Almanya'da Türkler için klişe olmuş 'Türk bıyıklı' bir fotoğrafını yapıştırır. Yüzündeki bu küçük değişiklik, sanatçının algılanması ve dış dünyanın ona karşı reaksiyonlarında büyük bir değişiklik yaratır. Normalde bulunduğu çevrelerde aniden hoş karşılanmamaya, itici bulunmaya başlayan sanatçı, buna karşın Türk kahvelerinin önünden geçerken «Selamün Aleyküm» şeklinde selamlanmaya, yaşlılar tarafından övgüler kazanmaya başlar. Alman pasaportuna 'Almanlık'a tezat olarak görülen bir Türk klişesini yerleştiren Tur, günlük hayatta küçük bir performans olarak- pasaportunu her gösterdiğinde rahatsız ifadeleri gözlemleyebilmekte, artık sınır kontrollerinde daha fazla problem yaşamaktadır.

Ruhöfer'in belirttiği gibi, mizah duygusu olmayan için anlaması zor olan bu iş, bir göçmen çocuğu olarak sanatçının hukuki ve kültürel adaptasyonu arasındaki farkları göstermektedir. Pasaport fotoğrafı ile de vurgulanan bıyık, Almanlar için Türkler'i ayıran basmakalıp bir sembol. Tur özne olarak Alman toplumunun bir parçası olur, aynı zamanda bu tipik Türk özelliğiyle de kültürel mirasını göstermektedir; bu hala Almanlar'ı ve Alman olmaya çalışan göçmenlerin kafasını karıştıran bir gerilimdir. Belge sahibinin farklı iki –kültürel ve hukuksal- kimliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır (Ruhöfer, 2003: 28).

[47] Bkz. Bölüm 2, sf. 45 vd.

Sanatçı aksiyonunu şu şekilde anlatır :

> "Bu iş Alman vatandaşlığı, yani kimlik üzerine, kendini ne olarak gördüğüne dair. Üç ay boyunca bir klişe Türk bıyığı bıraktım, sonuçta, yani bu toplumda ne kodlar var. Bu üç ay mesela normal arkadaşlarım, takıldığım arkadaşlarım benle gitmek istemiyorlar bir yere; çok unsexy (itici, seksi olmayan) görüyorlar, "hemen traş ol", diyorlar, "niye böyle geziyorsun" falan diyorlar, çünkü uymuyorum. Aynı zamanda bir kahveden geçtiğim zaman, "Selam'ün Aleyküm" diyorlar bana, onların içine giriyorum. Yani bir küçük parçayla roller hemen değişiyor. Alman mısın, Türk müsün ? Kimlik Gesellschaftkörper'in (toplum yapısı) içinde, toplumda nasıl function (işlev) oluyor ? Nasıl bu kimlikle, bu kağıtla, bu dosya ile sen bir insan oluyorsun ? O kimliğimi, o dosyamı ben bu tür bir iş yaptım, uzattım, onu klişe olarak koydum Alman pasaportuna. Gerçek kimliğim iş oldu. Sınırlarda daha çok problemim var şimdi; eskiden belliydi Türk pasaportuyla, ha Türksün tamam. Şimdi Alman pasaport, Alman nasıl görünüyor onu bekliyorlar. Ondan sonra tipik bir Türk görüyorlar, bir tuhaflık var burda. Ondan sonra üç defa kontrol ediyorlar, bununla oynayan bir iş.
>
> Yani mutlaka birisini bir yere sokmak lazım. Nereden geliyorsun ?, pasaportunu göster, vs. Ben de bunlan karıştırdım; pasaportum var, ama gerçek yüzüm değil aslında, ama insanların beklediği yüz orda." (Tur, 2005)

Beklenen klişe bir görüntüyü gerçek kimliğine yerleştirerek, bu aksiyonunu sanat yapıtına dönüştüren Tur, ironik bir yolla klişeleri sorgulamaktadır. Sanatçının da vurguladığı gibi beklentiler ve gerçeklerin aynı olmaması birşey değiştirmemekte, ön yargılı bakışlar görmek istediğini görmeye devam etmektedir.

Nasan Tur Almanya'da Türkler'in sürekli kendilerine yöneltilen bu tip klişe sorgulamalar ile kategorize edildiklerini, aynı durumun Türkiye'deki Türkler tarafından da yapıldığını ve sürekli kendilerinin 'kim' olduklarını ispat etmek durumunda bırakıldıklarını belirtir:

> "Ben Japonya'da bir sergiye katılmıştım Vasıf Kortun'la, "Turkish Art Today" diye. Türk olan sanatçılar çok kızmıştı bana, "nasıl sen katılırsın, sen Türk değilsin", diye. Bir de çoğunlukla Türkiye'de okumuş halde buraya geliyorlar, buraya gelip tekrar okuyorlar, onlar da hep böyle bir gözle bakıyorlar buradaki Türk sanatçılara ya da Türkler'e. Sanki bunlar böyle Almanlar gibi büyümüş veya hiç Türklük yok falan, böyle birşey var yani. Ama hakikisi, yani sen zaten Türksün belli, konuşmak lazım değil. Burada kimsin hergün belli, hergün ispat etmen lazım, hergün soruluyor sana, nereden geliyorsun diye. "(Tur, 2005)

Alman mısın ? Türk müsün ? soruları ya da Almanya'da 'yabancı', Türkiye'de 'Almancı' olmak, iki kültüre ait olup hiçbirine dahil görülmemek göçmenler gibi sanatçıların da karşılaştığı durumlardır. Sanatçılar bu dezavantajlı görünen durumu

sanat yapıtlarında iki kültüre ait birikimlerini kullanarak avantaja çevirmeye girişirler.

İkinci nesilden diğer bir sanatçı Nezaket Ekici de 2004 yılında, benzer şekilde ulusal kimlikleri ve kodlarını irdeleyen bir performans gerçekleştirmiştir (Şekil A.106). *Federal Alman Cumhuriyeti Meleği /The Angel of Federal Republic of Germany* adlı çalışmasında Ekici, kendi kimlik belgesini (Alman kimliği) projeksiyon ile insan boyutunda, duvara yansıtır, kimlik üzerindeki Alman ulusunu temsil eden kartal motifinin önünde beyaz iç çamaşırlı olarak durur, böylece sanatçının bedeninin iki yanından kartalın kanatları görünerek bir melek motifi oluşmuş olur. Bu sırada sanatçı, Alman ulusal marşının melodisinde Türk ulusal marşını orijinal sözleri ile söyler. İzleyici kimlik üzerinde isim, doğum yeri, tabiiyet, fotoğraf ve imzayı görürler. Türkçe bir isime sahip ve doğum yeri Kırşehir olan kişi aynı zamanda bir Almandır, birbirine eklenen ulusal marşlar da bir karışımı, melezliği vurgular.

Gerek Nasan Tur'un gerekse Nezaket Ekici'nin yapıtları, Almanya'daki yeni nesillerin kültürel kimlik durumlarını açıkça ortaya koymakta ve yapıtlar yoluyla gençlerin her iki kültüre olan aidiyetleri vurgulanmaktadır. 'Hakim kültür' tartışmalarında olması gereken homojenlik iddiaları aksine, sanatçılar yapıtları yoluyla melez kültürlerin varlığını ortaya koymaktadırlar. Yeni nesil sanatçıların yapıtları ve yaklaşımlarına bakıldığında, genel olarak iki kültürü birbiri ile bağdaştırma, din ve ulusallığı aşarak yeni ortaklaşa değerler kurma çabaları izlenmektedir.

Ekici'nin bir yıl sonra yaptığı *Ulusal Marşlar/National Anthems* adlı video enstalasyonunda ise Türk ve Alman milli marşlarının karışımı izlenmektedir (Şekil A.107). Sanatçı kendisi Alman ulusal marşının sözlerini Türk marşı melodisinde, Türk ulusal marşının sözlerini ise Alman ulusal marşının melodisi çalınırken söyler, çalışmayı hem Almanya hem de Türkiye'de sergiler. Ekici marşları ard arda değiştirerek söyler, ancak biri ya da diğerinin ulusal gururunu vurgulamaz. Sanatçının ulusal değerleri kullanarak aynı zamanda uluslar üstü bir bakış sergilediğini söylemek mümkündür.

Yine Ekici'nin ulusal kimliğe dair diğer bir çalışması, 2006 yılında Almanya'da sunduğu *Rüzgarda Meşale/Fackel im Wind* adlı performansıdır (Şekil A.108). Alman eğitim sisteminde yetişen bir kişi olarak Ekici, Antalya'da bulunduğu bir zaman

tesadüfen ilkokul çocuklarının okul törenlerinde hergün söyledikleri "Andımız"'ı duyar ve oldukça şaşırır. Nasyonal Sosyalizm sonrası Almanya'da ulusallık suçluluk duygusuyla üzeri örtülen bir temadır, bayrak ve ulusal simgeler eğitimde Türkiye'de olduğu gibi baskın bir yer etmemektedir. Ulusallığın bu denli baskın bir şekilde dışa vurulması Ekici için çarpıcı bir deneyim olmuştur:

> "Ben Türk okul sistemini görmedim, ilk defa Antalya'daydım, o marşı duyuyorum, İstiklal Marşı ve Andımız'ı, her gün iki kere yapıyorlar, sekizinci sınıfa kadar. Ben de dedim, "aaa bu ne", bir de ne diyorlar, görmeden duyuyorum, "Türk'üm, doğruyum". Çok tuhaf geldi. Bundan performans yaptım, bir taraftan video görünüyor, okul öğrencileri, bir taraftan ben live (canlı) duruyorum, bir de kamera var, yüzümü çekiyor. Sonra kırk litre kırmızı boya var, üzerimde bayrağımızın ay yıldızı, akıtıyorum, boya akıyor ağır ağır, bayağı ağır. Sonra da çocuklar başlıyor birden, "Türk'üm, doğruyum, çalışkanım"... Ben de onlarla birlikte söylüyorum Türkçe, sonra Almanca'ya tercüme ediyorum, bastırarak "ich bin Türke, ich bin aufrichtig, ich bin fleissig..." Sonra İstiklal Marşı geliyor. Altı çocuk çektim, beyaz duvarın arkasında marşı söylüyorlar. Bu sırada akıyor, akıyor, ağır oluyor boya, bu çok emotional (duygusal) bir iş.
>
> Bunları kötü olarak göstermek istemedim, insanlar böyle bilmiyorlar ya Almanya'da. Kötü anlama getirmek istemiyorum. Burda bilmiyorlar, birincisi Aufklärung (bilgilendirme). İkincisi o milliyet, ben bunu öğrenmedim, benim için acayip geliyor biliyor musun ? Alman sistemini gördüm ya, işte o problem var, kültür arasında kalmış bir durum var yine. Çocuklara soruyorsun bilmiyorlar, tabii öylesine severek yapıyorlar, ama anlamını bir düşünseler biraz zor...
>
> Tabii ama aynı zamanda saygı da var, çünkü o an öğretmen diyor, "dikkaaat, düzgün durun", ben de duruyorum, ben de söylüyorum, Türkçem iyi değil ama ben de saygı gösteriyorum. Bunu Türkiye'de yapsam Almancasını anlamazlar, ama burda da Türkçesini anlamadılar..." (Ekici, 2007)

Performansta sanatçı canlı bir heykel gibi beyaz kaide üzerinde durur. Onun önünde kırmızı renk boya ile dolu dört kova durur. Arkadaki iki ekranda Türkiye'deki okul çocuklarının sabah törenini gösteren filmler yansıtılır. Sanatçı çocukların yüzlerini yakın çekimde ve büyük formatta göstererek milli hisleri tam olarak yansıtmaya çalışır. Bu arada bayrağın ay ve yıldız motifleri, su tutmayan boya ile sanatçının göbeğine resmedilmiştir. Bayrak varoluşsal, bedensel tarzda tasvir edilmiştir; akıcı kırmızı renk bedenden akar, onu sarar, yakalar, aksiyonun gidişatında deforme eder ve zemin üzerinde bir renk birikintisi oluşturur. Kırmızı rengin yoğun bir etkisi oluşur, bayrağın hareketi bedende yavaş aşağıya akması yoluyla sembolize edilir. Böylece sanatçı kırmızı renkli bayrağa sembolik olarak yabancılaşır. Bu sırada

ulusal marşın metni ve marşın Almanca tercümesi duyulur. Performans yirmi beş dakika sürer.

Kırmızı ile bayrağa ve aynı zamanda bayraktaki anlamıyla şehitlerin kanına gönderme yapan sanatçı, bir yandan öğrencilerle kendisini yan yana koyarak kendi ulus kimliğine de bağlantı kurmakta, öte yandan Almanca çevirisiyle ironik bir biçimde Alman kimliğine bağlanmaktadır. Bir anlamda sanatçı Türk-Alman kimliği ile Türk ulusallığını araştırmaktadır. Bu dönemde Türk sanatçıların burada da görüldüğü gibi Türkiye'yi Almanlar'a anlatma ve onları ön yargıları ötesinde bilgilendirme çabaları hissedilir. Sanatçı performansı ile ilgili açıklamada neden Türkiye'de bayrağın ve ulusallığın bu kadar önemli olduğunu tarihsel gelişmelerle açıklamaktadır.

Yapıtlarında ulusal ve etnik kimlikler üzerinde irdelemeler yapan bir diğer sanatçı Nevin Aladağ'dır. Kürt kökenli bir ailenin çocuğu olarak bir yaşında Almanya'ya giden Nevin Aladağ kimliği konusunda, kendisinin biyografisi ve kökeni ile mutlu olduğunu, bunu zenginlik olarak gördüğünü, ancak sürekli ötekiliği ile yüz yüze gelmesinin kendisini sinirlendirdiğini belirtmektedir.

Sanatçı bu konuya bir yanıt olarak *Türk, Kürt, Alman* adlı işinde sahip olduğu kimlikleri kısa sözcükler olarak "Türk.kurd.deutsch" şeklinde körler alfabesinde t-shirtler üzerine basmış ve bu T-shirtleri sergilemiştir (Şekil A.109). İlkinde Deutsch (Alman kör alfabesinde), ikincide Turk (Türk kör alfabesinde) ve üçüncüde Kurd (Türkçe-Kürtçe kör alfabesinde) yazılı olan t-shirtlerde ne söylendiği ancak el yordamıyla anlaşılabilir. Bu üç kimliğin birlikte kendisini oluşturduğunu belirten Aladağ, ince bir ifade tarzı ile sahip olduğu kimlikleri kodlamakta ve ön yargılara karşı üç kimliğini bir arada ortaya koymaktadır. Çalışmada sadece bu dilleri bilen çevrenin okuyabileceği, şifreli bir kodlama mevcuttur ve sanatçı beklentiler ile oynayarak ön yargıları kırmaktadır. "Bunun ötesinde özgürce her gün keyfime bağlı olarak Türkçe, Almanca ya da Kürtçe, hangisini istersem seçebilirim" diyen sanatçı, t-shirtler gibi üç kimliğini de istediği yer ve zamanda kullanabilmekte ve durumunu şöyle özetlemektedir: "Her yerde olduğu gibi Almanya'da da aynı zamanda ben bu şeylerin tümüyüm: Türk, Kürt ve Alman."

Sanatçı toplumun sınıflamaya ve kategorize etmeye çalıştığı kimlikleri dolayısıyla biyografisinin yapıtlarına yansıdığını ve bu yansımayı oyunsal bir tarzda yaparak kendini tanımlamaya giriştiğini belirtir:

> "Kabul etmeliyim ki biyografim son zamanlarda işlerimde daha önde geliyor. Minimumda değil, çünkü toplumun merakını kısmen gidermek istiyorum. Onların sürekli soruları ve sınıflandırmaları ile karşılaşıyorum. Fakat ben bir şekilde kendimi tanımlama özgürlüğümü kullanmak istiyorum ve ulusallık katmanlarımı oyunlu bir şekilde çözümlemek beni sağlamlaştırıyor." (Aladağ, 2004)

Aladağ kimlik konusunda kendi kendisi ile yaptığı bir röportajında, bu konudaki can alıcı soruları kendi kendisine yöneltir ve yanıtlar:

> *"Adın Nevin Aladağ. Türkiye'de doğdun. Almanya'da yaşıyorsun. Hangi milliyete sahipsin ?*
> Nevin: Bir Alman vatandaşıyım.
>
> *Yani Alman mısın ?*
>
> Nevin: Böyle söyleyemem. Almanya'daki yaşamım beni bir kalıba soktu. Fakat bu ülkede bir göçmen kolayca bir Alman olmuyor. Hatta burada doğsan bile. Bu çeşitli şeylere bağlı. İlk olarak Alman gibi görünmüyorum, ayrıca açıkça Alman olmayan bir adım var. Zaman içinde bu 'ayrıcalıklı durum'a alıştım. Yani ötekiler tam olarak katılmama izin vermeyecekler. Ben de zamanın %100'ünde buraya ait olmak istemiyorum; baş kaldıran, dışarıda duran bir kişi olmak istiyorum, bazen de tersi.
>
> *Yani ne ya da kimsin ? Alman pasaportlu Kürt kökenli bir Türk müsün ? Hangi dili konuşuyorsun ve hangi kültürde yaşıyorsun ?*
>
> Nevin: Ailem Kürt. Beni Türk dili ile yetiştirdiler ve asimile ettiler. Almanya'da büyüdüm. Düşündüğüm, yazdığım ve rüya gördüğüm dil Almanca. Dil olarak konuştuğum Kürtçe kısmı azaldı. Fakat Kürt ruhum çok canlı. Bunu kendi ironimden, melankolik Kürt halk şarkılarına eğilimimden söyleyebilirim…
>
> *Çoğunluk topluluğuna ait olmamak senin için bir yük mü, sıkıntı mı ?*
>
> Nevin 1: Ben biyografim ve kökenim ile oldukça mutluyum. Biyografim benim sermayem. Çeşitli kültürler tarafından parçalanmış hissetmiyorum. Onlar beni zenginleştirdi, bana faydalanacağım deneyimler sundu. İki kültür ve iki dil arasında yetişerek, erken yaşlardan başlayarak bir ara bulucu olarak davranmaya meydan okudum. Belki bu benim sanatsal yeteneğimi yoğunlaştırdı, yani bana üçüncü bir dil arattırdı. Evrensel sanatsal bir dil. Evrensel ile sanatta özgün ifade araştırmayı demek istiyorum. Şeyleri onların kökenlerine, hepimizi ilgilendirenlere geri getirmek.
>
> Nevin 2: Sürekli ötekiliğim ile yüz yüze gelmek sinirlerimi bozuyor, beni sinirlendiriyor. Orada çoğunluğun 'toleranslı' insanları arasında içten, özgün bir ırkçılık var. Onlar bizim ,yabancılarımız' demek isterler, kimliğin etnik olarak tanımlayıcı olduğuna inanırlar ve

> onlarla yüz yüze gelen, aynı okullara giden, aynı kitapları okuyan, aynı şarkıları söyleyen, aynı diyalekti konuşan birisini fark edemezler. Kendilerinin iyi niyetli toleransının beni dışladığını göremezler. Fakat benim kimliğim devam eden bir süreç ve ben yaşadığım ve tanımakta olduğum kültürlerden neyin en iyi olduğunu seçmekte her hakka sahibim. Bunu temel bir insan hakkı sayıyorum. Deneyilerimi süzebilirim ve kendi potpurimi oluşturabilirim. Meraklı, öğrenmeye istekli bir varlığım ve Alman diline sahip olmayı ve ailemin Türk, Kürt kültürüne yakın kültürde olmasını büyük bir avantaj sayıyorum. Avrupa ve Amerikan kültürü gibi, bunlar da beni biçimlendirdi..." (Aladağ, 2004)

Kimlik sorgulamalarının bu denli yoğun olarak ele alınmasında, iki Almanya'nın birleşmesi sonrasındaki süreçte Almanya'da başlayan kimlik tartışmaları da bir etkendir denebilir. Alman toplumu kendi geçmişini irdeleyerek iki ayrı sisteme bölünen ve farklı gelişimler gösteren Alman kimliğini sorgularken, Türk sanatçılar da yeni oluşan toplumda kendilerini konumlandırma yoluna gitmişlerdir. Diğer bir etken kuşkusuz Türkler'in Alman toplumunda yaşadıkları yapısal dışlanmadır. Kaya'nın aktardığı gibi, kurumsal ırkçılık, ayrımcı yasal uygulamalar, sınırlı siyasal haklar ve iş piyasalarında maruz kaldıkları ayrımcılık diasporik genç kuşakları tepkisel bazı kimlik siyasetleri oluşturmaya yöneltir. Söz konusu tepkisel kimlik siyasetlerinin en başta geleni, onlara güçlü bir aidiyet hissi veren etnisitedir (Kaya, 2000: 31).

Bir yandan topluma yansıtılan yabancıların uyum sorunu ve öncü kültür tartışmaları, diğer yandan günlük hayatın pek çok alanında karşılaşılan ön yargılar yeni nesillerin köken aidiyetleri olan Türklükleri'ne bağlarını kuvvetlendirmektedir. Toplumsal durumu gözlemleyen ve bizzat yaşayan sanatçıların, kültürel kimliklerini ve çifte aidiyetlerini özellikle vurguladıkları görülmektedir.

Bu arada diğer bir etken olarak, bu dönemde bu konularla ilgili Almanya'da çok fazla sayıda sergi açıldığını, Almanya'nın çeşitli kentlerinde sıklıkla "göç", "kimlik", "vatan" gibi başlıklar taşıyan sergilerin düzenlendiğini belirtmek gerekir. Yeni nesil sanatçıların sıklıkla bu sergilere katılmaları söz konusudur. Bir anlamda 1970'li ve 1980'li yıllarda ilk nesil sanatçıların kaçındıkları belirli bir kalıba sokulma durumu tekrar söz konusudur denebilir. Ancak genç sanatçıların bu temalar dışında da yapıtlar ürettikleri ve bu kalıba sokulmaya karşı oldukları da izlenmektedir.

Kültürel kimliğin en önemli yapı taşlarından birisi olan din de yeni nesil sanatçıların sık ele aldıkları bir konudur. Almanya'da ılımlı gruplardan radikal gruplara değin örgütlenmiş dini Türk dernek ve birlikleri faaliyet göstermektedir. DİTİB (Diyanet

İşleri Türk İslam Birliği) Türk devletinin resmi temsilcisi olarak faaliyet gösterirken Milli Görüş, Süleymancılar, Nurcular ve Aleviler ayrı cemaatler şeklinde örgütlenmiş durumdadırlar. Bulundukları toplumda ayrımcılığa uğrayan ve uyum güçlükleri çeken insanlar için bu cemaatler daha da önem kazanmaktadır.

Diğer yandan İslam, Türk göçmenlerin Almanya'da ötekileşmesinde en önemli etkenlerden birisidir. 11 Eylül saldırılarından sonra Avrupa'da gittikçe daha da negatif bir anlam kazanan, büyük bir tehlike olarak görülmeye başlanan ve sürekli gündem olarak tartışılan İslam konusu, bir anlamda Türk göçmenleri "potansiyel terörist", "potansiyel suçlu" konumuna getirmektedir. Kamuoyunda İslam'da baş örtüsü, terör, kadının durumu, töre ve namus cinayetleri yoğun olarak tartışılmakta, İslam Almanya'ya uyumda büyük bir sorun olarak yansıtılmaktadır. Almanya'da en büyük Müslüman topluluk olan Türkler ise şüphesiz bu durumdan en fazla etkilenenlerdir. İslam'a dair ön yargılar artış gösterirken, konu sanat yapıtlarına da yansımaktadır.

Nasan Tur İslam konusunu sık ele alan genç sanatçılardan birisidir. Sanatçı İslam'ın göçmenler arasında kültürel kimliği kaybetme korkusuyla ve dışlanmanın yarattığı boşluğu doldurmak, kendisine bir kimlik yaratmak amacıyla ayrı bir önem kazandığını ve toplumda etkin bir role sahip olduğunu belirtmektedir:

> "Burada bir kültürü tutmak var. Yani daha aşırı camiye gidiyorsun, çünkü korku var, camiye gitmediğin zaman tamamen bu gavurlara vs. bilmem ne oluyorsun diye birşey var. Diyelim her bir tatilde öbürlerinin tatili oluyordu, benim camiye gitmem lazımdı, okul camisine (camideki Kur'an kursuna) gitmem lazımdı. Burda bütün camilerin okulları var, çocuklar tatil oldukları zaman oraya giderler. Sonuçta anne baba çocuklara sormuyor, böyle bir tutkunluk var, böyle bir kaybetmemek var yani. Çok tutkunlar var benim kuşağımda, belki annesinden babasından daha tutkun. Çünkü burda bir identity (kimlik) lazım, identity'i bulmak lazım, her gün kendini ispat ediyorsun, konuşuluyorsun veya önüne geçiliyor sen kimsin diye. Alman seni kabul etmediği için ve tek taraflı değil, sen de kabul etmediğin için ortada kalıyorsun, sonuçta kendine bir identity (kimlik) aramak zorunda kalıyorsun." (Tur, 2005)

Almanya'daki camiler üzerine araştırma yapan ve mekanları dolaşarak gözlemleyen Nasan Tur, *Görülmeyen/Invisible* adlı video enstalasyonunda Almanya'da İslam'ın yaşanma şeklini konu etmiştir[48] (Şekil A.110). Sanatçı Almanya'daki on farklı

[48] Sanatçının bu işini Karlsruhe Landesmuseum koleksiyonuna almıştır.

camiyi filme çekmiştir[49]. Tur demir bir rafta yerleştirdiği on videoda, on ayrı film olarak bu camilerin giriş kapılarını göstermekte ve kentlerde camilerin apartman blokları, arka avlular, garajlar ve bodrum katlarında, dışarıdan hiçbir şekilde dini yapı olduğu anlaşılmayacak şekilde, sessiz sedasız varlığını ortaya koymaktadır. Sanatçı klişeler ve İslamofobi karşısında Almanya'daki farklı bir gerçeğe dikkat çekmektedir:

> «Hiçbirinde de belli değil cami olduğu, ismi «invisible» zaten işin, çünkü Almanya'da bütün camiler, büyük bir çoğunluğu, cami mimarisi dışında. Asıl mimarisinin olması lazım, burada o mimarlık yok, hatta garajlarda ya da normal odalarda, apartmanlarda, çatılarda falan oluyor o camiler. Yani dıştan hiçbir zaman görülmeyen bir sürü cami var. Sonuçta bakıyorsun görünenin hiç camiyle bir ilgisi yok, senin evinin girişi gibi, garajın girişi gibi veya o arka taraf gibi, yani böyle bir yer. Ama onun arkasında hakikaten bir cami var, orda Müslümanlar toplanıyor, okuyor vs. Öyle birşey var.
>
> Frankfurt'ta en az otuz tane cami vardır, otuz caminin belki birisi görülüyor. Politika istemiyor onu, yani mimarlıkla görülmesini. Ama Müslümanlar da istemiyor, çünkü alışmışlar burada senelerce, «şimdi açtık gidiyoruz böyle, işimizi görelim gidelim, çok büyük problemler olur vs.» diyorlar. Çünkü Müslümanlık üzerine çalıştığın zaman çok büyük politika oluyor her zaman, çoğunlukla bütün o camiler Staatschutz, yani devlet koruması tarafından korunmuyor... Yani iki taraftan, bir defa politikacılar istemiyor onu, korkuyorlar veya ordaki oturan insanlar istemiyor, onun için yasaklıyorlar. Cami yaparsalar da çoğunlukla fabrikalar gibi endüstri alanlarında, şehir dışında yapılıyor. Toplumun dışındaysa o zaman mimarlığa evet denebilir gibi.
>
> Şimdi ben ne olduğunu gösteriyorum, ben birşey demiyorum. Bence sanatın öyle bir amacı olmamalı, benim de öyle bir amacım yok. Birşeyi güzel göstermek ya da çirkin göstermek değil de benim işim böyle ne olduğunu göstermek. Ama herkes baktığında başka birşey görüyor şu anda, birisi kendisini kötü görüyor ya da birisi kendisini iyi görüyor veya ikisini de kötü görüyor, böyle birşey.« (Tur, 2005)

Sanatçının da belirttiği gibi Almanya'da camilerin açık alanlarda görünür olması sorundur. Minareler ve ezan sesi toplum tarafından kabul görmemekte, ancak kent dışlarında endüstriyel alanlarda cami mimarisi izni alınabilmektedir. Son yıllarda bu konu güncel tartışmalardan birisidir. Müslümanların çok sayıda inanan bulunmasına dayanarak ileri sürdükleri cami yapımı talepleri, muhafazakar Alman gruplar tarafından büyük tepkiyle karşılanmakta ve protesto gösterileri yapılmaktadır.

[49] Bu camiiler Albanischer Islamischer Kulturverein e.V., Sunna Moschee, Deutschsprachiger Muslimkreis e.V., Islamische Gemeinschaft e.V., Durlach Fatih Camii e.V., Verband Islamischer Kulturzentren e.V. Gemeinde, Türkisch-Islamischer Kulturverein e.V. DITIB, Zentralmoschee, An-Nur Moschee, Türkisches Kulturzentrum, Islamische Union e.V. ve Ayasofya Moschee'dir.

Gerçekte Alman toplumu içinde göçler sonrası oluşan ve var olan değişimlerin, görsel olarak kent peyzajlarında görülmesi kabul edilmemektedir. Tur'un çalışması çeşitli suçlamalara maruz kalan Müslümanlık'ın farklı bir yönünü, Almanya'da Müslümanlar'ın inançlarını hangi şartlar altında sürdürdüklerini gözler önüne sermektedir.

Nasan Tur İslam ile ilgili diğer bir çalışmasını, 2005 yılında Berlin'de İstanbul Fokus sergisinde sunmuştur (Şekil A.111). *Ritüel/Ritual* adlı video enstalasyonunda sanatçı bu kez İslam adetlerine sanatsal bir bakış getirir. Berlin'de bir hafta boyunca bir Müslüman ile camiye giderek burada namaz öncesi abdest alma sürecini izleyen sanatçı, günde beş kez el, kol, ayak, yüz ve başın temizlenmesi durumunu filme çeker. Yakın çekim yaparak bedenin bölümleri ve suyun hareketlerini görüntüleyen sanatçı, bu sırada ahenkli bir şekilde tekrar eden hareketleri vurgular. Sergilemede Tur 10 m.'lik yarım daire formunda bir alana, yan yana beş video projeksiyon yerleştirir ve her bir videoda abdest alma sahnelerinden yakın çekimli bölümler gösterilir. Sanatçı İslami ritüelin duyusal bedensel iletişimini ele alır.

> «Ritual olarak bir gösterim oldu. Çok abstrakt (soyut) bir video oldu aslında; çok yakından alınıyor, bir adam görülüyor çeşitli pozlardan, durmadan kendini yıkıyor, yıkıyor, ama hiç durmadan, yıkıyor, yıkıyor, başlangıcı ve sonu yok yani. Bir monitörden bittiği zaman öbüründen başlıyor, orada bittiğinde ötekinden, beş tane birden...
>
> Ama bir yandan ben advertisement (reklam) yapmıyorum Müslümanlar için. Belli olmuyor, sonuçta. Bunun acayip bir estetiği var, azcık erotik bir tarafı da çıkıyor ortaya. Sonuçta bir erkek var, Müslümanlık çok erkek dominant bir din zaten. Bir erkek durmadan yıkanıyor, yıkanıyor. Neden yıkanıyor, neyin pisliğinden çıkarmak istiyor kendisini, öyle bir azcık kritik tarafı da var. Ayrıca ritual olarak estetiği çok güçlü olan, dini bir yönü de var bu işin. Bence estetik, çekici ve emotional (duygusal) tarafı var bu işin. Ama bu sadece Müslümanlıkla değil, bütün dinler üzerine.» (Tur, 2005)

Nezaket Ekici de İslam'ı bir yandan kapalılık ve yasaklarını irdeleyerek, diğer yandan Hristiyanlık ile karşılaştırarak ele almaktadır. *Örtü Savaşı/Veil Fight* adlı video enstalasyonunda Ekici, çarşaf giyen bir kadını yakın çekimde gösteren iki film sunar (Şekil A.112). Sanatçı performansları kendisi gerçekleştirmiştir; soldaki filmde yüzündeki peçeyi çok hızlı hareketlerle sürekli yukarı aşağı indirip kaldırırarak ondan kurtulamayı dener, bu sırada izleyici saniyeden kısa bir zamanda açılıp kapanan örtüden kadının yüzünü çok az görebilir. Açmak ve açmamak arasında süren bu zorlu savaş sonunda örtü düşer ve film sonlanır. Hemen ardından tekrar

baştan başlar. Sağdaki ekranda da aynı konu işlenir. Bu kez performans sanatçısı diğer ekrandaki zorlu mücadelenin aksine çok yavaş milimetrik hareketler ile yüzündeki örtüyü yukarı doğru katlar, başın üzerinde saç halkası şekline gelip yüz açıkta kaldığında film sonlanır.

> "O kadar kuvvet var ki durmadan hareket ediyor, sonunda düşüyor ama kafamdan. İkisi de beş dakika sürüyor, sonunda ikisi de açılıyor; birisinde kendinden düşüyor, öbüründe de böyle yavaşça. Sonunda zor zoruna yavaşça freedom'a (özgürlük) gidiyor, tam freedom değil, o çelişki içinde, ama sonunda bir şeye karar vermek var." (Ekici, 2007)

Çarşaflı kadın imgesini İslam ile bağlantılı olarak sıklıkla kullanan Ekici, *Domuz Eti Değil Domuz/No Pork but Pig* adlı performansında 5 m²'lik çit ile çevrili bir domuz ağılı kurar (Şekil A.113). Bir çarşaf giyen ve yüzü de peçe ile tamamen kapalı olan Ekici, küçük bir tabure üzerinde, yem yiyen, dinlenen ya da etrafı koklayarak dolaşan domuzun karşısında uzun süre oturur. Domuz sanatçının ulaşabileceği kadar yakınına geldiğinde elini uzatarak domuzu okşar, ancak ellerinde siyah eldivenler vardır ve sanatçının bedeninde açık hiçbir yer görünmez. Performansta Müslüman bir kadın sembolik olarak uzun saatler boyu bir domuz ile ilişki kurar. Ekici İslam'ın domuz yasağı konusunu işlediği çalışmasında, aynı zamanda kendi inanç ve tabularını da sorgulamakta, domuza da diğerleri gibi sıradan bir hayvan olarak yaklaşmayı denemektedir:

> "O benim domuz problemim, ben domuz yemiyorum. Bizde domuz biliyorsun pis, kendi temiz hayvan değil. Ama Kur'an hiçbir yerde domuzu ellemesi yasak yazmıyor, onun için domuz elleyebilirsin bence, yazmıyorsa niçin elleyemeyesin ? Kanı akmış hayvan olacak, domuz yiyemezsin yazıyor sadece. Şimdiye kadar hep kötü, kötü, kötü, öyle öğretildi anneden. Onun için dedim ki bunu ele alayım, bu kadar pis mi ?, kötü mü ? Ama bunu nasıl anlatmak istedim, tabi kot pantolonla da yapabilirsin, ama bir taraftan dine girmek istiyordum, onun için çarşaf kullandım.
>
> Yine de o kadar radikal değilim. Çarşafı kullanıyorum ama eldivenim var, yüzüm kapalı, kendi vücudumu kullanmıyorum, elimde eldiven var, böyle soft (yumuşak). Yine de dine karşı radikal değil, iyi birşey olarak yani, kendi elimle dokunmuyorum, yine de bir tarafta uyma var. Hep böyle yumuşak birşey var, sert değil, istemiyorum, çünkü bir taraftan yine dini inanç var, saygı var. Çoğu sanatçı çok radikal, benim işlerim değil öyle, çünkü herşeye saygım vardır. Öyle öğrendim ve mantıklı bence." (Ekici, 2007)

Sanatçının ailesinden öğrendiği dini kurallar ile yaşadığı ülkenin değerleri arasında bir noktada olduğu görülmektedir. Bir yandan kendi dini tabuları ile yüzleşmeye

girişen sanatçı diğer yandan evrensel bir bakışla iki dinin birlikteliğini yapıtlarında konu eder.

Ekici 2006 yılında yaptığı *İslami Şapel/Islamic Chapel* adlı enstalasyonunda İslam ve Hristiyanlık dinlerini bir araya getirir[50] (Şekil A.114). Enstalasyonda Hristiyan şapeli formunda bir yapı görülür. İki yanda çatısında haç motifleri yer alan yapının duvarları, İslam'ın örtüsünü sembolize eden siyah bir maddeden yapılmış ve buralara kazıma olarak Kur'an'dan ayetler yazılmıştır. Harflerin duvara oyularak yazılması, güneş ışığının duvarlardan geçerek içeride ve dışarıda kuvvetli bir ışık oyunu yapmasını sağlar. Işık etkisi ile harfle birbirine karışır, birbiri içine geçer, böylece yapı ve yazı artık tanınmaz ve belirsiz bir duruma dönüşür. Uzaktan bir şapel olarak algılanan yapının ne kadar yakınına gelinirse bu kumaş konstruksiyonun dinler arası karakteri o denli iyi anlaşılır. Aynı şekilde yapının sağlam görünüşü de bozulur. Ne kadar yakına gelinirse o kadar konstrüksiyonun yıkılır etkisi hissedilir. İki dinin birlikteliğine dair metaforik göndermeler yapan sanatçı, aynı zamanda izleyiciyi „tüm dinlerin, özellikle İbrahim dinleri olan İslam ve Hristiyanlığın ortak bir çekirdeği yok mudur ?", sorusunu düşünmeye yönlendirir[51].

Burada da görüldüğü gibi yeni nesil sanatçıların genel olarak yapıtlarında kültür ve dinlerin katı sınırlarını aşmak istedikleri, yapıtlarıyla bu iki farklı kültüre yeni yorumlar ve irdelemeler getirdikleri, uluslar ve dinler üstü bir anlayışı yapıtlarına aktardıkları izlenir. Ulusaşırı toplumsal alanın öznesi olan sanatçıların çok kültürlü yapıları yapıtları yoluyla da izlenebilmektedir. Sanatçılar Türk ya da Alman olanı ya da İslam veya Hristiyanlığı öne çıkarmamakta, bilakis iki kültürden aldıkları çeşitli değerleri harmanlayarak daha evrensel bir bakışa yakın durmaktadırlar.

Sanatçıların sıklıkla iki kültürün farklı bakış açılarını ve değer yargılarını inceledikleri izlenmektedir. Ailelerinden kendilerine aktarılan Türk adetleri ve bakış açılarını sanatçılar Almanya'dan bir gözle bakarak ele alırlar, Türk kültürünü inceleme konusu yaptıkları söylenebilir. Bu sırada Almanya'da yaşayan ve

[50] Bu enstalasyon daha sanatçının 2003 yılında La Tourette'de Dominikan Manastırındaki "Religious Moments / Momente des Glaubens" adlı çalışması ile ilişkilenir; Ekici burada bir pencereye Kur'an'dan ayetlerin kazıma olarak işlendiği kağıtlar kapatarak, ayetlerin ışık halinde karşı duvara yansımasını sağlamıştır.

[51] Ekici'nin bu enstalasyonu -ve "İsimler" adlı video çalışması- Bischofsheim kenti sakinleri ve jüri üyeleri tarafından ödüle layık görülerek, kendisine 2006 yılı "Bischofsheim Gangart Sanat Ödülü" verilmiştir.

Almanlar'ın farkında olmadıkları bir kültürün özelliklerini de yapıtları yoluyla tekrar tekrar ortaya koymuş ve varlığının altını çizmiş olurlar.

Anny ve Sibel Öztürk 2004 yılında Weimar'da düzenlenen "Glück" (Şans) adlı bir sergi için *Daha İyi Bir Dünya Önümde Uzanıyor. Gecekondu/A better world lies in front of me. Gecekondu* adlı bir enstalasyon gerçekleştiriler, aynı enstalasyonu daha sonra Karlsruhe ZKM'de "Call Me İstanbul is My Name ?"sergisinde tekrar kurarlar (Şekil A.115). İki kardeş gecekonduyu gerçek yapım tarzına gönderme yaparak, bir akşam eşleri ile birlikte yapmaya girişirler, çeşitli atık malzemeler, ikinci el eşyalar kullanarak kulübeyi sekiz saatte tamamlarlar.

> "Akşam saat 10.00'da başlamıştık, sekiz saat sürdü, gecekonducular gibi yapıyoruz ve aile olarak, benim bey, Sibel'in bey. Aile olarak yapıyoruz bu gecekonduyu ve orası bizim oluyor, şimdi ZKM'nin orası bizim..." (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Gecekondu farklı yerlerde kullanılmış, çeşitli ikinci el malzemeler kullanılarak yapılır. Örneğin giriş kapısı cilalı eski bir yatak odası dolap kapısından alınmıştır, üzerinde bitkisel süsleme aplikasyonlarının izleri görülür. İki yanda küçük pencereler görülürken, yapının çatısı kurşun bir levha ile örtülüdür, kapısında teneke kutulara dikilmiş çiçekler yerleştirilmiştir. İçeride minderler ve kilim, bir sehpa üzerinde bir küçük televizyon vardır. Televizyonda "Bir Avuç Cennet" adlı Türk filmi oynamaktadır. Tarık Akan ve Hale Soygazi'nin başrollerini oynadığı filmde, bir gecekondu öyküsü ve bu mekanın bu insanlara ifade ettiği mutluluk anlatılır:

> «Gecekonduyu biz «Luck» adlı bir sergi için yapmıştık, şans ve mutluluk, lucky (şanslı) olmak üzerine bu sergiye katılmıştık. Orada mesela insanlar, bir tanesi böyle büyük pırlantalı birşey yapmış, bir tanesi oyun kartları ile ilgili, yani değişik şeyler ve sırf bizim o gecekondu orada duruyordu. İçinde gösterdiğimiz film Tarık Akan'ın bir filmi, ismi «Bir Avuç Cennet» ve bu demekki insan hiçbirşeyi olmasa bile herşeyden birşey yaratabilir. Bu Türkler'in normal bakışı. Bakarsanız bazı başka insanların kültürlerine, belki hiçbirşeyi yapamaz, ama Türkler'de «dene, dene belki olur », denir. O küçücük şeyin içinde bile mutlu olabilirsin, çünkü filmde insanlar eski bir arabanın içinde kalıyorlar, ama mutlular. Sonra o arabayı götürüyorlar, bu sefer bunlar çadır koyuyorlar oraya, başlıyorlar onun içinde yaşamaya. Yani mutluluk, Buddha'nın dediği, Dalai Lama'nın dediği birşey var, mutluluk sadece iyi, rahat bir hayat değil, mutluluk mesela beraber olmak...
>
> Gecekonduyu yapan mutlu, kafasının üstünde damı var. Mesela Almanlar şurda masanın altında yaşar, ama yapmaz. Türk yapıyor evi, ya yıkılırsa ?, belki yıkılmaz, belki görmeyecek polis, yıkılırsa yenisini yaparız. Yani Nasreddin Hoca'nın yoğurt durumu gibi, ya tutarsa.

> Onun için benim söylediğim çok doğru bir laf var, Türk belki hiçbirşeyi doğru dürüst yapamaz, ama herşeyi yapar. Bunu yapabilir misin ? Yaparım, deneriz, niye olmasın. Alman bilmiyorum der, gider vaktini vermez, ama Türk bilmese de dur, der, bir bilen bulayım. Türk'ün düşünme şekli başka, belki daha romantik, bir de recycling (dönüşümlülük, tekrar kullanım) durumu da var. Mesela eski yağ tenekelerine çiçek dikiyorlar, biz çok creative (yaratıcı) bir milletiz...» (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Görüldüğü gibi sanatçılar gecekondu yoluyla Türk kültürünün farklı yönlerine değinmektedirler. Sanatçıların sunmak istediği özelliklerden birisi, Türkler'in yaratıcılığı ve esnekliğidir. Aileler bütün güçlüklerine, illegalliğine rağmen, riskleri göze alarak ve hep birlikte çaba göstererek kendilerine bir yuva kurmaya çalışmakta, bu sırada ikinci el ya da kullanılmış malzemeleri de kullanmalarıyla sanatçıların gözüyle bir anlamda geri dönüşüm (recycling) yapmakta, doğa ve ülke ekonomisine faydalı bir yaklaşım göstermektedirler. Sanatçılar bu çalışmalarını «Şans» isimli bir sergide sergileyerek çelişkili bir durum ortaya koymakta, oldukça zor ve zahmetli görünen bu yaşam koşullarının, bazı insanlar için mutluluk anlamına gelebileceğini vurgulamaktadırlar. Bu yapıt ile şans ve mutluluğun farklı kültürler içinde göreceliliği ortaya konmaktadır.

Enstalasyonun önemli diğer bir vurgusu da bu gecekondunun Almanya'da kurulmasıdır. Böylesine tanımsız bir yapılaşmanın ve bunu yaratan anlayışın, düzenli ve katı kuralları ile tanınan Alman toplumunun içinde kurulması, Alman ve Türk mantalitelerinin birbirinden tamamen farklı özelliklerini ortaya koymakta, izleyici çarpıcı bir şekilde kültürel farklılıklar ile karşı karşıya kalmaktadır

Nezaket Ekici'nin *Bir Türk Öpücüğü Yakala/Catch a Turkish Kiss* adlı performansı da Türk ve Alman mantaliteleri arasındaki farkı ele alır (Şekil A.116). Yugoslavya 25 Mayıs Müzesi'nde gerçekleştirdiği performansında sanatçı, müzenin girişinde balo kıyafeti ile bir koltuk üzerinde uzanarak oturur ve izleyicileri bekler. Gözleri bir maske ile kapalıdır ve çevreyi algılamaz. Yerde yazan "Catch a Turkish Kiss" yazısı izleyicileri sanatçıyı öpmeye yönlendirir. Maske dolayısıyla sanatçı performansta anonim bir kişilik olarak yer alırken, diğer yandan öpücük teklifi kişisel bir ilişkiye davettir. İzleyicilerden cesaret edenler sanatçıya yaklaşarak öpmeye kalkar, ancak sanatçı kaçınarak buna izin vermez ve bir gerilim yaşanır. Sanatçı ve izleyiciler arasında bir saat boyunca heyecan yaşanır. Kendini açmak (öpme teklifi) ve kapatmak (göz kontağı olmaması) arasındaki sürekli oyun değişimi performansa

gerilim katar. İlk bakışta olay bir oyun gibi görülse de daha derin bakıldığında iki kültür arasında bir problem algılanır.

Ekici iki kültürü ele aldığı yapıtlarını "kültürler arası" olarak adlandırır ve kendilerinin bu arada olma durumlarının toplumda yer yer sorun olmasına rağmen sanatında kendisi için bu durumu avantajlı bulduğunu belirtir. Ekici'nin sıklıkla Türk kültüründe tabu olarak görülen ve kendisinin de ailesinden aldığı eğitimle yaşamında yer eden bazı kurallara Alman kültüründen bakarak bu değerleri sorguladığı, fakat aynı zamanda bu değerleri reddetmek ya da negatif bir anlam yüklemekten kaçınarak ortaya koyduğu görülmektedir. Yeni nesil sanatçıların bir anlamda iki kültürü karşılaştırarak modern diasporik kimlikleri ile yeni bir bakış açısı ortaya koydukları söylenebilir.

Anny ve Sibel Öztürk'ün son çalışmalarından birisi olan *„NÖ" Performans* Alman toplumunda Türkler'e karşı ön yargıları ilginç bir biçimde konu etmektedir (Şekil A.117). Performansta iki kardeş yeşil bir alanda yere örtü sermiş, bir piknik sahnesi canlandırmaktadırlar. Anny siyah uzun bir pardesü giymiş ve başını örtmüş Almanya'da klişe Türk kadını görüntüsünü verirken, Sibel modern giyimli ve başı açıktır (birinci ve ikinci nesil). Örtü üzerine bazı yiyecekler konmuş ve iki kadın kah oturarak kah uzanarak yemek yemekte, sohbet etmektedirler. Sanatçılar klişe bir Türk toplumu görüntüsünü, özellikle ilk kuşak kadınlar ve dini kesime atıfla başörtüsünü de kullanarak kurmaktadırlar.

Çalışmanın ismi olan „NÖ" ise yapıta hem anlamsal hem de sanat tarihsel bağlantılar kurmaktadır. Öztürkler Joseph Beuys'un 1968 yılında Düsseldorf Akademisi'nde gerçekleştirdiği, »Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee« performansına gönderme yaparak, "Ne"'yi "Nö"'ye dönüştürmekte ve konuyu Türk göçmenlerle bağlantılı işlemektedirler. Beuys performansında bir saatten uzun bir süre, bitmeyen bir monolog şeklinde „Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee" (evet evet evet evet, hayır hayır hayır hayır) kelimelerini tekrar eder. Almanca'da konuşma dilinde "Nein" (hayır) kelimesinin yerine kullanılan "Nee" kelimesi vurgulu bir "hayır" anlamına gelmektedir. Beuys konuşma aksiyonunda başlangıçta Rheinland aksanında eğlenceli ve neşeli başlayarak ve giderek daha ciddi ve tehdit edici bir vurguya dönen şekilde „Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee" kelimelerini yinelemektedir. Beuys'un bu çalışmasını gerçekleştirdiği dönemde Almanya'da, Beuys'un da desteklediği öğrenci isyanları yaşanmaktadır ve sanatçı Akademide Alman öğrenci partisini kurmuştur.

Beuys yoğun politik bir dönemin yaşandığı bu zamanda “Evet, evet, evet.....hayır, hayır, hayır...” şeklinde, toplumun onay ve red mekanizmalarına çok yönlü bir bağlantı kurmaktadır.

Öztürk kardeşler ise performanslarının adını *“NÖ„ Performans* koyarak „ Neee“’nin –yani „hayır“ın- Almanca’da daha da empatik bir söylenişi ile bir reddi vurgularlar, sunulan piknik sahnesi ile bağlandığında reddedilen, klişe görüntüleri ve ön yargıları ile Alman toplumunun görüşünde yer eden Türk toplumudur.

Aynı temayı *Türk Adası/Turkish Island* adlı çalışmasında ele alan Nezaket Ekici ise iki toplum arasındaki kültürel sınırlara dikkat çeker ve bu sınırları iletişime açmaya girişir (Şekil A.118). Projede bir aileden üç nesil (büyük anne, büyük baba, anne, baba ve çocuklar) kurgulanmış bir piknikte görülür. Ekici pikniği tüm aile üyelerini birbiri ile bağlayan ve bir arada tutan bir ritüel olarak yorumlamakta ve bu törensel adet için tipik bir örneğin, Pazar günleri yapılan aile piknikleri olduğunu belirtmektedir. Sanatçı „piknik“i alışılmış kontekstinden çıkarıp galeri mekanına taşıyarak sanatsal bir olaya çevirmekte, böylece ziyaretçiler „Türk pikniği“ ritüelini farklı bir perspektiften izlemektedir.

Ekici galerideki pikniği bir ‚Türk halısı’ üzerinde kurgulamaktadır; halı üzerine konmuş tepsiler içinde yiyecekler görülmekte ve yiyeceklerin etrafında toplanmış genci yaşlısıyla aile üyeleri sohbet etmektedir. Sohbette Almanya ve Avrupa’daki güncel konular hem Türkçe hem de Almanca olarak tartışılmaktadır. Bu sırada galeri mekanında bulunan ziyaretçiler de pikniğe ve sohbete katılma şansına sahiptirler.

Sanatçı çalışması ile Alman toplumu içinde farklı konumlanan ve entegre olan üç nesli bir arada, ortak kültürel bir olayda göstermekte, bu esnada Alman izleyicilere de iletişim imkanı sunmaktadır. Piknik yoluyla hem nesiller arasındaki hem de Alman ve Türk yaşam stilleri arasındaki fark açık olarak ortaya konmaktadır. Sanatçının kendi sözleriyle çalışmanın amacı, „bir kültüre has ritüel bir durumu (piknik) canlandırmak, kültürel farklılıklar üzerine bir iletişim yolu açmak ve karşılıklı anlayış başlatmaktır.“

Sanatçı aileyi büyük boyutlu bir halı üzerinde, sınırlı bir alanda konumlandırarak bir yandan Türk ailelerin sosyal dışlanmasını ve Alman toplumunun bakışında yer eden sınırlı geleneksel kültür anlayışını sembolize eder. Diğer yandan bu sınırlama

Almanya'daki Türkler'in kendilerini Alman kültürüne karşı sınırlayan eğilimlerine de gönderme yapar.

Sibel Öztürk'ün *Claudia* adlı çalışmasında ise Türk ve Alman rolleri yer değiştirir (Şekil A.119). Fotoğrafta pantolon üzerine elbise ve onun da üzerine kazak ve hırka giymiş, başına kırmızı bir başörtüsü bağlamış bir kız görülür. Almanya'daki „gastarbeiter" kültürünün tipik bir görüntüsü olarak kabul edilen bu görüntünün altında ironik bir biçimde bir Alman ismi olan „Claudia" yazılıdır. Sibel Claudia'nın kendi arkadaş çevrelerinden bir Alman olduğunu ve kendisinin doğal halinde bu şekilde giyindiğini belirtmektedir:

> "Burda bu kız yüzünden başladım, habire değişik giyiniyor, pantolon üzerine elbise, elbise üzerine kazak, köylü kızları gibi, ama Alman. Alman olduğu için moda, Türk gelse olmaz. Ona sordum, başörtü takar mı benim için, bir resim çekmek istedim. Yani başörtüyü değiştiriyor, diğer giysileri aynı, ama birden Türk oluyor. Çinli bile birden Türk kızına dönebiliyor. Burda Türk yazısı gibi orientalisch (oryantal) "Claudia" yazıyor, önce kimse bakmıyor, sonra bakınca şaşırıyorlar." (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Sanatçı, belirli imgelerle ulusların ve farklı kültürlerin nasıl kodlanmış olduklarını ve toplum tarafından şablonlara koyulduklarını Türk ve Alman imajlarını ters yüz ederek yapıtında irdelemektedir.

Göç kökenli kişiler için kuşkusuz her zaman en derin konulardan birisi aidiyet olmuştur. Ailelerinin geldikleri ülke ve kendi yaşamlarını geçirdikleri ülke arasında konumlanan yeni nesil göçmenlerin çoklu aidiyetler geliştirdikleri izlenir. Sıklıkla oraya ya da buraya değil, iki tarafa da ya da iki ülkeyi aşan evrensel bir noktaya ait olduklarını ifade eden bu nesil, sınırlamalardan kaçınmaktadır. Ev, yuva, aidiyet irdelenen konuların başında gelmektedir; ikinci ve sonraki nesiller Almanya'da doğup orada Almanlar ile aynı ülkeyi de paylaşsalar kendilerine yöneltilen sorgulamalar, onları köken, aidiyet, yuva ve ev kavramlarını irdelemeye götürmektedir.

Aidiyet ve köken sorgulaması ile ilgili etkileyici bir yapıtı Sibel Öztürk 2001 yılında İstanbul Bienali'ne paralel etkinlik olarak düzenlenen "Vasistas" sergisinde sunmuştur (Şekil A.120). *Benim Kökenim Burada/My Roots Are Here* adlı enstalasyonunda genç sanatçı, İTÜ Mimarlık Fakültesi iç avlusunda bulunan bir ağaca salıncaklar kurmuş ve her bir salıncağın üzerine Türkçe, Almanca ve İngilizce olarak "Benim Kökenim Burada", "Hier liegen meine Wurzeln" ve "My Roots are

here" yazılarını yazmıştır. Sergi açılışına gelenlerin salıncaklarda sallanmasıyla yapıt interaktif bir yapı kazanırken, Öztürk köken, kökler ve aidiyet ile ilgili ağaç motifini kullanarak kendisinin bu topraklara olan aidiyetine gönderme yapmaktadır. Ağacın köklerini bu topraklara salması gibi, yeni nesilerin de atalarının kökleri bu topraklardadır.

Nevin Aladağ ise göç ve yuva kavramları ile ilgili metaforik bir çalışmasını, mesaj güvercinleri aksiyonu ile yapmıştır. Sanatçı 2002 yılında gerçekleştirdiği *Eve Doğru*/*Heimwärts* adlı çalışmasında, Münih Belediyesi önünde bir grup mesaj güvercinini kafeslerinden serbest bırakır ve izleyicilerle birlikte sonraki süreci gözlemler (Şekil A.121). Kuşlar yuvaya dönmek üzere eğitilmişlerdir ve uçuşlarının yuvalarına geri dönmeleri ile sonuçlanması beklenir. Ancak serbest bırakılan güvercinlerden birisi, havadaki 'kontrolsüz' alanda serbest bir güvercin ile karşılaşarak sürüsünden ayrılır ve geri dönmez. Aladağ'ın çalışması metaforik olarak grup ve vatan değiştirmeye gönderme yapar ve kontrollü bir durumda dahi sistem dışı olasılıkların mevcudiyetini ortaya koyar. Tüm yazgıların önceden beklendiği gibi sonuçlanmayacağına ve amaçların farklılığa açık olacağına vurgu yapar. Aksiyonun belediye önünde yapılması ise yorum alanını ayrıca genişletir, kentlerde birlikte yaşama ve farklı gruplardan yeni gruplar oluşmasıyla yeni vatandaşlıkların ortaya çıkmasına atıfta bulunulur.

Serbest kalıp grup değiştiren güvercin gibi Türk göçmenler de eve dönmek üzere yola çıkmış, ancak şartlar onları Almanya'da kalıcı olmaya götürmüştür.

İkinci ve sonraki nesillerin kültürel kimlikleri incelendiğinde, 1980'li yıllardan başlayarak göçmenlerin oluşturduğu bir gençlik kültüründen bahsetmek gerekir. Ulusaşırı toplumsal alanın öznesi olan bu gençlerin kültürel kimlikleri Stuart Hall'ın belirttiği gibi melezlik üzerine kurulmuştur. Bu melezlik sahip oldukları iki kültür yanı sıra küresel dünyanın onlara sunduğu tüm etkileri de kapsamaktadır.

Murat Güngör 1980'li yıllardan itibaren sözü edilen bu nesillerin, diğer bir deyişle „gastarbeiter" çocuklarının eğitim sorunları dolayısıyla yaşadıkları kültür çatışmalarının sosyal bilimsel araştırmalarda yer etmeye başladığını ve sadece sosyal sorunların değil bilakis kültürel bir kopukluğun ve bununla birlikte kimlik çatışmalarının da öne çıktığını aktarır. İkinci ve sonraki nesillerin göçün başlangıcından itibaren yaşadıkları politik, sosyal, kültürel sorunları ele alan Güngör,

futbol ve folklor grupları gibi gençlerin boş zaman aktivitelerinin kolektif kimlikler oluşturulması ve tanınmasında önemli yer tuttuğunu aktarır.

Yine Güngör'ün aktardığına göre, 1980'li yılların başından itibaren genç göçmenler için diğer önemli bir yayılma mekanı, küresel bir gençlik hareketi olan ve Almanya'da da yer eden hiphop olmuş, 1980'li yıllarda tabaka, etnisite ve cinsiyet gibi toplumsal kategoriler hiphop ile aşılmıştır. Alt kültür (subkultur) artarak gelişmekte, Almanya'da gençlik evleri sosyokültürel merkezler olarak özel bir yer tutmaktadır. Türk, Afro-Alman, eski Yugoslavya'dan göçmen, Yunanlı ya da İtalyan gençler, hiphop ile kendi yerel yaşam uygulamalarını bir gençlik kültürünün ifadesi olarak sunma imkanı edinmiştir. 1980'li yılların sonundan itibaren Almanya'da Avrupa çapında ağlar kurulmuş, devlet sınırları üzerinden müzik, bilgi ve stil akışları yaşanmaktadır, bu bağlamda hiphop açıkça transnasyonal (ulusaşırı) bir gençlik kültürü olarak öne çıkmaktadır. Hiphop bu kültüre ait dört unsur ile başarı kazanmıştır: djing, rap, breakdance ve graffiti. 1990'ların başında Mölln, Solingen, Rostock-Lichtenhagen ve Hoyerswerda'daki ırkçı saldırılar göçmenler ve Afro-Almanlar'ın Almanya ile ilişkilerinde sorunları açığa çıkarmış, 1990'lı yılların ortalarında öncü kültür (leitkultur), İslami paralel toplumlar ya da getto tartışmalarından sonra genç göçmenler kendilerini göstermenin yeni yollarını geliştirmişlerdir (Güngör, 2005: 479 vd.).

Ayhan Kaya da diasporik kimliğin oluşumunu incelediği araştırmasında, Berlin'deki hiphopçu Türk gençlerini ele almıştır. Kaya hiphop kültürünün, etnik azınlığa mensup gençlere, kimlik oluşturma süreçlerinde hem kendi ‚otantik' kültürel sermayelerini hem de evrensel transkültürel sermayelerini bir arada kullanma imkanı sağladığını belirtir. Diğer bir deyişle hiphop kültürü gençlere diasporada maruz kaldıkları ırkçılık ve yabancı düşmanlığına karşı kullanmak üzere bir yandan etnisiteyi kullanma şansı sağlarken, öte yandan onları evrensel kültüre dahil edecek mekanizmaları da sunar. Onları hiphop kültürüne eklemleyen kültürel formlar büyük beğeniyle yaptıkları rap, breakdans ve graffiti sanatıdır. Bu tür kültürel formlar diasporik gençlere polis, eğitim ve medya gibi çoğunluk toplumunun temel kurumları karşısında kendi yerel iktidarlarını kurma şansı verir (Kaya, 2000: 146). Kaya ayrıca, Türk hiphop gençlerinin ‚otantik' Anadolu kültürü, Amerika kökenli küresel hiphop kültürü ve dahil olmaya çalıştıkları Alman kültürü kaynaklarından beslendiklerini,

oluşturdukları kültürün ‚üçüncü kültür, olarak da adlandırılabilecek kültürel bir alaşım olduğunu belirtir (Kaya, 2000: 156).

Görülüyor ki Almanya'da Afro-Amerikan hiphop dans ve müziğini örnek alarak Türk gençlerinin de dahil olduğu özgün bir göçmen kültürü yaratılmıştır. Dil ve kültür alaşımının açıkça ortaya konduğu bu ifade tarzı, ulusaşırı toplumsal alanda yaratılan melez kültürlere işaret eder.

İkinci nesil sanatçılar ile hiphopçu gençler karşılaştırıldığında iki grubun da aynı koşullar altında bir çocukluk ve gençlik dönemi geçirdikleri söylenebilir. Ancak sanatçıların eğitim seviyesi daha yüksek ve entelektüel bir çevrede yaşamaları ifadelerine de farklı yansımaktadır. Hiphopçu gençlerin kullandıkları ‚otantik' kültürün ve milliyetçi söylemin genç sanatçıların kaçındıkları bir ifade şekli olduğunu belirtmek gerekir. Bu sanatçılar daha ziyade iki toplumun ögelerini birleştirerek onları aşan uluslar, dinler üstü bir bakışa yönlenir, belirli bir milli kalıba sokulmaya karşı dururlar. Diğer yandan küresel kültür ve Amerikan kültürü etkileri hiphopta olduğu gibi plastik sanatlarda da açıkça izlenmektedir.

Hiphop kültürü yeni nesilden bazı genç sanatçıların yapıtlarında da izlenmektedir. Nevin Aladağ bir video çalışması için gençlik evlerinde dansçılar ararken breakdans yapan genç göçmenlerle tanışmış, bu gençlerin dans yoluyla geliştirdikleri ortaklaşa iletişim kültürü ve „farklı uluslardan gelen dansçıların çok uluslu bir dil bulmuş olmaları" Aladağ'ı büyülemiştir. Sonrasında sanatçı kendine özgü bir dil yaratan bu dansçıları sıklıkla yapıtlarına konu etmiştir.

Aladağ'ın bu dansçılar üzerine erken video çalışmalarından birisi Kassel Museum Fridericianum'da, "German Leitkultur" sergisinde sunduğu, 2001 yılına ait *Tezcan Ailesi*'dir[52] (Şekil A.122). Filmde Almanya'da yaşayan bir Türk ailesi -Tezcan ailesi- breakdans yaparken gösterilir. Baba Cengiz Münih'te başarılı bir breakdans grubu olan "Step to Diz"'in üyesidir ve gençlik merkezinde onursal olarak ders vermektedir. Filmde baba (33), anne (25), 5 ve 8 yaşlarındaki iki kızları ve 3 yaşındaki oğulları coşkulu bir şekilde breakdans yaparlar. Bu sırada bu "yeni geleneği" göbek dansı ile karıştırırlar. Böylece iki kültürün karışımı olan bir dans sergilenir. Ayrıca aile üyelerinden her biri dört farklı dilde Türkçe, Arapça, Almanca ve İngilizce olarak kendi favori şarkılarını söylemektedir.

[52] Aladağ'ın hiphop kültürü üzerine bir diğer video çalışması için bkz. Şekil 6.4.

Vasıf Kortun'a göre, *Tezcan Ailesi* isimli videosunun da aralarında bulunduğu çalışmaları Aladağ'ın kendini izleyici konumlandırma, melezlik ve mizaha başvurma eğilimini örnekler. *Tezcan Ailesi*'nde, kimisi borç alınmış, kimisi yeniden icat edilmiş çok sayıda kültürel ifadeyi yan yana getiren ,gastarbeiter'lik-sonrası bir ailenin öyküsü izlenir. Ailenin babası profesyonel bir breakdansçı ve dans öğretmeni. Bir kaç dakika içinde izleyici en azından dört ayrı dile maruz kalıyor; anne ve babanın geçmişlerinden dolayı Türkçe ve kimi zaman Arapça duyuluyor; bugün yaşanan gerçeklikten dolayı evde Almanca konuşuluyor ve güncel Amerikan popüler kültürünün ve küreselleşmenin kaçınılmaz etkisiyle lisan tercihi İngilizce'ye kayabiliyor. Aile içindeki bu olağanüstü müzakere süreci sonucunda, sevgi, şevkat, mutluluk dolu ve hergün içinde nefes aldıkları kültürle tamamen barışık bir aile portresi ortaya çıkıyor.

Breakdans gibi etkinlikleri üretmiş olan Afro-Amerikan kökenli kentsel yaşam, dünya üzerinde yerinden edilmiş pek çok gençlik kültürü gibi, Türkiye'den göçen ailelerin sömürge sonrası çocuklarına da ilham veren bir kaynak olmuştur. Bu tür bir enerji Berlin'deki rap ortamının Türkiye'dekinden çok daha güçlü olmasını sağlamıştır." (Kortun, 2006)

Aladağ Almanya'daki kültürel çeşitliliğe, bu kültürlerin birbiri ile iletişimine ve melezleşmesine vurgu yaptığı çalışmasında, şimdiki pop kültür ve "multikültürel" olarak adlandırılan yaşam dünyaları arasındaki bağlantıları sorgular. Sanatçının deyimiyle "bu insanlar kendi kültürlerini muhafaza etmez, bilakis onu diğerleri ile karıştırırlar. Onlar kendilerine Almanya'da yaşayabilecek yeni bir gelenek yaratırlar." (Doğramacı, 2001)

Nevin Aladağ'ın dans ve hiphop kültürüne olan ilgisi *Donma/Freeze* adlı fotoğraf dizisinde de izlenmektedir (Şekil A.123). Aladağ sokakta dans eden brekdansçıları, dans esnasında hareketin kesildiği an (break) fotoğraflayıp donmuş gibi görüntüler elde eder. B-Boyslar olarak adlandırılan genç göçmenler yoğun trafikli caddelerde, açık alanlarda ya da yayaların geçtiği yerlerde dans ederler. Fotoğrafta uzun süreli pozlandırma ile sokağın akışı ve yayaların hareketi birbirine karışır, arkada bulanık, flu bir fon oluşur. Sanatçı bu dizide on iki profesyonel breakdansçıyı bu şekilde fotoğraflamış ve "Künstlerhaus Bethanien"'deki sergisinde büyük boyutlu fotoğraflar olarak sergilemiştir.

Aladağ breakdansla ilgilendiğinde egzotik bir alt kültür izlemesi amacında değildir, bilakis başka alanlarda uzlaşmayı güç sağlayan kültürler arasında sözlü olmayan bir ifade biçimi söz konusudur. Breakdansta enerji dolu kesişme noktaları ("spin" dönmek, eğilmek), donmuş pozda (freeze) heykel olarak sunulur. Hareket anında durmuş vücutlar açık alanda heykel gibi etki ederler ve hareketsizliklerine rağmen biraz yerçekimsiz ve hayali etkiye sahip olurlar.

Hiphop kültürünü çalışmalarında kullanan diğer iki sanatçı da Anny ve Sibel Öztürk'tür. Sanatçıların bazı yapıtlarında yine Amerika kökenli ve göçmen gençlerin oluşturduğu bir kültür olan graffiti sanatını uyguladıkları görülür. Graffiti sanatı özellikle etnik azınlıkların yaşadığı kentsel mekanlarda gençler tarafından gelişmekte, graffiti yoluyla gençler kentin ulaşabildikleri alanlarında kendi iktidarlarını konuşturmayı amaçlamaktadırlar. Graffitinin gençler için ifade ettiği anlam, Kaya'nın deyişiyle resmi olan kamusal alanı ‚bombalamaktır' (Kaya, 2000: 147 vd.).

Öztürkler Berlin'de "We love America" adlı sergide, *Slash and Burn* adlı bir graffiti gerçekleştirmişlerdir (Şekil A.124). „Slash" (daha iyi yapmak) ve „Burn" (bir çalışmanın üzerine tag (imza) atmak) graffiti sanatı deyimleridir ve çalışmanın kendisi gibi adı da hiphop kültürüne bağlanır. Duvarda "I'm so bored with the USA, but what can I do???" (Amerika'dan çok sıkıldım, ama ne yapabilirim?), soldaki dört afişte ise „Madonna drinks Coke, so you can too. Tastes real good, not like a sweet poison should" (Madonna Cola içiyor, sen de içebilirsin. Tadı çok güzel, her tatlı bir zehir gibi) yazmaktadır; bu cümleler „The Clash" ve "Manic Street Preachers" gruplarının Punk Rock bantlarındaki şarkılarından alıntıdır. Şarkı sözlerinin eleştirel potansiyeli aynı zamanda graffitinin yıkıcı gücünü geliştirir. Sanatçılar bir yandan işlerinde Amerikan kaynaklı bir kültürü kullanırken diğer yandan ironik bir şekilde ona eleştirel bir bakışla sorgulama yaparlar.

Nezaket Ekici'nin 2002 yılında gerçekleştirdiği *Hullabelly* adlı performansı da kültürel melezleşme ve Amerikan kültürü etkilerini bir araya getirir (Şekil A.125). İzleyici ilk olarak karanlık bir odaya girer. Birkaç dakika sonra bir spot ışığı performans sanatçısına yönlenir. Bu sırada başının örtülü olduğu görülür. Elinde renkli, parlayan bir Hullahupp çemberi tutan sanatçı, müzik başlayana değin birkaç dakika canlı heykel olarak ayakta durur. Başlayan oryantal müzik ile çemberi çevirmeye başlayan Ekici, ilk olarak boynu etrafında çemberle belli hareketler yapar,

sonra göbeği, dizleri ve son olarak kolları ile çemberi çevirir. Müzik parçası (3,25 dk. sürer) on kez tekrar edilir. Her defasında müzik baştan başladığında hareket tekrar edilir.

> "Bunu 2003 yılında Venedik Bienali'nde üç saaat yaptım dışarıda, o sıcakta, o elbiseyle. Pantolon var, üstünde yeşil etek, o kalın kazak var; güneşte, bahçedeydi bu, üç saat, çok yoruldum. Çember Amerika'dan gelmiş bir şey, Batı'dan gelmiş bir şey, çeşitli şeyleri kombinasyon yapıyorum. O 1960'lı yıllardaki dinci İslam kadınları, çünkü o etekle pantolon biraz "gastarbeiter" elbisesine benziyor. Öyle bir kostüm kullandım, esas o kapatma eşarp konteksti, çarşafla da yapabilirdim ama bence o iyiydi. Sonra Asena'nın müziği, Türk dans müziğini kullanıyorum. Üç şeyi bir araya getiriyorum, o kombinasyonu, ne çıkıyor arasında onu gösteriyorum." (Ekici, 2007)

Sanatçıların çeşitli ögelerle kültürel melezleşmeyi yapıtlarına aktardıkları ve yeni oluşumlara işaret ettikleri görülmektedir. Bu oluşumlara Türk, Alman kültürleri yanı sıra Amerikan kültürünün de eklemlendiği izlenmektedir.

Nevin Aladağ 2006 yılında Berlin'de düzenlenen "beyond belonging-migration" projesi kapsamında *Arkadaki Ses/Voice Over* adlı video çalışmasında, yine dikkatini Almanya'daki Türk kökenli gençlere çevirir (Şekil A.126). Film nöbetleşe değişen bir prolog ve iki eşit ağırlıkta kısım olmak üzere birbirinden ayrı üç bölümden oluşur. Görüntü bir araba seyahati ile başlar; anonim bir el, bir ağız armonikasını hareket halindeki arabadan dışarı uzatır, bu sırada hareketten oluşan rüzgarın enstrümana verdiği tonlar farkedilir, sonra gecenin belirsiz ışığında bir Türk halk şarkısı söyleyen Türk-Alman genç görülür. Bu sırada kesitte bir bateri üzerine vuran yağmurun sesi duyulur. Filmde değişiklikler minimaldir ve izleyicinin dikkati daha çok meditatif hisse çekilir, kayıt şarkı söyleyen gencin yüz ifadesine odaklanır. İki örnekteki paralel süreç metaforik olarak müzik enstrümanları gibi delikanlının da doğal etkiler tarafından etkileşimine işaret eder.

Almanya'da büyümüş ve burada sosyalleşmiş gencin söylediği kederli türkü ilgi çekicidir, türkü vatandan ayrılık, yoğun özlem duygusu ve karşılıksız aşk üzerinedir[53]:

Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar,
Ciğerim Yanıyor Aney Gözlerim Ağlar,
Benim Zalim Derdim Cihanı Dağlar.

[53] Söylenen Şanlıurfa yöresine ait bir türküdür.

Gezme Ceylan Bu Dağlarda Seni Avlarlar,
Anandan Babandan Yardan Ayrı Koyarlar.

Urfa Dağlarında Gezer Bir Ceylan,
Yavrusunu Kaybetmiş Ağlıyor Yaman,
Yarimin Derdine Bulmadım Derman.

Gezme Ceylan Bu Dağlarda Seni Avlarlar,
Anandan Babandan Yardan Ayrı Koyarlar.

Ceylan Senin Gibi Yüreğim Yara,
Cihanda Derdime Anam Bulmadım Çare,
Bir Yavru Kaybettim Gözleri Kara.

Gezme Ceylan Bu Dağlarda Seni Avlarlar,
Anandan Babandan Yardan Ayrı Koyarlar.

"Voice-over" aynı zamanda bir stüdyo tekniği kavramıdır, radyo yayıncılığında bir sesin diğer ses üzerine geçişmesini ifade eder. Filmlerde bu teknik arka planda birinin konuşması şeklindedir ve daha çok anılar ve tarih, geçmiş üzerine bağlamlarda kullanılır. Aladağ'ın video çalışmasında gerçek anlamda "voice-over" tekniği kullanılmamakla birlikte isim gençlerin aileleri ile bağlanır; iki genç halk türkülerini onlardan öğrenmiştir, burada gençler anne, baba, büyük anne ve büyük babaların sözcüsü durumundadırlar, diğer bir deyişle arkadaki ses aileler ve ait oldukları kültürdür. Birinci göçmen neslinin duygu dünyasını sonraki nesillerden bu gençler yansıtırlar. Aktarılan kederli türkü kökünden sökülmenin bir ifadesi olarak tekrar güncel olur. Bu arada rapçı giyimli, sokak tarzı gençler ve söylenen türkü büyük bir çelişki gösterir, görülen ve duyulan arasında bir ironi gelişir.

Aladağ kendisi de Doğu Anadolu'da doğmuş, Almanya'da büyümekle birlikte bölgenin kültürü kendisini derinden etkilemiştir, dolayısıyla yapıtına yansıyan duygu sanatçının kendi yaşam öyküsüyle de örtüşür:

> "Ben duyguların dışa vurulması yolu olarak müzik ve dansla büyüdüm. Kederli şarkıların söylenmesi ya da çok modunda olduğunda bunu aile içinde sunmak tamamen normaldi bizim için ve daha önemlisi bunda utanılacak birşey yoktu. *Voice Over* ile daha ilginç bir yol buldum, bu iki Türk ve Kürt kökenli Alman genç ailelerinden öğrendikleri eski ve geleneksel ağıtları söylüyorlardı. Çocukları olarak biz ailelerimizin arzularını, kendimizin yaşamadan söyledik ve paylaştık. Bu özel şarkılar çoğunlukla zulüm ve yurtsuzluk üzerinedir ve iki genç bu şarkıları tamamen arzu ile söylüyorlardı. Bu, onları ailelerinin acıları için bir çeşit ses

yapıyordu. Bu şarkılar onların Almanya'daki kendi durumları ile de açık bir ilişki gösterir." (Ruhöfer und Sturm, 2006: 32)

Aladağ, gençlerin bu durumunu Almanya'daki sıkışmış yaşamları ile bağlantılı görmektedir:

> "Bu özlem genel bir perspektifin eksikliğinden başlayarak ve içinde yaşadıkları toplumun içinde kabulün eksikliğine varan bir dizi duygudan oluşuyor. Aslında bu onların acılarının dışa vurulmasının rahatlatıcı bir yolu.
>
> Perspektif eksikliğinin mutlaka insanları köklerine dönmeye yönelteceğini düşünmüyorum, aslında bu insanları birşeyler arayışı içinde olmaya götürüyor. Ve tabii videomun tesbiti genelleştirilebilir. Bu durumda ya da benzer durumdaki herkes ağıtlar söylemeye başlamayabilir. Bu karşılaştırılabilir durumlardan biri, kendini dışa vurmanın pek çok formundan biri, böylece temsil edici. " (Ruhöfer und Sturm, 2006: 32)

Görülüyor ki yeni nesil sanatçılar yeni vatanlarında karşı karşıya gelen iki kültürün değerlendirmesini çeşitli yönleriyle yapmakta, bir anlamda yeni oluşan diasporik kimlikleri analiz etmektedirler. Başka bir deyişle melez kültürün oluşum süreci sanatçılar tarafından yakından izlenmekte ve yapıtlara yansımaktadır. Bu yansımada şüphesiz bu sanatçıların kendilerinin de bu sürecin bir parçası olmaları son derece etkili olmaktadır. Onlar kendi içinde bulundukları kültürel durumun değerlendirmesini sanatsal ifade yoluyla ortaya koymaktadırlar.

Nezaket Ekici de *Berlin Versiyonu/Berlin Version* adlı performansında iki kültüre ait taşıdığı düşünce ve duygularını aktarır (Şekil A.127). Çalışma Tania Bruguera'nın "Body of Silence" performansına bir gönderme yapar. Ekici Bruguera'nın Küba ile ilişkili bir yapıtını kendi Türk Alman temasına uyarlar. Bruguera performansında duvarları et kaplı bir odada oturur, Küba tarihi üzerine hislerini bir deftere not eder. Daha sonra dili ile notları yalar ve bu şekilde Küba'nın politik durumunu özümsemeyi dener. Ekici'nin versiyonu ise sanatçının Türk ve Alman yaşam alanları üzerine düşüncelerini konu eder. Sanatçı canlı heykel olarak tüm bedenini etler -yüz parça et- ile kaplar ve bu şekilde ayakta sergi mekanında durur. Her bir et parçası üzerinde gıda boyası ile onun düşünceleri yazılıdır. Performans üç saat sürer.

Etler üzerindeki yazılardan bazıları "Auch wenn Mama meine Kunst nicht versteht, unterstützt mich wo sie kann (annem sanatımı anlamasa da yapabildiği kadar beni destekler)", "Ich liebe mein Freund Andreas (Erkek arkadaşım Andreas'ı seviyorum)", "Mit 32 Jahren immer noch Jungfrau (32 yaşında hala bakire)", "Nie probiert aber Schweinefleisch ist schlecht (Hiç denemedim ama domut eti kötü)",

“Mit absicht Rinderfleisch gekauft !!! (Kasıtlı olarak sığır eti alındı !!!)”, “Wohin gehöre ich ? DeutsclandTürkei (Nereye aitim ? AlmanyaTürkiye)”, “Meine Muttersprache ist Deutsch (Anadilim Almanca)”, “Als Kind musste ich in die Koranschule (Çocukken Kur’an kursuna gitmek zorundaydım)”, “3 Jahre kein Alkohol getrunken und musste bei den Deutschen immer Rechenschaft ablegen (3 yıl içki içmedim ve Almanlar’a daima hesap vermek zorundaydım)”, “Zwar bin ich offiziell eine deutsche Künstlerin möchte aber als türkische Künstlerin benannt werden (Resmi olarak Alman sanatçısıyım ama Türk sanatçısı olarak adlandırılmak istiyorum)” şeklindedir.

Ekici çarpıcı bir şekilde iki farklı kültürden edindiği özelliklere sahip olduğunu göstermektedir, bedenini saran bu etler gibi kendisini de söz konusu özellikler sarmalamaktadır. Marina Abramović ile söyleşisinde Ekici kültürel durumunu şöyle özetler:

> “Doğrusu şu ki bir Türk ve Alman eğitiminin sanatsal işlerimi etkilemesinden zevk alıyorum. Oryantal ve Avrupa kültürlerinin çelişkili pek çok yönleri benim işlerimde görünüyor, bunlar katı bir bölünmeye doğru değil, dünyada ortak bir perspektife doğru çalışıyor. Bu durumda benim işlerim Batılı kültür anlayışına, Batı kültürü içinden ve dışarıdan (oryantal) bakış öneriyor.“ (Kunstfabrik am Flutgraben, 2004: 32).

Görüldüğü gibi Almanya’ya Türk göçünün kırk altı yıllık sürecinde kültürel kimlik değişim göstermiş ve göstermeye devam etmekte, bu süreç ve değişimleri sanat yoluyla takip etmek mümkün olmaktadır. Bulundukları durumda kendi kimliklerini irdeleyen bu nesil sanatçıların ayrıca toplumsal yapıya dair irdelemelere yakın durdukları gözlemlenmektedir; toplumun hareket noktaları, normallik anormallik, toplumsal iletişim gibi temalar sıklıkla bu sanatçıların yapıtlarında yer etmektedir. Kendilerinin de konumlandığı “üçüncü alan”, bu sanatçılara toplumları dışarıdan gözlemleme ve değerlendirme yeteneği sağlamaktadır denilebilir.

Bu dönemde artık çok farklı ulusların ve kültürlerin yaşadığı karışık nüfüslu merkezler haline gelen Batılı ülkelerin büyük kentleri, yepyeni sosyolojik yapılara dönüşmüş, küreselleşme sonucu ortaya çıkan bu göç hareketleri ve yeni kimlikler önemli konuların başında gelmeye başlamıştır. Almanya’ya Türk göçü de bu sürecin bir parçası olarak gelişmiş ve kendi diasporik kimliğini yaratmıştır. Bu bağlamda 2000’li yıllarda Almanya’da kültürel kimlikle ilgili çok sayıda sergiler açılmakta, toplumsal yapı irdelenmektedir. Bunun yanında Avrupa Birliği’ne üyeliği gündemde

olan Türkiye de Almanya'da oldukça popüler bir konu olmuştur. İki ülke arasında düzenlenen sergilerde bu yıllarda önemli bir artış izlenmektedir.

2000 yılında, Frankfurt'un Almanya'da en yüksek göçmen sayısına sahip kent olmasından yola çıkarak "Frankfurter Kunstverein" tarafından "Man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren" (Burada yapabilmek için çok öğrenmeli) adlı bir sergi düzenlenmiştir. Sergiye katılan sanatçıların büyük kısmı göç yaşamış ya da aile geçmişinde bu konu ile karşılaşmıştır. Sanatçıların gösterdiği işler ile göç ve kimlik problemleri tartışılır, sergiye eklenen diğer programlarla göçle ve multikültürel temalarla bağlantılı temalar tartışmaya açılır. Sergiye Türk sanatçılardan Ayşe Erkmen ve Anny Öztürk katılmıştır.

2001 yılında Kassel'de Museum Fridericanum'da, güncel tartışılan konu olan "German Leitkultur" (Alman Öncü Kültürü) sergisi (Türk sanatçılardan Nevin Aladağ, Anny ve Sibel Öztürk katılmışlardır) açılırken, aynı yıl Leipzig'de açılan "Heimaten" (Vatanlar) sergisi yeni dünya düzeninde vatan, yurt kavramlarını tartışmaktadır. Anny ve Sibel Öztürk, Songül Boyraz-Höll'ün de katıldığı sergide, katılan sanatçıların kendilerinin de farklı kültürel kontekstlerde büyümüş ve 'vatan' anlayışları esas olarak hibrid (melez) olan kişiler olduğu belirtilmektedir. Gelişen hareketlilik ve dünyanın halen devam eden küreselleşme ve sanallaşması ne derece 'vatan'ın hala coğrafi bir kavram olarak düşünülebileceği sorusunu yöneltirken, sergide vatan kavramı çoklu yer etme ve sosyal boyutları ile irdelenmektedir.

Bu arada bu dönemde Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne üyeliği sürecinde İstanbul'un popüler bir kent olarak öne çıkması, sergilere de yansımış ve İstanbul konusunda sergiler ağırlık kazanarak Türkiye'den ve Almanya'dan sanatçıların katılımıyla İstanbul temalı sergiler organize edilmiştir. Bu sergilerden birisi 2004 yılında düzenlenen Türk Alman festivali "Şimdi Now" çerçevesinde, "Künstlerhaus Bethanien"'de açılan "Berlin.İstanbul.vice versa" adlı sergidir. Sergi küratörü Cristoph Tannert sergiyi "riziko toplumu" kavramı ile bağlantılı kurmakta, kültürlerin kendilerini riziko ile ilişkilerinde en ikna edici biçimde birbirinden ayırdıklarını ve birbirleri ile karşılaştırdıklarını aktarmaktadır. Buna göre sanatçılar sergide yapıtları ile ilgi çekici analojiler üzerinden metaforlar yaratmalı, iki kent arasındaki farkların altını çizmeli ve sanatta küreselleşme ile yaşanan anlam kaybı karşısında temel farkların gerekliliğini de vurgulamalıdır. Sergiye Alman sanatçılar yanı sıra Türkiye'den Erdağ Aksel, Antonio Cosentino, Serhat Köksal,

Extramücadele, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Neriman Polat, Nalan Yırtmaç, Almanya'dan Nevin Aladağ, Banu Birecikligil, Ali Kepenek, Aslı Sungu, Sencer Vardarman katılmışlardır.

Aynı yıl Karlsruhe'de "İstanbul. Call me istanbul is my Name" adlı sergi açılmış, ayrıca edebiyat, müzik, film ve sempozyum programlarıyla İstanbul ve Türk kültürü üzerine geniş çaplı bir program hazırlanmıştır. Bir yıl sonra yine Berlin'de Martin Gropius Bau'da "Urbane Realitäten: Fokus İstanbul" sergisi, İstanbul'dan ve farklı ülkelerden sanatçılar yanı sıra Almanya'da yaşayan genç sanatçılardan Rey Akdoğan, Nevin Aladağ, Ali Kepenek, Sencer Vardarman, Nasan Tur ve Aslı Sungu'nun katılımıyla gerçekleşmiştir.

Göç konusunda anılması gereken büyük bir proje, 2005 yılında düzenlenen "Projekt Migration"'dur (Proje Göç). Göçün sadece sanatsal değil, sosyal, ekonomik, tarihsel açılardan ele alındığı projede ayrıca çeşitli uluslardan sanatçıların katıldığı geniş kapsamlı bir sergi düzenlenmiştir. Düzenlenen bir film festivali ve sempozyumlarla gelinen noktada Almanya'nın göç gerçeği çok çeşitli yönleriyle ortaya konmuştur.

Yakın dönemdeki bazı sergiler arasında, "beyond belonging-migration²" (ait olma-göç ötesinde) (Berlin, 2006); "Heimat als Idee" (Fikir Olarak Vatan) (Frankfurt, 2006); "Wo ist zu hause ?" (Nerede Evde ?) (Dortmund, 2007); Türkisch Delight (Türk Lokumu) (Nordhorn, 2007) sayılabilir.

Bazıları burada anılan, göç süreci ve kültürel kimliklere dair sergilere Almanya'daki Türk sanatçıların sıklıkla davet edildikleri gözlenmektedir. İlginç bir tespit birinci nesil sanatçıların bu tip sergilerde yer almamasıdır. Görülüyor ki değişen nesiller ve kimlikler ile birlikte ikinci nesil Türk sanatçılar bu değişimin temsilcileri olarak yer almaktadırlar. Bu dönemde de 1970 ve 1980'li yıllarda olduğu gibi belli konularda ve şablonlar içinde görülme tehlikesi izlenmektedir.

> " O işler mesela biraz migration (göç) işine giriyor, ama bizim için tesadüfen bir Türk geçmişi, yani Alman olsaydık başka türlü olacaktı, ama aynı iş olacaktı. Ama bazen sırf onun için davet ediliyoruz, mesela şimdi «Kunsthalle Düsseldorf »'ta bir sergi yapacağız, durmadan İslam'la ilgili birşey yapın, İslam'la ilgili olsun diyorlar ama bizim yaptığımız işler İslam'la ilgili değil, bizim daha çok kendimizle ilgili, sırf bakıp « a ben şimdi Türk sanatı yapacağım», değil. Sırf o tarafa gönderilmek istemiyoruz, ne yaparsak yapalım çünkü Türk bunlar deniyor, migration (göç) gözüyle bakılıyor, yani herşeye onun için davet edilince hoş olmuyor.

> İsmimizi değiştirmek bile istedik, erkek ve Avrupalı isim, böyle düşündük, Simon ve Andy, Englisch (İngilizce) ya da Deutsch (Almanca), sırf bakalım bizim işlerimize değişik gözle bakacaklar mı diye. Hakikaten ben mesela hiç Türklükle ilgili birşey yapmıyorum, mesela çizdiğim şeyler ayakkabı, "super heros" isimleri, yani modayla ilgili, insanlar kendilerini nasıl gösteriyor konusu, yani hiç Türklük'le ilgisi yok, gene de o resimlerin içinde migration işini görüyorlar. Halbuki Almancam Türkçemden daha iyi, Türkçe rüya görüyorum, düşünüyorum ama Almanca ikisini de. Tabii Türkiye ile kalpten bir bağım var, ama o başka yer de olabilir. Tabii o zenginlik var benim işlerimde, iki taraftan da koyabiliyorum, Sibel'in üç taraftan, bir de Danimarka eklendi (eşi dolayısıyla). Bu zenginlik güzel de ama çok fazla üzerinde durulunca böyle bazen davet edilince gitmek istemiyoruz. Türk, İslam, yok Arap dünyasından birşey yapın denince o zaman biraz ürperiyoruz, sinirimiz bozuluyor; ama ona karşı, sırf onunla ilgili diye katılmamak da yapmıyoruz, katıldığımız da var.
>
> Herkesin böyle bir problemi var öyle bakarsanız, homoseksüel olursan homoseksüel şey bekleniyor, Çinliysen Çinli şey bekleniyor, yani sırf Türkler'e olan birşey değil. » (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Genç sanatçıların kimlik temsili ile ilgili ilginç bir durum da yurt dışında katıldıkları sergilerde izlenmektedir. Sanatçılar bu sergilerde bazen Alman bazen Türk bazen de Türk-Alman olarak tanımlanmaktadırlar. Bazı durumlarda ise yurt dışı sergilerinde Türkiye'den sanatçılarla birlikle Türk sanatçı olarak yer almaktadırlar.

> « Mesela biz Alman olarak da davet ediliyoruz, İtalya'da yapılan bir sergide ve Polonya'da biz Alman'dık, Alman sanatçı olarak davet edildik. O çok ilginçti, Avusturya için Çinli birini davet etti küratör, tesadüfen oldu galiba. Danimarkalı kız Danimarka için davet edilmişti, Alman İngiltere içindi, çok süper bir sergiydi. Bazı sergilerde mesela ismin içinde parantez olarak görülüyor nereli olduğun, bizde "tr-de" yazıyor, yani Türkiye ve Almanya. Neden Türkiye yazıyor orda, biz burda yaşıyoruz, sanki Türkiye'den davet edilmişiz gibi geliyor, bazen sırf "tr" yazıyor. Yani egzotik bakış." (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Anlaşıldığı kadarıyla sanatçıların çoklu aidiyetleri ve kimlikleri yapıtlarına yansıdığı gibi aynı zamanda sanatçı olarak yaşamlarında da etkili olmaktadır.

Bu yıllarda Türkiye'den Almanya'ya sanatçı göçü devam etmektedir. İlgi çekici bir nokta, Türkiye'den gelen yaklaşık olarak aynı nesilden -yaş grubundan- sanatçıların yapıtlarında kültürel kimlik konularının izlenmemesidir. Türkiye'den gelen sanatçılar daha küresel eğilime yakın ve Türk kültürüne dair meselelerden uzak dururken, Almanya'da yetişen genç sanatçılar, diğer bir deyişle diasporik kimlik taşıyan sanatçılar bu kimliği yansıtmaktadırlar. Bu durum diasporik kimliğin sanat yapıtına yansımasını net olarak açıklamaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki ikinci nesil sanatçılar sadece kültürel kimlik temalarını işlemektedir denemez, bu sanatçılar aynı

zamanda kavramsal olarak farklı konseptlerde çeşitli, bu konular dışında da sanat üretiminde bulunmaktadırlar.

Bu dönemde transnasyonal kültürü kuvvetlendiren bir diğer durum, artan iletişim ve ağlar ile yeni nesil sanatçıların Türkiye sanat ortamı ile de bağlarının hızla artmış olmasıdır. Bu dönemde sanatçıların sıklıkla Türkiye'de sergiler açmaları, çeşitli organizasyonlara ve bienallere davet edilmeleri, aynı zamanda Türkiye'den sanatçılarla yurt dışı sergilerine katılmaları söz konusudur[54]. Küreselleşme ve sınır geçmelerle sanatçılar giderek ulus yapısını aşan bir durum yaşamaktadırlar. Bu sanatçıların çoğunluğunun burslar ve teşvik programlarından yararlanarak Türkiye ve Almanya dışında da çok çeşitli ülkelerde belirli dönem çalışmalar yürüttükleri, sergiler açtıkları görülmektedir. Küreselleşme ve dolayısıyla transnasyonalizm açıkça sanatçıların yaşamları ve yapıtlarında izlenmektedir.

5.4.2. Küresel Yaklaşımlar

2000'li yıllarda küreselleşmenin etkileri sanat dünyasında da son derece etkindir. Ülkeler arasında kurulan ağlar yoluyla ve düzenlenen uluslararası bienaller, fuarlar, organizayonlar ile sanatçılar ülkeler arasında giderek daha çok hareket etmekte ve ülke sınırları aşılmaktadır. Ulaşım ve iletişim ağlarının gelişimi, çeşitli ülkelerdeki sanat piyasalarını ortaklaşa bir mekana dönüştürmüştür.

Aynı şekilde sanatın sınırları da aşılmaktadır. Almanya'daki Türk sanatçıların 1990'lı yıllarda olduğu gibi bu dönemde de farklı eğilimlerde ve konseptlerde yapıtlar ortaya koyduğu izlenmektedir. Sanatçılar geliştirdikleri konseptler çerçevesinde sınır tanımadan, gerekirse ülkeler arası elemanları da kullanarak projeler gerçekleştirmektedirler.

Ayşe Erkmen bu sanatçılar içinde en etkin olanlardan birisidir. Sanatçı 2001 yılında Deutsche Bank'ın "Moment" adlı çağdaş sanat etkinliği çerçevesinde, Frankfurt'ta gerçekleştirdiği bir projesi ile göç konusuna çok yönlü, metaforik bir bakış sergiler. Bir deniz kenti olan İstanbul'dan yola çıkarak ve adı "Frankfurt am Main", yani "Main nehrindeki Frankfurt" olan kent arasında ortaklaşa su kültürü üzerine yoğunlaşan sanatçı, su kültürü çevresinde göç ve küresel düzenle ilgili çarpıcı bir proje gerçekleştirmiştir.

[54] Bu sergileri görmek için katalogdaki sanatçıların kişisel ve grup sergileri bilgilerine bakınız. Bkz. Bölüm 6.

Gemiye Yüklenmiş Gemiler/Shipped Ships adlı projesinde Erkmen Shingu, Venedik ve İstanbul'dan üç yolcu vapurunu, mürettebatları ile birlikte gemilere yükleterek Frankfurt'a getirtmiş ve bu üç vapuru Main nehrinde kent halkının kullanımına sunmuştur (Şekil A.128). Vapurlar dört hafta boyunca Griesheimer sahilinden Gerbermühle'ye kadar farklı iskelelerden hareket ederler. Nehir boyunca kurulmuş özel istasyonlardan isteyen her yolcu vapuru kullanabilir ve kent ulaşımında nehri tercih edebilir. Erkmen kenti ikiye bölen nehrin artık kullanılmadığını, köprüler üzerinden her türlü diğer taşıtın kullanılmasına rağmen nehrin ihmal edildiğini belirtir. Sanatçı bu projesiyle nehri kullanıma açmış ve su kültürünü canlandırmıştır (Erkmen and Grigoteit, 2001).

Vapurların seçiminde ise sanatçı uzak bir mesafe olmasından dolayı Japonya'nın Shingu, bir Avrupa kenti olmasıyla İtalya'nın Venedik kentlerini tercih ederek burada çalışan iki yolcu vapurunu ve İstanbul'dan Bebek-Anadolu Hisarı hattında çalışan "Defterdar" adlı vapuru Almanya'ya taşıtır, diğer bir deyişle göç ettirir. "Kumano"'nun Shingu'dan 11.300 mili aşarak nakledilmesi bir ay sürer, "Defterdar" İstanbul'dan, "Tessera" Venedik'ten Frankfurt'a varmak için yaklaşık 3000 mil aşarlar. Vapurlar konteyner gemileriyle önce Rotterdam'a, oradan Main'a getirilirler.

Sanatçı vapurların getiriliş şekli ile ilgili metaforik bağlantılar kurar; onlar diğer gemiler tarafından taşınır, Frankfurt'a seyahat ederler. Kendileri seyahat etmez, diğer gemiler tarafından taşınırlar, başka bir coğrafyaya nakledilirler. Böylece vapurlar gemilerin misafiri olur, Frankfurt'a geldiklerinde kentin misafiridirler. Kentin misafiridirler, ancak içlerinde çalışanları bulunur. Böylece mürettebat bir şekilde kentin misafiridir, ancak aynı zamanda Frankfurtlular onların misafiridir. Erkmen'in ilgisi misafir olmak, misafir edilerek seyahat etmek ve misafir etmek üzerinedir.

Lena Inowlocki'nin de belirttiği gibi, göç küreselleşmenin, küresel sermayenin ve tabii göç eden insanların bakışı olmak üzere birçok yöne sahiptir. Erkmen'in çalışması göç konusunda genelde ele alınmayan bir perspektifi, iç perspektifi yansıtır. Erkmen'in projesi ile izleyici olayın iç perspektifine yeni bir açıdan bakabilir:

> "Bu Deutsche Bank tarafından küresel bir proje olarak teklif edilen, reklamı yapılan ve finanse edilen bir projeydi. Fakat nehirde sunulduğunda işlerlik kazanması için insanlara ihtiyaç duyuldu. Bu iki bakış genellikle ayrı tutulur, bir sınır ya da bir boşluk vardır arada. Bu konseptte bir araya geldiler." (Inowlocki, 2001).

Projenin konseptine bakıldığında, gemilerde geçici ve kalıcı olmak üzere göçün iki durumunun bir arada işlendiği görülür. Onlar gelir ve geri gider, fakat aynı zamanda burada çalışırlar, böylece gemiler ve mürettebatları Frankfurt'ta işçidirler. Projenin devam ettiği 1,5 aylık sürede bir göç yaşanır ve aynı zamanda çalışma belgelerinin de olmasıyla vapur ve mürettebatlar göçmendir. Onlar burada çalışır, yaşar ve bu zaman için toplumun bir parçası olarak kentte bulunurlar (Inowlocki, 2001).

Erkmen projesinde üç farklı kentten ve kültürden vapurları, uzun mesafeler aşarak Almanya'ya getirmektedir, tıpkı göçmenler gibi. Küreselleşmenin harekete geçirdiği insanlar ve göç hikayeleri projede, küresel bir kurum olan Deutsche Bank'ın ev sahipliği ile de yerine oturur. Belirli bir zaman diliminde çalışma iznine sahip olarak kentte hizmet veren vapurlar ve çalışanları yoluyla Almanya'ya çeşitli ülkelerden, yerinden olarak çalışmaya gelen işçilere gönderme yapılır. Ayrıca dünyanın değişik yerlerinden gelen üç vapur ve mürettebatının Frankfurt kent halkı ile ilişkisi küreselleşme sonrası ortaya çıkan uluslararası ilişkiler ağını ve küreselleşme ile sürekli hareket halinde olan insanlar ve malları sembolize eder.

Vapurlar proje sonunda ülkelerine geri götürülürler. Erkmen'in göçmenleri geri dönse de Almanya'daki göçmenler çoktan ülkede kalıcı duruma geçmişlerdir.

Bu yıllarda farklı sanatçılar tarafından çeşitli yaklaşımlar izlenmekle birlikte konuların daha evrensel temalarda yoğunluk kazandığı söylenebilir.

Ender Güzey'in 2000 ve 2001 yıllarında Münih Weilheim Afrika Müzesi ve Münih Kültür Merkezi'nin avlusunda ve ardından Almanya'nın çeşitli kentlerinde sergilenenen *Kazı* isimli enstalasyonu, on sekiz adet büyük nakliyat sandığından oluşur, çalışmanın özelliği içinde barındırdığı yüktür (Şekil A.129). Her bir sandığın üzerinde tüm nakliyat sandıklarında olduğu gibi içeriğini vurgulayan semboller ve kavramlar mevcuttur. İkinci bakışta bu yükün elle tutulamayacak manevi değerlerden oluştuğu dikkati çeker. Konteynerlerin her birinin üzerinde Almanca ve İngilizce olarak bazı kavramlar yer alır: sevgi, hoşgörü, öfke, aşk, umut, cesaret, vizyon, dostluk".

İleri bir tarihte yapılacak olan arkeolojik bir kazıda, bütün bu manevi değerlerin „içi boşalmış" kavramlar olarak keşfedilmesi, bu „içi boş" sandıklar ile sembolik bir şekilde vurgulanmaktadır. Gitgide sanal ortamda nakledilen değerlerin uğradığı değişim ile e-mail olarak bir „box" içinde paketlenip gönderilmesini de vurgulayan

bir çalışmadır *Kazı*. Güzey bu değişime dikkatleri çekerken, aynı zamanda evrensel kavramların kutular üzerinde belirtildiği gibi hassas ve kırılgan olduklarını da ifade eder. Sandıkların tümünün yerleştirilmesi bir „labirent“ oluşturmakta, insanların bu kavram ve değerler içinde gitgide bir çıkmaza girmesi sandıkların oluşturduğu bu labirentte ifade bulmaktadır. Çalışmanın diğer eleştirel bir boyutu ise *Kazı* isimli enstalasyonunun Afrika Müzesi'nin açılışında yer alması ile vurgulanır; uzak ülkelerden ve kültürlerden taşınan sanatın müzelere yerleştirilip kendi işlevlerinin dışında teşhir edilmesi ile bu kültürel değerlerin bugün ne derece çelişkili yaşatıldığı ve korunduğu sorgulanır[55].

Aynı şekilde Adem Yılmaz'ın bu dönemde yapmaya başladığı portre dizileri de insanı toplumsal yargılarından soyutlayarak, evrensel bir bakışla "insan" olarak ele alır. Yılmaz 2001 yılından bu yana seri olarak çok sayıda tuval üzerine portreler yapmaktadır; bu portreler çeşitli yaşlarda, farklı cins, ırk ve toplum kesiminden ve farklı yaş gruplarından insanları bir bakış, duruş, düşünme, gülümseme, bağırma, acı çekme, mutluluk anlarında gösterirler. Portreler arasında dikkat edildiğinde Papa, Gerhard Schröder, Van Gogh, Albert Einstein gibi bazı ünlü, tanınmış yüzler de vardır. *Sütun* adlı işinde Yılmaz bu portrelerden bir kısmını dairesel formda duran metal çubuklar üzerine sıralar ve bir portreler sütunu oluşturur (Şekil A.130). Yılmaz burada tüm insanların, insan olarak doğaları gereği ortak olan yönlerine dikkat çekmekte, ünlü ya da sıradan, ne kadar toplumun farklı kesimlerinden, farklı dil, din ve ırktan olurlarsa olsunlar öfke, kızgınlık, şaşkınlık, üzüntü vs. hallerde yüzlerine yansıyan ifadeleri ile "insan" olma özelliklerine, dolayısıyla ortak yönlerine vurgu yapmaktadır. Sanatçı yapmak istediğinin tüm insanlığa hitap eden bir sanat olduğunu vurgulamaktadır:

> "Sanatın nasyonelliği olmaz, sanat hepsinin üzerindedir. Ben Mevlana ve Goethe nasıl tüm insanlığa ait şeyler ortaya koymuşsa öyle bakıyorum. Onların söyledikleri Türkler'in ya da Almanlar'ın değil, tüm insanların. Bu bilgi belli bir yere ait değil, dünyaya ait bilgi, dünyanın tüm insanlarına ait… " (Yılmaz, 2006)

Pek çok sanatçının 1990'lı yıllarda olduğu gibi bu dönemde de yapıtlarını yer, mekan, tarih gibi etkenlere göre, belirli bir konsept oluşturarak kavramsal bir çerçevede gerçekleştirdikleri izlenmektedir.

[55] Bkz. http://www.enderguzey.com/proje_kazi.htm#

Ayşe Erkmen 2002 yılında "Viyana Secession"'da gerçekleştirdiği *İyiye İşaret Değil/Kein gutes Zeichen* adlı mekan enstalasyonunda, tarihsel olarak Türkiye Avusturya ilişkilerine ve serginin yapıldığı "Secession"'a bağlantı kurar (Şekil A.131). Fuaye alanındaki duvara dolu bir kahve fincanının tepeden görünüşünü, rozet biçiminde yansıtır, kahve yüzeyinde kabarcıklar vardır ve Türk adetlerine göre bu durum hayra yorulmaz, iyiye işaret değildir, serginin adı da buradan gelir.

Kahve motifini kullanarak sanatçı Osmanlı Avusturya ilişkilerine gönderme yapar; Viyana'nın en önemli klişesi, kahve kültürü birkaç yüzyıl önce Osmanlılar'ın Tuna'yı aşıp Viyana'ya ulaşması ile doğmuştur.

Viyana Secession'un önemli bir özelliği ise modernizm tarihinde, 1898'de kurulan ilk "white cube" olmasıdır. Erkmen bu duruma bağlantı kurmak üzere, salonun üç nefinin cam çatısını kullanır. Sanatçı bu platformların altına, alanın uzunluğu boyunca yatay olarak hareket eden ışık kaynakları yerleştirir. Odanın yan kanadında ise tavan boyunca hızlı ve ritmik kesik kesik yanıp sönen iki dairesel ışık görülür. Cam tavana yansıtılan ışık ile tavanın mimari detayları görünür. Işık ve algı denemeleriyle erken avangart filme bir saygı olarak "white cube" miti Secession'un cam tavanında izlenir. Işık daireleriyle görmenin değişik yollarının anlatıldığı sergide, motor sesleri de mekana akustik bir düzey kazandırır.

Erkmen mekanla sanatının ilişkisini şu şekilde aktarır:

> "Bir yer benim için çok küçük bir alan olabilir, içinde oturduğum ev gibi. Bir oda olabilir, bir kent, bir galeri olabilir. İşlerimin mekanı içermesini, onunla ilişkilenmesini seviyorum, çünkü mekandan kaçınamayacağını hissediyorum. Mekan orada, basitçe arkanı mekana dönemezsin, çünkü iş ne yaparsan yap, hatta kendi başına duracak otonom bir iş de olsa mekandan mekana değişir ve zamandan zamana da değişir. Bu, işlerimle çok bağlantılı. Frankfurt'ta bir proje yaparsam o zaman Frankfurt üzerine düşünmeliyim diye düşünüyorum, herhangi başka birşey üzerine düşünemem. İşlerimin çoğunluğu ve benim yapmaktan mutlu olduğum işlerim, daha çok mekanla ilgili olanlar. Mekanın elemanlarını mümkün olduğunca kullanıyorum. Belki bu çok mekan odaklı gelebilir, ancak kendi mekanını bulmak zorundasın işlerini göstermek için. Bu bir kilise, bir bahçe olabilir, içinde farkında olduğun bir mekan olabilir." (Inowlocki, 2001)

Yapıtlarında Hristiyan ikonografyasına dair temaları sıklıkla kullanan İskender Yediler de *Aziz Cassius ve Florentius* adlı heykelinde kamusal mekanı kullanır (Şekil A.132). Sanatçı 2002 yılında Bonn katedralinin önüne, *Aziz Cassius ve Florentius* adlı azizlerin granitten yaptığı başlarını yerleştirmiştir. Kentin sembolü olan Bonn

Katedrali bu iki aziz adına kurulmuştur ve azizler kentin koruyucusudurlar. Aziz Cassius ve Florentius Rheinland'da yerleşmiş Thebai lejyonunun üyesi iken Hristiyanlık inançları dolayı başları kesilmiştir, onların kemikleri -söylenceye göre- Bonn Katedrali'ndeki kryptada bulunmaktadır. Yediler iki azizin katedralde bulunan heykellerini kopyalayarak, kesik başlar şeklinde kilisenin önündeki alana yerleştirir. Böylece kent tarihine ait bir konuyu kamusal alana taşır.

Yine bu dönemde sanatçıların doğa ile bağlantılı çalışmaları devam etmektedir. Tamer Serbay bu yıllarda da Land Art çalışmalarını sürdürmektedir. 2004 yılında Osthılstein Müzesi iç mekanında gerçekleştirdiği *İsimsiz* adlı enstalasyonunda sanatçı, iki yüz kırk sekiz kağıt poşeti sergiler; parlak florasanlı renkler, kızıl, yakut, pembe ve alev kırmızısı ile boyanmış poşetler buğday başağı filizleriyle doldurulmuştur ve yaklaşık yerden bir metre yükseklikte olacak şekilde asılmışlardır (Şekil A.133). Bu dönemde Serbay, insanlık için eski çağlardan itibaren çok önemli bir yeri olan ve mitolojide de yer eden buğdayı sıklıkla kullanmaktadır. Sanatçı bu işinde tohumu tarladan sanatsal, müzesel iç mekana taşımış ve sanat yapıtına dönüştürmüştür.

Doğa ile etkileşimi galeriye taşıyan bir diğer sanatçı yine Ayşe Erkmen'dir. Bremen şehrinin ortasından geçen Weser Nehri kıyısındaki Çağdaş Sanat Merkezi'nin (GAK) mekanlarında açılan *Ağustos'a Kadar/Bis August* başlıklı sergisinde sanatçı, çalışmasını dışarısı ve içerisi üzerine kurmaktadır (Şekil A.134). Nehirdeki yuvarlak turuncu şamandıralardan çıkan ipler merkezin üçüncü katındaki pencerelerden içeri girerek mekandaki yarı şeffaf, tüy kadar hafif, beyaz plastik büyük topları tutmaktadır. Suyun her hareketi -bu hafif bir rüzgardan dolayı dalgalanma, geçen bir geminin kuvvetli baskısı, gelgit ya da akıntı olabilir- dubanın hareketini etkilemekte, hareket iplerden balonlara taşınmaktadır. Böylelikle nehirdeki her oluşum iç mekana taşınmakta, doğa sanat galerisi içinde yer etmekte, aynı zamanda sanat kurumu ile ilişkilenmektedir.

Bu dönemde sanatçıların yapıtlarında tuvalden objeye, enstalasyona, aksiyona, performansa her tür sanatsal çalışma izlenebilmektedir.

Tuval resminden vazgeçmeyen sanatçılardan birisi olan Ekrem Yalçındağ 2000'li yıllara gelindiğinde Almanya'da tanınmaya başlayan ve pek çok etkinliğe katılan sanatçılardan birisidir. *297 Renk/297 Farben* adlı resminde görüldüğü gibi sanatçı bu

dönemde de bezeme konusunu devam ettirmekte, aynı, benzer motiflerin sonsuz tekrarı ile tuval üzerinde soyut ve sınırsız bir biçim yaratmaktadır (Şekil A.135).

Ekrem Yalçındağ'ın üç yapıtının 2005 yılında açılan Stuttgart Sanat Müzesi (Kunstmuseum Stuttgart) tarafından satın alınması ve ana koleksiyonda sergiye konulması önemlidir:

> "Üç resim satın aldılar, ana koleksiyonda sürekli sergide. Müzenin ilk açılışında yer aldı, ana kataloğunda da yer alıyor resim, o önemliydı tabii. Benim hangi kapsamda müzede olduğum açısından önemli, ornament, soyut sanat ile benim çok önemsediğim Bauhaus öncesi ve Bauhaus döneminden sanatçılar, Bauhaus'un öncüsü Adolf Hölzel ile Jozeph Alberts onun öğrencisi, Willy Baumeister, Oskar Schlemmer. Şimdi resimlerim Adolf Hölzel ile yan yana asılı, Johannes Eaten'ı astılar iki tane şimdi benim resimlerin yanına yeni prezantasyonda. Bu çok iyi bir duygu tabii, müzeye girdiğim için değil, o kontekste orada olduğum için iyi bir duygu. Ama kendimi yaşlı hissediyorum, işlerimin olgunluğu anlamında yaşlı, yani normalde benim pozisyonumda birinin onlarla yan yana aynı kontekste olması anlamında, artı tek ben varım." (Yalçındağ, 2006)

2000'li yıllarda birinci nesil sanatçıların yapıtları, 1990'lı yıllarda olduğu gibi soyutlamaya dönen çalışmalar şeklinde devam etmektedir. Bir anlamda küreselleşmenin ilk nesil sanatçılar üzerindeki etkisi bu şekilde gelişmiştir denilebilir.

Bu arada Almanya'daki Türk sanatçılarla çeşitli projeler gerçekleştiren Necmi Sönmez, ilk ve sonraki nesil sanatçıları karşılaştırarak ilk neslin çok kültürlülük politikaları dolayısı ile belli temalara yönelmesini sert bir dille eleştirmektedir: "1960'lardan itibaren işçi göçüne paralel olarak kendini gösteren "sanatçı göçü", bugün Avrupa'da "Türk resmi" denildiğinde akla gelen klişelerin oluşmasında son derece önemli bir rol oynadı. "Özgün" olmak adına içine kapanan, slogancı ya da köy insanının yaşamını ele alan dekoratif ve folklorik resimler üreten Almanya'daki ilk kuşak ressamlarımız, Alman sanat ortamıyla diyaloğa girmeden, kendi bildikleri yolda ilerleyerek arkalarında silinmesi zor izler bıraktılar. Almanya'daki uluslararası sanat piyasasına giremeyen, etkinlikleriyle hep dışarıda, farklı bir kategoride değerlendirilen bu sanatçıların bugün vardıkları nokta özellikle ilginç. Almanya'da yaşamalarına rağmen daha ziyade Türkiye'de sergi açıp, çalışmalarını orada izleyicilere sunuyorlar. Bunun en önemli nedeni, değişen politik ve sosyal olgular çerçevesinde, Alman yerel yönetim kurumlarının (belediyeler, valilikler, eyalet

meclisleri vb.) yabancı sanatçılara verdikleri desteği azaltması ve eskisinden çok farklı kültürel destek programlarını devreye sokması.

Bu özellikler açısından ele alındığında, Almanya'ya bir akademide okumak ve etkinliklerini burada sürdürmek amacıyla "yerleşmeye" gelen genç kuşak sanatçıların etkinlikleri tamamen farklı bir kimliği ortaya koyuyor. Onların benimsedikleri sanat görüşü ne olursa olsun Alman sanat ortamının içinde olmak ve bu ortamda diyalog halinde olmak gibi bir eğilimleri var. Bu eğilim eski kuşak sanatçılarda görülmeyen bir tür açıklığı, Alman, Avrupa sanatı ile karşılıklı etkileşime açık bir yaklaşım noktasını gündeme getiriyor." (Sönmez, 1997, 46)

İlginç bir gelişme, bu yıllarda 1970'lerden itibaren Almanya'da aktif olarak çalışan bazı sanatçıların -ilk nesil Türk göçmenlerde olduğu gibi- Türkiye'ye dönüş yapmasıdır. Mehmet Aksoy Almanya'daki yabancı düşmanı tavırlardan rahatsız olarak oldukça aktif olduğu ve Almanya'da tanınmaya başladığı bir dönemde, ilk dönenlerden birisi olarak 1989 yılında Türkiye'ye dönmüştü. 1990'larda Türkiye ile ilişkilerini geliştirerek burada da sergiler açmaya başlayan diğer bazı sanatçılar da 2000'lere gelindiğinde Türkiye'ye dönmüştür. Hanefi Yeter, Serpil Yeter, Ender Güzey, Yunus Tonkuş, Cem Sağbil bu sanatçılardan bazılarıdır. Bu dönüşlerde iki Almanya'nın birleşmesinden sonra Almanya'nın eski dönemlere göre bozulan ekonomisinin etkisi olduğu gibi, diğer yandan bu sanatçılar pek çok Türk işçisinin de hayal ettiği gibi, ömürlerinin son dönemini Türkiye'de geçirmeyi tercih etmişlerdir. Bu durum da açıkça göç süreci ile sanatçıların yaşamı arasındaki paralelliği ortaya koymaktadır.

5.4.3. Sanat Tarihsel Değerlendirme

1990'lı yıllardan itibaren teknolojik ve küresel gelişmelere paralel olarak sanatta yaşanan yeni medya kullanımı ve iletişimin sanat üretiminde etkili olması bu dönemde de artarak devam etmektedir.

1990'lı yıllardan itibaren sanatçı artık mesleki olarak kendisini ressam, heykeltraş, fotoğrafçı, enstalasyon ya da video sanatçısı gibi farklı dallara ayırmaz; sanatçı daha ziyade bir „katalizatör" olarak anlaşılır. Metin, obje, söz, ses, resim malzemesi iletişim üzerine ilişkilenir, aynı zamanda sıklıkla sanatsal disiplinler arasında transferler yapılır. Bir yandan sanat, günlük kültür, dizayn ve politika arasında bir

karşılıklı kullanım gündeme gelirken, diğer yandan sanat kontekstini algılamak izleyici için tamamen güçleşmiştir.

1990'lı yıllarda medya endüstrisinde resim üretimi ve resim kullanımı, ses endüstrisinde olduğu gibi büyük bir değişiklik geçirmiştir. Kağıt ya da film kullanmadan direkt ekran üzerine yapılan resim düzenlemeleri, yeni medyanın donanım ve yazılımları için pazara sürülen kapitalist ürünler, bilgisayar ve kopya makineleri sanatçılara resim yapımı ve üretiminde önemli enstrümanlar sunar, hızlı üretim ve rahatça değişiklik yapma imkanı sağlar.

Yine 1990'lı yıllardan itibaren ağırlıklı olarak sanat sunum biçimleri müzeler, sanat salonları ve sanat dernekleri dışında açık alanlarda, mutfaklarda, kütüphanelerde ve hatta tuvaletlerde gerçekleşmektedir.

Bu arada yönelim olarak sosyokültürel bakış ile sanatın tekrar politikleşmesi izlenir, daha küçük sanatçı ve aracı grupları alt kültürel (subkulturel) aktiviteler gerçekleştirir. Sanat işletmeleri 1990'lı yıllardan itibaren eleştirel bir aydınlatma görevini üzerlerine alırlar; Körfez Savaşı ve Mölln kundaklamalarını tartışılır, gen teknolojisi araştırmalarının sonuçları ile meşgul olunur, kimlik ve cinsiyet sorgulamaları konu edilir.

Sanat kendisini yorumcu, sosyal katalizatör ve iletişim eylemcisi olarak görmekte, artık kendi geleneksel estetik sınırlarında kalmamakta, bilakis toplumsal her alana girmekte, politik tartışmalar ve etik değerler üzerine alınan kararlara meydan okumaktadır. Örneğin gen teknolojisini araşırmalarının sınırlanmasına karşı ve yanında tartışmalar sürerken, Thomas Grünfeld 1990'ların ortasında yapıtlarında yarattığı karışık hayvan mutasyonları ile manipüle eden cinslerin alarm veren senaryolarına dikkat çekmekteydi.

Kendisini katalizatör olarak gören çağdaş sanat, mekan ve hizmet olarak kamusal alanda varlık gösterir. Hatta sanata yabancı doğa bilimleri, ekonomi ve sosyal çalışma alanlarına girer, sanatta interaktif uygulama önemli artış gösterir. Sanatçılar ve doğa bilimciler arasında kooperatif çalışma süreçleri izlenir. Örneğin 2000 yılında şair Durs Grünbein, sanatçı Via Lewandowsky ve tıp tarihçisi Susanne Hahn birlikte Dresden'de Deutschen Hygenemuseum ile „Kosmos im Kopf" başlığı ile gezici bir sergi yaparlar, beyine çok yönlü bir -tıp tarihsel, sosyal tarihsel, günlük kültürel, hastalığa özel, gelecek teorisel- bakış ile görselleştirme söz konusudur. Aynı yıl

matematikçi Jochen Brüning ve sanat tarihçisi Horst Bredekamp'ın birlikte küratörlüğünü yaptıkları Berlin sergisi "Theatrum naturae et artis" ile sanat ve bilim arasında akrabalıklara bağlantı kurulur.

Bugünün sanatını yorumlayan Stephan Schmidt-Wulffen'a göre, iletişim üzerine kurulan bir sanat geleneksel anlayışta bir alıcı „izleyici"'ye hitap etmez, bilakis sanatçı ve alıcı eylem profillerinde birbirine yaklaşırlar. Daha önce Happening ile talep edilen sanatçı ve izleyici arasında hiyerarşisiz bir iletişim ve Joseph Beuys'un „her insan bir sanatçıdır" tezi bugün birçok genç sanatçının yaklaşımıyla tekrar yer bulur, izleyici ve sanatçı arasında iletişim değişimi amaçlanır (Thomas, 2002: 469 vd.).

Özetle modern sanatın aksine üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç, çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı, ağırlıklı olarak feminizm, küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, AIDS ve çok kültürlülük gibi konularla ilgilenen, bir akım veya üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle 'çağdaş' olarak adlandırılan sanat biçimleri söz konusudur.

İçinde bulunulan bu dönemde Türk sanatçılar değerlendirildiğinde yukarıda sözü edilen yaklaşımların Türk sanatçılar için de geçerli olduğu söylenebilir. Belirli bir kalıp ya da kural olmadan çok farklı eğilimler izlenebilmektedir. Sanat akademilerinde yeni medya ve disiplinler arası sanat eğitimlerinin öne çıktığı bir dönemde, buralarda eğitim gören özellikle ikinci nesil sanatçılar bu alanlara yönlenmişlerdir. Önemli bir nokta bu dönemde genel olarak Türk sanatçıların Almanya'daki sanatsal gelişmelere ve uygulanan yeni ifade biçimlerine eş zamanlı olarak katılmalarıdır.

Enstalasyon, aksiyon, video, performans yanında yeni dijital teknolojiler de kullanılmaktadır. Pek çok genç Türk sanatçı uygulamaları için kamusal alanı kullanmayı tercih etmektedir.

Daha önce sözü edildiği gibi, Türk sanatçıların yapıtlarında da izleyici ya da sokaktaki insanla iletişim kurma çabası ve yapıtların interaktif kurgusu öne çıkar. Sibel Öztürk bir ağaca kurduğu salıncaklar üzerine kavramlarını yazarken aynı zamanda izleyiciyi bu salıncaklarda sallanarak olaya katılmaya çağırır (Şekil A.120). Nasan Tur kentlerde kalabalık insanlar arasında takla atarak ilerlerken izleyicinin şaşırmasını ve onları 'normal' ve 'anormal' üzerine düşünmeye sevketmeyi amaçlar

(Şekil 6.50). Ayşe Erkmen Ketty ve Assam adlı kaplanlara bir ağıl hazırlayıp izleyici ile doğayı karşı karşıya getirirken yine insan doğa iletişimini sağlamış olur, izleyici ve sergilenen karşılıklı olarak değişim gösterir (Şekil 6.24). Diğer yandan sanatçının Frankfurt'a getirilerek kullanıma sunulan üç vapuru, mürettebatlarıyla birlikte başlı başına kent ve insanı ile interaktif bir iletişim için buradadırlar; kent halkı -izleyici- bu vapurlara biner, seyahat eder, mürettebat ile iletişime geçer (Şekil A.128). Aynı şekilde performans sanatçısı Nezaket Ekici'nin *Bir Türk Öpücüğü Yakala* adlı yapıtı bire bir seyirci katılımıyla gerçekleşir, seyirci ve sanatçı arasında karşılıklı bir eylem olarak tasarlanır (Şekil A.116). Yine Ekici'nin bir galeride kurguladığı piknik sahnesi, projenin elemanı olan kişiler -dolayısıyla sanat yapıtı- ile sergi ziyaretçisinin karşılıklı iletişime geçmesi amacını taşır (Şekil A.118). İzleyicinin bire bir katılım yoluyla yapıt ile iletişime geçmesi bu dönemde artan yaygın bir strateji olarak izlenmektedir. Mümkün olduğunca izleyici yapıtın bir parçası olarak olaya katılmakta ve yapıtı birlikte şekillendirmektedir. Öyle ki Nasan Tur kendi gerçek Alman kimliğini sanat yapıtına çevirmekte ve sanatçı kimliğini her gösterdiğinde gelen çok çeşitli tepkileri yapıtın ayrılmaz parçası olarak sunmaktadır (Şekil A.105).

Yine sanatçılar bu dönemde tarih, doğa, mekan konseptlerine bağlı olarak kavramsal yaklaşımlar göstermektedirler (Şekil A.128, Şekil A.129, Şekil A.131, Şekil A.132, Şekil A.133, Şekil A.134).

Türk sanatçılar arasında performans sanatını uygulamasıyla Nezaket Ekici dikkat çeker. Türk sanatçıları arasında daha önce performans yapan Ender Güzey var olmakla birlikte Güzey performanslarını çeşitli doğal malzemeler ve müzik dans kurgusuyla gerçekleştirmektedir. Bu anlamda kendi bedenini kullanarak performans sanatını uygulayan ilk Türk sanatçı Ekici'dir. Ekici, azimle kendisini takip ederek ve sınavlara girerek az sayıda öğrenci kabul eden ünlü performans sanatçısı Marina Abramović'in öğrencisi olmuştur ve performansla ilgili hocasından çok şey öğrendiğini vurgulamaktadır (Ekici, 2007). Sırp asıllı sanatçı Abramović deneysel çalışmalarında sıklıkla kendi beden sınırlarını zorlayıcı işler yapmaktadır. Bu özellik Ekici'nin bazı çalışmalarında da kendisini gösterir, *Atropos* adlı çalışmasında saçlarından asılı bir şekilde bir saat boyunca asılı kalan sanatçı, *180 Dilek* adlı çalışmasında üç dakikada sekiz kilo üzüm yiyerek ya da *Kör* adlı çalışmasında alçı bir kalıp içinde başı da tamamen kapalı bir şekilde iki, üç saat durarak veya Berlin Versiyonu performansında tüm bedeni et kaplı şekilde üç saat geçirerek bedenini

dayanabileceği noktaya kadar zorlamaktadır (Şekil A.127). Ancak pek çok performans sanatçısından farklı olarak Ekici bedenini çıplak olarak kullanmamaktadır. Sanatçı bu durumda kültürel kimliğinin etkili olduğunu aktarır:

> "Ben hiç bir performansımı çıplak yapmıyorum, istemiyorum orada disiplin var hala. Onu da yapabilirim açık, yapmıyorum ama. Tabii beden ama, benim aile eğitiminden öyle geldi." (Ekici, 2007)

Bu dönemde çoğunlukla genç sanatçılar yeni medya tekniklerini kullanırken, birinci nesil sanatçılardan tuval resmi yapanlar 1990'lı yıllarda olduğu gibi soyut çalışmalarına devam etmektedirler.

6. KATALOG[56]

6.1. MEHMET AKSOY

İstanbul'da yaşıyor.

1939	Antakya, Kesap'ta doğdu.

EĞİTİM

1961-67	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü, Prof. Şadi Çalık atölyesi
1972-1977	Berlin Güzel Sanatlar Akademisi[57] (Hdk Berlin), Heykel Bölümü, Wolfgang Bierde, Bernhardt Heilige atölyeleri (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)
1977	"Meisterschüler" ünvanı [58]

ÇALIŞMA

1969-70	İDGSA Heykel Bölümü'nde asistanlık
1972	Berlin Türk Akademiker ve Sanatçılar Derneği'nin kurucu üyeliği ve başkanlığı

[56] Katalogda sanatçılar soyadlarına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

[57] Hochschule für Bildende Künste Berlin, Hochschule der Künste in Berlin (Hdk) ve Universität der Künste Berlin (Udk) aynı kurumun zaman içinde değişen isimleridir, çalışmada bu üç kurumun da Türkçesi Berlin Güzel Sanatlar Akademisi olarak kullanılmıştır.

Akademi ilk olarak Hochschule für Bildende Künste Berlin adı ile 1696 yılında kurulmuştur. 1975 yılında Hochschule für Bildende Künste ile der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst birleşerek Hochschule der Künste Berlin (Hdk) adını almıştır. Kurum 2001 yılında üniversite sıfatını alarak adını Universität der Künste Berlin (Udk) olarak değiştirmiştir.

[58] „Meisterschüler" (usta öğrenci) ünvanı, Almanya'da dört yıllık eğitim sonrası atölye hocası önerdiği takdirde bir jüriden geçilerek alınır. Bu ünvanı alan öğrenciye, akademilerde bir yıl boyunca çalışması için bir atölye verilir ve okulun imkanlarını kullanması sağlanır.

1978-1981	İDGSA Heykel Bölümü öğretim üyeliği
1982- 1989	Berlin'de serbest sanatçı
1989-	İstanbul'da serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1970	Darrüşafaka Galerisi, İstanbul
1980	İDGSA, İstanbul
1982	Kunstamt Kreuzberg, Berlin
1984	Übersee Museum, Bremen
1987	Galeri am Chamissoplatz, Berlin
1989	Urart Sanat Galerisi, Ankara
1990	Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1991	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
1992	Galeri Zoon, Berlin
1998	Yurt ve Dünya Galerisi, İstanbul
2002–2003	"Çekicin Rüzgarı'nda Kırk Yıl", İş Bankası Kuleleri, Kybele Sanat Galerisi, İstanbul

GRUP SERGİLERİ VE PROJELER

1975	"Mehmet Berlin'de", Berlin
1976	Antalya Film ve Sanat Festivali, açık hava heykel çalışması
1977	"Nazım Hikmet" Sergisi, Berlin
1982	"Kunstquartier, Berlin'de Yabancı Sanatçılar" Sergisi; Oberhausen Devlet Galerisi (Hanefi Yeter, Akbar Behkalem ile)
1982-1986	"Buluttan Sevgililer", Kranoldplatz Heykel Sempozyumu, Berlin
1983	"300 Sene Sonra Türkler" Sergisi, 20. Yüzyıl Modern Sanat Müzesi, Viyana; "Eylül'de bir hafta" sergisi, (Alfred Hrdlicka, Hanefi Yeter, Eisler ile)
1984	Rationalisierung Statliche Kuntshalle, Berlin
1984-1987	"İş Göçcüleri", İnsan Manzaraları Heykel Sempozyumu, Berlin
1986-1987	"Das Andere Land" (gezici sergi)
1986-1988	"Rüyalarımız" projesi (Türk-Alman gençleri ile birlikte); "Cemal'in Rüyası", Stedhaus Böcklepark gençler yurdu
1988	"Asker Kaçağı" anıtı, Bonn
1989	"Şahmeran Öyküleri", II. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini
1990	III. Asya-Avrupa Bienali; "Ayrılık", İstanbul Bebek Türk Merchant Bank; Karacaahmet, bir aile mezarlığı heykeli
1995	"Ayı ve Boğa", İstanbul Borsa Binası

1996	"Kurtuluş Savaşı" anıtı, Selçuk
1998	“Atatürk heykeli” ve “İo heykeli”, İstanbul Cumhurbaşkanlığı Huber Köşkü
2001	“Kybele Çeşmesi” heykeli, İş Bankası Kuleleri, İstanbul

Mehmet Aksoy bugün Suriye sınırları içinde kalan Antakya yakınındaki Kesap kasabasında bir Türkmen ailenin yedi çocuğundan birisi olarak doğmuş, çocukluğu Antakya’nın Yayladağ kasabasında geçmiştir. İlkokul yıllarında öğretmeninin yeteneğini keşfetmesi ve teşvik etmesiyle ressam olma kararı veren Aksoy, sanat eğitimini İDGSA Heykel Bölümü’nde almıştır.

Mezuniyeti sonrası İDGSA’da asistan olan Aksoy, bir yıl sonra Milli Eğitim Bakanlığı’nın yurt dışı bursunu kazanarak önce Londra’ya gider. Londra’daki sanat ortamını gördükten sonra güncel sanatı sorgulayan, kendisini buradaki postmodern sanat eğilimlerine uzak hisseden Aksoy, Berlin’de sanatsal tartışmaların yoğun olduğunu, Doğu Batı bloku tartışmasının orada yoğunlaştığını duyar. Ayrıca Berlin’deki Akademi’nin forma, figüre dayanan bir eğitim verdiğini öğrenmesi üzerine hocası Şadi Çalık’a danışarak 1972 yılında Berlin’e geçer. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nde Wolfgang Bierde’nin şefliğini yaptığı demir atölyesinde çalışmaya başlayan sanatçı, daha sonra Bernhardt Heilige’nin atölyesine devam eder.

Sanatçı Berlin’de kendisini tamamen farklı bir ortam içinde bulmuştur. Dünyada yoğun olarak Sosyalizm akımının yaşandığı bu dönemde Mehmet Aksoy Berlin’deki “Türk Toplumcular Ocağı”’na gidip gelmeye başlar, burada sosyalizmi öğrenir, politik etkinliklere katılır. Derneğin gazete mizanpaj çalışmaları, afiş yapmak, bildiri hazırlamak gibi işleri yanında sosyalizm tartışmalarına ve işçilerle politik derslere katılan sanatçı, aynı zamanda derneğe gelir sağlamak için Nazım Hikmet portreleri, 1 Mayıs’ta yürüyen işçi heykelleri gibi yapıtlar yapmaktadır. Sanatçının Berlinde’ki ilk dönemi olarak görülebilecek bu dönemde, tamamen politik çalışmalara angaje olduğu, ne yaparsa dernek için politik hareket için yaptığı, daha ziyade kendi fikirsel dünyasının gelişimine ağırlık verdiği izlenmektedir (Engin, 2002 b: 165).

Anlamak (1975), *İşsiz* (1977) (Şekil A.11), *Nazım Hikmet Büstü* (1977), *Nazım Hikmet Hapiste* (1977) (Şekil A.14), *Nelson Mandela* (1979), *Köylü Başı* (1979), *Türkiye* (1979) (Şekil A.24), *Düşenler* (1977-1979) adlı bu dönem heykellerinde Aksoy’un sosyalist ideallerini ön plana çıkardığı, işçileri yücelttiği ve sıklıkla sosyalizmin önemli figürü olarak Nazım Hikmet’i konu ettiği görülür.

Sanatçının bu dönemini yansıtan 1975 yılında yaptığı *İşçi ve Çocuğu* adlı heykeli, güçlü ve büyük kollarını çocuğuna sarmış, gururlu bir ifadeyle başı dik, ileriye bakan bir işçiyi betimlemektedir (Şekil 6.1). Bıyıklı olan ve başındaki kasketi ile bir Anadolu insanına işaret eden figür, işçi toplumunun idealize edilmesini yansıtır. Aksoy'un ifadesiyle "emek mukaddestir, işçi emeğiyle geçimini sağlar, işçi çok önemli, vazgeçilmez bir toplumsal varlıktır ve onun için çocuğunun geleceğini koruması da çok önemlidir." (Engin, 2002 b: 204) Başında kasketi, bıyıklı, güçlü, kaslı büyük el ve kollara sahip bir figür olarak öne çıkan işçi tipleri bu dönemde Aksoy'un heykellerinde sık sık yinelenir. Sanatının iletişim kurması ve anlaşılması isteğini sık sık yineleyen Aksoy'a göre, "heykel form dilinde konuşmaktır", bu dönem yapıtlarında da Aksoy'un sosyalist düşüncelerini, realist bir tarzda heykelleri yoluyla ortaya koyduğu izlenmektedir (Engin, 2002 a: 26).

Jale Erzen Aksoy'un bu dönemini şöyle aktarır: "1960'ların devrimci kuşağından bir halk çocuğu olan Aksoy, üniversite yıllarında doğal olarak radikal gruplara katılmıştı. Onun ilk işleri bazen abartılmış bir dışa vurumculuk içerir; bu dışa vurumculuk aynı zamanda Aksoy'un lisansüstü eğitimini sürdürdüğü 1970'ler Almanyası'nda da destek görmüştür. Yalnızca Almanya'da sanatta ön planda olan politik kaygılar değil, aynı zamanda Aksoy'un Türk işçilerine destek vermek isteği de onu işçiler, sınırsallar ve toplumun dışladıkları ile ilgilenmeye götürmüştür. Bu yaklaşımında Alman aydınlarının ve Berlin'de bir koloni oluşturan diğer Türk sanatçılarının da desteğini almıştır." (Erzen, 1996: 58)

1978 yılında bursu sona eren Aksoy Türkiye'ye geri döner, fakat Almanya'da politik hareketlere katıldığı ve açıkça politik tavır gösteren heykeller yaptığı bilinen sanatçı, İDGSA'ya öğretim üyesi olarak kabul edilse de kendisine politik işler yapmaması şartı koşulur. Fakat Aksoy Akademi'de Almanya'dan getirdiği sosyalist işleri ile bir sergi yapar ve sosyalist politik tartışmalar İstanbul'da da devam eder.

Akademide taş atölyesinin kurulması, Görsel Sanatlar Derneği'nde etkinlikler, sergiler düzenlenmesi çalışmalarına katılan Aksoy, idealist bir tutumla halka heykeli tanıtmak, sevdirmek amacıyla açık hava resim, heykel, fotoğraf sergileri düzenler, toplumda heykelle özdeşleşen tek tip 'Atatürk heykelleri' klişesini yıkmaya ve heykeli topluma anlatma çabasına girişir (Engin, 2002 b: 230). Ancak ayağında ciddi sağlık problemleri yaşadığı bir dönemde, 12 Eylül 1980 tarihinde askerlerin evine

baskın yapmaları sonrasında Aksoy ülkeden çıkmak zorunda kalır ve Almanya'ya geri döner, sanatçı 1989 yılına kadar çalışmalarına Almanya'da devam edecektir.

12 Eylül döneminde Berlin'deki Türk Toplumcular Ocağı sönmüş, onun yerine aynı kişilerle Türk Merkezi kurulmuştur, Aksoy Türk Merkezi'nin başkanı olmuştur. Bu dönemde Kreuzberg'de sanatçılara atölye verilmektedir ve Aksoy da bir atölye sahibi olmuştur (Engin, 2002 b: 248).

Sanatçının ikinci Berlin dönemi denilebilecek 1980'li yıllarda Aksoy, politik çalışmalarına devam etmektedir. *12 Eylül* (1983) (Şekil A.54), *İşkencede* (1983) (Şekil A.55) gibi heykellerinde sanatçının, Türkiye'deki darbe yönetimini protesto ederek o dönem yaşanan ülke içi gerginlikleri, çatışmalarda ölenleri, hapishanelerde işkence görenleri konu aldığı görülür.

1980'li yıllardan itibaren sanatçı artık Almanya'da tanınmaya başlamıştır; bu dönemde Aksoy çeşitli heykel sempozyum ve yarışmalarına katılmış, Berlin'de bazı açık alanlara heykelleri dikilmiştir. 1986 yılında katıldığı bir sempozyum sonrasında Aksoy'un bir heykeli Berlin Kranoldplatz'a yerleştirilir. *Sevdalı Bulutlar* adını taşıyan heykelinde Aksoy, yatay iki formu üst üste yerleştirmiş, bu iki forma bulutları işlemiştir. Sanatçı boğumlar ve kıvrımların hareketiyle taşın beyazlığını ön plana çıkarmış, yaratılan ışık gölge etkisi ile bulut formunu etkili bir biçimde yaratmıştır. Carrara mermerini kullandığı heykelinde sergilendiği meydanı da hesaba katan sanatçı, ışık ve form etkileşimini ustaca kullanmıştır. Bu işi ile "bulutları yere indirdiğini" söyleyen Aksoy, Almanya'da yaşadığı dönemde Berlin'in gri atmosferine karşın Akdeniz'in bembeyaz bulutlarına, yaza olan özlemi dolayısıyla bu heykeli yaptığını açıklar (Engin, 2002 b: 248 vd.).

Yine bu dönemde sanatçı Berlin'de, Prinzen Strasse, Jugendfreizeitheim'da, *Cemal'in Rüyası* (1987), Schlesische Tor'da *İş Göççüleri* (1987), Potsdam-Einheitplatz'da *Meçhul Asker Kaçağı* (1989) (Şekil A.69) heykellerini gerçekleştirir.

Bu heykellerinde yarışma ya da proje konusuna göre bir konsept belirleyen Aksoy, heykellerin yerleştirileceği alanı da göz önüne alarak tasarlar heykellerini. Heykelin mekanla, konulacağı yerin tarihi ve kimliğiyle, çevre ve ışıkla olan ilişkisi son derece önemlidir bu tasarlamada. Erzen'in de belirttiği gibi, Aksoy'un yapıtları avuç içi büyüklüğünde olabildiği gibi kent ölçeğinde de tasarlanmışlardır. Bazıları iç mekanlarda sehpa üzerinde izlenebilecekken, bazıları özellikle açık mekanlarda

izlenmek üzere düşünülmüştür. Ölçek konusunda ve izleme koşullarındaki bu geniş farklılık Aksoy'un sanatına ister istemez mekansal bir kaygı getirmiştir. Öte yandan heykelde mekanı kullanma isteği onu büyük çevresel tasarımlara da sokmuştur. Bu açılardan bakıldığında Aksoy'un heykelinin mekansal niteliği ve mekan ile ilişkisi önemli bir nitelik olarak ortaya çıkar (Erzen, 1996: 22).

Sanatçının heykelleri değerlendirildiğinde bronz, demir, ahşap, polyester, alçı, kemik gibi çeşitli farklı malzemeleri kullandığı, ancak taşa özel bir yakınlık duyduğu ve sıklıkla bu malzemeyle çalışmayı tercih ettiği görülür. 1986 yılında *Buluttan Sevgililer* heykeline taş almak üzere İtalya'nın Carrara ocaklarına giden sanatçı, taşın büyüsüne daha da kapılır. Kullanabileceği büyük boyutlu mermer blokları sanatçının tasarımlarına da yansır, daha büyük boyutlu heykel ve anıtlara yönelmesini sağlar. Aksoy bu mermeri ve Türkiye'deki çeşitli mermer çeşitlerini sıklıkla işlerinde kullanır:

> "Ben bu taş tutkumu, taşa yatkınlığımı 1980'lerden sonra çok daha iyi anladım. Bir hazırlığın var, daha önce geziyorsun ediyorsun. Bir konuda yoğunsun, dolusun. Doğaya çıktığın zaman ona benzer herhangi birşeyi kaçırmazsın artık. Öyle bir taş gördüğüm an ben hiç kaçırmam, dolaşırım, başka şeye bakmam. Doğada taş çok. Ama o taş beni alır, başka bir yere götürür. Yani bizi etkileyen bir süreçtir bu ilişki. Hiç düşünmediğin formlar da çıkar. Kaba hatlarıyla düşündüğüne yakındır ama sürprizlere açık, tesadüflere açık bir çalışma tarzı benimsersen. Kütleden asıl yapmak istediğine gidene kadarki macerada sana bir sürü tercihler sunuyor taş. Taş çalışmamın büyük bir nedeni de bu. Sürekli yeni tercihlere yöneltiyor taş." (Engin, 2002 b: 200)

Aksoy'un 1980'li yılların ortalarından itibaren politik çalışmalarının da azalmasıyla birlikte realist tavrını geride bıraktığı ve heykellerinde daha soyut bir ifadeye yöneldiği izlenir. Yapıtlarının ana konusu insandır ve sanatçı bu konuyu kütle ve boşluk ile taşa işlediği negatif formlar (negatif-pozitif, erkek-dişi ilişkisi gibi), kütle içinde yarattığı boşluklar ve taşın üzerine bıraktığı çeşitli izler ile ustaca işler. 1987 yılında mermerden yaptığı *Ayrılık* adlı heykeli Aksoy'un heykel üslubunun belirgin özelliklerini sunan bir örnektir (Şekil 6.2). Heykelde bir figür ana kütlesinden ayrılmış, kütle içinde oluşan boşluğun karşısında dimdik durmaktadır. Bu soyut bir figürdür, formu verilmiş, fakat yüz ve vücut detayları işlenmeden bırakılmıştır. Figürün formu Aksoy'un sıklıkla etkisinde kaldığı geleneksel Türk mezar taşlarının formunu anımsatır. Sanatçı bu heykelde ailelerin birliğini, çocuğun ailesinden koparılışını anlattığını, o dönem Almanya'da Hristiyan Demokratlar tarafından

çıkarılan zorluklar dolayısıyla Türkler'in ve diğer yabancıların çocuklarını Almanya'ya getirmede çektikleri zorlukları vurgulamak istediğini, heykelin ülkelerin, sınırların, koşulların birbirinden ayırdığı anneler ve çocuklara dair olduğunu belirtir (Engin, 2002 b: 266). Sanatçı heykel işleme tekniğini şöyle anlatır:

> "Ben heykellerde esas strüktürel, yapısal olanı bırakırım. Taşın yüzeyindeki trükler, birtakım izler... Bunları bırakıyorum. Mesela iz yapıyorum. İzler yapıyorum. Negatif formlar bunlar. İşte zaman. Kalmış, geçmiş, iz bırakmış..." (Engin, 2002 b: 155)

1980'li yılların sonuna gelindiğinde Aksoy Türkiye'ye olan özlemi ve bu arada Berlin'de Neo-Naziler'in artan yabancı düşmanı hareketlerinin kendisini fazlasıyla rahatsız etmesi dolayısıyla, Almanya'da heykel alanında tanınmasına ve verimli bir çalışma ortamına sahip olmasına rağmen Türkiye'ye dönme kararı alır. 1989 yılında İstanbul'a dönen sanatçı *Şahmeran Masalları* adlı heykeli ile İstanbul Bienali'ne katılır. Bundan sonra Ankara ve İstanbul'da sergiler açan Aksoy Türkiye'de de daha çok tanınmaya başlamıştır.

Bu dönem politik işleri geride kalan Aksoy daha çok Anadolu kültürlerine, mitoloji ve tarihine ait temaları, kozmik güçler ve insanın evrendeki yerine dair konuları ele alır heykellerinde. Jale Erzen'in de belirttiği gibi, bu yıllara gelindiğinde Aksoy'un işleri giderek daha az dışa vurumcu olmuş, bugün yaptıklarında daha sade biçimler daha temel geometriler egemen olmuştur (Erzen, 1996).

Anadolu'nun Bereket Tanrıçası "Kybele" Aksoy'un 1990'lı yıllardan itibaren yoğun olarak ele aldığı bir konu olmuş, sanatçı 2001 yılında İstanbul'da İş Bankası Kuleleri önünde *Kybele Çeşmesi* adlı bir heykelini yerleştirmiştir (Şekil 6.3). Heykelin merkezinde başında yüksek tacı ile Kybele tahtında oturmakta, iki göğsünden iki bebeğe süt vermektedir. Kybele'nin önünde, iki yanda mitolojideki atribüsü olan aslanlar oturmakta ve tanrıçanın gücünü simgelemektedirler. Aslanlar Hitit ve Asur heykel stillerini hatırlatırken, Kybele geometrik formlar kullanılarak oldukça soyut bir biçimde işlenmiştir. Kybele'nin stilize olarak işlenmiş elbise kıvrımları üzerinden sular aşağıya doğru akmakta ve heykel akan suyun sesi ile de ilişkilenerek canlılık kazanmaktadır. *Kybele Çeşmesi* bereket, bolluk, verimlilik temalarını Anadolu kültürleri ile bağlantılı olarak işlemektedir.

1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'de çeşitli alanlarda Aksoy'un heykelleri yer almıştır; İstanbul Menkul Kıymetler Borsası binası önünde *Ayı ve Boğa* (1995), Selçuk'ta *Kurtuluş Yolu Anıtı (*1995-1998), İstanbul'da Cumhurbaşkanlığı Konutu,

Huber Köşkü'nde *Io Bosphorus* (2000), Ankara Altınpark'ta *Periler Ülkesinde* heykelleri bunlardan bazılarıdır.

Mehmet Aksoy 1966, 1970, 1979 yılları Devlet Resim ve Heykel Sergisi Birincilik Ödülleri, 1982-1983 yılı Luthar Platz Heykel Yarışması İkincilik Ödülü, 1985 yılı Bundengartenschen Heykel Yarışması İkincilik Ödülü, 1990 yılı Ankara Sanat Kurumu Plastik Sanatlar dalında Yılın Sanatçısı Ödülü, III. Asya Avrupa Bienali Büyük Ödülü, plastik sanatlar dalında Sedat Simavi Vakfı Ödülü ve 1998 yılı Mevlana Derneği Barış ve Dostluk Ödülü sahibidir.

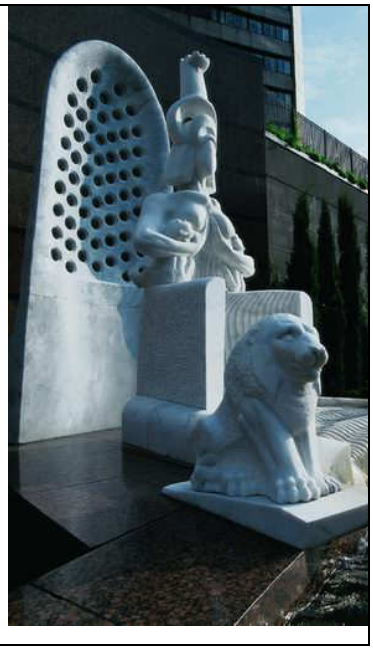
Sanatçı halen İstanbul'da Cumhuriyet Köyü yakınlarında kurduğu atölyesinde yaşamakta ve çalışmalarını burada sürdürmektedir.



Şekil 6.1.



Şekil 6. 2.



Şekil 6.3.

6.2.NEVİN ALADAĞ

Berlin'de yaşıyor.

1972 Van'da doğdu.

EĞİTİM

1993-2000 Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü, Prof. Olaf Metzel atölyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1999	FriArt Centr d´Art Contemporain, Fribourg; Galerie Goldankauf, Münih
2003	"Freeze-spin", Künstlerhaus Bethanien, Berlin
2004	Oberwelt, Stuttgart; “Nevin Aladağ”, Musterraum, Münih
2006	“Voice Over“, Gitte Weise Galerie Berlin, Berlin
2007	„All-Over Rhythm“, Kunsthalle Palazzo, Liestal, İsviçre

GRUP SERGİLERİ

1994	“0-Raum“, Interimsgalerie, Münih
1995	"München liegt am Meer", Münih; "Padiglione Cosmopolitano", açık alan projesi, Venedik; "Nahverkehr", oda çalışması, Nürnberg; "53 Arbeiten", özel galeri, Schongau
1996	"Pater Noster", Münih; “Nachtraum“, internet sergisi (Kryptische Konzepte Berlin)
1997	“The gang from Munich“, Shedhalle, Zürih; “Where the Wild Things Are”, Ultraschall, Münih
1998	“Atelier d’Artistes”, Marsilya; “Personne Sait Plus”, Villa Arson, Nizza; “Holiday”, Ultraschall, Münih
1999	“Schöpfung”, Diözesanmuseum, Freising
2000	Association d’Art Contemporain, Le Lineare, Romans; Café Helga&Galerie Goldankauf, Kunstraum, Münih; “Zimmer Frei”, Münih; “Liste”, FriArt, Basel; “Care of”, Mailand
2001	“Count Down”, Kunstverein, Münih; “Mentalscape”, Foe, Münih; “German Leitkultur”, Museum Fridericanum, Kassel
2002	Proje 4L, İstanbul Güncel Sanatlar Müzesi, İstanbul; EntrÀcte, Bologna; “Yaya Sergisi”, İstanbul; “Fluxus und die Folgen”, Wiesbaden; Rathausgalerie, Münih; Aspekte Galerie, Gasteig, Münih
2003	Proje 4L, İstanbul Güncel Sanatlar Müzesi İstanbul; “Waiting Room”, Amsterdam; “Blut und Honig”, Sammlung Essl, Viyana; Mursollaici, Center Cultural Suisse, Paris
2004	"Someone else´s problem", İstanbul; e-flux-Videoscreening, Frieze Art Fair, KW; "Along the gates of the urban", İstanbul; "Kondolenz 2036", “X-Wohnungen”, Berlin; “Rote Zelle”, Münih; Rum46, Aarhus; "Along the gates of the urban", K&S Galerie, Berlin; “Berlin murr murr”, Metz; Kunstfilmbiennale, Köln; Dokfest, Kassel; “Sisters and Brothers and Birds”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe; “Deutschland sucht“, Kölnischer

	Kunstverein; 5. Cetinje Biennale-Love it or Leave it Biennale Cetinje, Karadağ; "Berlin.İstanbul.vice versa", Künstlerhaus Bethanien, Berlin; "Rendez-vous", Musée d´Art Contemporain, Lyon
2005	„E-Flux Video Rental. The Moore Space", Miami; „Coolhunters", Städtische Galerie Karlsruhe; Passion des Sammelns Stiftung Federkiel Halle 14, Leipzig; „Non-Stop", Kunstverein Wolfsburg; „SayNoProduction", part II Galerie Bernd Klüser, Münih; „Urbane Realitäten: Fokus İstanbul", Martin Gropius Bau, Berlin; „Celebration", Halle für Kunst Lüneburg; „Coolhunters", Künstlerhaus Wien; Adam Smart, Amsterdam
2006	„Gegenstände/Handlungsformen", Badischer Kunstverein, Karlsruhe; „Homesick", Akureyri Art Museum, İzlanda; „8 Tage", Leibniz Rechenzentrum, Münih; Asterismo Artistas radicados en Berlín, Museo Tamayo Arte Contemporaneo, Mexico
2007	„Urban Conditions", Rathausgalerie, Münih; 7. Internationale Foto-Triennale Esslingen 2007, Villa Merkel / Bahnwärterhaus, Esslingen

Almanya'daki ikinci nesil genç sanatçılardan birisi olan Nevin Aladağ, Kürt kökenli bir ailenin çocuğu olarak Van'da doğmuş, bir yaşındayken ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etmiş, bundan sonraki yaşamını Almanya'da sürdürmüştür.

Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel eğitimi alan sanatçı, öğrencilik döneminde Münih'te çeşitli alternatif sanat etkinliklerinde kurucu olarak yer almıştır. 1998 yılında bir sanat projesi olarak Café Helga kurulmuş, burada farklı tema akşamları düzenlenmiş, dış grupların etkinliklerine açık bir forum olarak isim yapan mekan Münih kültür çevresinin sevilen bir buluşma noktası olmuştur.1999 yılında ise çağdaş sanat yapan gençler için uluslararası bağımsız bir sergi forumu olarak Galeri Goldankauf kurulmuştur. Cafe Helga/Galerie Goldankauf sanatçılar, küratörler, müzisyenler için sosyal bir atmosferde sanat ile ilgilenenlerin bir araya geldikleri mekanlar olmuş, Nevin Aladağ bu projelerin yürütülmesinde aktif rol almıştır.

Provokatif çalışmalarıyla tanınan Olaf Metzel'in öğrencisi olan Aladağ, sanatında çeşitli güncel sanat tarzlarını kullanmaktadır. Kinetik heykelleri yanında fotoğraf, enstalasyon, video enstalasyonlar gerçekleştiren sanatçı, yapıtlarında istediği ifade tarzını verebilmek için fotoğraflarında uzun pozlandırma süreleri ile filmlerinde kameranın teknik imkanlarını, aynı zamanda çeşitli film tekniklerini de kullanmaktadır.

Aladağ öğrencilik döneminden başlayarak yapıtlarında sık sık kültürel kimlikler ve melez kültürler konusunu ele almış, çeşitli bakış açıları ile toplumsal yapı ve kültürel etkileşim süreçlerini sorgulamıştır. Bunu yaparken Aladağ, Snauwaerton'un belirttiği gibi, kültürel kimlik üzerinden yapılan üstün körü tartışmaların basmakalıplaşmış, vasat çıkarımlarına karşılık işlerinde su, hava, ısı gibi -doğal veya kısa süre etkili- elementleri kullanır, bu basit ve soyut sembollerle kimlik kavramını tanımlamaktan kaçınır, sembolleri sessizce ve derinden anlamlı bir yapıya tamamlayarak sembollerin varlığını ve kültürel geçişlilikle etkileşimini açıklar (Snauwaerton, 2003: 7).

Sanatçı öğrencilik döneminden başlayarak dans konusunu ele almış, ilk olarak *Dans Eden Dervişler* (Şekil A.82) adlı dönen beyaz etekler şeklinde tasarladığı kinetik heykellerini gerçekleştirmiş, daha sonra ise breakdansçılar ve hiphopçular sıklıkla yapıtlarında yer almıştır. Aladağ ilk olarak 1999 yılında *Gölgesi Üzerine Sıçrayan Adam/Der Mann, der Über Seinen Schatten Springen Sollte* adlı video çalışması için gençlik evlerinde dansçılar ararken breakdans yapan genç göçmenlerle tanışmış ve bu gençlerin dans yoluyla geliştirdikleri ortaklaşa iletişim kültüründen son derece etkilenmiştir. Sanatçının bu filminde breakdansçılar yuvarlak bir spot ışığında kendi gölgeleri üzerine sıçramaya çalışırlar, bu sırada yeteneklerini sergilerler.

Bundan sonra Aladağ'ın Almanya'daki yeni nesil gençlerin geliştirdiği hiphop kültürüne odaklanarak bu konuyu ele aldığı izlenmektedir. 2000 yılında Münih Akademisi'nde bitirme çalışması olarak sunduğu *Eşleşme/Match* adlı filminde Aladağ, yine bir grup rapçı ve breakdansçıyı görüntülemiştir (Şekil 6.4). Yan yana üç perdeye yansıttığı otuz dakikalık filminde, sanatçı olayı farklı perspektiflerden dokümanter bir bakışla gösterir ve filmde "Step to Diz" grubunun breakdansçılarının 'savaş'ı izlenir. Breakdansçılar belli ritüelleri takip ederler; önce birisi bir hareket yapar, bir diğeri buna tepki verir. Birbirlerini tahrik ederler, ancak çatışma hissedilmez. Her bir dansçı kendi kişisel yeteneğini sergileyerek kameranın dikkatini çekmeye çalışır.

Aladağ'ın daveti üzerine Pasing'de Spax Gençlik Merkezi'nde toplanan rapçı ve breakdansçılar, müziğin sesini açar ve uzun zaman geçmeden bir oyunsal savaş başlar kamera önünde. Dansçıların her biri ne yapabileceğini gösterir, bunu seve seve yaparlar, sık sık birbirleri ile dalga geçerler.

Birbiri yanında yansıtılan kamera perspektifleri, farklı bakış açılarından -soldan, frontal ve sağdan- stratejik bir yerleşim gösterir, soldaki sabit kamera hafif yukarı yükseltilmiş bir perspektif alır, ilk olarak sabit frontal kamera bütünü gösterir, sağdaki başlangıçtan itibaren öznel bir el kamerası olarak hareket eder. Uzun ayarlamalarla gerçek zamanın etkisi verilir, grupların (inter)aksiyonları takip edilir. Dansçılar öncelikle kamera ile diyalog halindedir ve dans ile konuşmalar başlar:

> "Wir befinden uns im Spax, heut' ist der 11.01… Ich steh' vor dir, ich seh' dich an… 'n Unterhemd hab ich an… ich bin Zoran… jetzt komm' ich mal näher und frag' wer bist du?, du bist die Kamera -JVC- aber ich hab' sowieso keinen Plan von Technik… da ist der Andi…, der checkt nicht, daß er einfach nur scratchen soll… In die Mitten, in die Titten, oh…"

Sanatçı filmi ile dikkatleri 1980'lerin sonunda Federal Alman "underground"una, alt kültürel ifade formu olarak giren hiphopa çeker, öncelikle onun sosyal, integratif yanını ve kolektif iletişim formunu ön plana koyar.

Nevin Aladağ'ın sanatsal pratiği, göç ve sürgün üzerinden kültürel kimliğin yok olmasını tartışmaz. Hatta sınırlarını ve içeriğini bu coğrafi ve kültürel buluşma noktalarından sağlar. Varoşlardaki ve azınlıkların yaşadığı yerlerdeki alt kültür/popüler kültür bağlantılı ‚tür'lerden yeni formlar inşa eder. Bu oluşumlar basit tanımlamalar yaparak değil de şimdiye kadar algılanmamış olasılıklar olarak „azınlıkların yaşam tarzları"nı bireysel kimliğin arayışları üzerinden, geleneklerin yok olması ile yerleşik taslakları ilişkilendirir. Bu nedenlendirmenin de tabii ki bir hilesi var; mükemmel asimile edilmiş birey, entegre olabilmek için sosyopolitik bekleme süreçleri ile uyum içerisinde olan bir prosedür (Snauwaerton, 2003: 7).

Tezcan Ailesi (2001) (Şekil A.122), *Donma/Freeze* (2003) (Şekil A.123), *Sıçrama/Jump* (2004), Arkadaki Ses/*Voice Over* (2006) (Şekil A.126) adlı yapıtları ile sanatçı dikkatleri Almanya'da yaşayan Türk kökenli gençlere çevirir. Aladağ göçmen gençlerin dans yoluyla geliştirdikleri iletişimi irdelediği gibi pek çok işinde göç ve göç sonrası farklı kültürlerin karşılaşması ile ortaya çıkan yeni kültürel durumlara da dikkat çeker. Sanatçının çalışmalarında önemli bir özellik de iletişim kurmaya dayalı olmalarıdır.

Aladağ 2002 yılında Münih'te davet edildiği "Lange Nacht der Münchener Museen" programında, *Falcı* adlı bir enstalasyonu sergiler: Katalin Pertold adlı falcıyı davet eder, falcı bu gece bir odada sergi izleyicilerine fal bakarak gelecekleri hakkında

tahminde bulunur, izleyiciye sanat gibi bir ayna tutar. Aladağ'ın diğer çalışmaları gibi bu çalışması da izleyici ile tartışma ve karşılıklı alışveriş imkanı sunar. Sanatçı bu şekilde, insanların kendilerinin ve başkalarının dünyaları arasındaki kesişme noktalarına bir geçiş sağlar.

Doğunun kültürel ögeleri ve motifleri de Aladağ'ın işlerinde yer eder, sanatçı bu ögeleri direkt olarak değil mekan ve çevre ile ilişki halinde bütünsel bir bakış ile yer yer melankolik bir tarzda oluşturur. *Perde* (1995), *Perde Ev/Curtain House* (2005) adlı enstalasyonlarında sanatçı pencerelerden dışarı bıraktığı perdeler ve mekanlar arasında bağlantı kurar, binanın cephesinde uçuşan perdeler hem görsel bir etki hem de melankoli yaratır. Sanatçı *Halı/Carpet* adlı enstalasyonunda 2001 yılında Münih'te Hotel Maraiandi'nin, 2002 yılında da Kassel'de Museum Fridericianum'un üst kat pencerelerinden 15 m. boyunda bir yolluk şeklinde desenli, kırmızı bir halıyı aşağıya sarkıtır, böylelikle bir yandan sıradan olanı farklı bir konseptte sunarken diğer yandan mimariyi de görsel kompozisyona dahil eder (Şekil 6.5).

Snauwaerton'un yorumuyla, Aladağ içerik veya alan özelleşmesinin formlarına dayanmaktansa soyut olguların birlikteliğine yakın durur. Bu belirleyiciler sıradan olaylar normal dizine eklenir. Kesinleşmiş mimariler sembolik olarak duygularla yumuşatılmış ve duygusal biyografik olarak tekrar vurgulanır. Nevin Aladağ Türk olana veya 'Doğu'ya özgü' olayların düşlenimi ile ilgili fotoğraflar kullanır. *Dönen Dervişler* hicivsel anlamda oryantal klişeleri yeniden tanımlamaktadır. Dalgalanan perdelerin gizemli hareketleri melankoli ve özlemin karışımına dönüşür, fakat aniden umut edişlerin ve kimlik atamaların yeniden oluşturulup oluşturulmadığı sorusu akla gelebilir (Snauwaerton, 2003: 9).

Aladağ'ın çalışmalarında müzik ve sesin de önemli bir yeri vardır; sanatçı göçmen gençlerin kültürel mirası olarak zaman zaman Türk ve Kürt şarkılarını kullandığı yapıtları yanında *Sophie* (1995), *Çatı Şarkısı/Dachgesang* (1995), *Kamçı Vuruşu/Whiplash* (1999), *Yüksek Sezon/Hochsaison* (2002) adlı yapıtları gibi mekan ile ilişkili ses enstalasyonları da gerçekleştirmektedir.

Aladağ'ın mekanla ilişkili yapıtlarında, estetik objelerin azaltılması yoluyla materyalsizleştirmeye yönelik bir eğilim hakim olur. Malzeme seçiminde de ayna, cilalanmış çelik kullanımı minimal sanat ile bağlanır. Sanatçının 2006 yılında yaptığı çelik *Açık-Kapalı*/*Open-Closed* adlı heykelinde, bir yanında "open" diğer yanında

"closed" yazan bir levha motor gücüyle hızla kendi aksında döner (Şekil 6.6). Bu dönüş ile sembolik "open" ve "closed" kelimeleri birbirine karışır ve belirsiz, bulanık bir durum oluşur. Görüntü, yanıltıcı ve değişken duygular yaratır, farklı değer sistemlerinin sınırlarına gönderme yapar. Hirsch'in deyimiyle "Aladağ'ın çok katmanlı işleri hibrid toplumun kolektif ve kişisel tecrübelerini birleştirir, izleyiciyi daima yeniden kendi duruş noktasını gözden geçirmeye davet eder." (Hirsch, 2007)

Öpüşen Uçaklar/Kissing Airplanes (1995), *Güzellik/Beauty* (1996), *Kaliforniya Güneşi/California Sun* (1997), *Halı/Carpet* (2001, 2002), *Halı Sütun/Carpet Column* (2004) Aladağ'ın konsept ve mekana bağlı diğer enstalasyonlarından bazılarıdır.

Almanya'da aktif olarak çalışan genç kuşak sanatçılardan birisi olan Aladağ, 1996 yılı Leonard ve Ida Anı Ödülü (Leonhard und Ida-Gedächtnispreis), 2004 yılı George Maciunas Teşvik Ödülü (George Maciunas Förderpreis), 2007 yılı Gasag Teşvik Ödülü (Gasag Förderpreis) sahibidir. Öğrencilik dönemi ve sonrasında çalışmalarını Münih'te yürüten sanatçı, daha sonra Berlin'e taşınmış ve halen çalışmalarını burada sürdürmektedir.



Şekil 6.4



Şekil 6.5



Şekil 6.6

6.3. SEYYİT BOZDOĞAN

Köln'de yaşıyor.

1941 Adana, Kozan'da doğdu.

EĞİTİM

1962-1967 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Tiyatro Dekoru ve Kostümü Bölümü

1969-1974 Berlin Güzel Sanatlar Akademisi (Hdk Berlin), Resim Bölümü, Prof. Hann Trier atölyesi (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)

1974 "Meisterschüler" ünvanı

ÇALIŞMA

1974-1976 Türkiye'de serbest sanatçı

1976-1985 İDGSA, Temel Sanat Eğitimi ve Resim Bölümü'nde öğretim elemanı

1985 Ernst-Strassmann Stiftung bursu ile Almanya'da resim çalışmaları

1986 Berlin Senatosu, Berlin 750. Yıl Kutlaması sanat çalışma bursu ile Almanya'da resim çalışmaları

1987- Köln'de serbest sanatçı ve resim öğretmeni olarak çalışma

KİŞİSEL SERGİLER

1974 Galerie "K", Berlin

1975 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul

1978 Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1979 Yaprak Sanat Galerisi, İstanbul

1983 Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul

1984 Tiglat Sanat Galerisi, İstanbul

1986 Galerie Hansen, Köln

1987 Haus am Lützowplatz, Studiogalerie, Berlin; Friedrich-Naumann-Stiftung Galerisi, Bonn

1988 Tem Sanat Galerisi, İstanbul

1989 Sohle 1, Bergkamen Dominik Kilisesi Fuayesi, Osnabrück

1990 Evangelische Akademie, Loccum; Tem Sanat Galerisi, İstanbul; Galerie der Alte Weberei, Gütersloh

1992 Versandhalle / Stadtparkinsel, Stadt Grevenbroich; „Vücut Manzaralari", Tem Sanat Galerisi, İstanbul

1993 Kongress-Haus, Davos

1994	Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1995	Bruno Goller Haus, Gummersbach
1996	Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1997	Galeri Selvin, Ankara
1998	Tem Sanat Galerisi, İstanbul; Royal Northem College of Music, Manchester; Galerie Wesseling; KSK Galerie, Rüsselsheim; Galerie SK, Museum Baden, Solingen-Grötfrath; Halk Bankası Sanat Galerisi, Ankara; Galeri Artı, Ankara
2000	Tem Sanat Galerisi, İstanbul
2001	Artium Sanat Galerisi, Ankara
2002	Kunst unter der Kuppel, Brühl; Tem Sanat Galerisi, İstanbul
2004	Theatergalerie, Gummersbach; Galerie Colon, Köln; Tem Sanat Galerisi, İstanbul
2005	Sevgi Sanat Galerisi, İstanbul

GRUP SERGİLERİ

1965	4. Uluslararası Paris Gençler Bienali, Paris
1974	Berlinli Sanatçılar Sergisi, Landesmuseum Bonn
1976	Almanya'da Eğitim Gören On Sanatçı Sergisi, Ankara
1978	Türk Resmi Sergisi, Sovyetler Birliği
1979	Grup Sergisi, Eskişehir
1982	Uluslararasi Portre Sergisi, Tuzla, Yugoslavya
1986	Hann Trier ve Ögrencileri Sergisi, Galerie Scheffel, Bad Hamburg
1987	Galerie Colan, Köln; Altı Türk Sanatçısı, Museum Abtei, Lisborn; Galerie Scheffel, Bad Hamburg; Kemnade Internationale, Bochum; "Überall Bahnhof", Akademie der Künste, Berlin; „Ustalardan Suluboya", Tem Sanat Galerisi, 1.İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap Sergi Sarayı
1988	Seidenweberhaus, Essen
1989	Galerie Kunstkabinett, Köln
1991	Tem Sanat Galerisi, "Çelebiden Gürbüz'e Sanatın Hizmetinde Beş Yıl", Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
1992	"Farben in neuem Haus", Bonn, Düsseldorf, Berlin
1994	Tem Sanat Galerisi, 4.İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap Sergi Sarayı; Deutsches Klingenmuseum, Solingen-Gräfrath; Tem Sanat Galerisi, 9.İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap Sergi Sarayı

2002	Tem Sanat Galerisi, "İstanbul Asyakası-Galerilerin Seçimi ile Günümüz Sanatı", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonları, İstanbul
2003	Karşı Sanat Galerisi, İstanbul; Uluslararası Sanat Fuarı, İstanbul
2004	Uluslararası Sanat Fuarı, Prag; Sanat Fuarı, Ankara

Kozan'da doğan Seyyit Bozdoğan'ın çocukluğu Toroslar'da geçmiştir. Sanat eğitimine İDGSA'da başlayan sanatçının Almanya'ya ilk gidişi mezuniyeti sonrası, Milli Eğitim Bakanlığı'nın yurt dışı bursunu kazanması yoluyla olmuştur. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Hann Trier atölyesinde resim eğitimi alan Bozdoğan, daha sonra Türkiye'ye dönerek 1976 ve 1985 yılları arasında İDGSA'da öğretim üyeliği yapmıştır. Bozdoğan 1985 yılında Almanya'da Ernst-Strassmann Stiftung bursu kazanmasıyla ikinci kez Almanya'ya gitmiştir. Bu sırada Akademi'de çalıştığı dönemde yaşanan kurum içi çekişmelerin kendisini olumsuz yönde etkilemesi, buradaki çalışma şartları ve ortamını sanatını geliştirmeye yeterli bulmaması dolayısı ile sanatçı Almanya'da kalmaya karar vermiş ve bugüne dek yaşayacağı kent olan Köln'e yerleşmiştir (Bozdoğan, 2006).

Bozdoğan'ın Almanya'da bulunduğu 1969-1974 yılları arasındaki ilk döneminde Berlin'de yoğun politik bir dönem yaşanmakta, pek çok sanatçı da politik çalışmalara katılmaktadır. Kendisinin belirttiğine göre, Almanya'daki öğrenciliği sırasında sanatçının edindiği bu politik bilinç Türkiye'ye dönüşü sonrası resimlerinde görülmeye başlamıştır (Bozdoğan, 2006). Bozdoğan'ın bu dönem çalışmalarında realist bir tarzda toplumsal eleştirel resimler yaptığı görülür. Türkiye'deki siyasi ve politik kargaşa da sanatçının eserlerine yansımış, resimlerinde baskıya uğrayan halk, işkence altındaki insanlar, Anadolu'dan manzaralar ve köylülerin yaşamı sıklıkla yer almıştır.

Sanatçı 1979 yılında yaptığı *Gösterici* adlı resminde, bu yıllarda politik çatışmalarda kocası öldürülen ve yürüyüşe katılan bir kadını konu almıştır (Şekil 6.7). Resmin sol yanında başında beyaz örtüsü ile tasvir edilen bu Anadolu kadını, dik ve mağrur bir şekilde durarak ileriye bakmakta, sağ tarafta ise ağlayan, bağıran, üzgün, yorgun, düşünceli ifadeli yüz görünümleri ile bu dönem çekilen kişisel acılara gönderme yapılmaktadır.

1985 yılında, Almanya'ya ikinci kez dönüşü sonrası Bozdoğan'ın Almanya'da yaşayan Türk toplumunun sorunlarıyla ve de Almanya'daki güncel konularla

yakından ilgilendiği görülür. 1987 yılında, Berlin'in 750. yıl kutlamaları sırasında, Berlin'deki Türk Sanatçılar ile yapılan «Überall Bahnhof» adlı sergiye katılan sanatçı, Berlin'de yaşayan Türkler'in gündelik yaşamdaki durumlarını yine toplumsal eleştirel bir tarzda ortaya koyar:

Benim İşimi İster misin ? (Şekil A.36), *ÖnPlan Arka Plan* (Şekil A.40), *Çarşıdan Eve, Kotbusser Köprüsü Üzerinde, U-Bahn'da, Makyaj Masasında, U-Bahnhof Kotbusser Damm Çıkışı* bu resimlerinden bazılarıdır. Burada sanatçı Almanya'daki Türkler'in gündelik yaşamlarından kesitler sunar, bu iki farklı toplumun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan tezat görüntülere dikkat çeker, Almanya'da Anadolu geleneklerini sürdürerek yaşayan birinci nesil göçmenlerin durumları yanında artık bu topluma daha yakın duran ikinci neslin yaşamlarına giren yeni durumları vurgular. Seyyit Bozdoğan da diğer pek çok sanatçı gibi Almanya'daki Türkler'in durumuna kayıtsız kalamamıştır ve bu konuyu realist bir tarzda resimlerine taşımıştır.

1980'li yıllarda Bozdoğan'ı etkileyen ve resimlerinde izlenen diğer önemli bir konu endüstrileşme, doğa ve insan ilişkisidir. Anadolu'da Toroslar'da geçirdiği çocukluğu sanatçıya doğanın içinde ve doğa ile birlikte yaşama imkanı vermiş, sonrasında Almanya'daki endüstri yoğunluğu ve insanın doğadan kopuk yaşamı ile yüz yüze gelen sanatçı bu konudan derinlemesine etkilenmiştir. Bu doğa insan sorgulamaları Bozdoğan'ı «Vücut Manzaraları» adını verdiği, endüstri ile doğada dönüşüme uğrayan vücutları yerleştirdiği resimlerine götürmüştür. Hava ve çevre kirliliğinin insan bedeninde yarattığı olumsuz değişimleri öne çıkarmak amacıyla sanatçı bedenleri renk lekeleri ile kaplayarak, bir anlamda figürü manzaraya dönüştürmüştür. Bozdoğan bu yaklaşımını şöyle açıklar :

> "Manzaraya insansal ifade verme, insan vücudunu manzara gibi görme ve boyamanın çocukluğumda beni oldukça etkileyen, Anadolu'daki manzara yaşantımla ilişkisi vardır. Bundan dolayı bugün bulut, kaya, toprak katmanları v.b. gibi doğa yaşantıları ve elemanları, zorlamaksızın, soyutlanmış olarak resimlerime girmektedirler. Tam anlamıyla henüz resme başlamadan önce, acaba manzaranın çeşitli atmosferlerini insan yüzlerinde ve vücutlarında resimsel elemanlarla ifade edebilir miyim diye düşünürdüm"

Bozdoğan'ın ilk "Vücut Manzarası" adını verdiği resimleri 1973 yılında Berlin'de "çıplak"tan yaptığı çalışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatçı insan vücuduna özel ışık ilişkileriyle manzara derinliğinde yeni bir ifade vererek, ikisini de birbirleri

içinde kaynaştırmaya başlamıştır. Böylece insan vücudunda manzara görünümüyle manzara yaşantısı arasındaki paralelliği sanatsal bir biçime dönüştürme olanağı bulmuştur (Joisten, 1999).

Renkli Çıplak Kadın (1989), *Köşedeki Vücut Manzarası* (1990), *Manzarada İki Çıplak Kadın* (1992), *Çevreye Ağıt* (1992), *Doğa ile Örtülü Kadın* (1993), *Masa Üstünde Vücut Manzarası* (1993) adlı resimler gibi *Kırmızı Masa Üstünde Vücut Manzarası* resmi de bu seridendir (Şekil 6.8). Kırmızı bir masa üzerinde bir kadın figürü sırt üstü uzanmıştır ve vücudu çeşitli renk dalgaları ile manzara şeklinde katmanlaşmıştır. Bu resimlerde sanatçının daha önceki realist figüratif resimlerinden soyut figüratife doğru bir yöneliş izlenir.

Yine bu dönemde *Tiryaki* (1985), *Yıkılmış Çevre* (1986), *Kulaklıklı Adam (*1986), *Endüstriyel Yüz Manzarası* (1987) (Şekil A.67), *Çevre Meleği* (1990), *Çevre Şarkısı* (1992) adlı çalışmaları ile sanatçı endüstrileşen dünyanın çevreye verdiği zararlara ve bu durumda insanların geçirdiği dönüşüme dikkat çekmek ister. Aynı şekilde renk lekeleri kullanarak endüstri ögeleri ve insanların dönüşüme uğramış yüz ve bedenlerini birleştirir.

Bozdoğan 1990'lı yıllara değin renk lekelerinin hakim olduğu figüratif ve realist resimler yapmıştır. Sanatçı resimlerine bol ve canlı renklerin girmesinın Toroslar'da geçirdiği çocukluğunun bir yansıması olduğunu belirtir (Bozdoğan, 2006). 1990'lı yılların ortalarından itibaren ise sanatçının resmine soyut ögelerin girmeye başladığı ve figürün bu ögeler arkasında gizlenerek arka planda kalmaya başladığı görülür. Figürün kontürleri renk lekeleriyle dağılmaya başlamış, sonrasında tamamen soyut geometrik desenlere dönüşmüştür. Bu dönemde pek çok resmin yüzeyi dikdörtgen çubuk formları ile kaplanmış, bu ögeler resme yeni bir derinlik duygusu katmışlardır. Zehnder'in aktardığına göre, resim yüzeyinden bir çerçeveyle koparılarak özellikle vurgulanmış, hacimsel objelerle bağıntı kuran ışıklı "pencere"ler, Bozdoğan'ın yapıtlarının karakteristik bir özelliğidir. Soyutlanmış manzara ve figür resimlerinde insan bedeni bazen manzara ile özdeş, bazen birbirlerine yabancılaşmış olarak algılanırlar. Yine de manzaralaşmış insan bedenleri kendini kuşatan doğada konumlanırlar (Zehnder, 1998).

Bu arada sanatçı yeni teknik denemelere girişir, tuval yüzeyinde boyayı spatül ile biçimlendirerek izler bırakan sanatçı, tuvalde örgüsel bir doku yaratmıştır. Bu

dokuların arkasında bazen tamamen soyut renk lekeleri yer alırken, bazen yine figürün bu dokular altında gizlendiği görülür. Figür sanatçının başından beri resimlerinde hep var olmuştur ve halen form değiştirse de devam etmektedir.

Bozdoğan'ın özellikle son dönem resimlerinde geliştirdiği strüktür tekniği, tüm resim yüzeyini bir ağ gibi kaplayan, ona saydamlık kazandıran, biçimlerin farklı derecelerde vurgulanmasına, önde arkada gösterilmesine olanak sağlayan özelliği ile resme fonksiyonel bir canlılık getirmektedir. Ayrıca ince uzun dikdörtgen şeklindeki soyut elemanlar, yüzeylere biçim ve yön verme özelliğinin yanında, resimde iç dış mekan sürkülayonuna da sağlayan bir özelliğe sahiptirler. Soyut ve somut elemanların gerilimler oluşturduğu, renk ve biçimsel açıdan kendi içinde güçlü bir denge oluşturan yapıtlar, düşle gözlem arasında yer almaktadır (Zehnder, 1998). Bir çok resmi ise çift çerçevelidir. Yani gördüklerimiz adeta, bize bu bakışı sağladığı için bizi daha da yoğun etkileyen, yabancılaştırılmış bir mekana bakıştır. Bozdoğan'ın resimleri soyut ve nesnel tasvirler arasında, farklı kültürler arasında, farklı konular arasındadır ve sanatı arkasında toplumsal eleştiri vardır, sanatçının resimleri soyut ve nesnel sanat arasında bağlantı kurar (Lange, 2002).

Sanatçı son yıllardaki soyuta yönelişini Almanya'daki bireysel yaşama bağlamakta ve burada yaşanan yalnızlığın sanatçının kendi içine dönmesine yol açtığını, figürden ziyade soyuta yönlendirdiğini aktarmaktadır:

> "Türkiye'deki yaşamdan dolayı orada daha canlı, hareketli ve figürlü resimler yapıyorum. Orada arkadaşlarla beraberiz, her yerde birlikte yaşanıyor; Almanya'da bir başına, bireysel bir yaşam var, insan kendi içine kapanıyor. Burada daha soyut resimler yapıyorum galiba." (Bozdoğan, 2006)

Işığa Selam (2000), *Duvarın Ötesi* (2001), *Yazıların Arkasında* (2002), *Bekleyiş* (2002), *Deneme Frotage I, II* (2002) sanatçının son dönem soyut çalışmalarından bazılarıdır.

Bozdoğan'ın son yıllardaki resimlerinde oluşturduğu dokuların ağ örgüsü tarzı motiflere dönüştüğü izlenir, resmin yüzeyini çoğunlukla bu örgü kaplar ve tamamen soyut kompozisyonlar oluşur. *Akort* adlı resmi sanatçının son dönem çalışmalarına bir örnektir (Şekil 6.9). Tuval yüzeyinin üçte ikisini bu dikdörtgen çubuklardan oluşan bir ağ dokusu kaplamakta, arkada yer yer renk lekeleri görülmekte, spatül ile yapılan dokular resimde izler bırakarak hareket sağlamaktadır. Bu resim sanatçının figürden başlayarak soyut resme vardığı noktayı gösteren iyi bir örnektir.

Seyyit Bozdoğan'ın çalışmaları tümüyle gerilmiş bir yay gibidir. Zıtlıkları amaçlar. Örneğin somut soyut ya da resimdeki mekan bölümleri ve mekan parçalanmaları gibi zıtlıkları, gerilimin sonuna kadar birbirinden uzaklaştırarak tekrar birbiriyle bağlantısını sağlar. Böylece Seyyit Bozdoğan'ın resimlerinde karşıtlar birleşir, bir araya gelir. Her resim ilk bakışta bağdaşmaz gibi görünen karşıtları dengeleme çabasının yeni bir örneği demektir (Joisten, 1999).

1976 yılında Yarımca Sanat Şenliği, 1978 yılında Kartal Sanat Şenliği resim dallarında ödül alan Bozdoğan, 1979, 1983 ve 1984 yılları Devlet Resim ve Heykel sergileri başarı ödülleri sahibidir. Sanatçı halen Köln'deki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte ve Türkiye'de de düzenli aralıklarla sergiler açmaktadır.



Şekil 6.7



Şekil 6.8



Şekil 6.9

6.4. MAHMUT CELAYİR

Stuttgart'ta yaşıyor.

1951 Bingöl'de doğdu.

EĞİTİM

1972–1976 İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Grafik Bölümü, Mustafa Aslıer atölyesi

ÇALIŞMA

1976-1978	Eskişehir TV Enstitüsü, grafik ve sahne tasarımı çalışmaları
1982-1984	İstanbul Devlet Tiyatrosu, sahne tasarımı çalışmaları
1986-	Stuttgart`ta serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1977	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1978	Akdeniz Sanat Galerisi, Ankara
1981	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1985	Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1986	Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1987	Galerie Oberlicht, Berlin
1987	Galerie Art-Intercultura, Hamburg
1988	Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1989	Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1989	Galerie Oberlicht, Berlin
1990	Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1992	Arkeon Sanat Galerisi, İstanbul
1992	Halkbank Sanat Galerisi, Ankara
1993	Galerie Uriel, Stuttgart
1994	Galerie Zapata, Stuttgart
1995	Theaterhaus Wangen, Stuttgart
1996	Galerie W. Hennig, Leipzig
1997	Ziraat Sanat Galerisi, Ankara
1998	Galerie Uli Lang, Biberach/Riß
1998	Ugge Bärtle Museumhaus, Tübingen
1999	Selçuk Yaşar Müzesi, İzmir
1999	Galerie im Alten Rathaus, Maichingen, Sindelfingen
2002	Galerie der Stadt Wablingen „Kameralamt“, Waiblingen
2002	Ulmer Kunststiftung Pro Arte, Galerie im Kornhauskeller, Ulm
2002	Kunst in Türbinenhaus, Wendlingen
2002	Siyah-Beyaz Sanat Galerisi, Ankara
2003	Praxis Stütz, Bretten
2004	Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul
2004	Galerie im Oberlicht, Sindelfingen
2005	Almelek Sanat Galerisi, İstanbul

2005 Diyarbakır Sanat Mekezi, Diyarbakır

2006 Koşuyolu Sanat Galerisi, İstanbul; Galerie Tanner, Stuttgart

GRUP SERGİLERİ

1977 1. Sanat Festivali, İstanbul

1978 Görsel Sanatçılar Derneği Sergisi, İstanbul

1979 2.Sanat Festivali, İstanbul

1981 42. Devlet Resim Sergisi, Türkiye, gezici sergi

1983 17. DYO Yarışma Sergisi, Türkiye, gezici sergi

1984 Türkiyeli Sanatçılar Sergisi, Cezayir

1985 ENKA Yarışma Sergisi, İstanbul

1985 İstanbullu Çağdaş Sanatçılar Sergisi, İstanbul

1992 „Herbst der Kulturen“, Rathausgalerie, Stuttgart

1992 Württembergischer Kunstverein Jahresausstellung, Stuttgart

1993 „Vor Ort“, Galerie Unterm Turm, Verband bildender Künstler, Stuttgart

1995 „Begegnungen“, Landesbildstelle, Stuttgart; „Unter Tausend“, Galerie Fluxus, Stuttgart

1997 „Mandala“, Naturinstallation Brandenburg

1998 „Mandala“, Naturinstallation, Schwäbische Alb

1999 „15 Künstler = 500 Bilder“, Galerie Durruti, Stuttgart

2000 Ugge Bärtle Museumshaus, Kontext Landschaft, Tübingen

2001 „Schöne neue Heimat“, Rathaus, Stuttgart

2003 Ugge Bärtle Museumshaus, Kontext Figur, Tübingen

2004 Ugge Bärtle Museumshaus, Zeichnung Heute, Tübingen

2004 „Passage“, Goethe Enstitüsü, İstanbul; „roads and roots“, Kunst im Heppächer, Stuttgart; Sympra Haus, Ausstellung Linien, Stuttgart; „fünf Künstler aus Naheost“, Galerie Schloss Mochental, Mochental; Württembergischer Kunstverein Jahresausstellung, Stuttgart

2005 „Landschaften“, Städtische Galerie, Kircheim-Teck; „Pekerun-Heimat“, Galerie fluctuating images, Stuttgart

2006 Art Karlsruhe, Karlsruhe; Vorfahrt- International Art Projekt, Stuttgart

Mahmut Celayir Kürt bir ailenin çocuğu olarak Bingöl'de doğmuş ve çocukluğu Doğu Anadolu'da geçmiştir. DTGSYO Grafik Bölümü'nde eğitim gören Celayir, öğrencilik döneminde baskı grafiği ve serbest resim alanlarına ilgi göstermiş, hocaları Ergin İnan, Mustafa Pilevneli ve Balkan Naci İslimyeli'nin sanatsal

yönlendirmeleri ona destek vermiş ve sonrasında çalışmaları grafikten ziyade resim alanında yoğunlaşmıştır.

1970'li yıllarda yaptığı erken dönem resim ve baskılarında mitolojik ve kozmolojik konuları ele alan, Doğu'nun erkeklerini betimleyen Celayir, 1982-1984 yıllarında, Eskişehir'de Televizyon Enstitüsü'nde dizayn, maske ve sahne dekorları eğitimi almış, ardından İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda dekorcu olarak çalışmaya başlamıştır. Genç sanatçı enstitüde o dönemde gerçekleştirilen ve yankı uyandıran bir dizi prodüksiyonu yakından izleme olanağı bulmuş, burada edindiği tecrübeler daha sonra sanatına yansımıştır. Orhan Asena'nın "Gılgamış" adlı eseri bunlardan birisidir. Sümer ve Akad tarihleri, eski kaynaklar ve metinler, Hitit dili ve yazısı ile Gılgamış Destanı'ndan alıntılar üzerinde çalışmak Celayir'de söylencelerle sarılı o eski döneme ait bir imgenin oluşmasına yol açmıştır. Sanatçı bunlarla ilgilendikçe ve bütün bunların kendi tarihinin bir parçası olduğunun bilincine vardıkça söylencelere daha çok merak duymaya başlamış, tarih çalışmalarını gönüllü olarak sürdürmüştür (Lipps-Kant, 1999: 18).

Celayir bu dönemde yaptığı *Lahit* (1982), *Kral Bahçesi* (1982) adlı yapıtlarında tarihsel ve arkeolojik konuları ele almış, Hitit, Pers ve Achamenid uygarlıklarına ait tarihi kabartmaları kendi resimlerine uyarlamıştır. Bulunduğu coğrafyayı tarihiyle geçmiş kültürleri ile birlikte düşünerek irdelemeye başladığı görülen sanatçının manzara resimleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Doğu Anadolu coğrafyası sanatçının ana temasını oluşturmuş ve sanat hayatı boyunca sanatsal irdelemeleri başlıca bu konu etrafında gelişmiştir. Sanatçı bu coğrafyayı konusal olarak tarih, zaman ve mekan açısından ele alırken resim sanatı açısından da renk ve biçim konularını, resmin iç dinamik sorunlarını bu coğrafya resmi üzerinde çözümlemeye çalışır:

> "Benim sanatımda tek bir tema vardır; doğa, toprak, yeryüzü, gökyüzü. Malzemem hep toprak, doğa, insan doğa ilişkisi, ama insanı merkez almadan. İnsanın bıraktığı izler, aslında insanın topraktaki serüveni. Orada zaman ve mekan kavramı giriyor, yani doğada bir zaman var, bir tarih var. Herhangi bir yere gittiğimizde orda bir yaşanmışlık, bir geçmiş var, yani bin yıl, on bin yıl, milyon yıl. Biz bir anı yaşıyoruz ama geçmişin bıraktığı bir yük var, bir mekan var, bir de zaman var, ikisinin gerilimi var, bu beni ilgilendirdi. İlk resimlerimde anlatım gerçekçiydi, yine aynı meseleler vardı, modern formlarla toprak doğa ilişkisini vurgulamaya çalıştım, insanı çok fazla koymadım. İnsanı koyduğunuzda bir öyküye dönüyorsunuz, öykü de benim için resim içinde sakıncalı. Çünkü olay anlatılıyor, daha ziyade o zaman literatür

> oluyor. Resim demek form demek, renk demek, biçim demek, onun kendi arasındaki ilişkiler demek, o yüzden biraz minimalize etmeye çalıştım. Asıl olan nedir, toprak, gökyüzü, oraya girmeye çalıştım. Yani bunu insan nasıl anlatabilir ? Bu biraz benim de özel durumumla ilgili bir olay, benim geldiğim yöreyle, toprakla olan bağımla ilgili, çocukluğumun geçtiği yer, sürekli bağlantımın olduğu yer, hala ailem orada vs. Tabii Bingöl'de sadece kıraç topraklar yok, ormanlar da var, yeşillikler var. Ama kıraç topraklar daha fazla gerilimli, daha çok şey anlatabiliyorsunuz. Zaman, tarih yükü daha fazla. Bir de form olarak renkler, biçimler soyutlamaya daha yatkın. Bunu yaparken de tabii çağdaş doğa anlatımında neler oluyor, kim nasıl kendi sorununu çözüyor, sağa sola bakıyorum. O süreç içinde, zaman içinde bayağı değişti tabii. Almanya'da ben bakmayı öğrendim, tekrar malzememi başka şekilde yorumlamaya çalıştım.« (Celayir, 2005)

Mahmut Celayir ilk olarak 1986 yılında bir arkadaşının davetlisi olarak Almanya'ya gider ve üç ay kalır. Hep duyduğu Avrupa'daki sanat ortamını, müzeleri, sanatsal faaliyetleri yakından izlemek ve yaşamak amacıyla aynı yıl tekrar Almanya'ya döner. Bu dönemde Türkiye'de 1980 ihtilali sonrası baskılı bir dönem yaşanmakta ve sanatçı Kürt kimliği dolayısıyla sanat piyasasında problemler yaşamaktadır, Almanya'ya gitmesinde bu durum önemli bir etkendir. Hocası Ergin İnan'ın desteği ile Berlin'de bu dönemde bir sergi açan Celayir, sonrasında Berlin Senatosu'na Caspar David Friedrich'in sanatını incelemek üzere bir proje teklifi sunar ve bir yıllık burs alır, böylece kendisine Almanya'da kalma yolu açılmış olur.

Sanatında manzara üzerine yoğunlaşmış olan sanatçı, Almanya'da bulunduğu dönemde Alman sanatçıların manzara çözümlemeleri üzerine araştırmalar yapar. Özellikle romantik Alman ressamları, hepsinden de çok Caspar David Friedrich sanatçıyı büyüler. Carl Blechen (1798-1840) ve Adolph von Menzel (1815-1905) de manzara anlayışları bakımından sanatçının gözünde önem kazanırlar. Kendini özellikle Caspar David'in doğa resimlerine yakın hisseder. Çünkü o da manzarayı kendisi gibi doğa ile kültürün yan yanalığı, ruh kazanmış dünya olarak kavramaktadır (Lipps-Kant, 1999: 23 vd.).

Celayir'in 1984-1991 yılları arasındaki geniş manzara resimlerinde birbiri ardına sıralanan dağlar, bu dağlar arasında geniş düzlükler, geniş doğa içinde yer yer ufak boyutta birkaç figür, kulübeler, göçer çadırları, bu sakin doğaya tezat yapan miralar (kırmızı beyaz çizgili ölçüm çubukları) ve gökyüzünde uçan uçaklar tasvir edilmiştir. Ağırlıklı olarak toprak renklerini kullandığı resimlerinde sanatçı, pointilizme yakın bir teknikle, kısa fırça vuruşları ile farklı renkleri karıştırır. Bu geniş topraklar üzerinde yer yer dağların, insanların, kulübelerin gölgeleri yere vurur.

Sanatçının *Zamanın Gölgesinde* adlı resmi bu dönem yapıtlarından birisidir (Şekil 6.10). Resimde dağlık bir coğrafyada bir figür ve arkasında bir ölçüm çubuğu manzaraya eklenir. Pointilist teknikle küçük fırça vuruşları ile farklı renkler yan yana gelerek renk oluşumu sağlanır.

Lipps-Kant'a göre, belli bir yere kadar puantilist, ancak renk sansasyonlarına Seurat (1859-1891) gibi ressamların eserlerinde olduğundan daha az yer veren, az sayıda renk üzerinde odaklaşan ve hep bu renklerin çevresinde dönen resimler, daha çok diksiyonlarıyla, küçük parçalı renk sekanslarını resim temalarına dönüştürmüş olan Amerikalı ekspresyonist Jackson Pollock'u (1912-1956) anımsatır. Neredeyse monokrom tutkunu olan Pollock gibi sanatçıların aksine Mahmut Celayir, renk bağlamında anlatıldığı biçimde yansıttığı manzara resminde ısrar eder (Lipps-Kant, 1999: 23).

Celayir ise tuval üzerindeki bu çalışma yöntemini Türkiye'deki daha önceki çalışma ve yaşam tecrübelerine dayandırır:

> « Soyut işlerimi Jackson Pollock'la bağlantılı görüyorlar, onun serbest fırça vuruşları ile vs. Aslında ben oradan gelmiyorum, bir ara 1982-1985 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda çalıştım, sahne dekoru yaptım. Orada fırça ve boyama tekniği öğrendim, çünkü mekanlar büyük, mesela 20 m. boyunda bir orman, dağ yapıyosun, büyük fırçalarla hızlı ve acele yapmak lazım, fırçayı silkeleme ve onun getirdiği bir takım izler falan. Onun getirdiği bir teknik var, onu sindirmeye çalıştım, yani kendi deneyiminiz sizi bir yere getiriyor. Bir de benim en büyük şansım doğayı hep gözlemleme şansım oldu, daha sonra bunu minimalize ettim. Şöyle ki bir konuda kalmak, belli bir şeyi anlatmak sürekli, bence radikal bir tutumdur ve çağdaştır da. Çünkü çok şeyden ziyade bir şeyi iyi anlatmak, yoğunlaşmak ve farklı yönlerini göstermek. Almanlar'da bir laf vardır, «gerçekliğin birçok yüzü vardır» diye, öyle aslında, o konu hiç bitmiyor. Fanatik olabilir, ama bir tavır olarak onu gösteriyorum ben, aslında sanatsal bir duruş olarak göstermeye çalışıyorum.« (Celayir, 2005)

Manzara (1984), *Dervişler* (1984), *Bir Alamancı Karısının Arkaik Yalnızlığı I* (1984), *Zamanın Gölgesinde* (1986), *Çoban* (1989) sanatçının bu dönem işlerinden bazılarıdır.

Celayir'in resim tekniği 1990'lı yıllarda değişim gösterir. Sanatçı 1991 yazında memleketini ziyaret ettiğinde yeniden manzaranın çekiciliğine kapılır. Sabah karanlığında, geceleri ve günün bütün saatlerinde bu manzara ona kurumuş yaprakların ve dalların sonsuz bir yığını olarak görünür. Bu ölüm ya da uyku için metafordur. Celayir az çok hayaleti andıran sahneleri gece ve gündüz resmeder.

Bitkilerin kuru dalları anlam yüklü bir biçimde yukarıya doğru uzanır. Sanatçı küçük fırça yazısını tamamen ardında bırakmıştır. Artan ölçüde birkaç parçadan oluşan yağlıboya resimler yapar. Başlangıçta sanatçı bileşik resimler bağlamında en çok Hristiyan resim ve heykel sanatının betimleme biçimleri olan diptikon ve triptikon'u kullanır (Lipps-Kant, 1999: 26 vd.) Celayir soyutlamaya giderek bu kuru dalları tekrarlamalar halinde tuvaline aktarır ve bu dönemde pek çok manzara resmi yapar. Bu resimlerin bazılarında kolajların da uygulanmış olduğu görülür, tek tek kağıtlar ve kartonlar, metin ve sözcük parçaları resmin içine karışır. Celayir bu şekilde yeni bir yazı dili oluşturmuş gibidir, ana toprak rengi fon üzerine ince dalların toprak, beyaz, sarı, kırmızı, mor renklerde resmedilerek sık sık yan yana getirildiği soyut yapıtlar çıkar ortaya.

Sanatçının1991 yılında yaptığı *Manzara* adlı resimde manzara çalı motifinin dağınık çizgisel tekrarlanması yoluyla tüm tuval yüzeyini kaplamış ve soyut bir kompozisyona dönüşmüştür (Şekil 6.11).

1992 yılından sonraki resimlerde ise artık çalılar, ince dallar açıkça görülmez, biçimlerin daha da soyutlanmasıyla tuval yüzeyinde kaligrafik motifler ortaya çıkar. Sanatçı bu dönemde *Kaligrafi* adını taşıyan bir dizi resim yapar. 1990'lı yılların ortalarından itibaren Celayir'in teknik denemelerine devam ettiği ve tuval resmi ile enstalasyonu birleştiren yapıtlara yöneldiği izlenir. Sanatçı duvara astığı tuvallerinin önüne piramit şeklinde taş parçaları yerleştirip bir mirayı tuvale yaslayarak daha önceki tuval yüzeyinde kullandığı motiflerini enstalasyona dönüştürür.

1996-1997 yıllarından itibaren Celayir'in resimlerinde Doğu Anadolu coğrafyası içinde tarihsel bir tema öne çıkar: İpek Yolu ve Kral Yolu. Sanatçı bu bölgenin yakınından geçen ve tarihte Doğu'yu Batı'ya- İran'ı Yunanistan-'a bağlayan çok önemli bağlantı yolları olan bu ünlü iki yolu konu eder resimlerine. Bu konuyu ele alırken yine yeni bir teknik uygulayan sanatçı, fotoğrafını çektiği bölge manzaraları üzerinde değişiklikler yaparak manzarayı yabancılaştırma yoluna gider:

> "Doğa resmi derken onun da bir yaşama süreci, bir algılama süreci var, benim için çok önemli. Onun için her yıl Doğu'ya, bizim oralara gidiyorum, geziyorum dağları, elimde kamera, fotoğraf makinesi., eskiden çizerdim. Yani benim için bu süreç de resmin bir parçası, oraya gitme, orada yürüme, içinde olma. Kafamda bir proje var, bir sanatçı grubuyla gidip o yollarda yürümek, belgelemek istiyorum. Fotoğraf çekip, fotoğrafları yabancılaştırıyorum, siyah beyaza çeviriyorum, fotokopiler çıkarıyorum, aslında onlar renkli cıvıl cıvıl doğalar, onları yabancılaştırıyorum. Bu benim için çok önemli, aynı zamanda yine benim doğayla

olan diyaloğumun bir sonucu. Siyah beyaz olmasının bir nedeni var; melankoli, yabancılık, bu sorunlar. Bir de tabii daha çağdaş bir dinamizm getiriyor, kontrast getiriyor, daha agresif bir forma sokuyor, bazı şeyleri ön plana çıkarıyor, o yüzden tercih ediyorum, bu bir tavır. Eskiden renkli yapıyordum, şimdi tekrar değişiyor, soyuta doğru gidiyor.“ (Celayir, 2005)

Sanatçının 2005 yılında yaptığı *Kral Yolu IV* adlı resmi sözü edilen teknikle yapılmıştır (Şekil 6.12). Bölgede çektiği siyah beyaz fotoğraf üzerinde değişiklikler yapan sanatçı, taş ve çalı motiflerinin tekrarlanması ve müdahalelerle soyutlama ve yabancılaşmaya yönelmektedir.

Celayir bir zamanlar kralların ve orduların yürüdüğü ve hala çobanların sürülerini otlattıkları bu yerlerde, zaman ve tarih kavramları içinde kişiliğini sorgular ve motiflerini bunun üzerine kurar. Sanatçının kendi kişisel tarihi ve kimliğiyle derin bağlantılı bu doğa anlatımları, kaybolmuş bir cenneti tekrar bulmaya doğru giden bir çabanın ürünleridir. Bu anlamda bu çağdaş yapıtları manzara resminin tarihsel geleneği içinde ve özellikle Alman romantikleriyle bağlantılı görmek gerekmektedir[59].

Mahmut Celayir halen çalışmalarını Stuttgart'taki atölyesinde sürdürmekte, aynı zamanda Türkiye'de de sergilere katılmaktadır.



Şekil 6.10



Şekil 6.11



Şekil 6.12

[59] Thomas Krazeisen, Esslinger Zeitung, 04.05.2004

6.5. BEKİR SAMİ ÇİMEN

Bremen'de yaşıyor.

1940 Mersin, Silifke'de doğdu.

EĞİTİM

1962-1965 Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü[60], Resim-İş Bölümü

1970-1975 Berlin Güzel Sanatlar Pedagoji Yüksekokulu (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)

ÇALIŞMA

1975-1977 Ankara GEE'de öğretim üyeliği

1977-1980 İzmir Eğitim Enstitüsü ve Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği

1981-83 Bremen Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi'nde öğretim üyeliği

KİŞİSEL SERGİLER (SEÇME)

1966 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

1981 Scheer Atelier Galerie, Bremen

1982 Teknik Üniversite Sergi Salonu, Bremen

1983 Galeri Evren, Ankara

1984 Galeri Sanat Yapım, Ankara

1985 Galeri Nev, Ankara

1989 Galeri Nev, Ankara

1990 Esbank Sanat Galerisi, İzmir

1991 Galeri Securitas, Bremen; Galeri Atlantis, Warpswede

1992 Rathaus Sergi Salonu, Lilienthal; İş Sanat galerisi, Ankara

1993 Armoni Sanat Galerisi, Ankara

1994 Aphrodit Sanat Merkezi, İzmir

1995 Kunstraum, Bremen; S.Yaşar Resim Müzesi, İzmir

1996 Rathaus Sergi Salonu, Ingolstadt

1998 Rathaus Sergi Salonu, Langenfeld; Galerie Artec, Mannheim

1999 Emlak Sanat Galerisi, İstanbul; Emlak Sanat Galerisi, Ankara

2000 Emlak Sanat Galerisi, Ankara

2001 Helikon Sanat Galerisi, Ankara

2002 Galeri Nev, Ankara; Atölye Akademist, İzmir

[60] Bugünkü adı ile Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi.

GRUP SERGİLERİ (SEÇME)

1971-1975	Berlin Görsel Sanatlar Sergileri
1976	Vakko Sanat Galerisi, Ankara; Devlet Resim Heykel Sergisi
1977	Devlet Resim Heykel Sergisi; DYO Resim Yarışması; On Genç Türk Sanatçı, Ankara, Hamburg, Berlin; Yeni Eğilimler, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, İstanbul
1978	Devlet Resim Heykel Sergisi; DYO Resim Yarışması
1979,1981	Devlet Resim Heykel Sergisi
1982, 1983	Devlet Resim Heykel Sergisi
1984	DYO Resim Yarışması; Enka Resim Sergisi, Ankara
1985	"Türk Sanat Eserleri" Sergisi, Bükreş
1995	"Sanat Sınır Tanımaz", Görlitz, Düsseldorf
1997	Inter art connection, Langenfeld
1999	Galeri Nev, Ankara; Galeri Nev, İstanbul
2000	Galeri Nev, Ankara; Galeri Nev, İstanbul
2003	Akademist Sanat Galerisi; Ankart 3. Sanat Fuarı

İlkokul döneminde ailesiyle Toroslar'dan Silifke'ye taşınan ve daha sonra Antalya'da parasız yatılı lise sınavlarını kazanan Bekir Sami Çimen, resme ilgisini lise yıllarında keşfetmiş, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ne devam etmiştir. Eğitimi sonrası Milli Eğitim Bakanlığı bursu alarak Almanya'ya giden sanatçı, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Daha sonra Türkiye'ye dönerek bir süre üniversitede çalışan Çimen, 1980 yılında tekrar Almanya'ya dönerek Bremen kentine yerleşmiştir.

Türkiye'de soyut sanat üzerine çalışmalar yapan Çimen, Almanya'da da bu üslubunu devam ettirmiştir. Sanatçının anlayışına göre, zaman nesneden nesneye, yerden yere, zihin ve algı koşullarına göre farklılaşır. Berlin'deki eğitim süreci boyunca sanatçının yapıtlarında matematik kurgunun, geometride kesişen doğruların, kesim yerlerindeki noktanın hareketi yeniden gündeme gelir. Nokta uzayda hareket ettiğinde iz bırakıyor, dolayısıyla nokta varsa, çizgi de vardır. Çizgiler giderek çoğalır, çoğaldıkça kaotik ilişkiler oluşur. Çizgiler çizgileri, izler izleri kovalar. Yeni bir hareket, yeni bir arayış bulunur, tuvale yerleştirilir, karşı hareketler bir diğerinin açılımını sağlar. Sanatçı yapıtlarını doğadan esinlenerek oluşturmasını şöyle ifade eder: "doğanın esas elemanlarını görüyorum, beynimde şekilleniyor ve bunların

birbirlerine göre hareketini fark ediyorum. Tuvale yansıttığım benim gördüğüm oluyor ve yenisine başlıyorum." (Terzioğlu, 2004: 4).

Çimen rengin öne çıktığı yalın anlatımlı resimlerinde karşıt durumları ve sorunları yan yana, karşı karşıya ve iç içe işleyerek çizgi, yüzey, hacim ve renk ilişkilerini çözümlemeye çalışmıştır. 1980'lerin başında yüzeyi canlı ve karşıt renklerin egemen olduğu ince dikey bantlarla dolduran sanatçı, 1980'lerin sonunda kompozisyonu tuvali enine kesen daha geniş renk kuşaklarıyla oluşturarak, kullandığı uyumlu renkler aracılığıyla belli belirsiz bir mekan duygusu yaratmıştır (Şekil 6.13). Aynı yıllarda siyahın tonları ile kağıdın beyazını birlikte kullandığı desenler de yapmıştır. Çimen'in renk kuşakları 1990'ların başında hacim ögesini öne çıkaracak ve yer yer soyut bir doğa görünümünü çağrıştıracak biçimde üst üste bindirilmiştir (Şekil 6.14) (Rona, 1997).

Ankara soyut ekolü içinde yetişen ve geometrik non-figüratif eğilim içinde yer alan sanatçı, özellikle akrilik boya kullanımı ile dikkati çekmektedir. Sert bir geometrizme rağmen resimlerinde ritmik, çizgisel sıralama, turuncu, çimen yeşili, limon sarısı renkler içerisinde şiirsel bir etki yaratmaktadır. Soyut kompozisyonlardaki maviden turuncuya giden renk kuşakları eski peştemallarin renklerini de anımsatmakta, bu yöresel esinler çağdaş soyut biçimlerle sanatçının tuvaline yansımaktadır. Üst üste sıralanan ince renk çizgileri yanı sıra zaman zaman geniş renk alanları da soyut kompozisyona dahil olmaktadır (Şekil 6.15).

1978 yılı DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1983 yılı Vakko Resim Yarışması Ödülü, 1984 yılı 46. Devlet Resim Heykel Sergisi ve DYO Resim Yarışması Onur Ödülü sahibi olan Çimen, halen Bremen'de yaşamaktadır.



Şekil 6.13



Şekil 6.14



Şekil 6.15

6.6. İSMAİL ÇOBAN

Wuppertal'de yaşıyor.

1945 Çorum'da doğdu.

EĞİTİM

1965–1968 Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Grafik Bölümü, Karl Heinz Schlaminger atölyesi

1969 - 1971 Wuppertal İş Sanatları Okulu, Resim ve Grafik Bölümü

ÇALIŞMA

1965 Doğu Anadolu Kurtalan/Rıdvan'da ilkokul öğretmenliği

1968 Doğu Anadolu'da fotoğrafçılık ve muhabirlik

1969 Almanya Selb'de Rosenthal firmasında serigrafist olarak staj

1971- Wuppertal'de serbest sanatçı ve grafiker

KİŞİSEL SERGİLER

1973 Kunstkreis, Hofgeismar

1974 Galerie Bröcker, Moers; Brockdorff-Palais, Glückstadt; Galerie Bröker, Remscheid

1975 Galerie Nova, Hagen; Galerie Hild, Hanau; Besiendershuys, Nijmegen/Hollanda

1976 Galerie Lometsch, Kassel; Atelier de Westerhelling, Nijmegen/Hollanda; Kunstverein Unna, Unna; Galerie Schröder, Düsseldorf; Galerie Heino Heiden, Lübeck; Galerie Ostentor, Dortmund

1977 Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart; Galerie Kley, Hamm; Galerie Monika Beck, Homburg–Schwarzenacker; Galerie Domberger, Reutlingen; Atelier Christa Moering, Wiesbaden

1978 Galerie "sohle 1", Bergkamen; Galerie am Grünen Markt, Fürth; Galerie am Grasholz, Würzburg; Galerie Heuser-Langner, Frankfurt; Galerie Brügemanshof, Recklinghausen; Galerie Altgasse 4, Lüdenscheid

1979 Aus- und Fortbildungsstätte des Auswärtigen Amtes, Bonn; Galerie Ostentor, Dortmund; Galerie Monika Beck, Homburg–Schwarzenacker

1980 Deutsches Klingenmuseum, Solingen; Städtische Galerie "Peschkenhaus", Moers; Galerie Elke Hoffmann, Erlangen; Kommunale Galerie der Stadt Marl, Marl; von der Heydt-Museum, Wuppertal

1981 One man show, Basel: Art 81/Galerie W.; Graphothek der Stadt Remscheid, Remscheid; Galerie Goltenhof, Witten

1982 Stadttheater, Ulm; Haus Hartmann, Grevenbroich; Galerie im Unteren Tor, Bietigheim; Galerie Gottfried Murbach, Zürich; Daimler-Benz-Galerie, UnterTürkheim

1983 Galerie Libertas, Dreieichenhain; Galerie Kley, Hamm; Polyprint-Galerie, Wuppertal; Kampnagelfabrik, Hamburg

1984 Galerie Tendenz, Sindelfingen; Galerie Elke Hoffmann, Erlangen; Galerie Hansen, Süderschmedeby

1985 Polyprint-Galerie, Wuppertal; Städtische Kunsthalle, Recklinghausen; Galerie im Hof Akkerboom, Kiel; Bastion-Galerie, Düsseldorf Villa Waldrich, Siegen

1986 Galerie Eissing, Unna/Westf.; Galerie im Atelier, Heidenheim; Galerie Clementine Dijkstra, Friolzheim; Galerie Weissgerber, Landau; Zeughaus, Ulm

1987 CBB-Galerie, Wuppertal; Galerie Ragab, Minden; KUBA Kunstbegegnungsstätte beim Amtsgericht, Gelsenkirchen; Kommunale Galerie Burg Stolberg, Stolberg/Rhld.; Galerie Danielsen, Flensburg; Galerie Monika Beck, Homburg-Schwarzenacker; Galerie Purschke, Dortmund; Galerie Murbach, Horgen/İsviçre

1988 Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf; Städtische Galerie, Bad Oeynhausen Produzenten Galerie 42, Gießen; Galerie Nova, Hagen

1989 Galerie im Kornhauskeller, Ulm; Zentralbibliothek, Moers; Galerie Ruhr-Gold, Dortmund

1990 Galerie Kirchnüchel, Kirchnüchel

1991 Stadtgalerie, Altena; Hahnerhof, Ratingen

1992 Galerie "sohle 1", Bergkamen; Galerie Monika Beck, Homburg-Schwarzenacker; Galerie Nadya Reisyan, İstanbul

1993 Graphothek, Remscheid; Galerie Nadya Reisyan, İstanbul

1994 Galerie Aphrodie, İzmir; Städtisches Museum Schleswig, Schleswig; Kunstverein Rosenheim, Rosenheim; Stadttheater, Rüsselsheim; Altes Stadthaus, Wipperfürth; "Kulturtreff", Erlangen; Internationaler Jugendverein "Kiebitz", Duisburg

1995 Galerie Mucha, Gelsenkirchen

1997 Emschertal-Museum, Herne; Galerie "sohle 1", Bergkamen; Galerie Kley, Hamm

1998 Galerie Schöller und EGO ART, Köln

1999 Galerie EGO ART, Remscheid

2000 Art Galerie Correia, Hagen

2002 Haus Nordhelle, Meinerzhagen; Museum Baden, Solingen; Galerie "sohle 1", Bergkamen; Kaktus Münster e.V., Münster

2003 Kreisverwaltungshaus, München; Sozialgericht Münster, Münster; Bethmann Maffei Bank, Frankfurt/M

2004 DVM Capital AG, Frankfurt/M.; Galerie Golkar, Remscheid

2005 Galerie M. Beck, Homburg-Schwarzenacker

GRUP SERGİLERİ

1973 2. Kulturwochen, Cuxhaven

1974 Galerie Palette, Wuppertal

1975 Timisoara/Romanya

1976 XXX. Bergische Kunstausstellung im Deutschen Klingenmuseum, Solingen

1977 Westdeutscher Künstlerbund im Karl Ernst Osthaus – Museum, Hagen; Museum "Forum junger Kunst `77", Bochum; K.O. Braun – Museum "Bibliophile Mappenwerke", Ludwigshafen

1978 Schloss Wolfsburg "Forum junger Kunst `77", Wolfsburg; Große Düsseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf

1979 International Art Exposition, New York/ABD

1980 Kunstverein "Liebe–Dokumente aus unserer Zeit", Darmstadt; Große Düsseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf

1981 Kunstverein "Liebe–Dokumente aus unserer Zeit", Hannover; Westdeutscher Künstlerbund im Karl Ernst Osthaus–Museum, Hagen; Galerie Elke Hoffmann "Fragmente und Fertiggestelltes", Erlangen; "13 deutsche Zeichner" (gezici sergi), Krakau/Polonya

1982 Ausstellung des von der Heydt-Museum "Wuppertaler Künstler 1950-1980", Kosice/Çekoslovakya; Galerie Aries, Colmar/Fransa

1983 German Book Fair, New York; International Art Exposition, New York/ABD; International Expo Arte, Bari/İtalya; Museum des 20. Jahrhunderts "300 Jahre danach", Viyana; C.E.D.R.I.–Ausstellung "Schweigen brechen", Basel; "8 westdeutsche Holzschneider", Nowy Sacz/Polonya

1984 Ebla-Galerie "Internationale Grafik-Ausstellung", Damaskus/Suriye; Jahresausstellung Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf; Jahresausstellung des Künstlervereins Malkasten, Düsseldorf

1985 Museum Bochum/Kemnade 1985, Bochum; Internationale Ausstellung "Kleine Grafik-Formate", Lodz/Polonya

1986 KV Malkasten "Handzeichnungen", Düsseldorf; Internationale Grafikausstellung in der Ebla-Galerie, Damaskus/Suriye; Gezici sergi "Das andere Land": Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin; Museum, Bochum; Paulskirche, Frankfurt; Stadtgalerie, Saarbrücken; "Kultur unterm Turm", Stuttgart; Jahresausstellung Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf; Große Düsseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf

1987 "Das andere Land", Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, Münih; Orangerie, Hannover-Herrenhausen, Hannover; Musées de l`Etat à Luxembourg, Lüksemburg; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; Galerie Murbach, Horgen/İsviçre; Galerie Dorit Adler "Radierer des Malkastens", Düsseldorf; BBK-Ausstellung "Wahn-Sinn", Wuppertal; Jahresausstellung Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf; Galerie P`Art, Freienbach/İsviçre

1988 Galerie Epikur "Grafik des 20. Jahrhunderts" (gezici sergi), "Kunst und Kohle" im Ruhrgebiet, Wuppertal; Internationale Grafikausstellung in der Ebla-Galerie, Damaskus/Suriye

1988 Galerie Nova, Hagen; Galerie Kley, Hamm

1989 Gezici sergi "Kunst und Kohle" im Ruhrgebiet; Galerie Ludwig Lange, Berlin; Galerie Kley, Hamm

1990 Kulturpalast, Wuppertal; Galerie Murbach, Horgen/İsviçre; NGBK "Kunst & Krieg" 1939 – 1989, Berlin; Altes Amtsgericht, Petershagen; Kunstverein

"Flucht – Problemkreis seit Menschengedenken", Darmstadt; Galerie Nova, Hagen; Galerie Ruhr-Gold, Dortmund

1991 "Memento", Malkasten e.V. Düsseldorf; "Aus allen Richtungen", Stadtsparkasse, Wuppertal; "Türkische Künstler in Deutschland", Reiss-Museum, Mannheim; "Kleine Grafik" (gezici sergi), Havana/Küba

1992 Künstlerforum–1. Station der Wanderausstellung: "30 Jahre Türkische Kunst in Deutschland/Farben im neuen Haus", Bonn; Museum Ehrenhof: 2. Station der Wanderausstellung, Düsseldorf; Rathaus: 3. Station der Wanderausstellung, Magdeburg; Künstlerhaus Keukmannshof, Recklinghausen; Haubrichtforum "Künstler z.G. der Kinderhilfe in der dritten Welt", Köln; "Kunst kennt keine Grenzen", Galerie Kley, Hamm; Galerie am Grasholz, Würzburg; Galerie Kley, Hamm

1993 Zentralbibliothek, Moers; Galerie am Grasholz, Würzburg; Stadtgalerie, Remscheid Sanat Fuarı, İstanbul

1994 Galerie am Grasholz, Würzburg; Altes Klingenmuseum – "Zusammen-Hänge" (Ausstellung Türkischer und Solinger Künstler), Solingen; Galerie am Grasholz (Grasholz-Editionen), Würzburg; Stadtsparkasse – "Fremde wahrnehmen", Wuppertal

1996 25 Jahre Galerie Kley, Hamm

1997 Galerie Ludwig Lange, Berlin

1998 Museum Baden, Solingen

2000 Galerie "sohle 1", Bergkamen; Kunst Luley, Wuppertal

2001 International Art Exposition, Busan/Kore; 30 Jahre Galerie Kley, Hamm

2002 Kaktus Münster e.V., Münster

2003 Ausstellung Wuppertaler Künstler, Matagalpa/Nikaragua; AtaTürk Kültür Merkezi, Antalya; International Art Exposition, Busan/Kore; "Die Scheune", Solingen; Göynük ilk öğretim okulu, Göynük/Kemer

2004 Haus der Kunst, Brünn "Hommage à Leos Janacek", Brünn/Çekoslovakya; Haus der Niederlande im Krameramtshaus - über Kulturamt Münster, Münster; Kulturpunkt Wipperfürth, Wipperfürth; Stadtmuseum "Michael Maier und Freunde", Nürtingen

2004 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Antalya

BİENALLER

1981 1. Triennale für Bibliophilie, Homburg-Schwarzenacker

1983 Internationale Grafik-Biennale, Varna/Bulgaristan

1984	8th British International Print-Biennale, Bradford; Intergrafik 1984, Berlin-Ost
1985	Internationale Grafik-Biennale, Varna/Bulgaristan; Internationale Druckgrafik Kanagawa `85, Yokohama/Japonya; Triennale für zeitgenössische Bibliophilie, Homburg-Schwarzenacker; "Kleine Grafik-Formate", Lodz/Polonya
1986	Internationale Druckgrafik Kanagawa `86, Yokohama/Japonya; medzinarodne–biennale mal `by, Kosice (CSSR); First Annual International exhibition of Miniature Art 1986 – Del Bello Gallery, Toronto/Kanada
1987	1. Bienal International de Gravur – Campinas `87, Sao Paulo/Brezilya ; Intergrafik `87, Berlin-Ost ; "Kleine Grafik-Formate", Lodz/Polonya
1990	Internationale Druckgrafik Kanagawa `90, Yokohama/Japonya
1991	First International Expo of Postal Art, Santos-Sao Paulo/Brezilya ; First Annual International Miniprint Exhibition, Napa Art Center/ABD
1994	XILO & PRINT Museum de Arte Contemporanea de Campinas, Campinas/Brezilya
2000	PICAF ART FAIR – PUSAN International Contemporary Art Festival vertreten durch DON SEO Gallery, Kore

Anne tarafı Dersim Kürtleri'nden olan İsmail Çoban, büyük bir ailenin on ikinci çocuğu olarak Çorum'un bir köyünde doğmuştur. Çoban'ın resme ilgisi öğretmen olmak amacıyla 1959-1965 yılları arasında devam ettiği Ankara Hasanoğlan Öğretmen Okulu'nda eğitim veren Nevzat Akoral, Himmet Şahin gibi yetenekli ressamlar sayesinde ortaya çıkmıştır. Hocaları Köy Enstitüleri döneminden kalma okulun zengin arşivini Çoban'ın hizmetine sunmuş, bu kitaplarda gördüğü Albrecht Dürer'in tahta resimleri Çoban'ı özellikle etkilemiştir.

Yirmi yaşında köy öğretmeni olarak Siirt'in ağalı, beyli bir Kürt köyüne, Kurtalan Rıdvan'a tayini çıkan Çoban'ın, solcu görüşleri dolayısıyla ağalar ile arası açılmış ve sanatçı köyü terk etmek zorunda kalmıştır. İstanbul'a dönen Çoban bu dönemde basımevleri ve gazetelerde çalışarak grafik çizimler yapmış, bu arada DTGSYO'da eğitime başlamıştır. Okulda Karl Heinz Schlaminger'in öğrencisi olan sanatçı Mustafa Aslıer, Bruce Naumann, Rudolf Bellini'yi tanımış, Bellini'den özellikle etkilenmiştir (Çoban, 2005).

Türkiye'de sağ sol çatışmalarının yoğun olduğu bu dönemde, Çoban aktif olarak politik çalışmalara katılmaktadır. Yeni İstanbul Gazetesi'ne yazdığı bir yazı ve Türk solu ile ilişkilerinin ortaya çıkması dolayısıyla zor durumda kalan ve tutuklanma tehlikesi beliren sanatçı, eğitiminin son yılındayken Türkiye'den kaçmak durumunda kalmış ve 1969 yılında Almanya'ya gitmiştir.

Almanya'da Wuppertal İş Sanatları Okulu'na kayıt olarak yarım kalan sanat eğitimine devam eden sanatçı bu arada mahkemenin 1971 yılında kendisini sekiz yıl hapse mahkum etmesi ve 1972 yılında Türk vatandaşlığından çıkarılması üzerine Türkiye'ye dönememiştir. Çoban bundan sonra Wuppertal'de yaşayacak, ancak yirmi iki yıl sonra, ilk olarak 1991 yılında Türkiye'ye ayak basacaktır.

Çoban'ın yaşadığı zorlu çocukluk dönemi, kimlik mücadelesi, Anadolu'daki izlenimleri, tecrübeleri ve politik görüşleri yapıtlarına yansımıştır. Sanatının konusunu sevgisi, nefreti ile kendi kültürel ve sosyal kimliğini arayışı ile insan oluşturur. Sanatçı özellikle 1970'li yıllardaki resimlerinde ağırlıklı olarak Anadolu insanının yaşamını ele almıştır. Anadolu'daki adetler, görenekler, günlük yaşamın yanı sıra bu insanların ağır yaşam koşulları, çaresiz fakirlikleri ve ağalık sistemi altında ezilmelerini ısrarla vurgular sanatçı resimlerinde. Doğu Anadolu'da gerek öğretmenlik gerekse muhabirlik yaptığı dönemde gördüğü geri kalmışlık, feodal düzen ile köy ağalarının halk üzerinde kurduğu hakimiyet ve baskı rejimi Çoban'ı derinden etkilemiştir.

Oryantal Bir Anti Masal (1975) (Şekil A.25 a, b), *Özgürlük Bölümü «Göç»* (1976), *Özgürlük Bölümü «Geçmişin Gölgeleri»* (1977), *Kasırgayı Beklerken* (1977) (Şekil A.22), *Ece Homo II* (1978) (Şekil A.23), *Kızılırmak Türküsü Dosyası* (1978) (Şekil A.26 a, b) *Bir Sınır Aşanın Günlüğünden* (1978), *Yaşam Ağacı* (1978), *Issızlaştırılmış Manzaranın Hikayesi* (1978), *Gönülüm* (1978), *Özgürlük Bölümü, «Kürtoğlu»* (1979), *Vaha* (1979) sanatçının 1970'li yıllarda yaptığı resimlerden bazılarıdır. Bu resimlerde sınırları aşan, özgürlük mücadelesi veren, kah bedeni zincire vurulmuş baskı altında ezilen insanlar kah tellerle çevrili sınırları parçalayıp geçen figürler, ayrıca çaresizce bekleyiş içinde umutsuz ifadeler ile duran insanlar betimlenmiştir. *Yaşamağacı* adlı resminde ise yarı çorak bir doğada bir ağacın güçlü köklerini çok derinlere kadar toprağa saldığı izlenir. Bu kök motifine sanatçının işlerinde sık rastlanır, bazen ağaçlar olduğu gibi bazen de insanlar köklerini salarlar toprağa, bazen bir figür ya da bir grup insan bir ağacın toprak altındaki kökleri

arasına yerleştirilir ya da kökler bir figürü tamamen sarmalar. Kökler sanatçının memleket hasretinin, topraklarına olan özleminin yansımasıdır ve aynı zamanda Anadolu insanının o topraklara aidiyetlerini, yüzyıllardır bu halkların o topraklarda kök saldığını kuvvetle vurgulamaktadır.

Alevi kökenli bir aileden gelen Çoban'ın resimlerinde, Anadolu Alevileri'nin yaşamı ve tarihinden konular ile Alevilik felsefesine bağlanan temalar da sık sık yer alır. *Yabancı Anne İçin Bir Gül* adlı resminde sanatçı, resmettiği yaşlı bir Anadolu kadını ve kendi portresi arasında büyüyen 'Pir Sultan Abdal Gülü'nü betimlemiştir (Şekil 6.16). Fotoğrafını çektiği bir Anadolu kadınının resminden yola çıkan sanatçı, kendi portresini de kadınınkinin yanına çizerek bir çerçeve içine almıştır. İkisi arasında büyüyen dallar ise bir gül fidanına ve Pir Sultan Abdal'ın **"**Şu ellerin taşı hiç bana değmez/ İlle dostun gülü yaraler beni" dizelerine gönderme yapmakta ve Anadolu Alevi kültürüne vurgu yapmaktadır. Sanatçının Aleviler'le ilgili politik ve eleştirel bir resmi ise *Milönü'nün Ölüleri* adlı triptikonudur (Şekil A.53).

İsmail Çoban resimlerinde farklı teknikler kullanmaktadır. Grafik alanında yoğun olarak çalışan sanatçı gravür, tahta baskı ve litografiler gerçekleştirmektedir. Yağlıboya tuvallerinin yanı sıra çok sayıda desen ve suluboya çalışmaları vardır.

Treeck'in aktardığı gibi, İsmail Çoban'ın resimleri belirli zaman dilimleri içinde birbirini izleyen kesin bir kronolojik bütünlük oluşturmamaktadır. Sanatçı kendisini etkileyen olaylar karşısında, dün neyse bugün de en güncel olayları ele alıp zaman içinde sanatsal çıkışlar yapmaktadır.

Edebiyatla ilgili deneyimleri de bunlara dahil edilebilir: Örneğin Pablo Neruda'nın şiirlerinden esinlenerek hazırladığı *Günbatımı Barışları/Friede für die Abenddämmerungen* isimli gravürlerden oluşan son derece güzel dosyası. Ya da o kara günlerde sesini Almanya'da bir türlü duyuramayan ünlü Alman Musevi şair Else Lasker-Schüler'in anısına armağan ettiği, onun yaşam öyküsünü yansıtan dosyası. Öte yandan özellikle Franz Kafka'nın insana sıkıntı verecek ölçüde gerçekleri değişik perspektiflerden anlatan yaşam hakkındaki düşünceleri ile içine büsbütün yaşam ve var olma korkusunun sindiği dünya vizyonu ve yine onun insanlık ve yaşam hakkına düşman bir toplumu yansıtan bunaltıcı betimlemeleri Çoban'ın yapıtlarına aynen yansımaktadır. İsmail Çoban'ın yaşamındaki bir bunalım

döneminde çizdiği, Kafka'yı anlatan ürkütücü, tehdit yüklü somut görüntülerle dolu çizimler Çoban'ın zengin sanat yolunu aydınlatırlar (Treeck, 1997).

Çoban, çevresindeki ve dünyadaki politik ve kültürel hareketleri de yakından takip etmekte ve resimlerine konu etmektedir. Sanatçının Yahudi katliamı, Vietnam Savaşı, Kore Savaşı gibi 20. yüzyıl savaşları üzerine tepkilerini yansıtan çok sayıda eseri mevcuttur.

Treeck şöyle yorumlar sanatçının üslubunu: İsmail Çoban'ın hem özel hem de sanat hayatında hep ön plana çıkan en önemli güç kaynağı sevgidir. Onun canlandırdığı insan resimlerinde vahşice bir kaba gücün hemen yanı başında dipdiri erotizm, romantizm, şiirsellik ve ölçülü bir sevgi arayışı sık sık göze çarpar. Kağıda veya tuvale döktüğü insanlar arasında en ufak bir boşluk yoktur, onlar iç içe girmiş, bütünleşmişlerdir. Onlar savaşır ve sevişirler. Kucak kucağa sarmaş dolaş, derileri birbirine yapışmış bu insanlar sonsuzluğa doğru erir giderler. En göze çarpıcı karakteristik özellikleri ise onların elleridir. Bir balerinin ellerini andıran figürlerle süslenmiş o eller, değişik jestlerle insana dokunur ve okşarlar. Resmin önünde durduğunuzda adeta size de kucak açar o eller. Oysa çevresinde yaşayan Almanya'daki insanların birbirlerine soğuk yaklaşımlarına bir türlü alışamamıştır İsmail Çoban (Treeck, 1997).

İsmail Çoban bir realisttir, ele aldığı konuları yoğun figür grupları ile betimleyen sanatçı, bu figürlerin ahenkli dizilişleri ve birbirine dolanan, sarılan kompozisyonları ile lirik bir ifade yaratır. Sanatçı Almanya'da bir grup Alman sanatçısı ile 1970'lerde "lirik realizm"in kurucularından birisi olduğunu belirtmektedir (Çoban, 2005).

1989 yılına ait *Yalnızlık* adlı resminde bu özellikler izlenir (Şekil 6.17). Resmin merkezinde beyaz bir elbise giymiş bir erkek figürü ve ona eğilen bir kadın figürü izlenir. Onların sağ ve solunda ise yine beyaz giysili birbirine sarılmış, dolanmış figürler yer alır, her bir figür boşluk içinde kendi başına sükunet içinde yükselir gibidir resimde. Yalnızlığı oldukça şiirsel ve lirik bir üslupta işlemiştir sanatçı.

Hakim (1990), *Karar* (1990), *Gözlemci* (1990), *Sevgi* (1990), *Ayrılık* (1990), *Ölüm* (1990), *Cennet Kuşu* (1991), *Birbirimizi Seviyoruz* (1991), *Meçhul Asker* (1991) adlı resimler sanatçının 1990'lı yıllarda sevgi, ayrılık, acı ve baskılar üzerine yaptığı resimlerinden bazılarıdır.

Çoban kronolojik bir dönem göstermeksizin aynı konuları çeşitli dönemlerde tekrar tekrar ele almakta, Anadolu'ya dair konular, Nazım Hikmet ve politik baskıya dair temalar 1970'lerde olduğu gibi 1990 ve 2000'lerde de sanatçının yapıtlarında yer etmektedir. Sanatçının *Hüküm* adlı deseninde ön planda olasılıkla hükmü veren hakime işaret eden gözlüklü bir portre ve onun arkasında demirlerin arkasında sıralanan birçok figür görülür (Şekil 6.18). Çoban 1990'lı yıllarda halen kendisine verilen hükme gönderme yaparak aynı zamanda kendi mücadeleleri adına hüküm giyen, hayatta verilen çeşitli hükümlerle sınırlanmaya, engellenmeye çalışılan insanları konu eder resminde.

İsmail Çoban son yıllarda Almanya'da genç sanatçıların desteklenmesi için de çalışmalar yapmaktadır. Sanatçının 1 Ekim 2005 tarihinde Wuppertal'de açılışını yaptığı "İsmail Çoban Vakfı", genç sanatçıları destekleme, uluslararası sanatçıların sergilerini organize etme ve diğer ülkelerle sanat alışverişini gerçekleştirmek amacı taşımaktadır.

Sanatçının Almanya ve diğer bazı ülkelerde çok sayıda kurumun koleksiyonlarında yapıtları bulunmaktadır. Bunlardan bazıları von der Heydt-Museum, Wuppertal; Deutsche Bibliothek, Frankfurt/Main; Herzog August-Bibliothek, Wolfenbüttel; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Sammlung der Stadt Bergkamen; Sammlung der Stadt Hanau; Sammlung der Stadt Remscheid; Sammlung der Stadt Stolberg; Sammlung der Stadt Gladbeck; Sammlung des Deutschen Bundestages; Museum des 20. Jahrhunderts, Viyana; International Museum of Graphic Art, Mısır; Kulturzentrum "Coro de Angeles", Managua/Nikaragua; Museum Schleswig; Emschertal-Museum, Herne; Museum Baden, Solingen'dir.

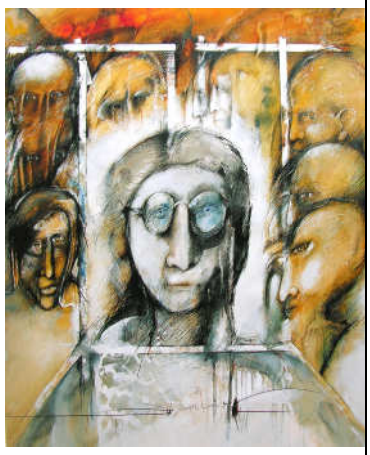
İsmail Çoban otuz sekiz yıldır Almanya'da yaşamakta ve çalışmalarını halen Wuppertal'deki atölyesinde sürdürmektedir.



Şekil 6.16



Şekil 6.17



Şekil 6.18

6.7. NEZAKET EKİCİ

Stuttgart ve Berlin'de yaşıyor.

1970 Kırşehir'de doğdu.

EĞİTİM

1993 Münih Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

1994-2000 Münih Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Sanat Pedagojisi Bölümü

1996-2000 Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü, Prof. Heribert Sturm, Prof. Wolf Dieter Meyer atölyeleri

2001-2003 Braunschweig Güzel Sanatlar Akademisi, Performans ve Serbest Sanat Bölümü, Marina Abramović atölyesi

ÇALIŞMA

2003- Serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1999 "Lab Control", U-Bahn Galerie Universität, Münih

2000 "Emotion in Motion 1", Galerie Unartig, Münih; "Emotion in Motion 2", Kaskadenkondensator Basel, İsviçre

2002 "Lee(h)rstellen-Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters", U Bahn Galerie Münih; "Werkschau", Galerie Weisser Elefant, Kulturamt Mitte

Berlin; "Emotion in Motion 4" Installation/Performance, Galerie Valeria Belvedere, Mailand

2004 "Fountain", Galerie Breitengraser, Room for contemporary sculpture, Berlin

2005 "National Hymns", Artvarium, Proje 4L, İstanbul; "Orientación-Nezaket Ekici", Goethe Institut Madrid, İspanya; "Gözü Kara/ Fearless", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul

2006 "Double bind" DNA Galerie Berlin; "Self Diversity" Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri, İstanbul; "Emotion in Motion 7", Kunstverein Malkasten Düsseldorf

2007 "Blind", Staatsgalerie Stuttgart

GRUP SERGİLERİ

1995 "Interkulturelle Begegnung auf einem Betonschiff", Jahresausstellung an der HdBK, Hamburg

1998 "80 Augen" 5 Jahre Domakatellier, Jahresausstellung Kunstakademie München: "Ich und meine Puppe" "Honey Flower" Ludwig-Maximilians-Universität, Münih

1999 "Ich und meine Puppe", Galerie Unartig, Münih; "Paravent“, Jahresausstellung Kunstakademie München

2000 "Emotion in Motion 1", Galerie Unartig, Münih; San Francesco Como "La Bottiglia a Biella" Italien; "Kleiderschrank im wörtlichen Sinne", Zur Containerausstellung Gestrandet Odeonsplatz Münih; Künstlerprojekt ‚Zimmer frei' veranstaltet von Landeshauptstadt München, "Doppelzimmer mit Absicht“; Große Kunstausstellung im Haus der Kunst München

2001 "Schritt für Schritt", Leo 11, Münih; "Iceprincess“, "Fleisig in Laim" von Akademie der BildendeKünste; The 7 TH Performance Studie Congress in Mainz, "Kleiderschrank im wörtlichen Sinne"; Galerie Via Farini: Group Exibition from Ilya Kabakov Class: "Kleiderschrank im wörtlichen Sinne", Mailand; HBK Braunschweig Rundgang: Marinas Class make Performance: "Gypsum Balley"; "Base.ment" 13 Installationen auf U6 Linie; Organisation und Ausstellung "Sala dei Concerti / der Kleinste Konzertsaal der Welt", Münih; "Rolling, Rolling, Rolling on the grass" / "Ask - Sit - Drive", Brazier's International Artist Workshop, Oxfordshire; "Catch a turkish kiss" Real Presence - Generation 2001, Museum "25. Maj", Belgrade; "Emotion in Motion 3", "Crema" IMMA, Irish Museum of Modern Art, Dublin& Sculputure Factory Cork İrlanda; "Iceprincess" als Videoarbeit, Autorengalerie, Münih; Tania Bruguera: „The Body of Silince“, „Berlin

Version“ von Nezaket Ekici in "A little bit of History repeated-Performanceevent, Kunst-Werke Berlin

2002 "Die ewige Wiederkehr des Augenblicks", "Durch die Zeit", Kunstraum Zehn, Hannover; Tania Bruguera: The Body of Silince Nezaket Ekici: Bonn Version, Ifa Galerie Bonn; "Auf den zweiten Blick", Haus Niedersachen, Haus Schleswig-Holstein, Berlin; "Magnetmusicport-the electronic Woddstock", Wittstock bei Berlin, Random-Ize Film & Video Festival, Kennigton London; "Believe", "Short Play" Museum: Centro Galego de Arte contemporaneo, Santiago de Compostela, İspanya*;* "I had a dream", "frisch eingetroffen" in Zeitraum-ex!t Büro für Kunst e.V., Mannheim; "180 Wishes", "TransArt02" Franzensfeste/Fortezza Brixten; "I had a dream", "Pret à porter" Galerie Via Farini, Mailand; "Hullabelly", "Body Power/Power Play", Würtembergisches Kunstverein Stuttgart; "Die ewige Wiederkehr des Augenblicks“, "Stipendiaten Ausstellung (EHF 2002) Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin

2003 "Kleiderschrank im Wörtlichen Sinne, "MAX5 Show, Film&Video Festival" Londra; "Turkish Island/ Türk Adası","Rituale-in der zeitgenössischen Kunst" Akademie der Künste Berlin; "Emotion in Motion 5", "Women's Art Festival 5TH International", Aleppo; "Sisyphus", "Kleiderschrank im Wörtlichen Sinne", "Random Ize Film and Video festival", Taipei; "180 Wishes" "Hullabelly", "As soon as possible“, „Performance Loop", PAC Milano; "Hullabelly", "Recycling the future", Venedik Bienali; "Berlin, Braunschweig, München, Schöppingen und Kassel", Kunsthalle Fridericianum Kassel; "Hullabelly" in der Salonreihe 'German-Turkish Culture' Mediamatic Super Salon, Amsterdam; "Artist Talk, Sparwasser HQ, Berlin; "Sisyphus" und Kleiderschrank im Wörtlichen Sinne", "Random Ize Film and Video festival", İsveç; "I had a dream" in 4th International Performancefestival Odense; "UFO über Schöppingen", Galerie F 6 - Citty Offensive,Schöppingen als Labor, Schöppingen; "Sisyphus" ve “Kleiderschrank im Wörtlichen Sinne", Random Ize Film and Video festival, Bangkok; "Gypsum Make Up-Spagehti-Balley Dance", SconfinArt-Expo d'Arte Contemporanea, Trento; "Religios Moments", „40 Heures/ 40 Stunden“, Ausstellungsprojekt im Kloster La Tourette, Lyon; "Hullabelly for Turkish Womens", 20. Kasseler Dokumentarfilm und Videofest, Kassel; "Believe" Galerie zur Möbelfabrik, Berlin

2004 "Believe 2" Autonomous Applications Believe, Mediamatic Supersalon, Amsterdam*;* "Black Sea""Hullabelly", Corporeal Heat, An International

Festival of Performance Art, Boston; "Orient und Okzident“, Künstlerhäuser Worpswede; Gruppenausstellung, Galerie Alter Rathaus, Worpswede; "Fountain", ART Frankfurt Messe - Stand: Galerie Breitengraser, Room for contemporary sculpture" Frankfurt; "Fountain", The 2ndn Crossroads Symposium, Riddarhyttan, İsveç; "Künstlerpräsentation" in der Ausstellungsreihe: Migration 1, bgnm- berliner Gesellschaft für neue Musik, Diskussion Migration, Berlin; "Isn't life beautiful", Workshop: Cleaning the House Project, NMAC Foundation Montenmedio Arte Contemporáneo Cadiz, İspanya; "Fountain", Loop Performance, PS1 Contemporary Art Center NewYork; "Islamic Women", Der Raum, Die Wand, Das Buch, MeisterschülerInnen Austellung, Galerie der Hochschule, HBK Braunschweig; "Crema", Rituale der Gesundheit, Galerie im Park, Krankenhaus-Museum, Haus im Park, Bremen; "Inafferrabile/Greifbar Fern" ,"Schleikampf", GASAG Kunstpreis 2004, 2yk Galerie, Kunstfabrik am Flutgraben e.V., Berlin; "Fountain", Artforum Berlin Messe, Stand Kunstfabrik am Flutgraben e.V.; "The Angel of Federal Republik of Germany“, Braunschweiger Kulturnacht, Lot Theater, Braunschweig; "My Pig", Sauber, Projektraum Künstlerhaus I, Künstlerhäuser Worpswede; "A Matter of Course“, Raumkonzepte, Marta Museum Herford; "Schlarraffenland“, The Retrospective, Abramovic Class 1997-2004, Galerie der Hochschule, HBK Braunschweig; "Hullabelly", Tanz und Performancefestival "Auftauchen", Hamburg; "Fountain“, Ebent 04 International Festival of Performance of Barcelona, in Barcelona und Madrid; "Crema" , Re-enact Performancenight, Club 11, Amsterdam

2005 "Living Spot", GASAG Kunst am Bau, Berlin; "Life Line", "Angekommen" Kunstmuseum Stuttgart; Videocreen "Schleierkampf, Hullabelly for Turkish Women, Sisyphus, Directors Lounge, Videoscreens Berlin; Videoscreen „180 Wishes“ zur Presentation zum: Tag der offenen Tür bei Goethe Institut Madrid; "Inafferrabile/Greifbar Fern", 1. Performance-Festival Schleswig-Holstein auf Schloß Salzau, Kiel; "Nobles Opak", Persistent and Gradual Loss of Self-Control", Van Gogh Museum, Amsterdam; ″Remembrance Childhood", "Gifted Generation - In the Theatre, Hebbel Am Ufer, Haus 1, Berlin; "Gypsum Balley Dance und Hullabelly",″Boost in the Shell, Pursued Art, De Bond, Culturel Centrum, Bruegge; "Il senso di amore", "La Galleria dell'Amore- Let love blossom with IPG, Galleria Civica, di Arte Contemporanea, Trento; "Evolution", "Women and Münster", Gallerie Sotodo, Münster; "Obstacle", "Rohkunstbau", Landpartien, Schloß Leuthin,

Berlin; "Believe 2", "MAX5 Show/ Film & Video Festival" at the Foundry, Londra; "National Anthems, Videotagebuch, Schleierkampf, My Pig", "Memento Mori "Atelierhaus Panzerhalle Groß Glienicke, Potsdam; "Mimesis", "chur_interveniert 2005" Altstadt von Chur; "Schlaraffenland monochromer Äpfel", "Vogelfrei 6- Paradiesgärten" Out Door Biennale, Darmstadt; "Evolution" und "Schleierkampf", "Between two Sides" "Aykut Barka" Ferry, Besiktas-Kadiköy line, İstanbul; "Love Letters Turco", "Catania Art Fiera" İtalya; "Crema", "Visibilty Project" Galata Perform, İstanbul; "Hullabelly", "11. Künstlerintage" Museum Mobile im Audi Forum, Ingolstadt; "Emotion in Motion 7", "e_motion in motion" Kongress der Gesellschaft für Tanzforschung und NDS Tanzkultur, Bern; "Fountain", "Orientación" Reina Sofia Museum; "Caffe Frappe", IPG, Gallery Illy, New York; "Hullabelly", "II.Performance Art Festival" Pontevedra, İspanya

2006 "Hullabelly" und "Schleierkampf", "Blessed are the Merciful" Groupexibition, Galerie Feigen, NewYork; "NoPork but Pig" und My Pig“, "Best of" Galerie Breitengraser Room for contemporary sculture; *"Crema"* , "CONTENEDORES-Action-Art International Festival", Seville; "Inafferrabile "Foi 3 International" Performancefestival Singapore; "Islamic Chapel", "Islam- Die Ringe der Künstler", Pasinger Fabrik München; "Nobles Opak", "EHF 2010", Konrad Adenauerstiftung, Berlin; "Hullabelly", "Videoscreen at HVCCA", Peekskill NewYork; "180 Wishes" "Into me, Out of me- "PS1 New York; "Schlaraffenland monochromer Äpfel",″Friktionerfrictions“, International Performance Festival, Uppsala; "Screaming Feathers", "Centrifug,, Festival of Performance art, Dansstationen, Malmö; "Inafferabile" und "Schleierkampf“, Outvideo '06" 3-d international video-art festival in public spaces; "Screaming Feathers", „No Porg but Pig", "My Pig", "Skulpturale Handlungen", Galerie der Künstler, BBK München; "Sisyphus", "Internal Short Film Festival“, French and Asian 2006, 4 th Edition; "Daydream", "1 Performerstammtisch Nacht im Meinblau", Bluebox - Meinblau, Berlin; "Atropos", "Sinopale", Sinopale, Birinci Sinop Bienali; "Zeitgeist" und "Crema", "Depicting Action" "Galerie 18th", Performanceseries, Festival, Santa Monica, "Goethe Institut" Los Angelas; "Fackel im Wind", Nazar, National Anthems, Türkische Liebeswörter", "Das kritische Auge" Neue AschaffenburgerKunstverein, Aschaffenburg; "Islamic Chapel", "Video Names", "Kunst im Öffentlichen Raum". Integration. Soziale Stadt, Mainz-Bischofsheim; "Atropos", "All for one, One for all", aeroplastics Contemporary, Brüksel; "Apeiron", "Paul

Delvaux- Das Geheimnis der Frau", Kunsthalle Bielefeld; "Fountain" Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig/ Oper Leipzig; "Apeiron" und "Monsoon, "Birds Migration": International Performance Art Event (IIPAE) 2006; National Gallery Jakarta; "Fackel im Wind", "M 3 Zündverteiler - Performancetage Moabit", Gallerie Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin; "Daydream" und "Hullabelly", "Die Römer II", Akademie Schloss Solitude und Kunststiftung Baden-Württemberg; Stuttgart; "Spelling Hagia Sophia", "Treffpunkt" NBK, Neuer

2007 Into Me/Out Of Me, Macro Rom; Kasseler Kunstvereinsheim, Kunstverein Kassel; 52. Venedik Bienali; Abwehr-Performance-Festival Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin; Türkisch Delight, Städtische Galerie Nordhorn; 2. Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg, Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg; Rare Essence Aeroplastics, Brüksel; Re-aspora - Locus One MAMA Rotterdam

Nezaket Ekici'nin Kırşehir'de öğretmenlik yapan babası ilk olarak 1970 yılında Almanya'ya gitmiş, üç yıl işçi olarak çalıştıktan sonra 1973 yılında Almanya'da öğretmenliğe başlayarak ailesini de yanına almıştır. Bu sırada üç yaşında olan Nezaket Ekici ailesi ile Duisburg kentine yerleşmiş, bundan sonraki yaşamı Almanya'da geçmiştir.

Sanata olan ilgisi nedeniyle altı yıl resim kursuna devam eden Ekici, on beş yaşında sanat eğitimi alma kararını vermiştir. Bir matbaada çalışarak bu sırada reprodüksiyon tekniklerini öğrenen sanatçı, önce Münih Ludwig Maximilians Üniversitesi'nde sanat tarihi ve sanat pedagojisi eğitimi almış, aynı zamanda ikinci bir eğitim olarak Münih Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümüne de devam etmiştir. Heykele başladığında ilgisinin daha çok kendi bedeni ile işler yapması olduğunu fark eden Ekici, performans sanatının kendisi için uygun alan olduğuna karar vererek ünlü performans sanatçısı Marina Abramović'ten ders alabilmek için Braunschweig Güzel Sanatlar Akademisi'nde girmiştir:

> "Zordu tabii onda okuması, bütün dünyadan herkes geliyor onda okumak istiyor, ama yer yok, yirmi kişi alıyor, iyi ki şansım vardı oldu, çok mutluyum, ama çok zordu.
>
> Projelerimizi gösteriyorduk, ondan sonra performans yapıyorsun sınıfın önünde. Hep bir daha yapıyorsun iyi olasıya kadar, hep "body limit", vücut, nereye kadar gideceksin. "Body limit"i ondan öğrendim, ama ben kendi şeyimle anlatıyorum, o bana inspiration (ilham) verdi, hep

> diyorum Marina Abramović olmasaydı ben buna zor girerdim, o bana bir temel verdi." (Ekici, 2007)

Marina Abramović'in kendisinin sanatsal yönlenmesindeki önemini vurgulayan Ekici'nin çalışmalarını çoğunlukla performanslar oluşturmaktadır. Performanslarını daha sonra video, enstalasyon ya da fotoğraf baskı olarak da sergileyen sanatçı performanslarında sadece bedenini değil mekan ve diğer ögeleri de sürece dahil ettiğini belirtmektedir:

> "Performanstan geliyor herşey. Diyelim enstalasyon olsa obje olsa hep bir taraftan ben varım çoğunda, vücudumu kullanıyorum. Sade yapmıyorum, çoğu performans sanatçıları vücudu ile çalışıyor, hiçbirşey yok yanında, oda ya da yanında birşey yok, böyle sapsade vücudunla yapıyor. Ben öyle yapmıyorum, bakarsan çoğunda enstalasyon karakteri var benim işlerimin, proses (süreç) var, böyle bir görüntü olmalı, visual image (görsel imge) olmalı.
>
> Bence performans en felsefeci sanat, çünkü o kadar direkt, o kadar hayata ulaşmış bir şey, bunda çok şey anlatabiliyorsun, bence en zor ve en iyi." (Ekici, 2007)

Ekici'nin yapıtları genel olarak üç bölümde ele alınabilir; kültürel kimlik ve iki kültür arasında olma durumunu ele alan yapıtlar, bütünsel sanat (Gesamtkunstwerk) ve canlı heykeller.

Almanya'da yetişen ikinci nesil Türk göçmenlerden birisi olarak Ekici'nin yapıtlarında sıklıkla iki kültür arasındaki durumların ele alındığı, sanatçının Türk ve Alman kültürlerine ait çeşitli ögeleri irdelediği ve yer yer işlerinde karıştırdığı görülür. *Berlin Version* adlı yapıtında Türk ve Alman kültürlerinden edindiği özellikleri et parçaları üzerine yazarak bedenine kaplayan sanatçı, *Hulla Belly* adlı çalışmasında Türk kültürü ve küresel kültürün etkileşimini ortaya koyar (Şekil A.125, Şekil A.127).

Erken dönem performanslarından birisi olan *Alçı Göbek Dansı/Gypsum Balley Dance* adlı çalışmasında sanatçı, bu dönemde kolu kırılmış ve alçı içindeyken dansöz kıyafeti ile oryantal müzik eşliğinde dans eder; bu sırada dansın kıvraklığı ve hareketliliği, alçılı kolun hareket güçlüğü bir gerilim yaratır (Şekil 6.19).

> "2001 yılındaydı, bir kolum kırılmıştı, alçı içindeydi, dedim ki sanatımı yapayım, bu işi ürettim. Biliyorsun bizim dansözler ellerini çok kullanıyor erotik anlamında, ama alçı içinde olursan biraz zorluk çekiliyor tabii, işte o kombinasyonu gösterdim ben. Ama o kadar iyi yapmışım ki fazla da belli değil, bir daha yapmak ve ayaklarımı da alçıya koymak istiyorum. Sağ kolum burada gerçekten kırık ve sancı içinde, ama o kadar ecstacy (kendinden geçme) içinde yapmışım ki belli değil... Bunu bir daha video için yaparsam daha ekstrem yapmak

> istiyorum, daha ayaklarımı ya da boğazımı alçıya koymak istiyorum, daha handicap (sakatlık) olsun, o daha iyi görünür. Bunun aynısını spagetti ile de yaptım o daha zor, bir de make up... Bunu çok beğeniyorlar, Brüksel'de gösterdim, Berlin'de de göstermiştim." (Ekici, 2007)

Din ve Almanya'da güncel tartışma konusu, aynı zamanda kültürel kimliğin en belirleyici ögelerinden birisi olan İslam teması da Ekici'nin sıklıkla ele aldığı konulardan birisidir. *Örtü Savaşı/Veil Fight* (Şekil A.112), *Domuz Eti Değil Fakat Domuz/No Pork but Pig* (Şekil A.113), *İslami Şapel/Islamic Chapel* (Şekil A.114) bu yapıtlarından bazılarıdır. 2003 yılında Lyon'da La Tourette Dominikan Manastırı'nda gerçekleştirdiği *Dini Anlar/Religious Moments* adlı ışık enstalasyonunda Ekici, manastırdaki bir koridora yansıyan doğal güneş ışığını kullanır. Uzunlamasına formdaki camdan duvara yansıyan gün ışığı duvarlar boyunca izlenir. Ekici bu camları siyah kağıt ile kapatarak ışığın kağıda kazınmış harflerden geçmesini ve yazının ışık halinde duvara yansımasını sağlar, bu şekilde Kur'an'ın ilk suresi olan Fatiha Suresi'ni ışık şeklinde duvara yazar. Sanatçı bu duvarın önünde siyah çarşaf giymiş olarak durarak bir de foto edisyon çalışması sunar.

Türk Adası/Turkish Island (Şekil A.118), *Rüzgarda Meşale/Fackel im Wind* (Şekil A.108), *Federal Alman Cumhuriyeti Meleği /The Angel of Federal Republic of Germany* (Şekil A.106) adlı yapıtlarında Türk ve Alman ulus kimliklerine dair sorgulamalar yapan sanatçı, kültürel kimliğin en önemli ögelerinden birisi olan dil ögesini de sık sık çalışmalarına konu etmektedir. *Türkçe Aşk Sözleri/Türkische Liebeswörter* (2006) adlı video çalışmasında Ekici "canım ciğerim", "teninin kokusu beni kışkırtıyor", "al beni koynuna yar" gibi Türkçe'de kullanılan aşk sözlerini Türk olmayanlara öğretmeye girişir. Sözleri üstüne basarak ve beden dilini de kullanarak açıklamaya çalışan sanatçı, sözleri Almanca ve İtalyanca'ya çevirerek aynı zamanda dilsel anlayış farklılıklarının tuhaflığını da ortaya koyar. "Ciğerim" sözünü Almanca "Leber" olarak çevirdiğinde sadece bir organa -akciğer- gönderme yapması ve aşk ile bağlantı kurulamaması ironik bir durum yaratır, çalışma kültürel farkılıkları ilginç bir şekilde ortya koyar. *Spelling Hagia Sophia* adlı çalışmasında Ekici Ayasofya için planladığı bir performansına izin verilmemesi üzerine yaşanan süreci yazdığı bir protokolü heceleyerek ve mimikleri ve hareketleri ile vurgular yaparak okurken, aynı şekilde *No Pork but Pig* çalışması politik sebeplerle Almanya'da Herford'da sunulamadığında siyah bir çarşaf giyerek kürsüye çıkar ve oluşturduğu protokolü ve

"Schwein" (SchuleCesarHeinrichWilhelmEmilIdaNordpol) kelimesini Alman alfabe heceleme kurallarına göre okur. *Video Names (2006)* adlı çalışmasında ise insanlara isimlerinin anlamlarını sorarak dilsel ve kültürel özelliklere dikkat çekmektedir.

Ekici'nin performansları genel olarak bütünsel sanat anlayışında (Gesamtkunstwerk) tasarlanmıştır. Sanatçı kendi bedenini kullanması yanı sıra mekanları enstalasyon kurgusuyla hazırlamaktadır. *Öpücük/Emotion in Motion* adlı projesini ilk olarak 2000 yılında gerçekleştiren Ekici, performansını yedi ülkede göstermiştir[61] (Şekil 6.20). Önce boş bir mekana mobilyalar ve kendi özel eşyaları ile bir mekan enstalasyonu yerleştiren Ekici, daha sonra dudaklarına ruj sürerek 3 gün 10 saat boyunca odadaki eşyaları öper. Sanatçı bu dört duvar arasındaki odanın kendisine ait ve özel olduğunu vurgulamak için özel anlarından fotoğraflar gibi nesneleri ekler odaya.

> "Burada objeleri öpüyorum. Bir gün aklıma geldi ki bu sandalyede oturuyorsun ama hiç değer vermiyorsun, masayı kullanıyorsun ama değer vermiyorsun. Bunlara değer vermek nasıl oluyor, bunlara da bir saygı vermek, öyle geldi aklıma. Bunlar hergün kullanılan şeyler, ama hiç değer veriyor muyuz, hayır..." (Ekici, 2007)

Sanatçı odanın yeri, duvarları, çatısı, içindeki eşyalar olmak üzere her yerini öper, bu esnada kırmızı ruj dolayısıyla odanın her yanı dudak izleri ile bezenir. Projenin son gününde sanatçı özel bir performans yapar; temizlenir, kırmızı ruju çıkarır, beyaz çamaşır giyer. Böylece sergilenen özellik durumu yeniden görüşülür. Aynı zamanda bir müze mekanında kamusal alanın özel alana dönüşmesi ve tersi paradoksal olarak ortaya konur. Mekana izleyiciler gelir gider ve izler bırakır, burada mekan iletişim alanı olarak hizmet eder. İngilizce deyimle "emotion"un coşku, duygu yüklü öpücükleri hareketli bir odada "in motion"'da, yani devinimdedir. Performans yoluyla açık/özel alan ilişkisi üzerinden iletişimsel bir tarz ortaya konur.

> "3 gün 10 saat, ama ben burada o sancıyı acıyı göstemek istemiyorum. Sancı geliyor tabii, hep öpe öpe yara oluyor, ama onu en sancı olarak göstermiyorum, ah vücudum vah halinde değil. Proses olarak bu odayı doldurmak için ne yapmalısın ? Mecbur kalıyorsun, o kadar çok öpmelisin birşey göstermek için, o anlamda. Ama o 70'li yıllardaki performanslar değişik, o zaman body limit (beden sınırı), ne kadar sancı verebilirim vücuduma. Bende de var o yorulma, yıkılma, ama benim sanatımda proses olarak gerekiyor bu, birşeyi yaratmak için.
>
> Bunu Gesamtkunstwerk olarak yaptım, çünkü odayı kullandım, kendimi kullandım. İnsanlar da gelip merhaba diyor ya, onları da kullandım, sonunda herşey Gesamtkunstwerk oluyor; tek

[61] Bu çalışmanın video enstalasyonu İstanbul Proje 4L tarafından satın alınmıştır.

vücutta kalmamış, odayı da kullanmış, insanı, kendini, müziği kullanmış oluyorsun...” (Ekici, 2007)

LAB-Control-Der kontrollierte Gang (1999), *Sala dei Concerti-Der kleinste Konzertsaal der Welt* (2001), *Lee(h)rstellen* (2002) sanatçının diğer bütünsel sanat çalışmalarından bazılarıdır.

Sanatçının izlediği bir diğer yol kendi bedenini canlı heykel olarak kullanmasıdır. Nezaket Ekici 2005 yılında Berlin Senatosu’ndan aldığı bir burs ile İstanbul’a gitmiş ve bir yıl kalmıştır. Sanatçı bu sırada Karşı Sanat Galerisi ile İstiklal Caddesi’nde *Nazar adlı bir* performans yapar, canlı heykel olarak giydiği nazar boncuklarından yapılmış bir elbise ile caddede yürür. Sanatçı her 5 metrede bir, uzunca bir süre olduğu yerde durarak cadde boyunca yavaşça yürür:

> “Altı yüz nazar boncuğundan elbise dikip İstiklal Caddesi’nde yürüdüm, hem de kışın, 29 Aralık’ta. Üç hafta boyunca İstanbul’da üç kadına modeli diktirdim. Caddeler yapılıyordu o zaman, yılbaşına kadar bitirmek istiyorlardı, ben de işte ona nazar değmesin diye üstünde yürüdüm. Yeni bir görüntü yapmak istiyordum, insanların görmediği birşey. Heryerde nazar boncukları gördüm, bizim millet çok dinci, nazara çok düşkünler, kapıda olsun, takside olsun, yeni doğmuş bebekte olsun hep bir tarafta nazar boncuğu. O çok gözümü alıyordu, dükkanlarda vardı, ama nazar boncuğundan böyle bir elbise var mı diye aklıma geldi, ondan sonra yaptım.” (Ekici, 2007)

Ekici performanslarında bedenini oldukça zorlayan projeler gerçekleştirmektedir. Bir alçı kalıp içine, iki üç saat boyunca başı da kapalı olmak üzere vücudunu kapattığı *Kör/Blind* adlı çalışması yanında, 2006 yılında katıldığı Sinop Bienali’nde sanatçı Sinop Kadın Hapishanesi’nde işkencelere gönderme yaparak *Atropos* adlı işini sunar (Şekil 6.21). Sanatçı saçlarını gergin bir şekilde tavana asarak bir saat boyunca kendini kurtarmaya çalışır ve gerilim yüklü bir yapıt ortaya koyar:

> “Bu da çok önemli bir iş. Bunu ilk defa Sinop’ta yaptım, daha sonra üç kere yaptım bu işi, fazla da yapamam çünkü saç kalmadı. Saçı böyle yüz tane yerinden tavana astım, 7 m. yükseklikte bir tavan vardı, Sinop’ta ünlü kadın hapishanesinde yaptım, orda başka bir anlama geliyor. Bir saat sürdü orada, insanlar böyle ağlayarak çekildiler, orda yaşayan Sinoplular anladılar, çile, yas... Benim için de çok acayip birşeydi. Bir de White Cube’da yaptım sergisini, böyle saçım asılı, ben kendimi kurtaramıyorum esasında. Tek nasıl kurtarabilirim, makasım olursa ya da saçımı çekersem kendimden mümkün. Bayağı saçım çıktı. “ (Ekici, 2007)

Sanatçınının beden sınırlarını zorladığı bir diğer işi, 2002 yılında İspanya’da gerçekleştirdiği *180 Dilek180 Wishes* adlı performansıdır. İspanyollar’ın yeni yıla

giriş adetlerinden birisi olan on iki saniyede on iki salkım üzüm yeme adetini abartılı olarak sanatsal projeye çeviren Ekici, izleyicilerin karşısında üç dakikada sekiz kilo üzüm yer ve olayı tehlikeli bir boyuta taşır.

Ekici pek çok destek ve burs programları ile Almanya'nın çeşitli kentlerinde, İstanbul, Şam, Amsterdam, Mailand, Los Angeles, Jakarta gibi kentlerde projeler gerçekleştirmiş, 2004 yılında GASAG Sanat Ödülü'nü ve 2006 yılında Gangart-1. Bischofsheim Sanat Ödülü'nü kazanmıştır.

Almanya'da aktif olarak çalışan yeni nesil Türk sanatçılardan birisi olan Nezaket Ekici, çalışmalarını Berlin ve Stuttgart'taki atölyelerinde sürdürmekte ve yurt dışında pek çok uluslararası sergi, fuar ve bienallere katılmaktadır.



Şekil 6.19



Şekil 6.20



Şekil 6.21

6.8. AYŞE ERKMEN

İstanbul ve Berlin'de yaşıyor.

1949 İstanbul'da doğdu.

EĞİTİM

1972-1976 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü

ÇALIŞMA

1993	DAAD bursu ile Berlin'de çalışmalar
1998	Kassel Üniversitesi Yüksekokulu'nda (Universität Gesamthochschule Kassel) konuk doçentlik; Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde konuk profesörlük
2000	Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde konuk profesörlük

KİŞİSEL SERGİLER

1987	Amerikan Kültur Merkezi, İzmir
1989	"Ayşe Erkmen-Here and There", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1993	"Ayşe Erkmen-Das Haus", daad galerie, Berlin; "Ayşe Erkmen-Zum Haus", Galerie von der Tann, Berlin
1994	"Ayşe Erkmen-Am Haus", Fassade-Oranienstraße 18, Berlin; "Ayşe Erkmen - Ein Weg", ifa-Galerie Bonn
1995	"Ayşe Erkmen-This Gallery", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; Haus am Waldsee, Berlin
1996	"Ayşe Erkmen-Objects of Mine", Vitrine-Galeries Lafayette, Berlin; "Ayşe Erkmen-Images", Kunstverein Arnsberg; "Ayşe Erkmen, Andreas Slominski - Portiport", Portikus, Frankfurt a.M.
1997	"Ayşe Erkmen-I-ma-ges", Städtische Kunsthalle, Museen der Stadt Recklinghausen; "Ayşe Erkmen-Konuşmalar-Conversations", elektronik reklam panosu Taksim Meydanı, İstanbul; "Ayşe Erkmen-PFM-1 and others", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul
1999	"Ayşe Erkmen-Bathman and others and other Auto Shapes", Galerie mueller-roth, Stuttgart; "Ayşe Erkmen-Summertime", Galerie Brigitte Trotha, Frankfurt a. M.; "Ayşe Erkmen-remix", Städtische Galerie Göppingen; "Ayşe Erkmen-choo-choo", Kunsthalle Göppingen
2000	Half Of, Galerie Deux, Tokyo
2001	"Ayşe Erkmen-Shipped Ships", Deutsche Bank, Frankfurt a. M.
2002	"Ayşe Erkmen-Kein gutes Zeichen", Wiener Secession, Vereinigung bildender Künstler, Viyana; "Ayşe Erkmen-Assam und Ketty", Ausstellungsgesellschaft für zeitgenössische Kunst, Zollverein, Essen; "Ayşe Erkmen-Müßiggang"; Galerie Barbara Weiss, Berlin
2003	Kunstmuseum Sankt Gallen Kuckuck, Kunstmuseum St. Gallen; Tidvatten, Magasin 3, Stockholm Konsthall

2004 “bound to/gebunden an“, Museum Abteiberg Mönchengladbach; „Bis August“, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen; „GM. Une installation de Ayşe Erkmen”, Palais de Beaux-Arts

2005 "Ayşe Erkmen-Habseligkeiten", Galerie Barbara Weiss, Berlin; Scenic Overlooks, Galerist, İstanbul; “Under the roof”, Ikon Gallery, Birmingham; “Busy Colors”, Sculpture Center, NewYork

2006 “Awesome”, The Physik Room, Christchurche, Neuseeland

2007 “Habenichts”, Galerie Barbara Weiss, Berlin

2008/2009 “Ayşe Erkmen”, Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwartkunst, Berlin

GRUP SERGİLERİ

1987 "New Tendencies", İstanbul; "Öncü Türk Sanatından bir Kesit", İstanbul

1988 "A Cross Section of Avantgarde Turkish Art", İstanbul

1989 2. İstanbul Bienali

1990 "European Workshop Ruhrgebiet 90", Städtische Kunsthalle, Museen der Stadt Recklinghausen; "Reflections", Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; "The Grand Exhibition", Resim Heykel Müzesi, İstanbul

1991 "8 Artists-8 Works: B", Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

1992 "10 Artists-10 Works: C", AtaTürk Kültür Merkezi, İstanbul; "Sanat Texnh", Resim Heykel Müzesi, İstanbul

1993 "Çağlar Boyu Anadolu’da Kadın", Arkeoloji Müzesi, İstanbul; "İstanbul Sergisi", Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

1994 "Erzählen", Akademie der Künste, Berlin; Konstmuseet Malmö Museer, Malmö; „Da-Zwischen-Zeitgenössische Kunst in Deutschland", Centre Albert Borschette, Brüksel; Orangerie und Otto-Dix-Haus, Kunstsammlung Gera; Haus am Waldsee, Berlin; "İskele-Türkische Kunst Heute", ifa-Galerie Berlin; ifa-Galerie Stuttgart

1995 4. İstanbul Bienali; "Dialogues de Paix", United Nations, Genf; "Gar", Ankara Garı

1996 "Inclusions-Exclusions", Künstlerhaus Graz; "Manifesta I", Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; "ZuSpiel", Portikus, Frankfurt a. M.; "Der rosa Pullover", Zeil & Kunst, Frankfurt a. M.

1997 "Dazzle Gradually", Apex Art, NewYork; "S/Light", Konstmuseet Malmö Museer, Malmö; "Skulptur-Projekte in Münster 1997", Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster

1998 "Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie", Museum Fridericianum, Kassel; 7. Triennale der Kleinplastik, Forum der SüdwestLB, Stuttgart; "Genius

Loci", Kunsthalle Bern; "İskorpit-Aktuelle Kunst aus İstanbul, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

1999 "Chronos & Kairos-Die Zeit in der zeitgenössischen Kunst", Museum Fridericianum, Kassel; "Dream City", Museum Villa Stuck, Münih

2000 "man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren", Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Biennale Montreal; Biennale Gwangju

2001 "Salto mortale", Museum für Sepulkralkltur, Kassel; "orientale 1", ACC Galerie, Weimar; "Tische der Kommunikation", Museum Folkwang Essen; "Schau mir in die Augen Kleines", Museum Fridericianum, Kassel; "Orientale 1", ACC Galerie, Weimar; Universitätsgalerie Weimar

2002 25. Biennale São Paulo; "40 Jahre - Fluxus und die Folgen", Kulturamt Wiesbaden

2003 "gegeben sind-konstruktion und situation", Galerie im Taxispalais, Innsbruck; "In den Schluchten des Balkan", Museum Fridericianum, Kassel

2004 "Ghost Line", Aksanat, İstanbul; Who is singing over there?, National Gallery, Sarayevo; Limerick Biennial; Reappearance, Pristina Museum; Die Neue Kunsthalle III, real-materiell-virtuell, Kunsthalle Mannheim; "Nine Points of the Law-Bild Macht Besitz Verhältnisse", Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; "Love it or Leave it", 5. Biennale Cetinje

2005 "Kunst in Schokolade/Chocolate Art", Museum Ludwig, Köln; "Prolog, mission of art", Akademie der Künste, Berlin; "EindhovenİstanbuI", Van Abbemuseum, Eindhoven; "Projekt Migration", Kölnischer Kunstverein; İstanbul, Kaldırım Sergileri 2: Tünel Karaköy, İstanbul

2006 "Anstoß Berlin-Kunst macht Welt", Haus am Waldsee, Berlin; „Fremd bin ich eingezogen", Kunsthalle Fridericianum, Kassel; Alexanderplatz, U 8, NGBK, Berlin; Kontracom 06, Contemporary Festival Salzburg, Salzburg; Echigo-Tsumari Triennale, Japonya

2007 Kunstfilmbiennale, Köln; 20. International Documentary Film Festival, Amsterdam; Modern ve Ötesi, Santralistanbul, İstanbul; Geçmiş Zaman, Bugün, İstanbul Modern, İstanbul; „Beyond the Wall", Berlin Freeport of the Arts; Word, Tale and Motley Narrations: a video parade from different points, Ankara Resim ve Heykel Müzesi; XIV. Rohkunstbau Drei Farben – Weiss, Schloss Sacrow, Potsdam

İstanbul'da doğan Ayşe Erkmen, sanat eğitimini İDGSA Heykel Bölümü'nde almıştır. 1993 yılında DAAD bursu ile Almanya'ya giden sanatçı daha çok mekan enstalasyonları ile tanınmaktadır. Mekanın tarihsel, kültürel, coğrafi ve mimari

bağlamını irdeleyen yapıtlar üreten Erkmen, enstalasyonlarının yanı sıra heykel, video, aksiyon ve projeler gerçekleştirmektedir.

Enstalasyonlarında hazır nesneler de kullanmakla birlikte çoğu kez işlerini oluşturan parçalar, tasarımını kendi hazırladığı heykelsi nesnelerdir. Erkmen sanatın müze ve galerilerin dışında da varlığını ve işlevini sürdürebileceğini, farklı bakış açıları geliştirebilmiş kişilerin günlük yaşam içinde çevrelerindeki herşeyi zihinsel düzlemde sanat nesnelerine dönüştürebileceklerini savunur; işlerinde "sıradan nesne-sanat nesnesi" ilişki ve ikilemini tartışır. Sanatçının işleri her zaman bulunduğu mekana müdahale eden ve o mekanın bir özelliğinden hareketle oluşturulan yerleştirmelerdir. Erkmen çalışmalarında seçilmiş yapıları, açık ya da kapalı mekanları, bu mekanların yapı elemanlarını (döşemeler, merdivenler, havalandırma menfezleri, yangın dolapları) ya da kentin tarihi dokusundan kalıntıları, kanıksama sonucu görünmez ya da algılanmaz olmuş sıradışı niteliklerini öne çıkararak vermiştir. Sanatçının bu yapıtlarıyla öne sürdüğü düşüncenin temelinde "hiçbir şeyi mutlak olarak algılamamak" ilkesi yatmaktadır (Özayten, 1997 b).

Sanatçı Almanya'da ilk enstalasyonu *Ev/Das Haus*'u, Berlin'de eski bir villa olan DAAD galerisinde gerçekleştirmiştir (Şekil 6.22). Erkmen yalnızca galerinin floresan lambalarını yerden bir metre yüksekliğe kadar alçaltmış, bu şekilde odanın bu basit alt yapısal özelliği heykelimsi bir nesneye dönüşmüş ve aynı zamanda izleyicilerin mekandaki hareketlerini de engellemiştir. Bu sırada mekandaki hoparlörden mekanın alt katındaki cafenin sesleri duyulmakta ve bir videoda daha önce eşi ile burada yaşayan, Nasyonal Sosyalistler'in takip ettiği sinemacı Henny Porten'in filmi gösterilmektedir. Erkmen bir yandan mekanın kendi kimliği ve tarihine bağlantı kurarken, diğer yandan Almanya tarihinin Nasyonal Sosyalist geçmişine de dolaylı olarak değinmekte, aynı zamanda mekanın kendi eşyalarına ufak müdahaleler ile mekanı bir sanat nesnesine çevirmektedir.

Bu son bahsedilen özellik Ayşe Erkmen'in bilinçli olarak tercih ettiği bir durumdur. Sanatçı işlerinde özellikle dışarıdan birşey eklemesinin gerek olmadığı, fakat halihazırda orada bulunan birşeyi basitçe kullanıma koyduğu ya da kendi amacı doğrultusunda yönlendirdiği durumları tercih ettiğini vurgulamaktadır. Erkmen iç mekanlarda çalışırken, çoğu zaman mekana dışarıdan çok az şey eklemekte, bunun yerine mekanın mimarisini kendi amaçları doğrultusunda yönlendirmektedir.

1996 yılında Erkmen Almanya'da katıldığı "Zuspiel" adlı sergi kapsamında Portikus Frankfurt'ta gerçekleştirdiği *Portiport* adlı çalışmasında, Portikus'un mekansal, mimari ve tarihsel durumu ile ilişkili bir enstalasyon tasarlamıştır (Şekil 6.23). Sanatçı klasik dönem yapısı olan Portikus'un giriş kapısına, havaalanları ve alışveriş merkezlerinden tanınan yedi güvenlik kapısı yerleştirmiştir. Sergiyi görmeye gelen her ziyaretçi kapılardan geçtiğinde üzerlerindeki her metal, dedektörü harekete geçirmekte, tiz sesler ve ışık sinyalleri ile alan bir anda güvenlik bölgesine dönüşmekte, böylece farkedilmeden kimse içeri girememektedir. Erkmen toplumsal süreçlerin nasıl aşındırıldığı, yer ve mekanların anlamı ve tarihi ile ilgilidir. Yapıtı ile sanatçı kent ve sanat, içerisi ve dışarısı arasında hayal edilen geçiş, bugünün hareket etme özgürlüğü ve güvenlik için koşul olan kontroller konularını irdelemektedir.

Yapıtlarındaki tasarım ve sanat ilişkisini sanatçı şöyle aktarır:

> **"**Tasarımda fonksiyonellik var, ama sanatta bir şeyler bir şeylere yakışmak zorunda değil, hatta bazı durumlarda yakışmamak durumunda. Terbiye edici olmamalı sanat, rahatsız etmeli. Hem sanatın dışında hem çok yakın, ikisi birbirinin içinden çıkıyor gibi. O aradaki farkı görmek ve becerebilmek çok zor. Benim en başarılı saydığım işler bu iki sınırda kalan işlerdir. Bu bir tasarım mı, sanat mı, haber mi, bu bir oyuncak mı? Bu gidip gelmeler önemli benim için. Coğrafyayla da bağlantısı var yaratıcılığın, geldiğiniz yerden bir sürü şey taşıyorsunuz. Siz orada büyümüşsünüz, düşünerek bulamıyorsunuz o izleri. Tabii bu izler ne kadar için için olursa o kadar iyi bence. Bir de benim çok fazla stilim yok, her zaman değişiyor işlerim, malzemelerim." (Turkish Time, 2002)

Erkmen'in çalışmalarında herhangi bir sınırlama görülmez, yapıtları iç veya dış mekanda yer alabileceği gibi canlılar da sanat projelerinde yer alabilir. Sanatçı 2002 yılında gerçekleştirdiği *Ketty ve Assam* adlı projesini, 1993 yılına kadar eski bir kömür deposu olarak kullanılan ve sonradan sanat merkezine dönüştürülen Essen'deki eski Kokerei Zollverein'da gerçekleştirir (Şekil 6.24). Sanatçı bir çift kaplan için bu alanda 700 km²'lik bir ağıl kurar. Ağıl kaplanların ihtiyaçlarına göre düzenlenir, hayvanlara hareket özgürlüğü ve sakin alanlar da sağlanır. Almanya'da doğan on dört yaşındaki kaplanlar Ketty ve Assam, doğumlarından beri tanışırlar ve Lübeck'li vahşi hayvan terbiyecisi Dieter Farell'in hayvan ağılından gelirler. Proje boyunca Farell ve bir hayvan bakıcısı iki kaplana refakat ederler.

Kaplanların uyku alanları arkada ve görünmeyen mekanlardadır, ziyaretçilerin bulunduğu alan parmaklıklar ile kaplanlardan ayrılır. Böylece "vahşilik" ve "medeniyet" gerilim ilişkisi hissedilir. İzleyici sanatsal bir mekanda bulunan

kaplanları izlerken, kaplanlar da 700 m²'lik alanlarında onlara karşılık verir, roller sürekli değişir; izlenenin izleyiciye, izleyicinin izlenene dönüşmesi gergin bir etkileşim biçimde sürer. Vahşilik ve uygarlığı karşı karşıya getiren bu işiyle Ayşe Erkmen, sanat yapıtının durağanlık ve devinim, yapaylık ve gerçeklik, izleyici ve izlenen kavramlarına ilişkin sorunsalını araştırır. Sanatçı işini yine mekanla bağlantılı kurmaktadır:

> „Bazı mekanlar bende orada kalma duygusu uyandırır. Acil olarak bir şey yapmam gerek diye hissederim. Kimisinin tarihi önemli olabiliyor, kimisinin başka bir durumu. Bazı mekanlarda sergilenen ile onu izleyen arasındaki ilişkiye yoğunlaştım. Mesela Almanya'da bir ay önce kapanan bir sergim vardı. Eski bir kömür madenine iki tane kaplan getirttim. Çok büyük bir mekanda üç ay boyunca sahipleriyle birlikte yaşadı bu kaplanlar. Sonra bu mekanı ikiye böldük, yarısında kaplanlar yaşamaya devam etti, yarısında onları görmeye gelen insanlar vardı. İkisinin eşit mekanı var, izleyici kaplanlara baktığı gibi, kaplanlar da onlara izliyor aslında. Burada izleyici kim?" (Turkish Time, 2002)

Erkmen'in yapıtlarının bir özelliği de kalıcı değil, geçici olmalarıdır. *Ketty ve Assam*'da da görüldüğü gibi sanat yapıtı proje boyunca var olmakta ve sonrasında ortadan kalkmaktadır. Erkmen özellikle yere özgü ve sınırlı zamanlı projeleriyle isim yapmıştır. Bir yerin tarihsel ve yerel potansiyelini konu alarak içine kendi varlığını koyan sanatçı, içerisi ve dışarısı, pasajlar ve geçişler ya da doğa ve kültür arasındaki ara birimleri hissetmekte, aynı zamanda Doğu ve Batı arasında kesişmeleri ve bağlantıları zeki ve duygulu reaksiyonlarla yansıtmaktadır. Sanatçı ne kendisi için karakteristik bir malzeme ile ne de belirli, tanınabilir bir estetik ile çalışmaktadır. Projelerinin yer ve mekana özgü durumlarla ilgili olması, yapıtlarına çok daha fazla esneklik getirmekte, izleyiciye daima yeni algılamalar ve tamamen beklenmeyen keşifler sağlamaktadır. Birçok insanın çalışmalarını sanat olarak algılamaması Ayşe Erkmen'i rahatsız etmemekte, tam tersi sanatçı bilinçli olarak sanat ve sanat olmayan arasında bir noktada hareket etmektedir.

Ayşe Erkmen bugün Almanya'da ve uluslararası sanat piyasasında en tanınan ve aktif olan Türk sanatçılarından birisidir. 2002 yılında güzel sanatlar alanında kadınlara verilen önemli bir ödül olan Maria Sibylla Merian Ödülü'nü kazanan sanatçı, halen çalışmalarını Berlin ve İstanbul'da sürdürmekte, Almanya'nın çeşitli üniversitelerinde dersler vermektedir.



Şekil 6.22



Şekil 6.23



Şekil 6.24

6.9. MEHMET GÜLER

Kassel'de yaşıyor.

1944 Malatya'da doğdu.

EĞİTİM

1961-1965 Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Bölümü, Adnan Turani, Refik Epikman, Turan Erol atölyeleri

1974-1976 Kassel Güzel Sanatlar Akademisi, Grafik ve Tasarım Bölümü (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)

ÇALIŞMA

1965- 1976 Çeşitli öğretmen okullarında resim öğretmenliği

1976-1977 Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü'nde öğretim üyeliği

1977- Kassel'de serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER (SEÇME)

1970 Devlet Galerisi, Ankara

1971 Devlet Müzesi, İzmir; Devlet Galerisi, Mersin

1972 Devlet Galerisi, Ankara; Amerikan Kültür Merkezi, İstanbul

1974 Devlet Galerisi, Ankara; Devlet Müzesi, İzmir

1976 Allianz-Haus, Köln

1977	Devlet Müzesi, İzmir; Devlet Galerisi, Ankara; İş Bankası Sanat Galerisi, İstanbul; Alman Büyükelçiliği, Ankara
1978	Alman Kültür Merkezi, Ankara; Alman Kültür Merkezi, İzmir; Galeri Lometsch, Kassel Uluslararası Sanat Fuarı, Düsseldorf; Sanat Cemiyeti, Paderborn
1979	Galeri Bilderhaus, Frankfurt; Müze Schloss Bellevue, Kassel; Galeri 'Am Grünen Markt', Fürt; Galeri 77, Duisburg; Galeri Evrensel, Ankara; Galeri Happy Joss, Hamburg
1980	Galeri Vakko, İzmir; Galeri Bedri Rahmi, İstanbul; Galeri Brinkwirth, Octrup; Galeri Koppelmann, Leverkusen; Galeri Nova, Hagen; Galeri Vakko, Ankara
1981	Galeri Polly-Print, Wuppertal; Galeri 77, Duisburg; Galeri Hardehauser, Warburg; Kreis Unna
1982	Galeri Türkay, Stuttgart; Galeri Podium, Hamburg; Galeri Libertas, Dreieich-Offenbach; Kültür Müdürlüğü Schwelm, Haus Martfeld
1983	Galeri Rossbach, Ahlen; Galeri Kunstwerk, Gosslar; Kreis Unna; Galeri Urart, Ankara
1984	Kültür Müdürlüğü, St. Augustin, Bonn; Galeri Eichhof, Kiel; Galeri Urart, İstanbul; Devlet Müzesi, İzmir; Galeri Perge, Kassel
1985	Galeri Libertas, Dreieich-Offenbach; Galeri Franz Mehring; Kültür Müdürlüğü Kreuzberg, Berlin; Galeri Beyaz, Bodrum; Galeri Evrensel, Ankara; Galeri Perge, Kassel
1986	Galeri Cumalı, İstanbul; Galeri Jungfernstieg, Berlin
1987	Galeri Seidel, Stutgart; Villa Waldenmeier, Kültür Müdürlüğü, Heidenheim; Galeri Vakko, Ankara
1988	Galeri Vakko, İzmir; Sanat Cemiyeti, Vreden; Galeri Vakko, İstanbul
1989	Art Nürnberg
1990	Galeri Ruhr Gold, Dortmund; Art Nürnberg; Transco Gallery East&West, Houston-USA; Sanat Cemiyeti, Frankenthal; Galeri Vakko, Ankara; Galeri Benadam, İstanbul
1991	Galeri Libertas, Dreieich-Offenbach; Kulturhaus DOC 4, Kassel; Kültür Merkezi Utrecht, Hollanda; Kültür Merkezi Rotterdam, Hollanda; Galeri Vakko, İzmir
1992	Galeri Grüne Schlange, Kunsthaus Schopfheim; Galeri Jungfernstieg, Berlin; Galeri Benadam, İstanbul
1993	Galeri Ruhr-Gold, Dortmund; Galeri Arda, Ankara; Galeri Alkent Actuel-Art, İstanbul; Galeri Sievi, Berlin

1994	DYO Müzesi, İzmir; Galeri Nadya, İstanbul; Galeri Grüne Schlange, Kunsthaus-Shopfheim; Galeri Arda, Ankara
1995	Devlet Müzesi, Ankara; Galeri Art-Mobil, Bad Sassendorf; SP Galeri, Kassel; Haus Opherdicke, Kreis Unna; Galeri Buskies, Datteln; Galeri Alkent Actuel-Art, İstanbul; Galeri Arda, Ankara
1997	Galeri Sievi, Berlin; Elisaberth O`Neill Verner Müzesi, Charleston SC-USA
1998	Galeri Spectrum, Euskirchen, Bonn; İMKB Sanat Galerisi, İstanbul; Galeri Arda, Ankara; Uluslararası Sanat Fuarı, İstanbul,Galeri Sievi Berlin ile
1999	MO Sanat Galerisi, Antalya; Kirklees Metropolitan Sanat Müzesi, Huddersfield-İngiltere; Dornbirn Şehir Müzesi, Avusturya; Galeri Bittner und Dembinski, Kassel; Galeri Libau, Burghaun-Fulda; Müze Schloss Cappenberg, Unna
2000	Galeri Sievi, Berlin; Galeri Binyıl, İstanbul
2001	Deutsche parlamentarische Gesellschaft, Berlin; Türkisches Kulturzentrum, Berlin; SP Galeri, Gütersloh
2002	Galeri Libau, Burghaun-Fulda; Gemeindezentrum Kassel-Bad Wilhelmshöhe
2003	Galeri Radicke, Bonn; Galeri Nurol, Ankara; Galeri Bittner und Dembinski, Kassel; Galeri Sievi, Berlin
2004	Galeri Artdepo İstanbul; Uluslararası TÜYAP Sanat Fuarı İstanbul. Galeri Sievi Berlin ile ; Uluslararası ARTİST Sanat Fuarı İstanbul, Galeri Sievi Berlin ile.

BİENAL VE TRİENALLER

1974	Uluslararası Grafik Bienali Krakov, Polonya; Uluslararası Grafik Bienali Frechen
1975	MIR 75/30 OZN Grafik Bienali Slovenj, Gradec, Yugoslavya
1976	Uluslararası Grafik Bienali Frechen
1983	Uluslararası Grafik Bienali Frechen
1986	Uluslararası Grafik Bienali Frechen
1989	Uluslararası 11. Desen Bienali, Cleveland
1990	Uluslararası Grafik Bienali - İntergrafik, Berlin; Uluslararası Grafik Trienali Frechen
1996	Uluslararası 12. Desen Bienali, Cleveland, İngiltere;Uluslararası Grafik Trienali Frechen
1997	Uluslararası Grafik Trienali Kahire
1999	Uluslararası Grafik Bienali Frechen

2000 Uluslararası Grafik Trienali Kahire

2003 Uluslararası Grafik Trienali Kahire

1944 yılında Malatya'nın bir köyünde doğan Mehmet Güler, ailesi gibi çiftçi olmak istemediğinden on üç yaşında köyünden ayrılarak yatılı okula kaydolur. İlk defa bu okulda resim malzemeleri ve atölyelerini gören Güler, burada "sanatçı"lığın bir meslek olduğunu öğrenir ve sanat eğitimcisi olma kararı alır.

Bu kararını gerçekleştiren Güler, 1965 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim ve Grafik Bölümü'nü bitirir ve bir süre Türkiye'de çeşitli öğretmen okullarında resim öğretmeni olarak çalışır. 1976 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın bursunu kazanması ile sanatçıya Almanya yolu açılır. Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde grafik ve tasarım alanlarında eğitim alan Güler, eğitim sonrası doçent olarak Türkiye'ye döner. Fakat Türkiye'de siyasi olarak baskılı bir dönemin yaşanması Güler'i rahatsız etmiş, bu ortamın sanatsal çalışmalarını kısıtladığını düşünerek bir yıl sonra tekrar, bugüne değin çalışmalarını sürdüreceği Kassel'e geri dönmüştür.

Güler'in *Çoban* (1969), *Bekleyenler* (1969), *Kışlık* (1970), *Yorgun* (1970), *Yün Eğiren* (1970), *Tarlada* (1972) gibi Türkiye'de yaptığı erken dönem ağaç baskı işlerinden başlayarak konusu Anadolu toprakları ve Anadolu çiftçisinin yaşamıdır. Bu dönemde yoğunlukla ağaç baskılar gerçekleştiren Güler tarlada çalışan insanları, geleneksel kıyafetleri içinde Anadolu kadınlarını, ekin biçenleri, yakıcı sıcak altında çalışan insanları, yük taşıyan hayvanları, çit süren çiftçileri betimlemiştir. Çocukluk yaşamının bir parçası olan bu sahneler Güler'in sanatında uzun yıllar tekrar tekrar yer etmiştir.

Almanya'ya dönüşü sonrasında sanatçının uzun bir dönem aynı konuları ele aldığı, fakat bu kez tuval üzerine yağlıboya ve renkli baskılara yöneldiği görülür. *Yorgun* (1975), *Toprak ve Kadın* (1976), *Firez* (1978) (Şekil A.27), *Düş ve Gerçek* (1979) (Şekil A.28) bu dönem resimlerinden bazılarıdır.

1977 yılında yaptığı *Suya Umut* isimli resminde sanatçı kıraç topraklarda ürün alınabilmesi için suya olan ihtiyaç ve bağımlılığı, suyun Anadolu çiftçisi için hayati önemini vurgular (Şekil 6.25). Resmin merkezinde mavi bir göl yer alır, gölün bir yanında topraklar kupkurudur ve görülen kuru çalılar verimsizliği ortaya koyar, kısmen ise yeşil bir bant çevreler gölü. Resmin alt bölümünde kararmış topraklar içinde oturmuş bekleyen bir grup köylü kadın betimlenmiştir, muhtemelen ekinlerini

kurtarmak için umutla su bekleyen köylülerdir bunlar. Resimde geniş renk alanları bulunur, merkezde tüm dikkati üzerine çeken geniş bir mavi, etrafını çeviren yeşil bir bant, altta geniş bir siyah alanın içinde sarı bir kuşak izlenir.

Bu şekilde geniş renk alanlarının yan yana, üst üste gelmesi resme yalın bir üslup ve dingin bir anlatım katmaktadır. Bu renkçilik ve boyama tarzı Güler'in tüm eserlerinde en önemli özelliklerinden birisidir ve 1970'li yıllardan bugüne değin resimlerinde devam eder.

Frank Günter Zehnder şöyle yorumlar sanatçının resimlerini: "Resimleri yalnız içeriksel ve izleksel olarak değil, aynı zamanda renksel ve kompozisyon olarak da derin ve köklüdür. Resim kurgusunun izlek biçimi alansallıktır; Güler perspektif derinliğin yardımcı ögelerini kullanmadan sanatı için alansallığı benimsiyor. Bu dingin resim karakterinin nedenlerinden biridir, ama aynı zamanda alanlar son derece canlı bir iç yapıyla düzenlenmiştir. Karşı karşıya ya da üst üste yerleştirilmiş genişçe renk bölümlerinden oluşan çalışma yöntemi, uzaktan bazen konstrüktivist üslubu çağrıştırsa da bazen Hollanda De-Stijl-Okulu'nun başlangıç dönemlerini anımsatsa da yine de burada uzun yıllar boyunca kendi deneyimleri ve kompozisyon tasarımları sanatçının fırçasını yönlendirmiştir. Cezanne da resim strüktürlerini kendi yaratmamış, onları Provence doğasında bulmuştur. Bunun gibi Mehmet Güler de Anadolu yaylasının geniş tarlalarından, alçak gökyüzünden, bozkır karakterinden ve verimsiz genişliğinden resim etkinliğini yaratmıştır.

Onun doğa görünümleri düş ve anı, gözlem ve düşlem bileşimidir. Güler'in resimleri ve özgün baskıları, toplumsal eleştirel bildiri değil ve olmak da istemiyorlar. Ama sanatsal düzeyde güncel oluşları izlerler. Bu yüzden genel anlamda insani olarak politik düşünürler, dokunurlar ve etkilerler." (Zehnder, 1992: 18 vd.)

Michael Nungesser Güler'in resimlerini Almanya'da yaşayan diğer Türk sanatçılarla karşılaştırır: "Güler'in resim ve grafikleri, çoğunlukla Almanya'daki yaşam durumlarını sunan ve kendi ülkelerindeki politik olaylara karşı duran resimler yapan Almanya'da yaşayan diğer Türk sanatçılardan içerik olarak ayrılır. Güler'de bu tartışma görülmez, o hemen hemen programlı bir şekilde kendini vatanının insanlarına ve coğrafyasına adar. Türkiye'deki kırsal yaşam Güler'in resimlerinin gerçek çıkış noktasıdır, ama aynı zamanda bir durum belirlemesine gider ve sadece zorlu yaşam koşulları ile insan ve doğanın sıkı bağımlılık ilişkileri değil, fakirlik ve

az gelişmişliğin bunaltıcı sonuçlarını da tasvir etmeyi dener. Nostaljik bir mistikleştirme için pek yer yoktur resimlerinde. Mehmet Güler ailesinin isteğine karşı gelerek "şansını dışarıda aramak" için köyünü terk eden az kişiden de olsa vatanını unutamaz ve unutmak istemez." (Nungesser, 1985: 18)

1980'li yıllarda da aynı konular devam eder; *Çaresizim*'de (1983) çorak, kuru topraklar içinde oturmuş bekleyen bir grup insanı, *Düş Ağacı Altında* (1983) resminde büyük yeşil bir ağaç altında bekleyenleri, *Analar*'da (1983) geniş sarı bir alan önünde, ufuk çizgisinde eskiz halinde çizilmiş bir grup kadın ile ön planda elinde sopa taşıyan bir kadını, *Umut ve Son* (1984) adlı resimde ise sarı bir alan içinde bir grup ayakta ve oturan insanın bekleyişlerini tasvir etmiştir sanatçı. Tüm yaşamları topraktan alacakları mahsule bağlı olan bu insanların umut dolu bekleyişleri, çabaları, umutlarının kırılması ve sürekli bekleyiş durumları ele alınır sanatçının işlerinde. İnsan ve doğa birbirine bağımlıdır ve doğadan beklentisi durmaksızın sürer insanların.

1980'li yıllarda Güler yeniden ağaç baskılar yapmaya başlar; baskılarında ahşabın liflerini bilinçli bir şekilde kullanarak resme dahil eder sanatçı, bu çizgiler enine ya da verevine dalgalar halinde resimlerde doku yaratırlar ve kompozisyona bir hareket verirler. *Aile* (1982), *Anne* (1982), *..ve Yarın ?* (1983), *Anne ve Kızları* (1984), *Tarlada* (1984), *Bekleyiş* (1984), *Bulutlar Geçiyor* (1985), *Güneşte* (1985), *Dinlem* (1985), *Heyecan* (1985) Güler'in bu dönem ağaç baskılarından bazılarıdır.

1983 yılında yaptığı *Acele* adlı baskısında yine gruplar halinde kadınlar görülür (Şekil 6.26). Yüzleri kırışıklarla dolu yaşlı kadınlardır bunlar. Uzun, kara çarşaf benzeri siyah giysileri bütün vücutlarını ve başlarını örter. Kadınlar ifadesiz ve biraz da şaşkın şekilde bakmaktadırlar. Resmi ortadan bir alan ikiye böler, sağda daha büyükçe tek bir figür dururken, sol bölümde altlı üstlü iki kadın grubu yerleşmiştir, Anadolu tarlalarında çalışan kadın grupları söz konusudur. Kendilerini sıcaktan koruyan, aynı zamanda katı dini inançlarına gönderme yapan bu giysiler ile kadınlar resim yüzeyinde hayali gölgeler şeklinde belirirler.

Güler'in resimlerindeki figürleri büyük çoğunlukla kadınlar oluşturur. Siyah, beyaz ya da renkli gölgelermişcesine resimlere yerleşen bu kadınlar tarlalarda çalışır, yün eğirir, bekler, sohbet eder, dinlenir, korur ya da analı kızlı gruplar halinde resmedilir. Anadolu'da gerek tarladaki çalışmada gerek evi idare etmede gerekse çocuk

bakımında kadına düşen büyük sorumluluktur muhtemelen bu ele alışın nedeni. İfadesiz, yorgun, yaşlı ya da gruplar halinde kümelenmiş şekilde tasvir edilen kadınlar birer nesne olarak görülür, toplumsal sorumlulukları bireyselliklerinin önüne geçmiş, hepsi aynı kaderi paylaşıyor gibidir Güler'in resimlerinde.

1980'li yılların sonlarına doğru Güler'in resim tarzının değişmeye başladığı görülür. Daha önceki renk alanları ve figür gruplarının birbirinin içinde erimeye başladığı ve Güler'in resminin soyutlamaya yöneldiği izlenir. Daha önce yan yana gruplar oluşturan figürler bu dönem sonrası soyut formda renkler olarak yer alacaklar, bu renkler ve geniş renk alanları birbiri içine geçerek, rengin ön planda olduğu soyut kompozisyonlar oluşturacaklardır.

Kaya Özsezgin Mehmet Güler'in 1970 yılından bu yana süregelen çalışmalarını, 1980 öncesi ve 1980 sonrası olmak üzere iki grupta değerlendirir: "1970'li yılların başında, grafik değerlerin yoğunluk gösterdiği ilk çıkış dönemi resimlerinde ağaç baskı tekniği egemendi. Bir ölçüde grotesk, bir ölçüde ekspresyonist bir üslup niteliği gösteren bu dizide ele aldığı Anadolu yaşamına ilişkin motifler, daha sonra büyük çoğunluğunu geniş kağıtlar üzerinde özel bir resim tekniğiyle geliştirdiği yağlıboya çalışmalarının da ana eksenini oluşturdu. Figür bu resimlerde temel kaygı elemanı olarak resmin içeriksel tabanı üzerinde oturuyordu. Ağaç baskı resimlerde ağacın yanlamasına kesiminden doğan lif çizgilerinin birbirini izleyen sıralar halinde figür çizimlerine eşlik etmesi, Mehmet Güler'in bu dönem grafiklerine garip bir primitivizm, içe işleyen bir anlatım zenginliği katmaktaydı. Çizgisel (linear) üslup karakteri, ilk grafik ürünlerden başlayıp daha yakın çalışmalarına kadar kesintisizce uzanan bir plastik öge olarak varlığını ve ağırlığını korumuştur denilebilir.

Çaresizlik duygusunun bir karabasan gibi sırtlarına bindiği yöre insanları, Mehmet Güler'in özellikle 1980 sonrası resimlerinde birdenbire canlanıp dikelir, rüzgarın savurduğu renk harmonleri içinde bilinmez bir ufka doğru yönelirler. Tek tek olmaktan çok, birbirine sımsıkı sarılmış, 'yekvücut' olmuş gruplar halinde görünürler. Tabloyu yanlamasına kesen renk dalgaları giderek soyutlaşır ve bu insan grupları birer kitlesel biçime dönüşür, figüre özgü yapılarını arka plana iterler. Mehmet Güler'de soyutlayıcı tekniğin daha belirgin seçeneklerle kişisel anlatım boyutları kazandığı 1980 sonrası resimler, bu bakımdan evrensel nitelikle bir yorumla pekişir ve ilk çalışmalarından bu yana varlığını sürdürmüş olan içeriksel motifler daha seçkin bir düzeye ulaşır." (Özsezgin, 1990: 2)

Bu dönemde Güler'in resim içeriğinde de önemli değişiklikler gerçekleşir. Yıllık tatillerinde turistik bölgelerde birbirleriyle karşılaşan farklı kültürlere sahip insanları ve ilişkilerini gözlemleyen sanatçı, bu farklı kültürlerin birbirlerine yaklaşımlarını, ilk karşılaşmadaki şok oluşları, farklılığın getirdiği kontrast durumları ve sonrasında gelişen diyalog durumlarını inceler, bu sorgulama ve tespitlerini resimlerine aktarır.

Sanatçı turuncu, kırmızıyla güneş için gidilen ülkeyi, siyah gibi koyu renklerle gidilen ülke insanın İslam'dan kaynaklanan kapalılığını ve tepkisini, açık ve uçucu figürlerle de Batı insanını resmeder. İçinden gelinen toplumun kültürünün iletişimi ve iletişimsizliği belirlediğini gözardı etmeyen Güler, farklı kültürel değerlerin kaynaşmasının da mümkün olabildiğini şöyle anlatır:

> "Anadolu'dan gelerek turizm beldelerinde veya otellerde çalışan insanlar için ilk kez bir çıplak kadını üstsüz veya bazı yerlerde tamamen mesela FKK kulüplerinde görmek veya düşünmek bile hayal edilmezken, bir süre sonra onlarla çok doğal olarak beraber yaşamaya başlıyor. Onlara hizmet etmeye başlıyor. Çok doğal geliyor. Bu neyi gösteriyor ? Demek insanlar temas ve diyalog sonucunda bazı şeyleri karşılıklı getirip, alıp götürebiliyorlar. Veya verebiliyorlar ve bazı şeyleri aşındırabiliyorlar. Yok da edebiliyorlar.
>
> Bence sanatçının toplumsal misyonu çok önemli. Yani kendi kültüründen bulunduğu ortama bazı şeyler getirebilir, bulunduğu ortamla kendi kültürünü birleştirerek bir sentez yapabilir. Ve bazı konuları açığa çıkarıp üzerinde düşünülmesini, tartışılmasını, konuşulmasını sağlayabilir."[62]

Güler'in 1990'lı ve 2000'li yıllarda "İlk Karşılaşma", "Yabancı", "Söyleşi", "Gözlem", "Mavi Sevinci", "Mavide", "Mavi Düşler", "Mavi Tadı", "Heyecan", "Güneş Tadı", "Güneşte", "Sıcakta", "Sıcak Tadı", "Sıcaklar İçinden", "Çepeçevre", "Karmakarışık", "Diyalog", "Barışçıl Kuşatma", "Gece", "Kontrastlar", "Zaman Tadı", "Bizbize", "Yaklaşım" isimlerini verdiği çok sayıda resminde, yeni renk ve kompozisyon çeşitlemeleri ortaya koyduğu görülür. Bu tip konular arasında sanatçı sürekli denemeler yapar, konuyu yeni biçimlendirmelerle irdelemeye devam eder. Bu resimlerde çeşitli renk kümeleri yan yana dizilmekte, sıklıkla sahilde uzanmış güneşlenen 'yabancı'ya işaret eden eskiz şeklinde bir 'çıplak' motifi kullanılmaktadır. Bu yabancının yerel insanlarla, doğayla ve çevresiyle ilişkisi, farklı kültürlerin farklılık ve birbirlerini tanımaya olan meraklarıyla bir araya gelmesi sıklıkla konu olur sanatçının tuval ve gravürlerinde.

[62] Özgür Radyo, Kassel Haberleri, 5 Eylül 2003.

1997 yılına ait *Çepeçevre* adlı tuval resminde bu konu izlenir (Şekil 6.27). Kompozisyon içindeki beyaz renk alanında eskiz halinde, belli belirsiz biçimde bir çıplak figürü yer alır, bu beyazların karşısında siyah iki figür yerli figürlere işaret etse gerekir. Beyaz karşısında siyah renk ile oluşan bu büyük kontrast, aynı zamanda yabancı 'çıplak' ile yerli 'kapalı' arasındaki büyük farka da gönderme yapar. Bu figürler kırmızının yoğun olarak belirlediği bu sıcak ortamda yan yana ya da karşılıklı dururlar. Resimde dikine renk dalgaları ile soyutlama öne çıksa da figür yine de kendini arka planda hissettirir.

Özsezgin'in aktardığı gibi, antikitenin canlandırdığı, Rönesans'ın vazgeçilmez bir tutku olarak benimsediği çıplak figürü Mehmet Güler'in resimlerine yoğun biçimde, özellikle son dönem çalışmalarıyla girmiştir. Sere serpe figürler değildir bu çıplaklar, hatta sanatçının amacı salt çıplak değildir. Figürlerin tekil olarak yansıtılmaktan çok, gruplar halinde yansıtılmış olması, bunların kütle etkisini öne çıkarmaya yönelik görsel endişelerle ilgili olduğunu düşündürür. Mekanla ilişkili ve kavramsal düzeyde bir çıplaklık egemendir Güler'in resimlerine (Özsezgin, 2000: 18).

Zehnder'in de belirttiği gibi, Güler sık sık kışkırtıcı dili, zihniyeti, duygusal, dinsel ve davranışsal çelişkileriyle deniz turizminin, Doğu Batı çatışmalarının kaynaklarından birini içinde gizlediğini görüyor. Başka ve yabancı olanla ilk karşılaşmada bir kültür şoku ve dolayısıyla düşünmeden benimseme tavrından, saldırgan bir redde kadar çeşitli gelişmeler ortaya çıkabilir. Bu yüzden Mehmet Güler'in resim sekanslarındaki ana kaygı, bu karşılaşmayla hesaplaşma, sık sık da çeşitli toplum ve kültürlerin çatışması ve çarpışmasıyla hesaplaşmadır: yabancıların paralı kendini beğenmişliğinden, zenginliğinden, kadın erkek eşitliği ve serbestliğinden, yerlilerin dilsizliği, yoksulluğu, alçak gönüllülüğü, gelecek korkusu, anlayışsızlığı ve yadsımalarına kadar birçok soru akla geliyor ve Güler tarafından resimsel olarak ortaya konuyor. Resim yapmak onun için renkler ve biçimlerle, anlam ve usla yapılan bir tür araştırmadır." (Zehnder, 1992: 22)

İlk Karşılaşma (1990), *Bekleyiş* (1991), *Yabancı* (1991), *Mavi Sevinci* (1993), *Güneş Tadı* (1993), *Diyalog* (1995), *Barışçıl Kuşatma* (1996), *Yabancı* (2000), *Sıcakta* (2000), *Mavi Tadı* (2000), *Gözlem* (2000), *Sıcak Tadı* (2003) sanatçının son dönem resimlerinden bazılarıdır.

Güler'in resimlerinden başlangıcından beri hiç eksik olmayan bir özelliği, canlı ve parlak renklerin kullanımıdır. Sanatçının Anadolu'dan belleğinde yer eden parlak sarılar, kırmızılar, mavi ve yeşiller vurgulu bir biçimde yer alırlar gerek tuvallerinde gerekse gravürlerinde. Eserlerine verdiği isimlerden de anlaşıldığı gibi sanatçının ülkesinin renklerine ve sıcağına özlemi resimlerine yansımıştır ve bulunduğu soğuk coğrafyada belleğinde kalan sıcak renkler tuvaline aktarılmıştır.

Güler 1973, 1977, 1979 yılları DYO Resim Yarışması Mansiyon Ödülleri, 1975 yılı Devlet Resim Heykel Sergisi Ödülü, 1974, 1983 yılları DYO Resim Yarışması Ödülleri, 1983 yılı Wiking Grafik Yarışması Mansiyon Ödülü, 1983 yılı Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü, 1983 yılı Vakko Resim Yarışması Ödülü, 1984 yılı Enka Vakfı Resim Yarışması Mansiyon Ödülü, 1986 ve 1990 yılları Frechen Uluslararası Grafik Trienali Ödülü ve 1991 yılı Bergamo Uluslararası Grafik Yarışması Ödülü sahibidir.

Sanatçının çok sayıda kurum ve kişinin koleksiyonlarında yapıtları bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Kirklees Metropolitan Council Müzesi, Huddersfield; Devlet Müzeleri-Grafik Koleksiyonu, Kassel; Evrensel Grafikler Müzesi, Kahire; Grafik Koleksiyonu, Gradec; Ekonomi ve Sanat Bakanlığı, Wiesbaden; Hessen Eyalet Parlamentosu, Wiesbaden; Eczacıbaşı Koleksiyonu, İstanbul; İş Bankası Koleksiyonu, Ankara; Akbank Koleksiyonu, İstanbul; Alman Kültür Merkezi, Ankara'dır.

Mehmet Güler halen Kassel'deki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte, Türkiye'de de düzenli aralıklarla sergiler açmaya devam etmektedir.



Şekil 6.25



Şekil 6.26



Şekil 6.27

6.10. ENDER GÜZEY

İstanbul’da yaşıyor.

1951	İstanbul'da doğdu.

EĞİTİM

1969-1973	Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Grafik Bölümü, Prof. Mac Zimmermann atölyesi
1973-1975	"Meister Schüler" ünvanı

ÇALIŞMA

1975 -1977	Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Prof. Mac Zimmermann'ın asistanlığı
1978 -1982	Mönchengladbach Volkshochschule, Güzel Sanatlar ve Yaratıcılık Bölümü’nde doçentlik
1990 -1991	Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyeliği
1996 -1997	İstanbul Yeditepe Üniversitesi’nde öğretim üyeliği
1982-2003	Münih ve İstanbul’da serbest sanatçı
2003-	İstanbul’da serbest sanatçı

SERGİLER

1972	Galeri Delfs, Münih; Galeri Christiane von Kapf „Kunst und Kontakte“, Münih
1973-1985	Güzel Sanatlar Müzesi, geleneksel “Große Kunstausstellung“ Sergisi, Münih
1973	Charlottenburg Belediyesi, Berlin
1974	Genç Sanatçılar Galerisi, Mannheim; Vejle, Sanat Müzesi, Danimarka
1975	„Germanisches Nationalmuseum“, Nürnberg; Galeri November, Berlin; Galeri Sprik, Bochum; Galeri „Kunst Invest“, Münih; „Edisyon Kieslich“, Münih
1976	Plastik Sanatlar Derneği Galerisi, Ingolstadt; Galeri Rehklau, Augsburg; Galeri Osram Haus, Münih; Kuala Lumpur, Goethe Enstitüsü, Malezya
1977	Şehir Galerisi Ganserhaus, Wasserburg; „Edisyon Status“, Münih; Köfering Sarayı, Regensburg; Villa Stuck, Galeri Christoph Dürr, Münih; Foyer International d´acoueil de Paris, Paris
1978	Şehir Galerisi Ganserhaus, Wasserburg; Galeri Tristan, Wasserburg; „Große Kunstausstellung“ Sergisi, Wasserburg; „Große Düsseldorfer Kunstausstellung“ Sergisi, Düsseldorf; Kunstpalast Ehrenhof, Düsseldorf
1979	Galeri Strunk-Hilgers, Mönchengladbach
1980	Baukunst Galeri, Köln; Galeri Birkenhof, Eifel
1981	Galeri Strunk-Hilgers, Mönchengladbach; Baukunst Galeri, Köln
1982	Galeri Strunk-Hilgers, Mönchengladbach; BMW Sanat Galerisi, Münih; Tenhove Şatosu, Hollanda – Grathem; Baukunst Galeri, Köln; Kunstpalast Ehrenhof, geleneksel „Düsseldorf Sanatçıları Sergisi“, Düsseldorf
1983	BMW Sanat Galerisi, Münih; Tiyatro Galerisi, Münster; Baukunst Galeri, Köln; Heykel Parkı, Trostberg; Bodrum Müzesi, Bodrum; Plastik Sanatlar Derneği Galerisi „Yıllık Edisyon“, Münih
1984	Galeri Götz, Stuttgart; Baukunst Galeri, Köln; Galeri Strunk-Hilgers, Mönchengladbach; “Daniel - Henry - Kahnweiler “ Ödülleri Sergisi, Rochenhausen; Plastik Sanatlar Derneği, “Yıllık Edisyon“, Münih
1985-1988	Çeşitli sergiler, Herrsching-Ammersee
1986	Lothringerstr. „Münih Atölyelerinden Uluslararası Sanat“ Mönchengladbach, Galeri Strunk-Hilgers, Münih
1988	Sanat ve El Sanatları Müzesi, „Altının Mitolojisi“, Hamburg
1989	Galeri Pels – Leusden; Villa Griesbach, „Altının Mitolojisi“,Berlin; Münih Şehir Müzesi Üblacker – Häusl, Münih; Vakko Sanat Galerisi, İzmir; Vakko Sanat Galerisi - İstanbul Sanat Festivali, İstanbul; Vakko Sanat Galerisi,

Ankara; Şehir Müzesi „Altının Mitolojisi“, Düsseldorf; Deutsches Goldschmiede Haus “Altının Mitolojisi“,Hanau; Ulusal Müze Gottorf Şatosu „Altının Mitolojisi“, Schleswig; Galeri Beytem „ Modern Türk Sanatı Retrospektifi“, İstanbul

1990 Galeri Beytem, „Eros ve Afrodit“, İstanbul; Gasteig Kültür Merkezi „Objeler“, Münih; Devlet Güzel Sanatlar Müzesi

1991 Plastik Sanatlar Derneği, St. Anna Kilisesi, Performans “Lean“, Passau; Galeri Exclusive, İstanbul

1992 Devlet Resim Heykel Müzesi, Ankara

1993 Starnberg Kaymakamlık Sanat Galerisi, „10 Uluslarası Sanatçı“ (3 Yıllık Gezici Sergi); Kültür Dairesi Goethe Galerisi , Proje Sergisi “Nuh`un 1993 Gemisi“, Münih; Galeri Strunk - Hilgers „Objeler“,Mönchengladbach

1994 ELELE Kültür Merkezi, Sergi ve Konferans; “Nuh´un Gemisi Kutsal Kalıntıları“, Paris; Galeri Strunk-Hilgers, „Nuh´un 93 Gemisi Kutsal Kalıntıları“, Mönchengladbach; Galeri Netolitzky von Brand, “Nuh´un 1993 Gemisi Kutsal Kalıntıları “, Münih; Galeri Kröner, Nuh´un 1993 Gemisi, (Halı Edisyonu), Münih; Türk Kültür Merkezi, “Nuh´un 1993 Gemisi Kutsal Kalıntıları “, Dortmund; Orangerie, “Nuh´un 1993 Gemisi Kutsal Kalıntıları “, Münih

1996 Aksanat Kültür Merkezi „Totem“, İstanbul

1997 Rotary Sanat Galerisi „Totem“, İzmir; Galeri Inge Baecker „Bizans´tan Günümüze“, Köln, „Art Cologne“ Uluslararası Sanat Fuarı, Galeri Inge Baecker, Köln;

1998 Galeri Claudia Brandt, Münih; Galeri Königstrasse, Dresden; Falez Sanat Galerisi, Antalya; Galeri Kröner, Geisenhausen; Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul; 21. Tasarım Fuarı Galeri Kröner, Münih

1999 Galeri Netolitzky von Brand, Münih; Galeri Kröner, Stephansbergham; Dolmabahçe Kültür Merkezi, Proje Sergisi, „Konstantinopolis´den İstanbul´a“,İstanbul

2000 Kültür Merkezi - Gasteig, Enstalasyon „Kazı“, Münih; Enstalasyon „Kazı“, Augsburg

2001 İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Sanat Galerisi; „Retrospektif“, Afrika Museum; Enstalasyon „Kazı“,Windach; İş Sanat Galerisi, „Güneşin Çocukları“, Ankara

2002 Kare Sanat Galerisi, „Güneşin Çocukları“, İstanbul; Çıragan Palas, „Bronz Çağı 2002“, İstanbul; Akbank Kültür Sanat Merkezi Beyoğlu 1.Vitrin Sergisi, „Güneşin Çocukları“, İstanbul

2003	Galeri Art GF, „Güneşin Çocukları“, İzmir; Galeri Leu /sürekli sergi, Münih
2004	Leverkusen Müzesi, „Türkiye-Yunanistan Çağdaş Sanat Sergisi“, Leverkusen; Aya İrini, „Türkiye-Yunanistan Çağdaş Sanat Sergisi“, İstanbul; Makedonya Modern Sanat Müzesi, „Türkiye-Yunanistan Çağdaş Sanat Sergisi“, Selanik
2005	İş Bankası Kybele Sanat Galerisi, „Hava, Su, Ateş ve Toprakla Geçen 35 Yıl“, İstanbul; Paris, Brüksel, “Heykel Sokağı” proje tanıtım sergileri, Berlin

PERFORMANS VE PROJELER

1983	-Moltkerei- ve Mönchengladbach Multimedia etkinliği, Köln
1985	Basel'den Düsseldorf'a ilk Gezgin Sergi: Rheingold – Treni; Alman Devlet Demiryollarında bir hafta süreli performans
1990	Galeri Beytem, Performans "Lean", İstanbul
1991	St.Anna Kilisesi, Performans "Lean", Passau; "Sanat ve Sınır Bölgesi " heykel sempozyumunda, Avusturya / Almanya; "Işık Köprüsü", dış mekan objesi - Land Art; Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Performans "Yağmur", İstanbul
1992	İstanbul Uluslararası Bienali, Feshane ve Gazhane, Performans “İstanbul Medeniyeti“; Ankara Kalesi, Performans "Anka Kuşu"; Rumeli Hisarı, Performans "Anka Kuşu", İstanbul; Performans "Anka Kuşu", Hollanda-Zwolle
1992 - 1993	„Nuh´un 1993 Gemisi“ Projesi
1993	Bir hafta süreli Performans "Nuh'un 1993 Gemisi", İstanbul Boğazı; "Nuh'un Gemisi Güneşi “ heykelinin dikilmesi, İstanbul Ahırkapı
1994	Orangerie, Performans "Anka Kuşu", Münih
1996	Gasteig Kültür Merkezi, Performans "Magna Mater", Münih
1999	Dolmabahçe Kültür Merkezi, Proje Sergisi „Konstantinopolis´den İstanbul´a“, İstanbul
2000	Münih Kültür Merkezi, Enstalasyon „Kazı“; Augsburg Şehir Meydanı, Enstalasyon „Kazı“
2001	Afrika Müzesi, Enstalasyon „Kazı“, Windach
2005	„Konstantinopolis’ten İstanbul’a“, Berlin, Paris, Brüksel

1951 yılında İstanbul Galata Mevlevihanesi’nde doğan Ender Güzey’in çocukluğu, Mevlevihane’nin bahçesinde eski mezar taşlarının ve ağaçların arasında fantastik düşler kurarak geçmiştir. Resme olan ilgisi ailesi tarafından desteklenen Güzey çocukluğunda resim dersleri alır, sürrealizm akımına, Max Ernst, Mac Zimmermann

gibi sürrealist sanatçılara olan hayranlığı dolayısıyla liseyi bitirince Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde Zimmermann'ın öğrencisi olmak hayaliyle 1969 yılında Almanya'ya gider. Sunduğu dosyası ile Akademi'ye kabul edilen Güzey hayalini kurduğu gibi Zimmermann'ın atölyesine girer.

Bu dönemde Akademi'de 1969 yılının öğrenci isyanları yaşanmakta ve Münih Avrupa'nın öncü sanat hareketlerine ev sahipliği yapmaktadır. Beklenmedik bir şekilde 19 yaşında kendini böylesine renkli ve sanatın sınırlarının zorlandığı bir ortamda bulan Güzey, burada görsel sanatların sadece resim demek olmadığını ve durağan olmaması gerektiğini öğrenir. Güzey Akademi'de dönemin ünlü isimleri olan Mac Zimmermann, Karl Fred Dahmen gibi sanatçılardan dersler alır, özgür bir sanat ortamında çok farklı sanat akımlarını bir arada izleme şansı bulur. Bu arada kendi sanatsal ifade yolunu arayışa girer, bu renkli ortamdaki bazı etkinliklere o da katılır (Güzey, 2005).

1971'de "Hair" müzikalinin orijinal kadrosu ABD'den gelip "Theater an der Brienerstrasse"'de ilk Avrupa galasına hazırlanırken, rejisör akademinin sürrealist atölyesinden Ender Güzey'i de çalıştıracağı ressamlar grubuna katar. O tuhaf öğrenci takımı "Hair" için bütün tiyatroyu boyar. Güzey de tiyatronun giriş kapısının çevresine mastürbasyon yapan zenci kadını çizer; seyirciler girişte artık o zencinin vajinasından içeri girerler. Başkaldırı, "Hair" müzikalinin atmosferi ve o sırada Münih'in underground galerilerinde performans yapmaya başlayan sanatçılar Güzey'in bakışını derinden etkilerler, delikanlının göğüs kafesi genişler. Münih'te mekan tutan o ektremistler, Güzey'in de dahil olduğu bir sonraki kuşağa yeni kapılar açarlar (Çolakoğlu, 2005: 2).

Ender Güzey sanat yaşamına yağlıboya resimler yaparak başlamıştır. Öğrencilik döneminde harçlığını çıkarmak için günde birkaç saat Münih Arkeoloji Enstitüsü'nde çalışan Güzey, burada arkeoloji biliminden çok etkilenmiş ve bu etki ilk dönem resimlerine arkeolojik kazılar, antik kentler ve antik dönem giysileri taşıyan figürler olarak yansımıştır. 1970'li yıllarda sanatçının yapıtlarına bakıldığında terk edilmiş eski şehirlerin, boş arazilerde dolaşan ruhani varlıkların, mekanlarda kazı yapan, ayakta duran heykelimsi gerçeküstü formların resmedildiği görülür. Sahneler sisli bir doğa ya da gökyüzü işlenerek doğaüstü fantastik bir kurgu oluştururlar. Yine bu dönemde sisli gökyüzünde sonsuzluk içindeymişçesine asılı gibi duran iskeleler, bu iskeleler üzerinde ruhani, şeffaf, bulutlar üzerinde duran figürler ya da sonsuzluğa

uzanan basamaklar resmeder sanatçı sıklıkla. *Kazı* (1972), *Sokak*, (1973), *Çıkış* (1973), *Basamaklar* (1974), *Bulutların Üzerinde* (1975), *Geleceğe Doğru* (1975), *Gerçeğin Köprüsü* (1976) sanatçının ilk dönem resimlerinden bazılarıdır.

Güzey'in 1973 yılında yaptığı *Çıkış* adlı resminde de bu özellikler görülür (Şekil 6.28). Kapalı bir mekan içinde yerde eski taş parçaları görülür, uzun beyaz elbiseli şeffaf bir figür ise bu mekan içinde ayakta durmaktadır. Resim bu dünya ile başka dünya arasında bir mekanı tasvir eder gibidir. Muhtemelen yine bir kazı alanı söz konusudur ve bu alan içindeki şeffaf figür geçmişte bu mekanda yaşanmışlıkları ya da doğaüstülüğü sembolize eder.

Bu dönem Ender Güzey sürrealistlere hayrandır, özellikle Max Ernst'in sanatçı kişiliği ve eserlerini hayranlıkla izlemiştir. Max Ernst'in, Güzey'in deyimiyle "kendini yeniden keşfetmesi, yeni teknikler, yeni kurgular, yeni temalar ile sanata bilimsel bir çalışma gibi yaklaşması" kendisine ilham vermiş ve sanatçıyı farklı malzeme ve teknikler kullanmaya ve kendini sürekli yenilemeye götürmüştür (Güzey, 2005).

1980'li yıllardan itibaren Güzey'in bu etkiler altında kalarak yeni arayışlar içine girdiği görülür; sanatçının resimlerine mitolojik demonların, yarı insan yarı hayvan yaratıkların girdiği, yağlıboya yanında *Gecenin İçinden* (1982), *Gün Başlarken* (1986), *Zeus* (1987) adlı resimlerinde olduğu gibi suluboya desenler de yaptığı izlenir.

Dara Çolakoğlu sanatçının resimlerinde kuş figürüne ağırlık vermesini şöyle açıklar: "1970'ler ve 1980'lerde kanvas ve boya döneminde aklını obsesif bir biçimde meşgul eden kuş ve insan figürleri ve onların doğal ortamları öne çıkar. Güzey o yıllarda kuşlara takılıdır, gördüğü her insanı hüzünlü kuş, sevinçli kuş, gamlı kuş, yenik kuş gibi kategoriler içerisinde algılar. Galata Mevlevihanesi'nde büyüdüğü sırada gerçekten uçtuğuna inanan bir çocuk için bütün bunlar hiç de aykırı değildir." (Çolakoğlu, 2005: 3)

Bir süre sonra bu konular Güzey'in sanatsal işlerinde üç boyutlu olarak belirmeye başlar. Sanatçı doğadan topladığı hazır ağaç kalıntıları ve kütüklerini kullanarak ilk objelerini oluşturmaya başlar, bunları at kılı, saman, püskül, kuş tüyü ve boya ile şekillendirir, bu kütükler üzerine primitif resimler çizerek tarih öncesi dönemlere ya

da doğaüstü güçlere göndermeler yapar. Bu dönem boğa, boynuz, totem, at, mitolojik yaratıklar sanatçının işlerinde severek kullandığı motiflerdir.

1987 yılına ait *At* isimli objesinde sanatçı doğadan elde ettiği bir ahşap malzemeye püsküller ekleyerek, bu ahşap parçasına at yorumunu getirir (Şekil 6.29). Böylece doğa Güzey'in işlerine sadece konu olarak değil, direkt malzeme olarak da girmeye başlamıştır. Bir anlamda Güzey doğayı yorumlamaya girişir, doğadan topladığı malzemelere birtakım eklemeler yaparak doğa ile birlik içinde yeni bir bakış ortaya koyar.

Kız (1984), *Gülümseyen* (1987), *Sonsuzluk* (1992), *Maske* (1993), *Koşan Totem* (1996), *Erkek Kuş* (2000) sanatçının obje çalışmalarından bazılarıdır.

1990'lı yıllardan itibaren sanatçının yeni arayışlar içinde olduğu, üç boyutlu objeleri, heykelleri yanı sıra enstalasyon, performans ve heykel projeleri yapmaya başladığı izlenir. Bu projelerinde de malzeme olarak doğayı kullandığı ve meditatif kurgunun devam ettiği görülür. Sanatçı performanslarında belirli bir kavramı ele alarak kurguyu tasarlar, performansta yer alacak objeleri kendisi oluşturur. Performanslarında müzik ve dansı da sıklıkla kullanan Güzey, bunu Akademi'de öğrenci olduğu dönemde tiyatro ile ilgilenmesine bağlar. O dönemde bir öğrenci tiyatro grupları olduğunu ve tiyatro, pantomim, sahne eğitimi aldıklarını belirten Güzey'in o yıllarda edindiği birikimleri kendisini performanslarında göstermektedir (Güzey, 2005).

1991 yılında *Işık Köprüsü* projesi, 1992'de *Anka Kuşu* performanslarını gerçekleştiren Güzey, 1993 yılında İstanbul Boğazı'nda *Nuh'un Gemisi* performansını düzenlemiştir (Şekil 6.30). Sanatçı performansında insanlığın doğayı hoyratça kullanmasına ve zarar vermesine tepkisini, tarihsel bir söylence olan "Nuh Tufanı" ile bağlantılı olarak ortaya koyar. Sanatı doğaya dikkat çekme aracı olarak kullanır. Güzey Kilyos'ta doğa kirliliği nedeniyle ölüp kıyıya vurmuş yunus balıkları görmüş ve insanoğlunun çevresini acımasızca tükettiğini göstermek için, bir zamanlar canlıları yok olmaktan kurtaran "Nuh'un Gemisi" efsanesini sembolik bir biçimde gerçekleştirmek istemiştir. Sanatçının sembolik objeleriyle donattığı bir Karadeniz mavnası, Ney Müzik-Bulutu eşliğinde Sarıyer'den yola çıkarak Bebek, Ortaköy, Beşiktaş, Üsküdar, Dolmabahçe gibi birçok yere uğrar, Boğaz'dan Haliç'e ulaşır. Bu şekilde başlayan hafta dans, tiyatro ve müzik gibi çeşitli etkinliklerle sürer.

Son gece kağıttan, üzerlerinde performans seyircilerinin konuyla ilgili yazdıkları mesajların yer aldığı ateşli sıcak hava balonları "Nuh'un 1993 Gemisi"nden göğe yükselirken, kıyıdaki senfoni orkestrası Verdi'nin Requemi'ni çalar. Müziğin sonuna doğru bir çok beyaz güvercin uçurulur. Gece yarısı ise Nuh'un 1993 Gemisi alevlenir. Doğu ve Batı sentezini içeren bu performans, Nuh'un Gemisi'nin yanmasıyla doğaya karşı sorumluluk duyulması ve vakit kaybetmeden önlemler alınması gerektiğini, aksi takdirde Nuh'un Gemisi'nin insanlığı kurtaramayacağını sembolize eder.

Güzey'in sanatında tek tek güzel nesneleri araştırıp bulmak değil, sıradan olanın içerdiği anlamı çözmekten yana bir tavır izlenmektedir. Sanatçının işlerinde tarih, doğa ve mistisizm başlıca rolü üstlenmektedir. Bu roller bir yandan evrensel oluşumlara dayanırken, diğer yandan Anadolu tarihi ve kültürleri Güzey'in işlerinde kendini ağırlıklı olarak hissettirir, Anadolu'nun tarih öncesi dönemlerinden Antik Çağ'a ve oradan bugüne uzanan çeşitli zamanlarına ait ögeler veya mitolojiler, inançlar, ritüeller yer yer çıkar izleyicinin karşısına sanatçının işlerinde.

> «İnsan ülkesinden uzak kaldığı zaman ülkesini daha iyi tanıma şansına sahip oluyor. O mesafe, başka bir bakış açısı, onu size daha net gösteriyor. Yani o kadar şanslı bir ülkeyiz ki bu beni çok etkiledi, hem doğum yeri olarak hem de toprağı çok etkiledi. Bir kere İstanbul katman katman medeniyetler dolu ve katman katman çeşitli kültürler dolu. Ben bunu çocukluğumda yaşadım, ailemizde bir akşam yemeğinde altı yedi lisan bir arada konuşulabiliyordu, beni her zaman şaşırtmıştır. Aynı şeyleri gidin Anadolu'da göreceksiniz, biraz kazın bir kat medeniyet, biraz daha kazın bir kat daha medeniyet, artık toprak altı değil toprak üstünde görürüz Anadolu'da. Medeniyetlere bu kadar yakın olmak, kültürleri hissedebilecek toprağı teneffüs etmek tabii ki insanın yapıtlarına da yansıyor.« (Güzey, 2005)

Doğanın dört ana maddesi olan su, ateş, hava ve toprak Güzey'in ana malzemeleridir. Dönem dönem kullandığı tekniklerde bu malzemenin biri veya birkaçını çeşitli şekillerde kullanır sanatçı. Toprağı, kumu performanslarında akıtarak kullandığı gibi tuval yüzeylerinde de kullandığı görülür. Su yeri gelir tuvallerinde sisler içinde bir göl olur, yeri gelir yüzen Nuh'un Gemisi'ni taşıyan deniz olur. Ateş sıklıkla performanslarında kullandığı bir elemandır, ateşe verir objelerini, meşaleler taşınır ya da ateşten çemberler etrafında dans edilir performanslarında. Hava ise Güzey'in ilk tuvallerinden bugünkü işlerine değin göksel bir ifade tarzı, sonsuz bir boşluk olarak sürekli yer almış, sanatçı işlerindeki meditatif etkiyi özellikle hava ile sağlamıştır.

Erkek Kuş (2000), *Balık Fosil* (2003), *Boğa Adam* (2003), *Boğa Kayık* (2003), *Yaprak Fosil* (2003) gibi son yıllardaki çalışmalarında Güzey, tuval üzerine yaydığı kum ile bir yandan tuvali üç boyutlu bir malzemeymiş gibi bir algıya çevirir, diğer yandan o yüzey üzerinde yine sonsuzluk hissi ile bir kayık yüzdürür ya da bir yaprak fosili veya bir tarih öncesi mağara resmi izlenimi veren kırmızı rengi ile boğa resmi çizer. Güzey'in gerek resimleri gerek objeleri gerekse performansları, ilk çalışmalarından bugüne değin izleyiciyi çok eski dönemlere, farklı kültürlere götürmekten, doğaüstü bir kurguya dahil etmekten vazgeçmez.

Özsezgin'in de belirttiği gibi, "Güzey tuval üzeri yağlıboya resimlerinde işlediği fantastik ve doğaötesi konularıyla girmiştir etkin sanat yaşamına. Kendi adlandırmasıyla "Ufkun Ötesi" genel başlığı altında da toplanabilir bu çalışmaları. Bugünlerde Güzey'in adı geçtiğinde bu tür işlerinin akla gelmesi halı, seramik, ağaç, bronz, pleksiglas gibi farklı malzemelerle figür, max, totem gibi kurgusal nitelikli bu işler yoluyla kendine özgü ve özgün bir ifade biçimi yakalamakta tutarlı davranmış olmasındandır (Özsezgin, 2005: 20).

1992 yılından itibaren hem İstanbul hem de Münih'teki atölyelerinde çalışmalarını sürdüren Güzey, 2003 yılında otuz dört yıllık Almanya yaşamı sonrası İstanbul'a geri dönmüştür ve çalışmalarına buradaki atölyesinde devam etmektedir. Sanatçının Almanya'daki sergileri ise çalıştığı galeriler aracılığıyla belirli aralıklarla devam etmektedir.



Şekil 6.28



Şekil 6.29



Şekil 6.30

6.11. AZADE KÖKER

Berlin'de yaşıyor.

1949	İstanbul'da doğdu.

EĞİTİM

1968-1972	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü, Sadi Diren atölyesi
1973-1976	Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik ve Endüstri Tasarımı Bölümü (Kültür Bakanlığı bursu ile)
1976-1979	Berlin Güzel Sanatlar Akademisi (HdK Berlin), Heykel Bölümü, Lothar Fischer atölyesi
1979	"Meisterschüler" ünvanı

ÇALIŞMA

1978-	Berlin'de serbest sanatçı
1985	Berlin Kültürel İşler Senatörlüğü çalışma bursu
1993-1994	A.B.D.'de J. M. Kohler Co. çalışma bursu
1994	Japonya Kyoto Seika Üniversitesi'nde heykel workshopu yönetimi
1992-1993	HdK Berlin'de öğretim üyeliği
1994	Salzburg Yaz Akademisi'nde öğretim üyeliği
1994-1995	Bremen Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir profesörlük
1995-2003	Halle, Burg Giebichenstein Sanat ve Tasarım Akademisi'nde profesörlük
2003-	Braunschweig Teknik Üniversitesi, Temel Form Enstitüsü'nde müdürlük ve profesörlük

KİŞİSEL SERGİLER

1980	Hannover, Düsseldorf ve Stuttgart
1984	"Skulpturen und Bilder", Kunstamt Kreuzberg, Berlin
1985	Galerie am Tiergarten, Hannover; Galerie Linneborn, Bonn
1985	Galerie Schneider, Freiburg; Fischerplatz-Galerie, Ulm
1990	Emschertal-Museum, Herne
1990/91	"Erde und Stein", Georg-Kolbe-Museum, Berlin
1991	Resim Heykel Müzesi, Ankara
1992	AtaTürk Kültür Merkezi, İstanbul
1995	Kunstverein Lüneburg
1995	"Installation", Schloß Wolfsburg; Torhaus Galerie, Braunschweig

1996 “Ungleichungen”, Installationen in der Mathematischen Bibliothek der TU Berlin

1998 “Symphonie für Blasinstrumente”, Otto-Galerie, München; “Installationnen, Intensitäten, Kulturausflüge”, Kunstverein Darmstadt

1999 “Im Zeichen des Kreuzes”, Installation, Kapelle Weitendorf

2000 “Special Reports”, Constanze-Pressehaus, Berlin

2001 “Transparenz des Gartens”, Bielefelder Kunstverein; “Transparency”, Galeri Apel, İstanbul

2002 “Body Press”, Kunstraum, Drochtersen-Hüll

2004 “Azade Köker: Transparenz der Abwesenheit“, Otto Galerie, Münih

GRUP SERGİLERİ (SEÇME)

1982 “Kunstquartier, Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler (IBK)”, Berlin; Porträts, Bilder, Künstler, Galerie Oberlicht, Berlin

1983 “Tonplastiken”, Berlin; Große Kunstausstellung München; Spekulum-Frauenkünste, (gezici sergi) Senator für Wissenschaft und Kunst Bremen, Weserburg, Bremen

1984 “Berliner Künstlerinnen in Zürich”, Kunsthalle

1985 Skulptur der Gegenwart, 5. Bremer Freiskulpturen-Ausstellung, Wallanlagen; Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst, Bremen; “Dinge des Menschen”, Städtische Kunsthalle Recklinghausen; 15. Göttinger Kunstmarkt; “22 Berliner Realisten”, Osnabrück

1986 “Skulpturen im Berggarten”, Hannover; “Das andere Land”, Berlin, Bochum, Frankfurt, München, Stuttgart, Hannover, Ludwigshafen,Bremen, Hamburg, Düsseldorf, Brüssel; Große Kunstausstellung, Düsseldorf

1987 Darmstädter Kunst-Secession; “Türkische Künstler in Berlin”, Akademie der Künste, Berlin; “Das Verborgene Museum”, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen; Galerie Messer-Ladwig, Berlin

1988 Berlin-Odense-Danimarka; “Skulptur in Berlin 1968-1988”, Zehn Jahre Künstlerförderung des Senats, Ankäufe im Besitz der Berlinischen Galerie, Georg-Kolbe-Museum; Große Kunstausstellung, Düsseldorf

1989 Freie Skulpturenausstellung, Bielefeld; Internationale Biennale, İstanbul

1990 Berliner Bildhauerinnen, Seligenstadt

1991 “Zeichen und Figur. Bildhauerzeichnung heute”, Saalbau-Galerie, Darmstadt

1992	Ausstellung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin) in Phoenix/Arizona, ABD; 3. Mai Salon, Berlinische Galerie, Berlin; Kunst und Norm, Berlin
1994	Art Container, Suju Sumi Kankio Center, Meiho, Japan
1994	Installationen (innen und außen), Glindower Ziegelei ConCultura, Berlin; Darmstädter Sezession; "4 Orte 4 Räume", Schirm Installation, Berlin, Weißensee
1996	"Das Gespräch", Landesmuseum Volk und Wirtschaft, Düsseldorf; 10 Bildhauer aus Berlin, Skulpturengarten, Lehnin
1997	Quadratur III, Haus am Kleistpark, Berlin; Robinson hat Sontag, Außeninstallationen, Lehnin
1997-1998	"Kunst als Reisegepäck", internationales Hochschulprojekt, Halle, Berlin, Madrid, Salamanca
1999	"Kunst als (Im)Mobilie-(Im)Mobililie als Kunst", Halle
2000	Berlinska Dialoger, Arch Galerie & Kalmar Kunstmuseum, İsveç; "Körper/Ego, Leib/Gedächtnis, Objekt/Subjekt", İstanbul, Ankara; Concerns Exhibition Between Earth and Heaven Museum of Modern Art, Oostende, Belçika
1998	Symphonie für Blasinstrumente, Otto-Galerie, Münih; "Installationnen, Intensitäten, Kulturausflüge", Kunstverein Darmstadt
1999	"Im Zeichen des Kreuzes", Installation, Kapelle Weitendorf
2000	"Special Reports", Constanze-Pressehaus, Berlin; "Earth and Heaven New Classical movements in the Art of Today", Museum of Modern Art, Ostende, Belçika; "hin und zurück", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; "Alte Paare neue Paare", Kunstmuseum Kloster; "Unser Lieben Frauen", Magdeburg
2001	"Between Earth and Heaven", Museum of Modern Art, Oostende, Belçika; "Die zweite Haut", Meran; "Reservoir-Aerotektura", Berlin
2002	"Zweite Haut", Museum Bellerive, Zürih; "Transportale", Berlin; "Bodies of Substance", Talbot Rice Gallery, Edinburgh
2003	„Beaufort": Triennale, Belçika
2004	„Goetzen-Ich und die Anderen", Frankfurt/Oder, Slubice
2006	„Bellek ve Ölçek", İstanbul Modern, İstanbul; „Sechs aus Europa", Sonoma Valley Museum of Art, ABD

İstanbul'da doğan Azade Köker sanat eğitimine İDGSA Seramik Bölümü Sadi Diren atölyesinde başlamıştır. Köker 1972-1978 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nın yurt

dışı bursunu kazanarak Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde önce seramik ve endüstri tasarımı, ardından heykel eğitimi alır. Sonrasında İstanbul'a dönen sanatçı İDGSA'da asistanlık sınavına girer, fakat kazanamaz. Akademi'nin erkeklerin iktidarında olduğunu ve kadınların bu kurumda yer edinmesinin çok zor olduğunu fark eden Köker, 1978 yılında serbest sanatçı olarak çalışma kararıyla bugüne dek yaşamını sürdüreceği Berlin'e döner.

Berlin'de Lothar Fischer atölyesindeki eğitimi sırasında kili (terrakota) keşfeden Köker, zaman içinde seramikten uzaklaşarak tamamen kille çalışmaya başlamış, çok sayıda büyük boyutlu kil heykeller gerçekleştirmiştir.

Azade Köker'in ilk dönem heykellerinden başlayarak işlerinin ana konusunu kadın oluşturur. Sanatçı gerek Türkiye gerekse Almanya'da kendi yaşadığı tecrübelerden ve gözlemlerinden yola çıkarak kadının toplumsal konumunu inceler. Her iki toplumda da kendisine biçilen roller ile 'kadın' olarak formlaştırılan, etkinlik alanı sınırlanan ve pasif bir konuma çekilen kadınların durumunu sorgular heykelleri yoluyla.

Köker 1970'lerin sonunda çevresinde gördüğü başı örtülü işçilerden -Türk ya da kırsal kesimden gelen Alman kadınlar- yola çıkarak *Örtülü Kadın I* (1979) (Şekil A.29), *Örtülü Kadın II* (1984), *Örtülü Kadın III* (1984) heykellerini yapmıştır. Bu heykeller başları örtülü, vücutları çıplak tasvir edilerek kendilerine toplum tarafından dayatılan kapalılığa, çıplaklık ile de bu durumdan özgürleşmelerine gönderme yapılmıştır. 1980'lerin başında Köker bütünüyle kadın temasına yönelmiş, *Yatan* (1979) (Şekil A.30), *Oturan* (1981), *Oturan Kadın* (1983) heykellerindeki gibi kadını yatar, oturur, bekler durumda betimleyen heykeller yapmış, özgün üslubunu geliştirerek *Büyük Baş* (1986), *Küpeli Kadın Torsosu* (1986) gibi heykellerinde kadını kulağında küpesi, elinde telefonu ya da ayaklarında çizmesiyle çağdaş yaşam biçimine uygun, aynı zamanda bir tarih öncesi tanrıçasının anıtsallığı içinde tasvir etmiştir.

Köker heykellerinde konu edindiği kadınların sadece Türkiye'den gelen kadınları temsil etmediğini, her iki toplumdaki kadınları da gözlemleyerek tespitlerini heykellerine aktardığını belirtir:

> „Benim heykellerimde sıklıkla ortaya koyduğum kapalılık, bu bakış, iki kültürde de var. Türk toplumunun kapalılık konseptinde insanlar izole olmuyor, yoğun olarak bir araya geliyor. Yaşamak için belirli tarzda davranılması gerekiyor, sonrasında topluma aitsin ve yalnız

> değilsin. Kapalılığın diğer bir biçimi Almanya'da var. Bu, insanlara bireysellik, küçük özgürlükler, ama aynı zamanda yalnızlık ve ben merkezcil davranışlar da veriyor. Gazetelerde sıklıkla şunu okumak tesadüf değil: "Üç yaşındayım, iyi bir büyük anne arıyorum" ya da "kim beni doğum günümde aramak ister ?" Sorun sadece bu iki kapalılığın nasıl çözülebileceği." (Münzberg, 1981)

Sanatçının 1984 yılında yaptığı *Büyük Oturan* adlı heykelinde, iki kolunu geriye yaslayarak oturmakta olan bir kadın figürü görülür (Şekil 6.31). Kadının vücudu oldukça hacimlidir, kaba bir kütle halinde ve geometrik basamaklar şeklinde biçimlendirilmiştir. Bu kaba kütle üzerinde küçük elbise düğmeleri ve yer yer ince elbise kıvrımları işlenerek bir kontrast oluşturulmuştur. Baş da aynı şekilde kesik bir kütlevi parça olarak bedene oturtulmuş, yüz arkaik heykeller benzeri işlenmiş, özellikle gözler dikkat çekici irilikte biçimlendirilmiştir. Söz konusu kadın, bütün kütleselliği ve anıtsallığı ile ama aynı zamanda hareketsiz ve pasif olarak bir bekleme halinde betimlenmiştir. Bütün kuvvetli varlığı ve becerisine karşın toplum onu dışarıda bırakmış ve yapabileceklerini yok sayarak onu kenarda, aktif, katılımcı değil pasif ve bekleyen durumuna oturtmuştur.

Köker'in bu dönem heykellerinde Antik Çağ kültürleri ve özellikle arkaik Yunan heykel sanatı özellikleri net olarak hissedilir. Arkaik Yunan heykellerinin hareketsiz kütlevi biçimleri ve statik duruşları, sanatçının işlerinde de form olarak izlenir. *Yaşam ve Ölüm* adlı heykeli ise Mısır heykel sembolizmi ve fayans tekniği ile yakınlık gösterir. Köker bir yandan geçmiş kültürleri de inceleyerek heykel sanatının tarihsel gelişimi içindeki formlardan alıntı yapmış, kültür tarihine bir bağlantı yaratmış, diğer yandan güncel toplumsal bir sorunsalı tartışmaya açmıştır yapıtlarında.

Nungesser'in aktardığı gibi, bulunduğu toplumu dikkatle gözlemleyen ve sanat yoluyla kendi bakış açısını yansıtan bir sanatçı olarak Köker, Almanya'daki Türk göçmenleri ve onların bu toplum içindeki durumlarına da uzak kalmamıştır. *Akar Bant* (1987) (Şekil A.35), *Tıbbi Muayene* (1987) (Şekil A.37) gibi heykellerinde Almanya'ya çalışmaya gelen kadın işçiler temsil edilir. *Yaşam ve Ölüm* (1987) heykeli varoluşcu durumları tespit eder, büyük turkuaz renkli, üzerine cila çekilmiş bir balık heykeli, bir karyola üzerinde tabuta koyulmuş gibi yatar. Balık ve yatağın formal titizliği etkileyicidir. Balığın yaşam koşulları elinden alınmıştır, kuru bir yerde yatar, görünüş olarak ölmüş gibidir, donmuştur. Alışık olduğu çevreden koparılan insan, yabancı bu ortamda ağırlığını kaybetmiş gibi hareket eder. Mısır

mezar odalarındaki balık sembolleri düşünüldüğünde, orada balık ölümü temsil eder, böylece bilinir ki yeni bir yaşam söz konusudur. Balık sadece geçiş evresidir. Parlayan derisi altında yeni varlık gelişmektedir.“ (Nungesser,1987: 20) Bu sembolik öğelerle göç edenlerin durumlarını farklı bir bakış açısı ile ele almaktadır sanatçı.

Köker’in konularına bağlı olarak belirli sembolleri işlerinde sık sık olarak kullandığı görülür. *Taht* adlı işinde erkek iktidarı ve iktidar için yapılan mücadeleyi vurgulayan sanatçı, *Erkek Torsosu, Sıkı Kemer, Deri Ceket* gibi heykellerinde erkeklik kültünü sorgular (Şekil 6.32). Bu konu ile alakalı olarak sıklıkla üniforma, madalya, kemer gibi öğeleri kullanır. Köker’in heykelleri sadece Türk kadını ya da Türk erkeğini ele almaz, ulusal farkların ötesinde endüstri toplumundan tecrübeler ağırlık kazanır. Endüstri toplumunda göçmenlerin uyum problemleri yanı sıra Alman faşizmi ya da askeri güçler üzerine de tepki verir sanatçı, böylece genel olarak erkeklik kültünün ortak problemlerini ortaya koyar.

1980’li yıllarda Azade Köker’in Berlin’deki sanat etkinliklerinin artarak devam ettiği ve düzenlediği çok sayıda sergisinin yanında heykel sempozyumlarına katıldığı ve açık alanlarda heykellerinin yer almaya başladığı izlenir. 1983-1985 yıllarında Kreuzberg’de “Cuvrybrunnen” sempozyumunda diğer sanatçılarla bir çeşme kompleksi gerçekleştiren sanatçı, 1987 yılında yine Kreuzberg’de katıldığı “İnsan Manzaraları” adlı heykel sempozyumunda, beton, bronz ve seramikten yaptığı beş sembolik kadın formunu alana yerleştirmiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde Köker’in ele aldığı konuların çeşitlendiği ve farklı ifade yolları geliştirdiği görülür. Bu dönemde mekana ve mekanın tarihsel, kültürel ve çevresel koşullarına göre kavramsal nitelikli yerleştirmeleri öne çıkar sanatçının. Kentsel mekan, tarih ve toplum ilişkilerini incelediği bu dönemde, Köker 1993 yılında Doğu Berlin işçileri için, Berlin duvarının yıkılmasının ardından ortaya çıkan şiddetli işsizliği konu alan bir enstalasyon yapar ve eski Doğu Alman kentlerinden Lehnin’de sergiler. 1995 yılında Hitler’in Wolswagen otomobil fabrikasını kurduğu Wolfs kentinde, Almanya’nın yakın tarihini ele alan bir yerleştirme gerçekleştiren Köker, burada İkinci Dünya Savaşı sırasında işçi olarak çalıştırılan Yahudi esirlerin kıyafetlerini içleri boş heykellere dönüştürür, bu yolla bedenselliği ve ölümü sorgular. 1998 yılında tarihi mekanları ulus bağlamından kurtarmak amacıyla tekerlekli peri bacaları heykellerini gerçekleştirir. Kapadokya’dan esinlenen

heykeller, Amerika ve Avrupa'nın birçok merkezinde sergilenir. Bu projesiyle birlikte fotoğraf ve video, enstalasyonlarının ana malzemeleri arasına katılır.

1990'lı yılların sonundan itibaren sanatçının daha önceki kadın heykellerinin şeffaf bedenlere dönüştüğü ve heykellerinde daha soyut bir ifade belirmeye başladığı izlenir. Bundan sonra Köker'in ağırlıklı sorgulama konusu beden ve bedendeki dönüşümler olacaktır.

Sanatçının 1999 yılında İstanbul'da Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği "İleri ve Geri" adlı sergisinde yer alan "Şeffaf Sınırlar" dizisinde Köker, bedenin değiştirilmesi, kuklalaştırılması süreçlerini ele alır; yerleştirmesinde medya yoluyla talep edilen bir obje olarak üretilen 'ideal kadın tipi' klişesi ve dişi güzelliğine dair sorgulamaları ön plana çıkarır. Giysiler içinde beden kesitleri, kadın ve çocuk arasında bir varlık olarak sunulan figürler, kukla benzeri bir talep modeli oluştururlar.

Beden ve bedeni oluşturan toplumsal ve varoluşçu kodlar üzerine düşünen Köker, her yerde dolanan ve aslında hiçbir yere ait olmayan bir kabuk olarak bedenin varlığını sorgulayan nesne ve yerleştirmeler gerçekleştirir. İnşa edilen, dönüştürülen ve sürekli olarak öykünülen bir beden sorunsalının bugünün görsel dünyasındaki yerini bulmaya çalışır.

Sanatçı oluşturduğu yeni tekniğinde ağırlıklı olarak PVC malzeme ve el işi kağıtlar kullanarak şeffaf bedenlerini yaratır, kadınlara ait elbise, ayakkabı gibi objeleri de forma dönüştürür. "Body Press" adlı sergisinde olduğu gibi oluşturduğu şeffaf kalıplar içindeki bedenlerini sergi mekanında yan yana asarak yoğun bir görüntü sağlayan sanatçı, bu sergilemelerinde ışığa da özel önem verir, şeffaflığın etkisini ışık ile kuvvetlendirir, değişen ışık durumları ile heykellerin formları da farklı görünümler sergiler (Şekil 6.33).

Evrim Altuğ sanatçının 2001 yılında İstanbul'da açılan "Transparency" sergisini şu şekilde yorumlar: "Köker tüketilerek unutulan bedenlerimize saygı duruşunda bulunuyor, 'şeffaf benliğin' ve içi boş(altılmış) bedenlerinin hafifliğini, geçiciliğini gündeme getiriyor. Köker'in sergisi her şeyden evvel mekana bir yavaşlık ve sessizlik sızdırıyor. Sergisini beden resimleri eşliğindeki büyük boy fotoğraflarla da harmanlayan sanatçının dünyası, insana detaylarla dolu dev bir arşivin sessizliği ve hissizliğini hatırlatıyor. Spotlarla aydınlatılıp kaideler üzerinde salınan 'torso'lar,

tepelerinde Antik Yunan resimleriyle zeminin birkaç santim üzerindeki küpler ve 'bir PVC ormanında' oynaşan başsız, elsiz, ayaksız vücut kalıpları.

Hemen hepsi taşıdığı 'Fragile' (Kırılır) ibaresiyle aynı yönü gösteriyor: Bugünün 'reel' gerçekliği ve her türlü 'sanal' görüntünün 'hiper-enflasyonu' arasında sıkışmış, o patlamaya hazır yönsüzlük durumunu. Köker işlediği 'beden felsefesi' kavramına da şöyle açıklık getiriyor: "Bu olgu Avrupa'da da çok yeni. Üniversitelerde bu konuda kürsü açılıyor. Bunun bir nedeni dijital devrimle birlikte beden sorununun incelenmesi. Sanal iletişim yolları insanlara bedene bağımlı olmadan iletişim kurma olasılığı sağlıyor[63]."

Köker son yıllarda özellikle kentsel mekan ve bu mekanın geçirdiği değişimleri sıklıkla işlerinde konu almıştır. Sanatçı mekan ve mekanın anlamını sanatsal eleştirel bir tavırla ele alır, bu konuda bilinç geliştirmeye girişir.

2003 yılında gerçekleştirdiği "Transportale.Vital.Public.Space" adlı mekan enstalasyonunda Köker, kent kültürünün bir parçası olan küçük dükkanların ve dinlenme yerlerinin (gaststätten) 1980'li yıllardan itibaren giderek yok olmasına, onların yerine ofis binaları, alışveriş merkezleri ve kişiliksiz dükkanların kurulmasına bir eleştiri getirmek ister. Bu yok olma olayı, yıkım ve huzursuzluğa, aynı zamanda kimliklerin çözülmesine yol açmaktadır. Güvenilen çevrede gerçek mekanın kaybolması ile insanın yaşam kalitesini, düşünme ve eylem platformunu kaybetmesi önemsiz görünmektedir. Sanatçı bu konuya dikkat çekmek amacıyla projesine davet ettiği on beş sanatçı ile birlikte, Berlin demiryolu 2 numaralı hat (S-Bahn Linie 2) boyunca tren vagonlarına, seçilen bazı dükkanların isim, logo ve fotoğraflarından oluşan grafik çizimli bayraklar yerleştirir. Bu hat aynı zamanda Berlin'in tarihsel ve yeni mekanlarını endüstriyel bölgelerine, kırsal banliyölerini kuzey ve güneye bağlayan bir hattır. Bazen eski Doğu ve Batı sınırını geçer. Proje kapsamında sanatçı her durağa, İstanbul'dan bildiği külahlarda dondurma servis edilen birer dondurma standı da kurmuştur. Bu enstalasyon bir yandan trende bayram havası yaratırken, bir yandan da bu dükkanların bulunduğu çevrede oturanlar için bir kimlik nesnesi, yabancılar için ise bir yanılsama oluşturur.

Köker 1974 yılı Perugia Uluslararası Seramik Sergisi Altın Madalya Ödülü, 1979 yılı İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Birincilik Ödülü, 1984 yılı

[63] Evrim Altuğ, Bedenlere Saygı Duruşu, Radikal, 26 Kasım 2001.

Bundesgartenschau Berlin Yarışması Birincilik Ödülü, 1985 yılı Darmstadt Kenti Sanat Ödülü, 1986 yılı Alman Plastik Sanatlar Sanat Eleştirmenleri Ödülü, 1988 yılı Büyük Düsseldorf Sanat Ödülü, 1991 yılı Ankara Yılın Sanatçısı Ödülü, 1992 yılı Ankara Heykel Sanat Ödülü sahibidir.

Halen Berlin'de yaşayan ve çalışmalarını burada sürdüren Azade Köker, Alman sanat ortamı içinde önemli yer edinmiş sanatçılardan birisidir. Köker sanatsal çalışmalarının yanı sıra 1992 yılından beri Berlin, Bremen, Halle'de sanat akademilerinde eğitimci olarak da çalışmıştır, halen profesör olarak Braunschweig Teknik Üniversitesi'nde ders vermektedir.



Şekil 6.31



Şekil 6.32



Şekil 6.33

6.12.ANNY ÖZTÜRK

Frankfurt'ta yaşıyor.

1970 İstanbul'da doğdu.

EĞİTİM

1995-2001 Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Städelschule), Christa Näher atölyesi

2001 "Meisterschülerin" ünvanı, Christa Näher atölyesi

ÇALIŞMA

2001- Serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1996 „42“, Arosa 2000, Frankfurt

1999 „19“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt (Jochen Flinzer ile)

2000 „Evelyn“, 1822-Forum, Frankfurt; „Familienalbum“, Deutsches Jugendinstitut, Münih

2002 „Birds“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt; „Anny und Sibel Öztürk“, Kunsthalle Darmstadt; „Superheroes-Fastrackman“, Galerie Vera Gliem, Köln

2003 “Studio”, dontmiss, Frankfurt; “Take me where I want to be…”, Galerist, İstanbul; “Stars & Stripes-no games, just sport", Bonner Kunstverein, Bonn; „Just can`t get enough“ ,Art in Chains, Köln mit Scott Redford (Ed.); „Freestyle“,Förderkoje auf der Art Cologne (Galerie Vera Gliem)

2004 One Gleam or the Other, Galerie Vera Gliem, Köln

2005 „Lido“, Kunsthalle Düsseldorf; „HAFENKÜCHE“, Offenbach, Hafen 2 a

2006 „Ring Ring Ring“, Offenbach

2007 „Mehr Licht!“, Rond-Point Schuman, Brüksel; „Wo ist Zuhause ? No.4-Anny und Sibel Öztürk“, Museum am Ostwall, Dortmund

GRUP SERGİLERİ

1997 "Badewannenshow“, Frankfurt a.M.

1998 "Stuttgart, 17.7.1956-Salem (Wis.)/USA, 3.3.1977", Portikus, Frankfurt a.M.; "Elegant Underground 1“, M. Barrax, Frankfurt a.M.

1999 "Elegant Underground 2", Ausstellungshalle der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a.M.; "Hitchcock", Kunsthalle Tirol

2000 "Man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren", Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; „…hier auch“, BQ, Köln; "Elegant Underground 3", Ausstellungshalle der Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt a.M.; ""I love you too, but"", Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; „Wagenburg“, Automechanika Messe Frankfurt; „Dynamo.Eintracht“, ak Galerie, Frankfurt; „Dynamo.Eintracht“, Oktagon-HfBK, Dresden; „Preisträgerinnen des Frankfurter Vereins für Künstlerhilfe e. V.“, Ausstellungshalle 1A, Frankfurt; „Surrender“, aeroplastics and damastic, Brüksel

2001 „Nachgesang. Das Malwerk und das Schöne-Assemblage“, Klasse Christa Näher, Kunstverein Frankfurt ; „Germania“, Palazzo delle Papesse, Siena (I); „Blondies and Brownies“, Aktionsforum Praterinsel, München; „Rundgang VII-German Leitkultur“, Kunsthalle Fridericianum, Kassel; "Heimaten", Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; „Strange Attitudes“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt; „Vasistas“, Teknik Üniversitesi/im Rahmen der Biennale İstanbul

2002 „Get Out!“, Galeria Arsenal, Bialystock (PL); „Kunst macht Schule“, Saarlandmuseum, Saarbrücken; „Kunst macht Schule 2“, Saarlandmuseum, Saarbrücken; „Intermedium 2-Multible Choises“, ZKM, Karlsruhe; "Touristische Blicke", Kunstverein Wolfsburg; „Die Preisträgerinnen des 4. SCA-Art 2002“, SCA, Viyana; „Selbstbildnisse“, Kallmann-Museum Ismaning, München; „Kunst und Technik“, Mannheimer Kunstverein

2003 „Elegant.Underground.4/ İstanbul“, Dirimart, İstanbul; „Frauen im Orient-Frauen im Okzident“, Prinz Max Palais, Karlsruhe; „Identität Schreiben “, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; „Frauen im Orient-Frauen im Okzident“, Frauenmuseum Bonn; „Glück", Luitpold Lounge, Münih

2004 „Emporter des femmes à paris“,, Goethe Institut Athen und Frankensteinerhof, Frankfurt; «Debut», C(A)F, Frankfurt; «Glück», ACC Galerie, Weimar; „Call me İstanbul ist mein Name", ZKM, Karlsruhe; „ Brothers & Sisters & Birds", Badischer Kunstverein, Karlsruhe; „Elegant.Underground.5“, Frankensteinerhof, Frankfurt; „ID Troubles-Shake", Halle für Kunst, Lüneburg; Cetinje Biennale „Love it or Leave it”, Cetinje, Karadağ; „Was ist Deutsch? Ich geriet vor dieser Frage in immer grössere Verwirrung“, Praxis Von Uslar, Beyrut; „Die ungeschriebene Nachkriegsgeschichte der Zeichnung”, Galerie Hübner, Frankfurt; „Monitoring”, 21. Kasseler Documentarfilm- und Videofestival

2005 „We Love Amerika”, Jan Winkelmann/ Berlin, Berlin; „Coolhunters”, ZKM, Karlsruhe; „Xenopolis”, Rathausgalerie München; „ID Troubles - US Visit”, NurtureArt Gallery, NewYork; „Coolhunters”, Künstlerhaus, Viyana; „Roadmap to Europe. Eine Ausstellung zum Projekt Migration“, Kölnischer Kunstverein, Köln

2006 „Coolhunters“, Mucsarnok-Kunsthalle Budapest; „Kulturzone06“, Kinderakademie, Schirn Kunsthalle, Frankfurt; „Gegenstände,“ Badischer Kunstverein, Karlsruhe; „Fremd bin ich eingezogen“, Kunsthalle Fridericianum, Kassel

2007 „The International Encounter: MedellÌn 07/Contemporary Artistic Practices“, Medellin, Kolombiya; „ABWEHR 2007“, Berlin; „Türkisch Delight“, Städtische Galerie Nordhorn

Anny Öztürk 1972 yılında henüz iki yaşında iken gazeteci olan babasının işi dolayısıyla ailesi ile Almanya'ya gitmiş ve daha sonraki yaşamını burada geçirmiştir. Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat eğitimi alan Öztürk çoğunlukla kendisi de aynı Akademi'de öğrenim gören kız kardeşi Sibel Öztük ile birlikte çalışmakta ve ortak yapıtlar gerçekleştirmektedir[64].

Almanya'daki işçi ailelerinin aksine tüm akrabalarının Türkiye'de olması ve Almanya'da bu anlamda yalnız olmaları, Anny ve Sibel'in birbirlerine çok bağlı olmalarına ve sonrasında özel yaşamlarındaki sıkı ilişkilerinin sanat hayatlarında da devam etmesine yol açmıştır. İki kardeşin yapıtlarında çocukluklarında yaşadıkları olayları, çevreleri, hatırladıkları biçimleriyle konu almaları da birlikte çalışmalarını destekleyen unsurlardan birisidir.

Frankfurt Güzel Sanatlar Akademisi'nin özellikle yeni medya üzerine eğitim vermesi, çağdaş sanat üzerine odaklanması Öztürkler'i daha çok enstalasyon (mekan, ses, koku enstelasyonları) ve video çalışmalarına yönlendirmiştir. Bunun yanında sanatçıların çizim, resim ve fotoğraf çalışmaları da bulunmaktadır. Öztürkler çalışmalarında konu olarak sıklıkla göç, kimlik, mekan, farklı durumlarda insan ve gerçeklerin çarpıtılmasını ele almaktadırlar.

> « Sınırlarımız yok bizim, fikir ne olursa olsun yapıyoruz, enstalasyon, film, resim, sesle ilgili enstalasyonlar. Sibel daha çok teorik çalışıyor, minimalist. Mesela resimle çalışıyor, film olsun fotoğraf olsun resimle çalışıyor, bir de yazıyla çok çalışıyor.
>
> Enstalasyon ağırlıklı çalışıyoruz. Fotoğraf üzerine olursa insan resmi çekiyoruz çoğunlukla, ama normalde insan, memories (anılar) ya da yaşadığı yer, bir insan yaşadığı yeri nasıl kendisi değiştiriyor, mesela burası sizin olsa burda siz tamamen başka değişik yaşarsınız herhalde, belki ağaçları kesersiniz, vs. Yani onunla nasıl çalışıyor, nasıl bir yeri kendisinin yapıyor, onun üzerine mesela ootel odaları çalışmıştık... » (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Sibel ve Anny Öztürk çocukluk yaşamlarını sıklıkla yapıtlarına yansıtmakta, dolayısıyla Almanya'da göçmen olmanın çeşitli kişisel ve toplumsal yönleri ve Türkiye'ye olan bağlar konuları yapıtlarında yer etmektedir.

[64] Bkz. Sibel Öztürk için sf. 347.

Sanatçılar 2000 yılında Frankfurt'ta, "Dynamo. Eintracht", 2001 yılında Siena'da "Germania" adlı sergilerinde *Frankfurt Odası (Tekrar Koleksiyon)/Frankfurter Zimmer (Re-collection)* adlı enstalasyonlarını sunarlar (Şekil 6.34). 1970'li yıllarda çocukluklarının geçtiği dönemden anılarında kalanlardan yola çıkan kardeşler, o dönem Almanya'da yaşadıkları evlerinden hatırladıkları mobilya, eşya, renk, biçim, modeller üzerine düşünerek bir oda kurarlar. Bir çeşit hayallerinde kalan odalardan bir karışım oluştururlar. Bit pazarı, ikinci el pazarı ve kendilerine ait bazı eşyaları kullanarak bir mekan oluşturan sanatçılar, mekana üzerinde yastıklar bulunan bir divan –bu divan anılarında, İstanbul'daki teyzelerinin evinde bulunan, üzerinde oturdukları, oynadıkları, uyudukları, ezan sesiyle uyandıkları divandır-, ortada bir halı üzerinde bir sehpa, küçük bir dolap ve 1970'li yıllardan iki koltuğu ve üç tekerlekli bir bisikleti yerleştirmiş, mekanın duvarına da yaşanan bayramları, aile buluşmalarını, arkadaşları gösteren aile fotoğraflarını, siyah beyaz Türkiye fotoğraflarını asmışlardır. Türkiye bu iki çocuk için, her zaman ulaşılamayan, ama var olduklarını bildikleri aile üyelerinin yaşadığı siyah beyaz bir ülkedir.

Sanatçıların yapıtlarında iki kültürden aldıkları etkiler, çeşitli elemanları görsel olarak sunmalarıyla tekrar canlanır. İşlerde hem geçmişe duyulan bir özlem hem de hayal edilen vatanla ilgili pozitif imgeler hissedilir. Anny Öztürk çalışma tarzlarını şöyle ifade eder:

> «Kendi hatırladığımız hatıralarla ilgili çalışmalar var. Ben yalnız çalışırsam daha çok çiziyorum ya da şimdi şu anda videolara başladım. Ama benimkisi de çizip ve yazı, yani Sibel'in fotoğraf ve yazı, benim çizdiğim şey ya da boyadığım şeylerle yazı. Bir de hatıralarımı yazıyorum, kısa story (hikaye) olarak. Genelde geçmişle ilgili çalışıyoruz diyebiliriz...Bizim optik estetiğimiz 1950 senelerinin Amerikan estetiği diyebiliriz, yani ev olsun, giyim olsun, araba olsun, düşünce olarak böyle. İşlerimizi ona göre yapıyoruz, kadınların çektiğimiz pozları mesela bazen bir tanesi Greta Garbo'ya benziyor, onun stilinde resmini çekiyoruz vs.» (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Öztürkler 2004 yılında Köln'deki Vera Gliem Galeri'de açtıkları *Bir Parıltı veya Diğeri*/*One Gleam Or The Other* adlı sergilerinde ise mekanlar ve insanlar arasındaki ilişkileri sorgularlar (Şekil 6.35). Galeri içinde gösterişten uzak bir otel odasını kurarak bu anonim mekanların nasıl farklı kişiler tarafından farklı kişisel tarza büründüğünü gösterirler. 1970'li yıllarda insanların otel odasında nasıl vakit geçirdiklerini anlatmak için otel odasında çektikleri bir filmi de sergide gösterime sunarlar. Filmde bir sahnede zenci bir boksör odada tavana kumluğunu asarak boks

antremanı yapar Sonraki sahnede bir baba oğul odada birbirleri ile oynayarak vakit geçirirler. Öztürkler sergilerinde ayrıca çocukluklarında Türkiye'de gördükleri teneke sobayı ve televizyonda görüp istedikleri oyuncak arabalara karşı babalarının onlara yaptığı telden arabayı da mekanda kurgulamışlardır. Sanatçılar Alman kültüründen bir bakışla Türk kültüründeki basit malzeme kullanımıyla üretilen pratik çözümleri keşfetmekte ve çocukluklarından anılarında kalan bu tip nesneleri de yapıtlarında sık sık kullanmaktadırlar. Bu durumu 'recycling metodu' (dönüşüm metodu) olarak adlandıran iki kardeş, kendi işlerinde de bu prensibi uygulayarak, yeni malzemeden ziyade kullanılmış nesneleri işlerinde kullanırlar.

Kültürel kimlik, anılar, insanlar, mekan insan ilişkileri ile ilgili çalışan Anny ve Sibel, zaman zaman toplumun yerleşik kültürel toplumsal klişeleri ile oynayarak tekrar tartışmaya açarlar; insanların toplumsal rolleri, çeşitli durumlarda ve farklı koşullardaki rol değişimleri ve klişeler işledikleri konulardır.

Öztürkler *Evelyn* fotoğraf serisinde bir muayenehanede, aynı kadını aynı pozda farklı giysiler içinde fotoğraflarlar. Birinde hemşire elbisesi ve bir diğerinde –baştan çıkarıcı- askılı pembe bir elbise giyen kadın ya da 'hasta' fotoğrafları, muayene koltuğuna oturmuş aynı modelin iki farklı ifade ve imajını yansıtır. Beyaz elbise ve seksi elbise, 'hemşire kadın' ve 'şehvetli kadın' klişelerini ayıran tek koşuldur. Anny ve Sibel bu indirgeme ile cinse özel rol biçmenin, basitlik ve tek yönlülüğünü kanıtlarlar. Muayene odası sembolik bir anlam taşır; bu oda içinde muayene edilen, analiz edilen, detaylı incelenen ve 'içeri' bakılan sahnedir ve burada toplumsal rol standartlarının bir arka plan analizi, yani «muayenesi» yapılır.

2002 yılında *Süper Kahramanlar/Superhereos* adlı sergisinde ise Anny Öztürk, televizyon dünyası ve karikatür serilerindeki figürlerden esinlenerek bir fantezi dünyası kurar (Şekil 6.36). Medya dünyasından örnekler ve reklam ürünleri kahramanların rollerine yansır. Sanatçı reklamların öne sürdüğü karakteristik işaretleri, gençlik kültürünün güzellik, şans ve güç tasvirlerini sunar. Renkli çizimlerde neşeli bir dünya ve gerçek yaşam çevresinden kişiler görünür. Arkadaşlar ve tanıdıklar süper kahramanlar olur, Anny kendisi de burada bir panter kadın olarak süper kahramandır ve yanında bir erkek kahraman durur.

Sergide karşılıklı duran bir duvar üzerinde David Bowie'nin bir şarkı sözü okunur : "herkes bir gün için ünlü olabilir." Sanatçı, 'kahraman olmak' için gerekli nesnelerin

izini sürer; örnek olarak iki, üç çizgili spor ayakkabısı, ‘cool’ giyinmiş ve spor ayakkabılı, Amerikan tipi arabasında yolda duran bir adam. Adam araba ile konuşur, Amerika’dan ne kadar sıkıldığını ama ne yapabileceğini sorar. Anny’nin çalışması kimliğin nasıl oluştuğunu sorgularken, bu oluşumun kişinin iç dünyası ile ilişkilenmediğinin, bilakis dış dünyanın bu durumda ne denli etkin olduğunun altını çizer; gençlik kültürünü, onun değerleri ve klişelerini ele alır.

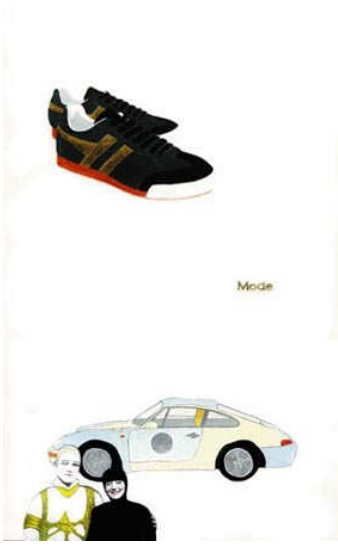
Anny Öztürk 1998 yılı DAAD Ödülü ve 2002 yılı SCA-art Sanat Ödülü sahibidir. Sanatçı halen Frankfurt’ta serbest sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmekte, çeşitli ülkeler ve Türkiye’de sergiler açmaktadır.



Şekil 6.34



Şekil 6.35



Şekil 6.36

6.13. SİBEL ÖZTÜRK

Frankfurt’ta yaşıyor.

1975 Eberbach/Neckar’da doğdu.

EĞİTİM

1997-2003 Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Städelschule), Christa Näher atölyesi

2003 “Meisterschülerin” ünvanı , Prof. Ayşe Erkmen atölyesi

ÇALIŞMA

2003- Serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1999 „19“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt

2000 "Evelyn“, 1822-Forum, Frankfurt a. M.

2002 „Birds“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt a. M.; „Anny und Sibel Öztürk“, Kunsthalle Darmstadt; „Nobody`s diary, dontmiss“, Frankfurt a. M.

2003 “Markus”, Studio Ayse Erkmen W12, Frankfurt a. M.; "Take me where I want to be", Galerist, İstanbul; “Stars & Stripes-no games, just sport”, Bonner Kunstverein

2004 “One Gleam or the Other”, Galerie Vera Gliem, Köln

2005 „Lido“, Kunsthalle Düsseldorf; „HAFENKÜCHE“, Hafen 2a, Offenbach

2006 „Ring Ring Ring“ , Offenbach

2007 „Mehr Licht!“, Rond-Point Schuman, Brüssel; „Wo ist Zuhause? No.4 - Anny und Sibel Öztürk“, Museum am Ostwall, Dortmund

GRUP SERGİLERİ

1998 „Elegant Underground“, M. Barrax, Frankfurt a. M., Stuttgart; „17.7.1956-Salem (Wis.)/USA, 3.3.1977“, Portikus, Frankfurt a. M.

1999 „Elegant Underground 2“, Ausstellungshalle der J. W. Goethe Universität, Frankfurt a. M. Collage, Kunstraum auswärts, Frankfurt a. M.

2000 „Elegant Underground 3“, Ausstellungshalle der J. W. Goethe Universität, Frankfurt a. M.; „Dynamo.Eintracht“, ak Galerie, Frankfurt a. M.; „Dynamo.Eintracht“, Oktagon-HfBK, Dresden

2001 „Nachgesang. Das Malwerk und das Schöne-Assemblage“, Klasse Christa Näher, Kunstverein Frankfurt a. M.; „Germania“, Palazzo delle Papesse, Siena (I); „Blondies and Brownies“, Aktionsforum Praterinsel, Münih; „Rundgang VII-German Leitkultur“, Kunsthalle Fridericianum, Kassel; „Heimaten“, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig; „Strange Attitudes“, Galerie Anita Beckers, Frankfurt a. M.; „Vasistas“, Teknik Üniveristesi, İstanbul

2002 „Get Out!“, Galeria Arsenal, Bialystock; „Kunst macht Schule“, Saarlandmuseum, Saarbrücken; „Kunst macht Schule 2“, Saarlandmuseum, Saarbrücken; „Touristische Blicke“, Kunstverein Wolfsburg

2003 „Elegant Underground 4/İstanbul“, Dirimart, İstanbul; „Frauen im Orient-Frauen im Okzident“, Prinz Max Palais, Karlsruhe; „Writing Identity“,

Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; „Frauen im Orient-Frauen im Okzident“, Frauenmuseum Bonn; „Absolvenz“, Austellungshalle des Städelmuseums, Frankfurt a. M.; „Glück“, Luitpold Lounge, Münih

2004 „Emporter des femmes à paris“, Goethe Institut Athen und Frankensteinerhof, Frankfurt; „Glück“, ACC Galerie, Weimar; „Debut“, IC(A)F, Frankfurt; „Call me İstanbul ist mein Name“, ZKM, Karlsruhe; „Brothers & Sisters & Birds“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe; „Elegant.Underground.5“, Frankensteinerhof, Frankfurt; „ID Troubles-Shake“, Halle für Kunst, Lüneburg; „Was ist deutsch“, Praxis von Uslar, Beyrut; 5. Cetinje Biennale, Dubrovnik; Cetinje; Tirana; Monitoring, 21. Dokumentarfilm- & Videofest, Kassel

2005 „Coolhunters”, ZKM Karlsruhe; “ID Troubles–US Visit”, NurtureArt Gallery, NewYork; “Coolhunters”, Künstlerhaus, Viyana; “Roadmap to Europe. Eine Ausstellung zum Projekt Migration“, Kölnischer Kunstverein, Köln

2006 „Coolhunters“, Mucsarnok-Kunsthalle Budapest; „Kulturzone06“, Kinderakademie, Schirn Kunsthalle, Frankfurt; „Gegenstände“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe; „Fremd bin ich eingezogen“, Kunsthalle Fridericianum, Kassel

2007 „The International Encounter: MedellÌn 07 / Contemporary Artistic“, Practices, Medellin, Kolombiya; „ABWEHR 2007“, Öffentlicher Raum Berlin; „Open Doors“, Atelierfrankfurt, Frankfurt; „Türkisch Delight“, Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn; „5 Jahre Galerie Vera Gliem“, Köln; „Be realist! Ask the impossible!“, Karşı Sanat Galerisi, İstanbul

Ailesi 1972 yılında gazeteci olan babasının işi dolayısıyla Almanya’ya giden Sibel Öztürk Almanya’da doğmuştur. Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitimi alan Öztürk çoğunlukla kendisi de Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitimi alan kızkardeşi Anny Öztük ile birlikte çalışmakta ve ortak projeler gerçekleştirmektedir[65].

İki kardeşin birlikte gerçekleştirdikleri projelerden birisi, 2005 yılında „Der neue Orient“ sergisi kapsamında sundukları *Lido* adlı enstalasyonlarıdır. Bu sergilerinde Öztürkler yine çok sık ele aldıkları belleklerinde kalan Türkiye’yi konu ederler. Enstalasyon iki bölümden oluşur; ilk bölümde sanatçıların çocukluk anılarından çeşitli kesitler hikayeler olarak yer alır, çizimlerin üzerine hikayeler ayrıca yazı ile de

[65] Bkz..Anny Öztürk için sf. 341.

yazılmıştır, resim ve metinler birbirini tamamlar. Bu hikayeler çoğunlukla iki kardeşin anne babalarından dinledikleri, yani ailenin 1970'li yıllardaki göçleri öncesi, 1950 ve 1960'lı yılların Türkiyesi'ne dair hikayelerdir.

Çizimlerin olduğu alan izlendiğinde bir kapıya varılır; kapının üzerinde ışıklı yazı "Lido" asılıdır ve kapının solundaki metinde bir yere dair anılardan bahsedilir. Metin deniz üzerindeki Türk tatlıcı dükkanlarından, dondurmadan, açık hava sinemalarından, bir büyük babadan, yazın çocuk olmaktan bahseder. Tüm bunlar enstalasyonda tasvir edilen yerin metinsel olarak anlatımıdır. Kapıdan içeri girildiğinde içerisi karanlık ve sıcaktır, 1950'li yılların sonlarından bilinen renkli balon ışıklar ile aydınlatılmış bir yol, yeşil bir çay bahçesinden geçerek deniz üzerinde bir ahşap platforma ulaşır. Deniz üzerinde ay görülür, ağustos böcekleri öter, havayı çeşitli kokular doldurur, neşeli renklerde fenerler etrafı aydınlatır ve uzakta 1950 ve 1960'lı yıllardan eski Türk şarkıları çalar. İzleyiciler kendilerini belirli yerde, çeşitli belirli kültürel atmosfer altında ve belirli bir zamanda bulurlar. Ancak enstalasyon kişisel ilüstrasyon etkisi yapmaz. Gösterilen Hollywood filmleri „Roman Holiday" ya da „Houseboat"tan sahneler mekanın biçimlendirmesini genelleştirir.

Sanatçılar kültürel kimlikler üzerine çalışmalar ortaya koydukları gibi, bu konu dışında konsepte bağlı yapıtlar da sunarlar. Öztürk kardeşler son projelerinden birisini Brüksel'de Avrupa Medyanı olarak ün yapan Schumann Meydanı'nda (Place Schumann) gerçekleştirmişlerdir. Avrupa Birliği (AB) dönem başkanlığını üstlenmeye hazırlanan Almanya'nın meydanda yapmayı planladığı proje yarışmasını yüzlerce kişi arasından Öztürkler kazanmıştır. *Daha Fazla Işık* isimli projelerinde Anny ve Sibel, ünlü Alman edebiyatçı Goethe'nin ölmeden önce söylediği "Pencereyi açın. Daha fazla ışık gelsin" sözünden etkilendiklerini belirterek interaktif bir ışık enstalasyonu kurarlar (Şekil 6.37).

Taşıt ve yayaların yoğun olduğu, trafikli bir alan olan meydana sanatçılar renkli ışık kanallarından bir çember, bir anlamda hediye bir taç yerleştirirler. 4-5 m. yükseklikte 43 m. çapında bir çelik bant, yan yana dikey düzenlenen ışık tüplerinden oluşur ve mavi, yeşil ya da pembe renkte ışık verir. Meydanın ses ve gürültülerine bağlı olarak sürekli renk örnekleri ve görsel efektler değişir. Mikrofon meydanın akustik etkilerini yakalar, sinyaller akıllı ışık tüplerine iletilir, ışıklar mavi, yeşil ya da pembe

olarak yanıp söner. Sanatçılar arabaların sebep oldukları gürültüleri, yani negatif etkiyi renkli ışıklara çevirerek pozitife dönüştürdüklerini belirtirler.

Sıklıkla Anny ile birlikte projeler gerçekleştiren Sibel Öztürk, yalnız yaptığı çalışmalarında daha çok fotoğraf ve kolajlar üzerine çalışmaktadır. Sanatçının *Mona* adlı fotoğafında bir kadının fotoğrafçıya karşı duruşu ve kendini açması irdelenirken (Şekil 6.38), *Meise* adlı fotoğrafta adının anlamı kuş olan sanatçının kız arkadaşı, kuş gibi bir ağaç dalında fotoğraflanır. Sibel'in işlediği diğer bir konu görsel olarak değiştirilen yaşamlardır. Sanatçı dergilerde ünlü kişilerin fotoğraflarının altına kendisinin ya da tanıdıklarının isimlerini veya fotoğraflarını koyarak, bir başkasının hikayesini üstlenme üzerine eğilir.

> « Dergilerden bulduğum yazılar, meşhur kadınlar. Peggy Guggenheim ya da Edith Piaf gibi kişilerin hayatından resim altlıkları, Edith Piaf yerine Sibel Öztürk koydum, bir de arkadaşının isminin yerine, benim arkadaşımın ismini koydum, böylece benim hayat hikayem oldu yani. » (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Sanatçının diğer bir çalışması, Alman toplumu üzerine yaptığı incelemelerdir (Şekil 6.39). İstatistiklerde Almanlar üzerine bazı bilgileri ele alan sanatçı, konulara bağlantılı olarak çektiği fotoğrafların altına istatistikleri yazar :

> « Bunlar da istatistikler, mesela %22 Alman ne yediklerine kalorilere, sağlığına dikkat ediyor, ama %22 Alman tuvalette tam üzerine oturuyor, orda sağlığına bakmıyor... %22'si «iki kişiyi aynı anda sevebilirim» diyor, %52 kırmızı oluyor utanınca...Mitinge gidince açık açık söylüyorlar düşüncelerini, ama ne kadar para kazandıklarını söylemiyorlar. Bir arkadaşım evin içinde söylememek için, bir kitabın içini kesmiş oraya saklıyor parasını, anne babasına bile söylemiyor... » (Öztürk ve Öztürk, 2005)

Sibel Öztürk halen Frankfurt'ta yaşamakta ve çalışmalarını burada sürdürmektedir.



Şekil 6.37



Şekil 6.38



Şekil 6.39

6.14. TAMER SERBAY

Kiel'de yaşıyor.

1947 Malatya'da doğdu.

EĞİTİM

1970–1976 Kiel, Christian-Albrechts Üniversitesi, Ziraat Bölümü

1982- Serbest sanatçı

ÇALIŞMA

1990 Workshop Otto-Hahn-Realschule, Selm

1994-1995 Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği

2001 Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği

2002 Antalya Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde misafir öğretim üyeliği

KİŞİSEL SERGİLER (SEÇME)

1980 Galerie Hinterhaus, Kiel

1984 Galerie am Eichhof, Kiel

1986 Galerie im Hof Akkerboom, Kiel

1987 Galerie Thomsen Altholskrug 26, Flensburg

1988 Galerie Art Intercultura, Hamburg; Galerie El Patio, Bremen; Galerie Sigrid Purschke, Dortmund; Galerie Fondermann, Kirchnüchel; Galerie Vernissage, Hannover

1989 Galerie KK, Braunschweig

1991 Galerie Jakob, Oldenburg i.O.; Galerie der Kunsthalle, Tallinn, Estonia; "Sohle 1" Stadtmuseum, Bergkamen

1992 Galerie im Hof Akkerboom, Kiel

1993 Kulturforum Burgkloster, Lübeck; Städtische Galerie, Würzburg; Kunstverein Ahlen, Stadt Galerie, Ahlen

1994 Museum Eckernförde, Eckernförde

1996 Plaza Gallery, Tokyo, Japan Textilmuseum, Neumünster

1997 Nord Friesisches Museum, Husum Kunstverein Gehrden, Hannover

1998 Schlossgalerie, Nordkirchen, NRW; Türk kültür Merkezi, Berlin; Musée Tour Roi René, Marseille, Fransa

1999 Plaza Gallery, Tokyo, Japonya; „Tagebuch eines Innenhofes“, Bodeninstallation, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück

2003 „Futons“ Collagen und Objekte, Dortmunder Kunstverein, Dortmund

2004 “the time is always now”, Ost Holstein Museum, Eutin ve Stadt Galerie Elbeforum, Brunsbüttel

2005 “the time is always now”, Oberhessisches Museum, Gießen ve Museen im Kulturzentrum, Rensburg; Galerie Orfeo, Luxemburg, Galerie Mönch, Berlin; Galerie Tom Müllers, Rendsburg

GRUP SERGİLERİ (SEÇME)

1981 Kunstforening Danfos, Sonderburg, Danimarka

1985 Ausstellung der Kieler Künstler in der Reithalle, Aarhus, Danimarka

1989 Kunsthalle, Tallinn, Estland; II. Uluslararası İstanbul Bienali, Destek Reasürans Galerisi, İstanbul

1990 38. Jahresausstellung d. Deutschen Künstlerbundes, Berlin

1991 Große Kunstausstellung Haus d. Kunst, München

1992 "Palmarum 1942/92" St. Petri, Lübeck; Große Düsseldorfer Kunstausstellung NRW, Düsseldorf; "Farben im neuen Haus", Bonn, Düsseldorf

1993 Große Düsseldorfer Kunstausstellung NRW, Düsseldorf

1994 "Kinikulle Ban" eine Ars-Baltika Ausstellung, Skaraborg, Schweden; I. Intern. Naturkunst Ausstellung, Samukawa, Japonya

1995 "Toleranz-Untoleranz", Kulturforum, Burgkloster, Lübeck; "Skapelser" eine Ars-Baltika Ausstellung, Maristädt, İsveç; Intern. Naturkunst Ausstellung, Kong - Ju / Güney Kore; Intern. Mussas Biennale `95, Mussas, Güney Kore

1998 „Kunststreifzüge in Schal-Holstein“, Stadt Galerie Kiel und Burgkloster, Lübeck

1999 „Nord Skulptur 2“, Neumünster; „Dualität“ eine Ausstellung mit Deutschen und Dänishen Künstler Rendsburg und Odense; Einbeziehung des Anderen, Kunstverein Münsterland, Emsteten

2002 “Verbotene Stadt”, Hansakokerei, Dortmund; „Olympos 02“ zeitgenössische Kunst in der Antiken Stadt, Türkiye

2003 „Kültürel Miras ve Çağdaş Sanat 1”, Antalya; Konzept Papier, Kulturforum Burgkloster, Lübeck; Nord-Kunst, Schl.-Holst. in 20. Jahrhundert, Husum, Lübeck und Tondern; BBK. Kiel Cismar Stipendiaten, Kiel

PROJE VE SEMPOZYUM KATILIMLARI

1992 Projekt "SINFONIA 92" (fotoğrafçı Karin Fenn ile), Kiel

1993 Workshop “Wattenmeer", Büsum

1994 1st Int. nature art symposium, Samukawa, Japan Int. Workshop "Flaggen, Wimpel und Co“, Kiel

1995 Int. nature art symposium, "Movement towards a new century", Kong Ju, Güney Kore

1996 "Artfield in Tsukui `96“ Int. nature art symposium, Tsukui, Japan"Land art Symposium", Dersau

1998 Schneekunst Symposium Lulea, Schweden Kunst in der Landschaft IV, Prigglitz, Avusturya

1999 Land Art Symposium, Cappenberg (NRW); Symposium für Land Art und Skulptur, Odense, Danimarka

2003 Abiko Open Air Exhibition 6th, Abiko, Japan “Bildende Kunst” ein Projekt auf IGA 2003, Rostock

2004 „Artventur 2004“ Kaş, Türkiye; „Bildhauersymposium 2004“, Behringen; „Land Art Symposium“, Dersau

1947 yılında Malatya’da doğan Tamer Serbay’ın çocukluğu Ankara’da geçmiştir. Ankara Koleji’nde öğrenciliği sırasında resim öğretmeni olan Eşref Üren sanatçının resme ilgi duymasında etkili olmuştur.

1969 yılında Almanya'ya giden Serbay, 1970-1976 yılları arasında Kiel Christian-Albrecht Üniversitesi Ziraat Fakültesi'nde eğitim görmüştür. 1977 yılından itibaren yoğun olarak resim ile ilgilenen Serbay, kısa bir dönem Ostholstein, Fehrman Adası'nda, tarımsal danışmanlık yaptıktan sonra, 1983 yılında serbest sanatçı olarak çalışmaya başlamıştır.

Serbay sanat hayatına tuval üzerine yaptığı resimleri ile başlamıştır. 1984-1987 yılları arasında yaptığı ilk dönem resimlerinde sanatçının Almanya'daki Türkler teması üzerine yoğunlaştığı, Türk toplumunun göçmen olarak iki ülke arasında kalmışlığı, izolasyonu, Alman toplumunun sahip olduğu ön yargı ve klişeler gibi sorunları irdelediği izlenir.

Hartwig sanatçının bu ilk dönem çalışmalarını şöyle aktarır: "İlk sergilerinde Serbay öncelikle Avrupa motifleri ile empresyonist tarzda boyanmış manzara resimleri yapmıştır. Yaklaşık 1985'ten beri Serbay hemen hemen sadece figür resmi ile ilgilenmekte, bu sırada Türkler'in özel problemlerini ele almakta ve Türk resim üslubuna bağlanmaktadır.

Bu dönüş nasıl anlaşılır ? Alman çevresinden geri çekilme mi ? Bir Türk mitosuna kaçış mı ? Serbay yirmi yıldan beri burada yaşıyor. Bir Alman ile evli ve çok iyi Almanca konuşuyor, Alman arkadaşları var. Bu bir geri çekilme değil, Tamer Serbay sadece Türk olduğunu inkar etmek istemiyor. Kendisi istese bile Almanlar'ın kullandığı dikkatsiz ifadeler ona bu durumu daima tekrar hatırlatıyor... "Bizde de Türkler oturuyor ama kibarlar", "Hiç bir Türk gibi görünmüyorsunuz", "Bir Türkle evlenmeyin, çünkü Suudi Arabistan'da dört kadınla evlenilebiliyormuş" gibi ifadeler onu şaşırtır. Ressam Tamer Serbay kimliğini resimleri yoluyla ortaya koyuyor. Bu kaçışın tersi. O Almanya'da Türk olarak yaşam durumlarını sunuyor (Hartwig, 1988).

Bu resimlerinde Serbay Türk kitap bezeme sanatını temel almış ve kompozisyon modeli olarak uygulamıştır. Türk toplumunu simgeleyen küçük çizgisel figürlerini tuval yüzeyine sıralar halinde dizerek ya da ortada bir resim alanı çevresinde figürleri sıralayarak içerik olarak Almanya'ya Türk göçüne, biçimsel olarak ise geleneksel Türk sanatlarına bağlantı kurmuştur.

Serbay bu kompozisyon şeklini *Bekleyenler II* adlı resminde de uygulamıştır (Şekil 6.40). Resmin merkezinde içinde kitle halinde insan figürlerinin bulunduğu

dikdörtgen bir halı motifi yer alır. Halıyı çevreleyen geniş şeritler içerisinde tek katlı Anadolu evleri ve etrafındaki yollarda sıralanmış insanlar resmedilmiştir. Buradaki figürler küçük fırça lekeleriyle kırmızı, beyaz, mavi renklerin kullanılmasıyla soyuta yakın bir tarzda tasvir edilmişlerdir. Halı motifinde Anadolu'dan kopmuş ancak oraya ait insanların kitleler halinde Almanya'da aynı kaderi paylaşmasına gönderme yapılırken, diğer yandan Anadolu'da kendilerini bekleyen yakınları lirik biçimde işlenmiş, göçün iki ülkedeki durumu birden sunulmuştur resimde.

Bu dönemde sanatçı bu Doğu'nun kitap kompozisyon modelini sıklıkla kullanmıştır; *Uzun Liste* (1985) (Şekil A.42), *Valizlenmiş II-85* (1985) (Şekil A.47), *Folklor I* (1985) gibi resimlerinde yine küçük figürlerin yan yana dizildiği ya da ortadaki metin alanı etrafında sahnelerin yerleştirildiği ve bu şemanın tekrar edildiği izlenir.

Serbay'ın daha sonraki işlerinde, bu sıralar halindeki insan dizilerinin çözüldüğü ve soyutlamaya gittiği gözlenir. Figüratif insan sıraları zigzaglar şeklini almış, önceki resimlerindeki direkt ifade şeklinin yerine semboller geçmiştir. *Mektuplu Kompozisyon* (1987) isimli resminde bu soyutlamaya geçiş açıkça görülür. Canlı renklerde bir arka plan üzerine zigzaglardan oluşan sıralar yerleşmiş, bunların aralarına yer yer dikdörtgen bir valiz formu içinde stilize figürler ya da stilize bir ev formu eklenmiş, soyut bir kompozisyon ortaya çıkmıştır. Serbay bu dönem ayrıca kağıt rulolar kullanmaya ve kolajlara yönelmeye başlamıştır. Bu dönemde sanatçının *Kilim* (1987), *Anadolu Çoban Kilimi* (1987) (Şekil A.64) gibi resimlerinde de aynı çizgi izlenir ve soyutlama devam eder. Serbay'ın göç sembolleri olarak belirlediği mektup, valiz gibi formları bu dönem resimlerinde sıklıkla kullandığı, ayrıca kilim, folklor gibi motiflerle de Anadolu kültürüne bağlantı kurduğu izlenir.

1980'lerin sonundan itibaren Serbay'ın aynı konuyu farklı malzemeler kullanarak ve yeni sanatsal biçim ve kompozisyon denemelerine girişerek ele almaya başladığı görülmektedir. Bu dönemde kullandığı malzeme ile doğa ilişkisini de sanatına dahil etme çabası izlenir sanatçının. Kağıt ve ağaç malzeme üzerine inceleme yapan Serbay, kağıdın nemlendirildiğinde biçim değiştirmesini doğanın bir süreci olarak yapıtlarına dahil etmeye girişir. Kağıdı kolajlarında ve objelerinde kullandığı gibi, bu dönemde yapmaya başladığı enstalasyonlarında da kullanır. Yine bambu ağacı, kağıtla birlikte sıklıkla kullandığı bir malzemedir.

Serbay 1990 yılında yaptığı *İsimsiz* adlı eserinde, ince bambu çubukları geçirdiği kahverengi kağıtları, yoğun katmanlar halinde tuval yüzeyine yerleştirmiştir. Önceki eserlerine göre farklı kompozisyon ve malzeme denemesi bu resimde açıkça görülür.

1991 yılında yaptığı *İsimsiz* adlı işinde sanatçı yine kağıt ve bambu ağacını kullanır, ama bu kez tuval sınırlarını aşarak bir enstalasyon gerçekleştirir (Şekil 6.41). Bu değişim sanatçının bundan sonraki sanatsal yönüne işaret etmektedir. Serbay 26 parçadan oluşan işinde uzun, ince bambu çubuklarını kağıtlarla sararak tel çubuklarla bağlamıştır, bambu çubukları açıkta kalan üst kısımlarında demetler halinde kağıt rulodan çıkmaktadır. Bu şekilde 26 parça ruloyu önlü arkalı, yan yana dizerek duvara yaslamıştır. Aynı dönemlerde benzeri işler yapan sanatçı bunların bazılarını mekan enstalasyonları olarak, bazılarını ise doğada sergilemiştir.

Bundan sonraki işlerinde Serbay'ın doğa ile yakından ilgilendiği, yapıtlarında yoğun olarak doğa insan ilişkisini ele aldığı ve Land Art akımına yöneldiği izlenir. Bunda sanatçının aldığı ziraat eğitiminin de katkısı vardır. Eikermann da bu ilişkiye dikkat çeker: "1992 yılında kağıt, söğüt çubukları, bambu ve demirle gerçekleştirdiği "sinfonia" adlı enstalasyonu ile Serbay, zaman ve çevreyi çalışmalarının merkezine yerleştirir. İşlerini çevrenin etkilerine açık bırakır, bu yolla zaman sanat içine saldırır ve döngüsel sürece oturtur.

Eğitiminden sonra Serbay ilk olarak kendi mesleği olan ziraat alanında çalışır; Fehrmarn Adası'nda deneme alanlarında, yeni tahıl çeşitlerinin yetiştirilmesi ile görevlendirilir. Bu görüş ve malzeme deneyimi onun eserlerine de girmiş ve onun sanatında önemli bir katalizör olarak gelişmiştir. Bunun belirgin işareti Serbay'ın 1994'ten beri çalışmalarında tahıl kullanmasıdır. Sanatçı Johannes-Gutenberg Üniversitesi'nde, güzel sanatlar alanında öğretim üyeliği sırasında, bir buğday tarlasında kağıt enstalasyonu gerçekleştirmiştir.

Belirgin olan seri çevre deneyimidir: Serbay dış mekanda doğanın biçimlendirme güçlerini kullanma yolunu açar. Bilerek eserlerindeki renk ve biçimleri, rüzgar, güneş ve yağmura bırakır ki bunlar sanatı etkiler ve değiştirir. Doğa yaratma sürecinin bir bölümü olur. Serbay duyarlı bir biçimde doğanın biçimlendirme güçlerini inceden inceye araştırır, durumları hesaplamayı öğrenir. Dinamik yeni renk oyunları oluşur, biraz okside olmuş demir renk verir, renkler ağarır ya da farklı yoğunlukta çözülür. Formlar hava ile değişir, hatta kısmen bozulur. Ancak bu sırada

yeni estetik yapılar oluşur. Serbay oluşan yapıları obje ve kolajlarında da kullanır. Süreç içinde oluşan malzeme, uzun yaratma ve bulma sürecinden sonra yeni bir sanata götürür. Bu sanat resimsel kalitesini, doğa, mekan ve zaman yoluyla bulur. Sanatçı ikiden üç boyutluluğa, mekanın yakalanması ile dördüncü boyuta sıçrama yapar, bunun içinde zamanı devam eden düzenleme olarak kullanır."(Eikermann, 2004)

Eikermann'ın anlattığı süreci Serbay *Bir İç Avlunun Günlüğü* adlı enstalasyonunda gerçekleştirmiştir: sanatçı 1000 adet doldurulmuş kağıt paket çantasını yan yana, diktörgen şeklinde, Osnabrücker Kunsthalle Dominikanerkirche'nin üstü açık avlusuna dizer. Aynı şekilde 860 kağıt çantayı, 3 Mart 2003- 4 Mart 2004 tarihleri arasında Ostholstein Müzesi'nin arka avlusuna yerleştirir. Sanatçı işi bir yıl boyunca doğaya açık bir şekilde bırakır, zaman içinde doğanın gücü ve yaptığı değişimleri açıkça ortaya çıkar. Hava, bitkiler, hayvanlar işleri değiştirirken, bu sırada izleyiciler de olayın bir parçası olur; kar, yağmur, rüzgar, güneş, gölge, ışık gibi etkilerin şahidi olurlar. Bu büyülü metamorfozun tek kanıtı fotoğraflardır. Hava durumu ve mevsime göre değişiklik gösteren iş, doğanın biçimlendirme gücünü gizemli ve mistik bir şekilde gösterir. Değişime uğrayan enstalasyon yaşamın olma ve yok olma döngüsüne ait düşünceleri uyandırır. Sanatçı bu işle açıkça sanatında varlık sorununa dokunmak istediğini gösterir.

Serbay doğayı da sanat sürecine dahil etmekte, bu yaşanan sürecin belleğini oluşturmakta, bu süreci gerek fotoğraflama gerekse sonunda arta kalan malzemeyi kolajlara dönüştürme yoluyla belgelemektedir.

Sanatçı katıldığı çeşitli projelerde bu anlayışını ülke ve mekanla ilişkili olarak ortaya koymaktadır. Örneğin 2003 yılında Japonya'da bir bambu ormanındaki doğal bambuları kullanarak bambu filizlerinin üzerine 160 tane etiket yerleştiren sanatçı, "ağaçların ismini değiştirdim, bu iş yoruma açık", demektedir.

Son yıllarda Serbay tahılı işlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Sanatçı 2004 yılında Behringen'de gerçekleştirdiği enstalasyonunda, 36 karton kutu hazırlamış, bu kutuları mavi renge boyamış ve içlerine buğday ekmiştir (Şekil 6.42). Serbay buğdayın İÖ 7. yüzyıldan beri insanlar tarafından yetiştirildiğini, buğday başağının Antik Çağ'da bereket tanrıçası Demeter'in sembolü olduğunu ve bu tahılın eski çağlardan bugüne insanlık için önemini belirtir. Sanatçı bu tarihsel kökene bağlantı

kurarak buğdayı enstalasyonlarında kullanır. Kutuları boyadığı mavi renk ise gökyüzünü simgeler, sanatçı kartonları mavinin farklı tonlarında boyar, göğün farklı renklerini göstermeye girişir. Buğdaylar solduğunda geriye gökyüzünün parlak mavisi kalır. Bu çalışmada yaşamın metamorfozu görünür: olmak-büyümek-eriyip gitmek, belki de tekrar doğmak.

Aynı prensibi ilk olarak 1999 yılında Emsdetten'de Kunstverein Münsterland'da yaptığı bir enstalasyonda mekana taşımış ve bu kez kapalı mekanda buğday başakları ile doldurulmuş 36 mavi karton kutuyu üç sıra halinde, arada bir cam kapıyla ayrılan mekanın içine ve dışına dizerek sergilemiştir. Bu şekilde doğayı müzeye ya da sanat yapıtını doğanın içine yerleştiren sanatçı doğa, sanat ve insanı birbiriyle bağlantılı olarak kurgulamaktadır.

Serbay burslar alarak çeşitli ülkelerde çalışmalarda sanatsal bulunmuştur. Sanatçı 1995 yılı Lübeck Kenti ve BBK "Toleranz 1995" Ödülü sahibidir. Serbay sanat eğitimi almamasına rağmen bugün aktif çalışan sanatçılardandır. Türkiye ve Almanya'daki üniversitelerde sanat alanında dersler de veren sanatçının yağlıboya resim teknikleri üzerine yazmış olduğu iki kitabı da mevcuttur.

Tamer Serbay Kiel'de Hof Akkerboom'da yaşamakta ve çalışmalarına burada devam etmektedir. Sanatçı ayrıca 1985 yılından bu yana aynı kentte bir galeri işletmektedir.



Şekil 6.40



Şekil 6.41



Şekil 6.42

6.15. METİN TALAYMAN

Berlin ve İstanbul'da yaşadı.

1939-1999 İstanbul'da doğdu, İstanbul'da öldü.

EĞİTİM

1956-63 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer atölyeleri

1972-1974 Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi, Prof. Rupprecht Geiger atölyesi (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)

ÇALIŞMA

1958 Ergin Kolbek'le "Mim Pandomim" ekibini kurma

1964 Yazar, öğretmen ve pandomimci olarak çalışma

1976 "Sonradan Gelen Ölü" adlı 2 perdelik oyununun yazımı

1980 Berlin Eyaleti Kültür Senatörlüğü bursu ve Berlin'e yerleşme

1985 "Odanın Boyutları" adlı 2 perdelik oyunun yazımı

1986 "Sevmek" adlı 3 perdelik dramın yazımı

1998 İstanbul'a dönüş

KİŞİSEL SERGİLER

1963 Beyoğlu Şehir Galerisi, İstanbul

1968 Taksim Sanat Galerisi, İstanbul

1973 Wardeggleston Gallery veMidtown Artist Gallery, New York

1976 Galerie Das Auge, Düsseldorf

1977 Düsseldorfer Nachrichten, Düsseldorf

1978 Talschlösschen, Ratingen

1979 Arbeiterwohlfart, Ratingen

1980 Hückelhoven Kenti Kültür Dairesi; Hückelhoven Volksbank, Neuss

1981 Neukölln Belediyesi ve Kültür Dairesi, Berlin

1982 Atelier 33, Berlin; Galerie Witte-Baumgartner, Berlin

1983 Marburg Kültür Dairesi, Marburg

1988 Tem Sanat Galerisi, İstanbul

1989 Spandau Kültür Merkezi; Galerie Transit, Berlin; Tem Sanat Galerisi, İstanbul

1992	Galerie Frauenknecht, Nürnberg; Tuval Sanat Galerisi, İzmir; Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin
1993	Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1996	Türkiye İş Bankası, Ankara Sanat Galerisi; Tem Sanat Galerisi, İstanbul
1998	Pimapen Kültürevi
2001	Aksanat, Beyoğlu - "Karanlığın İçine Doğru"

GRUP SERGİLERİ

1960	Amerikan Haberleri Merkezi, Bursa Şehir Galerisi, Balıkesir
1964-70	Devlet Resim ve Heykel Sergileri
1966-67	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul
1967	5. Uluslararası Paris Gençler Bienali, Paris
1969	Galeri Bir, İstanbul
1973	Turkish Center, New York
1974	Derendorf, Düsseldorf
1979	Bochum Sanat Müzesi, Bochum Kemnade Şatosu Kültür Şenlikleri
1980	Kuzey Ren Vestfalya Sanatçılar Derneği Essen, Hamm
1983	“Almanya'da Yaşayan Türk Sanatçıları”, Intercontinental Oteli, Düsseldorf
1984	“Savaş ve Barış”, Tağaş Galerisi, Bremen; Bontransspieler-Galerie Heidrun Wichert/Claudia Mecke-Albit; “Ich lebe in deutschland. Sieben Türkische Künstler in Berlin”, Bonn, Brüksel, Berlin
1989	"Seul in Berlin", Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Bonn, Brüksel, Berlin; "Das Kleine Format", Studio und Graphisches, Galerie Roho, Berlin
1991	Kabinett Pelz-Leusden, Berlin; Tem Sanat Galerisi, "Çelebi'den Gürbüz'e Sanatın Hizmetinde Beş Yıl", AtaTürk Kültür Merkezi, İstanbul
1994	Tem Sanat Galerisi, "Ustalardan Suluboya", İstanbul 1. Sanat Fuarı, Tüyap Sergi Sarayı, İstanbul
1996	Tem Sanat Galerisi, 4. İstanbul Sanat Fuarı, Tüyap Sergi Sarayı, İstanbul
1998	"Türk Resminde Otoportre", Yapı Kredi Bankası, İstanbul; Mimar Sinan Üniversitesi,Güzel Sanatlar Akademisi Mezunları Resim Sergisi, İstanbul
1999	Almaata, Kazakistan
2000	Karma Resim Sergisi, Antalya; Destek Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul; "Turkuaz 2000", Çağdaş Türk Plastik Sanatından Bir Kesit, Espace Pierre Cardin, Paris; "Turkuaz 2000" Çağdaş Türk Plastik Sanatından Bir Kesit Saint Germain Kilisesi, Amiens

1939 yılında Kadıköy'de doğan Metin Talayman'ın resme olan ilgisi çocukluğunda başlamış, liseyi bitirdikten sonra İDGSA Resim Bölümü'ne girerek Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer atölyelerinde eğitim görmüştür. Özellikle "D Grubu" sanatçılarından Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zeki Faik İzer genç ressamı oldukça etkilemiştir. 1963 yılında Akademi'yi ikincilikle bitiren sanatçı Milli Eğitim Bakanlığı'nın yurt dışı eğitim bursunu kazanmış ve 1972 yılında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek burada Profesör Rupprecht Geiger atölyesinde iki yılı aşkın bir süre çalışmıştır.

Metin Talayman resmin yanı sıra yoğun olarak tiyatro çalışmaları da yürütmüştür. Öğrenciliği sırasında tiyatro oyunları yazan ve pandomimci olarak sahneye çıkan sanatçı, 1958 yılında Ergin Kolbek'le birlikte "Mim Pandomim" ekibini kurmuş, şehir tiyatroları ve özel tiyatrolarda oyunculuk yapmıştır. 1976 yılında iki perdelik 'Sonradan Gelen Ölü', 1986 yılında yine iki perdelik 'Odanın Boyutları' adlı oyunlarını ve 'Sevmek' adlı üç perdelik dramını yazmıştır.

Talayman'ın karikatürize etme eğilimi, pandomim yeteneği ve 1960'lardaki politik durum onu bir "sosyal eleştirel ifade resmi"ne yöneltmiştir. Sanatçı Alaattin Aksoy, Komet, Cihat Aral, Burhan Uygur, Mehmet Güleryüz, Özer Kabaş, Utku Varlık ile birlikte 1966 yılında "Grup 12"'yi kurmuş, grupla birlikte 1967 yılında Paris 5. Bienali'nde resimlerini sergilemiştir (Messer, 1981: 16).

Talayman 1980 yılında Berlin Eyaleti Kültür Senatörlüğü'nden burs alarak Berlin'e gitmiş, bundan sonra 1998 yılına kadar sanat hayatını burada sürdürmüştür. Bu dönemde aldığı burs dolayısıyla resimlerinde Berlin'deki Türkler'i konu alan sanatçı, Kreuzberg'deki Türkler'in evlerini ziyaret etmiş, fabrikalardaki işçileri gözlemlemiş ve göçmenlerin hayatlarından kesitler sunan çok sayıda resim yapmıştır.

Fabrikada (1981), *Fabrikadan Dönüş* (1981), *Yitirilen Çocuklar* (1981) (Şekil A.50), *Kreuzberg'de Düğün* (1981), *Metroda* (1981), *Yaşadığımız Odalar* (1981), *Yabancılaşma* (1981) (Şekil A.44), *Ezilmek* (1981) (Şekil A.43), *İlişkilerin Çözülmesi* (1981), *Dağılmak* (1980) bu resimlerden bazılarıdır. Göçmen Türkler'in Almanya'daki durumlarından son derece etkilenen Talayman, resimlerinde gerek Almanya'daki işçilerin çalışma ve günlük hayatlarından kesitler sunmuş gerekse de bu işçilerin ve ailelerinin içsel dünyası ve yaşadıkları psikolojik karmaşık durumu resimlerine aktarmıştır. Resimlerde bu insanların alışmaya çalıştıkları yeni

ülkelerinde metroda, fabrikada, kendi çevrelerindeki durumları yanı sıra yaşadıkları yabancılık hisleri, korkuları, endişeleri de kişisel psikolojik durumlar olarak irdelenmektedir.

Edinsel'in aktardığı gibi, sanatçının resimlerindeki kişiler, geleneksel kırsal bir dünyadan yüksek endüstrileşmiş Batı toplumuna sıçrama yapmış Türk insanının hikayeleridir. Bu insanların acılarını ve durumlarını ele alan resimler, Batı endüstri toplumunun ürkütücü görünümlerini, korkular, izolasyon, yıkılan kimlikler ve yabancılaşmayı konu alır. Meta toplumunu ve onun içinde metalaşan insanlar arası ilişkileri irdeler (Edinsel, 1981: 26).

Sonraki yıllarda göç temasından uzaklaşan Talayman, daha genel konuları ve özellikle insanların psikolojik yönlerini ele alan resimler yapmıştır. Sanatçı uzun süre *Yeraltı Notları* ve *Mahkeme* adlı serileri çalışmıştır.

Sanatçının 1983 yılında yaptığı bu seriden *Mahkeme* adlı resminde bir mahkeme salonu yer alır. Hakim ve görevliler yüksek kürsülerinde yerlerini almış, yargılama konumlarındadırlar, mekanda ise hareket halinde üç figür görülmektedir. Figürler arasındaki spiral çizgiler resme bir hareket katmaktadır. Figürlerin savrulur halleri, yargılananların hayatlarının savruluşuna ve hayatlarının bu yargılar karşısında dağılmasına bağlanabilir. Bu seri 1980'li yıllarda Türkiye'de ihtilal sonrası çok sayıda yargılamanın yapıldığı bir dönemde yapılmakla birlikte sanatçı özellikle resimlerin belirli olaylara değil, genel durumlara bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Sanatçı resimlerinin belirli bir olaya bağlanarak yorumlanmasından kaçınmakta, psikolojik temele dayanan daha içsel bir alana yönelmektedir.

Talayman'ın tiyatro ile ilişkisi resimlerine gerek kurgu gerekse figürler yoluyla yansımıştır. Sanatçının resimlerdeki kompozisyonlar sıklıkla bir tiyatro sahnesini anımsatır, bir çeşit yaşam sahnesi izlenir sanatçının resimlerinde, yaşam da bir tiyatro oyunu gibi algılanır. Figürler bazen yüzlerinde maskeler taşır ya da yüzleri maske tarzı donuk ve renksiz bir ifade ile gösterilir. Kalabalık insan grupları bu kompozisyonlarda dramatik bir şekilde dizilirler.

Messer'in de belirttiği gibi, Talayman'ın öğrencilik dönemindeki ilk resimlerinde portre, karikatür, maske, ip gibi formları kullanarak geliştirdiği ifadesi, sonraki yıllarda yağlıboya resimlerinde yine ifade aracı olarak yer almıştır. Sanatçının resimlerinin ana motifi insan yüzüdür ve bu konu tekrar tekrar resimlerinde yer eder.

O zamanki stili kendini farklı safhalarda geliştirmiş, zaman zaman mistik, bazen fantastik eğilimli olmuş, fakat ekspresyonizmde kökleşmiştir. 1981 yılı resimlerinde psikoanalitiğin yükseldiği görülür. Renk, form ve çizgi ruhsal durumları tasvir ederek düzenlenir. Portrelerde sıklıkla deforme formlar tercih eder. Birçok yüz maske tarzı görünüşe sahiptir. Otobiyografik olarak maskenin kullanılışı onun pandomim kariyerine bağlanır (Messer, 1981).

Talayman'ın *Yolcular* isimli resminde bu etkiler net olarak izlenir (Şekil 6.43). Her biri kendi halinde figürler karışık olarak dizilmiştir kompozisyonda, önde maskeli bir figür yine tiyatroya gönderme yapar, gerideki portre sanatçının kendisidir ve bu durumda kendisi de bu yaşam sahnesindeki yolculardan birisidir. Kişiler dalgın ve düşünceli bir ifade ile tasvir edilmiştir, her biri farklı yöne gitmekte, kendi yolunu seçmektedir. Talayman'ın resimleri yaşama dışarıdan bakar ve varoluşçu bir felsefe ile yaşamı değerlendiren bir yaklaşım gösterir.

Odalar Talayman'ın resimlerinde sık kullandığı ögelerden birisidir. Dört yanı kapalı, karanlık, yer yer sadece pencere ve kapılarından içeri ışık alan mekanlar olarak bu odaların içine insan gruplarını yerleştirir sanatçı. Bazı resimlerinde fantastik, sürreal kurgular konumlanır odalarda.

Sanatçının *Süreçler* başlığı altında topladığı resimleri de kent yaşamının çelişkili ve boğucu açmazları içinde bunalmış olan günümüz insanının dramını, anlatımcı bir resim diliyle dışa vurur (Şekil 6.44). Yaşam bu resim dizisinde bir tiyatro sahnesi gibidir. Orada her şey gerçeklik boyutları içinde ele alınır ve yansıtılır. Fantezi ve imge zenginliği, Talayman'ın resimlerinde belirleyici öğelerin başında yer alır (Özsezgin, 1994: 297). *Süreçler'*de duvarlar çatlar, etrafı kırılır, odalar eklenir ve çözülür. Çıplak bir insan kitlesi vahşi ,karmaşık bir şekilde yer alır, kıyamet gününün lanetlileri gibi bir delik tarafından yutulurlar. Her yerde aynalar, kitaplar ve kağıt sayfaları havada uçar. Bir hemşire hep aynı pozisyonda durur ve bir iplik tutar, insanlar masalarda oturur, dans eder, ellerinde valizler tutar. Yaşam bir yolculuktur, ancak çoğunlukla hedef bilinmezdir (Nungesser 1987: 21 vd.).

Sanatçı sık sık portreler de resmetmiştir; bu kişiler çoğunlukla kendisi, ailesi ya da arkadaşlarından bazılarıdır. *Makbule ve Gertie* (1987), *Yunus* (1987), *Bay Di'nin Karısı* (1992), *İreb Talayman* (1993), *Komisyoncu Recep* (1995) gibi resimlerinde Talayman söz konusu kişileri psikolojik ifadelerini de yansıtır şekilde, bazen

karikatürize ederek tasvir etmiştir. Portresi yapılanların her biri kendi dünyasında yaşar, her biri Talayman'ın farklı estetik araçları ile tasvir edilir. Karısı Makbule'nin yanında farklı ülkelerden farklı mesleklere sahip insanlar öğretmen, piyanist ve müzik öğretmeni, tercüman, iş kadını, hemşire, film yapımcısı, sosyal işçi, oyuncu, mimar ve ressamlar yer alır. Sanatçının çevresi ile bağlantılı bir psikolojik portreler galerisi söz konusudur.

Talayman kompozisyonlarına sıklıkla kendi portresini de eklemiştir. *Otoportre* isimli resminde önde sanatçının büst şeklinde tasviri yer alır (Şekil 6.45). Nungesser'in belirttiğine göre, sanatçı burada kendisini "sanat mahkumu" olarak tasvir eder. Bu resimde pek çok diğer resimde çeşitlenen elemanlar bulunur. Açık ve koyu, gündüz ve gece birbirine karşı durur. Ufukta siluet şeklinde bir şehir yükselir. Kentin kapıları önünde çöl benzeri mekan açılır, opera tarzı bir korku sahnesi izlenir. İstekler ve umutlar, öncelikle korkular ve kabuslar anlamı zor çıkarılabilen form ve oluşumlarda tasvir edilir. "Otoportre"nin soyut, taşist resime yakın, iskelet tarzı yapısı yıkıma işaret eder. Solda boşlukta gibi sallanan figür, bunun üzerinde şapkalı bir adamın siyah silueti yükselir. Bu "karanlık" adam -bürokrasi ve karakol devletine anlamdaş- Talayman'ın resimsel sahne düzeninin sabit bir elemandır. Resim karanlık güçler tecrübesine işaret eder, modern, yüksek endüstrileşmiş topluma gönderme yapar (Nungesser, 1987: 21 vd.).

Yer Altından Notlar (1992), *Temel İçgüdü* (1993), *Karanlığın İçine Doğru* (1994), *Şehir ve İnsan* (1999), *Odalar* (1999) yine aynı konular etrafında ele aldığı son dönem resimlerinden bazılarıdır.

Talayman'ın resimlerinde içsel dünyasını dışa vuran ya da karikatürize edilmiş tek figür yer alabileceği gibi, boşlukta havada uçuşan figürler, farklı yöne kaçışan insan grupları da görülebilir. Resimlerinde oldukça durağan kompozisyonların yanı sıra bir patlama ya da farklı yönlere uçuşan insanlar ile son derece hareketli kompozisyonlar da söz konusu olabilir. Talayman resimlerinde insanların duygularını ve içsel dünyalarını kuvvetli bir şekilde yansıtan dışa vurumcu bir üslup kullanmıştır.

Talayman'ın tüm kompozisyonu anti tezlerden oluşur; siyah ve beyaz birbirine karşı durur, aynı şekilde soyut ve realist tasvir tarzı ve arka planın dinamiği ile ön planda resmin donmuşluğu izlenir. Sanatçının renk kontrastları resmin duyusal etkisini yükseltir. İnsan, hisleri ile sanatçının yapıtlarının merkezinde yer alır, sadece

görünenleri değil olayların insanlarla ilişkisini de birbirine bağlar. Varoluşçu temel fikirden yola çıkılır -o kendisini sosyalist varoluşçu olarak tanımlar-. İnsan kendisini objektif ve gerçekçi tarzda değil, başkalarının gözüyle tanımlar, resim ressamın ve aynı zamanda izleyicinin kendini tanıması için ayna olur (Messer, 1981: 14, 18).

Metin Talayman 1998 yılında çalışmalarına devam etmek üzere İstanbul'a geri dönmüş, bir yıl sonra doğduğu semt olan Kadıköy'de ölmüştür.



Şekil 6.43



Şekil 6.44



Şekil 6.45

6.16. YUNUS TONKUŞ

Stuttgart ve İstanbul'da yaşıyor.

1954 Zile'de doğdu.

EĞİTİM

1973-1977 İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Seramik Bölümü

1978-1985 Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü, Prof.Herbert Baumann, K.H.Seemann atölyeleri

ÇALIŞMA

1972 Karadeniz Ereğlisi'nde öğretmenlik

1983 Carrara'da heykel çalışmaları

1985-1986 Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği

1986, 1991 Braunschweig Teknik Üniveritesi'nde öğretim üyeliği

KİŞİSEL SERGİLER

1984	Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1985	Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1986	Diakonisches Werk, Stuttgart; Galerie Montmartre, Spaichingen; Vakko Sanat Galerisi, İstanbul
1987	City Hall, Münster; Vakko Sanat Galerisi, Ankara; Urart Sanat Galerisi, İstanbul
1990	Vakko Sanat Galerisi, İzmir; Vakko Sanat Galerisi, Ankara
1991	Arkeon Sanat Galerisi, İstanbul
1992	Urart Sanat Galerisi, Ankara
1993	Rotary Sanat Galerisi, İzmir; Friedrich- Naumann-Stiftung, Ankara
1994	Arda Sanat Galerisi, Ankara; Galeri MD, İstanbul
1995	Temizocak Sanat Galerisi, İzmir; Artisan Sanat Galerisi, İstanbul; Galeri P.G.Art, İstanbul
1996	Kunst-und Auktionhaus, Leipzig; Arda Sanat Galerisi, Ankara
1997	Karsu Sanat Galerisi, İstanbul; Galerie Unterm Turm, Stuttgart; Galerie Ingrid Veith, Ludwigsburg; Teşvikiye Sanat Galerisi, İstanbul
1998	Türkiye İş Bankası Sanat Galerisi, Ankara; Arda Sanat Galerisi, Ankara
2000	Aksanat Sanat Merkezi, İstanbul
2002	İMKB İstanbul Sanat Galerisi, İstanbul
2004	Z&D Sanat Galerisi, İstanbul
2004	Nurol Sanat Galerisi, Ankara

GRUP SERGİLERİ

1976	Görsel Sanatlar Sergisi, İstanbul
1977	Görsel Sanatlar Sergisi, İstanbul
1980	Wüttenbergische Kunstverein yıl sonu sergisi, Stuttgart
1981	Stuttgart Akademisi Sergisi, Berlin
1983	Yabancılar Projesi, Stuttgart; Rathaus Waibleingen sergisi
1984	Rathaus Backnang sergisi
1985	Stuttgart Akademisi sergisi, Augustinerklosterkirche, Obendorf
1987	I. Uluslararası İstanbul Bienali
1989	II. Uluslararası İstanbul Bienali
1987-1991	„Künstler aus Braunschweig“, Braunschweig yıllık sanatçı sergileri
1988	„Drei Bildhauer stellen aus“, BBK Galerie, Braunschweig (Braunschweig Sanatçılar Derneği Galerisi); „Skulpturenforum Rheine“, Stadtpark Rheine

1989	2. Uluslararası Bienal, İstanbul
1992	„Çekmeceler“, Mulhause, Fransa
1994	Maya Sanat Galerisi, İstanbul
1995-1996	Galerie im Schloss Mochental
1996	Stuttgart Havaalanı
1997	Türk Kültür Merkezi sergisi, Berlin; Atatürkçü Düşünce Derneği Sergisi, Köln
1999-2000	Kapılar Sergisi PG Art, İstanbul
2004	Galeri İnin, İstanbul

Tokat'ın Zile ilçesinde doğan Yunus Tonkuş yoksul bir ailenin üçüncü çocuğudur. İlkokulu bitirdikten sonra eğitimine devam edebilmek için Kayseri Pazarören İlköğretmen Okulu'na giden Tonkuş, resim yeteneği dolayısıyla İstanbul'daki Ortaköy Öğretmen Okulu'nun seminer bölümüne gönderilir ve plastik sanatlar alanında eğitimi başlar.

Okulu bitirip bir yıl öğretmenlik yaptıktan sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nin Seramik Bölümü'ne giren Tonkuş, buradan mezun olduğunda Almanya'da heykel eğitimi almaya karar verir:

> "Bir çaresizlik vardı. Heykeltıraş olmadığımı, bunun bir altyapısını sağlamam gerektiğini biliyordum. Ama bir boşluk vardı. Bunun öğrenimini görüp bu boşluğun doldurulması gerektiğine inanıyordum. Hayatımın dönüm noktası da öğrenciliğimin son yılında Dolmabahçe'deki Resim Heykel Müzesi'nin bahçesinde gördüğüm ünlü İngiliz heykeltıraş Henrie Moor'un sergisi oldu. Daha önce de heykeltıraş olmaya kararlıydım, ama o sergi benim heyecanımı artırdı. Yurt dışına gidip heykel okumaya karar verdim. Seramik mezunuydum, dizayn da yapıyordum. Böyle bir işte çalışıp, biriktirdiğim 1.500 Mark'la, hiç Almanca bilmediğim halde Almanya'nın yolunu tuttum. Çünkü yaptığım araştırmaya göre, yurt dışında bu konuda en iyi eğitim verenlerin başında Stutgart Akademisi'nin Heykel Bölümü geliyordu[66]."

Bu şekilde 1978 yılında Stuttgart'a giden sanatçı, buradaki Akademi'de klasik bir heykel eğitimi alır. Heykelin form ve biçim sorunları üzerine araştırmalar ve denemeler yapan Tonkuş'un konusu genel olarak insan olmuştur.

> «Almanya'ya gittiğimde tabii biraz şok oldum, çünkü heykel her tarafta, mimaride, alanlarda, orijinalleri, sanat tarihinden bildiklerimiz müzelerde. Okuldaki eğitim şartları çok farklı. Almanya'ya gidiş nedenlerimden birisi de çok iyi bir eğitim almak olduğu için, klasik bir

[66] Radikal gazetesi, 12 Haziran 2006.

> eğitim almak istedim, bir kere iyi deseni halledeyim, iyi modelle çalışabileyim, iyi malzemeyi halledeyim, yani o teknik sorunları çözeyim diye temel bir eğitimle başladım.
>
> O hep benim dağarcığımda bir güç olarak kalıyor, bunun üstüne onu merkez tutup veya alt yapı oluşturup hep böyle geniş bir çerçeve çiziyorum; insan oluyor, soyutlanıyor, çıkıyor, içine giriyor, yani hep böyle insanla ilgili, insanın doğasıyla ilgili şeyler girip çıkıyor.
>
> Malzeme olarak da çok farklı malzemeler kullanıyorum, yani konuya uygun veya o dönemin psikolojime uygun malzemeler kullanıyorum. Onu da Almanya'da bir birikim olarak gördüm, yani malzeme yapamadığımdan dolayı beceremediğimden dolayı benim dışımda kalsın istemedim, seçtiğim konuya göre eğer bir taş gerekiyorsa taş kullanıyorum, bronz gerekiyorsa bronz kullanıyorum, ahşap gerekiyorsa ahşap kullanıyorum. Öyle bir çeşitlilikte konuşmaktayım.» (Tonkuş, 2005)

Sanatçının 1986 yılında yaptığı *Dansçı* adlı bronz heykelinde nü bir balerin tasvir edilmiştir (Şekil 6.46). Dansçı elleri arkada kavuşturulmuş, ayak parmakları ucunda dans pozisyonunda durmakta, fakat aynı zamanda heykelin statikliği, hareketsizliği öne çıkmaktadır. Klasik heykel proporsiyon ve hacim araştırması bu heykelde açıkça izlenir.

Karaoğlu'nun aktardığına göre, "sanatçının ilk dönem yapıtlarında kadın konusu etkindi. Kadın bedenindeki ahengi, bedenin soyunuk dilini yansıttı yontularında. Kadının masum ve saf yanını, güzelliğini, bedenin oranlarını mimari bir dengeyle biçimlendirdi. Daha sonraki yapıtlarında ise acı çeken, sızlayan insan bedenlerini yontulaştırdı. İnsanın içsel yaşantısını, tinsel evrenindeki gerilimi, devinimi varsıl bir düşsellikle dışlaştırmaya, çözümlemeye yöneldi." (Karaoğlu, 1998)

1980'li yıllarda *Barışnikov İçin Figür* (1985), *Örtülü Özlem* (1985), *Dans Eden Çift* (1985), *Büyük Ayakta Duran* (1988) adlı bronz heykellerinde figür ve form ilişkilerini irdeleyen Tonkuş, *Minotauros Grubu* (1988-1990), *Kalkanlı Savaşçı* (1985), *Düşen Savaşçı* (1988) (Şekil A.73), *Kalkanlı Savaşçı Çift* (1989), *Ölen Savaşçı* (1989), *Romalı Kadın* (1989) adlı işlerinde tarih, mitoloji ve sanat tarihine göndermeler yapmaktadır. Bu yıllarda klasik Antik Çağ heyketraşisini inceleyen sanatçı savaşçı dizisi ile Klasik Dönem Aegina Tapınağı heykellerini yeniden yorumlamaktadır.

1990'lı yıllarda Tonkuş'un sanat tarihi ile başka bir irdelemesi kübizm konusunda olmuştur. Bu dönemde sanatçı gerçekleştirdiği kontrbas ve keman serilerinde biçimi parçalayarak oluşturmuştur heykellerini. *Dall'tua stellato soglio* (1990), *La contrebasse I* (1990), *La contrebasse II* (1990), *La contrebasse III* (1990), *La*

contrebasse IV (1990), *Kafa* (1996), *Keman III* (1996) (Şekil A.101), *Keman V* (1996) bu heykellerden bazılarıdır ve bronzdan yapılmışlardır.

> "Hep yaptığım birşey var, 20. yüzyılın sonlarının 21.yüzyılın sanatçılarıyla özgün birşey, düşününce öyle çıkarıyorum. 20.yüzyıl başlarında sanata damga vuran çok önemli heykeltraşlar, ressamlar oldu, ondan sonra uzun bir süre hep böyle bir çalkantı, böyle tam bir damgasını vuran bir akım olmadı. İşte Ekspresyonizm çeşitlendi, Yeni Klasik oldu, realistler işin içine girmeye çalıştı, sonra tekrar ettiler falan. Ben daha böyle o Ekspresyonizm'in içinde birşey olarak görüyorum kendimi, tam o değil ama onunla başlayan böyle bir yelpaze açıldı, o yelpazenin içinde görüyorum. Orda hep bir sürü değişimlere açık olabilirim. Picasso'nun yapısında ortaya bir model çıktı, başka bir sanatçı kimliği var, güçlü bir altyapı oluşturuyorsun, ona bir sürü dallar oluşturuyorsun, deniyorsun, sağlam yerde kalıyorsun. Yani Picasso 1910'larda denediklerini, ölümünden önce tekrar yine denedi, ekspresyonistti, kübistti, fütüristti, yani hep biraz birşeyleri deneyimci oldu. Ben o kimliği çok severim, tekrarlar beni çok sıkıyor. Bütün bu akımlara karşı bence çok önemli birşey var; heykelin üç boyutlu hacimli olması lazım, heykelin kendi kültürünü devam ettirmesi lazım. Yani ilk insandan bugüne kadar devam eden bir arkaik yapıdan oluşan, mimariden gelen, ana tanrıçalardan gelen, bugün modernleşen o heykelin içinde değişmeyen birşey var; o da üç boyutluluk, hacimlilik, çok taraftan bakılırlılık, iyi malzeme kullanma, bu kültürü taşıması lazım. Araştırmacı kimliği oması gerekiyor, onun içinde kendini bir kalıba koymak bana çok sıkıcı geliyor. Onun için çerçeveyi biraz geniş tutuyorum, hep böyle deneyici oluyorum.» (Tonkuş, 2005)

Sözünü ettiği deneyimci karakteri Tonkuş'un birbirinden tamamen farklı formlarda şekillenen, deneysel heykellerinde kendisini gösterir. *Bereket Tanrıçası* adlı heykelinde Tonkuş figürü tamamen soyutlayarak tasvir etmiştir (Şekil 6.47). Figürün gövdesi ağaç malzeme üzerinde geometrik formda biçimlendirilirken baş kısmı bronzdan bir dişli şeklinde gövdenin üzerine oturtulmuştur.

İkili (2002), *Maske* (2004), *Portre* (2004), *Yüz* (2002), *Maske* (2004) sanatçının soyut heykellerinden bazılarıdır.

Küçük Bağlanmış (1990), Stel (1991), *Yıkılmış Ruhlar* (1990-1991), *Bir Baş, İki Yüz+Çiçekli Bir Baş İki Yüz* (1997), *Kafa, Üzüm ve Defne Yaprağı* (1997), *Kafa+Oturan Ikili* (1997), *Oturan* (1995), *Üçlü Baş+Buluntu* (1997), *Bereket Tanrıçası* (1997) heykellerinde olduğu gibi bronz, Tonkuş'un sıklıkla kullandığı bir malzemedir. Ancak biçimsel denemeler gibi sanatçının malzeme ile de araştırma yaptığı ve farklı malzemeleri de kullandığı görülür. Bronz yanı sıra mermer, taş, alçı, ahşap malzemeyi de sıklıkla kullanır sanatçı.

2004 yılına ait *Portre* adlı heykelinde ahşap üzerine çiviler çakarak portresini oluşturur (Şekil 6.48). Heykel Alman sanatçı Günther Ücker'in çalışmalarını hatırlatır. Tonkuş'un deyimiyle:

> "Kimi zaman neyin ardında olduğumuzu bilemediğimiz sessiz bir arayış serüvenidir yaratı süreci. Sessiz bir devinimdir böyle zamanlarda taşa, ahşaba ve tunca dokunuş... Benim için bu dokunuşun adıdır heykel. Doğadaki buluntuların ve adı konmamış nesnelerin duruşundaki gizemle insan arasındaki ilişkiyi aramak, tüm insanlığın yarattığı arkaik formlardaki acıyı ve yakınışı bugünün duyarlığıyla yeniden yontusal olarak dillendirmek uğraşıdır benim için sanat. Kendi içime çekilmek ve oradan dünyaya yeniden bakma eylemidir. Ve Octavia Paz'ın dediği gibi, içimize çekilerek bizi ötekilerden ayıran, soyutlayan ve biz yapan her şeyi daha derinden kavramaya çalışırız." (Tonkuş, 2005)

Nahrwold'un belirttiği gibi, Yunus Tonkuş'un bronz ve taş heykellerinde daima tamamlanmamış kısımlar, bölümler bırakılarak sorular ortaya konur, onların cevaplanması izleyiciye bırakılır. Bu sadece Rodin ve Michelangelo'nun dokunuşlarında kendine ait bir form kalitesi oluşturan "infinito"'nun formunda değil, aynı zamanda heykelin gerilim ilişkileri bakımından hacim–hareket- yüzey, doğal form-soyut form meseleleri ile de ilgilidir.

Kontrabaslar serilerinde Tonkuş sadece enstrüman ve sesin çelişkili ilişkisi ile ilgilenmez, aynı zamanda enstrümanın kübist yapısını tartışmaya açar, formun gövdesi kesilmiş ve kırılmış, geometrik fragmanlar halinde yeniden bir araya toplanmıştır, tek tek düzlemlerin kaymaları ve boşlukları görülür, bu boşluğun kapalı formunu izleyici gözleri ile tamamlar (Nahrwold, 1990).

Tonkuş'un Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi, Stuttgart Gençlik Dairesi, Braunschweig Şehir Müzesi, Rheine Şehri, Akademie Wolfenbüttel, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi ve çeşitli koleksiyonlarda yapıtları bulunmaktadır. Sanatçı İstanbul Beyoğlu ve Stuttgart'taki atölyelerinde çalışmalarını sürdürmektedir.



Şekil 6.46



Şekil 6.47



Şekil 6.48

6.17. NASAN TUR

Frankfurt'ta yaşıyor.

1974	Offenbach'da doğdu.

EĞİTİM

1995-2000	Offenbach Devlet Sanat ve Tasarım Akademisi, Lewis Baltz atölyesi
2000-2002	Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Städelschule), Ayşe Erkmen atölyesi

ÇALIŞMA

2000-	Serbest sanatçı.

KİŞİSEL SERGİLER

2000	"Hast du Mal", (M.Moos ile), Kunstverein Buchschlag
2001	"Testsieger", Kommunale Galerie Darmstadt
2002	"Meister Yang", Presseamt Frankfurt
2003	"Waterresistant", W12 Studio Ayse Erkmen, Städel Schule Frankfurt; "BAR Frankfurt", Kunsthalle Altes Hauptzollamt, raumpool e.V. Frankfurt
2004	"Hinter der Sonne", Forum im Dominikanerkloster
2005	"Nasan Tur ", Kunstverein Arnsberg

2006 "Nasan Tur-Lie Low", Galeria Taller Publico, Mexico-City; "Nasan Tur-Nichts geht mehr ", Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden

2007 "Nasan Tur", BICA-Brooklyn Industries Contemporary Art, NewYork; "Nasan Tur„- J.W. Hector Kunstpreis, Kunsthalle Mannheim

GRUP SERGİLERİ

1998 “Larve Projekt”, Offenbach

1999 “from 0-1 and back again”, Schirn Kunsthalle Frankfurt

2000 “Weite deine Löcher”, Kunstraum Fahrradhalle, Offenbach; “Identity”, Deutsche Bank touring exhibition, Frankfurt-NewYork-London-Tokio; Festival der jungen Talente, Offenbach

2001 “Schwarz Rot Gelb”, Airport Galerie, Frankfurt; “Vasisdas”, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

2002 F/Q, auswärts Kunstraum e.V., Frankfurt; “Resüme”, Kommunale Galerie Darmstadt; “Under the beach:the pavement”, İstanbul Güncel Sanat Müzesi

2003 Die neue Kunsthalle, Kunsthalle Mannheim; “Neresi /Burası ?”, Museum of Modern Art Saitama, Japonya; "I'm too sad to kill you!", İstanbul Güncel Sanat Müzesi; "Absolvenz", Städel Museum, Frankfurt; "Blut und Honig - Blood and Honey " Sammlung Essl-Kunst der Gegenwart, Viyana

2004 "Monitoring", Kulturbahnhof Kassel; "Love it or Leave it-5th Cetinje Biennale", Karadağ; "Visitor", İstanbul; "fog-Kunst im öffentlichen Raum" Forum für öffentliche Gegenwartskultur Darmstadt; "hidden face" K2 Contemporary Art Center, İzmir; "Das erinnerte Haus", Museum Folkwang, Essen; "Someone Else's Problem", Bilsar Binası, İstanbul; "Invisible" Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; "Indifference/Difference", Mains d’Œuvres, curated by Laplateforme, Paris; "Brothers and Sisters and Birds" Badischer Kunstverein, Karlsruhe; "Emporter des femmes à paris" Goethe Institut Athen, Atina; "Junge Kunst", Saarland Museum Saarbrücken/Galerie Junge Kunst/Kunstverein Ludwigshafen, Trier

2005 "Rundlederwelten", Martin-Gropius-Bau, Berlin; "Qui vive", National Center for Contemporary Art Moscow, Moskova; "Videologija" Videoart Festival, Volgograd, Rusya; "Fresh and coming video- Screening 1 "Galerie Adler, Frankfurt; "Urban Realities: Focus İstanbul", Martin-Gropius-Bau Berlin; "...mehr als nur Gaeste...", Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; "3 Video", İstanbul Modern Sanatlar Müzesi

2006 "EurHope 1153", Villa Manin - Center for Contemporary Art, Codroipo; "art, life & confusion", 47th October Salon, Culture Center Belgrad; "J.W.

	Hector Kunstpreis", Kunsthalle Mannheim; "territories of Duration", Karşı Sanat Galerisi, İstanbul; "Crossings", Fort Saint Angelo, Birgu, Malta; "Geld schiesst keine Tore", Zentrum fuer Kunst, Opelvillen Ruesselsheim; "Dialog", Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; "Estasionarte„, Estasionarte, Mexico City; "Forest Man", The New Gallery Jerusalem, Kudüs
2007	"10th İstanbul Biennale", İstanbul; "Hope is a good Thing", Platform Garanti, İstanbul; "The State of the World", Calouste Gulbenkian Foundation, Lizbon; "7. Internationale Foto-Triennale“, Galerie der Stadt Esslingen; "Create!“, Museum fuer Angewandte Kunst Frankfurt; "Ground Lost", Galerija Nova, Zagreb; "Crossings", The Nicosia Municipal Arts Center, Nicosia; "Out of Loop„, BICA-Brooklyn Industries Contemporary Art, NewYork; "Miriam Steinhauser-Nasan Tur, White Space-Raum fuer aktuelle Kunst, Zürih;"Never from the back but face to face” Public Space, Art Project by Radikal, İstanbul; "Crossings", Universite de Picardie Jules Verne, Amiens, France; " Ground lost ", Stadtforum Graz

Nasan Tur 1974 yılında bir işçi ailesinin çocuğu olarak Almanya'da, göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı bir kent olan Offenbach'da doğmuştur. 1990 yılında, 16 yaşında iken Türkiye'de yaşama isteği ile Ankara'ya giden Tur, burada bir yıl lisede eğitim almış, ancak sonra tekrar Almanya'ya dönmüştür.

Önce Offenbach'ta görsel iletişim, tasarım, film ve fotoğraf üzerine çok yönlü bir eğitim alan Tur, daha sonra Ayşe Erkmen'den ders almak isteği ile 2000 yılında Erkmen'in profesörlük yaptığı Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Sanatçı, burada multimedya, enstalasyon ve kavramsal sanat alanlarına yönelmiştir.

Sanatında tuval, fotoğraf, heykel, enstalasyon, video ve performanslar olmak üzere çok çeşitli teknikler kullanan Nasan Tur, çalışmalarında toplumun yapısını ve bu yapı içinde toplumu harekete geçiren çeşitli dinamikleri ele alır. Toplumsal iletişim yolları, varolan klişeler ve ön yargıların sorgulanması, alışılan yapıların farkına varılması ve sorgulamaya açılması Tur'un işlerinde başlıca irdelenen konulardır.

1998 yılında *Ezan* (Şekil A.83) adlı aksiyonunda, bir kiliseden farklı dillerde farklı milletlerden kişilerin okuduğu şarkılar ile ortak bir toplumsal iletişim yolu arayan sanatçı, farklı bir iletişim projesini 2002 yılında Frankfurt kenti Basın ve Enformasyon Dairesi'nde gerçekleştirmiştir. *Usta Yang*/*Meister Yang* adlı projesinde

Tur, Basın ve Enformasyon Dairesi çalışanlarından sergide kullanılmak üzere onlar için çok önemli olan ya da geçmişte önemli olmuş bir fotoğrafı kendisine göndermelerini ister (Şekil 6.49). İsteyen herkes seçilmiş fotoğrafları önünde hikayesini anlatmaya davet edilir, fakat kimse neden özellikle bu fotoğrafı seçtiğini söylemeye zorlanmaz. Sanatçı fotoğraflar ile çalışanların kişisel yaşamları ve hatıralarından oluşan oldukça heterojen bir kolaj yaratır ve bunlar binanın merdiven alanında sergilenir. Tur kendisi de sergiye bir fotoğraf ekler; "Usta Yang" onun uzun yıllar dövüş sanatları öğretmenidir, bugün yaşamayan Yang, sanatçının çocukluğunda onun için bir baba figürüdür ve kendisi için önemli birisidir.

Tur fikrini posta idaresinde açıkladığında tartışma açılır, bazıları fikri doğru bulurken bazıları iş alanına özel hayatını taşımak istemediğini belirtir ve şiddetle karşı çıkar. Sonrasında sanatçı pek çok kişiden aldığı e-maillerde, bu kişilerin eski fotoğraf kutuları ve albümlerini tekrar ortaya çıkardıklarını, eski hatıralarının tekrar canlandığını ve karar sürecinde zorlandıklarını öğrenir. Sanatçıya göre, bu süreç merdiven alanında sunulan fotoğraflardan daha önemlidir. Burada görsellik değil, aksine bunun arkasında duran hikayeler söz konusudur. Projede kişiler arası iletişim ve gün yüzüne çıkarılan hikayeler, en azından bir resim, bir hikaye görülür. Tur anonim düzenlenen fotoğraflardan seçim yaparak scan eder ve DIN A 3 büyüklüğünde baskıyı merdiven binası ile büro ve konferans odalarının duvarlarına yapıştırır (Bee, 2002: 7). Sadece çalışanlar fotoğraflar arkasındaki hikayeleri bilirken ziyaretçilere fotoğraflar daha genel görünür. Böylece özel olan kamusal alana çıkarılmış ve geçiş alanı olarak herkesin kullandığı merdiven binasında iletişime açılmış olur.

Tur'un 2004 yılında gerçekleştirdiği *Bar* adlı enstalasyonu ise görmek ve görülmek üzerinedir. "Simetrik bir odaya bir ayırma duvarı yerleştirilir. Bu duvar mekanı iki eşit büyüklüğe ayırır. Bu ikiz odalara giriş öyle bir şekilde kurulmalıdır ki ziyaretçiler hangi odaya girdiğinde ne ile karşılaşacağını bilmeden girmelidirler. Her odaya bir bar yerleştirilir, diğer odadakinin tamamen aynısı. Bar gecesinde bir çift erkek ve kız ikizler barmen olarak servis yapar, her odada ikizlerden bir erkek ve bir kızın ikiz eşleri, diğer odada servis yapar. Sonuç olarak sadece görünüş olarak değil aynı zamanda "aynı" barmenler ile ve çalan aynı müzik ile iki bar odası söz konusudur. İki bar bir video kamera ile görüntülenir ve iki odada diğer barın

görüntüsü duvarına video projektör ile yansıtılır. Sanatçı bir barın karşısında aynadaki gibi yansıtılmış diğer barı yerleştirmiştir.

Ziyaretçiler duvarda kendi bulundukları mekana tamamen benzer fakat farklı insan ve farklı olaylar izlenen bir mekan ve bir durum görürler. Her zaman ziyaretçiler bir odadan diğerine geçme ve diğer barı ziyaret etme olasılığına sahiptirler. Bu „bar geceler“'i sonrası günlerde iki odada video kayıtları yansıtılır, ayrıca odadaki mobilyalar „bar gecesi“nin sonunda kaldığı şekliyle sergi objesi olarak kullanılır. Tur'un çalışmaları esas olarak kavramsal temele dayanır:

> „Her tip tekniği kullanıyorum. Tuval de olabilir, video da olabilir, fotoğraf, enstalasyon, heykel olabilir. Herşey olabilir, çünkü ben çok kavramsal çalışıyorum, ona hangi medya iyi olur, yani en iyi bu konuya hangisi uyar, ona göre karar veriyorum.
>
> Aslında toplum yapılarının araştırmasını yapıyorum, toplum nasıl hareket ediyor, neden hareket ediyor ? Bu olduğu zaman nasıl hareket ediyor, başka bir şey olduğu zaman nasıl hareket ediyor ? Din ile de ilgili çalışıyorum, toplumun dinle ne alakası var, din nasıl toplumu harekete geçirebiliyor ? gibi.
>
> Çoğunlukla birşeyi yaratıyorum veya yapıyorum, meydana atıyorum. Sonra bakıyorum ne oluyor ? Toplum nasıl hareket ediyor, aslında araştırma gibi birşey yapıyorum yani. Performans yapıyorum, ama hiçbir zaman önden söylemiyorum performans yapacağım diye, birden yapıyorum toplum içinde, ondan sonra ne olduğuna bakıyorum. Mesela «Takla Atan Adam»'ı, İstanbul Modern'de göstermiştim; yapıyorum ve bunu normal şekle sokuyorum, ne normal, ne normal değil ? Anormallik nerden başlıyor ? Bir toplumda bu normal oluyor, başka toplumda öbürü normal olmuyor vs.« (Tur, 2005)

Tur'un toplumun 'normal' kabul ettiği davranışlara yönelik sorgulaması bir dizi çalışmasında izlenir; *Hauptwache* (2001) adlı performansında, açık bir alanda bir kadın aniden sebep yokken çığlık atar ve bunun üzerine çevresindeki insanlar olayı şaşkınlıkla izler. *Gölet ve Mavi Gökyüzü/The puddle and the blue sky* (2001) adlı video çalışmasında ise Berlin'de Hamburger Bahnhof yakınlarında bir park alanında, sanatçı kendisi mayolu halde sokaktaki bir su birikintisine uzanmış, kolları açık rahat şekilde gökyüzünü seyretmektedir. Bir yandan park alanında, yani kamusal bir alanda teklifsizce mayolu banyo sahnesi, diğer yandan üzerinden bir araba geçme ihtimali olayı tuhaf ve aynı zamanda tehlikeli kılar.

Ruhöfer'in belirttiği gibi, bedensel ve fiziksel müdahalenin değişik toplumsal durumlardaki gücü Tur'un ürettiği işler için önemli bir konu olmuştur. Tek başına bedenin baskın yönünden ziyade kamusal ve kişisel alanlara müdahalelerde bulunan

ve rahatsız edici hareketler için güç kaynağı olan bedenin duyarlı ve narin çabaları sanatının merkezini oluşturur (Ruhöfer, 2003: 29).

Takla Atan Adam/Somersaulting man adlı video çalışmasında, yine kamusal alanda şaşırtıcı bir performans sergiler sanatçı (Şekil 6.50). Tokyo, Frankfurt, Paris'ten sonra İstanbulda'da gerçekleştirdiği performansta farklı kamusal alanlarda, kalabalık insanların olduğu yerlerde, yerde takla atarak ilerleyen bir kişi görülür, bu kişinin alışılmadık bir tarzda ilerlemesi genel olarak insanlar tarafından korkuyla karışık şaşkınlıkla karşılanır. „Performans yine kamusal alana müdahale ile ilgilidir. Uluslararası havaalanlarının lobi ve kapıları arasında takla atan bir adam figürü, yolcu ve ziyaretçilere garip bir deneyim yaşatmaktadır. Bir kere daha işin merkezi, bedenin mantıksız hareketi ve çevredeki insanların beklenen rahatsızlığıdır.„ (Ruhöfer, 2003: 30)

Tur bu işlerinde alışıldık, ‚normal' olana aykırı durumları kamusal alana taşır ve gelen reaksiyonları gözlemler. Sanatçı işlerinde izleyicinin beklentileri ve genel sosyal algılama ile oynar ve bu sırada toplumsal örnekleri yoklar. İnsanların bu çocukça ve arkaik davranışa reaksiyonları genel olarak bu duruma inanamayan bir şaşkınlık ya da tamamen ilgi göstermeme şeklindedir. Sanatçı burada kültürel farkları keşfetmeye girişir. Tur video çalışmalarında bir hikaye anlatmak istemediğini, bir hissi vermeyi amaçladığını belirtmektedir. Ayrıca kamusal alan sanatçı için özel bir önem taşımakta ve işlerini toplumun içinde toplumla birlikte, onların da reaksiyonlarını işin içine katarak gerçekleştirmektedir.

> « Atölyeden dışarı çıkıp, kendi sosyal çevremden insanlarla çalışmak benim için daima önemli. Bilmiyorum, toplumu şekillendirmek mi istiyorum. Tabii halihazırda biçimlendiriyorum, ama toplum formunu değil. Ben kendi payımı dünyaya koymak istiyorum ve ne olacağını bekliyorum.» (Bee, 2002 : 5)

Çeşitli doğal malzemeleri de kullanan Tur, *Su Heykeli*/*Wasserskulptur* (2003) adlı işinde ahşap, metal ve suyu kullanırken, *Işık/Schein* adlı çalışmasında var olan bir meydanda ışığı yönlendirir. Sanatçı Arnsberg kentinin çarşı alanına iki spot ışığı yerleştirir, güneşin batmasıyla birlikte ışıklar farklı hızlarda alanı gözlemeye başlar (Şekil 6.51). Burası kentin tarihi olarak en eski alanıdır, fakat çok ziyaret edilmemektedir. Birbirini yakalamaya çalışır gibi oyunsal bir tarzda alan üzerinde hareket eden spot ışıkları dikkati bu alana çekmekte, alandan ayrılmakta olan

vatandaşların ilgisi buraya yönlenmektedir. Sanatçı gece buradan geçen yayalara oyunsal bir tarzda bu alanı işaret etmektedir.

Fotoğraf ve dijital baskı da sanatçının sık kullandığı araçlardır. *Nanenin Kokusunu Unutma/Vergesse nicht den Duft der Pfefferminze* (2000), *Hauptwache* (2001), *İsimsiz* (2001), *Karanlıkta /In the Dark* (2002), *Kollar/Arms* (2006) bunlardan bazılarıdır.

Din, dinin toplumdaki rolü, dini ritüeller de Nasan'ın ele aldığı konulardandır. *Görülmeyen/Invisible* (2004) (Şekil A.110), *Rituel/Ritual* (2005) (Şekil A.111) gibi video enstalasyonlarında Almanya'da İslam konusunu gündeme taşıyan sanatçı, *Otoportre* (Şekil A.105) adlı çalışmasında Türk kimliğine dair klişeleri ortaya koymuştur.

Tur toplumsal yapıyı eleştirel ve oyunsal tarzda gerçekleştirdiği yapıtlarıyla ele almakta, işleri ile beklenen algılama ve alışkanlıklar, gelenekler ve klişelerin örtüsünü kaldırmaktadır. Şeylerin farklı bir perspektifini sunan çalışmaları, ‚normal' olana mesafe yaratmakta, izleyici karşı karşıya kaldığı durum ile sorgulamaya yönlenmektedir. Bu sorular felsefi ya da normlar üzerine olabildiği gibi, kimlik, ulusallık, din gibi tamamen somut ve güncel sorular da olabilmektedir.

Ruhöfer'in aktardığına göre, « Tobias Rehberger ya da Manfred Pernice'ninki gibi kamusal düzeneklere tepki veren diğer kavramsal stratejilerle karşılaştırıldığında, Nasan Tur'un kavramının farklı olduğu ve kavramsal sanatın bugünlerde üzerine eğildiği birçok fikrin çeşitlerini resmettiği görülür. Nasan Tur'un sanatı toplumsal davranışların yapılarını ve düzenini yansıtıyor ve kamusal alandaki diğer şiirsel hareket yollarını gösteriyor. Seçtiği müdahaleler donuk, tekdüze ve normlara dayanan davranışlarımızı sorguluyor ve aynı zamanda, bazen günlük hayatımızdaki tepkilerimizin ne kadar katı ve ilham almamış özelliklere sahip olduğunu gösteriyor. Bu yapıların işlerinde görünen gülünç ve şiirsel kırılmaları, kamusal alandaki deneyimlerimizin ve bireysel faaliyetlerimizin tekrar düşünülmesine yol açıyor.» (Ruhöfer, 2003: 33)

Sanatçı 2000 yılı Deutsche Bank "Identity" Sanat Ödülü, 2002 yılı Rentenbank Sanat Ödülü, 2002, 2005 yılı Frankfurter Künstlerhilfe Sanat Ödülü, 2006 yılı J.W. Hector Sanat Ödülü sahibidir.

Almanya'da yaşayan ikinci nesil genç sanatçılardan birisi olan Nasan Tur halen Frankfurt'ta yaşamakta, aldığı çeşitli burslar ve katıldığı sergiler yoluyla çeşitli ülkelerde projeler yürütmekte, aynı zamanda Türkiye'de de bienal ve sergilere katılmaktadır.



Şekil 6.49



Şekil 6.50



Şekil 6.51

6.18. EKREM YALÇINDAĞ

Frankfurt'ta yaşıyor.

1964 Gölbaşı'nda doğdu.

EĞİTİM

1985-1989 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

1990-1993 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, yüksek lisans, Prof. Adem Genç ile

1994-1999 Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (Städelschule), Hermann Nitsch atölyesi

1999 „Meisterschüler" ünvanı

ÇALIŞMA

1994- Serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1989	Türk-Amerikan Derneği (Vahap Avşar ile), İzmir; Landratsamt Wunsidel, Wunsidel
1990	Landratsamt Wunsidel, Wunsidel (Raimund Fass ile); Belediye Sergi Torbalı, İzmir
1992	Galeri BMS Sanart, İzmir; Esbank Sanat Galerisi (Ramazan Bayrakoğlu ile), İzmir
1996	Abbes Art Galerie, Bad Camberg
1997	Galerie Karl Pfefferle, Münih
2000	„Neue Bilder“, Galerie Karl Pfefferle, Münih
2001	Demmel Kunstprojekte, Osnabrück
2002	„Natural Identity“, Galerie Karl Pfefferle, Münih
2003	„Bilder“, Kulturreferat der Landeshauptstadt München Villa Waldberta, Palmenhaus, Feldafing

GRUP SERGİLERİ

1988	Galeri Oksijen (Sevgi Avcı, Vahap Avşar, Esra Şakir ile), İzmir; "Zeitgenössische Künstler-9. İstanbul Sergisi", Devlet Müzeleri Galerileri İstanbul, İzmir, Ankara
1989	Galeri Temizocak, İzmir
1990	5. Art - Nürnberg, Nürnberg; 10. Turgut Pura Vakfı Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İzmir
1991	Selçuk Yaşar Müzesi Sanat Galerisi (Ramazan Bayrakoğlu ve Yeşim Erümenciler ile), İzmir; "Genç Sanatçılar 1", Dokuz Eylül Üniversitesi Sergi Salonu, Buca, İzmir; "Yaz Sergisi 1991", (Ramazan Bayrakoğlu, Yeşim Erümenciler, Gülay Sağlam), Kültür Park Sergisi, İzmir
1992	"52. Devlet Resim Sergisi", Devlet Resim Heykel Müzesi Galerisi, Ankara
1992	"53. Devlet Resim Sergisi", Devlet Resim Heykel Müzesi Galerisi, Ankara
1993	Uğur Mumcu Anısına Sergi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sergi Salonu, İzmir
1995	Jürgen-Ponto-Stiftung, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt
1996	"Check up - 1" (Sun-Ah Choi ve Renate Huber ile), Probebühne des Gallus Theaters, Frankfurt
1997	"Wand, Boden, Fenster: Raum" (Karsten Ewert ve Larissa Kann-Delp ile), Forum W4, Frankfurt; "Klasse Hermann Nitsch", Galerie Frank Hänel, Frankfurt; "Downtown", Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt; Art-Cologne, Galerie Karl Pfefferle, Münih, Köln

1998	"Einmalzweimalvier", Kunsthaus, Nürnberg; "Elegant.Underground", Galerie auf Zeit, Frankfurt; "17.7.1956 Stuttgart-3.3.1970 Seattle", Portikus, Frankfurt; Galerie Karl Pfefferle, Münih (Jiri Georg Dokoupil ve Gerard Kever ile)
1999	"Elegant.Underground 2", Kunsthalle der Goethe Universität, Frankfurt; Galerie Karl Pfefferle, München, ART Frankfurt, Frankfurt; Galerie Karl Pfefferle, München, Kunst Zürich, Förderkoje, Zürih
2000	"Elegant.Underground 3", Kunsthalle der Goethe Universität, Frankfurt; "Junge Türkische Künstler“, Türk Kültür Merkezi, Berlin; Galerie Karl Pfefferle, München, ART Frankfurt, Frankfurt; "Frankfurter Schule 2000" New Vision, Glasgow
2001	ART, Frankfurt; "Sommergäste", Ingelheim; Stipendiatenausstellung, Bad Ems
2002	„Magische Expeditionen“, Museum Folkwang, Essen
2003	„elegant-underground-4/İstanbul“, Dirimart, İstanbul; „Ornament, Schönheit und Verbrechen”, Kunsthalle Wilhelmshaven; “Ornament oder die Lust am Verbrechen in der zeitgenössischen Kunst“, Luitpoldlounge im Luitpoldblock, Münih
2004	„Frankfurt Abstrakt“, Ausstellungshalle Schulstraße 1A, Frankfurt; „20+1“, Galerie Karl Pfefferle, Münih; „elegant underground 5“, raumpool Frankfurt
2005	„Poetika/Erotika“, Galerie Perpetuel, Frankfurt; Hafenküche Offenbach
2006	Art Cologne - New Talents, Köln; Kunstverein Arnsberg; Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

İlk olarak 1989 yılında bir burs alarak beş aylığına Almanya’ya giden Ekrem Yalçındağ, Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimi almıştır. Aynı üniversitede Prof.Adem Genç yönetiminde “Resimde Postmodern Hareketler“ adlı yüksek lisans çalışmasını tamamladıktan sonra 1994 yılında tekrar Almanya’ya giden Yalçındağ, Frakfurt Städelschule’de Hermann Nitsch’in öğrencisi olmuştur. Müzik, aksiyon ve resmi birleştiren çok yönlü bir sanatçı olan Hermann Nitsch’in atölyesinde, “Disiplinler Arası Sanat“ (Interdisipzlinäre Kunst) eğitimi alan Yalçındağ, 1999 yılında “Meisterschüler” ünvanı ile mezun olmuştur.

Yalçındağ’ın sanat eğitimi ve yaşamı Türkiye’de başlamasına rağmen, asıl etkin olduğu döneminin Almanya’da başladığı söylenebilir. 1995 yılına kadar olan çeşitli temalar içeren çalışmalarında sanatçının kendi kimliğini arayan denemeler yaptığını söylemek mümkündür. 1995 yılı sonrasında geliştirdiği üslubu ile sanatçının

“bezeme” (ornament) konusu üzerine yoğunlaştığı, kendine özgü geliştirdiği bir teknik ile stilize ettiği farklı renk ve biçimler içeren bezeme motiflerini tuvale aktardığı izlenir.

Sanatçının işlerinde tuval yüzeyi kılcal damarlar tarzında yaprak benzeri motiflerle kaplanır, bu motifler birbirinin aynısı olarak yan yana, şablon kullanmadan, her biri tüm detayları ile el ile tekrar tekrar yapılır. Bazen bu motifler geometrik formlarla ve renklerle bölünerek optik bir görünüm kazanmakta, bazen de üzerine yerleşen daire formları ile çok boyutlu, geometri ve bezeme karışımı bir görünüm sunmaktadırlar (Şekil 6.52, Şekil 6.54). Sanatçı bezeme ve motif konusunu şöyle açıklar:

> «Benim için Almanya’da ornament konusu çok önemli olmaya başladı, Türkiye’de postmodernle çok fazla ilgilenmeye başlamıştım. Bu yüzden otomatik olarak resimde kurgu, farklı dünyalardan gelen görselliklerin tek bir yüzey üzerinde birleşmesi beni otomatik olarak oraya götürdü, ama ornament daha sonra, konu olarak burada benim işlerimde yer etmeye başladı.
>
> Bu işler sonsuzlukla da ilgili, bu Amerikan soyut dışavurumcu All-over prensiple de alakalı, ornamentten gelen bir kavram tabii ki, yani genişleyebilir her yöne doğru, sınırsız. Ornament benim için görsel bir arşiv, nerde karşılaşırsam, nerde kendi işlerime uygun bulursam kullanırım onu. İslam ornamenti, Doğu ya da Batı ornamenti diye bir ayrım yapmıyorum, benim için genel bir arşiv, yararlanabildiğim bir arşiv.» (Yalçındağ , 2006)

Ekrem Yalçındağ için bezeme (ornament) konusu bir araştırmadır. Tarihten bugüne bezemenin nasıl ve nerelerde kullanıldığını araştıran sanatçı, konuyu teorileştirme ve kendi yorumu ile yeniden yaratıcı bir biçimde ortaya koyma çabasındadır. İnce bir işçiliğin tek tek ve sabırla işlenmesiyle oluşan işleri, ancak sanatçının kendi geliştirdiği tekniği ile elde edilir. Sadece yağlıboya kullanan ve motiflerini «0» numara ince uçlu fırça ile biçimlendiren Yalçındağ, kalın boyayı çok ince uçlu fırça ile işleyerek tuval üzerinde rölyef benzeri kabartmalar yaratmakta ve tuvalin iki boyutluluğundan bu yolla üçüncü boyuta geçiş yapmakta, tuval bir anlamda obje karakteri kazanmaktadır. Diğer yandan yan yana konan ve birbirini tekrar eden motifler tuval sınırlarını aşarak bir sonsuzluğa gitme durumunu da çağrıştırmaktadır.

> « Kullandığım fırça «0» numara standart, o numaraya gelene kadar başka fırçayla denedim, ama istediğim şekilde boyayı modle edebildiğim tek bu oldu. «1» numarada fırçanın ucu kalınlaştıkça boya düzleşiyor, «0» numara ile rölyef gibi yapıp ona daha boya yaşken form verebiliyorsun, obje karakterli resim, motif önemli. Yani benim kendi keşfettiğim, kendi bulduğum, geliştirdiğim, stilize ettiğim motif çok önemli, resimde hangi rengi aldığım çok önemli.» (Yalçındağ, 2006)

Motif ve bezeme konusu Ekrem Yalçındağ'ın geldiği kültürle birlikte düşünüldüğünde, gerek Anadolu'da Antik Çağ'dan, Yunan ve Roma dönemlerinden kalan anıt ve objelerde gerekse bu kültürün devamında aktarıldığı Bizans ve Osmanlı sanatında ne denli önemli bir yer tuttuğu dikkat çeker. Anadolu'da bir Yunan vazosu üzerindeki resimde, bir Antik tiyatronun taş işçiliğinde, bir Selçuklu taç kapısında, bir Bizans aynasında ya da Osmanlı camisinde bezemelerin nasıl çeşit çeşit motifi kullanarak mekanları ve objeleri süslediği ve bu geleneğin bin yıllardır devam ettiği açıkça görülür. Ekrem Yalçındağ'ın bezemeleri de postmodern dönemin yorumlamalarıdır denilebilir.

Necmi Sönmez'e göre, sanatçının sınırları belli olan kimi kez aynı, kimi kez de farklı renklerle boyanan irili ufaklı soyut parçacıkları, onun tuvallerine daha kendini ilk bakışta belli eden bir "ornament" havası kazandırmakta. Bizans ve Osmanlı sanatında çok ayrıcalıklı bir yeri olan "ornament" kavramıyla Ekrem'in uzaktan bir diyaloğu olduğu kesin ama onu ilgilendiren "geleneğin güncelleştirilmesinden", ondan faydalanmasından çok, tuval yüzeyinin küçük parçacıklara ayrıldıktan sonra edindiği görsel karakter.

Onun kendine özgü olarak geliştirdiği resim dilinin temel karakteri olan bu yüzey yorumunun Bizans mozayik ve Osmanlı minyatür, süsleme sanatı ile olan diyaloğunun nasıl bir çerçeve içinde geliştiğine, Ekrem'in bu geleneklerden, geleneksel olanı kirletmeden nasıl faydalandığına da ayrıca dikkati çekmek gerekiyor burada. Gelenek, ornament olgusu, Ekrem için varılması hedeflenen bir görsellik olmaktan çok, farklı bir görselliği ararken kullanılan, devreye sokulan elemanlardan biri (sadece biri olarak) değerlendirilebilir (Sönmez, 1999: 126 vd.).

1996-1997 yıllarında sanatçı tuval üzerindeki araştırmasını tuvalin bu kez formu ile denemeler yaparak ortaya koyar. Bu dönemde yuvarlak biçimli tuvaller kullanan Yalçındağ, yine ince uçlu fırçasıyla ve herhangi pergel ya da şablon kullanmadan elle biçimlendirdiği, ard arda çizdiği farklı renklerden oluşan sarmal formlarına ulaşır. Necmi Sönmez'in "çağdaş tondolar" olarak adlandırdığı bu işler yan yana sıralanan canlı, sıcak renklerle bir tür renk sorgulaması ortaya koyarken Akdeniz'in bol ve parlak ışığını da dışa vurur gibidir (Şekil 6.53).

Sönmez'in yorumuyla "çağdaş tondolar"da sanatçının son derece bildik gibi gözüken formlara yüklediği gerilimin arkasında, onun Robert Delaunay'dan Hans Arp'a,

Picabia'dan Kenneth Noland'a, Blinky Palermo'dan Ellsworth Kelly'e dek renk-form ilişkilerini okumayı, farklılaştırmayı denemiş olan birçok sanatçının işleriyle, "bire bir" hesaplaşmaya girmekten çekinmeyen açık yürekliliği de yatmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Ekrem'in tuval resmini kavramsal bir bakış açısıyla yorumlamaya çalıştığı, anlatım sorunsalını mümkün olduğunca dışlayarak farklı imgelere yöneldiği gözlemlenmekte (Sönmez, 1999: 127).

Sanatçının resimlerinde diğer öne çıkan bir özellik kullandığı renklerin çeşitliliği ve canlılığıdır. Farklı ve çeşitli renkleri bir arada kullanmaktan çekinmeyen sanatçı, sarı ile kırmızı ve turuncuyu, mor ile yeşil ve laciverti çekinmeden yan yana kullanır, Necmi Sönmez'in deyimiyle oluşturduğu "renk bütünlüklerine" bir devinim, bir hız kazandırır. "Robert Delaunay'ın renk teorisinde de önemli bir yer tutan "renklerin devinimi", Ekrem'in 1997'de gerçekleştirdiği tüm resimlerin temelinde gözlemlenen özelliklerden biridir. Devinim sadece renklerin tekrarlanmasında kaynaklanmıyor. Onların nasıl, hangi teknikle ve hangi içtenlikle yorumlandıkları önemli. Renkleri tuval üzerinde kimi kez kalın, yoğun, kimi kez de tuvalin kumaş dokusunu ortaya çıkaracak denli inceltilmiş olarak aktaran sanatçı böylece kullandığı renklere farklı bir ritim kazandırmış oluyor." (Sönmez, 1997: 47)

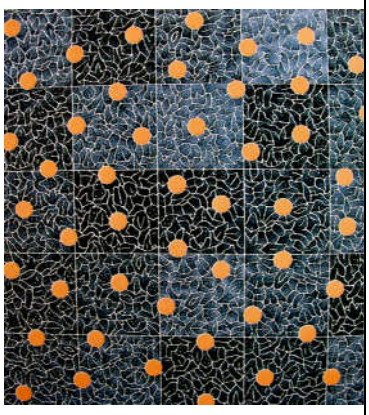
Kai Middendorff Ekrem Yalçındağ'ı sıra dışı resimleriyle bir çeşit kitap ressamına benzetir. Yazar kendisi yazısını oluştururken alfabenin 31 harfini nasıl kullanıyorsa sanatçının da resmini oluştururken "metni"nde 30 farklı stilize yaprak formunu kullandığını, farklı olarak harflerini sadece linear değil mozaik tarzında yerleştirdiğini söyler. "Mozaik tarzı resim yüzeyini oluşturan birçok renk alanı, Hard-Edge resimde olduğu gibi, keskin kenarlı biçimle sınırlanır. Yalçındağ burada açıkça Amerikan Minimal Art ile yoğun bir tartışmadadır. Yalçındağ'ın renk kullanımında resimsel jestlerin radikal olarak minimalize edilmesi, minimalist sanatçılar ile karşılaştırılabilir (Middendorff, 2002: 133).

Ekrem Yalçındağ'ın sanatında diğer bir anlam düzlemi kendini zaman kavramında gösterir. Süreklilik olarak anlaşılan zaman onun işlerinde hissedilir şekilde işlenmiştir. Bu bakışta onun resmi, işleme ya da dokumacılık gibi geleneksel el sanatlarına yakındır. Yalçındağ'ın sanatında zaman ve yapıt ilişkisini sekiz resimden oluşan kamuflaj serisi örnek olarak iyi gösterir. Her biri 90x80 cm. boyutlarında olan bu sekiz resmi sanatçı bir yılda tamamlamıştır. Yalçındağ dışarıda dikkatini çeken

renkleri not eder ya da fotoğraflar ve daha sonra işlerine aktarır (Middendorff, 2002: 133 vd.).

Ekrem Yalçındağ 1990'lı yıllardan itibaren geliştirdiği özgün tarzı ile Almanya'da çıkış yapmıştır. Sanatçı Alman sanat ortamında yer edinmeye başlamış ve önemli etkinliklerde yer almaktadır. Türk sanatçılarının çok azının bugüne kadar başarabildiği üzere, Yalçındağ bir Alman sanat müzesinde yer almış ve Stutgart Sanat Müzesin'de 2005 yılından beri sanatçının yapıtları sürekli sergide yer almaktadır. Yine 2006 yılı Köln Sanat Fuarında "New Talents" adı ile genç sanatçılara ayrılan bölümde Ekrem Yalçındağ'a da yer verilmesi, sanatçının piyasa da önemli bir noktaya aday olduğunun göstergesidir.

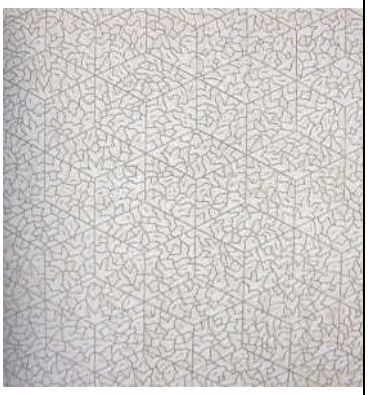
Küratörlük de yapan ve hem Almanya hem de Türkiye'de sergiler düzenleyen Yalçındağ, halen Frankfurt'taki atölyesinde çalışmalarını sürdürmekte ve uluslararası etkinliklere katılmaktadır.



Şekil 6.52



Şekil 6.53



Şekil 6.54

6.19. İSKENDER YEDİLER

Berlin'de yaşıyor.

1953 Eskişehir'de doğdu.

EĞİTİM

1972–1974 Münih Tasarım Teknik Yüksekokulu

1974–1979 Münih Tasarım Meslek Yüksekokulu

1981–1983 Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü

1984–1987 Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü, Prof. Ulrich Rückriem atölyesi

KİŞİSEL SERGİLER

1989 Galerie Bleich-Rossi, Graz

1991 Galerie Tanja Grunert, Köln

1993 K-Raum Daxer (Ulrich Rueckriem ile birlikte), Münih; Galerie Bleich-Rossi, Graz

1994 Galerie Tanja Grunert, Köln; Galerie Klemens Gasser, Bolzano

1995 Galerie Oliver Schweden, Münih

1996 Galerie Michael Janssen, Köln

1998 Galerie Christian Nagel, Köln (Ulrich Strothjohann ile birlikte); Galerie Katia Rid, Münih; Galerie Lindig in Paludetto (Boris Michailov ile birlikte), Nürnberg

1999 Rheinisches Landesmuseum, Bonn; Galerie Saró Leon, Las Palmas, Gran Canaria

2000 Sprengel Museum, Intervention Nr. 20, Hannover

2001 Kunstverein Heilbronn

2002 Forum Kunst Rottweil

2004 Tyroler Studio, Innsbruck

2006 Ballhaus Ost, Berlin (Anna Fasshauer ile)

GRUP SERGİLERİ

1988 Halle Rückriem, Köln

1989 Galerie Six Friedrich, Münih; Galerie Tanja Grunert, Köln

1991 Galerie Sophia Ungers, Köln; Anciens Etablissements Sacré, Luettich

1992 “Papier, Papier”, Galerie Six Friedrich, Münih; “Fuer die Galerie/Dealing with Art”, Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, Münih; Galerie Tanja Grunert, Köln

1993 “Der Baumeister”, Exit Art, Bahnhof Köln-Deutz; “Grafica 1”, Innsbruck

1994 “Grand Prix 94”, Monaco; “Lo Specchio di Proteo”, Rocca Paolina Perugia und Museum Alessandria; “Status Quo”, Galerie Klemens Gasser, Bolzano; “Papierarbeiten und einige Skulpturen”, Galerie Six Friedrich, Münih; “Absolute X-mas-Unique Works on Paper”, Galerie Oliver Schweden, Münih

1995 “Country Code”, Bravin Post Lee, New York; “Blast 4: Bioinformatica”, Koelnischer Kunstverein, Köln; “Pointen”, Innsbruck, Umhausen, Graz ; 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul; “Arbeiten auf Papier”, Griffel-Kunst, Hamburg

1996 Galerie Agathe Nisple, St. Gallen; “le temps d`été all and sundry”, lukas&hoffmann, Köln; “Dialoge”, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul; “Dialoge”, Kunstpalast Düsseldorf

1997 “Arbeiten auf Papier”, Galerie Philomene Magers, Köln; “Plastik” Galerie Six Friedrich, Münih; “Symposion”, ICEBOX/Venetia Kapernekas, Atina

1998 “Arbeiten auf Papier” Galerie Katia Rid, Münih; “40 Tage-40 Künstler” Galerie Oliver Schweden, Münih; “When Season becomes Form” Ausstellungraum Allianz-Versicherungs-AG, Köln; “İskorpit”, Haus der Kulturen, Berlin; “Brückengang”–Kunstprojekt, Köln

1999 “İskorpit” (aktuelle Kunst aus İstanbul), Badischer Kunstverein, Karlsruhe; “Renania Libre”, Galerie Helga de Alvear, Madrid; “Jubel Preise” Produzentengalerie, Kassel

2000 “eight days a week”, Bluecoat Gallery, Liverpool; German Art in Moscow, Central House of Artist; “small sizes mixed” kjubh (Kunstverein), Köln; “Finissage 1999/2000” U.N.I. Projekt, Schnitt Ausstellungsraum, Köln und bei Wiensowski & Harbord, Berlin

2002 “Objekte & Skulpturen”, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf; “Private Öffentlichkeit”, Museum Folkwang, Essen; „Hossa“ Deutsche Kunst der 2000er Jahre, Centro Cultural Andratx, Mallorca

2003 Deutsche Kunst in Moskau/German Art in Moscow, Central House of Artist, Moskau

2005 „Gotik und Moderne im Dialog“, Fränkische Galerie, Kronach

2006 “Nice Fine Art...“, Städtische Galerie im Alten Rathaus, Lahr ; „Lang Leve Beeldhouwkunst!“, Middelheimmuseum, Antwerpen

2007 "Asia-Europe-mediations", Kunsthalle Faust, Foro Artistico, Hannover; WSNHID-College, Poznan; „Idyll", Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden; „Modern and Beyond", Santralistanbul, İstanbul; „Dialogues MÉDITERRANÉENS", Saint-Tropez; „Türkisch Delight", Städtische Galerie Nordhorn

Yediler ailesinin göç hikayesi ilk olarak 1937 yılında Kırım'da başlamıştır. Kırım Tatarları'ndan olan aile Stalin'in baskısı ile karşılaşınca Yediler'in dedesi tüm ailesini toplayarak önce Kayseri'ye sonra Eskişehir'e göç etmiştir. İskender Yediler'in babası ise ilk giden gruplar ile birlikte misafir işçi olarak Almanya'ya gitmiş, birkaç yıl sonra da 1962 yılında ailesini yanına almıştır. Bu sırada İskender Yediler sekiz yaşındadır.

Ailesi ile ilk olarak Münih'e yerleşen İskender Yediler, ilkokul sonrası grafik tasarım eğitimi almış, daha sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim bölümüne girmiş, kısa süre sonra asıl ilgi alanının obje ve üç boyutlu çalışmalar ile bronz, alüminyum gibi farklı malzemeler olduğunu anlayarak heykel bölümüne geçmiştir.

Bir süre sonra bu Akademi'nin eğitiminden memnun kalmayarak Almanya'nın diğer akademilerini araştırmaya başlayan Yediler, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimine devam etmeye karar kılarak Köln'e taşınmıştır. Bu sırada Düsseldorf'ta Joseph Beuys, Gerhard Richter, Nam Jun Paik, Gotthard Graubner, Ulrich Rückriem gibi ünlü sanatçılar ders vermektedirler. On sekiz yıl da Köln'de yaşayan Yediler, daha sonra sanat merkezi olarak öne çıkması ve sanatçılara sunduğu imkanlar dolayısıyla Berlin'e taşınmıştır (Yediler, 2007).

Yediler, ilk dönemlerde ahşaptan büyük boyutlu endüstriyel mimari heykelleri yaparak başlamıştır sanat hayatına. Ruhr bölgesinin endüstriyel mimarisi sanatçının büyük boyutlu ahşap heykelleri ile sergi salonlarına taşınmıştır (Şekil 6.55). Sanatçının ahşap çalışmalarında diğer ele aldığı bir konu Hristiyan ikonografyası olmuştur.

Jeff Wall'in aktarımıyla Yediler'in ağaç heykelleri, çoğunlukla eski heykellerin kısmi parçalarını, asıl formatına göre çok daha büyütülmüş olarak tasvir eder. Bu parçalar orijinal figürün atribülerini canlandırır ve Hristiyan ikonografisi içinde onların anlamını kesitsel olarak betimler. Devasa büyütülmüş detaylar izleyiciye

açıkça varolan heykelin büyüklüğünü sunar. Tahminen büyük heykel Yediler'in fantezisinin, hatta sanatsal stratejisinin bir ürünüdür (Wall, 1999).

Sanatçının 1995 yılında Reichenhall Hypo-Bank sergisinde bunun bir örneği görülür. Yediler'in *İsimsiz* adlı heykelinde büyük boyutta bir elin taşıdığı geniş karınlı bir kap izlenir (Şekil 6.56). Bankanın müşteri salonunda sergilenen bu geç Gotik kökenli, çam ağacından yapılmış heykel, Yukarı Pfalz'da Amberg'de St. Martins Bazilikası'nda bulunan kutsal bir figüre aittir. Bu figür Reichenhalls'ın koruyucu azizi, kentin tarihi ile sıkı sıkıya bağlı bir kişilik olan Aziz Rupert'tir. Reichenhall kenti tuz ticaretinde önemli bir yerdir, 8. yüzyılda tuz üretim ve ticaretinde canlanmanın yaşandığı ve kentin gelişiminin temellerinin atıldığı kentte Salzburg'un inançlı piskoposu Rupert, kentte tuz gelirinin sembolü olarak alınır.

Yediler Aziz Rupert heykelinin atribüsünü seçerek, elinde tuttuğu tuz kabını devasa boyutlarda biçimlendirerek yapıtını oluşturmuştur. Böylece dolaylı olarak kent tarihinde önemli yeri olan bir kişiliğe ve de kent ekonomisinin önemli bir ürünü olan tuz üretimine sanatsal form ile değinir sanatçı. Asıl bağlamından koparılmış ve ahşap üzerine gümüş kaplanmış olan, el içindeki tuz kabı müşteri salonunda devasa büyüklüğü ile dikkat çeker.

Yediler Düsseldorf'lu heykeltraş Ulrich Rückriem'in öğrencisi olarak onun indirgenmiş, kesin, hemen hemen meditatif düşünceli işlerinden etkilenmiş, bu etkiyi zamanın ruhu ve moda görünümlerinden bağımsız olarak kendi işlerinde kullanmıştır. Sanatçı bir yer ve o yerin tarihinin ilhamı ile bir sembol arar, onun işlerinde gelenekler ve farklı dönemlerin bakış açıları yeni bir birlik içinde bağlanır. Çam ağacı başlıca Ortaçağ'da ahşap heykeller için kullanılıyordu. Buna karşın karınlı yuvarlak tuz kabı klasik modernin form dilini hatırlatır. Bir kullanım eşyasının otonom bir sanat işi olarak değerlendirilmesi Pop Art'ın stil prensiplerini hatırlatır ve ahşap heykelin gümüş kaplaması tipik 20. yüzyıl malzemesi sunar. Yediler geçmişi güncele çevirir ve bugüne aktarır (Hegewisch, 1995).

Yediler çok sayıda Hristiyan ikonografisi ile ilgili çalışmalar yapmıştır, onun heykellerinde Aziz Nikolaus, Aziz Barbara ya da Aziz Apollonia keski ile el ya da üç top mermisi ile el şeklindeki atribüleri ile devasa boyutlarda tasvir edilmişlerdir.

Yaptığı büyük boyutlu heykelleri saklamak ve depolarda yer bulabilmekte zorluk çekmesi Yediler'i kullandığı malzeme üzerinde tekrar düşünmeye sevkeder. Sanatçı

1990'lı yılların başından itibaren plastikten şişirilebilir heykeller konseptini geliştirir. Bu dönemde Yediler'in Pop-Art'a yakın durduğu ve tüketim toplumuna ait ögeleri sıklıkla kullandığı izlenir.

> „Akademi'de tabii herkes uğraşıyor kendi yolunu bulmaya, hem Münih'te hem Düsseldorf'ta, aklına ne geliyorsa yapıyorsun, uğraşa uğraşa. Ondan sonra bütün depolar dolmaya başlıyor, yer kalmıyor, yarısını atıyorsun. Sonra şişirme aklıma geldi, başladım. Herkes beğendi birden, o galeri birşey istedi, o grup şova istedi, müzelerde işler oldu, işte „aufblasbare Skulptur" (şişirilebilir heykel) istediler. 1990'lı yıllarda başladım, son altı, yedi yıldır bıraktım artık, bütün ömrüm boyunca aynı şeyleri yapmak istemiyorum tabii." (Yediler, 2007)

Yediler *Love Sculpture* (Şekil A.78) örneğinde olduğu gibi şişme heykel olarak tek tek objeler yaptığı gibi *Havuz* (Şekil A.92) adlı çalışmasında olduğu gibi mekana göre heykeller de tasarlamıştır. Sanatçı mekana göre diğer bir şişme heykeli Hannover Sprengel-Museum'da gerçekleştirmiştir. *Çiçekli Manzaralar/Blühenden Landschaften* adlı heykelinde Yediler mekanı yeşil zemin üzerinden fışkıran çeşitli parlak renkli çiçeklerle donatmıştır (Şekil 6.57).

Yediler'in şişme heykelleri fön makinesi ya da elektrik süpürgesi yardımıyla şişirilir ve plastik kalıptaki figürler böylece ayağa dikilir. Sanatçı motiflerini doğadan alır ve heykellerini özellikle soğuk, endüstriyel mekanlarda kurarak gösterişli, rengarenk, neşeli plastik dünyasını yerleştirir ve zıtlık dolu bir atmosfer yaratır.

Karamsar ve ciddi yapıtlar ortaya koymak istemediğini ve çocuksu, neşeli yaklaşımı ile kendisinin Pop-Art'a yakın konumlandığını belirten Yediler, sergi mekanına göre kavramsal yapıtlar ortaya koyar. Serginin yapılacağı yerin coğrafya, tarih ve kültürel bağlamında konseptler geliştiren sanatçı 1993 yılında, Avusturya'da yaptığı bir sergi için Avusturya'nın harita formunu çıkararak, bayrak renkleri olan kırmızı beyaz çizgiler halinde motiflendirerek şişme heykel yapmış, bir diğerinde de Avusturya Alpler'ine gönderme yaparak şişme dağlar oluşturmuştur.

Yine bu dönemde tüketim toplumuna gönderme yapan bir nesne olarak alışveriş torbalarını kullanır sanatçı yapıtlarında. Almanya'da ucuz mal satan marketler olarak bilinen ve her ulus ve gelir düzeyinden çok sayıda kişinin rağbet ettiği Aldi, Lidl ve Plus marketlerinin poşetlerinden şişme bir haç motifi yapan sanatçı (Şekil A.84), yine bu dönemde dünyanın çeşitli yerlerinden alışveriş poşetleri toplayarak bunları

birbirine yapıştırarak birbirine geçmiş düğümler oluşturur ve sergiler, bu aynı zamanda küresel dünyanın tüketim olgusunu da gözler önüne seren bir yapıttır.

Yediler'in genel olarak Pop Art'a yakın duran yapıtlar ürettiği söylenebilir. Bunun dışında granit, taş, bronz, plastik malzeme ile konsepte bağlı olarak galerilerde ya da kamusal alanda çeşitli yapıtlar üretmektedir sanatçı. Yediler'in 2005 yılında Münih'te St. Benno Kilisesi önündeki alana yerleştirdiği *Alüminyum Balık* adlı heykeli yine kentin tarihine bağlantı kurar. Efsaneye göre, piskopos Benno kaçarken Elbe nehrine attığı Meiβner Katedrali'nin anahtarını geri dönüşünden sonra yeni yakalanmış bir balığın karnında bulur. Yediler bu söylenceye atıfla kilise önüne kuyruğu anahtar şeklinde bir balık heykeli yapmıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde sanatçının şişme heykelleri geride bırakarak yeni ifade yolları aradığı izlenir. Alüminyum döküm ile tekstil malzemelerini kullanarak yeni biçimler kullanmaya başlamıştır.

Yediler'in balık heykeli Münih St. Benno kilisesi önünde yer alırken, 2002 yılında *Aziz Cassius und Aziz Florentinus* heykeli Bonn'a, 2005 yılında ise *Aziz Gereon* heykeli Köln'de St.Gereon Kilisesi önüne yerleştirilmiştir.

İkinci nesil sanatçılardan olan İskender Yediler, Berlin'de yaşamakta ve çalışmalarını çeşitli ülkelerde sergilemektedir.



Şekil 6.55



Şekil 6.56



Şekil 6.57

6.20. HANEFİ YETER

İstanbul'da yaşıyor.

1947 Bayburt'ta doğdu.

EĞİTİM

1967-1972 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi

1973-1977 Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü, Dietmar Lemcke atölyesi (Milli Eğitim Bakanlığı bursu ile)

1978 "Meisterschüler" ünvanı

ÇALIŞMA

1978-2001 Berlin'de serbest sanatçı

2001- İstanbul'da serbest sanatçı

KİŞİSEL SERGİLER

1978 Kunstmuseum Bochum; Schloß Kemnade; Elefanten Press Galerie Berlin, Hamburg

1979 Einsteinhaus, Ulm; Volkhochsschule, Weinheim; Fabrik, Stadt Kiel

1980 Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Galerie Türkay, Stuttgart

1981 Produzenten Galerie, Zürih; Neue Worbsweder Galerie, Worbswede; Expositiezaal de Doelen, Rotterdam; Sohle I, Bergkamen; Stadttheater, Ulm; Galerie Hartmut, Erlangen; Volkshochschule, Bremenhaven; Kulturzentrum Schlachthof, Kassel

1982 Kunstverein, Offenbach; Städtische Galerie Schloß Oberhausen; Galerie F (Francoise Friedrich), Köln

1983 Galerie Hilger, Viyana; Stadtbibliothek Berlin (Doğu); Galerie Hartman, Kiel; Galerie Junge Künstler, Darmstadt

1984 Völkerkundemuseum, Nürnberg; Überseemuseum, Bremen (Mehmet Aksoy ile); Galerie Apex, Göttingen

1985 Galerie am Chamissoplatz, Berlin; Evangelische Gemeinde, Tutlingen; Galerie El Patio, Bremen; Roemer und Pelizaeus Museum, Hildesheim; Galerie Hohenfelde, Hamburg; Fabrik, Oberhausen; Galerie Steinbrecher, Bremen; Kunstamt Germersheim; Museum Restaurant Martin-Grapius, Berlin; Galerie am Chamissoplatz, Berlin; Tüyap, İstanbul; Kunstamt, Wiesbaden; Deutsch-Türkisches Kulturzentrum, Ankara; Elefanten Press

Galerie, Berlin; Galerie Ultim Art, Paris; GalerieRänitzgasse, Dresden; Städtisches Reiss-Museum, Mannheim Ludgeri-Kirche, Norden; Kult-Treff, Erlangen; Galeri Urart, Ankara; Kreis Sparkasse, Rüsselsheim; Galerie Tammen und Busch, Berlin; Europe Witaut Walls,Manchester City Art Gallery; Große Düseldorfer Kunstausstellung, Düsseldorf; Vakko, Ankara, İstanbul, İzmir; IGM Vorstandhaus, Frankfurt; Galerie Friedrich Ebert Stiftung, Bonn; Galerie Schiller-Haus, Bremerhaven; Galerie am Rathaus, Liebstadt; Arka Zeche Zollverein, Essen; Galerie Chamilso Platz (Hans Scheueker ile), Berlin; Türk Kültür Evi, Berlin; Arda Sanat Galerisi, Ankara; Villa-Aichele Städtische Galerie, Lörrach; Milli Reasürans Galerisi (Serpil Yeter ile), İstanbul; Galeri Evin, İstanbul; Stadtbibliothek, Stuttgart; Galerie Tammen und Busch, Berlin; İş Bankası Parmakkapı Galerisi, İstanbul; Arda Sanat Galerisi, Ankara; Galeri Leonardo, İzmir; Galerie No Tre, Berlin; Galeri G, İstanbul; Galeri PG (Habip Aydoğdu ve Yunus Tonkuş ile), İstanbul; Garanti Sanat Galerisi, İstanbul; Tolga Eti Galerisi (Yunus Tonkuş ile); Yurt&Dünya Galerisi, İstanbul; Arda Sanat Galerisi, Ankara

2000 Garanti Galeri, İstanbul; Galeri Tolga Eti, İstanbul

2001 Galeri Yurt&Dünya, İstanbul; Galeri Arda, Ankara

2004 Galerie Gözde, Ankara; Galerie Inin, İstanbul; Crowne Plaza, İstanbul

2005 Leonardo Sanat Galerisi, İstanbul; Cream Art Gallery, İstanbul; Terakki Vakfı Sanat Galerisi, İstanbul; Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir

GRUP SERGİLERİ

1973 Intergraphik, Berlin (Doğu)

1975 “Mehmet Berlin’de”, Kunstamt Kreuzberg, Berlin

1977 Hommage á Nazım Hikmet, Türkischer Akademiker-und Künstlerverein, Kunstamt Kreuzberg, Berlin

1978 “TUWAS”, zur Jugendarbeitlosigkeit, Kunstamt Kreuzberg, Berlin; “Berliner Realisten”, Kunsthalle Rostock, Berlin, Moskova

1979 “Bilder aus Kreuzberg”, Kunstamt Kreuzberg im Museum Wiesbaden; “Kinder Heute”, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; “Fabrik”, Stadt Kiel, Kiel; “Die gesellschaftliche Wirklichkeit des Kindes in der bildenden Kunst”, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst und Staatliche Kunsthalle Berlin

1980 “Bilder aus Kreuzberg”, Berlin; Galerie Türkay, Stuttgart; “Künstler gegen Krieg”, NGBK, Berlin; “30 Jahre B.B.K.”, Kunsthalle Berlin

1981	"Berliner Szene", Rotterdam; Majakowski-galerie, Berlin; "Kreuzberger Künstler", Galerie Chamissoplatz, Berlin; "Künstler für Frieden", Türk Merkezi, Berlin; Kulturzentrum Schlachthof, Kassel
1982	"Menschenlandschaften", Städtische Galerie Schloss Oberhausen
1983	"300 Jahre danach", Museum des 20.Jahrhunderts, Viyana; Stadtbibliothek, Berlin (Doğu)
1984	Haus am Waldsee, Berlin

Hanefi Yeter 1947 yılında Bayburt'ta bir ailenin dokuzuncu çocuğu olarak doğmuş, küçük yaşta babasını kaybedince yoksulluk ve işsizlik nedeni ile ailesi ile ilk olarak İzmir'e göç etmiş, Ticari İlimler Akademisi'ni kazanmasıyla İstanbul'a gitmiştir. Daha sonra sanat eğitimi almaya karar veren Yeter, 1967 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesine girmiş, Akademi'nin üçüncü sınıfındayken Paris'e giderek on bir ay kalmıştır. Yeter bu sırada Academie des Beaux Art'a girmeye hak kazansa da maddi güçlükler dolayısıyla İstanbul'a dönerek eğitimine burada devam etmiştir.

Akademi'yi ikincilikle bitiren sanatçı Milli Eğitim Bakanlığı'nın yurt dışı bursunu kazanmış, İtalya ya da İngiltere'ye gitmeyi düşünürken, hocası Bedri Rahmi'nin önerisi ile yönünü Berlin'e çevirmiştir. Eyüboğlu ona Almanya'nın giderek Avrupa içinde sanatsal bir merkez olarak önem kazandığını ve kendisini sanatçı olarak orada geliştirmesinin faydalı olacağını söylemiştir. Yeter 1973 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde yüksek lisans eğitimine başlar, alacağı eğitimin konusu duvar resmi (fresko) olarak henüz Türkiye'deyken belirlenmiştir. 1978 yılına kadar Berlin'de eğitim gören Yeter, sonrasında İstanbul'a dönerek Akademi'de asistanlık sınavına girmiş, ancak kendisine Türkçesi'nin yeterli olmadığı gerekçesi ile sınavı kazanamadığı bildirilmiştir. Bundan sonra Berlin'e dönerek serbest sanatçı olarak yaşama kararı alan Yeter, 2001 yılına değin yaşamını Berlin'de geçirmiştir.

Yeter'in ilk çalışmaları öğrenciliği sırasında yaptığı İstanbul resimleri ile başlar. Genç sanatçı İstanbul'un sosyal yaşamını ele alarak seyyar satıcılar, balıkçılar, hamallar, vapurlar, denizde martılarını konu alan resimler yapar. 1971 ihtilali sonrası yaptığı *İstanbul'da Seyyar Satıcı* (1971) adlı resminde Galata Köprüsü'nde ilerleyen bir arabacıyı ele alan sanatçı, ilk politik yaklaşımlarını resme yansıtmaya başlamıştır.

Berlin Akademisi'ndeki eğitimi sırasında bir süre İstanbul resimlerine devam eden Yeter, daha sonra yeni arayışlara girer. Batı sanatını da yakından izleyen ve kendi

sanatsal ifadesinin sorgulamasına başlayan sanatçı, yaptığı bazı denemeler sonucunda Avrupalı gibi yaptığı resimlerin öykünmeci bir tavır takındığını ve kendisini ancak kendi kültürel köklerine dayalı bir resim tarzı ile ifade edebileceğini görür:

> "Akademi'deki o çalışmalar sırasında çok farklı olduğumu, onların da benden farklı olduğunu gördüm. Bu durumu sanata yönlendirdiğim zaman dedim ki benim yaptığım sanatın onlardan farklı olması lazım. Onlar gibi yaparsam onların peşine takılırım, onlar gibi sanat yapıyorsam eğer, muhakkak ki onlar benden önde gidecek, çünkü bu memleketin sanatçı evlatları onlar, ben değilim. Dolayısıyla ben onların öykünmecisiysem eğer, beni ne yapsınlar adamlar, kendi sanatçılarına tabiiki öncülük tanıyacaklar. Ben kendime "dur, sen farklı olmak zorundasın", dedim, "sen kendi kültürüne bak biraz, ordan neler almışsın, burada onun üzerine birşeyler koyarsan koyarsın, koyamamışsan da beceremiyorsun demektir." Ben tekrar minyatürlere döndüm, bir şekilde minyatür sanatını incelemeye başladım, onun üzerine nasıl koyarım, neyi anlatırım." (Yeter, 2005)

Toplumsal bir bakış açısına sahip olan Yeter'i Almanya'da karşılaştığı Türk işçi toplumu son derece etkilemiş, sanatçı Almanya'daki göçmen Türkler konusunu en çok işleyen sanatçılardan birisi olmuştur. Berlin'de özellikle Türkler'in yoğun olarak yaşadığı bir bölge olan Kreuzberg'de bir atölyesi olan sanatçı, buradaki insanların yaşamlarını, Alman toplumu içindeki durumlarını, yaşadıkları zorlukları ve yabancılık hislerini yakından izlemiş ve resimlerine aktarmıştır. *Mariannenplatz* (1975), *Berlin'de Piknik* (1975) (Şekil A.7), *Vatana İade* (1976) (Şekil A.3)**,** *Veda* (1977) (Şekil A.1), *Çalışma İzni* (1977) (Şekil A.2), *Taşınma Yasağı* (1978) (Şekil A.5), *İki Dilde Analfabetler* (1978) (Şekil A.9), *Memlekete* Doğru (1979) (Şekil A.10), *Kreuzberg Adalbertstraße* (1979) (Şekil A.8) bu dönem resimlerinden bazılarıdır. Sanatçı resimleri yoluyla bu insanların yaşam şartlarına dikkat çekmek ve sorunlarına vurgu yapmak istemektedir.

Bu dönemde yaşanan Sosyalizm akımı etkisi ile Berlin'deki politik çalışmalara da katılan Yeter, *Polis ve Göstericiler* (1974), *Yürüyüş I* (1975) (Şekil A.13), *Hazin Hürriyet* (1975), *Açların Gözbebekleri* (1977) (Şekil A.21), *İstanbul'da 1 Mayıs* (1977) (Şekil A.16), *Beyazıt Meydanındaki Ölü* (1977) (Şekil A.20), *Safları Sıklaştırın Çocuklar* (1980) gibi resimlerinde hem Almanya'daki işçi hareketine hem de o sırada Türkiye'de yaşanan siyasi olaylara göndermeler yapar resimleri yoluyla. Türkiye'de bu dönemin sağ sol çatışmalarını, insanların çektiği acıları, kalabalıkların gösterdiği tepkileri ve protestoları konu olarak alan sanatçı ülkesinde yaşanan bu acı

olaylara tepkisini resimleri yoluyla ortaya koymuştur. Sanatında vermek istediklerini şöyle aktarır Yeter:

> "Ben sanata şöyle bakıyorum, sanat formal bir şey değil bana göre. Sanatım, benim ürettiğim sanat, bir anlamda benim yaşamımla ilintili olsun istiyorum. Nedir yaşadıklarım, neyi algılamışım, ne beni sarsmış, ne üzmüş, neye sevinmişim, neye sevinmemişim, hangi kitabı okumuşum ? Yani sosyal olgular, kısacası yaşam alanım, tüm katmanlarıyla algıladıklarım ve sanatımda üretmek istediklerim. Tabii bunun hepsini vermem mümkün değil, ama onu bu noktalarda yoğunlaştırıyorum. Beni sarsan bir şey varsa ilgimi çeken, onları sanatımla nasıl tespit edebilirim, nasıl bir dil bulabilirim ki sanatımla insanlara, şimdiki insanlara ya da sonraki insanlara o dönemi yansıtabileyim diye düşünürüm." (Yeter, 2005)

Yeter'in 1979 yılında yaptığı *Boşluğa Giden Bakışlar* adlı resminde bir bankta yan yana oturan iki yaşlı kadın yer alır (Şekil 6.58). Kadınlardan birisi elini bastonuna dayamış, diğeri önde kollarını kavuşturmuştur, birbiri ile iletişimde olmayan bu iki kişi hüzünlü bir ifade taşımaktadırlar. Söz konusu kadınlar Alman toplumundaki yaşlıları temsil etmektedirler. Alman toplumuna giren pek çok Türk gibi Hanefi Yeter'i de o yıllarda karşılaştığı yaşlıların yalnızlığı son derece etkilemiştir. Türk toplumunda yaşlıların aileleri ile birlikte, toplum içinde yaşamalarına karşın Alman toplumunda bireyselliğin ön planda olmasıyla yaşlılar, ihtiyaç halinde olsalar dahi yalnız ya da köpekleri ile bir yaşam sürmektedirler. Bu dönemde Yeter'in resimlerinde bu yaşlı yalnız kişiler ve aynı zamanda sokaklarda oynayan Türk çocukları aksine evlerinde kapalı yetişen Alman çocukları temalarına sıklıkla rastlanır.

Hanefi Yeter ilk nesil Türk sanatçıları içinde en aktif çalışan sanatçılardandır. 1970 ve 1980'li yıllarda sanatçı pek çok sergi açmış, Mehmet Aksoy ile birlikte Türk Sanatçılar ve Akademikerler Derneği'nin kuruluş çalışmaları ve etkinliklerinde aktif görev almıştır.

1970'lerden itibaren realist bir tarz ile toplumsal konuları ele alan sanatçı 1980'li yılların ortalarına geldiğinde, kendisinin Almanya'da "yabancı göçmen işçilerin ve sol ideolojinin sanatçısı" olarak öne çıkarılması ve bu çerçeveye konulmasına tepki olarak yeni konulara yönelmiştir. Bu dönemde Yeter'in *Şemsiyeli Çift* (1980), *Dilek Ağacı* (1980), *Allah Adına* (1983), *Tanrı Adına* (1983), *Rüya Görünümleri* (1985), *Bir Yanım* (1987), *Kaynaşmak* (1987) gibi resimlerinde olduğu gibi günlük yaşamdan, duygusal dünyasından temaların yanı sıra yine Doğu'ya özgü bir konu olan oryantal dans temasını ele aldığı izlenir.

1985 yılına ait *Gözlere Kulaklara* adlı eserinde, resmin merkezinde dansöz elbisesi giymiş bir kadın oryantal dans yaparken gösterilmiş, onun etrafını ise kanun, ud, klarnet çalan çalgıcılar ve izleyicilerden oluşan figürler çevrelemiştir (Şekil 6.59). Bu renkli sahne ile sanatçı, Doğu'nun eğlence kültürünü ortaya koymaktadır. Güzelhan'ın da belirttiği gibi, "dans motifini kullanarak Şark kültürü ile geçmişten günümüze bağlar kurar ve Şark kadınının binlerce yıllık serüvenli rolünü anlatır sanatçı. Bu aynı zamanda Yeter'in toplumsallıktan kendi iç dünyasına dönüşünü de tespit eder." (Güzelhan, 2002: 98)

Yine bu yıllarda Hiroşima'da atılan atom bombasına tepki olarak *Ölüm Gökten Gelecekse* (1985) ve Çernobil'de yaşanan atom faciası üzerine *Havada Bir Şeyler Var* (1986) (Şekil A.68) adlı resimleri ile dünyadaki olayları ele alan Yeter, ayrıca yaşadığı çevrede gördüklerini resmetmiş, Berlin'de cadde, park gibi yerlerde günlük olup bitenleri ve şehir insanlarının gündelik yaşamlarını tuvale aktarmıştır. *İçeri Tıkılmışlar* (1980), *Şehirden Kaçış* (1980), *Kreuzberg'de Dört Mevsim* (1981), *Halleschen Tor'daki Heiligen Kreuz Kilisesi* (1985), *Paskalya Panayırı* (1987) (Şekil A.65) gibi resimlerin yanı sıra sanatçı Doğu ve Batı Almanya'nın birleşme sorunlarını *İnşa Edenler* (1987), *Tüm Berlin Bir Buluttur* (1987), *Yaradanlar* (1987) adlı resimlerinde ele almıştır. 1990 yılında iki Almanya'nın birleşmesini konu alan *9 Kasım* (1990) (Şekil A.75) adlı resminde sanatçı, Berlin Duvarı'nın yıkıldığı günü, Brandenburg Kapısı'nda insanların toplanarak yaptıkları kutlamaları aktarmıştır.

1990'li yıllarda Yeter'in resimde farklı teknik araştırmalara giriştiği görülür. Sanatçının tuval üzerine yaptığı resimlerinin yerini ahşap üzerine resimler alır, sonrasında ise ahşabı oyarak elde ettigi bezeme ve figürleri, ikinci bir ahşabın üzerine koyarak yeni bir tarz oluşturur. Ahşap oymacılık geleneğini resmine aktaran Yeter, İslam resim ve tezyinat sanatının anlamlı motiflerini tekrar kullanarak, fantezi figürlerle gerçek yaşamdan konuları anlatır. 1997 yılında yaptığı *Hüzün* adlı resminde bu teknik izlenmektedir (Şekil 6.60).

Bazı eleştirmenler Hanefi Yeter'in tarzını Marc Chagal'a bağlasalar da sanatçının resimlerinde daha ziyade Doğu ve İslam sanatlarına dayalı araştırma ilk resimlerinden itibaren kendisini gösterir. İlk resimlerinde minyatür geleneğinden yola çıkan sanatçının, bu etki ile resimlerinde çeşitli yönlerden perspektif kullandığı, canlı, parlak renklerin kullanımına ağırlık verdiği, sıklıkla kitap resim geleneğinin kompozisyonlarını kullandığı ve tuvali ortada bir kompozisyon alanı ve onu

çevreleyen bantlar şeklinde ya da enine panellere bölerek biçimlendirdiği izlenir. Doğu mitolojilerinden hikayelerin ve sembolik motiflerin yer alması, resimlerinde bol ve canlı renklerin kullanılması da sanatçının minyatür sanatından aldığı etkilerdir.

1990'lı yıllardan itibaren ise sanatçının resmine hazır malzeme de dahil olur, bazen tuval yerine ahşap üzerine resmini aktaran sanatçı, bazen de Anadolu oyalarını resmine eklemekten çekinmez. Zaman zaman karışık teknikleri tuvallerinde bir arada kullanırken zaman zaman da şiirlerden eklediği dizelerle tamamlar resimlerini.

Yeter'in resimlerinde yoğun olarak hikayeci bir anlatım ve fantezi dünyası izlenir. Bu anlatım tarzını çocukken çok masal dinlemesine bağlayan sanatçı, çok figürlü resimlerinde hikayeler anlatır ve bu resimler çocukluk yaşamının devamıdır.

Figürleri elleri, ayakları irice biçimlendirilmiş masal kahramanlarını andırır. Ellerin ve ayakların farklı perspektifleren gösterilmesi ve biçimleri ile yer yer Mehmet Siyah Kalem'in üslubunu hatırlatan bu figürler, sanatçının ifadesine göre Mehmet Siyah Kalem yanında Moğol, Çin, Hint, Uzakdoğu, İslam sanatları incelemeleri sonrası ortaya çıkmıştır (Yeter, 2005).

Yirmi sekiz yıl Berlin'de Alman sanat ortamında aktif olarak yer almış olan Hanefi Yeter, 2001 yılında Türkiye'ye dönmüş, bugün çalışmalarını İstanbul ve Bodrum'daki atölyelerinde sürdürmektedir.



Şekil 6.58



Şekil 6.59



Şekil 6.60

6.21. ADEM YILMAZ

Köln'de yaşıyor.

1955 Yozgat, Yerköy'de doğdu.

EĞİTİM

1974-1977 Eskişehir, ODTÜ Kimya Mühendisliği Bölümü

1977-1983 Köln Yüksekokulu, Serbest Resim Bölümü

1983 "Meisterschüler" ünvanı

KİŞİSEL SERGİLER

1983 Wandelhalle, Köln

1984 Galerie Mautsch, Köln

1985 Centro Cultural, Portugal; „Isolation", Kölner Premieren Galerie Mautsch, Köln

1986 Kunstverein Gummersbach; Galerie Mautsch, Köln; Galerie Renconte, Brüksel; Schloss-Galerie, Bonn

1987 „Der verfemte Ort", Annosaal Köln; Galerie Menning, Gelsenkirchen; Christine Collmann Art-Gallery Menning, Brüksel

1988 Galerie Mautsch, Köln; Bundespost-Ministerium, Bonn; „Musentempel", Mannheimer Kunstverein

1989 Galerie Mautsch, Köln; Galerie Timm Gierig, Frankfurt; Kölnischer Kunstverein, Haus Zander, Köln; Museum Haus Kemnade, Bochum

1991 Galerie Radetzkiy & Gierig, Münih; Galerie Mautsch, Köln

1992 Galerie Mautsch, Köln

1993 „Inbetween" (Jarg Geismar ile), anlässlich der 45. Biennale, Venedik; „Inbetween", Freilichtmuseum Xanten; „Inbetween", Kamp Lintfort; Galerie Timm Gierig, Frankfurt; Galerie Mautsch, Köln; „Jede Reise ist die Erste", Kunstverein Lingen

1994 „Heimat", Spitäle, Stadtgalerie Würzburg; Galerie Timm Gierig, Frankfurt; „Metropolis" Heykeli Taksim, İstanbul

1995 Galerie Rössler, Münih; „Inbetween", Haus Kulturen der Welt, Berlin

1998 Galerie Rössler, Münih; Marion Spath, Bonn

1999 Rössler Gallery, New York; Galerie Rössler, Ravensburg

2002 Galerie Rössler, Münih

2003 Galerie Rössler, Münih

2004 Galerie Rössler, Münih; „Der Angler“, Skulptur, Ruhrort, Duisburg

2005 Galerie Rössler, Münih; Galerie Mautsch, Köln

GRUP SERGİLERİ

1981 Studio Ubierring, Köln

1982 Deutsche Entwicklungsgesellschaft, Köln; "Arteder", Bilbao, İspanya; "Souterrain", Köln

1983 "Profil" Galerie Kümmel, Köln; Rote Fabrik, Zürih; Museum für aktuelle Kunst, Hasselt, Belçika; Rathaus Köln, Galerie Appendix, Wuppertal; "Das andere Festival", Galerie Kümmel, Stollwerck, Köln

1984 "DAVUL-DEFORMANCE", Stollwerck, Köln

1985 "Muku" Stoffwechsel, GhSK Kassel; Forum Junger Kunst, Museum Bochum; Städtische Galerie, Wolfsburg; "Yellow", Annosaal Köln; "Hommage an Köln", Galerie Kümmel, Köln; Schloß-Galerie Bonn

1986 "Mythos Berlin", Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; Galerie Suspect, Amsterdam, Venedig, Paris, New York; "Das andere Land", Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin; Museum Bochum; Paulskirche Frankfurt; Stadtgalerie Saarbrücken; Lothringerstrasse München; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Hannover; Galerie Mautsch, Kıbrıs; "Kasematten II", Düsseldorf; "Unausgewogen", Kölnischer Kunstverein; "Der Hang zum Pathos"; "Stollwerckumenta", Köln

1987 "10:10", Kunsthalle Köln; Neuer Berliner Kunstverein; Darmstädter Sezessionen, Darmstadt; Kunsthalle Krakau; "Figural", Hamburger Kunstverein

1988 "Viva-Bilder vom Tod", Kunstverein Lingen; Le Genie de la Bastille, Paris; Galerie im Tralkhaus, Salzburg, Österreich; "200 MINUS 1", Shakespeare Haus Köln

1989 "Aussen von Innen", Düsseldorf; "Wo bleibst du Revolution", Museum Bochum

1990 Resim Heykel Müzesi, İstanbul; Alman Kültür Merkezi, Ankara

1991 Galerie Schulz, Köln; Galerie Mautsch, Köln; „Kunst gegen Gewalt“, Stiftung Starke, Berlin; „Projekt C“, AKM, İstanbul; „Farben im neuen Haus“, Kunsthaus, Bonn / Kunstpalast Ehrenhof, Düsseldorf

1992 „Grenzenlos“, Landesvertretung NRW, Bonn / Museum am Ostwall, Dortmund / Deutsches Hygienemuseum, Dresden / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

1993	Galerie Mautsch, Köln; „Hotel 48 STD.“, Hotel Modern, Düsseldorf / Stiftung Starke bei Kampinski Plaza, Berlin; „Auszeit der Demokratie“, KHD-Hallen, Köln Museum für schöne Künste, İstanbul; Taksim Kültür Merkezi, İstanbul; „Boxes“, Galerie Rivet, Köln; „Binnen, Hafen, Zeit“, Skulpturenprojekt Duisburg
1994	Stiftung Starke, Berlin; Galerie Timm Gierig, Frankfurt; Galerie Rössler, Münih; „Grenzenlos“, Zeitgenössische Kunst im Exil, Bonn / Bremen / Dortmund / Halle / Leipzig / Karlsruhe / Nürnberg / Weimar / Wilhelmshafen / Zittau / Rostock
1995	Co-existens Artists Museum, Mizspe Ramon (Israel); İstanbul Bienali; Biennale; Chieng Mai (Thailand); İskele, ifa Galerie, Stuttgart; İskele, ifa Galerie, Berlin
1996	Galerie Mautsch, Köln; „Dialoge“, AtaTürk Kültür Merkezi, İstanbul; „Dialoge“, Kunstpalast, Ehrenhof, Düsseldorf
1998	Könische Galerie der Wünsche, Stadtmuseum Köln; „Figurative Positionen I.“, Galerie Rössler, Münih
1999	Skulpturen Garten, Bad Wörishofen
2001	„Figurative Positionen II.“, Galerie Rössler, Münih
2003	„Figurative Positionen III.“, Galerie Rössler, Münih
2005	Janine Mautsch, Kunstraum Fuhrwerkswaage, Köln; Galerie Rössler, Münih

PROJELER

1983	„Das andere Festival“, Stollwerck, Köln
1984	„Davul-Deformance“, Stollwerck, Köln
1985	„Wandelhalle“ mit Helmut Zerlett Stoffwechsel, GhSK, Kassel
1986	„Stollwerckumenta“, Stollwerck, Köln; „Der Hang zum Pathos“, Stollwerck, Köln
1988	„200Minus1“, Shakespearehaus, Köln
1990	„Gottfried Hagen Foundation“, Köln (Volker Saul ve Daniel Tschannen ile)
1992	„It's Just a Show“, ACC Haus, Köln
1993	„Inbetween“, XLV. Venedik Bienali (Jarg Geismar ile)

Yozgat’ta doğan Adem Yılmaz resim sevgisini ilk olarak Haydarpaşa Lisesi’nde resim öğretmeni olan Mehmet Pesen dolayısıyla edinmiştir. Lise sonrası Eskişehir’de kimya öğrenimine başlayan Yılmaz, 1977 yılında Almanca öğrenmek amacıyla

kimya alanında bir burs alarak Almanya'ya gider. Ancak bu dönemde Türkiye'de siyasi olarak baskılı bir dönemin yaşanıyor olması ve Yılmaz'ın Eskişehir'de öğrenciliği döneminde siyasi olaylara aktif katılımı onun Almanya'da kalmasına neden olur. Sanata olan ilgisi nedeniyle Almanya'da sanat eğitimi almaya karar veren Yılmaz, Köln Yüksekokulu'nda serbest resim üzerine eğitime başlamıştır (Yılmaz, 2006).

Köln'deki sanat okulunda çağdaş sanatçılardan resim, enstalasyon, sinema gibi alanlarda çok yönlü bir eğitim alan sanatçı, yan alan olarak da felsefe ile ilgilenmiştir. Öğrenciliği sırasında hocalarına asistanlık yapan Yılmaz, bu sırada pek çok projede çalışarak Almanya'daki sanat ortamını tanıma fırsatı bulmuştur. Aldığı bu çok yönlü eğitim sanatçının işlerinde kendisini göstermektedir.

Yılmaz çok çeşitli medyumlarla çalışan bir sanatçıdır; tuval resmi yanı sıra çizim, fotoğraf, heykel, enstalasyon ve performanslar gerçekleştirmektedir. Sanatçı 1982 yılında bir grup öğrenci ile birlikte Köln kenti tarafından onlara verilen eski bir badem fabrikasında (Mandelbrennerei Stollwerck) atölye sahibi olmuştur. Terk edilmiş ve yıkıntılarla dolu bu bina Yılmaz'ın sanat yaşamında önemli bir yer tutmuş, Yılmaz ilk kavramsal projelerini bu binada gerçekleştirmiştir. 1983 yılında ilk olarak "Profil" adlı sergi ile başlayan etkinliklerini, 1984 yılında "Davul-Deformance" izlemiştir.

Bu dönemde Yılmaz daha ziyade mekana dayalı çalışmalar yapmıştır. Mekanlara göre konseptler geliştiren sanatçı, yapıtlarında çevre ile sanat arasında ilişki kurmuştur. *Davul Deformance* adlı grup çalışmanın özel bir önemi vardır; "performans"tan esinlenerek bu adı alan ortak çalışmada Yılmaz, tarzının belirginleşmesi olarak da yorumlanabilecek bir proje gerçekleştirmiş, yapının tüm bölümlerine boya, tahta, boru vs. inşaat artıklarıyla müdahele etmiştir. Yılmaz'ın yeni dışa vurumcu resimleri ve tahta parçalarından oluşan boyalı heykelleri, mekanın belirleyiciliğinde yerleştirmenin ögeleri olarak kullanılmıştır (Özayten, 1997 a).

Yılmaz buradaki işlerinde terk edilmiş olan fabrikanın mekanlarını ve içinde arta kalan makine, boru, tahta, tuğla gibi malzemeleri kullanmıştır. Bir yerde kiriş üzerine dışa vurumcu üslupta bir figür işlemiş, diğerinde mekanda kör bir kapıyı açarak "Giriş" olarak adlandırmış, yerleri toprak ve beton parçaları ile kaplı diğer bir mekanı demir borularla bölerek üzerlerine kağıt ve bezler asmış, mekan içinde

mekan yaratmıştır. “Mekan manzaraları” adını verdiği işi için etrafı borularla çevrili ve duvarları diğer sanatçılar tarafından resimlerle bezenmiş bir bölümde binadaki merdiven, levha, demir ve tahta parçalarını bir araya toplamış ve bu karmaşık görüntüyü kendisi de akrilik ile yer yer boyayarak tamamlamıştır, bir bölümde ise Yılmaz’ın ahşap figürlerinden biri yukarıdaki boruya asılı durumdadır. *Endüstri Çağı II* adını verdiği bölümde yine fabrikanın çeşitli boyutlardaki borularını ve bazı demir parçalarını bir duvara yaslamış ve bu kütleyi yine akrilik boya ile yer yer boyamıştır (Şekil 6.62). Sanatçı bu şekilde gerçekte Almanya endüstri tarihinin bir parçası olan fabrikanın gerçek objelerini sanat nesnesine dönüştürmüştür. Bu proje çerçevesinde mekanda dans, müzik, performans ve okumalar da gerçekleştirilmiş, fabrika binası sanat mekanı olarak işlev kazanmıştır. Proje ile günlük yaşam ve sanat iç içe geçmiştir.

Bu yıllarda Yılmaz’ın kavramsal projeleri devam eder. 1987 yılında *Dışlanmış Mekan* projesi sonrası, 1988 yılında *Musalar Tapınağı* adlı projeyi ortaya koyar sanatçı. Bu sergide duvarlarını, geçitlerini kendi oluşturduğu yeni mekanlar yaratıp perspektif algıyı zorlayan bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Üst üste yığma kütleler, parçalarla bütüne ulaşan amorf heykeller, çoğu kez bildik nesneleri anımsatmakla birlikte perspektifin kasıtlı olarak kuralsız kullanılması, bu nesnelerin adlandırılmasını güçleştirmektedir. Ahşaptan yapılmış yine ahşap raylar üstünde hareket edebilen tekerlekli araçlar, tavandan aşağıya sarkan figür grupları, bir araya gelince geçit oluşturan sütunlar bakışı aynı anda mekanın farklı yönlerine çekmektedir. Sanatçının resmi, heykeli ve mimarlığı bir tümel yapıt anlayışı içinde birleştirmesi, hemen her çalışmasının ortak özelliğidir (Özayten, 1997 a).

Sözü edilen sergilerin konsepti ve fikri Adem Yılmaz’a aittir:

> «Ben konzeptionel, kavramsal çalışıyorum, bir kavram koyuyorum ortaya, o kavramla ilgili bilim adamı, felsefeci, vs. başkalarını da projeye davet ediyorum ve paralel olarak da o sırada bunun sponsoru ve organizasyonunu yapacaklara projeyi veriyorum. Bazen bu konuda küratörlerle çatışıyoruz, sen bizim işimizi yapıyorsun diye bana kızdıkları oluyor.« (Yılmaz, 2006)

Peter Gerlach sanatçının yapıtlarını şu şekilde yorumlar: “Yılmaz’ın yapıtları içimizdeki hisleri oluşturan bir dış gerçekliğin olduğunu öne sürerler. Tarih, mitoloji ve Anadolu’daki kırsal tarımsal günlük hayatla oluşan çocukluğunun sosyal dünyası, Avrupa kültür tarihi ile bağlanır ve yapıtlarının şimdiki tasvir ve fantezilerinde apayrı

içerik olarak tekrar yer bulur. Onun esininin kaynağı kurgulanmış doğadır ve bu durum yapıtlarında bağlantısız elemanların düzensiz bir alaşımı olarak ortaya çıkar, bir anlam yansıtır. Yılmaz kendisine sürekli eşlik eden yaşanmışlıklarından gelen anlam parçalarının tutsağıdır, bu parçalar sürekli dışa vurulur.

Yılmaz kendisini sanatın gerekleri çerçevesinde bir kurallar dizisi ile ilişkilendirir. Sergilerinde kendi öznelliğinin estetik boyut arayışı ile herşeyi içine çeken fantastik bir dünya kurar. "Davul Deformance"'dan "Hang zum Pathos"'a, "200 Minus 1"'den "Musentempel"'a kadar olan sergilerinde bu elemanlar aynı kalır.

Ben onun yapıtlarını Mario Merz ve Sigmar Polke'nin çevresinde görüyorum, ayrıca yapıtları Köln sanat sahnesine olduğu kadar Anadolu kırsal yaşamına da kenetlenmiştir. Yapıtlarda bunların hepsinden birşey orada görülmez ancak onların hepsinden biraz alınmıştır." (Gerlach, 1988)

Yılmaz'ın önemli bir teması mekan ve figür, daha doğrusu mekanda figürle tartışmadır. Bu onun özellikle 1983 yılında erken dönem büyük boyutlu dışa vurumcu figüratif resimlerinde görülür (Şekil 6.62). 1980'li yılların ortalarından itibaren sanatçı dışa vurumcu figüratif resimlerinden heykellerini geliştirmiş, iki boyutlu figürlerini üç boyutluya taşımıştır. Bu figürler kartondan ya da ağaç parçalarından birleştirilir ve akrilikle boyanır, bu kübik formlu heykeller bazen bir duvara tırmanır, bazen bir platformdan dışarıya koşar, bazen de bir tuvale yaslanmış olarak ya da havada dans eder bir hareket içinde bulunurlar. Yılmaz burada modern sanatın farklı stil yönlerinden farklı önerileri ele almaktadır. Sanatçı, hem bedenin kübik parçalanmasını hem de fütürizmin resimsel dinamiği ve hız tasvirlerini kullanmakta, Dadaizm ve Kurt Schwitters'e benzer yaklaşımlar göstermektedir.

Yılmaz'ın Federal Alman Posta Bakanlığı tarafından satın alınan ve Bakanlık merkezinde sergilenen *Gök ve Yer Arasında* isimli yapıtı bu tip üç figürden oluşur (Şekil 6.63). Üç figür havada asılı durumdadır ve el ele tutmuş, daire şeklinde dönmektedirler. Gerek figürlerin parçalı tahtalardan biçimlendirilmesi gerek hacimli kütleleri forma bir dinamizm kazandırmakta, boşlukta sergilenmeleri de bu kütle ve hareket etkisini kuvvetlendirmektedir. *Kurtuluş II* (1984), *Meçhul Kurban* (1985), *Promenade I* (1987), *Promenade III* (1987), *İsimsiz,* (1987), *Eşikte* (1991) sanatçının bu tip heykellerinden bazılarıdır.

Yılmaz'ın tuvallerine bakıldığında yine mekan ve figürlerin öne çıktığı görülür. Sanatçının erken dönem tuvallerinde farklı kısa renk bantları ile oluşturulan, heykellerine paralel formdaki dinamik figürlü resimleri, daha sonraları yerini flu renkler içinde belli belirsiz hayali figürlere bırakmıştır. Yılmaz'ın resimlerinde mekanlar ve binalar önemli yer tutar, yer yer yine mekan ve insan bir arada yer alır, arka planda soyut ya da mekansal bir düzenleme, ön planda ise kontürler halinde çeşitli hareketlerde figürler görülür. Bu figürler sanat tarihinden ustaların çeşitli yüzyıllardan ve anıtlardan alıntılanan yapıtlarının parçalarıdır. Örneğin Yılmaz kendi mekansal kurgusu üzerine Michelangelo'nun Sistine Şapel'deki figürlerinden bazılarını ya da Albrecht Dürer'in figürlerini yerleştirmekte, bu şekilde sanat tarihsel bir bağlantıyı ve sorgulamayı da ortaya koymaktadır.

Yılmaz'ın resimleri gerçekle yanılsama arası bir etki yaratırlar, burada rüya ya da anılarda gibi, belli belirsiz hayali ortamlarda bildik sahnelerden tek tek figürler kompozisyon üzerinde buluşur, sanatçının belleğindeki farklı imgeler bir araya toplanmış gibi bir görüntü yaratırlar:

> "Resim, heykel, foto hepsini kullanıyorum, okuldaki eğitimde öyleydi zaten. Konu insan ve insanın halleri. Hangi milletten, etnisiteden, coğrafyadan olursa olsun insanın belli yerlerde verdiği tepkiler aynı, çünkü insanız. Bellek de giriyor işlerime, hatıramda kalanlar zamanı gelince dökülüyor.
>
> Mesela Küçük Ayasofya'nın orada oturuyorduk ve benim çocukluğum o çok farklı kültürlerin arasında geçti, o zamana ait hatıralarımdan parçalar zaman zaman giriyor işlerime." (Yılmaz, 2006)

1987 yılından itibaren Yılmaz'ın fotoğraf çalışmalarına da yoğunluk verdiği görülür. Bu fotoğraflar günlük yaşamdan bazı imgeler olabileceği gibi, yine mekan, doku, ışık ya da insan portreleri olabilir. Işık yansımaları ya da flu ışık arkasında bulanıklık ardında belli belirsiz görülen imgeler Yılmaz'ın fotoğrafları için tipik görüntülerdir. Burada da bellek ve sanatsal sorgulama ön plana çıkmaktadır. Işık gölge, mekan obje ilişkileri, dokusal detaylar sanatçının tuvallerinde olduğu gibi fotoğraflarında da insanı gerçeklikle yanılsama arasında bir noktaya çeker. Işık yansımaları arasından görülen bir nehir ve köprü, cam üzerinden yansımalar ve birbirine geçen ışıklar arkasında binalar, çeşitli portreler yine sanatçının hareket ve üç boyutluluğa geçiş denemeleri gibidir. Çeşitli imge parçalarının yan yana gelmesi burada da bellekten yansıyan farklı imgeleri düşündürür.

Adem Yılmaz, 1992-1993 yıllarında İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin açık alanlara üç boyutlu çağdaş sanat yapıtları yerleştirme etkinliği çerçevesinde, Taksim Gezi Parkında "Metropolis" adlı bir anıt heykel gerçekleştirmiştir. Yine 1993 yılında 45. Venedik Bienali'ne davet edilen sanatçı, Alman sanatçı Jarg Geismar ile birlikte Venedik'te "Giardini"nin girişinde "Inbetween "adlı enstalasyonu gerçekleştirmiştir (Şekil A.79).

1999 yılında "Kunstfrühling Bad Wörishofen" Jüri Ödülü alan Adem Yılmaz, Almanya'daki Tük sanatçıları içinde çok yönlü ve avangart çalışmalar ortaya koymasıyla öne çıkmaktadır. Sanatçı çalışmalarını halen Köln'deki atölyesinde sürdürmektedir.



Şekil 6.61



Şekil 6.62



Şekil 6.63

7. SONUÇLAR

“Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik” başlıklı doktora tezinde, 1961 yılında Türkiye’den Almanya’ya yaşanan göç hareketi sonrası Almanya’da yerleşen ve plastik sanatlar alanında çalışan Türk sanatçılar ele alınmış, sanatçıların yapıtları incelenerek sanat üretimi ve toplumsal süreçler arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Türk sanatçısının kendisinin de göçmenliğe adım attığı, bu sırada kendi ülke insanlarından bir kültürel azınlığın oluştuğu bir ortamda ürettiği sanat yapıtları incelenmiş, çalışmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

Göç süreci sanat yapıtlarına yansımış mıdır ? Göç olgusu, Almanya Türk toplumu, Almanya’da Türk sanatçısı arasındaki ilişki ne şekildedir ?

Ve tezin asıl olarak yanıt aradığı soru şudur: Sosyolojik olarak tespit edilen olgular olan göç sürecinde kültürel kimliğin değişimini ya da “Türk ulus kimliği”nden “diasporik kimlik”e dönüşümü sanat ve sanat üretimi yoluyla görsel olarak da tespit etmek mümkün müdür ? Diğer bir deyişle kırk altı yıllık göç tarihi sonrasında, “konuk işçilik”ten “ulusaşırı toplumsal alanlar”a uzanan gelişim, plastik sanatlar yoluyla da izlenebilir mi?

Yürütülen araştırma gerek bu sürecin çeşitli yönlerinin gerekse kimlik değişimlerinin sanat yapıtlarında önemli bir yer ettiğini ve toplumsal yaşamdaki çeşitli kırılma noktaları ve dönüşümlerin sanatta da yer bulduğunu göstermiştir:

7.1. Göç Süreci ve Sanat Üretimi

İnsanların bir bölgeden diğerine, bir kıtadan ötekine, kendi yörelerinden uzak alanlara göçü insanlık tarihi boyunca süregelmiştir. Bu tarih içinde belirli zamanlarda belirli olaylar göç edenlerin sayısını arttırarak dünyada büyük kitle hareketlerine ve önemli yer değiştirmelere neden olmuştur. Son yüzyıllarda kolonyalizm ve endüstrileşme dönemleri, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları bu kitle hareketlerinde önemli nedenler olmuşlardır[67]. İkinci Dünya Sonrası Avrupa'da yaşanan ekonomik gelişme ve endüstrileşmenin yol açtığı hareketlere Türkiye'de eklemlenmiş, Alman endüstrisinin iş gücü ihtiyacı Türk işçisini Almanya'ya bağlamıştır.

Başlangıçta "konuk işçilik" olarak tasarlanan bu süreç dünyada ve Türkiye'de yaşanan ekonomik ve politik koşullar dolayısıyla kalıcılığa dönüşmüştür. Kırk altı yıllık bir süreç sonunda gelinen noktada, Almanya'daki Türkler'e dair sayısal veriler artık Türkler'in Almanya'da konuk olmadıklarını ve kalıcı olduklarını açıkça göstermektedir[68]. Artık Türk ailelerin geri dönüş mitleri ortadan kalkmakta ve yeni yetişen nesillerle Almanya Türkleri'nin önünde yeni perspektifler açılmaktadır. Bugün dünya göç hareketleri içinde Almanya'ya –ve de Avrupa'ya- Türk göçü önemli bir yer edinmiş ve Avrupa'da Türk diasporalarından söz edilir olmuştur.

Tez çalışmasında Türk işçi göçü ve devamında oluşan Almanya Türk Toplumu'nun durumu sanatçıların yaşamı ve çalışmalarıyla paralel olarak incelenmiş ve ortaya ilginç sonuçlar çıkmıştır.

Bu sonuçlardan birisi, sanatçıların Almanya'da yerleşme süreçleri ile ilgilidir. Almanya'ya Türk sanatçı hareketinin tarihi incelendiğinde, yirminci yüzyılın başından itibaren Türk sanatçıların ülkeye eğitim görmeye gitmesinin bir gelenek haline geldiği, pek çok ünlü Türk sanatçının Almanya'da eğitim gördüğü, sanat atölyelerine devam ettiği ya da staj yaptığı ve sonrasında Türkiye'ye dönerek birikimlerini buraya aktardığı izlenmektedir. Sanatçıların Almanya'da yerleşmeye başlamaları ise ilk olarak 1960'lı yılların sonlarından itibaren izlenmekte, 1970'li yıllarda aratarak devam etmekte, bu tarihler aynı zamanda Türk işçilerinin Almanya'da yerleşme dönemleriyle denk düşmektedir. Diğer bir deyişle Türk sanatçısının çok daha erken dönemlerden başlayarak Almanya'ya gittiği, ancak bu

[67] Bkz. Bölüm 2.
[68] Bkz. Bölüm 3.

ülkede kalıcı olmasının işçi göçü ile aynı zamanda yaşandığı tespit edilmiştir. Bu paralelliğin nedenleri incelendiğinde, Türk işçisinin Almanya'daki varlığının yarattığı "Türk" olgusunun Alman politik, sosyal ve kültürel kurumlarında yarattığı koşulların Türk sanatçıları ile de ilişkilendiği ve Almanya'ya yerleşmelerinde etken olduğu anlaşılmıştır. Bu durum birbiri ile amaç ve yöntem olarak hiç ilişkisi yok gibi görünen Türk işçi ve sanatçı göçlerinin önemli bir bağlantısını ortaya çıkarmıştır. Bu durumda göç süreci Almanya'da Türk sanatçısının varlığında etken olmuştur. Ayrıca, Türk sanatçıların Almanya'ya gitme ve bu ülkede yerleşme nedenleri ekonomik, sosyoekonomik, siyasi ve sanatsal etken boyutlarıyla ortaya konmuştur[69].

Göç süreci izlendiğinde dünyada, Almanya'da ve Türkiye'deki ekonomik, sosyal ve siyasi bazı gelişmelere paralel olarak Almanya'daki Türkler'in çeşitli stratejilere yöneldikleri ve Almanya'daki yaşamları ile ilgili kararlar aldıkları görülmektedir. Bu şekilde göç sürecinde bazı aşamalar tespit edilmektedir. Bu aşamaları Türk sanatçıların bu dönemde yaptıkları yapıtlarda izlemek mümkündür.

1961 yılından itibaren "konuk işçi" olarak Almanya'ya giden işçilerin geçicilik niyeti ile ülkede kaldıkları, 1973 yılında dünyadaki petrol krizi ve bu sırada Türkiye'deki siyasi krizler sonrasında ise işçilerin bir süre daha kalma niyeti ile ailelerini yanlarına getirmeye başladıkları izlenir. Ailelerin Almanya'ya gelmesi önemli bir dönüm noktasıdır. Gerek konuk işçilerin yaşamı gerekse ailelerin gelmesiyle ortaya çıkan kentsel mekanın dönüşümü ve ailelerin sosyal, psikolojik durumları yapıtlara konu olmuştur (Şekil A.1-10).

Diğer önemli bir dönüm noktası, 1980'li yılların ortalarında yaşanmıştır. Alman hükümet politikalarının göçmenleri ülkelerine gönderme çabaları, bu sırada Türkiye'de yaşanan 1980 ihtilalinin olumsuz etkileri göçmenleri karar verme noktasına götürmüş ve Almanya'da kalıcılığın ilk sinyalleri bu dönemde verilmeye başlanmıştır. Denilebilir ki belirli bir plan olmadan başlayan Almanya macerasında, artık belirli sayıya ulaşan Türk Toplumu için 1980'lerin ortalarında bir kırılma yaşanmış, bu döneme kadar Türkiye'ye dair yapılan gelecek planları yönünü Almanya'ya çevirmiştir.

Türk sanatçıların yapıtları incelendiğinde bu kırılma noktasını tespit etmek ilgi çekicidir. Yapıtlarda ele alınan konular ve üslup, 1980'li yılların ortalarından itibaren

[69] Detaylı bilgi ve yorumlar için bkz. Bölüm 4.

bir değişim göstermeye başlamıştır. Bu döneme kadar işlenen konular yoğun bir şekilde Almanya'daki Türkler'in zorlu yaşam koşulları, Almanya'da maruz kalınan sosyal kültürel güçlükler, Türkiye'deki siyasi olaylara tepkiler, Anadolu yaşamı üzerine odaklanırken (Şekil A.1-30, Şekil A.33-64), 1980'lerin ikinci yarısından itibaren, yani Türkler'in yaşam odakları Almanya'ya çevrilmişken değişim göstermeye başlamıştır. Sanatçılar da Türkiye'ye dair konulardan Almanya'ya dair konulara ve daha evrensel temalara yönelmiş (Şekil A.65-69) veya avangart ya da deneysel sanat hareketlerine yakın durmaya başlamışlardır (Şekil A.70-72).

Bu durumda göç olgusu hem sanatçıların yerleşmesinde hem de sanat yapıtlarında ele alınan temalarda etkin rol oynamıştır. Göç sürecinin ilk yarısında birinci nesil işçi göçmenler nasıl Almanya'da yaşamalarına rağmen Türkiye'ye bağlı bir yaşam sürüyor, vatan olarak Türkiye'yi takip ediyor, yatırımlarını oraya yönlendiriyor, belirli bir süre sonra geri dönecekleri planlarını yapıyorlarsa kısacası Türkiye odaklı bir yaşamları varsa sanatçıların da yapıtları Türkiye ve Türkler odaklıdır. Bu durumu Almanya'daki Türkler'in yaşamından kesitler olduğu kadar Türkiye'deki siyasi olayların yakından izlenmesi ve olaylara reaksiyon olarak yapılan politik içerikli yapıtlar da göstermektedir (Şekil A.16-22, Şekil A.52-60).

Kuşkusuz göç olgusu olmasaydı -belki Sosyalizm akımı dolayısıyla bir miktar işçiler konusu ele alınacak- böylesine geniş bir göç ve Türkiye temalı sanat üretimi oluşmayacak, olasılıkla Fransa'ya giden sanatçılarda olduğu gibi sanatçılar farklı temalara yönlenecekti. Başka bir deyişle Almanya'ya Türk işçi göçü -kurumların da "Türkler" olgusu dolayısıyla bu konulara ilgi göstermesiyle-, Almanya'da Türkler'e ve Türkiye'ye dair, gerek onlara dair sorunları ele alan gerekse Türkiye'nin kültürel sanatsal geleneklerine bağlanan bir sanat üretimine ve bir anlamda Türkiye'nin sosyal, politik ve kültürel yönlerinin sanat yoluyla Avrupa'da temsiline yol açmıştır.

Bu noktada tespit edilen önemli bir nokta çok kültürlülük politikalarının bu üretimde payı olduğudur. Özellikle 1980'lerin başından itibaren Türkler ya da yabancılar veya göç ile ilgili sergi ve kültür etkinliklerinde bir patlama yaşanmış, bu temalı sergilere katılım da sözü edilen temaların öne çıkmasında etken olmuştur[70]. Bu politikalar Almanya'daki yabancı diğer kültürlere kendilerini tanıtma fırsatı sunuyor, o kültüre ait belirli tanımlayıcı ögelerin kullanılmasını şart koşuyor, böylece diğer yandan bu

[70] Bkz. çok kültürlülük politikası hakkında sf. 149 vd., 242 vd.

kültürleri belli bir kategoride, bir anlamda 'folklorik', 'otantik', 'egzotik' bakış açısıyla ayrı tutarak evrensel sanatsal değerlendirmelerden uzak tutuyordu.

Göç sürecinde diğer önemli bir değişim dönemi, 1990'lı yıllarda yaşanmıştır. Bir yandan iki Almanya'nın birleşmesi, diğer yandan küreselleşmenin etkisi ile yaşanan toplumsal değişimler söz konusudur.

Birleşme sonrası Almanya'da gerek ekonomik gerek sosyal gerekse kültürel açıdan büyük değişiklikler yaşanmış, Türk göçmenler de bu durumdan gerek ekonomik koşulların bozulmasıyla işsiz kalma gerekse ülkede artan yabancı düşmanlığına maruz kalma şeklinde olumsuz etkilenmişlerdir. Ancak buna rağmen daha çok kişi Alman vatandaşlığına geçerek ülkede kalıcılık yoluna gitmiş, bu sırada yeni nesil göçmenler yaşamın her alanında boy göstermeye başlamışlardır. Almanya'da bu dönemde derin bir kendi tarih ve kimliğini sorgulama süreci başlamıştır.

Küreselleşme göçmenler için de önemli farklılıklar yaratmaktadır. Göç hareketlerinde insanları harekete geçiren etkenleri irdeleyen ekonomik, tarihsel yapısal ve göç sistemleri kuramlarına bir yenisi, ulusaşırılık kuramı eklenmektedir[71]. Buna göre küreselleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan taşımacılık ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişme, göçmenlerin geldikleri bölgeler ile yakın bağlantılarını sürdürmelerini giderek kolaylaştırmaktadır. Bu durum Almanya'daki Türk göçmenlere de yansımakta, göçmenler Türkiye ve Almanya arasında çok daha fazla hareket etmekte, kurulan televizyon, telefon, bilgisayar ağları ile Almanya'da Türkiyedeymişçesine yaşamaktadırlar. İki ülke arası sınırlar aşınmakta ve göçmenler kendilerine özgü bir alanda konumlanmaktadırlar.

Bu değişimler paralelinde Türk sanatçıların üretimine bakıldığında, 1990'lı yıllardan başlayarak ve 2000'li yıllarda devam ederek Alman toplumunun kendi tarih ve kimlik sorgulamalarının, bu arada yabancılarla ilgili negatif tartışmaların Türk sanatçıların yapıtlarına kendi kültürel kimliklerini irdeleme ve ortaya koyma şeklinde yansıdığı görülmektedir.

Diğer yandan küreselleşmenin sanat üzerine etkilerinin de yapıtlarda yer ettiği, gerek malzeme kullanımında gerek kullanılan tekniklerde gerekse temalarda çok yönlü, yeni yaklaşımlar öne çıktığı izlenmektedir.

[71] Bkz. göç kuramları için sf. 19 vd.

Bu dönem içinde önemli gelişmelerden birisi ikinci nesil Türk sanatçıların sanat sahnesine çıkmalarıdır. Böylece göç sürecinde yeni nesillerin varlığı ve etkinlikleri sanat alanında da takip edilir. Bu sanatçıların sanatsal tavırları ve ele aldıkları konular Almanya'da yetişen yeni nesil Türkler'i temsil etmektedir. Bu nesil ailelerine göre Almanya'ya çok daha iyi entegre olmuş, çok iyi –çoğu durumda Türkçe'den çok daha iyi- Almanca konuşan, Alman sistemi içinde yetişmiş, ancak buna karşın sorgulamalar ve kategorize edilmelerle Türk ve Alman kimlikleri arasında kalmış, aynı zamanda küreselleşme çağında sanatın da uluslararasılaşması ile küresel çapta etkinlik gösteren bir nesildir. 1990'lı yılların sonundan itibaren ve 2000'li yıllarda bu nesil Türk Alman kimlikleriyle etkin olarak faaliyet göstermekte ve konu olarak sıklıkla kimlik irdelemeleri ve kültürler arası durumları ele almaktadırlar (Şekil A.82-84, Şekil A.102-127). Konular daha önce olduğu gibi Türkiye'ye dair temalar ve işçi toplumunun sorunları değil, artık Almanya'daki yaşam ve burada ortaya çıkan yeni melez kültürlerdir.

Bu durum ulusaşırılık kuramıyla da paralellik göstermektedir. Yaşanan iletişim ve sınırların aşınmaya başlaması, ulusallık yerine uluslar üstü ve melez oluşumlar yaratmakta ve bu gelişim sanat yapıtlarına da taşınmaktadır.

Bu dönemdeki değişimlere birinci nesil sanatçıların tepkisi ise 1980'li yılların ortalarından itibaren yavaş yavaş görüldüğü gibi, soyutlamaya ve bireysel, evrensel temalara dönüşleri şeklinde olmuş, bu durum 1990'lı yıllardan itibaren artarak devam etmiştir (Şekil A.65-74, Şekil A.95-101, Şekil 6.8, Şekil 6.9, Şekil 6.11, Şekil 6.27, Şekil 6.41, Şekil 6.42, Şekil 6.59) .

Özetlenecek olursa göç süreci ve sanata yansıması olarak birincisi 1970'li yıllardan 1980'li yılların ortasına -Türkler'in yerleşme kararı- uzanan dönem ve ikincisi 1990'lı yıllarda başlayarak 2000'li yıllarda da devam eden -küreselleşme ve ulusaşırılaşma, ikinci nesil Türkler'in etkinliği- olmak üzere iki önemli kırılma dönemi tespit edilmekte, bu dönemlerdeki dönüşümler sanat yapıtlarında açıkça izlenebilmektedir.

7.2. Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik

Göç süreci ile birlikte en çok öne çıkan konulardan birisi, değişen nesillerle birlikte göçmenlerin kültürel kimliklerinde görülen değişimlerdir. Yukarıda göçün toplumsal

aşamalarının konusal olarak sanat yapıtlarında takip edilmesi ortaya konurken, kültürel kimliklere dair ögeleri de irdelemek gerekir. Bu irdelemede "ulus kimliği"nden "modern diasporik kimliğe" dönüşen süreç, birinci ve ikinci nesil sanatçıların yapıtları karşılaştırıldığında açıkça izlenmektedir.

Göç sürecinde kültürel kimlikler etnik kimlik, ulus kimliği ve diasporik kimlikler olarak ele alınmıştır[72]. Türk göçmenler Almanya'ya bir ulus kimliği ile gitmiş ve zaman içinde Almanya'da bir etnik topluluk olarak tanımlanmış ve gelişen süreçte Almanya Türk Toplumu modern diasporik bir topluma dönüşmüştür.

Bu süreci izleyebilmek için yapıtlardaki kültürel ögelere bakmak gerekir. Birinci nesil sanatçıların 1970 ve 1980'li yılların oratalarına değin olan dönem yapıtları incelendiğinde, Türk kültürü etkisi yoğun olarak görülür. Bu dönemde Almanya'daki işçiler konusu yoğunken yapıtlarda Anadolu'dan gelen işçi tipi yer etmiştir; bu işçiler başında kasket taşıyan, esmer, bıyıklı, güçlü erkekler şeklinde tasvir edilmişlerdir (Şekil A.1, Şekil A.2, Şekil A.3, Şekil A.6, Şekil A.7, Şekil A.10, Şekil A.19, Şekil A.33, Şekil A.34, Şekil A.45, Şekil 6.1). Yine bu neslin yapıtlarındaki Türk kadın tiplemesi Anadolu köylü kadınıdır; renkli giysileri, başında örtüsü, güç koşullar altında kırışmış yüzleri ve yorgun bedenleri ile bazen folklorik kıyafetleri, bazen şalvarı üzerine giydiği eteği, uzun pardesüsü ile bazen eşine veda ederken ya da ölen devrimci çocuğu veya kocasının ardından yas tutarken, Anadolu tarlalarında çalışırken veyahut Alman sisteminde korkudan masa altına saklanırken, yeni ülkede çarşıda alışveriş yaparken gösterilmişlerdir (Şekil A.1, Şekil A.6, Şekil A.7, Şekil A.10, Şekil A.18, Şekil A.19, Şekil A.25 a, Şekil A.26 a, Şekil A.26 b, Şekil A.27, Şekil A.39, Şekil A.40, Şekil A.46, Şekil A.52, Şekil A.61; Şekil 6.7, Şekil 6.16). Bu kadınların bazıları Almanya'daki Türk kadınlarını ele alırken bazıları bizzat Anadolu'daki kadınlara işaret etmektedir.

Yine bu dönemde Anadolu'nun kadın ve erkeği gibi adetleri, gelenekleri, tarihindeki olayları, coğrafyası sık sık yapıtlara yansımıştır (Şekil A.25 a, Şekil A.25 b, Şekil A.26 a, Şekil A.26 b, Şekil A.27, Şekil A.28, Şekil A.39, Şekil A.52, Şekil A.53, Şekil A.62, Şekil A.63, Şekil A.64, Şekil 6.25). Bu yansımada Çoban'ın resimlerinde görüldüğü gibi geleneksel folklorik kıyafetler, kilim motifleri, Kapadokya'nın yeraltı evleri gibi yöresel mimari, Bozdoğan'ın sarı renk, taş parçaları ve keklik motifini

[72] Bkz. Bölüm 2, sf. 33 vd.

kullanarak, Güler'in geniş sarı renk alanları ile tasvir ettiği çorak Anadolu ya da Celayir'in resimlerindeki gibi dağlık Doğu Anadolu coğrafyası söz konusudur.

Görüldüğü gibi yoğun olarak bir "Anadoluluk" vurgusu yapılmaktadır. Bu durum etnik ve ulusal kimliğin canlılığına işaret eder. Smith'in belirttiği gibi, orada yaşıyor olsun olmasın etnik grup belli bir toprak parçasına bağlılık hissetmelidir. Ethnie'nin her zaman, "mülkiyetinde" gördüğü belli bir yer ya da teritorya ile bağları vardır. Bu teritoryada ikamet edebilir ya da bu bağ sadece güçlü bir bellek olabilir. Bir ethnie fiziksel olarak "kendi" teritoryasına sahip olmayabilir. Mesele sembolik olarak bir coğrafi merkeze, bir kutsal yerleşime ya da bir "ana vatan"a sahip olmasıdır. Etnisite mitlere, belleğe, değerlere ve sembollere ilişkin bir meseledir; siyasi iktidarla ya da maddi mülkiyetle ilgili değildir[73] (Smith, 2002: 47 vd.). Özellikle İsmail Çoban'ın Alevilik konusunda Anadolu'da yaşanan tarihi olaylara -ortak mitlere- dikkat çekmesi (Şekil A.53, Şekil A.63, Şekil 6.16), Mahmut Celayir'in Doğu Anadolu coğrafyasını -teritorya- dolaylı olarak Kürt meselesi ile bağlantılı işlemesi etnik kimliklere işaret eder. Bu arada belirtmek gerekir ki Anadolu'yu bu denli ele alan sanatçıların çoğunun kendileri de Anadolu kökenlidir, çocuklukları orada geçmiş, bu toprakların kültüründe yetişmişlerdir. Dolayısıyla yabancı bir kültür ile karşılaşması ile etnik kültürün daha da canlanması ve ortak değerler etrafında toplanması söz konusudur.

Yine bu dönemde ana vatana ve ulusal kimliğe bağlantı kuran bazı semboller yer etmiştir resimlerde. Çoban'ın *Aile* adlı resminde ailenin geride kalan ana vatanı fondaki Anadolu kilimi üzerine işlenmiştir; bir Atatürk portresi ulusal kimliğe, minare ve camiler, kubbeli yapılar İslam'a, martılar deniz kültürüne işaret ederken resimde bu insanların kimlikleri açıkça ifade edilmektedir (Şekil A.6). Yine Yeter'in *Memlekete Mektup* resminde fondaki resimlerde İslam temeline ithafen bir cami, kökene gönderme yapan bir Anadolu evi, başı örtülü anne ve eş, Doğu sanat ve kültürüne bağlantı olarak da kırmızı gül motifleri tasvir edilmiştir (Şekil A. 45). Bazı yapıtlarda yine ulusal kimliğe bağlantılı olarak Türk pasaportu (Şekil A.5, Şekil A.39), Türk ordusuna ithafen askeri semboller apoletler, nişanlar, asker şapkaları ve postalları ile üniformalar izlenmektedir (Şekil A.54, Şekil A.59, Şekil A.60).

[73] Bkz. Bölüm 2, sf. 36 vd.

Bu dönemde yapıtlarda etnik ve ulus kimliklerine bağlantılar yoğun olarak vurgulanmakta, Türk, Anadolu, İslam ve Doğu kültürel kimliklerine işaret edilmektedir.

Bu bağlantıyı gösteren diğer bir durum kullanılan elemanlar ve semboller olduğu kadar sanat üslubudur da. Yine bu ilk dönemde -yaklaşık olarak 1970-1985 yılları arası-, bazı sanatçılar tarafından İslam ve Doğu sanatı üsluplarının vurgulandığı izlenir; örneğin yapıtlarda minyatür sanatının çeşitli yönlerden perspektifi, canlı, parlak renkleri, kompozisyon düzeni veya geleneksel İslami kitap bezeme kompozisyonları uygulanmaktadır (Şekil A.7, Şekil A.13, Şekil A.16, Şekil A.42, Şekil A.47, Şekil 6.40) veya heykelde Osmanlı mezar taşlarının formunu izlemek mümkündür (Şekil A.18, Şekil A.49, Şekil 6.2).

Geleneksel üsluplar yanı sıra sanatçıların daha ziyade Türkiye'deki eğitimlerinden aldıkları etkiler altında oldukları izlenir. Bu dönemde pek çok sanatçının Almanya'da çeşitli farklı akım ve avangart hareketler yaşanırken bu yaklaşımlara uzak kalmaları ve Türkiye'de etkin olan Toplumsal Gerçekçilik akımını sürdürmeleri yine ana vatana bağlantı gösterir (Şekil A.1, Şekil A.2, Şekil A.3, Şekil A.11, Şekil A.12, Şekil A.13, Şekil A.14, Şekil A.18, Şekil A.19, Şekil A.24, Şekil A.27, Şekil A.33, Şekil A.34, Şekil A.39, Şekil A.45, Şekil A.52, Şekil A.53, Şekil A.54, Şekil A.55, Şekil A.56, Şekil A.61, Şekil 6.1, Şekil A.6.7). Aynı şekilde bu dönemde soyut çalışmalar yapan Mehmet Güler ve Bekir Sami Çimen gibi sanatçıların üslubu Ankara Eğitim Enstitüsü'nde o dönem yoğun olarak öne çıkan soyut ekole bağlanır (Şekil A.27, Şekil A.28, Şekil A.74, Şekil 6.13, Şekil 6.25).

Bu arada kültürel kimliğe dair farklı özellikler de yapıtlarda kullanılmaktadır. Bunlardan birisi Türk kültürünün hikaye ve masallara dayanan köküdür. Bu gelenek gerek Yeter'in kompozisyonlarında olayları detaylı anlatım tarzında (Şekil A.7, Şekil A.20, Şekil A.21) gerek Çoban'ın direkt bir Anadolu öyküsünü tasvir eden resimlerinde (Şekil A.15, Şekil A.25 a, Şekil A.25 b, Şekil A.26 a, Şekil A.26 b) izlenir. Nazım Hikmet, Şeyh Bedrettin, Aşık Nesimi, Pir Sultan Abdal gibi geçmiş dönem şair ve ozanlarına sıklıkla bağlantılar kurularak ortak geçmiş ve ortak kültüre işaret edilir (Şekil A.11, Şekil A.14, Şekil A.15, Şekil A.20, Şekil A.21, Şekil A.63, Şekil 6.16).

Bu arada göç olgusu ile bağlantılı bazı sembollerin de sık kullanıldığı izlenir. Göçün başlangıcını ve ana vatandan ayrılığı sembolize eden garlar, trenler ve arabalar (Şekil A.1), iki ülke arası seyahatler ve arada olma durumuna bağlantılı olarak valizler (Şekil A.10, Şekil A.33, Şekil A.47, Şekil A.86), ana vatanda kalan ailelere gönderilen mektuplar (Şekil A.45, Şekil A.64) ve de köklerinin ait olduğu vatanı vurgulayan ağaç ve kökler (Şekil. 25 a, Şekil A.28) yapıtlarda görülen motiflerdir.

Görüldüğü gibi, bu ilk dönemde gerek konusal olarak gerekse kullanılan semboller ve üslup yoluyla sanatçılar Türkiye'ye, yani etnik ve ulusal kimliklerine bağlı bir yaklaşım içindedirler. Bu dönem göçün geçiciliği dönemi ile örtüşmektedir.

Çalışmada tespit edildiği gibi, bir kırılmanın yaşandığı 1985'lerden başlayarak 1990'lar sonrası ağırlık kazanan ikinci dönemde ise diasporik kimliğe ait ögeler öne çıkmakta ve bu sosyolojik dönüşüm yapıtlarda da takip edilebilmektedir. Daha önce tartışıldığı gibi, diasporik kimlik sürekli birbiriyle etkileşimde bulunan kültürler arasındaki diyaloğun bir ürünüdür ve ulusal, dinsel ve etnik kimlikleri parçalayan daha üst bir kimliktir. Diasporik kimlik evrensel ile yerel, geçmiş ile gelecek, 'burası' ile 'orası' arasındaki etkileşim sürecinden çıkan bir tasarımdır ve bir tür, 'çifte bilinç' olgusunun varlığına doğru götürür (Kaya, 2000: 66). Pek çok araştırmacı diasporik öznelerin 'eski ülke' ve 'yeni vatan' arasında, melezleşerek yeni çifte, hatta çoğul kimlikler geliştirdiklerini belirtirler. Bu gibi varlıklar ana vatanlarına dönmeyi düşünmemelerine rağmen, üyeleri etnik ulusal kimliklerini bilinçli şekilde sürdürürler ve toplumsal organizasyonlar yaratırlar. Ana vatanlarıyla açık ya da üstü kapalı bağlantılarını sürdürürler ve devlet-ötesi (trans-state) bağlantılar kurarlar[74] (Scheffer, 2003: 23 vd.).

Bu saptamaları ikinci nesil sanatçıların yaklaşımları ve yapıtları destekler durumdadır. Yeni nesil sanatçılar iki ülke sınırlarını aşarak kendilerini konumlandırdıkları bir "üçüncü alan"dan, hem Türkiye'ye hem Almanya'ya dışarıdan bir bakış ile yaklaşabilmekte, dışarıdan -ve de aynı zamanda içeriden- bir gözle kültürel analizler yapmakta ve iki kültüre ait ögeleri birleştirerek melez oluşumlar ortaya koymaktadırlar.

Bu oluşum iki ülke arasındaki sınırların flulaşması (Şekil A.103), hayali vatan Türkiye'nin canlandırılması (Şekil A.103, Şekil A.104, Şekil A.126) şeklinde

[74] Bkz. Bölüm 2, sf. 45 vd.

belirdiği gibi, açıkça kimlik ve aidiyet konularının irdelenmesinde de izlenir. Nasan Tur sahip olduğu Alman kimliğine klişe -Anadolulu- Türk görüntüsü olarak bıyıklı bir resim eklerken (Şekil A.105), Nezaket Ekici Alman kimliği önünde Alman devlet sembolü olan kartalın bir parçası olarak kendini konumlandırarak bir melek figürüne çevirir, Türk ismi ve doğum yeri ile Alman devletine bağlanır (Şekil A.106). Nevin Aladağ Türk, Kürt ve Alman kimliklerini bir arada deşifre ederken (Şekil A.109), Ekici ulusal kimlik irdelemelerine girişir. Sanatçı "Andımız" ve İstiklal Marşı'nı söyleyen Türk okul çocukları önünde kendi bedeninden dalgalanan Türk bayrağını temsilen kırmızı boya akıtırken ve kendini bu ulus kimliği içinde konumlandırırken (Şekil A.108), diğer yandan Türk ve Alman ulus marşlarını birbirinin dillerine çevirerek okur (Şekil A.107, Şekil A.108). Yeni nesil sanatçılar açıkça etnik ve ulusal kimliklerini vurgulamakta ve bu sırada Alman kimliklerini de ortaya koymaktadırlar.

Kültürel kimliğin en önemli ögelerinden olan ve Alman ulus kimliğinden Türkler'in "öteki" olarak dışlanmasına sebep olan İslam, irdelenen diğer önemli bir konudur. İslam'ın Almanya'da yaşanma biçimi gibi (Şekil A.110), ritüelleri (Şekil A.111) aynı zamanda Hristiyanlık'la çatışan tabuları (Şekil A.112, Şekil A.113) ve bir araya gelme önerileri (Şekil A. 82, Şekil A.83, Şekil A.114) yapıtlarda işlenmektedir. Gerek ulusal gerekse dinsel içerikli yapıtlarda kültürel varlığını ortaya koyma ve aynı zamanda toplum ile iletişim çabası açıkça izlenmektedir.

Bir yandan aidiyet hisleri çeşitli şekillerde ortaya konurken (Şekil A.120, Şekil A.121), diğer yandan diasporada filizlenen melez yeni kültürel yapılara dikkat çekilir (Şekil A.122-126, Şekil 6.4). Bu melez kültürlerde dikati çeken diğer bir etkileşim alanı Amerikan kültürüdür (Şekil A.122-125).

Kültürel kimliğin önemli bir ögesi olan dil de bu etkileşim sonucu melezleşmektedir. Yapıtlarda gerek iki dili karıştıran 'Kanak Sprak' denilen Türk-Alman gençlerin dili (Şekil 6.4) gerek anne babalarından öğrendikleri türkülerde olduğu gibi Türk dili (Şekil A.126) veya Alman dili (Şekil A.127) gerekse her iki dil birlikte kulanılır (Şekil A.107, Şekil A.108, Şekil A.109). Ayrıca Amerikan kültürü etkisi ile İngilizce de gittikçe daha fazla yer etmeye başlar (Şekil A.116, Şekil A.122, Şekil A.124). Sanatın giderek uluslararası alana yayılması da İngilizce kullanımının önemli oranda arttırmakta ve yapıtlarda bu durum izlenmektedir. Ayn şekilde yapıtların isimleri de sıklıkla İngilizce olarak verilmektedir.

Yeni nesil sanatçıların yapıtlarında dil, din ve ulusal sınırları aşan, onları irdeleyen, zaman zaman birleştiren yaklaşımları çoklu aidiyetlerini açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum yapıtlar dışında sanatçıların yaşamında da izlenmektedir; yeni nesil sanatçılar iki ülkeyi de farklı ülkelerde temsil edebilirler, bazen "Alman" bazen "Türk" bazen de "Türk-Alman" sanatçısı olarak sergilere katılırlar. Almanya gibi Türkiye'de de pek çok etkinliğe yurt dışında yaşayan Türkler'in temsilcisi olarak katılırlar. Bu nesil sırf Türk ya da sırf Alman sanatçı olarak görülmeye ve ulusal sınırlara çekilmeye karşı çıkmaktadırlar.

1990'lı yıllardan itibaren tespit edilen diğer bir durum, küreselleşmenin Türk sanatçıların yapıtlarında değişikliklere yol açmasıdır. Sanatçıların giderek daha çok uluslararası sanat ortamı ile bir araya gelmeleri, gerek video, enstalasyon, performans gibi yeni ifade yolarını kullanmaları gerekse de daha ziyade kavramsal içerikli yapıtların öne çıkması ile sonuçlanmıştır (Şekil A.78-93, Şekil A.128-134). Bir önceki dönemde geleneksel Türk sanatları ve Doğu üslupları kullanılırken bu döneme damgasını küresel kültür vurmaktadır.

Özetle söylenecek olursa sanat yapıtlarında 1980'lerin ortaları ve 1990'lı yıllara kadar olan ilk dönemde etnik ve ulusal kimliklere ait elemanlar ve sanat üslupları ağırlık kazanırken, 1990'lar sonrasında bunun yerini diasporik kimlikler ve küresel kültür almıştır.

Stuart Hall'ın belirttiği gibi, kültürel kimlik halihazırda varolan değil, yer, zaman, tarih ve kültürü aşan birşeydir. Kültürel kimlikler bir yerden gelirler, tarihlere sahipler. Fakat tarihsel olan herşey gibi, sürekli dönüşüm geçirirler. Kimliği halihazırda tamamlanmış bir gerçek olarak düşünmek yerine, hiçbir zaman tamamlanmayan, her zaman oluşumda olan bir "ürün" olarak düşünmek gerekir (Hall, 2003: 233). Bugün kırk altı yıllık Almanya göç süreci sonrasında, Almanya'daki Türkler'in de bu dönüşümü geçirdikleri ve geçirmekte oldukları izlenmekte ve bu kültürel olgular pek çok sanat dalında olduğu gibi, plastik sanatlar alanında da yansımasını bulmaktadır.

KAYNAKLAR

Abadan-Unat, N., 2002. Bitmeyen Göç. Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa, *Göç Çalışmaları* **1**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 30, İstanbul.

Adriani, G., 2003. Obsessive Malerei: ein Rückblick auf die "Neuen Wilden", zur Ausstellung Obsessive Malerei, 27. 09. 2003 - 04. 01. 2004 / Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe.

Aladağ, N., 2004. Nevin Aladağ's Alter Egos. Nevin Aladağ interviews herself, in *Alter Ego: Twenty Confronting Views on the European Experience*. pp 117-122, Ed. Snel, G., Amsterdam University Press: Salome, Amsterdam.

Anderson, B., 1993. Hayali Cemaatler. Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, Metis Yayınları, İstanbul.

Assmann, J., 2001. Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Beaud, S. ve Noiriel, G., 2003. Göçmenlerin "Bütünleşmesini" Düşünmek, *Göç Sosyolojisi Özel Sayısı, Toplumbilim*, **17**, 15-24.

Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen, 2002. Daten und Fakten zur Ausländersituation. 20. Auflage. Februar 2002.

Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration, 2004. Daten Fakten-Trends. Migrationsgeschehen.

Bee, A., 2002. „Diese Erotik", Interview mit Nasan Tur, in *Meister Yang, Ausstellung im Presse-und Informationamt der Stadt Frankfurt am Mainz,* Revolver-Archiv fuer aktuelle Kunst.

Berger, U., 1990. Figuren aus Ton, in *Azade Köker. Plastiken-Erde und Stein Ausstellungen: Georg-Kolbe-Museum 18.November 1990 bis 10. Januar 1991. Bildhauergalerie Messer-Ladwig 17. November 1990 bis 26. Januar 1991*, Messer-Ladwig Verlag, Berlin, 5-8.

Bhabha, H. K., 1996. "Culture's In-Between", in *Questions of Cultural Identity*, pp.53-60. Eds. Stuart Hall&Paul Du Gay, London, Thousand Oaks, New Delhi.

Bozdoğan, S., 2006. Kişisel görüşme.

Braziel, J. E. and Mannur, A., 2003. Nation, Migration, Globalization: Points of Contention in Diaspora Studies, in *Theorizing Diaspora. A Reader*, pp. 1-21, Eds. Braziel, J. E. and Mannur, A., Blackwell Publishing, Malden, MA.

Castles, S. and Davidson, A., 2000. Citizenship and Migration. Globalization and the Politics of Belonging, MacMillan Press, Malaysia.

Castles, S. and Miller, M.J., 2003. The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World, Palgrave Macmillan, China.

Celayir, M., 2005. Kişisel görüşme.

Cohen, R., 1997. Global Diasporas. An introduction, University of Washington Press, Seattle.

Çoban, İ., 2005. Kişisel görüşme.

Çolakoğlu, D., 2005. Ender Güzey: Çoklu Anlamların Rindi, in *Hava, Su, Ateş ve Toprakla Geçen 35 Yıl*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1-8.

Doğramacı, B., 2001. Zwischen den Kulturen. Die dritte Generation türkischer Einwanderer etabliert sich in der Kunstszene, *Art. Das Kunstmagazin **9***, September 2001, 14-32.

Dostoğlu, H., 1999. Son 25 Yılda Sanat Piyasası, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri,* Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 202-205.

Edinsel, K., 1981. Die Angst zwischen Gestern und Morgen. „Einwanderer ohne Einwanderungsland", in *Metin Talayman. Ausstellung im Rathaus Neukölln, Berlin (West),* 4. Dezember bis 20. Dezember, Verlag Fröhlich&Kaufmann GmbH, Berlin, 20-44.

Eikermann, S., 2004."the time is always now", Anmerkungen zu den Arbeiten von Tamer Serbay, in *Tamer Serbay. "the time is always now",* Nieswand Druck, Kiel, 3-4.

Ekici, N., 2007. Kişisel görüşme.

Endlich, S., 1987. Menschenlandschaft Berlin. Bildhauersymposion am Schlesischen Tor, Kunstamt Kreuzberg, Agit Druck, Berlin.

Engin, A., 2002 a. Mehmet Aksoy. Çekicin Rüzgarında Kırk Yıl, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Engin, A., 2002 b. Heykel Oburu, "Mehmet Aksoy Kitabı", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Erkmen, A. and Grigoteit, A., 2001. Ayşe Erkmen-Shipped Ships, Deutsche Bank AG, Frankfurt am Main, Quantum-Books, Ostfildern.

Eryılmaz, A., 2002. 40 Years in Germany-At Home Abroad, DOMIT-Documantation Centre and Museum of the Migration from Turkey, Cologne.

Eryılmaz, A. ve Hunn, K., 2005. Gönülsüz Göçmen. Türkiye'den İşgücü Göçü, in *Projekt Migration: Ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes*, pp. 259-266, Ed. Eryılmaz, A., DuMont, Köln.

Erzen, J. N., 1996. Mehmet Aksoy, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Erzen, J.N., 1997. Yeni-Dışavurumculuk, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 400.

Escherig, M., 1994. İsmail Çoban. Menschen Bilder. Katalog zu Ausstellung im Kunstverein Rosenheim, Kunst-Mühle, 30.April bis 5. Juni 1994, Ley&Wiegant, Wuppertal.

Faist, T., 2003. Uluslararası Göç ve Ulusaşırı Toplumsal Alanlar, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Gerlach, P., 1988. Musentempel Oder Das Labyrinth Mit Tausend und Keinem Ausgang, in *"Musentempel", Austellngskatalog Kunstverein Mannheim in der Kunsthalle Mannheim*, Ed.Yılmaz, A., Mannheim, 7-10.

Germaner, S., 1999. Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 8-25.

Greve, M., 2003. Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland, Metzler, Stuttgart, Weimar.

Greve, M. und Çınar, T., 1998. Das Türkische Berlin, Verwaltungsdruckerei, Berlin.

Güngör, M., 2005. Kommen, Bleiben und Verändern, in *Projekt Migration: Ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes*, Ed. Eryılmaz, A., DuMont, Köln, 474-481.

Güvenç, B., 1998. Türkiye'de ve Almanya'da Türk Olmak, *Was ist ein Deutscher ? Was ist ein Türke ? Alman olmak nedir ? Türk olmak nedir ?, Körber Vakfı Türk-Alman Sempozyumu 1997*, Hamburg, 327-332.

Güzelhan, Ç., 2002. Hanefi Yeter. 1967-2001, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Güzey, E., 2005 a. Kişisel görüşme.

Habermas, J., 2002. "Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak. Siyaset Kuramı Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Haerdter, M., 1984. In Deutschland leben, in *Ich Lebe in Deutschland: Sieben Turkische Kunstler in Berlin Mehmet Aksoy, Akbar Behkalam, Abuzer Guler, Azade Koker, Serpil,Metin Talayman, Hanefi Yeter*, Künstlerhaus Bethanien, Bonn, Brussel, Berlin, 7-8.

Hall, S., 2003. Cultural Identity and Diaspora, in *Theorizing Diaspora. A Reader*, pp. 233-246, Eds. Braziel, J. E. and Mannur, A., Blackwell Publishing, Malden, MA.

Hartwig, K., 1988. Tamer Serbay-Ein Türkischer Maler in Deutschland, in *Tamer Serbay. Werke 1984-1987*, Nieswand Druck, Kiel.

Hegewisch, K., 1995. Die Symbolkraft des Details, HypoBank Filiale Bad Reichenhall, Atelier Horst, Anzing.

Hirsch, H., 2007. Nevin Aladağ, Unplugged, in *Nevin Aladağ, Vincent Kohler, All Over Rhythm, Kunsthalle Palazzo Liestal, 01/07*, Schwabe&Co. AG Verlag und Druckerei, Basel/Muttenz.

Homburg, C., 2003. German Art Now, Saint Louis Art Museum, October 18, 2003-January 11, 2004, Merrell, London.

Inowlocki, L., 2001. Interview with Ayse Erkmen, in http://www.fehe.org/index.php?id=426

Joachimides, C.M., 1982. Zeitgeist. Internat. Kunstausstellung Berlin 1982, Martin Gropius-Bau – Berlin, Verlag Frölich u. Kaufmann, Berlin.

Joisten, K., 1999. Gerilimli Birlik, *Seyyit Bozdoğan, Halkbank Sanat Galerisi Sergi Kataloğu*, 15 Aralık 1998-3 Ocak 1999, Ankara.

Karaoğlu, İ., 1998. Keşfedilmemiş Ülkeye Yolcu, Yunus Tonkuş Heykel Sergisi, 6-28 Ocak 1998, Türkiye İş Bankası Ankara Sanat Galerisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 5-8.

Kaya, A., 2000. 'Sicher in Kreuzberg'. Berlin'deki Küçük İstanbul. Diyasporada Kimliğin Oluşumu, Büke Yayınları, İstanbul.

Kaya, A., 2003. Tarihçiler Tartışmasının Günümüzdeki İzdüşümleri: Almanya'da Siyasal Hayat ve Edebiyat, *Göç Sosyolojisi Özel Sayısı, Toplumbilim*, **17**, İstanbul, 119-130.

Kaya, A. ve Kentel, F., 2005. Euro-Türkler. Türkiye İle Avrupa Birliği Arasında Köprü mü, Engel mi ? Almanya-Türkleri ve Fransa-Türkleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 108, Göç Çalışmaları 3, İstanbul.

Kazgan, G., 2000. Küreselleşme ve Ulus-Devlet. Yeni Ekonomik Düzen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Koçak, C., 1991. Türk-Alman İlişkileri (1923-1939). İki Dünya Savaşı Arasındaki Dönemde Siyasal, Kültürel, Askeri ve Ekonomik İlişkiler, TTK Basımevi, Ankara.

Kortun, V., 2006. Familie Tezcan, in *Heimat als Idee*, Eds. Ruhöfer, F. und Sturm, J., Berlin.

Koyun, A., 2006. Kişisel görüşme.

König, K., 1984. Von hier aus: 2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, 29.9.-2.12.1984, DuMont, Köln.

Kunstamt Kreuzberg, 1975. Mehmet Berlin'de. Mehmet kam aus Anatolien, Ausstellung im Haus Mariannenplatz/Berlin, 6. September-9. November 1975, Berliner Festspiele GmbH und Kunstamt Kreuzberg, Berlin (West).

Kunstfabrik am Flutgraben, 2004. Nezaket Ekici. Gasag Kunstpreis 2004, Rucksaldruck, Berlin.

Kunst in Deutschland, 1995. Kunst in Deutschland, 1945-1995, Beitrag deutscher Künstler aus Mittel-und Osteuropa, 22. Oktober bis 3.Dezember 1995, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg.

Lange, B. P., 2002. Die Malerei von Seyyit Bozdoğan, in *Farben im Neuen Haus. 30 Jahre in Deutschland Türkische Künstler*, Ed. Pazarkaya, Y., Önel Verlag, Köln, 27-28.

Lange, B., 2006. Vom Expressionismus Bis Heute, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Band 8, Prestel, München, Berlin, London, NewYork.

Leca, J., 1998. Neden Söz Ediyoruz ?, in *Uluslar ve Milliyetçilikler*, Ed. Leca, J., Metis Yayınları, İstanbul, 11-19.

Lindhorst, A., 1999. Interview mit Tamer Serbay, Osnabrücker Friedensgespräche 1998-2000.

Lipps-Kant, B., 1999. Mahmut Celayir. Mitos Manzara. Mythos Landschaft, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Madra, B., 1995. Vorwort, in *Ein Projekt von Adem Yılmaz und Jårg Geismar*, Druckerei Mortazavi, Köln.

Messer, E., 1981. Redende Bilder, in *Metin Talayman. Ausstellung im Rathaus Neukölln, Berlin (West)*, 4. Dezember bis 20. Dezember, Verlag Fröhlich&Kaufmann GmbH, Berlin, 14-18.

Middendorff, K., 2002. Ekrem Yalçındağ, in *Magische Expeditionen. Streifzüge mit rätselhaften Empfindungen*, Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen, 05.Juli-25 August 2002, Dresden, 133-157.

Monkachi, N., 2003. Sınırdaki İki Örnekten Hareketle Göç(ler) Sosyolojisini Yeniden Düşünmek. Kazablanka'daki Fransızlar ve Paris'teki Amerikalılar, *Göç Sosyolojisi Özel Sayısı*, *Toplumbilim*, **17**, D., 57-72.

Münzberg, O., 1981. Avocados auf deutschen Kartoffelfeldern ? in *Ästhetik und Kommunikation* **44**, *Berlin, Juni 1981*, 102-108.

Münzberg, O., 1984 a. Skulptur und Dualität, in *Azade Köker, Skulpturen und Malerei*, Kunstamt Kreuzberg, zur Ausstellung 25. Oktober-bis 23. Dezember 1984, Elefanten Press Verlag, Berlin, 11-21.

Nahrwold, R., 1990. Yunus Tonkuş, Wehrmeyer Offset, Stuttgart.

Nungesser, M., 1983. Kunstquartier. Ausländische Künstler in Berlin, *Informationdienst zur Ausländerarbeit, Thema: Kultur in der Emigration*, **4/83,** 84-90.

Nungesser, M., 1985. Landschaften als Erinnerung und Traum. Zur Bildwelt Mehmet Gülers, in *Mehmet Güler. Vergangenheit in der Sonne. 1970-1985. Ausstellungskatalog, 17 Ekim-15 Kasım 1985*, Galerie Franz Mehring, Kunstamt Kreuzberg, Berlin, 10-42.

Nungesser, M., 1986. Von Dort Aus: Internationalität und Kunst in Deutschland seit dem Beginn der Moderne, in *Das Andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrebuplik. Eine Ausstellung der Beauftragten der Bundesregierung für Ausländerfragen Liselotte Funcke*, s. 24-33, Hrsg. Spielmann, P., Deplana-Kunsthalle GmbH, Berlin.

Nungesser, M., 1987. Auf dem Weg, in *Überall Bahnhof. Malerei und Skulptur türkischer Künstler in Berlin*. *Mozaik* Band **1** Türkische Kultur in Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel. Berlin, 13-23.

Ohliger, R., 2003. Minority Existence in Twentieth-Century Central and Eastern Europe: Between Self and Other ?, in *Diasporas and Etnic Migrants. Germany, Israel and Post-Soviet Successor States in Comparative Perspective*, pp. 37-55, Eds. Münz, R. and Ohliger, R., London, Portland.

Özayten, N., 1997 a. Adem Yılmaz, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1943-1944.

Özayten, N., 1997 b. Ayşe Erkmen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 536.

Özsezgin, K., 1990. Mehmet Güler. Yaşamın Görsel ve Nostaljik Yansımaları, in *Mehmet Güler. Sergi Kataloğu*, Ben Adam Sanat Galerisi, 8 Kasım-5 Aralık, 1990, İstanbul.

Özsezgin, K., 1994. Türk Plastik Sanatçıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K., 2000. Mehmet Güler'in Resimlerinde Saltık İnsan-Soyut Mekan İlişkisi, in *Barışçıl Kuşatma. 1969-2000, Yağlıboya-Grafik,* Galeri Binyıl, İstanbul, 8-19.

Özsezgin, K., 2005. Ender Güzey ve Katlanmış Simgeler, in *Hava, Su, Ateş ve Toprakla Geçen 35 Yıl*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 17-25.

Öztürk, A.O., 2001. Alamanya Türküleri. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü/Öncü Kolu, Kültür Bakanlığı Yayınları: 2717, Yayımlar Dairesi Başkanlığı Kültür Eserleri Dizisi: 322, Ankara.

Öztürk, A. ve Öztürk, S., 2005. Kişisel görüşme.

Parıltan, H., 2005. Kişisel görüşme

Paul, B., 2006. Feministische Interventionen in der Kunst und im Kunstbetrieb, in *Vom Expressionismus Bis Heute,* s.481-492, Hrsg. Lange, B., Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Band 8, Prestel, München, Berlin, London, NewYork.

Rona, Z., 1997. Bekir Sami Çimen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 400.

Ruhöfer, F., 2003. „Nasan Tur", in *art-ist Güncel Sanat Seçkisi* **6**, İstanbul, 26-33.

Ruhöfer, F. und Sturm, J., 2006. Heimat als Idee, Berlin.

Sassen, S., 1996. Migranten, Siedler, Flüchtlinge. Von der Massenauswanderung zur Festung Europa, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.

Sassen, S., 1997. Immigration: Eine Internationale Perspektive, in *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, s. 61-64, Hrsg. Weibel, P., DuMont, Köln.

Sassen, S., 1999. Guests and Aliens, The New Press, New York.

Schmidt-Wulffen, S., 1986. Die geortete Verfemung-Eine Kritik, in *Der verfemte Ort. Adem Yılmaz,* StadtRevue Verlag Köln, Köln.

Schmidt-Wulffen, S., 2007. Vom "Anderen" Lernen. Wie Deutsche Kunsthochschulen Internationalität Organisieren, in *Made in Germany. Aktuelle Kunst aus Deutschland, der Ausstellung Made in Germany, 25. Mai-26. August 2007 ; Kestnergesellschaft; Kunstverein Hannover; Sprengel-Museum Hannover,* s. 54-58, Hrsg. Kestnergesellschaft, Hatje Cantz, Ostfildern.

Sheffer, G., 2003. From Diasporas to Migrants-from Migrants to Diasporas, in *Diasporas and Etnic Migrants. Germany, Israel and Post-Soviet Successor States in Comparative Perspective*, pp. 21-36, Eds. Münz, R., Ohliger, R., Frank Cass, London.

Smith, A. D., 2002. Ulusların Etnik Kökeni, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Somersan, S., 2004. Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 75, Sosyoloji 2, İstanbul.

Sönmez, N., 1997. Ekrem Yalçındağ'ın Resimleri Üzerine. Formların Devinimi, Renklerin İtici Gücü, *Milliyet Sanat* **415,** 1 Eylül 1997, 46-47.

Sönmez, N., 1999. Ekrem Yalçındağ'ın Resimlerinde Form ve Renk İmgeleri, *Arredamento Mimarlık. Tasarım Kültürü Dergisi* **1999/02,** 125-128.

Snauwaerton, D., 2003. Nevin Aladağ. Kültürel Kimliğin Uzamlaştırılması., *art-ist. Güncel Sanat Seçkisi,* **6**, 6-13.

Spielmann, P., 1986. Das Andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrebuplik. Eine Ausstellung der Beauftragten der Bundesregierung für Ausländerfragen Liselotte Funcke, Berlin.

Şen, F., 2001. Sayıların Diliyle Almanya'da 40 Yıllık Türk Göçü, Türkiye Araştırmalar Merkezi, Kısa Raporlar, Essen.

Şen, Y. Furkan, 2004. Globalleşme Sürecinde Milliyetçilik Trendleri ve Ulus Devlet, Yargı Yayınevi, Ankara.

TAM Basın Bildirisi, 2006. Türkiye Araştırmalar Merkezi Basın Bildirisi, 12.06.2006, Essen.

Terzioğlu, O., 2004. Bekir Sami Çimen, 9-30 Ocak 2004 sergi kataloğu, Parmakkapı Sanat Galerisi, İstanbul, 3-4.

T.C. Berlin Büyükelçiliği, 2002. Türklerin Almanya'ya Uyumu. Bazı Klişeler ve Araştırma Sonuçları 1, Berlin.

The New Encyclopaedia Britannica, 1998. Volume 6, 15th Edition, USA.

Thomas, K., 2002. Kunst in Deutschland seit 1945, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln.

Treeck, D., 1992. Überzeugende Intellektuelle Synthese, in *Farben im Neuen Haus. 30 Jahre in Deutschland Türkische Künstler,* s.89-90, Ed. Pazarkaya,Y., Önel Verlag, Köln.

Treeck, D., 1997. Menschenbilder von İsmail Çoban, in *İsmail Çoban. „Fegefeuer". Zeichnungen 1976-1996,* Emschertal-Museum der Stadt Herne und Stadt Bergkamen, Städtische Galerie "Sohle 1", Wuppertal.

Tur, N., 2005. Kişisel görüşme.

Turkish Time, 2002. Boş-Dolu-Fena Zamanlar, Turkish Time, 15 Aralık 2002/10.

Üstünipek, M., 1999. Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Sanat Piyasası, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 188-195.

Wall, J., 1999. Einige Bemerkungen zu İskender Yedilers Skulpturen, in *İskender Yediler "Übersicht"*, "Szene Rheinland", Ausstellungshalle Alte Rotation, 25. März bis 30. Mai, 1999, Rheinland-Verlag GmbH, Köln.

Weber, E., 1986. Kunst in der Emigration-Kunst im Wandel. Skizzen zu İkonologie und Stil, *Das Andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrebuplik. Eine Ausstellung der Beauftragten der Bundesregierung für Ausländerfragen Liselotte Funcke,* s. 34-45, Ed. Spielmann, P., Deplana-Kunsthalle GmbH, Berlin.

Weber, E., 1988. In Zwei Welten. Migration und Kunst, Neue Kritik, Frankfurt am Main.

Weibel, P., 1997. Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Eine Ausstellung des steirischen herbst 96 im Reininghaus Graz und im Künstlerhaus, Burgring Graz 22.9.-26.10.1996, Dumont, Köln.

Wrobel, G., 1988. Über die Neueren Arbeiten, in *Tamer Serbay. Werke 1984-1987*, Nieswand Druck, Kiel.

Yalçındağ, E., 2006. Kişisel görüşme.

Yediler, İ., 2007. Kişisel görüşme.

Yeter, H., 2005. Kişisel görüşme.

Yeter, S., 2005. Kişisel görüşme.

Yılmaz, A., 2006. Kişisel görüşme.

Zehnder, F. G., 1992. Malen, um zu Begreifen-Begreifen, um zu Malen. Anlamak İçin Resim-Resim İçin Anlamak, in *Mehmet Güler. Die Fremde/ Yabancı. 1985-1992. Ölbilder, Mischtechniken, Radierungen, Holzschnitte, Zeichnungen. Yağlıboya, Karışık Teknik, Gravür, Ağaç Baskı, Desen*, çev. Pazarkaya, Y., Benadam Sanat Galerisi, Mas Matbaa, İstanbul, 5-24.

Zehnder, F.G., 1998. Seyyit Bozdoğan'ın Sanatı, in http://www.sbozdogan.de

Tablo A.1. Almanya'da Yaşayan Türk Sanatçılar[79]

Adı	Alanı	Öğrenim Gördüğü Tarih ve Kurum(lar)	Almanya'da Yaşadığı Kent(ler)	Almanya'da Yaşadığı Dönem
Avni Koyun	Resim	1962-1966, DTGSYO, Resim Bölümü 1967-1972, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Frankfurt	1966-
Hüseyin Altın	Heykel	1967-1973, Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Stuttgart (Urbach)	1967-
Seyyit Bozdoğan*	Resim	1962-1967, İDGSA, Tiyatro Dekoru ve Kostümü Bölümü 1968-1974, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Berlin, Köln	1968-1974 1985-
İsmail Çoban*	Resim, grafik	1965-1968, DTGSYO, Grafik Bölümü 1969-1971, Wuppertal İş Sanatları Okulu, Resim ve Grafik Bölümü	Wuppertal	1969-
Ender Güzey*	Resim, heykel, enstalasyon, performans	1969-1973, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Grafik Bölümü	Münih	1969-2003
Erol Kınalı	Resim, heykel	1965-1968, GEE, Resim-İş Bölümü 1969-1975, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Heykel Bölümleri	Münih, Bonn (Bad Godesberg)	1969-1975 1982 -
Bekir Sami Çimen*	Resim	1961-1965, GEE, Resim Bölümü 1970-1975, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Pedagoji Yüksek Okulu	Berlin, Bremen	1970-1975 1981-
Metin Talayman*	Resim	1956-1963, İDGSA, Resim Bölümü 1972- 1974, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi	Berlin	1972-74 1980-1998
Mehmet Aksoy*	Heykel	1961-67, İDGSA, Heykel Bölümü 1972-1977, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Berlin	1972-1978 1982-1989
Zeynep Yüksel	Grafik	1970-1972, DTGSYO, Grafik Bölümü 1972-1977, Essen, Folkwangschule, Grafik Bölümü	Essen	1972-
İhsan Ece	Resim, heykel, grafik	1972-1978, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Düsseldorf, Bernkastel-Kues	1970-1993 2002-
Azade Köker*	Seramik, heykel, enstalasyon	1968-1972, İDGSA, Seramik Bölümü 1973-1976, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik ve Endüstri Tasarımı Bölümü 1976-1979, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Berlin	1973-

[79] Sanatçı isimleri, Almanya sanat ortamında etkin oldukları dönem dikkate alınarak, Almanya'da öğrenim gördükleri tarihe göre kronolojik olarak sıralanmıştır.
* İşaretli sanatçılar katalogda yer almaktadırlar.

Hanefi Yeter*	Resim	1967-1972, İDGSA, Resim Bölümü 1973-1978, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Berlin	1973-2001
Yıldırım Denizli	Heykel	1968-1972, DTGSYO 1973-1978, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Serbest Sanat ve Heykel Bölümü.	Düsseldorf (Ratingen)	1973-
Abuzer Güler	Resim, enstalasyon	1974-1979, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Berlin	1971-
Mehmet Güler*	Resim, grafik	1961-1965, GEE, Resim Bölümü 1974-1976, Kassel Güzel Sanatlar Akademisi, Grafik ve Tasarım Bölümü	Kassel	1974-1976 1977-
Mehmet Alagöz	Resim	1970-1975, İDGSA, Resim Bölümü 1975-1982, Braunschweig Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Braunschweig	1975-
Zeki Arslan	Resim, grafik	1977-1982, Münster Güzel Sanatlar Yüksekokulu ,Tasarım Bölümü	Münster, Lippstadt	1975-
Gülden Artun	Resim	1977-1983, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Berlin	1977-
Adem Yılmaz*	Resim	1977-1983, Köln Yüksek Okulu, Serbest Resim Bölümü	Köln	1977-
Hüseyin Parıltan	Resim	1969-1975, İDGSA, Resim Bölümü 1978-1983, Karlsruhe Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Serbest Resim ve Grafik Bölümü	Karlsruhe, Mannheim	1978-
Yunus Tonkuş*	Heykel	1973-1977, DTGSYO, Seramik Bölümü 1978-1985, Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Stuttgart	1978-
Haşim Saydan	Resim, grafik	1979-1985, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Grafik Bölümü	Berlin	1977-
Serpil Yeter	Resim	1975-1981, İDGSA, Resim Bölümü	Berlin	1980-2001
Halil Gülel	Resim	1974-1980, İDGSA, Resim Bölümü 1980-1982, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Düsseldorf	1980-
Mehmet Yağmur	Heykel	1973-1977, DTGSYO, Seramik Bölümü 1980-1986, Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Stuttgart	1978 -
İskender Yediler*	Grafik, heykel	1981-1983, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü 1984-1987, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Münih, Düsseldorf, Berlin	1962-
Cem Sağbil	Seramik, heykel	1976-1979, İDGSA, İç Mimarlık ve Endüstri Tasarımı Bölümü 1981-1988, Stuttgart Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik ve Heykel Bölümü	Stuttgart	1979-
Leyla Aktaş Rosenberger	Seramik, heykel	1976-1981, DTGSYO, Seramik, Bölümü 1982-1989, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik ve Heykel Bölümü	Münih, Tittmoning	1982-
Tamer Serbay*	Resim, enstalasyon	1970 -1976, Kiel, Christian-Albrechts Üniversitesi, Ziraat Bölümü	Kiel	1969-

Gönül Şen	Resim	1983-1989, Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Köln	
Sabahattin Şen	Resim	1969-1972, İstanbul Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü 1983-1989, Köln Yüksek Sanat Okulu, Grafik Bölümü	Köln	1980-
Erdoğan Bulut	Resim, heykel, obje	l985-l990, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Frankfurt	1980-
Mahmut Celayir*	Resim, grafik	1972-1976, DTGSYO, Grafik Bölümü	Stuttgart	1986-
Mehmet Gün	Resim, enstalasyon	1977-1983 Viyana Güzel Sanatlar Akademisi	Berlin	1986-
İlter Rezan	Resim	1988-1992, Freiburg Güzel Sanatlar Akademisi	Freiburg, Offenburg	1980-
Süheyla Aşçı	Resim	1989, Bremen Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü 1990-1996, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Berlin	1988-
Özcan Kaplan	Resim	1981-1986, Gazi Üniversitesi, Resim, Sanat Pedagojisi ve Politikası Bölümü 1989-1995, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Grafik Bölümleri	Frankfurt	1989-
Nur Özalp	Resim, grafik	1982-1986, İDGSA, Resim Bölümü	Berlin	1990-
Yüksel Hayırlı	Resim	1990-1994, Bremen Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü 1994-1997, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim ve Deneysel Fotoğraf Bölümü	Berlin	1984-
Erol Uysal	Seramik, heykel	1985-1989, MÜ GSF, Seramik Bölümü 1990-1996, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Berlin	1990-
Ayşegül Eren	Heykel, enstalasyon	1985-1989, MÜ GSF, Seramik Bölümü 1991-1998, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü 1998-2002, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Kontekst İçinde Sanat Enstitüsü	Berlin	1990-
Ayşe Erkmen*	Heykel, enstalasyon, video	1973-1977, İDGSA, Heykel Bölümü	Berlin	1993-
Nezaket Ekici*	Performans	1993, Münih, Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü 1994-2000 Münih, Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Sanat Pedagojisi Bölümü 2001-2003, Braunschweig Güzel Sanatlar Akademisi, Performans ve Serbest Sanat Bölümü	Berlin, Stuttgart	1973-
Nevin Aladağ*	Heykel, fotograf, video, enstalasyon	1993-2000, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü	Münih, Berlin	1973 -
Ekrem Yalçındağ*	Resim	1985-1989, DEÜ GSF, Resim Bölümü 1990-1993, DEÜ GSF, Resim Bölümü, yüksek lisans 1994-1999, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Disiplinler Arası Sanat Bölümü	Frankfurt	1989, 1994-
Banu Birecikligil	Resim	1989-1995, MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü	Berlin	1995-

		1995-2000, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü 2003, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Kontekst İçinde Sanat Enstitüsü		
Nasan Tur*	Resim, fotoğraf, enstalasyon, video, aksiyon	1995-2000, Offenbach Devlet Sanat ve Tasarım Akademisi 2000-2002, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi	Frankfurt	1974-
Anny Öztürk*	Resim, enstalasyon, video	1995-2001, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi	Frankfurt	1972-
Banu Aksu	Fotoğraf, video	1997-1999, Volker Schöbel Serbest Fotoğraf Okulu	Stuttgart	1970-
Yeşim Akdeniz Graf	Resim	1997-2002, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Düsseldorf	1997-
Sibel Öztürk*	Resim, enstalasyon, video	1997-2003, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi	Frankfurt	1975-
Sencer Vardarman	Fotoğraf, grafik, yerleştirme, video/animasyon	1992-1997, MSÜ, GSF, Fotoğraf Bölümü 1998- 2002, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Fotoğraf Bölümü 2002-2003, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Master derecesi 2003-2006, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Kontekst İçinde Sanat Enstitüsü	Berlin	1998-
Doğan Özdogan	Resim	1999-2005, Frankfurt Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Resim Bölümü	Frankfurt	1979
Aslı Sungu	Resim, video	1996-1999, MSÜ, GSF, Resim Bölümü 2000-2004, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü 2004-2005, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü Master derecesi	Berlin	2000-



Şekil A.1. Hanefi Yeter, Veda,1977, tuval üzeri yağlıboya, 120x80 cm.



Şekil A.2. Hanefi Yeter, Çalışma İzni, 1977, ahşap üzeri yağlıboya, 85x135 cm.



Şekil A.3. Hanefi Yeter, Vatana İade, 1976, tuval üzeri karışık teknik, 60x72 cm.



Şekil A.4. İsmail Çoban, Balık Fabrikası, 1979, çizim



Şekil A.5. Hanefi Yeter, Taşınma Yasağı, 1978, tuval üzeri karışık teknik, 160x120 cm.



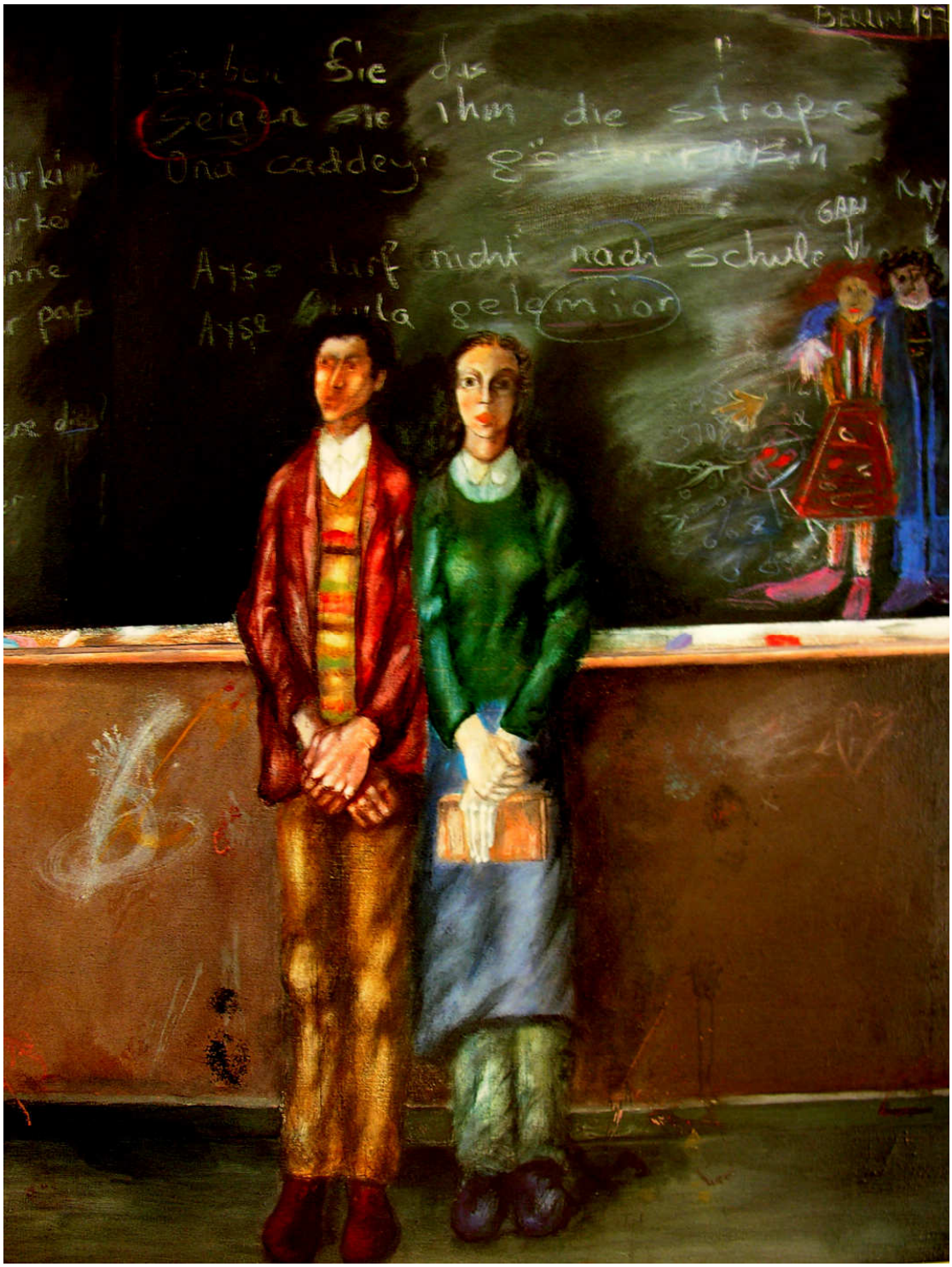
Şekil A.6. İsmail Çoban, Aile, 1979, çizim



Şekil A.7. Hanefi Yeter, Berlin'de Piknik, 1975, tempera, 132x82 cm.



Şekil A.8. Hanefi Yeter, Kreuzberg Adalbertstraße, 1979, tuval üzeri karışık teknik, 170x120 cm.



Şekil A.9. Hanefi Yeter, İki Dilde Analfabetler, 1978, tuval üzeri yağlıboya, 150x100 cm.



Şekil A.10. Hanefi Yeter, Memlekete Doğru, 1979, tuval üzeri karışık teknik, 130x110 cm.



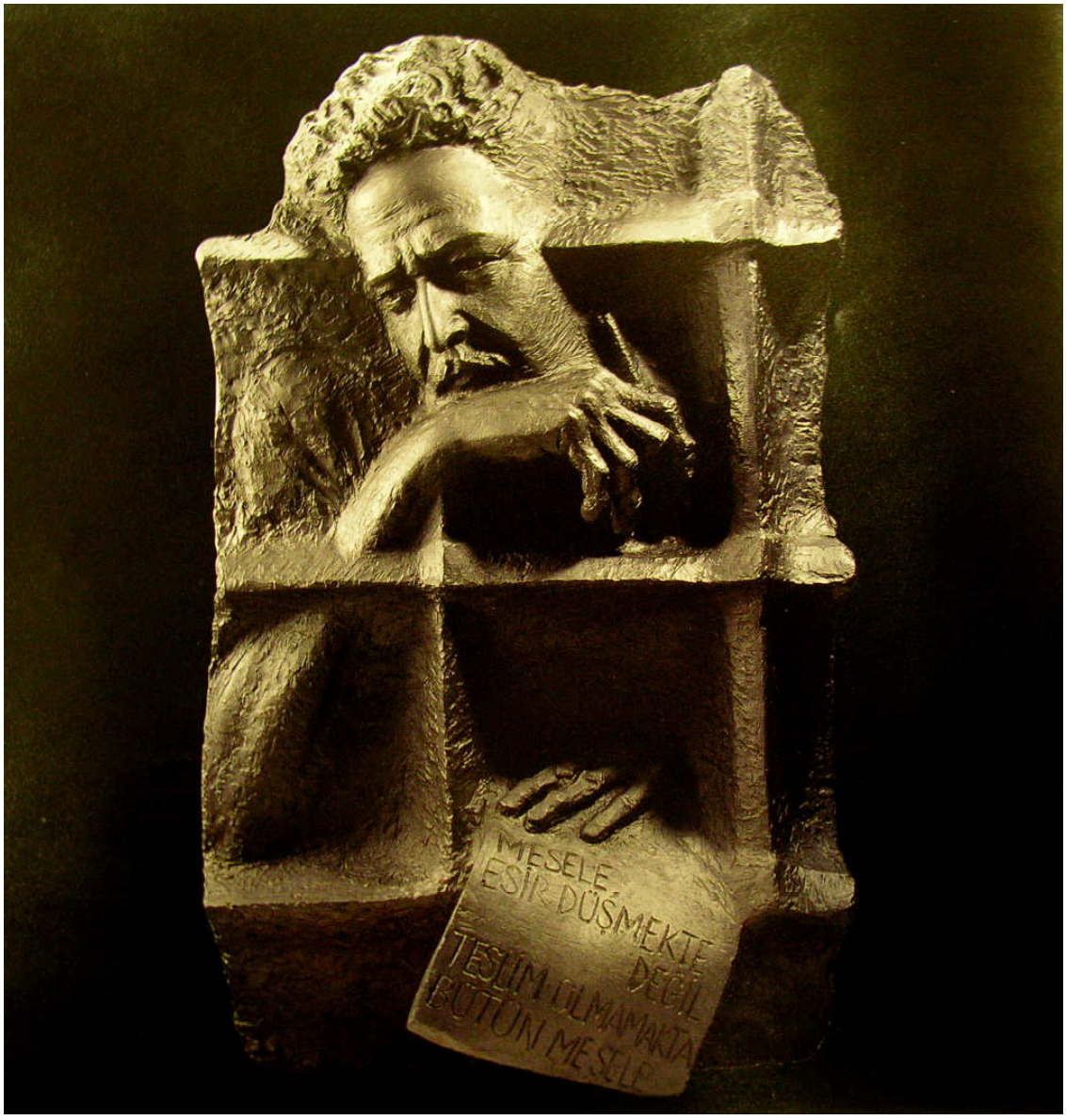
Şekil A.11. Mehmet Aksoy, İşsiz, 1977, plastik, demir, 185x100 cm.



Şekil A.12. Mehmet Aksoy, Safları Sıklaştırın Çocuklar, 1975, alçı, 500x250 cm.



Şekil A.13. Hanefi Yeter, Yürüyüş I, 1975, tuval üzeri yağlıboya, 111x71 cm.



Şekil A.14. Mehmet Aksoy, 1977, Nazım Hikmet Hapiste, Alçı, 85 cm.



Şekil A.15. İsmail Çoban, Şeyh Bedrettin Destanı, 1979, karışık teknik çizim



Şekil A.16. Hanefi Yeter, İstanbul'da 1 Mayıs, 1977, tuval üzeri karışık teknik, 130x100 cm.



Şekil A.17. Seyyit Bozdoğan, 1 Mayıs, 1977, tuval üzeri yağlıboya



Şekil A.18. Mehmet Aksoy, 1 Mayıs 1977 İstanbul, 1979, plastik, 240x150 cm.



Şekil A.19. Seyyit Bozdoğan, Karanlıktan Aydınlığa, 1979, tuval üzeri yağlıboya 135x115 cm.



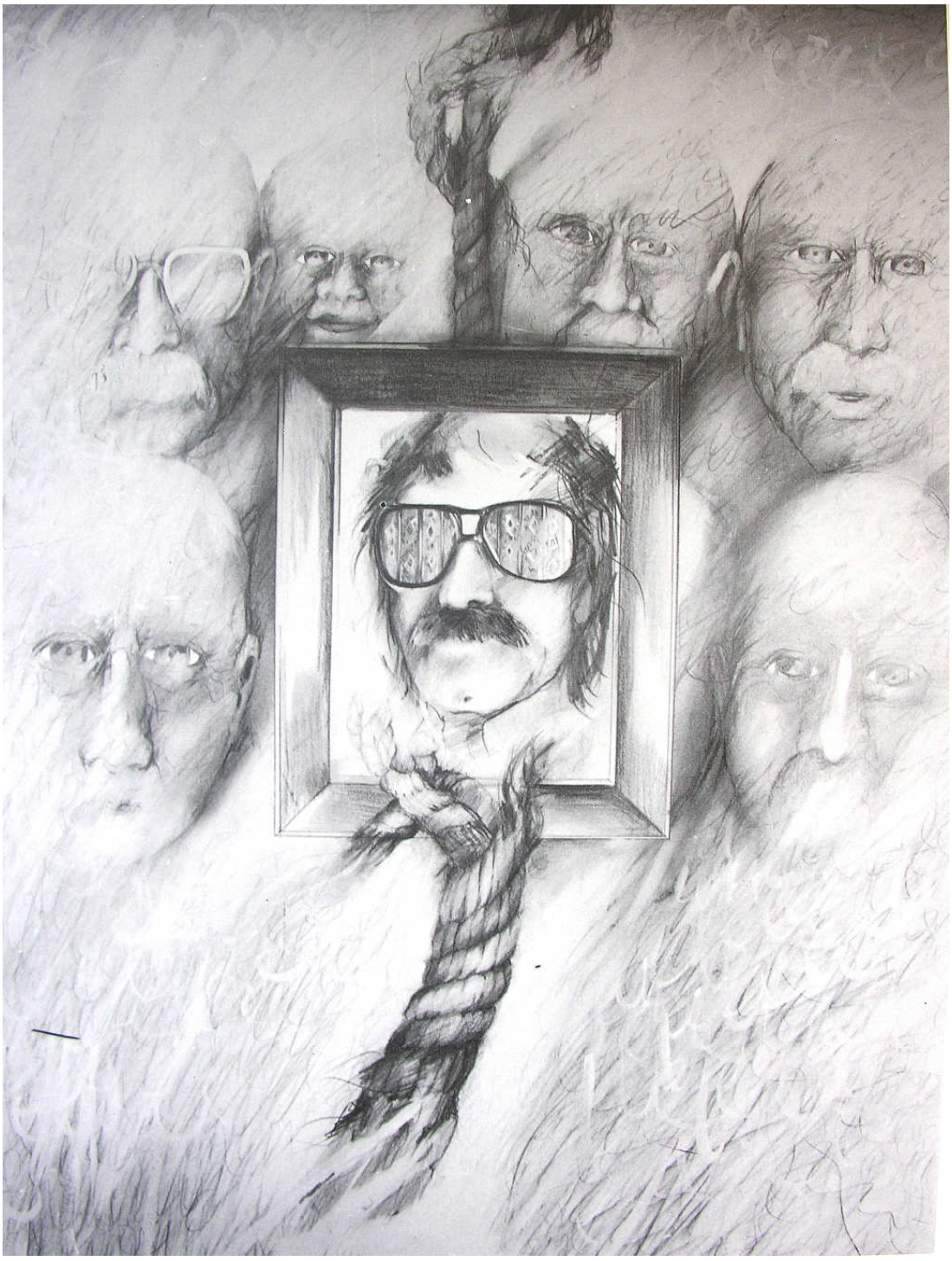
Şekil A.20. Hanefi Yeter, Beyazıt Meydanındaki Ölü, 1977, tuval üzeri karışık teknik, 130x100 cm.



Şekil A.21. Hanefi Yeter, Açların Gözbebekleri, 1977, tuval üzeri karışık teknik, 130x90 cm.



Şekil A.22. İsmail Çoban, Kasırgayı Beklerken, 1977, tuval üzeri yağlıboya, 100x80 cm.



Şekil A.23. İsmail Çoban, Ecce homo III, 1978, karışık teknik çizim, 70x50 cm.



Şekil A.24. Mehmet Aksoy, Türkiye, 1979



Şekil A.25 a.İsmail Çoban, Göreme (Oryantal Bir Anti Masal dosyası), 1975, renkli gravür, 39x26,5 cm.



Şekil A.25 b.İsmail Çoban, Sükun, (Oryantal Bir Anti Masal dosyası), 1975, renkli gravür, 39x26,5 cm.



Şekil A.26a. İsmail Çoban, Gelinin Yola Koyulması (Kızılırmak Türküsü dosyası), 1978, renkli ağaç baskı, 40,7x28,5 cm.



Şekil A.26b.İsmail Çoban, Pirinç Hasatı (Kızılırmak Türküsü dosyası), 1978, renkli ağaç baskı, 40,7x28,5 cm



Şekil A.27. Mehmet Güler, 1978, Firez, duralit üzeri yağlıboya, 85x85 cm.



Şekil A.28. Mehmet Güler, 1979, Düş ve Gerçek, duralit üzeri yağlıboya, 65x60 cm.



Şekil A.29. Azade Köker, Örtülü Kadın, 1979



Şekil A.30. Azade Köker, Yatan Kadın, 1979



Şekil A.31. Ender Güzey, Gerçeğin Köprüsü, 1976, tuval üzeri yağlıboya, 80x60 cm.



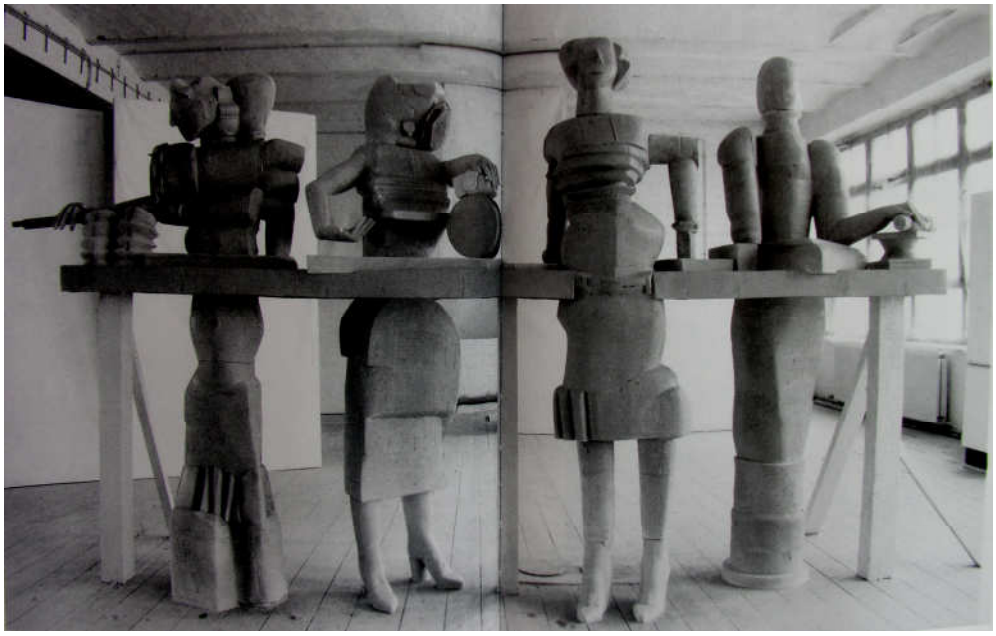
Şekil A.32. Ender Güzey, Karabatak, 1974, litografi,

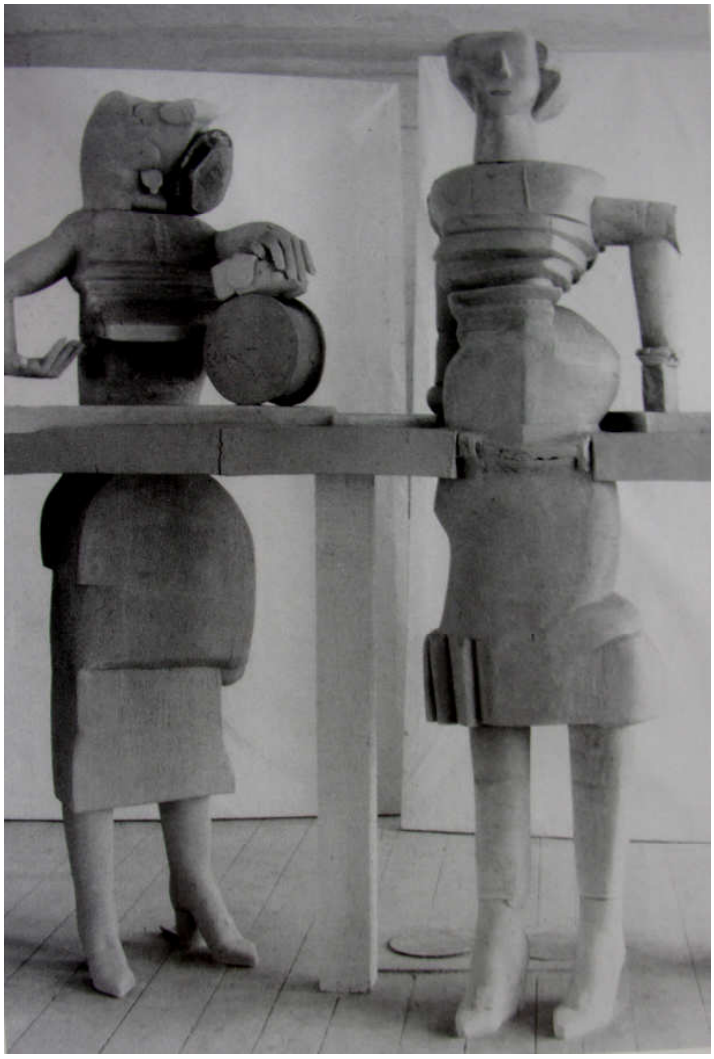


Şekil A.33. Mehmet Aksoy, İş Göççüleri, 1981, litografi, 65x50 cm.



Şekil A.34. Metin Talayman, Merhaba Berlin, 1981, tuval üzeri yağlıboya, 120x90 cm.





Şekil A.35. Azade Köker, Akar Bant, 1987, terrakota, 220x350x60 cm.



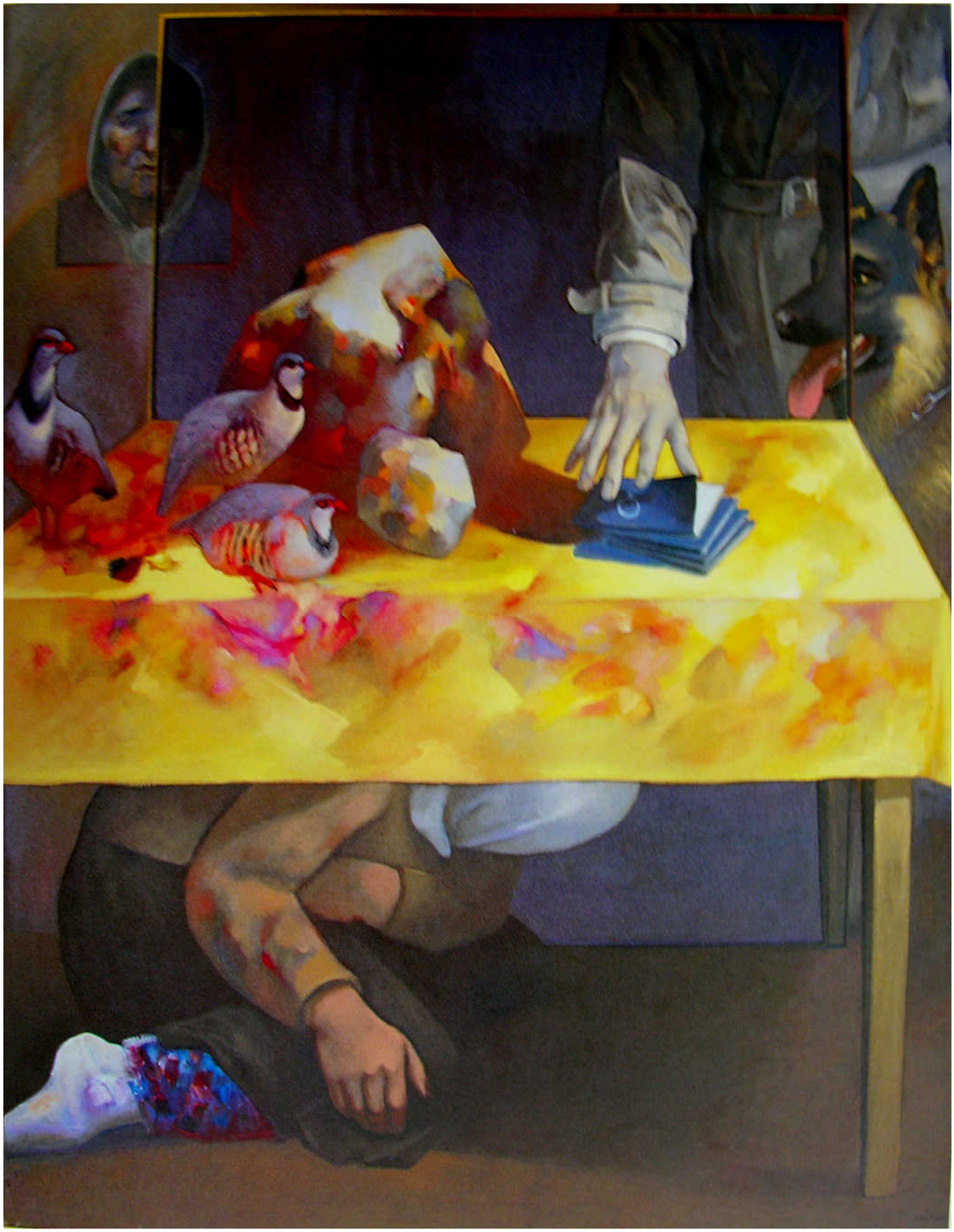
Şekil A.36. Seyyit Bozdoğan, Benim İşimi İster misin ?, 1987, 185x150 cm.



Şekil A.37. Azade Köker, Tıbbi Muayene, 1987, terrakota ve bronz, 350x260x150 cm.



Şekil A.38. Metin Talayman, Yabancılar Dairesi, 1981, tuval üzeri yağlıboya, 120x90 cm.



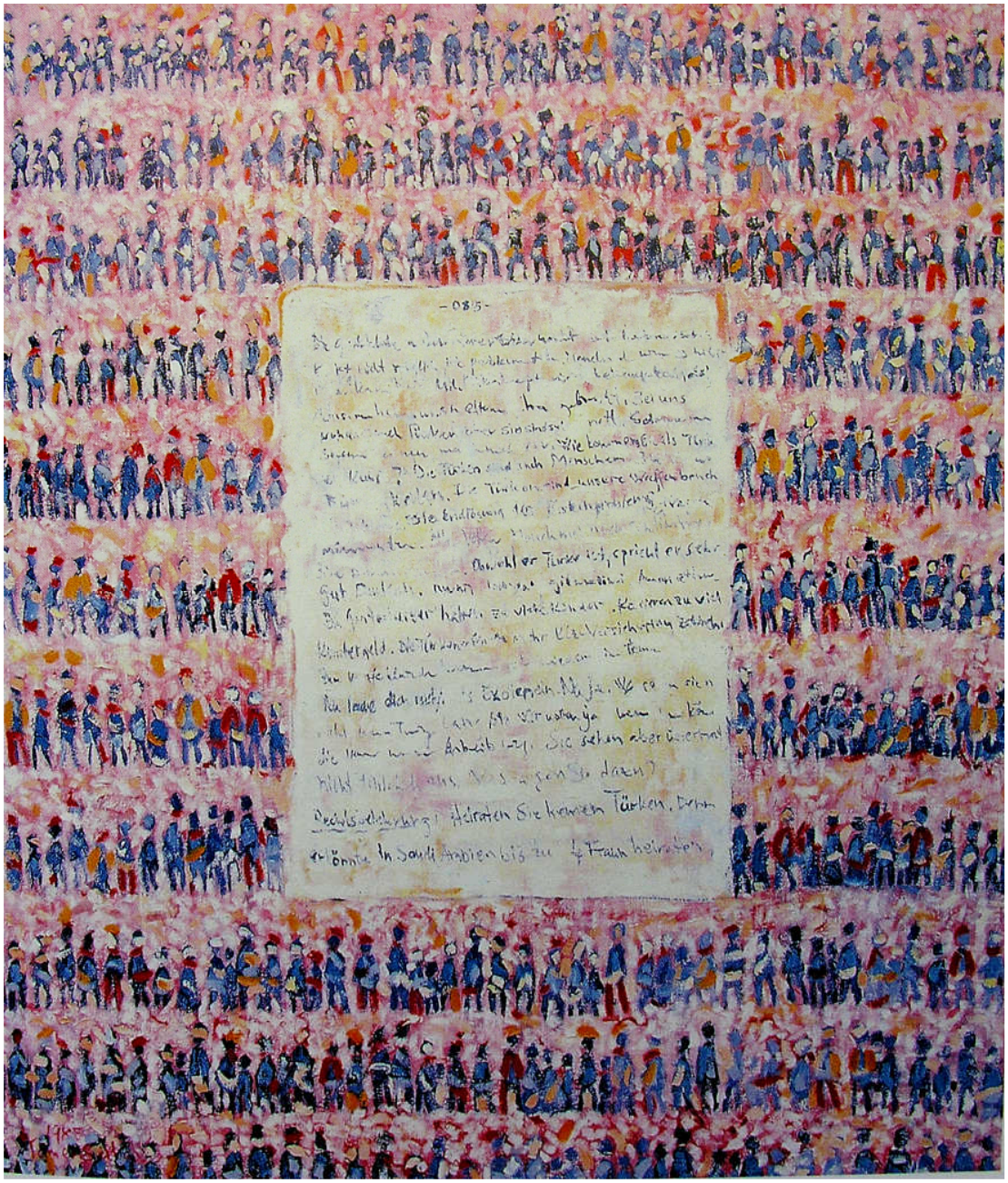
Şekil A.39. Seyyit Bozdoğan, Keklik Avı, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 170x135 cm.



Şekil A.40. Seyyit Bozdoğan, Ön Plan Arka Plan, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 185x150 cm.



Şekil A.41. Azade Köker, Sohbet, 1980, terrakota, yükseklik 30 cm.



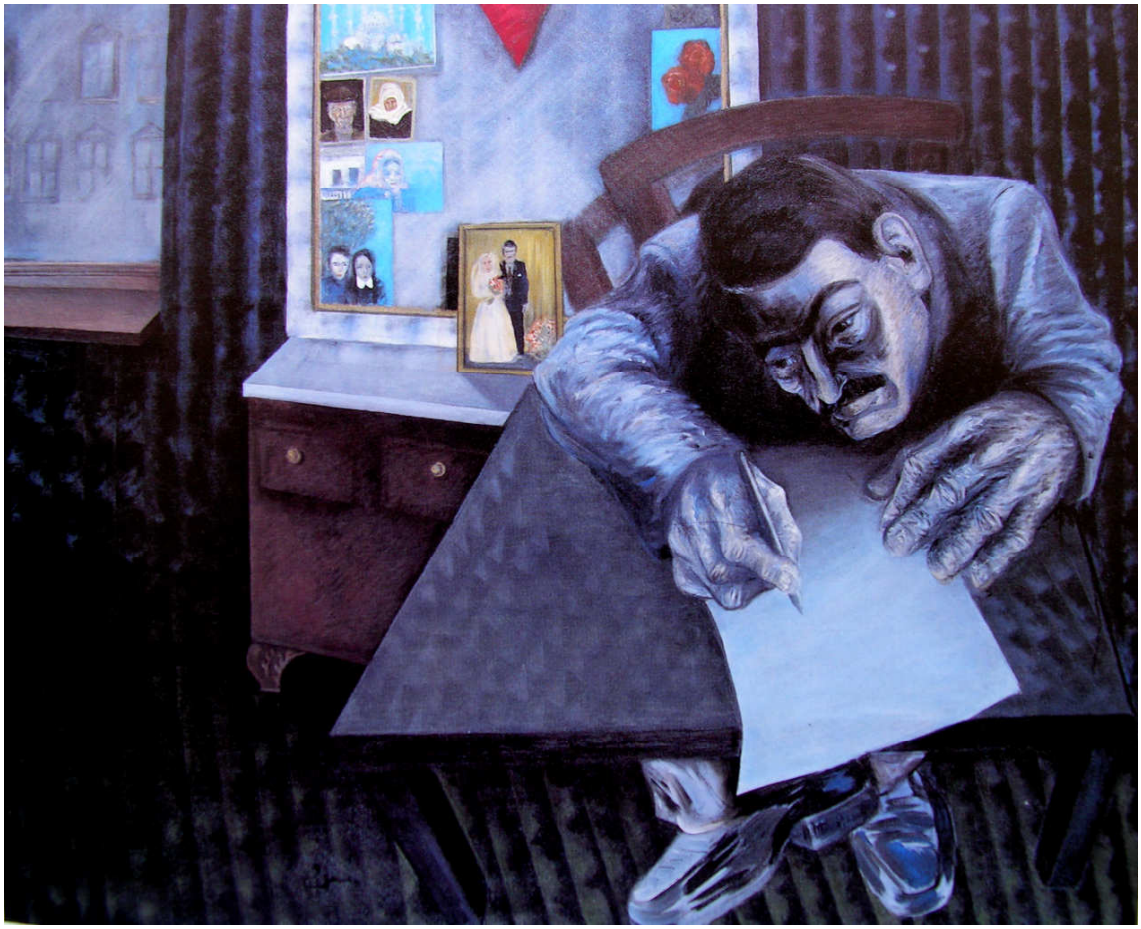
Şekil A.42.Tamer Serbay, Uzun Liste, 1985, tuval üzeri yağlıboya, 95x82 cm.



Şekil A.43. Metin Talayman, Ezilmek, 1981 tuval üzeri yağlıboya, 140x125 cm.



Şekil A.44. Metin Talayman, Yabancılaşma, 1984, tuval üzeri yağlıboya, 100x70 cm.



Şekil A.45. Hanefi Yeter, Memlekete Mektup, 1984, tuval üzeri yağlıboya



Şekil A.46. Hanefi Yeter, Eşya mıyım,1982



Şekil A.47. Tamer Serbay, Valizlenmiş II-85, 1985, tuval üzeri yağlıboya, 77x63 cm.



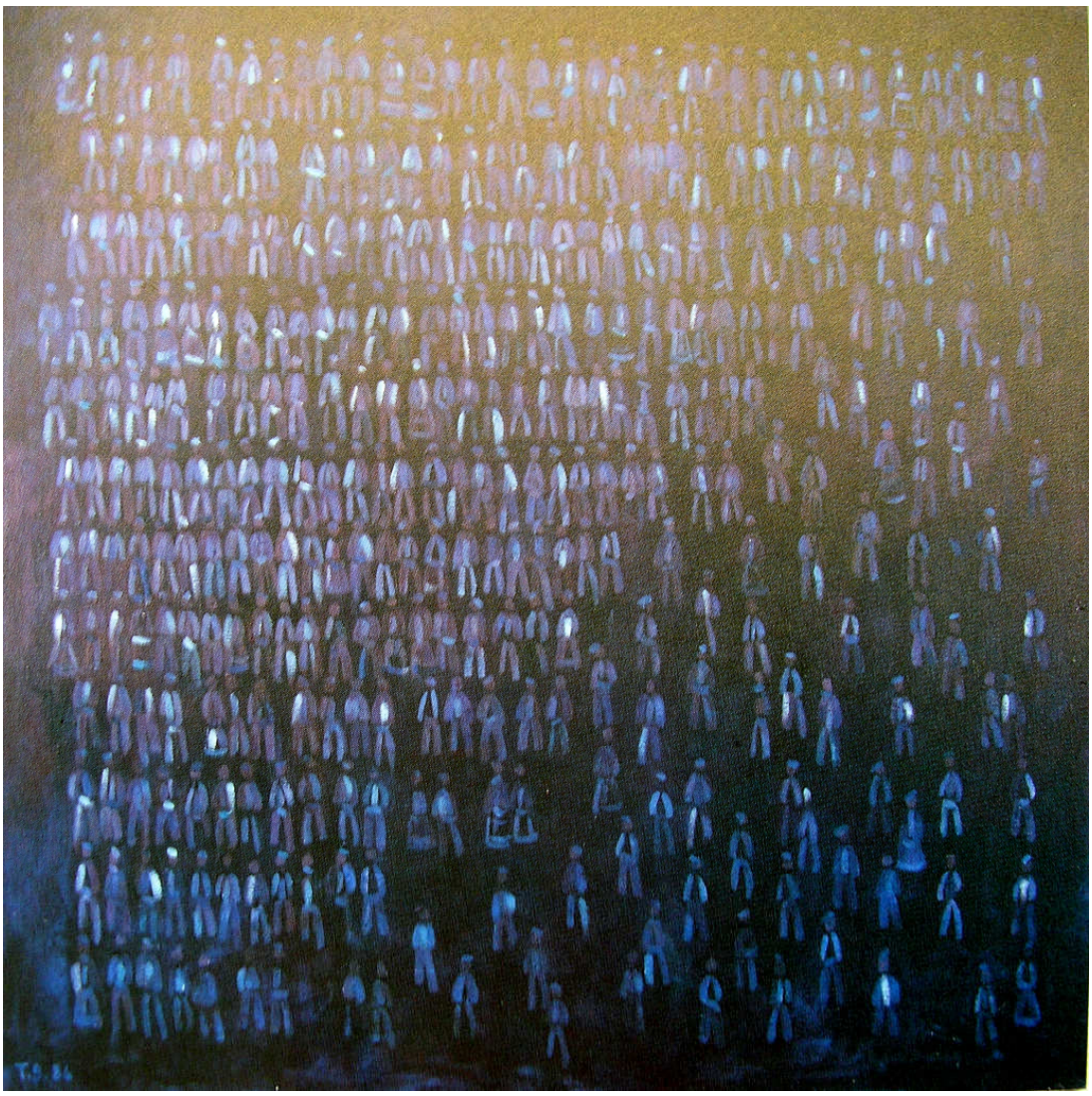
Şekil A.48. Hanefi Yeter, Nereye Aitim



Şekil A.49. Mehmet Aksoy, İkinci Nesil, 1987, mermer, 190x115x45 cm.



Şekil A.50. Metin Talayman, Yitirilen Çocuklar, 1981, kağıt üzeri karışık teknik, 76x64,5 cm.



Şekil A.51. Tamer Serbay, Çözülme II, 1985, tuval üzeri yağlıboya, 95x95 cm.



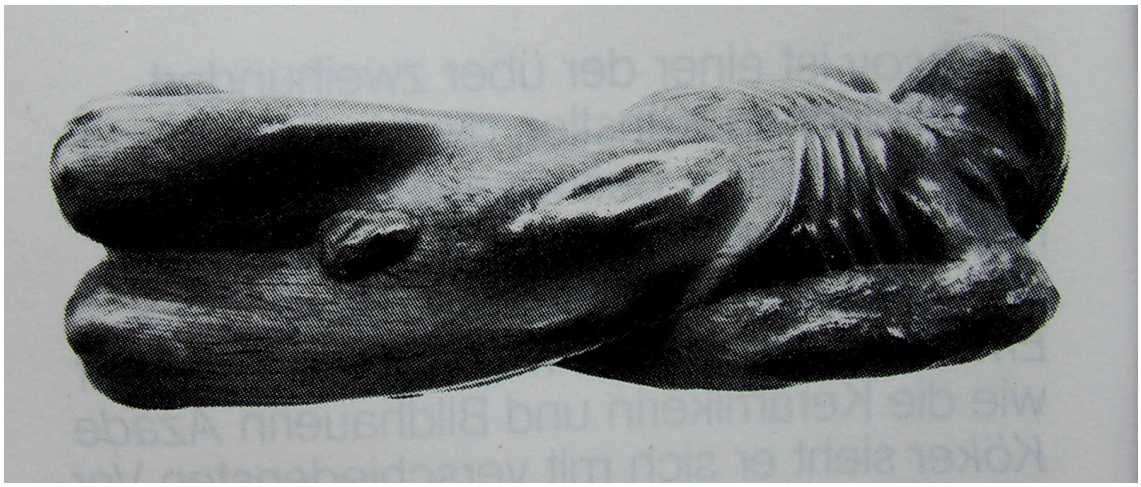
Şekil A.52. Seyyit Bozdoğan, Mezar Başında, 1979 (1982), tuval üzeri yağlıboya, 116x89 cm.



Şekil A.53. İsmail Çoban, Milönünün Ölüleri, 1981, tuval üzeri yağlıboya, 400x240 cm.



Şekil A.54. Mehmet Aksoy, 12 Eylül, 1983, alçı, 105x85 cm.



Şekil A.55. Mehmet Aksoy, İşkencede, 1983, ahşap, 19 cm.



Şekil A.56. Seyyit Bozdoğan, Acele Mektup, 1984, tuval üzeri yağlıboya, 145x120 cm.



Şekil A.57. Azade Köker, Karar, 1983, yük. 50 cm.



Şekil A.58. Metin Talayman, Mahkemeler, 1984, tuval üzeri yağlıboya, 130x110 cm.



Şekil A.59. Azade Köker, General, 1984, yük. 10 cm.



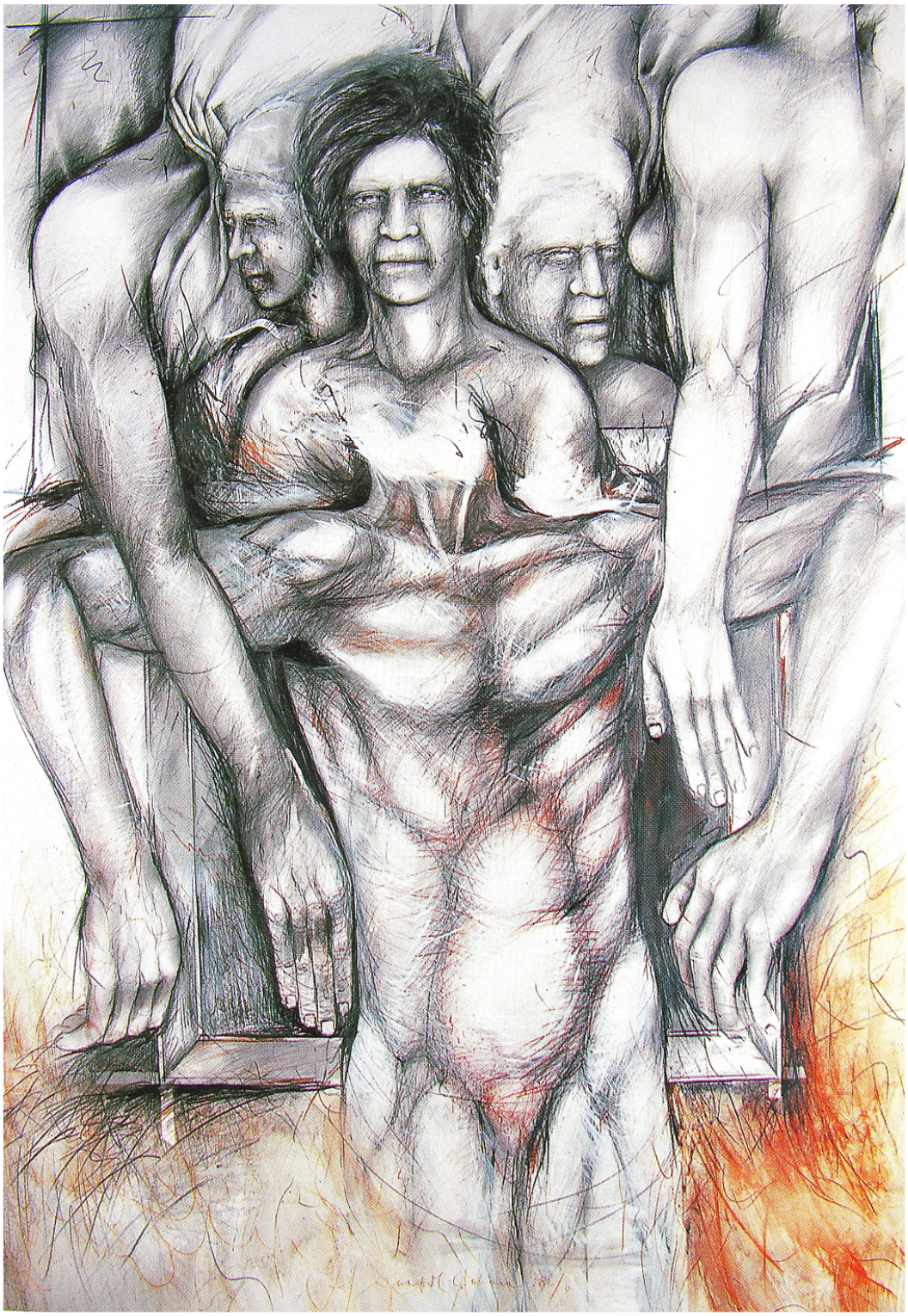
Şekil A.60. Azade Köker, Taht, 1981, kil, yük. 90 cm.



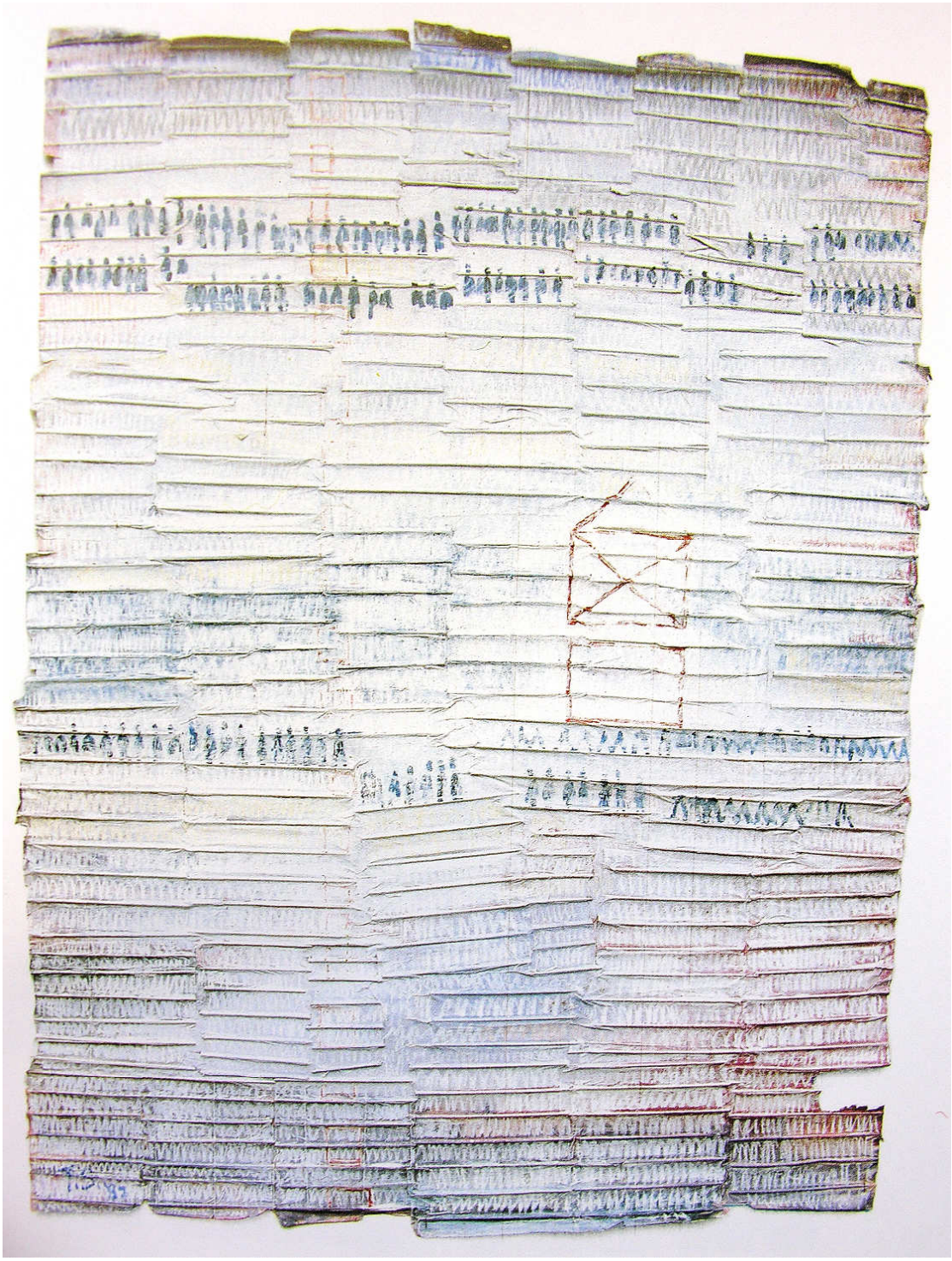
Şekil A.61. Mehmet Güler, Anne, 1982, ağaç baskı



Şekil A.62. Mahmut Celayir, Tehdit II, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 50x40 cm.



Şekil A.63. İsmail Çoban, Aşık Nesimi Anısına, 1982, karışık teknik çizim, 150x100 cm.



Şekil A.64. Tamer Serbay, Anadolu Çoban Kilimi, 1987, karışık teknik kolaj, 119x87 cm.



Şekil A.65. Hanefi Yeter, Paskalya Panayırı, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 160x110 cm.



Şekil A.66. Mehmet Aksoy, Şehir ve İnsan, 1987, mermer, 235x200x170 cm.



Şekil A.67.Seyyit Bozdoğan, Endüstriyel Yüz Manzarası, 1987, tuval üzeri yağlıboya, 200x160 cm.

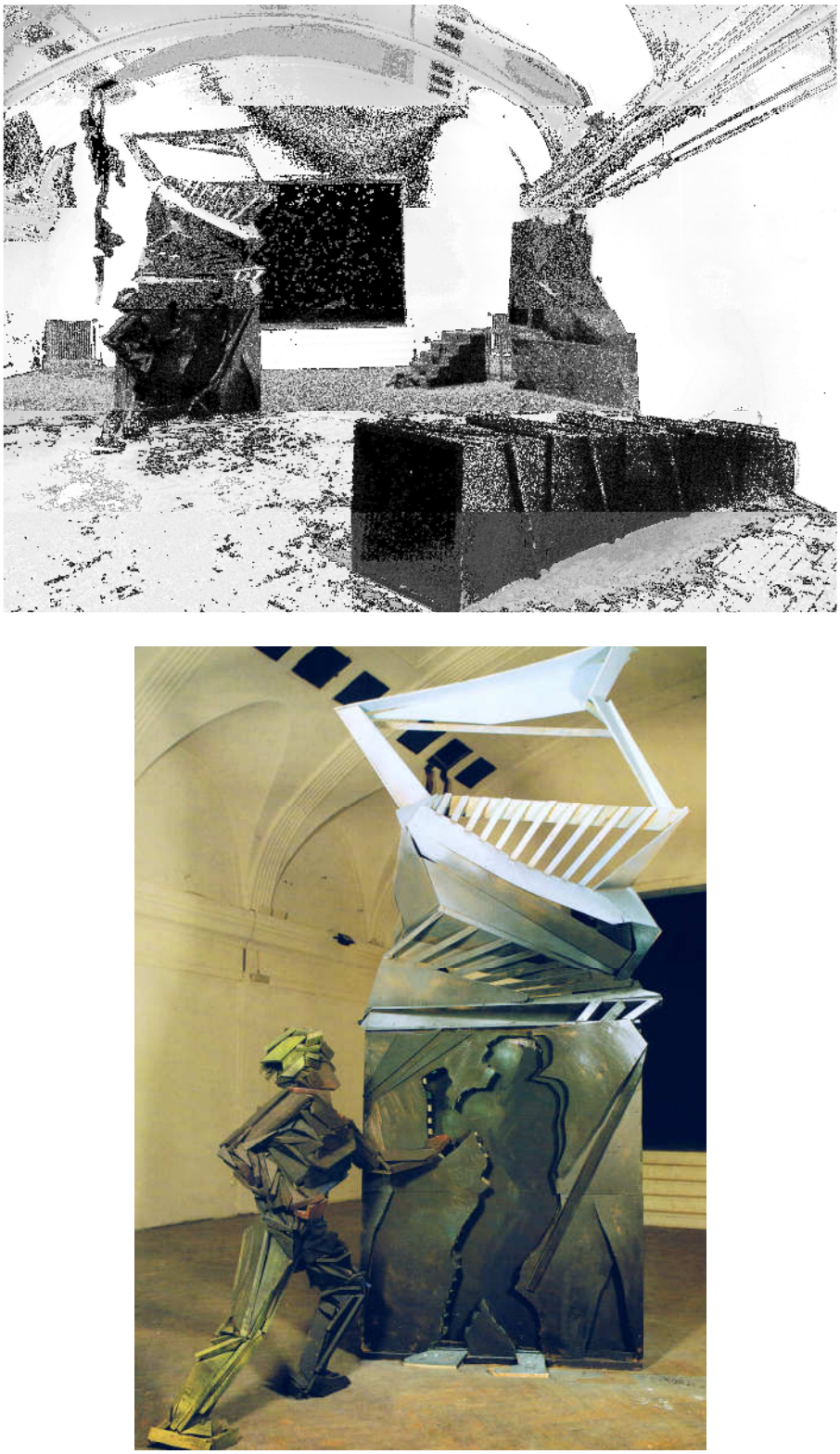


Şekil A.68.Hanefi Yeter, Havada Birşeyler Var, 1986, tuval üzeri yağlıboya, 160x110 cm.





Şekil A.69. Mehmet Aksoy, Meçhul Asker Kaçağı, 1989, mermer, Potsdam Einheitplatz, 180x225x325 cm.



Şekil A.70. Adem Yılmaz, Dışlanmış Mekan, 1987



Şekil A.71.Adem Yılmaz, Pencere, 1988, 200 Minus 1



Şekil A.72. Ender Güzey, Kız, 1984, ahşap, 156x19x2 cm.



Şekil A.73. Yunus Tonkuş, Düşen Savaşçı, 1988, bronz, 45x18x16 cm.



Şekil A.74. Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1985, kağıt üzeri akrilik, 120x100 cm.



Şekil A.75. Hanefi Yeter, 9 Kasım, 1990, tuval üzeri yağlıboya, 240x170 cm.





Şekil A.76. Hanefi Yeter, Bir Varmış/Deutsch Land Deutsch. Es war keinmal, 1991/92, ahşap, tuval üzeri karışık teknik, 250x170 cm.



Şekil A.77. Hanefi Yeter, Yüz Yüze ve Şimdi, 1992, ahsap, metal, karışık teknik, 275x170 cm.

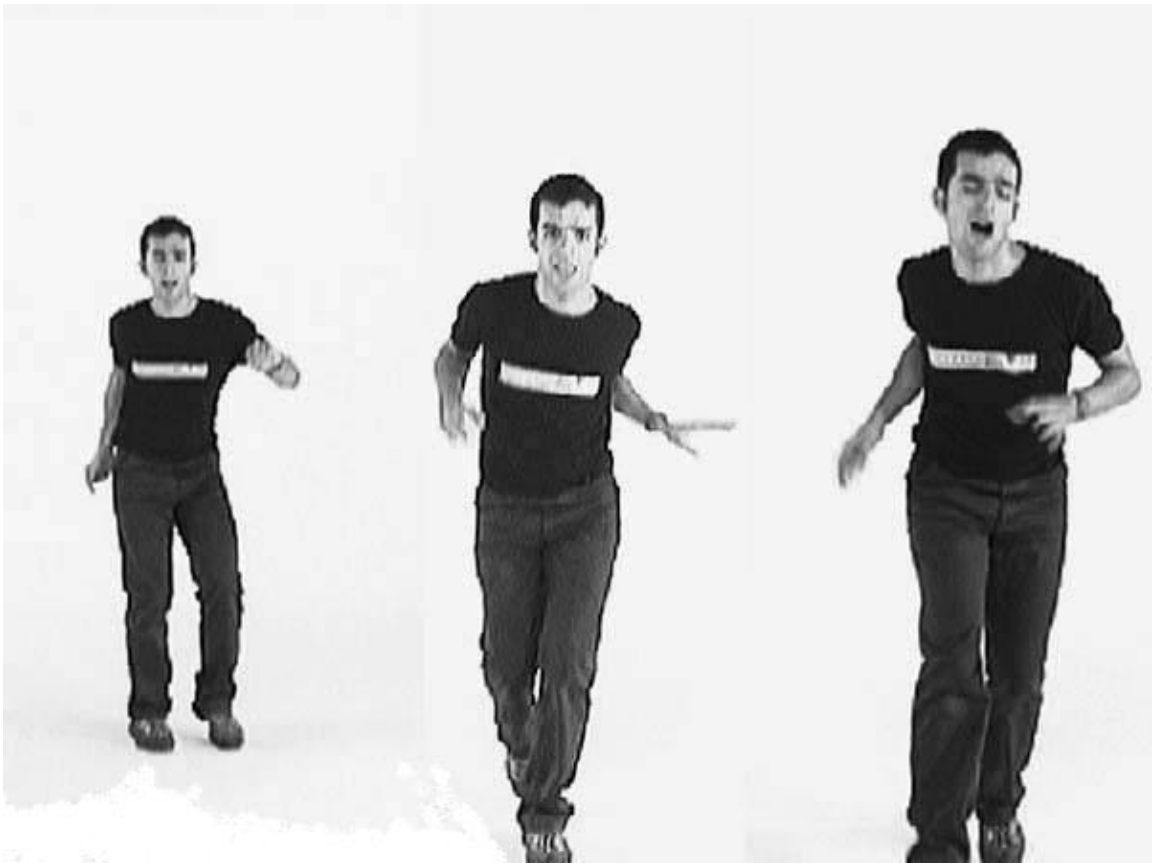


Şekil A.78. İskender Yediler, İsimsiz, 1993, PVC, elektrik spürgesi, 350x160 cm.





Şekil A.79. Adem Yılmaz, Arada/Inbetween, 1993, enstalasyon



Şekil A.80. Ayşe Erkmen, Dario ve Emre, 1999, video enstalasyon



Şekil A.81. Ayşe Erkmen, Evde/am Haus, 1994, enstalasyon



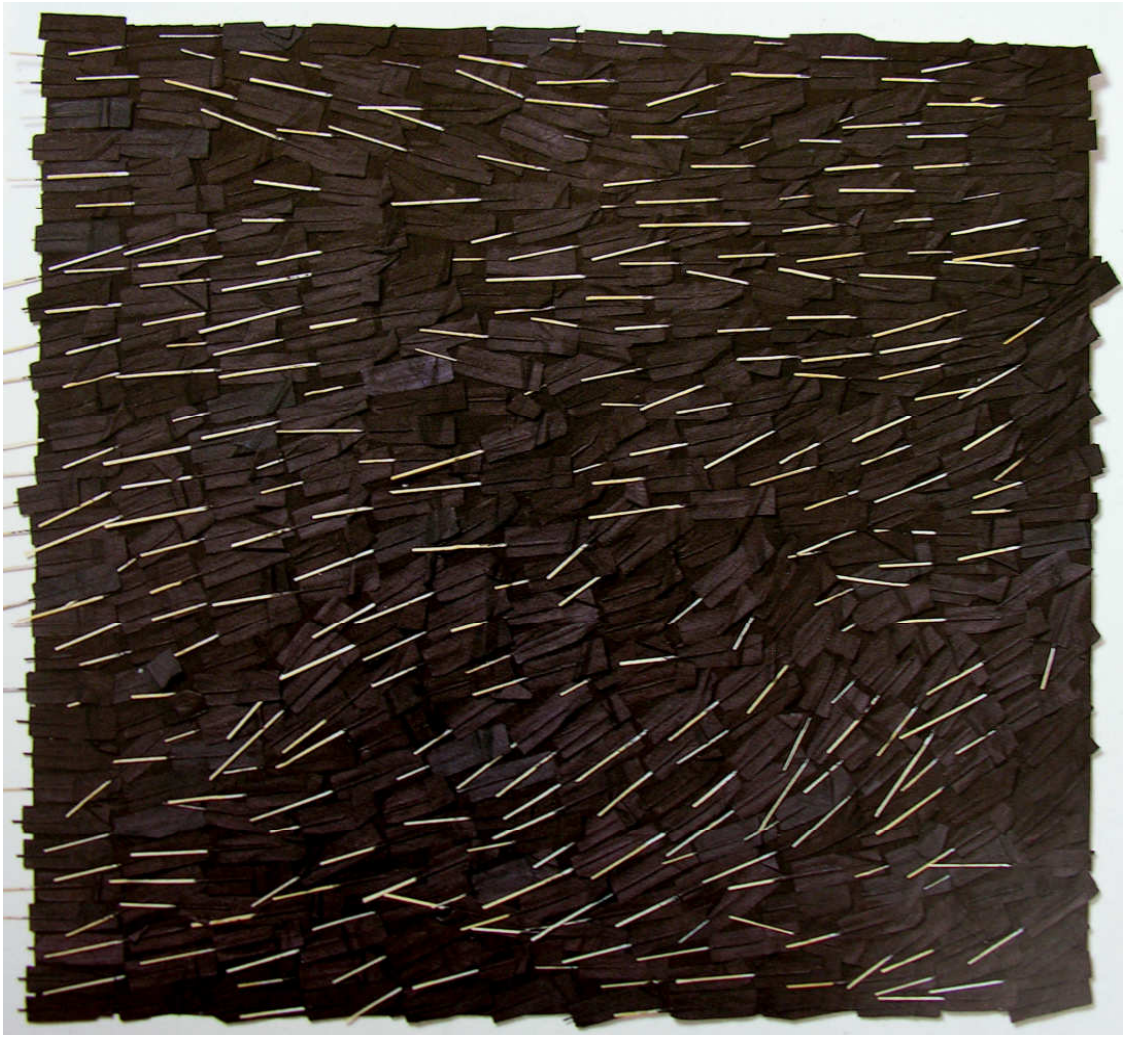
Şekil A.82. Nevin Aladağ, Dans Eden Dervişler, 1998, enstalasyon, yük.1,50 m.



Şekil A.83. Nasan Tur, Ezan, 1998, performans



Şekil A.84. İskender Yediler, AldiPlusLidle, 1998, şişme heykel, 260x230x45 cm.



Şekil A.85. Tamer Serbay, İsimsiz, 1990, kağıt, bambu, akrilik, 130x130 cm.



Şekil A.86.Tamer Serbay, İsimsiz, 1999, enstalasyon, kağıt çantalar, tel, akrilik



Şekil A.87. Ender Güzey, Koşan Totem, 1996, ahşap üzeri akrilik, 142x37x31 cm.





Şekil A.88. Ender Güzey, Magna Matter, 1996, performans

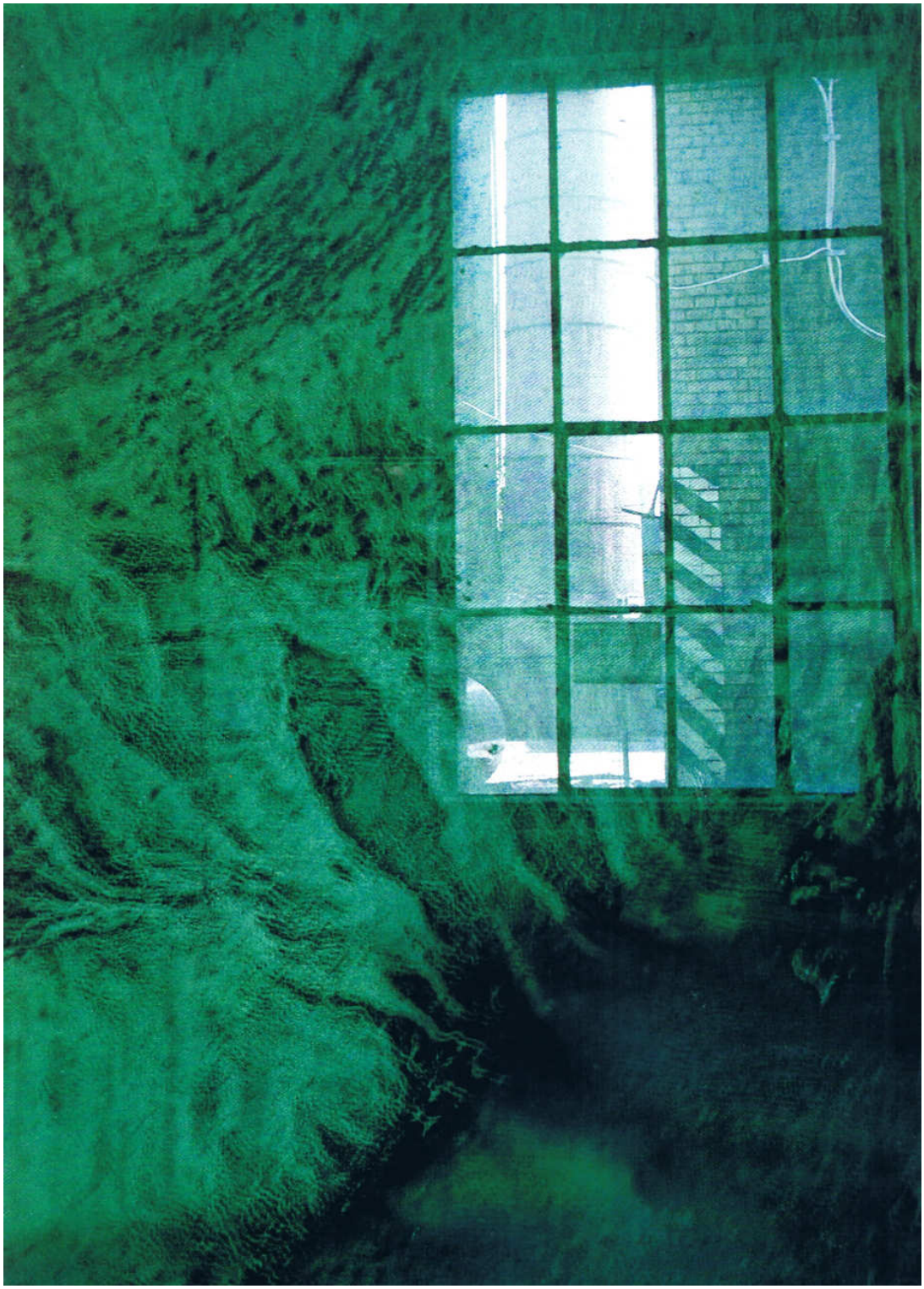




Şekil A.89.Ayşe Erkmen, Havada Heykeller, 1997, aksiyon



Şekil A.90. Azade Köker, enstalasyon, 1997, Berlin TU Matematik Kütüphanesi

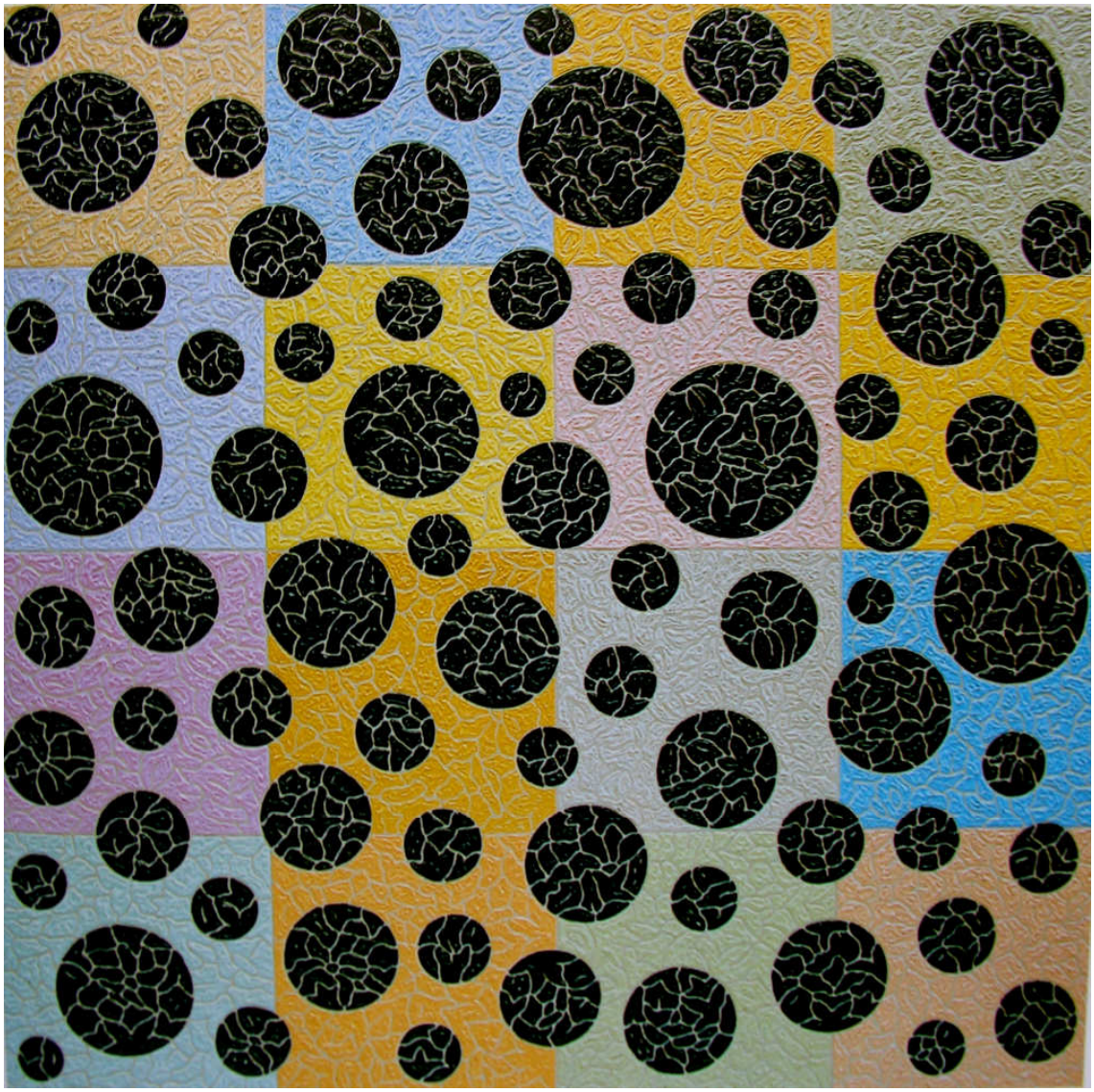


Şekil A.91. Adem Yılmaz, Pencere, 1991, fotoğraf





Şekil A.92. İskender Yediler, Havuz, 1999, PVC, vantilatör, 14x6x3 m.



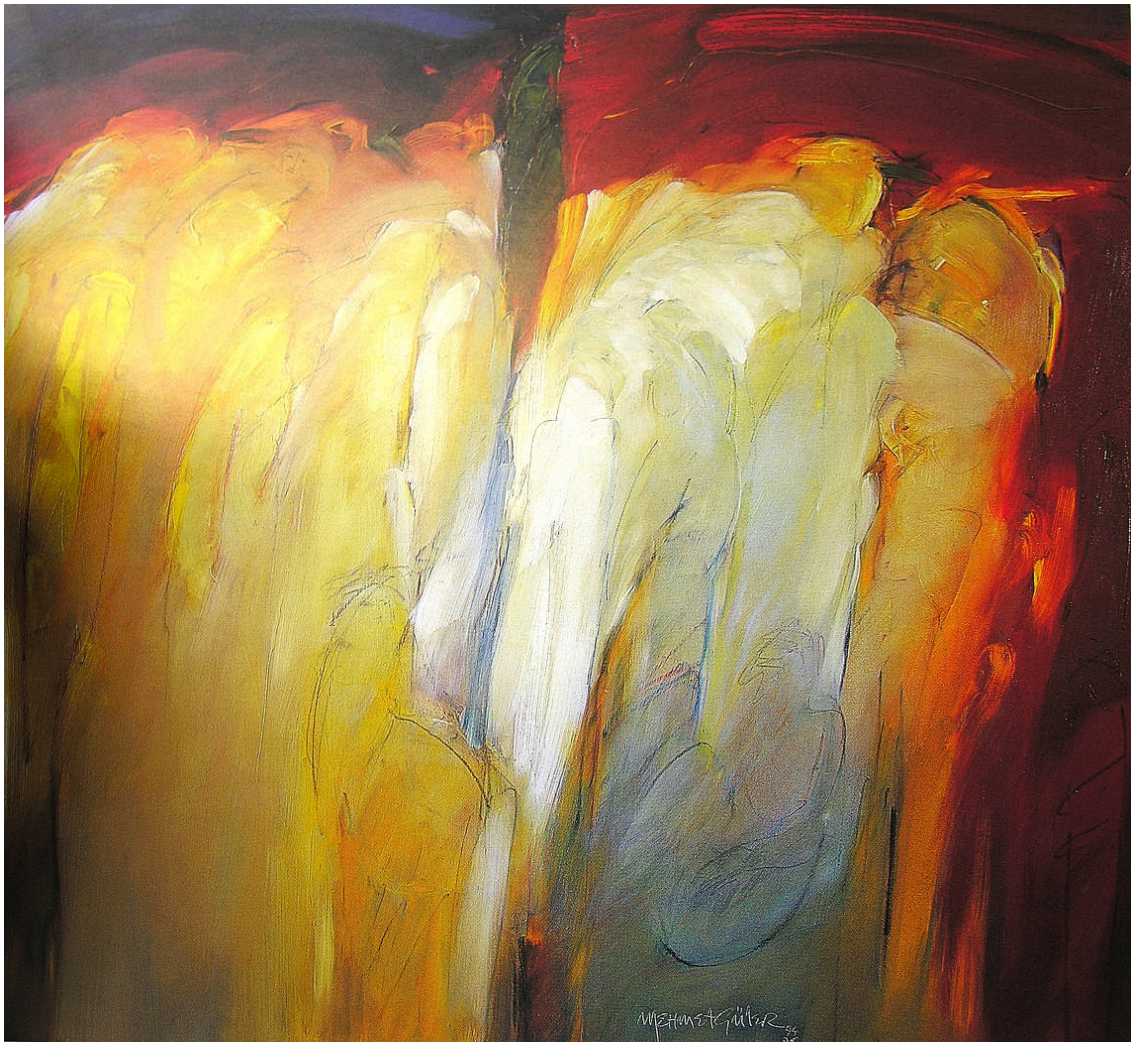
Şekil A.93. Ekrem Yalçındağ, İsimsiz, 1997, tuval üzeri yağlıboya, 80x80 cm.



Şekil A.94. Ekrem Yalçındağ, İsimsiz, 1997, tuval üzeri yağlıboya, çap 40 cm.



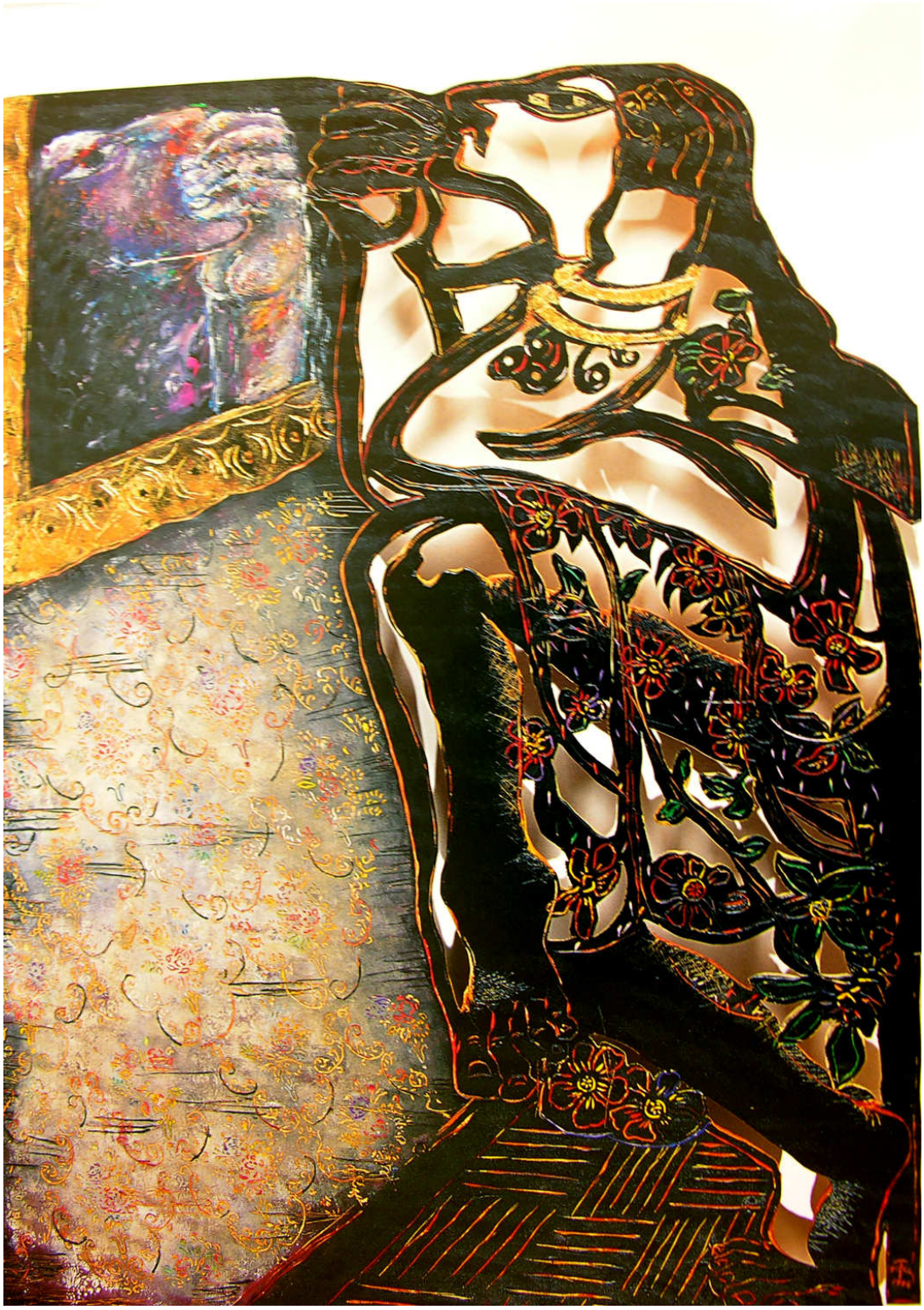
Şekil A.95. Mahmut Celayir, Manzara, 1992, enstalasyon



Şekil A.96. Mehmet Güler, Güneş Tadı, 1994, tuval üzeri yağlıboya, 100x90 cm.



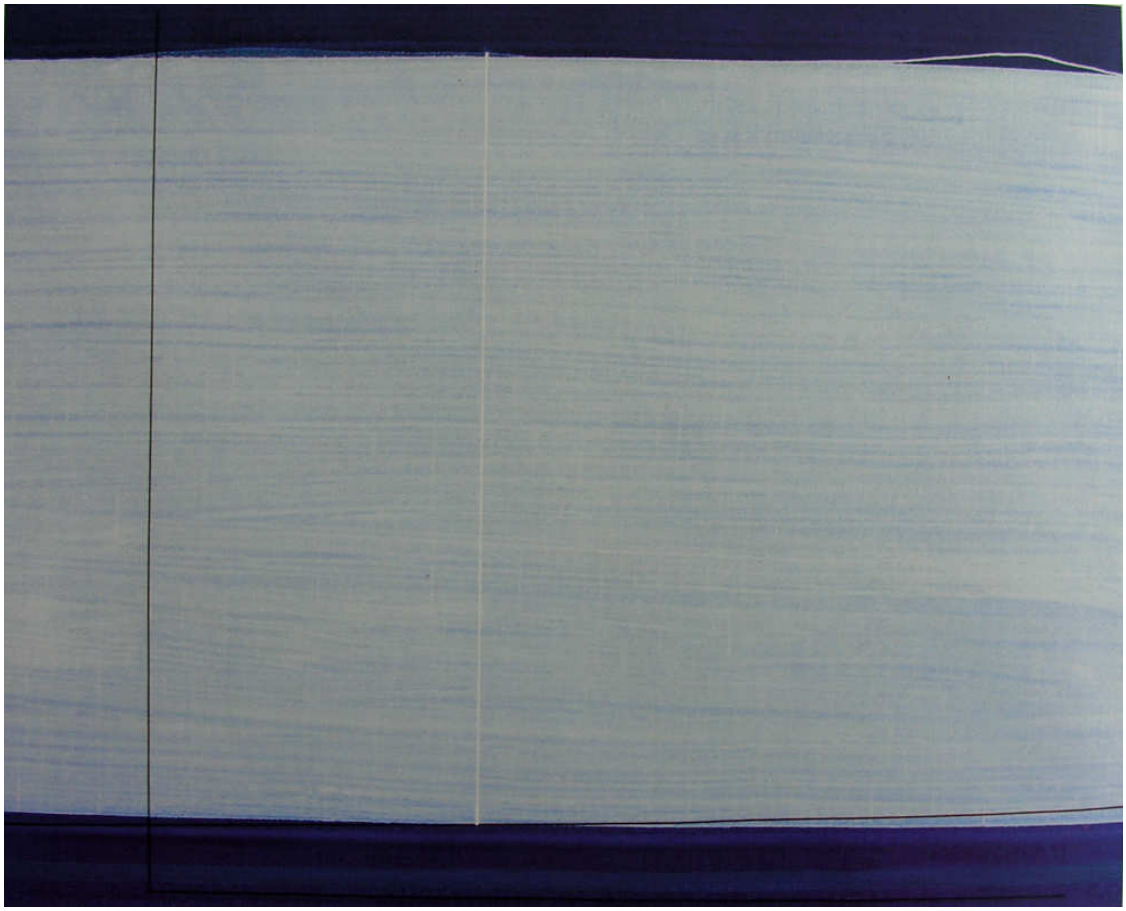
Şekil A.97. Seyyit Bozdoğan, Şehirde Yaşam, 1998, tuval üzeri yağlıboya, 50x40 cm.



Şekil A.98. Hanefi Yeter, Aynada, 1995, ahşap üzeri karışık teknik, 170x125 cm.



Şekil A.99. Azade Köker, Şeffaf Sınırlar, 1999, polyester karışık teknik



Şekil A.100.Bekir Sami Çimen, İsimsiz, 1999, tuval üzeri akrilik, 50x40 cm.



Şekil A.101. Yunus Tonkuş, Keman III, 1996, bronz, 20x17x58 cm.





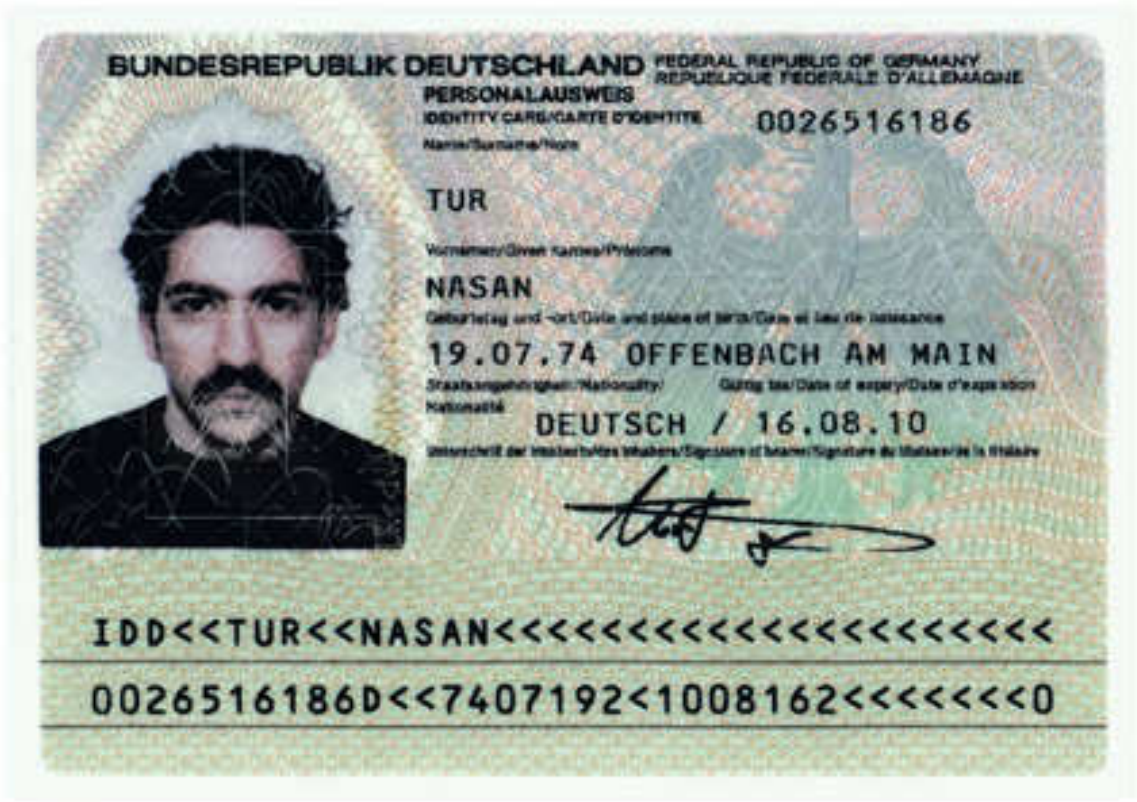
Şekil A.102. Anny ve Sibel Öztürk, Direksiyonun Arkasında/Behind the Wheel, 2004, enstalasyon



Şekil A.103. Anny ve Sibel Öztürk, Bir Yolculuğa Hazırlıklar/ Preparations for A Journey, 2001, enstalasyon



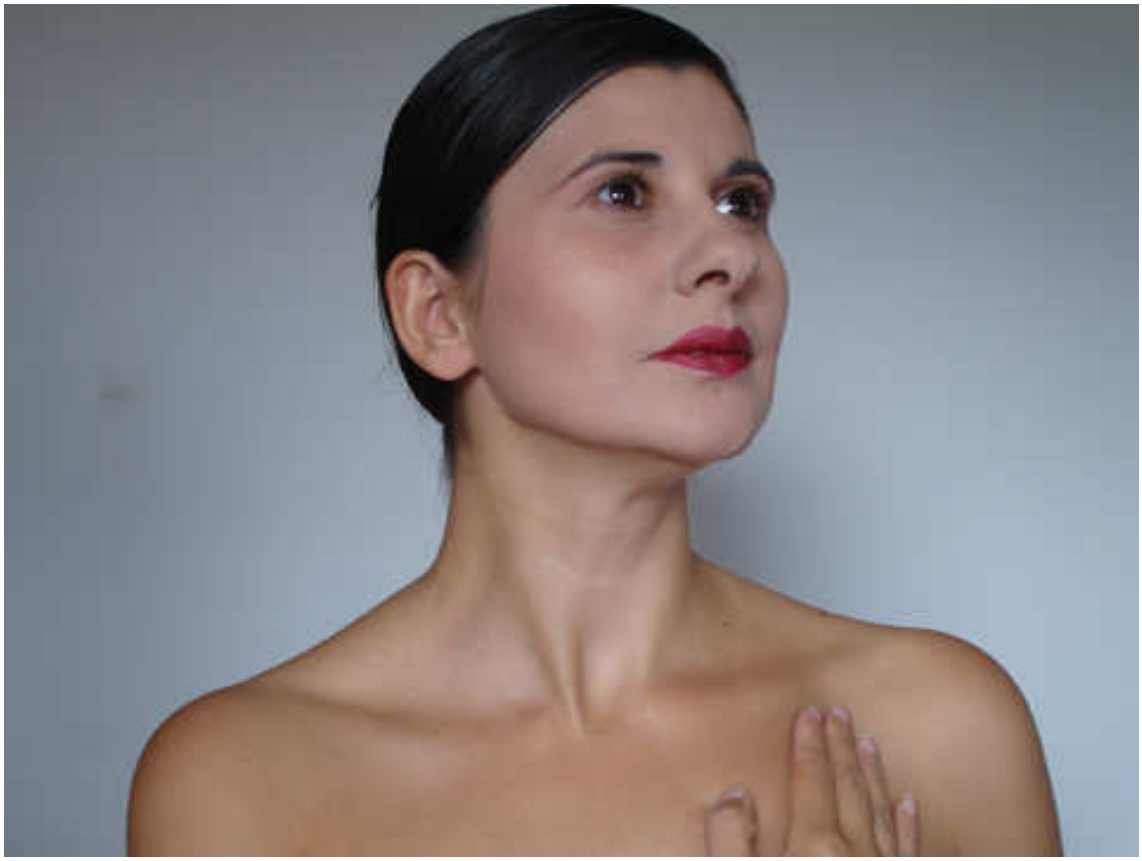
Şekil A.104. Anny ve Sibel Öztürk, Arka Pencere (hikaye no.6)/Rear Window (story no.6), 2004, enstalasyon



Şekil A.105. Nasan Tur, Otoportre, 2000, orijinal Alman kimlik kartı, 10x7 cm.



Şekil A.106. Nezaket Ekici, Federal Alman Cumhuriyeti Meleği/ The Angel of Federal Republic of Germany, 2004, performans, 2 dk.



Şekil A.107. Nezaket Ekici, Ulusal Marşlar//National Anthems, 2005, video enstalasyon, her defasında 3,02 dk.





Şekil A.108. Nezaket Ekici, Rüzgarda Meşale/ Fackel im Wind, 2006, performans, 25 dk.



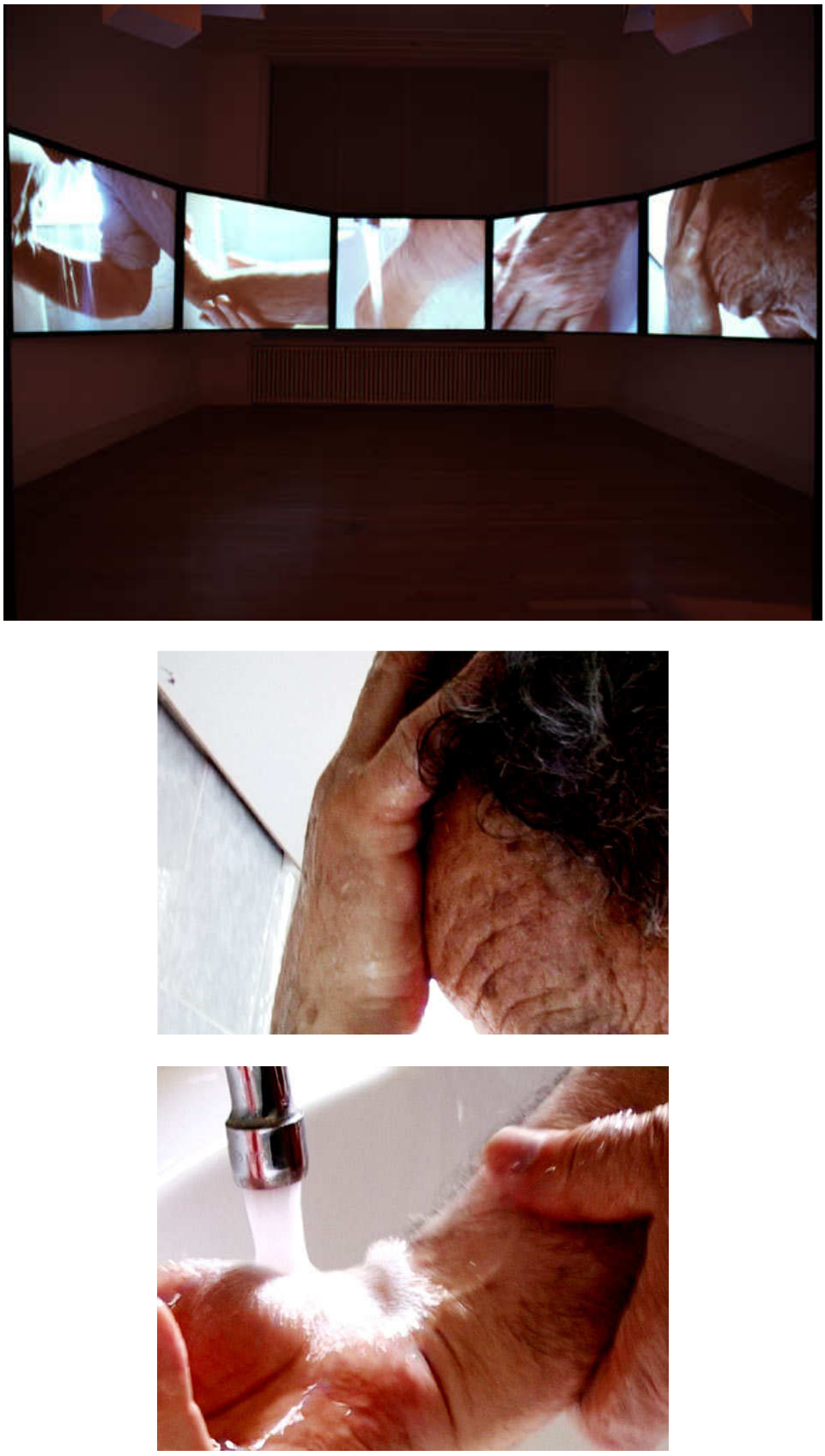


Şekil A.109. Nevin Aladağ, deutsch,türk,kurd, 2003, enstalasyon





Şekil A.110. Nasan Tur, Görülmeyen/Invisible, 2004, video enstalasyon



Şekil A.111. Nasan Tur, Rituel/Ritual, 2005, video enstalasyon, 25 dk.



Şekil A.112. Nezaket Ekici, Örtü Savaşı/Veil Fight, 2004, video enstalasyon, 6 dk.





Şekil A.113. Nezaket Ekici, Domuz Eti Değil Domuz/No Pork but Pig, 2004, performans, 1 saat +



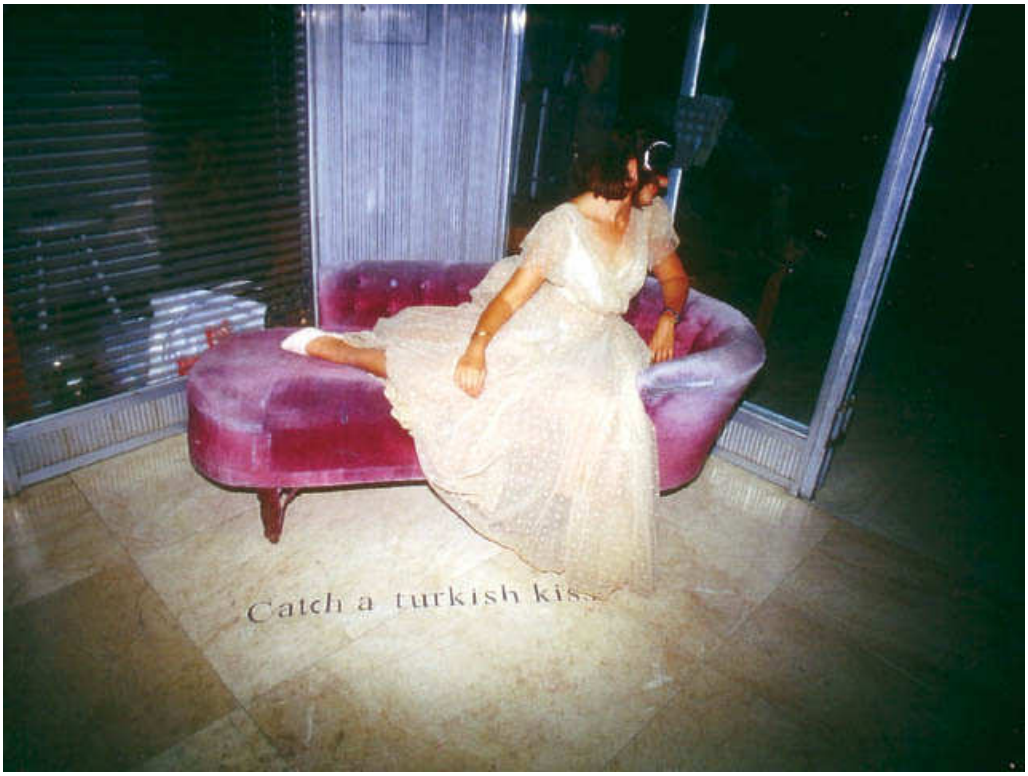


Şekil A.114. Nezaket Ekici, İslami Şapel/Islamic Chapel, 2006, enstalasyon





Şekil A.115. Anny-Sibel Öztürk, Daha İyi Bir Dünya Önümde Uzanıyor. Gecekondu/A better world lies in front of me. Gecekondu, 2004, enstalasyon





Şekil A.116. Nezaket Ekici, Bir Türk Öpücüğü Yakala/Catch a Turkish Kiss, performans, 60 dk.





Şekil A.117. Anny ve Sibel Öztürk, „NÖ“ Performans, 2006, performans



Şekil A.118. Nezaket Ekici, Türk Adası/Turkish Island, 2003, aksiyon



Şekil A. 119. Sibel Öztürk, Claudia, 2004, fotoğraf



Şekil A.120. Sibel Öztürk, Benim Kökenim Burada/My Roots Are Here, 2001, enstalasyon



Şekil A.121. Nevin Aladag, Eve Doğru/Heimwärts, 2002, aksiyon



Şekil A.122. Nevin Aladağ, Tezcan Ailesi/Familie Tezcan, 2001, video enstalasyon





Şekil A.123. Nevin Aladağ, Donma/Freeze, 2003, fotoğraf, 80x60 cm.





Şekil A.124. Anny ve Sibel Öztürk, Slash and Burn, 2004, graffiti



Şekil A.125. Nezaket Ekici, Hullabelly, 2002, performans





Şekil A.126. Nevin Aladağ, Arkadaki Ses/ Voice Over, 2006, video enstalasyon, 14 dk.





Şekil A.127. Nezaket Ekici, Berlin Versiyonu/Berlin Version 2004, performans, 3 saat



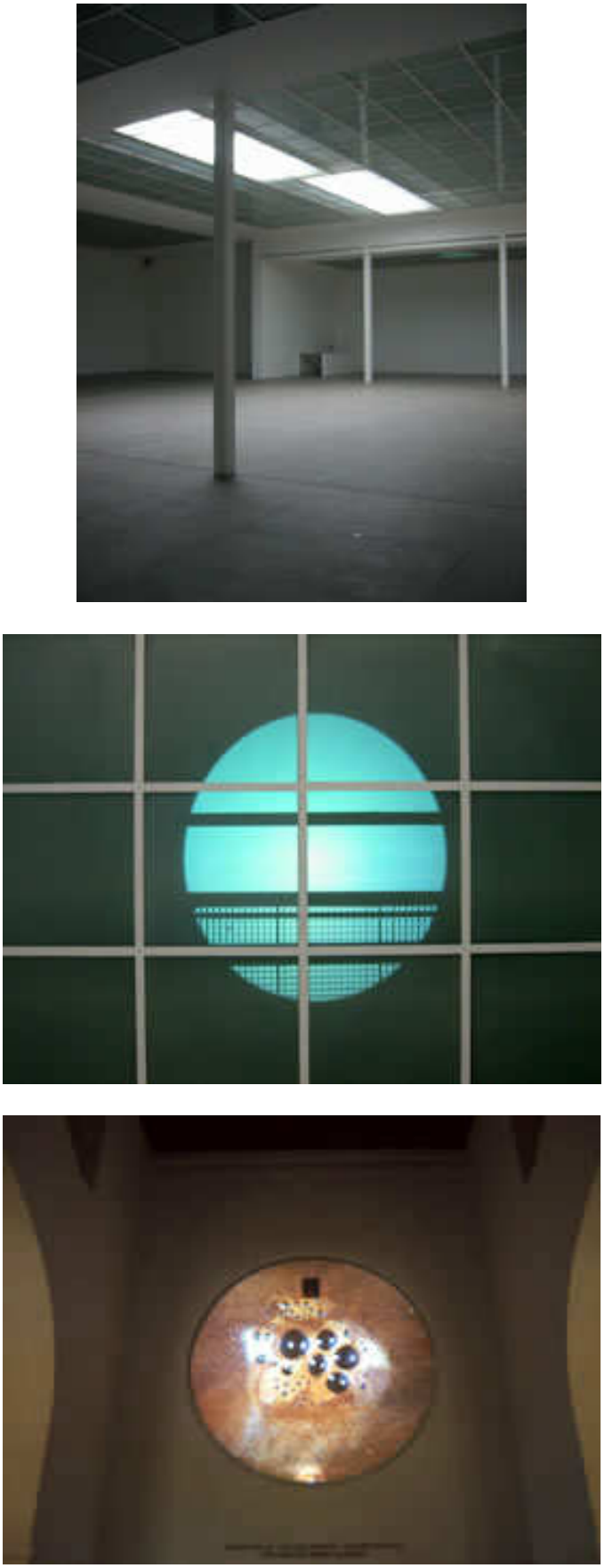
Şekil A.128. Ayşe Erkmen, Gemiye Yüklenmiş Gemiler/Shipped Ships, 2001, proje



Şekil A.129. Ender Güzey, Kazı/Excavation,, 2000, enstalasyon



Şekil A.130. Adem Yılmaz, Sütun, 2001



Şekil A.131. Ayşe Erkmen, İyiye İşaret Değil/Kein gutes Zeichen, 2002, enstalasyon



Şekil A.132. İskender Yediler, Aziz Cassius ve Florentius, 2002, granit



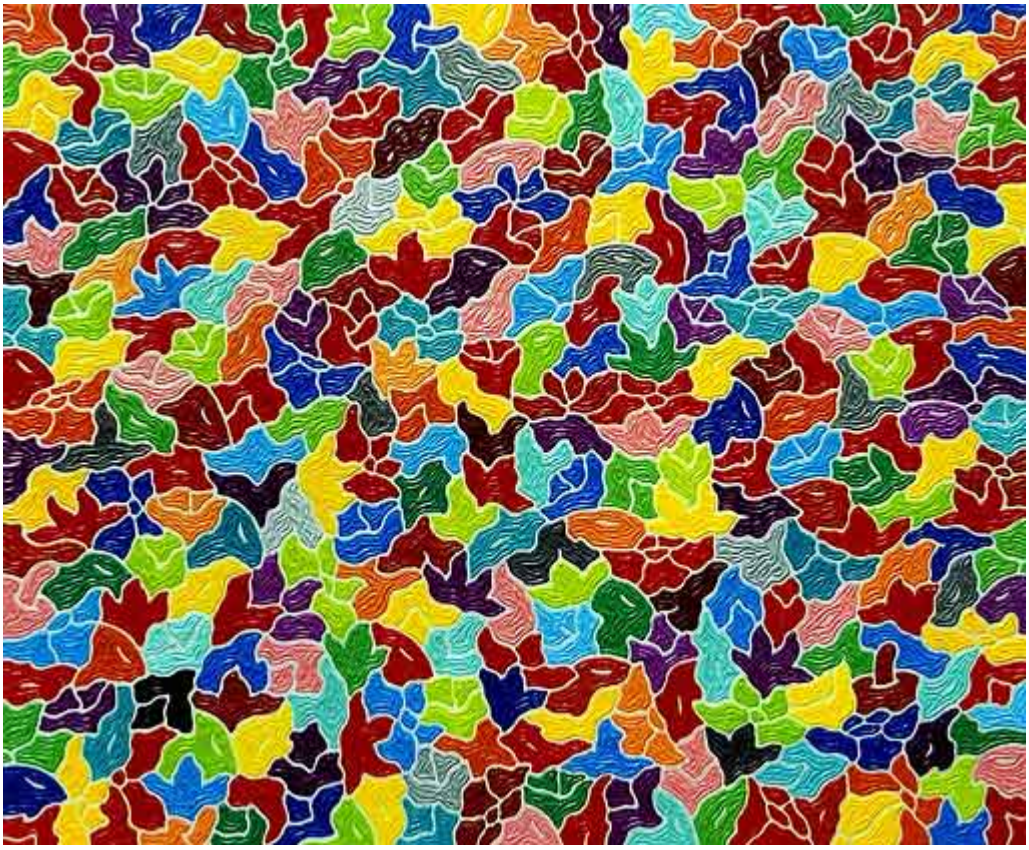


Şekil A.133. Tamer Serbay, İsimsiz, 2004, enstalasyon





ŞekilA.134.Ayşe Erkmen, Ağustos'a Kadar/Bis August, 2004, enstalasyon



Şekil A.135. Ekrem Yalçındağ, 297 Renk/297 Farben, 2003, tuval üzeri yağlıboya, 60x50 cm.

ÖZGEÇMİŞ

ŞAFAK ERKAYHAN

EĞİTİM

YÜKSEK LİSANS
1994-1998

Üniversite, Bölüm	İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı
Tez konusu	"Pamphilia Bölgesi'nde Bulunan Lahitler"
Danışman	Prof.Dr. Haluk Abbasoğlu

LİSANS
1990-1994

Üniversite, Bölüm	İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı

İŞ TECRÜBELERİ

1996-2005	Türkiye Toplum Hizmetleri Vakfı'nın Marmaris'te kurduğu „Internationale Akademie Marmaris"'te kuruluş çalışmaları ve yöneticilik.
2000-2005	Türkiye Toplum Hizmetleri Vakfı bünyesinde, Avrupa Komisyonu Gençlik Programları, "Euromed" Koordinatörlüğü.
1999	Mimar Sinan Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Araştırma Görevlisi.
1998	Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü'nde uzmanlık: Mimar Sinan Üniversitesi, Marmara Adası Saraylar Beldesi'nde üniversiteye bağlı heykeltıraşlık yaz okulu kuruluş çalışmaları. Mimar Sinan Üniversitesi, "I. Saraylar (Prokonnesos) Heykel Sempozyumu.1-30 Temmuz 1998 " organizasyonu.
1996-1999	Başbakanlık, Eczacıbaşı ve Europalia Vakfı yönetiminde "Türkiye Sergileri" projesinde asistanlık. (Dr. Nazan Ölçer ve Dr. Nuşin Asgari yönetiminde)
1992-1994	İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde staj

KAZI VE YÜZEY ARAŞTIRMASI KATILIMLARI

1996	Milet Kazısı (Aydın, Söke İlçesi), Almanya Bochum Ruhr Üniversitesi yönetiminde Prof.Dr.Volkmar von Graeve ile.
1994	Sagalassos Kazısı (Burdur, Ağlasun İlçesi), Belçika LeuvenÜniversitesi yönetiminde Prof.Dr.Marc Waelkens ile.
1993	Perinthos Kazısı (Tekirdağ, Marmara Ereğlisi), Tekirdağ Müzesi yönetiminde Dr. Nuşin Asgari ile.
1992	Perge Kazısı, (Antalya, Aksu İlçesi), İstanbul Üniversitesi yönetiminde Prof.Dr.Haluk Abbasoğlu ile.
1991-1999	Prokonnesos (Marmara Adası, Saraylar Beldesi) Antik Mermer Ocakları Yüzey Araştırması**,** Kültür Bakanlığı yönetiminde Dr. Nuşin Asgari ile.

„EUROMED“ GENÇLİK PROGRAMLARI EĞİTİM VE PROJELER

2003	„Contact Making Seminar“, Marmaris, organizasyon (Action 5)
2003	“Project Management Training Course and Contact Meeting for Youth Worker. Action 1, 2 and 5”, Iskenderiye, Mısır, katılım (Action 5)
2002	„EVS Network Meeting“, Berlin, Almanya, katılım (Action 5)
2001	„EVS Network Meeting“, Korinthos, Yunanistan, katılım (Action 5)
2001	“International Youth Exchange: Nathan the Wise“ proje organizasyonu, Türkiye, Almanya, Yunanistan ve İsrail’li gençlerin katılımıyla, Duisburg, Almanya (Action 1)
2000	“International Youth Exchange: Nathan the Wise“, Türkiye, Almanya, Yunanistan ve İsrail’li gençlerin katılımıyla, Marmaris (Action 1)
2001-2005	Avrupa Gönüllülük Hizmeti (EVS) yoluyla Türk gençlerin Avrupa ülkelerinde gönderilmesi organizasyonları (Action 2)

YAYINLAR

1996-1998	Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi ,YEM Yayınevi, İstanbul, 1998. Adada, Aiolia, Elaussia-Sebaste, Galatia, İonia, İsaura, İsauria, Kappadokia, Karia, Kibyra Maior, Kilikia, Korykos, Lydia, Lykaonia, Lykia, Mermer, Myra,

Mysia, Notion, Nysa, Pamphilia, Phellos, Phrygia, Pisidia, Pontos, Rhodiapolis, Thrakia, Troas, Trysa adlı maddeler.

BİLDİRİLER

2005 „Almanya'da Türk Sanatçılar" adlı bildiri, Almanya Sanatçılar Toplantısı, Baden-Baden

2007 „1960 sonrası Almanya'da Yaşayan Türk Sanatçılar: Göç ve Kimlik" adlı bildiri, 15-17 Eylül 2007 Işık Üniversitesi, İç/Dış Göç ve Kültür, IV. Kültür Araştırmaları Sempozyumu