



**HAFRİYAT SANAT GRUBU
VE HAKAN GÜRSOYTRAK**
Yüksek Lisans Tezi
Neşe Vuslat ŞAHİN
Eskişehir 2019

HAFRİYAT SANAT GRUBU VE HAKAN GÜRSOYTRAK

Neşe Vuslat ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2019

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1710E531 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

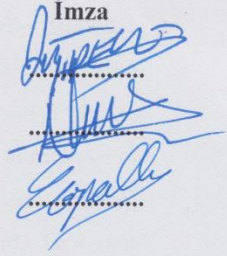
Neşe Vuslat ŞAHİN'in "Hafriyat Sanat Grubu ve Hakan Gürsoytrak" başlıklı tezi 19 Temmuz 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sanat Tarihi Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Dr.Öğr.Üyesi Zeynep ERTUĞRUL

Üye : Doç.Dr.Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Üye : Doç.Dr.Elvan TOPALLI

İmza



Prof.Dr.Bülent GÜNŞOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZET

HAFRIYAT SANAT GRUBU VE HAKAN GÜRSOYTRAK

Neşe Vuslat ŞAHİN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL

Çağdaş Türk resim sanatında, Cumhuriyet ile birlikte başlayan grup oluşumları 1960'lı yıllardan sonra giderek zayıflamıştır. 1970'lerden 1990'lara kadar uzanan süreç içerisinde sanatçıların bireysel çıkışları söz konusudur. Hafriyat Sanat Grubu'nun böyle bir ortamda grup bilinci ile kurulması, öncü olması ve etkinliklerini uzun yıllar devam ettirmesi önemli bir değerdir. 1996 yılında M.S.G.S.Ü. mezunu ressamlarından Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve Hakan Gürsoytrak'ın bir araya gelmesi ile kurulan ve bir manifesto ile yola çıkmayan grup, kendi sergilerini kendilerinin tasarlayabileceği düşüncesi ve inancı ile varlıklarını oluşturmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda Türk sanat ortamında peşi sıra açtığı sergiler ile dikkatleri üzerlerine çekmeyi başaran grup, ilerleyen yıllarda disiplinlerarası sanatın kazandırdığı çok seslilik ile benimsedikleri 'özgürlükçü' ruhu güçlendirmiştir. Grup içinden bir sanatçıyı yakından incelemek üzere seçmek zor olmakla birlikte, Hakan Gürsoytrak başından beri etkili bir isim olarak dikkat çekmektedir. Toplumsal sorunlara duyarlılık ile yaklaşan sanatçı, resimlerinde kent hayatı içerisinde bireyin karşılaştığı güçlükleri ve trajikomik durumları kendine özgü bir üslup ile ortaya koymaktadır. Hakan Gürsoytrak, eserleriyle toplum ve birey psikolojisini güçlü bir biçimde hissettirdiği için incelenecek sanatçı olarak seçilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Hafriyat Sanat Grubu, Hakan Gürsoytrak

ABSTRACT

HAFRİYAT ART GROUP AND HAKAN GÜRSOYTRAK

Neşe Vuslat ŞAHİN

Department of Art History

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences Institute, June 2019

Supervisor: Assistant Professor Zeynep ERTUĞRUL

In the contemporary Turkish painting art, group formations that started with the Republic gradually weakened after the 1960s. In the process from the 1970s to the 1990s, artists have individual outings. It is important to establish the Hafriyat Art Group in such an environment with group awareness, to be a pioneer and to continue its activities for many years. The group, which was founded in 1996 with the collaboration of Mustafa Pancar, Antonio Cosentino and Hakan Gürsoytrak, graduated from M.S.F.A.U., started to form their own existence with the idea and belief that they could design their own exhibitions. In the 1990s, the group succeeded in attracting attention with the successive exhibitions they opened in the Turkish art scene, and in the following years, the group strengthened the 'libertarian' spirit they adopted with the polyphony of interdisciplinary art. Although it is difficult to choose an artist from the group to examine closely, Hakan Gürsoytrak has been an influential figure since the beginning. The artist, who approaches social problems with sensitivity, reveals the difficulties and tragicomic situations faced by the individual in urban life in a unique style. Hakan Gürsoytrak was chosen as the artist to be examined because of his strong sense of community and individual psychology with his works.

Keywords: Contemporary Turkish Painting, Hafriyat Art Group, Hakan Gürsoytrak

Canım Anneme ve Babama

Biricik ağabeyime...



TEŞEKKÜR

Öncelikle; değerli düşüncelerini benimle paylaşan, bilgisi ve tecrübesi ile yol gösteren, güzel sözleriyle destekleyen, sabırla ve şefkatle yaklaşan, ışığı ile aydınlandığım çok sevgili danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul'a en derin teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatımı anlamlı kılacak bu yolda yürürken elimi hiç bırakmayan, sevgileri ile varlık bulduğum aileme teşekkürü bir borç bilirim. Desteğini her zaman hissettiren, çalışkan ve fedakâr canım babam Ramazan Şahin'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Bana iyiliği ve güzelliği gösteren, sabrı ve hayata karşı duruşu ile kendisinden çok şey öğrendiğim canım annem Elife Şahin'e en derin şükranlarımı sunuyorum. Varlığı ile bana güç veren, hep yanımda olan ve kendimi kardeşi olduğum için çok şanslı hissettiğim biricik ağabeyim Semih Şahin'e minnet duyuyorum. İyi ki varlar...

Anadolu Üniversitesi'nde öğrenci olma ayrıcalığı hissettiren, yıllar içinde öğretileri ile aydınlandığım her bir öğretmenime içten teşekkür ediyorum. Tez çalışmamı destekleyen BAP Komisyonu'na, İstanbul'da araştırma süresince kaldığım Anadolu Üniversitesi Aksaray Konukevi çalışanlarına ilgileri için teşekkür ediyorum. Türk resim sanatına önemli katkıları bulunan, tanışmaktan onur duyduğum geçtiğimiz Aralık ayında yitirdiğimiz Evin İyem'in kurucusu olduğu Evin Sanat Galerisi'ne sergi kataloglarını bana ulaştırdıkları için ayrıca teşekkür ediyorum. Çalışma süresi boyunca manevi desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen, yaşamıma kattıkları güzellikler için tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum. İyi ki varsınız...

Çalışma heyecanımı gören ve çok değerli görüşlerini paylaşan Hafriyat Sanat Grubu kurucu üyelerinden Antonio Cosentino'ya çok teşekkür ediyorum. Son olarak çok değer verdiğim, kıymetli fikirleriyle çalışmamızı zenginleştiren Hakan Gürsoytrak'a kalpten teşekkürlerimi sunuyorum.

Neşe Vuslat Şahin

Eskişehir, 2019

08/08/2019

ETİK VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.



Neşe Vuslat Şahin

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
ETİK VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	x
KISALTMALAR DİZİNİ	xviii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ	7
1.1. Batı Anlayışında Türk Resminin Ortaya Çıkışı.....	7
1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Gruplaşma Eğilimleri	10
1.3. Çağdaş Türk Sanatında 1980’lerden Günümüze Yeni Kimlik Arayışları ...	20

İKİNCİ BÖLÜM

2. HAFRİYAT SANAT GRUBU VE HAKAN GÜRSOYTRAK.....	27
2.1. 1990’lı Yılların Türkiye Sanat Ortamına Genel Bir Bakış	27
2.2. Hafriyat Sanat Grubu’nun Ortaya Çıkışı.....	33
2.3. Hakan Gürsoytrak’ın Sanat Hayatı	43
2.4. Hafriyat Sanat Grubu Sergileri	46
2.4.1. “Hafriyat” resim sergisi (1996)	46
2.4.2. “Hafriyat 2” resim sergisi (1996)	53
2.4.3.“Hafriyat 3” resim sergisi (1997).....	58
2.4.4.“Süper Hafriyat” (1999).....	67
2.4.5.“Öz Hafriyat” (2000)	78
2.4.6.“Hain Geceler” (2000)	78
2.4.7.“Hafriyatçılar” (2003)	83
2.4.8.“Yalan Dünya” (2004)	86
2.4.9.“İmalat Hatası” (2005)	100
2.4.10.“Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” (2006)	112

2.5.Hafriyat Karaköy ve Açılış Sergisi (2007)	116
2.5.1. “Müdahale” Sergisi (2007).....	119
2.5.2. “Alternatif Seçim Afişleri” (2007)	122
2.5.3. “Dünyayı Yesen Doymazsın” (2007)	125
2.5.4. “Allah Korkusu” (2007)	130
2.5.5.“Münferit” (2008)	135
2.5.6 “Haksız Tahrik” (2009)	136
2.5.7.“Görünmezlik Taktikleri” (2011)	137

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAKAN GÜRSOYTRAK’IN KİŞİSEL ÇALIŞMALARI	140
3.1. Hafriyat Sanat Grubu Dönemindeki Kişisel Sergileri	140
3.1.1. Palet (1996).....	140
3.1.2. “Köşk” (1999).....	144
3.1.3. “Hır” (2001)	147
3.1.4. “Toka” (2002).....	153
3.1.5. “Rüya ve Çelişki: İzleyicinin Diktatörlüğü”, Venedik Bineali “El Altından” Bölümü (2003).....	159
3.1.6. “Maarif” (2006)	162
3.1.7. “İşimize Bakalım!” (2007)	164
3.1.8. “Temiz Eller/Kodeks: Resimli Phis-Kos Geçidi” (2009).....	169
3.2. Hafriyat Sanat Grubu Sonrasındaki Kişisel Sergileri	175
3.2.1. “Vaziyet Planı- Fi Tarihinden Manzaralar” (2011), “Hatırsaz Tayyare” (2010) ve “Warnament” (2008)	178
3.1.10. “Malum: Lokal Anestezi” (2013)	185
3.1.11. “Kara: Gece Devriyesi” (2015).....	188
3.1.12 “İstif” (2018).....	192
DEĞERLENDİRME	197
SONUÇ	207
KAYNAKÇA	217
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. Namık İsmail, “Harman”, 80x 97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1923, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.....	8
Görsel 2. Nazmi Ziya Güran, “Taksim Meydanı”, 73x 93 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1935, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu	9
Görsel 3. Şeref Akdik, “Millet Mektebi”, 180x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1930	11
Görsel 4. Nuri İyem, “Nalbant”, 120x 99 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1944.....	14
Görsel 5. Mümtaz Yener, “Fırın/Fırında Bekleyenler”, 50x 65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1941.....	14
Görsel 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Han Kahvesi”, 58x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1946.....	16
Görsel 2.1. 1988 yılında, Akademi’den öğrenci iken Taner Güven ve Memet Güreli ile hazırladıkları orijinal metinden bir parça.....	44
Görsel 2.2. Mustafa Pancar, “Hafriyat”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996	50
Görsel 2.3. Hakan Gürsoytrak, “Hürriyet Kanadımız Altındadır”, 110x 145 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995, Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu	51
Görsel 2.4. Antonio Cosentino, “Lodos IV”, Sinema Afişi Üzerine Akrilik, 1993.....	52
Görsel 2.5. Hafriyat Sanatçıları Soldan Sağa; Hakan Gürsoytrak, Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz	53
Görsel 2.6. Antonio Cosentino, “İstanbul ve Güzellikleri/ Moda’dan Fenerbahçe’ye Bakış”, 50x 70 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996.....	55
Görsel 2.7. Mustafa Pancar, “Hafriyat Kuşları”, 85x 70 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996	56
Görsel 2.8. Hakan Gürsoytrak, “Kül Tablası”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996	57
Görsel 2.9. Soldan Sağa: Eyüp Öz, Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Durmuş, Hakan Gürsoytrak, çocuk, Cide ve Erim Bayrı	58
Görsel 2.10. Antonio Cosentino, “Marmara”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160x 260 cm, Zerrin- Ahmet Erülgen Koleksiyonu	61

Görsel 2.11. Antonio Cosentino, “TM-2 Piknik”, 140x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....	61
Görsel 2.12. Mustafa Pancar, ‘Nusaybinli Dolmacılar’, 200x 145 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....	6Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Görsel 2.13. Hakan Gürsoytrak, “Keşif Heyeti”, Tuval üzerine yağlı boya.....	63
Görsel 2.14. Hakan Gürsoytrak, “Haber ve Foto Erol Akkır Tüpgaz Faciası, Tuval üzerine yağlı boya	64
Görsel 2.15. Hakan Gürsoytrak, “Her Şey Öyle Sıradan Ki/ Madımak”, 146x 192 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....	64
Görsel 2.16. Hakan Gürsoytrak, “Brillo-Çete”, A4, Fotokopi-Montaj, 1995.....	66
Görsel 2.17. Mustafa Pancar, “Ortam”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	69
Görsel 2.18. Mustafa Pancar, “Yeraltı Geçidi”, 89x 148 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	69
Görsel 2.19. Mustafa Pancar, “İskelede Neler Oluyor?” / Son Vapur, 96x 148 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998.....	70
Görsel 2.20. Mustafa Pancar, “Takla” (İş Çıkışı Serinliği), 150x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998.....	70
Görsel 2.21. Antonio Cosentino, “Marmara”, 100x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya,	71
Görsel 2.22. Antonio Cosentino, “Yeşilköy”, 89x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya ..	72
Görsel 2.23. Murat Akagündüz, “Boğaz’da Yolculuk”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya.....	72
Görsel 2.24. Hakan Gürsoytrak, “Topkapı”, 150x 202 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	73
Görsel 2.25. Hakan Gürsoytrak, Buzdolabı Yerleştirmesi ve Tuval üzerine yağlı boya, Gıda Nesnelere, 1999	74
Görsel 2.26. Süper Hafriyat Sergi Katalog Kapağı ve Hakan Gürsoytrak, Mikroskop	75
Görsel 2.27. Memed Erdener, Türk Olmanın Gururu Üzerine Grafik Çalışmaları	76
Görsel 2.28. Nalân Yırtmaç, “Süper Kahramanlar Albümü”, 1999.....	77
Görsel 2.29. Erim Bayrı, “Bir Manga 9 Kişiden Oluşuyor”, 21x 29. 7 cm	77
Görsel.2.30. Hafriyat Sanatçıları (soldan sağa); Murat Akagündüz, İrfan Önürmen, Neriman Polat, Can Tatlıpınar, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Memed Erdener (Extramücadele)	79
Görsel 2.31. Hafriyat, “Hain Geceler” Sergisinden Bir Fotoğraf	80

Görsel 2.32. Hafriyat, “Hain Geceler” Sergisinden Bir Fotoğraf	80
Görsel 2.33. Hafriyat, “Hain Geceler” Sergisinden Bir Fotoğraf	81
Görsel 2.34. Hain Geceler Sergisinde Çocuklar	82
Görsel 2.35. Antonio Cosentino, “Gazozuna”, 160x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002	84
Görsel 2.36. Murat Akagündüz, “Gazi Mahallesi”, 130x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002.....	84
Görsel 2.37. Hakan Gürsoytrak, “İş Bulma Kurumu”, 148x 175 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002.....	85
Görsel 2.38. Mustafa Pancar, “Kriz”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002...	85
Görsel 2.39. Hafriyat sanatçılarının işlerinin görünümü.....	86
Görsel 2.40. Antonio Cosentino, “Dereler”, Fotoğraf, 10x 15, 6 Kare.....	89
Görsel 2.41. Antonio Cosentino, “69 Vosvagen”, 150x 120, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon, 2002	90
Görsel 2.42. Murat Akagündüz, “Ayrıcalığa Kanat Açın”, 146x 116, Tuval üzerine yağlı boya, 2003.....	91
Görsel 2.43. Mustafa Pancar, “Taraftar”, 146x 114 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	92
Görsel 2.44. Hakan Gürsoytrak, “Toplu Nikâh”, 150x 204 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004.....	93
Görsel 2.45. Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”, 127x 165 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004.....	94
Görsel 2.46. Extramücadele'nin çalışmaları, “Yalan Dünya” sergisinden bir fotoğraf.	95
Görsel 2.47. Tina Fischer, “Güneydoğulular İstanbul'da”, 140x 128 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003.....	96
Görsel 2.48. İrfan Önürmen, “İsimsiz”, 28x 18 cm, Gazete Üzerine Karışık Teknik, 2002	97
Görsel 2.49. Eyüp Öz, “Balon Şişiren Adam”, 30x50x50 cm	98
Görsel 2.50. Charlie, “Ye, İç, Sıç” (Düzenleme) 1997	99
Görsel 2.51. Hakan Gürsoytrak, ‘Bina Arşivi’nden Kesitler’, 2005	105
Görsel 2.52. Hakan Gürsoytrak, ‘LPG Düğün Salonu’, 149x 190 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2005.....	106
Görsel 2.53. Antonio Cosentino, “Teneke Adam”, 80x 150x 160 cm, Teneke, 2005.	107

Görsel 2.54. Antonio Cosentino, “Naylon Torba”, 120x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003.....	107
Görsel 2.55. İmalat Hatası Sergisini Genel Görünüm	108
Görsel 2.56. Mustafa Pancar, “Çağdaş Nakliyat”, Video Kesiti, 6 dk, 2005.....	108
Görsel 2.57. Mustafa Pancar, ‘Serbest Pazar’, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2005	109
Görsel 2.58. İmalat Hatası Sergisi, Murat Akagündüz, İzleyiciler ve Eyüp Öz’ün İşi “Güçlendirme Kolonu”, 2005	110
Görsel 2.59. Tan Cemal Genç, “Kâinatta İmalat Hatası Yoktur”, Grafik İşleri, 2005	111
Görsel 2.60. Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat, Diyarbakır Sanat Merkezi, Sergi Duyurusu.....	113
Görsel 2.61. Hafriyat, “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” sergisinden, 2006.....	114
Görsel 2.62. Hafriyat, “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” sergisinden, 2006.....	115
Görsel 2.63. Hakan Gürsoytrak, “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat”, Oyuncak Hafriyat Kamyonu.....	115
Görsel 2.64. Hafriyat Karaköy Açılış Afişi	116
Görsel 2.65. Hafriyat Sanatçıları (soldan sağa): Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Banu Birecikligil, Deniz Erbaş (Mekân Koordinatörü), Ceren Oykut, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, İnci Furni, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Nalân Yırtmaç	117
Görsel 2.66. Hafriyat Karaköy	118
Görsel 2.67. “Müdahale” Sergisinden Fotoğraf.....	119
Görsel 2.68. AtılKunst, “Tuvalet/ WC” Enstalasyonu, 2007.....	121
Görsel 2.69. Murat Turan, Seçim Afişleri, 2007.....	123
Görsel 2.70. Atıl Kunst, Seçim Afişi, 2007	124
Görsel 2.71. Cem Akar, Seçim Afişi, 2007.....	124
Görsel 2.72. Extramücadele, Seçim Afişi, 2007	124
Görsel 2.73. Hakan Gürsoytrak, “Size Düşünecek Şey Kalmadı”, 250x 300 cm, Tuval üzerine akrilik ve mürekkep, Diptik, 2007	126
Görsel 2.74. Mustafa Pancar’ın Performansı ve Sergiden Bir Görünüm.....	127
Görsel 2.75. Neriman Polat, “Mülk Allahındır”, Betebe Enstalasyonu, 2007.....	128
Görsel 2.76. Fulya Çetin, “Plastik Bebek Serisi”, Tuval üzerine yağlı boya, 150x 10 cm, 2007	129

Görsel 2.77. Hafriyat Karaköy, Extramücadele “İnsan”, Tuval üzerine yağlı boya, 110x 140 cm, 2003; Haluk Akçura, “Kemalizm Bir İbadet Biçimidir”, 70x 100 cm, 2007 “Allah Korkusu” sergisinden görünümeler	132
Görsel 2.78. “Allah Korkusu” sergisinden görünüm, 2007	134
Görsel 2.79. Muzaffer Ertoran, “İşçi Anıtı”, 1973, Öncesi ve Sonrası.....	138
Görsel 3.1. Hakan Gürsoytrak, “Otobanda”, 81x 212 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995	141
Görsel 3.2. Hakan Gürsoytrak, “Kenarda” 80x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995	142
Görsel 3.3. Hakan Gürsoytrak, “İnşaatta”, 150x 112 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995	142
Görsel 3.4. Hakan Gürsoytrak, “Heybeliada’da Pazar”,132x 152 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996.....	143
Görsel 3.5. Hakan Gürsoytrak, “48 TR 35,”130x 160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996	143
Görsel 3.6. Hakan Gürsoytrak, “Köşk”, 76x 97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999	145
Görsel 3.7. Hakan Gürsoytrak, “Açılış”, 100x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999	145
Görsel 3.8. Hakan Gürsoytrak, “Garden Parti,”89x 112 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	146
Görsel 3.9. Hakan Gürsoytrak, “Disko,”80x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998	146
Görsel 3.10. Hakan Gürsoytrak, “Kondu I” (1999), “Kondu II (2000), “Kondu II” (2001), 60x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya	149
Görsel 3.11. Hakan Gürsoytrak, “Göç Gemisi”, 140x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000	150
Görsel 3.12. Hakan Gürsoytrak, “Halk Ekmek Kuyruğu”, 120x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	150
Görsel 3.13. Hakan Gürsoytrak, “Bırak Be Abi!”, 54x 73 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000	151
Görsel 3.14. Hakan Gürsoytrak, “Romen Pazarı”, 80x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000.....	151

Görsel 3.15. Hakan Gürsoytrak, “Saydırma”, 119x 155 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000	152
Görsel 3.16. Hakan Gürsoytrak, “Toka”, 100x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	155
Görsel 3.17. Hakan Gürsoytrak, “Botsel”, 100x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002	155
Görsel 3.18. Hakan Gürsoytrak, “Feşmekân”, 103x 133 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	156
Görsel 3.19. Hakan Gürsoytrak, “Market”, 118x 137 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	157
Görsel 3.20. Hakan Gürsoytrak, “Cep”, 64x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001	157
Görsel 3.21. Hakan Gürsoytrak, “Sarı Çiçek”, 50x 70 cm, Kağıt üzerine sulu boya, ambalaj kağıdı, kolaj, 2001-2002	158
Görsel 3.22. Hakan Gürsoytrak, “Bomba İhbarı”, 75x 91 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	160
Görsel 3.23. Hakan Gürsoytrak, “İlk Yardım”, 70x 86 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	161
Görsel 3.24. Hakan Gürsoytrak, “Piknik”, 60x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	161
Görsel 3.25. Hakan Gürsoytrak, “Sığınak”, 63x 78 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003	162
Görsel 3.26. Hakan Gürsoytrak, “Polis Okulu Giriş Sınavı”, 165x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004.....	163
Görsel 3.27. Hakan Gürsoytrak, “Doğru Tercih”, 21x 149 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004.....	164
Görsel 3.28. Hakan Gürsoytrak, “Cardgiller”, 130x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007	166
Görsel 3.29. Hakan Gürsoytrak, “Yeryüzü Cenneti”, 12x 160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007.....	167
Görsel 3.30. Hakan Gürsoytrak, “Yok Yok”, 60x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007	168

Görsel 3.31. Hakan Gürsoytrak, “İmalattan Toptan”, 70x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007.....	168
Görsel 3.32. Hakan Gürsoytrak, “Temiz Eller” Sergi Davetiyesi, 2009.....	170
Görsel 3.33. Hakan Gürsoytrak, “Temiz Eller”, 150x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009	171
Görsel 3.34. Hakan Gürsoytrak, Phis-Kos Serisi: “Proje Kaplanları”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009.....	172
Görsel 3.35. Hakan Gürsoytrak, “Phis-Kos Resmi Geçit”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009, Sergiden Görünüm, Evin Sanat Galerisi	173
Görsel 3.36. Hakan Gürsoytrak, “Kayıpsın Diyorlar”, 100x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2011.....	177
Görsel 3.37. Hakan Gürsoytrak, “Şehzadebaşı”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009.....	179
Görsel 3.38. Hakan Gürsoytrak, “Vatan Millet Caddesi, Lunapark”, 160x 230 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009.....	180
Görsel 3.39. Hakan Gürsoytrak, “Jakobenler”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009	180
Görsel 3.40. Hakan Gürsoytrak, “Gidenlerin Ardından- Tayyareli İstanbul Hatırası”, 300x 300x 100 cm, 2010.....	181
Görsel 3.41. Hakan Gürsoytrak, “Gidenlerin Ardından- Tayyareli İstanbul Hatırası”, Ön Fon: 170x 140 cm, Su Kontrası Üzerine Yağlı boya, İki Parçalı Düzenleme, 2010	182
Görsel 3.42. Hakan Gürsoytrak, “Warnament”, 400x 850 cm.....	183
Görsel 3.43. Hakan Gürsoytrak, “Warnament”, 200x 500 cm, 2008.....	184
Görsel 3.44. Hakan Gürsoytrak, “Warnament (Detay)”, 2008	184
Görsel 3.45. Hakan Gürsoytrak, “Kamu Görevi”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013.....	186
Görsel 3.46. Hakan Gürsoytrak, “Arzu”, 200x 300 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013	187
Görsel 3.47. Hakan Gürsoytrak, “Tünel”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013	187
Görsel 3.48. Hakan Gürsoytrak, “Baş Başa”,125x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015	190

Görsel 3.49. Hakan Gürsoytrak, “Masamda Bir Dünya”, 110x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015.....	190
Görsel 3.50. Hakan Gürsoytrak, “Kara Kara”, 200x 270 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015	191
Görsel 3.51. Hakan Gürsoytrak, “Mavi Kara Kitaplık”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015.....	192
Görsel 3.52. İstif Sergi Açılışından Evin Sanat Galerisi, 26 Nisan 2018	193
Görsel 3.53. Hakan Gürsoytrak, “İsimsiz”, 35x 50 cm, Mukavva üzerine kolaj, 2018	194
Görsel 3.54. Hakan Gürsoytrak, “İsimsiz”, 35x 50 cm, Mukavva üzerine kolaj, 2018	194
Görsel 3.55. Hakan Gürsoytrak, “İsimsiz”, 30x 40 cm, Mukavva üzerine kolaj, 2018	195
Görsel 3.56. Hakan Gürsoytrak, “İsimsiz”, 35x 50 cm, Mukavva üzerine kolaj, 2018	196
Görsel 3.57. Hakan Gürsoytrak, “Meydan”, 220x 495 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2014	213

KISALTMALAR DİZİNİ

AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Der.	: Derleyen
GSF	: Güzel Sanatlar Fakültesi
Haz.	: Hazırlayan
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Röp.	: Röportaj
TDK	: Türk Dil Kurumu
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurulu

GİRİŞ

Türkiye’de 1960’lara kadar son derece güçlü olan grup hareketleri, 1970’li yıllarda yerini dayanışma ve birlik oluşumlarına bırakmıştır. Bireysel çıkışların yaşandığı 80’ler döneminde ise kısa ömürlü olan öğrenci hareketleri dikkat çekmektedir. Hafriyat Sanat Grubu’nun 1996 yılından başlayarak 2011’e kadar güçlü bir şekilde varlığını devam ettirmesi çalışmamızın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Hafriyat, sadece grup hareketi olarak öne çıkmakla kalmamış, sanat piyasasında yeni bir anlayış yaratarak kendisinden sonra gelen oluşumları da etkilemiştir. Grup, alt kültür- üst kültür ayırt etmeksizin toplumun gerçeklerini olduğu gibi yansıtan bir sanat anlayışına sahiptir. Türkiye’de özellikle grup hareketlerinde güçlü bir şekilde karşımıza çıkan topluma dönük sanat anlayışına da yepyeni bir soluk getirmişlerdir. Dolayısıyla grubu ve sanatçı Hakan Gürsoytrak’ı incelerken bu kavramları incelemek gerekmektedir. Öncelikle gerçekliğin ve gerçekçiliğin alt başlıklarının genel bir çerçeve içinde ele alınması çalışmanın ilk basamağını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, Batı resminde köklü bir tarihsel geçmişe sahip gerçekçilik kavramının ortaya çıkışından başlayarak tanımlanmasına ve Türkiye’de resim alanında nasıl bir ilerleme kaydettiğine bakmak gerekmektedir. Buradan yola çıkılarak grup anlayışlarını nasıl etkilediğine bakılması ve bunun ele aldığımız Hafriyat Sanat Grubu’nda nasıl bir gelişme gösterdiği çalışmamızın yönteminin temelini oluşturmaktadır.

Gerçekçilik,¹ bir sanat kuramı olarak Platon ve Aristoteles’in mimesis (taklit/ temsiliyet/ yansıma) düşünceleri üzerine temellenmiştir. Platon’a göre, duyular aracılığıyla algılanan madde dünyası; görünüşler dünyasıdır, aldatıcıdır, güvenilmezdir ve gerçek değildir. Ancak zihinle kavranabilen, duyulardan tamamen bağımsız, değişmeyen, zamandan ve mekândan bağımsız var olan “İdealar” dünyası gerçektir (Barrett, 2015, s. 46-47; Çiçek, 2010, s.4).²

¹Gerçeğin tanımı ve ne olduğu üzerine pek çok söylem bulunmaktadır. Gerçek, bir durum, bir nesne veya nitelik olan, varlığı inkâr edilmeyen, aslına uygun nitelikler taşıyan, yapay olmayan, doğadaki gibi olan ve doğayı olduğu gibi yansıtan, sahici olarak sözlükte yer bulurken gerçekçi; gerçeği gören ve ona göre davranan veya gerçeğe uygun olarak yapılan anlamlarını taşımaktadır. Gerçekçilik ise gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat çığıdır (TDK, 2009, s. 749).

²Platon, sanatı mimesis (yansıma) olarak tanımlarken, sanat eserinin kusursuz taklitler ile insanı duygusal olarak bağlayabildiğini, yanlış bilgi verebileceğine inanmıştır (Barrett, 2015, 47). Aristoteles de sanatı bir taklit olarak görmüş ancak Platon’dan farklı olarak gerçekliğe duyularımız aracılığıyla ulaşabileceğimiz

Sanatta “Gerçek” ve “Gerçekçilik” başlangıçta bir yansıtma (mimesis) kuramı olarak ortaya çıkmış ancak yüzyıllar içinde bu kavram yerini toplumsal ve toplumcu bir anlayışa bırakmıştır. Sanat tarihinde birçok akıma, sanatçıya ve sanat eserine konu olan “gerçek” ve “gerçekçilik” kavramı tanımını zorlaştırmış ve genişletmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında en parlak dönemini yaşayan “gerçekçilik” akımını önceleyen dönemlerde de sanatçıların gerçek ile ilgilendikleri ve kendi gerçeklik kurgusu içinde eserler verdiği söylenebilir.

Gerçekçilik ilerleyen zaman içerisinde, Aydınlanma (Batı) Gerçekçiliği, Gerçekçilik, Toplumsal (Sosyal) Gerçekçilik ve Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik olmak üzere dönüşüm göstermiştir (Bozkurt, 2014, s. 2). Batı Gerçekçiliği, kendisinden önce oldukça güçlü bir akım olan Romantizm’in aşırı duygusallığına bir tepkidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Gustave Courbet’in öncülüğünde ortaya çıkan “Gerçekçilik” ile birlikte gerçeğin, güzel- çirkin, iyi- kötü ayrımı olmaksızın tüm doğallığı ve çıplaklığıyla resmedilmesine önem verilmiştir. Böylece, toplumsal sınıfların, olay ve olguların, gündelik yaşamın nesnel bir bakış açısıyla ortaya konması amaçlanmıştır. Courbet’yi izleyen süreçte yüzyılın sonlarında Batı’da toplumsal olayları ve işçi sınıfını konu edinen sanatçılar da karşımıza çıkmaktadır. 1908’de Amerika’da kurulan “The Eight” grubu ve Meksika Devrimi’nin 1930’lu yıllarda ‘Toplumsal Gerçekçilik’ anlayışına kaynaklık ettiği söylenebilir (Berksoy, 1996, s. 46; Çiçek, 2010, s. 11).

20. yüzyılda pek çok sanatçı toplumsal içerikli eserler üretmiştir. Bu anlayışa göre sanat toplumsaldır, toplumda var olan olay ve olgulara duyarlı bir bakış açısı getirmektedir. Bireyi ve toplumu merkezine alan toplumsal gerçekçilik, sol politik görüşler etrafında şekillenirken toplumu da eleştirmektedir. Toplumsal gerçekçi eğiliminde olan sanatçılar, eserlerinde çalışan kesimin yaşam gerçeğini, savaş ve savaşın yarattığı yıkımı, toplumsal haksızlıkları işlemişlerdir. Toplumsal gerçekçilik anlayışında yer alan sanatçılar dünya gerçeklerini sade bir estetik formla, kendilerine özgü üsluplarını kişilikleriyle ve içinde bulunduğu çevre ile biçimlendirirken hiç şüphesiz dünya görüşlerinin ortaya konulduğu sanat tavrı oluşturmaktadırlar (Çiçek, 2010, s.13). Eleştirel gerçekçilik ile iç içe olan toplumsal gerçekçiliğin yansıtıldığı eserlerde evrensel fikir ve inançların işlendiği söylenebilir. Barış, özgürlük, adalet,

inancını taşımıştır. Sanatçıların başarılı bir temsilinden haz duyan Aristo, gerçekliği tıpatıp kopya olarak değil, yeniden yaratma olarak savunmuştur (Barrett, 2015, 49-50; Çiçek, 2010, s.5).

eşitlik gibi kavramlar sanatçıların eserlerinde güçlü bir anlatıma kavuşmuştur (Berksoy, 1996, s. 50).

Toplumcu (Sosyalist) Gerçekçilik ise, Marksist felsefeye, ideolojik olarak 1917 Ekim Devrimi'ne (Bolşevik Hareketi), edebi ve estetik köken olarak da Rus edebiyatına dayanmaktadır. Toplumcu Gerçekçilik, Marksist ideolojiye bağlı olarak sınıfsız bir toplum için propaganda işlevi gören ve toplumsal gerçekleri yansıtmayı amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Kapitalizm karşıtı tavırlarıyla biçimlenen Toplumcu Gerçekçilik, içerik olarak propaganda işlevi gören bir anlatıma sahiptir. Ülkeden ülkeye, sanatçıdan sanatçıya değişiklik gösteren bu anlayış, 1955- 56 yıllarında salt propaganda aracı olmaktan sıyrılarak esnek bir yapıda daha özgür ve yaratıcı yönde gelişmeye başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997, s. 1809; Aksoy, 1976, s. 5).

Kimi kaynaklarda toplumcu ya da toplumsal gerçekçiliğin birbiri içine geçtiğini, kavramlar arasında bir geçirgenlik olduğu görülmektedir. Sanatçıları tek bir tanımlama içine alıp bir kalıba koyarak sınırlandırmanın zorluğu yaşanmaktadır. Her ne kadar Berksoy, iki sanat anlayışının konusal ve üslupsal düzeyde farklılık yarattığını ifade etmiş olsa da sanatçıların ideolojik olarak sınıflandırmanın güçlüğü de hissedilmektedir. Berksoy öte yandan, bu anlayış içinde olan sanatçıların sanat hayatı boyunca aynı çizgiyi sürdürmelerinin çok doğru olmadığını ifade etmesi bu görüşümüzü desteklemektedir (Berksoy, 1996, s. 44). Bir başka deyişle, sanatçılar evrensel konulara farklı üslup ve teknik ile çok çeşitli yorumlar getirmektedir. Toplumcu gerçekçiliğin propaganda ağırlıklı bir dili olduğu kabul edilmekle birlikte toplumsal gerçekçilik de kendi içinde eleştiri barındırmaktadır. Keskin bir ayırımın ve sınıflandırmanın çok da sağlıklı olmadığı düşünülmektedir.

Çağdaş Türk resminde de hiç kuşkusuz topluma dönük sanat anlayışı etkili olmuştur. Cumhuriyet'in 1923'te ilan edilmesi ile birlikte gerçekleştirilen devrimlerin halk ile bütünlük kazanması için sanatla siyasi ideolojinin etkileşimi söz konusudur. Cumhuriyet'in 10. Yılında, rejimin getirdiği yenilikleri, topluma tanıtmak ve özümsetmek için ve bunların yanı sıra ülkenin kalkınması için İnkılâp Sergileri ile yurt gezilerinin düzenlendiği görülmektedir (Yılmaz, 2008, s. 32).

Devlet destekli bir sanat ortamının söz konusu olduğu bu yıllarda ressamın yurt gerçeklerini bizzat görüp yaşamış olmaları, sanatçıları hiç şüphesiz etkilemiş ve Türk resminde toplumcu/toplumsal gerçekçiliğin yayılmasını sağlamıştır. İdealize bir gerçekçiliğin söz konusu olduğunu düşünen pek çok araştırmacı için Türk resminde

Toplumcu Gerçekçilik eğiliminin, 1940'lı yıllardan itibaren geleneksel formlar kullanmakla birlikte sıradan insanların resme konu olmasıyla yenilikçi yaklaşım sergileyen "Yeniler Grubu" ile başladığı kabul görmektedir. 1950'li yıllarda Türkiye'de çok partili sisteme geçiş ile sanatta yeni bir dönem başlamış ve devlet destekli sanat yerini "Yeni Figüratif Eğilimler" ile bireysel yönelimlere ve soyut sanata bırakmıştır. 27 Mayıs 1960 Darbesi ve 1961 Anayasası ile nispeten daha özgürlükçü bir ortam yakalanmış ve çalışmalar yeniden canlılık kazanmıştır. Dünya'yı etkisi altına alan 1968 Gençlik Hareketleri ile özgürlükçü düşüncelerin yansıdığı toplumsal/toplumcu gerçekçi eserlerin Çağdaş Türk resminde de kendisine yer bulduğu görülmektedir. 12 Mart 1970 Askeri Muhtıra sonrasında uygulanan politikalar sanatı da etkilemiş ve resimde figüratif anlayış zenginleşerek psikoloji öne çıkartılmıştır. Ancak 12 Eylül 1980 Darbesi ile başlayan sıkıntılı sanatı da derinden etkilediği ve sanatçıların toplumsal içerikli, eleştirilerini üstü kapalı, soyut, dışavurumcu anlatım biçimleriyle sürdürdükleri görülmektedir. 1990'lı yıllardan sonra sanat; kimlik, etkin köken, popüler kültür, kitsch, azınlık hakları, kadın, göç, küreselleşen dünya gibi konularla ilgilenmiştir. 2000'li yıllar ve günümüze uzanan süreç içerisinde güncel sanatta enstalasyon (yerleştirme), kolaj, kavramsal sanat, video gösterileriyle sanat izleyicisi ile bütünleşmiş toplumsal ve toplumcu gerçekçiliği izleyen sanatçılar farklı bir anlatım dili oluşturmuşlardır.

Çağdaş Türk sanatında kendine özgü bir tavır sergileyen Hafriyat Sanat Grubu, toplumun gerçeklerini kendine çıkış noktası aldığı için gerçekçilik ve toplumsal/toplumcu gerçekçilik kapsamında incelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle literatür taraması yapılmış, tezler, kitaplar, yayınlar ve araştırmalar değerlendirilmiştir. Literatür araştırmasında Çağdaş Türk resminin gelişim sürecini bütünsel olarak görebilmek, dönemlerin genel özelliklerini tanımak ve anlamak adına Osmanlı'nın geç döneminden itibaren başlayan ve günümüze dek devam eden değişim süreci, ülkenin toplumsal yapısı ve kültüre özellikle de sanatsal hareketlere olan etkisini ele alan yayınlar genel hatlarıyla incelenmiştir.

Hafriyat Sanat Grubu'nun ve Hakan Gürsoytrak'ın sanatına dair bilgilere ulaşabilmek amacıyla İstanbul ve Ankara'da araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'nde ve Salt Galata'da bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Veri toplama çalışması sonucunda ilgili kaynaklar taranarak sanat dergilerinde Hafriyat hakkında sanat dergilerinde çıkan yazılı kaynaklar derlenmiştir.

Hafriyat'ın oluşum süreci, sanatsal bakış açıları, gelişim ve dönüşüm süreçlerinin özümsemesi için çalışmamız için büyük önem taşıyan, 19 Ocak- 24 Şubat 2018 tarihleri arasında İstanbul Karaköy Kasa Galeri'de gerçekleştirilen “Bir İhtimal Daha Var: Açık Mekân ve Sanatçı Kolektifleri Üzerine” başlıklı konuşma serisinin, 7 Şubat ve 21 Şubat 2018 tarihlerinde düzenlenen açık oturumları izlenmiştir. Hakan Gürsoytrak'ın 26 Nisan- 26 Mayıs 2018 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi'nde düzenlenen kişisel sergisi “İstif'i” yerinde görmek, sergilenen çalışmaları belgelemek ve literatürü zenginleştirmek için İstanbul'da çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın zengin içerikli olmasına özen gösterilerek 3 Ekim- 9 Ekim 2018 tarihleri arasında Ankara'da Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi Sanat Koleksiyonu ve Sanat Odası'nda gruba dair görsel ve yazılı materyallerin eksiklikleri tamamlanmaya çalışılmıştır. Çalışmamız için önemli bir gelişme olarak Hafriyat Sanat Grubu kurucu üyelerinden Antonio Cosentino ile 14 Kasım 2018 tarihinde atölyesinde röportaj gerçekleştirilmiştir. Değerli arşivini açan sanatçıdan kişisel ve Hafriyat'ın sergi katalogları alınmıştır. İstanbul'da bulunduğum (09 Kasım- 15 Kasım 2018) süre boyunca Salt Galata'da Hafriyat Sanatçı Dosyası'na erişim sağlanarak daha öncesinde ulaşılamayan kaynaklar tamamlanmıştır. Çalışmamızın en önemli noktası, 19 Nisan 2019 tarihinde Hakan Gürsoytrak'ın atölyesine gidilerek sanatçı ile yüz yüze görüşmenin gerçekleştirilmesidir. Bizim için çok değerli olan bu görüşmede, sanatçı anılarını ve bilgilerini bizimle paylaşarak, kişisel ve Hafriyat döneme dair sergilerin afiş, davetiye ve kataloglarının tamamlanmasını sağlamıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Hafriyat'ın doğuşunu oluşturan nedenleri anlayabilmek adına sanat ortamı ve piyasası ele alınmış, 1950'lerden 1990'lı yıllara uzanan süreç genel çerçevede incelenmiştir. Akademik çevrenin, küratörlerin, koleksiyonerlerin, galeri mekânlarının sınırlandırılmış anlatım dilinden sıyrılarak, her türlü tutucu görüşe karşı gelen Hafriyat'ın sergileri kronolojik olarak incelenmiş, sanatçıların eserleriyle grup anlatılmaya, anlaşılmaya çalışılmıştır. Hafriyat Karaköy'de gerçekleştirilen sergilerden öne çıkanlar ayrı bir başlık altında alt başlıklar oluşturacak şekilde incelenmiştir.

Hafriyat Sanat Grubu hakkında, Silahtarlıoğlu, T. 2009. *Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü tezi dışında özel bir çalışmanın gerçekleştirilmediği görülmektedir. Grup içinde özellikle de kuruluş aşamasından beri

önemli bir isim olan sanatçı Hakan Gürsoytrak üzerine ise yapılmış bilimsel bir çalışma bulunmamaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde sanatçının biyografik ve akademik bilgileri sunularak, sanat anlayışını temellendiren unsurlar ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın üçüncü bölümü yalnızca sanatçıya ayrılarak kişisel sergilerine yer verilmiştir. Sanatçının hem Hafriyat dönemindeki kişisel sergileri hem de sonraki süreçte sanat hayatının nasıl gelişim gösterdiği ayrı başlıklar oluşturularak incelenmeye çalışılmıştır. Hafriyat Sanat Grubu'nun ve Hakan Gürsoytrak'ın Çağdaş Türk sanat tarihindeki yeri ve önemi üzerine gerçekleştirilen bu çalışma özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Hafriyat Sanat Grubu kurucularından Hakan Gürsoytrak'ın sanata bakış açısı, bireysel olarak tecrübe ettiği an ve anıları eserlerine nasıl yansıttığının incelenmesi, toplu kataloğu çıkartılarak bir sanatçı imgesinin sanat tarihi metodolojisi ile oluşturulmaya çalışılması tezin özgün değerini oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ

1.1. Batı Anlayışında Türk Resminin Ortaya Çıkışı

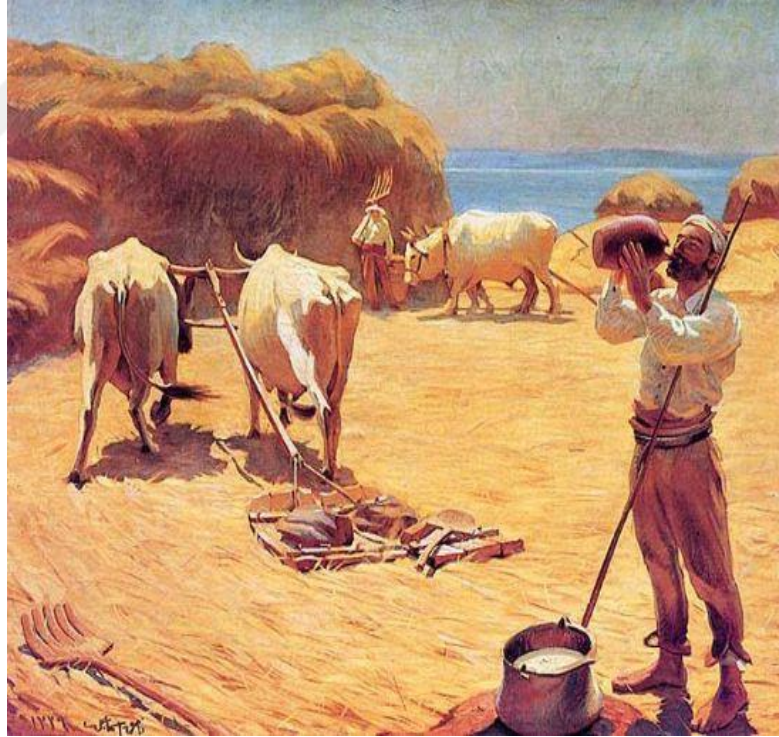
Çağdaş Türk resminin temelinde Osmanlı batılılaşma hareketi bir çıkış noktası olarak ele alınmalıdır. Özellikle 18. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlayan yenilikler, öncelikle Osmanlı toplumunu daha sonra da resim ve mimariden başlayarak kültür katmanlarını kökten değiştirmiştir.³ Osmanlı'da, Tanzimat (1839), Islahat Hareketleri (1856) ve Meşrutiyet (1908) dönemlerinde siyasal, sosyal, toplumsal ve kültürel olmak üzere pek çok değişim yaşanmıştır. Batılılaşmanın önemli bir yansımasını gördüğümüz yeni sanat anlayışı da özellikle devlet bürokrasisi tarafından desteklenmiştir. 1835 yılından itibaren saray tarafından Avrupa'ya resim eğitimi görmek için gönderilen başarılı öğrenciler, (Osman Hamdi, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed Paşa...) geleneksel minyatür resminden Batı anlayışında resme geçişte önemli roller üstlenmişlerdir. Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen sanatçılar ile birlikte İstanbul'da hareketlenmeye başlayan sanat ortamı, sanat eğitimi verilecek bir kurumun gerekliliğini doğurmuştur. Bu doğrultuda, Osman Hamdi Bey öncülüğünde açılan Sanayi-i Nefise Mektebi (1883) ve kız öğrenciler için kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi (1914) önemli iki adımdır.

Çağdaş Türk sanatının gelişiminde kuşkusuz bu kurumlarda yetişen sanatçı gruplarının, birlik ve desteklerinin de çok önemli rolleri olmuştur. Türkiye'de grup geleneğine bakıldığında Batı'dan farklı bir çizgide ilerlediği görülmektedir. 20.yy'da Batı sanatı akımlar tarafından beslenen bir gelişime girmiştir. Bu akımlar etrafında birleşen sanatçılar, gruplar oluşturarak manifestolarını yayınlarken hem kendilerini daha özgür hissetmiş hem de güçlü akım çıkışları yakalamışlardır. Çağdaş Türk resminde gruplaşma anlayışının ilk örnekleri ise Osmanlı'nın geç döneminde görülmektedir.

Bu gruplar, Batı'daki grup anlayışlarından farklı olarak henüz toplumun yeterince tanımadığı yeni sanat anlayışlarını birlikte tanıtabilmek amacıyla bir araya gelmişlerdir. Levanten sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları ilk ressamlar topluluğu Elifba

³Batı karşısında askeri ve siyasi üstünlüğünü kaybetmeye başlayan Osmanlı, 18. yy'dan itibaren Batı'nın teknolojik, bilimsel, kültürel, kurumsal gelişmelerine daha fazla kayıtsız kalamayarak yoğun olarak Batılılaşma Hareketleri içine girmiştir. Batılı bir yapıya dönüştürülmek için açılan askeri okullarda (Mühendishane-i Bahr-i Hümayun (1773), Mühendishane-i Berr-i Hümayun (1793), istihkâm, topçu, haritacılık alanında subay yetiştirilmek üzere verilen teknik derslerde perspektif kuralları, ışık- gölge teknikleri, yağlıboya, karakalem öğretilmiştir. Resim derslerinin konmasıyla da Batı tarzı resim benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır (Ersoy, 1998, s. 13).

Kulübü ile başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının kurmuş oldukları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile de devam etmiştir (Ersoy, 1998, s. 22).⁴ Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetenekli öğrencileri, 1910'lu yıllardan itibaren devlet destekli olarak Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilmişlerdir. Tansuğ'a (1996, s. 118) göre 1914 yılı, Türk resminin Batı'daki sanat anlayışlarını yakaladığı için önemlidir. Paris'te resim eğitimi gören ancak I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda geri dönmek zorunda kalan 1914 (Çallı) Kuşağı sanatçıları, ağırlıklı olarak Avrupa'da etkinliğini yitirmiş izlenimciliği benimsemiştir. Osmanlı Devleti'nin yıkılışına Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanık olan Çallı Kuşağı ressamı (İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ali Sami Boyar), İstanbul'un güzelliklerini tuvallerini aktarmakla yetinmemiş, savaşın yarattığı dramatik sonuçları, Cumhuriyet kazanımlarını ve tarihi konuları da ele almışlardır. Yüzünü günlük yaşam sahnelerine ve kırsal kesime çevirerek toplumsal sorunlarla ilgilenen sanatçılar, Türk resmine yeni bir üslup ve içerik getirmişlerdir.



Görsel 1. Namık İsmail, “Harman”, 80x 97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1923
Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

⁴Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleri ile Çallı Kuşağı ve onların Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrencilerinin eserleriyle düzenlenen Galatasaray Sergileri'nin (1916-1951) ardından 1923 yılında genç ressamlar (Şeref Akdik, Elif Naci, Mahmut Cuda gibi) birlikte sergiler açmak için “Yeni Ressamlar Cemiyeti”ni kurmuşlardır (Ersoy, 1998, s. 24).

Konu çeşitliliği yakalayan Çallı Kuşaağı sanatçlları, tuvallerinde gün ışığına, canlı ve parlak renklere yoğun olarak yer vermiştir. Özellikle Namık İsmail'in kızgın güneş altında testiden su içen köylüleri betimlediği "Harman" adını taşıyan resimleri, gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Yerel temalara odaklanan sanatçı, Türk köylüsünün yaşıamından bir kesit sunarak, dönemin sosyal dokusuna ait izler sunmaktadır. Çalışkan köy insanının yoksulluğuna karşın, emeği yüceltilmektedir. Namık İsmail'in "Harman" resmi, gerek tekniği gerekse de konu seğıimi ile dönemin seğıkin eserleri arasında yer almaktadır Doğayı olduğu gibi kopyalamak yerine öznel yorumlar getiren sanatçllar arasında izlenimciliğe en yakın duran isim ise Nazmi Ziya'dır. İstanbul'un çeşitli semtlerini kendine has üslubu ile aktaran sanatçllının "Taksim Meydanı" isimli tablosunda Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda Türkiye'nin çağdaş yüzü yansıtılmıştır. Modern giyimli, şık ve gösterişli kadınların günlük hayatın içinde görünür oluşu modernleşme anlayışı ile örtüşmektedir.



Görsel 2. Nazmi Ziya Güran, "Taksim Meydanı", 73x 93 cm, Tuval zerine yağlı boya
Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu

Türkiye'de Cumhuriyet'in 1923'te ilan edilmesi ile birlikte gerçekleştirilen devrimlerin halk ile bütünlük kazanması için sanatla siyasi ideolojinin etkileşimi söz konusudur. Cumhuriyet'in 10. Yılında, rejiminin getirdiği yenilikleri, topluma tanıtılmak ve zmsetmek için ve bunların yanı sıra ülkenin kalkınması için İnkılâp Sergileri ile

yurt gezilerinin düzenlendiği görülmektedir.⁵ Resimler, Cumhuriyet ideolojisinin kazanımları ve Atatürk'e şükran içeriklidir. Bir bakıma bu durumun Sosyalist Gerçekçi tavır ile yakın olduğu düşünülebilir. Kemal İskender, İnkılâp Sergilerindeki eserlerin, çeşitli ülkelerin örneklerine nazaran içerik olarak daha az kahramanlık içerdiğini ve biçimsel olarak zayıf kaldığını düşünmektedir. Ona göre bu benzerlik, sanat aracılığıyla ideolojinin yüceltilmesi dünya üzerinde geçerli olan değerler biçiminin yansımasıdır (İskender'den akt. Yılmaz, 2008, s. 32). Kaldı ki Sovyet Rusya'da uygulanan politika ile Türkiye'de uygulanan politika farklıdır. Yurt Gezileri, Türkiye'de ulusalcılık fikrini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Sanatçılara zoraki imgeler dayatılmamış, sanatçılar Yurt Gezileri ile İstanbul dışına çıkarak konu çeşitliliğini artırmış ve yurt gerçeklerinden etkilenerek Çağdaş Türk resminde topluma dönük sanat anlayışının yayılmasını sağlamışlardır.

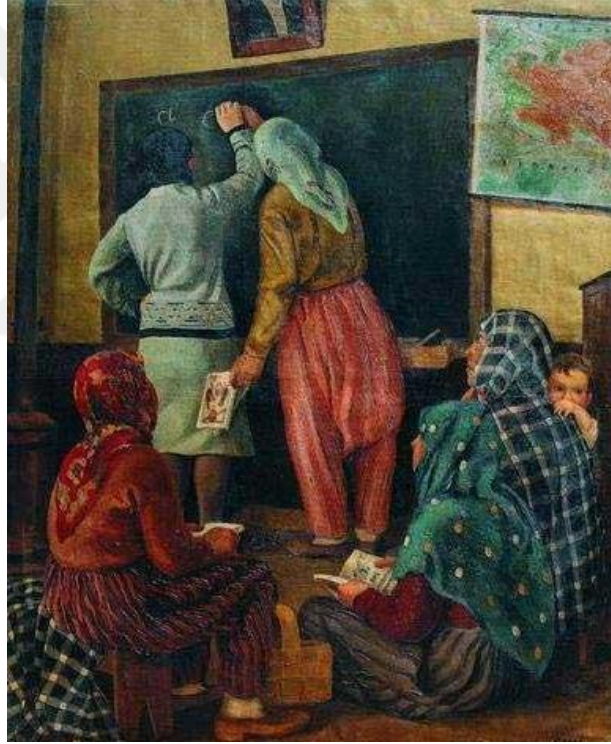
1.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Gruplaşma Eğilimleri

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı topluluğu, 1929'da Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Hale Asaf, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Edip Hakkı Köseoğlu, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'in öncülüğünde kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'dir. Realizm, Ekpresyonizm, Kübizm gibi Batılı akımları eserlerinde uygulayan sanatçıların farklı eğilimler içinde olduğu bilinmektedir. Aralarında belli bir üslup birliği olduğu için değil, Çağdaş Türk sanatının kalıcı temellere oturması amacı ile birlik ve beraberliği önemseyerek bir araya gelmişlerdir. Sanatçılara özgürlük alanı yaratılarak, bireysel farklılıklar ön plana çıkarılmış ve ele aldığı konular çeşitlilik göstermiştir (Ersoy, 1998, s. 25; Giray, 1988, s. 30). İstanbul'da yeterince sergileme mekânı bulamamalarına karşın sanatı toplum ile buluşturma ülküsü ile hareket eden Müstakiller, Anadolu'nun çeşitli illerinde (İzmit, Zonguldak, Samsun...) de sergi açma gayreti göstermelerinin yanı sıra yurtdışı sergileri ile (Moskova, Bükreş, Belgrat, Atina) Çağdaş Türk resminin gelişmesine önemli katkılar sunmuşlardır (Giray, 1988, s. 69).

⁵Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından süregelen 'ulusal bilinç/kimlik' oluşturma çabaları, 'çağdaşlaşma' ülküsü ile eş olarak kültür- sanat politikalarını etkilemiştir. Bu bağlamda, CHP'nin 1938- 1944 yılları arasında düzenlediği 'Yurt Gezileri ve Sergileri'nde, sanatçılar Anadolu'nun çeşitli kentlerinde bu toprakların kültür ve geleneğini ve halk gerçekliklerini yerinde görüp eserlerine yansıtmışlardır. Bu etkinlikler ile sanat ortamının gündemi, ulus bilincinin oluşturulması ve evrensel olanın yakalanması üzerine şekillenmiştir (Bek, 2008, s. 119).

Müstakil sanatçıların, Türkiye'nin yaşantısı ile yeterince ilgilenemediği, sergilerinde Paris ve Münih konulu peyzajlara yer verdikleri görülmüştür (Ersoy, 1998, s. 25). Ancak Edip Hakkı Köseoğlu, Şeref Akdik ve Ali Avni Çelebi resimlerinde günlük hayatı konu edinmişlerdir. Tansuğ'a göre (1996, s.221), bu resimlerin topluma dönük gerçekçi yaklaşımları siyasal tavır olarak değil bir tema etrafında değerlendirilmelidir.

Çağdaş Türk resmine yeni sanat biçimlerini kazandıran Müstakil sanatçılarından Şeref Akdik, Cumhuriyet ve inkılâpları konu alan eserleri ile tanınmaktadır. Akdik'in, Atatürk'ün başlattığı çağdaşlaşma anlayışı ile paralel olarak "Millet Mektebi" adını taşıyan resminde, kara tahta önünde Latin alfabesini öğrenmeye çalışan köylüler doğal ve yalın bir dille tuvale aktarılmıştır.



Görsel 3. Şeref Akdik, "Millet Mektebi", 180x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1930

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin varlığı birkaç yıl sürmüştür. Müstakillerin dağılmasından sonra, 1933 yılında Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek kurdukları D Grubu, Atatürk'ün öncülüğünde çağdaşlaşma yolunda ilerlerken Batı'nın sanat akımlarını izleyerek Türkiye'yi Avrupa düzeyine çıkarmayı amaçlamıştır. Sanatçıların büyük bir kısmı Andre Lhote Atölyesi'nde kübist ve yapısalcı öğretilerinden ve Fernand Leger'in sentetik kübist anlayışından etkilenmiş

ancak kendilerine özgü bir üslup ortaya koymuşlardır. Bu doğrultuda sanat dünyasının gecikmelere son vermesini gerektiğini düşünen D Grubu sanatçıları, Akademi'nin izlenimci eğilimlerini reddederek özellikle Cezanne'a dayalı kübist anlayıştan ve konstrüktivizmden esinlenerek kompozisyonu güçlü desen ve inşa temeline oturtmak istemiştir (Tansuğ, 1996, s. 181). Doğayı sıradan bir gözün gördüğü ile değil, düşünce ürünü olarak yorumlamak isteyen sanatçılar, halka bu 'yeni' sanatı tanıtmayı, alıştırmayı amaç edinerek durgun sanat ortamına sergileri ile canlılık kazandırmak istemişlerdir (Yaman, 1992, s. 99). Çağdaş Türk resim sanatına ciddi bir biçimde yön veren D Grubu, Cumhuriyet'in genç kuşak sanatçıları olarak bu bilinç ile hareket etmiş ve eserlerinde cumhuriyet devrimlerini kendilerine özgü formlarla yansıtmışlardır.

Yurt Gezileri'ne de katılan sanatçılar eserlerinde her ne kadar toplumsal sorunları ele almış olsalar da, ağırlıklı olarak Batı merkezli sanat kültürünü ve tekniklerini yansıtmayı tercih etmişlerdir. D Grubu'na 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılması ile birlikte sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermişlerdir (Ersoy, 1998, s. 27).

D Grubu sanatçıları arasında üslup olarak birlikten söz edilememesine karşın, sanatın öncü akımlarını Türkiye'ye getirmek amacıyla birleşmeleri ile uzunca yıllar etkinliğini sürdürmüştür. Grup üyeleri 1947 yılındaki 15. sergilerinden sonra sanat hayatlarına bireysel devam etme isteği ile dağılmışlardır. Yaman, 1951'de ve 1960 yılındaki sergilerinden bahsederken, D Grubu'nun bu sergiler ile eski ilgiyi uyandıramadıklarını, jübile olarak 1947 yılının araştırmacılar tarafından da kabul gördüğünü belirtmektedir (Yaman, 1992, s.130).

İlerici bir bakış açısına sahip D Grubu'nun modern sanat akımlarını Türk sanatına getirme çabaları karşısında Anadolu gerçeğine yaklaşmak bir yana İstanbul'un da resimlerde görünmez olduğu getirilen eleştiriler arasındadır. Yaman'a (1992, s. 182) göre, çağı yakalamak için sadece inandıkları sanat görüşünü dile getiren D Grubu'nun 1937'den sonraki süreç içinde sanata toplumsal, geleneksel ve ulusal bilinç kazandırma isteği yadsınılamaz. 1938 yılında başlayan Yurt Gezileri ile birlikte Anadolu'nun resimde bir kaygı biçiminde oluşması da bu tarihlere rastlamaktadır. D Grubu'nun modernist anlayışlarına bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır (Renda, 1980, s. 16, 20).

Türkiye’de 1940’lı yıllarda Yeniler Grubu ile sanat tarihinde yerini alan toplumcu/toplumsal gerçekçilik, o yıllardan günümüze kadar toplumsal ve sanatsal gelişmeler ile birlikte çeşitli aşamalardan geçmiş belli değişimler göstermiştir. İlk kez topluma dönük bir görüş etrafında toplanan Yeniler Grubu sanatçıları; Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Agop Arad, Avni Arbaş, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve Abidin Dino’dur (Çelik, 2009, s. 109). Türk resminde değişen siyasal, sosyo-ekonomik koşullara bağlı olarak toplumsal konuları ele alan bir yaklaşım sergileyen grup, D Grubu’nun kübist ve konstrüktivist eğilimlerine karşı bir görüş benimsemişlerdir. Grubun sanat anlayışına göre, sanat toplumun sorunları ile yakından ilgilenmeli, halkın yaşantısını yansıtmalıdır (Bulut, 2009, s. 16). “Yerel sanat anlayışı” çerçevesinde biçimlenen, “ulusallık/ evrensellik” tartışmaları bu dönemde gündemini korumuştur. Öyle ki, D Grubu’nun ve Akademi çevresinin gruba karşı takındıkları eleştirel tutumlar karşısında sosyolog Hilmi Ziya Ülken, “Yeniler”i kuramsal çizgide savunarak; “*milli resmin can damarına parmaklarını basmış*” ifadelerini kullanmıştır. Ülken, ülkenin acılarını, sıkıntılarını içselleştirmeden ve insanların içinde bulunmadan yapılmış sanatın *milli* olmaktan uzak olduğunu ve yapay kaldığını aktarmaktadır. Grup, toplumcu gerçekçi anlayış çizgisi içinde insanların sorunlarına kayıtsız kalmadıklarını göstermiştir (Bek, 2008, s. 119; Renda, 1980, s. 49-50). Yeniler Grubu, figüratif bir anlayış ile ele aldığı eserler ile topluma bir mesaj iletmek kaygısı gütmüşlerdir. Uluslaşma, işçi-işveren ilişkileri, köyden kente göç ile beraber baş gösteren gecekondu sorunları, ekonomik sıkıntılar çok çalışılan konuların başında gelmiştir (Yılmaz, 2008, s. 38). Ülke gerçeklerinden hareketle yerel konuları seçen Yeniler Grubu, Türk resminde insanı, toplumu ve topluma dair sorunları işleyerek, 1960’lı ve 70’li yıllarda kendisini iyiden iyiye gösterecek toplumsal sanatın temellerini atmışlardır (Türe, 2002, s. 35).

Yeniler Grubu, kendilerinden önce gelenlerin İstanbul manzaralarını kübist formlarla işlemelerini bir kenara koyarak Çallı Kuşağı’nın çevre olan ilişkisini temel almışlardır. Nasıl ki İstiklal Savaşı’nın insani ve toplumsal etkileri resimlere yansdıysa, Yeniler de toplumsal çelişkileri resimlerine aktarmayı istemiştir. İstanbul’u laboratuvar olarak gören sanatçılar şehre bakmayı amaç edinmişlerdir (Çelik, 2009, s. 114). Grup, şehir yaşantısı içinde, halkın sorunlarına eğilerek ağırlıklı olarak limanları, balıkçıları, ekmeğinin peşinde olan, çalışkan ama bir yandan da umudunu yitirmiş işçileri, meyhaneyi mesken tutan yılgın insanları ve yoksul kesimin dramını gözler önüne

sermiştir. Sanatçılar, toplum ile sanatı bütünleştirme ülküsü ile hareket ederek eserlerinde insan sevgisini temel almışlardır.



Görsel 4. Nuri İyem, “Nalbant”, 120x 99 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1944



Görsel 5. Mümtaz Yener, “Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler”, 50x 65 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1941 (Çelik, 2009)

Çağdaş Türk resim sanatında toplumcu/toplumsal gerçekçi görüş etrafında ilk defa birleşen Yeniler Grubu, yaklaşık on yılı aşkın sürede çok sayıda sergiye imza atarak ayrıcalıklı bir yer edinmişlerdir. Halkın içinden sıradan insan manzaralarını, toplumun eksiklerini resimlerine yansıtmışlardır. Grup üyeleri zamanla soyut, non-figüratif bir eğilim içine girmişse de 1952’de dağılmalarına kadar toplum sorunlarına eleştirel bir gözle yaklaşmışlardır.

1950’li yıllardan itibaren kişiye dönük arayışların arttığı ve soyut sanatın yoğunlaştığı söylenebilir. Ancak yine de toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif eğilimler kimi ressamlar tarafından sürdürülmüştür. “Yerellik- Ulusallık” tartışmalarının yeniden yoğun olarak yaşandığı bu yıllarda, D Grubu’nun Batı’ya dönük sanat anlayışı sıklıkla eleştirilmiş, kimi sanatçılar yüzünü geleneğe çevirmiştir. Folklorik öğeler, minyatür, çinicilik, kaligrafi gibi geleneksel sanat biçimleri tuval resminde görünür olmaya başlamıştır (Koçak, 1998, s. 7). Bu sanatçılar arasında yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk sanatlarının süslemeci öğelerini resimde kullanarak yeni bir arayış içine girmiştir. Avrupa kaynaklı teknikler ile Türk motiflerini harmanlayarak bir sentez oluşturmak isteyen sanatçı, Akademi’de öğrencilerini de etkilemiştir. 1947’de Bedri Rahmi etrafında toplanan öğrenciler (Nedim Günsür, Turan Erol, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, İvy Stangali, Mustafa Esirkuş) “10’lar/ On’lar Grubu” adında yeni bir grup kurmuşlardır. Elif Naci’nin “*Türk resminin kaynakları Alplerin ötesinde değil, Toroslar’ın eteğinde aranmalıdır.*” sözünü ilke edinen On’lar Grubu, Türk resminde sanatsal kaygılar ile kurulan ilk grup olması bakımından da dikkat çekmektedir (Bulut, 2009, s.20).

Doğu- Batı sentezi içinde varlık gösteren On’lar Grubu, Anadolu tezyinatından yola çıkarak yöresel bir sanat oluşturma amacı ile hareket etmiştir. Sanat anlayışlarının Batı ayağı ise El Greco’nun anlatım biçimi üzerine temellenmiştir. İlk sergilerini Akademi yemekhanesinde düzenleyen On’lar Grubu, sergi afişinde bir yanda Anadolu kilim nakışını diğer yanda El Greco’nun röprodüksiyonun yan yana getirerek, kilim ile Avrupalı ressamın eserinin ‘eşdeğer’ görüldüğünü vurgulamıştır (Binzet, 2003, s. 24; Giray, 2003, s. 20).

On'lar Grubu, "Yerellik- Ulusallık" anlayışı içinde tuvallerinde çini desenleri, kilim motifleri, ebru ve hat örneklerine sıkça yer vermişlerdir⁶. 1950'li yılların ortalarına kadar sanat çevresinde etkin olan On'lar Grubu, ilerleyen yıllarda düşünsel arka plandan sıyrılarak kişisel üsluplara yönelmeye başlamıştır. Kimi eleştirmenlere göre önemli bir resim manifestosu getiremeyen grup, bir 'dayanışma grubuydu' ve D Grubu ya da Yeniler Grubu kadar etkin olamamışlardı. Herhangi bir dağılma kararı almayan On'lar Grubu son sergilerini 1954 yılında gerçekleştirmiştir. Ancak açıkça görülüyor ki, bu toprakların havasından ve suyundan beslenen On'lar Grubu sanatçıları, Çağdaş Türk resminin gelişimi açısından önemli roller üstlenmişlerdir.



Görsel 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Kırmızı Han Kahvesi", 58x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1946

27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası'nı takip eden dönemde, özgürlükçü bir ortama bağlı olarak toplumsal düşünceler ve gerçekçi eğilimler Türk sanatında yerleşmeye başlamıştır. Türk resim sanatında toplumcu/toplumsal gerçekçi anlayış bireysel olarak devam ederken, Yeniler Grubu'ndan sonra bir grup etkinliği halinde 1959 yılında kurulan "Yeni Dal Grubu" (Avni Mehmedoğlu, Kemal İncesu, İhsan İncesu, Marta Tözge, İbrahim Balaban, Hikmet Aksüt, seramik sanatçısı Nejat Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu) dikkat çekmektedir (Avcı, 2001, s. 148).

⁶On'lar Grubu sanatçıları -istisnalar hariç- pentür kavramının çağdaş değerlerinden ödün vermemiş, 'folklorik' öğeler her sanatçının eserlerinde kendisine yer bulmamıştır. Özsezgin (2003, s. 19), sanatla yerel değerler arasındaki ayrımı gözetleyen sanatçıların, bu bakışın resimle halk kültürü arasında köprü kuran Bedri Rahmi'ye özgü olduğunu ve bu anlamda grubu bağlayacak herhangi bir ortak görüşün var olmadığını düşünmektedir.

Bireylerin ve toplumların ilerlemesinde eğitimin dolayısıyla güzel sanatların en önemli faktör olduğu konusunda birleşen Yeni Dal Grubu, Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi sanat anlayışlarını devam ettirmek ve ilerletmek istemiştir. Akademi'nin "Batı Kültür Aktarmacılığı" çerçevesinde bir eğitim verdiğini düşünen ve bunu sert bir dille eleştiren grup, toplumsal ve halkçı sorumluluk duygusu ile hareket etmeyi amaç edinmiştir. İşçi sınıfı ideolojisi altında birleşen sanatçılar sosyalist gerçekçi bir anlayışa sahiptir. Batı kültür emperyalizmine, alafrangalığa, biçimci ve bireyci sanat anlayışına karşı oldukları gibi tutucu ve gerici Alaturkalığa da karşı çıkmışlardır. Yöresel temaları, yaratıcılığı önemseyerek evrensel boyutlara taşımak isteyen sanatçılar, öykünmecî sanat anlayışındaki rahatsızlıklarını toplumsal içerikli eserleri ile göstermiştir. Yeni Dal Grubu, 27 Mayıs'ın getirdiği özgürlükçü hava inancı ile 1961'de İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde ikinci bir grup sergisi açmıştır ancak resimlerde komünizm propagandası yapıldığı gerekçesi ile sanatçılar kovuşturılmaya uğrayarak tutuklanmıştır.⁷ İddianame'de yer alan suçlamalar karşısında kurucu üyelerinden Avni Memedoğlu, resimlerin yargılanmasına ilişkin; "(...) *Bu memleketin çocukları olarak bu memleketin gerçekleri üzerine eğiliyor, bu yurdun sevinçlerini, dertlerini sanatkârane bir şekilde paylaşıyoruz.*" sözleri ile kendilerini savunmuştur (Yetkin, 1970, s. 237).

Yeni Dal Grubu, Politika- Sanat- Estetik düşünceleri üzerine temellenmiştir. Manifestoları, keskin söylemleri, politik duruşları ve sanat anlayışları ile eleştiri oklarının hedefi olmuşlardır. Çağdaş Türk sanat tarihi içinde kısa ömürlü olmalarına karşın önemli ve etkili bir iz bırakmışlardır. Türkiye'de resimleri yüzünden yargılanan ilk sanat grubu olan Yeni Dal Grubu'nun, Sirkeci Sansaryan Han'da iki aya yakın bir zamanda oldukça ağır geçen tutukluluk süresince Marta Tözge de akli dengesini yitirmiştir. Yargılamalar neticesinde 15 Eylül 1961'de sanatçıların salıverilmesine karar verilmiştir. Ancak, manevi ve maddi pek çok sıkıntıya maruz kalan Yeni Dal Grubu, 1963'te dağılmak zorunda kalarak o tarihten sonra yollarına bireysel devam etmiştir.⁸

Yeni Dal Grubu'nun, 1961 Anayasası'nın getirdiği 'özgürlükçü' ortamda sıkıntılar yaşamasına karşın çalışmaların yeniden canlılık kazandığı görülmektedir.

⁷Çetin Yetkin'in "Siyasal İktidar Sanata Karşı" adlı kitabında, detayları ile birlikte görebileceğimiz iddianame, bilirkişi raporu ve gerekçeli hüküm yazıları Yetkin'e göre sanat tarihi ve düşünce tarihinde önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Yeni Dal Grubu'na yöneltilen suçlamalar ise şöyledir;

"Suç: 1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak, 2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak" (Yetkin, 1970, s. 237).

⁸(http-1)http://www.avnimemedoglu.com/yenidal2.htm (Erişim Tarihi: 02.12.2018).

Dünya'yı etkisi altına alan 1968 Gençlik Hareketleri ile özgürlükçü düşüncelerin yansıdığı toplumcu/toplumsal gerçekçi eserlerin Türk resminde de kendisine yer bulduğu görülmektedir. 12 Mart 1970 Askeri Muhtıra sonrasında uygulanan politikalar sanatı da etkilemiş ve Çağdaş Türk resminde figüratif anlayış zenginleşmiş, resimde psikoloji öne çıkartılmıştır. “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” olarak da anılan sanatçılar (Neşet Günal, Nedim Günsür, Cihat Burak, Gürol Sözen ve Nuri İyem), toplum sorunlarına duyarlı yaklaşımları ile özgün bir resim dili oluşturarak Çağdaş Türk sanatına farklı bir soluk getirmişlerdir. Anadolu insanını tüm yalınlığı ile anlatan sanatçılarından Nuri İyem, özellikle Anadolu kadınlarının yüzlerini anıtsallaştırarak, hüznü ama bir yandan da mağrur bakışları ile ifadenin gücünü oldukça çarpıcı kılmaktadır. Neşet Günal da köy yaşantısının dramına dikkat çektiği toprak insanlarının el ve ayaklarını anıtsal bir ifadeye büründürerek emeği yüceltmıştır. Nedim Günsür, maden işçilerinin zorlu çalışma koşullarını, acılarını yansıtarken Cihat Burak da bürokrasiye ve varsıl kesime karşı alaycı, eleştirel bir bakış getirmiştir (Tekin, 2014, s.67-71).

Türkiye, 12 Mart 1971'den 12 Eylül 1980'e uzanan süreç içerisinde ideolojik boyutu kuvvetli sosyalist bir sanat ortamı yaşamıştır. Ülke yönetimindeki sorunlara paralel olarak yaşanan politik gerginlik, sanata da yansımıştır. İdeolojilerin keskinleştiği bu yıllarda artan şiddet olayları tüm ülkeyi etkilemiştir. Toplumda kutuplaşma yükselmiş 'sağ/sol' çatışmaları yaşanmıştır. Sıkıyönetim uygulamaları, basın ve ifade özgürlüğüne getirilen kısıtlamalar toplumda huzursuzluğa neden olmuştur. Üniversitelerin başı çektiği siyasallaşmanın etkileri güçlü bir biçimde hissedilmiştir (Bek, 2007, s. 31).

1968 Kuşağı olarak da bilinen sanatçılar; Mehmet Gülerüz, Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık grup olmamasına karşın benzer politik duruş sergiledikleri için bu isimle anılmaktadır. 68 Kuşağı içinde sayabileceğimiz sanatçılardan, Neş'e Erdok, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban da yaşananlara kayıtsız kalmayarak toplumcu/toplumsal içerikli eserler üretmişlerdir. Çağdaş Türk resminde 1970'lerle birlikte sert politik ağırlıklı eserlerin üretildiği görülmektedir. 1970'li yıllardan 80'lere kadar ağırlıklı olarak sokaklarda yaşanan şiddet olayları, protestolar, mitingler, işçi eylemleri, terör, gözaltı, işkence gibi olay ve olgular işlenmiştir. Bek'e göre, 70'lerde sanat alanında yaşanan siyasallaşma, önceki dönemlerdeki gibi yalnızca bir grup sanatçının toplumsal konulara eğilmesi ya da toplumcu gerçekçi resimler

yapması şeklinde olmamıştır. Sanatçılar politik duruşlarını sokağa da taşımıştır. Sanatın devrimci/yenilikçi olması yönünde atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Türkiye’de 70’li yıllarda siyasi istikrarsızlık, toplumun giderek ayrışması, siyaset çevrelerinin sanata yön verme isteği ya da müdahalesi söz konusudur. Sanatta özerkleşme ve bireysel arayışlar da o yıllarda kendini iyiden iyiye göstermiştir. Devlet güdümünden bağımsız olarak özel galeriler açılmış, koleksiyonerler çoğalmıştır (Bek, 2007, s. 193).

Çağdaş Türk sanat tarihinde, 1970’li yıllardan itibaren grup eğilimlerinin de azalarak meslek birliklerinin dayanışmasını öngören oluşumlar halinde ortaya çıktığı görülmektedir.⁹ Ancak bu dönem içinde, düşünce yapıları ve yaklaşımları ile dikkat çeken bir grup etkinliği olarak karşımıza Akatünvel Sanat Topluluğu çıkmaktadır. Topluluk, bu oluşumların kısa süreli oluşlarını sağlam temellere dayanmadığını düşünerek eleştirmiş, estetik anlayışlarını ontolojik yapılanma üzerine temellendirmişlerdir.¹⁰

1960’lı yılların sonlarında Sarkis, Altan Gürman, Füsun Onur ve Nil Yalter gibi sanatçılar, Amerika ve Avrupa’daki sanat ortamını solumuş, Türk sanatını çağdaşlaşma yolunda ilerleterek kavramsal sanatın öncü isimleri olmuşlar ve eserleri ile sonraki kuşakları etkilemişlerdir. (Gençel, 2014, s. 16). Sanatsal problemler kişisel olarak çözülmeye çalışırken, günümüzde de varlığını sürdüren Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem birlikteliğinden doğan deneysel ve yenilikçi bir çizgiye sahip “Sanat Tanımı Topluluğu” (1972)’nin ise ayrı bir önemi vardır. Türkiye’de kavramsal sanata odaklanan sanatın malzemesini sorgulayan STT’nin sanat, felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarına dayalı düşünce sistemi geliştirmesi ve sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemeleri, Türk sanatında yeni açılımları doğurmuştur (Pelvanoğlu, 2009, s. 177).

1970’lerin sonunda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA)’nde düzenlenen “2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu” ve sonuç bildirgesi (24- 28 Ekim 1977) de oldukça önem taşımaktadır. Sanatın yaşamın tümü kapsayan bir olgu olarak herkes için oluşu, akademizmden koparak, tümel sanat kavramı içinde her şeyin

⁹Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (1970), Suluboya Ressamlar Grubu (1970), Ankara Kadın Ressamlar Derneği (1970), Altılar Grubu (1970), Görsel Sanatçılar Derneği (1975), Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu (1976), Maltepe Ressamları (1979) gibi dernekler ve kuruluşlar, sanat ortamının gündemini belirleyecek bir etki yaratamamışlardır (Bek, 2007, s.116).

¹⁰Psikoloji ile resmi buluşturan Akatünvel Sanat Grubu, psikiyatr ve ressam Süleyman Velioğlu ile ressam Tangül Akakıncı’nın öncülüğünde 1967 yılında kurulmuştur. Sanatçıların isim ve soy isimlerinden oluşan grubun diğer sanatçıları; Tamer Akakıncı, Nafi Çil, Güven Zeybek, Ulu Sungu ve Aynur Okay’dır (Ersay, 1998, s.78).

sanat eseri olabileceği gibi görüşler dikkate değerdir. Sanatçının devletin ideolojik baskılarından arındırılması da bildirmede yer alan görüşlerdir. Bu bağlamda Türk sanatında ‘devletçilik’ ilkesi gücünü yitirerek sekülerleşme ve özerkleşme ile kültür sektöründe belli bir kırılmalara ve sivilleşmeye neden olmuştur. İlk kez 1980’de gerçekleştirilen ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’ni izleyen ve 1984’te başlayan ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisi ve ardından 1989-1993 yılları arasında düzenlenen ‘ABCD Sergileri’ özerkleşmeyi pekiştirmiştir (Kortun: 2018, s. 14; Pelvanoğlu, 2009, s. 27).

1.3. Çağdaş Türk Sanatında 1980’lerden Günümüze Yeni Kimlik Arayışları

1980’li yıllar Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak, Türkiye için keskin bir dönüm noktasını temsil etmektedir (Kahraman, 2002). 12 Eylül Askeri Darbesi sonrasında Özal hükümetinin izlediği liberal, muhafazakâr, İslamcı ve milliyetçi politikalar, Türkiye’nin kültür ve sanat ortamında da etkili olmuştur. Nurdan Gürbilek, “Vitrinde Yaşamak” adlı kitabında yakın tarihimiz olan 1980’leri Türkiye’nin kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından en ağır dönemlerinden biri olarak değerlendirmektedir. 12 Eylül sonrasında üniversite, dernek ve sendikaların yetkileri kısıtlanmış, basın ve yayın kuruluşlarına baskı artmıştır. 80’ler Türkiye’inde yaşanan siyasi baskılar, karşıtlıklar, çatışmalar insanların hayatlarına çarpıcı bir biçimde nüfus ederken öte yandan gelişen kültürel değişimler ve yükselişler insanların kendilerini yüksek bir ses ile ifade etme isteğini uyandırmıştır (Gürbilek, 2001, s. 9). Ali Akay’a göre; Türkiye’de herkesin iyi kötü kendisini ifade edebildiği görüşüne ve medyaya yansıyan ‘konuşan Türkiye’ imajına karşın alanların sınırlı kaldığı ya da yozlaştığı da bir gerçektir (Akay’dan akt. Yılmaz, 2015, s. 30).

1980’lerden itibaren, ekonomiden siyasete, teknolojiden kültüre kadar her alanda hızlı ve kökten değişimlere tanık olunmuş ve tüm bu değişimler de sanat alanına farklı boyutlarda yansımıştır (Boyacı, 2009, s. 8). Türk sanatı için önemli kırılma noktası olan 1980’lerde, sanat ile politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alan arasındaki sınır aralanmaya başlamıştır. 1980 kuşağı sanatçıları, ağırlıklı olarak biçimsel kaygıların ön plana çıktığı resim ve heykel üretimini sürdürürken, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi’nin İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlendiği Yeni Eğilimler (1977-

88, sonuncusu 1994) sergisi ve STT'nin varlığı kavramsal sanata ağırlık verildiğinin göstergeleridir (Pelvanoğlu, 2009, s. 105). “Yeni” ve “çağdaşlık” vurgusunun ağırlık kazandığı Yeni Eğilimler Sergilerinde, Batılı çağdaş akımlar (Minimalizm, Foto- Gerçekçilik, Pop Art, Op Art, Kavramsal) sanat çevremizde yankı uyandırmıştır. Malzeme, teknik ve içerik anlamında özgün, ilerici, araştırmacı ve deneysel çalışmalar önem kazanmıştır (Bek, 2000, s. 45; Salur, 2016, s. 162; Yılmaz, 2015, s. 138).

Çalıköğlü, 80'lerde oluşan tavrın, 1950'lerde modernin gelenek ile birleştirme çabalarından veya 1970'lerin topluma yönelik politik tavrından farklı olduğunu düşünmektedir. Kültürel bir çoğullaşmanın yaşandığı bu yıllarda, sanatçılar sorunlara birey, aidiyet, kimlik ölçeğinde cevaplar üretmeye çalışmıştır. Sanatçılar, yönlendirici, denetleyici her tür güce karşı bir tepki gösterirken, sanatın malzemesi de dönüşmeye başlamıştır.¹¹

Çağdaş sanatın ağırlık kazandığı bir diğer sergi de bir grup genç sanatçının bir araya gelmesi ile ortaya çıkan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-88) sergileridir (Pelvanoğlu, 2009, 185).¹² Bir grup birlikteliği olarak görülebilecek bu sergilerden sonra “10 Sanatçı 10 İş” sergisinde yer alan sanatçılar (Canan Beykal, Ahmet Öktem, Ayşe Erkmen, vs.), nesne sanatına yönelerek ortak bir söylem içine girmişlerdir. Hayata ve sanata dair başka bir bakışın ve düşüncenin mümkün olabileceğine inanan sanatçılar önemli bir çıkış gerçekleştirmişlerdir. Bir topluluk etkinlikleri olarak önem taşımalarına karşın, kuramsal olarak ortak bir savı benimsemekten uzak duruşları, sergilere bütünlük kazandıracak ana kavramın olmaması eleştirilmiş, sergilerin periyodik bir buluşma olarak görülmesine yol açmıştır (Köksal'dan akt. Yılmaz, 2015, s. 142). Pelvanoğlu, sanat eleştirilerinin önündeki en önemli açmazın 1980'lerin ikinci yarısında hissedilir derecede artan sanat piyasasının çıkarlarını korumaya yönelik olduğunu düşünmektedir. Yaşayan sanatçılara yeterince ilgi gösterilmemesi ve yukarıda bahsi geçen sergilerin deneysel çıkışlarına karşı saldırgan tavırlar olduğunu ifade etmektedir (Pelvanoğlu, 2009, s.168).

¹¹(<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/03kb.htm>) (Erişim Tarihi: 17. 01. 2019).

¹²Fusun Onur, Yusuf Taktak, Serhat Kiraz, Tomur Atagök, Gülsün Karamustafa, Hale Arpacıoğlu ve daha çok pek sanatçının katılım gösterdiği Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, günümüz sanatçı inisiyatiflerine benzer sergileme mantığı ile Türk sanatında öncü konumda yer almıştır. Ortak bir tema ve kavram belirlemeyen sanatçıların, sanat piyasasının yozlaştırdığı bir ortamda çağdaş bir çeşitliliğin nasıl oluşturulabileceğine dair sorgulamalar getirmesi önemli bulunmuştur (Yılmaz, 2015, s. 140-141).

Çağdaş Türk sanatında, 1970’li yıllar ile birlikte görülen sanatsal oluşumların aksine 1980’li yıllarda daha çok kişisel üslup ve söylem ön plana çıkmıştır. 1980’li yıllar önceki dönemlere benzeyemeyecek kadar karmaşık bir dönemi ifade etmektedir. Türkiye’nin Tanzimat ile başlayan Batı’yı yakalama, modernleşme süreci gerilimi beraberinde getirmiştir. Batı’nın ürettiği zihinsel, toplumsal, kültürel süreçleri eş zamanlı olarak değil gecikmeli olarak yaşayan Türkiye, 80’ler ile birlikte iletişim ağının etkisiyle Batı’yı hızlı bir şekilde yakalamaya başlamıştır. Bu dönemde modernizm, postmodernizm tartışmaları da sıklıkla yaşanmıştır.

1991 yılında Maçka Sanat Galerisi’nde “Modernizm ve 1980’lerde Sanat” başlıklı açık oturumda bu konu katılımcılar ile tartışmaya açılmıştır. Katılımcılardan Beral Madra, modernizmin belkemiği olan düşüncelerin (dada, sürrealizm, konstrüktivizm, fütürizm gibi) Türkiye’de yaşanmamış olduğunu vurgularken, modernizmin ne ölçüde yaşandığını da sorgulamaya açmıştır. Soyut- figür tartışmaları yerine bu tartışmaların yapılması gerektiğinin altını çizen Madra’ya göre yüzyıllık bir geçmişi olan resim sanatının gelişim ve değişim süreçleri iyi okunmalıdır. Batılılaşma hareketlerinin, bir hesaplaşmaya girmeden tepeden inme olduğu, geçmiş ve gelecek arasında bir kopuş yaşandığı ifade edilmiştir. Oturumda ağırlıklı olarak üzerinde durulan konu, modernizmin yeterince yaşanmadığı, üstelik modern dönemde ortaya çıkan bütün akımların eş zamanlı olarak yaşanmasının zorunlu olmadığı yönündedir. Türkiye’de geleneğin nasıl dönüştürüleceği, günümüzle nasıl bir bağ kuracağı ve geleceğin nasıl inşa edileceği tartışılan konular arasındadır Türkiye’de özellikle 1970 öncesinde sanat tarihi incelemelerinin, yazımının, eleştirilerin ve yargıların Avrupa- merkezi bakış açısında değerlendirildiği söylenebilir. Öte yandan gelenek- yenilik, üst kültür- alt kültür, alçak sanat- yüksek sanat, gerçekçilik- soyutlama, arabeskleşme, avangart, kitsch gibi kavramlar bu dönemde tartışılan konuların başında gelmektedir.¹³

Türkiye kültür ortamında pek çok temel meselenin 1990’lara gelmeden önce 1980’lerde netlik kazanmaya başladığı görülmektedir (Kortun, 2018, s. 14). Çünkü bir başka deyişle 80’li yıllar, 90’lı yılların sanat ortamını hazırlayan bir süreci işaret etmektedir. Çeşitli okumaların yapılacağı bir dönem olan 1980’lerde, Türkiye’de bir kültürel bölünme gerçekleşirken, bir yandan özgürlükçü bir ortam yaratılmaya çalışılmış öte yandan baskı ve sansür devam etmiştir. Birey olma, özel hayat, aidiyet,

¹³(http-3)http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat (Erişim Tarihi: 27.12.2018).

kuşak çatışması, sınıf ayrımları, arabeskleşme gibi kavramlar söz konusu tartışmalara yol açarken özel gazete ve dergilerin sayısının artması, özel radyo ve televizyonların hayatlarımıza girmeye başlaması ile de fikir özgürlüğü var edilmeye çalışılmıştır. Fakat diğer yandan, sözünü ettiğimiz baskı ve sansür çeşitlenerek toplumun hemen hemen her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendisini göstermiş önemli değişimlere neden olmuştur.

Pelvanoğlu, 80'lerde alt kültür ile üst kültür örtüşürken, siyasal, toplumsal ve kültürel biçimlenmenin uluslararası iletişim ağı ile gerçekleşmeye başladığını ifade etmektedir. Bu bağlamda entelektüalizme karşı arabesk kültür topluma yerleşmiş, popüler kültür hızlıca yayılmış, tüketim çılgınlığı yaşanmıştır. Öte yandan 12 Eylül ile birlikte şoven milliyetçiliği ve radikal dinci görüşler yükselişe geçerken sola dair kavramlar eski gücünü yitirmiştir (Pelvanoğlu, 2009, s. 35).

80'ler dönemini Gürbilek'in ifade ettiği gibi "bastırılmışın geri dönüşü" olarak değerlendirebiliriz. Anadolu'dan göçlerle birlikte, Batı'ya dönük modern kimliğin yanında temsiliyet alanı bulamayan ya da bastırılan toplumsal ve kültürel kimliklerin varlığı söz konusudur. Gelenek ve modern arasında sıkışan birey, dönemin politik, sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarına bağlı olarak kendini gerçekleştirme mücadelesine girmiştir. Bununla birlikte doğrudan siyaset ile ilgili görünmeyen ancak anlam katmanlarında hissedilebilen sanat yapıtları söz konusudur. Geçmiş yıllarda sıklıkla irdelenen yerellik, ulusallık, geleneksel değerler konuları resimsel bir motif olmaktan çıkmış kavramsal bir çizgide yorumlanmaya başlamıştır (Gürbilek, 2001, s. 11; Yılmaz, 2015, s. 52).

Devletin kültür politikaları da demokratikleşmenin pek gözetilmediği bir alanda çelişkili ve sancılı bir ortamda inşa edilmeye çalışılmıştır. Türkiye'de kültür politikalarında var olan toplumsal değerler yerine var olması gereken toplumsal değerler birbiri ile çelişmiştir. Sanat ve kültür alanlarında milli değerlerin ön plana çıkartılmasına dayatılan siyasetin içi doldurulamamıştır. Cumhuriyet döneminin görsel sanatlar alandaki başlıca kurumu olan Akademi'nin, devlet adına yönlendirdiği ilerlemeci sanatsal hiyerarşi anlayışı sorgulanmış, Akademi dışında kalan oluşumlar, ulusal, yerel ve bireysel söylemlerin peşine düşerek çoğulcu bir sanat ortamını doğurmuştur. 80 Darbesi ile birlikte, devlet tarafından sanatsal ve kültürel vizyon ortaya konulamaması; iç denetimin, yasakların ve sansürün etkili olması sonucunda özel sektörün gücünü arttırdığı söylenebilir. Bir yatırım aracı olarak sanatın piyasalaşması

böylece kolaylaşmıştır. Oldukça ağır ve yıkıcı geçen bu dönemde, çağdaş sanat ortamı devlet güdümünden uzak, anti-demokratik denetimden bağımsız bir şekilde ilerlemek istemiştir (Yılmaz, 2015, s.51).

Vasıf Kortun, 1980 askerî darbesiyle yaşanan bu dönem için ‘tırpanlanan’ sanat ortamı ifadelerini kullanırken, Öncü Sanat Sergileriyle ancak 1983’te kendine gelmeye başladığını ifade etmektedir (Kortun ve Kosova, 2014, s.19). Türkiye’de 1970’lerden 1980’lere uzanan süreç içinde çok sert ve faşizan bir sanat ortamından sonra sanatın tam anlamıyla liman işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. 1980’lerin sanat ortamı, siyaset ve sosyoloji ile arasındaki dar ve sınırlayıcı ilişkisinin kabuğunu çatlatarak, siyasi koşullara ve geleneksel sanata karşı konumda birleşen sanatçı örgütlenmelerini doğurmuştur (Kahraman, 2013, s. 107). 80 Kuşağı sanatçıları, bireysel iradenin öne çıktığı, ‘lidersiz’ örgütlenme biçiminde belirlemiştir (Karavit, 2002, s. 22). Örneğin, siyasi bir tavır içinde konumlandırılan eski adı Elhamra şimdiki adı ile Karşı Sanat Çalışmaları, katı kuralcı, sistemci sanata ve olgulara ters düşen bir yapılanmayı işaret etmektedir.¹⁴ Bu yıllarda öte yandan yeni oluşumların filizlenmeye başladığı ancak kısa ömürlü olduğu görülmektedir. Akademi’den üniversiteye geçiş sürecini yaşayan öğrencilerin, 1980- 1990 döneminde deneysel sanat hareketleri olarak; “Foseptik” (1985- 86), “Doğa Korumacıları” (1987), “Mim Tiyatrosu (Mimyatür)”, (1984- 86), “Barbart” (1989- 90), “Yeşil Sanatçılar” (1989), “Grup 9” (1984- 89), “Akadeğilmi” (1983- (belirsiz), “The Palto Grubu” (1985- 87) sayılabilir. Karavit, 68 kuşağından sonra gelen 80 kuşağını, bir ara kuşak olarak görürken bahsinin de pek geçmediğini düşünmektedir. Yaşadığı dönem içinde değişen politik koşullara, ahlaki değerlere tanık olan 80 Kuşağı, alternatif hareketler içinde kendi kimliğini arayan, yeni bir şeyler söyleme isteği içinde ancak kendisini yeterince ifade edecek zemini bulamayan bir kuşaktır (Karavit, 2002, s. 16, 22-24; Kahraman, 2013, s. 107).

Çağdaş Türk sanatına yeni soluk getiren öncü diyebileceğimiz 80 sonrası dönemde göç olgusu ile beraber kültürel çatışmalar, sosyolojik ve psikolojik yanı ağır basan temalar öne çıkmıştır (Kortun ve Kosova, 2014, s. 16). O yıllarla birlikte sanat

¹⁴Günümüzde de etkinliğini sürdüren inisiyatif, ilk olarak Beyoğlu Elhamra Pasajı’nda aktivist bir duruş sergilemiş ve sonrasında Karşı Sanat Çalışmaları olarak tanınmıştır. Karşı Sanat Çalışmaları, her türlü güç ve baskı unsuruna karşı bir eleştirel bir tutum sergileyen bağımsız bir yapıdır. Günümüzde sanatçı inisiyatifi olarak değerlendirilen oluşumun, Akademi’den ayırık duruşları, toplumsal sorunlara dair yeni çözümler getirmeleri, özgür ve yaratıcı sanatı benimsemeleri, galerilerin kısıtlayıcı çerçevesinin dışına çıkarak salt bir sergileme mekânını reddetmeleri önemlidir. Konu hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz: <http://www.karsi.com/karsisanat.php> (Erişim Tarihi: 29. 01. 2019).

çevresinde daha önce yeterince olgunlaşmamış ancak tohumları atılan bir sanat oluşumu da belirlemeye başlamıştır. Bu süreç içinde figüratif ve soyut resim arasındaki tartışmanın alanı tuval resmi ile enstalasyon arasındaki tartışmaya doğru açılmıştır. Siyasetin ve sosyolojinin sanat alanı ile kesişmeye başlaması tartışmanın ağırlığını tuval dışı malzeme ve araçlarla meydana getirilen güncel yapıt ve metinlere kaydırmıştır.¹⁵ Foucault'un, Deleuze, Guattari'nin ve Baudrillard'in çevirileri, 90'lı yılların sanatını oldukça etkilemiştir (Akay, 2015, s. 79; Çalikoğlu, 2005, s. 22; Yılmaz, 2015, s. 195).¹⁶ Pelvanoğlu'nun (2009, s. 28) da vurguladığı gibi, sanat asıl olarak kendini 1990'larda gösteren disiplinlerarasılık/ disiplinlerarasılık yolunda ilerlemeye başlamıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV) 1987'de ilkini düzenlediği İstanbul Bienali ile bağımsız sektörün bir araya gelebildiği bir çevre oluşmaya başlamıştır.¹⁷ (Kortun, 2018, s. 14).

Çağdaş Türk sanat ortamı bienallerin de etkisi ile küratörlü ve temalı/kavramlı sergilerle tanışmıştır. Bu yıllar içerisinde sanatın siyaset ve sosyoloji gibi farklı disiplinler ile etkileşimi de tartışmaya açılmıştır. (Boyacı, 2009, s.41; Gençel, 2014, s.30). Ali Akay, İstanbul başta olmak üzere pek çok kentin 1990'lı yıllarda kültür ve sanat ortamına aktif olmaya başladığını üstelik bunun küreselleşen dünya ölçeğinde ortaya koyduğu söyleminin söz konusu olabileceğini düşünmüştür. (Akay, 2015, s. 79). Türkiye'de sanatın önemli dönüşüm yaşadığının bilincinde hareket eden Vasıf Kortun, 1991 yılında ilk küratörlü sergi olarak Taksim Sanat Galerisi'nde Anı/Bellek sergisinin küratörlüğünü üstlenmiştir. Daha önceki bienallerden farklı bir yaklaşım sergileyen Kortun, dönemin kültürel sorunsalları üzerine düşünmüştür. Yine Vasıf Kortun küratörlüğünde 1992'de gerçekleştirilen "Megalapol/ Kültürel Farklılığın Üretimi" 3. İstanbul Bienali, Beral Madra'nın aynı yıl küratörlüğünü üstlendiği "10 Sanatçı 10 İş: C" sergisi ve Ali Akay'ın küratörlüğünde 'Devlet, Sefalet, Şiddet' sergileri (1995) ile küratörlü sergiler süreklilik kazanmıştır. Yine Beral Madra'nın küratörlüğünü üstlendiği

¹⁵Türk sanatında kavramsal sanata dair bir kırılma noktası yaşatan ve ardılarını güçlendiren Sarkis'in, 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Çaylak Sokak" enstalasyonudur (Kortun ve Kosova, 2014, s. 16).

¹⁶Türk sanat ortamında 1990'lı yıllarla birlikte sanatçılar güncel kuramlara, toplumsal cinsiyet, etnik kimlik, tarihsel bellek gibi alanlara eğilim göstermiştir. Bu sanatçılar arasında öne çıkan isimlerinden biri ise hiç kuşkusuz farklı coğrafyalardan farklı mekânlardan beslense dahi, yapıtlarında bağ dokusu oluşturan, dönemin çarpıcı işlerini üreten Gülsün Karamustafa'dır (Kahraman, 2013, s. 161;Kortun ve Kosova, 2014, s. 16).

¹⁷Türkiye'de 1970'lerin sonunda bienal düşüncesi oluşmuş ancak somut adımlar 1986'da, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından atılmıştır. Bu doğrultuda Ankara'da Asya-Avrupa Sanat Bienali (1988- 1992) sergileri düzenlenmiştir. Herhangi bir kavram etrafında oluşturulmayan Bienaller, yarışmalı sergiler olarak sayılmış ve devlet tarafından düzenlenmiş bir bienal modeli sunmuştur (Bek, 2000, 91; Sülün, 2018, s. 64).

Venedik Bienali de yeni bir canlılığın ortaya çıktığını gösteren gelişmelerdir. Kavramlı ve küratörlü bienaller, Türkiye sanat ortamını 2000’li yılların ikinci yarısına dek şekillendiren en önemli unsurlardan olmuştur (Erden, 2011, s. 143; Kahraman, 2013, s. 130).



İKİNCİ BÖLÜM

2. HAFRİYAT SANAT GRUBU VE HAKAN GÜRSOYTRAK

2.1. 1990'lı Yılların Türkiye Sanat Ortamına Genel Bir Bakış

1990'lı yılların Türk sanat ortamını temellendirebilmek için sergileme olanaklarına ve galericiliğin ortaya çıkışına göz atmak gerekmektedir. Hafriyat'ın doğuşunu oluşturan nedenleri anlayabilmek adına sanat piyasasının ele alınacağı bu bölümde tarihsel arka plan 1950'lilere çevrilmektedir. 1950'li yıllarda Türkiye'de çok partili sisteme geçiş ile sanatta yeni bir dönem başlamış ve devlet destekli sanat yerini giderek özel galerilere bırakmıştır. 1945'te İsmail Hakkı Oygur'ın Beyoğlu'ndaki atölyesini galeri mekânına dönüştürmesi bir adım olarak görülebilir ancak Adalet Cimcoz'un Maya Sanat Galerisi, Türkiye'de özel galericiliği başlatmıştır. 1955'e kadar etkinliğini sürdüren galeri, dönemin genç kuşak sanatçılarına yer vermesi ile ayrıcalıklı bir konumda yer almıştır. Bülent Ecevit öncülüğünde Ankara'da kurulan Helikon Sanat Galerisi, devlet desteği almaksızın kendi çabaları ile günümüzde de etkinlik göstermektedir. 1960'larda Taksim Galerisi (1967) ve Kaptana Galerisi (1967-1977) bir atılım olarak değerlendirilebilir. Kısa ömürlü olmasına karşın İstanbul'da özel galericilik adına ikinci bir çıkış olarak Beyoğlu'nda açılan Galeri 1 (1968-1972) de unutulmamalıdır. 1964 yılında Yapı Kredi Bankası bünyesinde etkinlik gösteren Kazım Taşkent Sanat Galerisi de Türkiye'de kesintisiz sergi düzenleyen tek özel galeri olması bakımından önem taşımaktadır (Öcal, 2009, s. 25; Pelvanoğlu, 2009, s. 15- 16). Dönemin siyasi ve ekonomik koşullarına bağlı olarak özel galeriler kısa ömürlü olmuştur. O yıllarda sanat çevrelerinde bir sanat piyasasının oluşması gerektiği yönünde yazılar kaleme alınmasına karşın henüz sanat piyasası oluşmamıştır.

1960'lı yılların ikinci yarısında sanat galericiliği bir gelişim göstermekle beraber ağırlıklı olarak etkinlikleri uzun sürmemiştir. Sanatçıların kendilerini ve sanatsal yaklaşımlarını temsil edebileceği, sanat ortamına katkılar sunabilecek sergi mekânlarının sınırlı olması söz konusudur. Akademi'nin yetkin olduğu bu yıllarda kurum içinde bulunan sanatçılara öncelik tanınması, sınırlı piyasa koşullarında kimi sanatçıların Akademi karşıtı olarak dernek ya da gruplar şeklinde bir araya gelmesine neden olmuştur¹⁸ (Sırma, 2010, s. 40).

¹⁸Dar bir sanat piyasası içinde var olmaya çalışan; Güzel Sanatlar Birliği, Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti, Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk Plastik Sanatçıları Derneği, Türk Seramik Sanatçıları Derneği oluşumların yanı sıra Mavi Grup, Soyutçu 7'ler gibi belirli bir sanat anlayışı içinde olan gruplar da söz konusudur. Sözü edilen birlik, dernek ve grupların dönemin zorlu koşulları altında

Akademi’de eğitim görmüş ancak kuruma karşı bir tavır alan sanatçılardan biri olan Nuri İyem, İstanbul’da sergileme mekânının azlığına dikkat çeken bir yazı kaleme almıştır. İyem, Türkiye’de, galerilerin ve müzelerin önemini henüz yeterince kavrayamamış olmaktan yakınmakla birlikte; çalışma prensiplerinin, gerçek amaçlarına ulaşıcı eylemleri olup olmadığının, ihtiyaçları karşılayıp karşılamadığının da sorulup araştırılmadığını ifade etmiştir (İyem, 1974, s. 26).

1970’li yıllarda faaliyet gösteren Taksim Sanat Galerisi’nin, sayıca artan sanatçıların sergi açma isteklerine yetersiz kalması, İstanbul’da sanat galerilerin eksikliğini gözler önüne sermektedir. Türkiye’de resim satışları 1970’lerde ağırlıklı olarak banka, devlet kuruluşları, müzeler ve elçilikler üzerinden yürütülmüştür¹⁹. Ancak 70’lerin sonu 80’lerin başında açılan özel sanat galeri ile birlikte sanat piyasası oluşmaya başlamıştır. Nejat Eczacıbaşı öncülüğünde 1973’te kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) da sanatta girişimcilik ve sponsorluk açısından oldukça önemlidir. Vakfın düzenlediği İstanbul Festivalleri, şehrin kültür-sanat yaşamını zenginleştirirken, sanat alanında hareketlenme yaşanmıştır. 1973’te Aydın Cumalı tarafından açılan Cumalı Sanat Galerisi, 1976’da “Satış için değil, sanat için” fikri ile yola çıkan Maçka Sanat Galerisi, genç kuşak sanatçılar için özgün ve öncü konumda yer almıştır. Türk galericilik sistemi içinde öncü sanatçılara yer vermek ve koleksiyon bilincini geliştirmek amacı ile kurulan Galeri Baraz (1975), yine önemli roller üstlenmiştir. Baraz, ‘klasik’ eserler ile ‘çağdaş’ resme yönelerek, tanınmış sanatçılar ile genç kuşak sanatçıları buluşturarak, tanıtım ve değerlendirme içerikli sergi broşürleri hazırlatarak, burjuvazi ile ilişki kurarak ve sanata yatırım yaparak galericilik olgusuna yeni açılımlar getirmiştir²⁰ (Bek, 2007, s. 107; Sülün, 2018, s. 51).

Türkiye, 1980’lerde siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel dönüşümleri yoğun bir biçimde yaşamıştır. Neo-liberal politikalar doğrultusunda, sosyal dengeler değişmiş ve sanat piyasası özel şirketlerin eline geçmiştir (Sülün, 2018, s. 62). Türk sanat tarihinde 1980’li yıllarla birlikte galerici- sanatçı- koleksiyoncu üçgeni oluşmuş, sanatçıların

sanat piyasası karşısında mücadele ettiklerinin göstergeleri olarak önem arz etmektedir (Sırma, 2010, s. 41).

¹⁹Türkiye’de siyasi çatışmaların, işçi yürüyüşlerinin, boykotların hızla yükselişe geçtiği 1970’li yıllarda, ekonomi de giderek kötüleşmiştir. 12 Mart 1971’de Askeri Muhtıra’nın ardından kurulan yeni hükümet ile birlikte çatışmalar sonlanmadığı gibi şiddet ve terör olayları hızla devam etmiştir. Bunun yanı sıra 1973’te yaşanan Petrol Krizi, Türkiye’nin dış borçlanmasını artırmış, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ise Türkiye’yi pek çok alandan etkilemiştir. Siyasi karışıklıklar içinde enflasyonun yüklemesi ile yaşanan ekonomik krizler dar olan sanat piyasasını olumsuz etkilemiştir (Sırma, 2010, s. 42).

²⁰İstanbul’da 1970’li yıllarda açılan galeriler hakkında daha fazla bilgi almak için bkz. (Öcal, 2009, s.26).

yapıtları galeriler aracılığı ile koleksiyonerler tarafından alınmaya başlamıştır. Özel galeriler, güçlü koleksiyonerler ve müzayede şirketleri çağdaş sanat piyasasının hareketlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ancak görsel sanatlar birikimi ve deneyimi sınırlı Türkiye’de birtakım sorunları da beraberinde getirmiştir. Galerilerin belirli bir sanat eğilimine odaklanmadığı, ticarethane olarak görüldüğü, basın ve eleştirmen ilişkilerinin yetersiz kaldığı gibi durumlar saptanmıştır. 1980’lerle birlikte liberalleşen Türkiye’de, ticari kaygılar taşıyan özel galerilerin ve sanatçıların niteliğini de sorgulanır hale gelmiştir. Dönem içinde sanat çevrelerince özel galerilerin nasıl olması yönünde tartışmalar yaşanmış, sanatın metalaşmasına karşı bir tutum sergilenmiştir.

Sanatsal yaratının metalaştırılmasını dönem içinde büyük şanssızlık olarak değerlendiren Hasan Bülent Kahraman, sanatçıların resimler, problemler üzerine hiç eğilmediğini, gündeme taşıyacak yeni bir çözüm üretmediğini, yeni arayışlar içinde olmamalarını eleştirmiştir (Kahraman, 1985, s. 71). Sanat ortamındaki hareketlilik istikrarsız piyasa içinde sanat politikasının kimin tarafından oluşturulacağı da yaşanan sorunlar arasındadır. 1980’lerin ikinci yarısında karşımıza çıkan müzayede şirketleri ile birlikte özel galeriler 90’lı yıllarda bocalama yaşamışlardır. Pelvanoğlu, bu durumu kentlerde sermaye birikimine sahip sanayi burjuvazisinin, toplumsal değişim içinde birikimini temelsiz bir bilinçle antikaya ve resme aktarmasına bağlamaktadır. Öte yandan galerilerin kendine özgü bir stil yaratamamaları, niteliğin geri plana itilmesi diğer sebepler arasında gösterilebilir (Pelvanoğlu, 2009, s. 26). Bu dönemde galerilerin ve sanatın metalaşması tartışılırken sanat piyasasında yaşanan durgunlaşma eğilimi yavaş yavaş yükselişe geçmiştir. Sermaye sahiplerinin sanat eserini bir zevk unsuru olarak değil yatırım aracı olarak görmeye başladığı yıllardır. Aynı zamanda koleksiyonerler de saygınlıklarını artırmanın yollarını aramışlardır (Sülün, 2018, s. 62).

Sanatın piyasalaşmasına karşı bir görüş içermemekle birlikte yapılış biçimini irdeleyen kimi eleştirmenler, bilinçli yapılmak kaydıyla sanatın bir yatırım aracı olarak görülmesinde bir sakınca görmemiştir. 1980’lerde galerilerin neo-liberal ekonomi siyaseti ile yakından ilişkili olarak risk alacağı çağdaş yapıtlar yerine klasikleşmiş resimleri pazarladığı görülmektedir. Nitelik-nicelik tartışmalarının yanı sıra tarihsel değer ve sanatsal değer karmaşası yaşanmıştır. Sanat eserlerinin doğru bir şekilde fiyatlandırılması konusu da sanat çevresinin sorunları arasında yer almıştır. Bunun

sonucunda galerinin sanat alıcısına, sanatçının da galericiye göre bir faaliyet planı çıkarması niteliği tartışılır kılmıştır (Yılmaz, 2015, s. 154).

Türkiye, 1980 sonrasında, teknolojik yeniliklere bağlı olarak gelişen ulaşım ağı içinde dünya ile kurduğu ilişkiyi güçlendirmiştir. Böylelikle, Batı ile eş zamanlılık yakalanarak düzenlenen bienaller aracılığıyla da sanatsal vizyon genişletilmiştir. Özellikle Uluslararası İstanbul Bienalleri²¹, büyük çaplı etkinlik olarak, sponsorluk kavramını gündeme getirmiştir. Bienaller ile birlikte sergileme yöntem ve biçimlerine, sanatın sermaye ile olan ilişkisine ve sanatçıların bakış açılarını geliştirici gücüne odaklanılmıştır (Gençel, 2014, s. 17; Sülün, 2018, s. 64-65). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin de sanat piyasasının sanat ortamındaki ağırlığı karşısında satış amaçlı olmayan sanat yapıtlarına yer vermesi oldukça dikkat çekicidir (Bek, 2000, s. 73).

Türkiye, 1990'lı yıllara girerken siyasi krizler ile çetin bir dönemden geçmiştir.²² Ülke içinde yaşanan ideolojik, sosyolojik, ekonomik sıkıntılar bir yana uluslararası problemler de sanat piyasasını sekteye uğratmıştır.²³ Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en karmaşık dönemlerden biri olan 1990'lar, erken seçimler, koalisyonlar, laiklik tartışmaları, ekonomik sorunlar, Kürt meseleleri, PKK saldırılarının neden olduğu terör olayları, siyasi cinayetler ile oldukça gerilimli geçmiştir.

1990'lı yıllarda özel şirketlerin küresel sermaye ile ilişkilerini güçlendirmek için kültür ve sanatsal faaliyetlere önem verdiği görülmektedir. Aynı zamanda markalaşma, itibar kazanma ve prestij sahibi olma yolunda sanat piyasasını çok yönlü olarak şekillendirmeleri söz konusudur (Sülün, 2018, s. 77). Yaşanan siyasi gerilimler ve mali

²¹Uluslararası İstanbul Bienalleri ile ilgili daha ayrıntılı bilgi almak için bkz: Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

²²Türkiye'de, (60'lar, 70'ler ve 80'ler) siyasal düzenin sağlanamadığı ve etkisinin yitirildiği durumlarda, ordu yönetime el koyarak ya da yönlendirerek iç siyaseti denetimi altına almıştır. 1980 Askeri Darbesi sonrasında, -sivil düzene dönüşün tek yolu olarak benimsemedikleri- 1982 Anayasası halk oylaması ile kabul edilmiş ancak birey, toplum ve devlet ilişkilerini düzenleyen maddelerin baskıcı özellik göstermesi anayasanın evrensel değerlerden uzak olduğunu göstermektedir. 1983 genel seçimlerini Özal Hükümeti'nin (ANAP) kazanması, Türkiye'de neo- liberal söylemin etkin olduğu yeni bir dönemi başlatmıştır. ANAP'ın eski gücünü giderek yitirmesi ve Özal'ın başarısız politikaları söz konusudur. Özal, güç kaybetmiş görünmesine karşın, 9 Kasım 1989'da cumhurbaşkanlığı süresi dolan K. Evren'in yerine geçerek ülke siyasetinde önemli değişikliklere yol açmıştır. Siyasi ilerlemeden yoksun Yıldırım Akbulut başbakanlığındaki Türkiye, güneydoğuda giderek büyüyen Kürt sorunları, suikastlar, ekonomik ve daha pek çok sorunla karşı karşıya kalmıştır (Ahmad, 2006, s. 193).

²³1990'lar Türkiye ve Dünya siyasi tarihi açısından kritik yılları ifade etmektedir. 9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve Sovyetler Birliği'nin önderlik ettiği Doğu Bloku'nun yıkılması, diğer yandan Ortadoğu'nun İsrail- Filistin, İran- Irak anlaşmazlıkları ile gergin bir bölge oluşu, Saddam Hüseyin yönetimindeki Irak'ın 2 Ağustos 1990'da Kuveyt'i işgali sonrasında yaşanan Körfez Krizi, G. Bush başkanlığındaki ABD'nin Irak'a askeri ve ekonomik güç uygulaması gibi olaylar tüm dünyayı siyasi, toplumsal ve ekonomik yönden etkilemiştir (Sülün, 2018, s. 78; Yılmaz, 2015, s. 166).

krizler doğrultusunda medya aracılığıyla devlete ve iş adamlarına sanat piyasasını destek çağrıları yapılmıştır. Birbiri ardına kapanan özel galeriler de sanat piyasasını olumsuz yönde etkilemiştir. 1994 Ekonomik Krizi'nde koleksiyonerler, sanat yapıtlarını satarak az zararla sıyrılırken bu alanda ivme kaybedilmesinin önüne geçilmiştir. Sanat piyasasında görünür olan koleksiyonerler, sanat yapıtı fiyatlarının değişimine de neden olmuştur. Özellikle 80'li yıllarda yükselişe geçen galeriler sanat ortamına etki ederken, 90'lı yıllarla birlikte artık müzayedelerin eklendiği görülmektedir. Böylelikle istikrarsız bir rekabet ortamının varlığından söz edilebilir (Sülün, 2018, s. 82). 1990'lı yıllarda ülkede yaşanan siyasi istikrarsızlıklar ve koalisyonlar döneminin yanı sıra iletişim ağının gelişmesi ve liberal ekonominin etkisi ile gittikçe büyüyen özel sektör sanat piyasasına hâkim olmuştur. Bazı şirketlerce iş alanına giren kültür- sanat etkinlikleri, koleksiyonerliğin artması, aynı zamanda gerçekleştirilen yarışmalar ve sergiler ile sanat piyasası yeniden hareket kazanmıştır. Tüm bunların yanında, 1989 yılında kurulan Uluslararası Plastik Sanatları Derneği (UPSD)'nin ilkinin gerçekleştirdiği İstanbul Sanat Fuarı'nın sanat üretimine ve pazarına dikkat çekmek üzere özel galerilerin uluslararası katılımlara açık sergiler düzenlemesi gibi yenilikler sanat piyasasını geliştirmeye yöneliktir (Bek, 2000, s. 78; Sülün, 2018, s. 68).²⁴

Çağdaş Türk sanat ortamında 1990'lı yıllardan 2000'li yılların ortalarına kadar, analitik ve yapısal olarak adlandırabileceği iki ana başlık belirleyen Ali Akay; Levent Çalıköğlü'nun hazırladığı “Çağdaş Sanat Konuşmaları” dizisinde, Analitik bölüm için, sergileri, sanatın değişen malzemeler ile kavramsallaşmasını ele alırken, yapısal bölüme sanat piyasasını dâhil etmektedir. Sanat piyasasında pek bir değişiklik olmadığını gözlemleyen Akay, çağdaş sanat alanında ivmeler kazanıldığını ifade etmektedir. 90'lı yıllarda sanat piyasası hareketlenme yaşasa bile, sanatçıların işleri her zaman karşılığını alamamıştır. Türkiye'nin en büyük eksikliği olarak kamusal alana dikkat çeken Akay, çağdaş sanat yapıtlarının, AKM ve Taksim Sanat Galerisi dışında birkaç galeri ile sınırlı kaldığını düşünmektedir. Bu döngüyü kıracak ve piyasayı etkileyecek asıl değişim ise 95'te gerçekleşen bienal sonrasında hissedilmiştir. Artık Türkiye'deki sanatçılar uluslararası arenada kendilerini görünür kılmaya başlamıştır (Çalıköğlü, 2005, s. 24).

²⁴Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği, “Joseph Beuys Etkinlikleri (1992), “Sanat Tahribatı ve Sansür” (1994), “Bosna-Hersek/İlk Adım/Hoşgörüsüzlük” (1995), “Sınırlar ve Ötesi” (1995), “Yurt-Yersiz Yurtlaşma” (1996) etkinlikler düzenleyerek, plastik sanat alanında yeni ivmeler kazandırmıştır (Kozlu, 2011, s. 150).

1990'lı yılların ikinci yarısı ile birlikte dışarı açılan sanat ortamı, Uluslararası İstanbul Bienalleri, Venedik Bienali, Genç Etkinlik Sergileri (1995-98) ile yeni bir platforma kavuşmaya başlamıştır. Vasıf Kortun'un 1997'de Tünel'de kurduğu İstanbul Güncel Sanat Projesi (ICAP); arşiv, kütüphane, tartışma imkânları ile kültür sanat ortamında önemli bir oluşum olarak yer almıştır. Güncel sanata ilişkin seminerler düzenleyen merkezde genç sanatçılar, uluslararası sanat ortamı ile iletişim kurabilmişlerdir. Genç Etkinlik Sergileri de yarışma ve özel galeriler dışında sergileme alanı bulamayan genç sanatçılara kendilerini ifade etme olanağı tanımıştır. Bu sergilere katılan, benzer görüş ve sanatsal eğilim içinde yer alan sanatçılar,²⁵ 1996 yılında Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) çatısı altında, 1990'larda ses getiren bir oluşum olarak dikkat çekmektedir Sanat piyasasında genç sanatçıların görünür kılındığı bir ortam söz konusudur. Bu yıllarda sanatçılar, galeri mekânları ile sınırlı kalmak istememiş, bir araya gelerek birlikte proje üretmiş ve kolektif sergilerle disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirmişlerdir (Kozlu, 2011, s. 150).

Çağdaş Türk sanat ortamında, 1990'lı yıllarda art arda düzenlenen sergiler, genç sanatçıların gizil güçlerini ve bu güçlerin kendini göstereceği yeni mecra arayışının göstergelerindedir. Dönemin politik, sosyal, toplumsal sorunsallarına sorgulamacı ve eleştirel yaklaşan 1990 kuşağı sanatçıları, kısıtlayıcı ve dar bir sanat piyasasında var olmanın yollarını arayarak kendisini özgürleştirmek istemiştir (Kahraman, 2013, s. 187; Pelvanoğlu, 2009, s. 44). Genel olarak ele alınacak olursa; sanat piyasasını var eden, geliştiren, yönlendiren pek çok etmen bulunmaktadır. Sanatçı ve sanatçı hakları; sanat galeri, fuar ve bienalleri; müzeler, vakıflar ve kurumlar; koleksiyonerler, küratörler; dernek ve birliklerin yanı sıra sponsorluklar, organizasyon şirketleri ve müzayedelere ek olarak iletişim ağı ve sanat eğitimi sayılabilir.

²⁵Sanatta öncü oluşumlarla, deneysel çalışmaları önemseyen, farklı disiplinlerin işbirliğine dönük bir platform oluşturmayı hedefleyen DAGS, tiyatrocu Alican Yaraş'ın başkanlığında; Nadi Güler, Didem Dayı, Genco Gülan'ın başı çektiği sonrasında aralarına, Halil Altındere, Vahit Tuna, İnel İnal gibi isimlerin katılımı ile kolektif ruh taşıyan dernek 4 yıl kadar etkinlik göstermiştir. DAGS hakkında kapsamlı bilgi için bkz: <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/> (Erişim Tarihi: 27. 01. 2019).

2.2. Hafriyat Sanat Grubu'nun Ortaya Çıkışı

Türkiye'de 1990'lı yıllarda gelişmeye başlayan çağdaş sanat, hem beslendiği hem de reddettiği 80 sonrası serbest piyasa ekonomisinin tüketim kültürü içinde belirmiştir. Bu yıllardan itibaren Türk sanatı, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı duruş sergilemiştir. Bireysel çıkışların ağırlık kazandığı bu dönemde sanatçı, 'devlet- toplum-sanat' ilişkisi bağlamında 'aydın sanatçı' sıfatını terk etmeye başlamaktadır. Ana akım beğenilerin dışına çıkmak isteyen sanatçılar kavramsal çizgide yeni ifade biçimlerine yönelmiştir (Çalıköğlü, 2005, s. 7-9).

1990'lı yıllarda siyasi platformda çözümlenemeyen pek çok mesele -militarist devlet yapısı, iktidar-birey ilişkisi, ataerkillik, etnik köken, kimlik, cinsiyet politikaları, vb.- sanatçılar tarafından yeniden sorgulanmış ve yapıtlara eleştirel bir dil ile yansımıştır (Kozlu, 2011, s. 150; Odabaşı, 2012, s. 429). 1990'lı yılların başında, sanat piyasasında küratörlük kavramının belirginlik kazanmasıyla daha çok temalı ve sosyal içerikli sergilerin düzenlenmeye başladığı görülmektedir. 1990'lı yıllarda sanatçılar, çok çeşitli konular üzerinde çalışsalar da gündelik yaşam, siyasal ve sosyolojik temalar üzerine yoğunlaşarak sanat üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu süreç içinde özellikle güncel sanat eserleri üreten sanatçılar kişisel sergiden çok, temalı ve küratörlü sergilere katılmışlardır (Silahtarlıoğlü, 2009, s. 32, 39).

1990'ların sonunda yeni yeni gündeme gelen, 2000'li yıllarda da üzerinde çokça tartışılan, eleştirilen ve belirleyici bir konumda olan "Küratör" kavramı, yönetici, gözetici, koruyucu anlamlarına gelmektedir (TDK, 2009, s. 1285; Yücel, 2012, 41). 1990'lı yılların çağdaş sanat ortamını, küratörün ortaya çıkışı, kabulü ve gelişimine odaklanmadan ele almayı mümkün görmeyen Fırat Arapoğlü'na göre; Türkiye'de küratörlü sergilerle birlikte yeni bir sanatçı modeli sanat dünyasında belirmiştir. Aynı zamanda çağdaş sanat kurumlarının yapılanması, özel sektörün ve galerilerin sanata destek vermesi, bienallerin düzenlenmesi ve bu bağlamda çok sayıda sanatçının katılımı ile birçok sanat yapıtının bir arada görülebildiği büyük çaplı etkinliklerin düzenlenmesi bu dönemde ortaya çıkan durumlar arasında yer almaktadır (Arapoğlü, 2012, s. 51).

Türkiye'de sanat piyasasının ve kurumların yapılanmasında etkin rol oynayan küratörlerin; sanatçı, kurum ve izleyici arasında dengeli bir iletişim kurma sorumluluğunu taşıdığını düşünen Derya Yücel, küratöryal pratiklerin içten ve paylaşımcı olması gerektiğini de belirtmiştir. Küratörlük sistemi görece bağımsız olarak varlık kazansa da yerel sanat ortamında birtakım eleştirileri de beraberinde getirmiştir.

Bu eleştiriler ağırlıklı olarak bienallere davet edilen sanatçı isimlerinin değişmezliği üzerine olmuştur. Tematik küratöryal sergilerin çoğalmasında sanatçı görünürlüklerini etkilerken, denge aktörlüğünde güç ve iktidar aktörlüğüne uzanan küratörlüğün kurumsallaşmasına dair ciddi eleştiriler ve tartışmalar yaşanmıştır. (Yücel, 2012, s.41). Günümüzde uzmanlık ve uğraşı alanı olarak küratörlük yeniden yapılandırılmakta, dönüşmekte ve tanımı çok yönlü olarak tekrar tekrar üretilmektedir (Anol, 2012, s. 45). 1990'lı yılların ortalarında küratöryal pratiklerde çoğullaşma eğilimleri görülmektedir. Bu yıllarda sanat piyasasında, sponsorluk ilişkilerine temkinli yaklaşan, yerleşik galeri sistemi içerisinde yer almayan ve üzerlerinde çeşitli baskılar hisseden genç sanatçılar sanatçı grubu oluşumlarına zemin hazırlamışlardır. Sanat ortamının etkin yönetim biçimlerine karşı olarak farklı bir sergileme pratiğinin mümkün olabileceği tartışmaları yaşanmıştır. Bu tartışmalardan doğan sanatçı gruplarından birisi ise “Hafriyat Sanat Grubu'dur” (Öktünç, 2017, s. 14).

Hafriyat Sanat Grubu, 1996 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nden farklı yıllarda mezun olmuş üç ressam Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar ve Antonio Cosentino tarafından kurulmuştur. Grubun kuruluş sürecinde Antonio Cosentino yeni mezun olmuşken, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar, İstanbul'da İstasyon Sanat Akademisi'nde güzel sanatlara hazırlık kursunda eğitmen olarak dersler vermekteydiler. Gürsoytrak, İngiltere'deki yüksek lisans eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönüşünde Pancar'ın atölyesinde sıklıkla buluşarak grup fikrinin temelini attıklarını ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Türkiye sanat ortamında Akademi'nin ağırlığı altında kalmak istemeyen Hafriyat Sanat Grubu'nun; sanat piyasasının tutucu ve sınırlayıcı çerçevesinin dışına çıkma isteği ile varlığını koymaları önemli bir değerdir. Sanatçıların kendilerini sanatsal olarak geliştirebileceği eleştirel ortamın yetersizliği de göz önünde bulundurulmalıdır. Grup yaşanan bu sıkıntılar karşısında tek tek mücadele etmektense aralarındaki dostluktan da kuvvet alarak ‘yeni bir söz söyleme’ arzusuyla içlerindeki sanat coşkusuyla birlikte sergi açarak yaşamak istemişlerdir.

Hafriyat, 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi'nin etkisi altında sansürün yoğun olduğu, baskıcı, sıkıntılı ama bir yandan da hızla dönüşmekte olan, liberal politikalarla biçimlenen Türkiye ortamında “kendi içlerine kapanmamaya, sürekli aktif bir organizasyona dönüştürmeye” çalışmıştır (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 21). Hafriyat'ı

“özgün ve diri bir çıkış” olarak gören Haşim Nur Gürel, son derece bilinçle hareket eden, kararlı bir sanatçı grup hareketi olarak değerlendirmektedir. 1996 yılındaki ilk grup sergilerine bir isim düşünceleri sonucunda Mustafa Pancar’ın “Hafriyat” isimli eseri, sanat düşüncelerine uygun görülmüştür. Gürel, Mustafa Pancar’ın bir deniz kıyısına dolgu yapılmasını konu alan “Hafriyat” isminin aslında bu söz konusu resim için yanlış bir adlandırma olduğunu “Dolgu” veya “Döküm Yeri” isminin teknik olarak daha doğru olabileceğini düşünmektedir (Gürel, 1997, s. 4). Sözcük tanımı “yeni yaşam alanları açmak” ya da “kazmak” anlamına gelen “Hafriyat” kelimesi günümüz sosyal gerçekliğini yansıtmaktadır (Karavit, 1997, s. 1-3). “Hafriyat” Arapça bir kelime ve yine Arapça bir sıfat olan “*Hafî*”(gizli/ saklı) ile aynı kökten gelmektedir (TDK, 2009, s. 827). Hafriyat aynı zamanda yine Arapça bir kelime olan ve ‘çukur, oyuk ve delik’ anlamlarını taşıyan “*Hufre*” kelimesi ile de kökteştir.²⁶

Canlılara yaşama ortamı sağlayan toprak; nüfus ve nüfusa bağlı tüketimdeki artış, doğal afetler, plansız yapılaşma nedeniyle hızla yok olmaktadır. Çevre felaketleri, iklim değişikliği, erozyon gibi küresel sorunlar sonucunda katı atık problemleri doğmuştur. Bilindiği üzere Hafriyat; taş, toprak veya kayalık zeminleri kazma, taşıma, yumuşatma gibi işlevleri olan bir şekillendirme işidir. Hafriyat, bir yandan kenarda durma, kazılıp bir yığın halinde kenara konma ve eskimişlik gibi anlamları barındırırken, bir yandan da yeni olacak olanın (uygarlığın, kentin) yapımına işaret etmektedir (Yılmaz, 2015, s. 241). Bu açıdan değerlendirildiğinde özellikle Türk toplumunun son yıllardaki yapısal değişimi ve baş döndürücü çarpık kentleşmenin/kentleşmemenin etkileri düşünüldüğünde Hafriyat, tüm bu etkenleri de göz önünde bulundurarak sanat ortamında bir çatlak açıp kendisine yer edinmek istemiştir. Öyle görülüyor ki ‘Hafriyat’ kelimesinin kökenleri, derinliği ve anlamlarının gücü sezilerek, sanatsal bakış açılarını ortaya koyabilecekleri son derece etkin bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakan Gürsoytrak, ressamı ile başlayan grup hareketinin sadece tuval sanatı ile sınırlı kalınmasını tercih etmediklerini bir söyleşide ifade etmiştir²⁷ Hafriyat’ın, tuval ile başlayan bir mecra iken zaman içinde çeşitli yerlere kök salıp dallar vermesinin kendileri için çok mutluluk verici bir gelişme olduğunu belirtmiştir. Disiplinlerarası

²⁶([http-4](http://www.luggat.com/index.php#ceviri)) <https://www.luggat.com/index.php#ceviri> (Erişim Tarihi: 17. 06. 2018).

²⁷Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nde Mürüvvet Türkyılmaz’ın düzenlediği Açık Masa Konuşma Dizisi’nin 8 Mayıs 2007 tarihli Hafriyat’ı içeren söyleşiyi izlemek için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=hTPg2AQcJzk> (Erişim Tarihi: 27. 06. 2018).

sanat çok sesliliği içinde barındırmaktadır. Grup, bu zenginlik ile iç dinamiklerini canlı tutmuştur.

Hafriyat ilk sergisini, 1996 yılında Kare Sanat Galerisi'nde açtıktan sonra, aynı yıl içerisinde akademiden arkadaşları Murat Akagündüz'ün katılımı ile Passion Sanat Galerisi'nde "Hafriyat 2" sergisini düzenlemişlerdir. 1997 yılında AKM Sergi Salonu'nda "Hafriyat 3" sergisinde yeni isimler yer almıştır. Heykeltıraş Eyüp Öz ve Erim Bayrı'nın yanı sıra yerleştirmeleri ile aktivist kimliğini öne çıkaran Charlie'nin katılımı Hafriyat'ın, tuval- tuval dışı sanat tartışmalarını bırakarak büyümeye başladığının göstergeleridir. Hafriyat'ın 2. Sergisinden itibaren grafik tasarımlarını üstlenen Memed Erdener (Extramücadele), Hafriyat'ın dördüncü sergisi "Süper Hafriyat" ile birlikte işleriyle grup içinde aktif olarak yer almaya başlamıştır.

1999 yılında Elhamra Sanat Galerisi'nde gerçekleşen Süper Hafriyat sergisinde görülen yeni isimler arasında Tina Fischer ve Nalân Yırtmaç yer almaktadır. Hafriyat'ın çekirdek kadrosu değişmezken, Eyüp Öz sergide yer almamıştır. Ancak Nalan Yırtmaç ve üçüncü sergi ile gruba dâhil olan Erim Bayrı, sergide fiilen olmasa bile işleri ile yer almışlardır.²⁸ Hafriyat'ın apolitik olarak başlayan serüveni, peşi sıra açtıkları sergiler ile politik bir zemin üzerine oturmaya başlamış, "Süper Hafriyat" sergisi ile iyiden iyide hissedilmiştir. Ancak bu politiklik, ortak bir konu ya da tema üzerinden değil kişisel duruşların birer yansıması olarak düşünülebilir. Özellikle Extramücadele'nin, Charlie'nin ve Erim Bayrı'nın ortaya koyduğu işlerde politik bir ağırlığın varlığı sezilmektedir. Tina Fischer'in resimleri ise hiç kuşkusuz Oryantalizm üzerinde yeniden düşündürmüştür.

Hafriyat, 2000 yılında "Öz Hafriyat" (Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu) sergisi ile İstanbul dışına ilk kez çıkmıştır. Nalân Yırtmaç haricinde diğer sanatçıların önceki sergilerinden seçkileri ile gerçekleşmiştir. Aynı yıl içerisinde Ankara'da (ODTÜ, 'Sanat ve Tabular' Sempozyumu), Nevşehir'de (Göreme Karma Sergi) de sergiler düzenleyen Hafriyat, pek çok izleyiciye böylelikle ulaşmaya başlamıştır.

Grubun, 2000 yılında Beyoğlu/ Nur Apartmanı'nda gerçekleşen 'Hain Geceler' sergisi, büyümeye ve çoğalmaya ne kadar açık bir yapılanma üzerine temellendiğini göstermektedir. Bu sergide yer alan yeni isimler; İrfan Önürmen, Can Tatlıpırmak,

²⁸Nalân Yırtmaç rahatsızlığı nedeniyle, Erim Bayrı da askerde bulunması nedeniyle sergide işleri ile yer almışlardır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Sezai Özdemir, Neriman Polat ve Esat Başak, Tan Cemal Genç, Yetkin Başarır, Fatih Yıldırım- ile birlikte 18 kişiyi bulan Hafriyat'ın Türk sanat ortamında yeni yaşam alanları açtığıın nişanesidir. Hafriyat, ilk yurtdışı deneyimi Almanya'da "Yalan Dünya" sergisi ile gerçekleştirmiştir. Oldukça geniş kapsamlı olarak gerçekleşen sergide görülen yeni isimler; Yavuz Tanyeli, 2/ 5 BZ (Serhat Köksal) ve Anabala (Murat Ertel-Ceren Oykut) olmuştur. Grup, yeni fikirlere açık olarak alanını genişletmeyi sürdürürken, yerel değerlerden hareketle gündelik hayat içinde kanıksanmış, önemsizleştirilmiş, ötekileştirilmiş olan durumlarla ilgilenmiş, arabesk kültüre ve sokağa odaklanmıştır. Kent gezgini oluşları ve bize özgü olanı ortaya çıkartma heyecanını duyumsatmıştır.

Hafriyat, 2005 yılında 9. İstanbul Bienali'nde 'Misafirperverlik Alanı' içinde "İmalat Hatası" ile yer almış, kent kültürünün toplumlar ve bireyler üzerinde yaratmış olduğu etkiyi eleştirel bir bakış içinde değerlendirmeyi sürdürmüştür. Bu sergide görülen yeni isimler; Banu Birecikligil, Veysel Gençten, Ertuğrul Doğan, Kubilay Dağbatıran ve Manuel Çıtlak'tır. Yalan Dünya sergisinde görülen yeni isimler bu sergide yer almamakla beraber Hafriyat tam kadro sergide işleri ile yer almıştır.

Bir yıl sonrasında Anadolu Kültür'ün katkılarıyla Diyarbakır'da iki ayrı mekânda (Keçi Burcu ve Diyarbakır Sanat Merkezi) sergi gerçekleştiren Hafriyat'ın yaymış olduğu enerji 2007 yılında İstanbul Karaköy'de "Hafriyat/ Karaköy "Çeşitli Sanatlar Âlemi" adlı bir mekân doğurmuştur. Grup, çekirdek kadrosunu korumakla beraber ki Hakan Gürsoytrak bu çekirdeğin kırılmasını başka bir deyişle insanların daha rahat bir şekilde Hafriyat'a dâhil olmasını istediklerini belirtmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Başından beri iktidar ve otonomi oluşturacak bir yapılanmadan sıyrılmaları, Hafriyat'ın yaratmış olduğu çevreyi genişletmiş ve insanlar fikirlerini daha özgürce söyleyebilmişlerdir. Sanatçıların üretimini sınırlandırmayan Hafriyat Karaköy, Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak, Ceren Oykut, Neriman Polat, Tan Cemal Genç ve BirGün çizimleri ile gruba dâhil olan İnci Furni ve öncesinde sergi katalog çevirilerini de yazan Nazım Dikbaş'ın katılımıyla açılış sergisini düzenlemişlerdir.

Bu mekân ile birlikte Çağdaş Türk sanat ortamına yepyeni bir soluk getiren Hafriyat artık bir platforma dönüşmüştür. Üreten ancak bunu gösterebilecek bir sergileme alanı bulamayan pek çok disiplinden gelen sanatçı Hafriyat Karaköy içinde bulunmayı tercih etmiştir. Hafriyat Karaköy, aktif olduğu üç yıl boyunca birbirinden

zorlu 27 sergi, sunum ve gösteriye imza atmıştır. Tuval resmi ile başlayan yolculuk zaman içerisinde disiplinlerarası bir alana dönüşmüş, bu platform içinde yer alan pek çok sanatçı politik çizgiyi biraz daha ileriye taşıyarak tabulara dokunan, tehlikeli sayılabilecek pek çok kavramı sorgulamaya açarak rizikolu sergiler düzenlemişlerdir.

Türk sanatında 15 yıl boyunca birbiri ardına düzenlediği özgün ve yenilikçi sergileri kronolojik olarak ele alırsak; “Hafriyat 1” (1996), “Hafriyat 2” (1996), “Hafriyat 3” (1997),” Süper Hafriyat” (1999),” Öz Hafriyat” (2000),” ODTÜ Uluslararası Sanat Sempozyumu” (2000),” Göreme Karma Sergi” (2000), “Hain Geceler” (2000), “Hafriyatçılar” Sergisi, (2003), “Hafriyat Grup Sergisi Ankara” (2003), “Yalan Dünya” (2004), “İmalat Hatası” (2005), “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” (2006), “2. Uluslararası Kargart Video Festivali, Hafriyat Özel Bölüm” (2007), “Hafriyat Karaköy Açılış Sergisi” (2007), “Müdahale” (2007), “Alternatif Seçim Afişleri” (2007), “Dünyayı Yesen Korkmazsın” (2007), “Allah Korkusu” (2007), “Tatlı İtaat” (2007), “Münferit” (2008) “Umudunu Göster (2008)”, “Gezici Tahran Bienali” (2008), “Haksız Tahrik” (2009). “Sulukuleyi Aldılar Darbukamı Kırdılar” (2009) olarak sayılabilir.²⁹

Hafriyat sanatçılarından Tan Cemal Genç’in 1999 yılına dayanan ‘Defterdarlar’ projesi, sanatçıların pek çok farklı konu ve kavram üzerine çizimleri, eskizleri, boya denemeleri, fotoğrafları farklı teknikleri bir araya getirmiştir. Tan Cemal Genç, kitabın önsözünde pek çok yayınevi tarafından geri çevrilen projenin 6 yıllık sabırla beklemesinden sonra 2006 yılında Hafriyat’ın bunu gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. İlk yayınlarını gerçekleştiren grup, aynı yıl Temmuz-Aralık ayları arasında BirGün’de yayımlanan 115 çizimin bir araya getirildiği ‘Hafriyat Ameleleri’ adlı yayına da imza atmıştır.³⁰ Gürsoytrak’ın, grubun güncel sanat ortamına ilişkin almış olduğu tavrın bir açılımı olarak gördüğü bu çizimlerde kent hayatının türlü tezahürleri ironik bakış açısıyla ele alınırken ‘alt kültür/yüksek sanat’ kavramları yeniden sorgulamaya açılmıştır (Altuğ, 2006). 2011 yılında, Arter’de “İkinci Sergi ve Görünmez Taktikleri” başlığı altında Extramücadele, İnci Furni, Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve Murat

²⁹Kasa Galeri’nin “Bir İhtimal Daha Var: Açık Mekân ve Sanatçı Kolektifleri Üzerine Konuşmalar” başlıklı serisinde Hafriyat tanıtım metninden alınmıştır.(Erişim Tarihi: 21.02.2018).

³⁰BirGün Gazetesi’ni bağımsız duruşları ile tercih eden ve teklifte bulunan Hafriyat’ın bir gazetede günlük çizimleri ile yer alması ilginç bir deneyim olmuştur. Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Fulya Çetin, İnci Furni, Nazım Dikbaş, Extramücadele, Tan Cemal Genç, Nalân Yırtmaç, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar’ın çizimleri ile alt kültür hareketi, sokak ganimetleri başka bir mecrada hayat bulmuştur (Altuğ, 2006).

Akagündüz'ün katılımıyla beş kişilik son sergilerini düzenleyen Hafriyat, bu tarihten sonra herhangi bir etkinlik düzenlememiştir³¹. Hafriyat sanatçıları, aktif sanat yaşantılarına bireysel olarak devam ederken birbirleriyle iletişimini koparmamıştır.

2018 yılının Ocak ayında İstanbul Karaköy'de bulunan Kasa Galeri'de "Bir İhtimal Daha Var: Açık Mekân ve Sanatçı Kolektifleri Üzerine Konuşmalar" başlıklı seri, Hafriyat'ı merkezine alarak kolektif sanat gruplarının oluşum nedenleri, motivasyonları, sanat pratikleri ve üretim modelleri, dönüşüm ya da dağılma süreçleri üzerine bir konuşma serisi düzenlenmiştir. Bu bağlamda sözü alan Hafriyat kurucularından Antonio Cosentino bir araya gelme sürecine ilişkin; "*Toplanma* *sebebiz geçmiş dönemi hatırlama, Hafriyat kurulurken hangi sahipler ile hareket etti, nasıl bir başlangıç yaptı, kendilerinin de öngöremediği farklı boyutlara nasıl geldi? Aslında topluluğu ve hareketi bir arada tutan sinerji neydi?"* gibi sorular sorarak bunları tekrar hatırlama amacıyla bir araya geldiklerini ifade etmektedir. Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde de bu sorular ışığında, Hafriyat'ın Türkiye'nin çağdaş sanat ortamında edindiği önem, sergileri ve eserleri üzerinden anlatılmaya çalışılacaktır.

Toplumsal ve kültürel bir gerilim içinde var olan ve sanatsal pratiklerini bir arada oluşları ile güçlendiren Hafriyat'ın, politik tansiyonu yüksek olan Türkiye'de kendi kendilerini nasıl organize edebileceklerinin daima sorgulanması grubu diri tutmuştur (Pancar, 2010, s. 13). Türkiye'nin yakın siyasi tarihi oldukça sert, kolay çözümlenemez olgu ve olaylarla çevrilidir. 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerin 1990'lı yıllara değin özelliklerini sürdürmesi Hafriyat'ı da hiç kuşkusuz etkilemiştir.

Hafriyat sanatçılarının, 20 Kasım 2005 tarihinde Levent Çalıkoğlu ile gerçekleştirdikleri 'Yapı Kredi Salı Toplantıları' kapsamında, söyleşilerden metinleştirdiği kitabı "Çağdaş Sanat ve Konuşmaları"nda Hafriyat'ı bir araya getiren nedenlerin başında sivil oluşum olmaları üzerinde durulmuştur. Sivil olmaya ilişkin olarak Mustafa Pancar; "*(...) Aslında sivil olmak kenarda durmak, yani ortada değil de biraz kenarda durmakla ilgili bir şey. Biz mesela kenarda durduğumuzu hissettik, hiçbir zaman içerde olmadık. Belki en son Bienal sergisinde biraz içeride durduk. Genelde dışarıdaydık, niye dışarıdaydık?"* sözleri ile güç dengelerinin sanata nasıl etki ettiğini düşündürmektedir (Haz. Çalıkoğlu, 2007, s. 16).

³¹Kasa Galeri'nin "Bir İhtimal Daha Var: Açık Mekân ve Sanatçı Kolektifleri Üzerine Konuşmalar" başlıklı serisinde Hafriyat tanıtım metninden alınmıştır (Erişim Tarihi: 21.02.2018).

Sponsorsuz, küratörsüz, özerk hareket eden Hafriyat sanatçıları, kenarda durduklarını hissettiklerini ve içeride hiçbir zaman olamadıklarını vurgulamaktadır. Onları bir arada, ortak paydada hareket etmeye yönelten durumların başında bu ‘dışarıda olmak’ yer almaktadır. Pancar, neden sponsorsuz geliştiğini “*Gerçekten de sponsor yoksunluğu yeteri kadar araştırma yapılamadığı için miydi yoksa böyle bir isteğin doğmaması mıydı?*” sorusunu toplantıda grup arkadaşlarına da yöneltmiştir. Erim Bayrı, sivil olmayı enerjilerine ve çabalarına karşın yaptıkları işlerin görünmemesine, üzerine yazı yazılmamasına adeta sessizliğe terk edilmesine bağlamaktadır. Antonio Cosentino ise, hamisiz olmayı her zaman sivil olma ile eş değer tuttuğundan bahsetmektedir. Küratör ya da galeri peşinde koşturmaktansa inisiyatifi kendi üzerlerine alıp buradan kendilerine bir ifade alanı açan Hafriyat bunun bir sivil önerme olarak tanımlanabileceğini düşünmektedir. Bu sorular üzerine çokça düşündükleri anlaşılan Hafriyat, sanatlarının herhangi bir aracıya gereksinim duymadan, doğrudan alımlayıcısı ile buluşmasını istedikleri için sanat piyasası içindeki tavırlarını net bir şekilde ortaya koymuşlardır. Hafriyat’ın başından beri vurguladığı husus hamisiz olmak, kimselerin boyunduruğu altına girmeden özgürce sergiler açmaktır (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 51-52).

Asıl olarak incelenmesi gereken husus, Hafriyat’ın kent içinde saklı kalan ne varsa ortaya çıkarma dürtüsüdür. İstanbul, binlerce yıllık tarihsel zenginliği olan bir şehirdir. Tansuğ’a (1988, s.38) göre, özellikle 1950’li yıllardan başlayarak, siyasal iktidarın İstanbul’un güncel sorunları dikkat alınmadan, geleceğe yönelik doğru atılımlar yapılamaması kentin karakterini de bozmaktadır. İstanbul yıllar içinde pek çok değişiklik geçirmiştir. İstanbul’un mimari anlamda yaşadığı değişimler, kent insanını yabancılaştırmaya, kaygı düzeyinin artmasına ve daha pek çok soruna itmektedir. İstanbul’un sosyokültürel, ekonomik ve toplumsal yapısı sanatçılara benzersiz bir hesaplaşma alanı yaratmaktadır. Hafriyat Sanat Grubu da kent içinde yaşanan değişimleri, ıslıl ıslıl parlayan caddelerin pejmürde arka sokaklarını, kargaşayı, bireyin kent içinde sıkışmışlığını eserlerine konu edinmiştir. Kent gezgini olarak katastrofik izlerin peşine düşen Hafriyat, çoktan tüketilmiş olanı keşfe davet etmektedir.

Hafriyat, Türkiye’de ilk kurulan inisiyatif olarak güncel sanatın ötesinde tarihsel bir değer taşımaktadır. Levent Çalikoğlu “Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnişiyatifler” (2007) adlı kitabında, 1990’larda belirmeye başlayan ya da artık kendilerini “*sanatçı inisiyatifi*” olarak adlandırılan oluşumlara geçiş yaşandığını

belirtmektedir.³² Bu noktada inisiyatif ve sivil toplum kavramlarına değinmekte yarar vardır. İnisiyatif, kelime anlamı olarak, öncelik, üstünlük, karar verme yetkisi olarak sözlükte yer bulurken sanatçı inisiyatifleri hiçbir kurum ya kuruluşun desteğini almaksızın gerekli kararları almayı bilen, galerilere alternatif biçimde bağımsız olarak yeni açılımlar yakalayan bir topluluğa işaret etmektedir.

Türkiye’de sanatçı gruplarının 1970’lere kadar mesleki birlik anlayışı içinde olduğunu ve ağırlıklı olarak Batı kaynaklı eğilimleri yayma çabası içerdiğini söylemek mümkündür. Devlet güdümlü sanatın dışında kalan sanatsal, düşünsel ve toplumsal sorunlara eleştirel ve yenilikçi bir anlayışla yaklaşan oluşumlara öncesinde değinilmiştir. Bilindiği üzere, Türkiye’de kavramsal sanatın tanıtılmasında da önemli rol oynayan STT (Sanat Tanımı Topluluğu) ve STT’nin yanı sıra 1990’lı yıllar itibariyle sanatçı inisiyatifleri, kolektifleri, oluşumları ortaya çıkmaya başlamıştır (Bursalı, 2013, s. 37; Yılmaz, 2015, s. 240). Sanatçı inisiyatifleri, sanata yön veren galeri ya da müzelere bağlı olmadan, hiyerarşik yapılanmadan uzak durarak, düşünsel üretiminin önemsendiği, yaratıcı işler ortaya koyan özerk bir yapılanmadır.

Hafriyat Sanat Grubu son yıllarda inisiyatif kavramı içinde değerlendirilirse bile kendilerini grup olarak tanımlamaktadır. Başlangıçta bir manifesto ile yola çıkmadıklarını, sanatsal düşüncelerinin ana hatlarının çizildiğini ancak bir sınırın koyulmadığı vurgulayan Hafriyat, bu değerler ile varlığını pekiştirmiştir. Sergi katalog tasarımları ve bastırılmasını üstlenen Hafriyat sanatçıları, amatör ruh ile profesyonel işler ortaya koyarken ilk sergiden itibaren bir çizgi oturtmaya çalışmışlardır (Silahtarlıoğlu, 2009, s. 42-43).

Hakan Gürsoytrak, manifesto yazmanın yazanı ve seyirciyi bağlayan bir şey olduğunu düşünmektedir. Amaçlarının bir “-izm” oluşturmak olmadığını, kent ressamı olmalarının önemli olduğunu belirtmektedir (Der. Rona, 1997, s. 128). Hakan Gürsoytrak, Kasa Galeri’de gerçekleşen toplantıda ilk sergilerinden itibaren kendilerine neden manifesto yazmadıkları konusunda sorular yöneltildiğini, manifestoları olmadığı için bir grup sayılamayacaklarını söylediklerini ifade etmektedir. Oysa Hafriyat, kendi maddelerin konulduğu anda kendi sınırlarının oluştuğunu düşünmektedir. Manifesto yazmaktan ısrarla kaçınmaları, esnek olabilmelerini, katılığa yer vermeden akışkan bir oluşum içinde rahatlıkla hareket edebilme özgürlüğünü yaratmıştır.

³²1990’lı yıllarda ortaya sanatçı inisiyatifleri olarak; Oda Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Apartman Projesi, :Mental Klinik, Pist, Bas, NOMAD, xurban_collective sayılabilir (Kozlu, 2011, s. 151).

Gürsoytrak, kendilerini katılaştıracak her şeyden uzak durduklarını dahası manifesto yazıldığıında, birilerinin ‘karşı’ ve ‘öteki’ konuma koyulduğunu dolayısıyla kendi tarihinin de ‘öteki’ üzerinden yapılmaya başlandığını düşünmektedir. Hafriyat olarak, kendi duruşlarını tarif etmek için bir başkasını karşılarına almamaya imtina etmişlerdir.³³

Antonio Cosentino da Türkiye’de manifesto anlayışının eskilerden kalma bir anlayış olduğunu, her şeyin baştan belirlemek üzerine kurulu olduğunda ancak daha belirleme aşamasında anlaşmazlıkların yaşanabileceğini ifade etmiştir. Hafriyat, değiştirilebilir bir yapı kurmayı daha önemli bularak söylemlerin baştan ağır bir hale gelmesinden kaçınmıştır. Bir düşüncenin sabit kalmasının olanaksızlığı yerine çevreye ve kendilerine bakıp sürekli hareket edilebilir bir yapıya dönüştürmek istemişlerdir (Güngör, 2009). “Hafriyat” esasen uçsuz bucaksız bir anlam derinliğini işaret ederken, doğal olarak manifestosunu ismi ile oluşturmuştur. Türkiye’nin 1990’lı yıllarının kaotik koşulları altında, söz söyleyebilme özgürlüğünün bilinci ile varlığını oluşturan Hafriyat’ın başardığı kendi sözlerini söyleme cesareti göstermeleridir.

Hafriyat sanatçıları, içinde bulunduğu koşullara bağlı düşünceler geliştiren ve hayat ile derdi olan insanlardır. Var olan bir şey üzerine yeniden düşünülüp farklı açılımların yakalanması, düşüncelerinin herkes tarafından rahatlıkla anlaşılması öncelikleri olmuştur. Hafriyat tanımının zaman içinde değişime uğrayabilme ayrıcalığı göstermesi, Hafriyat’a yeniden ve farklı bir gözle bakabilme zenginliği önerdikleri “keşif” ile örtüşmektedir.

Cosentino’ya göre; Hafriyat’ın konulara ve sergileme tarzına yaklaşımı, insanların organik bir biçimde katılım sağlamaları ve kavramlarını sürekli bir tartışma içinde geliştirmesi, Hafriyat’ın en büyük özelliklerinden biridir (Haz. Çalıkoğlu, 2009, s. 17). Gücünü ve üretkenliğini dönemin görece yoksunluk koşullarından alan Hafriyat, kendilerine yaratıcı bir alan kurabilmiş sanat grubudur. Kurulduğu ilk zamanlardan 2011 yılında dağılma süreçlerine kadar, sanatçılar kendi otonomisini ve bağımsız sergileme yollarını tartışıp hayata geçirmişlerdir.

1996 yılından 2011 yılına kadar grup olmayı sürdürebilmiş Hafriyat Sanat Grubu, Çağdaş Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Grubun çoğulcu yapı üzerine

³³Kasa Galeri’nin Hafriyat Sanat Grubu’nu merkezine alan “*Bir İhtimal Daha Var: Mekân ve Sanatçıları Kolektifleri Üzerine Konuşmalar*” serisinin 19 Ocak 2018 tarihinde Hafriyat sanatçıları ile gerçekleşen bölümünü izlemek için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=PprNbZI4s0k> (Erişim Tarihi: 27. 06. 2018).

temellenerek çok sayıda sanatçıyı içinde barındırması, bilimsel bir çalışmada tüm sanatçılara birden ve detaylı olarak bakılabilmesini mümkün kılmamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın üçüncü bölümünde, hem Hafriyat ile birlikte hem ondan sonraki dönemde bireysel çalışmalarını farklı deneyimlerle çeşitlendirerek sürdüren Hakan Gürsoytrak, detaylı bir biçimde incelenmeye çalışılacaktır.

2.3. Hakan Gürsoytrak'ın Sanat Hayatı

Çağdaş Türk resim sanatının önemli isimlerinden Yavuz Hakan Gürsoytrak, 1963 yılında Ankara'da doğmuştur. Asker kökenli bir ailenin içinde büyüyen Gürsoytrak, 80 Darbesi'nin gölgesinde liseden mezun olduktan sonra eğitimine Şişli Siyasal'da (İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi) devam etmiş ve diplomasını 1984 yılında Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nden almıştır.³⁴

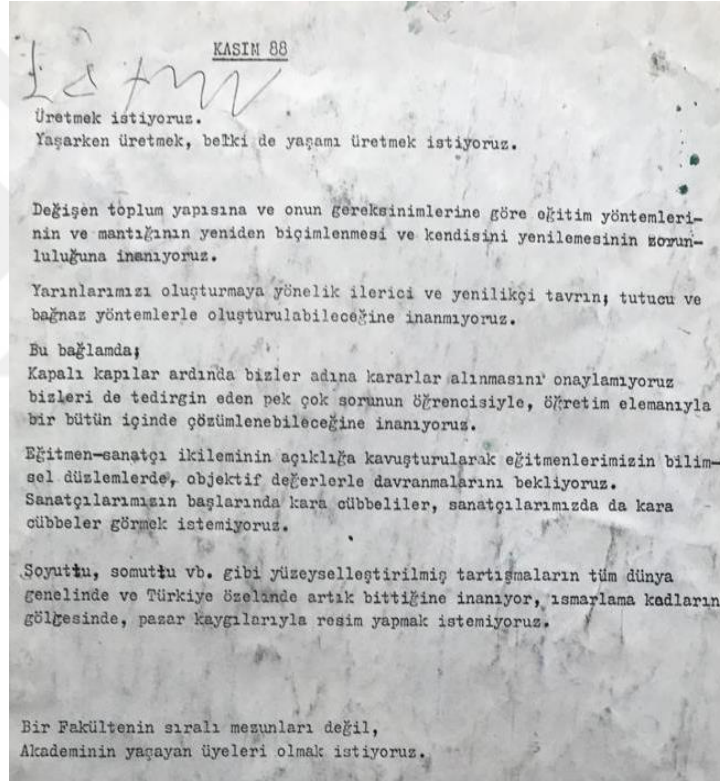
Hakan Gürsoytrak, sanata olan ilgisini, okul yollarında okumuş olduğu Homeros'a ve Odysseus'un maceralarının benzeri kent hikâyeleri üzerine kurulu olduğunu ifade etmektedir. Çizgi romanlar ve karikatür sevgisi ile resmi seven sanatçı, görüntünün içindeki anlama inanmış ve onun büyümesine kapılmıştır. Sanatçının, “Az gelişmiş ülkelerin dış ticaret politikaları üzerine ödev yazmak için aldığım beyaz çizgisiz kâğıtlara resimler çiziktirmem bardağı taşıran son damlaydı.”³⁵ sözleri ile resme olan tutkusunun ağır bastığı anlaşılabilmektedir. Türk sanat ortamına adanacak bir hayatın ilk tohumları böylece atılmıştır. Siyasalı bitirip resim okuyan sanatçı, 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun olmuştur. Gürsoytrak, 1993'te Yüksek Lisans eğitimini İngiltere Reading Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde tamamladıktan sonra 1996'da Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda, “Çağdaş Sanatta İmge” başlıklı tezi ile sanatta yeterliliğini tamamlamıştır. 2006 yılına kadar Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Doçent olarak çalışan sanatçı, 2012 yılından beri Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümünde Profesör Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. 1989 yılında M.S.Ü Karma Öğrenci Sergisi ile sanat kariyeri başlayan Hakan Gürsoytrak, ilk sergisinin hayali olarak, doğup büyüdüğü şehir olan Ankara'da Zafer Çarşısı'nda bulunan Güzel Sanatlar Galerisi'nde açmak istediğini ancak ilk sergisinin, 1996 yılında

³⁴(http-5) <http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-41/> (Erişim Tarihi: 01. 10. 2018).

³⁵(http-6) <http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-41/> (Erişim Tarihi: 01. 10. 2018).

Eskişehir Anadolu Üniversitesi G.S.F Palet Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiğini ifade etmiştir.(H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Hakan Gürsoytrak, o yıllardan günümüze uzanan süreç içinde kişisel ve karma sergiler olmak üzere, yurtiçi (İstanbul, Ankara, İzmir, Eskişehir, Bursa, Diyarbakır, Muğla, Nevşehir, İzmit...) ve yurtdışında (İngiltere, Moldova, Hollanda, Belçika, Almanya, Tunus...) düzenlenen pek çok sergiye katılarak sanatsal pratiğini güçlendirmiştir.³⁶ Gürsoytrak, 80'li yılların oldukça gerilimli Türkiye'sinde gençlik yıllarını yaşarken, geleceğe dair umutların köreldiği noktada, hayatının en doğru kararı aldığına inandığı ve yaşam tarzı olarak gördüğü resme yönelmiştir (Röp. Erdener, 2003).



Görsel 2.1. 1988 yılında, Akademi'den öğrenci iken Taner Güven ve Memet Güreli ile hazırladıkları orijinal metinden bir parça (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

Akademi'de oldukça aktif bir öğrencilik hayatı geçiren sanatçı, 1988 yılında, Akademi'den arkadaşları Taner Güven ve Memet Güreli ile protesto metni hazırlamışlardır. Akademi'den beklentilerini 'Dileklerimiz' başlığı ile maddeler halinde sıralayan sanatçılar; tasarım gücünü geliştirecek malzeme çeşitliliğinin sağlanmasını, birinci sınıftan itibaren modelden desenler çalışılmasını, genç sanatçıların istedikleri

³⁶(<http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-41/>) (Erişim Tarihi: 01. 10. 2018).

atölyede çalışabilme serbestliğini, resim bölümüne ait kitaplığın oluşturulmasını böylelikle plastik sanatlara dair yerli ve yabancı dergilere periyodik olarak ulaşabilme kolaylığını, eleştiri ve analize dayalı sanat tarihi uygulamasına geçilmesine ek estetik derslerinin derslerde okutulmasını, resim teknoloji dersinin laboratuvar disipliniyle işlenmesini talep etmişlerdir. Öne çıkan isteklerin dışında eksikliklerin giderilip gerçekleşinceye kadar mevcut durumun çok sesliliğinin korunması isteği ile şekillenen metnin satır aralarında; “*Yaşarken üretmek istiyoruz, belki de yaşamı üretmek istiyoruz!*” ifadesi sanatçıların kararlı duruşlarını, sanatı bir yaşam biçimi ve ‘sığınak’ olarak gördüklerini göstermektedir.

Türkiye için çok zor bir dönem aralığı olan 80’li yılların ağırlığını Akademi de hissetmiş ve Akademi’nin adı MSGSÜ olarak değiştirilmiştir. Gürsoytrak, Caner Karavit’in “Akadeğilmi” (2002) kitabının önsözlerinden birini kaleme almıştır. YÖK ile merkezileştiren eğitimin, Akademi’de kimi hocalarının ayrılmasına yol açtığını, isim değişikliğinin yine de ruhunu değiştirmek anlamına gelmediğini ifade etmiştir. Dönemin genç öğrenci kuşağı, 12 Eylül sonrasında yaşadığı baskılar altında ezilen insan ruhu ile tanışmış ve kendilerini ifade etme olanağı olarak sanatı çıkış noktası görmüşlerdir. Özellikle, 1968 Öğrenci Hareketleri’nin yarattığı ‘özgürlükçü’ düşünce altında 1970’li yıllarda umut ve iyimserlik ortamı yaşandığını ancak 80 dönemi ile birlikte yerini hayal kırıklığına ve içe kapanmaya bıraktığını ifade eden Gürsoytrak, Batı’nın modern dönemden beri süregelen sanat ile hayatı bütünleştirme idealinin, 80 öncesinde Akademi’de sıkça tartışılan estetik konulardan olduğunu belirtmiştir. Ancak bu idealin, askeri müdahale ile kesintiye uğradığını, kültür alanında yaşanan durgunluğun yeniden canlanmasının ise zaman aldığını vurgulamıştır. Gürsoytrak, Akademi hayatının görece kısmen de olsa ‘özgür’ bir ortam yarattığını, deneysel işlere kapı araladığını sözlerine eklemiştir. Dolayısıyla, kimlik arayışı içine olan sanatçılar, sosyal içerikli işlere imza atarak sanat ile hayatı bütünleştirici ya da hayata şekil vermek adına yeni malzeme ve teknik yorumlar aramışlardır (Karavit, 2002).

Bir kimlik peşinde koşan Türkiye’de, zorunlu bir tercih olarak daha çok içine kapanarak resimler yapan Gürsoytrak, bunun zorunlu bir tercih olduğunu belirtmektedir. Kendisini, tuval karşısında resim yapma anında özgür hisseden sanatçı, her zaman bir emek işi olduğunun bilincinde hareket etmiştir (Röp. Erdener, 2003).

Türk sanat ortamında, bilindiği üzere, 80 sonrasında özellikle 1990'lı yılların başında Akademi'de soyut- figüratif tartışmaları yaşanmış, yerini daha sonra enstalasyon ve resim tartışmalarına bırakmıştır. Madra (2007), tuval dışı sanat araçlarının dönem dönem resim sanatını gölgede bıraktığını kabul etmekle birlikte, aynı araçların farklı boyut ve ivme kazandırarak resmin içerik ve biçimini güçlendirdiğini ifade etmiştir. Ona göre, resim; sanatın kaynaklarını, bilinçdışını ve insan davranış biçimlerini çözümlenmeye olanak tanıyan ifade zenginliğinin alanıdır. Hiç şüphesiz, izleyicinin duygusal, zihinsel ve eleştirel doygunluğa ulaşacağı görsel sanata ihtiyacı vardır. Bir resim karşısında, retinasal bakışın yanında görüşümüzü hep canlı tutabiliyorsak, göndermelerini ve çok anlamlılığını keşfedebiliyorsak o ölçüde haz duyarız. Hakan Gürsoytrak, 'resim' üzerine gerçekleştirilen bu tartışmalarının (figüratif-soyut), yüzeysel kalıplar –politik/apolitik, sosyal/bireysel- üzerinden, derinliksiz bir tartışma olduğunu düşünmektedir. Sanat ve hayat arasındaki zayıf bağları güçlendirmek isteyen bir tutum sergileyen sanatçı, insanların sanata çekimser gözle bakmasından kaçınmış, resimleri ile hiçbir sanat eğitimi almamış kişilerin de ilişki kurabilmesini istemiştir (Şanlıer, 2006, s. 22).

2.4. Hafriyat Sanat Grubu Sergileri

2.4.1. “Hafriyat” resim sergisi (1996)

Hafriyat, ortak bir düşünce zeminine dayanan, bağımsız, sivil bir sanat hareketi olarak ilk sergisini 1996 yılında 9-29 Mayıs tarihleri arasında İstanbul'da Kare Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir.

Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar'ın birlikteliğinden doğan Hafriyat, sergi açmaya karar verdikleri yıllarda ülkenin içinde bulunduğu çelişki ile karşılaşmışlardır. Bu çelişkiyi Antonio Cosentino şu cümlelerle ifade etmektedir;

“Mimari ütopyası ya da modern mimarlığı olmayan bir ülkenin modern sanatı da bir sürü örgütlere gebe oluyordur. Aslına bakarsan modern mimari ve modern sanat karşılıklı beraber yaşamaları gereken, birbirini sürekli besleyen iki alandır. Dolayısıyla burada garip bir melezlik doğuyordu sürekli. Bu yüzden Modern Sanat kelimesi tam oturmadı, mesela Güncel Sanat Türkiye'de daha fazla sevildi, daha fazla oturdu” (Haz. Çalıköğlü, 2007, s. 17).

Antonio Cosentino'nun ifade ettiği modern-güncel ve çağdaş sanat tartışmalarına kısaca değinmemiz bu noktada önem taşımaktadır. Güncel, günün konusu olan, şimdiki zamanı temsil eden bir ifade olmasının yanı sıra modernizmden itibaren devam eden

tarihsel bir sürecin içerisinde yer almaktadır. Sanatta güncellik, sanatın nedenselliğinin günümüzün toplumsal ve politik yapıları içerisinde doğru tepkileri oluşturabilmesi ile de tanımlanabilmektedir (Düzel, 2014, s. 5). Türkiye’de “modern sanat”, “çağdaş sanat”, “güncel sanat” gibi kavramların, anlam farklılıkları 1990’lı yılların başından itibaren belirginleşmeye başlamıştır. Bu döneme kadar modern sanat ile çağdaş sanat kavramlarının kullanımının örtüştüğü görülmektedir (Erden, 2011, s. 17).

Vasıf Kortun, ‘çağdaş’ yerine neden ‘güncel’ kelimesini kullandığına ilişkin, Cumhuriyet ile birlikte devletle iç içe olan sanatçıların modern dolayısıyla çağdaş sanatçı kimliğine büründüğünü ancak güncel sanatın Cumhuriyet projesini sırtlanmak gibi misyonu olmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu nedenle güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmaz, burada ve şimdi ile başlamaktadır (Kortun, 2018, s. 48). Kortun, 1980’lerin ortalarından itibaren yaygınlaşan çağdaş için modernin şimdiki hali olduğunu ve iki kavram arasındaki aslen ciddi bir ayrım olmadığını kavranması halinde pek çok meselenin çözüme kavuştuğuna inanmaktadır. Çağdaş’ın, aynı döneme ait olanı imlemek üzere, ‘modern’ sözcüğünün yanı sıra İngilizcede “Contemporary” kelimesinin yaygın kullanımı anlam karmaşasına da yol açmaktadır. Modern; yeni, çağcıl, çağdaş yani ilerlemeden yana olan anlamlar ile ‘ilerleme’ ve ‘yeni’ vurgusu yapmaktadır. Sanat ortamında ‘güncel’ kavramının tartışılması, 1990’lı yıllarda postmodern kavramının da tartışılmasını yaygınlaştırmıştır (Silahtarlıoğlu, 2009, s. 49). Daha önce de belirtildiği üzere, sanat alanına sosyolojinin etki etmesi sanatın ne olduğu tartışmalarının yaşanmasına neden olmuştur.

Antonio Cosentino’ya göre, Türkiye sanat ortamında kendilerini yeteri kadar ifade etme olanağı bulamayan yeni mezun sanatçıların ortada kalma hissi yaşamaları, geleneksel- modern arasındaki çelişkilerdir. Bu çelişkiden doğan melez sanatçı tipi de Hafriyat’ın bel kemiğini oluşturmuştur. Akademide yetişen sanatçıların klasik eğitimden geçerken dünya sanatının değişim içinde olduğunu ve dolayısıyla mezun olduktan sonra modernlik sürecinde klasik kalan sanatçıların ortada kalmışlık hissine kapıldığını düşünmektedir. Cosentino’ya göre Hafriyat’ı bir arada tutan özelliklerden biri arada kalmışlık durumudur (Haz. Çalikoğlu, 2007, s.16-17).

Antonio Cosentino, 1996’da sergileme işine nasıl başladıklarını dönem karşılaştırması yaparak ifade etmektedir. Günümüz sanat ortamı ile 1990’lı yıllardaki sanat ortamının farklı etkileşim ve değişim noktaları olduğu gözlemlenmektedir. Akademinin ağırlığı ve yeni gelişmeye başlayan galericilik sistemi içinde var olmaya

çalışan Hafriyat grubu, önemli bir şey fark etmiştir. Bu fark ediş, Akademiden yeni mezun olmuş sanatçıların işlerini galerilerde kapı kapı gezdirmektense sergileme pratiklerinin başka bir yolu olabileceğine ilişkin düşüncelerdir. Hafriyat, inisiyatifi kendilerine alarak, gündemini yine kendilerinin belirlediği özerk bir yapılanmanın tohumları atmıştır.

Mustafa Pancar, bu grup sergilerinin kendilerine göre en büyük özelliğinin herhangi bir kurum, kişi ya da kuruluşun desteği ile gerçekleşmemesi olduğunu düşünmektedir. Çünkü Hafriyat'ın bir araya gelişi hiçbir zaman bir kişi, galeri, kurum ya da kuruluşun etkisiyle değil kendiliğinden oluşmuştur. Pancar'a göre, üç ressam arkadaşın resimlerinde ortak özellikler olması, resme deneysel yaklaşımları, herhangi bir üslubun peşinde koşmamaları, daha çok resmin doğasını araştırmaları ve tuval resmi zorlayan resimler yapmalarını fark etmeleri bir araya gelip sergi açma isteğini doğurmuştur (Der. Rona, 1998, s. 126). Ekonomik olarak birtakım zorluklar yaşasalar bile Hafriyat'ın önemle üzerinde durduğu nokta sanatsal açıdan kendilerini özgür hissetmek istemeleridir.

Hafriyat Grubu'nun, ilk sergilerinin açılışına galericinin gelmemesi, tasarımlarını kendilerinin yapmaları ve yine sergi kataloğunun kendilerince finanse edilmesi, Hafriyat'ın yaşadığı sıkıntıları göstermektedir. Bu noktada Hakan Gürsoytrak, bütün bunları sivil olmalarının göstergelerinden biri olarak değerlendirirken, sivil olmanın dışlanmaya, dışlandıkça daha fazla yerin altına itilmeye neden olduğunu düşünmektedir (Haz. Çalıkoğlu, 2007, s. 20). Hafriyat'ın ilk sergisi dışlanmak üzerine kuruludur denilebilir. Gürsoytrak, Türk basınında sanat dergileri ve gazetelerinde sanat üzerine düşünen-yazan kişilerin bu tür hareketleri yeteri kadar takip etmediğini düşünmektedir. Bunun neticesinde bir zorunluluk olarak kendilerini anlatan metinler yazmışlardır. İlk katalog yazıları Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak'ın ortak düşüncelerine dayanarak organik gelişmiştir (Haz. Çalıkoğlu, 2007, s. 22). Bir araya gelip bir şeyler gerçekleştirme isteğinin öğrencilik zamanlarında sürekli fikir alışverişlerinde bulunmalarına dayandıran Gürsoytrak, bu isteğin hayata nasıl geçeceği konusunda tecrübesiz olduklarını ama sonrasında resimlerin ve metinlerin bu tartışmalar neticesinde ortaya çıktığını ifade etmektedir:

“(...) İlk tespitlerimizden biri de bir işin çelişki önerebilmesi idi. Akademi'nin modern eğitim tarzı “yeni”yi yapmak peşindeydi ve bunun bir nevi baskısı altında kalıyorduk. 80 Darbesi ve oluşturduğu kimlik problemleri de vardı. Hala kimliğin bir problem olduğu bir ortamda yaşıyoruz. Kimlik problemleri ile beraber kendini ifade etmek istiyorsun; kendi

varlığını çelişkinle bulmaya çalışıyorsun ve bunu da yan yana gelerek yapabileceğimizi biliyorduk...” (Haz. Çalıkoğlu, 2007, s. 22).

Gürsoytrak’ın anlam ifade eden sözleri, 1980 sonrası yaşanan travmaların bireyler üzerindeki etkisini gösterirken, sanatçı birlikteliğinin gücünü de ortaya koymaktadır. Hafriyat, kontrolsüz ve düzensiz bir biçimde büyüyen İstanbul’dan beslenmektedir. Gökyüzüne doğru uzayan yapılar ve insan kalabalığı, sanatçılar üzerinde bir yandan kısıtlayıcı olurken öte yandan yeni ifade araçlarına da imkân sağlamaktadır. Hakan Gürsoytrak, modern hayatın ve modern sanatın buluşçu tavrının gündelik hayatın gerçeğine ters düştüğünü düşünmektedir.

“Dışımızdaki dünyanın gerçekliğine ve de gerçeğin anlamına getirdikleri yorum boya tarzları ile yakından ilişkilidir. Hiçbir şekilde yanılısama objelerine dönüşmeyen tuvaler bir ayna olmak yerine dış dünyanın objelerini keşfe çıkar, onun anlamlarıyla oynar, bunu da bir keşif yolculuğu haline getirirler (Bu keşif bir buluş için yapılmaz, çünkü buluş sıradan ve sıkıcıdır.) Bu yaklaşım tuvallerdeki figürlerin dış dünyasındaki nesnelere kusursuz kopyaları olmasını gereksiz kılmaktadır.”

Hafriyat I Sergi Kataloğunun açılış metninde yer alan bu cümleler, güç birliğine dayalı üç ressam arkadaşın sanata bakış açılarını göstermektedir. Hafriyat, kent ile kurduğu ilişkide o an’a ait olanı, gözlemlediklerini imge üzerinden biçimlendirmiştir.

Mustafa Pancar’ın “Hafriyat” adlı resmi izleyiciye bir anlatı ya da hikâye sunmamaktadır. Kara parçasının genişlemesini konu alan imge resmidir. Kıyı dolgu çalışmalarının alt motif olarak işlendiği resimde, kamyonların bir kıyıyı genişletip yeni yaşam alanları açmakta olduğu görülmektedir. Sanatçı, resmin kimlik belirtilmeksizin herhangi bir mekân olabileceğini söylerken bitmek bilmeyen inşa sürecine dikkat çekmektedir. Ucu açık bir denize doğru genişlemeyi konu alan resmin dayandığı imge özelinde İstanbul’dur. Düzensiz şekilde giderek yoğunlaşan bu inşa süreci şehri bir noktada hızla betonlaştırmaktadır. Denizin doldurulup yeni yaşam alanının açılması ve bunun üzerinde tekrar çalışmaların yapılacak olması sürekli bir döngüyü çağrıştırmaktadır. Plansızlık ve programsızlık içinde çarpık kentleşme sorunu çarpıcı bir şekilde görselleşmiştir. Pancar, resmi için yukardan bir bakışın söz konusu olduğunu, kıyı genişletme çalışmasının Hafriyat kamyonları aracılığıyla birtakım molozlar taşınarak gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Getirilen molozlar yapılan inşaatların, kazılan hafriyat malzemelerinden, çukurlardan alınan topraklardır. Sanatçı bu resmi için; doğup büyüdüğü Marmara Bölgesinde (Kumkapı, Yenikapı ve Yedikule

sahillerinde) kıyı genişletme çalışmalarının belleğinde yer edindiğini ve bundan etkilendiğini belirtmektedir.³⁷



Görsel 2.2. Mustafa Pancar, “Hafriyat”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996
(Hafriyat I Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak da İstanbul’un kozmopolit dokusuna dair izler taşıyan resimleriyle sergide yer almıştır. Sıradan insanların monotonlaşan günlük yaşamlarına ilişkin kesitler sunmuştur. Sanatçının, Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu’nda yer alan “Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır” resminde ise bir cezaevinde voleybol oynayan mahkûmlar, mahkûmiyetlerini unutup o anın tadını çıkarmaktadır. Bu unutuşa onları izleyen diğer mahkûmlar da katılmaktadır. Coşku içinde zaman geçiren insanlar özgürlüğün ne olduğunu bir kere deha sorgulatmaktadırlar. Hakan Gürsoytrak, Hafriyat’ın kent hayatından beslendiğini şu sözlerle ifade etmektedir;

“Hafriyat, kenti doğa dışı ve modern bir mekân olarak algılıyor. Kente, modernizmin yaşam ve kültür üzerindeki etkilerini gözlemlemek için mekânlar üzerinden bakıyor. Çağdaş kentleri, yaşanan modelleri, yaşanmak istenen, yaşanması teşvik edilen modern kent

³⁷“Geçmiş ve Gelecek Mustafa Pancar”, İstanbul Modern Sanat Müzesi 2013
<https://www.youtube.com/watch?v=JFPufAm-Ohw> (Erişim Tarihi: 20. 06. 2018).

ütopyalarını, hayal kırıklıklarının üretildiği ve tüketildiği atmosferi görüyor.” (Gürsoytrak, 2005, s. 12).



Görsel 2.3. Hakan Gürsoytrak, “Hürriyet Kanadımız Altındadır”, 110x 145 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995

(Anadolu Üniversitesi GSF Koleksiyonu (<http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-i-ii>)

Antonio Cosentino, Hafriyat’ın modern sanat ve modern kentleşmenin ayrı tutulamayacağını çabuk keşfettiklerini, İstanbul’da bunların yaşamın bir parçası olduğunun unutulduğunu dolayısıyla da İstanbul’un bu zenginliğinden beslenmeyi ve ona yönelmeyi istediklerini belirtmektedir (Yavuz, 2007, s. 111). Mustafa Pancar’dan aktarılan bilgiye göre; Antonio Cosentino, kenti ve kentin sosyal dokusunu resimlerine aktarırken yıllarca İstanbul’un gecekondü semtlerinde uzun geziler yapmış ve fotoğraflar ile bunları belgelemiştir. Bir belge niteliği taşımanın yanı sıra, sanatçının, kentte yaşanan karmaşık konstrüksiyonları görsel bir düzen içerisinde sanatında kullanmak için çektiği düşünebilir. Resimlerinde modern plastik tavır, kent dokusunun parçalanmışlığı üst üste katmanlar halinde sürülen boyalar ile sezilmektedir (Pancar, 2009, s. 17).



Görsel 2.4. Antonio Cosentino, “Lodos IV”, Sinema Afişî Üzerine Akrilik, 1993 (Hafriyat I Sergi Kataloğu)

Hafriyat, ilk sergisinde ortak kaygıların peşine cesurca düşmüştür. Bu kaygılar ağırlıklı olarak kent suretinin dönüşümü üzerinedir. Tuvallerde gerek konuya yaklaşım gerekse de üslupsal olarak değişik tavırlar görülmektedir. Hakan Gürsoytrak, kent ile olan ilişkisinde anlatımını güçlü kılan figürü tercih etmektedir. Günlük hayatın doğal akışı içinde yer alan insan figürü her biri bir diğerinden daha fazla öneme sahip değildir. Her birinin ayrı bir hikâyesi olan insana dair izler bulunmaktadır. Mustafa Pancar, kent ile olan ilişkisinde daha içe dönük bir seyir hali içindedir. İnsan kalabalığının olmadığı ancak bunun yoğun hissedilebildiği bir anlatım söz konusudur. Antonio Cosentino'nun mekân yorumlayışında ise kentsel karmaşa, farklı bir göz ile yansıtılmaktadır. Sergi kataloğunda dile getirildiği gibi, tuvallere bir ayna olarak yansımayan dış dünya, Hafriyat'ı merak dolu keşif yolculuğuna çıkarmaktadır.

2.4.2. “Hafriyat 2” resim sergisi (1996)



Görsel 2.5. *Hafriyat Sanatçıları Soldan Sağa; Hakan Gürsoytrak, Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz (Hafriyat 2 Sergi Kataloğu)*

Hafriyat sanatçı grubunun ikinci sergisi 1996 yılında 17 Ekim – 17 Kasım tarihleri arasında İstanbul Etiler- Akatlar’da Passion Art Center’da gerçekleşmiştir. Akademiden yakın arkadaşları Murat Akagündüz, Hafriyat’a bu sergi ile katılmıştır. Hafriyat, bu sergisinde 1990’lı yılların tartışma konusu olan ‘Tuval Sanatı- Yerleştirme Sanatı’na ilişkin düşüncelerini dile getirmiştir. Hafriyat adına katalog metnini kaleme alan Mustafa Pancar, bu konuya ilişkin; Türkiye’de tuval sanatına ilginin az olduğunu oysa tuval yüzeyinin toplumdan hemen herkesin hiç kimseye gerek duymaksızın üzerine ifade aracı olarak boşalabileceği bir düzlem olarak önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedir. Pancar’ın, “(...) *Dekoratif kaygularla ortaya konmuş resimlere gereğinden fazla ilgi gösteren eleştirmenlerin dışında yaşadığımız şu zamanların nabzını yoklayabilecek atak düşüncelerden ne yazık ki yoksunuz. Oysa deneysel yorumlar hiç şüphesiz ki, deneysel yapıtlar kadar önemlidir*” cümleleri, Hafriyat’ın Türk sanat ortamının çorak ikliminde resim dalına tutunarak alışılmışın dışına çıkarak yeni bir soluk getirdiğinin ve geliştireceğinin ipuçlarını vermiştir.

Akademi hocalarından Kemal İskender, Hafriyat’ın 2. Sergisinin açılışına katılımı sonrasında Genç Sanat dergisinde, “Ayın Olayı: Hafriyat Sergisi” başlıklı yazı kaleme almıştır. Hafriyat’ın sanat dünyasındaki konumu üzerine değinen İskender, Hafriyat’ın sergisinin açılışına ağırlıklı olarak Akademi’den mezun olmuş genç sanatçıların katılım

gösterdiğini buna karşılık Akademi hocaları tarafından -Özer Kabaş hariç- destek görmediğine sitem etmektedir. Henüz sanat hayatının başlangıcındaki Hafriyat'ın yeteri kadar destek görmemesini, Akademi'nin öteden beri geri gelen tutucu zihniyetini ve de basının ilgi göstermemesini sert bir dille eleştirmektedir. Her ne kadar yenilikçi ve ilerici hocaların varlığı söz konusu olsa bile durumun vaziyeti kendisini göstermektedir. Genç sanatçıların sanat piyasası içinde tutunmalarının zorluğu karşısında Hafriyat'ın geleceğe dair iyimser bir gözle bakmasını önemli bulan İskender, piyasa içinde sanatçı niteliklerine sahip olmayan ama avangard sanat yapıyormuş gibi çağdaş sanatla ilgilenenleri de katı bir şekilde eleştirmiştir (İskender, 1996, s. 15-17). Ancak, İskender'in resim sanatını desteklerken 'hırdavat estetiği' olarak tanımladığı dönem işlerini tutucu bir gözle değerlendirdiği gözden kaçmamalıdır.³⁸

Mustafa Pancar'ın katalog yazısında vurguladığı üzere Hakan Gürsoytrak da resim sanatını sevdiklerini ve resim sayesinde imge ile uğraşabildiklerini dile getirmektedir.

"(...) Biraz da keşif ve buluş meselesine dönmek istiyorum şimdi, bu "yeni" konusuna: Etrafımızda "yeni" yaşıyor; ama bizim hayatımızdaki yeri trajiktir. ... Hep son dakikacı, makyajcı bir toplumuz. Benim modern hayatı yaşayan ve tüketen biri olmam gerekirken, bu amaçla yapılan her türlü düzenleme aslında hayatımı zorlaştırıyordu. Bunun yarattığı ikilem vardı; çünkü modern sanat, bütün serin tavrıyla buluşçu ve alternatif tavrıyla, hakikaten gündelik hayatın gerçeğine uymuyordu. Bu yüzden de, bir kere önce imgenin sanatını yapmaya karar vermiştik; arkasından da, imgenin çevresel olması, genelliği, kendi tecrübelerimizden veya iletişim teknolojisi tüketiminden çıkabileceği gibi kararlarla yola çıktık: var olanın "yeniden üretilmesi, yaşanılanın ve tüketilenin. Keşif yani." (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 22).

Hafriyat, içinde bulunduğu çelişkilerden doğarken o yıllarda yaşanan gerilimlerin günümüz sanat ortamından farklı olduğuna dikkat çekmektedir. Grup, gerçekleştirdikleri sergiler ile bu çelişkilerin yapay olduğunun ve farklı teknikler kullanılsa bile aynı şeylerin söylenebileceğinin ayırımına varmıştır (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 18).

Antonio Cosentino, Hafriyat'ın ilk sergisinden itibaren özgün bir dil yakaladıklarını, resimsel problemlerini katalog ve yazıları ile ortaya koyduklarını düşünmektedir. Zamanın yüzeysel tartışmalarını (soyut- somut, güncel- çağdaş-

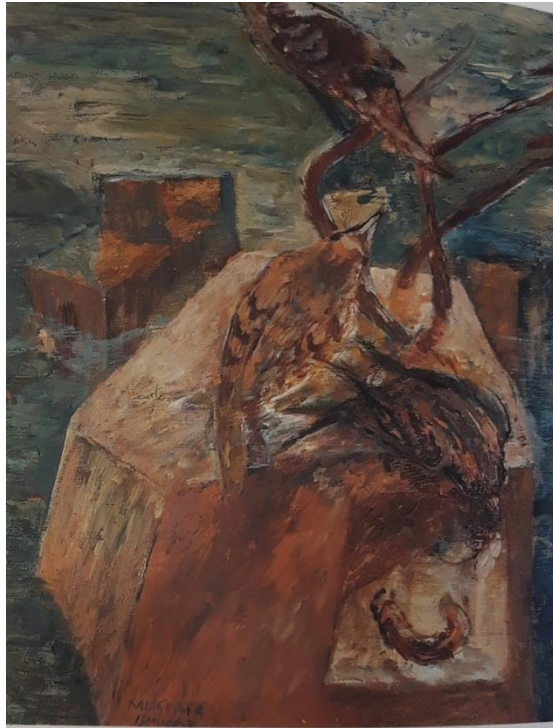
³⁸Kemal İskender, yapılan işlerin 'çağdaş' iddiası taşıdıklarını ancak öncü nitelikte sanatsal değer taşıyıp taşımadıklarının çok da önemli olmadığını; işlerin her ne kadar sosyoloji, psikoloji gibi alanlara ve düşünürlere dayandırılarak oluşturulduğu yanılgısı karşısında aslında hiç de mantıklı ve tutarlı olması gerekmediğini alaycı bir dille ifade etmektedir (İskender, 1999, s. 17).

modern, gelenekçi...) dışarıda bırakarak her şeyi sanatsal kategorisi ile değerlendirebilecek bir zemin, fikir oluşturmayı hayal ettiklerini ifade etmektedir. Bu tartışmaları yapay bulan Cosentino'ya göre bir eserin iyi olup olmaması (İster toplumsal/toplumcu gerçekçi olsun, ister güncel sanatçı olsun, ister disiplinlerarası arası çalışan sanatçı olsun, isterse de bambaşka bir disiplini sanat anlayışına yerleştirmeye çalışan olsun) onun sanatsal kat sayısına bağlıdır. Resim sanatını eski bir gelenek diye dışlamadan, onun içinde yenilikçi davranan anlayışa göz kulak olduklarını ifade eden Cosentino, türlerin ayakta kalmasının, yaşıyor olmasının (ister ekolojik ister sanatsal) önemli olduğunu ve zenginleşip çeşitlenmeyi daha değerli bulduklarını vurgulamaktadır (A. Cosentino, kişisel iletişim, Kasım 2018).



Görsel 2.6. Antonio Cosentino, “İstanbul ve Güzellikleri/ Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış”, 50x 70 cm
Tuval üzerine yağlı boya, 1996 (Hafriyat 2 Sergi Kataloğu)

Hafriyat'ın resim yapma eylemi salt yalnızlık ya da içe kapanıklığın dışavurumu olarak algılanmamalıdır. Düşünce yapısı olarak da alışlagelmişin dışında hareket eden grup, aralarındaki güçlü iletişimden varlığını geliştirmiştir. Nitekim Mustafa Pancar, Türkiye'de yapılan ve kendilerine öğretilen figür resminden başka bir şeyler düşündüklerini ifade etmektedir. Cosentino da atölyelerde Batılı müfredatın hâkim kılınarak Türk sanatının ve edebiyatının arka plana atılmasına dikkat çekmektedir. Ona göre, üst kültür dili oluşturdukları yanılığısına kapılıp akıllıca bir eleştiri getirmeyen sanat ortamı elit bir yapılanma oluşturmaktadır. Bu sebeple Hafriyat, yerellik üzerine düşünmüş; ezbere, biçimsel ve şematik şeylerden kaçınmıştır. Cosentino, resim yapmanın boyasal olduğu kadar düşünsel ve şiirsel bir şey olduğunu da düşünmektedir (Söy. Erzen, 2000, s. 175). Resimlerinde hem Orhan Veli'nin "...*Hakkınız var, ihtimal güzel değildir mübalağa sanatı kadar...*" 'Karanfil' şiirinden hem de Sait Faik'ten alıntılar yapan Cosentino, İstanbul'a sevdalı iki ismi sanatıyla bütünleştirirken kent ile kurduğu ilişkide düşsel bir dil de yakalamıştır. Mustafa Pancar da kentin ışığını ve atmosferini yansıttığı resimlerinde doğa ile romantik bir ilişki kurmuştur. Kuşlar, kimi zaman Hafriyat'ın kuşları olmuş kimi zaman da melankolinin... Renk skalasını toprak tonlarında kullanan sanatçı, doğa ile bir uyum yakalamıştır.



Görsel 2.7. Mustafa Pancar, "Hafriyat Kuşları, 85x 70 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996
(Hafriyat 2 Sergi Kataloğu)



Görsel 2.8. Hakan Gürsoytrak, “Kül Tablası”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-i-ii/>)

Hakan Gürsoytrak, ünlü Fransız ressam Theodore Gericault’un, 1816 yılında gerçekleşen büyük bir deniz felaketi sonrasında hayatta kalma mücadelesinin yansıtıldığı “Medusa’nın Salı (1818- 1819)” eserini, yepyeni bir görünüme büründürerek espri kopyası “Kül Tablası”na dönüştürmüştür.

Sergi katalog metninde deneysel yorumların önemine dikkat çekildiği üzere, hem serginin ‘romantik’ izleğine bir yorum getirilmiş hem de natürmort anlayışına yepyeni bir bakış açısı geliştirilmiştir. İnsan gözü natürmort resimlerde vazo içine özenle yerleştirilmiş güzel çiçekleri ya da parlaklığı ve canlı renkleriyle iştah açıcı meyveleri görmeyi bekler dahası buna alışkındır. Ancak Gürsoytrak, bir kül tablası içine yerleştirdiği sigara izmaritleri ile bu algıyı bozmuştur. Hafriyat sanatçıları, bireysel anlatımlarını bu sergi ile daha da zenginleştirmiştir.

2.4.3. “Hafriyat 3” resim sergisi (1997)

Hafriyat’ın 3. grup sergisi, Atatürk Kültür Merkezi’nde (AKM, İstanbul), 21 Ekim-6 Kasım 1997 tarihleri arasında Mustafa Pancar, Antonio Cosentino, Murat Akagündüz ve Hakan Gürsoytrak’ın yanı sıra grupta aktivist kimliği ile yer alan Charlie’nin yanı sıra heykeltıraş Erim Bayrı ve Eyüp Öz’ün katılımı ile gerçekleşmiştir.



Görsel 2.9. Soldan sağa: Eyüp Öz, Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Durmuş, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak, çocuk, Cide ve Erim Bayrı (Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)

Mustafa Pancar’a göre üçüncü “Hafriyat” sergisi ilk iki sergiye göre daha fazla önem taşımaktadır. Mekânın (AKM) büyük boyutlu resimler yapmalarına olanak verecek derecede büyük olması sanatçıları daha özgür kılmıştır. Aynı zamanda ticari kaygı taşımamaları, bir beklenti içine girmemeleri özgürlüklerini güçlendirmiş ve daha deneysel işler üretmelerinde etkin olmuştur. Hakan Gürsoytrak, resim yaparken duyguların harekete geçtiğini ve kendileri için büyük ölçüde bir macera işi olduğunu ifade etmektedir (Der. Rona, 1998, 126). Hafriyat Grubu sanatçıları, ilk sergilerinden itibaren, buluş yerine keşifin peşine düşmüştür. Grubun fikirlerinden yola çıkarak sergi kataloğu için bir yazı kaleme alan Caner Karavit, Hafriyat sanatçılarının bu düşüncelerini ve duruşunu şu cümlelere ifade etmiştir;

“Hafriyat bir anlamda da keşif yapmaktadır. Yani bulunmuşu keşfedebilir. Üstü örtülmüşü tekrar kazabilir, söylenmiş tekrar söyleyebilir. Keşiften öte çözüm yoktur. Çünkü ayrıntı keşifte

gizlidir. Çünkü “görünmez keşfedilmemiştir.” Keşif bu kent gezginin imge ekolojisindeki (hayal dünyasına ait çevreyi tanımaya dair) yeni istekleri ve yaratıcı çözümleri harekete geçirir. Ancak, gezgin için bunu kendi ifade biçimiyle anlatabilmesi, bu keşif içersindeki tüm değişimleri, şimdi uyanık ve duyarlı olması ile mümkündür.

Buluş ise geleceğin belirtisidir... Geleceği onaylayacak bir yaşam biçimi ve zaman dilimi olamayacağını ifade etmek, belki de yarını özgür bırakmak olacaktır.

Geçmiş için kâşif,

Bugün için şahit,

Yarını önermeyen.”(Karavit,1997, s. 2).

Caner Karavit, Hafriyat’ın 3. sergi kataloğunda kuşak incelemesi yaparak kendilerini 68 Kuşağı’ndan sonra gelen 80 Kuşağı olarak nitelendirmektedir. Yazı yazma sürecinde aralarında “Sosyal Gerçeklik” meselesi üzerine tartışmalar yaşandığını ifade eden Karavit, 1950’lerde Anadolu’dan İstanbul’a bir göç dalgası nüfus etmiştir. Dönemin ressamı toplumsal konularla yakından ilişkili eserler üretmişlerdir ancak kentteki hafriyatın altını iddialı ve böylesine araştıran, altında anlamlar çıkarmaya çalışan samimi çalışmalar olmadığını düşünmektedir. Ona göre, yeni kuşağın sosyal gerçekliği, eskisi gibi ithal edilmiş görüntüler olmayan veya Türkiye’nin çeşitli yerlerinde numune olarak bulunan yaşam birimlerini görüntülemek değildir. Kent yaşamı karşısında uyanık ve duyarlı olunmasının altını çizen Karavit, Hafriyat’ın bu duyarlılığı getirdiğini ve bütün bu anlamları eserlerinde taşıdığını ifade etmiştir (Der. Rona, 1998, s. 127-128).

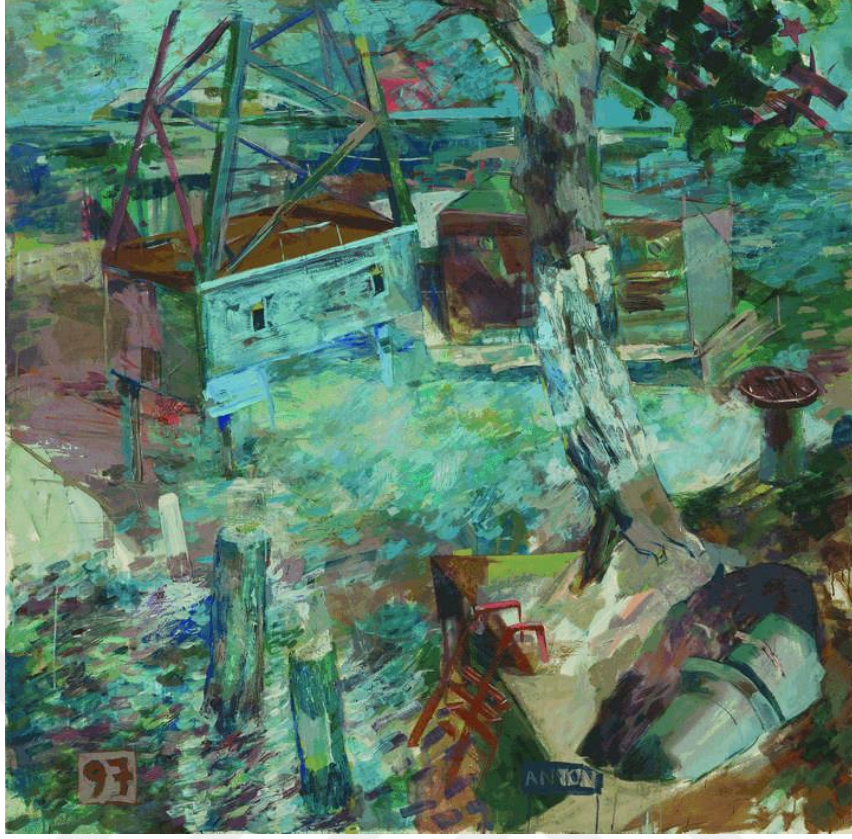
Nitekim Hafriyat, akademideki hocalarından bir kuşak önceki (Avni Lifij, Ali Avni Çelebi gibi) ressamı daha samimi bularak onları örnek almışlardır. Ne havaya kaldırılmış yumruklar ne zincir tasvirleri ne de ikonografik görüntülerin sosyal gerçeklik barındırdığını düşünmemektedir. Onlara göre sosyal gerçeklik, insanın yaşadığı şehre bakabilmesidir (Mengü, 1997, s. 13) Gürsoytrak, kendilerini ‘Sosyal Gerçekçi’ tanımlaması içinde değerlendirmemektir. Aksine Hafriyat olarak ‘sosyal gerçekçiliğe’ karşı almış oldukları tavrın da son derece önemli olduğunu vurgulamıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Levent Çalıkoğlu ise Hafriyat’ın “geçmiş için kâşif, bugün için şahit, yarını önermeyen” görüşüne farklı bir bakış açısı getirmektedir. Hafriyat’ın yeni yaşam alanları açtığı sürece ister istemez yarını önermek zorunda olduğunu düşünmektedir. Keşif yapmak olarak görülse bile kazılan her toprak, düzlenen her arazi yeni bir hayatın mecburi koşullarını belirlemektedir. Çalıkoğlu’na göre, yeni yerleşim alanında o anki

toplumsal koşullara sosyal, kültürel, ekonomik olarak bir koşutluk vaadi olmasa da hafriyat makinesini yönlendirenler hayatın tanrısı konumundadır. Caner Karavit'in sergi kataloğunda bahsettiğı sosyal gerçekçilik tanımına uymayan (*yumrukları havada kalın bilekli işçiler, madenden çıkan yorgun madenciler, tarla çapalayan köylüler, vs...*) görüntülerin aksine Çalıkoğlu, bu görüşe uymamakla birlikte her sosyal gerçekçiliğın gelecek hakkında vaatlerde bulunmak zorunda olduğunu, çıkış şartlarının o an'ı değiştirmek üzerine olduğunu düşünmektedir (Çalıkoğlu, 1997, s. 42- 43).

Hakan Gürsoytrak, Çalıkoğlu'nun bu düşüncesine ilişkin; Beyoğlu'nda oturduğı dönemlerde gün içinde doğalgaz döşeme işleminin açılıp yeniden kapandığını ve tekrar yeniden açıldığını dolayısıyla bir gün içinde Hafriyat'ı birkaç kez yaşadığını belirtmiştir. Hafriyatçıların insanları mutlu edecek yaşam alanlarını zaten kurduğunu, bunun biraz da sanat tarihine benzediğini zaman anlayışı ile ilişkili olduğunu söylemiştir (Der. Rona, 1998, s. 130).

Hafriyat, üçüncü sergisinde her ne kadar bu tanımlamalar içinde olmadıklarını ifade etmiş olsa da sosyal gerçekçilik anlayış çizgisini biraz daha sert ve belirgin kılmıştır. Türkiye'de 80'li yıllar ile birlikte gecekondulaşma artmış, rant fırsatçıları ile kaçak yapılanma yükselişe geçmiştir. Bu kuşak içinde yetişen sanatçılar da yeni bir sosyal gerçekçiliğın kapısını aralamıştır. Değışen kent dokusu içinde, birbiri ardına yapılan kazılar, kamu arazilerinin imara açılması, hafriyat'ın kent mekânını içindekilerle birlikte yarararak kapladığını göstermektedir. Hafriyat sanatçıları da, bu yıkımı ve yeniden inşa'yı etkili bir biçimde ifade etmektedir. (Karavit, 1997, 2). Serginin konusu olarak, İstanbul Metropolü'nün bilinçsizce yenileşmesi dolayısıyla zarara uğraması, kaçak yapılanma, göç olgusu, gecekondulu mahallerinin dramı, sıradan insanların çaresizlikleri, trafik anarşisinin yanı sıra ayrıca Sivas Madımak Katliamı ve tüm bu süreçte devlet ve bürokrasiye getirilen eleştiri üzerine yoğunlaşmıştır. Çalıkoğlu, günümüz gerçekliğinden yola çıkan Hafriyat'ı toplumsal gerçekçi olarak nitelendirmektedir (Çalıkoğlu, 1997, s. 42; Gürel, 1997, s. 5). Sanatçıların her biri, hafriyat'ın yarattığı sorunlar üzerine farklı bakış açıları getirmektedir. Antonio Cosentino, yüksek gerilim hatları ile çevrili, zayıf kanalizasyon sisteminin yol açtığı çevresel sıkıntılar ile boğuşan semtlerin karmaşasını tuvaline taşıırken, varoş mahallerin sıradan insanlarını ve eğlence kültürlerini de yansıtmaktadır. Özellikle 'Marmara' (1997) ve 'TM2- Piknik' (1997) resimleri, gecekondulu yaşamının gerçeğini gözler önüne sermektedir.



Görsel 2.10. Antonio Cosentino, "Marmara", 160x 260 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya
Zerrin- Ahmet Erülgen Koleksiyonu (Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)



Görsel 2.11. Antonio Cosentino, "TM-2 Piknik", 140x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997
(Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)



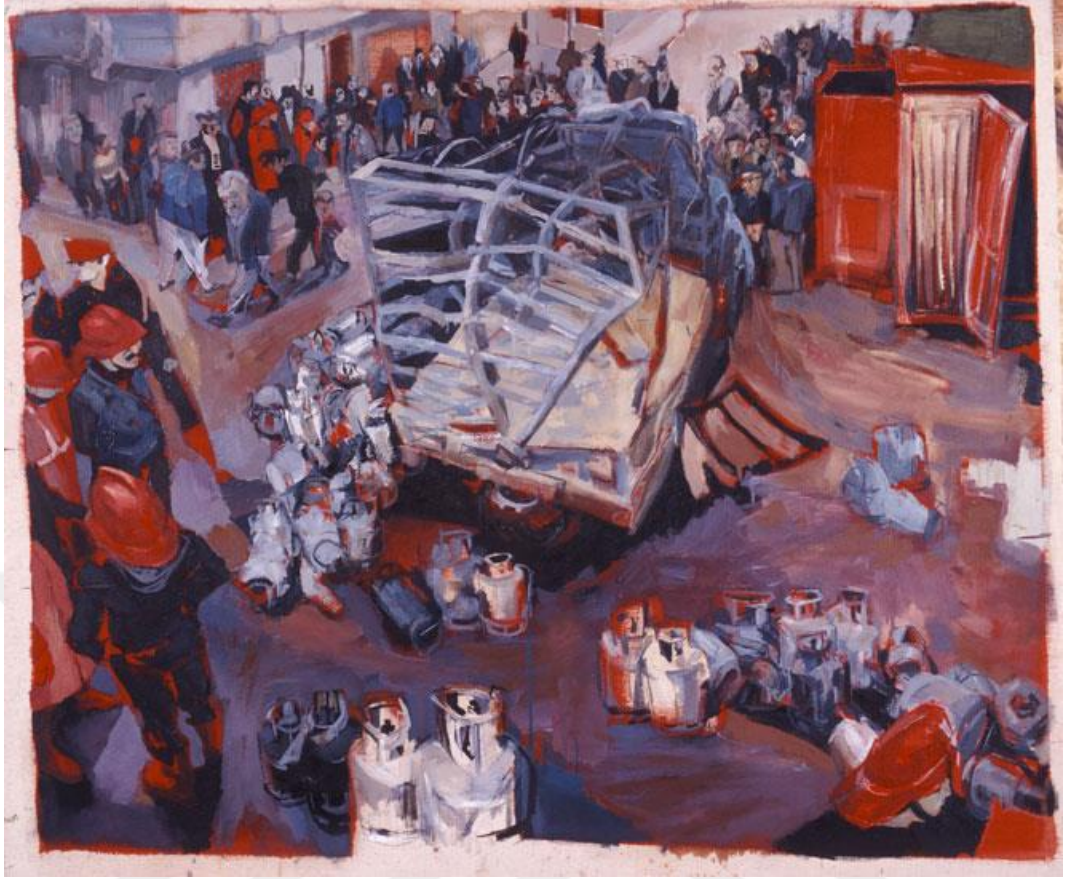
Görsel 2.12 Mustafa Pancar, "Nusaybinli Dolmacılar", 200x 145 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997
(Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)

Mustafa Pancar, Mardin'den, vaatlerin şehri İstanbul'a yaşamını sürdürmek için gelen midye satıcılarını etkileyici üslupla resmetmiştir Sanatçı, yediği midye kabuklarını saklayarak resme bezeme gibi yapııştırarak bir nevi kolaj yapmıştır (Der. Rona, 1997, s.130). Uzaktan anlaşılmayan ama yakınına varınca anlaşılın midye kabukları resmi daha da çarpıcı kılmaktadır. Murat Akagündüz, Mustafa Pancar gibi büyük şehirlere gelen insanların hayal kırıklıklarını, kente uyum sağlamakta zorlanan ve sonucunda psikolojik sorunlar yaşayan insanları konu edinmiştir. Hafriyat'çılar arasında daha öznel bir dünyanın kapısını aralayan sanatçının, resimlerindeki sıkıntılı hava hemen kendisini hissettirmektedir. Bu sergi ile gruba katılan sanatçılardan Charlie, kent sorunlarından kısa süreliğine de olsa kurtulmak için, bulabildikleri yeşil alanlara sığınan piknikçilere çeşitli hurda malzemelerinden pratik çözümler sunmaktadır (Çalıkoğlu, 1997, s. 44).

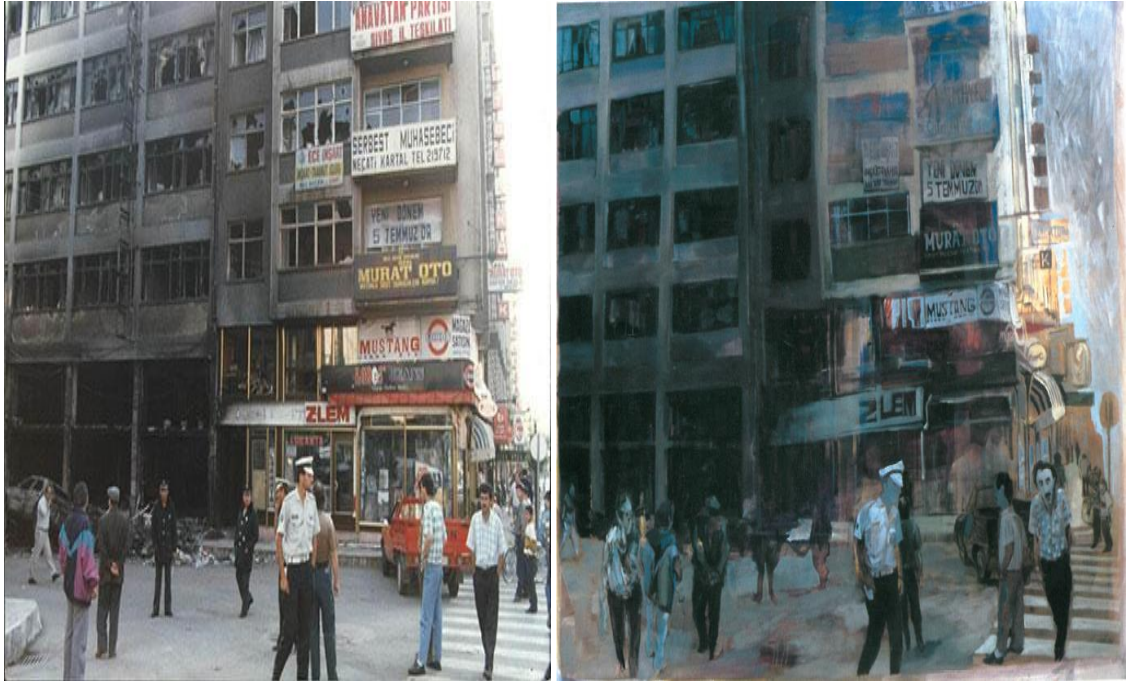
Hafriyat içinde detaycılığı ile dikkat çeken Hakan Gürsoytrak, kalabalık figürlü kompozisyonları ile anlatımını güçlü kılmaktadır. Kalabalık sokakların karmaşası içinde silikleşen insan yüzleri, kenarda köşede kalmış oto eksoz dükkânları, sel baskını ardından bölgeye gelen bilmiş keşif heyeti ve meraklı mahalle sakinleri, tüp gaz kamyonlarının kazası sonrası yaşanan faciaya yarı aldırılmaz yarı ilgili görünen insan kalabalığı gibi resimleri hafriyat gerçeğini etkili biçimde yansıtmaktadır. Gürsoytrak, öte yandan toplumsal, siyasi konulara da parmak basmaktadır.



Görsel 2.13. Hakan Gürsoytrak, "Keşif Heyeti", Tuval üzerine yağlı boya
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-iii-akm/>)



Görsel 2.14. Hakan Gürsoytrak, "Haber ve Foto Akkır Tüpgaz Faciası", Tuval üzerine yağlı boya, <http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-iii-akm/>



Görsel 2.15. Hakan Gürsoytrak, "Her Şey Öyle Sıradan Ki/ Madımak", 146x 192 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997 (Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)

2 Temmuz 1993'te yaşanan Sivas Katliamı, Türkiye Cumhuriyet tarihinin en acı olayları arasında yer almaktadır. Pir Sultan Abdal Kültür Derneği tarafından organize edilmiş olan “Pir Sultan Abdal Şenlikleri” sırasında Madımak Oteli Radikal İslamcılar tarafından yakılmıştır. Çoğunluğu Alevi 33 yazar, ozan ve düşünür ile 2 otel çalışanın yanarak ya da dumandan etkilenerek hayatını kaybetmesi ile sonuçlanan Madımak/Sivas Katliamı'nın izleri aradan çeyrek yüzyıl geçmesine karşın hafızalardaki yerini canlı tutmaktadır. Hakan Gürsoytrak'ın “Her Şey Öyle Sıradan Ki/Madımak” adını taşıyan bu resmi, yaşanan elim olayın hemen sonrasında çekilen bir fotoğrafın tuvale yansımastır.

Bazı fotoğraflar vardır ki her seferinde ilk kez görüyormuş gibi bir etki yaratır. Çünkü sadece fotoğraf değildir, öncesini ve sonrasını, ardında yaşanan ne varsa onu hatırlatır. Nitekim bu eser, toplumun hiçbir şey olmamış gibi umarsızca hareket etmesine, insanların olaydan kendilerini soyutlayarak tepkisiz kalmasına, hayatın kolaylıkla ‘normale’ dönmesine karşı bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Sanatçı, her şeyden önce insan olmanın bilincini ve ağırlığını taşımaktadır. Gürsoytrak, son derece duyarlı bir sanatçı olarak eserinde izleyeni bu sakinlikle kışkırtmayarak ama derinden sarsarak vicdanlara seslenmektedir. Eser, bu katliamda yaşamını yitiren şair Behçet Aysan'ın ‘Bir Eflatun Ölüm’ şiirinde geçen “... *Değişen bir şey yok hiç/ ölüm hariç. Aynı gökyüzü aynı keder...*” mısralarını hatırlatmaktadır.

Hafriyat, bu sergide ayrıca Pop Art'a da göndermeler yapmıştır. Serginin afişinde ve katalog kapağında da görülen Andy Warhol'un 1964 yılında New York'da sergilediği tüketim ürünü olan “Brillo Kutusu” işine atıfta bulunulmuştur. Hakan Gürsoytrak'ın işi olan A4 kâğıdı üzerine fotokopi-montaj birleşimi “Brillo-Çete”, sanatçının aynı zamanda Eskişehir'de (2-27 Şubat 1996) gerçekleşen ilk kişisel sergisinin afişinde de yer almıştır. Gazete haberlerinden yola çıkan sanatçı, kıvrak zekâsını konuşturmuş ve bu insanların arkalarında bulunan sıradan koliler yerine bir sanat eseri koyarak bambaşka bir anlama kapı aralamıştır. Dikkat çeken ilk nokta, Brillo sabun kutularının önünde ellerini kavuşturarak çömelmiş insanlardır. İşin isminde geçen ‘çete’ bu insanların bir tür kaçakçılık ile uğraştığına işaret etmektedir. Bu insanların gerek oturuş pozisyonlarına gerekse de yüzlerindeki suçluluk ile karışık mahcupluğuna bakan göz arkadaki Brillo kutularını daha sonra fark etmektedir. Oysa bu kutular Amerikan rüyasının bir tüketim ürünüdür.

Andy Warhol, Amerikan yaşamını yüceltmıştır;

“Bu ülkenin harika tarafı, en zengin tüketicilerin en yoksullarla esasen aynı şeyi satın alması geleneğini Amerika'nın başlatmış olması. TV seyredersin ve Coca Cola'yı görürsün ve bilirsin ki Başkan kola içiyor, Liz Taylor kola içiyor ve düşünürsün ki sen de kola içebilirsin. Bir kola bir koladır ve ne kadar çok paran olsa da köşedeki berduşun içtiğinden daha iyi bir kola alamazsın. Bütün kolalar aynıdır ve bütün kolalar iyidir. Bunu Liz Taylor biliyor, Başkan biliyor, berduş biliyor ve sen de biliyorsun.” (Danto, 2018, s. 64).

Brillo kutularını ve bu pazarı arkaya alarak Amerikan rüyasına sırt çeviren Gürsoytrak, tüketim nesnelere cazibeliğine ulaşmak için yasadışı yolları beş görmeyen sıradan insanların umutsuzluğunu ve dramını gözler önüne sermiştir.



Görsel 2.16. Hakan Gürsoytrak, “Brillo-Çete”, A4, Fotokopi-Montaj, 1995 (Hafriyat 3 Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak, tuval- tuval dışı sanat gibi tartışmaların ortak bir zemine dayanmadığını düşündüklerini ifade ederek, 3. sergileri ile aralarına heykeltıraş sanatçıların da katıldığını belirtmiştir.³⁹ Hafriyat, Çağdaş Türk resim geleneği içinde gerek grup adı, gerekse de seçtikleri temalar ve temaların aktarımındaki kompozisyonlar

³⁹Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde Mürüvvet Türkyılmaz'ın düzenlediği Açık Masa Konuşma Dizisi'nin 8 Mayıs 2007 tarihli Hafriyat'ı içeren söyleyişi izlemek için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=hTPg2AQcJzk> (Erişim Tarihi: 27. 08. 2018).

ile resminde yeni bir kulvar aralamıştır. Üçüncü sergileriyle ilerde daha neler yapabileceklerine dair düşünceleri de güçlendirmişlerdir (Çalikoğlu, 1997, s. 43). Türkiye'nin çağdaş sanat ortamında etkilerinin uzun süre hissedileceği hatırı sayılır bir yer edinen Hafriyat'ın, bu sergiden sonra otonom olma fikri iyiden iyide belirginleşmiş ve gelişmiştir.

2.4.4.“Süper Hafriyat” (1999)

Hafriyat, dördüncü grup sergisini, 6 Mayıs – 5 Haziran 1999 tarihleri arasında İstanbul Elhamra Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Sergiye katılan Hafriyat sanatçıları; Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak'ın yanı sıra gruba bu sergi ile dâhil olan Memed Erdener'in (Extramücadele), Tina Fischer, Charlie ve sergiye fiilen katılmasa bile işleri ile yer alan Nalân Yırtmaç ve Erim Bayrı'dır.

Hafriyat, sergilerinde mekânı da kullanarak, seyircinin resimler arasında bağlantılar kurmasını istemektedir. Seyirci, bir eser karşısında doyumsuz bir yolculuğa çıkıp anlamlarını katmanlaştırıyorsa doğru bir iletişim kurulmaktadır. Grubun önceliği de seyirci ile güzel bir ilişki kurmaktır.⁴⁰ Bu yüzden sergi isimlerine de çok dikkat edilmiştir. “Süper Hafriyat”, dönemin sergi isimlerinin karmaşık oluşuna karşılık düşünülmüştür. Bir, iki, üç olmak üzere bir seri ile varlığını pekiştiren Hafriyat, yoluna ‘süper’ olarak devam etmiştir (Erzen, 2000, s. 181).

Caner Karavit, sergi kataloğunda, o tarihlerde gerçekleşecek olan küratörlüğünü Paolo Colombo'nun üstlendiği İstanbul Bienali'ne ve bu tür organizasyonların arka planında yer alan güç dengelerine ilişkin “Lidersizleşmiş, Söylem Dayatmayan, İktidar Kavgası Gütmeyen Bir Grup” başlıklı eleştirel bir yazı kaleme almıştır. “Tutku ve Dalga” başlıklı Bienal'in basın bülteninde,⁴¹ İstanbul'un birçok dili, dini, ırkı bünyesinde barındıran çoğulcu yanı vurgulanmış ve kavramsal çerçeve bu bağlamda

⁴⁰Anne E. Musser, (1999). “*Süper Hafriyat: An Unearthing of the Unnoticed*” başlıklı makalesinde, sergi hakkında bir yazı kaleme almıştır. Sergiyi genel olarak etkileyici bulmakla birlikte, serginin küratörlüğünü yapma biçimini kusurlu bulmuştur. Sanatçılar tarafından eserler arasındaki etkileşimi teşvik etmek için yeterli görmemiş, eserlerin çoğunun, yaratıcısından bağımsız olarak, görüntülerin birbirlerine göre nasıl oynadıklarına dayanarak gruplamak yerine, sanatçıya göre gruplandırıldığını ifade etmektedir. M. Pancar ve M. Akagündüz'ün eserleri arasındaki etkileşimi bu sergideki olası kombinasyonlardan sadece bir tanesi olarak değerlendirmiştir. Pancar'ın ve Akagündüz'ün çalışmalarının birlikte asıldığında, karşılıklı etkileşimin daha kuvvetli olabileceğini düşünmektedir.

⁴¹6. İstanbul Bienali'nin basın bülteni için bkz; http://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/6B_PAOLO-COLOMBO_TR.pdf (Erişim Tarihi: 03. 09. 2018).

oluşturulmuştur. Bienal, kente dair insan hikâyelerinin işlendiği eserler ile sanatın satın alınabilirliği tartışmaları üzerinden, yüksek sanat- alçak sanat kavramlarını irdelemiş, tüketilebilirlik fikri ile resim sanatını yüksek sanat kategorisine yerleştirmemiş ve Bienal kapsamına da almamıştır (Silahtarlıoğlu, 2009, s. 65).

Karavit'in de başkaldırı niteliğinde sergi kataloğunun satır aralarında, yer alan ifadeleri, Hafriyat'ın kuruluşundan beri savunduğu düşünceleri desteklemektedir.

“... Batıcı ideologların; alınabilir- satılabilir alçak sanatla, düşünsel- deneyici- alınamaz- satılamaz yüksek sanat arasında oluşturduğu ayrım kafaları karıştırmaktan öte gidememektedir. Ancak, yüksek sanatın günümüzde gerek sponsorlarla gerekse satılabilir sanat nesnelereyle oluşturduğu hatırı sayılır bütçeler, bu derecelendirmenin anlamını boşaltmaktadır. Ayrıca yüksek sanatın temsil alanı bienallerin çok büyük bütçelerle ifade bulduğunu da görmekteyiz. Bu bağlamda, yüksekliği ya da alçaklığı alınabilirlik-satılamazlık gibi kaygan ifadelerle değerlendirmek olanaksızlaşmaktadır.” (Karavit, 1999, s.2)

“Süper Hafriyat” sergisi, Hafriyat'ın her şeyden önce düşünsel bir grup hareketi olduğunu bir kez daha göstermiştir. Katalog yazısında dikkat çekeceği üzere, ortak söylemler ve kavramlar sanatçıların bireysel pratiğinde çeşitlenerek zenginleşmiştir.

Mustafa Pancar, kent ile olan ilişkisinde karmaşanın, kalabalığın ve hızın bıraktığı edinimleri resmine taşımıştır. Pancar, ışığı ustaca kullanarak kentin karanlık şehir manzarasını kırmış, üst üste yedirilmiş renkçi üslubu ile kentin sürekli bir kargaşa halinde oluşunu hissettirmiştir. Gözlerimizi, nezih mekânlardan, sosyal statüsü yüksek insanlardan sokağa ve sokaktaki yüzlerle çeviren sanatçının, “Ortam”, “Yer altı Geçiti”, “İskelede Neler Oluyor?”, resimleri kentin eğlence kültürüne ve sosyal hayatına ait dokular sunmaktadır. “Takla” (İş Çıkışı Serinliği) resmi, işten çıkan ve özgürlük alanına kavuşan bireyin hissettiği neşe ve enerji patlamasının kısacık oluşunu yansıtmaktadır. Mustafa Pancar, resimlerinde, birbirini tanımayan milyonlarca insanın bir arada yaşayışları sonucunda, kişinin kendisine, birbirlerine ve kente olan yabancılaşmasını konu edinmiştir. Sanatçı, güncel hayattan kesitler sunarken, idealize etmeden, kişisel bir anımı yeniden kurguluyor hissi de uyandırmaktadır.



Görsel 2.17. Mustafa Pancar, "Ortam", 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998
(Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)



Görsel 2.18. Mustafa Pancar, "Yeraltı Geçidi", 89x 148 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998
(Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)



Görsel 2.19. *Mustafa Pancar, "İskelede Neler Oluyor?" / Son Vapur, 96x 148 cm, 1998*
(*Süper Hafriyat Sergi Kataloğu*)



Görsel 2.20. *Mustafa Pancar, "Takla" (İş Çıkışı Serinliği), 150x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya*
(*Süper Hafriyat Sergi Kataloğu*)

Antonio Cosentino, İstanbul'u karış karış gezerek sokaklarını arşınlarken, belleğinde yer eden anlık görüntüleri resmetmektedir. Cosentino'nun "kent" ile kurduğu bağ, sadece anıların bir parçasını değil aynı zamanda sürekli bir iletişim halinde olduğunun izlerini yansıtmaktadır. Sanatçının resimlerinde figürden arındırılmış peyzaj, pastoral görünümün ardında yaşanmışlıkları barındırmaktadır. Bu yaşanmışlıklar, hızlı fırça darbelerinin tuval yüzeyinde oluşturduğu renkçi ve lekeci ifadeci yaklaşımla güçlü kılınmıştır. "Marmara", "Yeşilköy", "Sirkeci- Halkalı" resimlerinde bir yığın halinde serpiştirilen nesnelere kent dokusunun ilginç ayrıntıları keşfedilmektedir. Cosentino, resimlerini insandan yoksun kılarak öte yandan insan elinin yaşam alanına değerek kenti nasıl değiştirdiği, dönüştürdüğünü, yok ettiğini de inceden inceye alt okuma olarak sunmaktadır.



Görsel 2.21. Antonio Cosentino, "Marmara", 100x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya
(Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)



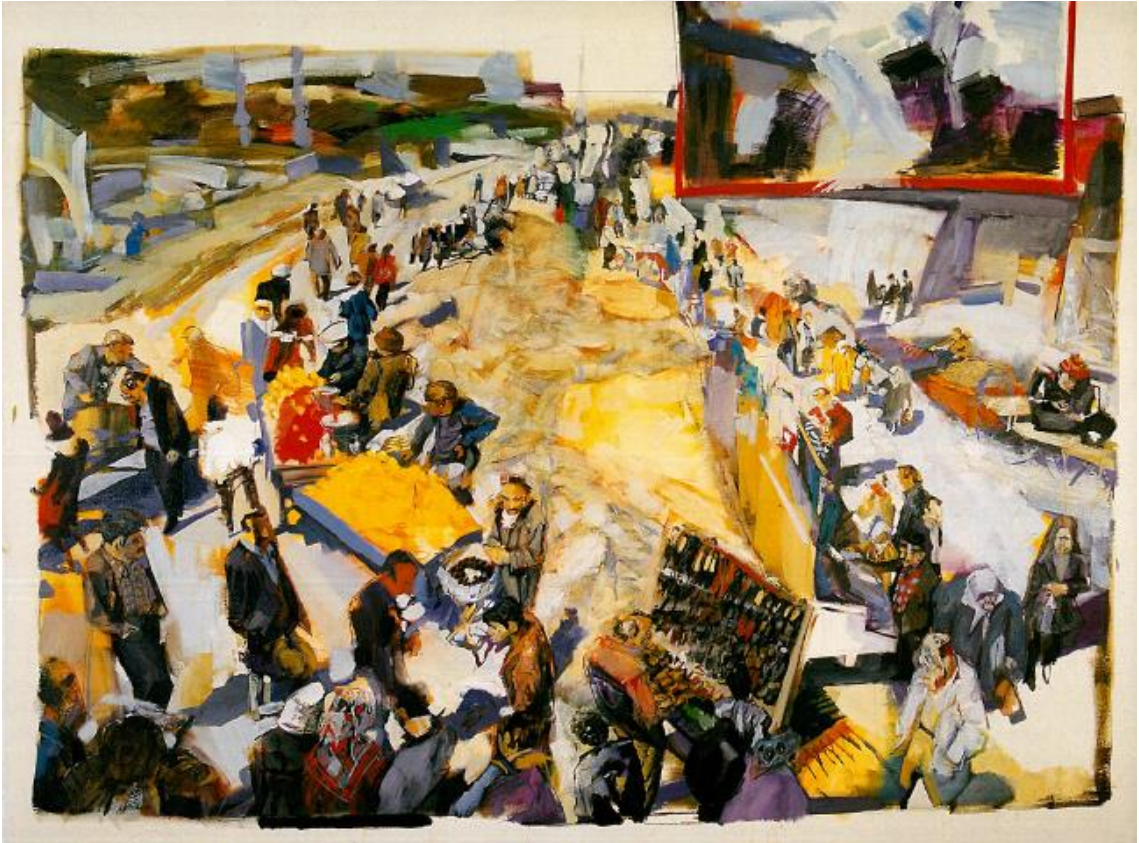
Görsel 2.22. Antonio Cosentino, “Yeşilköy”, 89x 116 cm, Tuval üzerine yağlı boya
(Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)



Görsel 2.23. Murat Akagündüz, “Boğaz'da Yolculuk”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya
(Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)

Murat Akagündüz'ün resimleri Pancar'a ve Cosentino'ya göre daha karanlık bir atmosfer içermektedir. Özellikle Pancar'ın resimlerinde ışık ön plana çıkartılırken karanlık geriye itilmektedir. Akagündüz'ün resminde ise tam tersine karanlık baskındır. Hafriyat içinde en içe kapalı isim olduğunun izlenimini yeniden uyandıran sanatçı daha öznel bir dünyanın izdüşümlerini yansıtmaktadır. Orhan Pamuk'un "*Ne olduğumuzu ancak bize benzemeyenlere bakarak anlayabiliriz.*" sözünü alıntılaman sanatçı, yalnız ve karamsar bir havaya bürünmektedir. Ancak bu içsel dünya, Çalıkoğlu'na (1999, s. 42) göre, ortak simge ve insani değerler barındırmaktadır.

Hakan Gürsoytrak'ın bu sergideki resimlerinin çoğu önceden fotoğraflanmış izlenimi uyandırmakla birlikte gri rengin ön planda olmasından dolayı kasvetli bir his vermektedir. Bürokrasinin ağırbaşlı toplantılarından, döviz kurunu takip eden mütevazı insanlara, kentte avare dolaşan soluk benizli işsizlerden, Akdeniz/ Kürüslüler'de kitap kurdu köylülerden, Topkapı'da ve otogarda yaşanan günlük hayat sahnelerine kadar pek çok konu politik söylem doğrultusunda ele alınmıştır.



Görsel 2.24. Hakan Gürsoytrak, "Topkapı", 150x 202 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998

(*Süper Hafriyat Sergi Katalogu*)

Gazetelerde gözden kaçırılan, görülmeyen, önem arz etmeyen, düşünme ihtiyacı hissetmediğimiz nice ayrıntıyı incelikle resmeden Gürsoytrak ayrıca, 78 adet gıda nesnesini 1'e 1 tuval üzerine boyayarak 82 model AEG marka buzdolabına yerleştirmiş ve açık olarak sergilemiştir.⁴²



Görsel 2.25. Hakan Gürsoytrak, Buzdolabı Yerleştirmesi ve Tuval Üzerine Yağlı boya Gıda Nesneleri 1999 (<http://www.gursoytrak.com/sergiler/super-hafriyat>)

Resimlerin gerçekçilikleri karşısında gıda nesnelерinden oluşan bir kolâjın aynı odada açık bir buzdolabında sergilenmesi dikkat çekicidir. Resimler albenili oluşları ile bir dokunuşta onlara ulaşabilme şevkini uyandırırken aslında ne kadar tuzağa düşebileceğimizi göstermektedir. Tüketim toplumu içinde yaşayan bireyin, ağzı tıka basa dolu buzdolabı karşısında yaşadığı anlık mutluluğu ve sonu gelmeyen arzularını hatırlamaktadır.

Bir önceki sergide Pop Art'a dair imgelerin ipuçlarını veren Hafriyat, bu sergide daha net bir çizgi oturtmuştur. Gürsoytrak'ın, "Migroskop"tan dönüştürülen "Mikroskop"u ile tüketim toplumu bir bütçe altına alınmıştır. Sağlıksız ve doğal beslenmeden oldukça uzak görünen broşürdeki ürünler üzerinden, indirimler ya da kampanyalar aracılığı ile sürekli bir tüketmeye özendirilen kitle kültürü eleştirilmiştir.

⁴²Hakan Gürsoytrak'ın, Süper Hafriyat sergisindeki resimleri ve "Buzdolabı" tuvallerini görmek için bkz: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/super-hafriyat/> (Erişim Tarihi: 03. 11. 2018).

Öyle ki, Süper Hafriyat'ın sergi katalog kapağında, bir kahvaltı sofrasına dair “geleneksel” ve “doğal” yiyecekler (sahanda yumurta, siyah zeytin, beyaz peynir, ev yapımı reçel, bal, kaymak) bu gerçeği gözler önüne sermektedir (Gürel, 1999, s. 10). Atıkları toplayıp, ne varsa silip süpürdüğü dile getiren Hafriyat, tüketimin yarattığı cazibeye karşı bir ‘ironi’ getirmektedir.



Görsel 2.26. Süper Hafriyat Sergi Katalog Kapağı ve Hakan Gürsoytrak, “Mikroskop” (Süper Hafriyat Sergi Kataloğu)

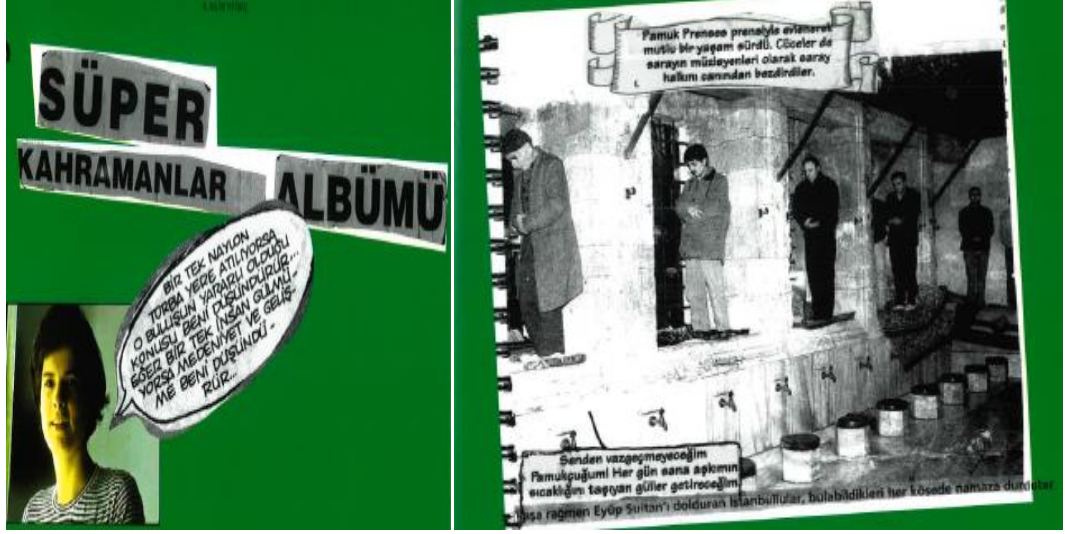
Memed Erdener (Extramücadele), Erim Bayrı ve Nalân Yırtmaç'ın grafik tasarım çalışmaları, buldukları görüntü ve metinler yenilikçi bir şekilde bir araya gelerek dikkat çekmektedir. Öte yandan Charlie'nin bir tahtaya küçüklü büyüklü olarak sorduğu bir dizi politik sorular (“İstanbul’un %65’i kaçak. Sizce Süleyman Demirel ne zamandır biliyor? “Türkiye’nin en ağır abisi kim?”, “ABD Guatemala’dan özür diledi. Dünyadan ne zaman özür dileyecek?” vs.) serginin politik ağırlığını ortaya koymaktadır. Nalân Yırtmaç, milliyet ve kimliğe ek olarak, din ve modernliği de sorgulamaktadır. Sanatçıların çalışmaları cesur ve mizahla doludur. Yırtmaç, “Süper Kahraman Albümü”nde, çeşitli kaynaklardan gelen görüntüleri ortaya çıkartırken çizgi roman balonlarını ve kutu metinlerini kullanarak izleyiciyi sorgulamaya teşvik etmektedir. Erdener'in çalışmalarında sağlık kitaplarından, hayat ansiklopedilerine, haber fotoğraflarından, ders kitaplarına, balık avlama kılavuzlarından, doktor reçetelerine, bakkal ve kasap paket kâğıtlarına kadar birtakım görüntüler birleşmiştir.

Özellikle ‘Türk Olmanın Gururu’ çalışmasındaki tam anlamıyla "kazılmış" imgeler üzerine bindirilmiş, ulusal kimliğin tasavvuruna ve onun oksimoronik (öğretinin kendi kendine karşı olması) doğasına ilham veren kelimelerdir. Bayrı'nın askerliği sırasında üniformalı görünümünün 9 kez çoğaltılması ile oluşan grafik çalışması politik ağırlığı daha da belirginleşmektedir. (Musser, 1999, s. 11).

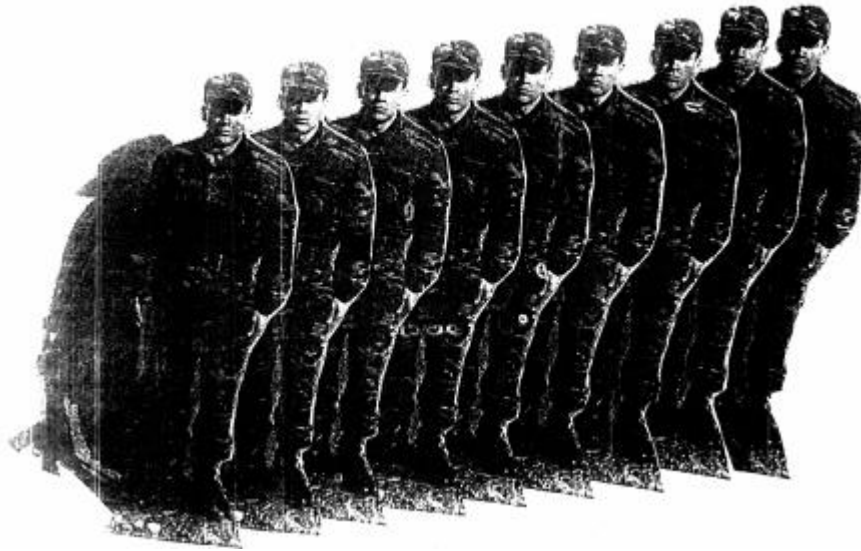


Görsel 2.27. Memed Erdener, *Türk Olmanın Gururu Üzerine Grafik Çalışmaları*⁴³
(*Süper Hafriyat Sergi Kataloğu*, s. 27, 28)

⁴³Memed Erdener, “Nietzsche (1999)”, “Türkçe Ünite (1997)”, “Bay Bay Bay Ayyıldız (1997)”, “Beklenmedik Kaza (1997)”, “Türk İsterse (1999)”, “Şaheser Tece (1999)”, “Sağ Sol Penaltı Gol” (1997), “Şablon Atatürk (1997) Kaynak: Süper Hafriyat Sergi Kataloğu, s. 29.



Görsel 2.28. Nalân Yırtmaç, “Süper Kahramanlar Albümü”, 1999 (Süper Hafriyat Kataloğu)



Görsel 2.29. Erim Bayrı, “Bir Manga 9 Kişiden Oluşuyor”, 21x 29,7 cm, (Süper Hafriyat Kataloğu)

‘Süper Hafriyat’, ilk üç sergiye oranla çok daha keskin siyasal ve politik içeriğe sahiptir. 1968 Kuşağı’nı yakından takip eden ve 1980’li yılların yaşattığı travmalar içinde yetişen Hafriyat sanatçı grubu, Türkiye’nin içinde bulunduğu sıkıntıları sadece tuval resmi ile göstermeyip tuval dışına da çıkarak ifade alanını genişletmiştir. Kendilerini “kent gezgini” olarak tanımlayan kurucu grup üyelerinden her biri- Hakan Gürsoytrak hariç- bu kimliklerini korumak ile beraber Memed Erdener, Erim Bayrı ve Charlie’nin çalışmaları açık bir şekilde politik ağırlık içermektedir (Çalikoğlu, 1999, s. 40).

2.4.5.“Öz Hafriyat” (2000)

Hafriyat Sanat Grubu'nun, İstanbul dışındaki ilk sergisi, Hakan Gürsoytrak'ın da bir dönem öğretim görevlisi olarak çalıştığı Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nin Kütüphane Sergi Salonu'nda 5- 21 Ocak 2000 tarihleri arasında 'Öz Hafriyat' adı ile grubun önceki sergilerinden seçilen eserleri ile gerçekleşmiştir. Kasa Galeri'de gerçekleştirilen toplantıda, Murat Akagündüz, Hafriyat'ın İstanbul merkezinin dışındaki alanlarla kurduğu ilişkiyi tecrübe etmesi açısından Eskişehir'de gerçekleşen 'Öz Hafriyat' sergisini önemli bulduklarını ifade etmiştir. İstanbul'da gördükleri ilgiden çok daha yoğununu, Eskişehir'de öğrencilerin katılımı ile hisseden Hafriyat, bu ilgiden oldukça memnun kalmıştır.

Gürsoytrak, o dönem için Hafriyat'ın, Türkiye'nin daha çok pek bölgesinde gerek yeni işler gerekse de eski işlerin bir harmanlaması ile oluşacak sergiler açacaklarını belirtmiştir. İstanbul dışındaki sanat izleyicisine ulaşmayı tecrübe eden ve bunu son derece kıymetli bulan Hafriyat, nitekim 22 Mayıs- 3 Haziran 2000 tarihleri arasında ODTÜ Kültür Kongre Merkezi'nde karma bir sergi düzenlemiştir. Karma sergilerinin son durağı ise Nevşehir'de 23 Haziran- 7 Temmuz 200 tarihleri arasında Göreme Sanat ve El Sanatları'nda gerçekleşmiştir (Röp. Cayık, 2000, s. 7; Silahtarlıoğlu, 2009, s. 71-72).

2.4.6.“Hain Geceler” (2000)

Hafriyat, İstanbul'da sergileme alışkanlıklarından sıyrılmak adına, kendi otonomilerini kendileri oluşturarak Tünel Asmalımescit Minare Sokak Nur Apartmanı'nda benzeri görülmemiş bir sergi düzenlemiştir. 27 Ekim saat 18.00'de başlayan ve açılışına binlerce kişinin katılım gösterdiği, geceleri de açık olan 'Hain Geceler' sergisi 7 Kasım 2000'de bitmesi gerekirken bitiş süresi ayları bulmuştur. Bu sergi ile birlikte büyümeye ve çoğalmaya devam eden Hafriyat Sanat Grubu'nun sayısı iki katına çıkmıştır. Hafriyat sanatçıları; Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz Cemil Erim Bayrı, Memed Erdener, Charlie, Eyüp Öz, Esat Başak, Can Tatlıparmak, İrfan Önürmen, Fatih Yıldırım, Nalân Yırtmaç, Neriman Polat, Sezai Özdemir, Tan Cemal Genç, Tina Fischer ve Yekin Başarır'dır.



Görsel 2.30. Hafriyat Sanatçıları (soldan sağa); Murat Akagündüz, İrfan Önürmen, Neriman Polat, Can Tatlıparmak, Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, Memed Erdener (Extramücadele) (Özgüven, 2000)

Hafriyat sanatçılarından Neriman Polat, sergi karar ve kurulum aşamasını şu sözlerle ifade etmiştir:

“... Sergiyi çok hızlı bir şekilde kurduk. Karar alma süreciyle ilgili olarak da neredeyse tasarım dışıydı. Ortaya çıkan sonuç güzeldi, çok enerjikti. Karar verici bir merkez yerine, herkesin katılımıyla oluşan bir sergi. Sergide hiçbir statüko yoktu. Herkese açıldı, tinerci çocuklar bile gezdi sergiyi, hatta geceleri açıldı. Bir sokak ressamı gelip kendi resimlerini sergiledi. Katalog basmamıştık. Daha önce Türkiye’de, İstanbul’da böyle bir mekânın içinde sergi yapılmamıştı, yani bu bağımsızlıkta yapılmamıştı, kimse böyle bir şeye cesaret etmemişti ve bu ruha sahip değildi diye düşünüyorum” (Haz. Çalıköğlü, 2007, 31- 32)

Hafriyat sanatçıları, birbiri ile karşılıklı fikir alışverişinde bulunabilen, iletişimleri güçlü bir grup olarak sergi isimlerini de bulurken bol paylaşım içine girmektedirler. “Hain Geceler” sergisi için katalog hazırlamayan grup, kendilerini ve izleyiciyi bağlayıcı cümlelerden de kaçınmıştır. Memed Erdener, Hafriyat’ın altında yatan en önemli değeri manifestosuz ilerlemesi olarak görmektedir. Erdener, Hafriyat’ı, daima kendi işlerini ve fikirlerini sorgulatan, şekilden şekle girebilen, geçirgen ve sanatçılardan da bağımsız bir oluşum olarak görmektedir (Haz. Çalıköğlü, 2007, s. 26).



Görsel 2.31. Hafriyat, “Hain Geceler” Sergisinden Bir Fotoğraf (Silahtarhoğlu, 2009)



Görsel 2.32. Hafriyat, “Hain Geceler” sergisinden fotoğraf
(Silahtarhoğlu, 2009)

Serginin açılışından bir gün önce, 26 Ekim akşamı yıllanan ve yıpranmış Beyoğlu'nun tarihini içine hapseden bir mekâna ‘Hafriyat’ yapan sanatçılar, yaşantıları ve zamanın biriktirdiklerini gün yüzüne çıkartmıştır. Sergiyi gören ve “Hain Geceler/ Hain Gençler” başlıklı bir yazı kaleme alan Haşim Nur Gürel, sergi mekân kullanımını,

işlerin dağılımını ve aydınlatmayı spontan ve doğru bulurken tavandan sarkan eski demirlere asılı gösterişsiz kristal avizeyi ve ahşaba kazınmış ‘hain geceler’ yazısını, giriş kapısının iç yüzündeki ‘teşekkür yazısı’ gibi ayrıntıları da yerinde bulduğunu ifade etmektedir. Grubun iş birliğine dair incelikli dalga geçmelerin de olduğunu belirten Gürel, serginin her köşesinde izleyiciye bir şölen havası yaşattığını da sözlerine eklemektedir (Gürel, 2000, s. 5).



Görsel 2.33. Hafriyat, “Hain Geceler” sergisinden fotoğraf
(Silahtarhoğlu, 2009)

Hafriyat, içinde yaşadığı toplumun sosyolojisini iyi çözümleyen ve sokağı iyi analiz edebilen bir sanat grubudur. Mekâna ait fotoğraflardan anlaşılacağı üzere, grup, kent ile kurduğu ilişkiyi mekân ile bütünleştirmiştir. Döküntüler ile dolu, brüt, alçısız ve evsizler tarafından sığınak olarak kullanılması muhtemel ve böylelikle harabeye dönen bir mekânın sergi mekânı olarak kullanılması, Hafriyat’ı dönem için son derece özgün kılmaktadır. İstanbul’un kaotik yapısını bir mekân içine sığdırabilmeyi başaran sanatçılar, arabesk kültüre ait imgeleri kullanmışlardır.⁴⁴

⁴⁴Yerel ve mahalli bir birlikteliğin söz konusu olduğu “Hain Geceler” sergisi, akla Türk sanat tarihinde Yeniler Grubu’nun 10 Mayıs 1941 tarihinde Beyoğlu’nda Basın Birliği salonunda açtığı Liman Sergisi’ni getirmiştir. Bir balık ağının kesilmesiyle açılan serginin amacı; resmi Akademi’den dışarı çıkarıp halka sevdirmesi ve yaygınlaştırma isteğidir. Ortak bir konu etrafında toplanan Yeniler Grubu sanatçıları duyarlılık ile ürettiği eserleri farklı bir sergileme yolu seçerek Türk resminde öncü olmuşlardır (Çelik, 2009, s. 115).

Türkiye'nin görsel sanatlar tarihine bakıldığında özellikle Batılı anlamda resim sanatı, askeri okullar aracılığı ile ve devlet destekli olarak Türk plastik diline girmiştir. Bir açıdan bakıldığında güzel bir gelişme olduğunu ancak öte yandan yukarıdan aşağıya bir yönelim ile de girdiğini düşünen Hafriyat, bunu kırmayı istediklerini aşağıdan yukarıya örgütlenme başlattıklarını ifade etmektedir. Grup, “Hain Geceler” sergisi ile birlikte; *“Bu coğrafyaya ait bir ‘yapma biçimi’ olabileceği fikrini, en azından bunun hayalini açık tutmaya çalışıyoruz”* demektedir (Meryem, 2000, s.11).



Görsel 2.34. Hain Geceler Sergisinde Çocuklar (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Hafriyat'ın örgütlenme biçimine dair düşüncelerini açıklayan Karavit, 1980 sonrasında çok da adı duyulmamış grupların aynı zamanda Hafriyat'ın da temelini oluşturduğunu ifade etmektedir. Grubun modernist bir tavır içinde olduğunu, üniter bir birliktelik niteliğinden uzak olduğunu dolayısıyla daha çok serbest bir topluluğu andırdığını düşünmektedir (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 27).

Erim Bayrı, kendisinin gruba dâhil olma sürecini bir başka bakış açısıyla değerlendirmiştir. 1980 öncesi ve sonrası üzerinden bir karşılaştırma yapan sanatçı, Akademi'de yeteri kadar kendini ifade etme bulamadığı zamanlarda daha öncesinde duymadığı ifade biçimi –Hafriyat'a- ile karşılaştığını dolayısıyla sanatsal anlamda yalnızlığın giderilmesine destek olduğunu ifade etmiştir. Mehmet Erdener de Hafriyat'ın grup içine birini alma konusunda net fikri olmadığını çünkü çıkarsız ve

alçakgönüllü hareket ettiğini düşünmektedir. Neriman Polat ise, Hafriyat'a yeni bir isimin dâhil olma sürecinin çok kolay ilerlemediğini, sürekli bir tartışma içinde olduklarını ifade etmiştir. Polat, Türkiye'deki oluşumların kısıtlılığına dikkat çekerek, Hafriyat'ın bir gruptan öte sivil inisiyatifte dönüşümünü çok değerli bulmaktadır (Haz. Çalıkoglu, 2007, s. 29-32).

Hafriyat'ın "Hain Geceler" sergisi tamamen bağımsız bir mekânda, kimseye hesap vermeden gerçekleştirmiştir. 'Yeni yaşam alanları' açan Hafriyat bu sergi ile birdenbire büyümüş ve varlığını daha da güçlendirmiştir. Herhangi bir yıldız sisteminin gerginliğini ya da gerilimini yaşamayan Hafriyat, herkese eşit mesafede yaklaşmış, sergiye yoğun bir ilgi olmuştur. Gürsoytrak, büyük bir coşku ile geçen serginin, yaşayan bir yere dönüştüğünü ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019; Özgüven, 2000, s. 19).

Türkiye'nin sosyolojik dokusunu hiç şüphesiz kendilerine referans noktası olarak alan Hafriyat, bu dokuyu ince ince işlemiştir. Yerel olandan evrensellik yakalamaya çalışılmasını olumlu yaklaşımlar olarak görürken yapaylığa kaçıldığını ve şekilde benzediğini düşünmektedir. Sosyolojisi saptanamamış, öze inilmemiş bir sanat anlayışı içinde olmayan Hafriyat, gerçekliğe inanmaktadır. Hain Geceler, adı ve sergileme pratiği açısından Çağdaş Türk sanatında ayrıcalıklı konumda yer almaktadır.

2.4.7. "Hafriyatçılar" (2003)

Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Murat Akagündüz ve Mustafa Pancar, Evin Sanat Galerisi'nde 7 Ocak- 28 Ocak 2003 tarihleri arasında "Hafriyatçılar" adını taşıyan grup sergisi düzenlemişlerdir. Resimler, kent yaşamının keşmekeşi, hızı ve bununla birlikte akan zaman ile çevrilidir. Gündelik olanın güzelliğini ortaya çıkartarak, tanıdık bir tat bırakan grup, hayatın ta kendisini anlatmıştır. Hafriyat sanatçılarının resimlerinde her biri başka bir hikâye anlatıyor gibi kısıklıvrak izleyeni yakalamaktadır. Oldukça sade ancak bir o kadar içten olduğu hissedilen bu resimlerde; çocukluğun o naif anılarına, yerleşim yerlerine, sahillere, okul bahçelerine, top oynayan minik çocuklara yer verilmiştir. Cosentino, kentin arka sokaklarının izini sürerken, kendi geçmişinin belleğinde yer etmiş anıları da gün yüzüne çıkarmaktadır. Öyle ki, tutku ile bağlı olduğu hissedilen Yeşilçam filmlerinden görmeye alışkın olduğumuz, varoş sentlerin sokak aralarında yaşanan unutulmaz sevdalarını tuvaline aktarmıştır.

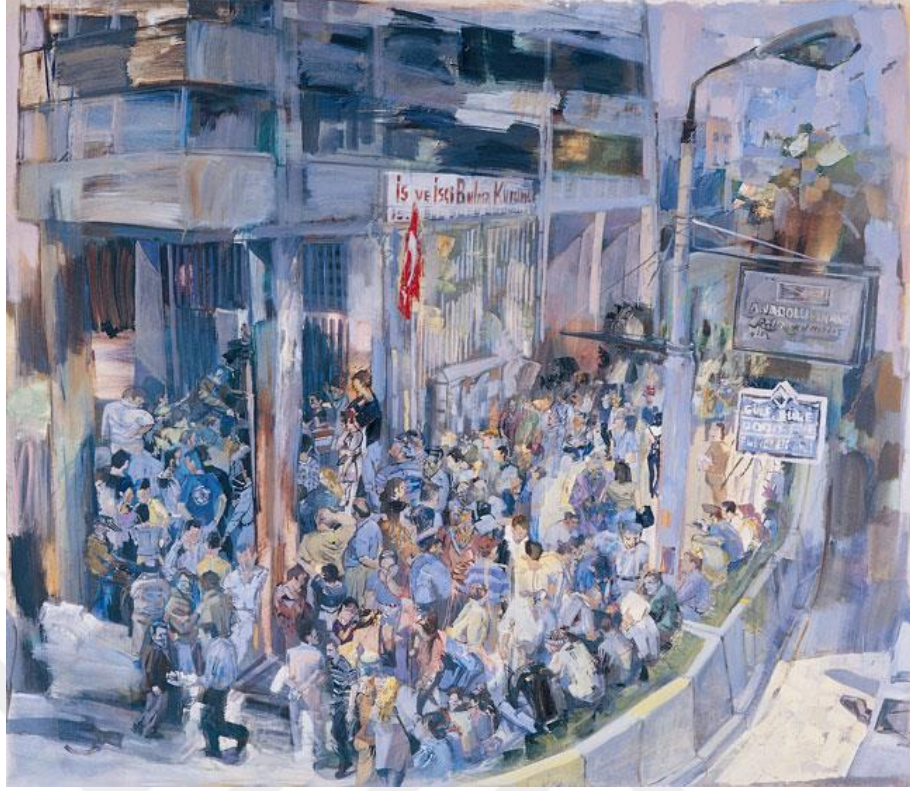
Akagündüz ise aksine, gürültünün ve kavganın eksik olmadığı, kalabalıktan neredeyse karınca kadar kalmış insan yığına dikkat çekmiş ve “Gazi” mahallesine uzaktan kuşbakışı bir yorum getirmiştir.



Görsel 2.35 Antonio Cosentino, “Gazozuna”, 160x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002
(Hafriyatçılar Sergi Kataloğu)



Görsel 2.36. Murat Akagündüz, “Gazi Mahallesi”, 130x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002
(Hafriyatçılar Sergi Kataloğu)



Görsel 2.37. Hakan Gürsoytrak, “İş Bulma Kurumu”, 148x 175 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002 (Hafriyatçılar Sergi Kataloğu)



Görsel 2.38. Mustafa Pancar, “Kriz”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002 (Hafriyatçılar Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak ve Mustafa Pancar ise ülkenin ekonomik kriz ile yaşadığı sıkıntıları, göstermektedir. Kriz kent hayatına nüfus ederken, insanlar bu zorlu yaşam koşulları altında, bir umut 'İş ve İşçi Bulma Kurumu' kapılarının önünde geceli gündüzlü beklemektedir. Artık beklemekten yorulmuş, bulduğu yere çököveren insanlar yine de umudun kapısından ayrılmamaktadır. Pancar da kentin sokak ortalarında yahut yol kenarlarında tezgâhlarını açan sokak satıcılarının kriz ile mücadele edişlerine tanıklık etmektedir. Çok tanıdık ve bilindik işportacılar, -'Porta' kelimesinin 'kapı' anlamına geldiğini düşünöldüğünde- küçük dünyalarında nice umutlarla gelecekleri için 'bir çıkışı kapısı' aralamaktadır. Bu eserlerle kıyıda köşede kalmış hayat hikâyelerine dokunan Hafriyat sanatçuları, sokağın dilini yakalamıştır.

2.4.8.“Yalan Dünya” (2004)

Hafriyat sanat grubunun, yurtdışındaki ilk sergisi “Yalan Dünya”, Almanya/ Münih'te Rathausgalerie'de 13 Mayıs- 27 Haziran 2004 tarihleri arasında sanatseverlerle buluşmuştur. Sergiye katılan Hafriyat sanatçuları; Murat Akagündüz, Charlie, Antonio Cosentino, Extramücadele, Tina Fischer, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Yavuz Tanyeli, Nalân Yırtmaç, 2/5 BZ Serhat Köksal ve Murat Ertel'dir (Yalan Dünya Sergi Kataloğu). Rathausgalerie'de Hafriyat sanatçılarının işleri görölmektedir.



Görsel 2.39. Hafriyat sanatçılarının işlerinin görünümü (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Hafriyat, İstanbul temelli olmasına karşın ‘İstanbullu olmak’ gibi bir kaygı taşımamaktadır ve bunu tercih de etmemektedir. Nihayetinde İstanbul’un bir parçası içinde yer alan Hafriyat’ın düşünce tarzı, sergileri, eserleri bu şehrin kozmopolit yapısını yansıtmaktadır. Nitekim “Yalan Dünya” sergisi de bunun bir örneğidir. Hafriyat sanatçıları, sergi hazırlık sürecinde Müslüm Gürses şarkılarını dinlemiş ve albümün adını sergi ismi olarak belirlenmiştir. “Yalan Dünya” sergi kataloğunda “Yerelden Evrensele ve Oradan Geriye” başlıklı yazısı bulunan Justin Hofmann, bu göndermenin rastlantısal olmadığını, arabesk müzik kültürünün Hafriyat’ın izleği gibi yerel ve küresel etkilerin benzer bir karışımı olduğunu düşünmektedir. Üstelik “Yalan Dünya” kavramı, melankolik bir ruh halini, feleğin çemberinden geçmeyi, yakınma ve acıyı içermektedir. Hafriyat da yüzünü günlük yaşamın sıkıntılara, arabesk kültüre, yakın bir zamanda çözülemeyecek olay ve olgulara çevirmektedir. Hakan Gürsoytrak, yaşanan çelişkiye, içinde bulunulan çevre ile ilintili olarak sanatına yansıyan bilgi ve görüntü olarak bakmaktadır. Sanatçıya göre, bu coğrafyanın politik koşullarından doğan sorumluluk, aslında neyi nasıl yapılacağını da ortaya çıkarmaktadır. Hofmann, dünya sanatını da yakından takip eden Hafriyat’ın, Türkiye’nin yaşam koşulları ve tarihi ile güçlü bir hesaplaşma içine girdiğini dolayısıyla sanatçıların eserlerine Türk damgasının vurulduğunu ve yerel bir eğilimden yana olduklarını ifade etmiştir.⁴⁵ (Haz. Çalikoğlu, 2007, s. 33-34; Hofmann, 2004, s. 10-12).

Emre Zeytinoğlu, sergi kataloğunda Hafriyat’ın bir metropol gözlemcisi olarak, kentte bir ‘flaneur’ gibi aylakça gezindiğini ve bu bakımdan daha çok 19. yy. Paris’inin ‘flaneur’larına benzediğini ifade etmektedir (Zeytinoğlu, 2004, s. 6). Alman düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin’in, modern hayatın içindeki bireyi tanımlamak için kullandığı kavram olan ‘flaneur’ 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Kent gezgini olarak tanımlanabilecek *flaneur*, kenti karış karış gözlemler ve hayatın bütün görünümünü hafızasına kaydeder. Kalabalıklar arasına fark edilmeden sızan flaneur, ele avuca sığmaz bir metropol karakteridir. Bireyselliğini uzun yürüyüşler ve edindikleri izlenimler ile pekiştirir. Baudelaire’e göre flaneur’un işi gücü aylaklıktır ve avareliktir. Bu aylaklığın ardında çalışkan, üretken, düşünen bir kişilik de yatmaktadır (Baudelaire, 2007, s. 4).

⁴⁵Justin Hofmann, Türk kültürüne yabancı Avrupalı bir gözlemci için Hafriyat’ın çalışmalarının her zaman kolay anlaşılır olmadığını, aceleci fikir ileri sürmenin doğru olamayacağını da düşünmüştür (Hofmann, 2004, s. 10).

Hafriyat sanatçılarının eserlerine baktığımızda tıpkı flaneur'lar gibi metropolde caddeler boyunca yürümenin izdüşümü görülmektedir. Zeytinoğlu, bu eserlerin, havadan fotoğraflanmış bir kent peyzajı görüntüsüne sahipmiş izlenimi uyandırdığını, durağan ve alelacele bakılan bir haber fotoğrafı kadar etkisiz olduğunu ancak aslında bu sıradanlığın altında metropoldeki hızın ve karmaşanın yarattığı körleşme olduğunu düşünmektedir (Zeytinoğlu, 2004, s. 7).

Charles Baudelaire'nin; “*Modern kentin ışıl ışıl çirkinliklerinde sanatçının keşfettiği güzelliştir...*” sözü, Hafriyat'ın metropol algısı ile benzeşmektedir. Paris'in, Berlin'in ve diğer Avrupa şehirlerinin ışıldayan caddelerinde ve geniş meydanlarında rastlanılan çekici bistroların, gösterişli insanların Hafriyat'taki ve İstanbul özelindeki karşılığı arka sokaklar, gecekondu hayatı ve onun yabancılaştırdığı insanlardır. Hakan Gürsoytrak, Hafriyat olarak ortak noktalarının kent ressamlığı olduğunu, kente dair imgelerin bireysel tecrübe edilen anlar ve anılardan oluştuğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla toplumun ve seyircinin belleği ile iletişim kurabilen Hafriyat, Türk Sanatı'nın çoğunlukla ötelediği “gündelik” gerçeklikleri kendisine konu ederek, bakışını sokağa çevirmiştir. Gürsoytrak, Hafriyat'ın böylelikle “alt kültür” hareketi olduğunu, gecekonduların sadece güzel renkleri için resme dâhil edilmediğini içeriden bir sorgulamaya gittiklerini vurgulamaktadır. Sokak, sadece gecekonduya indirgenemeyecek kadar karmaşıktır. Hafriyat, kenti bir modern mekân algılamaktadır ve Türkiye'deki modernleşmenin izlerini sürmektedir. Kentteki değişim hızı işlere yansır ve tamamlanmamışlık üzerine kuruludur. Gürsoytrak, Hafriyat'ın sık bir üslupçuluk yerine dağınık ve daha içeriden bir tavrı olgunlaştırmaya çalıştığını ifade etmektedir (Gürsoytrak, 2004, s. 19). Var olanın yaşattığı durumlar ile ilgilenirken bir gelecek vaat etmemektedir. Kenti keşfe çıktıklarını her fırsatta dile getiren grup, kalabalıklar içindeki “aylak” gibi hareket etmektedir.

Hafriyat, kente ilk defa geliyormuş ve çevresindekileri meraklı gözlerle inceliyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Antonio Cosentino'nun vurguladığı gibi, Türkiye gibi modernleşme sancıları çeken ülkelerin kendi yaşadığı mekânını, onun özelliklerini, mikro kozmosunu o büyük düşünce yüzünden çok da izleyemediği görülmektedir. Ancak dışarıdan bir göz geldiğinde farklı bir göz ile bakış söz konudur. Hafriyat da hemen yanı başımızda duranı keşfetmek için bulunduğu yere uzaktan bakabilmeyi çok önemli bulmaktadır (A. Cosentino, kişisel iletişim, Kasım 2018).

Antonio Cosentino, 2000’li yılların başlarından itibaren eş zamanlı olarak resim, fotoğraf ve malzemelerle uğraşan bir sanatçıdır. “Yalan Dünya” sergisindeki yağlıboya tuval resimleri, fotoğraf ve yerleştirmeleri ile katılan sanatçının işlerinde kent, kent içinde yaşayan bireyin mekân ile olan ilişkisi ve hafıza kavramları çok sıklıkla işlenmektedir. Günlük hayatın tüm olağanlığı içinde kişisel anıların derinliklerinde gizlenen ne varsa açığa çıkmaktadır. İstanbul’un kenar mahallerini yaklaşık yirmi yıla yakın bir zamandır fotoğraflayan sanatçı aynı zamanda görsel bir arşiv oluşturmuştur. Bir gezgin edasında dolaştığı şehrin sokaklarını titizlikle hareket edip köşe bucak fotoğraflayan sanatçı, dün görülenin, bugün yok olduğu ve yarın bambaşka bir şeye dönüşeceğini bilerek şehre içtenlikle yaklaşmaktadır. Sanatçı, “...Biriktirdiğim periferi (çevre) imgeleri benim için karamsar ve travmatik olduğu kadar büyüleyici de...” sözleri ile kente yaklaşımını ifade etmektedir. (Cosentino, 2016, s. 28). İleride ‘İstanbul Atlası’ olarak isimlenen bu arşivin nüvelerinden “Dereler” isimli fotoğraf çalışmasında, birbiri içine geçmiş ve tamamlanamamış binalar, yoksulluk ve kasvet içindedir.



Görsel 2.40. Antonio Cosentino, “Dereler”, Fotoğraf, 10x 15, 6 Kare (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

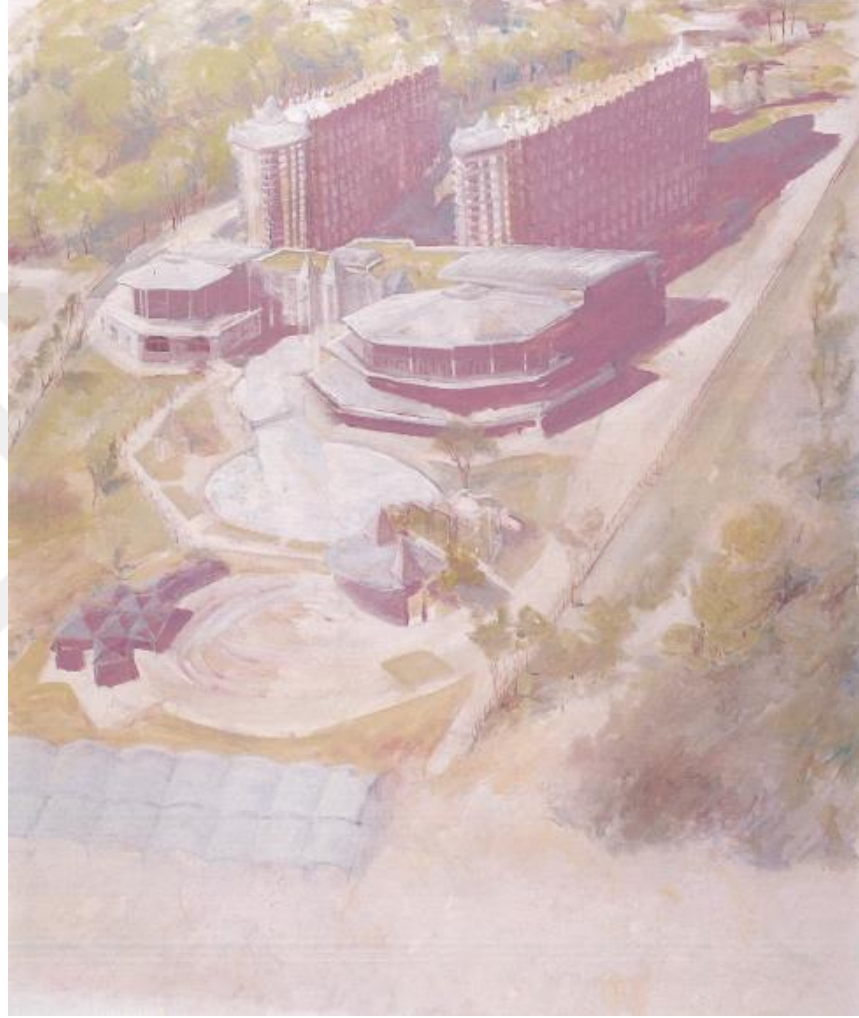
Cosentino, çektiği fotoğraflarla kentin yoğun bir hareket halinde oluşunu, düzensizliği ve birikintiler içinde görsel zenginlik barındırdığını kaydetmektedir. Kentin geçmişle arasına çok çabuk mesafe koyduğunu, modernizmin de sorunlu yaşadığını düşünen sanatçı, İstanbul ile aralarındaki ilişkiyi tarif ederken; “(...) *Mekânsal bağlarımız, anılarımız, hafızamız zaman içinde kayboluyor*” diyerek bu fotoğrafların bir tür travma tedavisi olduğunu belirtmektedir (Cosentino, 2016, s. 28).



Görsel 2.41. Antonio Cosentino, “69 Vosvagen”, 150x 120, Tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon, 2002 (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Cosentino, kente nüfuz eden ikililikleri, çelişkileri, arabesk kültür ile iç içe olan imgeler ile dolu resimlerini “Yalan Dünya” sergisine taşımıştır. Sanatçı, 1950’li yıllarda göçlerle birlikte büyük şehirlere gelen insanların köklerini geride bırakarak yeni bir kimlik arayışında olmalarını kendi süzgecinden geçirirken; insanların ne taşralı kalabildiğini ne de kente uyum sağlayabildiğini arada sıkışmışlığı göstermektedir. Kent hayatının biraz ‘dışında’ kalan bu yaşam biçimi kendilerine yeni kahramanlar aramıştır. Arabesk müzik de bu arayışlar neticesinde doğmuştur. 1970’li yıllarda Yeşilçam filmlerinin de etkisi ile geniş kitlelerce sevilen arabesk müzik türü, dolmuş şoförlerince kent içinde yankılanmaya başlamıştır. Anadolu’dan kente göç eden insanlar; acılarını,

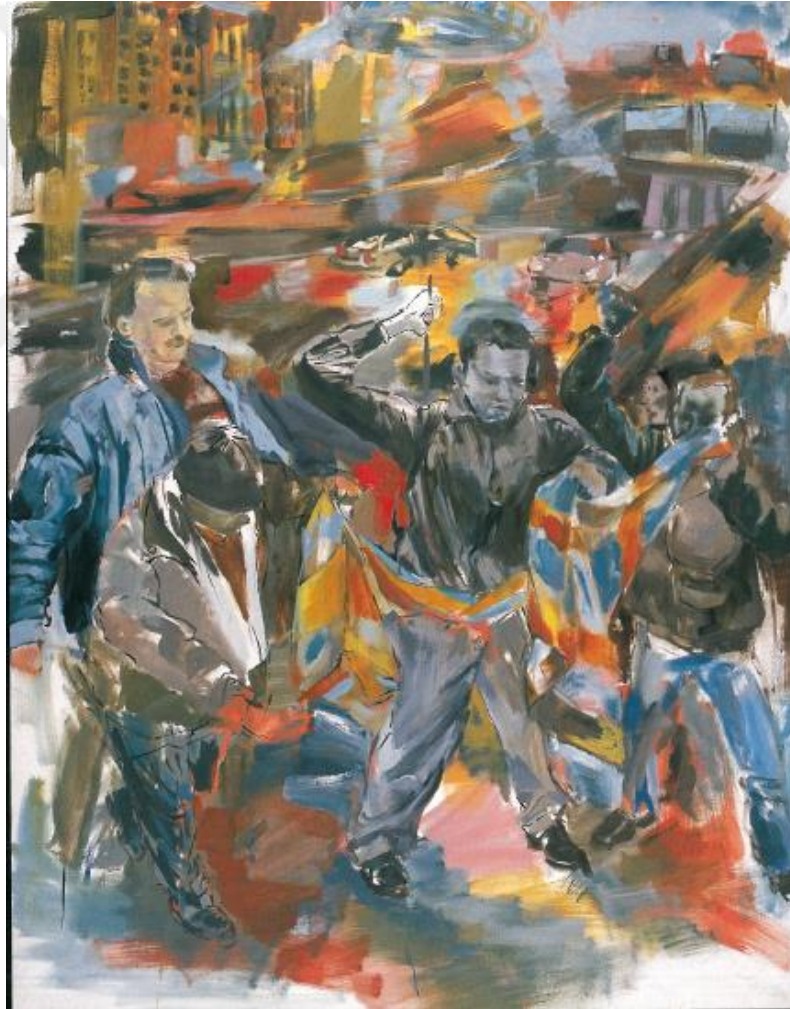
isyanlarını, özlemlerini ve sevdalarını hep bu müzikte aramıştır. Cosentino da “69 Vosvagen” resminde, bu yaşam kültürüne dair semboller kullanarak kent hayatının katmanlaştığına dikkat çekmektedir. Geçmişin izini süren sanatçı, teneke kutular ile sürdürdüğü ‘yeni yaşam biçimi’ni, dolmuş içinde sigara izmaritleri eşliğinde Müslüm Gürses imgesiyle kentin karmaşık dokusunu vermektedir.



Görsel 2.42. Murat Akagündüz, “Ayrıcalığa Kanat Açın”, 146x 116, Tuval üzerine yağlı boya, 2003 (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Murat Akagündüz, 2003 yılında İş Bankası Sanat Galerisi’nde “Hayali Seyir” adını taşıyan kişisel sergisindeki resimlerini “Yalan Dünya” sergisine de taşımıştır. Sanatsal üretiminde kent ve doğa peyzajlarına önem veren Akagündüz, kent mimarisinin ve hayatının izini sürerken bu hayatın biçimlenmesinde rol oynatan etmenleri de araştırmaktadır. Sanatçı, modern kent hayatının türlü zorluklarından sıyrılmak isteyenlere hem eğlenebilecekleri hem de dinlenebilecekleri -bir ara nefes olarak sunulan- tatil köylerine eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Hakan Gürsoytrak’ın “Hayali Seyir” üzerine kaleme aldığı yazısında da belirttiği gibi,

Akagündüz'ün resimlerinde seyahat acentelilerinin duvarlarını kaplayan albenili fotoğraflar sayesinde yaşanmak istenen, yaşanması teşvik edilen düşsel bir dünya sunulmaktadır. Her Hafriyat sanatçısı gibi hayata dair izlerin peşine düşen sanatçı, modernizmin bizler için tasarladığı cilalı imajların insanlar üzerinde yarattığı etkiyi mercek altına almıştır (Gürsoytrak, 2013, s. 25). Resimlerin ismi- “*Ayrıcalığa Kanat Açın*”, “*Uyanmak İstemeyeceğiniz Bir Rüya*”, “*Hayalini Kurduğumuz Her Şey*”, “*Her Şey Dâhil*”-yaratılan ‘cennet’ ile arzulara hitap etmektedir. Aynı zamanda umuda da kanat açan Akagündüz, resimleri ile düşsel ve şiirsel bir hava yakalamaktadır. Ancak bu hava çok çabuk dağılarak arzu nesneleriyle dolu dünyanın sahteliğini ve yalan olduğunu da sezdirmektedir.



Görsel 2.43. Mustafa Pancar, “Taraftar”, 146x 114 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003

(Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Mustafa Pancar, “Yalan Dünya” sergisine, 2004 yılının ilk aylarında (24 Şubat-16 Mart 2004) Evin Sanat Galerisi’nde gerçekleşen “Uzaylılar- Halı Savaşları” adını

taşıyan kişisel sergisinde sergilenen tuval resimlerinden oluşan bir seçki ve fotoğraf çalışmaları ile katılmıştır. Çalikoğlu (2001, s. 62), Pancar'ın 2000'li yılların Türkiye'sinin röntgenini çektiğini düşündüğü sanatçı için günlük gerçekliği çok iyi yakaladığını ifade etmiştir. Kentin akışı içinde karşılaştığımız insan tiplerine uzak bir mesafeden bakmayan sanatçı, "Yalan Dünya" sergisindeki resimleriyle, sokak ile kurduğu yakınlığı bir kez daha gözler önüne sermiştir. Sergide, turizm cenneti olarak gösterilen Türkiye'den insan manzaralarına, dizi-film çekim sahnelerine yer verilmiştir. Ancak 'yaratılan' bu güzel imaj karşısında Türk toplumunun futbol taraftarlığının aşırısına kaçarak 'holigan'laştığını ve içindeki şiddet eğilimini göstermiştir.

Türkiye'deki modernleşmenin ve modernleşme sancılarının izini süren Hakan Gürsoytrak, "Yalan Dünya" sergi kataloğunda bu kavramlara şu cümlelerle açıklık getirmektedir;

"Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayati meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran yahut bu mühim ve hayati meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir." (Yalan Dünya Sergi Kataloğu, 2004, s. 59).



Görsel 2.44. Hakan Gürsoytrak, "Toplu Nikâh," 150x 204 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004

(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/yakan-dunya>)



Görsel 2.45. Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”, 127x 165 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004 (<http://www.gursoytrak.com/sergiler/yakan-dunya/>)

Gürsoytrak’ın Ahmed Hamdi Tanpınar’dan yapmış olduğu alıntıda, Tanzimat’tan sonra Batı’ya yönelerek ne yeniliğe tam olarak ayak uydurabilmiş ne de eski alışkanlıklarını bırakabilmiş bireyin hayat tarzındaki sıkışıp kalmışlığı hissedilmektedir. Sanatçı da Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşanan bu çekişmeleri, sıkıntıları, ‘Toplu Nikâh’ ve “Eminönü Marjinal Sektör” resimlerinde göstermektedir. Kimi gelinlerin daha muhafazakâr kimi gelinlerin ise daha modern bir görünümde olduğu ancak bu tanımlamaların kime ve neye göre ortaya konulabileceği sorularını sordurtmaktadır. Sanatçı birini diğerinden ayırt etmeyerek Türk toplumundaki iki ayrı uç olarak sayılabilecek kimlikleri yansıtmıştır.

Kente yeni göç etmiş insanların, ağırlıklı olan koyu renkli giysileri dikkat çekmemek için tercih ettikleri düşünüldüğünde, Gürsoytrak’ın resminde de bu tür bir sınırlılık söz konusudur (Kortun ve Kosova, 2014, s. 30). Sanatçı, kentin en hareketli noktalarına göz gezdirerek Eminönü’nde geçen bir zaman aralığına tanıklık etmektedir. Alt geçitte tezgâhını açan işportacıların, çarşı pazar alışverişine çıkan ya da bir koşuşturma içinde olan insanların arasındaki iletişimsizlik dikkat çekmektedir. Kendini

günlük hayatın tekrarı içinde bulan ve artık yaşamı kısır döngüye dönüşen donuk bir ifadeye sahip bu insanların dünyasında renk giderek soluklaşmakta ve silikleşmektedir. Modern ve geleneksel ikilemleri, sıkışmışlık, görünmezlik tuval yüzeyine yayılmıştır.

“Yalan Dünya” sergisinde oldukça cesur çalışmalara imza atan Extramücadele, çevresi ile ilintili, provokatif ve dogmatik düşüncelere dokunurken birey üzerinde yarattığı algı ile oyunlar oynamaktadır. Extramücadele, günlük hayatımızda ve görsel iletişimde karşımıza çıkan bir objeyi ya da kavramı resmetme yoluyla (piktogram) temsil ederek, semboller aracılığıyla izleyeni yeni bir görüş alanına çekmektedir.



Görsel 2.46. *Extramücadele'nin çalışmaları (“Yalan Dünya” Sergi Kataloğu)*

Extramücadele, Türkiye’de hassas meselelere temas ederek ve bir taraf olmayarak işlerini ortaya koymaktadır. Sivri bir zekânın ürünü olan bu çalışmalarda imgelerin yan yana gelişleri şaşırtıcı ve düşündürücüdür. Erden Kosova, Yalan Dünya sergi kataloğunda; Extramücadele’nin Arap ve Latin alfabeleri kullanarak toplumun geçmişi ve bugünü arasında yaşanan gerilimi ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Kemalist, İslamcı, faşist, şoven ideolojilerin ikonalarını, farklı ve birbiri ile çelişen figürlerin aynı düzlem üzerine yerleştirmesinin esere ironik bir eleştirelilik kazandırdığını belirtmektedir (Kosova, 2004, s. 40). Bedri Baykam, 15.02.2005 tarihli “Sanatta Cehalet, Başarı ve Riyakârlık” başlıklı yazısında Memed Erdener’i şu cümleler ile eleştirmiştir: “...“Extramücadele” kafasını tamamen Cumhuriyet, Atatürk ve

milliyetçilikle bozmuş. Tarafsız olduğu savları tamamen havada kalıyor. 2. Cumhuriyetçilerin artık fazlasıyla “şablon”laşmış Cumhuriyet eleştirilerinin bir karikatüral sözcüsü gibi. Cumhuriyetin üzerine kurulu olduğu temel değerleri, kurnaz gerekçelerin arkasına sığınarak dinamitlemek, Extramücadele'nin ana görevi anlaşılan.” Memed Erdener, gençliğinde en sevdiği sanatçılardan biri olan Bedri Baykam'ın işlerini hatalı okuduğunu ve bu eleştiriler karşısında üzgün olduğunu belirtmiştir (Tekeli, 2010). Türkiye’de ciddi kutuplaşmaya neden olacak oldukça hassas konuların cesurca yaklaşılması, Extramücadele'nin ve Hafriyat'ın duruşunu göstermektedir.

“Süper Hafriyat” ile gruba dâhil olan Avusturyalı sanatçı Tina Fischer, 1996 yılından beri yaşadığı İstanbul'a ait izlenimlerini ve Ortadoğu'da gözlemlediklerini, figüratif dışavurumcu üsluba sahip eserlerini “Yalan Dünya” sergisine taşımıştır.



Görsel 2.47. Tina Fischer, “Güneydoğulular İstanbul'da”, 140x 128 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003 (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Sergi kataloğunda, Fishcer'in “oryantal dansçı olarak ders vermektedir” bilgisi, sanatçının Doğu'ya ilgisinin ipuçlarını vermektedir. Batılı bir göze sahip olmasına karşın çoğu oryantalist gibi hayali bir doğu imajı yaratmamaktadır. Orta Doğu din, mezhep ve ırk kavgalarının şiddetli yaşandığı, Batı'nın emperyalist ülkelerince didik didik edildiği egzotik, gizemli diyardır. Savaşın, karmaşanın ve kaosun hiç azalmadığı bu coğrafyanın nabzını iyi ölçen Tina Fischer, Doğu'ya Batı'nın iştahlı gözüyle bakmamaktadır. Sanatçının Yalan Dünya'sında savaş ve şiddet karşıtlığı, dünya

ülkelerinin bu vahşet karşısında tepkisiz kalışlarına bir tepki vardır. Sanatçı, aynı zamanda Türkiye'nin iç göç sorununa da Güneydoğulu bir aile üzerinden parmak basmaktadır. Resimlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise kargalardır. Fischer kargaları, uzun yıllar boyu yaşamaları ve uğursuz bir hayvan olarak görülmeleri nedeniyle kullanarak bu topraklarda göçün, savaşın ve gerilimin hiç azalmadığına işaret etmiştir.

Hafriyat sanatçılarından İrfan Önürmen, toplumcu gerçekçi çizgisini kendine has bir üslup ile ele almaktadır. Önürmen, kendi geçmişine dönerek öğrencilik yıllarında ilgi duyduğu kolâjı sanat pratiğine inceliklerle uygulamaktadır.⁴⁶ Kolâj malzemesi olarak seçmiş olduğu gazete ve tül belirgin olarak ayırt edilmektedir.



Görsel 2.48. İrfan Önürmen, "İsimsiz", 28x 18 cm, Gazete Üzerine Karışık Teknik, 2002 (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Akademi'den süre gelen biriktirme merakı ile arşivler oluşturan sanatçı, gerçekliğe o mesafeden bakmaktadır ve baktırmaktadır. Katman halinde sürdüğü boyalar ve gazete küpürlerinin belli belirsiz okunaklığı ardında gizlenen gerçeği açığa çıkarmaktadır. Resimlerinde tek bir figür ya da birbiri ile yakınlığı olmayan figürler toplumsal duyarsızlaşmanın bir yansımasıdır. Tülün şeffaflığı ve geçirgenliği sayesinde

⁴⁶(<http-5https://www.c24gallery.com/irfanonurmen/>) (Erişim Tarihi: 17. 11. 2018).

izleyeni örtülü bir gerçeklik ile baş başa bırakan sanatçı, aynı zamanda bireyin yalnızlığını da gözler önüne sermektedir.



Görsel 2.49. Eyüp Öz, “Bir Grup Balon” ve “Balon Şişiren Adam”, 30x50x50 cm (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Hafriyat içinde heykeltıraş kimliği ile yer alan Eyüp Öz, “Yalan Dünya” sergisinde görmüş olduğumuz “Balon Şişiren Adam” isimli heykel çalışmasını sergilerken öte yandan grubun üçüncü sergisinde günlük kullanım eşyalarını siyah mermerden yapmış olduğu düzenlemesini serginin kavramına uygun düşeceği düşüncesiyle bir kez daha sergilemiştir.⁴⁷

Sanatsal pratiğini yaşam üzerine kuran Öz, insanoğlunun doyumsuzluğuna da dikkat çekmek istemektedir. Bu düşünce ile biçimlendirdiği çalışmalarında küreselleşmenin sanatçı üzerinde çağrıştırdıklarını okumak mümkündür. “Global ya da küresel kavramlarının tüm dünyaya, bazen zor kullanarak bazen de rengârenk balonlar gibi içi boş hayallerle şişirilerek dayatılmasını vurguladım”⁴⁸ diyen sanatçı, bu duyguyu çarpıcı bir biçimde yakalamıştır. Var gücüyle rengârenk balonlar şişiren adam, insanoğlunun o balonlara bir an önce kavuşma isteğini taşımaktadır. Şişirdikçe büyüyen bu göz alıcı ve parlak renkli balonlar, ancak içinin de bir o kadar boş olduğunu

⁴⁷Eyüp Öz, balon heykelleri ile akıllara kitsch sanatının önde gelen sanatçılarından Jeff Koons’un şişme görünümlü metal balon heykellerini getirmektedir.

⁴⁸Eyüp Öz’ün çalışmalarını incelemek için bkz; <http://www.eyupo.com/ana-sayfa> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).

imlemektedir. Çünkü şişirilmiş bir balonun bir zaman sonra patlayacak olması kaçınılmazdır. ‘Balon’ formu ile eserine çocuksu bir ruh da katan sanatçı, bir yandan sevinç ile o ‘balonlar’ ile oynama isteği uyandırırken diğer taraftan patlaması halinde yaratacağı irkilmeyi ve korkuyu anımsatmaktadır.

Levent Çalıkoglu’nun bir yazısında dile getirdiği gibi varlığından bile şüphe ettiği bir isim olan Charlie, kent içinde süregelen inşa halinden bunalan ve yeşil alanlarda nefes almak isteyenlere karşı el arabasına yerleştirdiği birtakım nesnelere ile pratik öneri getirmektedir. “Ye, İç, Sıç”, alaycı, çokça eleştiren bir dilin hâkim olduğu düzenleme olarak dikkat çekmektedir. Charlie, aktivist bir kişiliktir ve sorduğu sorularıyla insan bilincinde çeşitli kırılmalara, kıvrılmalara yol açmaktadır. Toplumun tapularını, değer yargılarını, vicdanını sarsan bu sorularda şiddet giderek artarak bir gerilim yaratmaktadır.⁴⁹ Hafriyat, içinde bulunduğu coğrafyanın sorunlarını gün yüzüne çıkarırken dış dünya ile de yakından ilgilidir. Gözlerini olan bitene kapatmaz aksine uyanık kalınmasını ister.



Görsel 2.50. Charlie, “Ye, İç, Sıç”, Düzenleme, 1997 (Yalan Dünya Sergi Kataloğu)

Yavuz Tanyeli, tuval yüzeyine sürdüğü geniş fırça darbeleriyle kalın dokulu bir yapıya sahip “Kurbağalı Resim”, “Kutsal Kuş ve Adam”, “Kim Olduklarını Sanıyorsunuz” resimleriyle yer almıştır. Grafiti ile ilgilen Nalân Yırtmaç, ise yükselen milliyetçi ve dinci kanada ait birtakım işaretler üzerine, kentin gündelik hayatı içinde

⁴⁹Charlie’nin Yalan Dünya Sergisi’ndeki Soruları; “Allah, garibanlara pahalıya mal oluyor mu?”, “Evlenmeden önce seksin günah olduğu toplumlarda homoseksüelliğe toplu geçiş yapıldığı sizce doğru mu?”, “Son yüzyılın en büyük keşfi neden prezervatif değil de başka bir şeydir?”, “Oral ve anal seksten bihaber toplumların AB’ye girmesi mümkün müdür?”, “Gariban bir ülkenin başbakanı olsaydınız gelişmiş ülkelerden silah mı yoksa kitap mı talep ederdiniz?”, “CIA’nin en ilginç cinayetleri, Kongo’lu bir liderin dış macunu tüpüne zehir enjekte ederek işlediğinden haberiniz var mı?”, “Kaç Filistinli bir İsraili ölü eder?”

kimi insan tiplmelerini, eleştirel ve ironik bir dil oluşturduğu tuval üzerine akrilik grafik işlerini Yalan Dünya sergisine taşımıştır (Yalan Dünya Sergi Kataloğu.82-86).

1986 yılında Serhat Köksal tarafından İstanbul'da kurulan “2/5 BZ Serhat Köksal”ın sergi kataloğunda; kaset, type, fotokopi, dergiler, çıkartmalar, posterler, albümler ve filmler ürettiği bilgisi yer almaktadır. Yaptığı işe Elektronik Folk Müziği adını veren Serhat Köksal, Türkiye dışında pek çok ülkede kendi filmleri eşliğinde konser de vermiştir. Müzik ve performanslarında deneysel ve doğaçlama hareket eden sanatçı, ses düzenlemeleri ile yer aldığı Yalan Dünya sergisinde, küratöryal oluşumların savaş içinde olduğunu düşünerek sergide muhalif bir duruş sergilemiştir. Anabala'da (Zen ve Babazula'dan bilinen Murat Ertel ve Ceren Oyut'un projesi), bu sanatçılar İstanbul'un çok kültürlülüğüne odaklanarak, pek çok sanat dalını harmanlayarak mizahi ve sürprizlere açık işlere imza atmışlardır. Anabala, geleneksel kıyafetler içinde, halk kültüründen izler taşıyan fotoğraf üzerine kes yapıştır işi ile parodiyi harmanlamıştır (Yalan Dünya Sergi Kataloğu, s. 86-94).

Kent hayatına dair imgeler yakalayan Hafriyat sanatçıları, böylelikle toplumun belleği ile rahat iletişim kurabilmiştir. “Yalan Dünya” sergisi için de bir yazı kaleme alan Caner Karavit, Hafriyat'ın yeni bir sosyal gerçeklik yakaladığına vurgu yapmaktadır. Bu keşif sayesinde belleğin canlı tutulacağını ifade eden sanatçı, günlük yaşantımızda bize görsel bir yığın olarak sunulan imgelerin Hafriyat'ın süzgecinden geçerek bir ganimete dönüştüğünü ifade etmektedir (Karavit, 2004, s. 15).

2.4.9.“İmalat Hatası” (2005)

16 Ekim- 30 Kasım 2005 tarihleri arasında İKSV tarafından düzenlenen, küratörlüğünü Vasıf Kortun ve Charles Esche'nin üstlendiği 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul'un hem dünya üzerinde taşıdığı anlamın imgesel gücüne hem de kentsel mekâna odaklanmıştır. “*İstanbul'un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlıyor*⁵⁰” cümleleri ile kavramsal düşüncesini ortaya koyan Bienal, kimi İstanbul'a ‘misafir’ edilmiş uluslararası 54 sanatçının işleriyle, ‘İstanbul’ teması etrafında izleyici kentin çok farklı portresiyle buluşturmuştur (Altuğ, 2005, s. 15). Bu sergi, İstanbul Bienalleri tarihinde radikal bir

⁵⁰(http-8) <http://9b.iksv.org/turkce.asp> (Erişim Tarihi:20.11.2018).

dönüm noktasıdır; çünkü İstanbul’u Batı modernleşmesi ve küreselleşme tarafından şekillenmiş bir metropol olarak sunabilmek amacıyla hiçbir tarihi mekan kullanılmamıştır. Bienal sergileme alanı olarak Deniz Palas Apartmanı, Garanti Bankası, Antrepo 5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garibaldi Binası olmak üzere yedi ayrı mekânda kentin değişimine işaret eden pek çok nokta seçilmiştir (Graf, 2015, s. 114).

Yaşayan şehir olan İstanbul ile doğrudan bir ilişkinin söz konusu olduğu bienalde Pera’dan Galata’ya uzanan bir yöneliş hâkim kılınmıştır. Kente hem ‘içeriden dışarıya’ hem de aynı oranda ‘dışarıdan içeriye’ doğru bir bakış diyalektiği getirmiş olan bu bienalde ilk kez, yabancı sanatçıların İstanbul’u eserlerinde yansıtabilecekleri, kendileri olabilecekleri uzun dönemli ‘Misafirlik Alanı’ oluşturulmuştur (Altuğ, 2005, s. 15-16).

Küratörlüğünü Halil Altındere’nin üstelendiği misafirperverlik alanı olan Antrepo No: 5 adlı mekânda 34 sanatçının katılımı ile düzenlenen ‘Serbest Vuruş’ adlı sergide, Türkiye’nin yakın siyasi ve sosyal tarihini yansıtan ortak söylemleri olan (asker, ordu, üniforma, intihar, şüphe, erotizm, bireysel tarih, cinsel kimlik sorgulamaları) işler sergilenmiştir (Bay, 2005, s. 18). Aynı zamanda diğer bağımsız sanat gruplarının, örgütlerinin, inisiyatiflerinin, Misafirperverlik Alanı’nda toplanması, serginin çerçevesini genişletmeyi ve daha açık bir hale getirmeye amaç edindiği göstermektedir (Graf, 2015, s. 115). Misafirperverlik Alanı, bienalin kent içindeki ve ötesindeki kültürel çevre ile etkileşim kurmanın en önemli yollarından biri olmuştur (Kortun, 2014, s. 136).

Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak ve Kubilay Dağbatıran ile bir söyleşi gerçekleştiren Ayşegül Sönmez hem ev sahibi hem de misafir olarak bienalde yer alan Hafriyat’a, buna ilişkin birtakım sorular yöneltmiştir. Dikkat çeken noktalardan biri de, konusu İstanbul olan ve yaşayan İstanbul’u tuvallerine yansıtan Hafriyat’ın bienal kapsamında özel bir tavır geliştirmediklerini ifade etmeleridir. Pancar, bu serginin de diğer Hafriyat sergileri gibi olduğunu ancak özel bir isim düşündüklerini ve bunun da ‘İmalat Hatası’ olduğunu aktarmıştır. Gürsoytrak, İstanbul’un kentsel sorunlarına eğilim gösteren zincirine yeni bir halka eklenerek, yine sokağa ve hayata baktıklarını, ‘İmalat Hatası’ başlığına uygun olarak işler ürettiklerini ifade etmiştir (Sönmez, 2005, s. 20).

Hafriyat, 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, Antrepo No: 5 adlı mekânda ‘Procje: İmalat Hatası’ isimli sergi ile yer almıştır. Hafriyat, başından beri İstanbul’a baktığı için Mustafa Pancar’ın da vurguladığı üzere konusu İstanbul olan bir

Bienal’de Hafriyat’ın dışarıda kalması düşünülemezdi. Pancar, Bienal düzenleyicileri ile olan ilk temaslarında bütçe konusunda anlaşmazlık çıktığını, misafirperverlik alanına kendilerinin başka bir yer bularak katılabileceklerini söylediklerini ifade etmektedir. Oldukça ikircikli bir durum ile karşı karşıya kalan Hafriyat, kendilerini böylelikle hem ev sahibi hem de misafir konumunda bulmuştur (Haz. Çalıkoglu, 2007, s.45-46). Misafirperverlik Alanı’nı Halil Altındere’nin “Serbest Vuruş” sergisi ve yabancı öğrenci grupların toplu sergisi ile paylaşan Hafriyat, yine bağımsız bir şekilde bienalde yer almanın önemli ve iyi bir şey olduğunu düşünmektedir. Pancar, bienale yine de küratörsüz, kendi kendini yöneten bir grup olarak katıldıklarının altını çizmektedir (Sönmez, 2005, s. 21). Pelvanoğlu ise, Bienal küratörlerinin Misafirperverlik Alanı’nda da iktidar sahibi biçiminde algılanmaması gerektiğini, Hafriyat’ın iktidarı paylaştığını ve ortada ev sahibinin kalmadığını düşünmektedir (Pelvanoğlu, 2009, s. 291).

Ev sahiplerine ayrılan ‘Misafirperverlik Alanı’ içinde ‘misafir’ olarak yer alan Hafriyat sanatçıları, Murat Akagündüz, Erim Bayrı, Banu Birecikligil, Charlie, AntonioCosentino, Manuel Çıtlak, Kubilay Dağbatıran, Ertuğrul Doğan, Extramücadele, Tan Cemal Genç, Veysel Gençten, Hakan Gürsoytrak, Caner Karavit, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat, Nalân Yırtmaç, 2/5 BZ Serhat Köksal’dır (Sönmez, 2005, s. 20).

Hafriyat, bienal için hazırladıkları sergi kataloğunda İmalat Hatası’nı, “*Evrensel olan modern ütopyanın tamamlanmamış ve eksik kalmış projesi üzerinedir. Geleneksel toplumların evrensel modele geçmiş çabalarının ortaya çıktığı melez ve taklitçi çözümlere dairdir. İmalat Hatası, tüm kültürel yapılanmalarda olduğu gibi Hafriyat’ta da bulunur ve proje de hatalı imalatı önerecektir*” şeklinde ortaya koymaktadır (İmalat Hatası Sergi Kataloğu, 2005, s. 4).

Emre Zeytinoğlu’na (2005, s. 8). göre, Hafriyat kendisini ‘İmalat Hatası’ olarak öne sürüyorsa bile bir eksiklik ya da çaresizliği işaret etmemektedir. Bu vurgu, farklı disiplinlerden gelen Hafriyat sanatçılarının almış oldukları akademik eğitim ile toplumsal pratik deneyimleri arasındaki örtüşmezlik olarak algılanmalıdır. Sanatsal eğitimleri boyunca öğretilen kuramsal bilgiler ile pratik alanı arasında bir yabancılaşmaya maruz kalan Hafriyat sanatçıları, akademik bilgileri içselleştirme sürecinde başarısız olduklarını ve üstesinden gelemeyeceklerini düşünmektedir Zeytinoğlu’nun bu cümleleri düşünüldüğünde hayata dair bilgiler ile deneyimleme arasında bir boşluktan söz açabiliriz. Kimi zaman öğrenilen, duyulan herhangi bir şey

hayatta karşılığını yeterince bulamaz. Hafriyat'ın zaten bir çelişkiden, bir 'hata'dan' var olduğu ve beslendiği açıktır.

Hafriyat sanatçılarının tüm sanatsal kimliklerini ve üretimlerini 'hata' üzerinden kurmalarının önemli olduğunu ifade eden Zeytinoğlu, bu sergi ile hata'yı sorgulamaya açtıklarından bahsetmektedir. Hafriyat, edinilen bilgiler ile gerçek hayatın çakışmasına ilişkin öneri getirmemektedir. Yapabilecekleri, yakıştırmının ironisini kurarak bilgi alanı ile toplumsal alan arasındaki deneyimledikleri farkı olabildiğince abartmaktır. Hafriyat sanatçıları bu farkın nedenini modernizm ile kurdukları ya da kuramadıkları ilişkiye bağlamaktadırlar. İki alanın da karşılıklı birbirini etkilemesi neticesinde değişimler, bozulmalar ve hatalar doğmaktadır. Bu noktada dikkati çeken bir diğer husus da modernizmin dayandığı Soğuk Savaş ile birlikte ABD'nin Truman Doktrini çerçevesinde dış politikasında 'Hür Dünya' propagandaları yaratmalarıdır. Geleneksel değerler içinde sıkışmış, Batı dışı toplumların modernizme (dolayısıyla kapitalist sisteme) ne kadar hızlı geçerlerse o kadar "Hür Dünya'nın" kapılarını aralayacak olmasıdır. Ancak bu geçiş süreci bir türlü tamamlanamamış ve sürekli 'hata' toplumları olarak görülmüşlerdir. Hafriyat da bu arada kalmış toplumun bir parçasıdır ve "imalat hatası" olması kaçınılmazdır. Fakat öte yandan Zeytinoğlu, hata'nın her yere yayıldığı bir ortamda Hafriyat'ı belki de en hata'sız oluşum olarak görmektedir. Hata'nın her yerde olduğu bir durumda artık bir hata'dan söz etmek çok da anlamlı görünmemektedir. Öyleyse hiçbir imalatta 'hata' yoktur ve her şey toplumsal pratik ile uzlaşa içindedir (Zeytinoğlu, 2005, s. 10).

Hafriyat, hayatın içindedir ve farkına varılamayan pek çok unsuru ortaya koyar. Bu ortaya koyuş bakanın düşünmesini, sorgulamasını harekete geçirmektedir. Hafriyat'ın buluş yerine keşif yapmayı önermesi, yeni olandan sıyrılmayı ve mevcut koşulları yeniden gündeme getirip farklı ilişki ağları örmesi önemlidir. Kenti modern bir mekân olarak algılayan grup, özel olarak İstanbul'a yönelmiş olsa da 'İmalat Hatası' sergisi ile modernizmin yaşam ve kültür üzerindeki etkilerini merakla gözlemeye devam etmiştir. Gürsoytrak'a göre, çağdaş kentler, yaşanan ve yaşanmak istenen hayallerin ve hayal kırıklıklarının üretildiği ve tüketildiği atmosfer halinde görülmektedir. Hafriyat, çağdaş hayatın kaçınılmazı olarak 'iletişim çağı- küresel dünya' modelinin sunduklarına kuşku ile yaklaşırken, yitip gidenlere karşı da endişe ile bakmaktadır. Grup, bu ortam içinde standartlaşan tekdüze yaşam biçim ve düşüncelerinden, tahammülsüzlükten, ayırıştırıcı ve ötekileştirici bakış açılarından uzak durmuştur (Gürsoytrak, 2005, s. 12).

“İmalat Hatası” üzerine serginin içeriğine dair bir incelemede bulunan Burhan Kum, Hafriyat’ın başından beri üzerinde önemle durdukları ‘*buluş yerine keşif önermektedir*’ ve ‘*buluş sıradan ve sıkıcıdır*’ söylemine karşı eleştirel nitelikte bir yazı kaleme almıştır. Bu söylemin ardında Gürsoytrak’ın katalog metnindeki yazısında geçen ‘*yeni olma takıntısından kaçış, orijinallik ve egzotizmin dışında*’ kalma ifadelerini anımsatan Kum, bu iki kavramın –buluş ve keşif- birbirilerinden ne kadar bağımsız olabileceğine dair fikir üretmiş ve tarihten örneklerle keşifin her zaman sanıldığı kadar iyi sonuçlar doğurmadığını, buluşun ise sıradan ve sıkıcı olmadığı çıkarımlarında bulunmuştur (Kum, 2005, s. 23- 24).

İçinde bulunduğumuz coğrafyanın (Ortadoğu ve Balkanların da dâhil olduğu) ‘Doğu’ tarihinin Batı gözüyle oryantalist bir dille ele alındığını ve hatalı imalat olduğunu belirten Hakan Gürsoytrak, ortak yaşam alanlarının, eşyaların ve nesnelerin evrensel ölçeklerle belirlendiğini düşünürken aynı zamanda düşündürmektedir. Gürsoytrak, ideal dünya düzeninde tüm insanlık için eşit bir mutluluk ülkesi vaadinin günümüzde yalan olduğu -Zeytinoğlu’nun da bahsettiği- ‘Hür Dünya’ modeli olduğunu ifade etmektedir. Berlin Duvarı’nın yıkılmasına rağmen Filistin’deki Utanç Duvarı’nın yıkılmamasını imalat hatası olarak görmektedir. Sanatçıya göre, imalat hatası üretimin değer olduğu bir toplumda veya kültürde bir felakettir (Gürsoytrak, 2005, s.13). Hafriyat’ın keşif ve buluş görüşlerini edilgen bir duruş olarak gören Kum, geçmişe kâşif olurken geçmişin talan edilişi anlamına da gelebileceğini, güne şahit olmanın ise sanatçı için yeterli gelmeyeceğini ileri sürmektedir. Tanıklık eden sanatçının, olaya müdahale etmesi gerektiğini ve bir görüş önermesinin elzem olduğu konusunda ısrar eden Kum, Gürsoytrak’ın yukarıda yer alan ifadelerini çok doğru bir tespit olarak değerlendirirken; “*Allah aşkına Filistin’deki bu Duvar ne zaman yıkılacak?*” sorusunu bir öneri olarak algılamaktadır. Teorik olarak öne sürülen fikirlerin sergide yeterince karşılığını bulamayan Kum, görüş önermenin herhangi bir dayatma anlamına gelmeyeceğini sözlerine eklemektedir (Kum, 2005, s. 25).

Hafriyat’ın ‘keşif’ ve ‘buluş’a dair fikirlerini hem Levent Çalıkoğlu’nun hem de Burhan Kum’un, bir öneri getirmeli olarak algıladığı görülmektedir. Bu noktada Gürsoytrak’ın ‘*var olanın, yaşanılanın ve tüketilenin*’ yeniden peşine düşülmesi söylemleri önemlidir. ‘Yeni’nin bir başka deyişle ‘yarın’ın önermesini modern hayat zaten insanlara sunmaktadır. Oysa gerçekler ile uyuşmayan bu ‘yarın’ önermesinden önce insanın kendi çevresiyle bir hesaplaşma içine girmelidir. Üstelik Hafriyat

sanatçıları ‘hata’dan’ kaçınmamış, kendilerine bir çıkış noktası olarak sorgulamaya gitmişlerdir.

Nitekim Hakan Gürsoytrak tarafından çekilen fotoğraflar hatalı bir imalatın büyütülmüş fotoğrafları olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul- Ankara arası mesafenin 5 saate ineceğini gösteren bir afişe de yer veren sanatçı, yarına dair getirilen önermenin birtakım ihmaller sonucunda trenin vagondan çıkmasıyla sonuçlanan durumu da hatalı imalat olarak görmektedir. Gürsoytrak ayrıca kent içinde rahatlıkla görebileceğimiz inşa sürecinden görüntüler sunulmaktadır. 1993 yılından beri bulunmuş olduğu Anadolu’nun çeşitli il ve ilçelerinde yapı örneklerini çekerek bir bina arşivi oluşturan Gürsoytrak’a göre, bu fotoğrafların hareket halinde, hızla giden bir araçtan çekilmiş olmaları seyahat hissini uyandırmaktadır. Kötü ışıkta çekilmeleri, netlik ayarlarının ve kadrajının başarısız olması, kötü banyo edilmeleri fotoğrafları teknik ve imge olarak hatalı imalat kılmaktadır: *“Bu serideki binaların topraktan, tarlalardan biten hali, üst katlarındaki filizleriyle, tamamlanmamış, ancak üremeye ve çoğalmaya hazır organik kimlikler izlenimi vermektedir.”* (Gürsoytrak, 2005, s. 43).



Görsel 2.51. Hakan Gürsoytrak, ‘Bina Arşivi’nden Kesitler’, 2005

(<http://www.gursoytrak.com/foto/bina>)

Gürsoytrak, ‘Bina’ların gerçekten de ayrı bir proje olduğunu, günümüzde gidildiğinde o binaların yerinde neler olduğu ya da nelerin kaldığına dair düşündüğünü ifade etmiştir. 2000’li yılların sonlarına doğru analog makineden dijital dönüşü yaşayan sanatçı, her şeyin net, pırıl pırıl ve canlı olma halinden dolayı analog makinelerde çekilen fotoğraflar ile dijital makinelerde çekilen fotoğraflar arasında; renk,

duygu ve ışık olarak pek çok farklılık yaşandığını vurgulamıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019)



Görsel 2.52. Hakan Gürsoytrak, ‘LPG Düğün Salonu’, 149x 190 cm, 2005

(İmalat Hatası Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak, Türkiye'nin gerçeğinden yola çıkan, içinde bulunduğu İstanbul'un toplumsal yapısına karşı duyarlılık ile yaklaşan ve kente yabancılaşma duymayan bir sanatçıdır. Beslendiği kaynaklar arasında haberler ve gazeteler de yer almaktadır. Günlük yaşantımızda kanıksadığımız pek çok olay tuvallerinde yeniden hayat bulurken, mizahi bir tat da bırakmaktadır. Daha detaylı bir şekilde ele alınacak ancak sanatçının minyatür sanatından yoğun bir şekilde etkilendiğinin bir meyvesi olarak ortaya çıkan, ‘LPG Düğün Salonu’ adlı resimde özellikle ters perspektif kullanılmıştır. İzleyiciyi, ters perspektiften dolayı bakış açısına göre uzakta olan kesimleri küçük göreceğine aksine daha büyük olarak görmektedir. Dolayısıyla odak noktamızı, patlamış düğün salonu oluşturmaktadır. Çevresinde meraklı gözlerle olay yerini izleyen kalabalık, olay yerine intikal eden sakin görünüşlü itfaiye ve polis ise

oldukça küçük resmedilmiştir. Gürsoytrak, bu resminin çıkış noktası için bir de - Eskişehir'den İstanbul'a geldikten sonra- rol aldıkları "Takva" (2006) filminden bir kareyi işaret etmektedir. Patlayan binanın Ankara'da olduğunu, o binayı seçmesinin nedeni olarak da kimsenin hayatını kaybetmemesini göstermektedir: "O tip şeylerden kaçındım hep. Madımak hariç tabii ki..." (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Antonio Cosentino, Bienal kapsamında, resim, düzenleme ve fotoğraf çalışmaları ile yer almıştır. Buluntu obje ve tenekeleri kullanarak bir dizi çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, kent ile ilişkisini eskimişlikler, çöpler, atıklar ve artıklar üzerinden kurmaya devam etmiştir. Geçmiş ve zaman ile hesaplaşmaya giren Cosentino'nun, akla gelebilecek her türlü şey için dönüştürülen ve yeniden kullanılan tenekeyi kullanması bu noktada anlamlıdır. Sanatçı, bununla birlikte sanatçıdan bir dizi iş üretmeyi bekleyen piyasayı; sanatçının emeğinin sömürülmesini ve tüketilmesini, sanata atfedilen yüceltme duygusuna karşı naylon bir torbanın bile resminin yapılabileceğini göstererek bir parça alaya almıştır.



Görsel 2.53. Antonio Cosentino, "Teneke Adam", 80x 150x 160 cm, Teneke, 2005
(İmalat Hatası Sergi Kataloğu)

Görsel 2.54. Antonio Cosentino, "Naylon Torba", 120x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003
(İmalat Hatası Sergi Kataloğu)



Görsel 2.55. *İmalat Hatası Sergisini Genel Görünüm (İmalat Hatası Sergi Kataloğu)*

Mustafa Pancar, Bienal’de resim ve video çalışmaları ile yer almıştır.6.5. dk’lık “Kurban Bayramı” videosunda bir bayram sabahı İstanbul’un ana merkezlerinden biri olan Aksaray’da yıllar boyu süregelen göçlerle değişen insan yapısından bir kesit sunmuştur. Pancar, semti son derece canlı bir alışverişin ve ticaretin yaşandığı bir pazaryeri olarak gezinme ve aylıklık etme alanı olarak görmektedir. Video kesitinde, sıradan günlere nazaran daha şık giyimli bayram kıyafetleri içinde tatillerini, eğlencelerini ve kendi zamanlarını yaşayan erkek grubu dikkat çekmektedir.



Görsel 2.56. *Mustafa Pancar, “Çağdaş Nakliyat”, Video Kesiti, 6 dk, 2005 (İmalat Hatası Sergi Kataloğu)*

6 dakikalık “Çağdaş Nakliyat” adını taşıyan video çalışmasında ise, Hafriyat grubunun sanatçı olarak kendilerini temsil etme probleminin parodisi sunulmuştur. Mustafa Pancar video kesitinde yıllardır sanatçı olduklarını ve nakliye işini bir şekilde gerçekleştiremediklerini söyler haldedir. Altta ise Hafriyat grubundan Tan Cemal Genç ile muhtemelen bu konu hakkında konuşmaktadır. 2004 yılında gerçekleştirdikleri Almanya sergisinde sanatçı ve işlerinin yurtdışına ne kadar zor çıkabildiğini gören Hafriyat grubu sanatçıları, insanlar ve nesnelar gibi sanatın uluslararası akışını da aynı ölçüde tıkalı ve edilgen olduğunu düşünmektedirler. Bu tıkanıklık durumu grubun adının ‘Nakliyat’ anlamı ile değiştirilmesi ile çözüme kavuşturulmaya çalışılmıştır (İmalat Hatası Sergi Kataloğu, 2005, s. 52).



Görsel 2.57. Mustafa Pancar, “Serbest Pazar”, 145x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2005

(İmalat Hatası Sergi Kataloğu)

Mustafa Pancar’ın, “Serbest Pazar” adını taşıyan resimleri oldukça büyük boyutludur. İstanbul’un en hareketli bölgelerinden bu olan Laleli semti, serbest piyasa ekonomisinin bolca yaşandığı ve özellikle 1980’li yıllarda bavul ticaretinin merkezi olarak bilinmektedir. Laleli hakkında olan bu resimlerde ‘Kurban Bayramı’ video işinin tersine erkek grubu yerine şık giyimli, bavul ticareti yapan kadınların ekonomik canlılıkta ağırlık kazandığı üzerine durulmaktadır (İmalat Hatası Sergi Kataloğu, s. 53). Resimler, fotoğrafik bir hafızanın tuval yüzeyine bir izdüşümüdür. Tamamlanmamışlık duygusu uyandırması bununla ilintilidir. Sabit bir ana yönelik olarak değil son derece hızla akan karmaşa içinde oradan oraya koşturan insanlar dağınık görüntüler eşliğinde

izleyen ile karşılıklı etkileşim halindedir. Kalın fırça darbelerinin hızlı vuruluşu akıp gitmekte olan zaman ile ahenk içindedir. Her şey göz açıp kapayıncaya kadar kısa bir anda olmaktadır.

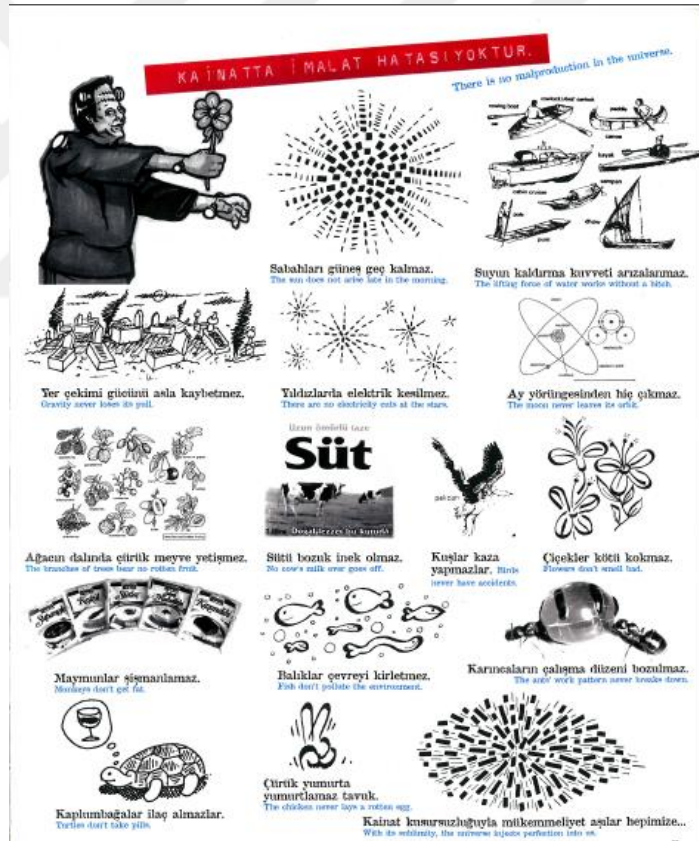


Görsel 2.58. İmalat Hatası Sergisi, Murat Akagündüz, İzleyiciler ve Eyüp Öz'ün İşi “Güçlendirme Kolonu”, 2005 (İmalat Hatası Sergi Kataloğu)

Hafriyat'çılardan heykeltıraş Eyüp Öz ise, “Güçlendirme Kolonu” adlı çalışması ile sergide yer almıştır. Türkiye, 17 Ağustos 1999’da, deprem bölgesi olduğu gerçeği ile acı bir şekilde yüzleşmiştir. Binlerce can kaybına ve psikolojik travmalara yol açan depreme sebep, kaçak yapılaşma, yetersiz malzeme kullanımı, plansız projesiz başlayan inşaatlar, yetkililerce yeterince kontrolü yapılmamış binalar, sorumluluğu kabul etmeyen müteahhitler gösterilmiştir. Deprem sonrasında, birtakım düzenlemeler (kentsel dönüşüm gibi) getirilmiş olmasına karşın, halkın ve yetkililerin yeterince bilinçlenmediğinin, özellikle yakın zamanda İstanbul’da gerçekleşmesi beklenen büyük deprem için son derece hazırlıksız olduğumuzun altı çizilmektedir. Öz, Cumhuriyetimizin dahi sağlam temellere oturmadığını, her şeyin yeniden ele alınırken eskisinden daha kötü bir noktaya getirildiğini ‘Güçlendirme Kolonu’ yerleştirmesi ile görselleştirerek anlatımını çarpıcı kılmıştır (İmalat Hatası Sergi Kataloğu, 2005, s.50).

Sergi kataloğunda, Extramücadele'nin bir grafikerin müşterisi için işaret tasarlaması gibi toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için işaretler tasarladığı, onların hayali isteklerine uygun resimler yaptığı ifade edilmektedir⁵¹. Düşünebilen, sorgulayabilen insanın zaman içerisinde tüketim toplumunun büyümesine kapılarak sürekli popüler olanın peşine düşmesi neticesinde tabir-i caizse 'koyun'laştırılmasına ilişkin eleştirel bir iş ile sergide yer almıştır. Charlie de, tüketim toplumuna ve kapitalist sistemin dayattıkları düzene karşı;

“Amerika Darbe Başına Kaç Öder?”, “Sünnet İnsan Haklarına Aykırı Mıdır Değil Midir?”, “Tayyip Hiç Jean Paul Sartre Okumuş Mudur?”, “Türklerin Gözleri Çekikken Nasıl Oldu da Yuvarlak Oldu?”, “George Bush Kaçınıcı Darbeden Alkoliktir?”, “Amerika Atınca Suç Olmaz Biz Yapmaya Çalışırsak Suç Olur.”, “Allah Ne İş Yapar” bir dizi sorular sorarak bilinç düzeyimizi yoklamaktadır.(İmalat Hatası Sergi Kataloğu, 2005, s.24).



Görsel 2.59. Tan Cemal Genç, “Kâinatta İmalat Hatası Yoktur”, Grafik İşleri, 2005 (İmalat Hatası Sergi Kataloğu)

⁵¹Proçje: İmalat Hatası Sergi kataloğunda yer alan bilgilere göre; ‘‘Extramücadele’nin işlerinde, üniversiteye alınmayan türbanlı kız da, Kürtçe konuşması hoş karşılanmayan adam da, Avrupalılaştırma hareketine karşı çıkan İslamcı da, İslamcının karşı devrim arzundan rahatsız olan ordu ve sol aydın da Extramücadele’nin hayali müşterileridir. Extramücadele’nin hiçbir politik düşüncesi yoktur, taraf değildir. Olamaz.’’ (Proçje: İmalat Hatası Sergi Kataloğu, s.34).

Tan Cemal Genç, insanın evrende nasıl bir imalat hatası olduğunu çeşitli göstergeler ile birlikte sunarak dikkat çekmektedir. Doğa, kendi ekolojik sistematığı oluşturmuştur. Orada hata olarak adlandırabileceğimiz bir unsur görünmemektedir. Fakat insan çevre ile ilişkisinde son derece yıkıcıdır. Doğada; kazalar olmaz, ağacın dalında çürük meyve yetişmez, karıncanın çalışma düzeni bozulmaz, balıklar çevreyi kirletmez, çiçekler kötü kokmaz... İnsana özgü davranışlar genellikle bir hayvan aracılığıyla imgelenir. ‘Maymun iştahlı’ insanın gözü doymak bilmezken maymunlar şişmanlamaz, uzun ömürlü kaplumbağalar ise ilaç almazlar... Tüm bu imgeler toplumun yozlaşmasına, sistematığının çökmekte olduğuna dair düşündürücü imajlardır. İnsanoğlunun uzun vadede zararlarını feci bir şekilde hissedebileceği çevreyi kirliliğine karşı kâinat, kusursuzluğuyla mükemmeliyet aşlamaktadır hepimize...

Hafriyat sanatçıları da bu tüketilebilir nesnelere aracılığıyla kapitalist sisteme eleştirel bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Toplumda kendisini ‘hata’ olarak gösterirken, aslında hata’nın toplumun ta kendisi olduğunu gözler önüne sermişlerdir. Geleneksel ile modern arasında sıkışan, giderek yozlaşan, kültür ve kimlik karmaşası yaşayan toplum İstanbul üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

2.4.10. “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” (2006)

Hafriyat, İstanbul dışı sergileme alışkanlığının bir yenisini Diyarbakır’da gerçekleştirmiştir. Sanatçıların daha önceki işlerinin bir seçkisi ile oluşan sergi, 11- 25 Kasım 2006 tarihleri arasında açılışını Mardinkapı Keçiburcu’nda, serginin devamını ise Diyarbakır Sanat Merkezi’nde gerçekleştirmiştir. Bu sergiye katılan Hafriyat sanatçıları ise; Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Erim Bayrı, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak, Extramücadele, Charlie, Tan Cemal Genç, Manuel Çıtak, Neriman Polat, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Can Tatlıparmak, Murat Tosyalı, Arzu Filiz Güngör ve Nalân Yırtmaç’tır. Hafriyat’ın “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” sergi afişinde, “*Yerellikten fellik fellik kaçılan zamanlara inat, yerelliğin türlü halleriyle haşır neşir oldu*” yer alan ifadesi serginin içeriği hakkında ipuçları vermektedir.



Görsel 2.60. *Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat, Diyarbakır Sanat Merkezi, Sergi Duyurusu, Hakan Gürsoytrak Arşivi*



Görsel 2.61. *Hafriyat, "Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat" sergisinden, 2006 (Silahtarlıoğlu, 2009)*

Hafriyat sanatçılarından Antonio Cosentino'nun resimleri ve eski yağ teneke kutularından ve dekoratif renkli ampuller oluşturduğu yerleştirme ile birlikte görülen 'Hijyen' yazısı dikkat çekicidir. Sanatçı, naylon bir poşeti de resmederek her şeyin

sanatın konusu olabileceğini göstermektedir. Cosentino, eskimişliği, tüketilmiş olanı yeniden sanatına dönüştürerek bir ironi yaratmaktadır.

Hafriyat sanatçılarının resimleri mukavva kolilerin içinde “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat”a taşınmıştır. Sergi sonunda sanatçıların işleri bir tepe oluşturmuş, serginin ortasında bir yığın halde adeta mermer dağları gibi bir görünüm kazanmıştır. Bu yığının etrafı kırmızı beyaz şeritler ile çekilerek herkesin ilgi odağı olmuştur. Gürsoytrak sergi ismini aslında “Hello Hafriyat” olarak istemiştir. Bunun ardında yatan neden ise bölge halkının özellikle çocukların yabancı birini gördüklerinde ilk söyleyecekleri kelimelerden biri olmasıdır. Yabancı biri ile başlayacak yeni bir ilişkinin heyecanını barındıran o ilk kelimeye işaret eden “Hello” özelinde çekimserliğini de barındırmaktadır. Gürsoytrak da buradan hareketle sergide bir fikir geliştirerek, çocuklarla kuracağı ilişkiyi bunun üzerinde temellendirmiştir. Küçük hafriyat kamyonu oyuncaklarını mukavva üzerine dizen sanatçı, çocukların alması istemiştir ancak içten içe “*çocukları hırsızlığa mı teşvik ediyorum acaba?*”, “*kötü bir fikir mi veriyorum*” pedagojik bir düşüncelere de bürünmüştür. Çocuklara Noel Baba gibi hediye vermektense, kendilerinin almasını isteyen Gürsoytrak, bunun bir melâmetlik (İslam felsefesinde ‘Melamilik’, kınanmış, ayıplanmış olan anlamlarına gelirken, özünde ibadetlerini gösterişten uzak, kibirden ve gururdan arındırarak gizlice gerçekleştiren kimselerinin özümsemişi tasavvuf anlayışı) anlayışına dayandığını düşünerek hareket etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).



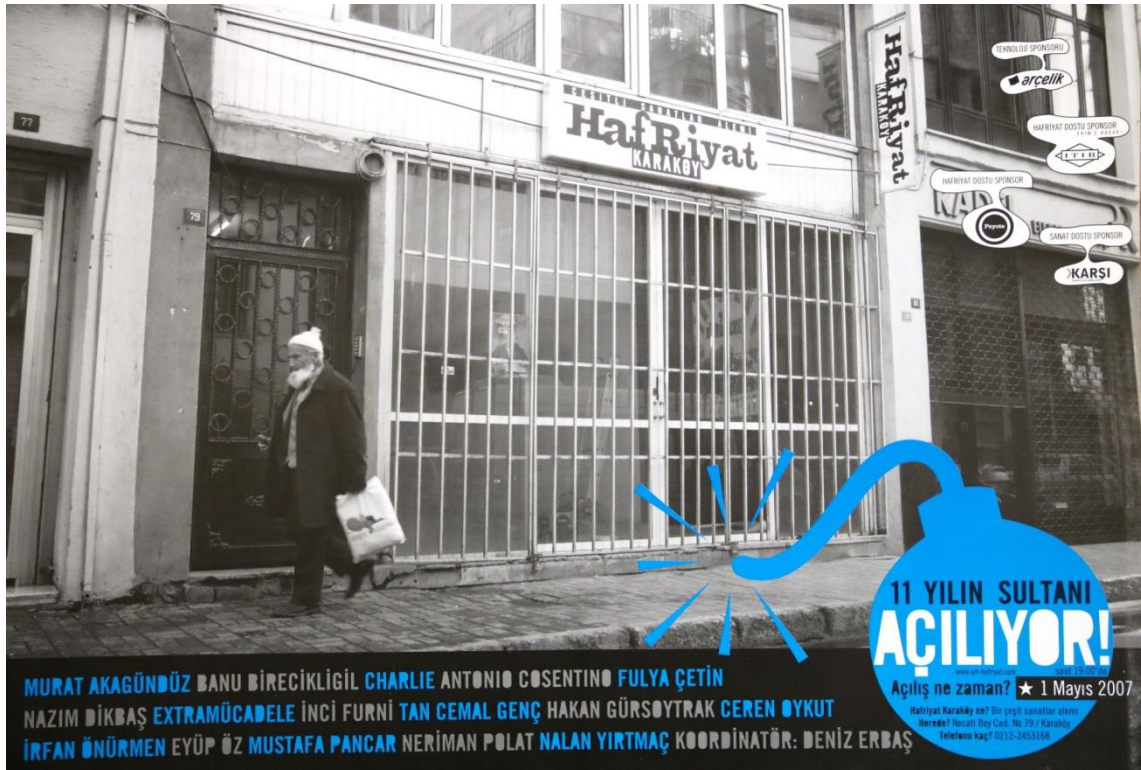
Görsel 2.62. Hafriyat, “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat” sergisinden, 2006 (Hakan Gürsoytrak Arşivi)



Görsel 2.63. Hakan Gürsoytrak, “Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat”, Oyuncak Hafriyat Kamyonu (Hakan Gürsoytrak Arşivi)

2.5.Hafriyat Karaköy ve Açılış Sergisi (2007)

Hafriyat, sanatsal etkinliklerini yerleşik hayata geçirerek, Karaköy Necatibey Caddesi üzerinde yer alan 3 katlı eski bir dernek binasını, kar amacı gütmeyen bağımsız bir mekân olarak tasarlayarak sergileme alanına dönüştürmüştür. Bu mekân, atölye çalışmaları ve video gösterimlerinin yapılacağı salonlara da elverişliliği ile grubun sanat ortamındaki özgürlük alanlarını genişletmiştir. Hafriyat Karaköy, grubun otonomilerini güçlendirmiş, hür irade ile her tür tabu karşısında kurumdan ya da spondordan korkmadan 3 yıl boyunca birbirinden zorlu 27 sergiye imza atmalarını sağlamıştır (A. Cosentino, kişisel iletişim, Kasım 2018).



Görsel 2.64. Hafriyat Karaköy Açılış Afişi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

Hafriyat, İstanbul'un tarihi semtinde, kent ile iç içe olabileceği bir mekân açarak, günlük hayatın nabzını yakalamaya devam etmiştir. Özgürlüğü çok önemseyen grup, ana akım dışında gerçekleştirdiği sergiler ile Türkiye sanat ortamındaki yerini sağlamlaştırırken bir mekân aracılığı ile sanat piyasasına ışık yakmıştır. O ışık etrafına, kendileri gibi anti özgürlükçü ve sistemin bir parçası olmak istemeyen sanatçılar toplanmıştır. Böylelikle grup olarak birlikte düşünülen “Çeşitli Sanatlar Âlemi” sloganı, sevilip benimsenmiştir ve Hafriyat Karaköy tüm disiplinlere kapısını açmıştır. Her türlü

yeni eğilimin rahatlıkla ötekiye maruz kalmadan işlerini sergileyebilme bağımsızlığı elde etmesi oldukça önemlidir.

Murat Akagündüz, grupça dönemin sanat piyasasındaki tekel yapılanmaya karşı rahatsızlık duyduklarını, kurumların sponsor ilişkileri ile bir çerçeve oluşturduğunu dolayısıyla sanat alanında daha deneysel işlerin ortaya konulabileceği alternatif sanat mekanlarına ihtiyacını olduğunu belirtmiştir. Neriman Polat, bu görüşü desteklemekle birlikte farklı bir noktaya temas etmiştir. İstanbul'un sanat alanındaki hareketliliğini yarılsamacı gören sanatçı, gerçekte bu alanın oldukça sınırlı kaldığını, sanatın içinde yıllardır var olan pek çok sanatçının dahi sergi mekân sorunları yaşadığını, galerilerin sanatçı profil ve listelerinin belirli olduğunu ve bundan ötürü alternatif mekanların çoğalmasından başka bir çözümün olmadığını düşünmektedir (Hamsici, 2007, s.24).

Hafriyat Karaköy'ün koordinatörlüğü Deniz Erbaş'ın üstlendiği açılış sergisinde gruba yeni katılan sanatçılarla birlikte yer alan isimler; Murat Akagündüz, Banu Birecikligil, Charlie, Antonio Cosentino, Fulya Çetin, Nazım Dikbaş, Extramücadele, İnci Furni, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Neriman Polat ve Nalân Yırtmaç'tır.⁵²



Görsel 2.65. Hafriyat Sanatçıları (soldan sağa): Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Banu Birecikligil, Deniz Erbaş (Mekân Koordinatörü), Ceren Oykut, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, İnci Furni, Tan Cemal Genç, Hakan Gürsoytrak, Nalân Yırtmaç (Hamsici, 2007)

⁵²Hafriyat Karaköy'ün açılış görüntülerini içeren video kesiti için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=K0dwVS7f1Sc> (Erişim Tarihi: 30.04.2019).

Hafriyat'ın ortaya koyduğu fikirler ile Türk sanatında 'açıklık' fikri doğmuştur. Hafriyat'ın, çok farklı disiplinlere kucak açan yapısı ile ruh bulan Hafriyat Karaköy, önemsedikleri 'sivillik' ve 'özgürlükçü düşünce' ile kurumların gerçekleştirmesi güç pek çok sergiye mekân desteği sağlamıştır. Cosentino, Kasa Galeri'deki toplantıda bu konuya vurgu yaparak, hiçbir otoriteye danışmadan, kendi otonomilerini belirleme şansına sahip oluşlarının önemine değinmiştir. Pancar da bu görüşü paylaşarak, o dönem için güç sergiler düzenlendiğini, bunların günümüzde bile açılmasının birtakım sıkıntılar doğurabileceğini vurgulamıştır.



Görsel 2.66. *Hafriyat Karaköy (Pancar, 2010)*

Murat Akagündüz, toplantıda, kendileri için önemli olan ve Hafriyat Karaköy'ü hazırlayan noktalardan bahsetmiştir. Kurumların öngördükleri hareket alanının ve çerçevenin dışına çıkarak bunu nasıl doldurabiliriz fikri üzerine yoğunlaştıklarını, Hafriyat sergileri ile bir bütünlük olarak dikkate alınıp kurumları da bir yandan ürküten taraflarının olduğunu dolayısıyla tamamen özgür hareket edebilecekleri bir alanın

mevcudiyetinden kuvvetle bunların Hafriyat Karaköy'ü hazırlayan önemli unsurlar olduğunu ifade etmiştir.

Kasa Galeri'deki toplantıda söz alan Hafriyat sanatçılarından İnci Furni de Hafriyat Karaköy'de neredeyse bir iki isim dışında kimseye kişisel sergi yapılmadığını ve bunun çok önemli bir karar olduğuna dikkat çekmiştir. Hafriyat Karaköy'ün üç yıl boyunca, kararların hep birlikte alındığı dolayısıyla herkes tarafından paylaşılan bir mekân oluşu, fikirlere ve işlere açıklık ilkesi ile yaklaşıldığını göstermektedir.

2.5.1. Müdahale” Sergisi (2007)

Bağımsız bir sanat mekânı düşüncesi ile yola çıkan Hafriyat Karaköy, 15 Haziran-15 Temmuz 2007 tarihleri arasında, mekânı sokak sanatçılarına açarak, güncel sanat ve sokak sanatı arasında köprü oluşturmuştur.

1970’li yılların sonlarında ABD’de siyahîlerin öncülüğünde bir yaşam biçimi olarak ortaya çıkan, büyük yankı uyandıran ve grafiti kültüründen doğan, 2000’li yıllarda da yükselişe geçen sokak sanatı, Türkiye’de genellikle geceleyin dar alanlarda gizli saklı gerçekleşmektedir. Sokak duvarlarını, spreyle, şablonlar ve çıkartmalar ile boyayan grafiti sanatçıları ve kamusal alanın her noktasına uzanan sokak sanatçıları, kendi var oluşlarını, yaratıcılığını, sınır tanımazlığını ‘sokak’ aracılığı ile görselleştirirken sıklıkla anonim kalmayı tercih etmektedir. Topluma, politik sürece, savaşımlara, her türlü baskı ve zorbalığa, ötekileştirmeye başkaldıran sokak sanatı, alt-kültür ögesi olarak dikkat çekmektedir.



Görsel 2.67. “Müdahale Sergisinden Görüntü Fotoğraf: Muhsin Akgün (Hamsici, 2007)

Hakan Gürsoytrak ve grafiti ile yakından ilgili Nalân Yırtmaç'ın uğraşları ile ortaya çıkan “Müdahale” sergisi, sokağın özgür yaratıcılarına mekân desteği sağlamıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019) Hafriyat'ın yarattığı ağırlık ve özgürlükçü düşünce, sokak sanatçıları ilk defa bir araya getirmiştir. Grubun fikir yapısına uygun olarak, sanat piyasasına karşı bir direnç gösteren, işlerinde ironiden sıklıkla yararlanan ve muhalif bir çizgide yer alan sokak sanatçıları, alışlagelmiş sergi anlayışının dışında bir oluşumu göstermektedir. Serginin ruhuna uygun olarak sokakta grafitiler ile başlayan sergi, alışlagelmiş sergi algısını değiştirerek özgünlüğünü ortaya koymuştur.

Türkiye’de sayıları günden güne çoğalan; sokaktan beslenerek sokağı oyun alanına çeviren, kendilerine ifade etme olanakları yaratan, bir mesaj kaygısı içinde işlerinde eleştirel bir dili hâkim kılan sokak sanatçılarından oluşan sergide; yaratıcılık stickerler, grafitiler, posterler, yazılamalar üzerinden görselleştirilmiştir. “Müdahale” sergisinde, sokak sanatçıları sayısı 50-60’a kadar ulaşmıştır.⁵³ Yıl boyu sokaklarda varlık gösteren sanatçılar, Karaköy’ün duvarlarına ‘müdahale’ ederek, piyasa karşısında ‘söylenecek söz’leri olduğunu göstererek eşine az rastlanır bir işe imza atmıştır. “Müdahale” sergisi, birbirinden farklı kültürden gelen, farklı kuşak ve işler toplamını göstermektedir. Hamsici’nin gözlemlerinden aktarılan bilgiye göre, ‘Sürrealist Eylem Türkiye’ grubu üyelerine ait olan ve mekânın iki katında yer alan ‘Kaos Duvarı’ adlı ortak bir iş, fotoğraflar, şiirler, sloganlarla doluluğu ile dikkat çeken çalışmalardan olmuştur. Grup üyelerinden Rafet Aslan’ın;

“Estetik değil, ruhsal bir şeyler yaptık. Düşlerimizin rengini sokağın ruhuyla birleştirmeye çalıştık. Popüler kültürün MTV’yle, Genç Turkcell’le sistem içine çekmeye çalıştığı noktada, tank paletleriyle kara çarşaf arasına sıkıştırılmaya çalışılan bir ülkenin düşlerini ve kabuslarını yansıtmaya çalıştık ”(Hamsici, 2007, s.21) sözleri, serginin içeriği hakkında da ipuçları vermektedir.

Toplumu ilgilendiren hemen hemen her konuda eleştiri oklarını yöneltmekten geri durmayan sokak sanatçıları, ‘söylenecek bir söz’ olduğunu göstererek, bastırılmış ne varsa açığa çıkartmaktadır. AtılKunst’un ‘Tuvalet/WC’ adlı enstalasyonu bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir. İnsanoğlu, tarih öncesi çağlardan bu yana kendi

⁵³Türkiye’de grafiti söz konusu olduğunda, bir grup olarak akla ilk gelen ‘S2K’ başta olmak üzere pek çok sokak sanatçısı “Müdahale” sergisi ile ilk kez bir araya gelmiştir. Sergiye katılan sokak sanatçıları arasında; Turbo (Tunç Dinçdaş), Ari Alpert, Bora Akıncıtürk, Caner Duyar, Cype, Cins, Rad, DasMental, Deniz Örnek, Esat Başak & Tampon, Fransızka Schaum, Flypropaganda, Gökçe Sümerkan, İlhan Sayın, Kırdök, Kop-Art, Leo, Met, Murat Başol, Nalân Yırtmaç, Onur Duyar, Özgür Özersin, Pars, Sedat Türktantoz, Tab, Upsaki ve Wyne’nin işleri yer almaktadır (Hamsici, 2007, s. 21).

‘varoluşunu’ anlamak, anlamlandırmak üzerine gelişim göstermektedir. Söz’ün uçuculuğu karşısında yazı’nın kalıcılığının ayırımında olan insanoğlu, ‘orada’ bulunduğu işaret etmek için, varlığını göstermek için pek çok yerde bir iz bırakmak eğilimindedir. Bunun için de kişi ismini, platonik aşkını, sevgilisini, özlemini, hayal kırıklarını, kavgasını, öfkesini ve daha pek çok duygu durumunu; ağaçlara, banklara, okul sıralarına, tuvaletlere, telefon kulübelerine, otogar köşelerine yazmaktadır.



Görsel 2.68. AtılKunst, “Tuvalet/ WC” Enstalasyonu, 2007

(<http://atilkunst.blogspot.com/2009/03/wc.html?q=m%C3%BCdahale>)

AtılKunst, insanın en mahrem ve özel bölgelerine sızarak, bu ‘iz bırakma’ ve varlığın ‘ispatı’ eylemine kendi sözlerini eklemiştir. Her ne kadar sert ‘müdahale’ler olsa bile derininde çekingen bir ruh halini taşımaktadır. Hafriyat, İstanbul’un en hareketli noktalarından birini oluşturan Karaköy’de, ticari galeriler ile çevrili sanat piyasası içinde soluklanabilecek bir alan yaratarak, sanat ile hayat arasındaki boşluğu dolduracak bir misyon da üstlenmiştir. Başından beri önemsedikleri özerklik düşünceleri ile varlığını güçlendiren ve bu güce inanan sanatçılara da kucak açan Hafriyat Karaköy, ‘Müdahale’ sergisi ile üstlendikleri misyonu ne kadar başarılı sürdürdüklerini göstermiştir.

2.5.2. “Alternatif Seçim Afişleri” (2007)

Hafriyat Karaköy, 23 Temmuz 2007’de gerçekleşen Türkiye genel seçimlerine bir ‘alternatif’ oluşturarak, seçimlerden kısa bir zaman önce 17 Temmuz’da bir afiş sergisi düzenlemiştir. Memed Erdener, 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin seçimler ile aynı zamana denk gelmesi üzerine aslında bienal için düşünülen bir proje olan “Alternatif Seçim Afişleri”nin, seçimlerin öne alınması ile birlikte bu işi Hafriyat Karaköy’de gerçekleştirmeye karar verdiklerini belirtmektedir. Herhangi bir seçici kurulun ve elemenin olmadığı sergide, katılımcılar oldukça deneysel işlere imza atarak hataya ve yeni fikirlere açık olduğunu göstermiştir (Röp. Nuhoğlu, 2007, s. 48; Röp. Oğuz, 2007, s. 8).

Pek çok sanatçı, grafiker ve tasarımcının seçimlere ilişkin kendilerine has düşünce biçimleri geliştirmeleri ‘Alternatif Seçim Afişleri’ olarak karşılık bulmuştur. Sergide; Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Can Tatlıpırmak, Bülent Erkmen, Ceren Oykut, Extramücadele, Genco Gülan, Hakan Seyrek, 2/5 BZ Serhat, Ahmet Başar, Alican Tezer, Aligün Yıldırım, Aren Selvioğlu, Bürkan Özkan, Erinç Seymen, Emir Yüksel, Barış Akbaş, Aren Selvioğlu, Arif Kunca, Atılkunst, Boran Üstün, Buket Püren, Cem Akar, Deniz Örnek, Fulya Çetin, Erkin Gören, Burcu Tokatlı, Emir Yüksel, Evrensel Belgin, Erinç Seymen, Hale Tenger, Haluk Tuncay, İnci Furni, İrfan Önürmen, Metin Üstündağ, Kaan Tanman, Kenan Ünsal, Hatice Meryem, Işıl Döneray, İlker Kayseri, İlhan Sayın, Murat Başol, Murat Lafçı, Murat Turan, Nalân Yırtmaç, Nazım H. R. Dikbaş, Neriman Polat, Onur Aynagöz, Tan Cemal Genç, Ümit Şen, Vahit Tuna, Yetkin Başarır, Zeynep Özatalay, Sadık Karamustafa, Serdar Beyaz, Serkan Tunç, Onur Aynagöz ve S.E.T.(Sürrealist Eylem Türkiye)’in işleri sergilenmiştir (Silahtarlıoğlu, 2009, s. 109- 110).

“Alternatif Seçim Afişleri” sergisinde, pek çok sanatçı, grafiker, yazar, çizer ve tasarımcı; siyasi partilerin ‘gerçek’ ile bağdaşmayan vaatleri karşısında kendi isteklerini, hayattaki beklentilerini ya da beklemediklerini eleştirel, mizahi ve ironik bir biçimde sergiye taşımışlardır. Hafriyat Karaköy’de daha önce sokak sanatçıları ve grafiticilerin bir önceki sergi için mekânın duvarlarına yaptıkları çalışmaların üzerine asılarak gerçekleşen “Alternatif Seçim”, seçimler sırasında günlük hayatın içinde karşılaşılan yabancı olmadığımız bir duruma işaret etmektedir.

Sergi bitiş tarihinin belli olmadığı “Alternatif Seçim Afişi” sergisinde, Türkiye için oldukça gerilimli ve heyecanlı geçen seçimlere bir aralık açan Hafriyat Karaköy,

siyasi partilerin gerçek sorunlara eğilmediğini, ilgilenmediğini düşünerek bağımsız ve çıkar ilişkisi olmadan sadece söz söyleyebilme istediklerini gösteren çalışmalara imza atmıştır.



Görsel 2.69. Murat Turan, Seçim Afişleri (http://www.reklamadam.com.tr/?page_id=16)

Murat Turan'ın afişlerinde, Deniz Baykal'ın "Milliyetçilik bu milletin ana çimentosudur" cümlesinden yola çıkılarak 2007 genel seçimleri öncesinde siyasi partilerin benzerlik gösteren milliyetçilik söylemleri üzerinden, Türk siyasi tarihinin bir döngü içinde olduğu sorgulanmıştır.

"Alternatif Seçim Afişleri", politikanın sadece siyasi partilerin ya da grupların tekelinde olmadığını, bireyi ilgilendiren ve bireyin de tekil olarak politika üretebileceğini, söz söyleyebilme hakkının unutulduğu bir zamanda bunu tekrar hatırlatmayı amaçlamıştır. Hayattan ve politikadan beklentiler, siyasetin nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiği afişlerde bir 'ifade' biçimine dönüşmüştür. Bu afişler hem hiçbir şey söylemezken hem de kimsenin belki de inanamayacağı kadar çok şey söylemektedir. Sergi kapsamında, aynı zamanda bir seçim ortamı yaratan Hafriyat Karaköy, kurdukları sandıkta istenilen ya da istenmeyen adaylar için oy kullanılabileceğini de göstermiştir (Röp. Nuhoğlu, 2007, 48).



Görsel 2.70. AtılKunst, Seçim Afişi, 2007 Görsel 2.71. Cem Akar, Seçim Afişi, 2007



Görsel 2.72. Extramücadele, Seçim Afişi, (Silahtarlıoğlu, 2009)

Extramücadele'nin yaratıcısı Memed Erdener, "Alternatif Seçim Afişleri" ile insanların seçimlerde gerçekten görmek istedikleri konuları afişlerinde gösterdiklerini belirtmiştir. (Röp. Oğuz, 2007, s. 8). Hakan Gürsoytrak, seçim kampanyalarında insanların gerçek istekleri ile örtüşmeyen söylemlerin olduğunu ve bir reklam ürünü tanıtımından öte gidemediğini karamsar bir düşünce ile ifade etmektedir. Sanatçı, seçimlerde partilerin ve reklamların aynı mantığa sahip olduğunu, 'Hayat daha güzel

olacak!' söyleminin ötesine ulaşacak önerileri seçimler sırasında göremediklerini;“*A Partisi de B Partisi de C Partisi de bunu diyor. ‘Her şey çok güzel olacak!’ Dolayısıyla bu reklamlar sana ne kadar inandırıcı geliyorsa, partiler de o kadar inandırıcı gelmeye başlıyor.*” sözleri ile vurgulamaktadır.⁵⁴ Bu önerilerin ötesinde seçimlerde başka bir önerinin görülememesini bireyin öncelikli olarak kendi temsiliyetlerinin oluşmadığına bağlayan Gürsoytrak, seçimlerin içinde şenlik barındırmayan panayır havasında geçtiğini gözlemlemektedir. Bu nedenle mevcut sorunların dahi çözüme kavuşmadığı ve örtbas edildiği bir ortamda, umutsuzluğa kapıldığını gizlemeyen sanatçı, toplum içindeki farklılıkların yeterince temsil edilmemesinden yakınmaktadır (Röp. Oğuz, 2007, 8).

Hayata, sağ ve sol odaklı değil tam içinden, öteden ve beriden bakmayı önemseyen Hafriyat Karaköy, bu ‘alternatif’ seçim ile birlikte, baraj altında kalan tüm ‘ayrıkçı’ düşünceleri hayal gücünün de etkisi ile aşmayı başarmış gözükmektedir. Hafriyat, Türk sanatında özgürlükçü, sözünü ve düşüncelerini sakınmadan dile getirebilen bir grup olduğu için Karaköy’de ‘Alternatif Seçim Afişleri’ sergisi ile birlikte herkesin kendi derdini özgürce açığa çıkarmasının önemini bir kez daha izleyene nüfuz ettirmiştir.

2.5.3. “Dünyayı Yesen Doymazsın” (2007)

Hafriyat, kendi mekânı Karaköy’de, küratörlüğünü Hou Hanru’nun üstlendiği ve kavramsal çerçeve olarak, *‘İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik’* düşüncesi etrafında düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında ‘Özel Proje’ olarak davet edilmiştir. Hafriyat Karaköy, Bienal’in ‘iyimserlik’ fikri üzerine kurgulanmasına karşın, çağım tüketim toplumuna karşı ‘kötümser’ bir tutum sergilemiştir. Koordinatörlüğünü Deniz Erbaş’ın üstlendiği “Dünyayı Yesen Doymazsın” başlıklı sergi, 6 Eylül- 4 Kasım tarihleri arasında sanatseverlerle buluşmuştur. Sergiye katılan Hafriyat sanatçıları; Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar, İrfan Önürmen, Tan Cemal Genç, Banu Birecikligil, Fulya Çetin, İnci Furni, Neriman Polat, Extramücadele, Charlie, Nazım Dikbaş, Atilkunst ve Juan Botella Lucas’tır.⁵⁵ Hafriyat, aylarca süren fikir tartışmaları sonucunda, toplumsal

⁵⁴(http-9)http://burakargin.blogspot.com/2007/07/alternatif-seim-afileri.html (Erişim Tarihi: 25. 11. 2018).

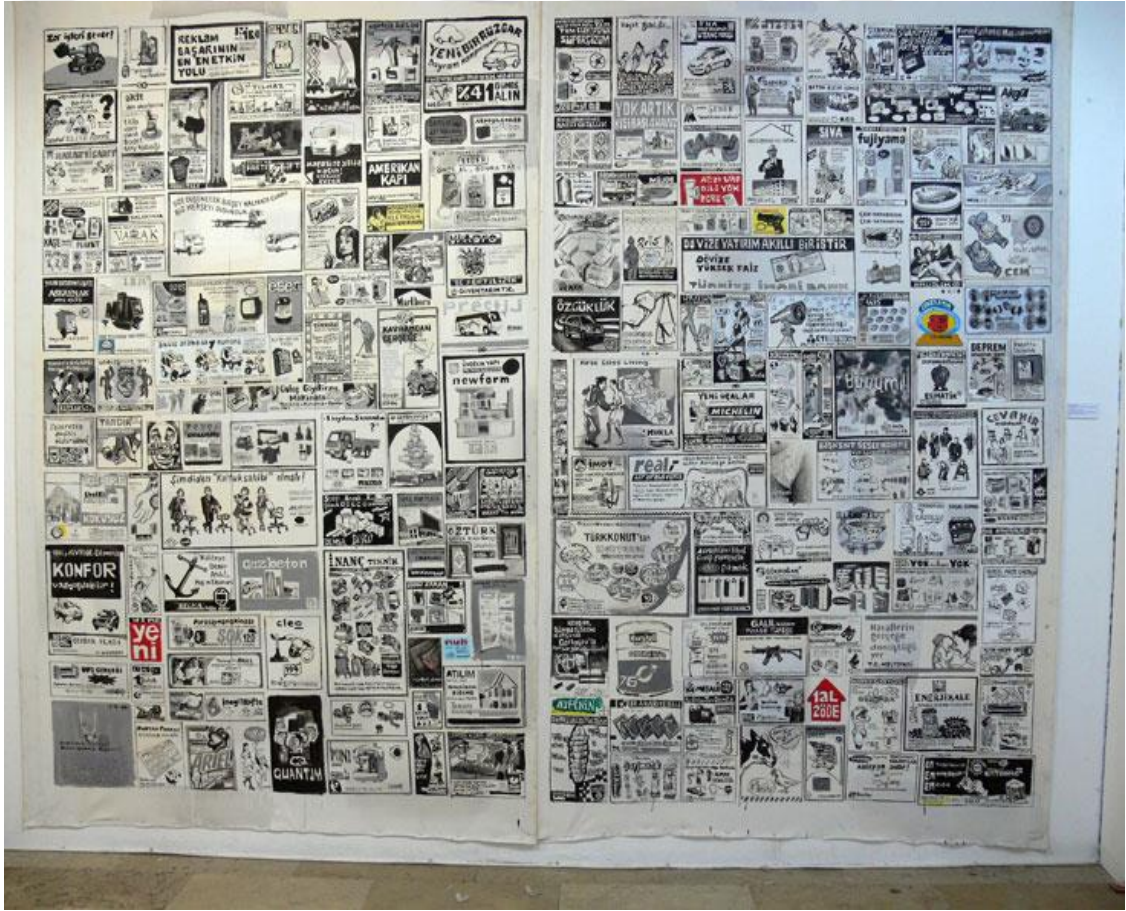
⁵⁵“Dünyayı Yesen Doymazsın” sergi davetiyesinden alınmıştır.

tüketim ilişkilerinin, iyimserliğin, küresel savaş çağındaki rolü üzerine eleştirel bir sorgulama geliştirmiştir. “Hem küresel hem de yerel ölçekte iktidar yapılarındaki dönüşüm sanatsal olarak neye karşılık gelmektedir?” sorusuna farklı açılardan yaklaşan Hafriyat, Karaköy’deki mekânı için tanımlamalar getirmiştir.

Bu tanımlamalar;

“Üç fiil; Unutmak (bodrum), İkna Olmak (giriş), Beklemek (asma kat); sefer tasının üç kabi, cacık (bodrum), kuru fasulye pilav (giriş), Kemalpaşa tatlısı (asma kat); veya daha geleneksel bir üçlü, geçmiş ve hafıza (bodrum), günümüz kapitalizmi (giriş) ve hayal edilen gelecek (asma kat)”tir.

Üç katlı mekânın her bir katında birbiri ile ilişkili konular üzerine tüm bu kavramsal çerçevelere bir yanıt niteliği taşımaktadır.⁵⁶



Görsel 2.73. Hakan Gürsoytrak, “Size Düşünecek Şey Kalmadı”, 250x 300 cm, Tuval üzerine akrilik ve mürekkep, Diptik, 2007

(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/vitrin>)

⁵⁶10. Uluslararası İstanbul Bienali Özel Projeler Tanıtım Metni’nden alınmıştır. Kaynak: <http://10b.iksv.org/proje.asp?pid=11> (Erişim Tarihi: 01. 12. 2018).

“Dünyaları Yesen Doymazsın” sergisinde yer alan Hafriyat sanatçıları, toplumsal tüketim ilişkileri üzerine sorgulamaya gitmiştir. Hakan Gürsoytrak, bir vitrin ve video çalışması ile yer aldığı sergi için basın bülteninde;

“Size düşünecek bir şey kalmadı çünkü her şeyi düşündük. İdeal olan ne varsa hepsi bir araya geldi. Hayatı renkleri ile görün. Hayallerinizi bizimle paylaşın. Hayatta keşfedilecek çok şey var.”⁵⁷ cümleleri ile oldukça çarpıcı bir tablo çizmektedir. Kapitalist dünyada sistemin bir parçası olan ‘tüketen’ birey, medya ve reklamlar aracılığı ile kendi hayat tarzını sorgular hale gelmiştir. Sanatçı, sosyal statü kazanma isteği içinde ayrıcalıklı bir yaşamın hayalini kuran bireyin arzuları doğrultusunda gerçekleştirdiği tüketim psikolojisini irdelemektedir. Görsel medyanın, yazılı basının, sosyal çevrenin etkilediği birey, kurgulanmak istenilen bir düzenin içinde çoktan yerini almıştır. Hakan Gürsoytrak, vitrin oluşturarak ‘geleceği inşa’ etmektedir. Kültür endüstrisinin içinde var olmaya çalışan birey ne kadar ‘mal’ tüketirse o kadar ‘itibar’ göreceğine inanmaktadır. Sanatçı, vitrininde mizahı da barındırarak izleyiciyi yeryüzü cennetine davet etmektedir.



Görsel 2.74. Mustafa Pancar’ın Performansı ve Sergiden Bir Görünüm

Mustafa Pancar, “Dünyayı Yesen Doymazsın” sergisinde resim, heykel enstalasyonu ve video çalışması ile yer almıştır. Sanatçı, ‘moda’ ya uyum sağlamaya çalışan bireyin, sürekliliği olan bir alışveriş döngüsü içinde yaşadığını göstermektedir.

⁵⁷Hakan Gürsoytrak’ın “İşimize Bakalım” Sergi katalog metninden alınmıştır.

Neriman Polat'ın "Mülk Allah'ındır" adlı duvar enstalasyonu ise serginin akıllarda yer edinen dikkat çekici çalışmalarından bir diğeridir. Sanatçı, mekânın üst katında yer alan bir duvarına iki farklı renkten oluşturulmuş betebe kullanılarak 'Mülk Allah'ındır' cümlesinin yazılmasıyla oluşturulan işinin sadeliği ile izleyiciyi etkilemeyi başaramıştır. Nazım Dikbaş, bu etkinin, cümlenin ve estetiğin mekândaki çarpıcılığından başlayarak arttığını, 'Allah' kelimesi üzerinden yaşanan ürpertinin, malzemenin sıradanlığı ile doğan yakınlık ile ilişki olduğunu düşünmektedir (Dikbaş, 2009). Anadolu coğrafyasında yeşeren pek çok medeniyetin bir yansıması olan, Doğu ve Batı kültürünün zenginliğini içinde barındıran mozaik sanatına farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Tapınaklarda, mabetlerde ve kiliselerde görmeye alışkın olduğumuz mozaik, bir apartmanın giriş cümlesine yazılarak 'kutsallığın' günümüz karşılığını da göstermektedir.

Neriman Polat, kuşkusuz apartmanlarda sıklıkla gördüğümüz ve hâkimiyetin Allah'a ait olduğunun vurgulandığı bir kültür anlayışını iyi gözlemlemiştir. Mustafa Pancar, serginin kavramına uygun en dolaysız biçimde insanlara iletişim kurabilmesine ilişkin uzun tartışmalar sonucunda "Mülk Allah'ındır" işinin ortaya çıktığını ve cümlenin altında yağma ve talan kültürüne karşı bu toprakların dilinden bir karşı koyuş olduğunu ifade etmektedir. Renkli mozaik taşlarla Karadenizli müteahhitlere özgü kaplama işinin aslında Türkiye'nin mimari ve kültürel dokusu ile uyduğuna göstermesi açısından daha da dikkat çekici kılmaktadır (Altan, 2007).



Görsel 2.75. Neriman Polat, "Mülk Allah'ındır", Betebe Enstalasyonu, 2007

(http://www.nerimanpolat.com/works/2007/2007_02.htm)⁵⁸

⁵⁸Neriman Polat'ın çalışmalarını, sergilerini ve hakkında yazılan metinleri incelemek için bkz: <http://www.nerimanpolat.com/index.htm> (Erişim Tarihi: 01.12.2019).

Extramücadele, “Dünyayı Yesen Doymazsın” kapsamında, “Ne” sergisi, 2 video çalışması ve tişörtleri ile yer almıştır. Hayali müşteriler için hayali siparişler olarak bir üretim modeli oluşturan Extramücadele, Türkiye’de ciddi kutuplaşmalara yol açan konuları sorgulamaya açma anlayışını sürdürmüştür. Her türlü azınlığın, Türkiye’de ‘Ne Mutlu Türkiye’de Yaşıyorum’ demesinin gerekliliğinin altını çizen Extramücadele, simgeler ve sembollerle oluşturduğu işlerinde Türkiye’nin bütünlüğüne yönelik bir mesaj verme niyeti taşımaktadır. Bienal’in ortaya koyduğu ‘iyimserlik’ temasının ne kadarını gerçekleştirdiğine dair iç hesaplaşmaya giden Altan (2007), Bienal’de terörün küreselleşmesinin sorgulanmasını, savaş karşıtlığını, barışın vurgulanmasını son derece yerinde bulmakla birlikte, bunun sokaktaki ve bienaldeki karşılığı arasında gerçekten bir bağ olup olmadığını sorgulamıştır. Dolayısıyla, Bienal’de yer alan politik çalışmaların ağırlıklı olarak yüzeysel bir bakış açısı ile alındığını, sosyal yaralara dokunan Extramücadele’nin ise Bienal’in en politik çizgisini oluşturduğunu düşünmektedir.

Hafriyat sanatçılarından Fulya Çetin ise, sergide ‘kadın’ın toplumdaki yerini irdlemiştir. Sanatçı, kadın’ın cinsel bir obje olarak görülmesini, metalaşmasını, yetişkinlerin fantezilerini süsleyecek şişme bebekler üzerinden pornografik unsurlara da dikkat çekerek göstermiştir.



Görsel 2.76. Fulya Çetin, “Plastik Bebek Serisi”, 150x 10 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007
(<https://www.fulyacetin.com/cubbes/>)

Sergiye katılan diğer Hafriyat sanatçılarının işleri;

“İrfan Önürmen dükkân projesi, Nazım Dikbaş plakat projesi ve “Gerçek Gülümsemeler/ Sahte Gülümsemeler” adlı projesi, „Juan Botella Lucas şişme heykel ve dilek havuzu, İnci Furni resimler ve robot, Banu Birecikligil 5 felaket oyuncağı, Tan Cemal Genç resimler ve videolar, Charlie bir video ile katılm sağlamıştır. Hafriyat’çılar ayrıca ortak bir çalışma ile CD tezgahı hazırlanmışlardır.”⁵⁹

⁵⁹10.Uluslararası İstanbul Bienali Özel Proje Tanıtım Metni’nden alınmıştır. Kaynak: <http://10b.iksv.org/proje.asp?pid=11> (Erişim Tarihi: 01. 12. 2018).

“Dünyayı Yesen Doymazsın”, gerek dünyayı içine alan kocaman hamburgerli afişi gerekse de ortaya koyduğu fikirler ile çağın tüketim psikolojisini çarpıcı bir biçimde yansıtmıştır.

2.5.4. “Allah Korkusu” (2007)

Hafriyat sanatçıları arasında yıllar öncesine dayanan bir sergi fikri olarak doğan “Allah Korkusu”, Extramücadele’nin bu tema etrafında bir afiş sergisi düzenlemek istemesi üzerine; pek çok sayıda ismin katılımı ile 10 Kasım- 2 Aralık 2007 tarihleri arasında Hafriyat Karaköy’de gerçekleşmiştir.⁶⁰

“Allah Korkusu” sergisinin açılışından önce, Vakit Gazetesi’nin, Hafriyat’ı suçlayan, tehditkâr “Küstah Sergi” başlıklı yazısı basında oldukça yankı uyandırmıştır. “Sanat Adı Altında Sövgü İnşa Ediliyor” diyen gazete haberi, okurlarının serginin kime ve neye hizmet ettiği konusunda endişelerini dile getirdiğini, sanat adı altında kışkırtma amaçlı olduğunu yazarken, Hafriyat’ı hedef alan bir üslup ile değerlendirmiştir (Serin, 2007).

Sergi, sadece isminin yarattığı etki ile bile açılışından önce dikkatleri üzerine çekmiştir. Hafriyat Karaköy’ün koordinatörü Deniz Erbaş, serginin ismiyle dikkat çekmesini ve merak uyandırmasını zaten amaçladıklarını ancak böylesi yalan haberleri öngörmediklerini dile getirip bir tekzip yazısı göndermiştir. Tekzip yazısında; haberin gerçeğe tamamen aykırı olduğunun altı çizilmekle beraber haberin içeriğinde kullanılan afiş sergisine atfedilen ifadelerin aynı zamanda kişilik haklarına saldırı niteliği taşıdığı dolayısıyla serginin daha açılmadan üstelik çalışmaların kimse tarafından görülmemişken zan altında bırakıldığı ifade edilmiştir. Erbaş, serginin amacının sövgü ya da maneviyat dünyasına sataşmak olmadığını; Allah korkusu kavramından yola çıkarak, her türlü iktidarın ve gücün ‘korku’yu kullanma şekillerini araştırmak olduğunu belirtmiştir. Gazete haberinin, sergiyi açılmadan baskı altına almaya çalışarak hedef gösterilmesinin amaçlandığını düşünen Hafriyat sanatçıları, korku ve tehdit politikası oluşturarak ayrımcı, önyargılı, gerçekten kopuk ve uzak haber karşısında Vakit Gazetesi okurlarını, haber içeriğinde yer alan ifadelerin gerçeği yansıtmadığı konusunda aydınlatmak istemişlerdir (Silahtarlıoğlu, 2009, s.115).

⁶⁰Gürsoytrak, “Allah Korkusu” sergi fikrinin, Hafriyat’ın, AKM sergisini düzenledikleri zamanda Nalân Yırtmaç’ın ‘Allah’tan Korkuyorum’ düşüncesine dayandığını ifade etmiştir (H.Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Hafriyat Sanat Grubu, 10 Kasım günü açılan “Allah Korkusu” sergisinde, hedef gösterildikten sonra bir provokasyona uğramaktan kaygı duymuş ve özel bir güvenlik şirketiyle anlaşmıştır. Böylesi tehlike arz eden durumlarda özel korumanın yetmeyeceğini düşünen Hafriyat sanatçıları polise başvurmuştur. Murat Akagündüz, kendi adına polis teşkilatından güvenlik talep etmenin ağır bir durum olduğunu düşünürken, gazetede ki haber sonrasında hukuksal sürece gereksinim duyduklarını ifade etmiştir. Ancak yaşadıkları bu korku sonrası gelen güvenlik güçleri ne kadar ciddi bir durum ile karşıya kaldıklarını da göstermiş olmuştur (Röp. Atayurt ve Oğuz, 2007, s. 46). Söz konusu haberin içeriğinin Beyoğlu Kaymakamlığı’na bildirilmesinin ardından sergi açılışında -10 Kasım 2007- mekânda 60 afiş, 6 sivil polis, 3 özel koruma ve yüzlerce sanatsever bulunmuştur. Sergiye katılım oldukça yoğun olurken, emniyet otosu da sergi mekânının dışında olası herhangi bir durum karşısında hazır beklemiştir.⁶¹

Murat Akagündüz, polislerin sergiye şüpheli yaklaştıklarını, sergideki işlerin amaçlarının ne olduğunu, Atatürk’e hakaret içerip içermediğinden emin olmak için sorular sorulduğunu ifade etmiştir. Akagündüz, polislerin verilen cevaplar karşısında tatmin olmadıklarını, afişlerin incelemeye alınarak savcılığa bildirileceğini de sözlerine eklemiştir. Tüm bu yaşanan gerginliğe rağmen, serginin açılışı sorunsuz bir şekilde gerçekleşmiştir. Hürriyet Gazetesi’nde çıkan habere göre, afişi tasarlayan sanatçıların kimlik bilgilerinin alınması üzerine, sanatçılardan biri adının açıklanmasını istememiş ve afiş çalışmasını geri çekmiştir. Murat Akagündüz, amaçlarının provokasyon yaratmak olmadığını, Allah Korkusu ile aslında muhafazakâr cepheden bir tepki beklerken, sergi güvenliğinden sorumlu Emniyet Müdürlüğü ile sorun yaşamaya başladıklarını, serginin içeriğinin sakıncalı olduğunun fark edilmesi üzerine kime karşı neyi korudukları hususunda kaygılandıklarını sözlerine eklemiştir.⁶²

Mekân koordinatörlüğünü üstlenen Deniz Erbaş, Hafriyat Karaköy’de daha öncesinde açılan “Alternatif Seçim Afişleri” sergisinde, siyasi grupları rahatsız edebilecek çalışmaların olduğunu ancak böyle bir tehdit almadıklarını ya da eleştiriye maruz kalmadıklarını açıklamıştır. Sergi için sanatçılara yapılan açık çağrı metninde “Allah Korkusu”na dört farklı bakış açısı getirebileceği belirtilmektedir;

⁶¹(http-9)http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisini-polis-korkusu-sardi-7693675 (Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).

⁶²(http-10)http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisini-polis-korkusu-sardi-7693675 (Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).

“İlk, Bireysel olarak, vicdanın sesi anlamında Allah korkusu. İnanç sistemi içinde kulun Yaradan’dan korkusu. İkinci, Toplumsal olarak, hızla muhafazakârlaşan, İslamlaşan ve daha milliyetçi bir köşeye sıkışan Türkiye’de Allah korkusu. Aysbergin yüzeye çıkan popüler kısmı “Mahalle Baskısı”. Üçüncü, Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu. Kâbe/ Anıtkabir, Müslümanlık/ Laiklik, Hz. Muhammed/ Atatürk. Dördüncü, Küçülen dünya ve global ekonomi içinde Allah korkusu.” (Serin, 2007).

Extramücadele, sergi adının ‘Tanrı Korkusu’ olsaydı, her şeyin daha az sorunlu olabileceğini düşünmektedir. Öte yandan sanatçıların ve tasarımcıların “Allah Korkusu” ile bilinçaltına yolculuk yaptığını ve serginin tam tersi ekonomik bir okuma da istediğini belirtmektedir. Extramücadele; Dünyanın yeni düzenine, zengin ülkelerin fakir ülkeler ve toplumlar üzerine saldıkları korku üzerine - *Geleceği korku ile kuranlar ve geleceği akıl ile kuranların adil olmayan komşuluklar* - ne yazık ki bir okumanın gerçekleşmediğini ifade etmektedir. Biraz karamsar bir tablo çizen Extramücadele, bir tür II. Cahiliye Devri’nde yaşadığımızı düşünürken “*Biraz yukardan baksak, kazanı, ateşi körükleyeni, keyifle seyredeni göreceğiz. En acımasızını söyleyeyim, kendimizi göreceğiz. Nerede olduğumuzu? Kazan, ateş ve biz nerdeyiz?*” sözleri ile oldukça güç bir sorgulamaya davet etmektedir (Yalçın, 2007).



Görsel 2.77. Hafriyat Karaköy, Extramücadele “İnsan”, 110x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003; Hakan Akçura, “Kemalizm Bir İbadet Biçimidir”, 70x 100 cm, 2007

(http://www.mimarizm.com/makale/hafriyat-in-soyleyecek-sozleri-var_113403?sourceId=113401)

Hakan Akçura'nın, "Allah Korkusu" sergisinde büyük tepkilere yol açan afişlerinden biri olan "Kemalizm Bir İbadet Biçimidir" afişi, Atatürk'ün silinmiş yüzü ile toplumdaki inanç sistemini irdelemektedir. Atatürk'ü özümsemeden, Atatürkçü olduğunu iddia edenlere yönelik bir eleştiridir. Afişte, Atatürk'e hakaret, aşağılama, sövgü ya da eleştiri gibi bir amaç güdülmediğinin altını çizen sanatçı böyle bir sonuca ulaşılmasının da mümkün olmadığını düşünmektedir.⁶³

Akçura, bu afişinde oldukça hassas bir noktaya temas etmiştir. Toplumda kutuplaşma yaratan "Hz. Muhammed/ Atatürk" karşılaştırmalarının ne kadar sığ tartışmalar olduğunu, Atatürk'ü kutsallaştırmanın, ilahlaştırmanın tutucu bir davranıştan farksız olduğunu göstermektedir. Sanatçı, bazı kalıplaşmış fikirlerin tartışılması için yaptığı afişi, hassas dengeleri bozacağı için ve bazı çevrelerce manipüle edilerek çeşitli alanlara taşınacağını düşünerek sergiden afişini geri çekmiştir.

Hafriyat sanatçılarından Memed Erdener, "Kâbe- Anıtkabir, Hz. Muhammed- Atatürk, İslam- Kemalizm" gibi birtakım eşleştirmelerin toplumu ayrıştırdığını oysa bu eşleştirmelerin yanlış olduğunu dolayısıyla ayrışmaların doğruluğunun yanlış metaforlar üzerine kurulduğunu düşünmektedir (Röp. Atayurt ve Oğuz, 2007, s. 43). Nitekim Extramücadele için, "Allah Korkusu" sergisinde eksik kalan ve olmamış tek şey; küçülen dünya ve global ekonomi içinde Allah Korkusunun yeterince işlenilmemiş olmasıdır. (Yalçın, 2007).

"Allah Korkusu" sergisi, Hafriyat'ın cesur, özgün fikirli sanatçı grubu olmasının ötesinde sivilliği çok önemseydiğini de göstermektedir. Antonio Cosentino, Hafriyat dışında kimselerin böyle bir sergi yapamayacağını, sivillikten kastın tam da bu olduğunu, bağımsız oluşlarının bu sergi ile iyice anlaşıldığını ifade etmektedir (A. Cosentino, kişisel iletişim, Kasım 2018). Hafriyat, "Allah Korkusu" sergisi ile Türkiye'nin sanata bakış açısının henüz yeterince olgunlaşmadığını da gözler önüne sermiştir. Sergi açılmadan günler öncesinde kamuoyu oluşturarak bir hedef haline getirilmesi, baskı altına alınmak istenmesi karşılaşmayı istemeyeceğimiz durumlardır. Sansür ve baskı ortamında güç sergilere imza atan grup, bu sergi ile dini ya da Atatürk'ü değil, bu olgular üzerinden korku imparatorluğu kuranları eleştirmektedir. Hafriyat'ın "Süper Hafriyat" ile başlayan politik çizgisinin giderek güçlenip tabulara dokunduğu görülmektedir.

⁶³(<http-9https://hakanakcura.com/2009.06.17/berlinde-istanbul-off-spaces-sergisi-allah-korkusu-ve-cevaplarim/>) (Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).



Görsel 2.78. “Allah Korkusu” sergisinden görünüm

Antonio Cosentino, Hafriyat’ın “Allah Korkusu” sergisi ile önemli bir sınav verdiğini ancak bu sergi ile birlikte dağılma sürecine girildiğini ifade etmektedir. Bazı işlerin sergiden çekilmesi Hafriyat’ı ikiye ayırmış ve sonrasında toparlanamamıştır. Cosentino, -aşğılama ya küfür içeren iş haricinde- birkaç isim ile birlikte hiçbir işin çekilmemesi gerektiğini düşünmüştür. Eleştirel işlerin sergilenmesi gerektiğini savunanlar ile bir grup konunun hassaslığına dayanarak bu görüşe karşı çıkmıştır. Hafriyat’ın tam anlamıyla bir bölünme yaşadığını ve bu sürecin konunun hassasiyetine bağlanarak sergide anlaşmazlıklar çıktığını ifade etmiştir. Sergideki işlerin elenmesini Hafriyat için talihsizlik olarak gören Cosentino, gruptan birçok kişinin bu sergiden sonra ayrıldığını söylemektedir. Hareket içeren bir işin sergilenmemesi konusunda hemfikir olabileceğini ancak bunun dışında fikir üreten eleştiri getiren işin eleştirin sertliğinden ve tabulara parmak basmasından dolayı elenmesinin mantığını kavrayamadığını belirtmektedir. Hafriyat’ın temel ilkelerini -sergileyemeyeceğimiz hiçbir şeyin olmaması- diyerek işaret eden Cosentino, yaratılan korku ikliminden, hedef gösterilmelerinden ötürü bu durumun yaşandığını ifade etmektedir. Ancak bu durum Hafriyat’ı bir daha geriye dönülmez bir yola sokmuştur (Güngör, 2009).

2.5.5.“Münferit” (2008)

Hafriyat Karaköy’ün açtığı özgürlük alanı içinde, Hrant Dink’in 2007’de öldürülmesinden sonra o tarihe atfen bir araya gelen ve “19 Ocak Kolektifi” adı altında şekillen oluşum, Hrant Dink’in ölüm yıl dönümünde, 19 Ocak- 9 Şubat 2008 tarihleri arasında “Münferit” sergisini Hafriyat Karaköy’de gerçekleştirmiştir. Her türlü şiddet ve nefret söylemine karşı bir duruş sergileyen 19 Ocak Kolektifi, etnik kökenlerine, farklı türden siyasi inançlarına, cinsel kimliklerine göre ayrımcılığa ve ötekileştirmeye maruz kalmış olanlara eşit mesafede yaklaşarak, güncel sanat içinde bu ayrımcılığı aşmak konusunda düşünen bir kolektif olmuştur.⁶⁴

“Münferit”, Türkiye’de özellikle yakın geçmişte işlenen faili meçhul cinayetlere ilişkin, sıkı bir araştırmanın sonrasında ortaya çıkmıştır. İnsan Hakları Vakfı’nın faili meçhul cinayetler ile ilgili raporları taranmış, bir ‘bellek’ oluşturulmak istenmiştir. Kendi başına, tek, ayrı gibi sözcük anlamlarına sahip olan ‘Münferit’, siyasi erk tarafından sıkça dile getirilmektedir. 19 Ocak Kolektifi’nin, sergi katalog metninde dile getirdiği üzere; ‘Münferit’ adı altında yaşanan yaralayıcı olayların bireysel sapkınlar şeklinde açıklandığını, siyasal cinayetlerin de üzerinin örtüldüğünü böylelikle tepkilerin hafifletilmeye çalışıldığını ifade edilmektedir. Son derece güç konulara parmak basan 19 Ocak Kolektifi, Hrant Dink’in yaşamını sonlandıran saldırının öncellerini güne taşımak, belleği canlı tutmak, faili meçhul cinayetlerin tesadüfi ya da ‘münferit’ olmadığını bütün çıplaklığı ile ortaya koymak isteklerini belirtmektedir.

Unutkan bir varlık olan insanın, geçmişi ile yüzleşmesini isteyen, acının kuyusuna inerek derin sulara gömülü olan ‘hatırlayışı’ yeniden gün yüzüne çıkarmak isteyen “Münferit” sergisi, vicdanlara seslenerek kara bir bellek üzerine yazılan fail-i meçhul cinayetleri beyaz puntolar ile görselleştirmiştir.

Uzun ve titiz bir çalışma sonrasında ortaya çıkan sergi, katılmış bir ‘anı’ sergisinden çok, bir tavır ve eylem olarak düşünülmüştür. 19 Ocak Kolektifi altında bir araya gelen güncel sanatçıların ve yazarların aynı zamanda kendi bellekleri ile de yüzleştiği ‘Münferit’, Hafriyat Karaköy’de gerçekleştirilen önemli sergiler arasında yer almıştır.

⁶⁴ “Münferit” Sergi Katalog metninden derlenmiştir.

2.5.6 “Haksız Tahrik” (2009)

Hafriyat Karaköy, “Çeşitli Sanatlar Alemi”nde bu defa, ‘feminist’ bir sergiye ev sahipliği yapmıştır. 7 Mart- 31 Mart 2009 tarihleri arasında, küratörlüğünü Canan Şenol’un üstlendiği sergi, güncel sanatın içinden, işlerinde feminist söylemlerin ön plana çıktığı sanatçıları, feminist aktivist ve teorisyenleri bir araya getirerek onlara mekân desteği sağlamıştır. Sergi katılımcıları arasında, Fulya Çetin, Neriman Polat, Nalân Yırtmaç, Canan Şenol, AtılKunst (Grup), Şükran Moral, Hale Tenger Nil Yalter, Gülçin Aksoy, Nilbar Güreş, Oda Projesi gibi farklı disiplinlerden gelen sanatçılar, toplum tarafından baskı altına alınmaya çalışılan, ‘kadın’ı merkezine alarak cinsiyet kavramını feminist bir söylem üzerinden irdelemiştir.⁶⁵ Aynı zamanda bir eylem-sergi olan Haksız Tahrik adını, Türk Ceza Kanunu’nun “ceza sorumluluğunu azaltan ya da kaldıran nedenler” başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı “Haksız Tahrik İndirimi” maddesinden almıştır (Antmen, 2009). Sergi, içerdiği anlama uygun olarak, ironik bir bakış açısıyla çok ciddi noktalara temas ettiği için oldukça cesur ve dikkate değerdir.

Hukuken ve psikolojik olarak değişik tanımlamalar getirilen haksız tahrik maddesi, töre ve namus cinayetlerinde, özellikle kadına uygulanan şiddet karşısında, kanuni indirim sağladığı için oldukça tartışmalıdır. Haksız Tahrik, yaşam içinde ‘tahrik’ unsuru olarak görülen kadının, siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel alanlarda uğradığı ayrımcılık üzerine odaklanarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerine düşünmeye, katılımcıları bu sorunsallar ile sarsmaya, mücadele biçimleri üretmeye çağırmıştır.⁶⁶ Serginin en güçlü yanı, kapitalist sistemde metalaştırılan, “kadın”lara hediye alınacak güne dönüştürülmeye çalışan 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü’nün politik temeline duyduğu inancı gözler önüne sermesidir (Antmen, 2009). Hafriyat Karaköy’ün politik içeriği yüksek, ince mesajlar ile dolu sergi anlayışının Haksız Tahrik ile sürdürmesi son derece önemlidir. Kadın sanatçıların bu inanç ve kararlılıkta bir araya gelmesi ise toplumda ‘kadın’ın gücünü göstermektedir.

⁶⁵Haksız Tahrik sergisinde; Şükran Moral’ın 1997’de büyük yankı uyandıran “Bordello” performansının fotoğrafı, İnci Furni, Neriman Polat ve Canan Şenol’un, Adnan Çoker’in Atatürk’e adadığı sergisi için izleyicilerden şapka giymeleri çağrısını, türbana bürünerek sergiye katılımlarını gösteren fotoğrafı; Oda Projesi’nin çevre esnaf ve sokaktaki erkeğin tahrik ve tecavüz konularında neler düşündüğünü yansıtan video çalışması, Hale Tenger’in, politik vurgular taşıyan “Havanın Lüzumu” adlı işi, Dilara Kızıldağ’ın kitsch ve sarsıcı “Vajina Kapısı”, sergide öne çıkan işler arasında yer almıştır (Antmen, 2009).

⁶⁶(http-11) http://www.yapi.com.tr/etkinlikler/haksiz-tahrik_66817.html (Erişim Tarihi: 20. 02. 2019).

2.5.7. “Görünmezlik Taktikleri” (2011)

Vehbi Koç Vakfı ve Viyana/ Thyssen- Bornemsizca Art Contemporary’ın ortak yapımı olan “Görünmezlik Taktikleri”, Arter sergiler direktörü Emre Baykal ve Daniela Zyman’un eşküratörlüğünde 9 Nisan- 5 Haziran 2011 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 2008 yılında üç aşamalı olarak kurgulanan projenin ilki 2010 yılının Nisan ayında Viyana’da, ikincisi Berlin’de, üçüncüsü ise İstanbul Arter’de düzenlenmiştir. Sergide, Nevin Aladağ, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Cevdet Erek, Ersen Ersen, İnci Eviner, Ali Kazma, Nilbar Güreş, Füsun Onur, Hale Tenger, Sarkis, Nasan Tur, xurban_collective ve Hafriyat’ın işlerine yer verilmiştir.⁶⁷ “Görünmezlik Taktikleri”, çağdaş sanat üretiminde, görünmezliği bir yokluğun var olma, geri çekilme, gizlenmenin aracı, engelleme taktiği olarak ele almıştır. Sergi, bununla birlikte ‘dışlanmış’ olmaya, yarattığı anlama ve hislere dikkat çekmiştir.

Hafriyat’ın da aynı zamanda son sergisi olan “Görünmezlik Taktikleri”, Extramücadele, İnci Furni, Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve Murat Akagündüz’ün katılımı ile gerçekleşmiştir. Bir video çalışması ile sergide yer alan Hafriyat, Türkiye’nin kültürel değerlerine karşı ‘muhafaza’ anlayışına, görsel kültür hafızasının zayıflığına karşı bir duruş sergilemiştir.

Cumhuriyet’in 50. yılını kutlamak adına, 1973’te İstanbul Tophane Parkı’na dikilmesi için tasarlanan heykellerden olan “İşçi Anıtı” heykeltıraş Muzaffer Ertoran’ın eseridir. Anıt, Anadolu’dan Almanya’ya çalışmak için giden işçilere ve ardında kalan ailelerin dramatik ayrılıklarına dair bir anı heykelidir. Almanya’da çalışmak isteyen işçi adaylarının çalışma izni almadan önce çoğu zaman onur zedeleyici muayeden geçtiği bilinmektedir. “İşçi Anıtı” ise Alman İrtibat Bürosu’nun karşısında yer almıştır. Eski fotoğraflardan görüleceği üzere, iki metrelik işçi heykelinin elindeki balyoz ve arkasındaki çark, 1930’ların Sovyet Rusya’sında görmeye alışkın olduğumuz sosyalist işçi tasvirlerine benzediği için ideolojik bir simge olarak algılanmıştır (Ahıska, 2011, s. 4).⁶⁸

“İşçi Anıtı” yıllarca çeşitli saldırılara maruz kalmış ve oldukça yıpranmıştır. Hafriyat, saldırıların hızına yetişemeyen ve artık onarma gücünü yitiren Ertoran’ın

⁶⁷Serginin içeriği ve sanatçıların işleri hakkında video kesiti izlemek için bkz: <http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/gorunmezlik-taktikleri> (Erişim Tarihi: 02. 03. 2019).

⁶⁸Konuya ilişkin kapsamlı bir okuma için bkz: (Ahıska, M. (2011). Hatırlayan Ucubeler: Tophane’deki İşçi Anıtın Hikâyesinin İzini Sürmek” *Red Thread*. Sayı 3. <http://red-thread.org/wp-content/uploads/2018/12/9242557.pdf> (Erişim Tarihi: 02. 03. 2019).

“işçi” heykelinin başına gelenler karşısında yıllar sonra ses getirecek bir eyleme imza atmıştır.



Görsel 2.79. Muzaffer Ertoran, “İşçi Anıtı”, 1973, *Öncesi ve Sonrası* (Ahıska, 2011)

“İşçi Anıtı”nın görünürlüğünü artırmak için gizlice bir eyleme kalkışan Hafriyat, Yeni Sinemacılar ve Havavuzu grubu ile iş birliği içinde çalışmıştır. Bu sanat olayı, toplumsal hafızaya yönelik farkındalık yaratmak adına büyük yankı uyandırmıştır. Adeta kaderine terk edilen heykelin, yıllar içinde parça parça yitip gitmesine, kaybolmasına, kimselerin önemsememesine ve duyarsızlığa heykeli çalma girişimi ile işaret etmiştir. Hafriyat, bu defa Tophane Parkı içinde ‘hafriyat’ yaparak, kazma, kürek ve vinç ile heykeli çalmak istemiş ne var ki çevre sakinleri ve hesapta olmayan trafik çevirme noktası sebebi ile eylemin gerçekleşemediği dönemin gazetelerinde de yer bulmuştur.

Murat Akagündüz, ‘çalma’ işine ilişkin arkasında yatan düşünceyi şu sözlerle açıklamıştır:

“Anı-Bellek çalışması olarak bakılacak projede; “İşçi Heykeli”nin bir süreliğine ortadan kaldırılması üzerine kurar bakışını. Proje, heykelin bugün bulunduğu yerden gizlice kaldırılarak, kamu ve resmî kurumların bu duruma yaklaşımlarını, tepkilerini izleyerek; her tür yayın, haber, bilgi ve belgelerde yansımaların kaydedilmesi esasından hareket ediyor. Ve tabii, ucu açık bu süreçte konunun kendisine tüm bağlarıyla görünürlük sağlamak için “işçi” heykelinin görünmezliğini kullanıyor.” (Akagündüz’den aktaran Ahıska, 2011, s. 5).

Hafriyat, başarılı bir şekilde heykeli gizlice ‘çalarken’, Tophane sakinlerine yakalanmıştır. Kırık dökük anıtın geri verilmesini isteyen halk karşısında, Hafriyat başarısızlığa uğramış gözükse de aslında heykelin kamuoyunda ‘görünürlüğü’ artmıştır. Hafriyat’ın bugüne kadar birbirinden zorlu konu ve kavramlara ilişkin sergiler gerçekleştirdiği görülmektedir. Bu doğrultuda, polis veya yetkililerce birtakım sorunlara alışkın olan ve bunu öngören Hafriyat sanatçılarının, halkın tepkisi ile karşılaşması ilginçtir. Öyle ki, bu ‘karşı çıkışın’ ve ‘talebin’ ardında yatan neden ise yine ‘anı-bellek’ üzerinden şaşırtıcı sonuçlara ulaştırmaktadır. Murat Akagündüz, mahalle sakinlerinin heykeli ‘taş’ olarak gördüklerini, çocukluk ve gençlik hatıraları ile dolu olduğunu dolayısıyla maneviyat ile sahiplendiğini belirtmiştir (Akagündüz’den aktaran Ahıska, 2011, s. 17).

Sosyalizmin simgesi olarak algılanan oysaki Almanya’ya giden işçilerin onuruna yapılan “İşçi Anıtı”, 2016 yılında belediye tarafından bulunduğu yerden sessiz sedasız kaldırılmıştır. Ne var ki işçilerin ne Almanya’da ne de Türkiye’de ‘varlıkları’ belli belirsizdir. İki kültür arasında sıkışmış, yer yer kaybolmuş, ötelenmiş, dışlanmış kimlikler... Benzer kaderi paylaşan “İşçi Anıtı”nın yaşadığı tahribat, duyduğu ilgisizlik oldukça hazindir.

Hafriyat’ın çalma girişiminin videosu, “Görünmezlik Taktikleri” serginin kavramsal çerçevesi ile bütünleşmiştir. Barış Acar’ın sergiye dair notları ise oldukça düşündürücüdür. Acar (2011), çalışmanın kendi derdini yeterince ifade edemediğini, üstelik buna dikkat çekici şekilde göz önünde olmadığını, üst katlarda adeta kendi başına kaldığından bahsetmektedir. Tıpkı nice umutlarla yapılan “İşçi Anıtı” gibi...

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HAKAN GÜRSOYTRAK'IN KİŞİSEL ÇALIŞMALARI

Hakan Gürsoytrak, Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi'nde 1989 yılında Akademi'de karma sergi ile başladığı sanat hayatını katıldığı pek çok karma sergi ve kişisel sergileri ile sürdürmektedir. Karma sergileri olarak sayılabileceğimiz sergiler olarak; Vakıfbank Sanat Galerisi (1990), Kazım Taşkent Sergi Salonu'nda 3. Yapı Kredi Uluslararası Gençlik Festivali (1990), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Sergi Salonu'nda 'Atatürk'e Saygı' Öğretim Elemanları Sergisi (1994) ve fakültenin 10. Yıl Etkinlikleri Resim Yarışması (1994), Ankara'da 56. Devlet Resim Heykel Sergisi Yarışması (1995), Eskişehir Palet Sanat Galerisi'nde Resim Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi (1995) olarak sıralanabilir. Sanatçının İngiltere'de yüksek lisans eğitimi sırasında katıldığı karma sergiler ise, "Contemporary Painters" (1992), "Op'tional O'range"(1993)" Türkiyeli ve Kıbrıslı Sanatçılar Karma Sergisi" (1993) olarak sıranabilir.⁶⁹ Sanatçı, asıl çıkışını Hafriyat Sanat Grubu dönemi ile eş zamanlı olarak yaşamıştır. Tez çalışmasının bu bölümde sanatçının hem grup döneminde gerçekleştirdiği kişisel sergileri hem de gruptan ayrıldıktan sonraki sergileri iki alt başlık oluşturacak şekilde kronolojik olarak incelenmiştir.

3.1. Hafriyat Sanat Grubu Dönemindeki Kişisel Sergileri

3.1.1. Palet (1996)

Hakan Gürsoytrak, ilk kişisel sergisini 2- 7 Şubat 1996 tarihleri arasında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Palet Sanat Galerisi'nde gerçekleştirerek sanatseverlerle buluşmuştur.

Türkiye'de 1950'li yıllarla birlikte başlayan kırsaldan kente göç dalgası İstanbul başta olmak üzere pek çok kentin çehresini değiştirmeye başlamıştır. Türkiye, Cumhuriyet sonrası modernleşme yolunda hızla dönüşüm yaşarken, Batılılaşma serüveninde Doğu ve Batı arasında yer almanın ikilemlerini ve sancılarını hep içinde yaşamıştır. İstanbul, yıllar içinde süregelen göçlerin etkisiyle kültürel çelişkilerin en çetin yaşandığı metropol olmuştur. Endüstrileşen kent hayatı pek çok zenginliğini sunarken farklı kimliklerin bir arada yaşamaya çalışmaları, kente ve kendisine yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Ardında bıraktıkları ile kentte yeni bir sayfa açmak isteyen birey çok geçmeden vaatler şehri İstanbul'da büyük bir çıkmaz içine

⁶⁹(http-12)http://www.gursoytrak.com/ozgecen/ (Erişim Tarihi: 20. 06. 2019).

düşmüştür. Türk resim sanatında göç, gecekondulaşma ve bunların sonucunda bireyin yaşadığı güçlüklerle odaklanan birçok sanatçının varlığından söz etmek mümkündür.

Hafriyat kurucularından Hakan Gürsoytrak da kenti kendisine çıkış olarak almış ve modernleşmenin izini sürmüştür. Kent hayatı içinde yaşayan insana dair izlenimlerini kendine özgü bir üslup ile ortaya koyan sanatçı, bu karmaşa içinde olup bitene, hızla tüketilene bir bakış getirmiştir. Sanatçının erken dönem çalışmalarında kente göç etmiş insanın kentleşme sürecinde yaşadığı sıkıntılar, bireyin kendisini yalnız ve tekinsiz hissettiği anlar resmedilmiştir. Günlük hayatın koşuşturması içinde işine yetişmeye çalışan insanlar yahut geçim derdiyle gurbete çıkan inşaat işçisinin geride bıraktığı sevdiğinin vesikalık fotoğrafı yaşam gerçeğini ve hüznünü çağrıştırmaktadır. Sanatçı, binalarla yükselen koca şehirde kenara köşeye çekilmiş insanlara göz gezdirirken öte yandan kentin sosyal hayatı içinde deniz kenarında insanların birbiri ile kaynaşma anlarına da tanıklık etmektedir. İstanbul'un göç devinimi bir kamyon üstünde eşyaları ile neredeyse devrilmek üzere olan insan figürleri üzerinden irdeleyen sanatçı göçün devamlılığını imlemektedir.

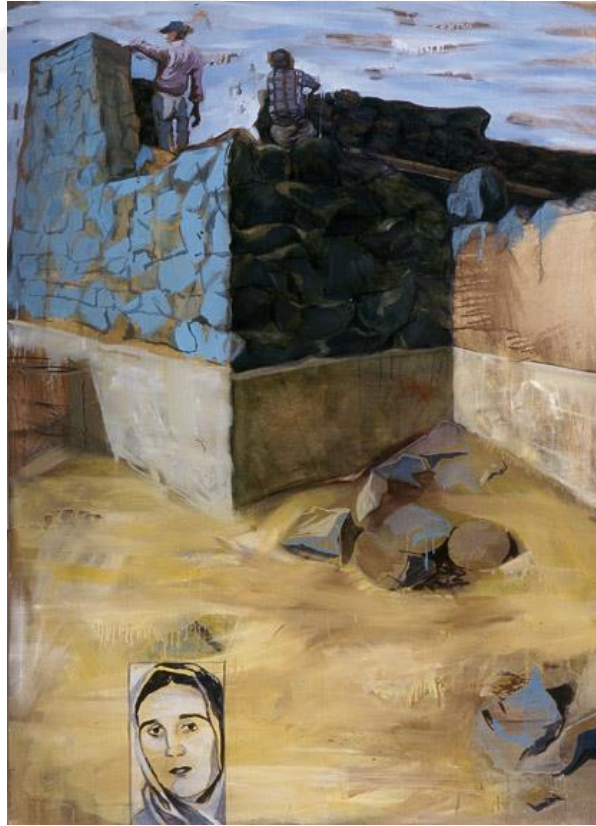


Görsel 3.1. Hakan Gürsoytrak, "Otobanda", 81x 212 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995

(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)



Görsel 3.2. Hakan Gürsoytrak "Kenarda" 80x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)



Görsel 3.3. Hakan Gürsoytrak, "İnşaatta", 150x 112 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1995
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)



Görsel 3.4. Hakan Gürsoytrak, "Heybeliada'da Pazar", 132x 152 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)



Görsel 3.5. Hakan Gürsoytrak, "48 TR 35," 130x 160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1996
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)

3.1.2. “Köşk” (1999)

Hakan Gürsoytrak'ın ikinci kişisel sergisi, 9 Nisan- 8 Mayıs 1999 tarihleri arasında İstanbul'da Teşvikiye Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. Sanatçı, kent yaşamının karmaşık dokusu içerisinde, gündüzün koşuşturmasını geride bırakmış insanları bu defa geceleyin açılışlarda, bar ortamında, diskolarda yakalamış ve bu baş döndürücü hareketliliği etkili bir biçimde yansıtmıştır. Hakan Gürsoytrak, aynı zamanda fotoğraf ile yakından ilgili bir sanatçıdır. Yapay ışığın etkileri üzerinde çokça düşünen sanatçı “Köşk” sergisinde gece ortamında yapay ışığı araştırdığını ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Bu bağlamda mekân derinliğini oldukça etkin bir biçimde yansıtan sanatçı, iç mekânın elektrik ışıkları ile aydınlatılmasını inceleyerek tuval yüzeyinde parlak renkleri yoğun olarak kullanmıştır. Gece hayatının neon ışıkları altında coşku içinde dans eden figürler birbiri içine geçerken tuval yüzeyinden taşan hız izleyeni çabucak içine çekmektedir.

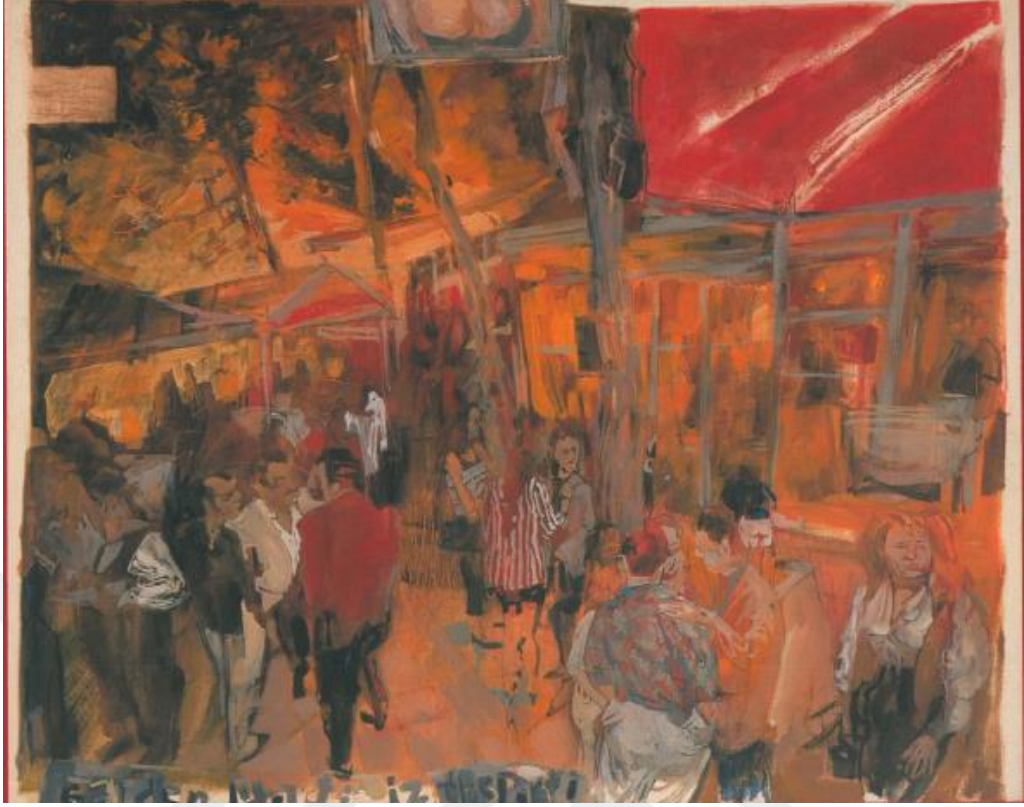
Sanatçı, kenti salt konu odaklı (sokak ya da gece hayatı) olarak algılamadığını dahası kenti hiçbir zaman kültür endüstrisi dışında düşünmediğini vurgulamıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in üzerinde ağırlıklı olarak durdukları kültür endüstrisi kavramı, 19'uncu yüzyıl sonu ve 20'inci yüzyıl başlarında Avrupa ve Amerika'da yükselişe geçen eğlence endüstrisi tarafından üretilen kültürel ürünlerinin kapitalist sisteme göre hazırlanması temeline dayanmaktadır (Çağan, 2003, s. 183). Kapitalizm üretimini, insanların ihtiyaçları ya da arzularını karşılamak için değil bütünüyle piyasa için üretmektedir. Dev ekonomik çarkının bir modeli olarak kültür endüstrisi ürünleri, insanlar tarafından en zor koşullar altında bile canlı bir biçimde tüketilmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 170). Adorno, eğlence kültürünü kapitalizmin bir uzantısı olarak görmektedir. İnsanın çalışma koşulları altında mekanikleşmesi ve bununla başa çıkabilmesi için bir eğlence arayışına girdiğini belirtmektedir. Eğlenebilmek için 'boş' zaman yaratmak durumunda kalan kişi, eğlencenin yine bu sistemin parçası olduğunun çoğunlukla farkında değildir, unuttur ve belki de unutmak ister. Adorno, bu bağlamda eğlencenin bitiminde can sıkıntısına dönüştüğünü düşünmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 183). Işıl ışıl parlayan kalabalık caddeler, renkli gece hayatı insanları cezp ederken, “Köşk” sergisinde gecenin karanlığında diskotek ışıkları altında anın tadını çıkaran birbirinden şık giyimli insanların müziğin sesine karışan kahkaha sesleri ve gittikçe silikleşen insan yüzleri bu mutluluğun anlık olduğunu hissettirmektedir.



Görsel 3.6. Hakan Gürsoytrak, "Köşk", 76x 97 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/>)



Görsel 3.7. Hakan Gürsoytrak, "Açılış", 100x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999 (Köşk Sergi Kataloğu)



Görsel 3.8. Hakan Gürsoytrak, "Garden Parti," 89x 112 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998 (Köşk Sergi Kataloğu)



Görsel 3.9. Hakan Gürsoytrak, "Disko", 80x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1998(Köşk Sergi Kataloğu)

3.1.3. “Hır” (2001)

Hakan Gürsoytrak’ın üçüncü kişisel sergisi, 8- 31 Mayıs 2001 tarihleri arasında, İstanbul’da Teşvikiye Sanat Galerisi’nde gerçekleşmiştir. Sanatçı, bu dönem içinde ‘yapay ışık’ ve ‘gece’ konusuna bir ara vererek daha çok gazete haberlerine yöneldiğini ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde görmeye alışkın olduğumuz durumlar ile ilgilenen sanatçı, görmüş olduğumuz bu sahnelerin önceleri içimizi acıtırken zaman içinde bir döngü halini almasıyla birlikte kanıksandığını, imgelerin acıya da bağışıklık kazandırdığını düşünmektedir. Hatta bu imgelerin rahatlatıcı bir duyguya dönüşmeye başladığını da ifade etmiştir (“Teşvikiye’de Hır Çıkarmak”, 2001, s. 20).

Sanatını bir sorumluluk bilincine yerleştiren Gürsoytrak, toplumda yaşanan aksaklıkları, trajikomik durumları gözetirken günlük gerçekliğe odaklanmış ve çevresinde olup biten olumsuzluklara duyarlılıkla yaklaşmıştır. Gözlem gücünün oldukça yüksek olduğunu hissettiren sanatçı, yaşanan bu durumlara herhangi bir müdahalede bulunmazken provokatif bir dil kullanmaktan da kaçınmıştır. “Hır”, aslında yanı başımızda yaşanan ancak teğet geçtiğimiz hayatları konu edinmiştir.

Sanatçı, izleyeni Türkiye’nin gündelik gerçekliği ile yüzleştirirken gerçeklik kavramını sorgulamaya açmaktadır. Gün içerisinde görsel medya aracılığıyla tanıklık ettiğimiz görüntüleri imgelem dünyamızda nasıl algıladığımız da bir soru işareti olarak kalmaktadır. Bir başka deyişle, medyanın algılarımızla nasıl oynayabileceği düşüncesi gün yüzüne çıkmaktadır. Televizyon haberlerine ve gazete sayfalarına konu olan ancak önemsizleştirdiğimiz nice yaşanmışlıklar aslında hemen yanı başımıza olup bitmektedir. Gürsoytrak’ın dile getirdiği rahatlatıcı bir duyguya dönüşmesi direnç kazanıldığından ya da izleyicinin henüz başına gelmiyor oluşundandır. Yaşananlar karşısında elbette ki sarsılan izleyici bir başkasının acısını paylaşırken yavaş yavaş bu duygudan sıyrılmaya başlamaktadır. Televizyon kanalı değiştirildiğinde ya da gazetelerin magazin ve spor sayfalarına geçildiğinde yaşananlar geride bırakılıyor ve rahatlıkla koltuğa uzanılıyor. Oysa önemsizleştirilen ya da artık yok sayılan durumlar hala bir yerlerde yaşıyor. Sanatçı duyarlılığı da bu esnada devreye girerek, koltuğu sarsıyor ve bu görüntülerin ardında yaşanan dramı işaret ediyor.

Hakan Gürsoytrak, Türkiye’nin gerçekliğinden yola çıkarak dönemin sorunlarına parmak basmıştır. Devlet politikaları ile 1950’li yıllarda desteklenen kırsaldan kente göç, 1970’li yıllardan sonra ekonomik ve sosyolojik bir sorun haline bürünmüştür.

Birbiri ardına gelen göçler kent yaşamını, toplumsal, kültürel, ekonomik ve sosyal olarak etkilerken nüfus yoğunluğunun artması ile çoğalan gecekondu çarpık kentleşmeye neden olmuştur. Kültürel çatışmalar, işsizlik, yabancı gibi pek çok toplumsal sorun kent hayatı içinde hissedilir olmuştur (Odabaş, 2012, s. 176). İç göçlerle beraber yaşam biçimlerinin çeşitlendiği, ayrıştığı düşünüldüğünde, gecekonduların da kendi yaşam biçimini ve kültürünü ürettiği düşünülebilir. Latife Tekin, “Acısıyla Tatlısıyla Hayatımız Arabesk” (1993) adlı belgeselde, gecekondu kente yerleşmek durumunda olan insanların yitirdikleri evlerinin bir ifadesi bir duası olarak gördüğünü ifade etmiştir. 1980’li yıllarda politikanın doğru işleyememesi, rant fırsatçılığı ile kaçak yapılanmanın önünü açmış gecekondulaşma ivme kazanmıştır (Karavit, 1997, s. 2).

Hakan Gürsoytrak, kent merkezinin uzağına yasadışı yollarla, ruhsatsız, alelacele ve gizlice konumlandırılan gecekondu hayatlarına uzanarak, yıkımlar karşısında kayıtsız kalamadığını göstermiştir. Geçmişinden kopup kentte yeni bir gelecek kurmaya çalışan insanların evlerini yeniden yitirme korkusu yaşamaları eserde yoğun olarak hissedilmektedir. Gecekonduların bir evden çok ‘eve’ özlem barındırdığını düşünen Latife Tekin, bu yüzden gecekonduyu ‘dua’ ile özleştirmektedir. Yıkım için gelen memurlara taş ile karşılık veren, kutsadığı mekânını ancak böyle savunabileceğini düşünen kadının gösterdiği direnç ve çaresizlik tuval yüzeyine yayılmıştır. Film karesini andıran bu sahneler bir süreklilik içinde devinim yaratmaktadır. Sanatçı sosyal adaletsizliği kendi duygusal ve düşünsel süzgecinden geçirerek durumları dramatize etmeden yansıtmıştır.

“Hır”, bir yanda gecekondu mücadelelerini yansıtırken diğer yanda göçün devamlılığını da göstermektedir. Ülkesinden çeşitli nedenlerden (savaş, siyasi ve dini düşünce vb.) dolayı ayrılmak zorunda kalan ve bir başka ülkeye sığınan mülteciler; yersiz yurtsuz oluşu, korkuyu, güvensizliği ve umudu içinde barındırmaktadır. Sanatçı, göç olgusunun yaşamımızın bir parçası olduğunu hatırlatarak nice umutlarla yola çıkan mültecilerin dramına dikkat çekmiştir. Türkiye’nin toplumsal, sosyal, ekonomik sorunlarına duyarsız kalamadığını inceliklerle gösteren sanatçı, halk ekmek kuyruğunda sıra bekleyen yoksul insanların yaşam gerçeğini de çarpıcı bir biçimde yansıtmıştır.

Hakan Gürsoytrak’ın resimleri içinde bulunduğumuz, kaçıp kurtulmak istesek bile başaramayacağımız, gözlerimizi kapattığımız anda dışarıda yine var olmaya devam eden gerçeklerdir (Yüksel, 2001).



Görsel 3.10. *Hakan Gürsoytrak, “Kondu I” (1999), “Kondu II (2000), “Kondu II” (2001), 60x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya (Hır Sergi Kataloğu)*



Görsel 3.11. Hakan Gürsoytrak, “Göç Gemisi”, 140x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000 (Hır Sergi Kataloğu)



Görsel 3.12. Hakan Gürsoytrak, “Halk Ekmek Kuyruğu”, 120x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 (Hır Sergi Kataloğu)



Görsel 3.13. *Hakan Gürsoytrak, "Birak Be Abi!", 54x 73 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000 (Hır Sergi Kataloğu)*



Görsel 3.14. *Hakan Gürsoytrak, "Romen Pazarı", 80x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000 (Hır Sergi Kataloğu)*



Görsel 3.15. Hakan Gürsoytrak, “Saydırma”, 119x 155 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2000 (Hır Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak’ın tablolarında anlatımını güçlü kılan dışavurumcu bir tat yakalanmaktadır. Sokak kavgalarından, aile dalaşlarına, bir polisiye kaza sonrası toplanan meraklı halk ve medyanın olay yeri incelemenin içinde yer almasından, bir düğün eğlencesinde boy gösteren şehir magandalarına varıncaya dek her türden trajediye yer vermiştir. Figürlerin yüzü silikleşmiş, bakışlar derinliğini çoktan yitirmiş donuk bir ifadeye bürünmüştür. Yaşam ağırlığı altında büyük bir karmaşanın içinde sıkışıp kalan, en ufak bir durumda gardını alan ve öfke patlamaları yaşayan insan hallerinin tuvale yansması oldukça etkileyicidir.

Günlük hayatın karmaşası içinde sokak aralarında ya da pazar yerlerinde hır gür çıkartan insanlar, bu insanları sakinleştirmek isteyenler ve olaylara aldırılmaz tavır takınan diğer insanlar... Toplumun portresini çizen sanatçı yansıtılan gerçeklik ile var olan gerçeklik arasındaki çelişkileri anlatmak istemiştir. Haberlere, gazetelere konu olan fotoğraflarda aslında kaydedilen ışığı gördüğümüzü vurgulayan sanatçı, haberin altından yazının çekildiğinde o görüntünün bambaşka bir şekilde okunmaya başladığını

dolayısıyla resimsel bir hale getirildiğinde ise yeni okumalar doğurduğunu ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

3.1.4. “Toka” (2002)

Hakan Gürsoytrak, İş Sanat Parmakkapı Sanat Galerisi’nde 8- 28 Mart 2002 tarihleri arasında “Toka” isimli bir sergi gerçekleştirmiştir. Sanatçının önceki yıllarda yapmış olduğu resimlerin ve desenlerin de sergi kataloğunda yer aldığı görülmektedir.

Sanatçı, bir önceki sergide sokaklarda hır gür çıkartan insanların aksine bu defa dostluğu, barışı çağrıştıracak bir kavram üzerine eğilmiştir. ‘Toka’, sözlükteki alt anlamı ile ‘el sıkışmak’, iki insanın karşılıklı olarak birbirine duyduğu saygının, sevginin ve güvenin göstergesidir. El sıkışmak kültürden kültüre değişiklik göstermekle birlikte hayatımızda oldukça yer edinen bir davranış biçimidir. Nitekim sadece ilk tanışırken değil, yeniden karşılaşma anlarında, özel günlerde, iş anlaşmalarında, sevinçleri ya da acıları paylaşırken içtenlik göstergesi olarak eller birbirine uzanmaktadır. Ancak sergi katalog metninde Giray’ın (2002, s. 3) vurguladığı üzere, karşılıklı duyulan bu güveni duyumsamak her zaman mümkün değildir. Günümüz dünyasında insanlar arasında yaşanan hırslar, bencillikler, kıskançlıklar ‘güven’ duygusunu çok nadir olarak yaşatırken ‘güven’i daha önemli kılmaktadır. Güvenin, barışın, dostluğun yitirildiği bir ortamda geleceğe dair umut beslemek mecburiyetinde olan insanoğlu; hırslarından arınmak, sivri köşelerini törpülemek, yaşanmış dargınlıkları sonlandırmak, dostlukları tazelemek için ellerini bir kez daha uzatmak durumundadır. Her ne kadar yaşadığımız çağ, güvenin anlık ve geçici olarak yaşandığını gösterse bile toplumun iç huzuru ancak birbirine karşılıklı güvenen insanların varlığı ile mümkündür.

Hayatın koşuşturması içinde birbirine yabancılaşan ve hayatını yaşayamayan insanlar günü hızlıca tüketmektedir. Sabahın ilk ışıklarıyla evinden çıkan ve günün yorgunluğunu akşamları üzerinden atmaya çalışan birey, gazetelere ya da haberlere göz gezdirdiğinde sıkışmış hayatlarının yansımaları görmektedir. “Toka”, Gürsoytrak’ın gazete ve haber gerçekliği ile macerasının bir devamı niteliğindedir. Televizyon ekranından ya da gazete başlıklarından yansıyan ‘gerçek’ bir yanılsamadır. Resmin, hiçbir zaman görüntünün kendisi olmadığını ifade eden sanatçı, gerçekliğe karşı ‘gerçek’ olma duygusunun arasında bir mücadele yaşandığını dolayısıyla günümüz

sanatında pek çok malzemenin sanat alanında kullanıldığını, imgenin de gerçeğin yerini almaya başladığını düşünmektedir (“Teşvikiye’de ‘Hır’ Çıkarmak”, 2001, s. 20).

Yaşam deneyimleri çerçevesinde biçimlenen gerçeklik anlayışı medya aracılığıyla yeniden biçimlenirken gerçeklik olgusu da yeniden tartışmaya açılmaktadır. Medyanın sunduğu gerçeklik ile iç dünyasında yarattığı gerçeklik arasında bocalayan bireyin haberlerin kurgusal gerçekliği karşısında güveni sarsılmaktadır. Belleğinde bir yığın olarak biriken görüntüler gerçeğin ne olduğu ya da ne kadar gerçek olabileceğini düşündürmektedir. Gündem ile beraber hayatın da akıp gitmesi aslında hayatlarımızı seyrettiğimiz gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

Hakan Gürsoytrak da akıp giden hayat içinde hızlıca tüketilenlerin sindirilmesi gerektiğini düşündüğü için gazete fotoğraflarına yönelmiştir. Kenti modern bir mekân olarak algılayan ve modernleşmenin izlerini süren sanatçı, sürekli bir ikilemde kalan toplum ile bu noktada ‘toka’laşmaktadır. Modernleş(eme)me, kentleş(eme)me ve bunun yaratmış olduğu sorunlar sanatçının ana izleğini oluşturmaktadır. Tuvallerine, yaşamımızın bir parçası haline gelmiş, yadırgamayacağımız oldukça tanıdık görüntüleri yansımaktadır. Bu görüntüler ile toplumun sorunlarını duyumsayan, iyi gözetken ve irdeleyen bir sanatçı olarak kurgusal gerçeklerle yeniden yüzleşmesini sağlamaktadır (Röp. Erdener, 2003; Giray, 2002, s. 3).

Hakan Gürsoytrak, ortak belleğimize işleyen imgeleri yaşamın içinden çekip çıkartarak izleyici ile samimi bir ilişki kurmaktadır. Şehrin altını üstün getiren aktörlerin tokalaşması, bitmek bilmeyen hafriyat çalışmalarına bir yenisinin daha eklenmesi; ancak alt yapı yetersizlikleri nedeniyle sel baskılarının yaşanması ve trajikomik çözümler... Her biri gazetelere yansıyan, haberlere konu olan, yaşam içinde karşılaşılan ve karşılaştıkça önemsizleştirilen durumlardır. Bunların yanı sıra daha iyi bir yaşam fırsatı sunmayı vaat eden açılış törenleri, mutluluğu marketlerde reyonların arasında gezerek arayan ve tüketim odaklı yaşam ile çevrili insanlar... Öte yandan bunlara karşılık ekonomik sıkıntılarla boğuşan, parasızlığını ve çaresizliğini boş cepleriyle gösteren bir yaşam arasındaki uçurum tuvallere yansımaktadır. Sanatçı, günlük hayat sahnelerini tüm doğallığı ve sıradanlığı ile yansıtırken ironiyi de elden bırakmamaktadır. İroni doğası gereği eleştirel bir bakış sunmaktadır; ancak bu eleştiri izleyicinin alt okumasına bağlıdır. Başka bir deyişle medya tarafından kuşatılan bireyin gerçeklik algısının bozulması ve oradan aldığı yanıltıcı bilgiler ile oluşturduğu dünya görüşünün günlük gerçekliklere ne kadar uyum sağladığı sorgulanmaya açılmaktadır.



Görsel 3.16. Hakan Gürsoytrak, "Toka", 100x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 ("Toka" Sergi Kataloğu)



Görsel 3.17. Hakan Gürsoytrak, "Botsel", 100x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2002
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/toka/>)

Hakan Gürsoytrak'ın resimlerinde figürlerin bir olaya doğrudan ya da dolaylı olarak dâhil oldukları ve bir eylemin içinde yer aldıkları gözlemlenmektedir. Kent içinde kalabalıklar arasında dolaşan ya da durup öylece sokağı izleyen 'aylak'lar, sanatçının resimlerinde mutlaka bir şekilde kenarda köşede yer alarak varlığını hissettirmektedir. Sanatçı, "Flaneur" kavramının bizdeki karşılığı için iş makinelerini seyreden insanları işaret etmektedir:

"(...) Böyle kenarda durup da bir şeye bakan insanlar. Zaten kepçe hayranlığı ile bu kadar inşaata müsamaha ediliyor belki de... İyi bir şey olduğunu zannediyor insanlar, inanmak istiyorlar. O binaların yükselişini hayranlıkla seyrettiler, herhalde onların altında ne kadar ezildiklerini anca fark ediyorlar diye düşünüyorum" (H.Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).



Görsel 3.18. Hakan Gürsoytrak, "Feşmekan", 103x 133 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 (Toka Sergi Kataloğu)

Toplum içinde yaşanan olumsuz durumları tüm yalınlığı ile aktaran sanatçının resimlerinde kapitalist sistemin ince mesajlarını çıkarmak güç değildir. Özellikle toplumsal tabakalaşma ve sosyal eşitsizlik belirgin bir şekilde hissedilmektedir.



Görsel 3.19. Hakan Gürsoytrak, “Market”, 118x 137 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 (Hır Sergi Kataloğu)



Görsel 3.20. Hakan Gürsoytrak, “Cep”, 64x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2001 (Hır Sergi Kataloğu)

Sanatçının, güncel olaylardan yola çıkarak oluşturduğu resimlerinde; figürlerin deformasyonundan, anlatımını güçlü kılan ışık kullanıma, renk tonlamalarından, kalabalık figürlere varıncaya dek kent içindeki yaşanan ikilikleri, sıkışmışlığı, düzensizliği, buhranı etkileyici bir biçimde tuvallerine yansıtmıştır.

Hakan Gürsoytrak, 22 Kasım- 18 Aralık 2001 tarihleri arasında Öğretim Üyesi olarak bulunduğu Eskişehir’de Scala Sanat Galerisi’nde “Desenli Sergi” adı altında bir sergi gerçekleştirmiştir. Sanatçı, karton, teksir kâğıdı ve ağırlıklı olarak kâğıt üzerine füzen, çini mürekkebi, kuru pastel, karakalem, yağlı pastel, suluboya gibi teknikler ile ambalaj kâğıtlarını birleştirerek kolajlar oluşturmuştur. Eskizlerden, fotoğraflara, montajdan, karikatür ve çizgi romana varınca dek çok çeşitli çalışmalarını bir bütün şeklinde sergileyen sanatçı pek çok malzemeyi bir araya getirerek estetik oluşturmuştur.



Görsel 3.21. Hakan Gürsoytrak, “Sarı Çiçek”, 50x 70 cm, Kağıt üzerine sulu boya, ambalaj kâğıdı, kolaj, 2001-2002 (<http://www.gursoytrak.com/sergiler/desenli-sergi/>)

Tuval resminin kalıcı ve imkanlarının henüz tüketilmediğini düşünen sanatçı, tüketilmiş şeylerin bir gösterge olarak yeniden görsel sanatlar alanına dahil olduğunu belirtmiştir. Klasik desen anlayışından farklı olarak biçimlerinin kaynağını hayattaki tecrübeleri, yaşam üzerine düşünceleri ve dünyayı algılama biçimi olarak gösteren sanatçının çalışmalarında ‘hız’ belirgin bir şekilde hissedilmektedir (Sönmez, 2002, s.

6). Nitekim kente dair imgelerin peşine düşen sanatçı, rüzgarı arkasına alan motosiklet sürücüleri ile hayatın hızlıca akıp gittiğini görselleştirmiştir.

3.1.5. “Rüya ve Çelişki: İzleyicinin Diktatörlüğü”, Venedik Bienali “El Altından” Bölümü (2003)

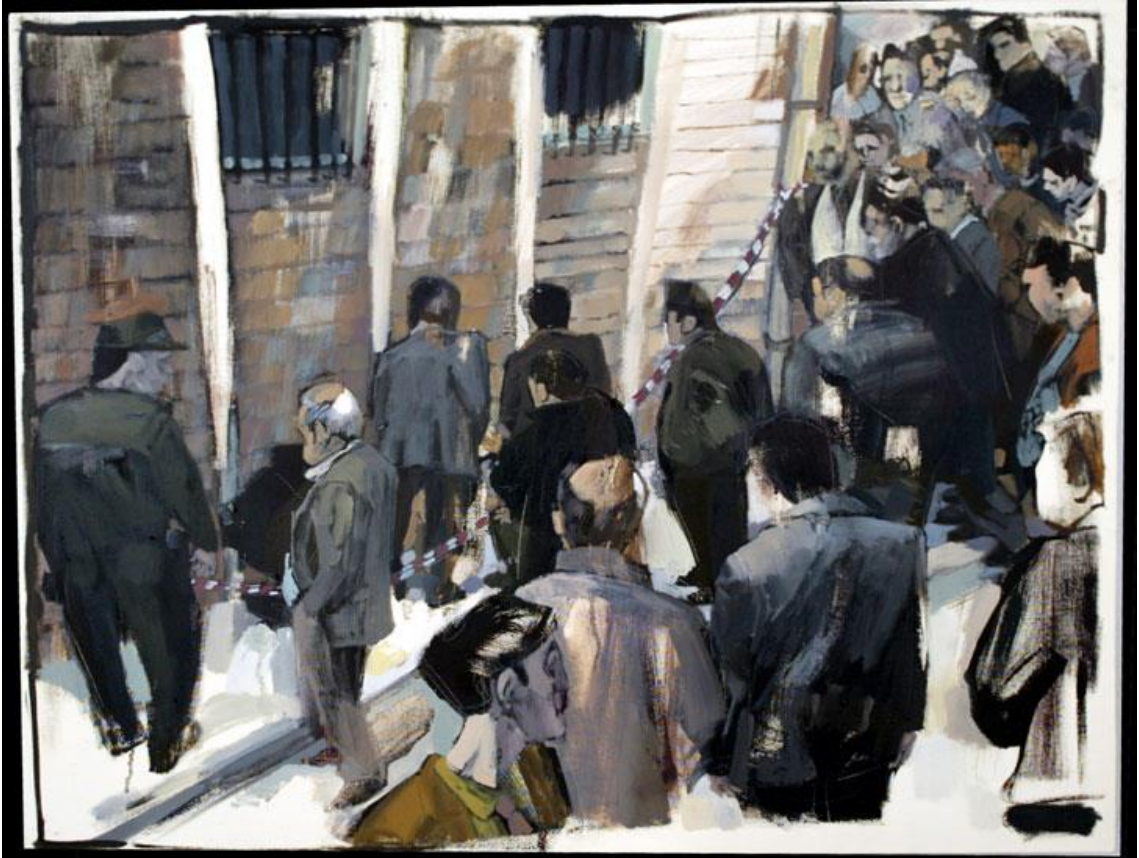
Venedik Bienali, dünyanın en köklü ve en seçkin kültürel kurumları arasında yer almaktadır.⁷⁰ 50. Uluslararası Venedik Bienali'nin şef küratörü Francesco Bonami, 25 sanatçının katılımı ile “Rüya ve Çelişki: İzleyicinin Diktatörlüğü” başlığı altında “El Altından” (Clandestine) temalı bir sergi düzenlemiştir. Bonami'nin daveti üzerine 50. Venedik Bienali'ne katılan Hakan Gürsoytrak, sergisini ‘Alakalar’ üzerine kurgulamıştır. Sanatçı, tuval resmi üzerine tartışmalarının sıklıkla yaşandığı bir ortamda Türkiye'den davet edilen ilk ressam olmuştur. Tek yetkili olmasına karşın bienal mekanının on ayrı küratörce bölünmesi dağınık bir sergileme pratiği oluşturmuştur. Sanatçı, bienalin çokça eleştirilen bu tavrı için, böylesi bir durumun sanat düşüncesinin merkeziyetçi ve tekilci yapısının kırılmasını önemli bularak çok odaklı ve daha çoğulcu bir dünya modelin sunulabileceğinin atlandığını düşünmektedir (Röp. Altuğ, 2003, s.21; Röp. Çam, 2004).

Venedik Bienali için özel yirmi adet resim hazırlayan Gürsoytrak, küçük tuvallerinden bir dizi ‘alakalar’ serisi oluşturmuştur. Sanatçı, bienalde, modern ütopyanın tüm dünya üzerindeki izini süren ve modernleşme projelerinin üçüncü dünya ülkelerinde yaratmış olduğu sancılara odaklanan sanatçıları gördüğü zaman yaşadığı sevinci dile getirmiştir (Röp. Altuğ, 2003, s.21; Röp. Çam, 2004). Hem Hafriyat'ın hem de Hakan Gürsoytrak'ın kişisel sergilerinde öne çıkan ana tema modernleşme projesinin yarattığı ikiliklerin yaşam ve kültür üzerindeki etkisinin gözlemlenmesidir.

Hakan Gürsoytrak, Modern Ütopya'nın tüm insanlık için eşit ve özgürlükçü ideal dünya modeli önerdiğini ancak bunun bir yalan ve ‘rüya’dan ibaret olduğunu dolayısıyla bir ‘imalat hatası’ olarak bir ‘çelişki’ yarattığını dile getirmektedir (Gürsoytrak, 2005, s.23).

⁷⁰Türkiye, 1991 yılında ilk defa Beral Madra'nın gayretleri ile TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğini alarak Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde yer almıştır. Beral Madra'nın üstlendiği ilk Türkiye Pavyonu, 2003 yılında TC. Dışişleri Bakanlığı'nın katkıları ile bir mekân kiralanarak başlatılmıştır. <https://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda> (Erişim Tarihi: 25.04.2019).

Bienale ‘imalat hatası’ gibi ‘el altından’ sızan sanatçı, gazetelerin üçüncü sayfalarıyla süren macerasını sürdürerek her an tanık olunan durumları yansıttığı tuvallerini Venedik’e taşımıştır (Röp. Altuğ, 2003, s.21) Gürsoytrak, Türkiye’nin sosyo-politik yapısına ilişkin olarak; özel helikopterler ile siyasilerin havaalanlarında karşılama törenlerinden, emniyet güçlerinin yürüttüğü soruşturmalara; bomba ihbarı üzerine tehlikeye aldırış etmeden etrafında toplanan meraklı kalabalıktan, ilk yardım vakalarına; kent içinde açılan boru hatları ve hafriyat çalışmalarından, kentin boğucu havasından sıyrılmak için sahil kenarlarında keyif süren piknikçilerden; tek göz odada sıkışmış kalmış hayatlara varıncaya dek nice ‘yerel’ durumlara karşı ‘gönül bağı’ olduğunu göstermiştir. Sanatçının resimleri her ne kadar ‘yerel’ imgeler barındırsa bile aynı coğrafya içinde benzer dertleri yaşayan pek çok insanın uzak kalamayacağı ve yabancılık çekmeyeceği konuların işlendiğini söylemek mümkündür.



Görsel 3.22. Hakan Gürsoytrak, “Bomba İhbarı”, 75x 91 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/alaka-venedik-bianeli/>)



Görsel 3.23. Hakan Gürsoytrak, “İlk Yardım”, 70x 86 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/alaka-venedik-bianeli/>)



Görsel 3.24. Hakan Gürsoytrak, “Piknik”, 60x 80 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/alaka-venedik-bianeli/>)



Görsel 3.25. Hakan Gürsoytrak, “Sıgmak”, 63x 78 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2003,
<http://www.gursoytrak.com/sergiler/alaka-venedik-bianeli/>

Hakan Gürsoytrak, bienalde resimlerinin oryantalist kalmasından duyduğu endişeyi dile getirirken, Türkiye’deki aydınların ve sanatçıların da bu konuyu dert edecek kadar üzerinde düşünmeleri gerektiğinin altını çizmektedir. İşlerinin oryantalist olmasını istemeyen sanatçı, kapitalist Batı kültürünün iç hesaplaşmasını bienal kapsamında sanat aracılığıyla küresel boyuta taşımasının en azından denenmesinin iyi bir şey olduğunu düşünmektedir (Röp. Erdener, 2003).

3.1.6. “Maarif” (2006)

Hakan Gürsoytrak, Venedik macerasından yaklaşık üç yıl sonra 16 Mart- 6 Nisan 2006 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde “Maarif” başlıklı sergisini izleyiciler ile buluşturmuştur. “*Saadet veren şeyler nefes almıyor, müfredat böyle. Manaya değil, görüntüye aşığız, bilginin ‘mal’ oluşundan belli, içi boşalmış müfredatın*” . Sergi kataloğunda yer alan bu cümleler sanatçının kent kültürü içinde gündelik hayatı zorlaştıran davranış biçimlerinin temeli olarak bakış açısını neden

eğitim kurumlarına çevirdiğini gözler önüne sermektedir. Sanatçı, derin ve kökten sorularının yaşıandığı eğitim hayatından kesitleri geniş bir perspektiften sunmaktadır. Okul bahçelerinde şen kahkahalar içinde oradan oraya koşuşturan cıvıl cıvıl çocuk sesleri... Okul çıkışlarında çocuklarını bekleyen aileler... Lise çağına gelmiş gençlerin okuldan kaçıp bardo salonlarına gitmeleri... Okul çıkışlarında yaşanan öğrenci kavgaları... Açıköğretim sınavları... Gecesini gündüzüne katan öğrencilerin birkaç saatlik sınavlarla geleceğinin belirleniyor oluşu... Okumaları için her şeyi göze alan ailelerin sınav giriş kapılarında büyük bir stres altında beklemeleri... Sürekli değişen eğitim sistemi içinde üniversiteye geçiş sınavında geleceğe yönelik nasıl bir yol izleyeceğini şaşırın öğrencilere ‘doğru tercih/doğru gelecek’ söylemleri ile yaklaşan eğitim kurumları... Bitmek bilmeyen sınavlar ve gelecek kaygısı ile harcanan gençlik ve daha nice çelişkileri tuval yüzeyine aktarmıştır. Ancak iyi bir eğitim-öğretim ile toplumsal kalkınmanın mümkün olabileceği gerçeğinden hareketle toplumun asıl kanayan yarası olarak eğitim gözler önüne serilmiştir.



Görsel 3.26. Hakan Gürsoytrak, “Polis Okulu Giriş Sınavı”, 165x 220 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004 (Maarif Sergi Kataloğu)



Görsel 3.27. Hakan Gürsoytrak, “Doğru Tercih”, 210x 149 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004 (Maarif Sergi Kataloğu)

3.1.7. “İşimize Bakalım!” (2007)

Hakan Gürsoytrak’ın, “Süper Hafriyat” Sergisinde yer verdiği market ürün kataloğunu gösteren “Migroskop”tan dönüştürülen “Mikroskop” ileriki tarihlerde bir uzantısı olarak ayrı bir şekilde “İşimize Bakalım” sergisinde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Hafriyat Karaköy’ün ‘Dünyayı Yesen Doymazsın’ (2007) sergisinde bir vitrin olarak da sergileyen sanatçı, tek sayfalık bir reklam ilanından yola çıkmıştır. 4 Aralık 2007- 3 Ocak 2008 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde “İşimize Bakalım!” başlığı altında, popüler imgeleri ve reklam sloganlarını kullanarak üretmiş olduğu işleri sergileyen sanatçı, gazetelerin üçüncü sayfa gerçekliğinden bu defa gazete reklamcılığına uzanarak tüketim olgusuna dikkat çekmiştir.

Gazetelerde çıkmış reklamları (1970’lerden-2000’li yıllara dek) derleyen sanatçı ayrıca kimi dükkânların (kasap kağıtları ve kuruyemişi kağıtları) bastırılmış olduğu kağıtları ve ambalaj kağıtlarını da kullanmıştır (Röp. Türkmen, 2018, s. 28). Bir basın yayın organı aracı olarak gazetelerin günümüz dünyasında yeri geçmişe göre azalsa da yine de önemini korumaktadır. Günlük hayatımızın bir parçası olan gazeteler; politikadan ekonomiye, aktüaliteden kültür sanata, magazinden spora ve daha pek çok

konuya ilişkin haber ve bilgi sunmaktadır. Gazetelerin her kesimden insana hitap etmesi, gazete reklamcılığını önemli kılmıştır. Gazetelere ilan veren şirketler, markalarını reklamlar aracılığıyla kitlelere kolaylıkla ulaştırırken bilinçaltına fark ettirmeden sızmaktadır.

Yaşamın temel belirleyici öğelerinden tüketim, doğal ihtiyaçların karşılanması için üretilen mal ya da hizmetlerin insanlar tarafından harcanıp kullanılmasıdır (TDK, 2009, s. 2017). Sınırlarını oldukça genişleten tüketim, evrensel ölçekte toplumların yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Kapitalist sistem tarafından daima tüketici konuma getirilen birey, tüketim toplumunun vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Reklamcılık ve diğer pazarlama teknikleri aracılığıyla bireylerin düşünce ve davranış biçimlerini etkileyen tüketim olgusu, yaşam standardını yükseltecek vaatlerde bulunmaktadır. Daha önceleri sadece ihtiyacı kadarını tüketen birey, zaman içerisinde maddi gereksinimlerini gidermekten çok duygularını tatmin etmek için tüketim girdabına düşmüştür. Satın alınanlar yalnızca metalar değil bununla birlikte ‘imaj’ ve ‘kimlik’ olmuştur. Tüm sorunların tüketim ile çözüme kavuşacağını dikte eden tüketim ideolojisi hayali bir dünya yaratarak insanlara yüzeysel mutluluklar yaratmaktadır (Çağan, 2003, s. 99-102).

Reklamlar piyasaya çıkmış ‘yeni’ ürünleri –gelecekte hayatımızda yer edecek, etkileyecek ve biçimlendirecek- insanlara haber ederken bir tür yeniliğe de alıştırmaktadır. Kahraman (2003, s. 197), reklamları kapitalizm süreci olan modernitenin en önemli öğelerinden biri olarak görürken hayatlarımızı daima ‘yeni’ üzerine temellendirmeyi, alışkanlıkların ötesinde bir gelecek kazandırmak olduğunu ifade etmektedir. Nitekim gelecek hız ile ilişkilendirildiği için toplumlardan reklamlardaki hızı algılaması istenmektedir.

Adorno, Kültür Endüstrisi’nin en önemli öğesinin insanların hiçbir şekilde tam olarak arzularına kavuşamamalarını ve sürekli bir yoksunluk hali içinde olmalarını sağlamak olduğunu vurgulamıştır. Tüm gereksinimlerin ancak kültür endüstrisi tarafından karşılanabileceğini dayatan sistem, bireyi daima tüketen olarak görmektedir. Bir doyum olarak sunulan nesnelerin aldatıcılığı karşısında, tüketiciye ne sunuluyorsa onunla yetinmelerini de beklemektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 188-189).



Görsel 3.28. Hakan Gürsoytrak, "Cardgiller", 130x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007
(İşimize Bakalım Sergi Kataloğu)

Reklamları da kültür endüstrisinin yaşam iksiri olarak gören Adorno, insan davranışlarını etkileyen gücü bünyelerinde barındırmalarıyla birbiri ile kaynaştırmaktadır. Nitekim hem çarpıcı hem bilindik, hem akılda kalıcı hem uçucu, hem gösterişli hem basit oluşları ile tüketiciyi alt etmek üzerine kurgulanmışlardır (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 215- 217). Neyin daha çok arzulanacağı ve tüketileceği kültür endüstrisi tarafından reklamlar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Medyanın renkli ve gösterişli dünyasının oynadığı oyunlara bağımlı hale gelen birey, doyumsuz bir ruh haline bürünmektedir (Çağan, 2003, s. 109-110).

Hakan Gürsoytrak, kapitalizmin yarattığı sahte ihtiyaçların, hiçbir zaman dinmeyecek arzuların gölgesinde reklamların büyüüne kapılan insanları tüm çarpıcılığı ile yansıtmıştır. Tüketim toplumu, doyumsuz ve sabırsız bireyler yaratmıştır. Olmayan paralar ile olmayan ihtiyaçların peşine düşen birey zaman içerisinde kendisini de

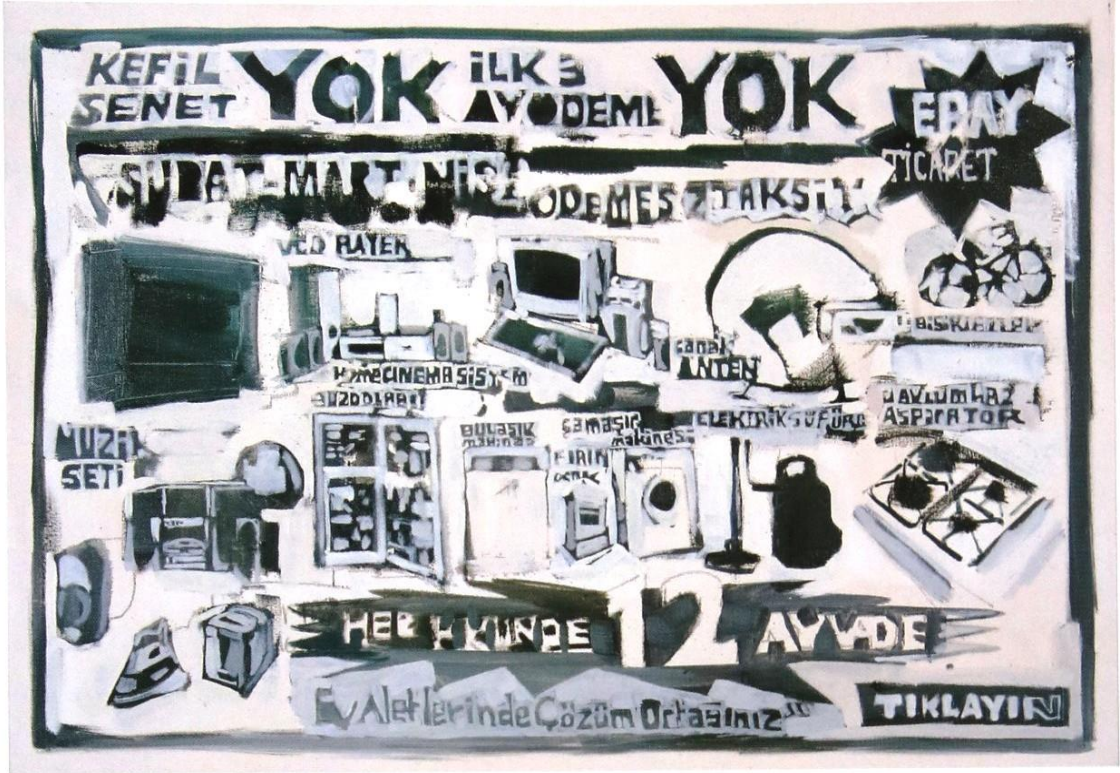
tüketmeye başlamaktadır. Al, kullan, tüket, yenisini al ve hızlı ol mantığı ile kredi kartlarına 24 aya bölünmüş hayatlar... Kişi ne kadar çok tüketim odaklı yaşarsa çevresinde o kadar itibar yaratacağı yanılsamasına düşmektedir. Dolayısıyla tüketim kültürü içinde yer alan birey anlık, geçici ve sahte mutluluklar yaşamaktadır.

“Size düşünecek bir şey kalmadı çünkü her şeyi düşündük..! İdeal olan ne varsa hepsi bir araya geldi. Hayatı renkleri ile görün. Hayallerinizi bizimle paylaşın. Hayatta keşfedilecek çok şey var. Hayali bile güç. Hep daha iyi bir yaşam. Fırsat günleri. Size konfor öneriyoruz. Değişiklik güzeldir. Güzelliğiniz ile dünyayı büyülemeye hazırlanın. Dünyayı yakalamamız lazım. Ayrıcalıklı bir yaşamın dışında kalmamak için hareket geçin. Geleceği inşa ettik. Yeryüzü cennetine davetlisiniz. Hayalleriniz gerçeğe dönüşüyor...”

“İşimize Bakalım!” sergi kataloğunda yer alan bu reklam sloganları tıpkı gazetelerde gördüğümüz gibi değişik yazı karakterleri ile yazılmıştır. Yeryüzü cennetini yaşamak isteyen, tutkulu yaşam tarzının peşinde koşan birey, sahip olduklarının sonrasında kendisine sahip olduğu gerçeğini unutarak ya da yok sayarak yaşamını sürdürmektedir.



Görsel 3.29. Hakan Gürsoytrak, “Yeryüzü Cenneti”, 120x 160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007
(İşimize Bakalım Sergi Kataloğu)



Görsel 3.30. Hakan Gürsoytrak, "Yok Yok", 60x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007 (İşimize Bakalım Sergi Kataloğu)



Görsel 3.31. Hakan Gürsoytrak, "İmalattan Toptan", 70x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2007 (İşimize Bakalım Sergi Kataloğu)

Kültür Endüstrisi, tüketiciyi düşünceye teşvik etmez, aksine vaatleriyle tüketiciyi sürekli aldatmaktadır. Rengârenk ambalajlarıyla birer arzu nesnesine dönüştürülen ürünlerin hazzını yaşayamadan tüketim döngüsü içinde yer alan birey, bunların gerçekte sadece vaat olarak kaldığının ayırımında bile değildir. Işıldayan dünya karşısında gözleri kamaşan ve yanılısamaya kapılan bireyin mutluluk beklentisi gerçekleşmemektedir. Dahası tüketim baskısı ile yaşayan bireyin ihtiyaçlarının sadece endüstri tarafından karşılanacağı söylem üzerinden değil, endüstrinin karşılayamadığı ihtiyaçların karşılanmasının imkânsız olduğu iletisi ile gerçekleşmektedir. Bir başka deyişle bütün bunların sonucunda bireyselleşme yolunda engellere takılan bireyin, sistem dışına çıkmasına olanak tanınmayarak yalnızca tüketici rolü üstlenmesi farkında olmadan kabul ettirilmiştir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 186; Çağan, 2003, s. 184).

Hakan Gürsoytrak, yaşanan bu tüketim olgusuna “Buzdolabı” işi ile bir kez daha dikkat çekmiştir. Hafriyat sergilerinde⁷¹ de yer alan ve her seferinde farklı bir buzdolabı kullanmak durumunda kalan sanatçı, buzdolabı içine yerleştirdiği formlar ile her mekânda farklı bir ilişki kurmuştur. “İşimize Bakalım!” sergi kataloğunda da görülen AEG marka ‘Buzdolabı’nın içine yerleştirilen her biri farklı boyutlarda, tuval üzerine boyanmış gıda nesnelere günlük tüketimin birer parçasıdır. Gürsoytrak her ne kadar gıda nesnelere özenle resmetse de bunun aksi bir his uyandırmaktadır. Formlarında estetik kusursuzluğu bilinci olarak silikleştiren sanatçının buzdolabının içi tıka basa doludur. Sanatçı, popüler kültür imgelerini, mükemmeliyetçiliğin dışında tutarak tüketilmiş olan ile ilişkilendirmektedir.

3.1.8. “Temiz Eller/Kodeks: Resimli Phis-Kos Geçidi” (2009)

Hakan Gürsoytrak, 2- 25 Nisan 2009 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde “Temiz Eller/Kodeks: Resimli Phis-Kos Geçidi” isimli bir sergi gerçekleştirmiştir. 2006 yılında Anadolu Üniversitesi’ndeki görevinden ayrılarak İstanbul’a gelen sanatçı, bu dönem içinde yerel sanatın kökenlerine merak sardığını ifade etmiştir. “*Batı sanatına belli alanda hâkimdim ama bana bir mezar taşını okuyamamak utanç veriyordu. O yüzden de Osmanlıca öğrenmek istedim.*” sözleriyle ilgisini ortaya koyan sanatçı bu sebeple Osmanlıca öğrenmek için kursa gitmiştir. Geleneksel sanatlara olan merakı ile

⁷¹Sanatçının “Buzdolabı” işi, Hafriyat’ın 3. Sergisinde (Taksim Sanat Galerisi, 1997), Süper Hafriyat’ta (Elhrama, 1999) -gerçek buzdolabı olmadığı için buzdolabı fotokopisi kullanılmıştır, Yalan Dünya Sergisinde (Münih, 2004), Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat (Diyarbakır, 2006), Eskişehir, Ankara ve son olarak Halil Altındere’nin bir sergisinde yer almıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

saray sanatı ve minyatür sanatı üzerine okumalar ve çalışmalar gerçekleştiren sanatçı minyatürün tarihçesini araştırmıştır. Kapadokya'daki ev içi süslemelerinden etkilenen sanatçı o dönem içinde kaliteli ve ince işçilik sergileyen nakış ustalarının varlığına dikkat çekmektedir. Rokoko ile birlikte süslemelerin iç mekâna yerleşmesi, minyatürün kitaplardan daha çok duvarlara, tepsilere, sandıklara nakışların yapılmaya başlaması ile özel hayatın olduğu fikrini de vermektedir. Sanatçı, Osmanlı'da yaşadıkları mekâna önem veren insanların varlığı kentli olma bilincin oluştuğunu da düşünmektedir. Özellikle Osmanlı'nın sosyolojik yapısının incelediğinde üzerine düşünülecek noktalardan biri olduğunu belirten sanatçı, geri kalma nedenlerinden biri olarak gösterilen bireyselliğin oluşmaması fikrine katılmamakla birlikte Lale Devri'nden beri bireyselliğin oluştuğunu düşünmektedir. Osmanlı'nın içinde yaşayan son minyatür sanatçıları önemli bulan Gürsoytrak, Ermeni ve Rum minyatür sanatçılarının isimlerini sayarak, aynı coğrafyada yaşamış ve üretmiş bu isimlerin Türk sanatının içine almama düşüncesine anlam veremediğini, içinde gayrimüslimin olmadığı Osmanlı'nın nasıl Osmanlı sayılabileceğine de sitem etmektedir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Sanatçının minyatür sanatına olan merakı ile Phis- Kos sergisi doğmuştur. Dedikodu yapan karakterler üzerine daha öncesinde bir illüstrasyon⁷² çalışması bulunan sanatçı, bu sergide Hacivat Karagöz ile Yazılıkaya'daki kutsal tasvirlerin el, kol ve ayak hareketlerini, duruşlarını yeniden yorumlamıştır.



Görsel 3.32. Hakan Gürsoytrak, "Temiz Eller" Sergi Davetiyesi, 2009 (Hakan Gürsoytrak, kişisel arşiv)

⁷²Sanatçının 1995 yılında yapmış olduğu 50x 70 cm ölçülerinde kağıt üzerine yağlı boya "İsimsiz" adlı illüstrasyon çalışması Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.

Hakan Gürsoytrak, bu sergide üç aşamalı bir okuma sunmuştur. “Temiz Eller”, sanatçının ifadesiyle, “...temiz toplum için kısa devre bir fikir yürütme ile naif beklentileri koruma altına alıyor.” (Gürsoytrak, 2009, s.3). Sanatçının ‘el’ ile olan ilişkisinin ‘Toka’ sergisinde güven, dostluk, barış kavramları üzerinden kurguladığını ancak sahicilik noktasında çelişkilere düşürdüğünü hatırladığımızda bu sergideki ‘temiz eller’ daha umut dolu bir geleceğin ön şartı olarak koşulmaktadır. Güveni daha öncesinde sarsılan bireyin dolayısıyla toplumun ‘değer’ üzerine düşünmesini işaret etmektedir. Nitekim değer ne olduğu sorgulamaya açılırken değeri belirleyen sistemin de ‘spekülatif’ olduğuna dair bir dizi düşünce geliştirmektedir. Bu kurgusallık içinde gerçek ve inandırıcılık üzerine düşünce öneren sanatçı bu kez mağdura değil mağrur olana göz gezdirmiştir.



Görsel 3.33. Hakan Gürsoytrak, “Temiz Eller”, 150x 170 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009
(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/temiz-eller/>)

“Phis-Kos” serisinde yer alan resimler 2’ye 1 buçuk metre ölçülerine sahiptir. Sanatçı, fotoğraftan yola çıkarak oluşturduğu resimlerin aksine bu sergide tasvirlerin hayal ürünü olduğunu ve hiçbirinin birini işaret etmediğini ifade etmektedir. Üstelik

tarihin derinliklerine sızan ve kutsal figürlerin duruşlarına yeni bir yorum getiren sanatçı güncel otoritenin sivillere bürünmüş tasvirleri olarak görmektedir. Toplumda her an karşımıza çıkabilecek resmi otorite sahiplerini; politikacı, yönetici, asker, hâkim, memur, imam, borsacı vb. olarak belirten sanatçı, pek çok iyi özelliği taşıyan bu kişiliklerin ‘mükemmeliyetçiliğinin’ ardındaki kusurları gözler önüne sermektedir. Öyle ki toplum içinde iktidarı elinde bulunduran, bir başkasının alanına hükmeden ve yeniden ‘iktidar’ oluşturanlar için karikatüralize edilen takım elbise biçilmiş kaftandır (Gürsoytrak, 2009, s. 3).



Görsel 3.34. Hakan Gürsoytrak, Phis-Kos Serisi: “Proje Kaplanları”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009 (Temiz Eller Sergi Kataloğu)

Sanatçı, “Buzdolabı” işindeki sergileme mantığını yineleyerek sergi mekânını bir bakıma buzdolabına çevirmiştir. Sergi mekânının izleyici ile kurduğu ilişkiyi çok

önemseyen sanatçı, resimlerin mekânın parçası olmasını istemiştir. Sergilerde en fazla, resme bakan seyircinin “resmin o yüzey ile orada durması gereken nokta arasındaki gidip gelme hali”nden hoşlanan sanatçı detayın görülmesi için resme yaklaşırken, bütünü görmek için yeniden geriye gitmek durumunda kalmasını dolayısıyla seyircinin hareketin bir parçası olduğunu ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Gölge oyunu, bir ışık kaynağı önünde beyaz bir perde arkasında hareket ettirilen resimlerin gölgeleri yansıtılarak oynatılan geleneksel gösteri sanatıdır (TDK, 2009, s. 774-775). Bu yönüyle gölge oyunu tasvirlerine benzeyen “Phis-Kos” serisindeki figürlerin sergi mekânında insanların üzerine gelmeye başladığını, göz temasının kurulduğunu ifade eden sanatçı, kendi aralarında dedikodu yapsalar dahi bakanın gözüne içine içine baktıklarını, tehditkâr bir havaya bürünerek ürküttüklerini belirtmiştir. Bakan göze onun hakkında dedikodu yapıldığı fikrini de vermelerini istemiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).



Görsel 3.35. Hakan Gürsoytrak, “Phis-Kos Resmi Geçit”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009, Sergiden Görünüm, Evin Sanat Galerisi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

Sergide resmiyet ağırlık kazanırken fiskos yapan tasvirlerin gayri resmi bir samimiyet içinde oldukları görülmektedir. Kulaktan kulağa deyimi, herhangi bir bilginin, bir kişiye sözel olarak aktarılması ve o kişinin de bir başkasına kimselerin

duymaksızın aktarması şeklinde sürüp giden gizlilik esasına dayanmaktadır (TDK, 2009, s. 1250). Phis-Kos serisindeki figürlerin seyirci ile kurmuş olduğu göz teması tedirginlik derecesinde rahatsız etmektedir. Seyirci bakışını bir başka yöne doğru yöneltse dahi figürler onu izlemeye devam etmektedir. Artık ‘izlenen’ konumuna düşen seyircidir. Kapitalist düzen içerisinde bireyin sosyal hayatta takındığı maskeler, gerçek kişiliğini dış gözlerden saklamaktadır. Dolayısıyla seyircinin bakmaya çekindiği gözler örtülü bir kişiliğin yansımasıdır ve çözümlenemez.

Sanatçının, temiz toplum için naif bir beklenti içinde olduğunu ve ‘değer’ kavramını sorgulamaya açtığını hatırlayacak olursak; iktisadi okumalar için alt metinler sunmaktadır. Bu okumaların neticesinde Beral Madra’nın (2007, s. 3) ifade ettiği üzere, defalarca filtreden geçirilmiş göndermelerin ardında ‘Marksizm’ belirlemektedir. Nitekim soyut bir ölçü olan değer kavramı, bir şeyin önemini belirlemeye yaramaktadır. Sanatçı da bir ürünün değerini belirleyen ölçüt sisteminin spekülasyon olduğuna işaret etmiştir. Dolayısıyla değer ölçütünde emek ve ihtiyaç belirleyici olmaktan çıkarak spekülasyon devreye girmektedir. Spekülasyon, gelecekte olabilecek fiyat dalgalanmalarından faydalanarak kazanç sağlamadır (TDK, 2009, s. 1807). Spekülasyon bilgi ise kuruntuya sebep olurken, güvenilirliği tartışmaya açıktır. Dolayısıyla kısa zamanlı vurgunlar kaçınılmaz olur. Kârın umuda, kaderin grafiğe döndüğü bir zeminde kriz belirir ve böylece sürüp gider. Sergi isminde geçen ‘Kodeks’, ilk kullanımı ile kutsal bilgilerin yazılı olduğu kâğıtlar kuralları dizini, veri tabanı anlamına da gelmektedir. TDK (2009, s. 1194), “ilaçların formüllerini gösteren resmi kitap” olarak ifade etmektedir. Güven tesis etmek için var olan kodekslerin ilgili resmi merciler tarafından onaylanması gerekmektedir (Gürsoytrak, 2009, s. 3). Phis-Kos serisi kutsal tasvirlerden ilham alarak, kodekslerin ilk kullanım alanlarına göndermede bulunurlar. Resmi geçit törenlerini andıran ve birbirleriyle gizliden iletişim kuran figürler fısıltı gazetesinin harıl harıl işlemleri gibi bilginin ve haberin kökenini belirsizleştirmektedir. Her şeyin birbiri içine geçtiği bir ortamda, yaşanan bu bilgi kirliliği güvensizliği ve yabancılaşmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Sanatçı, krizin aşılamayacağını, güvenin tercihlere kaldığını imlemektedir. Üç aşamalı olarak okunmasını mümkün kılan sergi kuşkusuz gerçekliği, güveni ve değeri yeniden tekrar ve tekrar sorgulamaya açmıştır.

3.2. Hafriyat Sanat Grubu Sonrasındaki Kişisel Sergileri

Hafriyat, “Allah Korkusu” sergisi öncesinde de grup içi birtakım anlaşmazlıklar yaşayarak yıpranma sürecine girmişse de dağılmalarındaki en önemli etken 2008 yılında Almanya’da küratörlüğünü Heike Stochaus’un gerçekleştirmiş olduğu “Made in Turkey: 1978’den 2008’e Türk Sanatçıların Konumu” sergisi olmuştur. Türkiye’den kimi sanatçıların protesto ederek katılmadığı sergiye katılımın yine yüksek olduğu görülmektedir.⁷³ Hafriyat sanatçılarının büyük bir çoğunluğu sergide yer alırken, Hakan Gürsoytrak güven duymadığı bir sergiye katılmamayı tercih etmiştir. Sergide yer almayı kabul etmemesinin bir diğer nedeni ise sergiyi çok dışlayıcı ve oryantalist bulmasıdır. Nitekim Gürsoytrak, Made in Turkey sergisi sonrasında gerçekleşen toplantıda gruptan ayrıldığını bildirmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Hakan Gürsoytrak, Hafriyat’tan ayrıldıktan sonra Akademi’den arkadaşları Memet Güreli ve eşi Buket Güreli’nin 1996 yılında birlikte kurmuş oldukları Adasanat’ta kolektif sergiler yapmaya devam etmiştir. 09- 26 Nisan 2010 tarihleri arasında Adasanat “34 İst 2010” başlıklı bir sergi düzenlemiştir. 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti olarak seçilen İstanbul’u merkezine alarak, yapısal ve sosyal olarak birikmiş ve çözümlenmez hale gelmiş sorunları ile artık bir sanat nesnesine dönüşen kent konu edinilmiştir. Sanatçıların kent ile etkileşimlerinin söz konusu olduğu sergide Hakan Gürsoytrak, “Tayyare/Hatırsaz” işi ile yer almıştır.⁷⁴

Hafriyat dağıldıktan sonra sosyal sorumluluk projelerinde yer almaya devam eden Hakan Gürsoytrak, İnsan Hakları Vakfı yöneticilerinden Hürriyet Şener ile bir sergide tanışarak vakfın 20. yılı için neler yapabilecekleri üzerine uzun uzun düşünmüşlerdir. Gürsoytrak, yaklaşık bir yıl boyunca çalıştıkları sergi için, daha öncesinde çalıştığı sanatçı arkadaşlarının farklı gruplarla temasından yola çıkarak kendi önerilerinin dışında öneriler getirebilecek bir zemin yaratmayı istemiştir. Son derece demokratik bir şekilde işleyen süreç, Tütün Deposu’nda 9 Mart- 22 Nisan 2011 tarihleri arasında gerçekleşen “Ateşin Düştüğü Yer” sergisini ortaya çıkarmıştır. Herhangi bir mali kaynak olmaksızın sanatçı dayanışmasına bağlı olarak gerçekleşen sergi, medyada “Bienalden İyi Bir Sergi”, “Son Yılların En Büyük Politik Sergisi” gibi başlıklar ile büyük yankı uyandırmıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

⁷³“Made in Turkey” sergisine katılım gösteren sanatçılar için bkz.: (<https://saltonline.org/tr/uluslararası-türkiye-sergileri>) (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

⁷⁴“34 İst 2010” Sergi Katalogundan Alınmıştır.

Türkiye'nin kanayan yaralarına dokunan sergide 131 sanatçı yer alırken; askeri müdahaleler sonucunda yaşanan travmalar, militarizm ve milliyetçilik, Güneydoğu'da yaşanan sorunlar, kadına yönelik her türlü şiddet, LGBT bireylerinin yaşadığı ayrımcılık ve ötekileştirme duyarlılık ile ele alınmıştır (Erciyes, 2011).

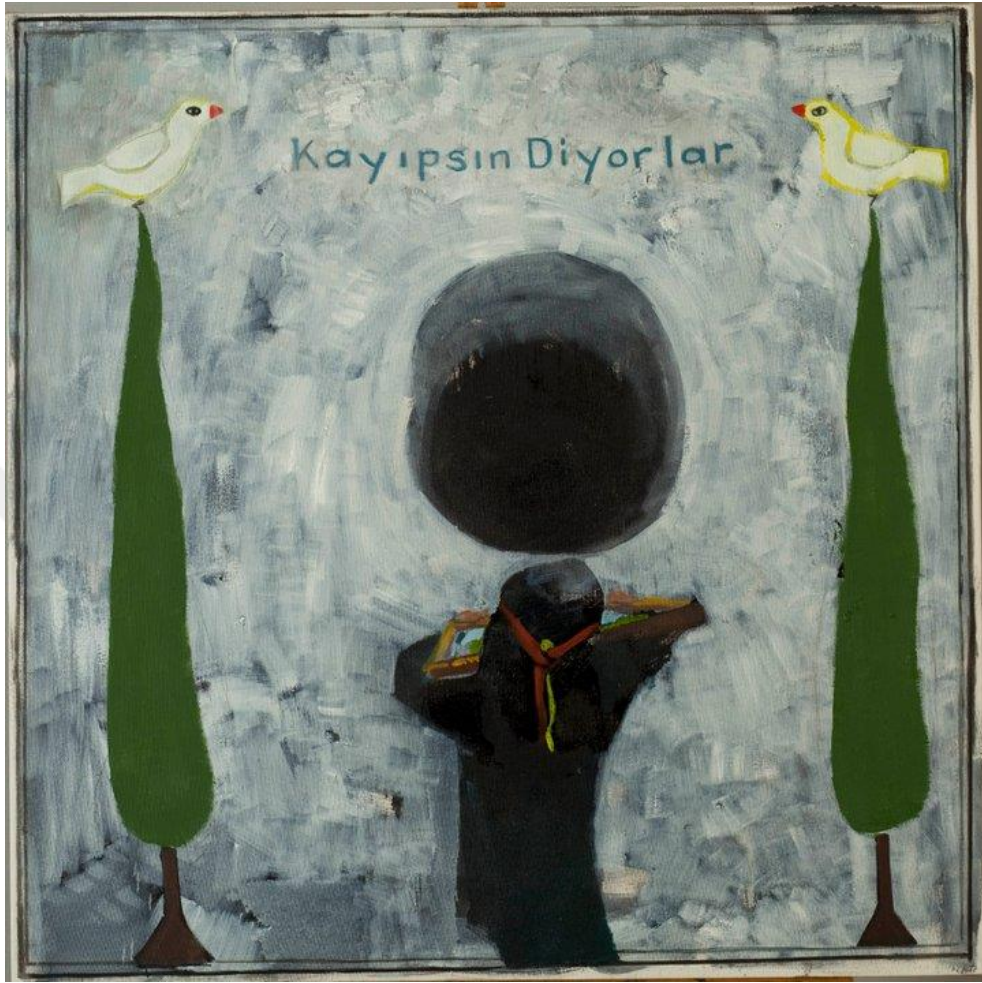
Hakan Gürsoytrak, aynı yıl içerisinde 'Barış için Sanat Girişimi' ile çalışarak, Adasanat'ta Taner Güven ve Memet Güreli ile birlikte organize ettikleri “%100 Barış” isimli bir sergiye imza atmıştır. Farklı disiplinlerin bir araya geldiği sergi, 2 Şubat- 14 Şubat 2011 tarihleri arasında Adasanat Etkinlik Salonu'nda düzenlenmiştir⁷⁵. Emre Zeytinoğlu, 'barış' dilinde birleşen sanatçıların, zulme, düşmanlığa ve savaşa birlikte karşı geldiklerini belirtmektedir. Ülkeyi şiddete sürükleyenlerin dilinden düşürmediği 'barış' anlayışları ile gerçek barışı arzulayanların 'barış' anlayışları arasındaki çelişkileri ortaya koyan Zeytinoğlu, bu durumda 'barış'ın derinindeki değere işaret etmektedir (Zeytinoğlu, 2011, s. 3). 'Yüzde Yüz Barış İsteyen' sanatçıları ortak paydada buluşturan sergi, İstanbul ve Diyarbakır'da iki aşamalı olarak gerçekleşmiştir. Sanatçılar tuvallerini bir metreye bir metre olarak tasarlayarak sergi ismi ile bir bütünlük oluşturmuşlardır.

Hakan Gürsoytrak, Türkiye'de kayıp yakınlarının yaşadığı acıya dokunduğu “Kayıpsın Diyorlar” isimli resmini Diyarbakır'da da sergilemiştir. Sanatçının minyatür ve nakışlara olan ilgisi bu resimde de kendini etkin bir biçimde göstermiştir. Tabloyu inceleyecek olursak; sırtı izleyiciye dönük, karanlık ve dipsiz kuyuya bakan bir kadın figürü dikkat çekmektedir. Sanatçı, figürün belirli bir kişiyi temsil etmesinden kaçınmış, sembol olmasını istediği için ters çevirmiştir. Göğsüne kayıp yakınlarının fotoğraflarını dayayan Cumartesi Anneleri'ni konu edinen sanatçı, resimdeki yazıyı bulabilmek için yüzlerce bildiri okuduğunu belirtmiştir.⁷⁶ Aynı zamanda kayıp yakınlarının yaşadıklarını çok yıpratıcı, kırıcı ve üzücü bularak bir annenin yakarışına kulak veren sanatçı, kuyunun her iki yanına servi ağaçlarını yerleştirerek ölümü çağrıştırmaktadır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Geleneksel Türk sanatları içerisinde hayat ağacı ile özleştirilen, Selçuklu ve Osmanlı sanatında da çokça işlenen 'servi ağacı' motifine en çok mezarlıklarda rastlanılmaktadır. Servi Ağacı, her mevsim yeşil ve canlı

⁷⁵“%100 Barış” sergisinde katılan 44 sanatçı arasında; Hakan Gürsoytrak, Memet Güreli, Buket Güreli, Taner Güven, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Orhan Taylan, Nalan Yırmaç, N.H. Richard Dikbaş, Fulya Çetin, Temür Köran, Metin Üstündağ, Selda Asal, Emre Zeytinoğlu sayılabilir (“%100 Barış Sergi Kataloğu, s. 16).

⁷⁶Tablo adını, 90'lı yıllarda kayıplara karışmış bir gazetecinin kardeşinin günlüklerinden derlenerek hazırlanmış “Kayıpsın Diyorlar” kitabından almıştır (Oral, 2013).

kalarak ebediyeti de simgelemektedir. Ağacın dallarına konan kuşlar ise barışın, özgürlüğün ve haberin sembolü olarak tabloya anlam kazandırmışlardır.



Görsel 3.36. Hakan Gürsoytrak, “Kayıpsın Diyorlar”, 100x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2011 (<http://www.gursoytrak.com/husus/>)

Hakan Gürsoytrak, 16- Mart- 1 Nisan 2011 tarihleri arasında, 16 Mart 1978’de 7 devrimci öğrencinin Beyazıt Meydanı’nda bombalı saldırı sonucu katledilmesine yönelik davanın 2011’de Yargıtay tarafından ‘Zamanaşımı’na uğramasını belleklere yeniden hatırlatmak amacıyla “Zamanaşımı” sergisinde yer almıştır. “Mülk- Adalet, Adına” adlı çalışması ile adaleti sorgulayan sanatçı, Türkiye’nin yakın geçmişine bir bakış gerçekleştirmiştir. Adasanat, Karşı Sanat Çalışmaları ve Rumeli Han C Blok’ta düzenlenen sergide çok sayıda sanatçı tarihsel gerçekliğe dayanarak, Türkiye’de geçmişte yaşanmış acılara karşı bir ses olmak için bir araya gelmiştir (Zamanaşımı Sergi Kataloğu, 2012). Hakan Gürsoytrak, “Ateşin Düştüğü Yer”, “%100 Barış”, “Zaman Aşımı” sergilerinin yanı sıra “Bir Kentin Belleği: Haydarpaşa”, “Milad” gibi sergilerde de aktif olarak yer almıştır (Röp. Türkmen, 2018, 28).

3.2.1. “Vaziyet Planı- Fi Tarihinden Manzaralar” (2011), “Hatırsaz Tayyare” (2010) ve “Warnament” (2008)⁷⁷

Hakan Gürsoytrak'ın geleneksel sanatlara ve minyatüre duyduğu özel ilgi çalışmalarına etkileyici bir biçimde yansımaktadır. “Vaziyet Planı” sergisi de bu merakın bir izdüşümüdür. Fi tarihinden manzaralar sunan sanatçının sergisi, 12 Nisan- 3 Mayıs 2011 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir.

Geçmiş dönemlerin, hatıraların, yaşanmışlıkların ve tüketilmiş olanın keşfine çıkan sanatçı; İstanbul'un yakın tarihinin, coğrafyasının ve yapısının nasıl bir değişim geçirdiğini görmek için fotoğraflar toplamaya başlamıştır. Sahafardan topladığı fotoğrafların bazıları stüdyo fotoğrafları olmakla beraber büyük bir çoğunluğu sokaktaki seyyar fotoğrafçının işleridir. Sanatçı, bu dünyadan çoktan göçüp gitmiş insanların fotoğraflarını büyük bir titizlikle albümlere yerleştirerek kütüphanesinde muhafaza etmektedir.

Hakan Gürsoytrak, fotoğraf çekmeyi çok seven bir sanatçıdır. Fotoğraf ile arasında duygusal bir bağ kurmaktadır. Akıp giden yaşam içinde yıllarca sahaf sahaf gezerek fotoğraf arşivi oluşturan sanatçı, yitip gitmiş insanların ardında kalan hatıraları sahiplenerek aslında hikâye biriktirmiştir:

“(...) Saygı duyacağım şekilde pis kutuların içinde durmaktansa albüm içinde yaşamaya devam ediyor. Özenle, bende ya da sende yaptığı çağrışımlar ile başka bir şeye dönüşebilme şansı... Hem kendi varlığını koruyup hem de tekrar yaşamalarını sağlıyor. Yaşamını süre getirmelerini sağlıyor...” (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 219)

Sahafaların tozlu raflarından, kıyıda köşede kalmış fotoğrafları ve kartpostalları özenle seçerek gün yüzüne çıkartan sanatçı, İstanbul'un zaman içerisinde değişen şehir planlamalarına dair bir dizi manzarayı yansıtmıştır.

“Vaziyet Planı” ile ilk defa uzak geçmişe dönüş yaşadığını ifade eden sanatçı, İstanbul'un tarihi semtlerinin (Vezneciler, Saraçhane, Şehzadebaşı bölgesinin eski ismi ile Direklerarası) yıkılmasını; Vatan, Millet caddelerinin açılmasını, bulvarların ve parkların inşa edilmesinden hareketle kentin değişen çehresini yansıtmıştır (Röp. Türkmen, 2018, s.28). Direklerarası, eski İstanbul'un kültür ve eğlence hayatı için önemli bir semttir. Çadır tiyatrolarından, meddah gösterilerine, tuluat ve ortaoyunlarından, Hacivat-Karagöz gölge oyunlarına varıncaya değin geleneksel

⁷⁷“Vaziyet Planı: Fi Tarihinden Manzaralar” sergisi, sanatçının 2008 yılında “Warnament” isimli Halı işi ve 2010 yılında “Hatırsaz Tayyare” adlı iki parçalı düzenlemesi ile birlikte bir bütün oluşturarak izleyiciler ile buluşmuştur. Sergi bütünlüğünü bozmamak için aynı başlık altında değerlendirilmiştir.

sanatların aktif olarak yaşandığı bölge olmuştur.⁷⁸ Sanatçının, minyatüre özel ilgisi Metin And'ın “Çarşı Ressamları” kitabı ile buluşmuştur. Beyazıt'ta atölyeleri bulunan çarşı ressamı, daha az süslü daha fazla günlük hayatı anlatan resimler yapmışlardır. Gölge oyunu ile bağlantıyı da And aracılığıyla kuran sanatçı, kimselerin bu çarşı ressamı hakkında konuşmamasına da içerlemektir (H.Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Gürsoytrak, geleneksel sanatların canlı bir biçimde yaşandığı, bir zamanlar eğlence kültürünün merkezi konumunda olan kentin en hareketli bölgesinin dönüşümünü yansıtmıştır. Sanatçının arşivini oluşturan fotoğraflar, insanların fotoğraf çekirmek için özenle hazırlandığı, heykelsi duruşlarında çocuksu bir heyecanın hissedildiği eski zamanlara aittir. Sokak fotoğrafçılarının günlük yaşantıda yakaladığı an'lardan yansıyan hikâyeleri tuvallerine anlatan sanatçı, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanarak sosyal hayattan ve eğlence anlayışından kesitler sunmaktadır. Hakan Gürsoytrak, Cumhuriyet balolarının kutlamalarından, askeri orkestralara, bayram coşkusunu orkestra eşliğinde dans ederek kutlayan tangoculardan, cadde üzerinde kameralara gülümseyen şık ve bakımlı hanımların zarafetine varıncaya dek geçmiş yaşantıların insanlarına dair bir seyir sunmaktadır.



Görsel 3.37. Hakan Gürsoytrak, “Şehzadebaşı”, 200x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009

⁷⁸Direklerarası, II. Meşrutiyet'inin (1908) ilanı ile birlikte geleneksel sanattan tiyatroya ve sonrasında sinemaya geçişte önemli bir eğlence merkezi olmuştur. <http://www.arkakapak.com/bir-zamanlar-direklerarası/> (Erişim Tarihi: 15.05.2019).



Görsel 3.38. Hakan Gürsoytrak, “Vatan Millet Caddesi, Lunapark”, 160x 230 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009 (<http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2859&bhcp=1>)



Görsel 3.39. Hakan Gürsoytrak, “Jakobenler”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2009 (<http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2859>)

Sanatçının, minyatüre olan ilgisi mekân içi nakışlara, halk öykülerinden 19. yy’da ortaya çıkan fotoğrafın büyülü dünyasına doğru bir seyir izlemiştir. Sahaflarda tayyare fotoğraflarını görünce yaşadığı mutluluğu “(...)şehrin üzerinde uçuyorlar ya tayyareler

ile ben de uçtum!” sözleriyle ifade eden sanatçı, düşüncelerin üst üste binmesi ile “Hatırsaz”ın ortaya çıktığını belirtmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Gönül yapan, hoşnut eden “Hatırsaz”, sokak fotoğrafçılarının kendine has dekorları gibi bakan gözü hoşnut etmektedir. Geçmiş zamanlarda alaminüt fotoğrafçılar sokaklarda, üç ayaklı ve tahtadan yapılmış sehpanın üzerinde körüklü fotoğraf makinelerin devasa objektifleri ile hazır ve nazır beklemiş, “İstanbul Hatırası” ya da “Asker Hatırası” yazan siyah ya da beyaz fon önünde ‘mutlu’ insanları ‘şipşak’ çekmişlerdir. Hatıra fonları, son derece yaratıcılık ve naiflik içermektedir. Çiçekler, kuşlar, havuzlar, bayraklar, ay yıldızlar; camiler, köşkler, saraylar, köprüler... Hakan Gürsoytrak da bir İstanbul panoraması çıkartarak kendisine mahsus dekor yaratmıştır.



Görsel 3.40. Hakan Gürsoytrak, “Gidenlerin Ardından- Tayyareli İstanbul Hatırası”, 300x 300x 100 cm, 2010 (34 İst 2010 Sergi Kataloğu)

Hakan Gürsoytrak, Osmanlı minyatüründe kent tasvirleri ile önemli bir yer edinmiş Matrakçı Nasuh’un haritacı titizliğini kendisine göre yorumlarken, Lale Devri dönemi nakkaşlarından Levni’nin minyatürlerinden de izler taşımaktadır. İstanbul’un sembollerini politik imgeler ile kaynaştıran sanatçının, ‘2 Köprü Yeter’ yazısını iliştiirmesi ayrıca perdelerle yansıttığı figürlerin ellerinde kazma küreğın olması İstanbul’un daha fazla ‘imara’ açılmasına karşı eleştirel bir bakış sunmaktadır.

Alaminüt fotoğrafçılarının üç boyutlu dekorları sayesinde tayyareleri ile İstanbul semalarında uçan ‘mesut insanlar’, fotoğraf arkalarına “*Felek mahvederse cismimi, yadigârdır saklayın resmimi*” diyerek masumane bir temenni içinde bu dünyada fotoğrafları ile iz bırakmışlardır.



Görsel 3.41. Hakan Gürsoytrak, “Gidenlerin Ardından- Tayyareli İstanbul Hatırası”, Ön Fon: 170x 140 cm, Su Kontrastı Üzerine Yağlı boya, İki Parçalı Düzenleme, 2010
(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/tayyare/>)

Hakan Gürsoytrak’ın geleneksel sanatlara olan ilgisi ve sevgisi sanatçıyı çok yönlü olarak beslemiştir. El işlemlerine özel merakı sonucunda ortaya ‘Halı’ işi çıkmıştır. Türklerin geleneksel sanatları içerisinde; renkleri, süslemeleri, sembolleri ve anlamları ile halı ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Orta Asya’dan bu yana Anadolu coğrafyasında inançlara ve geleneklere bağlı olarak kültürel izler stilize hayvan- bitki motifleri ve geometrik motiflerle çeşitlenip zenginleşerek Avrupa’yı da etkilemiştir. Sanatçı, 2008 yılında bir sergi daveti üzerine gittiği Lizbon’da Gulbenkian Vakfı bahçesinde “Warnament” adlı işini sergilemiştir. 15- 20 kişinin katıldığı sergide her bir sanatçıya 20 metrelik alan tanınmış ve işlerin bahçede tentede sergileneceği bilgisi verilmiştir. Gürsoytrak bunun üzerine aşağıdan tavana bakılacak şekilde ufuk çizgisi

olan bir iş tercih etmek yerine perspektifsiz başı sonu olmayan sıradışı motiflerden oluşturulmuş beze işlenmiş halı deseni tercih etmiştir. Sanatçı, tasarladığı halı desenini uzaktan herkesin orijinalmiş gibi algılamasını istemiş ancak yakınına gelindiğinde detayların yakalanacağı bir iş ortaya koymuştur (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Sanatçının beze işlenecek şekilde tasarladığı halı deseni yaygın kompozisyona sahiptir.



Görsel 3.42. Hakan Gürsoytrak, “Warnament”, 200x 500 cm, 2008

(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/>)

Hakan Gürsoytrak, Anadolu coğrafyasının en seçkin kültürel öğelerinden biri olan halı sanatı üzerinden günümüz imgelerini kullanarak bir düzenleme gerçekleştirmiştir. Geleneksel dilimize savaş, militarizm ve kapitalizme dair imgeleri gizleyerek, Doğu’ya özgü olanı güzelleştirip değerli bir şey sunuyormuş bakış açısına eleştirel yaklaşmaktadır. Sanatçı, beyaz beze işlenmiş serbest el ile hazırlanan ana motifi photoshop ile renklendirilerek dört ayrı parça şeklinde tasarlamıştır. Bu farklılığı kenar motiflerinde, tankları ve kaplumbağaları yerleştirerek göstermiştir.⁷⁹

⁷⁹(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/>) (13.06.2019).



Görsel 3.43. Hakan Gürsoytrak, “Warnament”, 200x 500 cm, 2008
(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/>)



Görsel 3.44. Hakan Gürsoytrak, “Warnament (Detay)”, 2008
(<http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/>)

Beyaz beze işlenmiş halı deseninin, Vaziyet Planı sergisinde bu defa dokunduğu görülmektedir. “Warnament”, sanatçının öteden beri üzerinde düşündüğü oryantalizm üzerine ilgilidir. Süsleme (ornament) ile savaş (war) birleştiren sanatçı, oryantalizmin yalnız dekoratif öğeler kullanılarak yapıldığını sanan kaba bakışı sarsmak istediğini

belirtmektedir. Uzaktan bakıldığında güçlü bir biçimde oryantalist gözüktüğüne inanan sanatçı, “Warnament” ile detaylarda dikkatli bir gözün fark edebileceği nice ayrıntıya yer vermiştir.⁸⁰ Geleneksel halı kalıplarını kullanarak günümüze uyarlayan sanatçı, halıyı çevreleyen kenar bordürlerinde çift başlıklı kartal yerine dört başlık kullanmıştır. Stilize edilmiş çiçek ve hayvan figürlerinin yerini günümüz dünyasında neler aldığına dair incelikli bir alt okuma sunmaktadır. Dış bordüre anahtarları, kenarlara uyduları, iç bordüre politikacıları ve askerleri konumlandıran sanatçı, zeminde günlük hayatın içinde var olan imgeleri ironik bir şekilde yerleştirmiştir. Bunlar arasında, tanklar, bor hatları, kepçe makineleri, beton mikserleri, arabalar, teknolojik aletler, ev eşyaları, çılgınca alış-veriş yapanlar... Politika ve militarizm ile çevrelenmiş yaşamlar, zeminde tüketim odaklı yaşayan insanlar, kentin tükenmez inşa hali, dış bordürdeki anahtara rağmen sistem dışına çıkamama hali yer yer gülümseten ayrıntılarla ironik bir şekilde yansıtılmıştır.

3.1.10. “Malum: Lokal Anestezi” (2013)

Hakan Gürsoytrak, 9- 30 Mayıs 2013 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde “Malum: Lokal Anestezi” başlığı adı altında, memleketten insan manzaraları sunmuştur. Sergi mekânının girişinde izleyici şu metin ile karşılaşmıştır:

“Bakınız yeri geliyor, insan her gün yeni bir şeyler öğreniyor. Hayretler içinde kalıyor, şaşırıyor, bununla da kalmıyor, değişimi yakalamak istiyor. Puanlar, yeni puanlar kazanmak için harcanıyor. İlerleme iktisadın korkunç istatistikî rakamları ve kurların karşılıklı yüzleri ile değerlendiriyor. Yer yerinden ediliyor, toprak yarıyor. Taşın yerine beton geliyor. Kapalı inşaat alanları tahta barikattaki deliklerden gözleniyor. Port olacak bir mevkide arazi mümkünse bırakılmıyor. Eskiye rağbet yeni paketinde arz ediliyor. Kamu özelleşiyor. İstanbul her gün yeniden fethediliyor. Şimdi, o halde tekrar etmeye gerek mi var? Malum, lokal anestezi.” (“Malum: Lokal Anestezi” Basın Bülteni, Evin Sanat Galerisi)

Oldukça içten ama bir o kadar da çarpıcı metnin satır aralarında ekonomik ve sosyal okumalar yapılmaktadır. Her yeni gün ile birlikte değişen beğeniler, tükenmez arzular, ‘yeni’ olanı hemen yakalama isteği ile süregelen hayatlar... Bu hayatların iş makinelerinin yarattığı uğultular ile geçmesi... Kentin betonlaşması, yeşil alanların giderek azalması ve boşluktan bir anlam çıkarırcasına tünele bakan insanlar... Ağırıklı olarak resmi bayramlarda ve törenlerde yan yana gelen devlet erkânı... Önemli bir

⁸⁰(http- 14)http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/ (Erişim Tarihi: 13. 06. 2019).

şahsiyeti karşılamak üzere hazır ve nazı bekleyen üst düzey kişilikler u şeklinde dizilerek orta alanı boş bırakmışlardır. Aynı zamanda resmin odak noktası olan bu alanı parlak ve temiz bırakan sanatçı kamusal alanı böylelikle arındırmıştır.



Görsel 3.45. Hakan Gürsoytrak, “Kamu Görevi”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013
(“Mahum: Lokal Anestezi” Sergi Kataloğu)

Sanatçı televizyonda ya da gazetelerde rastladığımız haberlere yeni bir bakış getirirken okumayı da seyirciye bırakmaktadır. ‘Arzu’ adlı sandalın üzerinde birkaç adam elleri havada teslim olmuşçasına bekler vaziyettedir. Büyük umutlarla bindikleri sandal ile hayallerine kavuşmayı arzulayan bu insanların kaçak göçmen olduğu ve bir polis baskını ya da olası bir başka tehdit karşısında yaşadıkları korkunun üzerlerine sindiği hissedilmektedir. Sanatçı öte yandan betonlaşmanın hız kesmediği kent hayatı içinde, karanlığı ve derinliği ile izleyeni içine çeken ‘Tünel’ resminde renk geçişleriyle birlikte ters ışığın etkilerini çok etkili bir biçimde yansıtmıştır.



Görsel 3.46. Hakan Gürsoytrak, "Arzu", 200x 300 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013, ("Malum: Lokal Anestezi Sergi Kataloğu")



Görsel 3.47. Hakan Gürsoytrak, "Tünel", 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2013, ("Malum: Lokal Anestezi Sergi Kataloğu")

3.1.11. “Kara: Gece Devriyesi” (2015)

Evin Sanat Galerisi’nde 26 Kasım- 19 Aralık 2015 tarihleri arasında gerçekleşen “Kara: Gece Devriyesi”nde sanatçı dış dünyanın gerçekliği ile arasına ince bir sınır çizerek kendi iç dünyasının gerçeğine dönmüştür (Güzel, 2015. s. 70)

Sanatçı, serginin çıkış noktasına ve adının neden ‘Kara: Gece Devriyesi’ olduğuna ilişkin olarak şu cümleler ile açıklık getirmektedir:

“Hem bir ruhsal içe kapanış hem de fiziki görmeye dair optik bir macera idi. Orada olduğunu bildiğin halde tanıyabildiğin nesnelere, gözün onları tararken hatıraların bellekteki kıpırdanmaları. Orada karanlıkta neyin olduğunu düşünmek kadar neyin olmadığını da hayal etmek, edebilmek... Biçimlerin gecenin loşunda, kenar çizgilerini nasıl kaybederek, mekâna dönüştüklerini izlemeye devam ettim.” (“Kara: Gece Devriyesi” Basın Bülteni, Evin Sanat Galerisi)

Sanatçının, ‘fotoğraf-ışık etkisi’, ‘gece’ ve ‘yapay ışık’ üzerine düşünmesi önce Hafriyat’ın AKM (1997) sergisinde kendisini (Kız Kulesi, Benzinci, Uykuda, Lambada resimleri) göstermiş, “Köşk” (1999) sergisi ile belirginleşmiş ve yıllar sonra yeniden bu defa karşımıza “Kara: Gece Devriyesi” olarak çıkmıştır. Karanlık, ışık-gölge oyunlarının yarattığı gizem, kasvet ve drama Barok dönemi ressamlarından Caravaggio ya da Rembrandt’ın resimlerinde kendisini en etkin şekliyle göstermektedir. Hakan Gürsoytrak da bir bakıma sanat tarihine damgasını vurmuş önemli ressamların izini sürmüştür. Sanatçı, hayatta kalma bilgisi olarak hangi sokaklardan geçip geçmeyeceğini tecrübe ederek kazanılacağını, sokağı tanımayı işaret etmektedir. Nitekim karmaşık sokaklardan atölyesine gelişlerini yahut gecenin karanlığında atölyesinde attığı devriye turlarını Rembrandt’ın “Gece Devriyesi” ismine de bir gönderme olarak sunan sanatçı, tablonun yaratmış olduğu gizemi, karanlığın içindeki varlığı ve yokluğu resimleriyle sürdürmüştür.

Sergi üzerine bir metin kaleme alan Emre Zeytinoğlu, Bryan. D. Palmer’in ‘Karanlığın Kültürleri’ isimli kitabından alıntı yaparak gecenin özgürleştirici ruhuna dair bir okuma gerçekleştirmiştir. Zeytinoğlu, Palmer’den yola çıkarak, sanatçıların yaratıcılıklarını en çok gece üzerlerine çöktüğünde yaşadığını böylelikle kuşatıcı sistemin dışına çıkmayı sınır ihlali yaparak başardıklarını vurgulamıştır (Zeytinoğlu, 2015). Gündüzünün bilinirliği ve güvenilirliğine karşın, gece karanlığı ve tehlikelere açık oluşu ile ürkütmektedir. Ancak diğer taraftan sistemin çevrelediği sınırlar içerisinde korunaklı bir alan da yaratmaktadır. Gürsoytrak da korunaklı alanında, her tür sınırı belirsizleştirerek izleyeni gece düşlerine davet etmektedir.

Işık ile başka bir serüvenin içine giren sanatçı, “Kara” sergisinde neredeyse hiç ışık olmayan bir algı yaratmak istemiş, bu yüzden tuval zemininden gelen her türlü pırlıtyı da gittikçe kapamaya başlamıştır. İnsan gözünün yapay ışıktaki göremediği nice ayrıntıyı yakalamak için sabahın erken saatlerinde işe koyulan sanatçı, o kadar koyu nesnelere ancak gün ışığında görülebildiğini, dolayısıyla yoğun bir biçimde parlayan nesnelere zaman içinde gözün kendisini terbiye edilmesiyle görülebileceğini vurgulamıştır. (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019) “Kara” sergisindeki resimlerde ton skalasını çok dar tutan sanatçı, tuval astarından gelen açıklığı da yok etmek istemiştir. Hassas bir geçiş ile tuval yüzeyini orta tonlar ile kapatan sanatçı, koyu üzerine yeniden koyuyu bindirmiştir. İzleyicinin yavaş yavaş koyu tonları yakalaması, imgeyi tanıyabilmesi ve duyguyu hissedebilmesi için zihinlerinin ve gözlerinin zamana ihtiyacı olduğunu da göstermektedir (Röp. Abiyeva, 2015). Hakan Gürsoytrak, yıllarca toplumun sorunlarını ironik bir bakış açısıyla sunmuştur. Dış dünyanın çetrefilli sokakları arasından sıyrılarak, kendi atölyesini sığınağı haline getiren sanatçı, yoğun ve gergin geçen gündemden kendisini soyutlamak istemiştir. Ülke sorunları karşısında kayıtsız kalamayan sanatçı, zaman içerisinde hiçbir şey yapamama halini çok derinden hissettirmektedir. İçine kapandığı zaman aralığında, politik koşulların bıraktığı kalıntılar ile sıkışmış ruh halini kendi ben’ine dönerek dinlemeye başlamıştır.

İçine kapanarak seyirci ile en özelini paylaşan sanatçı, yine de bir tül şeffaflığında hareket etmemiştir. Resimlerinde içten içe bir gizem sezilirken mahremine gösterilmesini istediği saygı da hissedilmektedir. Sanatçının, zifiri karanlıkta ‘aydınlattığı’ kendi gerçekliğidir. Önceki sergilerine nazaran imgeyi olduğu gibi seyirci ile paylaşmayan ya da açık tutmayan sanatçının yaşam alanına girmek hiç de kolay değildir. Kendisinden parça parça izler bırakan sanatçı, seyirciyi mahreminde usulca gezdirmektedir. Neredeyse parmak uçlarında yürüyen seyirci bir objeye çarpmamak için temkinli davranmak durumdadır. Tüm zihinsel ve fiziksel hazırlık süreci tamamlandıktan sonra, karanlığın erittiği ve derinine sakladığı imgeler yavaşça gün yüzüne çıkmaya başlamaktadır. Karanlığın yarattığı tedirginlik ve huzursuzluk sessizce dağılırken, el yordamıyla bulunan nesnelere tanımlanmaya başlamaktadır.



Görsel 3.48. Hakan Gürsoytrak, “Baş Başa”, 125x 140 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015
(<http://www.gursoytrak.com/kara/>)



Görsel 3.49. Hakan Gürsoytrak, “Masamda Bir Dünya”, 110x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015
(<http://www.gursoytrak.com/kara/>)

Koyu tonların ardına saklanan imgeler, yaşanan gecenin ardından belleğinde kalan izlerin birer yansıması olarak değerlendirilebilir. Hakan Gürsoytrak, belki de ilk defa seyirci ile bu kadar yakından bir temas kurmuştur. “Baş Başa” resminde, sanatçının en özeline ‘gizlice’ bakış gerçekleştirildiğinde, yatağın sol tarafının hiç bozulmamış olması dikkat çekmektedir. Sağ tarafından henüz çok kısa bir süre önce kalktığı ve usulca sessiz adımlar ile çalışma masasına geçtiğini hayal ettirmektedir. Çalışma masasında kişisel birtakım objeler (defter, gözlük, telefon, çakmak vs.) yüzey üzerinde gelişigüzel ancak belirli bir düzen içerisinde bulunmaktadır. Masanın odak noktasını ise merkezinde yer alan Sami Baydar’ın “Dünya” şiirinin yazılı olduğu teksir kâğıtları oluşturmaktadır. “*Dünya, içindeki sevgidir karanlığın. Ve onundur anlatımları. Dünya ve anılarım. Dünya ve anılarım korkunç kavgalar. Ve insanları üzen hayatlar. Dünyadır anlatılır. Ve onundur sevdikleri.*” Hakan Gürsoytrak, karanlığın dört bir yana yayıldığı atölyesinde kendi yalnızlığını yaşarken aynı zamanda yeniden var oluşunu da yaşamaktadır. Atölyesi sanatçının dünyasıdır. Şairin dediği gibi karanlığın içindeki sevgiyi kâh efkârlanarak kâh gülüp geçerek hissedenen sanatçı, geride kalmış anılarını bu ‘dünya’ içine sığdırmıştır.



Görsel 3.50. Hakan Gürsoytrak, “Kara Kara”, 200x 270 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015

(<http://www.gursoytrak.com/kara/>)



Görsel 3.51. Hakan Gürsoytrak, “Mavi Kara Kitaplık”, 150x 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015
(<http://www.gursoytrak.com/kara/>)

3.1.12 “İstif” (2018)

Hakan Gürsoytrak, uzun zamandır zihninde yer edinen kolaj yapma fikrini, 26 Nisan- 26 Mayıs 2018 tarihleri arasında Evin Sanat Galerisi’nde “İstif” başlığı ile gerçekleştirdiği son kişisel sergisinde sanatseverlerle buluşturmuştur. Sanatçının çalışma pratiğinde arşivci yönünün ne kadar ağır bastığı, uzun yıllar boyunca biriktirdiği ya da oradan buradan topladığı malzemelerden oluşturduğu kolajlar ile anlaşılabilir. Hafriyat’ın AKM’ de düzenledikleri 3. sergileri için tohum eker gibi düğme eken bir enstalasyon gerçekleştirmek istediğini ifade eden sanatçı, bu isteğini yarıda bırakarak kataloga yere düşmüş izlenimi veren düğmeleri yerleştirmiştir. Paul Valery’nin “Zavallı nesne, gezerken bulduğum bir şey, kurmakla tanımak arasında bölünen düşüncenin başlangıcı olmuştur.” sözünün “İstif” sergisi ile yeniden karşısına çıktığını belirtmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Tohumların filizlenip yirmi yıl sonrasında bu defa kolajlara dayanak oluşturduğu görülmektedir. Hakan Gürsoytrak, “İstif” öncesinde, 2016 yılında 28’incisi gerçekleşen İstanbul Tüypa Fuarı’nda 63x 72 cm ölçülerine sahip ‘38’ ve ‘11’ isimindeki kolaj

çalışmaları ile yer almıştır. İstif sergisinde, kolaj çalışmalarının ‘İsimsiz’ oldukları gözlemlenmektedir. Daha soyut bir seyir içine giren sanatçı, 30x 40 cm ve 35x 50 cm olmak üzere 101 adet kolaj çalışmasını bir camekanın ardında izleyicinin yükleyeceği anlamları bekler vaziyette tüm olağanlığı ile yerleştirmiştir.



Görsel 3.52. *İstif Sergi Açılışından, Evin Sanat Galerisi, 26 Nisan 2018*

Hakan Gürsoytrak’ın “İstif’ten” önceki sergisi “Kara: Gece Devriyesi”, sanatçının yaşam alanına ve iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkartırken, bu sergi ile birlikte izleyici aynı zemin üzerinde farklı lezzetler yakalamaktadır.

İstif sergisinde atık malzemeler kullanan sanatçı, Buzdolabı işinde ve Desenli Sergi’de kullanmış olduğu kasap ve kuruyemiş kâğıtlarını yeniden kullandığını ifade ederken; bir kısmının tüketilen ürünlerin ambalaj paketleri olduğunu diğer bir kısmının ise sokaktan sağdan soldan toplandığını belirtmiştir. Son derece basit, sıradan, sade, gündelik ve herkesin vakti zamanında kullanıp bir kenara attığı nesnelere yan yana getirerek bir dizi kolaj oluşturmuştur (Röp. Türkmen, 2018, s. 28).

Sanatçı, “İstif” sergi kataloğunda Doktor imzası ile ‘İstifra’ başlıklı bir metin kaleme almıştır. Oldukça manidar ve bir o kadar da lirik bir anlatıma sahip metinde, nesnelere insanlar üzerinde bırakmış olduğu izlenimlerin peşine düşülmüştür. Geçip gitmiş yaşantıların, derine gömülmüş hatıraların, düşlerin ve hayal kırıklarının sindiği nesnelere yan yana gelişleri unutuşun ve hatırlamanın birlikteliğidir. Sanatçının, çok uzun yıllar boyunca biriktirdiği nesnelere geçmişinden süzülen parçalardır.

Hakan Gürsoytrak, küçük detaylarda çok anlamlılık barındıran bir sanatçıdır. Sevgi Soysal'ın ilk öykü kitabı 'Tutkulu Perçem'den (1962), “*Duvarın üstüne oturmuş ayaklarımı sallıyorum. Ellerim avuçların içinde, yanı başımızda bir elma çiçek açmış kokusu ulaşıyor bize. Ayaklarımızın altında bir kent baharını yaşıyor. Hiç beklenmedik bir anda güzelleşiveren çirkin gibi güzel, yalnızız. Susmayı bilmiyoruz. Mutluyuz, mutluyuz değil mi?*” alıntı yapan sanatçının kolâjı bu okumadan sonra daha farklı bir göz ile algılanacaktır. Kolâjın tam merkezinde dört genç kızın gülüştüğü siyah beyaz fotoğrafın hemen sol alt köşesinde onlardan ayrı bir şekilde yerleştirilen figür, yalnızlığını ve mutsuzluğunu tek başına oluşu ile yaşamaktadır.

Kolâjlarında nesnelerin kullanılmışlıkları, yıpranmışlıkları, eskimişlikleri ile kendisine has bir karaktere büründüğünü ve bir hikâye taşıdığını ifade eden sanatçı, nesnelerin etiketlerinden kurtuldukları anda sadeleştiğini, arzu edilenden çok kendileri gibi olduklarını belirtmiştir. Nesnelerin bu kendiliğinden olma halini tercih eden ve başka bir şeyin tasvirine gerek duymadan yapay dünyanın tabiatını koruduğunu dile getiren sanatçı tesadüfi yan yana gelişlerin yine de birer kurgu olduklarını belirtmektedir.(Gürsoytrak, 2018, s.3). Soyut geometrik biçimler ve mekanik teknik çizimlerin, biriktirilen veya toplanan fotoğrafların kullanılması izleyiciye farklı okuma imkânları da tanımaktadır. Nesnelerin katı gerçekliği karşısında zihin kendi hayal gücüne bağlı olarak yeniden başka bir anlama kapı aralamaktadır.



Görsel 3.55. Hakan Gürsoytrak, “İsimsiz”, 30x 40 cm, Mukavva üzerine kolaj,2018 (İstif Sergi Kataloğu)

DEĞERLENDİRME

Türkiye’de sanat alanında bireyselliğin güçlü bir biçimde ön plana çıktığı 1980’li yıllar, genç sanatçılar üzerinde yalnız bırakılma, sanat ortamı içinde yer alamama, Akademi’den ve toplumdan destek görememe kaygılarını yaratmıştır. Bu kuşak içerisinde yer alan ve benzer kaygıları taşıyan Mustafa Pancar, Antonio Cosentino ve Hakan Gürsoytrak’ın birlikteliğinden “Hafriyat Sanat Grubu” ortaya çıkmıştır. Grup, 1996 yılında Türkiye’nin sanat ortamı içerisinde kendilerini tam olarak ifade edebilecekleri bir zemin arayışı içerisinde Haşim Nur Gürel’in belirttiği gibi, ‘*özgün ve diri bir çıkış*’ olarak doğmuştur.

Hafriyat’a ikinci sergiyle dâhil olan Murat Akagündüz, Kasa Galeri’de gerçekleşen toplantıda, 80’li yılları oldukça baskıncı bir dönem olarak değerlendirmektedir. Buna rağmen kendilerini ifade etmede görece özgür bir zemin bulunmasına imkân tanıyacak bir zaman aralığı olduğunu da belirtmektedir. Tüm bunlardan yola çıkılarak dışarıda Akademi’den de farklı bir hayatın da olduğu düşüncesiyle farklı olanaklar yaratmak ve yeni şeyler yapmak arzusu ile kurulan Hafriyat, zaman içerisinde ressamlarla başlayan yolculuğuna farklı disiplinlerden katılan sanatçılarla devam etmiştir.

Çağdaş Türk resminde gruplar ağırlıklı olarak, ortak bir metin ve düşünceye bağlı olarak varlık göstermektedirler. Modern sanatın temelini de oluşturan ‘manifesto’, Hafriyat Sanat Grubu incelenirken de üzerine düşünülen bir konu olmuştur. Grubun içine girildikçe, alışlagelmiş grup fikrine zıt bir şekilde ortaya çıktıkları görülmüştür. Klasik anlamda manifesto yazmayı tercih etmeyen grup, esasında yazılmamış bir manifestoları olduğunu göstermiştir. Katı, keskin ve sınırları önceden çizilmiş maddeler halinde bir manifesto yazmak yerine daha yumuşak bir söylem içerisinde kendilerini ifade eden grup kimseleri ‘öteki’ konuma düşürmek istememiştir. Hakan Gürsoytrak, grup olarak kalıplara uymadıklarını, sanat düşüncelerinin iki önemli unsurun -ki bunların da zaman ve mekan fikri olduğunu- varlığının gerekliliğinin altını çizmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Mustafa Pancar, Kasa Galeri’de yapılan toplantıda, grubu bir araya getiren hususların ‘memnuniyetsizlik, hoşnutsuzluk ve tatminsizlik’ olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, kendilerince problem ettikleri sorulara çevrelerinde yanıt bulamadıklarını ifade

etmektedir. Akademi’de soyut resim geleneğinden gelen Hafriyat Grubu sanatçıları,⁸¹ yaşadığı çevreyi anlatmak için figüre yönelmişlerdir. Bu doğrultuda Akademi’de yapılan örnekleri fazla hikayeci ve temsiliyetçi bulan sanatçılar; bakışını içinde yaşadığı kente ve gündelik hayat sahnelerine çevirmiştir. Hafriyat Sanat Grubu’nda karşımıza çıkan topluma dönük sanat anlayışı toplumcu gerçekçiliğin güçlüce hissedildiği Yeniler Grubu ile benzetilebilir. İlk sergilerinde ağırlıklı olarak kentsel dokuyu peyzajlar üzerinden sunan Hafriyat sanatçıları, zaman içerisinde kendi çizgilerini yakalamışlardır. Resimlerinin sosyal içerikli olmalarının yanı sıra duygu yüklü olduklarını da söylemek mümkündür. Herhangi bir üslubun peşinden gitmeyen grup, Gürsoytrak’ın vurguladığı üzere yaşanan zamanı gözeterek kıymetini bilmiş, mekanı da şiir olarak tarif etmiştir.

Hafriyat, düşüncelerini paylaşabildikleri, benzer sorunlara ortak heyecan duyabildikleri ve tartışabildikleri sanatçılarla adım adım büyüyeyerek zenginleşmiştir. Farklı disiplinlerden gelen sanatçılar ile büyük bir gruba (inisiyatif) evrilen Hafriyat’ın var oluş nedenleri olarak; Türkiye’nin Doğu- Batı ikileminde kalıp modernizm sancıları çekmesi, kendine kendine nasıl bir modernlik projesi geliştirdiği ya da geliştiremediği, imgenin çevreselliği başka bir ifadeyle yaşanan ortama dair oluşu dolayısıyla yerellik üzerine düşünce geliştirmeleri, oryantalizm düşüncesi etrafında öznesi mi yoksa nesnesi mi olduğu sorunsalları, kimlik sorunu, küreselleşen dünya içerisinde kent hayatının giderek bireylerin çıkmazı haline geldiği ve yaşanan trajikomik durumların genel izleği oluşturduğu söylenebilir.

Türkiye’nin modernizmi sorunlu yaşadığını eserlerinde hissettiren ve bu çelişkileri birebir yaşayan Hafriyat sanatçıları; içlerinde yabancı sanatçılara (Tina Fischer) da yer vererek ortak kaygılar taşıdıklarını göstermiştir. Öte yandan İstanbul’da doğup büyümesine karşın İtalyan kökenli bir sanatçı oluşu ile dikkatleri üzerine çeken Antonio Cosentino, herkes kadar bir parçası olduğu bu coğrafyanın sorunları ile karşı karşıya kalmaktadır. Batılı kimliğini çok da önemsemediğini duruşu ile hissettiren sanatçı, arada sıkışıp kalmışlığı yansıtırken, nostaljik tatlar bırakmayı ihmal etmemektedir.

Hafriyat sanatçılarının eserlerinde modernleş(eme)me yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Sanatçıları ortak bir paydada buluşturan konuların başında ise ‘kent’ gelmektedir. Karmaşık kent dokusu içerisinde, gündelik yaşam ve alt kültür ile ilgilenen

⁸¹Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar ve Antonio Cosentino, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Adnan Çoker Atölyesi’nden; Murat Akagündüz ise Devrim Erbil Atölyesi’nden mezun olmuştur.

sanatçılar, toplumun her kesiminden insanları bir başkasını diğerinden üstün tutmayarak konu edinmişlerdir. Arabesk imgelerin kuvvetli bir biçimde kullanılması, politik imgelere sıklıkla yer verilmesi söz konusudur. Sanatta yüceltilecek imgeler yerine sokağın kültürünü resme taşımışlardır. Toplumun gerçeklerini eleştirmeden olduğu gibi sunan Hafriyat, her ne kadar toplumu sunarken tarafsız durmaya çalışsa da özellikle politik imgeleri işlerken yaşanan trajikomik durumları karikatürize ederek hicve ve kara mizaha bol bol yer vermiştir. Toplum eleştirmekten ve yargulamaktan daha çok sistem eleştirisi getiren Hafriyat, bu toplumun bir parçası olduğu duygusunu güçlü bir biçimde hissettirmektedir.

Sanatın üst kültür olduğu gerçeğinden hareketle sanatçıların da bu kültüre ait olduğunun altı çizilmelidir. Hafriyat'ın ilginç bir şekilde alt kültür- üst kültür tanımlamaları ile oynadığı görülmektedir. Nitekim topluma yabancı olmaya karşı olan grup, toplum içinde yaşayanlar olarak sorunlara duyarlılık ile yaklaşmıştır. Sanatçı duyarlılığının da ötesinde aynı zamanda günlük hayatın içinde karşılaşılan durumları birebir yaşayan kişilerdir. İzleyiciye sunulan olay ve durumların içinde Hafriyat sanatçılarının da olabileceği duygusu kendisini güçlü bir biçimde hissettirmektedir. Kendilerini toplumdan soyutlamayan ve ötekileştirmeyen grubun yaşanan durumlara neredeyse sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaştıkları gözlemlenmiştir. Takva (2006) filminde de meczup, bankacı ve müteahhit rollerine bürünerek toplumun her bir parçasının içinde olabileceklerinin düşüncesini kuvvetlendirmişlerdir.⁸² Bu doğrultuda aydın olmanın gereği olarak kendilerine bir misyon edinen sanatçılar, toplumun aksaklıklarını olduğu gibi tarafsız bir gözle sunmaya özen göstermişlerdir.

Hafriyat sanatçıları, bununla birlikte kendilerinden önce gelen sanat grupları ve sanatçılardan farklılıklar göstererek başlı başına kenti ve kentin sorunlarını konu edinmişlerdir. Benzettiğimiz Yeniler Grubu'nun da konu olarak 'İstanbul'u' temel aldığı ancak kent hayatı içinde yaşayan 'insana' ağırlık verdiği söylenebilir. Hafriyat ise kent hayatının bütününe bir bakış geliştirmiştir. Eleştirdikleri noktalardan birisi olarak da resim sanatının geçmiş yıllarda günlük hayatın gerçeklerinden uzak kalarak pek çok şeyi atladığını düşünmeleridir. Hafriyat, Boğazdaki yalıların, teknelerin, vazodaki güzel çiçeklerin resmedilmesine karşın, yaşanan şehre uzak kalındığına yakınmaktadır. Bu

⁸²Hafriyat sanatçıları yönetmenliğini Özer Kızıltan'ın üstlendiği, filmin başrollerinde Güven Kıraç ve Erkan Can gibi usta oyuncularını buluşturan ve 2006 yılında gösterime giren "Takva" filminde çeşitli roller üstlenmişlerdir. Hakan Gürsoytrak bir meczubu, Mustafa Pancar bir bankacıyı, Antonio Cosentino da bir müteahhidi canlandırmıştır.

bağlamda, Antonio Cosentino, ‘Keşif’ kavramı ile anlatmak istediklerini, kendi mikro kozmosuna bakma ve kendi zemini ile ilgilenme şekli olarak açıklarken; Hakan Gürsoytrak, ‘keşif’ kavramının Çağdaş Türk sanat ortamında ciddi bir manifesto olduğunu düşünmektedir. Yinelemekte fayda var ki Hafriyat, kendilerini ve izleyiciyi bağlayıcı cümlelerden kaçınmıştır. Düşüncelerini katı ve sert maddeler halinde bir çerçeve içinde sınırlandırmayarak daha özgürleştirici bir ortam yaratılmıştır. Anlaşılmayı çok önemseyen grubun böylelikle izleyici ile daha yakından ve dolaysız bir ilişki kurduğu söylenebilir.

Caner Karavit, Hafriyat’ın düşüncelerinden yola çıkarak sergi katalog yazılarını kaleme alırken, grubun yeni bir ‘sosyal gerçekçilik’ yakaladığına vurgu yapmıştır. Hafriyat Sanat Grubu, kenti kendine adeta dert edinirken -özelinde İstanbul’un yapısal özelliğini- Çağdaş Türk resim sanatında özellikle seksenli yıllara kadar pek az ressamın şehrin mimari dokusunu sosyal alanlar anlamında irdelediğini düşünmektedir. Grup, günümüz sosyal gerçekliğini yansıtırken, kent insanın gerçeklerini döneminin ruhuna uygun olarak, mekândan soyutlamayarak ele almaktadır. Pancar’a göre, 1950’li yıllardan 1980’lere uzanan dönem içinde İstanbul modernleşme yolunda ilerlerken, plastik sanatlar alanında kentin dokusuna ve sosyal hayatına ait izler bulmak neredeyse zordur (Pancar, 2010, s. 6).

Hakan Gürsoytrak, Hafriyat’ın hem iddialı hem de mütevazı bir yapılanma içinde olduğu vurgulayarak; kendi dillerini oluştururken Batı aktarmacılığında kaçındıklarını, alıntının bir çeşit elitizm yarattığını belirtmiştir. Sanatçı, alıntılanan bir fikrin biraz daha anlaşılabilir hale getirilip içselleştirilmesini daha doğru bulduğunun altını çizmiştir. Batı sanatını incelediklerinde buradaki izdüşümünün ve karşılığının ne olacağına dair, yerellik üzerine fikir geliştirmişlerdir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Sanatın ve kavramların her coğrafyada bambaşka şekillerde karşılıklarını olduklarını gösteren sanatçılar, ezbercilikten ve şekilcilikten uzak durmuşlardır.

Hafriyat gerek uçsuz bucaksız bir anlama kapı aralayarak gerekse de yanı başında olanı keşfetme iç güdüsü ile hareket ederek aslında manifestosunu doğal olarak ortaya koymuştur. Kendi içlerinde sürekli fikir alışverişinde bulunan grup, kişisel özgürlük alanlarına herhangi bir sınırlandırma getirmekten imtina etmişlerdir. Son derece özgürlükçü bir yapılanmayla yıllar içerisinde pek çok sanatçıyı içlerine almışlardır. Antonio Cosentino’nun (kişisel iletişim, Kasım 2019) vurguladığı gibi, Hafriyat, dışarı atarak değil içine alarak; dışlayarak değil ezber bozarak varlığını korumuştur. Deneysel

fikirlere açık olan grup, özgün kimlikleri hiçbir zaman ötekileştirmemiştir. Kendi sanat gündemlerini yine kendileri belirleyerek, Hakan Gürsoytrak'ın da önemle üzerine durduğu 'zaman ve mekân' fikrinden yola çıkarak, 90'lı yıllarda dar ve kısıtlayıcı sayılabilecek sanat piyasası karşısında kendi 'otonomilerini' elde edebilmişlerdir. "Hafriyat", sanatçıların kişisel sınırları olacağı düşüncesinden hareketle o sınırlara her zaman saygı çerçevesinde yaklaşıldığını göstererek sanatçılara özgürlük alanı yaratmıştır. Kimselerin önünü tıkamadan, ön plana çıkma ya da geçme kaygısı gütmeyen varlıklarını güçlendirmişlerdir.

Hafriyat Sanat Grubu'nun merkezi bir örgütlenmeden çok çoğulcu bir yapı üzerine temellenmesi önemli bir değerdir. Nitekim Caner Karavit, "Süper Hafriyat" (1999) sergisi için kaleme aldığı sergi katalog metninde grubun lidersiz oluşuna ve iktidar mücadelelerinin yaşanmadığına vurgu yapmıştır. Çağdaş Türk sanat ortamına 'yeni yaşam alanları' açan grup, heykeltıraş, grafiker, aktivist, yerleştirme sanatı ile ilgilenen ve pek çok farklı disiplinden gelen sanatçılarla birlikte etki alanını genişletmiştir. "Hain Geceler" (2000), "Yalan Dünya" (2004) sergilerinde daha da büyüterek enerjilerini hep yüksek tutmuşlardır. İçinde bulunduğumuz coğrafyada yer edinen ve anlam bulan "Yalan Dünya", "Hain Geceler" umutsuzluğa karşı söylenen kadenci bir umursamayışı da imlemektedir. Karavit'e (2004, s.16) göre, bu değişlerin ardında 'alaysı keder' barınmaktadır. Umutsuzluğun yalan ve yaşamın geçiciliğini hatırlatarak söylenegelen bu değişler kültürümüzde öylesine etkilidir ki Hafriyat sergilerindeki işler ile bu söylemin altını çarpıcı bir biçimde doldurmuştur. Sergi isimleri hiç şüphesiz yerelliği ön plana çıkartırken arabesk kültürün izlerini yoğun olarak hissettirmektedir.

Hafriyat, teknik olarak çoğulcu bir yapıya sahiptir. Düzenlenen sergilere hangi sanatçıların katılacağı konusunda herhangi bir kıstas getirmemişlerdir. Grubun ortaya koyduğu fikirlere paralel olarak benzer sorunlar üzerinde çeşitli düşünceler geliştiren sanatçıların sergilere katılım gösterdikleri gözlemlenebilir. Grup böylelikle açıklanan sergi içeriğine göre gelen eserleri keskin ve kuralları olan seçme sürecinden geçirilmeden sergileme özgürlüğü yaratmıştır. Hafriyat, Akademi'den, sanat camiasından ve sanat piyasasından bağımsız bir şekilde varlık bulurken hamisiz ve sponsorsuz olarak gelişim göstermiştir. Kimsenin bir diğerinden üstün tutulmadığı, genç sanatçıların eserleri ile isim yapmış sanatçıların eserlerinin yan yana durabileceği, başka bir yerde sergileme imkânı bulamayan ancak "Hafriyat" ile bunu gerçekleştirebileceği inanan sanatçıları

buluşturan grup böylelikle ‘açıklık ilkesi’ ile varlığını güçlendirmiştir. Bu ilke doğrultusunda sanat piyasasına da alternatif oluşturan grup, yerleşik düzene geçerek ‘Hafriyat Karaköy’ adında bağımsız bir mekân açmıştır. Yeni bir söz söyleme isteğinden doğan mekân ile birlikte sanatçı inisiyatifine dönüşen Hafriyat’ın, mekânı çevresi ile paylaşmayı istemeleri öncelikleri olmuştur. Karaköy’de mekânlaşan grup alışlagelmiş sanat galerilerinden ya da kurumlardan farklılaşarak şık ve elit yapılanmadan uzak durmuştur. Sıradan herhangi bir esnaf dükkânı gibi açılmalarını kurgulamaları ve çevre esnaflarınca meraklı gözlerle izlenilmesi de bunun bir göstergesidir.

Memmed Erdener, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nde (2007) gerçekleşen Hafriyat’ın konuşulduğu söyleşide yaşadıkları tarihi doğru yazma kaygısı ile hareket ettiklerini ifade etmiştir. Görsel ve yazılı medyada görülen, işitilen ve okunan haberlerin gerçeği yansıtmadığı konusunda hemfikir olmuşlardır. Hafriyat, apolitikleştirilmeye çalışılmış 80 Kuşağı içinde yer alan sanatçıların kurduğu bir birlikteliktir. Ancak Gürbilek’in ‘Vitrinde Yaşamak’ kitabında yoğun olarak üzerinde durduğu gibi dönemin ağır koşulları altında tek tek çalışarak zorlanmak yerine biriken enerjilerini birlikte açığa çıkarma isteği taşıdıkları bir gerçektir. Hafriyat sanatçıları, politik olarak siyasi bir temayı ya da güncel bir konuyu incelemeseler bile kendi duruşlarının her zaman siyasi bir yanı olduğuna inanmışlardır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Hafriyat Karaköy başlığı altında incelemeye çalıştığımız sergilerde görüleceği üzere; mekânın Hafriyat’tan bağımsız bir şekilde gelişim gösterdiği ve grubun duruşunun giderek politikleştiği gözlemlenmiştir. Türkiye’nin sosyal yaralarına parmak basarak tabulara dokunmuşlardır. Sergiler büyük bir yankı uyandırırken en büyük etkiyi “Allah Korkusu” (2007) sergisi yaratmıştır. Hafriyat, daha önceki zamanlardan birtakım anlaşmazlıklar yaşasa da böylesi gergin bir sergide anlaşmazlıkların suistimal edildiğini belirten Gürsoytrak, rizikolu bir sergi olarak kışkırtıcı bir yanı olduğunu bildiklerini ama öngördüklerinden daha fazla tepkiler aldıklarını ifade etmiştir. Üstelik sergiye katılan sanatçıların yıllardır bu konular etrafında düşündüklerini ve ehemmiyetini kavrayarak sergiye iş ürettiklerini dolayısıyla herkesin işlerini yaparken kendi otosansürlerinden geçirecek sergiyi gerçekleştirdiklerini vurgulamıştır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). “Allah Korkusu” sergisi, akıllara çalışmamızda yer verdiğimiz Yeni Dal Grubu’nu getirmiştir. Yeni Dal Grubu, sistem ideolojisini sadece

sosyalist imgeler üzerinden eleştirirken Hafriyat, doğrudan kavramlar üzerinden bir eleştiri getirmektedir.

“Takva” filminin ortaya koyduğu fikir ile “Allah Korkusu” sergisi birlikte düşünüldüğünde Hafriyat’ın neden bu sergi ile birlikte çözülmeye başladıkları anlaşılmaktadır. Takva, Allah korkusu ve sevgisi arasında kurulan dengeyi işaret etmektedir. Korkunun ya da sevginin daha fazla gelmesi durumunda takva sahibi olamayacağı düşüncesiyle serginin de dengeli olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Kendilerine otosansürü çıkış noktası alan Hafriyat’ın, sergiyi açmadan önce bu saygıyı beklediklerini söylemek mümkündür. Grup içinde dengenin giderek bozulmaya başlaması, kendi içlerinde anlaşmazlıklara düşmeleri grubu ister istemez dağılma sürecine doğru götürmüştür.

Gürsoytrak, Hafriyat’ın dağılmasında bir diğer etken olarak; ilk zamanlarda mekânı duyurabilmek için aşırı bir enerji ile hareket ettiklerini dolayısıyla bu kadar yoğun bir tempoya alışkın olmadıkları için ufak tefek sorunlar yaşamaya başladıklarını ifade etmiştir. Grubun son derece rahat çalıştığını ifade eden sanatçı, yapılanmalarında aslında örgütlenme, iş bölümü ve görev dağılımı yapmanın olmadığını vurgulamıştır. Bu zorlu tempoya yarattığı gerginlik içinde iyi örgütlenemediklerini ve iş bölümü yapamadıklarını belirten sanatçı, geçmişe dönüp bakıldığında farklı bir stratejinin izlenebileceğini düşündüğünü belirtmektedir. Gürsoytrak, bu tempoyu kaldıramayan Hafriyat’ın, yaşanan krizleri aşabilseydi kar amacı gütmeyen kuruluşların yaptığı gibi her ay sergi açmak yerine belirli aralıklarla sergi açma yoluna gidilebileceğini belirtmeden geçmemiştir. Küçük desteklerle ayakta duran mekânın daha rahat işleyebilmesi için parasal konulara dair bir yol haritası oluşturulması gerekliliği de doğmuştur. Buradan hareketle o dönem bütçe çıkmasına karşın, bütçeyi alabilmek için mekânın devamlılığını sağlamak adına şirket kurmaları gerektiğini belirten sanatçı aslında hiçbir zaman kurumsallaşmak istemediklerinin altını çizmiştir. İş bölümünün ve görev dağılımının kurumsallaşma sayılamayacağını da belirtmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Tüm bunların mekânı bir şirket gibi yönetmek istemeyen Hafriyat’ın ruhuna aykırı olduğunu düşündüğünü vurgulamıştır.

Antonio Cosentino da her şeyden önce sanatçı olarak, hem mekânın ve bütçe işleri yönetiminin hem de kendi sanatsal projelerinin bir arada yürütülmesinin yoruculuğunu ve zorluğunu yaşadıklarını belirtmiştir. Zamanla sanatsal anlamda ayrıklarına düşüklerini, eskiden işin sırrı olarak tartışabildiklerini ancak git gide tartışamamaya

başladıklarını ifade etmiştir. Cosentino'nun Hain Geceler sergisi sonrası, Mimarlık Dekorasyon dergisinde Almıla Sağdıç'a verdiği röportajda, Hafriyat'ın direnç göstermek anlamında pozitif olarak 'kavga' etmediği zaman tükenerek son bulacağını ifade etmesi önemlidir. Grubun bir okul gibi herkesi kucaklayıcı bir yapıda oluşu, sanatçıların kendini gündemini ve tartışmasını masaya yatırıp günlerce hatta haftalarca bunun üzerinde tartışmalar gerçekleştirdiklerini, sergilerin de bu 'kavgalar'dan doğduğunu belirtmiştir. Sanatçı, Hafriyat'ın da her oluşum gibi doğal akışa uygun olarak tadında son bulduğunu düşünmektedir (A. Cosentino, kişisel iletişim, Kasım 2018).

Murat Akagündüz, Kasa Galeri'deki toplantıda Hafriyat Karaköy'ün dağılmasına ilişkin, bir sanatçı olarak kendi üretkenliklerinin azaldığını, kurumsallaşmanın kaçınılmazlığı olarak üzerlerinde bir baskı hissettiklerini, maddi olarak da zorlandıklarını ifade ederek mekânın bir nefes alma yeri düşüncesi ile kurulduğunu ancak zaman içerisinde bu tip sıkıntıların yaşandığını ifade etmiştir. Mustafa Pancar da gelecek planı yapmadıklarını, nitekim Hafriyat'ın olduğu gibi geliştiğini ve bittiğini belirtmiştir. Neriman Polat, Pancar'ın görüşüne paralel olarak strateji temeline dayanan bir grup olmadıklarını çünkü işin güzelliğinin burada saklı olduğunu vurgulayarak geleceksizliği ile dağılmasının da olağan olduğunu ifade etmiştir. Charlie ise Hafriyat Karaköy kapanmış olsa dahi Türkiye'nin sanat ortamında Hafriyat ile birlikte bir kapı aralandığını ve bundan sonrası için sanat adına neler yapılabileceğinin sorgulanması gerektiğinin altını çizmiştir.

Hafriyat Sanat Grubu hiç şüphesiz, günümüz sanatında önemli bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek duruşları gerekse de sergileme anlayışları ile güncel sanat ortamında kendisinden sonra gelen oluşumları etkilemeye devam etmektedir. Çalışmamız sırasında grubun çıkışlarından itibaren ses getiren on sergiyle ne kadar üretken ve çalışkan oldukları görülmüştür. Duruşları ile son derece yenilikçi ve özgün olan Hafriyat, gezgin ruhunu on yılı aşkın süredir sürdürdükten sonra 2007 yılında 'Hafriyat Karaköy' adında bir mekân ile uzun zamandır düşledikleri mekâna kavuşmuşlardır. Hafriyat, burası ile birlikte aynı hızlı çalışmaya devam ederek ve otuza yakın sergi ile üreticiliklerini paylaşım ile çoğaltarak grup anlayışından inisiyatife doğru etkisini genişletmiştir

Hafriyat'a dair araştırmamız sırasında mekânlaşmadan önce gerçekleştirdikleri sergiler kronolojik bir sıraya göre incelenmiştir. Bu sergilerdeki eserlerin bazıları daha sonra yeniden sergilendikleri gibi zaman zaman başka şehirlerdeki izleyicilere de götürülmüşlerdir. Grubun kimseleri ötekileştirmeden, herkese kucak açarak mekânı sanat çevresi ile paylaşmak istemesinden Hafriyat Karaköy ortaya çıkmıştır. Bu inisiyatifin yaydığı ışık etrafında toplanan sanatçılar, üç yıl içerisinde otuza yakın çeşitli sergi ve etkinliklere imza atmışlardır. Çalışmamızda her sergiye detaylı bir şekilde yer verilmesi g olacağından ancak ne çıkan sergiler hakkında bilgi verilmiştir. Yerleşik düzen ile birlikte birtakım güçlükleri ister istemez yaşayan Hafriyat, her ne olursa olsun güncelliğini ve etki alanını korumuştur. Tüm bunlardan yola çıkararak, Hafriyat'ın 15 yıl boyunca varlığını güçlü bir biçimde sürdürdüğü görülmektedir. Öte yandan, grubun her ne kadar dağılmış olsa da güncel sanatta duruşları, sanat anlayışları ve sergileme pratikleri ile yepyeni bir fikir yaratarak güçlü bir etki bıraktıkları aşıkârdır. Grubun önemli isimlerinden olan sanatçı Hakan Gürsoytrak'ı merkezine alan çalışmamızda, sanatçının tüm sergileri detaylı bir şekilde ele alınarak değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında görüşme gerçekleştirdiğimiz Antonio Cosentino'nun ve Hakan Gürsoytrak'ın sağlamış oldukları imkânlar ile incelediğimiz sanatçının ve Hafriyat'ın kllyatının oluşturulduğu söylenilebilir.

Hakan Gürsoytrak, Hafriyat'tan ayrıldıktan sonra sosyal projelerde yer almaya devam ederek sanat hayatını sürdürmektedir. Hafriyat döneminde grubun dışında çok sayıda karma sergiye katılan sanatçının yer aldığı sergiler incelendiğinde, Karşı Sanat alışmaları ve Apartman Projesi gibi bağımsız sanat mekânları ne çıkmaktadır. Bağımsız kaldığı halde tek başına hareket etmeyen sanatçının yeniden grup oluşumları içinde bulunma isteği göze çarpmaktadır. Özellikle İnsan Hakları Vakfı için yoğun bir çalışma içerisine giren sanatçı, Tütün Deposu'nda gerçekleşen 'Ateşin Düştüğü Yer' sergisinde bulunmaktan gurur duymaktadır. Bunun dışında Akademi'den arkadaşları (Taner Güven ve Memet Greli) ile kolektif sergiler yapmaya devam etmiştir. Memet Greli'nin eşi Buket Greli'nin kurmuş oldukları Adasanat'ta aktif rol üstlenen sanatçı, toplumsal sorunlara yönelik sergilerde yer almaya devam etmeyi amaçlamaktadır.

Sanatçının Hafriyat sonrasında gerçekleştirdiği kişisel sergilerine bakıldığında özellikle geleneksel sanatlara duyduğu ilginin yansımaları görülmektedir. Gerek Adasanat'ta "34 İst 2010" sergisinde gerekse de "Vaziyet Planı" (2011) sergilerinde görmüş olduğumuz 'Tayyare' bunun en seçkin örnekleri arasında yer almaktadır. Çok

yönlü bir sanatçı olarak öteden beri ilgisini sürdürdüğü fotoğrafın etkisi çalışmalarında yoğun ve etkili bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Yakın geçmişi merak eden ve çalışma pratiğini arşiv tutarak oluşturan sanatçı, işlerini çoğunlukla bu doğrultuda gerçekleştirmektedir.

Hakan Gürsoytrak, siyasal çıkışlı biri olarak günümüz sosyologlarını da yakından takip eden bir sanatçıdır. Büyük bir merak içerisinde sürekli araştıran ve okuyan sanatçının, aydın kimliği güçlü olarak hissedilmektedir. Toplumun tüm katmanlarını çok iyi analiz edebilen sanatçı, sosyologların topluma dair yazdığı kavramları kendi süzgecinden geçirerek eserlerinde aramakta ya da kullanmaktadır. Akademi'den beri süre gelen sıkı bir sanat tarihi alt yapısı olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, yeri geldiğinde Batı sanatını yeri geldiğinde geleneksel Türk sanatlarını eserlerinde yoğun bir biçimde kullanarak son derece özgün bir biçimlerde yorumlamaktadır. Toplumun ve gündelik hayatın gerçeklerine dair çalışmalar ortaya koyarken, resimsel problemlerini başka bir zeminde düşünmeye başlayan sanatçının zaman içerisinde kendi iç dünyasını yansıtan sergiler ile karşımıza çıkmaya başladığı gözlemlenmektedir. İstanbul Art News'de verdiği bir röportajda da içe dönüşünü şu cümleler ile aktarmıştır:

“Devir karanlık devri değil, artık atölyede durmamak, atölyenin dışına çıkmak gerek” denilen bir zamanda aksine atölyeye dönmüş oldum, karanlıkların içine girdim ve bu karanlıkların içinde kendi özelime, eşyalar vasıtası ile iç dünyama yöneldim. Bakarsın gerçek, karanlıkta aydınlanır.” (Röp. Abiyeva, 2015).

Sanatçı iç dünyasını yansıtırken gerek sergi isimleri gerekse de ifade biçimi olarak Modern sanata da hâkim olduğunu göstermektedir. Sergilerinin her biri yeni arayışlardan doğmakla birlikte serüvenin bir parçası olarak bütünleştiricidir.

SONUÇ

Hafriyat Sanat Grubu'nun çerçeve içinde alınmış, katı maddeler halinde yazılmış bir manifestolarının olmadığı ama aralarında söz birliğinin olduğu görülmektedir. Sanatçılar, sözel bir anlaşma ve kişisel sınırlarının olacağı bilinciyle Hafriyat'ı var etmişlerdir. Her bir sanatçının kişisel duruşları olabileceği gerçeğinden hareketle kişisel sınırlara müdahalede bulunmaksızın saygı ile yaklaşıldığını göstermişlerdir. Kişisel duruşlarını bozacak herhangi bir şeyden kaçınan sanatçılar, hiyerarşi kurmayarak herkese eşit mesafede yaklaşmış ve birilerini geçmek ya da ön plana çıkmak kaygısı gütmemişlerdir. Birinin tavrından diğerinin daha çarpıcı, vurucu ya da protest olmamasına da dikkat etmişlerdir.

Grup, başlangıçta resimsel birtakım problemler ile bir araya gelmiş ressamlardan oluşsa da zaman içerisinde disiplinlerarası sanatın getirdiği çok seslilik ile zenginleşmiştir. Bu doğrultuda başlangıçta apolitik sayılabilecek bir noktadan giderek politik bir çizgiye kaymaları ve son yıllarda tabulara dokunarak grafiği yükselttikleri gözlemlenmiştir. Kişisel duruşların siyasi olduğuna her zaman inanan Hafriyat sanatçıları, siyasi olmayı hiçbir zaman ortak bir konu ya da tema üzerinden değil kişisel duruşlar ile gösterilebileceğine inanmıştır. Hafriyat'ın, Türkiye'de sanat gruplarının kısa ömürlü olmasına (Yeni Dal, Siyah Kalem gibi) karşın, uzun soluklu olarak varlığını sürdürebilmeleri son derece önemli bir değerdir. Sanatçıların kendi 'özgürlük' alanlarını oluşturmaları ve her sanatçının bu alanlara saygı duyması işin en önemli sırrıdır. Kurumların bile devam edemediği, çözüldüğü bir piyasaya karşı direnç göstermeleri oldukça anlamlıdır. Hafriyat, hiç kuşkusuz Türkiye'deki sanatsal oluşumlar içinde özel ve ayrıcalıklı bir konumda yer almaktadır.

Hafriyat'ın sanat anlayışına bakıldığında kesin ve net tanımlamalardan uzak durdukları görülmektedir. Grubun sergileri incelendiğinde araştırmacıların haklarında farklı görüşler öne sürdükleri görülmektedir. Nitekim Hafriyat'ın da Toplumsal (Sosyal) Gerçekçilik üzerine fikir tartışmaları yaşadığı söylenebilir. Caner Karavit, Hafriyat'ın yeni bir sosyal gerçekçilik yakaladığına dair sık sık vurgu yapmıştır. Levent Çalıkoğlu'nun da bu görüşü paylaştığı görülmüştür. Gürsoytrak ise, bu tanımlamaların dışında olduğunun altını çizerek, Hafriyat'ın Toplumsal (Sosyal) Gerçekçiliğe karşı bir tavır aldığını da belirtmektedir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019) Hafriyat, kent özelinde bakışını İstanbul'a çevirmiştir. Büyük boyutlu kentsel bir olgu olan 'hafriyat', bireyin değil insanlığın çöpüdür. Bütün insanlığa söyleyecek sözlerini

olduğunu gösteren Hafriyat sanatçıları, o çöplükten ganimetler çıkarmışlardır. Hafriyat, çöp diye baktığımız, bakmak istemeyeceğimiz pek çok nesneyi sanat eserine dönüştürmüştür. Vazgeçilmiş bir şeyden bambaşka anlamlar çıkaran Hafriyat, her şeyin sanatın konusu olabileceğini bir kez daha göstermiştir. Sıkı sıkıya ‘Hafriyat’ ismine bağlı kalan sanatçılar, 2. Sergide ‘Excavation’ olarak basılan sergi davetiyesini hem anlamayı tam karşılayacağını düşünmedikleri için hem de Hafriyat’ın kendilerine özel bir isim olması nedeniyle hemen düzelttirerek kataloğa ‘‘Hafriyat’’ olarak basılması sağlanmıştır. Sanat camiasında grup adı olarak önem kazanan ‘‘Hafriyat’’ kelimesine sergi isimlerinde de sahip çıkmışlardır.

Toplumun her kesimini ayırt etmeksizin irdeleyen Hafriyat, gündelik yaşam içinde bireyin karşılaştığı sorunlara, politikanın yarattığı gerginliklere ve bu gerginliklerin toplum üzerindeki etkisine (ekonomik, sosyal, kültürel ve psikolojik) duyarlı bir bakış açısı getirmiştir. Elbette ki Toplumcu/Toplumsal Gerçekçiliğin kendine özgü seçebileceği pek çok yöntem ve alt başlıkları bulunmaktadır. Sanatçıların topluma dair açmazları kendi süzgeçlerinden geçirip farklı tekniklerle yeni anlatım dilleri oluşturup değerlendiklerini söylemek mümkündür. Hafriyat’ın ortaya koyduğu fikirler, sanatçıların eserleri göz önünde bulundurulduğunda (her ne kadar tanımlamalara eleştirel yaklaşılar da) genel tanımlar ile örtüştüğü gözlemlenmektedir. Ancak özellikle Hakan Gürsoytrak, toplumu eleştirmekten çok kültür endüstrisini eleştirerek kendine özgü bir sanat anlayışı olduğunu vurgulamaktadır. Yeni Dal Grubu sanatçıları gibi belirli bir ideolojinin yüceltmesi olarak değil, kapitalizmin bütün sistemlerine karşı bir duruş sergilemektedir. Bu anlayış sanatçının çok yönlü bir kişiliğinin olması ile ilişkilendirilebilir.

Popüler kültür ve pop sanatı da içine alan kültür endüstrisi kavramı ve bunların alt başlıklarının Hakan Gürsoytrak’ın eserlerinde üzerinde yoğun olarak durduğunu gördüğümüz kavramlardır. Bilindiği üzere Theodor Adorno ve Max Horkheimer’in üzerinde ağırlıklı olarak durdukları kültür endüstrisi kavramı, 19’uncu yüzyıl sonu ve 20’inci yüzyıl başlarında Avrupa ve Amerika’da yükselişe geçen eğlence endüstrisi tarafından üretilen kültürel ürünlerin kapitalist sisteme göre hazırlanması temeline dayanmaktadır (Çağan, 2003, s. 183). Kültür endüstrisi kavramının kapitalizm ile iç içe olması kapitalist gerçekliği de açmamızı gerekli kılmaktadır

Mark Fischer, Marksist edebiyat kuramcısı Fredric Jameson'a atfedilen "*Dünyanın Sonunun Geldiğini Hayal Etmek, Kapitalizmin Sonunu Hayal Etmekten Kolaydır*" deyişini hatırlatarak "Kapitalist Gerçekçilik" kitabına başlamış, okuyucu ile daha ilk başta sarsan bir ilişki kurmuştur. Bununla da kalmayıp kapitalizmin siyasal ve ekonomik olarak tek geçerli sistem olduğunu, ona artık tutarlı 'alternatif' bir düşününün bile imkânsız olduğunu karamsar bir bakış açısıyla kuvvetlendirmiştir. Fischer, kapitalist gerçekçilik olarak adlandırmasını şu üç nedene bağlamaktadır. İlki, kapitalizme en azından 1980'li yıllarda siyasal da olsa bir 'alternatif' olduğu ancak günümüz dünyasında daha derin tüketilmiş anlayışın varlığıdır. İkicisi post-modernizmin modernizmle ilişkisi ve modernizmin artık yaşam ideali olarak değil estetik bir üslup olarak geri dönülebilen bir kavram olduğu, üçüncü olarak da kapitalist sistemin Berlin Duvarı'nın yıkılışından sonra ciddi bir sorgulamaya değer görülmediğidir (Fischer, 2011, s. 8-15). Nitekim kapitalist üretim insan bedenini ve ruhunu öylesine kuşatmıştır ki direnç göstermeksizin önlerine çıkan her şeyin büyüüne kapılmaları söz konusudur. Kültür Endüstrisi, bilinçli olarak tüketimi belirlerken tüketicileri de bu anlamda bir üst mekanizma olarak yönetmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 179; Çağan, 2003, s. 183).

Kapitalist Gerçekçilik, 1960'larda bir grup Alman neo-avangard sanatçılar tarafından kullanılmış,⁸³ Fischer ise daha kapsamlı bir bakış açısı geliştirmiştir. Ona göre kapitalist gerçekçilik, sanata ya da reklamcılığın nüfuz ettirdiği yarı-propagandist politikalar ile belirlenemez. Bu bağlamda salt kültür üretimini değil bununla birlikte eğitim ve iş düzenlemesini de şartlayan, fikir ve eylemi de kısıtlayan, görünmeyen engel gibi yayılım alanına sahip olduğu düşünülebilir (Fischer, 2011, s. 25).

Kapitalist Gerçekçilik'in egemenliği altında, başka bir dünyanın 'alternatif' olamayacağını imleyen bu bakış, Hakan Gürsoytrak'ın sanat düşüncesinde de yer edinmiştir. Sanatçı her ne kadar, sanata sığınarak bu sistemin içinde nefes almaya çalışsa bile bu gerçeklik içinde yaşadığının da bilincindedir. Nitekim Gürsoytrak, başından beri "Kapitalist Gerçekçilik" üzerine düşünen bir sanatçı olduğunu ifade etmiştir. Eleştirel gerçekçilik ya da sosyal gerçekçilik gibi kavramların iktidarın sertliğine karşı kendilerini ayrıksı bir yerde konumlandırarak muhalif gördüklerini belirten Gürsoytrak,

⁸³Alman Neo-Avangard sanatçılardan Sigmar Polke ve Gerhard Richter, parodik göndermeler, alıntılama ve temellük içeren bir sanat tarzını kullanmışlardır. 1963'te Düsseldorf'ta düzenlenen "Kapitalist Realizm Gösterimi" etkinliğinde, iki sanatçı sandalye üzerinde canlı heykel olarak oturarak, Duchamp'tan bu yana süre gelen yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki çelişkileri ve ikilemi temsil etmişlerdir (Yılmaz, 2018).

içinde yaşadığımız kapitalist dünya gerçekliğinde, kimselerin ne bienallerin cazipliğinden ne de fuarların sunduğu olanaklardan yahut ticari ilişkilerden sıyrılmasının mümkün olmayışına dikkat çekerek, kendisinin de bunun dışında ayrıksı bir noktada konumlandırmanın inandırıcı olmadığını düşünmektedir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Yaşama dair nice ayrıntıyı gözden kaçırmayan sanatçı, toplumsal sorunlara titizlikle yaklaşırken provokatif bir dil kullanmaktan kaçınmıştır. Bir şeyi idealize etmeyi kırmanın yolu olarak çok anlamlılığa ve çok katmanlılığa dikkat çeken Gürsoytrak, resme ilk başlarken hissettiği ‘ben’ ile sonrasındaki ‘ben’ arasında farkların yaşandığını dolayısıyla bunun bir noktada şizofrenik bir boyut taşıdığını düşünmektedir. Her resmin bir sorun ile geldiğini, sorun önerdiğini ya da bir denge kurduğunu açıklayan sanatçı, resim ile izleyen arasındaki ilişkiye hep önem vermiştir. Bahsetmiş olduğu çok odaklılığı izleyicinin -fikirsiz arka planına- okumasına bırakan sanatçı, toplumcu/eleştirel gerçekçilik anlayışında resimler yapmasa dahi izleyicinin öyle okumayı tercih ettiğini ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Resimlerinin bu bağlamda toplumsal ve sosyal içerikli olmakla birlikte gerçekçi oldukları konusunda bir ayrılık olduğuna işaret eden Gürsoytrak, gerçekçiliğin özünde yüceltme duygusu olduğunu ve kendisinin yüceltme peşinde olmadığını vurgulamıştır. Gündelik hayat gerçeğinden yola çıkarak ortak belleğe dair imgeleri yakalayan sanatçı, çağımızın sosyal gerçekliğinin “kapitalist gerçeklik” olarak değerlendirilebileceğini düşünmektedir (Röp. Çam, 2004). Kapitalist sistem içerisinde yer alan topluma klasik Marksist söylemden çok kendi dünya görüşüne göre eleştirel bir bakış getirdiği söylenebilir.

Sanatçı, tuval resimlerinde kentli ol(ama)ma halini inceliklerle sunarken zaman içerisinde yapay ışığı etkisini araştırmış ve sonrasında gazetelerde yayımlanmış haber fotoğraflarına yönelmiştir. Haber fotoğraflarının arşivini tutan sanatçının fotoğraf ile ilişkisi çok uzun yıllardır devam etmektedir. Fotoğrafi başlangıçta çizen sanatçı yağlıboya tablolarında kenarda köşede vesikalık fotoğraflar halinde sunmuştur. Zamanla sahnenin fotoğraf olduğu etkisi yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Gürsoytrak, “Foto-Sentez” olarak adlandırdığı çalışmalarında, fotoğrafa bakarak resim üretmenin sanatçı yaratıcılığına aykırı olduğunu, haber fotoğraflarının altından yazının çekildiği anda bambaşka bir şekilde okunmaya başladığını vurgulamaktadır. Günlük hayat içerisinde bir olayın haberi daha sindirilemeden başka bir habere geçilmesini ‘fragmanlaşma

kültürü' olarak tarif eden sanatçı, yabancılaşmanın bu sayede beslendiğini düşünmektedir (Röp. Türkmen, 2018. s.28). Dolayısıyla; “*fotoğraflan resim yapmak, ‘foto-sentez’ olayıdır. Ot gibi yaşamakla ilgili bir serzeniş barındırır bünyesinde. Hiç de ressamca olmayan pasiflik örneğidir. Umutsuzluktur.*” diyen sanatçı (Gürsoytrak, 2005, s.62), belleğimizi sorgulamaya davet etmektedir.

Sanatçının resimlerinde ağırlıklı olarak seçtiği konular ve verdiği her bir detay belleğe işaret etmektedir. Derinden ve sessizce sunan sanatçının sisteme karşı eleştirilerinde zaman zaman ironi, kara mizah çarpıcı bir biçimde hissedilmektedir. Özellikle 80’lerde yoğun olarak hissedilen ‘Arabesk’ kavramının tadı sanatçının eserlerinde de kendini belirgin bir biçimde göstermektedir. Net kimliği olmayan, arada kalmışlık duygusunu hissettiren, Doğu- Batı kültürü arasında içe içe geçmiş yaşamlar sıklıkla işlenmiştir.

Hakan Gürsoytrak’ın On’lar Grubu gibi geleneksel sanata ilgi duyduğu ve bir dönem kendisine çıkış noktası olarak ele aldığı görülmektedir. Geleneksel imgeleri modernleştirerek yeni bir söylemde hicvi en alışagelmedik duygu ile verdiği söylenebilir. Kişisel çalışmalarını incelerken izleyici hemen yakalayan pek çok resminde bu duyguya yer vermekle birlikte “Warnament” (2008) örneği sanatçının hem öteden beri düşünmüş olduğu ‘oryantalizm’ ile ilgilidir hem de geleneksel sanatın detaylarda nasıl bu kadar çarpıcı olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Sanatçı, son derece etkileyici bir biçimde ortaya koyduğu eserlerin ancak gerçekten gören bir gözün hissedebileceğinin de farkındadır.

Sanatçı yıllar içinde sanat tarihinin akımları ve kavramları ile oynarken sürekli olarak imgeleri yeniden dönüştürerek, biçimlendirerek, değiştirerek vermektedir. Atık malzemelerden çöp olarak algılanacak şeyleri değerli ve değersiz ayırt etmeden hiçbir parçayı üstün kılmayarak sunuyor, saklamayı seviyor, aynı malzemeleri birbirinden farklı şekillerde dönüştürerek, biçimlendirerek kullanıyor ve sanatına bambaşka çevrelerden bakarak yeni bakış açıları kazandırabiliyor. Ağırlıklı olarak figüratif kim zaman da kavramsal sanat yapan sanatçı çok farklı duyguları hatırlatmaktadır ya da hissettirmektedir.

Hakan Gürsoytrak’ın sanat tarihine son derece hâkim olduğu görülmektedir. Bizi kimi sergilerinde Brillo kutuları ve gıda nesnelere ile Andy Warhol’a götürmektedir. Bu eserler Post prodüksiyon olarak değil sıfırdan özgün yorumlamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, Cezanne’nın yüzey ile olan ilişkisinden ve formu parçalamasından

hareketle, resimlerinde içine doğru giden değil aynı zamanda öne doğru gelen bir derinlik olarak kavranacağı çalışmalar gerçekleştirmiştir. ‘İt-Çek’ etkisi ile resimlerinde ters ışık etkisi üzerine düşünen ve hala aynı problemlerin etrafından dolaştığını belirten sanatçı, yapay ışığın etkisini göstereceği bir dizi resim gerçekleştirmiştir. “Köşk” (1999) sergisindeki resimlerinde belirgin olarak hissedilen bu etki içerisinde renk kullanımı ve ifade biçimi olarak Fikret Mualla’nın dışavurumculuk tadı da yakalanmaktadır. Sanatçının resimlerinde Mehmet Güteryüz’ün sert figür anlayışı görülürken; Cihat Burak da olduğu gibi politik imgelerin mizah ile yoğrulmuş hiciv edilmesi söz konusudur. Sanatçı fotoğrafı travmatik zamanlarının bir iyileştiricisi olarak görmektedir. Sahaplardan toplayıp biriktirdikleriyle fotoğraf arşivi tutan sanatçı, çalışma pratiğini de bu şekilde oluşturmaktadır. En seçkin örneklerinden “Hatırsaz Tayyare”, yeniden hatırlandığında sanatçının İstanbul’un yakın geçmişini merak ederek biriktirdiği fotoğraflardan doğmuştur. Hem geleneksel imgeleri hem politik imgeleri hem de fotoğraf etkisini böylesine etkileyici bir biçimde sunması son derece önemlidir. “Hatırsaz Tayyare” aynı zamanda duygusal yönü kuvvetli bir çalışmadır.

“Çocukken babama bir sözüm vardı, babam pilottur. Kore Savaşı’nda derme çatma bir uçakla uçmuş. Özellikle ben ona; “Tayyare yapacağım, seni de kanadında uçuracağım” derdim. Öyle bir fikrim vardı. Rahmetli vefat etmeden, o tayyarenin içinde fotoğrafın içinde bir tane montaj yapıp gösterecektim. Yapamadım, içimde kaldı...” (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Sanatçının yarattığı bu etkiyi her eserinde daha güçlü bir biçimde yansıttığını söylemek mümkündür. Özellikle adeta dantela gibi işlediği 5 yıla yakın bir sürede tamamladığı “Meydan” resmi, sanatçının 10 yıla aşkın bir süredir işçi, memur, sendika eylem haberlerinin gazetelerden keserek biriktirilmesinden doğmuştur (Röp. Türkmen, 2018, s.28). Üzerinde tekrar çalışmaktan korktuğu bu yüzden de Evin Sanat Galerisi’nde özenle sakladığı ‘Meydan’, sanatçının minyatür sanatından (Osmanlı’daki Şölen Alayları) etkilenecek meslek gruplarının günümüz halini yansıtırken Türkiye’nin haritasını çizmiştir. Batı sanatına da aynı orada hâkim olan sanatçı, Rönesans ressamlarından Hollandalı Pieter Brueghel gibi küçük ve yoğun figür kullanarak detaylarda nice politik imgeler sunmuştur.

Hakan Gürsoytrak’ın sanatında en belirgin sorunsal ‘bellek’tir. Toplum hafızasında yer etmiş imgeleri gün yüzüne çıkartarak sunan sanatçı, toplum sorunlarını kendi yaralarından bile önce tutmaktadır. Türkiye’nin sosyal dokusunu tek bir tuval üzerinde güçlü bir biçimde yansıtmıştır. “Meydan” (2014) resmini yakından incelediğimizde Türkiye’nin kalbi olan başkent Ankara’ya dair imgelerin belirgin bir

şekilde kullanıldığı görülmektedir. Sıhhiye Meydanı'nda bulunan ve 1978'den bu yana kentin simgelerinden biri haline gelen heykeltıraş Nusret Suman'ın eseri "Hitit Güneş Kursu Anıtı" ile yine Sıhhiye'de bulunan gazeteci Abdi İpekçi anısına açılan parkta bulunan heykeltıraş Metin Yurdanur'un eseri olan bilekten başlayarak gökyüzüne doğru uzanan 'Eller Heykeli' dikkat çekmektedir. Hiç şüphesiz bu meydan işçi ve memur sendikalarının, sivil toplum örgütlerinin eylemlerini gerçekleştirebilmek amacıyla toplandığı kentin simgesi olan yerlerden biridir. Sanatçı da 1 Mayıs kutlamalarının halaylar ve şarkıları ile coşkuyla yaşandığını gösterdiği "Meydan" resminde işçi sınıfın emeğini ve alın terini yüceltmektedir. Omuz omuza, kol kola ve yan yana duran işçilerin yaratmış olduğu birlik ve beraberlik duygusu güçlü bir biçimde hissedilmektedir.



Görsel 3.57. Hakan Gürsoytrak, "Meydan", 220x 495 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2014

(<http://www.gursoytrak.com/sergiler/meydan/>)

Türkiye'nin yakın geçmişine uzanan ve adeta toplum direnişinin resmini yapan sanatçı, ince detaylarda nice mesajları barındırmaktadır. Sanatçı, toplumu değil sistemi eleştirerek bunun en büyük göstergelerinden olan politik imgelere sıklıkla yer vermiştir. Nitekim sistemin politika ile beraber işlediğini gösteren sanatçı, sisteme karşıt gösteriler üzerinden duruşunu ortaya koymaktadır. 'Her Yer Taksim', 'Grevdeyiz', 'İşçiyiz,

Haklıyız Kazanacağız’, ‘Alın Teri’, ‘1 Mayıs’, ‘Tek Yol Devrim’ gibi kemikleşmiş sloganları resmin bütünlüğü içerisinde serpiştirmiştir. Türkiye’nin gerçeğini gözeten ancak ağırlıklı olarak eserlerinde İstanbul’u merkezine alan sanatçı, sistem sorununun altını Ankara vurgusu yaparak çizmiştir. ‘Meydan’ resmi ile toplumun her kesimini kucaklamıştır. Resme sanki bir büyütecini elimize alıyormuş gibi yaklaştığımızda, kalabalıklar içerisinde ‘Şair- Grev Sözcüsü’ önlüğü ile hafızalarda yer edinmiş Can Yücel de dikkat çekmektedir.

Sanatçı, işçi sınıfını merkezine alırken diğer yandan Türkiye’nin siyasi tarihine de göz gezdirmektedir. LGBT bireylerinden, Cumartesi Anneleri’ne, Sivas Madımak Katliamı’ndan Hrant Dink suikastine ve Gezi Olayları’na varıncaya dek toplumsal hafızanın izini sürmektedir. Sanatçı tarafsızlığını gösterse de Beral Madra’nın (2007) da yakaladığı ve vurguladığı üzere işçi sınıfının gözetilerek defalarca filtrelerden geçirilmiş olan ‘Marksizm’ duygusu resimlerinde güçlü bir biçimde hissettirmektedir.

Her sanatçının çıkış noktaları ve arayışları farklılık göstermekle birlikte hayatı yaşanabilir kılmak için sanat ile uğraşmaları söz konusudur. Hakan Gürsoytrak da sanata büyük bir sorumluluk bilinci ile yaklaşmaktadır. Hayatın getirdiği tüm güçlüklerle, hayata rağmen bir direnç gösteren sanatçının, Memed Erdener ile gerçekleştirdiği röportajda, Erdener’in “*resim yapmasaydın, ne yapardın?*” sorusuna verdiği cevap oldukça sarsıcıdır. “...Sebebini bilmediğim bir suçluluk duygusu yaşadım herhalde...” (Röp. Erdener, 2003). Gürsoytrak’ın görüleceği üzere resme yüklediği anlam çok derindir. 1980’lerin ağır havasını soluyan sanatçı, Türkiye’nin bastırıldığı, suskun kaldığı ya da buna alıştığı bir çerçevenin dışına sanatı ile taşmak istemiştir. Kendisini resim yapmadığı zaman adeta kolu kanadı kırılmış gibi hisseden sanatçı, resme duygusal olarak yaklaşmakta ve bunun için ciddi emek harcamaktadır (Röp. Cayık, 2003, s.7; Röp. Erdener, 2003).

Hakan Gürsoytrak için ressam tanımlaması zayıf kalmaktadır. Günümüzde az rastlanan belki de nesli tükenmiş bir aydın imajı çizmektedir. Özlediğimiz, toplumu yargılamadan anlamaya çalışarak toplumun sorunlarıyla ve dertleriyle ilgilenen bir entelektüel kimliğine sahiptir. Kentin keşmekeşi içinde yaşam mücadelesi veren halktan kesimlerini ‘öteki’leştirmeden olduğu gibi sunan sanatçı, kendinden çok toplumun açmazlarını sorgulamaktadır. Sosyal sorumluluk projelerinde yer almayı adeta bir ihtiyaç olarak gören sanatçı, Hafriyat’tan ayrıldıktan sonra da bu tip projelerde aktif olarak çalışmıştır.

“Çok heyecanlıydık, çok güzeldi. Coşkulu günler yaşadım. Hayatımın en güzel günleriydi...” Hakan Gürsoytrak, bu cümleler ile Hafriyat’a olan gönül bağının ve hislerinin ne kadar özel olduğunu paylaşırken, gurur duyduğu bir geçmişe sahip olduğunu her Hafriyat sanatçısı gibi önemle vurgulamaktadır. “Hafriyat”ın tam aradıkları kavram ve isim olduğunu tüm içtenliği ile paylaşan sanatçı, parçası olmaktan her zaman mutluluk duyduğunu hissettirmektedir. Böylesine büyük bir mekân açarak bir paylaşım merkezine dönüştürmeyi çok büyük hayali olarak ifade eden sanatçı, yerleşik düzene geçtikten sonra sorunların da kaçınılmaz olarak baş gösterdiğini ifade etmiştir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

“Doçentliği bıraktım, koltuğumu, okulumu bıraktım, geldim burada başka şeyler yapmak istedim. Daha sakin gitmek gerekiyormuş, daha dengeli gitmek gerekiyormuş. Sergileri uzun süreli açmak daha mantıklı işlermiş. Çok hevesliydik, coşkulu ve heyecanlı...” sözleriyle Hafriyat’a bu kadar emek verdikten sonra tam da meyvesini yiyecekken ve keyifli zamanlarını yaşayacakken ayrılmak zorunda kalan sanatçının bir yanının hep buruk kalacağı hissedilmektedir (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019). Çalışma süresince tüm araştırmalarda Hakan Gürsoytrak’a ulaşabilmek adına ‘hafriyat’ yapılmıştır. Sanatçının da tez çalışması için geriye dönüp kendi geçmişi ile yeniden etkileşime girerek kapanış konuşması yapması oldukça anlamlı ve değerlidir.

Gürsoytrak’ın, hiçbir zaman yalnız kalmak istemediği duygusu kuvvetli bir biçimde hissedilmektedir. Hafriyat ile birlikte grup duygusu yaşayan bir sanatçı olarak, sonrasında da grubun adı olsun ya da olmasın Akademi’den arkadaşları (Taner Güven ve Memet Güreli başta olmak üzere) ile günümüzde de bu tür çalışmalarda yer almaktadır. Toplum yaralarını kendi yaralarından üstün tutan sanatçı, ‘Ateşin Düştüğü Yer’ (2011) sergisi örneğinde olduğu gibi, sanatla hiç ilgisi olmayan insanların sanatla bir şekilde temas kurmalarını, üstelik de kendi sorunlarına, problemlerine ve kendi ateşlerine temas etmelerini son derece önemsemektedir. Sergi isminin aslında ‘Acıya Göz Katmak’ tabiri ile daha güzel olacağını düşünen sanatçı, bir başkasının dramı ve trajedisi ile sanatçının kurmuş olduğu ilişkiyi yine halkın dilinden açıklanmasını önemli bulmaktadır (H. Gürsoytrak, kişisel iletişim, Nisan 2019).

Kendi yaralarını bir şekilde hep gizleyen sanatçı, “Kara” (2015) sergisinde içe kapanma halini yaşarken ilk bakışta seçilemeyecek ancak detaylarda yine ‘bakan’ bir gözün hissedebileceği imgeleri tuvaline serpiştirmiştir. Karanlıklar ardına saklanan sanatçı, son sergisi “İstif (2018)”de de benzer duygular yaşatmıştır. Sanatçının hiçbir

konuyu bitirmediği, imgeleri her seferinde yeniden yorumlamak üzere sakladığı gözlemlenmektedir. Daha önce kullandığı imgeler zamanı gelince bir mücevher gibi sakladığı kutulardan yeniden çıkartılarak sanatında parıldamaktadır.



KAYNAKÇA

ANSİKLOPEDİ

Eczacıbaşı, Ş. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 3, İstanbul: YEM Yayınevi.

KİTAPLAR

Adorno, T. and Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev: N. Ülner ve E: Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ahmad, F. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (Çev: S. Cem Karadeli). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Barrett, T. (2016). *Neden bu Sanat?*. (Çev: E. Ermert Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*. (1. Baskı). İstanbul: Altinküre Yayınları.

Çalıkoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Çalıkoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler*. İstanbul: Yapı Kültür Sanat Yayıncılık.

Danto, A. (2018). *Andy Warhol*. (Çev: S. Sertabıbioğlu). (1. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Fischer, M. (2011). *Kapitalist Gerçekçilik*. (Çev: G. Ç. Güven). (1. Baskı). İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, B. H. (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. (1. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, B. H. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi.

Karavit, C. (2002). *Akadeğilmi*. (1. Baskı). İstanbul: Stüdyo İmge Yayınevi.

Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Renda, G. (1980). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. 3, İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.

- Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. (4. Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, H. A. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

MAKALELER

- Arapoğlu, F. (2012). Bir Süper-Star ya da Bir Kanalizasyon Denetmeni Olarak Küratör. *Genç Sanat*, 202, 51-55.
- Akay, A. (2015). 1990’ların Sanat Ortamı ve Genç Etkinlik Sergileri. H. Altındere ve S. Evren (Editörler), *User’s Manual: Contemporary art in Turkey 1975- 2015= Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015 içinde* (s. 79-86). İstanbul: Revolver & Art İst.
- Aksoy, F. (7 Şubat 1976). Resim Sanatımız ve Toplumcu Gerçekçilik. *Cumhuriyet Gazetesi*, 18506, 5.
- Altuğ, E. (10 Temmuz 2003). Dünyaya ‘Kıllanan’ 20 Tuval. *Radikal Gazetesi*, 21.
- Altuğ, E. (2005). Sana Dün Bir Temadan Baktım, Aziz İstanbul. *Milliyet Sanat*, 558, 15-17.
- Ann E. Musser, (1999). “Süper Hafriyat”: An Unearthing of the Unnoticed. *Turkish Probe Suppl*, 11.
- Anol, I. (2012). Hızlı ve Seri Üretim Dünyasında Küratöryel Pratiklerin Sürdürülebilirliği. *Genç Sanat*, 202, 40-49.
- Atayurt, U. ve Oğuz, A. (2007). Hafriyat’ın “Allah Korkusu” Sergisi ve 2007 Türkiye’si. *Express*, 11, 43-46.
- Bay, Y. (2005). Misafirperverlik Alanı’nı ‘Gençler’ Kapattı. *Milliyet Sanat*, 558, 18-20.
- Berksoy, F. (1996). Çağımız Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. *Sanat Çevresi*, 208, 44-56.
- Bek, G. (2008). Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık/ Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 117-130.
- Binzet, C. (2003). Resim Sanatımızda Onlar Grubu. *Rh+ Sanat*, 7, 23-25.
- Cayık, S. (2000). “Hafriyat Grubu”. *Genç Anadolu İletişim Bilimleri Fakültesi Basım ve Yayıncılık Bölümü Uygulama Gazetesi*, 7.
- Çalıkoğlu, L. (1997). “Hafriyat”a Devam. *Milliyet Sanat*, 420, 42-44.
- Çalıkoğlu, L. (1999). “Süper Hafriyat” İş Başında. *Milliyet Sanat*, 457, 40-42.

- Çalıkoğlu, L. (2001). Sokağın Dili. *Milliyet Sanat*, 495, 62-64.
- Erzen, J. (2000). “Söyleşi (Hafriyat Grubu ile) “Hafriyat Ne Ki?”. *XXI. Mimarlık Kültürü Dergisi*, 1-2, 174- 181.
- Giray, K. (2003). Resim Sanatımızda Onlar Grubu. “Kaynaklar, Düşünce Yapıları ve Biçem Çözümlemeleri” *Rh+ Sanat*, 7, 20-21.
- Gürel, N. H. (1997). “Hafriyat”çılar 1, 2, 3... Derken... Nihayet! “Özgün ve Diri” Bir Çıkış. *Genç Sanat*, 40, 2-5.
- Gürel, N. H. (1999). “Süper Hafriyat”... Süper Hakikat!. *Genç Sanat*, 58, 8-11.
- Gürsoytrak, H. (2013). Hayali Seyir. *Genç Sanat*, 111, 24-27.
- Güzel, A. M. (2015). Kara, ama Karanlık Değil... *Sanat Dünyamız*, 152, 70-74.
- Graf, M. (2015). İstanbul Bienalleri 1987-2015. H. Altındere ve S. Evren (Editörler). *User's Manual: Contemporary art in Turkey 1975- 2015= Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015* içinde (s. 111- 117). (Çev: B. Pelvanoğlu ve S. Evren). İstanbul: Revolver & Art İst.
- İskender, K. (1996). Ayın Olayı: “Hafriyat” Sergisi. *Genç Sanat*, 28, 15-17.
- İyem, N. (1974). İstanbul’un Galeri Sorunu Zaman Geçirmeden Halledilmelidir. *Milliyet Sanat*, 94, 26.
- Hamsici, M. (2 Mayıs 2007). Hafriyat Kendi Kendinin Patronu. *Radikal Gazetesi*, 24.
- Hamsici, M. (24 Haziran 2007). Sanat Mekânının Duvarlarına Müdahale. *Radikal Gazetesi*, 21.
- Kahraman, H. B. (1985). Kendisine Yenilen Türk Resmi. *Sanat Olayı*, 39, 70- 72.
- Karavit, C. (1997). Hafriyat. *Mimarlık Dekorasyon Dergisi*, 107.
- Kozlu, D. (2011). Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 2, 147-160.
- Kum, B. (2005). İmalat: Mesele Hatası. *Genç Sanat*, 133, 22- 25.
- Mengü, N. (25 Ekim 1997). Atatürk Kültür Merkezi’nde Hafriyat Var. *Hürriyet Gazetesi Tatil Eki*, 13.
- Meryem, H. (2000). Hafriyat. *Öküz Aylık Kültür- Fizik Dergisi*, 11.
- Nuhoğlu, Ş. (2007). Hafriyat’ın Alternatif Seçim Afişleri. (Memed Erdener ve Hakan Gürsoytrak ile Söyleşi) “Söylenmeyi Söylüyoruz” *Express Dergisi*, 48-49.
- Sağdıç, A. (2000). Hafriyat, Hain Geceler, Karışık Sergi, Resim Ve De Yaşam Üzerine Bir Söyleşi. *Mimarlık Dekorasyon*, 86-89.

Sönmez, A. (5 Aralık 2002). Resmin Barrichello'su. *Milliyet Gazetesi Kültür & Sanat Eki*.

Sönmez, A. (2005). Hem Ev Sahibi Hem Misafir. *Milliyet Sanat*, 558, 20-21.

Şanlıer, Z. (25 Mart 2006). Şimdi Okullu Olduk. *Radikal Gazetesi*, 22.

Türkmen, D. İ. (2018). Yapay Dünyanın Tabiatını Korudum. *İstanbul Art News*, 52, 28-30.

Oğuz, A. (2007). 23 Temmuz Sabahı Çöp Olmayacak Seçim Afişleri. (Memed Erdener ve Hakan Gürsoytrak ile Röportaj) *Radikal- Cumartesi Eki*, 8.

Özgüven, F. (2000). Son Hafriyat. *Genç Sanat*, 76.

Özsezgin, K. (2003). Resim Sanatımızda Onlar Grubu Özel Dosya. "On'lar Bir Grup Dayanışması". *Rh+ Sanat*, 7, 16-19.

Yavuz, F. (2007). Geçmişin Kâşifi: Hafriyat. *İstanbul Yapı*, 304, 108-111.

Yücel, D. (2012). Bir Arayüz ve Denge Aktörü Olarak Küratör. *Genç Sanat*, 202, 40-49.

Rona, Z. (1998). Hafriyat. *Arredamento Mimarlık Tasarım ve Kültür Dergisi*, 100+3, 126-130.

..... (28 Mayıs 2001). Teşvikiye'de Hır Çıkarmak. *Radikal Gazetesi*, 20.

RÖPORTAJ

Antonio Cosentino ile 14 Kasım 2018 Tarihinde Yapılan Kişisel İletişim

Hakan Gürsoytrak ile 19 Nisan 2019 Tarihinde Yapılan Kişisel İletişim

SERĞİ KATALOGLARI

Cosentino, A. (2016). Cigara Viski Kolileri Denizlerde, Ferare Sevgilim. İstanbul: Zilberman Gallery

Giray, K. (2002). Toka. Toka Sergi Kataloğu. 3.

Gürsoytrak, H. (2004). Yalan Dünya'da Hafriyat. Yalan Dünya Sergi Kataloğu. 18-21.

Gürsoytrak, H. (2005a). Foto Sentez. Çalikoğlu, L., Dede, V., Ergüven, M., Pelvanoğlu, B. (Yazarlar). Sınır Deneyimleri içinde (s.62). İstanbul: Akbank Sanat Gürsoytrak, H.

(2005b). Mesele: İmalat Hatası. İmalat Hatası Sergi Kataloğu. 12-16.

Gürsoytrak, H. (2009). Kısa Devre. Temiz Eller/Kodeks: Resimli Phis-Kos Geçidi. 2-3

Gürsoytrak, H. (2018). İstifra. İstif Sergi Kataloğu. 3.

Hoffmann, J. (2004). Yerelden Evrensele ve Oradan Geriye. Yalan Dünya Sergi Kataloğu. 10- 14.

İmalat Hatası Sergi Kataloğu (2005). Hatasız İmalat Olmaz. İstanbul: Mas Matbaacılık.

- Kosova, E. (2004). Extramücadele. Yalan Dünya Sergi Kataloğu. 40.
- Madra, B. (2007). Sosyalizm Artık Moda Değil Ama Küreselleşmenin de Çözümlere Gereksinimi Var. Hakan Gürsoytrak'ın Neo- Kavramsal Resimleri. İşimize Bakalım Sergi Kataloğu. 2-3.
- Zeytinoğlu, E. (2004). Yer'in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat. Yalan Dünya Sergi Kataloğu. 6- 10.
- Zamanaşımı Sergi Kataloğu (2012). "Katledilen Anti- Faşist Öğrenciler Günü". İstanbul: Ada Ofset.
- Zeytinoğlu, E. (2005). Hafriyat: Hatalı İmalatın Büyütölmüş Fotoğrafı. İmalat Hatası Sergi Kataloğu. 8-12.
- Zeytinoğlu, E. (2011). "Yüzde Yüz Barış" İsteyenler Sergisi. %100 Barış Sergi Kataloğu. İstanbul: AdaSanat.
- Zeytinoğlu, E. (2015). "Kara/Gece Devriyesi Üzerine." Kara Gece Devriyesi Sergi Metni.
- Yüksel, N. (2001). Hakan Gürsoytrak Resminde Gerçek Kavramı. Hır Sergi Kataloğu.
- 34 İST 2010 Sergi Kataloğu (2010). İstanbul'da Yaşamayı Seçmiş Sanatçıların Artık Bir Sanat Nesnesine Dönüşen Kente Bakışı. İstanbul: AdaSanat.

SÖZLÜK

Türk Dil Kurumu (2009). Türkçe Sözlük. (10. Baskı.).Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TEZLER

- Avcı, A. M. (2011). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı: Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bek, G. (2007). *1970- 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boyacı, M. (2009). *Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bulut, A. (2009). *Çağdaş Türk Resim Sanatında On'lar Grubu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Bursalı, A. E. (2013). *Sanatçı İnisyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiçek, V. (2010). *19. Yüzyıl Sonrası Resim Sanatında ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçi Eğilimler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Düzel, A. K. (2014). *Güncel Sanat Anlayışına Bağlı Olarak Gelişen Sivil Sanat İnisyatifleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erden, O. E. (2011). *Türkiye’de Güncel Sanat Ortamını Şekillendiren Unsurlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gençel, Ö. (2014). *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980- 2011*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Giray, K. (1988). *Müstakiller ve Heykeltıraşlar Birliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pancar, M. (2010). *Çağdaş Resim Sanatında Kent Yaşamının İfadesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sırma, Y. (2010). *Türkiye’de Çağdaş Sanat Piyasasında ‘Alternatif’ Oluşumlar: Sanatçı İnisyatifleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Silahtarlıoğlu, T. (2009). *Sanatta Sivil Toplum ve Hafriyat Sanatçı İnisyatifleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sülün, N. E. (2018). *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990- 2010)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekin, A. (2014). *Çağdaş Türk Resminde Sosyal Gerçekçi Yorumlar ve Çözümlenmeleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türe, A. (2002). *1940’tan Sonra Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öcal, İ. A. (2009). *80 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaman, Y. Z. (1992). *1930- 1950 Yılları Arasında Kültür Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, B. (2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

Abiyeva, N. (2015). “Bakarsın Gerçek, Karanlıkta Aydınlanır”. Hakan Gürsoytrak ile Röportaj. *İstanbul Art News*. 26.

<http://abiyevanergis.blogspot.com/2015/12/hakan-gursoytrak-roportaj-istanbul-art.html>

Altan, E. (2007). Politik Bienal’in En Politik Çizgisi: Extramücadele.

<https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/politik-bienalin-en-politik-cizgisi-extramucadele-74822> (Erişim Tarihi: 01.12. 2018).

Altuğ, E. (2006). Müteahhit Karşıtı Kültür Ameleleri. <http://v3.arkitera.com/h10435-muteahhit-karsiti-kultur-ameleleri.html> (Erişim Tarihi: 20. 05. 2019).

Antmen, A. (2009). Kadınlardan “Haksız Tahrik” Üzerine. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kadinlardan-haksiz-tahrik-uzerine-927824/> (Erişim Tarihi: 20. 02. 2019).

Ahıska, M. (2011). Hatırlayan Ucubeler: “Tophane’deki İşçi Anıtın Hikâyesinin İzini Sürmek”. *Red Thread*, 3, 1-21.

<http://red-thread.org/wp-content/uploads/2018/12/9242557.pdf> (Erişim Tarihi: 02. 03. 2019).

- Çam, Z. (2004). Hakan Gürsoytrak Röportajı. Eskişehir Sanat.
<http://www.gursoytrak.com/zehra-cam-ile-roportaj/> (Erişim Tarihi: 25. 04. 2019).
- Colombo, P. (1999). “Tutku ve Dalga” . 6. Uluslararası İstanbul Bienali Küratör Metni.
http://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/6B_PAOLO-COLOMBO_TR.pdf
(Erişim Tarihi: 03. 09. 2018).
- Dikbaş, N. (2009). “Hep O Apartmanın İçinde Oturuyoruz; Babaevi Apt.”
http://www.nerimanpolat.com/texts/text_09.htm (Erişim Tarihi: 01. 12. 2018).
- Erciyes, C. (2011). Son Yılların En Büyük Politik Sergisi. *Radikal Gazetesi*
<http://www.radikal.com.tr/kultur/son-yilların-en-buyuk-politik-sergisi-1042835/> (Erişim Tarihi: 23.05.2019).
- Erdener, M. (2003). Asker Yollamayın. *Hayvan Aylık Paldır Küldür Dergisi*. Sayı 16
<http://www.gursoytrak.com/asker-yollamayın/> (Erişim Tarihi: 03. 02. 2019).
- Güngör, O. (2009). Antonio Cosentino ile Hafriyat Üzerine.
<http://istanbulmuseum.org/artists/antonio%20cosentino.html> (Erişim Tarihi: 04. 12. 2019).
- Kortun, V. (2018). 20. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
<http://saltonline.org/media/files/20-scrd-1.pdf> (Erişim Tarihi: 28. 01. 2019).
- Kortun, V. ve Kosova, E. (2014). Ofsayt Ama Gol!. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf (Erişim Tarihi: 28. 01. 2019).
- Salur, N. (2016). Yeni Eğilimler Sergisi. *İdil Dergisi*, 20. Sayı 20, 159- 173
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1539683327.pdf> (Erişim Tarihi: 17. 01. 2019).
- Senyücel, K. (Yapımcı ve Yönetmen). (1993). Acısıyla Tatlısıyla Hayatımız Arabesk (1. Bölüm). [Belgesel]. Türkiye <https://www.youtube.com/watch?v=1YRQaeStYGs> (Erişim Tarihi: 21. 04. 2019).
- Serin, A. (2007). Allah Korkusu Sergisi Açılmadan Korkuttu. *Hürriyet*.
<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisi-acilmadan-korkuttu-7639192>
(Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).
- Tekeli, H. (2010). Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi, Extramücadele (Memed Erdener). <http://istanbulmuseum.org/ip/extramucadele.html> (Erişim Tarihi: 17. 11. 2018).
- Odabaşı, O. (2012). 1990’lı Yıllarda Türkiye’de Toplumsal Kimlik ve Cinsiyet Politikalarının Çağdaş Sanattaki Yansımaları. *İdil Dergisi*
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1353003297.pdf> (Erişim Tarihi:27.04.2019).

Oral, S. (2013). Hikâyenin Devamı ‘Malum’. *Radikal Gazetesi*.
<http://www.radikal.com.tr/hayat/hikyenin-devami-malum-1135339/> (Erişim Tarihi: 26.05.2019).

Öktünç, Ö. Y. (2017). Beral Madra’nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 17, 11-23
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/271407> (Erişim Tarihi: 17. 06. 2018).

Yalçın, O. (2007). Allah Korkusu. *Karga Mecmua Dergisi*. Sayı 12
<http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/12/3489#> (Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).

Yılmaz, D. (2018). Kapitalist Realizm. *E Skop Dergisi*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalist-realizm/3755>
<http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/>
(Erişim Tarihi: 27.12.2018).

http-1: <http://www.avnimemedoglu.com/yenidal2.htm> (Erişim Tarihi: 02. 12. 2018).

http-2: <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/03kb.htm> (Erişim Tarihi: 17. 01. 2019).

http-3: <http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/> (Erişim Tarihi: 27.12.2018).

http-4: <https://www.luggat.com/index.php#ceviri> (Erişim Tarihi: 17. 06. 2018).

http-5: <http://www.gursoytrak.com/> (Erişim Tarihi: 01. 10. 2018).

http-6: <http://9b.iksv.org/turkce.asp> (Erişim Tarihi:20.11.2018).

http-7: <http://burakargin.blogspot.com/2007/07/alternatif-seim-afileri.html> (Erişim Tarihi: 25. 11. 2018).

http-8: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/allah-korkusu-sergisini-polis-korkusu-sardi-7693675> (Erişim Tarihi: 03. 12. 2018).

http-9: http://www.yapi.com.tr/etkinlikler/haksiz-tahrik_66817.html (Erişim Tarihi: 20. 02. 2019).

http-10: <https://www.youtube.com/watch?v=JFPufAm-Ohw> (Erişim Tarihi: 20. 06. 2018).

http-11: <https://www.youtube.com/watch?v=hTPg2AQcJzk> (Erişim Tarihi: 27. 06. 2018).

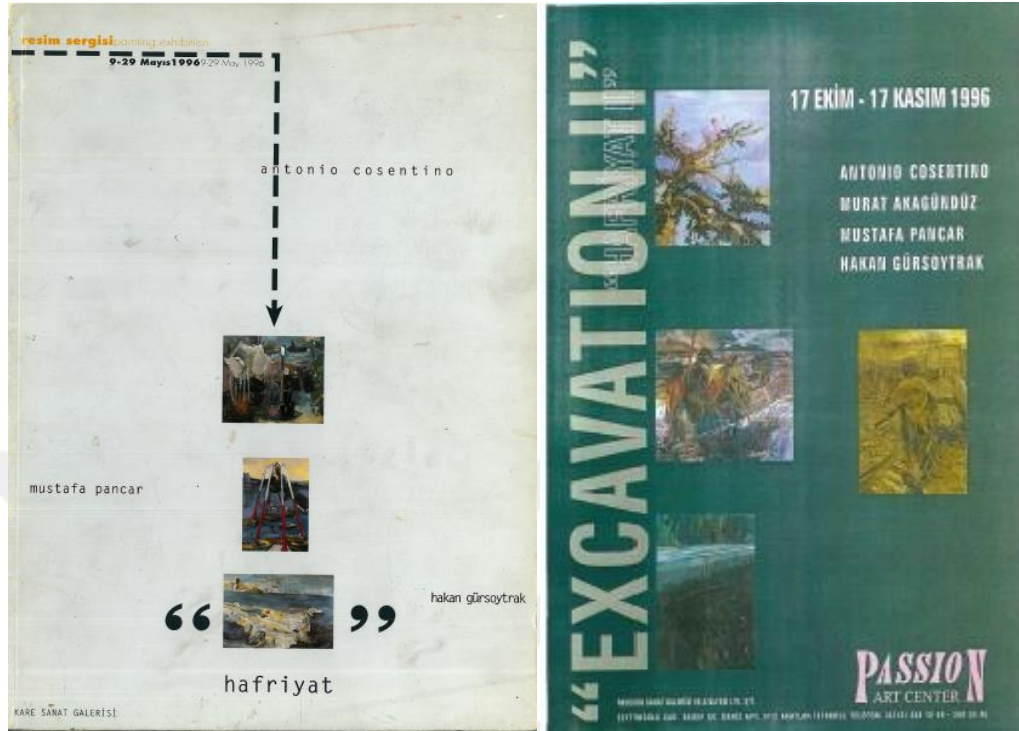
http-12: http://www.reklamadam.com.tr/?page_id=167 (Erişim Tarihi: 25. 11. 2018).

http-13:http://www.mimarizm.com/makale/hafriyat-in-soyleyecek-sozleri-var_113403?sourceId=113401 (Erişim Tarihi: 01. 12. 2018).

- http-14: <http://10b.iksv.org/proje.asp?pid=11> (Erişim Tarihi: 01. 12. 2018).
- http-15: <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com/> (Erişim Tarihi: 27. 01. 2019).
- http-16: http://www.yapi.com.tr/etkinlikler/haksiz-tahrik_66817.html (Erişim Tarihi: 20. 02. 2019).
- http-17: <http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/gorunmezlik-taktikleri> (Erişim Tarihi: 02. 03. 2019).
- http-18: <http://atilkunst.blogspot.com/2009/03/wc.html?q=m%C3%BCdahale> (Erişim Tarihi: 20.04. 2019).
- http-19: <https://www.fulyacetin.com/cubbes/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).
- http-20: <http://www.eyupoz.com/ana-sayfa> (Erişim Tarihi: 21.04.2019).
- http-21: <https://www.iksv.org/tr/venedik-bienali-turkiye-pavyonu/hakkinda> (Erişim Tarihi 25.04.2019).
- http-22: <http://www.lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2859> (Erişim Tarihi: 15.05.2019).
- http-23: <https://saltonline.org/tr/uluslararası-türkiye-sergileri> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).
- http-24: <http://gunesterkol.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).
- http-25: <https://cevdeterek.com/> (Erişim Tarihi: 22.05.2019).

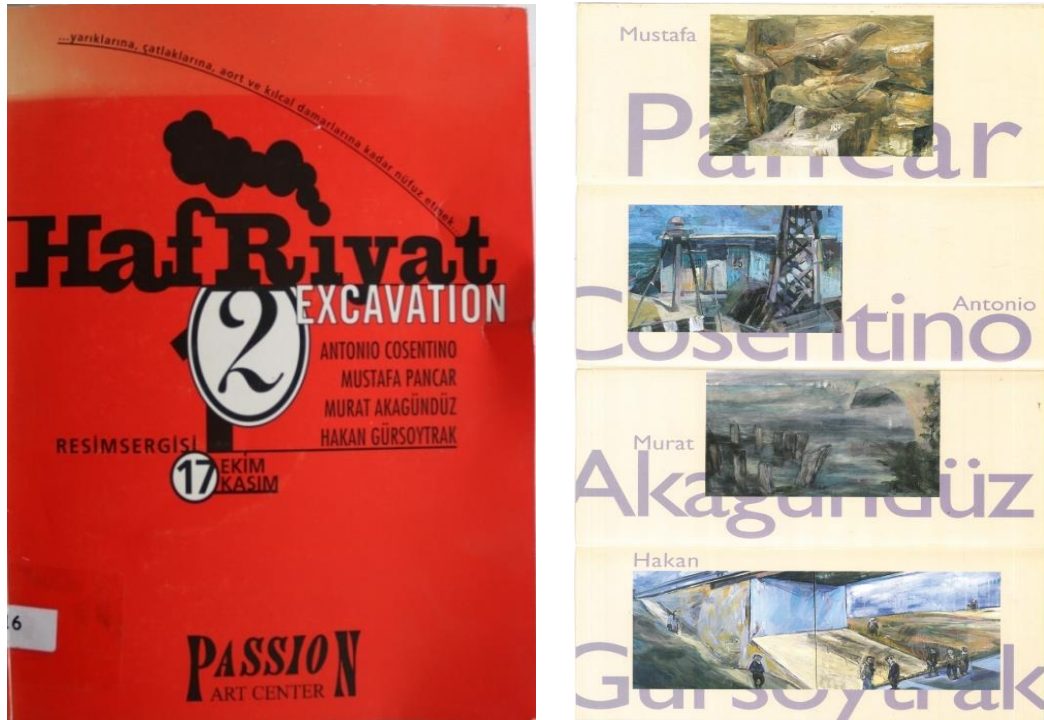
EKLER

EK-1. Hafriyat Grubu'nun Sergi Afiş, Davetiye ve Katalog Fotoğrafları



Fotoğraf 1. Hafriyat I Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

Fotoğraf 2. Hafriyat 2 Sergi Reklamı (Silahtarhoğlu, 2009)

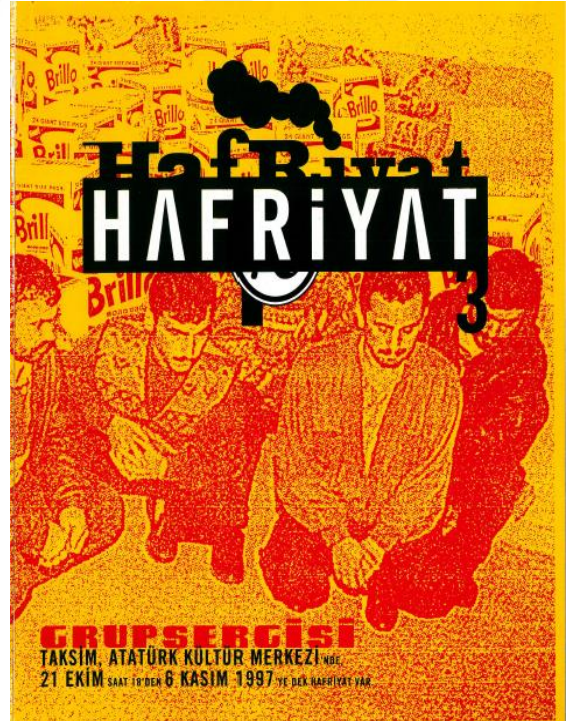
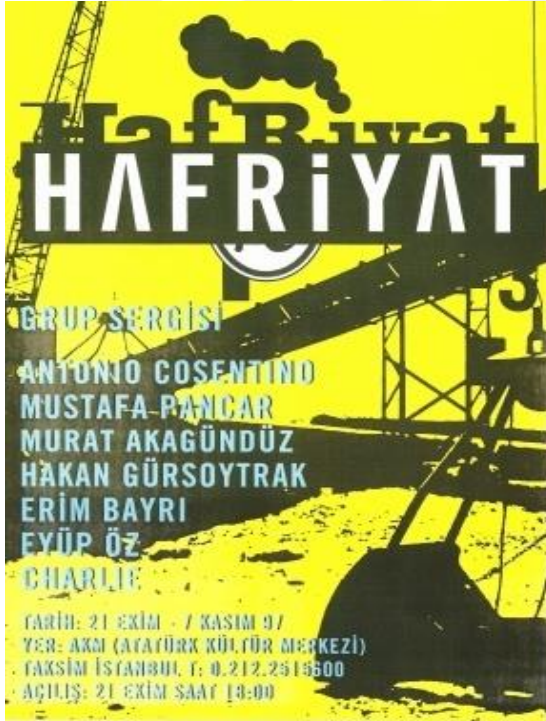


Fotoğraf 3. Hafriyat 2 Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

Fotoğraf 4. Hafriyat 2 Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

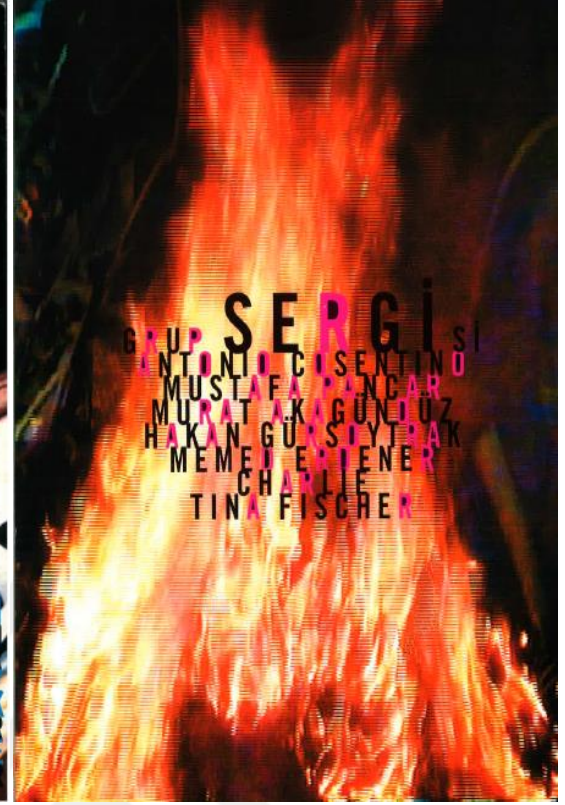
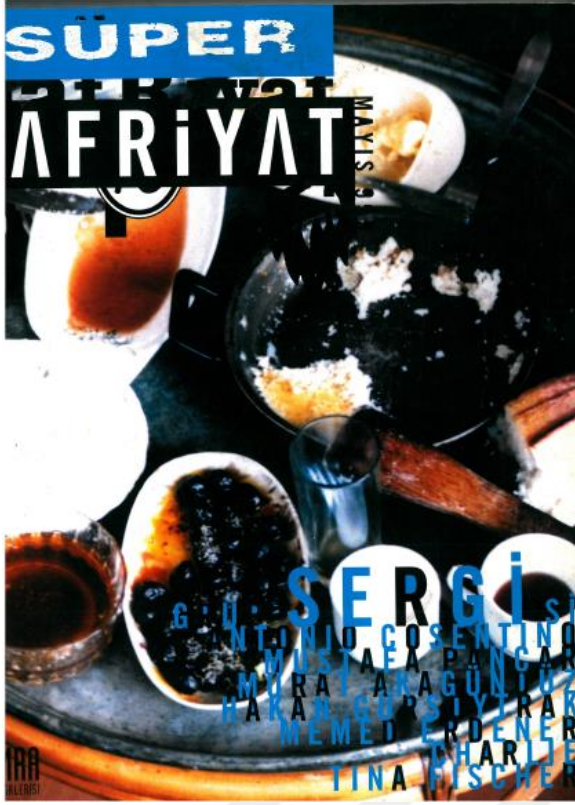


Fotoğraf 5. Hafriyat 3. Sergi Afişi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

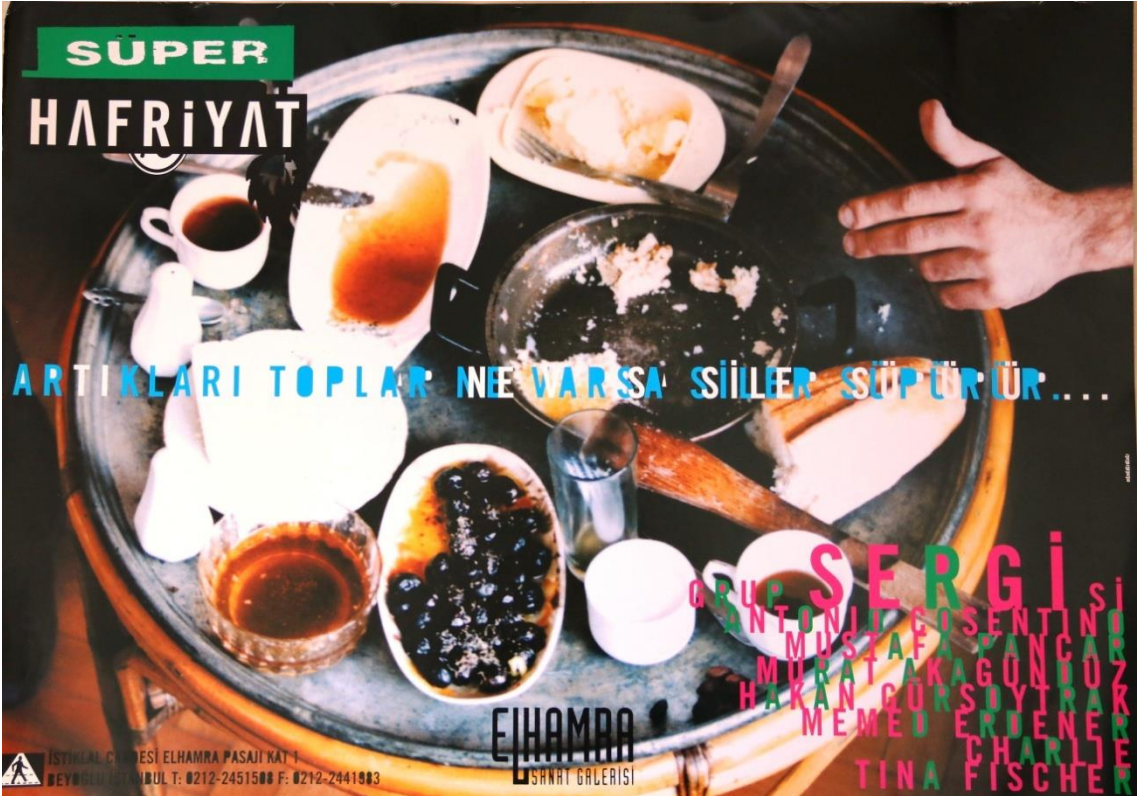


Fotoğraf 6. Hafriyat 3. Sergi Reklamı (Silahtarhoğlu, 2009)

Fotoğraf 7. Hafriyat 3. Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 8 Süper Hafriyat Sergi Katalog Kapağı Fotoğraf 9 Süper Hafriyat Sergi Afişi
(Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

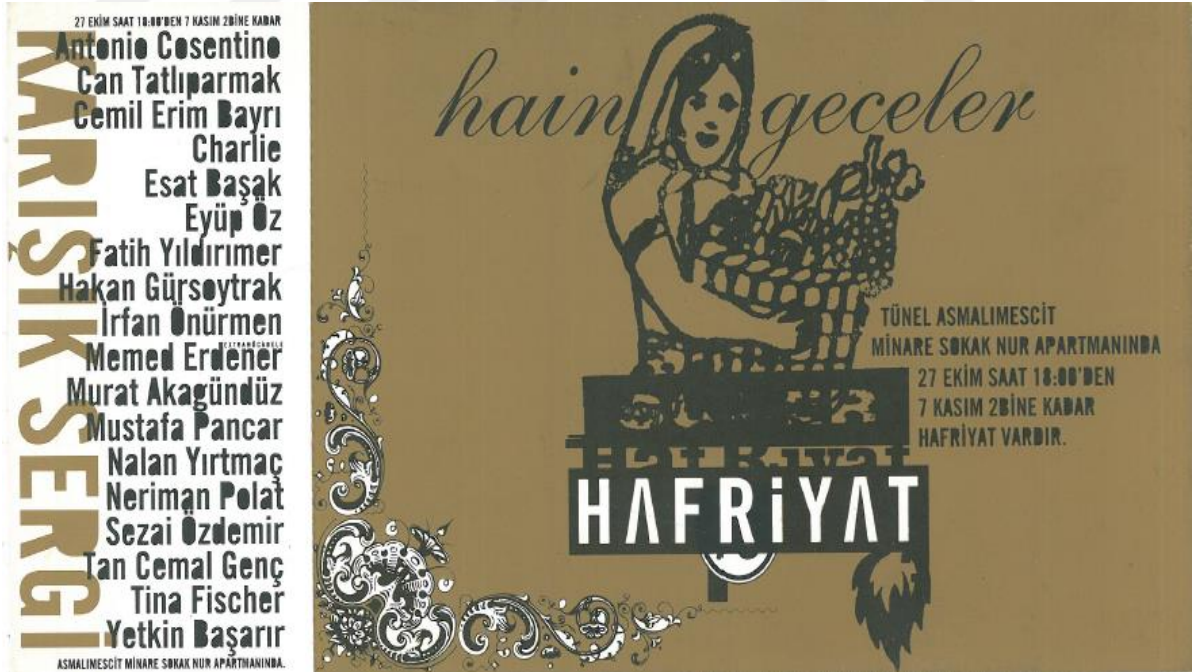


Fotoğraf 10. Süper Hafriyat Sergi Afişi(Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)

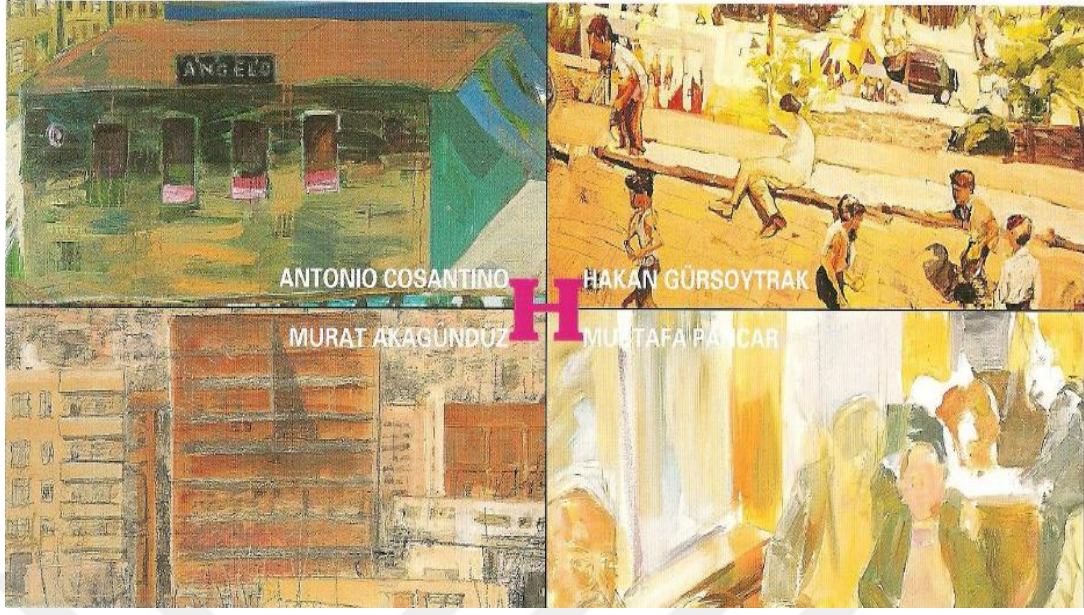


Fotoğraf 11. Öz Hafriyat Serfi Afişi (Silahtarlıoğlu, 2009)

Fotoğraf 12. Öz Hafriyat Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 13. Hain Geceler Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 14. Hafriyatçılar Sergi Davetiyesi (Silahtarhoğlu, 2009)



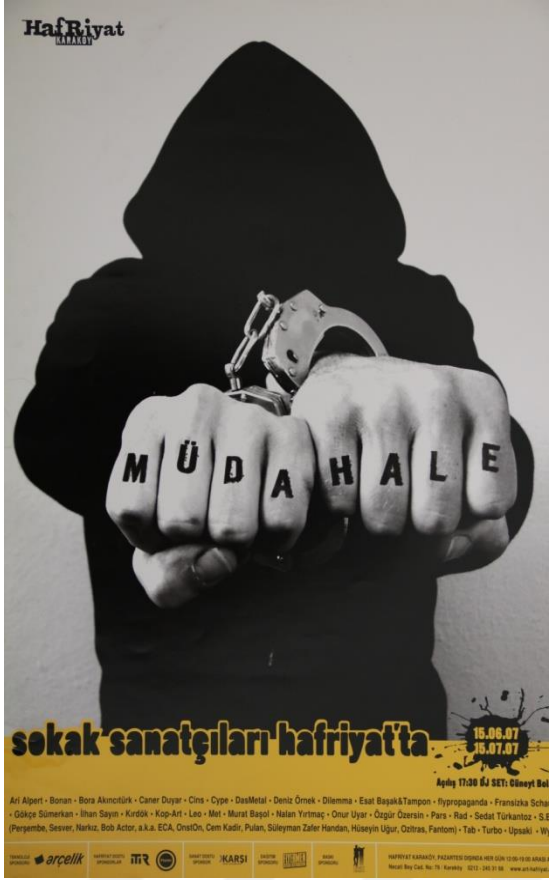
Fotoğraf 15. Yalan Dünya Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



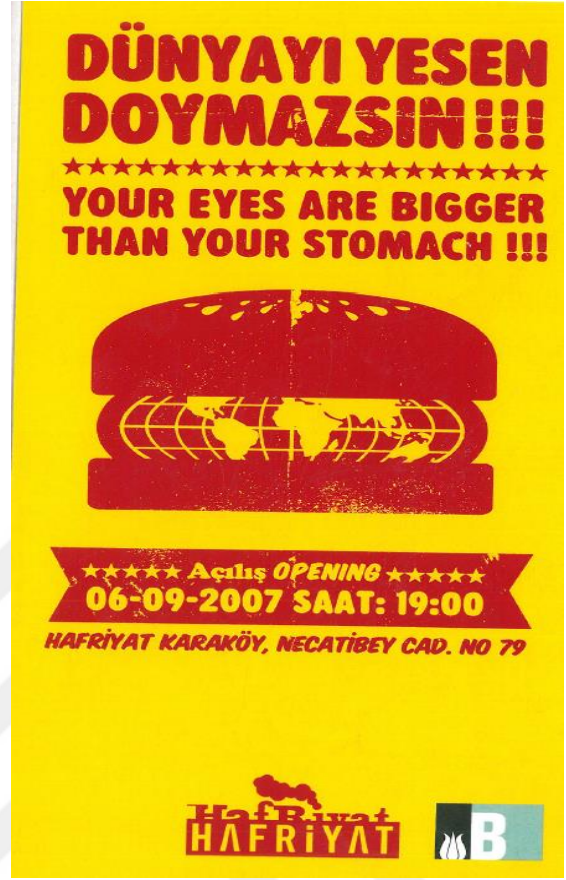
Fotoğraf 16. İmalat Hatası Sergi Kataloğ Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşivi)



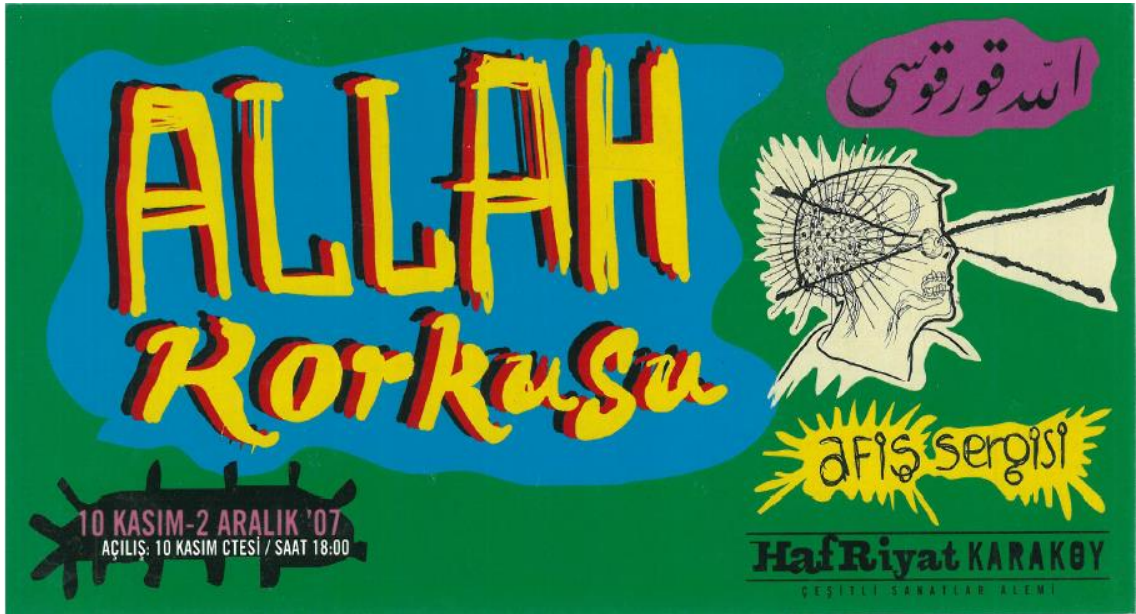
Fotoğraf 17. Lokal Cennet: Çağdaş Nakliyat Sergi Afişi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşivi)



Fotoğraf 20. Hafriyat Karaköy “Müdahale” Sergi Afiş (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



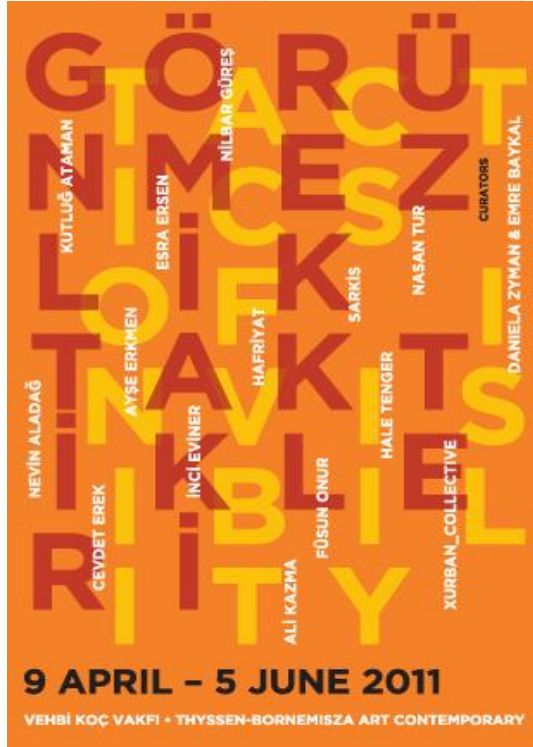
Fotoğraf 21. Hafriyat Karaköy “Dünyayı Yesen Doymazsın” Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 22. Hafriyat Karaköy “Allah Korkusu” Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 23. Hafriyat Karaköy “Haksız Tahrik” Sergi Afişi (<http://gunesterkol.blogspot.com>)



Fotoğraf 24. Hafriyat Karaköy “Görünmezlik Taktikleri” (<https://cevdeterek.com/>)

EK-2 Hakan Gürsoytrak'ın Kişisel Sergi Afiş, Davetiye, Katalog ve Atölye Fotoğrafları

palet
SANAT GALERİSİ
KIZILCIĞLI MAHMUT PEHLIVAN CAD.
NO 5/A TEL: 3395879 EBKİŞEHİR

2 - 27 ŞUBAT 1996
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
PALET SANAT GALERİSİ

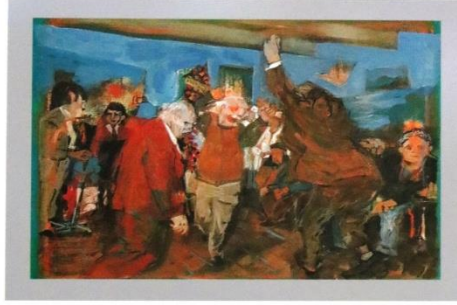


Fotoğraf 25. Hakan Gürsoytrak'ın ilk kişisel sergisinin afişi, Palet Sanat Galerisi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşivi)

“Köşk”

bakan gürsoytrak

9 Nisan / 8 Mayıs 1999



TEŞVİKİYE
SANAT
GALERİSİ

ABDİ İPEKÇİ CAD. 48/3 80200 TEŞVİKİYE - İSTANBUL TEL: (0212) 241 04 58 - 241 65 35 - 247 74 75 FAX: (0212) 246 67 68

Fotoğraf 26. Hakan Gürsoytrak, “Köşk” Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 27. Hakan Gürsoytrak, “Hır” Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 28. Hakan Gürsoytrak, "Toka" Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 29. Hakan Gürsoytrak, "Maarif" Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 30. Hakan Gürsoytrak, “İşimize Bakalım” Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



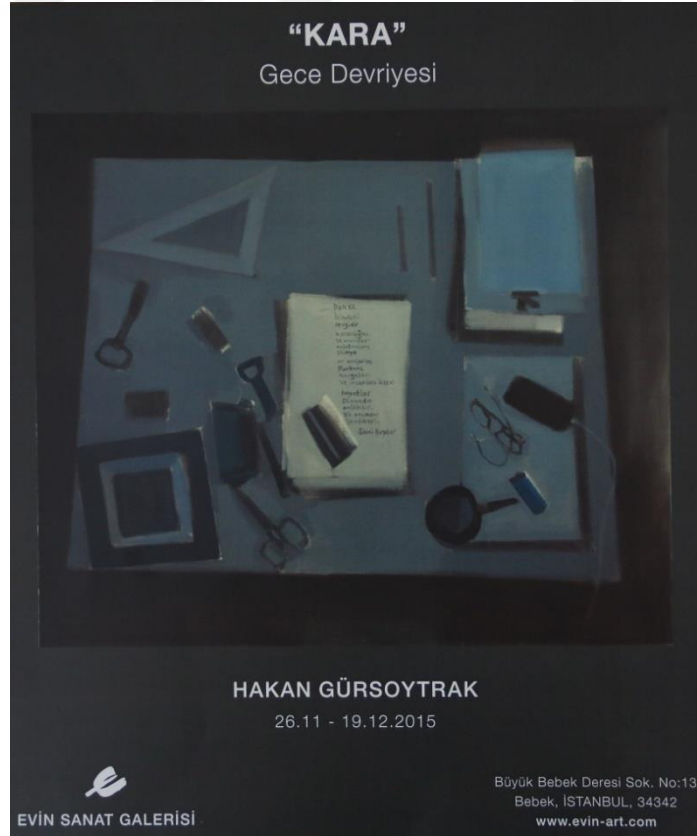
Fotoğraf 31. Hakan Gürsoytrak, “Temiz Eller” Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



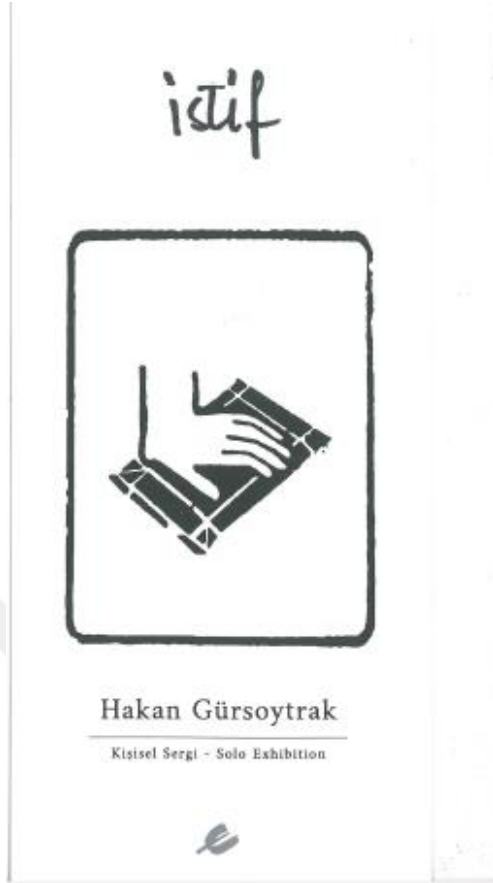
Fotoğraf 32. Hakan Gürsoytrak, “Vaziyet Planı” Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 33. Hakan Gürsoytrak, "Malûm: Lokal Anestezi" Sergi Katalog Kapağı (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 34. Hakan Gürsoytrak, "Kara: Gece Devriyesi" Sergi Afişisi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 35. Hakan Gürsoytrak, "İstif" Sergi Davetiyesi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 36. Hakan Gürsoytrak, "İstif" Sergi Afişi (Hakan Gürsoytrak kişisel arşiv)



Fotoğraf 37. *Hakan Gürsoytrak'ın Atölyesinden (19 Nisan 2019)*



Fotoğraf 38. *Hakan Gürsoytrak'ın Atölyesinden (19 Nisan 2019)*

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Neşe Vuslat Şahin

Yabancı Dil: İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/ 17.09.1992

E-Posta: nesesahin9175@gmail.com

Eğitim:

- 2015, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı