

**T.C.  
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DE 1980 SONRASINDA GERÇEKLEŞTİRİLEN  
KÜLTÜREL ve ELEŞTİREL ANLATIMLI RESİM  
ve ENSTALASYONLARIN BİR DEĞERLENDİRMESİ**

**Tezi Hazırlayan  
Ahmet Kürşad ALBAYRAK**

**Tezi Yöneten  
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY**

**Resim Anasanat Dalı  
Yüksek Lisans Tezi**

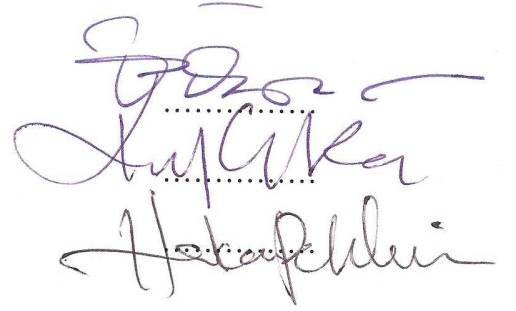
**HAZİRAN 2009  
KAYSERİ**

**Prof. Dr. Vedat ÖZSOY** danışmanlığında **Ahmet Kürşad ALBAYRAK** tarafından hazırlanan “**Türkiye’de 1980 Sonrasında Gerçekleştirilen Kültürel ve Eleştirel Anlatımlı Resim ve Enstalasyonların Bir Değerlendirmesi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

19/ 06/ 2009

**JÜRİ:**

Danışman : Prof. Dr. Vedat ÖZSOY  
Üye : Doç. Kaan CANDURAN  
Üye : Doç. Hakan PEHLİVAN



**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu’nun 24.7.2009 tarih ve 2009/21..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

24.7.2009

  
Doç. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Enstitü Müd.

## ÖNSÖZ

Resim ve enstalasyonların 1980 sonrası dönemde farklı eleştirel ve kültürel anlatımlarla birçok ülkede çağdaş sanatın içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla resim ve enstalasyon herhangi bir bölgede sanatçının kendini ifade şekli olarak hayatına sanatı dahil ettiği bir dinamik olarak yol almaktadır. Özellikle Türkiye’de kültürel ve eleştirel anlatımlı resim sanatı ve enstalasyonlar zengin bir yelpaze oluşturmaktadır.

Kültür, geleceğin yaşam sorularına bir yanıt olarak düşünüldüğünde resim ve enstalasyonlar 1980 sonrası Türk toplumu ve sanatı için bir yansıma oluşturmaktadır. Bir yandan enstalasyonla mekânın özelliklerini kullanıp izleyicinin aktif katılımını gerektiren, düşünce üreten bir sanat şekli ortaya konmaya çalışılmakta, diğer taraftan da resim farklı teknik ve içerikle izleyicisiyle buluşmaya devam etmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de kimlik çatışmaları, kavgalar, kültürel farklılıklar, ötekilik ve gündelik hayat gibi farklı kültürel ve eleştirel anlatımların olduğu 1980 sonrası resim ve enstalasyonlar tezimin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca bu çalışmanın ülkemizde resim ve enstalasyonlar açısından 1980 sonrası döneme ait bilgi kaynağı oluşturulmasına katkı sağlayacağı düşüncesindeyim.

Tezin sorgulanıp yeni bir enerji içinde sağlıklı bir alana taşınmasını sağlayan danışmanım Prof. Dr. Vedat Özsoy’a, çalışma problematiğinin konumlandırılmasında değerli katkıları olan Yrd. Doç. Mürteza Fidan’a, ilgisini ve desteğini esirgemeyen Prof. Fuat Acaroğlu’na, Yrd. Doç Hakan Onur’a, araştırma sürecinde nedenini anlayamadığım kilitli kapıların bana yeniden açılmasını sağlayan Sayın Prof. Dr. Nur Alkış’a, kaynaklara ulaşırken o anın geçtiği yerde yardımlarıyla destek olan Ercan Vural’a, tezi bilgisayar ortamında şekillendirip teknik desteğini esirgemeyen Esat Gürbüz’e, Cihan Er’e ve bütün bu çalışmaların sağlıklı bir şekilde yürütmesinde bana olan katkı ve desteklerinden dolayı aileme teşekkürü bir borç biliyorum.

Ahmet Kürşad Albayrak

## **TÜRKİYE’DE 1980 SONRASINDA GERÇEKLEŞTİRİLEN KÜLTÜREL VE ELEŞTİREL ANLATIMLI RESİM VE ENSTALASYONLARIN BİR DEĞERLENDİRMESİ**

ALBAYRAK, Ahmet Kürşad  
Yüksek Lisans, Resim Anasanat Dalı  
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vedat ÖZSOY  
Haziran - 2009

### **ÖZET**

Bu araştırmanın amacı 1980 sonrası dönemde farklı ülkelerde olduğu kadar Türkiye’de de kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonların varlığı olup olmadığının ortaya konmasıdır.

Araştırmada nitel yöntemlerden görüşme, eser inceleme ve literatür taraması yöntemleri uygulanmıştır. Araştırma bulguları 1980 sonrası dönemde Türkiye’de resim ve enstalasyonlarda çağdaş ve alternatif çıkışlar yakalanabildiğini göstermiştir. 1980 sonrası Türk Sanatı’na bakıldığında malzeme teknik ve içerik yeniliğine yoğunlaşma olduğu, kültürel farklılıklar, sanatın ötekiyi keşfetmesi ve gündelik yaşamın sanatın içine nüfuz etmesi gibi hayatı sanatın içine dahil eden bir durumun olduğu görülmektedir. Kimlik, sanatçı iktidarı, çatışmalar gibi toplumsal ve sanatsal eleştiri yüklü anlatımların varlığı da gözlenmektedir. Diğer taraftan toplumun içinde yaşadığı kültürel farklılıkları bilmeden günümüz sanatını ve sanatçısını analiz etmek yeterli olmamaktadır. Bu nedenle sınırları kaygan bir zemin olan günümüz sanatında kültürel farklılığını zenginliklere dönüştürebilen çağdaş sanatımız hakkında batılı ve Türk sanatçılara yer verilmiştir. Dolayısıyla sanat akımları ve önde gelen sanatçılar örneklenmiş ve değerlendirilmiştir. Sanatçı çalışmalarının daha rahat okunabilmesi için kültürel ve eleştirel anlatımlar açıklanmıştır.

Araştırmada ortaya çıkan sorunlara dayalı olarak sanatta yeni araçlar, sivil bir oluşum olarak Türk sanatının değişen merkezleri, sanatta taklit, kendi kültürümüze ait değerler gibi önerilere yer verilmiştir.

**AN EVALUATION OF CULTURALLY and CRITICALLY  
EXPRESSED  
PAINTINGS AND INSTALLATIONS REALIZED IN TURKEY  
AFTER 1980**

ALBAYRAK, Ahmet Kürşad  
M.A., Institute of Fine Arts, Department of Painting  
Supervisor: Prof. Dr. Vedat ÖZSOY  
June - 2009

**ABSTRACT**

The aim of this research is to reveal if there are culturally and critically expressed paintings and installations in Turkey as well as in different countries in the term after 1980.

In the research among qualitative methods the interview method, investigation of the artworks and the literature scan method were used. The research findings showed that contemporary and alternative improvements could be reached in paintings and installations in Turkey after 1980. When looked at the Turkish art after 1980, there is a situation which puts life, such as density of concentration into the material technique and content innovation, cultural differences, art's discovering the other, daily life's penetration into art, into art. The existence of social and artistic loaded expressions such as identity, potency of the artist, conflicts is also observed. In the other side, to analyze today's art and artist without knowing cultural differences the society lives in its inside wouldn't be adequate. So in today's art the boundaries of which have slippery basis, Western and Turkish artists were given place in our contemporary art which can transform cultural difference into wealthinesses. In this context, art trends and leading artists were sampled and evaluated. Cultural and critical expressions were explained to be able to read the works of artists more easily.

Depending on problems occurring in the research, suggestions such as new tools in art, changing centers of the Turkish art as a civil formation, imitation in art and values pertaining to our own culture were given place.

**İÇİNDEKİLER**

	Sayfa
JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI .....	i
ÖNSÖZ .....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	v
TABLolar LİSTESİ.....	viii

**BÖLÜM I**

1. GİRİŞ .....	1
1.2. Araştırmanın Amacı .....	2
1.2.1. Alt Amaçlar .....	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	4

**BÖLÜM II**

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE .....	5
2.1. Kültürel ve Eleştirel Anlatımlar .....	5
2.2. Kültürel ve Eleştirel Anlatım İçeren Resim ve Enstalasyonlara Diğer Ülkelerden Örnekler.....	11
2.2.1. Amerika Birleşik Devletleri .....	11
2.2.2. Britanya .....	21
2.2.3. Belçika .....	32
2.2.4. Çin.....	33
2.2.5. Kore.....	33

2.2.6. Fransa .....	34
2.3. Kültürel ve Eleştirel Anlatım İçeren 1980 Sonrası Akımlar .....	36
2.3.1. Dünyada ve Türkiye’de Yeni Dışavurumculuk .....	37
2.3.2. Dünyada ve Türkiye’de Kavramsal Sanat.....	39
2.3.3. Özgür Figürasyon .....	46
2.3.4. Toplumsal Gerçekçilik .....	48
2.4. 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Akımları İçerisinde Kültürel ve Eleştirel Anlatımları Eserlerinde Yansıtan Sanatçılar... ..	48
2.4.1. Yeni Dışavurumcu Sanatçılar .....	48
2.4.1.1. Eric Fischl .....	48
2.4.2. Kavramsal Sanatçılar .....	50
2.4.2.1. Joseph Kosuth .....	50
2.4.3. Toplumsal Gerçekçilik Akımı Sanatçıları.....	54
2.4.3.1. Nan Goldin .....	54
2.4.4. Alternatif Çıktılar.....	56
2.4.4.1. Çağdaş Sanat Ortamında Sivil Bir Oluşum Olarak Hafriyat Sanatçıları .....	57

### BÖLÜM III

3.Yöntem.....	61
3.1. Araştırma Modeli .....	61
3.2. Veri Toplama Yöntemi ve Araçları .....	61
3.2.1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu .....	61
3.2.2. Katalog .....	61
3.2.3. Doküman İncelemesi.....	62

**BÖLÜM IV**

BULGULAR ve YORUM .....	63
KATALOG .....	63
Birinci Alt Amaç: .....	63
Katalog No: 1 Kültürel Anlatımlar .....	63
İkinci Alt Amaç: .....	100
Katalog No: 2 Eleştirel Anlatımlar .....	100
Üçüncü Alt Amaç: .....	121
Katalog No: 3 Kültürel ve Eleştirel Anlatımlar .....	121
Dördüncü Alt Amaç: .....	130

**BÖLÜM V**

5. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER .....	131
5.1. Sonuç.....	131
5.2. Tartışma.....	134
5.3. Öneriler .....	137
KAYNAKÇA .....	140
EKLER.....	145
ÖZGEÇMİŞ .....	148



## TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Şekil- 1: Jean Michel Basquiat , Adsız, 1984, Akrilik İpek Baskı ve Tuval Üstüne Yağlıboya Çizim, 2,33x 1,95 m, Osaka Şehir Müzesi, Japonya.....	12
Şekil- 2: Julian Schnabel, Divan, 1979, Karışık Media, Yağlıboya, Tabak, Balmumu ve Tahta Üstüne Bondo, 96x 96 cm .....	13
Şekil- 3: Robert Gober, Adsız Bacak, 1989–1990, Balmumu, Pamuk, Tahta, Deri ve İnsan Saçı, 31,7x 12,7x 50,8 cm, Özel Koleksiyon.....	15
Şekil- 4: David Bunn, I Feel Beter Now, I Feel The Same Way, 1996 .....	16
Şekil- 5: Andrea Zittel, Raugh Furniture: Lucinda,1998 .....	17
Şekil- 6: Renee Green, Between And İcluding Partially Buried in 3 Parts, 1999 .....	17
Şekil- 7: Michael Petry, Contagion, 2000, Enstalasyon.....	18
Şekil- 8: Michael Petry, Contagion, 2000, Enstalasyon.....	19
Şekil- 9: Jeff Koons, Eşit Denge Tankında Üç Top, Düzenleme, 1985.....	20
Şekil- 10: Lucian Freud, Tuval Üzerine Yağlıboya,1988 .....	22
Şekil- 11: Lucian Freud, Lying By The Rags, 1989- 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya,138,7 x 184,1 cm, Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norveç .....	22
Şekil- 12: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991, Ölü Kaplan Köpekbalığı, Cam, Çelik ve %5 Formaldehit Solüsyonu, Saatchi Koleksiyonu, Londra .....	24
Şekil- 13: Anish Kapoor, Tarantara, Newcastle, 1999 .....	25
Şekil- 14: Renato Niemis, [;] ,1994 .....	28
Şekil- 15: Tracey Emin, My Bed, 1998, Enstalasyon.....	28
Şekil- 16: Rosemarine Mcgoldrick, What Katy Did in ‘Day For Night’, 1999.....	29
Şekil- 17: Michael Landy, Break Down, 2001 .....	30
Şekil- 18: Michael Landy, Break Down, 2001 .....	31
Şekil- 19: Michel François, Bureau Augmente- Enlarged Office, 1998.....	32

Şekil- 20: Michel François, Bureau Augmente- Enlarged Office, 1998.....	32
Şekil- 21: Cai Guo-Qiang, Cultural Melting Bath, 1997, New York... ..	33
Şekil- 22: Do Ho Suh, Seoul, Home/ L.A. Home/Newyork, Home/ Baltimore Home/ London Home, 1999.....	34
Şekil- 23: Jean Rustin, The Blue Blouse, Tuval Üzerine Akrilik, 2002 .....	35
Şekil- 24: Jean Rustin, Dans le coin, Acrylique sur toile, 162x 130 cm, 1991.....	35
Şekil- 25: Peter Halley, Oluklu İki Hücre, 1987 .....	44
Şekil- 26: Cindy Sherman, Film Karesi, Fotoğraf .....	45
Şekil- 27: Lady Pink, Urban Decay, Acrylic on Canvas, 2008.....	47
Şekil- 28: Lady Pink. Pink on a CC Train, 1983 .....	47
Şekil- 29: Eric Fischl, Squirt (Fışkırtma),1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,73x 2,44 m,Thomas Ammann Güzel Sanatlar, Zürih, İsviçre .....	49
Şekil- 30: Joseph Kosuth, One And Three Lamps, 1965 Lamp, B/ W Photography, Text .....	51
Şekil- 31: Joseph Kosuth, One And Three Lamps, 1965 Lamp, B/ W Photography, Text.....	51
Şekil- 32: Nan Goldin, Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan,1984 .....	54
Şekil- 33: John Bratby, Three Self Portraits With a White Wall, 1957, 241.9x 196.9 cm, Oil on Hardboard.....	55
Şekil- 34: Hafriyat Karaköy, 10 Kasım- 2 Aralık 2007 Tarihli Allah Korkusu Adlı Sergi Afişi .....	60
Şekil- 35: Masalcıya Karşı Masal Kızı .....	63
Şekil- 36: Mimarsinan Hamamında Raks .....	69
Şekil- 37: Sarkis, Mimarsinan Hamamında Raks Adlı Enstalasyonundan Ayrıntı .....	70
Şekil- 38: Evde, 'Am Haus' .....	71
Şekil- 39: Ayşe Erkmen, Evde Adlı Enstalasyonundan Ayrıntı .....	73

Şekil- 40: Gölgede Herkesin Kendi Yeri Vardır IV.....	75
Şekil- 41: Uçuş Halısı (Ascension).....	77
Şekil- 42: Med-Cezir Olayı / Evlilik Üzerine Çeşitlemeler: Masa Üstü.....	77
Şekil- 43: Bisikletim 1 .....	82
Şekil- 44: İsimsiz .....	83
Şekil- 45: Kültür İmleri.....	85
Şekil- 46: Yılmaz .....	87
Şekil- 47: Metafizik 1.....	88
Şekil- 48: Okulu Kıranlar.....	90
Şekil- 49: Haliç'te ( Balık Ekmek ) .....	92
Şekil- 50: Karma Eğitim .....	93
Şekil- 51: Altan Çelem, Güreşçiler, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 163x 130 cm.....	96
Şekil- 52: Jerome Lagarrigue, Sumo 4, 2005, 25x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya. ....	96
Şekil- 53: Esmau'l- Hüsna .....	97
Şekil- 54: İsimsiz .....	100
Şekil- 55: Zübeyde Hanım, Enstalâsyon Görüntüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, İstanbul, 1995.....	101
Şekil- 56: Herhangi Bir İskemle .....	102
Şekil- 57: Nihai Öğle Yemeği.....	105
Şekil- 58: Julian Schnabel, Christ Last Day Oil on Wax Canvas, 2000, 152x 122 cm.....	106
Şekil- 59: Bedri Baykam, Dreamcorder Serisi (I Have a Dream), 1999, 70x 100 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	107
Şekil- 60: Mistik Nakliye .....	108

Şekil- 61: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Walker Art Center, Minneapolis, ABD .....	109
Şekil- 62: Hiçbir Yer- Gövde- Burası .....	110
Şekil- 63. Demokrasi İşaretleri, Seçmen Portreleri Adlı Renkli Baskı, 60x 40 cm.....	114
Şekil- 64. Osman Bozkurt, Demokrasi İşaretleri, Seçmen Portreleri Adlı Renkli Baskı Çalışması Ayrıntı, 60x 40 cm .....	115
Şekil- 65: İsimsiz. ....	115
Şekil- 66: Zaping- Kavga .....	116
Şekil- 67: Protesto. ....	118
Şekil- 68: Martı .....	119
Şekil- 69: Bir Uçtan Ötekine Savrulmak .....	121
Şekil- 70: Bir Uçtan Ötekine Savrulmak, Ayrıntı.....	125
Şekil- 71: İç Ses, Mürteza Fidan, Düzenleme.....	126
Şekil- 72: İsimsiz. ....	127

## BÖLÜM I

### 1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırma ile ilgili problemin ne olduğuna, araştırmanın amacına, önemi ve sınırlılıklarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

#### 1.1. Problem

Türk resmi sistematik olmayan bir değişim sürecinin içerisinde kendine yeni anlatım tarzları oluştururken, eleştirel ve kültürel birikimlerini sanatına yansıtmaktadır. Dolayısıyla sanatçıların kendi kültürüne ait değerleri ne ölçüde resim sanatına yansıttıkları keşif alanı doğuran bir problem olarak sanat ortamında yer almaktadır. Bu bağlantılardan hareketle özellikle 1980 sonrası süreçte, toplumsal ve sanatsal eleştirilerin bir arada olduğu eleştirel anlatımlar ve kültürel bağlamda sanatçıların genel veya bireysel yaklaşımlarını içeren çalışmaları içselleştirerek çağdaş anlatımlara ulaştığı kültürel anlatımlar araştırmanın sorunu olmuştur.

Bireysel ve toplumsal farklılıklar, eğilimler bir dönemin yaygın kültürünü belirlerken aktüel kalabilen sanatçılar, süreç içerisinde sorun ve değerlere refleksler gösteren yeni problemler üretmektedir. Bu nedenle 1980 sonrası resim sanatında dağınık duran kültürel ve eleştirel anlatımların olduğu görülmektedir. Sanatın temelinde yatan değişim olgusu günümüz sanatını anlamak için bu problemlere çözüm aramak durumundadır. Dolayısıyla sanat eserinin tesiri ve dünyayı sarsan evrensel bir değer kazanması eleştirel ve kültürel anlatımlarla oluşturulmaktadır.

“Sanat insan ve toplumla sıkı münasebetleri olan din ve ahlak gibi içtimai bir müessesedir. Âlimin keşfinden ve eserinden daha geniş bir tesir sahası vardır. Çünkü sanat eserleri fertlerin zekâsına hitap ettiği gibi gönüllerine de hitap eder. Sanatkarın yetiştiği muhitin örf, adet, inanç, ahlak ve kültür değerleri onun sanatına yön verir. Yani

sanatkâr, kendi çevresinde sanat unsurlarını ve malzemelerini hazır bulur. O, bağlı bulunduğu ekole kendi yaratıcı gücünü de katarak bu malzemeyi ustalıklı kullanır” (Serin, 2003, 15).

Günümüzün sanatçısı, sanatın tüm birikimlerinden yararlı olsa bile, alternatif durabilecek kişisel bir sanat dili yaratmak durumunda kalabilmektedir. Başka bir anlatımla, sanatçının eseri, doğduğu anda, başka sanatçıların eserlerine göre, farklı özellikler taşımak zorundadır. Bu gerçeğe karşın, sanatçıları eğilim koşullukları ve anlatım benzerliklerine göre gruplandırmanın ötesinde her sanatçıyı, tüm eserleriyle, enine ve derinliğine değerlendirmenin sağlıklı olduğu düşünülmektedir (Turanî; Berk 1981, 170). Bununla beraber resim ve enstalasyonlar kültürel ve eleştirel anlatımlarla 1980 sonrasında bir yansıma oluşturmaktadır. Dolayısıyla kaygan bir zemin olan 1980 sonrası, Türk resminde sanatçıların, kültürel ve eleştirel anlatımlarla sanatın içerisine dahil oldukları sürece ilişkin yansımaları tanımlamaktadır. Sanatın nereden geldiği, nereye gittiği, nerelerden geçeceği baştan bilinen ve sistematik ilerleyen bir tren gibi düşünülmemekle beraber su yüzüne çıkan resimler ve enstalasyonlar bu döneme ait ipuçlarını barındırmaktadır. Bu araştırma ile söz konusu ipuçlarından hareket ederek 1980 sonrası dönem sanat akımı ve arayışlarının Türk sanatında ortaya çıkışı irdelenmeye çalışılmıştır.

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Türkiye’de 1980 sonrasında gerçekleştirilen resim ve enstalasyonlarda yer alan kültürel ve eleştirel anlatımların neler olduğu ve eserlerde nasıl, hangi yöntem ve tekniklerle uygulandığının incelenerek bir değerlendirme yapılması tezin amacını oluşturmuştur.

### **1.2.1. Alt Amaçlar**

Araştırma ile bu temel amaç çerçevesinde aşağıdaki alt amaçlara yanıtlar aranacaktır.

1. 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan kültürel anlatımlar nelerdir, kimlerin eserlerinde yer almıştır?

2. 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan eleştirel anlatımlar nelerdir ve kimlerin eserlerinde yer almıştır?
3. 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan kültürel anlatımlar ve eleştirel anlatımlar nelerdir ve kimlerin eserlerinde yer almıştır?
4. Kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonların özgünlük, yaratıcılık, teknik, çağdaşlık açısından sanata katkısı nasıldır?

### 1.3. Araştırmanın Önemi

Görsel sanatlar salt bir şekilde doğayı, nesnelere görsel olarak betimleme olarak kalmayıp bireyin kendini, toplumunu anlatmasına, kişiliğini ortaya koymasına da olanak veren bir yapıdadır. Bu nedenle sanat kimi zaman popüler kültürün incelenmesine, tekrara ve imitasyona dayalı bir çizgide ilerlemekte iken kimi zaman da farklı yönelimlerle gelenekçi, modern veya seçkin bir duruş belirleyebilmektedir. Seçkin duruşun popüler kültürün incelenmesine itirazı ise yaratıcılıktan uzak, tekrara ve imitasyona dayalı olmakla nitelendirilmektedir (Akyıldız, 2006, 76). Burada zamanla anlam üretiminin nerede yapıldığı önem kazanmış, izleyen ve sanatçının bakış açısı değiştikçe sanatında sürekli devinen, izleyen hareketiyle görüntünün de farklılaştığı (holografik) bir yapı izlediği görülmüştür. Bu sayede sanatçının amacı doğrultusunda ulaşılan nesnel gerçekliğin sanat yoluyla dönüşümü, gizli görsel kodların çözülmesine yardımcı olacaktır. Bu durumda taze enerjiyle üretebilen, bağımsız düşünebilen, genç ve yetenekli sanatçıların varlığını bilmek, Türk sanatının çağdaş sanatçıları ve sanat formunu ortaya koymak adına önemlidir. Bu anlamda Türk sanatının kendi iç dinamiklerinden nasıl beslendiği ve toplumla olan bağlarını çağdaş sanat pratikleriyle ne kadar temsil ettiği, araştırma için son derece önemlidir.

Günümüzde resim sanatını belirleyen zihinsel güçlerin yaşamın kontrolünü elinde bulunduran sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve duyarlı bir toplum olduğu düşünülürse, sanatın ve sanatçının varlığı birey ve toplum üzerinde şüphesiz zengin bahçeli beyinlerin yetişmesine katkı sağlayacaktır. Bu anlamda 1980'den sonrası, Türk resminde bir adım öne çıkar ve bu dönemin bir laboratuvar olarak algılanması önemlidir.

#### **1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma; 1980 sonrası sanat akımları, sanatçıları, sanat eserleri, araştırma konusu ile ilgili çeşitli teknikler, yapılmış resimler, sanatçılarla yapılacak görüşmeler ve konuyla ilgili doküman incelemesiyle sınırlıdır. Araştırmada Türkiye'den örnekleri verilen 24 sanatçının 27 eseri bulunmaktadır. Ayrıca araştırma sanatsal olaylar ve sanatçılar bakımından özellikle Türkiye, Amerika ve Britanya başta olmak üzere Fransa, Belçika, Kore ve Çin ülkelerindeki kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonlarla sınırlı tutulmuştur. Türkiye'de çağdaş sanat adına gelişmelerin hızlandığı bir dönem olan 1980 sonrasında, küreselleşme, sanatçılara temsil alanı açan farklı (minör) temsiller ve sanatçıların çalışmalarında kullandığı alternatif araçlar gibi farklılıklar görölmektedir. Dolayısıyla araştırmanın sınırlılığı 1980 sonrası olarak belirlenmiştir. Diğer bir ifadeyle araştırma, yakın geçmişi ve genç kuşak sanatçıları içerisine dahil eden, zaman olarak sınırlı ama derinlemesine bir alanda yapılmıştır.



## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde kültürel ve eleştirel anlatımdan ne kastedildiği üzerinde durulmaktadır.

#### 2.1. Kültürel ve Eleştirel Anlatımlar

Kültürel anlatımlar genel ve bireysel olarak kültürel farklılıkları, kültürel sembelleri, sosyo- kültürel bir mekandan kendi kültürüne ait değerlere sembolik anlamlar yüklemeyi, çevre kültür verilerini, yani sosyal yaşama ait göstergeleri, sözlü ve yazılı kültürlere ait farklı iletişim türünü, kültürel farklılıkları nedeniyle ötekileşen toplumun kültürü içerisindeki alt kültür oluşturan minör temsilleri resim ve enstalasyonlarla yansıtan anlatımlardır. Kültürel değişim içerisinde yalnız kalan insan gündelik yaşam içerisinde farklı hallere bürünebilmektedir. Dolayısıyla sanatçı kendi içsel yaşamından hareketle gündelik yaşamı ve kültürel anlatımlarla beslediği farklılıkları çalışmasına aktarabilmektedir.

Bir sanatçının ortaya koyduğu yapıt doğal olarak kültürel anlatımlardan beslenebilmektedir. Dolayısıyla kültürel anlatımlar kültürün tanımını üzerinden bir eksikliği veya ihtiyacı fikir veren bir konuma taşıyabilmektedir.

Kültür kavramı latince ekme, yetiştirme, koruma ve onur anlamları taşıyan 'Colere' kelimesinden gelmektedir. Kültürün sonraki kullanımı düşünceyi besleme anlamında kullanılmıştır. Daha sona yüksek kültür ve halk kültürü gibi ayrılmalar yaşamış, yüksek kültür önemli kitapları müzik, sanat, estetik ve ruhsal gelişmeyle ilişkilendirilirken, halk kültürü ise alt sınıfların kültürü olarak nitelendirilmiştir. Halk kültürü 19. yüzyılın sonlarında kitle kültürü olmuş ve alçak kültür olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla alçak kültür ürünlerine, yüksek kültür dışında olan ve

yüksek kültürün savunucuları tarafından tehlikeli ve değersiz olarak kabul edilen her şey verilebilmektedir ( Erdoğan; Alemdar, 2005, 327).

Kültür Türkçe’ye ise ekin olarak çevrilmiştir. Ekin Türkçe’de tam olarak tutmasa da anlam açısından yardımcı olabilir ve bu kavram üzerinden düşünmeyi kolaylaştırabilir. Ne ekersen onu biçersen özdeyişi tam da bu kavrama biraz daha açıklık getirmektedir. Bir tarlaya buğday tohumu atıldığında buğday, arpa atıldığında ise arpa biçilmektedir. Toprak kendi haline bırakılırsa ot biter. Ama tohum atmak da yetmez. Toprağın verimli ve iyi ürün vermesi için hazırlamak sonra da bakmak gerekir. Bakım ise anlık bir edim değil zaman içerisinde gerçekleşen ve süreklilik isteyen bir neticedir. İşte bütün bu söylenenleri insan varlığına aktarınca kültürü Nazan İpşiroğlu şöyle tarif etmektedir:

“İnsan varlığına özgü olanakları belli bir amaca yönelik olarak ortaya çıkarma, özenli bakım ve sürekli eğitim. Demek ki kültür her şeyden önce bakım anlamı içermektedir. Oluruna bırakmama, yön verme, biçimlendirme. Yani insanın onu kazanması için sürekli bir çaba gösterip elde etmesi gerekiyor ” (İpşiroğlu 1998, 13).

Kültürü diğer canlıların yaşam tasarımıyla ayıran en önemli fark öğrenme yoluyla elde ediliyor olmasıdır. Kültür; insanların üstün meziyetlerini, sanatsal ve bireysel başarılarını ifade eder. Sosyal bilimciler ise kültürü öğrenilmiş davranış kalıpları olarak görürler.

Kültürü insanın üretken ve tarihsel yaşamının her yeni dönemi için temel oluşturan ve toplumsal iş ile mükemmelleştirilen insan bilgisinin bir biçimi olarak değerlendirenler de olmaktadır. Bu bilginin üretim şeklinde gerçekleştiği, kuramsal olduğu kadar pratik tekniğin gelişmesiyle ilerlediği ve herşeyin ötesinde dilde saklanıp ve dilden geçerek yayıldığı anlatılmaktadır (Erdoğan; Alemdar, 2005, 327). Dolayısıyla kültürel bir anlatım aracı olarak sanatın yapı taşları içerisinde kültürün ayrı bir yeri vardır.

Her tanım önemli olmakla birlikte kültürün birçok tanımı olduğu görülmektedir. Hiçbir tanım üzerinde ortak bir görüşün olmadığını dile getirenler de olmuştur. 1952’de Amerikan antropologlarından Alfred Kroeber ve Clyde Kluchohn’un kültürün 162 tanımını yapmış olduğu dile getirilmektedir. Dolayısıyla kültürün çeşitli tanımlarını yapmak mümkün olabilmektedir. Bu tanımları konusal, tarihsel, davranışsal, normatif, fonksiyonel, mental, yapısal ve sembolik gibi

gruplandırmalarla değerlendirenler de vardır (Erdoğan; Alemdar, 2005,327). Önemli olan kültürün insanın nesnel bir gerçeği olduğu, kendini belli bir yer ve zamanda nasıl ürettiği, bu üretim ve ilişkilerinin bütününe aynı zamanda onun kültürünü ve sanatını etkilediği düşüncesidir. Yani kültür gelecek kuşaklara aktarılan yaşam sorularına yanıt olarak düşünülebilmektedir.

Bir başka durum ise kültürel çerçevede düşünülecek olursa kültür ve iletişim bağı arasındaki ilişkidir. Öteki olarak göz ardı edilebilen minör temsiller ya da etnik kökeni farklı orjinde olan insanlarla yaşamak, birarada olmak, doğrudan yaşamın içine karışmak gibi toplumsal bir şeffaflaşma bugünün sorunları arasındadır. Kitle iletişimi içerisindeki kültürel parçalanmalar, yaşam stilleri, 1980 sonrasında dünyada ve Türkiye’de devam etmektedir. Ekonomik ve kültürel lojistiğin doğu bölgelere taşınamayışı, açlık gibi faktörler kültürel kaidelerin çökmesine yola açan nedenler arasında sayılabilirken çoğul ve minör temsiller arasında tıkanan kanallara da yol açabilmektedir. Sosyal dokudaki yarıklar özellikle Türkiye’de ötekilik kavramını daha da belirginleştirmiştir. Homojenlik kaybolurken, kültürün öğelerini oluşturan değerler, anlam kodları, inançlar, semboller, normlar toplumsallaşma sürecinde içselleştirilememiştir. Neyin doğru neyin yanlış olduğunu söyleyen standartlar her geçen gün değişmektedir. Ahlaki değerler ve toplumdaki şeffaflaşmada hafızalarda sistematik olmayan düşüncelerle boşlukları nefret ve ötekileştirme doldurmakta, sevgi ve saygıya yer ayrılmamaktadır. Russell, sevdiğimizle ilgili davranışların içgüdüye güvenle bırakılabileceğini, akıl kapsamına alınması gereken davranışların ise nefret duyduğumuz kişilere karşı olan davranışlarımız olduğunu dile getirmektedir (Russell 1995, 16). Diğer bir anlatımla coşkuların yerini hırs almakta ve egemen olan düşünce herkesin birer dünya insanı olduğunun unutulması olmaktadır.

Kültürel anlatımlar içerisinde öne çıkan unsurlar arasında din olgusu ve popüler kültür öğeleri de yer almaktadır. Din bireyin veya toplumun gündelik yaşamına ait alanlarda bir değer olarak ortaya çıkmakta, insanın yaşamına ve dünyasına ait yeni sorgulamaları araç olarak kullanmaktadır. Din ve inanç sistemleri kültürün bir ögesi olarak resimde kültürel anlatımlara dönüşmektedir. İnançlar dünya hayatının tanımlanması hakkında paylaşılan düşüncelerdir ve belli durumlarda ne olması gerektiğini ifade etmektedirler. Örneğin dini doktrinler birer inanç sistemleridir, ya

da siyasal ideolojiler, siyasal arenada ne olması gerektiği konusunda, belli inançlara dayanmaktadırlar. Bunun yanında modern toplumlarda, çok sayıdaki inanç sisteminin de yarış halinde olduğu ve bilimsel ve dini inançlar (evrim kuramı-tek tanrılı dinlerin yaratılış inançları) arasındaki fikir ayrılığının çeşitliği ifade edilmektedir. Popüler kültür öğeleri ise birer sosyal gerçeklik olarak kültürel yaşama dâhil olan kültürel anlatımın farklı uçları arasında durmaktadır. Dolayısıyla görsel sanatlar alanında sanatçıların yaşadığı kültürel değişimler konu olarak resim ve enstalasyonlarla birer kültürel anlatım aracına dönüşmektedir.

Kültürün bir başka özelliği, toplumsallaşma süreci ile kazanılmış ve oluşturulmuş olmasıdır. Toplumsallaşma ise kişinin içinde yaşadığı toplumun kültürünü öğrenme ve içselleştirme sürecidir (Bozkurt 2005, 111). Bu süreçte kültürün öğelerini birey ve toplumun değerleri, sembolleri, dili ve normları da belirlemektedir.

Türk toplumunda ise ortak imge arayışı İslamiyet'teki suret yasağı nedeniyle saray sanatında yer alan minyatüre kaymış, sanatçı sadece minyatürü incelemiş, toplumdan uzak kalmış, toplum ise kültürünü, kendisini anlatmak, sesini duyurmak için ortak imgeleri kullandığı eşyalarında, halı ve kiliminde gösterebilmiştir. Şimdi ise küreselleşmenin getirdiği bilişim ağı, tektipleşme, Berlin Duvarı'nın yıkılması (1989 ve sonrası) ve soğuk savaşın bitimiyle küresel sermayenin ulusal engellere takılmadan dolaşabilmesi gibi unsurlarla modernden post moderne geçiş sürecinde Türk Sanatı, değişen ve öncü genç sanatçılarla yol alabilen ve kendi kültürüne ait anlatımlarla sanatını zenginleştiren bir yapı kazanmaktadır. Bu dinamik, değişen üretim sürecinin oluşmasında İnci Aral'a göre sanatçının kaygısı, "onu en çok tedirgin eden ve umutsuzluğa düşüren şey, kendi varlığının, bireyselliğinin sıradan genel geçer bir akış içinde kaybolup gitmesidir. Onun amacı bir başka biçimde varolmak, kendi geçici yaşamını daha dayanıklı bir nesnenin yaşamına aktararak sürdürebilmektir. Yaratmayı değer olarak kabul etmenin ve bu yolla benliğini belli bir denge ve sağlamlığa kavuşturmanın sancısını çeker sanatçı. Bu gerçek bir acı değildir belki ama sürekli bir iç huzursuzluk olarak taşınan yetersizlik duygusu ve onu aşma bilincidir" (Aral 2000, 14).

Kültürel anlatımlar denilince alt kültür kavramından hareket eden çalışmalara da özellikle resimde rastlanmaktadır.

Alt kültür; belirli bir yaşam tarzının zenginliklerini meydana getiren, egemen kültür kalıbından yörelere ve toplumsal kategorilere göre değişen yaşam tarzıdır. Alt kültür, bir nitelik farkı değil, derece farkıdır (Erkal; Baloğlu; Baloğlu 1997, 37). Kendini egemen kültürün bir alt sektörü olarak görmektedir. Karşı kültür ise çoğunluğun davranış kalıplarını ve geleneksel değerlerini reddeden alt kültürlerdir. Dolayısıyla bu kavramların görsel sanat alanlarında farklı yansımalarını görmek mümkün olmaktadır.

Kültürel anlatımlar derken kültürel değişimin kaynakları da resim sanatı üzerinde rol oynamaktadır. Bunlar, iki sacayağı denilen maddi ve manevi değerlerden büyük ölçüde etkilenmektedir. Kültürel değişimin maddi kültür (tüketim malları ve teknoloji) ve maddi olmayan kültür (inanç ve değerler) gibi unsurlar arasında eş zamanlı olmadan ortaya çıkabildiği düşünülmektedir. Maddi kültürün hızlı, maddi olmayan kültürün ise nispeten daha yavaş değiştiği söylenmektedir. Buna kültürel gecikme adını takanlar da olmuştur (Bozkurt 2005, 108). Maddi kültür yani makineler, üretim alanındaki deneyimler ve diğer maddi servetler, binalar, her türlü araç-gereç ve giysiler iken manevi kültür öğeleri inançlar, gelenekler, normlar, düşünce biçimleri, bilim, sanat, edebiyat, felsefe, etik ve eğitim olarak sıralanabilir. Dolayısıyla sanatın içerisinde de bu değerlerin farklı yansımaları olmaktadır.

Kültürel değişimin kaynakları içerisinde özellikle keşif ve icatların teknolojik anlamda küreselleşmeyle gelen internet ve medya kültürünü beslemesi, günümüzde kültürel değişimin teknolojik ve sanat boyutundaki yansımalarını görmek adına önemlidir.

Kültürel anlatımların sanat boyutu üzerinde etki güçleri inkâr edilemez. Sanat, hayatın kendi içerisindeki dinamiklerle yol alır, değişir ve farklılaşır. Bu farklılaşma içerisinde kültürel edinimlerin rolü büyüktür. Değişimin mihenk taşı denilebilecek kültür, her alanda olduğu sanatta ve özellikle görsel sanatlar alanında da bir yansıma oluşturmuştur. Günümüzde sanatçı, sanat ve kültür ortamında bireyselleşip özgün kazanımlar sağlamak için, değişimin içeriden, daha net bir ifadeyle akıl ve duygu birlikteliğinden oluşan etik bir farklılıkla yürüdüğü takdirde

kültürel değişimin sanat boyutunu gerçekleştirmektedir. Kültürel anlatımlar bir yönüyle sanatçıların kültürel değişiminin izleridir. Kültürel değişim içerisinde sanatın gidişatına ilişkin bir yörünge çizen Beral Madra şöyle bir saptama yapmaktadır:

“Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği batı ile ilişkiler artık sanatçıların uluslar arası düzeyde bireysel çabası ve istemiyle araştırdığı, çözümlediği ve bireştirdiği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Sanatçı bugün profesyonel olarak yürütülecek sanat ilişkilerinin içinde yürümektedir ” (Madra 2003, 15 ).

Yahşi Baraz Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız adlı sergi katalogunda “İleriye Yönelik çabalarımız” başlıklı yazısını yayımlarken ise şnları söylemektedir:

“1960 sonrasının getirdiği dünyaya açılma ve Avrupa’nın bir parçası olma takibinde bulunan Türkiye için en büyük açmaz, günümüz dünya kültür konjoktrne kendi standartları içerisinde yeni öneriler getirebilme sorunudur. Bu nerileri getirebilmenin tek yolu, ilk önce sanatsal üretimi gerçekleştirebilmek, ardından bu üretimin dünya ölçüsünde tanıtımını yapabilmektir. Sanatsal üretimini gerçekleştirecek olanlar bizim konumuz itibariyle ressamlar bunun propaganda olanaklarını sağlayacak olanlarsa aydın ve ağdaş dünya görüşüne sahip Türk finansrleridir. Biz galericilerin burada çok önemli bir misyonu ortaya çıkmaktadır. Bu misyon, sanatsal ürünle finansmanı yan yana getirmek şeklinde özetlenebilir. Sonuç olarak kültür yaygınlaşırken yeni pazarlar yaratılır. Yani bir başka deyişle günümüz Türk kültürü paralelinde resmi dünyaya tanıtılırken kültür ihraç etmenin getirdiği olanaklardan yararlanılır ” (Baraz, 1987, 2).

Kültür ihraç etmenin pratik yolu olarak da değerlendirilen sanat demek oluyor ki kültürün önemli bir sacayağı durumundadır.

Eleştirel anlatımlar ise toplumsal ve sanatsal olarak bakılabilecek eleştirileri kapsayan anlatımlardır. Sokaktaki adamın kimliği, kavgalar, çatışmalar, haksızlıklar ve protestolar gibi toplumsal anlatımlar ile demokratik sürecin görsel sanatlardaki yansımaları, sanatçının iktidarı, konumu, g ve aile ilişkileri, akademinin getirdiği sanat serüveni üzerine sanatsal anlatımlardan oluşan eleştirel anlatımlar Türk resminde ve enstalasyonlarda 1980 sonrası süreçte gözlemlenmektedir.

Bunun yanı sıra hem kültürel hem de eleştirel anlatımların yer aldığı resim ve enstalasyonlar 1980 sonrası süreçte izlenebilmektedir. Kent kavramı ve gazete fotoğraflarından beslenen kültürün esnek kırılabilir yüzüyle kültürel yaşamın farklı deneyimleriyle hareket eden genel ve bireysel kültürel anlatımlar, aynı zamanda eleştirel anlatımların da referans aldığı yansımaları anlatabilmektedir. Farklı duygu dünyaları sanatsal veya toplumsal eleştirilerle bir video enstalasyonda anlatılabilirken, kültürel deneyimde meydana gelen değişme ve kaymalar çok seslilikte ve çeşitlilikte kültürel ve eleştirel anlatımların yer aldığı heterojen pratiklerin biraradalığına işaret etmektedir.

## **2.2. Kültürel ve Eleştirel Anlatım İçeren Resim ve Enstalasyonlara Diğer Ülkelerden Örnekler**

### **2.2.1. Amerika Birleşik Devletleri**

ABD ve Batı Avrupa'da 1980'lerde yaşanan ekonomik patlama bütün sanat dallarının gelişmesine neden olmuştur. 1980'ler siyasal ve bir ölçüde teknolojik anlamda çelişkilerle dolu bir dönemdir. 1980'lerin ekonomik büyüme yıllarında gelip geçici birçok ekol ortaya çıkmıştır. Özellikle sanat dünyasının merkezilerinden olan New York'da en çok dikkat çeken gruptan biri grafiti ressamı denilen bir gruptur. Amerikan sanatının bu döneminin ardından kalan iki büyük isim Keith Haring ve Jean- Michel Basquiat olmuştur. Bu sanatçıları farklı sanat akımları (özgür figürasyon, yeni dışavurumculuk) içinde değerlendirenler de olmaktadır.

Amerikalı sanatçılardan Keith Haring televizyon kültürünü resimlerinde kullanırken, Jean Michel Basquiat'ın grafitileri Afrika kültürü ile Amerikan popüler kültürüne ait imajların harmanlandığı eşiz bir Afrikalı Amerikan şiiri gibi yorumlanabilmektedir. Grafitinin plastik anlatım ögesi olarak resmin içinde yer alması etkileyicidir ve insanlar dünyayı sahip oldukları dilin kültürel merceğinden algılamaktadır. Dilin kullanım tarzı kültürü etkiler ve dolaylı olarak sanat bundan etkilenmektedir.

1980'lerin popülist değerlerini vurgulayan çalışmalarıyla beraber Basquiat gerçek tablo gibi boyayla yapılmış geniş ölçekli bir çizim gerçekleştirmiş ve büyük enerji yansıtan günün spor yıldızlarından Leonardo'nun çizimlerine kadar geniş bir

yelpazede değerlendirilecek kültürel göndermelerle dolu eserler ortaya koymuştur (Smith, 2004, 347). Dolayısıyla sanatçının 'Adsız' isimli çalışmasında kültürel anlatımların yer aldığı bir yapıt olma özelliği öne çıkmaktadır.



Şekil- 1: Jean Michel Basquiat, Adsız, 1984, Akrilik İpek Baskı ve Tuval Üstüne Yağlıboya Çizim, 2,33 x 1,95 m, Osaka Şehir Müzesi, Japonya

Amerika'da neo ekspresyonist hareketle de ilişkilendirilen Amerikalı ressamlar temelde Almanlar'ın ve hatta İtalyanlar'ın ekspresyonizmi kadar açık, belirgin olmayan özgün ekspresyonizme yakın olmuşlardır. Bu sanatçılar arasında Julian Schnabel ve Eric Fishl da gelmektedir. Julian Schnabel tuvalin yüzeyine yapıştırılmış kırık tabak parçalarının üstüne resim yaparak kendi çiziminin akıcılığını kırmakla, bilinç dışı etkileri özgürleştirmek istediğini belirtmiştir (Smith, 2004, 343). Schnabel'in 1979 tarihli 'Divan' adlı çalışmasıyla 1984 tarihli 'Eve Yürüyüş' adlı çalışmalarında imgelerini hem daha doğaçlama kılıp hem de yorumlanmalarını zorlaştırmak amacıyla tabak kırıklarından yararlanarak eleştirel anlatımların sanat yönü ağır basan anlatımlara ulaşmıştır denilebilir. Diğer sanatçı Eric Fishl ise üslup açısından kötü resim yaftası adı altında anılmakla beraber neo ekspresyonist akımın kültürel ve eleştirel anlatımları içerisinde bilinçli yansımalarına ulaşmaktadır.





Şekil- 2: Julian Schnabel, Divan, Karışık Media, Yağlıboya, Tabak, Balmumu ve Tahta Üstüne Bondo, 96x 96 cm, 1979

1980'li yılların başında dünyada resme duyulan inancın tazelenmesinin kısa ömürlü olduğu dile getirilmektedir. Avangard sanatçıların dikkatinin daha çok enstalasyon çalışmalarına yöneldiği bilinmektedir. Ancak resmin merkezi önemini yitirmiş olmasına karşın kolaylığı, taşınabilir olması ve estetik ifade aracı olarak yerleşmesine neden olan tarihsel geçmişindeki icra edilme yankısı da devam etmektedir (Smith, 2004, 367).

Enstalasyon ise bir sanatsal ifade şekli olarak geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türü olarak bilinmekle beraber, kapalı veya açık mekanlarda yapılabilen bir çeşitliliğe sahiptir.

Rus sanatçı İlya Kabakov enstalasyonu sanatta bir hareket, yeni ya da moda bir tarz olarak değil bilakis gelişmesinin henüz başlangıç evresinde olan yeni bir tür (genre) olarak tanımlamıştır. 20. yüzyılın son on yılında enstalasyon sanatının görece marjinal bir sanat pratiği olmaktan çıkıp, çağdaş sanatta bugün oynadığı

merkezi elde edişine tanıklık edilmiş, etkili Amerikan eleştirmenlerinden Roberta Smith 1993'te, günümüz enstalasyon sanatının herkesin en çok benimsediğı araç (medium) olmaya aday görüldüğünü yazmıştır (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 13-15).

Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyıl başındaki Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, diğere adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininin de destek alan melez (hibrid) bir tarzdır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, 1970'lerde şekillenmiştir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enstalasyon>).

Daha sonraları ise enstalasyon sanatını araç odaklı yani taşıdığı mesaj ekseninde tanımlanan bir sanat formu olarak bir değışim sürecine çeken tanımlamalar da yapılmıştır. Şu andaki pratik ise enstalasyon sanatının araçla ilişkilendirilen uzlaşılardan çok, akışkan ve açık bir yaklaşımın öne çıktığı 1980 sonrası postmodern pratiğe ilişkin tartışmalardır. Yani araç ile mesajın karışması bu çağın formülü olmuştur.

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanısıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmekte, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliğini korumaktadır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enstalasyon>).

Değışim ve etkileşim açısından sanatta süreçle beraber 1970'li ve 1980'li yıllarda bir seyir toplumundan, 1990'larda katılımcılar toplumundan, şimdiyse bir etkileşim toplumunun geliştirildiğı söylenmektedir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 106). Sanatçılar, katılımcılar ve izleyiciler arasındaki dialog yolu olarak süreç meselesi, pek çok çağdaş enstalasyon için başat önemde sayılabilmekle beraber 1980 sonrasında görsel sanatlar alanında enstalasyon sanatçılarında bakıldığında, bu sanatçılar arasında Amerikalı enstalasyon sanatçılarının kültürel ve eleştirel anlatımlar içeren çalışmaları dikkat çekmektedir. Robert Gober, David Bunn, Renee Green, Adrea Zittel ve Michael Petry bu isimler arasındadır.

Amerikalı bir mekan düzenleyicisi olan Robert Gober'ın çalışmalarında ürkütücü bir anlaşılabilirlik vardır. Çalışmalarından birinde bir duvarın içinden fırlamış gibi görünen diz hizasından kesilmiş, gerçeğe çok benzer insan modelleri sergilemiştir. Gober'ın rahatsız edici enstalasyonları, Aids salgını üzerine bir yorum olarak okunmuş olmakla beraber eşcinsel olduğunu açıkça ortaya koyduğundan eleştirmenler bu imgeleri Aids'in New York sanat dünyası üzerindeki etkisiyle ilişkilendirmektedir (Smith 2004, 357- 358). Sanatçının genel bir rahatsızlık, arka arkası kesilmeyen bir huzursuluk duygusu aktardığına şüphe yoktur. Dolayısıyla 1980'lerin sanatsal iklimini baskın olarak anlatan bir çalışmadır. Gizli bir üzüntü veya ağıt oluşturan etki gücü, çalışmaya eleştirel bir anlatım kazandırmaktadır.



Şekil- 3: Robert Gober, Adsız Bacak, 1989–1990, Balmumu, Pamuk, Tahta, Deri ve İnsan Saçı, 31,7x 12,7x 50,8 cm, Özel Koleksiyon

Diğer bir Amerikalı sanatçı David Bunn ise kütüphanelerin çok yer kaplayan yıpranmış kart kataloglarını toplayarak Los Angeles merkez kütüphanesinin çöpe gidecek kartlarını kurtarmıştır.

İki milyon adet kartı kurtaran Bunn, kartları hammadde olarak kullanarak, izleyicinin dikkatini şiirsel havaya yöneltmiştir. Bu çalışmayla eskikip atılmış olan bir döküman, bir hayal arşivi şeklinde dünyaya yeniden iade edilen eleştirel bir anlatıma dönüşmektedir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 136).



Şekil- 4: David Bunn, I Feel Better Now, I Feel The Same Way, 1996

Andrea Zittel'in sandalyeleri ise gerçekte bedene ait en rahat oturma pozisyonu sağlamayan, dinlenme yerlerini her gün değiştiren bir köpeğin alışkanlıklarından esinlenerek tasarlanmış 'Rough Furniture' adlı çalışmasında olduğu gibi farklı bir eleştirel anlatımdan yola çıkmaktadır. Mekan değiştirme ihtiyacı gibi sürekli olarak oyulup yontulabilen bir çevreci mobilya biçimi tasarlanmıştır. Bedeni hem mekansal hem de sosyal olarak doğru yerleştirmenin yeni yollarını keşfetmeye yönelik bu denemenin kaynağında insanoğlunun göçebelik haline duyduğu takıntılı bir ilgi yatmaktadır (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 75). Dolayısıyla bu enstalasyon sanatçının eleştirel bir anlatımına dönüşmektedir.



Şekil- 5: Andrea Zittel, Rough Furniture: Lucinda,1998

Renee Green'in çalışmalarında öne çıkan unsurlar arasında sanat üretiminin doğası üzerine sorular ortaya çıkmaktadır. Eserleri aracılığıyla Green, çalışma ve boş zaman faaliyetlerinin farklı kültürel alanlar arasında nasıl kesiştiğini gözler önüne sermektedir. Video izleme bölümlerini filmlerle, ses çalışmalarıyla ve web sayfalarıyla birleştirmektedir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 129).



Şekil- 6: Renee Green, Between And Including Partially Buried in 3 Parts, 1999

Michael Petry ise galerinin tavanına kan kırmızısı elle biçimlendirilmiş insan kalbi büyüklüğündeki şekiller asmaktadır. Her kalp çelik telle sanatçının kalbinin yüksekliğinde asılmıştır ve galeri gece gündüz yoğun bir ışıkla aydınlatılmaktadır. Gün ışığı içeri girdiğinde oda gündüzden akşama doğru adım adım ve dramatik şekilde renk değiştirirken, akşam karanlığında renk geçişi en açık biçimde görülebilmektedir. Bir renk bulaşması olmakta ve bu kanla ilgili görüntüleri, aidsi, hastaneye yatmayı, kan naklini, doğum ve ölümü çağrıştırmaktadır. İzleyiciler çalışmaya yaklaşırken üzerileri kırmızı ışıkla örtülmekte ve diğer izleyicilere hasta gibi görünmekteydiler (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 160). Dolayısıyla kırmızı ışığın etki alanına girmek gibi sanatsal anlamda bir eleştirel anlatım sergilenirken gündelik yaşamın içerisindeki açık uçlu anlatımlar da izleyiciye hissettirilmektedir. Dolayısıyla enstalasyon içerik açısından çağdaş bir eleştirel anlatım olmakla beraber teknik bakımından da yaratıcı özellikler barındırmaktadır.



Şekil- 7: Michael Petry, Contagion, 2000, Enstalasyon



Şekil- 8: Michael Petry, Contagion, 2000, Enstalasyon

Jeff Koons postmodernizm içerisinde kavramın oluşturduğu plastik yapıya ilişkin yerleştirmeler üretmektedir. Koons'un tank serilerinde kullandığı basketbol topu, orta sınıf bir Amerikalı için sınıf atlamak anlamına gelebilmekte, ya da anne karnı, hücre gibi değişik okumalara açık olarak yorumlanabilmektedir. Koons'un İtalyan porno yıldızı İllona Staller ile birlikte poz verdiği pornografik fotoğraflarını sergilerken kendi bedenini de bir ürün olarak sunması, sanat eserinin değişken değerleri arasında sansasyonel bir aracılık da yapmaktadır (Çelebi, 2004, 68).

Koons'un yapıtlarında bizi, sanat kurumlarının nesnelere yüklediği farklı kültürel, ekonomik değerleri ve kendi sanat tanımlarını nasıl kabul ettirdiklerini düşünmemizi kışkırtması Stephen Little tarafından dile getirilmiştir. Little'ın bu çalışma hakkındaki görüşleri şöyledir:

“Bu tüketim nesnelere, en mahrem başarı hayallerimizin (örneğin bir basketbol oyuncusu olarak) içinde yaşadığımız kültür ve ekonomi tarafından nasıl biçimlendirildiğini düşündürmek için sanat olarak sergileniyor” (Little 2007, 131).



Şekil- 9: Jeff Koons, Eşit Denge Tankında Üç Top, Düzenleme, 1985

Koons'un bu tutumu sosyal tabakalaşmaya da bir gönderme olarak düşünülebilir. Koons'un bu işinde, egemen kültür kalıbına özenen alt kültürün yaşam tarzını anlatan görsel bir dile ulaştığı görülebilmektedir.

Jeff Koons tüketim nesnelere sembolik anlamlar yüklemektedir. Kendisi çalışmalarını şu şekilde anlatmaktadır:

“Her kültürden insan benim işlerimi görmeye gelebilir... Ben tıpkı televizyon gibi herkesin kapıdan içeri girip belli seviyelerde zevk alabileceği kolay bir hikâyeyi anlatıyorum. Sonuç olarak en azından kapıda kalabalık görmeyi umuyorum. Eğer daha ileri giderlerse ve sanatın diliyle ilgilenmeyi isterlerse ki umarım bu olur... Ben bir nesnenin barındırdığı anlamların kişisel çağrışımlar yapması için bir zorlamada bulunmuyorum ve onları yeniden şekillendirmiyorum” (Taylor 1995, 92).

Jeff Koons'un çalışmalarına genel olarak bakıldığında kültür, tüketim nesnelere ve sembolik anlamlar üzerinden, farklı okumalara açık görsel anlatımlara ulaştığı düşünülebilir.



### 2.2.2. Britanya

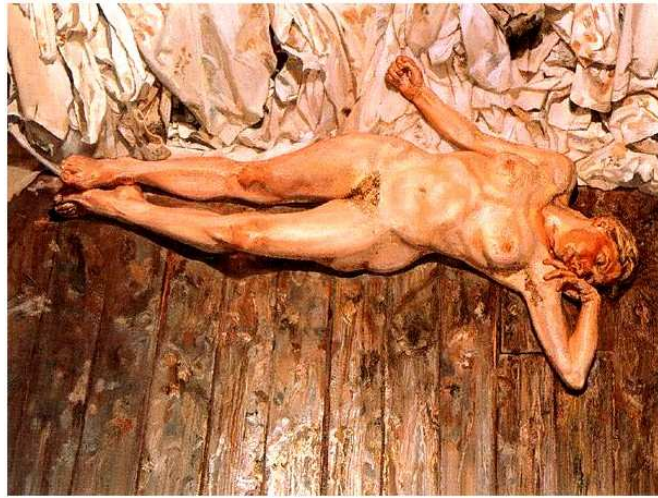
Britanya’da eleştirel ve kültürel anlatımlı resim ve enstalasyonlar açısından sürece bakıldığında 1980 sonrası çağdaş ve yaratıcı sanatçılara rastlanmaktadır. Bu sanatçılar arasında eleştirel anlatımı görsel sanatlar içerisinde resimle ifade eden sanatçılar arasında Lucian Freud’u görmek mümkündür.

Lucian Freud Britanya’ya çocukken nazi işgalinin doğurduğu mültecilerden biri olarak gelmiştir. İlk kez 1940’ larda neo romantik bir ressam olarak adını duyuran Freud, 1960’ lı yıllarda modern sanatın çerperinde yer alan realist bir ressam olarak bilinmektedir. 1974’de Londra’da galeri Hayward’da düzenlediği retrospektifle bu durum değişmeye başlar ve stüdyo merkezli çalışan, geleneksel formula yığılmış olmalarına karşın batı resminde beklenen tüm sembolik süslemelerden sıyrılmıştır onun resimleri. Sigmund Freud’un torunu olan 1922 doğumlu Britanyalı ressam Lucian Freud ‘un çalışmalarında insanların Freud’da bulunduğu, çoğunlukla çıplak kadınların yer aldığı, tümüyle modelin karşısında yapılan figüratif tablolarla ifade edilen, insanlık durumuna ilişkin arayışa duyduğu sıra dışı ilgiyi vurgular olmasıdır. Modellerin çoğunu yakından tanınması, ressamın idealleştirmeden tamamen uzak durmasıyla birleşince tablolara başka bir anlamda da tüm sembolik süslemelerden sıyrılmış olmaları bakımından gelenekselliğin dışında kaldığını göstermiştir. Lucie Smith, Lucian Freud’un insanlığın bütün dış kaynaklardan mahrum edildiği, yalnızca kendi kendine dayanır bir halde bırakıldığı bir dünyayı resmettiğini belirtmektedir. Lucian Freud aynı zamanda Avrupa sanatındaki resimsel hümanizm geleneğine dönüşün bir işareti olarak da görülmüştür (Smith 2004, 308- 309).



Şekil- 10: Lucian Freud, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1988

Lucian Freud portrelerinde güçlü ve sağlam çağdaş resimler oluştururken, çıplak figürleri gündelik yaşam içerisinde bir iç mekânda resmedilerek sıra dışı ve birazda rahatsız edici görsel anlatımlara dönüşmektedir. İnsan figürleri çıplak olarak genellikle bir yatağa uzanmış olarak resmedilirken vurdumduymaz veya umutsuz bir şekilde ifade kazanarak izleyiciye yansıtılmıştır. Teknik olarak bir çağdaşlıktan söz edilirken, insanın yalnızca kendine dayanır bir halde bırakıldığı resimler yapan Freud bu anlamda eleştirel bir anlatıma da ulaşmıştır.



Şekil- 11: Lucian Freud, Lying By The Rags, 1989- 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 138,7x 184,1 cm, Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norveç

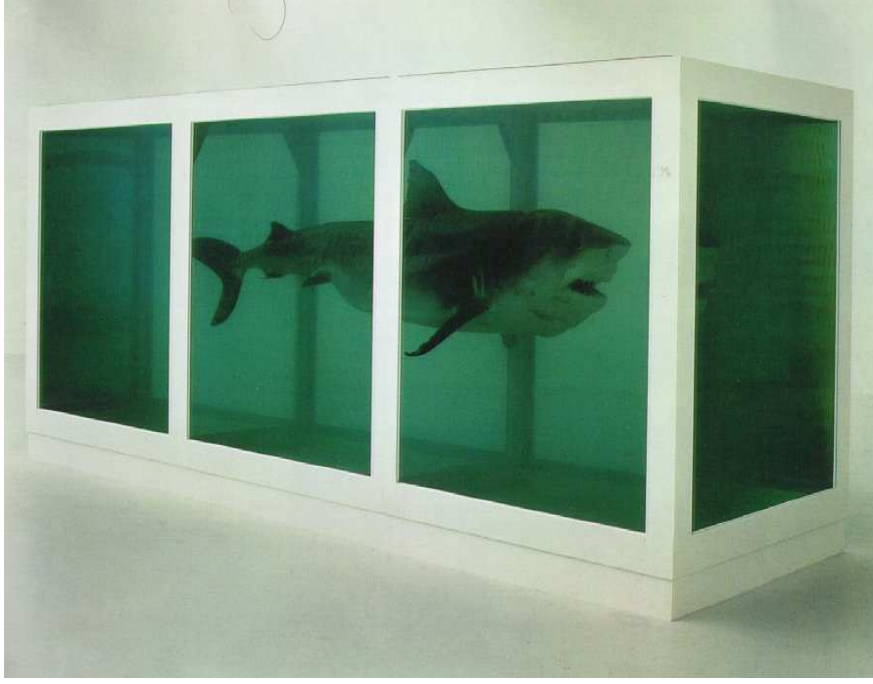
Enstalasyon yapan sanatçılar arasında geleneksellikten son derece uzak malzemelerin kullanımıyla öne çıkan Britanyalı heykeltıraşlardan ve mekan düzenleyicilerden birisi ise Damien Hirst'tür.

Damien Hirst çağdaş olma tavrıyla yeni araçları görsel sanatlar alanında kullanmaktadır. Nitekim 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı' adlı çalışmasında koruyucu bir sıvı içinde yüzen ölü bir kaplan köpekbalığı sergileyerek bu durumu daha net ortaya koymaktadır.

Bu düzenlemede köpekbalığı öyle dengelenmiştir ki, tankın tam ortasında yer almaktadır ve hala canlıymış, doğal ortamında yüzyormuş gibi görünmektedir. Bu çalışmada sanatçının gönderme yaptığı noktalardan biri yalnızca bir zamanlar kültürel ve sosyal bakımdan canlı olan şeylere yer veren ve onları canlı ortamlarda yalıtılan müze kültürüne yapılmış bir gönderme iken, diğeri ise ölümün kendisinedir. Bugün, hakkında konuşulamayan büyük olgu, seksten çok ölüm olmaktadır. Bu noktada yalıtılmış nesnenin bir zamanlar bir ölüm makinesi olan bir canlının cesedi olması da önemli olmakla birlikte ölüm saçan ölmüştür şeklinde bir mesaj izleyene hissettirilmektedir (Smith 2004, 377). Başka bir anlatımla müze kültürüyle genel anlamda kültürel bir anlatım sergilenirken diğeri taraftan bir canlıya ait sanatsal bir eleştiri de yakalanmıştır. Bir anlamda hayata dair ironik bir mesaj verilmek istenmiş olabilir burada. Dolayısıyla sanatçı; hayatı, sanatın içine dâhil etmiştir, dinamiğini yaşamdan alan öğelerle sanatını izleyenlere aktarmıştır demek doğru bir yaklaşım olmaktadır.

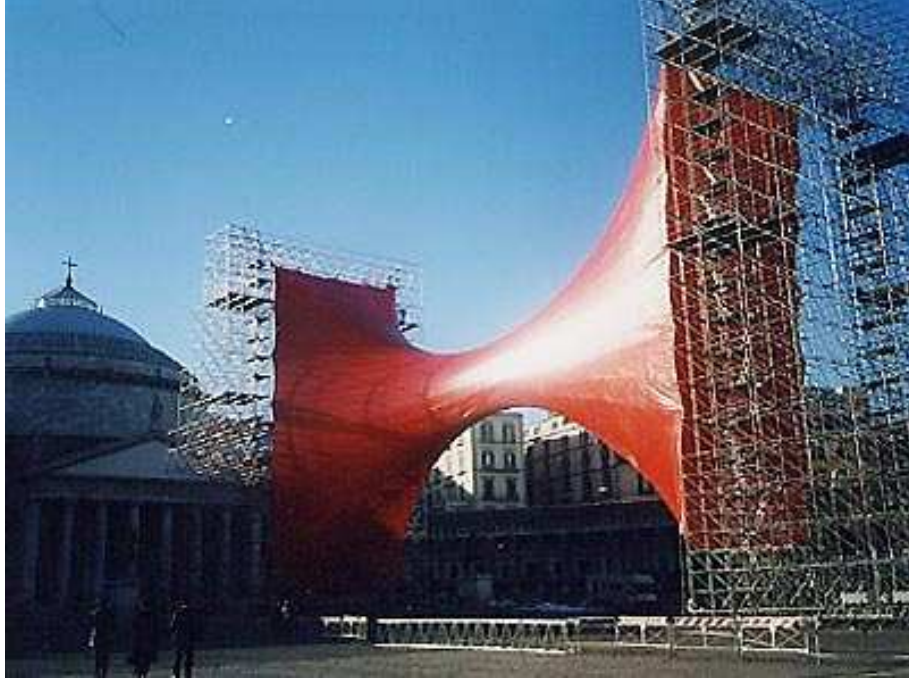
Kırk kimyagerle çalışarak bu başarıyı sağlayan Damien Hirst, günümüz sisteminde bir kişinin yaşayabilmesi için hareket halinde olması gerektiğini düşünür ve bir şey ne kadar sabitleşirse ölümü o kadar kesinleşir demektir (Smith 1995, 200).

Ölüm ve yaşam süreçlerinin deneyimlendiği bu çalışma ve diğeri çalışmalarıyla sanatçı, insanın kendi yaratıklaşmasını ve ölümünü hazırlamasının göstergelerini sunmaktadır.



Şekil- 12: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991, Ölü Kaplan Köpekbalığı, Cam, Çelik ve %5 Formaldehit Solüsyonu, Saatchi Koleksiyonu, Londra

Bir başka Britanyalı enstalasyon sanatçısı ve heykeltıraş ise Anish Kapoor'dur. Yarı Hint yarı Yahudi kökenli bir sanatçı olmasına karşın Anish Kapoor, Britanya'ya eklenmiş bir kültürün temsilcisi olarak görülme istemediğini her zaman ortaya koymuştur. Yapıtlarında boşluk ile mistik bir aura oluşturarak varlık - yokluk, olmak- olmamak ve arınma gibi kavramlara değinmektedir. Babası bir Hindu, annesi Irak yahudisi olup, bu kültürel özelliklerini bir potada eriterek yapıtlarına aktarmaktadır sanatçı. Hinduizm, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam'ı inanç sistemleri içerisinde farklı şekilde yorumlayarak çok kültürlülüğü etnosantrizme kaçmadan yansıttığı düşünülmektedir. Bu anlamda sanatçı kültürel görececiliğin de bir örneğini teşkil etmektedir. Sanatçının 1999 tarihli "tarantara" adlı enstalasyonu, bölgenin kültürel kurumlarıyla işbirliği içinde 'b4b' ismiyle sipariş edilen bir programın parçasıdır. Dolayısıyla sanatçı kültürel anlatımını toplumsal olarak bir projenin içine dahil etmektedir.



Şekil- 13: Anish Kapoor, Tarantara, Newcastle, 1999

Anish Kapoor ve Damien Hirst önemli Britanyalı sanatçılar olmakla beraber günümüz sanatına damga vuran ama herhangi bir akımın içerisine dahil olmadan postmodern süreçte etkin rol oynamaya devam etmektedirler. Bu durumda postmodern olarak kendisini tarif eden bir alanda vardır.

1970'lerde mimarlıkta gündeme gelen postmodernizm kavramı, modernizm tartışmalarıyla gelişen, 1980'lerde ise toplumu eleştiren, görsel sanatlarda 'Post-Modern' olarak nitelenen, eleştirilerini modernizm içinde bulmanın mümkün olduğu, etkin bir geç modernizm olarak tanımlanmıştır (Little 2007, 130). Kimilerine göre postmodernizm sınırı kesin olmayan, eklektik, uydurma bir akım olarak da nitelendirilmektedir.

Türk sanatının kendi iç dinamiklerinden beslenirken batı toplumlarının kendini tüketmeyle ilgili bir sorunsallık yaşadığı düşünülmektedir. Kendi kültürel varlıklarını tanıtmak ve de sosyal sorunları irdeleyerek hâkimiyet kurmak için günümüzde sanatın en büyük araç olarak görüldüğünü düşünen Devabil Kara gibi çağdaş olma tavrı taşıyan sanatçılara da rastlanmaktadır günümüzde. Bu nedenle sanatçı, postmodernizm olarak adlandırılan sanatın aslında içi boş, uydurma biraz politik bir amacı da olan bir noktada durmasının günümüzde biraz daha ağırlık kazanabildiği düşüncesindedir. Yani sanat tarihinin bir yörünge tarihi olduğu

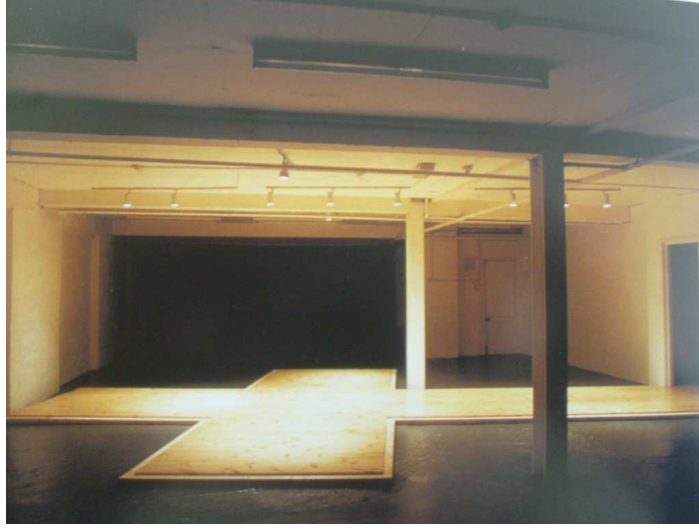
düşünüldüğünde Devabil Kara, kurgu ve sonuç olarak toplumu parçalara ayırarak yorumlama etimolojisini, sanat tarihinin yaptığı bir şey olarak görmektedir. Sanatçı, postmodernizmin gelişme sürecinin ilk ortaya çıkışından itibaren izlenmesini ise, hangi dillerde ne şekilde yayıldığına tespit edilerek parça ya da bileşenlerinin analiz edilmesinin ortaya konması şeklinde düşünerek, karmaşık bir yapı olarak ortaya çıktığını söylemektedir. Ama bu sanatçı açısından düşünüldüğünde, hiçbir ressam ben postmodernist bir sanatçıyım diyerek yola çıkmamaktadır sloganını da ihmal etmemektedir. Sanat tarihi açısından ise sanatçı, postmodernizm kavramını zaman ve mekân tarifi olarak görmenin mümkün olup olmadığına dikkat çeker. Postmodernizme bakıldığında, kırılma noktasının kimileri için dadaizme kadar gitmekte iken kimilerince Leonardo Da Vinci düşünüldüğünde, Rönesans'a kadar götürülebildiğinin altı çizilmektedir. Dolayısıyla post modernizm için net bir sınır koymak sağlıklı görünmemektedir. Disiplinlerarasılığın başlayışının performans sanatlarıyla ve dadaizm sonrası ortaya çıktığı düşünüldüğünde ise modernizmin devamında bir şey yaşandığı öngörülebilmektedir (<http://www.facebook.com.2008>, 15 Aralık). Plastik sanatlar açısından bakıldığında bu durumun modernizmin devamında yaşayan, kavramlar üzerine söylemler üreten, postmodern anlamda güncel sanata bakılması gerektiğini düşündürdüğü de söylenebilir. Yani postmodernizm modernitenin devamıdır ve kesin bir sınırı yoktur demek doğru olmaktadır. Bu noktada güncel sanat kavramı, üzerinde durulması gereken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manada günümüz sanatçısının sanat karmaşıktan basit hale gitmeye çalışır ve bir yörünge tarihidir diyerek kendini kategorize etmeden değişimlere açık bir tavır sergilemesi gerekmektedir. Canlı organizmaların basit yapılardan karmaşık yapılara bir yörünge çizdiği, sanatta da bu yapının olduğu, sanatçıya dair görüşlerden anlaşılmaktadır. Demekki karmaşıktan basite ve basitten karmaşığa dönüşen bir halde ilerleme sanatta vardır görüşü günümüz sanatçılarının önde gelenlerince kabul edilen bir gerçeği olarak ortadadır. Burada ortaya çıkan düşüncelerden biri de şu olmaktadır. Batı referanslı akım ve eğilimler düşünüldüğünde artık bu karmaşık dönüşümü yaymak isteyen bir halin kalmaması ve yeni merkezlere olan ihtiyacın, toplumsal olarak varolan kültürün başka toplumlar tarafından taşınması veya yayılmasını sağlamada, yeni sanat organizasyonları ve mekânları üretme yoluna gitmesidir.

Postmodernizm genel olarak eklektik bir yapıdır ve bireysel çözümlerle önerilerle ortaya çıkma sözkonusudur. Gelişmiş hali de küreselleşmedir. Bu eklektik yapı içerisinde belirli bir akım içerisinde kalmadan, özgün ve biricik olmayan fakat yeni araçlar ve ifadelerle alternatif çıkış olarak değerlendirilebilecek sanatçıları görmek mümkündür. Dolayısıyla post modernist yapı içerisine alternatif duran ve çıkış yapan sanatçılar dâhil edilebilmektedir.

Bir başka durum ise Britanya denilince İngiltere, Galler, İskoçya topluluklarının akla gelmesidir. Bu ülkeler içerisindeki sanatçılara bakıldığında İskoç Steven Campbell gibi hareketli figür sahnelerinin olduğu toplumsal kaygıların biraz gizli biçimde ifade edildiği anlatımlar görülebilmektedir. Fakat bu ülkeler arasında İngiltere özellikle enstalasyon sanatçıları açısından zengin bir yer tutmaktadır. Resim açısından ise İngiltere 1981’de Londra’daki kraliyet akademisinin ‘Resimde Yeni Bir Ruh’ başlıklı karma sergisine ev sahipliği yaptığı bilinmektedir (Smith 2004, 340). Fakat resmi merkezi bir konuma taşınma açısından sergi önemli olsa da eleştirel ve kültürel anlatım yönünden enstalasyon sanatçıları İngiltere’yi öne çıkarır.

İngiliz enstalasyon sanatçılarına bakılığında 1980 sonrasında kültürel ve eleştirel anlatımlar içeren çalışmalar arasında Rosemarie Mcgoldrick, Tracey Emin, Renato Niemis ve Michael Landy’in çalışmaları da dikkat çekmektedir.

İngiliz sanatçı Renato Niemis ziyaretçilerin yürüyüp üzerinde durmalarına izin verilen ahşap bir podyum, izole edilmiş, havada yüzen bir patika inşa etmektedir. Bu çalışma izleyicinin dikkatini izleyen ile izlenen arasındaki ilişkiye odaklayarak, sergi mekânının ortamını sergileyen bir durumu anlatmak üzere oluşturulmuş bir düzenlemedir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 104). Yaratıcı ve çağdaş bir enstalasyon olan bu çalışma, sanatsal yönde sorgu alanı açan eleştirel bir anlatım olarak düşünülebilmektedir.



Şekil- 14: Renato Niemis, [;] , 1994

Bir başka İngiliz sanatçı Tracey Emin ise ‘My Bed’ adlı çalışmasında bir hafta yatak döşek yatırıldıktan sonra yapılmamış ve darmadağınık haldeki bir yatağı, kitaplar ve şişelerden sigara izmaritleri ve mendillere kadar kullandığı tüm ıvır zıvırla birlikte sergilemiştir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 143). Bir yüzeysel çağında sanatçının gündelik hayatınının bu mahrem ve otobiografik simgesi Emin’in kendisi ve ilişkileri hakkında sahici bir anlatım açıklaması olarak sergilenmiş olmaktadır. Dolayısıyla çalışma yaratıcı bir nitelikte olup gündelik hayata dahil olan kültürel ve eleştirel anlatımların ortak bir yorumu şeklinde düşünülebilir.



Şekil- 15: Tracey Emin, My Bed, 1998, Enstalasyon



Diğer bir İngiltere doğumlu sanatçı Rosemarine Mcgoldrick ise Londra'daki enstalasyon müzesinin organize ettiği 'Day For Night' sergisinin bir parçası olarak, bir karavan kasasının içine minyatür kafesler yerleştirmektedir. Metal kafeslerde, bir bilgisayar programına bağlı olan hoparlörler bulunmakta ve dinleyiciler yaklaşırken, cırcır böceklerinin tiz sesleri bir kafesten öbürüne atlamaktadır (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 151). Teknolojik bir yanılsamayla sanatçı hem teknik hem de içerik açısından çağdaş bir anlatıma ulaşmıştır denilebilir. Farklı içerikte ve çeşitlilikte bir eleştirel anlatım olarak çalışmanın sanatsal açıdan ağırlığı önem kazanmaktadır.



Şekil- 16: Rosemarine Mcgoldrick, What Katy Did in 'Day For Night', 1999

İngiliz enstalasyon sanatçıları arasında Michael Landy ise 2001 yılının şubat ayında Londra Oxford Street'deki atıl C&A mağazasını yeniden kullanımına açmış, iki haftayı aşan bir süre boyunca onun özel eşyaları ve sahip olduğu her şey 'Break Down' adlı çalışması için herkesin önünde tahrip edilmiştir. Landy gösteri kataloğunda sanat eserleri, giysiler, elektrik aletleri, mobilyalar, mutfak araç gereçleri, boş zamanda oyalanacak şeyler, motorlu araç, çabuk bozulan gıda maddeleri, okunacak materyaller, stüdyo malzemeleri gibi mallarının da bir dökümünü çıkararak çalışmasını kendi hayatının bir bilânçosu olarak düşünmüştür. Farklı kategoriler halinde sınıflandırılmış olan nesnelere sayılan, tartılan, dökümü

yapılan bir hal almıştır. Taşıma bandı ise bir kaide olarak olanı biteni sergilemiştir. Dolayısıyla 'Break Down' adlı çalışma, sanatçının günümüzdeki konumu, maddi kültür, sergi uygulamaları ve enstalasyon sanatında izleyicilerin rolü hakkında önemli sorular ortaya atan, 21. yy.'ın başında sanat eserlerinin niteliğini ve formunu yeniden değerlendirmek açısından faydalı bir çıkış noktası gibi düşünülebilir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 13).

İzleyicilerin rolü ve sanat eserinin niteliği eleştirel bir anlatım oluştururken, sanatçının gündelik hayatına ilişkin bireysel farklılıkların getirdiği her türlü araç gereçler ve giysiler maddi kültürün izlerini taşımaktadır. Kültürün iki ögesinden biri olan maddi kültürle sanatçı çalışmasını sorgulama yaratan kültürel bir anlatıma dönüştürmüştür.



Şekil- 17: Michael Landy, Break Down, 2001



Şekil- 18: Michael Landy, Break Down, 2001

Michael Landy çalışmasını sistematik bir şekilde her parçayı numaralamak sökmek ve ağırlığını tartmak suretiyle yok edici bir üretim bandına koydurmuştur. İşleme sürecinin sonucunda geriye kalan ise sanatçının bir alışveriş bölgesinde bir kapsül içinde gömmeyi tasarladığı toz yığınıdır. Yani sanatçı kendi hayatının bir muhasebesi gibi her şeyin bir dökümünü çıkarmış ve bir tür veri kazıcılığı yaparak bireysel anlamda eleştirel bir düşünceyle çalışmasını sergilemiştir. Geriye sürecin gerçekçiliğini ortaya koyan malzemelerin tam listesinin kaydedildiği bir sanatçı defterinden başka hiçbir şey kalmamıştır. Sanatçı böylece günümüz tüketimciliğinin çeşitli yönlerini irdelemektedir.

### 2.2.3.Belçika

Belçikalı sanatçı Michel François'in 'Bureau Augmente-Enlarged Office' adlı enstalasyonu galeriyi kaotik bir ofise (boş mermi kovanları, bilgisayarlar, kapsüller, döşemeye saçılmış bir yığın madeni para, halıyı kaplayan gazete eskileri, duvarlarda salınıyor gibi görünen ana renklerde sayılar ve harfler, tavandan sarkan gevşek teller) çevirerek karmaşa ve aşırı dağınıklık etkisi yaratmıştır. Beyaz bir florasanın durmadan yanıp sönen ışığı da bu etkiyi güçlendirmektedir. Gizli kolonlardan kurbağa vıraklamaları gelmekte, nesnelere düzeni, dağılmayı ve yenilenmeyi araştırırcasına saçılmakta ve bölünmektedir.

Enstalasyonun dikkat çekici noktası bir beyaz küp olan ruhsuz galerinin günlük çalışma hayatının gerilimini ve öldürücü bitevilyeliğini ortaya sermesidir (Oliviera; Oxley; Petry, 2005, 100). Şirket hayatına eleştirel ve kültürel anlatımlı bir bakış niteliğinde olan çalışma çağdaş ve aktüel bir gündelik hayatın yorumlanması üzerine kuruludur.



Şekil- 19: Michel François, Bureau Augmente- Enlarged Office, 1998



Şekil- 20: Michel François, Bureau Augmente- Enlarged Office, 1998

#### 2.2.4. Çin

Çinli sanatçı Cai Guo-Qiang 'Cultural Melting Bath' adlı çalışması için Çin'den Newyork'a geleneksel feng şui yöntemleriyle sergi alanına yerleştirilen 30 ton kaya taşımıştır. Taihusu kayalarından her biri mekânda enerji akışı yaratma, müzeye ve ziyaretçilerine faydalı 'Qi Enerjisi' sunma özelliklerine göre dikkatle seçilmiştir. Kaya kümesinin ortasında bir bitki banyosu vardır ve apayrı kökenlerden insanları, doğu ile batıyı kaynaştıracak şekilde birlikte banyo yapmaya davet etmektedir. Çalışmanın erime potası terimiyle ifade edilmesi kültürel farklılıkların birlikteliğine ilişkin bir anlatımın ipuçlarını da barındırmaktadır.

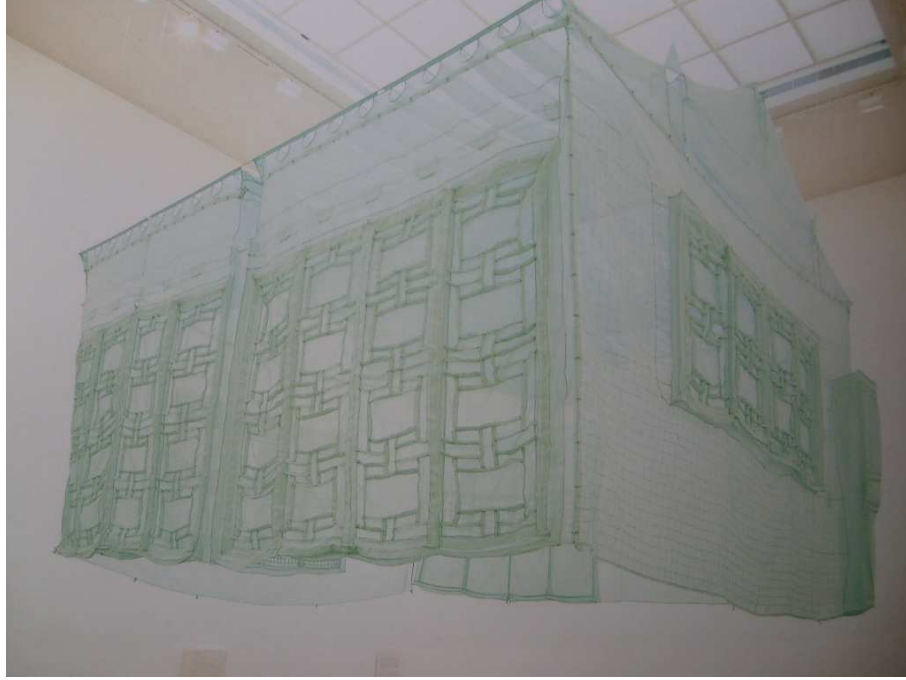


Şekil- 21: Cai Guo-Qiang, Cultural Melting Bath, 1997, New York

#### 2.2.5. Kore

Koreli sanatçı Do Ho Suh'un enstalasyonu Seul'deki çocukluk evinin birebir kopyası olup her defasında başka bir şehre taşınmakta ve gittiği şehrin adı enstalasyonun ismine dahil edilmektedir. Çalışma ipekten yapılmış olan yapının şeffaflığıyla, ışığın içinden geçmesine imkan vermekte, sanatçıya göre bu çalışma kendi kültürel- aşırı seyahat deneyimlerini simgeleştirmenin bir anlatımı ve yolu

olarak görülmektedir. Sanatçının kendi kimliği ve yersizliği üzerine güçlü bir kültürel anlatımdır.



Şekil- 22: Do Ho Suh, Seoul, Home/ L.A. Home/ Newyork, Home/ Baltimore Home/ London Home, 1999

### 2.2.6. Fransa

Fransız sanatının uluslararası alandaki saygınlığının 1960 sonrası dönemde çarpıcı biçimde keskin bir düşüşe geçtiği düşünülmektedir (Smith, 2004, 352). Jean Dubuffet'ten sonra Fransız sanatçılar arasında Jean Rustin, kültürel ve eleştirel anlatımlar içeren resimleriyle kısmen de olsa Fransız mimarlarının önüne geçen bir sanatçıdır.

Sanatçı 'Bir Adamın Ağzına Elini Sokan Kadın' adlı çalışmasında çıplak olarak çalışılmış, fiziksel bakımdan iyice elden ayaktan düşmüş figürleri, hücreyi andıran boş bir odanın içinden izleyiciye öfkeyle bakarken göstermektedir. Çalışmalarıyla Rustin tehditkar, erotik ve çaresiz olanı harmanlayarak beyaz, mavi, gri, kahverengi ve pembemsi tonları kullanmış tam anlamıyla olgun, çağdaş yapıtlar üretmiştir.



Şekil- 23: Jean Rustin, The Blue Blouse, Tuval Üzerine Akrilik, 2002



Şekil- 24: Jean Rustin, Dans le coin, Acrylique sur toile, 162x 130 cm, 1991

Jean Rustin'in çalışmalarını yirminci yüzyılın felaketi olarak da değerlendirilebilecek Yahudi soykırımıyla ilişkilendirenler olmuştur. Sanatçıya göreyse tabloları yalnızca kendisinin iç gerilimlerini değil aynı zamanda değer sistemlerinin genel bir çöküşünü yansıtmaktadır (Smith 2004, 352). Dolayısıyla sanatçının çalışmaları genel bir kültürel anlatım olarak değerlendirilebilir. Çalışmalarındaki gizli kültürel yankılar, sanatçının ruhsuz ve tanrısız bir evrende yalıtılmış olmanın korkusu gibi tümüyle güncel meselelerle de ilişkilendirilebilirken, içsel nevrozun ötesine geçen bir şeyleri imgeler gibi duran tabloları umudun ölümüne ayna tutuyor gibi de değerlendirilebilir. Dolayısıyla 20. yüzyılın virtüözlerinden biri olarak kabul edilen sanatçı çalışmalarında sanatsal bir eleştiriyi de yakalamaktadır.

### **2.3. Kültürel ve Eleştirel Anlatım İçeren 1980 Sonrası Akımlar**

Bu bölümde literatür taraması yapılarak kültürel ve eleştirel anlatım içeren 1980 sonrası akımlar üzerinde durulmuştur.

Uluslararası sanat gelişimi içinde, kavramsal sanat, yeni dışavurumculuk gibi sanat akımlarının öne çıktığı bununla beraber kültürel ve eleştirel anlatım içeren çalışmaların da olduğu görülmektedir.

Beral Madra 2000'li yıllara gelindiğinde dünyadaki sanat akımları ve Türkiye'deki duruma ilişkin görüşlerini paylaşırken bazı sınırları da çizmektedir. Madra bir sanat eleştirmeni olarak ülkemizde sanat ortamının durumuna bakıldığında, sanat olgusunun, yapıtı oluşturan öğeler (sanatçılar, özel galeriler az sayıda koleksiyoncu ve izleyici kitlesi, üç resim ve heykel müzesi, sanat eğitimi veren fakülteler, özel sanat okulları...) aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak yaygınlaşma sürecinde olduğunu belirtir ve galerilerin sayılarının kısa sürede artmasının, sergilerin ve sanat yayınlarının çoğalmasının, koleksiyoncuların varlığının, belgelemeye verilen önemin artmasının yeterli olmasa da önemli gelişmeler olduğunu dile getirir. Sanat alanındaki bu gelişmenin, yüzyıl başından bu yana önceleri toplumsal- siyasi- ekonomik koşullara bağlı olarak yavaş olduğunu ve sadece toplumun üst tabakalarında yankı bulduğu anlatır. Türkiye'nin iki yüzyıldır çağdaşlaşma programlarının tümünde ve özellikle mimarlık ve plastik sanatlar alanında batıya yönelmiş bir ülke olduğunu, sanatta çağdaşlaşma yönündeki



amaçların gerçekleşmesi için birçok kişinin Paris'e gönderilmiş ve Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ise birçok sanatçının batı ülkelerinde uzmanlık eğitimi almış ya da almaya çalışmış olduğunu belirtir. Beral Madra tüm bu karşılıklı ilişkilerin batı sanatındaki akımların ve deneyimlerin geç de olsa ülkeye girmesine ve yavaş bir özümsemeye Türkiye'ye özgü bir modernizmin doğmasına neden olduğunu da söyler. Ancak son çeyrek yüzyıl içinde iletişimin yoğunlaşmasıyla batı sanatı terimi yerine uluslararası sanat teriminin yerleşerek, giderek dünyadaki sanat anlayışına eklemlenen sanatçı kuşaklarının ortaya çıktığını da belirtmekten geri kalmaz. Uluslararası sanat akımlarının Türk sanatçısını etkilediğini ve akımlara koşut eğilimlerin ortaya çıktığının açıkça izlendiğini vurgular. Kökeninde eleştiri ya da durum saptamasının, gelenekselle güncelliği birleştirme etkisinin, uluslararası sanat gelişimi içinde yer alma istemi gibi alt yapıya dayanan yorumlarla farklı akımlardan bahsedildiği üzerinde durur. Pop sanat, hiper gerçekçilik, minimal ve kavramsal sanat, yeni gerçekçilik, yeni dışavurumculuk gibi sanat akımlarının özellikleriyle karşımıza çıktığını dile getirir (Madra 2003, 14- 15).

Sanatçıları yüzeysel olarak dışarıdan bakıldığında bir akımın veya hareketin içinde görmek mümkündür. Ama bu yaklaşımın genellikle sanat tarihçileri tarafından çizilen bir yörünge olduğu bilinmektedir. Beral Madra ise Türkiye'de 1984- 1990 yılları arasında Galeri BM' nin ve 1990'dan bu yana BM Çağdaş Sanat Merkezi' nin kurucusu ve yöneticisi olup çağdaş Türk sanatında günümüzde de aktif rol alan isimlerden biridir. Dolayısıyla sanatın mutfağında olan biri olarak görüşleri önem arz etmektedir. Diğer taraftan kültürel ve eleştirel anlatımlardan beslenen yeni dışavurumculuk, kavramsal sanat, toplumsal gerçekçilik gibi birçok akım 1980 sonrasında öne çıkmaktadır.

### **2.3.1. Dünyada ve Türkiye'de Yeni Dışavurumculuk**

Yeni dışavurumculuk batı kaynaklı bir sanat akımı olmakla beraber, etkilerinin Türkiye'de özellikle 1980 sonrası süreçte görüldüğü bir dönemin sanatsal darbesi gibi nitelendirilmektedir. Birçok sanatçıda yoğun şekilde dışavurumcu resmin etkisi görülmektedir.

“Yeni Eğilimler’ sergileri ve sonrasında gerçekleşen ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ gibi yenilikçi sergilerde azınlık olarak görülebilecek bir grup sanatçı işlerini gösteriyor olsa da, 80’lerin ilk yarısı yeni dışavurumcu sanatın etkisi altında yol almıştır” (Altındere; Evren 2007, 5).

Soyut dışavurumculuğun 1940–1960’lı yıllar arasında ABD’de etkisini korumakla birlikte, batı kanalıyla Türk sanat ortamına ulaşmış olduğu, buna karşın ilk yıllarda yapılan uygulamaların, yenilikten uzak ve batıdan kopyaya yakın bir etki taşıdığı söylenmektedir. İlk soyut çalışmalarında, geometrik biçimlemeyi ve kaligrafik düzenlemeleri benimseyen Türk sanatçısının ise daha sonraki yıllarda içsel bir anlatımı benimseyerek evrensel nitelik taşıyan ürünler ortaya koyduğu dile getirilecektir. 1970’lerin sonlarında önce Amerika’da ortaya çıkan ve sonra Avrupa’da yayılan yeni dışavurumculuk akımının, pentürü ve bireyi dolayısıyla da figürü bir kez daha sanatın merkezine oturtan yeni bir sanat akımı olarak karşımıza çıktığı söylenmektedir (Temel, 2002, 45).

Farklı ülkelerin sanatçılarında bu akımın etkilerini görmek güç değildir. Bu çok uluslu sanat ortamında yeni dışavurumcular diye adlandırılan bir grubun sanatçısıyla resmi yeniden gündeme getirdiği bir sorgulama alanı doğar. Eric Fischl, David Salle, Jean-Michel Basquiat, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Gerhard Richter ve A.R. Penck gibi sanatçılardan oluşan bu grubun çalışmalarına bakıldığında hepsinin genel bir biçim ve içerikle değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Sanatçıların tek ortak noktaları ise duygu ve ifade yüklü kalabalık resimleriyle izleyende duygusal ve fiziksel bir etki oluşturabilmeleridir. Amerikalı sanatçılar çoklukla kişisel deneyimlerinin işlendiği renk dolu resimler yaparken Alman sanatçılar ise ölüm, savaş, terör gibi konulara yönelmiştir (Çelebi, 2004, 65). Bu sanatçılar içerisinde Eric Fishl kültürel ve eleştirel anlatımlar içeren resimler üretmiştir.

Türkiye’de ise dışavurumculuk daha farklı bir seyir izlemiştir. 1980’li yıllarda Türk sanatında da benzer konular işlenmiş fakat izleyicinin pasif konumunda bu işleri algılaması yeni dışavurumculuğun yalnızca sanatçı bazında anlaşıldığını göstermektedir. Batıda Neo- Ekspresyonizm (Yeni Dışavurumculuk), New Wilde (Yeni Vahşiler), Bad Painting (Kötü Resim) gibi akımlar 1980’li yıllar ve sonrasında yayılırken, Türkiye’de ise 1970’li yıllarda toplumsal gerçekçi bir

anlayıştan çıkıp, orta kuşaktan birkaç sanatçının öncülüğünde (Mehmet Güleriyüz, Mustafa Ata) daha çok genç kuşak sanatçıların bireysel bir tavır şeklinde ortaya çıkardığı, beslendiği ve geliştirildiği bir akımın örnekleri görülmektedir (Başaran, 1995, 31). Nitekim 1970'lerde toplumsal eleştiri yüklü resimleriyle bilinen Mehmet Güleriyüz 1980'lerin ortalarına doğru abartılı renk ve biçim çarpıtmalarıyla dolu mizahi yönü de olan dışavurumcu resimler üretmiştir.

Türk sanatçıların izlenimcilikten yeni dışavurumculuğa kadar tüm biçimleri daha çok toplumsal gerçekçi bir bakış açısının ağırlıkta olduğu bir içerikte ve düşünsel temelde uyguladığı düşünülmektedir (Madra, 1989).

Bu düşünce bir problematik gibi görünse de süreç ilerledikçe değişen toplumla beraber sanatçının da değişen tutumu daha deneysel ama sosyal yaşamdan uzak olmayan bir sanatçı kimliğini doğurabilmektedir. Nitekim Fuat Acaroğlu'nun bilinçli deformasyonlarıyla yaşam sorunlarını irdeleyen çalışmalarında bunu görmek mümkündür. Sanatçının bireysel kültürel anlatımlarla yoğrulan çalışmaları Türk resmi içerisinde farklı bir soluk olarak değerlendirilebilir.

Türkiye'deki dışavurumcu sanatın batıdaki sanatçılarda bir toplu etkinlik olarak gelişen paralel ve karşıt düşünceli akımlar gibi değil, sanatçının bireysel tutum ve tavırları içinde gelişen yerel avangard düşüncesine dayandığı düşünülmektedir (Temel, 2002, 49- 59). Sağduyu ve mantık çizgisi ışığında çözüm eskizleri üreten sanatçılarımızın her ne kadar toplumu tarafından algılanamadıysa da Türk sanat ortamında yeni bir basamağı oluşturmuştur.

### **2.3.2. Dünyada ve Türkiye'de Kavramsal Sanat**

1970 ve 1980'lerde kavramsal sanat bir düşünce ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Kavramsal sanat tanımının Edward Kienholz tarafından 1950'lerin sonunda ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Kavramsal sanat, 1960'larda Avrupa, ABD, Avustralya ve Japonya' da düşüncenin nesneye baskın çıktığı bir sanat akımı olarak da görülmüştür (Başaran, 1995, 8). Ardından 1960'larda Joseph Kosuth ve Sol Lewitt tarafından yeniden tanımlanmıştır. Kavramsalcılığın özünde sanatın maddi bir nesne oluşundan farklı olarak kavram olduğu görüşü ağır basıp dadacı Marcel Duchamp'ın eserlerinde kavramsal sanata ait güçlü yorumlar sezilmektedir.

Kavramcılığın Malzemesi; düşünce, felsefe, dil, sözcük ve belgelemedir. Konusu ise sanatı nesne ya da meta olarak, eğlence olarak red, sanatın yapısını sorgulama, bağlamını çözümlenme ve dil bilimsel olarak çözümdür (Reisoğlu, 1999, 98).

Kavramsal sanata kadar olan süreçte yapıt en eleştirel akımlarda bile sanat nesnesi olma özelliğini korumuştur. Oysa kavramsal sanat nesne üretiminin yerini söylemin alması gerektiğini savunmaktadır. Kavramsal sanat ortaya çıktıktan sonra çok kısa sürede evrensel bir oluşuma dönüşmüştür (Öğüt, 2006, 4).

Bu süre içerisinde Avrupa’da düzenlenen önemli bir kavramsal sergi H. Szeemann tarafından Kunsthalle’de düzenlenmiş olan ‘Qunand Les Attitudes Deviennent Forme (Davranışlar Biçime Dönüştüğünde)’ adını taşımaktadır. Böylelikle kavramsal sanat bir akım olarak tarihsel süreçte yerini almaktadır. Düşünceyi, kavramı iletmede araç olarak göstermeyi yani dili, çeşitli nesnelere, insanın kendisini, ya da doğayı kullanmasına karşın, kavramsal sanat, bunları klasik anlamda bitmiş bir sanat yapıtı olarak algılamadığını varsaymaktadır. Kavramsal sanat üretimini, edilgin bir izlenme süreci, pasif bir seyre sunulmuş bir yapıt ve fetiş olarak algılanmaktan, nesneyi metalaştırmaktan kurtarmayı amaçlamaktadır (Reisoğlu, 1999, 106).

Kavramsal sanatla beraber sürece bakıldığında farklı kültürel ve eleştirel anlatımlarla yüklü çalışmalara rastlanmaktadır. Dil, yazı ve malzemenin tanımına ilişkin sorgulamalar üreten Joseph Kosuth farklı anlatımlarla öne çıkan sanatçılar arasındadır.

Sanatçı olmanın sanatın doğasını sorgulamakla eş anlamlı olduğu, nesnenin nasıl görüldüğü değil, sanatın gördüğü işlev ve bu işlevin nedenselliği gibi konular üzerinde duran kavramsal sanatın öne çıkan ismi Joseph Kosuth sanat alanını dil açısından inceledikten sonra, bugün kendisinin ‘Antropolojik’ diye adlandırdığı bir sanata yönelmiştir. Burada nesne, linguistik tanımlamanın yerini almakta ve dış dünya ile özel olarak önerilmiş kavramların yapamayacağı kadar çok sayıda ve doğrudan ilişki kurmaktadır (Germaner 1997, 51).

Joseph Kosuth değerlendirilirken, sosyolojik noktalardan hareketle kültürel görececilik kavramıyla uyumlu sorgular ürettiği düşünülmektedir. Nitekim Şeyma Reisoğlu bunu çalışmasında dile getirmektedir. Reisoğlu, Kosuth’un insanlar tarafından insanlar için üretildiğine inandığı kültürel anlamı, çıkış noktasını

antropoloji çalışmalarında bulunduğunu söylemektedir. Sanat etkinliğinin özelliğini incelemek için faydalandığı bu bilimsel paradigma, modernist sanattan kopuşu da başlatmaktadır. ‘Antropolojikleşmiş’ sanattan söz ederken Kosuth’un amacı, izleyenleri kendi kültürleri ile yüzleşebilmelerini sağlamaktır, böylelikle sanatın toplumu değiştirebileceğine inanmıştır Kosuth (Reisoğlu, 1999, 114).

Kavramsalcular için bir başka durum, bir sanat yapıtını bir fikir ya da kavram olarak tanımlarken dil ve sanat arasındaki farkı bilinçli olarak bulanıklaştırmalarıdır (Little 2007, 132). Kosuth’la beraber bu bulanıklık içerisinde fikir, kavram, yönelim ve eleştiri kavramları da yeniden tartışmaya açılmış olmaktadır. Dolayısıyla sanatçı plastik ve onun kavramla buluşması gibi eleştirel anlatımı kasteden çalışmalar üretmektedir. Zamanla yeni ve farklı çalışmalar görülmeye başlamaktadır.

Kosuth’la ilerleyen zaman diliminde sanki yazılı ve sözlü kültürün bir parçası olan dilin, kavramsal boyutta kullanıldığı çalışmalar öne çıkmaktadır.

Kavramsal sanatın hızla yayılmasının sebebi olarak ise temelde sanat yapıtının nesne oluşuna, özerkliğine ve biricikliğine karşı oluşundan kaynaklandığı gösterilmektedir (Öğüt, 2006, 4).

Sonuç olarak kavramsalcuların kavramı sanat yapıtının üstüne çıkararak sahipliğin toplumsal statüye ve kültürel otoriteye çevrildiği süreci bozmaya çalıştıkları Stephen Little tarafından vurgulanmıştır. Bireyler, sanat hakkındaki bilgileriyle değil zenginlikleri nedeniyle önemli koleksiyoncular haline gelmektedirler. Ne var ki müzeler ve galeriler gibi kurumlar seçme ve eleme güçleri aracılığıyla sanat deneyimimizi biçimlendirebilmektedirler ( Little 2007, 133).

Türkiye’de ise kavramsal sanat 1960’ lardan sonra günümüz sanatının bir parçası haline gelmektedir. Kavramsal sanatın başlangıcı olarak sanat ortamında kimilerince Sarkis ve Altan Gürman’ın erken dönem işlerini gösteren metinlere rastlanmaktadır.

“Gürman akademinin sanat ortamı ve sanat üretimi üzerindeki etkisini yoğun şekilde hissettirdiği bir dönemde, kendi bireysel üretiminde farklılık yaratarak, çağdaş sanatta öncü bir girişim sahnelemiş, Sarkis ise 1960 başlarında Paris’e taşınarak, sanatsal üretimini daha çok kavramsal sanat üzerine yoğunlaştırmış; böylelikle

Türkiye kökenli bir sanatçının, batı sanat tarihinde önemli bir sanat akımının yaratıcıları arasında yer almasını sağlamıştı ” (Altundere; Evren, 2007, 3).

Türkiye’de çağdaş sanatın başlangıç noktası olarak Altan Gürman’la beraber Füsun Onur’un eğitimlerinden sonra Türkiye’ye dönmeleri ve akademide çalışmaya başlamalarını gösterenler de olmuştur. Bu kişilerden biri de Aykut Köksal’dır. Kendisi Altan Gürman hakkında şu yorumu getirmektedir:

“Gürman’ın gerçekleştirmiş olduğu ‘Montajlar’ sergisi gerçek nesnelere kullanılmasıyla geleneksel Türk plastik sanatı için bir dönem noktası olur. Ancak bu değişim 1970’li yılların sonuna kadar etkisini gösterememiştir. Çünkü bu yaklaşım Gürman’ın tavrıyla ( basic design işler) kalmış, ileriye gidememiştir” (Köksal, 1999, 169).

Bir başka ifadeyle Altan Gürman’ın çalışmaları için 1970’lerde bir değişim rüzgarını estirdiği söylenebilir. Nitekim Beral Madra bu tutumu destekler yönde görüş belirtmiştir.

“1960 ve 70’lerde küçük bir grup Türk sanatçı, Avrupa’da resim heykel geleneğine karşı gelişen bir düşünce akımının ortaya çıktığını fark etmişti. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki soyut- figüratif tartışmalarının bir açmaza girdiğini hisseden Altan Gürman, Fransız yeni gerçekçilik akımına olan yakınlığıyla, 1960’larda Pierre Restany’nin ‘Sanat’ın Öteki Yüzü’ yorumunu Türkiye’ye getirmişti. Gürman çalışmaları ve eğitici kişiliğiyle bir sonraki kuşağı etkileyen bir sanatçıydı; yalnızca yeni gerçekçilik akımının, pop sanatın ve dadacılığın ve gerçeküstücülüğün bir yorumunu sunmakla kalmamış, Duchamp’ın düşüncelerini de tanıtmıştı ” (Madra, 1987, 60- 62).

Dolayısıyla o yıllarda kavramsal sanat ve çağdaşlık adına Altan Gürman’ın değişen bir soluk olduğu ve net olmayan bir farklılığı yakaladığı düşünülebilmektedir.

Sanat Tanımı Topluluğu’nu 1977’de kuran Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner ve Ahmet Öktem ise kavramsal sanatı yeniden çözümlenmeye açmaktadırlar. Bu grup bağlamında üyeler kavramsal sanatla ilgili metinleri çevirerek, sanatın sınırlarını ve işlevlerini sorgulayabilmek için sanatla ilgili konuları tartışmışlardır. Bu yolla sanatsal anlamda tuvalin dışına çıkarak farklı malzemelerle eleştirel anlatımlara ulaşmışlardır.

Nancy Atakan bu olayı şu şekilde belgelemektedir:

“1978’de Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde açtıkları ilk sergi minimalist, çözümsel ve kavramsal yaklaşımları sergiliyordu. Grup ikinci sergisini Alparslan Baloğlu ve İsmail Saray’ın da katılımı ile 1980’de gene Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açmıştı. Duchamp geleneği doğrultusunda bir sanat anlayışı içinde olan sanatçılar, yapıtlarını doğaya taşıyorlardı. Sergi siyah duvarlara bağlanan ipler, çelik halatlarla tavandan asılan tuvaler ve aynalardan oluşuyordu. Yeşil boyanmış büyük tuvaler, tuvali ya da tuvalsiz üçgen metal borular, metinler, ilişkiye girebilmelerine olanak tanıyacak biçimde yerleştirilmişti. Sanatçılar galerideki masa üstüne defterlerini koymuşlar, galeri mekanı dışında yaptıkları etkinlikleri belgeleyen görüntülerle müziği de sergiye dahil etmişlerdi. Ayrıca, sanatla ilgili metinlerin ve sanat olarak metinlerin, fotoğraflar, tuval parçalarıyla birlikte yer aldığı 32 sayfalık sanat olarak betik de serginin bir parçası olarak hazırlanmıştı (Atakan 1997, 108).

Şükrü Aysan betiği şöyle açıklamaktadır:

“Gösterileri, fotoğrafları, ayrışık gereçleri, resimsel ve yazısal öğeleri içine alan bir şeydir sanatçı betiği. Etkin bir alan, sözle imge, gereçle iki boyutlu uzam arasındaki ilişkilerden kurulu etkin bir ortamdır ” (Aysan 1983, 15).

Şükrü Aysan sanatı sorgulamakta ve eleştirel anlatımlara yeni yorumlar getirmektedir. Örneğin Şükrü Aysan kavramsal sanatı yorumlarken biçim, göstergeler ve yazınsal metinler üzerine değerlendirmeler yaparak yazılan metinlerin biçimsel bir görünümle okunamayacağını, görselleştirmeye verilen önemin kuramsal içeriği anlamak için bir araç görevi üstlendiğini vurguluyor olabilir. Bu konuda Şükrü Aysan ‘Sanat ve Betik’ adlı çalışmasında kavramsal sanatı daha önce Alfred Pacquement tarafından kullanılan bir terimle ‘Sanatın Kendi Çözümlemesi’ deyişiyle tanımlamıştır. Aysan kendi kavramsal sanat tanımını Sol Lewitt’in, Joseph Kosuth’un ve sanat ve dil grubu üyelerinin metinlerinin çevirilerini kullanarak ve özgün hedeflerine bağlı kalmaya çalışarak yapmaktadır. Örneğin kavramsal sanatın belirleyici birkaç özelliğini şöyle sıralamaktadır:

“Kavramsal sanat, sanatın bütün yönlerini sorgular ve çözümler, sanat kavramını çözümlmek için İngiliz çözümsel/ dilbilimsel felsefe kuramından yararlanır; hem kuramsal sanat çözümlemesi, hem de sanatsal uygulamadır; sanat metinlerini totolojik önerme biçiminde kullanır ve bir yandan sanat tanımının geleneksel sınırlarını yıkmaya çalışırken, bir yandan da alternatif sanat örnekleri bulur” (Atakan 1997, 14).

1970’lerde çeşitli sanatsal eğilimleri ve eleştirileri kapsayan yeni- kavramsalılık, sanatsal ve kültürel normları eleştiren, kapitalizmle sanat, kitle iletişimi ile bireysel kimlik arasındaki ilişkileri sorgulayan ve çoğunlukla postmodernizm olarak adlandırılan geniş çaplı kültürel bir eğilimin en iyi örneği olarak nitelenmektedir. Otorite, özgünlük ve yaratıcılık kavramlarının ifade ettiği hangisi sanattır veya hangisi değildir ya da sanatçı kimdir kim değildir söylemini araştıran yeni kavramsalılar sanatın önemi ve anlamının ifadesine aracılık eden kültürel değerlerin çoğuna saldırmaktadırlar. Kültürel değerlerin eleştirisi ve anlatımı olan feminist kuram, eşcinsel kuram ve etnik haklar hareketinden beslenen yapıtları kapsayan yeni kavramsalılıkta kadın bedeninin yaygın olarak kullanımı, şehvet ve batıl inançlar gibi örneklere rastlanmaktadır (Little 2007, 134- 135).

Peter Halley ve Cindy Sherman ise yeni kavramsalılar arasında dikkat çeken ve sanatsal bir eleştirel anlatımın içerisinde değerlendirilebilecek çalışmalar üretmiştir.



Şekil- 25: Peter Halley, Oluklu İki Hücre, 1987

Peter Halley’in bu çalışması nötr, saf ve herhangi bir toplumsal bağlamdan ayrı olma iddiasındaki öteki soyut sanat formlarının eleştirisi olup, ızgara biçimli şehirlerin rijit modeli ile modern dünyaya özgü yapılar arasında bir benzerlik tanımlamaktadır (Little 2007, 135).





Şekil- 26: Cindy Sherman, Film Karesi, Fotoğraf

Sherman'ın film kareleri dizisi ise sanatçıyı 1960'ların filmlerindeki kadın karakterleri kılığında göstermektedir. Fotoğraflar kadın kılığındaki klişeleri sorgulamaktadır. Bu nedenle toplumsal anlamda bir eleştirel anlatıma örnek olmuştur.

Türkiye'de ise çağdaş sorun sanatı eskiye oranla daha gelişmiş bir toplumsal bilinç içinde yürütmektir. Gerçek nedir sorusunun karşılığı olarak Türkiye'de yeni biçimleri, kavramları ve sanatçıların yöntemleri Türkiye'de yeni kavramsalcılık bağlamında algılanabilir düşünceler olarak tartışmaya açıktır. Bununla birlikte Türkiye'de kavramsal sanatın çeşitli sergi ve kurumlar dâhilinde ivme kazandığı bilinmektedir. 1970 ve 1980'lerde çağdaş Türk sanatı Türkiye'de kavramsal sanatın oluşumunu iki yılda bir gerçekleştiren Yeni Eğilimler Sergisi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi' nin girişimleriyle desteklemiştir.

“1977- 1981 arasında bu sergilerin ilk üçüne katılan Şükrü Aysan, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Gürel Yontan ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların tümü, resim heykel geleneği dışında olmamakla birlikte, çalışmalarını bu sergilerin amacına uygun olarak, Türk sanat ortamına, çağdaş sanat eğilimleri içerisinde sokma çabalarında. Ayrıca, aynı dönemde Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz'ın yanı sıra 'Sanat Tanımı Topluluğu' sergilerine katılan Ahmet Öktem, Alparslan Baloğlu, Ergül Özkutan ve İsmail Saray'da bu doğrultuda önemli katkılarda bulunan sanatçılardır” (Çobankent, 2000, 67).

Günümüzde ise sanatçıya temsil alanı açan birçok sergi sayesinde kavramsal sanat içerikli resim ve enstalasyonlar görülebilmektedir.

### **2.3.3. Özgür Figürasyon**

1980’li yıllardan başlayarak Fransa ve New York’da ortaya çıkan özgür figürasyon hareketinin tamamiyle kent alt- kültürlerinin bir ürünü olduğu düşünülmektedir. Resimli romandan, kurgu ve bilimden, reklâmdan, tv dizisinden, rock müzikten Punk’tan ve büyük modern kent çevreciliğinden esinlendiği de söylenmektedir. Özgür figürasyon hareketinin kültür ve burjuva uzlaşmalarıyla ilgili her şeye çocuksu masumiyetiyle yaklaştığı bir Fransız olgusu olduğu vurgulanmıştır. Fransız eğilimi kısa zamanda Grafiti ve Yeni Kitch’e bağlı olup New York hareketiyle birleşmektedir. Bu akımın sanatçıları, resimlerinde canlı renkler kullanmakta, çok kısa süreli çalışmalarla ürettikleri yapıtları, spontan ürünler olarak kabul edilmektedir. Resimde her türlü uzlaşmaya karşıdırlar. Özellikle Paris ve New York’da hayata geçen şekliyle çağdaşığa tepki göstermekle birlikte, Jean-Michel Basquiat, Robert Combas, Crash, Daze, Keith Haring, Futura 200, Lady Pink, Kenny Sharf, Catherine Violette gibi sanatçıların öncülüğünde yaygınlaştığı Robert Atkins tarafından vurgulanmıştır (Başaran, 1995). Bu sanatçılar arasında kent kültürüne ait grafitilerden yararlanan Lady Pink kesişen karayolları üzerinde tuğla parçalarından oluşturduğu oturan bir kadını resmetmiş ve ince sis dalgaları arasından görünen turuncu gökyüzü, kaotik, fırtınalı ve kent kültürünün getirdiği yalnızlığı tarif edercesine güçlendirilmiş bir masumiyetle anlatılmıştır. Diğer bir eserinde ise muhtemelen bir tünel girişi duvarına yazdığı kendi adını, grafitinin estetik ve güçlü yorumuyla birleştiren kent kültürüne ait bir parçaya dönüştürmüştür.



Şekil- 27: Lady Pink, Urban Decay, Acrylic on Canvas, 2008



Şekil- 28: Lady Pink, Pink on a CC Train, 1983

### **2.3.4. Toplumsal gerçekçilik**

Toplumsal gerçekçilik bir akımdan çok eğilimi ifade eden, gerçekçi olan ve egemen toplumsal koşullara açık gönderme ya da eleştiri barındıran, çoğu kez solcu bir terimdir. 19.yy.' da doğup kentsel ve kırsal topluluklarda yaşanan yoksulluğa ilişkin bilinçlenmeyle gelişmiş bir eğilimdir. Toplumsal gerçekçilik gerçekçiliği politik, sosyal birçok amaç için kullanmaktadır. Çoğunlukla sanatsal değer ve yöntemleri toplumsal adalet sorunlarının yanında ikinci plana itmektedir. Toplumsal gerçekçi gruplar içerisinde İngiltere'deki Kitchen Sink (mutfak lavabosu) okulu da yer almaktadır. Politik bir grup olan Kitchen Sink, İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz yaşamının sıkıntılarını anlatan karışık yapıtlar üretmektedir. Grup, izleyiciyi gerçek yaşamın görüntüyle baş başa getirip değişme ve gelişme talebini de dile getirmektedir (Little 2007, 126).

Türkiye'de ise güncel sanat ortamı içerisinde 1980'lerden günümüze politik ve sosyal amaçlar içeren toplumsal gerçekçi resimler üretilmektedir. Bireysel, toplumsal veya sanatsal anlamda olsun farklı eleştiriler üzerinden hareket eden Türk sanatçılar da vardır.

## **2.4. 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Akımları İçerisinde Kültürel ve Eleştirel Anlatımları Eserlerinde Yansıtan Sanatçılar**

### **2.4.1. Yeni Dışavurumcu Sanatçılar**

#### **2.4.1.1. Eric Fischl**

Yeni dışavurumcular sanatçıyla resmi yeniden gündeme getiren bir sorgulama alanı oluşturmakla beraber, Eric Fischl, David Salle, Jean-Michel Basquiat, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Gerhard Richter ve A.R. Penck gibi sanatçılardan oluşmaktadır. Bu grubun çalışmalarında hepsi için genel bir biçim ve içerikle değerlendirmek söz konusu olamamaktadır. Ortak noktaları ise duygu ve ifade yüklü kalabalık resimleriyle izleyende duygusal ve fiziksel bir etki uyandırdıkları düşüncesinin öne çıktığı görüşüdür.

Bu sanatçılardan Eric Fischl Amerikan orta sınıfının gündelik yaşamındaki insan ilişkilerini, tekdüzeliğin getirdiği bunalımları, endişeleri olumsuz bir duygu yaratacak şekilde çektiği polaroid fotoğraflardan yararlanarak resmetmektedir.

Sanatçının beden dilini kullanarak simgesel bir dil oluşturduğu söylenebilmektedir (Çelebi, 2004, 65).

Eric Fischl, alt kültür ile karşı kültür kavramlarının, beden diliyle simgeleştirilen anlam kodlarının yer aldığı resimler yapmaktadır. İzleyende karmaşık duygular yaratan, toplumun elitlerini diğerlerinden ayırt etmeye yarayan kültürel örüntülerin izlerini taşıyan, ya da gündelik yaşamdaki psişik duygu ve değerleri anlatan resimleri 1980 sonrası Kötü Resim Grubu içinde de değerlendirilmektedir.

Eric Fischl'in kökleri Edward Hoper'a kadar uzanan tablolarında Amerikan burjuva hayatına acı bir eleştiri özelliği taşıdığı görülmektedir. Sanatçının 'Fışkırtma' adlı resmi dalgıç maskesi takmış bir çocuğun uzanmış güneşlenmekte olan birine su tabancası doğrulturken görülmektedir. Tablonun isminde bir sözcük oyunu yapılmış ve squirt yani fışkırtma, konuşma dilinde fırlama, küstah kişi anlamına gelmektedir. Sanatçının çizim ve boya kullanımı deneysel hatta beceriksiz görünse de bilinçli bir yansıtma olarak manen zayıf bir toplumun görsel olarak da zayıf biçimde aktarımı şeklinde okunan nitelikler olarak yorumlanmaktadır (Smith 2004, 344). Dolayısıyla çalışma, Amerikan toplumunun gündelik yaşam şekline uyarlanmış dönemin bayağı hayat tarzı ile form ve içerik açısından uyuşma sağlamayı amaçlayan kötü resim üslubunun dikkat çekici, çağdaş kültürel ve eleştirel anlatımlarını beraberinde taşımaktadır.



Şekil- 29: Eric Fischl, Squirt (Fışkırtma), 1982, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1,73x 2,44 m, Thomas Ammann Güzel Sanatlar, Zürih, İsviçre

Toplumsal problemlerin birçoğuna duyarsız kalmadan üreten batı sanat ortamında, cinsel ilişki, homoseksüellerin dünyası, uyuşturucu kullananların resimde işlenmesi, izleyenlerin beyinde değişik etki güçleri yaratmıştır. Fakat yinelemelerin devam etmesiyle bu tavır kendini tekrarlamaktadır. Sonuçta Rainer Fetting ve Salome gibi sanatçılar 1980’li yılların sonuna doğru yok olmuşlardır (Temel, 2002, 47).

Türkiye’deki temsilcileri ile yeni dışavurumculuğu öne çıkaran sanatçılar arasında ise Fuat Acaroğlu, Selim Altan, Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Murat Sinkil ile Gonca Sezer’in isimleri görülmektedir. Ayrıca farklı doku ve elemanları birleştirerek yeni kurgular oluşturan İsmet Doğan, Emre Zeytinoğlu, İnci Eviner, Yavuz Tanyeli, Murat Morova, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Mithan Şen’de 1980 sonrası genç kuşak potansiyeli içerisinde değerlendirilebilecek soyut dışavurumcu alt yapıda işler üreten sanatçılar olarak bilinmektedir. Arzu Başaran bu sanatçılardan bahsederken kişisel yorumların, çok değişik renk anlayışının ve farklı soyut- somut dengeleri taşımalarına karşın, belirgin bir ortak dışavurumu paylaştıklarını dile getirmektedir. Bu resimlerde, figürde biçim bozma, yaşantı, anlık durumların spontane olarak verilmesi, bilinçaltı imgelerin abartılarak ortaya konulması ve düşüncelerin resimdeki karmaşık bir kurgunun içine gizlenmesi gibi özellikler taşıdığına görüldüğüne dikkat çekmektedir (Başaran, 1995, 35). Bu sanatçılar arasında Fuat Acaroğlu ve Bedri Baykam kültürel ve eleştirel anlatımlar içeren çalışmalarıyla dikkat çeker.

## **2.4.2. Kavramsal Sanatçılar**

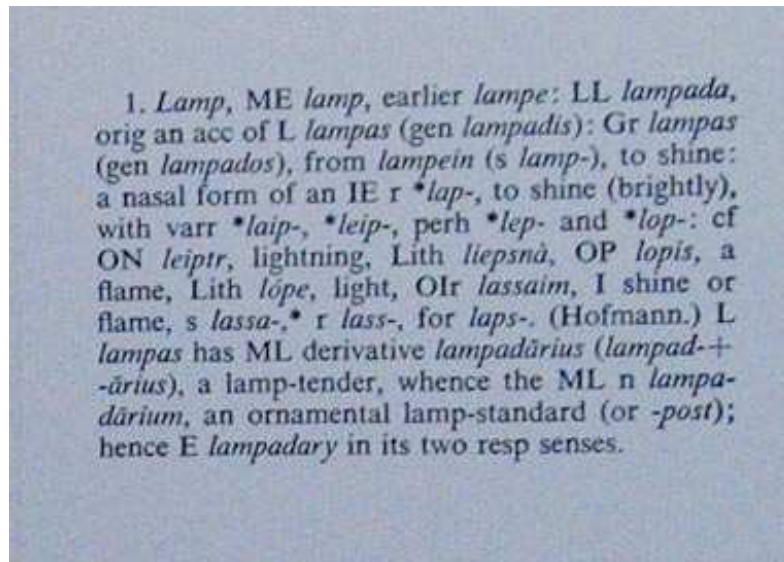
### **2.4.2.1. Joseph Kosuth**

Postmodernizmin kaotik ve muğlâk görüntüsü şöyle dursun 1970 ve 1980’lerde kavramsal sanat ve sanatçılar sanatı düşünce ürünü olarak ortaya koymaktadırlar. Bu sanatçılar arasında Joseph Kosuth, John Baldessari, Robert Barry, Sol Lewitt, Lâin Baxter, Joseph Beuys, Daniel Buren, John Cage, Victor Burgin, Hane Darbover, Teery Fox, Hans Hacke, Allan Kaprow, On Kavara, Robert Morris Horgan O’hara, Dennis Oppenheim, Allen Ruppertsberg, Tarsua Yamamoto kavramsal sanatın önde gelen temsilcileridir.



Şekil- 30: Joseph Kosuth, One And Three Lamps, 1965

Lamp, B/ W Photography, Text



Şekil- 31: Joseph Kosuth, One And Three Lamps, 1965

Lamp, B/ W Photography, Text

Bu sanatçılar arasında Joseph Kosuth plastikle kavram arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatsal eleştiri yüklü işler üretmiştir. Yazılı ve sözlü kültürün parçası olan kavramsal çalışmalarından biri olan ‘One And Three Lamps’ adlı çalışmasında da olduğu gibi bir objenin (lambanın) kendisi, imaj olarak resmi ve yazılı kültürdeki tanımı verilerek kavram ve göstergeler arasında sorgulamalar yaratmıştır. Dolayısıyla hem teknik olarak farklı hem de sorgulayıcı denilebilecek bir çağdaş anlatıma ulaşmıştır.

1928 Hatford doğumlu Sol Lewit, Parisli Daniel Buren ve çalışmaları, Sol Lewit ve Buren’e benzetilen çalışmalarıyla Lawrence Weiner kavramsal sanatı yeni kutuplara taşımaktadırlar. Weiner’e göre sözcüklerle resim arasında bir fark yoktur, insan gördüğünü dile çevirir ve sanat okunabilen bir şeydir.

Türkiye’de kavramsal sanat denince ise akla gelen ilk isimler Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Avni Yamaner, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal olarak gösterilebilir. Sarkis, Ayşe Erkmen, Fusun Onur ve adı çoğaltılabilecek sanatçılar çalışmalarında sosyal yaşamdan hareket ederek kavramsal işler üretmişlerdir. Bu sanatçılar arasında kavramsal eğiliminde fakat tek bir akımla kategorize edilemeyecek yenilikçi eğilimleri izleyen ve sanatın sınırlarını genişleten sanatçılara rastlanır. Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Canan Beykal, Serhat Kiraz ve Şükrü Aysan bu sanatçılar arasında değerlendirilebilir. Kavramsal sanat akımının Türkiye’de etkisinin görülmeye başladığı yıllarda, adını duyuran Altan Gürman’ın, interdisipliner bir anlatımla kavramsal sanatı kendi anlatımıyla bütünleştirmiş olması, basig design işlerinin farklılığını gösterebilmektedir. 1948 Merzifon doğumlu olan sanatçı Canan Beykal ise 2001 yılında 10.Uluslararası Asya Bienali ve Arnavutlukta 1. Uluslararası Tiran Bienali’ne katılmış ve değişik içerikte çalışmalar ortaya koymuştur.

Canan Beykal toplumsal içerikli kavramsal sanat yaklaşımında çalışmalar yapmış, metinleri, fotoğrafları, belgeleri, fotokopileri ve sözlük tanımlarını kullanarak farklı anlatımlar oluşturmuştur. Bir anlamda toplumsal davranışın göstergeleri olarak hazır nesnelere kullanmıştır. Nancy Atakan, Canan Beykal’ın 1980’lerde Mario Merz’in yönettiği bir atölye çalışmasına katıldığını ve bu sıralarda hem Merz’in yapıtlarına, hem de Hacke’nin toplumsal içerikli çalışmalarına ilgi duyduğunu söylemektedir. Beykal 1980 ve 1990’larda yalnızca sanatçı olarak



değil, aynı zamanda sanatın asıl yapılma nedenlerini sorgulayan bir yazar olarak da etkinlik göstermektedir (Atakan 1997, 110- 111). Beykal'a göre galeri müze sistemi içinde sanatı kutsallaştıracak kadar görünmekle birlikte, para gücüne dayandığı için sanatın gerçek işlevini yok etmektedir (Atakan, 1995, 276- 277).

Beykal'ın çalışmaları '1986 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisinde de sergilenmiş, sanatçı bu sergide 'Avangard' sözcüğünün dört dildeki yazılışlarıyla sözlük tanımlarının fotoğraflarını içeren bir çalışma gerçekleştirmiştir. Beykal bu tavrıyla, Türk sanat eleştirmenleri arasında süren bir tartışmayı, avangard kavramının uluslararası sanat dünyasında izlenen eğilimlerin bir uzantı olması açısından, bu sergilerde yeralan yapıtlar için kullanılıp, kullanılmayacağı tartışmalarını sorgulamaktadır. Aynı zamanda Beykal metinleri, fotoğrafları ve sözlük tanımlarını, soru sormak için kullanmakta ve izleyicinin okuyup çözümlemesini, güncel olaylarla ilgili bilgilenmesini ve süregelen tartışmayla ilgili çağrışımlar yapmasını beklemektedir (Atakan 1997, 111).

Nesnenin gündelik işlevini tuvale taşıyarak kavramsal eğilimde çalışan bir başka sanatçı Nur Koçak ise parfüm, ruj ve oje şişelerini toplumun tüketim nesnelere olarak büyütür ve simetrik çoğaltmalarla günlük işlevlerinin dışına taşımakta, fetiş nesnelere dönüştürmektedir. Albümlerin sararmış resimleri ile geçmişe, geriye dönük göndermeler yaparken iç çamaşır, mayolu çoğaltılmış çekici vücutlu yüzleri belli olmayan kimliksiz vitrin görüntüleri ile de karşıtlıklardaki uyumu bulmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla sanatsal anlatımı olan çağdaş bir eleştirel anlatıma ulaşabilmektedir.

Nur Koçak'ın 9 Mart 30 Nisan 2000 tarihlerinde 'Vitrinler 3' başlıklı sergisinde farklı materyalleri bir araya getirerek oluşturduğu çalışmaları sıradan konuların sıradışı etkilerini barındırmaktadır. Nitekim bu durumu şu şekilde anlatmaktadır:

"Berk Çorap ve Bijuteri, Moda Caddesi üzerinde seksenlerin sonuna doğru açıldı. Vitrin sergilediği eşya kadar (benim Nesne Kadınlar dizimde, örneğin Kırmızı ve Siyah'ta, canlı kadın bedenlerine giydirdiğim iç çamaşırları, bu kez plastikten dökülmüş mankenlere giydirilmişti) o eşyayı sergileyiş biçimiyle de ilgimi çekti. Havaya dikilmiş bacaklar öbek öbek vitrine serpiştirilmişti. İşlemelerle ya da parlak taşlarla süslü, dantel örgü ya da file çoraplara kimi zaman kağıttan devasa bir yelpaze, kimi zaman plastikten kocaman bir kalp eşlik ediyordu. Cama yansıyan dış dünyanın imgeleri gerisindeki eşyanın kışkırtıcılığıyla bütünleşmiş; satenin parlaklığı, naylonun saydamlığı, plastiğin ışıltısına

karışmıştı sanki. Dayanamayıp bir dizi fotoğraf çektim. 1989 tarihli Berk Çorap o fotoğraflardan yararlanarak yaptığım ilk resim (<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.minesanat.com/NurKocak/images/nkocak5.jpg&imgrefurl=http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm&usg=>).

Güven Turan, Nur Koçak'tan bahsederken, sanatçının bu çok batılı fetiş nesnelere sonra yaptığı çalışmaların yüzde yüz fetiş nesnelere olduğunu söyler. Arkadaş fotoğrafları, mutluluk resimlerimiz ana başlığını taşıyan bu resimlerin bir yandan desen ustalığı olarak görülürken diğer yandan da bizim sözde toplum/kültür eleştirmenleri sanatçılarımızdan çok daha etkin ve yoğun bir şekilde toplum/kültür eleştirisi yaptığını anlatmaktadır (Turan 2004, 169). Yani keskin bir nesnellikte olmasa da kavramsal sanatta, gündelik yaşamın içerisindeki ayrıntılara odaklanıldığı, topluma ait dilsel ve düşüncenin temelinde yatan farklılıklardan beslenildiği görülebilmektedir.

### **2.4.3. Toplumsal Gerçekçilik Akımı Sanatçıları**

#### **2.4.3.1. Nan Goldin**

Dünyada görsel sanatlar alanında çağdaş ve güncel toplumsal gerçekçi çalışmalar üreten sanatçıları arasında Nan Goldin, John Bratby ve Rachel Whiteread gibi sanatçılar gösterilmektedir.



Şekil- 32: Nan Goldin, Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan, 1984

Nan Goldin'in ev içi şiddet yasağını belgeleyen bu çalışmada Goldin parlak ruj sürmüş, mücevher takarak, bazen yara ve çürük içinde bırakılsalar bile erkekleri etkilemek için güzel görünme baskısını sorgulamıştır. Sanatçı her kültürde kadına karşı işlenen suç ve şiddet farklı olsa da fiziksel olarak bu durumun genel geçerliliği üzerinde durmak istemiş olabilir. Dolayısıyla toplumsal anlamda eleştirel bir anlatımın teknik olarak fotoğrafla yorumu yalın ve yaratıcı bir dille anlatılmış olmaktadır.



Şekil- 33: John Bratby, Three Self Portraits With a White Wall, 1957, 241.9x  
196.9 cm, Oil on Hardboard

John Bratby ise 'Tuvalet' ve 'Three Self Portraits With a White Wall' adlı çalışmalarında sıradan kirli ve moral bozucu gibi görünen garip gerçeklikleri resmeder. Ev içi sahnelere ilgi duymasının yanında Kitchen Sink Okulu sanatçıları arasında sayılmaktadır.

Türk sanatında ise gerçekçilik akımının farklı anlatımları Radikal Gazetesi'nde Beral Madra tarafından yorumlanmıştır. Gazetenin 3 Şubat 2003 tarihli internet baskısı ekinde Beral Madra 'Her bedende resim ruhu / Toplumsal gerçekçi etkiler' isimli yazısında gerçekçilik akımını değerlendirirken 1970'lerde ABD ve Avrupa'da kavramsal sanat, minimal sanat, fluxus, yeni- gerçekçilik, pop- sanat

gibi yepyeni avangard akımların egemen olduğu bir durumdan söz eder. Bunların içinde resmin hem sorgulandığını hem de uygulandığını söyler. Bir yandan da bugün resim yapmak çok derin bir geleneğin uzantısı, çok dolu bir belleğin süzölmüş sonucu olduğu için önemli resim azdır, bulunca değeri bilinmelidir. Diğer taraftan, başka tür üretimlerin (yerleştirmeler, fotoğraf ve video) kolay ve önemsiz olduğunu sanmak da ona göre çok yanlış bir yaklaşımdır (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=64939>). Diğer yandan 25 yıllık sanat deneyimlerini arkada bırakmış olan Neşe Erdok, Komet, Mehmet Güteryüz gibi sanatçıların yaşantılarını yapıtlarına taşımakta olduğu bilinmekte, toplumsal sorunlara, geleneğe (değişmez olana) tepki ve eleştirel bir yaklaşım bu sanatçılarda çokta muğlak olmayan bir biçimde izlenmektedir. Bunun dışında toplumsal olarak ötekileşen bir minör temsil (Çingeneler) üzerinden çalışıyor olmasıyla da Nedret Sekban yönetsel olarak realist ve toplumsal gerçekçi bir tavırla resimlerini oluşturmaktadır. Farklı kültüre ait bir yaşamı resimlerinde belgelemektedir.

#### **2.4.4. Alternatif Çıkışlar**

1980 sonrası süreçte dünyada Jeff Koons, Damien Hirst, Anish Kapoor gibi hiçbir akıma bağlı kalmadan üreten, eleştirel ve kültürel anlatımlarla yoluna devam eden enstalasyon sanatçıları dışında Keith Haring ve Jean- Michel Basquiat gibi farklı akımlar içerisinde adı geçen ama bir yandan da ürettikleriyle farklı duran sanatçılara rastlanmaktadır. Türk resmine bakıldığında ise, hiçbir akıma bağlı kalmadan üretimini sürdüren ve bunun yanında kullandığı malzeme ve yöntem bakımından yeni araçlarla yola çıkan Hakan Onur, Altan Çelem, Mürteza Fidan ve Hafriyat Grubu sanatçıları gibi kültürel ve eleştirel birçok anlatımı öne çıkaran isim ve grup hareketlerinin olduğu görülmektedir. Bu isimler çoğaltılabilmektedir. Önemli olan bu sivil oluşum ve inisiyatiflerin ardında sanatın artık günümüzde estetik kategori oluşturan avangard savunuları ile değerlendirilemeyeceğidir. Sanatın 1995'lerin ikinci yarısında küreselleşmeyle gelen postmodernist yapısı sanatı farklı bir yol ayırdımına sürüklemektedir. Bu yapı bireyleri çevreden merkeze toplayan internet ortamı ve dijital medya araçlarıyla, bunun tersi olan bir merkezin ideolojik etkisiyle merkezden çevreye dağılan gazete ve televizyon kültürüdür. Oluşan kültür farklılıklarının sanatsal araçlarda yansması da çeşitliliği doğurmaktadır.

Postmodern eklektik yapı içerisinde hiçbir akıma bağlı kalmadan üretebilen, genç sanatçılar da gün geçtikçe artmaktadır. Genç açılım olarak değerlendirilebilecek sanatçılar günümüz Türk resmini daha çağdaş noktalara taşımaktadır. Evren Sungur, Barış Cihanoğlu, İlke Kutlay bu sanatçılar arasında yer almaktadır.

#### **2.4.4.1. Çağdaş Sanat Ortamında Sivil Bir Oluşum Olarak Hafriyat Sanatçıları**

Çağdaş sanat ortamında bireysel ve sivil inisiyatiflerin bir araya gelerek farklı anlatım teknikleri kullanıldığı ama sanatı kategorize etmeyen oluşumlara rastlandığı görülmektedir. Bu sivil oluşumların 2000’li yıllarda nicel çokluğu bilinmektedir. Bunlar arasında Hafriyat, Oda Projesi, Apartman Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Mental Klinik, K2 Sanat Merkezi, Anadolu Kültür A.Ş. gibi proje grupların olduğu görülmektedir. Türk resmi üzerinde din, güç siyaset, iktidar ilişkileri üzerinden yeni yorumlar ve anlatımlar getiren Hafriyat Grubu değerlendirilmesi gereken bir sivil oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır.

1996’da Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak ve Antoino Cosentino’nun bir araya gelerek oluşturduğu grup daha sonra Erim Bayrı, Banu Birecikligil, Ceren Aykut, Fulya Çetin, İnci Furni, Murat Akagündüz, Extra Mücadele, Nalân Yırtmaç, Nazım Dikbaş, Neriman Polat ve Tan Cemal Genç’in de katılımıyla Hafriyat Karaköy olarak çağdaş sanat ortamında yerini almaktadır. Hafriyat, gelenekle modernite arasında bir belkemiği sayılabilecek melez bir sanatçı tipidir. Hafriyat işlerini çelişkilerden yola çıkarak oluşturmakta, tartışma halinde kavramlarını geliştiren amatör ruhun verdiği heyecanı yüreklerinden kaybetmeden üreten, organik olarak gelişip büyüyen bir grup hareketi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu hareketi kendileri tanımlar ve Hafriyat on yıldır beraber sergiler açan, sanatçıların oluşturduğu ortak bir zemin ve düşünce alanıdır. Bununla beraber galerici, sanatçı, koleksiyoncu ve izleyiciden oluşan katı, steril, tutucu, ticari ve akademik sanat ortamının kapalı çeperinden sıyrılma çabası olarak da tanımlanmıştır. Diğer bir anlatımla Hafriyat, gündelik yaşamda her gün görmenin önemsizleştiği ya da hakikaten ötekileştirildiği için kenara atılmış olana bakıp ve onunla empati kuran bir grup hareketi olarak tanıtılmaktadır. Bunu yaparken de sokağa ve alt kültüre bakmak olarak kendini tarif etmektedir. Hafriyat Grubu’na göre Hafriyat’ın kente bakış ya da kentli olmak tanımı ile imgenin çevreselliği kavramlarını geliştirdiği;

bilim adamı olmasa da başından beri her zaman sosyolojik bir duyarlılığı olduğu dile getirilir. Hafriyat grubunun sanatçıları İstanbul'da yaşamakta, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik tezahürleriyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla Hafriyat bir yandan batı merkezli evrensel kültürle kesişen, bir yandan da kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabilirliği üzerine çalışmalar gerçekleştirir. Bununla da kalmayıp Hafriyat, kimsenin diğeri üzerine iktidar kurmadığı, sözlerin açık açık söylendiği ve tartışıldığı bir ortam olarak günümüz sanatında yer almaktadır. Diğer bir anlatımla Hafriyat, kenarda köşede kalmış, sözlerini içine atmış, işlerini atölyelerin köşesinde üst üste yığılmış öbekler olmaktan çıkarıp Hafriyat içinde sergilenebilen, sansürün olmadığı, sözün niteliğinin öncelikli tema olarak konuşulduğu, atmosferi sınırlı olanakları ile oluşturan bir sivil inisiyatif olarak karşımıza çıkmaktadır. Hafriyat'ın bugüne kadar biri yurtdışında olmak üzere toplam 15 grup sergisi gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu sergilere eşlik eden metinler kaleme aldığı, sergilerini ve genel anlamda bağımsız sanatçı girişimi olarak deneyimlerini konu alan söyleşi ve panellere katıldığı, bir yıl boyunca Birgün Gazetesi'nde çizerlik yaptığı ve iki kitap yayımladığı da bilinmektedir (<http://www.hafriyatkarakoy.com/index.php?sayfa=hafriyat>).

Hafriyat çelişkilerden yola çıkarak, fakirlik ve iktidarın korkuyu kullanan şekillerini araştırmak gibi toplumsal insan ilişkilerini ve kimlik problemlerini sorgulanması üzerine gitmektedir. Bu durumu Hakan Gürsoytrak şöyle anlatmaktadır:

“Akademinin modern eğitim tarzı yeniyi yapmak peşindeydi ve bunun bir nevi baskısı altında kalıyorduk. 80 darbesi ve oluşturduğu kimlik problemi vardı. Hala kimliğin bir problem olduğu bir ortamda yaşıyoruz. Kimlik problemleri ile kendini ifade etmek istiyorsun; kendi varlığını çelişkinle bulmaya çalışıyorsun ve bunu da doğal olarak yan yana gelerek yapılabileceğini biliyorduk. Yani ben şunu çok iyi biliyorum ki Mustafa ile Antoino trene atlayıp Eskişehir'e gelmeseydi, ben Eskişehir' de resim yapmıyor olarak devam ediyor olabilirdim. Çünkü hayatın şartları altında resim yapmayı zor devam ettirebilen arkadaşlar var” (Çalikoğlu 2007, 23 ).

Hafriyat grubu çağdaş sanat ortamı içerisinde güncelliğini farklı konseptte sergiler gerçekleştirerek sürdürmektedir. Bunlardan biri de 10 Kasım- 2 Aralık 2007 tarihli 'Allah Korkusu' adlı sergidir. Sergi daha açılmadan tartışmalara konu olur. Çünkü

çok ince bir hat üzerinde yürümektedir sanatçılar. Doğal olarak birçok kişinin de tepkisini toplar bu sergi. Sanatçı toplumun nabzını tutan bir birey olarak çok dikkatli olmalıdır. Üretilen çalışma toplumun değer yargılarıyla çatıştığında bu nokta iyi irdelenmelidir. Sanat yıkıcılığı barındıran, sınırları yıkan bir avangard tutumla gerçekleşebilir denilebilir. Ama bu günümüz sanatı için avangard olarak tanımlanacak bir yıkımı barındırmaz. Çünkü günümüz sanatında özgünlükten bahsetmek yerine sanatçının sürekli farklıyı aradığı bir tutum vardır. İmaj bombardımanının zihinlere depolandığı küresel çağ bir alıntılama, pastiş ve dönüştürme üzerinden yürür. Fakat sanatçılar zaten yapılan çağrı metniyle Allah korkusu kavramına dört değişik yönden bakılabileceğini belirtirler. Dolayısıyla çalışmalarda hem toplumsal bir eleştiri hem de kültürün bir ögesi olan din üzerinden yapılan anlatımlar önem taşımaktadır.

Birinci kavram, bireysel olarak vicdanın sesi anlamında Allah korkusu yani ilk anlamıyla inanç sistemi içinde kulun yaradandan korkusu olarak belirlenmektedir. İkinci kavram toplumsal olarak hızla muhalefetleşen Aysberg'in yüzeye çıkan popüler kısmı, mahalle baskınıdır. Üçüncü kavram Allah korkusu üzerine Atatürksüzlük korkusu, Kabe/ Anıtkabir, müslümanlık/ laiklik, Hz Muhammed / Atatürk. Kesinlikle yanlış olan bu eşleşmeler toplumdaki kutuplaşmayı gösteriyor olabilir (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/7639192.asp?m=1>).

Serginin 10 Kasım'da açılmış olması Atatürk'ün ölümünün bir kısmı için trajik bir korku daha yaratmasını ya da düşmanları için garip farklı duygular yaratıyor olması gibi toplumsal doku içerisinde açılımları olabilecek düşünceler olarak değerlendirilebilir.

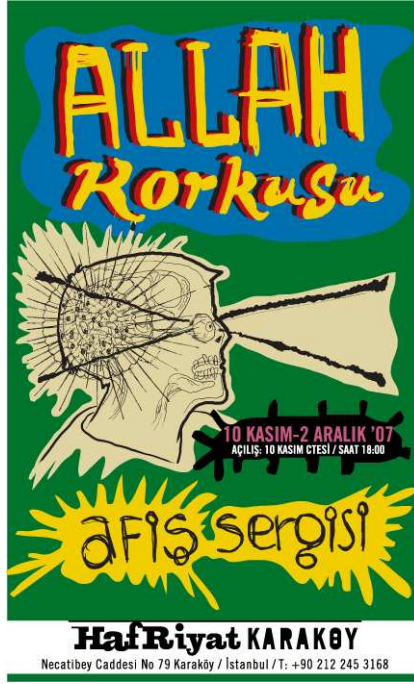
“Dördüncü kavram küçülen dünya ve küresel ekonomi içinde Allah korkusu, yerkürede zenginlik ile akıl, fakirlik ile korku, birbirine sıkı sıkıya bağlı. Geleceği akılla kuranlar. Geleceği korkuyla kuranlar. Zengin ülkelerin bu dünya halinden ne tür çıkarları var” (<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/7639192.asp?m=1>).

Bu kavramlar serginin çıkış noktaları olarak belirirken Hafriyat Grubu yazılı olarak şu açıklamayı yapar:

“ Bu serginin amacı sövgü veya maneviyat dünyasına sataşmak değil; Allah korkusu kavramından hareketle, her türlü iktidarın korkuyu kullanma şekillerini araştırmak. Sergi metninde belirtildiği gibi, artık ayırmamızı bekliyorlar: Müslüman'ı

Hristiyan'dan, ateisti sofudan, gizliyi açıktan, Atatürkçü'yü İslamcı'dan, konu Cumhuriyet'se birinciyi ikinciden, Batıcı'yı Doğucu'dan. Ayırmayıp arayana, şüphe duyana tahammül yok, ama şüphenin engellenmesinden beteri birinci elden bir tecrübenin önüne konulan kalıplar, isimler, sınıflandırmalar, kişinin kendini tanımasının önüne çıkan dur bakalım işaretleri” (<http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=7639192>).

Diğer bir ifadeyle bu kültür işaretleri ve izleri üzerinden kültürel anlatımlarla bağlantı kuran kavramlardan hareket eden bir grubun çağdaş sanat içerisinde kendine yer edindiği gerçeği ortaya çıkar. Minör temsiller üzerinden Türkiye'ye bakışın anlatımı denilebilir.



Şekil- 34: Hafriyat Karaköy, 10 Kasım- 2 Aralık 2007 Tarihli “Allah Korkusu” adlı Sergi Afişi



## BÖLÜM III

### 3. YÖNTEM

Bu bölüm araştırma modeli, örneklem ile veri toplama yöntemi ve araçlarından oluşmaktadır.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, güncel sanat uygulamaları içerisinde Türk resim sanatının değişim sürecini yönlendiren 1980 sonrası yeni sanat akımları ve sanatçılarıyla bu sanatçıların öne çıkanlarını bilgilendiren bir durumu ele almıştır. Bu özelliği ile araştırma bir örnek olayı çalışmasıdır. Bu durum günümüz sanatının ve sanatçısının yaşadığı döneme ilişkin bir fikir edinimi de sağlayabilir. Sanata yön veren, genç ve başarılı sanatçıların varlığı ile araştırmanın, güncel sanat olaylarına ve günümüz Türk resmine bir bakış açısı oluşturup deneyim kazandırma işlevi sağlaması da hedeflenmiştir. Araştırmada görüşme ve doküman incelemesine dayanan nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca oluşturulan katalog ile de tarama yöntemi uygulanmıştır.

#### 3.2. Veri Toplama Yöntemi ve Araçları

##### 3.2.1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Araştırmaya ilişkin veriler toplanırken sanatçılarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

##### 3.2.2. Katalog

Araştırmada, sanatçıların konu ile ilgili eserlerinin yer aldığı bir katalog düzenlenmiştir.

### **3.2.3. Doküman İncelemesi**

Araştırmayla ilgili doküman incelemesi, kitap ve makalelerden, tezlerden, sergi kataloglarından, broşürlerden, internet sitelerinden (özel- genel), dergilerden, sanatçı biyografilerinden ve farklı üniversitelerin kütüphanelerinden sağlanarak alınan dökümanlarla yapılmıştır.

**BÖLÜM IV**  
**BULGULAR ve YORUM**  
**KATALOG**

Bu bölümde üç adet katalog yer almaktadır. Kataloglarda Türkiye'den örnekleri verilen sanatçıların eserlerinin anlatımları, ayıklamaları ve yorumlar yer almıştır.

**Birinci Alt Amaç:** 1980 sonrası resim ve entalasyonlarda yer alan kültürel anlatımların neler olduğu ve kimlerin eserlerinde yer aldığı araştırmanın birinci alt amacıdır. Bu amaca yönelik olarak hazırlanan katalogda yer alan çalışmalara ilişkin bulgular ve bunların yorumu aşağıda yer almaktadır.

**Katalog No:1 Kültürel Anlatımlar**



Şekil- 35: Masalcıya Karşı Masal Kızı

Resim No: 1

Resmin Adı: Masalcıya Karşı Masal Kızı

Sanatçısı: Fuat Acaroğlu

Yapılış Yılı: 2007

Boyutları: 81x 100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Akrilik

Yeni ekspresyonizmin temsilcilerinden biri olan sanatçı çalışmalarında sosyal yaşamdan uzak olmayan, bilinçli deformasyonlara giden yapıtlar üretmektedir.

Fuat Acaroğlu'nun insan figürleriyle yaşamın kendisini her yönü ile anlatmaya çalıştığı ve insanın sosyal yapıdaki durumuna eleştiriler getiren çalışmalar ürettiği düşünülmektedir. Bunlar daha çok sosyal yaşam sorunlarını irdeleyen yapıtlar olarak görülmektedir (Temel, 2002, 52).

Fuat Acaroğlu'nun enerji, başkaldırı ve düşünce yüklü resimleri ben- öteki ben, kadın- erkek, toplum- birey gibi toplumsal sorunlara da değinmekle beraber deformasyona uğramış ve simgeleşmiş figürlerinin eleştirel bir anlam taşıdığını düşünenler de olmaktadır (Türemen, 1992, 5).

Acaroğlu, yapıtlarındaki düşünsel yapılanma süreci konusunda şu fikirleri paylaşmaktadır:

“Sosyal yaşamımızda bir takım dengeler bozulurken, yeni dengeleri kuracak yeni değerler kümesi oluşmamaktadır. Böyle olunca bireyin- bireyle, bireyin- toplumla ilişkileri hızla bozulmakta, çevreye uyumu güçleşmektedir. Bu noktadan hareketle; eksik inanç ya da inançsızlığın, bilgisizlik ve bilinçsizliğin, tabular ve alışkanlıkların bireyi kısıncasına aldığı bir iklimde, toplumsal sağlıksızlık, kültürel kirlenme, genellikle düşünce özürü olmak, haramilik, toplumda kadına bakış, çalışmalarında görülebilir düşüncelerdir” (Acaroğlu, 1989).

Ayla Ersoy dışavurumcu sanatçılardan Fuat Acaroğlu'nu anlatırken canlı kontrast (zıt) renkler ve sert fırça kullanımı ile dinamik kompozisyonlar oluşturmakta olduğunu (boya kabartıları ile rengin dokusunu hissettirerek), kaynağını yaşam gerçeklerinden alan resimlerinin düşsel ve gizemli bir etkiyi barındırdığını belirtir. Sanatçının çalışmalarını hep bir anafikir etrafında oluşturarak dizi resimler ürettiği dile getirilir. Azizler, kadın- erkek olgusu, gövdesiz başlar, başsız gövdelerle erkek toplum, tek bir adam gibi benzetmeler resimlerine ait imgeler olarak yorumlanır (Ersoy 1998, 124).

‘Masalcıya Karşı Masal Kızı’ adlı çalışmasında ise sanatçı neo kusurlar konsepti adı altında türkçeleştirilirse ‘yeni kusurlar’ başlığı altında bir masal kızını resmetmektedir. Burada sanatçının derdi, amacı aslında erkek egemen bir kültürün baskısı altında ezilmiş Türk kadınına çözümlemektir. Okumayan, düşünmeyen, üretmeyen, kendini kısıtlayan, zamanının büyük bir kısmını televizyon gibi zihni

bulanıklaştıran ve uyutan bir araca dönüştüren bir toplumun kadını sorgulamaktadır. Resim masalcıya karşı masal kızıdır ve neyi çağrıştırmaktadır? Bu resmin çağrıştırdığı şey üç en fazla dört şey olmaktadır. Yalnız yapayalnız bir kadın vardır orada. Sanatçının vurguladığı şey neo (yeni) kusurlar konseptinin bir parçasıdır. Çünkü neo kusurlar, Almancada neo, İngilizcede new, yeni demektir. Artık dilimize yerleşmiş sözcüklerden bir tanesidir. Neo kusurlar konseptin adıdır. Şu anki toplumda yapıya bakıldığı zaman o yapının içinde insanları tedirgin eden, oyalayan, savuran, bir türlü yaşamı engelle dönüştüren yığınla şeyler yaşanır. Bu nedir diye resme bakıldığında orada bir kadın vardır, erkeklerin yaptığı bir kadındır o. Diğer bir ifadeyle yapayalnız bir kadındır. Erkeklerin yarattığı Türkiye'deki erkek egemenliğin yaptığı kadın olarak düşünmek sağlıklıdır. Sokaklar erkeklerden yapılmıştır ve kadını da erkekler yapmıştır aslında. Masalcıya karşı masal kızı, resimde masalcı kadının masal kızını yarattığı, masal dinleyenlerin de çevresinde olduğu bir anlatımdır.

Yüzey malzemesini çok çeşitli kullanan, sıkılmadan üreten, hep yeniyi arayan, bu anlamda, estetiğin ötesinde memleketin derdini sorun edinmiş bir sanatçı olarak derinlerde yaşayan sanatçı, resimlerinde sosyal konumdaki bireylerin kültürsüzlüğünü anlatır. Çoğunluğun davranış kalıplarını ve geleneksel değerlerini reddeden karşı kültürle, diğer yandan ebeveynlerine bağlı bir yaşamın getirdiği ikilemleri, bir yansıma olarak görmüştür sanatçı. Kırmızı bir fon üzerinde bilinçli deformelerle anlatılan kadın kimliği sanatçının tuval üzerine akrilikle gerçekleştirdiği figürlerin dışavurumuyla gözler önüne serilmektedir. Beyaz, siyah ve kırmızıdan oluşan renk kısıtlılığı olayın daha vurgulu yorumlanmasını da sağlamıştır. Bunun yanında sanatçı, sanatsal düzenlemeyi de uyum ve vurgu üzerine kurmuş olmaktadır. Teknik anlamda böyle bir uyumdan bahsedilebilir. 1980'lerden günümüze geldiğinde derinleşen, daha da sert ama örtük plastik değerlere dönüşür sanatçının çalışmaları. Yaşam şartları değiştikçe sanatçının da değişime entegre olduğu, izole olmadan, belirli sınırlara bağlı kalmadan yani hapsolmeden, akademik kaygılardan bağımsız, interdisipliner olarak ürettiği açıktır. Dolayısıyla çalışmanın yaratıcı ve çağdaş özellikler barındırdığı düşünülmektedir. Özgünlük açısından ise konunun vurgusu önemli olsa da tam bir özgünlükten bahsedilemez. Çünkü günümüz sanatında özgünlük teknik ve konu anlamında tamamen biricik olmayı gerektirir.

Sanatçı 1993 senesinde açık havada bir takım performanslar da gerçekleştirmiş, Sampa Sanat Galerisi'nde içinde kavramların olduğu enstalasyon sergisi açmıştır. Gelişmenin, gelişmek istemenin, arzunun neticesinde ortaya çıkan bir şeydir bu. İnsanların ihtiyaç duyduğu şeyler daha çabuk tüketilmektedir. Dolayısıyla sanatçı sanatının dilini daha derinlerde aramaktadır. Daha ucuz, derinliği olmayan, sığ, boyutu olmayan, rengi olmayan şeyler, insanların tükettiği şeylerdir. Türkiye'de insanlara, kadınlara bakıldığında da çoğu evde oturmaktadır. Nasıl duyargalarının budandığı, nasıl muhtaç haline getirildiği, işe yaramaz hale getirildiği görülür. Bu nedenle sanatçının 1992'de tanrılar dizisi adını koyduğu bir tanımlama vardır. Sanatçının adını koyduğu tanrılar dizisi ne o mitolojideki ne de Mısır'daki tanrıdır. Tanrılar dizisi adı konulan şey Türkiye'deki toplumsal gidişata yön veren ahmak, belediye başkanları, bakanlar müdür, milletvekilleri, başbakan o, bu, şu, müdür, okumamayı özendir tanrısı gibi örneklerden oluşur. Duyargaları budanmış yurttaş tanrısı, arazileri talan tanrısı, haramileri teşvik tanrısı gibi manen olmasa gerçek hayatta izlerinin olduğu kültürel anlatımlara ulaşır sanatçı. Dolayısıyla 1992 senesi bugünde hala geçerlidir.

1980'li yıllarda İtalya'da kendini gösteren neo-ekspresyonist akım üç C'ler diye adlandırılan grupla birlikte anılırken İtalyan eleştirmen Achille Bonita Oliva'nın himayesi altında gelişmiştir. Bu Sanatçılar Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Sandro Chia'dır. Yeni gerçekçi resim batıda iyice tanınırken o yıllarda İtalya'da bulunan Fuat Acaroğlu ise tekrar Türkiye'ye döner ve batı kaynaklı bu yeni akımı kendi işlerinde uygulamaya başlar.

Özellikle o yıllardaki sanatçılarda tuval resmine dönüşün farklı anlatımlardaki izleri gözlemlenebilmektedir.

“1980'lere doğru sanatçıları resmin dolaysız ve dışavurumcu anlatıma sürüklediği ve dolayısıyla 1980'lerden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika'da yeni kuşak sanatçı gruplarının tuval resmine dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya tabakaları ve serbest fırça darbeleriyle bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlemlenir. Sanat alanında tüm bu yeni gelişmeler, kullanılan malzeme ve anlatım alanları ne olursa olsun, zamanın özgür tavrının sanatta biçimlenişi olarak görülmektedir” (Baysal, 2005, 80).

Bir dönemin sanatsal ve tarihsel kültürüne ilişkin olarak Türkiye’de sanat alanında 1950’li yıllara kadar gruplardan bahsedilir. Gruplar resmin bir meselesini almakta, onun çevresinde toplanmaktadır. 1970–80’li yıllarda Türkiye’de özellikle İstanbul’da grup değil bireysel derterin tasaların bir araya getirdiği sanatçı kitlesi oluşmaktadır. O hareketlerin içinde yer aldığı için sanatçı söylenecek çok şey vardır. Sanatçının yeni ekspresyonizm hareketinin temsilcilerinden biri olarak çalışmalarının öyle gitmesinin en azından kendisini bunalttığı açıktır. İkincisi sürekli değişen bir toplumsal yapı vardır. Toplumla beraber değerler değişmektedir. Herkes etkilenir, bir şekilde değişir. Bireysel özgürlüğün olmadığı bir ortamda birşeyleri derleyip toparlayıp çok daha kısa sürede yapmak bir tavidir. Sanatçının şu an uğraştığı şey aslında kendi kişiliğinden dünyaya bakışından paylaşmak istediği şeylerden farklı değildir o zamanki şeyler. Ama biçimleşmekte derinleşmekte, zaman zaman daha da hırçınlaşmaktadır. Biçim değişmeye başlar. Sanatçının şu anda gördüğü, 3- 4 yıl önce başladığı ama hep soru olarak kafasında tuttuğu süreç bundan önceki çalışmaları da bu anlamda sosyal yaşamdan kopuk yapmaz. Sanatçının çalışmaları aslında memleketin derdi, memleketin derdinin çözülemeyişidir. Sanatçı ninniler söyleyen yapıda olmamıştır hiç bir zaman. Kendisi en güzel, en estetik şeyler bile konulsa izleyeni düşünmeye yönelten bir plastik aramaktadır.

Buradan 1980 sonrasına bakıldığı zaman özgür figürasyon gibi batı kaynaklı akımların varolduğu düşünüldüğünde daha deneyselliğin mevcut olduğu görülmektedir. Bu durum Fuat Acaroğlu’nun çalışmaları içinde geçerlidir. Fakat atlamaması gereken bir nokta var ki güncel sanat ortamı içerisinde artık bir akımdan bahsetmek yerine bir hareketin, eğilimin ya da yeni değil ama alternatif duran bir çıkış içinde değerlendirilebilecek sanatçıların varolduğu muğlâk bir sanat ortamından bahsedilebilir. Çünkü bir yanda new media denilen dijital ortam ve izleyiciyle arasında mesafe yaratan işler, her şeyi malzeme olarak düşüncesinin bir parçası olarak gören kavramsal oluşumlar varken diğer tarafta içerik anlamında çağdaş işler üreten bir pentür resmi vardır. Yani bir şey olacak diğeri onu bitirecek, o bir başkasının üstüne basarak yükselecek ve yeni bir sorun doğacaktır. Bu noktada sanatın döngüsel olarak merkezden periferiye ve periferiden merkeze bir yörünge izlediğini söylemek mümkün olmaktadır.

Günümüz sanat ortamı içerisinde Fuat Acaroğlu'ndan bahsederken bulunduğu konum bir yörünge çizmektedir. Sanat tarihine bakıldığı zaman akımlar şöyle, yanyana koyulduğunda birinden ötekine geçiş incelendiğinde yapılan bir şey fark edilir. Hep aynıdır o hiç değişmez. Bir şey çıkar ona karşı başka birşey çıkar, bu işte örneğin yeni ekspresyonistler ne kadar uysalsa, içeri, dışarı verense, neo geo da tam tersi her şeyi mantık ölçüsünde düşünen, sınırlayan bir yapıdadır. Bunlar doğaldır, çünkü bunlar olmazsa zaten süreklilik olmamaktadır. Günümüz sanatçıları bu noktada düşünüldüğünde artık bir akımın değil ama bir hareketin içinde değerlendirmek daha doğrudur. Çünkü bir yandan yüzey resmiyle uğraşılırken yüzey resmiyle uğraşmayla oluşturulan konsept çerçevesinde başka objeler ilave ederken, onun dışında sadece kavramsal bir oluşum da vardır. Her şeyi malzeme olarak düşüncesinin bir parçası olarak gören bir görüş de vardır. Olmalıdır bu yapı, ama bir yandan da sanatçıyı hapseden sanatçıyı bir alanda izole eden, sadece o çerçevede düşünmeye zorlayan bir yapılaşma şekline getirilebilmektedir. Normal seyirinde geliştiği zaman birtakım olaylar, biriktirdiğin, paylaşmak istediğin şeyle yaratıcı olur. Fakat sanatçı diye görülen kimse başka yerlere bakıyorsa sürekli, şu şöyle mi yaptı, böylemi yaptı veya başka bir yerlere bakıp sürekli arada bir yer buluyorsa kendine, zaten çağdaş ve yaratıcı olunmayan kişidir. Ne sanata ne toplumsal gidişata o kişinin katkısı olamaz.





Şekil- 36: Mimarsinan Hamamında Raks

Resim No: 2

Resmin Adı: Mimarsinan Hamamında Raks

Sanatçısı: Sarkis

Yapılış Yılı: 1987

Tekniği: Beyaz Mermer, Ses Bantları, Pirinç Davul, Altın Tefli Palto, Üstü Mumlu Mermer, Enstalâsyon

Bulunduğu Yer: Ayasofya Hamamı

Sanatçı Sarkis 1938 yılında İstanbul'da doğup Paris'te yaşamaktadır ve çalışmaktadır. Farklı malzemeleri bir araya getirerek çalışmalar üretmektedir.

Sarkis'in çalışmalarını Nancy Atakan şu şekilde ifade etmektedir:

“Türkiye’de kavramsal sanat denilince Sarkis’in 1970’lerde metal plaklar, katran elektrik akımlı tel, neon ışıkları ve ısıdan yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmaları, kültürel bir simge olarak önem taşıyan savaşa ilgiliydi” (Atakan 1997, 36).

Sarkis'in oluşturduğu çalışmalardan biri olan ‘Mimarsinan Hamamında Raks’ isimli çalışma Mimarsinan’ın mimarisiyle hem de işleviyle konuşmayı amaçlayan bir kültürel teması içermektedir. Soyunmalık, ılıkılık ve sıcaklık bölümlerinden

oluşan klasik bir hamam planlamasıyla üç ayrı bölüm için birbirine bağlı yapıtlar üretir sanatçı. Kısacası sanatçı, altın varaklı davul sesiyle raks eden bir figür oluşturur. Kırmızı bir mermer ise göbekaşının az gerisinde, yıkanma bölümünün mermer zemini üzerinde, göbekaşının 1/ 10 ölçeğinde, altı köşeli bir tasarımda göbek taşının belleği olarak durmasını sağlarcasına bir etki taşır. Bu mermerin üzerine mum akıtılarak mermerin yollarına benzeyen görsel bir anlatım kazandırılmak istenmiştir. Diğer bir ifadeyle mimarının belleğini yansıtacak hareket, durgunluk, ses, sıcaklık, seda, donmuşluk gibi kavramlar üzerinde durulmuştur.



Şekil- 37: Sarkis, Mimarsinan Hamamında Raks Adlı Enstalasyonundan Ayrıntı

Yirmi yıl sonra ise bu yerleştirme İstanbul moderne çağrılır ve Ayasofya hamamındaki göbekaşı İstanbul Modern’de bir sahne dekoruna dönüşmektedir. Sanatçıya göre bu yeni icra 1987 ilk icrasının bu günde bu yerde (İstanbul Modern’de) yaşamasını ummaktadır (İleri 2007, 62).

Buradaki yorumlardan anlaşılacağı üzere Sarkis bütün malzemesini düşüncelerinden oluşan göstergeler dizisiyle anlatıp, sosyo-kültürel bir mekân olan hamamdan yola çıkarak kendi kültürüne ait değerlere sembolik anlamlar yükleyip etnosantrik bir değerlendirme yapmış olabilir. Göbek taşını, ses bantlarını ve diğer objeleri bir araya getirerek sembollerle bir anlam yaratma kapasitesi sağlamıştır, denilebilir. Göstergelerle yapılan dolaylı anlatım boya ve tuval olmadan da kültürel görecilik, mimari bellek, yaşamsallık içeren hareket, ses, sıcaklık gibi kavramları anlattığını saptamaktadır. Dolayısıyla çalışma teknik duyarlılığın yanı sıra çağdaş ve yaratıcı bir anlatıma kavuşmaktadır.



Ayşe Erkmen virgül nokta, alt çizgi ile soyut imlerin tekrarından oluşan çizimler yapmaktadır. Onun için kelimeler hem bir dilsel yapı içerisinde şiir, hem de tipografik bir metafor şekline bürünmüş bir imge olarak iki anlama gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Yani kelimelerle atıflar yaparak sözlü kültürümüzü sanata dönüştürmüştür. En etkili işlerinden birisi sayılabilecek bu çalışma 1994 tarihli ‘İskele’ adlı sergisindeki ‘Ev Üzerine’ adlı çalışmasıdır.

Nancy Atakan bu çalışmayı şu şekilde değerlendirmiştir:

“Erkmen 1994 ‘İskele’ sergisi için Berlin’de duvar yıkılmadan önce Türkler’in oturduğu Kreuzberg’deki bir binanın duvarına ‘Mişli Geçmiş’ ekleri yazmıştır. Sanatçının ‘Ev Üzerine’ başlığını taşıyan bu işi, bir dilin ancak o dili bilenlere bir şey ifade ettiğini, bilmeyenler için ise yalnızca görsel işaretler ya da dekorasyon olduğunu kanıtlar. Almanya’da yaşayan Türk işçilere bir armağan olarak yaptığı bu çalışmasında sanatçı, medya ile güzel sanatlar arasındaki ilişkileri sorgulamış, ayrıca galeriden gerçek dünyaya taşıdığı bir sanat nesnesinin, görsel imgeleri aktarabilme yeteneği olup olmadığını irdelemiştir. Erkmen Berlin’de yaşayan Türk işçilerinin Almanya’ya ilk geldiklerinde bir iletişim kuramadıklarına dikkat çekmiş ve bu kez Almanlar’ı aynı duruma sokmuştur. Almanlar yapıtı görsel olarak algılamakla birlikte, anlamını kavrayamamışlardır. Türkçe’ye özgü bir kip olan ‘Mişli Geçmiş’ ne Almanca’da ne de bir başka Avrupa dilinde vardır, dolayısıyla bu zaman kipini gerektiren iletişim türü de batı kültüründe yoktur. Türkler bu zaman kipini kullanarak sohbet ettiğinde ya da dedikodu yaptığında konuşmalar giderek uzar ve derinleşir ama bir yandan da bilinir ki bu sözler kendilerine değil, başkalarına aittir. Reklâmlar gibi profesyonel tekniklerde boyanan bu anlamsız ekleri hem Almanlar, hem de Türkler anlamaya çalışır ama Türkler bunların ne olduğunu anlayınca gülüp geçerken, Almanlar hiçbir şey anlamadıklarından şaşkınlığa düşerler. Dolayısıyla bu iş, Almanya’da yaşayan Türkler için çok özeldir’ (Atakan, 1995, 305).



Şekil- 39: Ayşe Erkmen, Evde Adlı Enstalasyonundan Ayrıntı

Sanatçının miş dizisi eklerinden oluşan bu çalışması Friedrich Meschede'nin 2008 tarihli 'Ayşe Erkmen, )>uçucu</ = şimdi = (, ) > temporary< / = contemporary= ( ' isimli kitabında 'Evde' adıyla verilmiştir (Meschede 2008, 41).

Ayşe Erkmen'in sergi başlıkları 'müssiggang- tembellik' ya da 'kein gutes zeichen- iyiye işaret değil' gibi kayıp kelimelere ve atasözlerine atıfta bulunmaktadır.

"Barbara Weiss'taki 2006 tarihli sergisine 'habseligkeiten- aidiyetler' ismini vermesinin nedeni, sergiye bir ad aradığı dönemde, Goethe enstitüsü'nün yaptığı bir yarışma sonucu tam da bu kelimenin Alman dilinin en güzel kelimesi seçilmiş olmasıydı. 2007'de Sao Paulo Bienali'ne katkısı, bu bağlamda dilek ifade eden kelimeler ve cümlelerden oluşuyordu. Ayşe Erkmen bir favellada yaşayanlardan, hayatlarının düzelmesi için özel isteklerini yazmalarını ister. Oscar Niemeyer'in binasına girişte bu yazılar yer alacaktır ama proje reddedilir" (Meschede 2008, 47).

Ayşe Erkmen güncel sanat ortamında da ismini duyurmaya da devam etmektedir. 2007 yılında Küratör Emre Baykal ve Fulya Demirci'den, yeni kurulan Santral İstanbul Müzesi için iş tasarlama teklifi alır. Üçlü bir araya gelip yine 'Miş' dizisinde karar kılar ve birtakım dizi pleksiglastan kesilmiş binalar halinde binanın cephesine yerleştirilir. Santral İstanbul'da çağdaş sanat müzesinin açılışına paralel

olarak Davit Eliot Ayşe Erkmen'i 10. Uluslararası İstanbul Bienali için iş yapmaya çağırır. Erkmen bunun için müzenin 'İstanbul Modern' yazısını harflerin ancak soyut biçimler halinde görülebildiği altın rengi kumaşlarla kapatır. Düzenleme, birinde heceler ve harflerden meydana gelen birer sıra olur, sonraysa müzenin dışında varolan ve yeniden giydirilen ve bu kılıklarıyla bir yıldönümü logosunun şenlikli kıyafetlerini temsil eden kelimeler oluvermektedir (Meschede 2008, 46).

Burada önemli olan ve vurgu yapılması gereken şey ise iskele sergisindeki Sanatçının 'Ev Üzerine' adlı işidir. Göçle gelen, çoğu Berlin'de doğan Türk vatandaşlarının İstanbul Türkçesi'ne vakıf dilsel zenginliğe sahip olamayışı ve hem memleketini hem de farklılaşmış dilsel zenginliğini yitirmiş olarak bir şeylerin eksikliğidir. Ekmen'in bireysel gözlemleriyle hayat bulan çalışmada aslında geçmişte kalan bir şeyi, bunlara dair anıları ifade edecek bir anlatım biçiminin Berlin Krueberg'de yaşayan Türk nüfusunda eksik olmasını görünür kılmıştır sanatçı. Yani burada ev düşünsel bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Krueberg'de yaşayan bir Türk vatandaş için bu çalışma, geçmişinde kullandığı dilsel simgelerin hatırlanarak, geçmişteki yaşam tarzının zenginliklerinden olan bir alt kültürün parçası olduklarını gösterir. Dolayısıyla çalışma yaratıcı ve yerelliğin evrensel bir dille anlatıma dönüşmesi neticesinde çağdaştır. Türk alfabesindeki miş kipinin yazılı kültürümüzdeki eksik olanın trajedisini içeren anlam kodları üretmesi bu tutumu destekler.



Şekil- 40: Gölgede Herkesin Kendi Yeri Vardır IV

Resim No: 4

Resmin Adı: Gölgede Herkesin Kendi Yeri Vardır IV

Sanatçısı: Nedret Sekban

Yapılış Yılı: 2007

Boyutları: 125x 185 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Toplumsal gerçekçi bir eğilimin temsilcileri içerisinde görülebilecek olan Nedret Sekban kendi toplumunun etnik kökenine sahip imgelerini (çingeneler) resmine konu seçer. Nedret Sekban'ın 'Gölgede Herkesin Kendi Yeri Vardır' isimli sergisi 26 Nisan- 17 Mayıs 2007 tarihlerinde Evin Sanat Galerisi'nde sergilenir. Resimlerin tümü Çingenerle bağlantılıdır. Çingene olarak görülen kimseler aslında toplumumuz içerisinde farklı görünüm veya davranış sebebiyle baskı gören minör temsiller arasında yer alabilmektedir. Yaşam içerisinde kalma, hayata tutunma gibi faktörler onların serüvencilik ruhuyla buluşunca ortaya renkli görüntüler çıkabilmektedir. Nedret Sekban'da muhtemelen bu farklılıkları

düşünerek izole olan bu insanları tuvalinde kahramanlaştırmaktadır. Sanatçı bir röportajında bu duruma şu şekilde vurgu yapmaktadır:

“Dünyanın neresinde olursa olsun en fazla baskıya maruz kalmış iki halk; Yahudiler başta geliyor denir ama hayır Çingeneler daha fazla ezilmiştir. Yani Yahudiler’le birlikte en fazla baskıya maruz kalmış insanlardır. Şimdi bunu ne zaman fark ediyorsun? O gençlik bilincinden ayrıldıktan sonra. Mutlaka ideolojik bakışın sana bir takım perspektifler kazandırıyor ama biraz daha genişlettikçe bakıyorsun doğru ama bu toplumda insanlar sadece Çingene olduğu için değil, sadece işçi olduğu için değil, sadece köylü olduğu için değil, sadece yoksul olduğu, sadece farklı düşündüğü için değil veya farklı görüldüğü ya da farklı davrandığı için baskıya uğruyor. Bilmiyorum hangi atasözü ya da deyiştir kanatları birbirine benzeyen kuşlar bir arada uçarlar gibi. Eğer ki seninki diğerine benzemiyorsa, farklı renkte ise o zaman dışlanmaya mahkumsun veya baskı görmeye ya da horlanmaya, alçak sıfatına layık görülme” (<http://www.cingeneyiz.org/nedretsekban.htm>).

Sanatçının bu konuşmalardan Çingeneler’e özgü hayatı sorguladığı, başka toplumlarla karşılaştırma yaparak ve farklılıklarını dile getirerek çağdaş sanat diline ulaştığı sonucuna varılabilir. Sanatçı görüşlerinde samimidir fakat günümüz dünyasında karşılaştırmayı Yahudi toplumuyla düşünmek de manidardır. Muhtemelen sanatçı bugün için bu karşılaştırmayı başkalarıyla düşünüp silahlarını ona göre kuşanacaktır. Dolayısıyla çok önemli olan farklılıklarımızla bir arada yaşamamız gerektiğine inandığımız bir dönemde en azından resim bunu somut bir gerçeklik olarak yansıtmaktadır. Demekki toplum değiştikçe, değer yargıları değiştikçe sanata bakış açısı da değişmektedir.

“Benim onlara bakışım, fark edişim 90’lı yılların başıydı. Bu sözünü ettiğim ideolojik anlayışım dışında onların o renkli hayatlarını fark edişim, bütün yoksulluklarına, bütün yoksunluklarına rağmen fark edişim bir Çingene çiçek satıcısını görmemle başlar. Bu satıcıyı genç kızlığından bu yana izledim. O, benim onu izlediğimin farkında değildi. Sonra nişanlandı, karnı büyüdü, çocuk doğurdu, sonra tekrar gördüm. Kabataş civarında okuldan her çıktığımda orada çiçek satardı. Bir akşam farım bir eteğe takıldı. Sonra yukarı doğru baktım güzel bir Çingene kızı alımlı, naif fakat gururlu, yüzünden belli. O bir anti kahraman gibiydi. Biçimi farklı görünüşü farklı, bir de ailesini geçindirmek için iş yapıyor. Öyle fark ettim. Bu insanların resimleri ne güzel olur diye düşünürdüm” (<http://www.cingeneyiz.org/nedretsekban.htm>).



Nedret Sekban bu noktalardan hareketle çingeneleri konu olarak seçerek ‘Gölgede Herkesin Kendi Yeri Vardır IV’ adlı çalışmasında soğuk mavileri kırmızı ve küf yeşili renkleriyle bir araya getirmekte ve gerçekçi anlatımlar yakalamaktadır. Görsel imgeleri bir araya getirmekte çok dikkatli davrandığı görülmektedir. Plastik anlatım öğelerini (ritm, vurgu) tekrarlı ve değişik etki güçleriyle kullanarak sağlam bir pentür oluşturmaktadır. Bu açıdan teknik olarak bir kuvvetlilik sözkonusudur. Diğer yandan ise konusunu tamamen gerçek yaşamdan alınan bireylerin oluşturduğu resim, tanık olunan bir serüvenin göstergeleridir. Toplumsal gerçekçi bir anlatımla oluşturulan bu çalışma, Türk toplumunun kültürü içerisinde bir alt kültür oluşturan minör temsillerin yaşamlarına tanıklık etmekte ve onların serüvencilik ruhunu tuvalde yansıtmaktadır. Bu yönüyle çalışma, toplumsal dokuyu oluşturan spektrumların çeşitliliğini gerçekçi bir açıdan yansıtmaktadır. Dolayısıyla çağdaş ve yaratıcıdır.



Şekil- 41: Uçuş Halısı ( Ascension )

Resim No: 5

Resmin Adı: Uçuş Halısı (Ascension)

Sanatçısı: Gülsün Karamustafa

Yapılış Yılı: 1985

Boyutları: 245x 135x 10 cm

Tekniği: Enstalasyon

Gülsün Karamustafa giysileri kullanarak gündelik yaşamın unsurlarını çalışmalarına taşımıştır. Manzara motifleri içeren farklı kumaşları birleştirerek parlak mendil, plastik çiçeklerle renkli giysileri birleştirip 1985 tarihli 'Uçuş Halısı' adlı çalışmada olduğu gibi kolaj çalışmalar da üretmiştir. Objeler sol ve alt kısımlarla yarım çember biçiminde dizilip alt kenarın üzerinden dalgalarla dışarı doğru yönelerek bir hareketlilik yanılması oluştururken orta bölüm uçulmasını mümkün kılmak için boş bırakılmıştır. Sanatçı burada içinde yaşanılan zamana ait gündelik yaşamdaki bir duvar halısını kültürel bir rivayete karşılık gelen uçan halı ile ilişkilendirmekte ve bu yolla farklı yaşamlar (geçim derdi, macera) arasındaki bağı vurgulamaktadır.

Sanatçının işleri genel olarak düşünüldüğünde malzemeyi zorlayan, düşünceyi malzemesiyle üreten bunu yaparken de kültürel unsurlardan ve coğrafi farklılıkların getirdiği hayallerden yararlanan bir bütünlükte gerçekleştirdiği açıktır. Bu açıdan teknik bir zenginliğin yanı sıra yaratıcı bir fikri de barındırır. Kimlik konusu üzerinden kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulaması bir anlamda sanatın da yaşamın içerisinde olmadan varolamayacağıyla ilgili bir bütünlük yaratabilir. Bu nedenle çağdaş bir görünüm kazanır.



Şekil- 42: Med-Cezir Olayı / Evlilik Üzerine Çeşitlemeler: Masa Üstü

Resim No: 6

Resmin Adı: Med-Cezir Olayı / Evlilik Üzerine Çeşitlemeler: Masa Üstü

Sanatçısı: Hakan Onur

Yapılış Yılı: 2003

Boyutları: 200x 145 cm

Tekniği: Tual Üzerine karışık teknik

Hakan Onur, kavramları yeniden şekillendirerek kendi yaşantısından bir mucit gibi çekip çıkardığı çalışmalarında, imgeleri belirli kurgu içerisinde yeniden inşa ederek bir plastik oluşturmaktadır. Bu çalışmalarda kavramın kendisi değişmez, kavram olarak durur ama kavramla başka bir ilişkide buluşur. Sanatçı çalışmalarının tümünü, kendi içsel dünyasından yola çıkarak oluşturmuştur. Örneğin ilk serilerde çok açık seçik olarak görünür bu durum. Hakan bir şeytandır ve Hakan çocuktu (I was a child) çalışmalarında olduğu gibi. Çalışmalarda onun direk olarak anlatmak istediği, kendi yaşantısından, puslu gibi görünen geçmişin yeniden kurgulanarak dönüştürülmesidir. Yaşantı ürünü olarak ortaya çıkan yapıtlarında sanatçıyı belirli bir akımın içerisine çekmeden biçim ve nesnenin tuvalde ya da bir yerleştirmede yeniden anlam ürettiği otobiografik içsel yolculukların örtük ya da açık, bazen ise ezoterik bilgilerinde sürece katılmasıyla zenginleşen bir izleğin nesnel boyuttaki karşılıkları olarak görmek mümkündür.

Sanatçının çalışmaları değerlendirildiğinde yapıtlarını herhangi bir akım içerisinde görmek doğru değildir. Batı referanslı bir tarih okuyarak buraya gelindiği, batının oluşturmuş olduğu bir sanat tarihi eğitimi alınarak bunun yanında kendi deneyimleriyle edinimleriyle farklı referanslardaki oluşumları izler hale geldiği görülebilir. Çünkü bilimsel akıl yürütme biçimi sanatçıya oluşturduğu yapının alternatiflerini de görebilme şansı tanımaktadır. Her şeyin dialektik olarak bir bütün içerisinde sürdüğünün bilgisiyle tüm alanlarda farklı disiplinlerde dolaşarak kendini oluşturmaya çalıştığı düşünülebilir. Burada sanatçının çalışmaları için yüzeysel olarak bakıldığında pop art içerisinde değerlendirmeler söz konusudur, denilebilir. Ama önemli olan sanatçı için kavramla plastiğin ilişkisidir.

Son işlerinde ameliyat sahnelerini kullanmaktadır sanatçı. 'Med-Cezir Olayı/ Evlilik Üzerine Çeşitlemeler: Masa Üstü' adlı bu çalışmasında ise sanatçı nesnenin

yeniden anlam ürettiğini düşündüğü şeylerin yavaş yavaş görsel anlamda nesnesini bulmasını sorgulamaktadır. Burada bir ameliyat sahnesi vardır. Bulut imgeleri vardır. Bulut bir belirsizliğin göstergesi olabilir. İyileşme veya başka bir yerde olmanın anlamı olarak değerlendirilebilir. Yüzeyde ise hilyelerden oluşan bir düzenleme vardır. Bu durum sanatçının oluşturduğu kurgu içerisinde Osmanlı'da olduğu gibi İslamiyet'in gelişme döneminden başlayarak ortaya çıkan ve Osmanlı sahasında bu türde oldukça orjinal eserler meydana getirilen yazıları da kapsayabilir.

Hilye ve Hilye-i Şerif adıyla geçen yazılar Hazreti Muhammed'in fiziksel görünüşünü, hal ve davranışlarını anlatan yazılardır. Bu yazılar tezhip sanatında kullanılan motiflerin altın ve guaj boya kullanılarak geleneksel yöntemlerle klasik formda kâğıt üzerine tezhiplenmesidir. Bir motif olarak karşımızda duruyor olmasından öte kavram olarak bu hilyeler belki de bu insan bedeninin tinsel boyuttaki iyileştirme gücünün plastikle buluşmasıdır. Bu anlamda çalışma yaratıcıdır.

Resmin bir bilgisayarın tasarım programı sayfasından izleniliyor olması da bilinçli bir tasarım olan insanın varlık nedenlerine ait bir gösterge gibi farklı çağrışımlar oluşturan izleğin parçalarıdır. Tuvalde internete ait olan bu font ve pencereler insanın sanat eseri tarifini sorgularken bu konu hakkındaki yanıtlara ait ipuçları arayıp bir taraftandan da gerçekliği sorgulamaktadır. Ameliyat sahnesi sanatçının yaşamındaki bir parçanın bir izi olabilir. Bu iz kendi bakış açısıyla başka birinde farklılık gösterebilir. Ama ameliyat sahnesinin yanına getireceği bulutla bir manzara içerisinde kullandığı bulut başka birşey söylemektedir. Bunların yanına getirebileceği başka nesne ve biçimlerde yeniden başka birşey söyleyebilir ve hatta tuvalin neresine geldiğiyle de alakalı olarak biçim veya nesnenin yeniden anlam üretebiliyor olması sözkonusudur. Bu durum sanatçının çalışmasını otobiografik büyük bir defterin sayfası gibi düşünülmesinde yarar sağlamaktadır. Sanatçının içsel dünyasına, bir topluma veya bir anneye bakış açısının yansımaları olarak görülecek çalışmaları, hangi nesneyi hangi kavramı ne boyutuyla eklediği ve tuvalin neresine eklediği, yeniden bütün bu kurguyu değiştirebilmesiyle ilgilidir. Dil problemleri aslında onun sanatının çıkış noktalarıdır. Bu anlamda Hakan

Onur'un resimleri biçim, renk ve dokunun kavramı yeniden şekillendirdiği çağdaş çalışmalar olarak düşünülebilir.

Sanatçının çocukluğunun izlerini taşıdığı düşüncesi kuvvetlidir. Çocukluğundan bugüne gelirkenki izleri, tekrar bakarak, o izler üzerinden bakarak onun plastiğiyle yeniden kurguladığı direkt olarak gözlenirse de yaşamının içerisinde yer ettiği anlaşılabilir. Sanatçı için çalışmanın yani kavramın plastikle olan ilişkisi öncelik taşır, yani kavram öncelikle karşımızda durmaktadır. Kavram o plastiği doğururken plastik tekrar yeniden yeni bir kavram olarak karşımıza çıkar, sanatçının kavramı kendi kavramını üretir. Bu süreç resimde her aşamada ya da yaptığı ürettiği her şeyde içiçe duran bir kavramdır. İçiçe duran bir süreci işaret eder. Yani sanatçı bir düşünce, bir kavram oluşturur, onun plastiğiyle buluşur, buluştuğu yerde o tuvale kurgunun içerisinde nereye geleceğine o plastik yeniden yeni bir kavram üretir, o kendine getireceği yeni bir plastiği ve nesneyi biçimi kendi seçer ve gelir. Tüm baştaki kavramla da bütün bunlar yeniden kurgulanır.

Hakan Onur'un çalışmaları hakkında şu yorumlar yapılmaktadır:

“İlk dönem yapıtlarından itibaren kimliğiyle, ismiyle ve hatta varlığıyla bir hesaplaşma içinde olan Hakan Onur; eserlerine popüler kültür, illüstrasyon, grafik tasarım ve fotoroman gibi birçok farklı alana ait unsuru sığdırabilen; imge ile sözcüğü, akılla hissi ve gerilim ile huzuru aynı potada eritebilen sanatçılardan. Resimlerine konuk olan; şatolar, koltuklar, Mickey Mouse yumrukları, logotype'lar, matematiksel bağıntılar, harfler, konuşma balonları, sözcükler, internet pencereleri, odun, klozet, arma ve bayrak gibi imgeler, Onur'un iktidar, kimlik, evlilik, hakikat ve sanat yapıtı gibi çeşitli kavramları sorgulayışında başrol oynar. Sadece yazıdan ibaret olan eserler; ‘Yalan Dünya’ (1995), ‘Bu Sergide Hakan Onur’un Bir Yapıtı Bulunmaktadır’ (1995), ‘Son-Anne’ (1997), ‘Karım, Sergiye Gelirken Ne Giyeceği Konusunda Kararsız Kaldı’ (2002) ise konuşma balonlarıyla başlayan yazı kullanımının devamı niteliğindedir ve yapıtları başka bir boyuta taşır. Bu da düşüncenin sanat yapıtı olarak kavramsal biçimde iletimidir. Farklı alt metinlere sahip olan bu yapıtların ortak paydası, bu biçim vasıtasıyla hem sanat eserinin ne olduğu hem de meta olarak değeri tartışmalarıdır’ (<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=675>).

Sanatçının bu ve diğer çalışmalarına bakıldığında genel olarak popüler kültürün imgelerini kullanarak sanat eserini yaşamın içerisinde kılan, yaşamın içerisinde olmayan bir sanatın düşünülmemeyeceği yargısına varılır. Bu açıdan sanatçının resimleri hayatından çağdaş izler barındırmaktadır.



Şekil- 43: Bisikletim 1

Resim No: 7

Resmin Adı: Bisikletim 1

Sanatçısı: Yusuf Taktak

Yapılış Yılı: 2001

Boyutları: 162x 130 cm

Tekniği: Tual Üzerine Akrilik, İmzalı

Toplumumuzun gündelik yaşam biçimini, anlık yaşam görüntülerini veya sanatçının farklı hayata bakışını anlatan yeni ve farklı üslupta hiçbir akıma bağlı kalmadan üreten ressamlarımızda 1980 sonrası Türk Sanatı'nda yerini alır. Sanatçı Yusuf Taktak Bolvadin doğumludur ve akademiye bitirdikten sonra 1974 Avusturya Salzburg Yaz Akademisi Prof. Mario Deliugiu atölyesinde eğitim görür. Daha sonra Türkiye'de farklı kurumlarda (1976 İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Prof. Adnan Çoker Atölyesi'nde Öğretim Görevlisi, 1997- 1998 Yeditepe Üniversitesi G. S. F. ve 2005 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi) akademik yaşantısını sürdürür. Yusuf Taktak, insan ve iç dinamiğini çağrıştıran simgelerle resmini oluşturmaktadır. İnsan varlığını hissettiren ama insan figürüne yer vermeyen bu çalışmalarda temel ilke insan ve yaşama ait düşüncelerin bir takım simgelerle anlatılmasıdır. Üçgen, bisiklet vs. gibi simge olarak kullanılan motifler bir yandan

insana gönderme yaparken diğer yandan çağımızın makineleşen yaşamına da işaret eden farklı okumalara açıktır. Bu yönüyle çalışma bireysel yaşama ait objelerin resme dönüştüğü görsel bir eleman olur. Bu açıdan çalışma gündelik hayatın yaratıcı bir anlatımıdır.



Şekil- 44: İsimsiz

Resim No: 8

Resmin Adı: İsimsiz

Sanatçısı: İlke Kutlay

Yapılış Yılı: 2007

Boyutları: 140x 245 cm

Tekniği: Tual Üzerine Yağlıboya

1982 doğumlu olan genç sanatçı İlke Kutlay, modernize edilmiş bir anlatımla gerçeklikten kopmadan resimlerini oluşturmaktadır. Klasik anlamda boya ve tuvalden kopmamasının yanında renkçi bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir. Kalın katmanlar spatül ile sürülerek farklı renk sıklaları meydana getirilmektedir. Duygusal anlatımların ön plana çıktığı kendine özgü fırça darbeleri ile geniş yüzeyler izleyende estetik bir haz uyandırmaktadır. Genellikle sanatçı kompozisyonlarını iç mekânlarda oluşturmakta ve böylelikle kontrolün daha iyi

sağlandığı bir kurgunun oluşumu tercih etmektedir. Resmin tasarlanması aşamasının bilgisayarda gerçekleştirilmesi çalışmanın sonuna bakıldığında kimsenin pek de umrunda olmuyor izlemine verebilir. Önemli olan çalışmanın sonucudur ona göre. Teknoloji bir araç olarak devreye girer, teknik anlamda fonografik bir görüntü oluşmasına katkıda bulunur.

“Resimlerimde fonografik görüntü sadece uyguladığım optik rakursinin artırılmasıyla oluşan bir şey, onun dışında tamamıyla resimsel. Tarihte de fotoğrafın ilk temellerini atan ressam Vermeer, benim uyguladığım tekniğin yaklaşık 600 yıl önceki keşfedicisi diyebilirim. Yani teknoloji bir şekilde sanatın içine giriyor, ayırmaya çalışmak anlamsız olur diye düşünüyorum” (Doğanay.E. Röportajı, Bir Gün Gazetesi, 26 Ekim 2007, <http://www.sanalmuze.org/sergiler>).

Sanatçının bu çalışması ise farklı katmanların üst üste binmesiyle oluşturduğu bir yaz gününü anlatmaktadır. İnsanımıza ait gündelik yaşam içerisindeki bir anı fotoğraflamaktadır adeta sanatçı. Yaşlı bir adam ağaç gölgesinde serinlerken iki genç kız hayatın ritmi içerisinde oyun oynamaya dalarlar. Bir kedi de tam o sırada evin kapısından içeri girmek üzeredir. Sıcak ve soğuk renklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan nesnelere ve figürlerin modülasyonu dikkat çekicidir. Renklerle bir müzikalite yakalamaktadır sanatçı. Koyu açık dengesi, yer yer küçülüp büyüyen, aniden sıçrayan, değişik etki güçleriyle bir araya getirilen renklerin ritm ve hareketi resmin düzenleme ilkeleri ve öğeleriyle bir bütün oluşturmasında önem kazanmaktadır. Bu anlamda çalışma hem teknik hem de yaratıcılık anlamında zengindir. Plastik olarak sağlam bir desen temeli üzerine oturan resim gündelik yaşamımıza ait bir konuyla biçimci kuramın özelliklerini barındırır. Bu enstantaneler sanatçının eski ve iç mekânlarda oluşturduğu yapıtlarıyla keyifli kurgulara dönüşen çağdaş kültürel anlatımlardır.





Şekil- 45: Kültür İmleri

Resim No: 9

Resmin Adı: Kültür İmleri

Sanatçısı: Halil Akdeniz

Yapılış Yılı: 2008

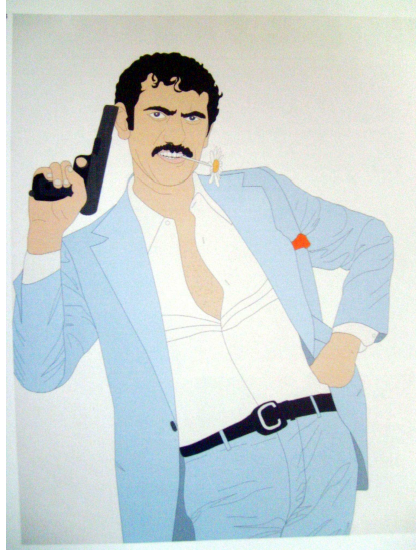
Boyutları: 140x 245 cm

Tekniği: Karışık Teknik (Mixed Media)

Sanatçı 2008 yılında Dem Art Galerisi'yle Contemporary Art 2008' e bu çalışmasıyla katılmıştır. Sanatçı son dönem çalışmalarında anlatım biçimi olarak kültürel ve sosyal yaşama ait simgeleri kullanır. Sanatçı kendi çalışmalarını değerlendirirken 1985 sonrası resimlerinde tarihi çevre- kültür verileri daha spesifik olarak kullandığını dile getirir. Bunlar dönemin başlarında daha çok İzmir-Ephesos kaynaklıdır. Sonraki yıllarda Anadolu kültür coğrafyasının öteki kültür kesitlerine yönelir sanatçı. Diğer bir ifadeyle yaşamın ve yaşanmış olmanın ayrıntıları kendisini ilgilendirmektedir. Bunu geçmişten günümüze sessizce uzanan bir kısım işaret ve simgelerin gizli etkisi olarak niteler.

“Bu dönem çalışmalarında izleyici, geçmişten seslenen bu tür işaret ve simgelerle yüzyüze gelirken, gündelik yaşamın herhangi bir yerinde rastlayabileceği, ona; dur, dikkat et, vb. uyarıları yapabilecek metalik renkli üçgenimsi işaretler ya da benzer biçimde uyarıcı renklerle aynı düzlemde karşı karşıya gelmektedir. Burada amaç, izleyicinin geçmişle günümüz arasında ilişkilendirilmesine ve bu ilişkileri, zaman boyutunda ‘şimdide’ ve ‘şimdiden öteye’ değerlendirebilme bilincinin oluşmasına yöneliktir. Bu, yaklaşımımın izleyiciye yönelik yanısıdır. Sanatsal yaklaşımım açısından bakıldığında, çalışmalar sorunsallığa sürekli açık tutulmaktadır. Sanatsal yapıyı belirleyen elemanlar arasında dış dünyanın gerçekleri, değişik alternatif yorumlara açık alıntılar olarak yer alırlar. Bunların tümü konseptte uygun bir teknik içinde yapılırlar”  
(<http://www.halilakdeniz.com/yazi1.html>)

Sanatçı için teknik sadece belirli malzemelerin kullanımını içermekle kalmaz aynı zamanda sürecin bir parçasını oluşturur. Örneğin kurşun kalem ve boya çizgisel elemanlar ve renk, biri diğerinin ön aşaması olmaksızın yer alırlar. Bu çalışmada farklı işaretleri kullanarak hiyerarşik bir ayırım ve değer kategorisi sözkonusu olmadan elemanlar ve değerler arasında bir kurgu yaratılır. Çalışmalarında geleneksel boyama tarzı dışında teknik bir gelişim göstererek sanat dışı elemanlar ve disiplinlerarası ilgilerin olduğu, yeni arayış ve deneyler görülebilmektedir. Yaşamın içerisinde bir ayrıntı olan petrol ofisi logosuyla bir trafik işareti veya Hitit dönemine ait bir görsel imge şu an ve geçmiş üzerine bağlantılar kurar. Japon kültüründe ‘Denge’ anlamı içeren bir işaretin gerçek yaşam içerisinde bir yolu tarif edencesine yeniden kodlanması bir bilinçlenme anlamı taşıyabilir. Bu ve diğer görsel formlar toplumların geçmişten günümüze uzanan bir zaman boyutundaki yaşanmışlık izlerini barındırmaktadır. Bu nedenle çalışma yaratıcıdır ve teknik anlamda bir başarıdan söz edebilmek mümkündür.



Şekil- 46: Yılmaz

Resim No: 10

Resmin Adı: Yılmaz

Sanatçısı: Murat Tosyalı

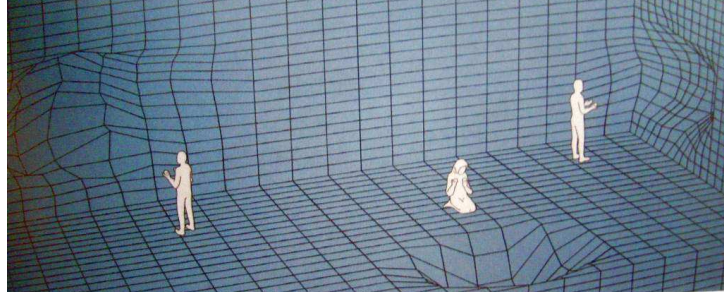
Yapılış Yılı: 2005

Boyutları: 100x 100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Dijital Baskı

1973 İskenderun doğumlu sanatçı resimlerinde güç, iktidar, demokratik düzen kavramlarına yönelir. Bu çalışmasında ise bir sinema karakterini ele almıştır. Bir zamanların ünlü aktörü Yılmaz Güney elinde silah, poz verir izleyiciye. Buz mavisi gömleği, soğukkanlı bir tavrı vurgularken, ceket yakasının göğüs hizasını aşarak aşağı kadar inmesi başına buyruk bir tip yaratmaktadır. Kırmızı mendil ise mavi ile beyazın dinginliğini kırıcı bir direnç yaratır. Kırmızı; tutkunun, hırsın, adaletin sembolüdür çoğu zaman. Burada da sanatçı bilinçli olarak kırmızı mendili ceketine tutuşturmuş, iki dudağının arasına koyduğu papatya ile silah arasında bir denge yaratmıştır. Yaratıcılık, gözlem gücüyle ifadeyi cesaretlendiren bir görsel harekete dönüşmüştür. Otoriter duruşuyla Yılmaz bir yandan doğunun feodal yapısı içerisindeki bireyle özdeşleşirken diğer yandan da her şeye başkaldırabilen bir yapıda gösterilir. 1959 yılında, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı 'Bu

Vatanın Çocukları' ve 'Alageyik' isimli filmlerin hem senaryosunu yazan hem de filmlerde rol alan ve oynayan biri olarak Yılmaz Güney Karacaoğlan'ın Karasevdası'nda da yönetmen yardımcılığı yapar. Özellikle Çirkin Kral dönemi sonrasında çektiği Yol, Sürü, Umutsuzlar filmleriyle tanınan Yılmaz prestijli Cannes ödülünün de sahibi olur. Yeni Ufuklar ve On Üç gibi dergilere de öyküler yazan Yılmaz Güney, bir öyküsünde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle yargılanmıştır. Yaşam içinden konularla 1966- 1983 yılları arasında birçok filme imza atmış olan Yılmaz Güney, Murat Tosyalı'nın da ilgisini çeker kuşkusuz. Tuvale taşınan bu karakter bir dönemin sinema ve siyasi tarihinin yansıması oluverir. Sosyal ve politik duruşuyla farklı bir yeri olan Yılmaz Güney, birkez daha bu çalışmayla güncelliğini koruyarak zihinlere yerleşir. Bunu yaparken de sanatçı teknik anlamda teknolojinin getirdiği dijital ortamdan yararlanarak bu karakteri tuvale dijital baskı yöntemiyle aktarır. Önemli olan sanatın dilini dönüştürme yoluyla topluma ait dinamikleri harekete geçiriyor olmasıdır. Bu nedenle çalışma günümüz sanatı içerisinde çağdaş bir görsel dil yakalar.



Şekil- 47: Metafizik 1

Resim No: 11

Resmin Adı: Metafizik 1

Sanatçısı: Erdem Ergaz

Yapılış Yılı: 2006

Boyutları: 45x 110 cm

Tekniği: Renkli Baskı, C-Print

Erdem Ergaz'ın bu çalışması renk ve biçim arayışına fazlaca takılmadan görsel anlatım öğelerinden konunun birinci sıraya oturduğu naif bir anlatımdır. Herhangi bir İzm'e bağlı kalmadan yaşamın kültürel farklılıklarını ortaya koyan din olgusu bu çalışmada ön plana çıkar. Din, kültürü oluşturan bir unsur olup toplumsal ve bireyin gündelik yaşamına ait alanlarda bir değer olarak ortaya çıkmaktadır. Her insanın bir şeye inandığı düşünülürse din olgusunun büyüklüğü anlaşılır. Geçmişten günümüze herkesi etkileyen ve toplumsal dokuyu belirleyen yapı taşlarından biri olarak inanç sistemleri her dinde farklı öğretilerle insanları karşı karşıya getirmektedir. İslamiyet'te tasavvuf, Hristiyanlık'ta teozofi, Yahudilik'te kabala öğretisi olarak karşımıza çıkan inanç sistemleri insanın kendi hakikatini bilmesi, dünyayı bilmesi, sorgulaması üzerinden hayatı anlamdır. İşte bu noktada sanatçı, kişinin kendi gücüyle elde edemeyeceği şeyleri duayla metafiziksel bir boyuta taşımıştır. Yatay ve dikeylerle bir mekân algısı yaratılarak üç figür du eder. Çizgiler boyut ve şekil değiştirerek mistik bir alan yaratır. Duanın metafiziksel gücü plastik anlamda çizginin ifade değeriyle buluştuğunda mekânda bu dünyanın dışına çıkılan yeni boyutlar oluşur. Bu açıdan bir yaratıcılıktan bahsedilebilir. Figürlerse idealize edilerek verilmiştir. Teknik anlamda ise renkli baskı yöntemi çalışmanın günümüze ait farklı anlatım teknikleriyle oluşturulabileceğine ilişkin bir yansımadır. Önemli olan, bireylerin fiziksel güçlerinin ötesinde, bir suskunluk alanının metafiziksel gücüne inanmalarını sağlamaktır. Bunu en sade anlatımıyla çizgi gerçekleştirir. Bu anlatım bireyin yaşamına, bedenine ve dünyaya ait yeni sorgulamaları araç olarak kullanan çağdaş bir anlatım olarak görsel sanatlar içerisinde yerini alır.



Şekil- 48: Okulu Kıranlar

Resim No: 12

Resmin Adı: Okulu Kıranlar

Sanatçısı: Hakan Gürsoytrak

Yapılış Yılı: 2006

Boyutları: 153x 170 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Hakan Gürsoytrak, konuları ve resim dilleri konusunda kararlarını vermiş üç ressam arkadaşın bir araya gelerek oluşturduğu Hafriyat Grubu sanatçıları arasında yer almaktadır. Hafriyat 1 sergisi Antonio Cosentino'nun 'Lodos 4', Mustafa Pancar'ın 'Neşeli Yürüyüş' ve Hakan Gürsoytrak'ın 'Hürriyetimiz Kanadımız Altındadır' adlı resimleriyle sonraki sergilerin ipuçlarını oluşturmaktadır. Daha sonra Murat Akagündüz, Cemil Erim Bayrı ve Eyüp Öz'ün gruba katılmasıyla hafriyat sergileri çoğalır. 1990'lı yılların yadsınamaz sorunlarının üzerine giden bu sanatçılar günümüzde de 'Hafriyat Sanatçıları' adıyla bilinen sivil insiyatifler olarak sanat ortamında yer alırlar. Hafriyat Türk toplumunun son dönemlerindeki yapısal ve görsel değişimini tuval ve heykele aktararak özetleyen bir kavramdır aslında. Daha sonra ise 1997 yılında 'extra mücadele' adlı bir başka büyük

projeye beraber çalışırlar. Extra mücadele hem bir proje hem de bir grubun adıdır. Hayali siparişler üreten, toplumsal baskı altındaki bütün topluluklar için işaret tasarlayan, isteklerine uygun resimler yapan bir sivil inisiyatifdir. Bu nedenle de Hafriyat'la benzerlik taşır. Haşim Nur Gürel Hafriyat Sanatçıları'nı konu alan bir yazısında Hafriyat'ı şöyle tanımlar:

“ Hafriyat Arapça bir deyiş ve yine bir sıfat olan ‘hafi’ (gizli, saklı) ile aynı kökten heralde; yani gizli saklı olanı ortaya çıkarma eylemi” ( Gürel, 2007, 4).

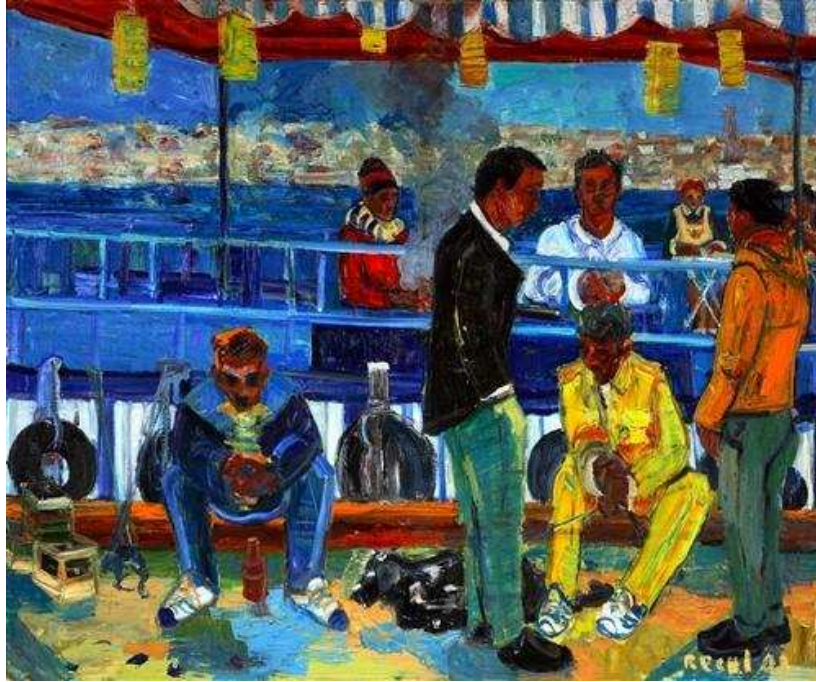
Sanatçının 16 Mart- 6 Nisan 2006 tarihinde Evin Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği ‘Maarif’ başlıklı resim sergisinde ‘Okulu Kıranlar’ adlı çalışması yer almaktadır. Teknik olarak tuval üzerine yağlıboya ile yapılan bu çalışma genç öğrencilerin eğitim hayatına bakışını yansıtır. Okulun duvarından sarkıp atlamakta olan öğrenciler o anı fotoğraflştırır sanatçının gözünde. Burada bir bakıma terbiye edilmesi gereken güdülerin resmi de canlandırılmaktadır. Sallapati, dağınık fırça vuruşlarıyla biçimlenen duvardaki uçuk gri, sarı ve yeşiller figürlerdeki siyah ve mavinin ritmsel uyumuyla bir araya geldiğinde konunun daha iyi anlatılmasını sağlayan ahenkli vurgular da oluşturur. Öğrencilerin okuldan kaçmaları okulun ön yüzünde bulunan Atatürk'ün ‘Hayatta En Hakiki Mürşit İlimdir’ sözüyle ironik bir duruş yaratsa da bu kaçış gerçektir ve hayatın içindedir. Toprak rantları, trafik anarşisi, küçük insanların arayışları ve çaresizlikleri, devletin ve bürokrasinin eleştirisi gibi kavramlarla yola çıkan Hakan Gürsoytrak ve Hafriyat Grubu Sanatçıları için genç kuşağın vurdumduymazlığını içeren bu çalışma birebir örtüşür.

Mevcut değerler, inançlar ve normlar okullar vasıtasıyla genç kuşaklara anlatılmaktadır. Birçok kültürde belirli sorumluluklar ve roller okulda kültürle aktarılır. Öğrencilerin formel kurumlar içinde nasıl davranacaklarını ve aile dışındaki kişilerle nasıl ilişki kuracaklarını okulda öğrenmesi bu resimde tam tersi bir kültür aktarımı içerisine girerek yasakları delme işlevine dönüşmektedir. Dolayısıyla ‘Okulu Kıranlar’ adlı resim gündelik hayat içerisindeki okul ve kültür kavramlarına esprili çağdaş bir eleştirel dil katmaktadır.

Hakan Gürsoytrak, Hafriyat'ı günümüz sanatında şu şekilde konumlandırmaktadır:

“Hafriyat uzun vade içinde Türkiye’deki modernleşme hamlesinin izlerini sürer hale geldi. Ama Hafriyat postmodern bir eleştiri değil. Çünkü Hafriyat, kendi geleneğinden vazgeçmiş bir kültürün modernleşme sürelerince ortaya çıkardığı eklektik bir yapının içinden geliyor. Buna da postmodern diyemeyiz. Türkiye’de modernleşme hamlesi Tanzimat Dönemi ile beraber başlıyor, ama hamle yapıldığı andan itibaren bile hamlenin cevabı batıda aranıyor. Maalesef Cumhuriyet ile birlikte de devam ediyor. Günümüzde de böyle. Modernizmin kendi iç dinamiklerini gerçekleştiremedik. Aslında kendi kültürüne şizofrenik bir biçimde sırtını dönmüş, başka bir kültürü kendi kültürüne monte etmeye çalışan bir durumumuz var. Sonuçta da ikili ve yamalı bir yapı çıktı ortaya. Maalesef biz bu aksaklığı Türk sanatında da görebiliyoruz ” ([http://www.yapi.com.tr/Haberler/gecmis-icin-kasif-bugun-icin-sahit-hafriyat\\_61123.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/gecmis-icin-kasif-bugun-icin-sahit-hafriyat_61123.html)).

Sonuç olarak çağdaş görsel sanatlar alanında Hakan Gürsoytrak sanatsal üretimini, memleketin yaşam koşullarını kendi görsel dili ile toplumuna işaret edebilen, resimleştiren bir grup hareketinin içinde olmuştur. Bu nedenle yaratıcılık anlamında plastik sanatlardaki kimlik ve kişilik sorununu, cilalanmış imaj devrini, yalan dünyanın tasvirini, eksiklik duygusunu, yüceltme ve yitirme gibi kavramları, genel hayatla özel hayatın kesiştiği durumları resmine taşımakla sanatçı, yaşama ait görsel anlatımları belgelemektedir.



Şekil- 49: Haliç'te ( Balık Ekmek )



Resim No: 13

Resmin Adı: Haliç'te ( Balık Ekmek )

Sanatçısı: Resul Aytemur

Yapılış Yılı: 2008

Boyutları: 116x 140 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya, İmzalı

Resul Aytemur'un bu çalışması 23 Ekim–31 Aralık 2008 tarihinde 'Haliç' adlı karma resim sergisinde yer alır. Sanatçının tuval üzerine yağlıboya olarak gerçekleştirdiği bu resmi yalnızca bir görüntü temaşası olarak algılamak doğru olmaz. Gözlem gücünün de içinde olduğu çalışma, insanı bir sosyal olgu olarak işler. Renk- doku- boya zenginliği içerisinde figürler gündelik hayatlarına devam etmektedirler. Haliç doğa kaynaklı yaşamsal bir alan olarak karşımıza çıkar. Çiğ sarı ve maviler insanlı ve insansız o mekânların içerisine dağılarak resimde plastik değerlerin oluşmasını sağlar. Turuncu, tamamlayıcısı maviyle kullanılarak zengin bir pentür oluşturur. Teknik anlamda sanatçının insan yüzlerini kendi istediği biçim ve renkte boyaması bilinçli ve çocuksu bir hayalgücünün ürünü olabilir. Sonuçta ortaya dışavurumcu yönetsel bir dil çıksa da sanatçı bağımsız olarak üretebilen toplumu sosyal perspektiften yakalayabilen çağdaş, coşkulu anlatımlara ulaşır.



Şekil- 50: Karma Eğitim

Resim No: 14

Resmin Adı: Karma Eğitim

Sanatçısı: Altan Çelem

Yapılış Yılı: 2003

Boyutları: 89x 116 cm

Tekniği: Tual Üzerine Akrilik, Yağlıboya, imzalı

1969 Mülheim doğumlu sanatçı 1995'te Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans Resim Bölümü'nü bitirir. Birçok kişisel ve karma sergiye katılan sanatçı 2007 yılında Antoine Marin ödülüne aday gösterilir. Teşvikiye Sanat galerisinin gerçekleştirdiği 2007 yılında Buket Püren Açıklım, Nurhan Altay, Nükhet Göldeli, Seyit Mehmet Buçukoğlu, İbrahim Tokaslan, Ahmet Albayrak, Elif Çimen, Elif Öner'in yer aldığı 'Genç Sunum-Young Representation' sergisine katılır. Yine bugüne kadar birçok fuar ve sanat etkinliğine imzasını atan Sanat Galerileri Derneği; Ariyel Fuarçılık işbirliği ile Art Bosphorus - Çağdaş Sanat Fuarı'nın ilkinin 02- 06 Mayıs 2007 tarihleri arasında İstanbul Feshane Uluslararası Fuar Kongre ve Kültür Merkezi'nde gerçekleştirir. Sanatçı burada 2010 Dünya Kültür Başkenti seçilen İstanbul'da önemli bir sanat etkinliği olan Art Bosphorus' a katılır. Fikret Mualla'dan Yavuz Tanyeli'ne, Abidin Dino'dan Komet'e... 50 Galeri, 200 Sanatçı, 1000 eser Art Bosphorus' tadır.

” Art Bosphorus, sanatı daha geniş kitlelere yaymak, Türkiye’ den ve dünyadan sanatçı ve sanatseverleri biraraya getirmek amacıyla; tarihi kent İstanbul’ un tarihi mekânı Feshane’den yolculuğuna başlıyor. Fuar, 200’e yakın sanatçının resim, heykel, seramik, fotoğraf, enstalasyon vb. dallarda çoğu daha önce sergilenmemiş 1000’in üzerindeki eserini toplam 47 yerli ve yabancı galerinin katılımı ile sergileyecek. Art Bosphorus’ ta yer alacak çağdaş ustalardan göze çarpanlar Fikret Mualla, Hamit Görele, Abidin Dino, Sabri Berkel, Nejad Melih Devrim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Burhan Uygur, Haşmet Akal, Nuri İyem, İhsan Cemal Karaburçak, Hale Asaf, Adnan Turanî, Mustafa Ayaz, Komet, Şahin Paksoy, Yavuz Tanyeli, Altan Çelem...” ([http://www.istanbul.net.tr/istanbul\\_fuar\\_detay.asp?id=813](http://www.istanbul.net.tr/istanbul_fuar_detay.asp?id=813)).

Sanatçının çalışmalarına bakıldığında ise yaratıcılık anlamında toplumdaki insan ilişkilerini anlık duygularla betimleyen kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Gerçek olsun ya da olmasın renk sorununu ilk planda değerlendiren sanatçı, mavi

yeşil ve pembelerin tonlarıyla tekli, ikili, çoklu figürlerle günlük yaşamın içinden sahneleri tuvaline taşır. Teknik anlamda resimlerde figürlerin yüzleri genelde belirli olmayıp objelerin netliği kaybedilir. İzleyici kalabalığın içinde kendini ya bir berberde ya bir havuzda ya da bir futbol müsabakasının içinde bulur. Aynı zamanda izleyici adeta renk harmonisinin içinde dinginleşen bir sarhoşa dönüşür. Nitekim bu çalışmasında da öyledir. Konusu iç mekânda geçen bir ders sürecine tanık olunur. Sanatçının geri planda siyah- mavi fonla düzenlediği kara tahta önünde bir eğitimci, ders anlatır şekilde tasvir edilmiştir. Mavi ve yeşille ritm ve perspektif kazanan arka plan, sağ taraftaki beyaz harita üzerine resmedilmiş lekesele etkiyle plastik düzenleme olarak nefes alır ve bir yandan bu resmin fen bilimleri alanında bir dersi çağrıştırdığı anlaşılır. Bir başka nokta ise resmin adının karma eğitim olmasıdır. Öğrencilerin dersi birlikte dinliyor olmaları ve izleyicinin de bu bakış açısından tuvalin içerisine dâhil olması resmi ilginç bir hale getirebilir. Burası muhtemelen bir üniversite anfisidir. Ama resmin isminin ‘Karma Eğitim’ olarak konulması demokratik, çağdaş eğitim anlayışına verdiği önemin bir sonucu gibi farklı ve ucu açık okumalara da olanak tanır. Bu anlamda Türk figür resminin genç ustalarından biri olan Altan Çelem insan ilişkilerini başarılı bir şekilde yansıtan eserler üretir ve üretmeye devam eder. Nitekim 2007 tarihli ‘Ocakbaşı’, ‘Kesim’ ve ‘Diş Doktoru’ adlı çalışmalarında gündelik yaşamın farklı zenginliklerini tuvaline taşıdığı görülür.

Altan Çelem Türk geleneğinin içerisinde tarihi yeri olan güreş müsabakasına da resimlerinde yer vermiştir. Burada ilginç olan durum ise Altan Çelem’in çağdaşlarıyla teknik ve kurgu anlamında benzer duyarlılığı göstererek resmini oluşturmasıdır. Farklı kültürlerden beslense de sanatçıların çalışmalarındaki çağdaş olma tavırları benzerlik taşımaktadır. Nitekim 1973 Paris doğumlu Jerome Lagarrigue’nin 2005 tarihli sumo serisinden ‘Sumo 4’ adlı çalışması da teknik ve konu açısından bir spor geleneğinin izlerini taşır.

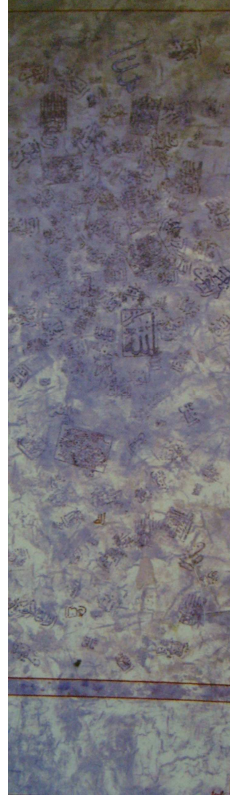


Şekil- 51: Altan Çelem, Güreşçiler, 163x 130 cm, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya



Şekil- 52: Jerome Lagarrigue, Sumo 4, 2005, 25x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya

İki sanatçının eserleri birbirine teknik açıdan benzeyebilir. Bu doğaldır, fakat biri diğerinden etkilenmiştir ya da etkilenmemiştir demek doğru olmamaktadır. Çünkü Levent Çalıkoğlu'nun da belirttiği 1990'ların sonlarına doğru farklı etkilere açık genç bir kuşağın evrensel olma iddiası taşımadan sadece kendisi olmaya da çalıştığı söylenebilir (Çalıkoğlu 2008, 12). Ayrıca genç kuşak sanatçıların teknolojiyi ve tüm tekil varlıklardan merkeze yönelen interneti zaman ve mekân etkisini kullanarak imaj bombadımanları arasında kendi anlatım tarzıyla dönüştürdüğü söylenebilir. İşte bunun içindir ki günümüz sanatı için ürettiğiniz şeydeki tüm şeyler biriciktir ve seçkincidir denilemez.



Şekil- 53: Esmau'l- Hüsna

Resim No: 15

Resmin Adı: Esmau'l- Hüsna

Sanatçısı: Erol Akyavaş

Yapılış Yılı: 1990

Boyutları: 176x 58 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya, İmzalı

Sanatçının 1980'lerin başından itibaren İslam ve özellikle tasavvuf felsefesine göndermelerde bulunan diziler gerçekleştirdiği, geleneksel sanatlardan aldığı bir kısım imgeleri yazı, işaret, figür, leke ve soyut biçimleri bir arada kullanarak kendine özgü bir kompozisyon anlayışı sergilediği bilinmektedir. Sanatçı, resmi hayatın bir izdüşümü gibi tanımlarken, İslam düşüncesi, doğu ile batı, geçmiş ile gelecek gibi kavramlar yapıtları arasında sorgulanan düşüncelerdir. Sanatçının 1980'lerden itibaren 'Gazali', 'Miraçname', 'Hallac-ı Mansur' gibi özgün baskı çalışmaları da yaptığı bilinmekle beraber, sonraki yıllarda renk ve ışığa yönelen bir çizgide ilerlediği söylenebilir. Akyavaş aynı zamanda 1986 yılında Uluslararası Jackson Pollock ödülüne layık görülmüştür.

Sanatçı tarihsel ve dinsel temaları anlatım unsuru olarak kullanmaktadır. Erol Akyavaş'ın resimlerindeki İslami gelenek, karakter olarak korunup artistik eylemle dönüşüme uğratılan düşünsel, bireysel bir ifade olarak düşünülebilir. Dolayısıyla kültürün bir parçası olan yazının geleneksel sanatla buluşarak anlatılması kültürel bir anlatımın izlerini taşıyarak bugünden düne, dünden bugüne bakmanın fikirselsel taşıyıcılığı üstlenirken hem de teknik anlamda artistik bir sanatsal anlatıma erişmektedir. Burada sanatçının çalışmalarını köklerini tasavvuftan alan bilgilerle zenginleştirerek oluşturduğunu şu dizelerde görmek mümkündür:

“Aklıma Gülşen-i Raz'dan bir şey geldi: başladığı noktadan itibaren şu devran binlerce şekle bürünüp görünmekte. Her noktadan bir dönüş başlamakta yine o noktada bitmekte. Merkezde o dönen de. Devamlı bir oluş içinde olan zamanda bende bu sonsuz devrana kapıldığımın bilincine vardım. İşte bu kadar ” (Ege, 2008, 36).

Sanatçının 1990 tarihli Esmau'l- Hüsna adlı çalışmasında ise kalbine yakın bulduğu İslam düşüncesi ile ilgili bağlantılar söz konusudur. Esmau'l- Hüsna, Kur'an-ı Kerim' in 24. ayetinde geçtiği şekliyle 'Huvallahul Halikul- Bariy- Ulmusavviru Lehum'esma Uhusna Yusebbihu Lehu Ma Fyyssemavati Vel'ardı. Ve Huvel'azizyulhakiymu' Allahu Teala'nın güzel isimleridir. Haşr Suresi 24. ayetinin Türkçe mealinde bu nokta şöyle geçmektedir:

“O, yaratan, yoktan var eden, şekil veren Allah'tır. Güzel isimler onundur. Göklerdeki ve yerdeki her şey onu tesbih eder. O mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir” (Altuntaş; Şahin 2006).

Başka bir ifadeyle mülk Allah'ındır, o, her şeyi dilediği şekliyle yaptıran âlemlerin Rabbi'dir, dönüş onadır, sonsuz merhamet sahibidir ve azabı vermekte aceleci değildir. Esmau'l- Hüsna ise Allah'ın (c.c.) güzel isimleri anlamına gelmektedir. Yine aynı surenin 23. ayetinde Allah'ın güzel isimlerine şu şekilde değinilmektedir:

“O, kendisinden başka hiçbir ilah bulunmayan Allah'tır. O, mülkün gerçek sahibi, kutsal (her türlü eksiklikten uzak), barış ve esenliğin kaynağı, güvenlik veren, gözetip koruyan, mutlak güç sahibi, düzeltip ıslah eden ve dilediğini yaptıran ve büyüklükte eşiz olan Allah'tır. Allah onların ortak koştuklarından uzaktır” (Altuntaş; Şahin 2006).

Bu güzel isimler yüzey üzerinde oluşturulan düzenleme çabası ile bir organizma olarak yaratıcılık anlamında vurucu bir etki ortaya çıkarır. Burada amaçlanan şey sanatçıya göre tasavvufi konuları işleyerek Türkiye'deki irticai harekete çanak tutmak veya bu işin modası ile ilgilenmek zannedilmemelidir (Ege, 2008, 36). Dolayısıyla sanatçının çalışmaları yüzeysellikten öte, bu dünyayı anlamlandırmaya ilişkin simge, yazı ve estetiğin bulunduğu kültürel anlatımlardır.

1980 sonrasında resim ve enstalasyonlarda kültürel anlatımlara genel olarak bakıldığında bu anlatımlar içerisinde bir kültürün baskısı altında ezilmiş Türk kadınına çözümleyen bir bireysel resimden, Türk kültürüne ait hamam geleneğiyle özdeşleştirilen mekansal bir yerleştirmeye uzanan resim ve enstalasyonlar dikkat çekmektedir. Gündelik yaşamın getirdiği değişimler, toplumun bir kesimine ait yaşam zorlukları, kendini izole etme, okuldan kaçan gençlerin anlık görüntüleri, yaşayan kültür imleri, sözlü kültüre ait bir enstalasyon, kültürün bir ögesi olan inancın resimle arasındaki kuvvetli bağ, bireysel kültürel farklılıklarının getirdiği izlerle oluşturulan plastiğin kavramla bütünleşmesi gibi genel ve bireysel kültürel anlatımlar dikkat çekmektedir. Görsel sanatlar alanında Fuat Acaroğlu, Nedret Sekban, Hakan Onur, Yusuf Taktak, İlke Kutlay, Halil Akdeniz, Murat Tosyalı, Erdem Ergaz, Hakan Gürsoytrak, Resul Aytemur, Altan Çelem ve Erol Akyavaş resimleriyle, Ayşe Erkmen, Sarkis, Gülsün Karamustafa ise enstalasyonlarıyla bu kültürel anlatımlardan beslenen sanatçılardır.

Sanata katkı anlamında Murat Tosyalı tuvalinde bir sinema karakterini dijital baskı yöntemiyle oluşturmuş, teknik anlamda günümüze ait çağdaş bir anlatımı yakalamıştır. Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar ise

enstalasyonlarıyla yaratıcı ve çağdaş çalışmalar ortaya koymuşlardır. Özellikle Ayşe Erkmen Türk toplumuna özgü olan 'Evde' adlı çalışmasında sözlü kültürün bir parçası olan mişli geçmiş ekleriyle yaratıcı bir düzenleme gerçekleştirmiştir. Resimleriyle öne çıkan diğer sanatçılar ise konu olarak değişken, yaratıcı ama teknik olarak akrilik ve yağlıboya gibi resimsel malzemelerle çalışmalarını oluşturmuşlardır. Erol Akyavaş ise tarihsel ve dinsel temaları estetik ve bir anlatımla birleştirerek çağdaş çizgide kültürel anlatımları olan resimler üretmektedir.

**İkinci Alt Amaç:** 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan eleştirel anlatımların neler olduğu ve kimlerin eserlerinde yer aldığı araştırmanın ikinci alt amacıdır. Bu amaca yönelik olarak hazırlanan katalogda yer alan çalışmalara ilişkin bulgular ve bunların yorumu aşağıda yer almaktadır.

#### **Katalog No: 2 Eleştirel Anlatımlar**



Şekil- 54: İsimsiz

Resim No: 16

Resmin Adı: İsimsiz

Sanatçısı: Füsün Onur

Yapılış Yılı: 1993

Tekniği: Yerleştirme, İskemle, Zincir, İsim Levhası



Füsun Onur'un çocuksu bir keşfetme arzusuyla ve sanata yabancı malzemelerle yaptığı çalışmalar kavramsal sanatla ilişkilendirilebilir. Sanatçı endüstriyel olarak üretilmiş nesnelere faydalanmaktadır. Çağdaş sanata katkısının olduğu da inkâr edilemez. Onur'un sanatsal yaklaşımında daha çok maddeyle sanatın dialoğa başlamasına, insani çalışmanın ifadesinin kaybolmaya ve konumunun eşya olmasına başladığı noktada karar veren bir yaklaşımı vardır.

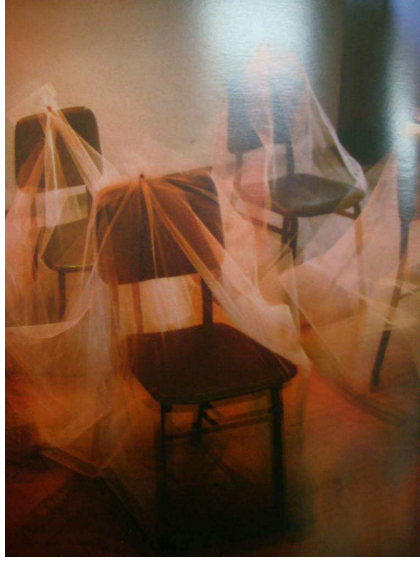
Füsun Onur 1993 tarihli 'İsimsiz' adlı çalışmasında arkalığın ve dirsekliklerin üzerinden geçen kalın zincirle sarılmış bir sandalyeyi sergilemektedir. Sanatçının adının yazılı olduğu bir levha sandalyenin oturma yerinde durmaktadır. Füsun Onur'un toplumda yerinin olmadığını vurgulayan bu çalışması, Türkiye'deki kadın sanatçıları ve kadınların toplumsal olarak ezilmişliği üzerine bir fikir oluşturabilir. Çünkü sanatçı bu çalışmanın bir benzerini de 'Zübeyde Hanım' adlı çalışmasında sergilemektedir. Atatürk'ün annesi Zübeyde Hanım için saten, tül ve incilerle süslediği sandalyeyle bir taht izlenimi verir sanatçı burada. Zübeyde Hanım'ın adı görünür ama bu kez çalışma bir kuşak üzerine altınla yazılmıştır ve iki pirinç kol tarafından tutulmaktadır. Bu iki çalışmayı Magrit Brehm şöyle izah eder:

“Sanatçının kadın erkek eşitliği ve din ile devlet işlerinin ayrılmasına ilişkin reformlarını sürekli olarak vurguladığı Atatürk'e duyduğu hayranlık bu yapıtta da kendini gösterir, ancak Onur burada Zübeyde Hanım'ın oğluna yönelik herhangi bir gönderme yapmaktan kaçınır. Merkezde 'İsimsiz' de olduğu gibi cinslerinin temsilcileri olarak kendilerine verilen isimlerden bağımsız biçimde değerlendirilen kadınlar durur. Bu açıdan bakıldığında Her iki yapıtta madalyonun yüzleri gibi birbirine bağlıdır. Her ikisi de kadınların toplumsal mağduriyetini konu edinir” (Brehm 2007, 49).



Şekil- 55: Zübeyde Hanım, Enstalasyon Görüntüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksel Sabancı Sanat Merkezi, İstanbul, 1995

1980 sonrası Türkiyesi'nde böyle bir çalışmanın sanatçı ve kadının konumu üzerine farklı bir dil yakalamış olması ilginçtir ve döneme ait bir basamak olarak ipuçları barındırır.



Şekil- 56: Herhangi Bir İskemle

Resim No: 17

Sanatçısı: Füsun Onur

Resmin Adı: Herhangi Bir İskemle

Yapılış Yılı: 1991

Tekniği: Enstalâsyon Görüntüsü, İskemle, Tül

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon, Akm Sergi Salonu, İstanbul

Fusun Onur'un 'Herhangi Bir İskemle' adlı çalışmasında evlilik, sözleşme gibi kavramlara açılımlar yapmak mümkündür. Üzerine tül geçirilmiş ve çifter çifter yerleştirilmiş dört sandalyeden oluşan düzenlemede nikâh yüzükleri, damat ve gelinin arkasında şahitlerin oturduğu bir nikâh törenini anlatan çifterli bir yerleştirme görülür. Burada sandalyeler, üzerine tül geçirilerek oturma eylemiyle birlikte oturma alanına dâhil olan kişileri tutsak olarak simgeleyen bir anlam yaratır. Sanatçı bu çalışmasıyla, sandalyenin sıradanlığını çalışmanın adıyla işaret ederken, yüzüklerin zamandışılığının toplumda bir anlamının olabileceğine bağlanan göstergeler kullanmıştır.

Magrit Brehm Füsün Onur'dan bahsederken şu yorumları yapar:

“Yalnızca bir araya getirme ve düzenlemeyle Füsün Onur nesnelere diyaloga olanak tanımakla kalmaz, böylelikle anlamsız insanla ilişkili sanatsal bir düşüncenin taşıyıcısı olan anlamı da verir” (Brehm 2007, 132).

Magrit Brehm Füsün Onur'u böyle anlatırken Beral Madra ise tüketici sanat dünyasını ve ticarileşmeyi dışlayan kavramsal sanat akımının Türkiye'deki başarılı ismi Füsün Onur'un sanatta değişebilirliği gösterebilmek için kâğıt, karton, tuval, ip, paçavra, köpük ve plastik gibi kırılabilen, kolaylıkla bozulabilen, yırtılabilen, kalıcı olamayan malzemeler kullandığını dile getirir (Madra, 1991, 16- 17).

Bu arada Füsün Onur 1987' de Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'ne katılan sanatçılar arasındadır. Bu sanatçı ve sergilerle ilgili olarak bazı saptamalar göze çarpmaktadır.

“1980'lerde akademi tarafından düzenlenen yeni eğilimler ve benzeri yarışmalı sergiler dışında tamamı sanatçılar tarafından kotarılmış olan sergiler de gerçekleştirilmiş ve 1984 yılında düzenlenen 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisi belleklerde yerleşik sanat sisteminin sınırlarını, hem sergilenen işler hem de sergi başlığıyla zorlayan sergiler dizisi olarak yer edinmiştir ” (Altındere; Evren 2007, 5).

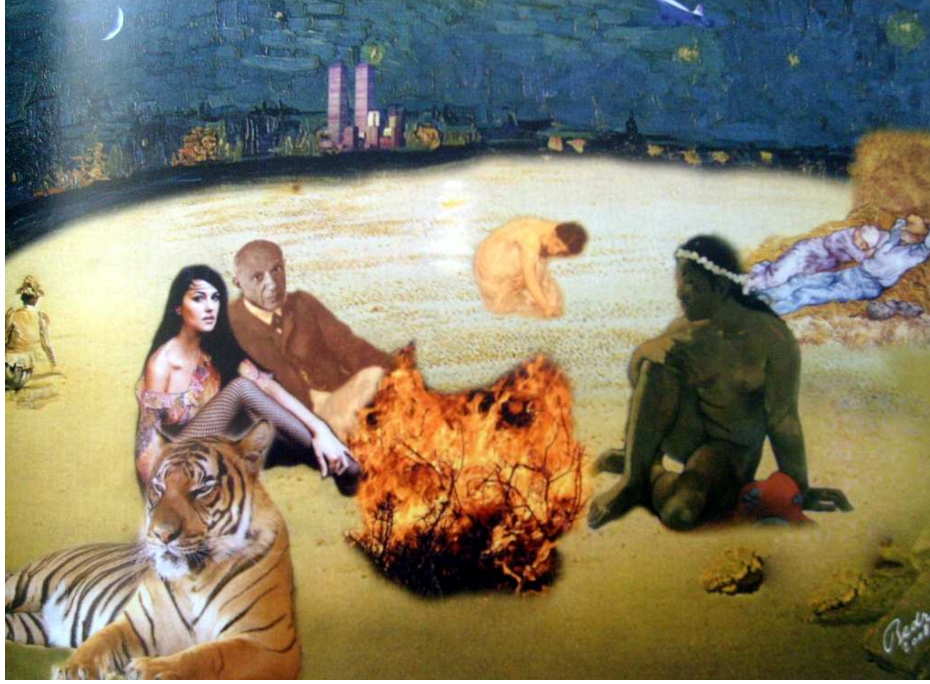
Füsün Onur bu sergilerin dördüncüsüne katılmış ve çağdaş olma tavrı yüksek çalışmalar gerçekleştirmiştir.

“1987 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit'te yer alan İmin İmi'de (Maçka sanat galerisinde sergilenen Füsün Onur'un çalışmaları) Füsün Onur bugün yaşamın her kesitinde karşılaştığı niteliksizliği ve yozlaşmayı gündeme getirmiştir. Ona göre insanlar reklâmlardan, video filmlerin ve video oyunlarının bombardımanı altındadır. Onur, insanların kendilerine yüklenen rolleri oynarken ve kurallara uyarken kendi gerçek benliklerini yitirdiklerine inanıyordu; sanat da aynı durumdaydı. Sanatçının amacı geriye dönmeden, taklit etmeden ve eklektizme kaçmadan sanatın öğelerini bir bir gözden geçirerek sanat yapmaktır” (Atakan 1997, 102).

4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu'na ilişkin olarak Nancy Atakan, Füsün Onur'dan bahsederken sanatçı Füsün Onur'un imgeler eğer onlardan ne anladığımıza ve dünyayı nasıl algıladığımıza ilişkinse, o zaman bugün sanatın işlevi nedir gibi açılımlar yaptığına değinir. Sanatçı çalışmalarında kendi başlarına masum olan öğeleri bilmek ya da bilmemek, okumak ya da okumamak, katılmak ya da katılmamak, anlamak ya da anlamamak amacıyla yeniden

kodlamaya ve eleştirel olarak yeniden kurmaya çalışmak gibi vurgulardan bahsetmektedir. Füsun Onur, Stuttgart ve Berlin’de yaptığı ‘İskele’ sergisinde ise Türk evlerine özgü altı tane beyaz perde ile kendisine bir oda oluşturmakla birlikte, İstanbul tutkusunu vurgulamak için perdelerin içine yerleştirilmiş küçük bir masa üstüne İstanbul kartpostalları yığmakta ve boncuklarla İstanbul yazmaktadır. Sanatçı çalışmalarının yaşam ve doğa gibi yalın bir işleve sahip olmasını istemekle birlikte içinde yaşadığı toplumda meydana gelen olaylara ilgisiz kalmamıştır. Hiçbir zaman sanat pazarı için üretmemiş, sanat eleştirmenlerinin kimi olumsuz değerlendirmelerine aldırmadan hazır nesneyi, toplumsal davranışın göstergesi olarak kullanmıştır. Örneğin ‘Ellams Duplicator Patent No.230345, 1987’ adlı çalışmasında 1924 model bir İngiliz fotokopi makinesini bir hazır nesne olarak kullanıp, ilkel sanatın kendiliğindenliği ve hazır-nesnenin doğrudanlığı ile ilgilenmiştir. Füsun Onur, plastiğin kavramla ilişkisi bakımından kavramsal eğilimde bir sanatçı olmasının dışında yapıtları dönemsel olarak farklılık göstermektedir. Nitekim 1960’ların minimalist geleneğinin bir devamı gibi görünen işlerinde bir anlamda figüratif heykele alışık olan Türk sanat ortamını bu yapıtlar karşısında şaşırtmış, mekânı görselleştiren ve irdeleyen soyut biçimlerle yapıtlar, garip nesnelere derlemesi olarak görülmüştür (Atakan 1997, 98-111).

1980’lerde ise sanatçı düşsel biçimler dağarcınının derinliklerine inen, gerçeküstücü bir resmi canlandırır gibi, kumaşlardan yararlanarak görünenle görünmeyen, bilinçle biliçaltı arasında gezinmiştir. Bu noktada sığ bir yüzeyden bakarak sanatçının enine boyuna değerlendirilmeden belirli kalıplar ve akımlar içerisinde kategorize edilmesi doğru olmaz. Sanatçı, sanatın sınırlarını genişleterek yeni eğilimleri izlemekte ve değişmektedir.



Şekil- 57: Nihai Öğle Yemeği

Resim No: 18

Resmin Adı: Nihai Öğle Yemeği

Sanatçısı: Bedri Baykam

Yapılış Yılı: 2008

Boyutları: 180x 240 cm

Tekniği: 4-D Çalışma

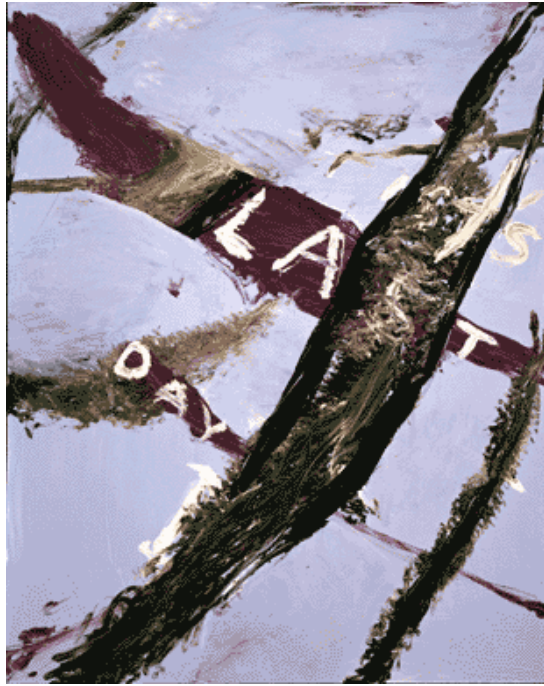
SergilendiğiYer: Contemporary Art İstanbul 2008

1980'lerin bir başka yeni dışavurumcu sanatçısı Bedri Baykam'dır. Türkiye'de ismi sıklıkla duyulan Bedri Baykam sanatsal yaşamını yurt dışında sürdürdükten sonra Türkiye'ye dönmüştür.

Bedri Baykam, yeni dışavurumcu resimleri, boya- resim karışımı eleştirel tavırlı tual ve mekân düzenlemeleriyle bu akımın öncü isimlerindedir. Avrupa ve Amerika'daki çağdaşlarıyla aynı ortak yaklaşım paydaları olan sanatçılarımızdandır (Sağlam, 2004, 52).

Baykam'ın çalışmaları ile Brooklyn doğumlu sanatçı Julian Schnabel'in çalışmaları arasında ölçülü karşılaştırmalar yapılabilir. Baybora Temel bu konuya şöyle değinmektedir:

“Bedri Baykam'ın ise resimlerinde temel konu kişinin duruşu ve yaşama, dünyaya bakışıdır. 1980'li yıllarda yaptığı çalışmalarında kullandığı malzemeler, nitelik ve yöntem bakımından Schnabel'in yapıtlarıyla benzerlik taşırlar. Buna karşın bir etkilenmeden söz edilemez. Çünkü her iki sanatçının yapıtlarının ortaya çıkışları aynı döneme denk gelir” (Temel, 2002, 60).



Şekil- 58: Julian Schnabel, Christ Last Day,  
Oil on Wax Canvas, 2000, 152x 122 cm



Şekil- 59: Bedri Baykam, Dreamcorder Serisi (I Have a Dream), 1999, 70x 100 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Bedri Baykam'ın çalışmalarında özgün fırça darbeleri ile sağlam bir pentür anlayışı hâkimdir. Kadın figürlerinin yoğunlukta olduğu çalışmalarda entrikalar, yaşam ve dünyaya bakış, sosyal ve politik anlamlar taşır. Özellikle Contemporary İstanbul 2007' de karışık teknikle yapmış olduğu çalışmalarda dönemin siyasi iktidarını eleştiren işler üretmiştir. İngilizce kelimeleri içeren görsel öğeleri de resimlerinde kullanarak içerik olarak güncel ve çağdaş kalabilen, yerinde kalmadan hareket eden bir noktada durduğu söylenebilir. Son yaptığı çalışmalarda küreselleşmenin getirdiği dijital ortamı sanatta kullanarak teknik olarak alternatif bir çıkış yaptığı da söylenebilir. Bu anlamda sanatçı 1990'lardan sonra yeni arayışlar içerisinde. Çünkü günümüzde tarihsel derinlikteki bir imaj dolaşımı vardır. Aslında geçmişe ait bir imaj alıp kullanıldığı zaman belki manipüle edilmekte ama alınıp tekrar dolaşıma sokulmaktadır. Nitekim sanatçının Contemporary Art 2008' deki 'Nihai Öğle Yemeği' adlı çalışması imaj bombardımanları üzerinden, Vangogh ve diğer sanatçıların geçmişte yapılan resimlerini manipüle edip tekrardan dolaşıma sokması, bunu da yaratıcı bir tavırla küreselleşmenin teknolojik ayağı olarak görülebilecek internet, bilgisayar vs. gibi dijital ortamla gerçekleşmesi üzerine kurduğu düşüncesi yönündedir. Çünkü dijital ortam küreselleşme denilen şeye temsiller açısından daha denk düşen bir alandır ve

bunu sadece resimle yapmak günümüzün sanatına pek de hitap etmiyor gibi durabilmektedir. Bu nedenle sanatçının çalışması sanatsal anlamda teknik olarak çağın teknolojik koşullarından yararlanan ve imajların dönüşüme uğratıldığı çağdaş bir anlatıma dönüşmektedir.



Şekil- 60: Mistik Nakliye

Resim No: 19

Resmin Adı: Mistik Nakliye

Sanatçısı: Gülsün Karamustafa

Yapılış Yılı: 1992

Boyutları: 20 Parça, Her Biri 60x 45x 90 cm

Tekniği: Yerleştirme

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

Sergilendiği Yer: Feshane İstanbul

Radyodaki görevi nedeniyle tanınırlığa sahip bir kişinin kızı olarak 1946'da dünyaya gelen sanatçı, İngilizce eğitimi veren bir kolejde okur ve göç deneyimleri yaşamış bir aile yapısına sahiptir. Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları resimden enstalasyona ve filme uzanan bir çeşitliliğe ve zenginliğe sahiptir. Sanatçı burada



sadece kavramsal işler değil deneyselliğin mevcut olduğu çalışmalara da imza atar. Kendisi bu interdisipliner durumu şu şekilde izah etmektedir:

“Sanatçının başkalarına benzemeyen bir üslup geliştirmesi ve izleyen yıllardaki çalışmalarını bunun üzerine kurması olağan bir durum. Ama itiraf etmem gerekir ki, tamamıyla bir serseri gibi ilerledim, sanatıma ait bir dönemi kolayca bitirebildim, yeni dönemlerin kapısını açtım. Derinleşebiliyorum ama aynı zamanda yüzeye nasıl çıkılacağını da, başka yöne doğru nasıl ilerleneceğini de biliyorum. Ama çalışmamdaki dönemler kendi aralarında bir ilişkisellik de içeriyor. Biçimsel bir üsluba sahip bir sanatçı olamam doğrusu” (Karamustafa, 2001, 34).

Sanatçının bu çalışması için ise saten yorganlar kullanılmıştır. Yirmi adet tekerlekli sepet içerisine yerleştirilmiş yorgan izleyenler tarafından mekânda serbestçe gezilebilecek şekilde yerleştirilmiştir. Yorganlar çeşitli renklerden seçilmiş olup, koyu renkli ve sade, altın pırıltılı ve parlak renklerde kumaşlar göze çarpar. Enstalasyonun gönderme yaptığı konu, toplumsal tabakalaşma ve bu tabakalaşma içerisindeki hiyerarşiye işaret etmesidir. Yerel pazarlarda çalışan insanların kullandığı sepetler kullanılarak, hamallık yapan kimseler için bu yorganların bir tür refah göstergesi olarak değerlendirilmesi söz konusu olmaktadır. Bu durumda sanat göstergesel olarak topluma ait hiyerarşik dokuya atıf yapmaktadır. Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinde sıraladığı güvenlik ve barınma ihtiyacı sanatın dönüştürücü evrensel dilinde korunma ve gizlenme anlamlarına açılımlar sağlamaktadır.



Şekil- 61: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Walker Art Center, Minneapolis, ABD

Bu noktayı Barbara Heinrich şöyle açıklar:

“Hamallık yapan kimseler genelde kırsaldan kente gelen ve her tür işi yapabilecek (ve dolayısıyla düşük ücret alan) ilk kuşak göçmenlerden çıkıyor. Yorganlar bu insanlar için belki de en önemli eşya konumunda ve sahip olunan yorgan sayısı refah seviyesine dair bir gösterge oluyor. Geleneksel olarak gelinlerin çeyizinde yer alıyorlar. Ayrıca mahremliğe, cinselliğe ve rüyalara göndermede bulunuyor; korunma ve gizlenme hissini anırtıyor. Geleceğe taşıdığımız bavula da atıfta bulunuyor ” (Heinrich 2007, 71).

Yaşanmış göç hikâyelerinin aile içinde sürekli anlatılması, soykütüğünün bir kısmının Bosna’ya uzanması yalıtım ve yalnızlık içerisinde olabilecek Karamustafa’nın çalışmalarını yaşamın içerisinde ve çeşitlilikte yapmasında bir kültürel değişim kaynağı faktörü olarak gösterilebilmektedir (Heinrich 2007, 15).

Sanatçı göstergeler üzerinden çağdaş bir anlatıma ulaşmakta ve teknik olarak da gündelik eşyaları ve dolayısıyla hayatı sanatın içine dahil eden bir eleştirel bir enstalasyonu izleyenlerle buluşturmaktadır.



Şekil- 62: Hiçbir Yer- Gövde- Burası

Resim No: 20

Resmin Adı: Hiçbir Yer- Gövde- Burası

Sanatçısı: İnci Eviner

Yapılış Yılı: 2000

Boyutları: 125x 254 cm

Tekniği: Dijital Baskı, İnkjet Print (Fotografik Uygulama)

İnci Eviner' in çalışmaları aldığı akademi eğitiminin dışına çıkan, yağlıboyayı ve çizgiyi akademinin o geleneksel ve zorlama eğitiminin dışarısına iterek bambaşka bir anlatımla buluşturduğu bir minör sanat dünyasıdır. Sanatçı otobiografik izler taşıyan çalışmalarında görsel işaretin dile dönüştüğü malzemelerle çalışmaktadır. Bu kimi zaman dijital baskı kimi zamansa deri ve kâğıtlardan oluşan malzeme odaklı çalışmalardır. Aynı zamanda sanatçı, boyayı yapay ve zorlama bir eğitim anlayışının getirdiği yetenekle değil, bir tür araç olarak ellerin yetmediği yerde kolların devreye girdiği bir gövde olarak düşünmüştür. Kendisi de akademinin getirdiği ağırlık ve sanat serüveni hakkında şu analizi yapmaktadır:

“Kendime ait olanı, özne olarak kendimi bir şekilde gerçekleştirmek durumundaydım. Neden boya- tuval beni bu kadar korkutmuştu? Çünkü yağlıboyaya duyulan bağlılık çok büyük bir şeydi, onun altında çok fazla eziliyordum. Yağlıboya bir beceri midir, maharet midir bir türlü anlayamadım. Tek bildiğim yapay ve zorlama bir eğitim anlayışı varmış... Boya resminin gerçek zenginliğini çok sonra keşfettim; evet meğer bu alanda öğrenilecek ne çok şey varmış ” (Çalikoğlu 2008, 122).

İnci Eviner'in çalışmalarında 1980'lerin politik yapısından kaynaklanan estetik yönelmeler de ilginçtir. Çünkü gençliğinde Marx'ı okuyan, Marx'ın estetik yansımaları konusunda kafaların karıştığı bir dönemde Eviner, Simon de Beauvoir, Sartre, Virginia Wolf gibi yazarları okuyarak ufkunu genişlettiğini söylemektedir. 1990'lı yıllarda kurtarılmayı bekleyen bir işçi sınıfının yanında kendi bencil varlık meselelerinden söz etmek yersiz gibi görünse de Foucault ile beraber düşünsel olarak özgür bir ortama girdiğini düşünmekte ve kendimi nasıl ifade edebilirimin dilini bulmaktadır. Bir anlamda sanatçı, Deleuze, Guattari ile postmodern felsefenin özgüvenini artırdığını düşünmekte ve deneysel çalışmalar yapmaktadır. Malzemeyi zorlamakta, tüketmekte, yenisini koymaktadır. Bunun içinde kendisine bir atölye kurmaktadır. Akademik 1980'lerdeki iktidarı, her şeyin akademiden ibaret oluşu, lokal bir piyasa anlayışı, Eviner'i atölye kurmaya itmiştir. Ardından yurtdışı sergileriyle yer değiştirmeler artmaktadır. Böylelikle sanat ortamında yoluna devam ederken aktüel kalmayı da insanın özgüvenini ayakta tutarak başarmaktadır. İmge üretmekle alakalı olarak da fotoğrafa ilgisi artmış ve 2000'li yıllarda fotoğraf onun için fotoğrafik imge olarak anlamlıdır düşüncesi ortaya çıkmıştır (Çalikoğlu 2008, 122- 137).

Türkiye’de artık günümüzde çağdaş sanat alanında bir kadın hegemonyasının olduğu, böyle bir geri dönüşümün var olduğu ama 1990’larda kadın ressam profiline nasıl yansıdığı pek net olmadığı düşünülmektedir. Kadın olma durumunun incelenmesi, Freud’un tanımlamasıyla kadın olma durumunun, tanımlanamaz ve tarif edilemez, ağır karanlık ve deliklerle dolu bir alan olduğu İnci Eviner tarafından anlatılmaktadır (Çalikoğlu 2008, 132). Bu noktadan hareketle kadın olma durumunun farklı temsillerle anlatılması İnci Eviner’in sanatına çok farklı yansımaktadır, örneğin derilerle. Bu onun minör dünyasıyla ilgili olup, nesneyi hem iki hem de üç boyutlu düşündürme amacı taşımasıyla birleşmektedir.

‘Hiçbir Yer- Gövde- Burası’ adlı fotoğrafik uygulama çalışması da estetik ve davranışlarımızda gizli kodları açığa çıkarmakla ilgili bir çalışmadır. Güzelliği tıpkı kadınlarda olduğu gibi bir tuzak olarak kullanarak izleyicinin zamanını talep eden ilk bakışta kendini ele vermeyen bir iştir. Bir koyun vardır orada, başları kapalı erkek çocuklar ve ayakta kalmaya çalışan bir küçük kız annesine düşmemek için dayanmaktadır. Erkek çocuklar bir anlamda İnci Eviner’in eğitimi aldığı akademiye temsil ediyor olabilir. 1980’lerin küçük bir iktidarı gibi algılanabilir o dönem. Küçük kız çocuğuysa özgüveniyle ayakta kalmaya çalışan sanatçının kendisidir. Gövdeler, geleneksel ve yapay eğitim anlayışının bir temsiliyeti gibiyken, bir anlamda bedenin akademide çizgi ve boyayla yapılan anlayışa bir atıf olarak düşünülmesi olarak da yorumlanabilir. Bu durumu Levent Çalikoğlu şöyle vurgular:

“Sanatçının, şüphesiz İnci’nin işleri 80’lerin sonundan bugüne geleliye kadar form olarak da malzeme olarak da değişmiş olabilir ama özde değişmeyen kavramlar ve duruşlar var. Bunlardan bir tanesi demin söylediğim gövde meselesi onunla birlikte bu nü meselesini de düşünürsek bir de çizgi meselesi. Şimdi yağlıboyaya geçerken de şu noktayı aydınlatalım: Bu yağlıboyaların bu coğrafyada daha önceki örneklerini ben bilmiyorum. Dolayısıyla senin biraz önce söylemeye çalıştığın durumu da düşünürsek, yani sanatçı olmak istiyorsan 80’lerin sonu ve 90’ların başında tuval resmiyle ilgili yerleşik bir angajman var, o da figür yapacaksın ya da soyut yapacaksın ” (Çalikoğlu 2008, 121).

İnci Eviner’in tuval resmi odaklı yorumları böyle iken diğer taraftan bir röportajında 1990’lı yıllarla beraber Türkiye’deki sanat ortamını şöyle değerlendirmektedir:

“Türkiye’de sanat ortamı hiçbir zaman gerçek anlamda eleştirel düşünceye değer vermedi, sanat hep dışardan ödünç alınmış kriterlerle değerlendirildi. Gerçekten zihniyle ve kalbiyle sanatı içeren ve dışarıdan okuyacak ne izleyici var ne de bu konuda yazacak birileri” (Çalikoğlu 2008, 136).

İnci Eviner kadın meselesinin örtülü, özgürlükle ilgili düşüncelerin ise gizli olduğundan ve statükocu geleneğin zararlarından yakınmaktadır. Kadın sanatçıların bugünkü konumunu ise şöyle özetlemektedir:

“Evet. Çok iyi kadın sanatçılar kadın meselesinin bu kadar çarpıtıldığı bir ortamda nasıl oldu? Ben buna bastırılanın geri dönüşü diyorum. Üstelik Amerika’daki olduğu gibi iade-i itibar değil. Belki de iktidar olmadan güçlü olmak için en iyi yol hala sanat. Kadınlar zaten sayılmadıkları için statü düşkünü olmuyorlar; bunun bir avantaj olduğunu düşünmüyorum; yani tarihte bize ayrılmış bir yer yok. Yokluğu bir özgürlük alanına dönüştürmek mümkün. Benim için zevkli olan biraz modern Türk kadınının kafasında, alışkanlıklarında, yaşam biçiminde neler olup bittiğine bakmak ve bunlarla ince ince oynamak ” (Çalikoğlu 2008, 138).

İnci Eviner’in bu kodlar üzerinden yaptığı, 1990’ ların yücelttiği işçi sınıfına özgü politik eğilimli siyasetinin tersine (o dönemde akademide ve sosyal çevreden oluşan politik görüş, düşünce durumu ile katı gelenekselci yağlıboya işler) daha özgür ve deneysellikle, bireyin kendi öznelliğini sorguladığı, politik meselelerin örneklenmeden estetiğin ve davranışlarda yaşanan gizli kodların açığa çıktığı bir eğilim üzerine yönelmesi olarak görülebilir. Bu nedenle çalışmaları sorgulamalar üzerinden çağdaş çizgide ilerlemektedir. Teknik anlamda ise çalışmalarında dijital baskı yönteminin getirdiği yenilikler dikkat çekicidir.



Şekil- 63: Demokrasi İşaretleri, Seçmen Portreleri

Resim No: 21

Resmin Adı: Demokrasi İşaretleri, Seçmen Portreleri

Sanatçısı: Osman Bozkurt

Yapılış Yılı: 2006

Boyutları: 60x 40 cm

Tekniği: Renkli Baskı, C-Print

1970 İstanbul doğumlu sanatçı Osman Bozkurt renkli baskı yöntemiyle çoğaltılmış mürekkepli parmakları yüzeylere aktarmaktadır. Sanatçı siyasi görüşlerin sayısal çoğaltılmış nesnel izleri sayılabilecek plastik görüntüler elde etmektedir. Bunu yaparken de artık bilinen bir yöntem olan parmağa seçmen mürekkebi dökme işlemini sanat ortamına taşımaktadır. Her bir parmağa damlatılan boyanın rastlantısal olarak bıraktığı iz farklı düşünce ve fikirlere kapı aralayan açılımları çağrıştıracaktır. Her bir parmakta değişik etki gücünde form yaratan lekeler farklılıkların zenginliklere dönüştüğü bir toplum düşünüyü de yansıtabilir. Aynı zamanda bu durum Türk toplumunun demokratik seçim sürecinde kullandığı yöntemle ait bir dönemin tarihini de belirler. Bu açıdan bakıldığında sanatçı göstergeler yoluyla toplumun yönetim ve siyasetine ilişkin küçük ayrıntıları

sanatına dâhil etmektedir. Bu yönüyle sanat aktüel olana refleks gösterir ve bir çıkış noktası bularak güncelliğini ve çağdaşlığını devam ettirir.



Şekil- 64: Osman Bozkurt, Demokrasi İşaretleri, 60x 40 cm, Seçmen Portreleri  
Adlı Renkli Baskı Çalışması Ayrıntı



Şekil- 65: İsimsiz

Resim No: 22

Resmin Adı: İsimsiz

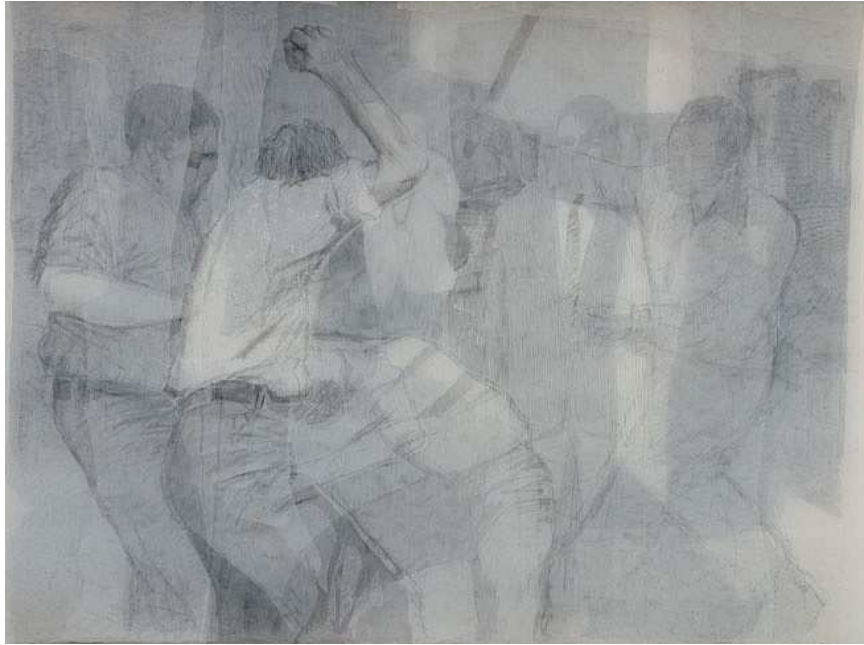
Sanatçısı: Evren Sungur

Yapılış Yılı: 2007

Boyutları: 120x 100 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

1980 İstanbul doğumlu genç sanatçı Evren Sungur 2003 yılında Yeditepe Üniversitesi Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü mezunudur. Sanat ve sosyoloji, sanat ve ekonomi, sanat ve mimarlık, artık günümüzün multidisipliner bir bağlamda düşünülmesi gereken birliktelikleri olarak görülmektedir. Sanatçı da bu çalışmasında yöntemsel olarak dışavurumcu görüncede herhangi bir plastik üsluba fazla takılmadan aile, birey ve iktidar ilişkisini sorgular. 2007 Nuri İyem Resim Yarışması'nda 'Jüri Özel Ödülü' alan bu çalışma bir ebeveynle çocuğu arasındaki sınır ve yörüngelere ait farklı bir bakış açısına sahiptir. Siyah fon üzerinde oturan gencin başı bir hayvanla özdeşleşerek silik bir otoriteyi temsil etmektedir. Kirli kahverengi ve maviyle bu temsil rengin ifade gücüyle birleşerek teknik bir duyarlılığı ortaya çıkarır. Üzerine kırmızı kıyafet giydirilen ve cinsel kimliği net olarak belli olmayan anne veya baba çocuk üzerinde net bir koruma ve güç sembolünü vurgulamaktadır. Zaptetmenin göstergesi ise iplerdir. Bir anlamda resme bakıldığında izleyende otomatik olarak zaten bu duygular uyanır. Bunun sözlü ve yazılı olarak ifade edilmesine gerek kalmayan bir başarı sergiler sanatçı. Bu anlamda 200'ü aşan 350 yapıt arasında bu çalışmanın öne çıkması güven, hak ve özgürlük gibi kavramlar hakkında düşündürücü bir alternatif yansıma olarak görülebilmektedir.



Şekil- 66: Zaping- Kavga



Resim No: 23

Resmin Adı: Zaping- Kavga

Sanatçısı: İrfan Önürmen

Yapılış Yılı: 2002

Boyutları: 150x 200 cm

Tekniği: Tül Üzerine Karışık Malzeme

1958 Bursa doğumlu sanatçı İrfan Önürmen, 1987 Mimarşinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü Neşe Erdok atölyesinden mezun oldukça sonra sanat yaşamını sürdürmektedir.

Sanatçının gazete kupürleri, kumaş parçaları ve özellikle tüllerden faydalanarak oluşturduğu resimleri çağdaş Türk sanatının yansıyan dinamizmini gösterir. Bu çalışmasında üst üste koyarak katmanlaştırdığı tüller, resimsel bir dil meydana getirir. Sanatçı teknik olarak kendine özgü kolaj tekniğiyle toplumun farklı katmanlarındaki insanları tuvaline taşımış olur. Kendi gerçeklikleri ile yüzleşen insanlar bir prototip olmaktan çıkıp gerçek tanımlamalara dönüşür. Bir kavga sahnesiyle muhtemelen sanatçı, medya kültürünün zihinlerde oluşturduğu gerçekler dünyasından gelen parçaların imaj kirliliklerini gözler önüne serer. Parçalanmış hayatlar kolajla birleşir. Sokaktaki adamın kimliği, toplumun didikleşmesi, gerçek kimlik gibi kavramlardan hareketle çatışmalar ve toplum içindeki roller sanatçının kendine özgü kolaj tekniğiyle yorumlanmış olur.

“İnsanlara ve onların sergiledikleri kültüre karşı içerden bakmak istiyorum. Onları dönüştürmeden, dar bir politik söylemin içine sıkıştırmadan durdukları yerde sergiliyorum. Uğradığımız mesaj bombardımanı bir yerden sonra bizi olgular karşısında duyarsızlığa sevk ediyor. Bu, günümüz insanı için çok acı bir durum. Ama ben, hayatın dinamizminden etkileniyorum. Malzemem bol...” (<http://www.tumgazeteler.com/?a=223059> Celal Çığır/ İstanbul 08.04.2002).

İrfan Önürmen’in deneysellik dolmuş çalışmalarında modellerini bir sömürü nesnesine dönüştürmeden deşifre ettiği görülebilir. Sanat eleştirmeni ve küratör Levent Çalikoğlu, yazdığı sergi kataloğunda İrfan Önürmen için şöyle demektedir:

“Önürmen, bir cesedi bölüp parçalayan bir cerrah gibi, içinde bulunduğu toplumu didikler, aykırılıklara dikkat çeker. Bıkıp usanmadan sokaktaki adamın kimliğini keşfetmeye çalışır, bulduğu tahmini kimliğin varlığından şüpheye düşer, gerçek kimliğin

hangisi olduğunu tekrar keşfedene kadar didinir” (<http://www.tumgazeteler.com/?a=223059> Celal Çığır/ İstanbul 08.04.2002).

Sonuç olarak İrfan Önürmen parçalanma, çatışma ve kimlik kavramlarından besleniyor. Bireyin öteki olamama durumundan yola çıkarak karmaşık ilişkileri sosyal ve gündelik hayattan alıp görsel anlatımlara dönüştürüyor.



Şekil- 67: Protesto

Resim No: 24

Resmin Adı: Protesto

Sanatçısı: İrfan Önürmen

Yapılış Yılı: 2001

Boyutları: 195x 360 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

İrfan Önürmen'in bu çalışması tuval üzerine yağlıboya ile gerçekleştirilmiştir. Teknik olarak yağlıboyayı kullanması sanatçının bu alanda da mahir olduğunu gösterir. Kimlik ve karşı koyma resimde öne çıkan unsurlar arasındadır. Sanatsal düzenleme ögesi içerisinde dış mekânda geçen olay soğuk mavi ve morların arka plandaki tonal farklılıklarıyla temayı zenginleştirir. Yanarak koşmakta olan kişi vurgunun tuvalin merkezine doğru konuşlandırılmasını sağlar. Ceketli, kırıvatlı, başörtülü figürlerin kimi yerde ve arkada bir şeyden kaçmaları, tuvalin köşesine gizlenen bir kameramanın da bu olayı görüntülemesi çok yabancı olmadığımız bir realiteyi anımsatır. Burada figürlerin yüz hatlarındaki detayların kaybedilmesi;

övgü ya da yergi getirerek onlara kişilik biçmek yerine, sadece dikkatleri figürlerin varlıkları üzerine yoğunlaştırmasına neden olabilir. Bu anlamda çalışma muhtemelen ben kimim, nerdeyim sorularıyla hayata dair bir protestonun sorgulama alanları açtığını gösterir. Sisli geri planda ise bir bayrak resimlenmiştir. Bu bayrak Türk bayrağıdır ve temsil olarak yaşanan adaletsizliğin, haksızlığın ya da hukuka ayrılığın Türkiye coğrafyasında yaşandığını düşündürebilir. Kendini hiçe sayarak son bir hamleyle alevlerin içinde belirsizliğe koşan figür belki de çözümün bir parçası olacaktır. Buradan denilebilir ki sanatın derdi burada siyaseti yönetmek değil, bir söylem oluşturmaktır. İrfan Önürmen bu anlamda çağdaş olma tavrı taşıyan ve güncel siyasi olaylardan beslenirken bunu eğlence kültürüne dönüştürmeyen bir dil kullanır. Bu açıdan bakıldığında İrfan Önürmen'in resimleri toplumsal ve sanatsal açıdan kitlelere ait bir başkaldırının, çatışmanın, tarafgirliğin, iyinin kötüyle, sahtenin gerçekle, güçlünün zayıfla ilişkisinin dinamik ve eleştirel açmazlarını güçlü bir şekilde anlatmaktadır.



Şekil- 68: Martı

ResimNo: 25

Resmin Adı: Martı

Sanatçısı: Mehmet Gülerüz

Yapılış Yılı: 1989

Boyutları: 162x 130 cm

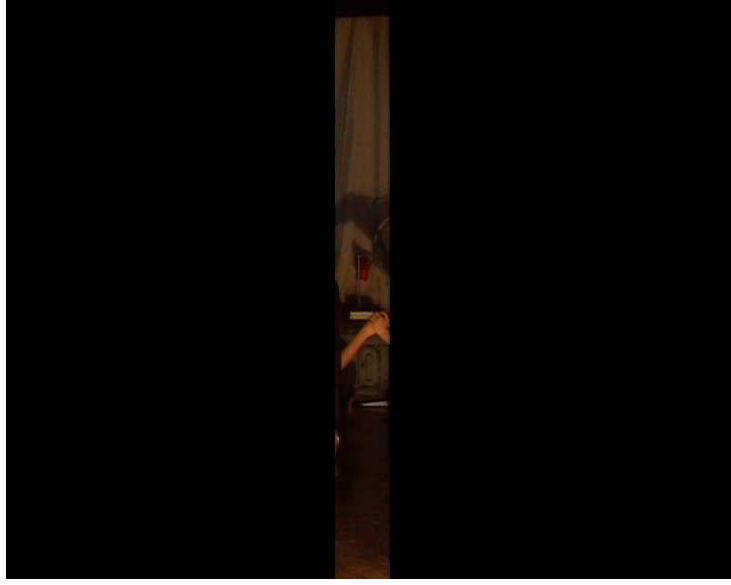
Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Sanatçının 1970'lerde çağdaş insanın sorunlara bakışı ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkan resimleri varken, 1980'li yılların ortalarına doğru olan resimlerinde, çizgisel karakterli abartılı insan yüzleri ile hayvan ve hayvanı anımsatan mizah yüklü figür biçimlemeleri resimlediği gözlenmektedir. Sanatçı renk ve biçim çarpıtmalarının öne çıktığı bir dışavurumcu anlatıma yönelmektedir. Çağdaş insanın sorunları, sıkıntıları ve psikolojik davranışları resme yansımaktadır. Resimlerinde alaycı ve mizahi bir eleştiriyi görmek mümkündür. Martı adlı resminde de tekniğin çizgisel karakterli çağdaş anlatımıyla mücadele, yardımlaşma ve dramatik yanı ağır basan eleştirel anlamda bir davranış örneğiyle karşılaşılır. Farklı okumalara açık olan resimde renk çizginin etki gücüyle birleşerek ifadeyi yalnızlık, huzursuzluk ve özgürlüğün dışavurumcu bir yaratıcı anlatımına dönüştürmektedir. Çünkü martı göstergesel olarak özgürlüğü sembolize edebilir ve buradan politik okumalar yapmak da söz konusu olabilir. Fakat resim eleştirisini yaparken olaylara tanıklık eden birinin gözünden izleyiciye aktarılmaktadır. Dolayısıyla yargı sorunların çözümüne refleks göstermeyen aciz bir tavır yerine, çözüme ışık tutan, vakar bir duruş sergilendiğini anlatmaktadır.

1980 sonrasında resim ve enstalasyonlarda yeralan eleştirel anlatımlara genel olarak bakıldığında bu anlatımlar içerisinde Füsun Onur'un oluşturduğu kavramsal çalışmalar toplumsal anlamda eleştirel anlatım yüklüdür ve kadın sanatçıların toplumdaki konumu ve mağduriyeti üzerine çağdaş bir düzenleme olarak yer almaktadır. Gülsün Karamustafa'nın mistik nakliye adlı enstalasyonu toplumsal tabakalaşma içerisindeki bireylerin refah durumlarına ait toplumsal bir eleştirel anlatımı barındırmakta iken, kültürel bir rivayete karşılık uçuş halısı adlı enstalasyonu kültürel bir anlatıma ulaşmıştır. Yani sanatçılar arasında birbirinden bağımsız çalışmalar üretenler olmuştur. Bedri Baykam, İnci Eviner, Osman Bozkurt, Evren Sungur ve İrfan Önürmen toplumsal ve sanatsal eleştirel anlatımlarla resimlerini oluşturan diğer sanatçılardır. Bu sanatçılar arasında Bedri Baykam teknik anlamda malzemeyi zorlayan farklı medyaları bir araya getirirken diğer yandan da öyküleme yoluyla geçmiş ve şimdi arasında çağdaş bir bağ kurmaktadır. İnci Eviner sanatsal anlamda akademinin 1980'lerdeki iktidarı, kadın sanatçıların konumu ve politik meseleler üzerinden tutucu olmayan deneysellikte eleştirel anlatım içeren çalışmaları ile sanata katkı anlamında yaratıcıdır denilebilir.

**Üçüncü Alt Amaç:** 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan kültürel ve eleştirel anlatımların neler olduğu ve kimlerin eserlerinde yer aldığı, araştırmanın üçüncü alt amacıdır. Bu amaca yönelik olarak hazırlanan katalogda yer alan çalışmalara ilişkin bulgular ve bunların yorumu aşağıda yer almaktadır.

**Katalog No: 3 Kültürel ve Eleştirel Anlatımlar**



Şekil- 69: Bir Uçtan Ötekine Savrulmak

Resim No: 26

Resmin Adı: Bir Uçtan Ötekine Savrulmak

Sanatçısı: Mürteza Fidan

Yapılış Yılı: 2006

Tekniği: Video, Yerleştirme, ( 1'05'' )

Sergilendiği Yer: Maçka Sanat Galerisi

1963 Bayburt doğumlu olan Mürteza Fidan'ın 2006 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı 'Bir Uçtan Öteki Uca Savrulmak' başlıklı sergisinde, aklın algıladığıyla, duygu dünyasının farklı noktalarda çalıştığını göstergeler üzerinden kurgulayan video ve çeşitli enstalasyonlardan oluşan bir mekân düzenlemesiyle karşılaşmaktadır. Galerinin fiziksel özelliklerini de kullanan mekân düzenlemesinin içerisinde bir video göze çarpmaktadır. Dar bir aralıktan bakılarak oluşturulan bu düzenleme sosyolojik anlamda farklı temsillerin arasındaki

ilişkiselikle ve simgelerle oluşturan multidisipliner bir anlatımdır. İnsan bedeninin yıkımı ve sağaltımı, militarizm, zamanımızın iki büyük kültürel ve ekonomik olgusu savaş ve sağlık endüstrisi konularının bugünkü anlamını sorgulayan sergi içerisinde, video bir sosyo kültürel yapıt olarak ortaya çıkar. İzleyiciyi soğuk bir yüzleşmeyle baş başa bırakan görüntüde simule edilen gerçekliği yayan bir yavaşlatılmış görüntü kullanılmaktadır. Bu görüntü, hızın yavaşlatılarak insan duygusunun görüntüyle içselleştirildiği bir yapıdadır. İzleyici mekânın içerisine girdiğinde bu dünyanın dışına çıkılan mistik bir durumla karşılaşabilir. Bu karşılaşmanın gerçekleşebilmesi için sanatçı parodi ve ironinin iç içe olduğu simgesel öğelerle bir alaysılama yapar aslında. Videoda gösterilen görüntüde küçük bir vantilatörün rüzgârıyla dalgalanan bayrağın önünde birbirini okşayan iki el görülür. Bunlar bir imaj olarak fenomolojik okunması gereken görüntülerdir. Minör temsillerden (kültürel farklılıklar örneğin Arnavut'un temsili veya bir kürtün, lazin, lezbiyenin temsili ya da eşcinselin temsili gibi minör temsiller), uluslararası ilişkilerden, küreselleşmeden bahsederken, birtakım değerlerin de alaşağı edilmesi üzerine kurulu bir parodidir.

Çalışmaya bakıldığında göstergeler orada çokça kullanılmıştır. Sinematografik arka plan göstergeleri kullanılmış, fakat anlatisallık sinema gibi lineer bir anlatisallık değildir. Yani illüstrasyon yoktur orada. Ama göstergeler açısından bakıldığında sinematik göstergeler mevcuttur. Örneğin bayrak vardır orada, bu Türk bayrağıdır. Başka bir bayrak da olabilirdi ama Türk bayrağı olması belki çok daha coğrafi tahrip açısından yerine oturur ve çok daha iyi bilinen bir şey olarak göze çarpar. Yani sanatçı empati duygusunu video enstalasyonu ile harekete geçirir. Belki de Amerikan bayrağı karşısında o duygu o kadar çalışmayabilir. Vantilatör aslında nefesi temsil eder. Nefes ise bu toplumda çok simgesel bir anlamı olan hayatıyeti ve özellikle şifayı temsil eder. Ama sonuçta bunun bir insan nefesi değil de bir mekanik teknoloji nefesi olarak kullanılması, vantilatör için düşünülebilir. Fiziki olarak da aslında orada nefes ya da rüzgâr sirkülasyonunun yarattığı bir canlanma vardır. Yani onu kaldırdığı zaman sanatçı, çalışmanın etki gücü değişir. Diğer taraftan iki insan bedeni arasında iyileştirici temasın kurulması gibi bir durum vardır. Aslında birbiriyle paralel olan iki durum söz konusu olmaktadır. Fakat bir taraftan çalışmanın tekinsiz bir atmosferi de vardır. Çalışmaya bir aralıktan bakılmaktadır, yani bir dar aradan bakar izleyici.

Dolayısıyla orada üç tane mekân vardır. Birincisi vuku bulan mekân, yani imajların olduğu mekânlar, ikincisi o imajları izleyen birisi var, üçüncüsü o izleyenden sonra toplamını izleyen seyirci vardır. Çünkü sanatçı orada o aralığın izlendiğini göstermektedir. Örtük ama fenomenolojik olarak okuması işte burada ortaya çıkar. Duygusal olarak izleyici bunun karşısında kalır. Örneğin burada iki insan bedeni bütün olarak görülmemektedir. Bunlar birbirine temas eder. Bu temas tahrip eden bir temas değil, daha insani, duyarlı ve iyileştirici bir temasdır. Ama o temasın ucunun nereye gittiği belli değildir. O bir tekinsizliktir, çünkü insanlara göstermez, yani hangi teması kurduğu tam olarak algılanamaz. O izleyeni bir tekinsizlikle karşı karşıya bırakır. Dolayısıyla izleyici olarak bunu söyle ifade etmek gerekmez. İzlenildiği zaman izleyiciyi zaten onunla karşı karşıya getirir. Çalışmanın arka tarafında Türk bayrağının dalgalanması vardır. Ama o dalgalanma içerisinde sanatçı vantilatörü kadrajdan çıkarabilirdi veya bu, rüzgâr olarak algılanabilirdi. Fakat sanatçı vantilatörü özellikle kadraja sokmaktadır, vantilatörün sirkülasyonu bayrak dalgalanmaktadır. Yani orada da aslında hastalıklı bir durum söz konusudur. Yani o hastalığa karşı bir iyileştirme mekanizması vardır. Ama o iyileştirme mekanizması aslında insani olmanın da ötesine geçen yani ondan uzaklaşan bir mekanizmaya dönüşmektedir. Yani orada bir parodi de sözkonusudur. Dolayısıyla bütün buradaki simgelere, göstergelere bakıldığı zaman bu coğrafya yaralı bir coğrafyadır. Bu coğrafya bir taraftan minör temsillerden, ulusaşırı ilişkilerden, küreselleşmeden bahsederken birtakım değerlerinde alaşağı edildiğini gösterir. Fakat bu değerler alaşağı edilirken bu alaşağı ediliş bilerek ve belirli bir stratejiyle yapılmaz, yaptırılıyordur. Bu yaptırılma denilen şey bayrağın temsiliyetidir. Bayrağın temsiliyeti artık Türkiye’de otuz yıl önceki gibi değildir. Yani şimdi için alıp bir yerde yakılsa bir grup tepki gösterir ama bir grupta ne olacak canım diyebilir. Yani çalışma, küreselleşme sürecindeki temsiller üzerindeki bir tür çözülmeye de işaret etmektedir. Şimdi buradaki dramatik olan şey oradaki tüm unsurlardır. O bayrağın aklen ve zihinsel olarak tolere edilmesi hali üzerinedir. Ama duygu olarak ne yaşıyorsa izleyici odur. Sanatçı ise ortaya koyduğu çalışmanın karşısında duygusunu çok farklı bir noktada çalıştırmaktadır. Sanatçının o çocukluğundan edindiği imaj karşısında ilişkisi öyle bir acı veren, insanın içindeki tekabüliyetinin dışına çıkarılmaya çalışılan, hatta o bir şekilde yok edilmeye çalışılan, ama bir

taftanda canlandırılmaya çalışılan, oradaki o canlandırma yönteminin kendisinin zorlama olduğunu, zorlamanın ortaya çıkardığı bir parodinin söz konusu olduğunu anlatılmasıdır. Niye parodidir, çünkü sanatçı bayrağı tarihsel bir senaryo olarak aldığı ya da o senaryoyu bir yapıt olarak aldığı onu sosyo kültürel bir yapıt olarak adlandırır. Bunu bir sahne olarak alır, orada bir şekilde hicveder. Aslında hicvedilmesiyle, vantilatörle onu canlandırmaya çalışmak, bir tür anime etmek, parodi ve ironinin içiçeliği demektir. Çünkü izleyici onu yüce bir değer olarak görür ama bugün toplumsal yapıdaki onun ölçekleri çok farklılaşmış ve izleyicinin yaşadığı bu çelişki işte oradaki vantilatör tarafından bayrağın yeniden canlandırılmasına tekabül etmektedir.

Burada sanatçının vurguladığı yargı göstergeler arasında çatışmaya maruz kalmak, bayrağın temsiliyeti, bayrağın arka planda nefes simgesinin kullanılması, onun vantilatör tarafından canlandırılmaya çalışılması, bunun dramatik bir şey olması, ama diğer taraftan iki insanın birbirine temasındaki iyileştirmedeki o canlandırmanın önemli noktalar olarak görülmesidir. Yani sosyolojik olarak farklı temsiller arasındaki ilişkisellik günümüzün temel problematiklerinden birisi olmaktadır. Dolayısıyla sanatın 1990'lardan beri problem haline getirdiği, problem olarak sürdürdüğü daha sosyolojik içerikli bir güncel hayatı esas alan ve bütün bu ötekiler arasındaki diyalogu oluşturan, modernliğin, avangard kavramının yıkıcılığının ortadan kalktığı, avangard olanın önerdiği yenilik değil toplumsal dokudaki evrilme üzerinden çalışan bir sosyolojik bağlamda bir sanattan söz edilebilir. Diğer bir ifadeyle sanatın 1990'lardan beri problem haline getirdiği, problem olarak sürdürdüğü daha sosyolojik içerikli bir güncel hayatı esas alan ve bütün bu ötekiler arasındaki diyalogu oluşturan bir süreç vardır. Sanat ve politika sanat ve sosyoloji sanat ve ekonomi arasındaki ilgi alanları çok açıktır ve birebir ilişki içindedir.





Şekil- 70: Bir Uçtan Ötekine Savrulmak, Ayrıntı

Sürekli dolaşım içerisinde üreten bir sanatçı olarak Mürteza Fidan 1980 sonrası sürece bakıldığında yeni mediumlar veya araçlar kullanan çalışmalar üretir. Bir yandan da güncel sanattan bahsederken, özgürlükten bahsedilebilir mi sorusu bu kadar imaj dolaşımının olduğu dünyada artık sanatçının özgün ve yeni değil, gerilla yöntemiyle üretimini gerçekleştirmesi gerektiğini önermektedir. Çünkü aslında geçmişe ait bir imaj alınıp kullanıldığı zaman o belki maniple edilir ama tekrar dolaşıma sokulur. Bu ne yapıldığına bağlıdır. Onu alıp tamamen değiştirip dolaşıma sokmak mümkündür, ya da onu alıp bir bağlama oturtup yeni bir anlamla dolaşıma sokmak mümkündür. Aynı zamanda paralel zamanlı olarak da imajların dolaşıma sokulması, maniple edilmesi, dönüştürülmesi sözkonusudur. Dolayısıyla sanatçı bunları bizatihi manifestolar üzerinden yapabilecekken fark etmeden de yapabilir. Zaten bugünün imaj bombasının altında yaşıyor olmak da bazı şeylerin fark etmeden yapıldığının göstergesi oluverir. Dolayısıyla böylesine imajlar dünyasında yaşarken özgünlükten bahsetmek ciddi bir sorundur ve günümüz sanatı özgünlükten bahseder mi konusunu bir adım öne çıkarır. Özellikle güncel sanat için konuşulursa bu durum farklılık içerir. Çünkü özgün olmak biricikliği içerir. Yani seçkin ve biricikliği içerir, teklifi içerir. Üretilen şeydeki tüm şeyler

biriciktir ve seçkincidir. Bu çok modernist bir yaklaşımdır. Yeni değer denirse orada da başka bir şey vardır. Bu da çok risklidir, yeni demek daha önce olmamış olması demektir. Yeni demek daha önce olmamış olmasıyla yine onu biricik hale getirir ve özgünleştirir. Yani bir tür avangard davranış sonucunda ortaya çıkmaya neden olan bir nesneden bahsedildiğinde bu ancak günümüz sanatı için alternatif duran şekliyle açıklanabilir. Çünkü alternatif olabilir ama yeni olması gerekmez. Çok geriye gidip başka bir teknoloji, örneğin tipografi, baskı tekniği olarak kullanıldığı zaman eskidir ama alternatif durabilir. Bu günümüz sanatında sanatçıyı gerilla gibi çalışmaya iter. Yani bir avangard vardır ama bu moderliğin tarif ettiği bir avangard değildir. Çünkü avangard yıkıcı olacaktır ve yeniyi önerecektir. Hâlbuki bugün yeniden bahsedilemez, yani bu sanatçının elinde değildir. O zaman sanatçının birşey yapması gerekir. Gidecek, vuracak ve kaçacaktır. Yani hep dolaşımda olması lazımdır. Sürekli hareket halinde olması gerekir, onun için bugünün sanatçısının özelliği daha yıkıcı v.s. değil sanatını gerilla yöntemiyle sürdürüyor olması gerektiğidir. Yani gider, orada bişey yapar ve ondan sonra kaybolur.



Şekil- 71: İç Ses, Mürteza Fidan, Düzenleme

Sonuç olarak ortaya çıkan şey sanatın özellikle 1990 ve 1995'lerin ikinci yarısından sonra küreselleşmeyle beraber özgünlük ve yenilik getirmediğidir. Günümüz sanatı modernliğin tarif ettiği avangardı ve yıkılıcığı değil alternatif çıkışlarla ivme kazanan, bir yapıyı doğurmuştur. Orada kalmadan yoluna devam

eden deyim yerindeyse vur kaç şeklinde çalışan bir gerilla sanatçısı doğar. Postmodernizmle beraber pastiş ve parodi gibi yöntemlerle internet kültürü içerisinde kendine bir alan yaratan minör temsillerin, çevreden merkeze dolaşımı daha kolay olmaktadır. Böylelikle sanatçı dünyadaki imaj bombardımanlarını daha hızlı kontrol etmekte, sanatına dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla 1980 ve 1990'larda televizyon ve gazete kültürü herşeyle iletişim kurabilir bir teknolojiden bahsedebilir. İçerik olarak bakıldığı zaman ise bir ideolojiyi bir otoriter merkezden yansıtabilir. Ama internet ortamı günümüz sanatı için, tüm tekil varlıklardan merkeze yönelen, merkezi değiştirmeye çalışan, değiştirebilen, merkeze ifade açısından söz sahibi bir unsur olarak görülebilir. Dolayısıyla internet ortamının günümüz sanatında etkin bir yeri vardır ve küreselleşme denilen şeye temsiller açısından daha denk düşen bir enstrüman olarak görülmektedir. Daha çok vakaya hâkim olmak mümkündür ve böylelikle topluma ait değer yargıları da daha hızlı irdelenir, sanata yansır. Buradan sanata bakılırsa, new media ve dijital ortamın çok daha olanaklı ve çok daha senkron oluşturabilecek bir yapıya sahip olduğu görülür. Aynı anda bütün dünyadaki tüm vakalara hâkim olmanın mümkün olduğu ve üretilen şeyi bir anda bütün dünyayla paylaşmanın, bütün temsillerle paylaşmanın mümkün kılınacağı düşüncesi günümüz sanatı için söylenebilir. Yani bu ortamda çok daha hızlı üretebilmenin ve çok daha hızlı bir şekilde yayabilmenin olanağı günümüz sanatının karakterini ortaya çıkarır.



Şekil- 72: İsimsiz

Resim No: 27

Resmin Adı: İsimsiz

Sanatçısı: Antoino Cosentino

Yapılış Yılı: 2006

Boyutları: 60x 80 cm

Tekniği: Tuval Üzerine Yağlıboya

Antonio Cosentino Hafriyat Grubu'nda yer alan sanatçılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hafriyat'ın sloganı ve anlamı ise yeni yaşam alanları açmayı öngörmektedir. Sıkışmışlık, yaşanan imalat hatalarıyla dolu kentler ve özellikle İstanbul'a tanıklık etmek, onu keşfetmek, üstü örtülmüşü ortaya çıkarmak sanatçının resimlerinin ana temasını oluşturur. 16.10- 06.11.2007 tarihinde 'Çimentofayansavize' başlıklı resim sergisinde de sanatçının kent kavramı ve tüketimi tamamlanmamış nesnelere üzerinden çalışmalarına odaklandığı görülmektedir.

Sanatçı Antonio Cosentino çalışmalarını kendi ifadesiyle şöyle anlatmaktadır:

"Tüketimi tamamlanmamış nesnelere, yani tüketim sürecinde aslından başka türlü işlevler için kullanılan, tüketilirken yeniden üretilen nesnelere bağlantılar kurduk. Gazete fotoğraflarından, tenekelerden ya da Cumhuriyet'in sembollerinden, eskimiş grafiklerden yola çıktık. Bu tip nesnelere sanatımızda malzeme ederek aslında, tamamlanmamışlığı, tüketilmemişliği ya da hatalı imal edilmiş objeleri hafriyatın görsel malzemesi haline getirdik. New York, aids derken, biz kent dedik mesela. Sergilerimizin bel kemiğini içeriden bir bakışla kurmaya giriştik. Sosyolojiyle ironik bağlar kurduk ve en önemlisi kapanmak yerine grubun elde ettiği mülkiyeti sürekli dağıtarak genişleme yoluna gittik" ([http://www.yapi.com.tr/Haberler/gecmisicin\\_kasifbugunicinsahithafriyat\\_61123.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/gecmisicin_kasifbugunicinsahithafriyat_61123.html)).

Sanatçının bu çalışması dönemin eğlence kültürü içerisinde yer alan bir sanatçıyı resimlemektedir. Bir afişi andıran çalışma bir fotoğraf veya eski gazete parçasının tuval üzerinde yeniden düzenlenme çabası olarak görülebilir. Tüketilirken yeniden üretilen bir organizma olarak da resim yeniden yorumlanabilir. Yani hiçbir nesnenin tüketilmediği sürekli ve tekrar kullanımda olduğu, 'Tüketimi Tamamlanmamış Nesne' kavramlarıyla Pop Art'a bakan açılımlar söz konusu olmaktadır. Kısacası sanatçı, tüketimi tamamlanmamış nesnelere, yani tüketim

sürecinde aslından başka türlü işlevler için kullanılan, tüketilirken yeniden üretilen nesnelere bağlantılar kuruyor. Böylece kenti bir yaşam alanı olarak düşünen popüler kültür öğeleri, günümüz Türk sanat ortamında sosyal gerçekliğin kendisini görsel alana taşımaktadır denilebilir. Bu nedenle sanatçılar gelişime kentleşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap vermektedirler. Bu bakışla 1990'lara bakıldığında 1980'lerde kesinlik kazanan bir olguyla yaşamın kentlerde aktığı ve taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem ortaya çıkmaktadır. Kendi öznel tarihini inşa etmeye başlayan sanatçı 1990 başlarında felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşup kültürel yaşamın farklı uç deneyimleri arasında süzülmemektedir. Dolayısıyla sanatçılar tek bir üslubun yoksullaştırıcı tavrının farkına varıp geleneği reddetmeden birçok geleneğin bileşimini içeren bir sanatsal dil yakalayabilmektedir.

Bu anlamda 1990'ların sanatı eklektik bir yapıdadır. Bir taraftan kavramsal düzenlemelere girilirken diğer taraftan da kişisel hikâyelerle yeni imge ve benzeşim kültürü içerisinde farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşmiştir. Yani 1990'ların sanatı, estetik kapalı bir dili aşarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya ve teknolojiye yönelir. Bir taraftan da sanat tekinsiz, gizemli yabancı olan ötekiliği keşfeder. Bu özellikle video sanatında kavramların dilin sınırlarını aştığı bir hayal gücünü tetiklemeyle olur. Artık iktidar ne video artır, ne resimdir, ne de başka görsel anlatımlardır. Bunlar küreselleşmeyle gelen farklı araçlardır ve kültürün esnek kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, yani ötekiliği tarif etmede sanat dilinin araçlarıdır. Bunlar ana akışın damarları olarak da nitelendirilebilir.

Bu noktalardan hareketle kısacası 1980 sonrası resim ve enstalasyonlarda yer alan kültürel ve eleştirel anlatımların birlikte anlatımına Mürteza Fidan ve Antonio Cosentino'nun çalışmalarında rastlanmaktadır. Antonio Cosentino resimleriyle Mürteza Fidan ise video enstalasyonu ile 1980 sonrasında sanat ortamında yerini almaktadır. Antonio Cosentino bir dönemin eğlence kültürüne ait afiş tasarımlarından (eskimiş grafikler, gazete fotoğrafları) resme ait bir dil yaratırken diğer taraftandan da kent kavramı ve toplumsal yaşamın getirdiği üstü örtülmüş zenginlikler ile sıkışmışlık duygusu içerisindeki eleştirel anlatımları resimlerinin konusunu oluşturur. Minör temsiller üzerinden kültürel anlatımları göstergelerle

bir araya getirerek oluşturan Mürteza Fidan ise video enstalasyonunu çoklu okumalarla ilginç bir alana taşımaktadır. Teknik, yaratıcılık ve çağdaşlık açısından çalışmaları günümüzün sanat ortamına daha iyi hitap etmektedir.

**Dördüncü Alt Amaç:** Kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonların özgünlük, yaratıcılık, teknik ve çağdaşlık açısından sanata katkısının nasıl olduğu araştırmanın dördüncü alt amacıdır. Bu amaca yönelik olarak kültürel anlatımlar, eleştirel anlatımlar ve her iki anlatımın bir arada olduğu kültürel ve eleştirel anlatımların yer aldığı çalışmalara ilişkin bulgular ve bunların yorumu aşağıda yer almaktadır.

Kültürel anlatımlı resim ve enstalasyonlara özgünlük açısından genel olarak bakıldığında, çalışmaların tamamı için özgünlükten bahsetmek çok iddialı görünmektedir. Bu durum eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonlar için de geçerlidir. Çünkü günümüz sanatında bir eser üretmek için benzersiz ve biricik olma şansı kalmamıştır. İnternet ve küreselleşme, günümüz sanatını avangard sunularla değerlendirilemeyecek bir yöne doğru iter. Dolayısıyla sanatçı ve eser bağlamında bir özgünlük değil ama alternatif çıkışlar görülebilmektedir. Bu sanatçılar arasında Mürteza Fidan, Hakan Onur, Bedri Baykam, Altan Çelem gibi isimlere ve Hafriyat Grubu gibi sivil inisiyatiflere rastlanır.

Yaratıcılık, teknik ve çağdaşlık açısından genel olarak kültürel anlatımlı resimlere bakıldığında Fuat Acaroğlu, Nedret Sekban, Hakan Onur, Yusuf Taktak, İlke Kutlay, Hakan Gürsoytrak, Resul Aytemur, Altan Çelem ve Erol Akyavaş, tuval üzerine resimleriyle dikkat çeken çalışmalar üretir. Karışık teknikle yapılmış çalışmalarıyla Halil Akdeniz, Murat Tosyalı ve Erdem Ergaz ise günümüz sanatında teknik, yaratıcılık ve çağdaşlık anlamında bir farklılık yaratır. Enstalasyonlara bakıldığında ise Gülsün Karamustafa, Sarkis ve Ayşe Erkmen'in çağdaş ve yaratıcı çalışmalar ürettiği görülmektedir.

Yaratıcılık, teknik ve çağdaşlık açısından eleştirel anlatımlı resimler arasında, Evren Sungur, Mehmet Güteryüz çağdaş ve yaratıcı çalışmalar ortaya koymuştur. İrfan Önürmen, Bedri Baykam, İnci Eviner ve Osman Bozkurt ise karışık media çalışmalarıyla, çağdaş ve teknik olarak sanatçıya temsil alanı açan yeni araçlarla (tül üzerine karışık malzeme, dijital baskı,4-d çalışma) çağdaş sanat ortamında yollarına devam etmektedirler. Gülsün Karamustafa ve Füsun Onur ise

enstalasyonlarıyla teknik, yaratıcılık ve çağdaşlık açısından 1980 sonrası sanat ortamında farklı izler barındırır. Başka bir ifadeyle Gülsün Karamustafa'nın toplumsal içerikli eleştirel anlatımları, hayatın sanatın içerisine dahil olduğu zengin bir çağdaş anlatım olarak değerlendirilebilir. Füsun Onur ise sanatçının konumu üzerinden, yeni eğilimleri izleyen, yaratıcı eleştirel anlatımlara erişir.

Kültürel ve eleştirel anlatımların birarada anlatıldığı anlatımlara genel olarak bakıldığında Mürteza Fidan 'Bir Uçtan Ötekine Savrulmak' adlı video enstalasyonu ile içerik açısından yaşadığımız ülkenin yaralı bir coğrafya oluşunu çağdaş ve yaratıcı bir parodiyle sunar. Antonio Cosentino ise tuval üzerine yağlıboya çalışmasıyla kültürel yaşam, kent, tüketimini tamamlamamış nesnelere gibi kavramlar üzerinden çağdaş ve yaratıcı anlatımlara ulaşmaktadır.

## BÖLÜM V

### 5. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

#### 5.1. SONUÇ

1980 ve sonrası Türk resminde malzeme, teknik ve içerik yeniliğine yoğunlaşma olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum bir değişimi barındırdığı için daha nitelikli yaratıcı resimleri ve enstalasyonları ortaya çıkarmıştır. Bu değişimde resim ve enstalasyonların kültürel ve eleştirel anlatım olarak farklı teknik ve malzeme çeşitliliğiyle sunulması 1980 sonrası dönemin izleridir. Sanatçıların bu çalışmaları oluşturmasında batı kaynaklı ve referanslı bir tarih okuyarak buraya gelindiği, batının oluşturmuş olduğu bir sanat tarihi eğitimi alınarak bunun yanında kendi deneyimleriyle, edinimleriyle farklı referanslardaki oluşumları izler hale gelen sanatçıların olduğu da sanatçıların görüşlerinde belirtilmektedir. Bu noktada süreçle beraber çalışmalara bakıldığında ya da yapıt dışarıdan görüldüğünde ilgi ve dikkati kültürel ve eleştirel anlatımlar üzerinden değerlendirmek mümkün olmaktadır. O nedenle 1995 sonrası küreselleşmenin de getirdiği minör temsillerle sanatçıların alternatif çıkışlar ve sivil oluşumlar olarak farklı, yaratıcı ve çağdaş çalışmalar ürettiği görülmektedir. Çünkü sanatçı, kendini sürekli dolaşımın içerisinde hissettiği yeni anlatım araçlarıyla ya da yeni mediumlarla özgün olmayan alternatif çıkışların kapısını aralamaktadır. Sanatçılarla yapılan görüşmelerde 1980 sonrası süreçte kendilerini farklı akımların veya hareketin temsilcilerinden biri içerisinde görenler olduğu da dile getirilmiştir. Fakat çalışmaların öyle gitmesinin günümüzde en azından kendilerini bunalttığı ve sürekli değişen bir toplumsal yapının olduğu da görülmektedir. Buradan hareketle sanatçıların süreç içinde belirli akımın temsilcileri olarak görünmelerine rağmen enine boyuna araştırılmadan kategorize etmenin doğru olmadığı sonucu da çıkmaktadır. Toplumla beraber değerlerin değiştiği açıktır ve herkes etkilenir, bir



şekilde değişir. Bu noktada toplum ve sanatın iç içeliği, bir adım öne çıkmaktadır.

2000'li yıllara yaklaşıldığında ise sanatın en ilginç yönlerinden birinin çok yönlülüğü olduğu görülmektedir. Teknik olarak düşünüldüğünde dijital baskının tuvale ve iki boyutlu bir yüzey üzerine taşınarak estetik olduğu kadar günümüzün teknolojisiyle sanatı birleştiren çağdaş bir düzenleme çabasına bürünmesi, videonun ise enstalasyonla interdisipliner bir ilişki içine girmesi görsel sanatlar alanında Türkiye'de bu çok yönlülüğün izleridir. Değişimi görmemek gizli bir hastalık gibidir ve çağı yakalamak için aktarmacılık değil çağa özgü görüş tarzını kazanmak ve varlık koşullarını yenilemek gerekir. Böylelikle sadece estetik ve geleneksel akademi eğitiminin dışında sanatçıların arayışçı ve kavrama yönelik girişimlerle eserlerini oluşturdukları anlaşılmaktadır. Bu oluşumun içerisinde ise internet gibi çevreden merkeze dolaşım ağını yöneten ve minör temsilleri besleyen bir ağın olduğu da farkedilmektedir. Diğer bir anlatımla sanatçı kendine temsil alanı açarken, üretirken hızlı imaj bombardımanlarına ve dolaşımına maruz kalırken bunu fark ederek ya da fark etmeden sanatında dönüştürmüştür. Bir ideolojinin yarattığı baskıyı görsel medyadan ya da internetten öğrenerek bir direnç üretmektedir. Dolayısıyla günümüzün sanatında biriciklikten, teklikten ve özgünlükten bahsetmek çok iddialı olmaktadır. Diğer taraftan koltuk başına gelen ve bir daha da oradan ayrılmayan, okulu kıran, ya da bir çatışma içerisinde yanarak can veren, kimliksizleşen, ötekileşen, kayıran, iktidar, aile ve güç ilişkilerini sorgulayan, bütün bu olaylar ve ilişkiler arasında gündelik yaşama dâhil olan ne varsa sanatın içine nüfuz etmeye başlamıştır.

Sanatta tek bir tavırdan söz etmek kısıtlayıcı ve didaktik bir yaklaşımdır. Benzer disiplinleri kullanarak sanat eseri üretmeleri bir akım içinde değerlendirilmelerini doğurduysa da yapıtların ortak yanı açık ya da örtülü kiminde kurgusal, kiminde toplumsal ve kültürel farklılıkların neden olduğu değişimler olsun gerçekte hesaplaşma düşüncesinin bir sonucu olduğudur. Yani insan, sanatın ereğini oluşturmaktadır. Sanat ele alınan sanatçıların çalışmaları değerlendirildiğinde, toplumun sosyolojik yapısından, ilişkilerinden, minör temsillerinden, bireysel ve toplumsal güç ilişkilerinden, yararlanır, onlarla

ilişkilendirilebilir, onlardan beslenebilir ama sadece toplum için vardır ve yapılır denemez, denilememektedir.

Ele alınan sanatçıların kendi kültürüne ait değerleri ve yaşam tarzını yansıtması bir ayna işlevi de görmektedir. Sanatçılar üretici güçlerini ortaya çıkarıp bu çalışmaları meydana getirdiğinde hayata bakış sürecinde bu kültürle özümşenen bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk resminde kavramsal, yeni dışavurumcu, pentür ya da boya dışı kullanılan malzemelerle olsun hergün artan iyileştirmelerle pozitif bir değişikliğe yol açan, kalıcı sonuçlar doğurabilen bu çalışmaların geleceğe dair olumlu izlenimler uyandırdığı düşünülmektedir. Yaşam kalitesini artıran, düşünen, zihninde olumlu sanat pratiklerini bir slâyt makinesine dönüştüren kişiler, kendilerini riyakâr ve samimiysiz eserlerden arındırabilmekte, böylelikle kültürel kazanımlarını gerçekleştirebilmektedirler. Sanatçılar da çalışmalarda görüldüğü üzere bir kriz ya da meydan okuma karşısında güçlü davranışlarını kültür edinimleriyle ve eleştirel tutumlarıyla birleştirerek çağdaş olma tavrı taşımışlardır. Bu durum bir kelam paftası olmaktan öte Türk sanatının gelişim evrelerini, değişimini yapabilen bir süreklilikte ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Türkiye’de batı referanslı akımlar ve olaylar değerlendirildiğinde aslında her şeyin çok da sistematik bir şekilde birbirine eklemlenmiş olarak gitmediği de görülmektedir. Çünkü çalışmaya konu olan sanatçılar ve Türk sanatı düşünüldüğünde sürecin, küreselleşmeyle gelen internet ve teknoloji kültürü içinde kendine ait minör temsilleri oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla sanatçılar, tek bir olaya veya değişkene bağlı kalmamış, özellikle küreselleşmenin 1990’lardan sonra getirdiği teknolojik serbest dolaşım ağıyla farklı anlatım araçlarını sorgular ve kendilerini ifade eder duruma gelmiştir. Bu nedenle sanatın multidisipliner bir alana kaydığı ve zamanla ötekileşme denilen minör temsillere açık olduğu söylenebilmektedir

## **6.2.TARTIŞMA**

Günümüz sanatının seçkinciliği ve biricikliği tartışmalı bir konudur. Dolayısıyla sanatçının ustalığı ve üstün görülmesi ancak farklı anlatım ve araçları dönüştürmesiyle sağlanabilmektedir.

Resim denilen şeyin 2000'li yıllarda aslında daha teknik olarak günümüze pek hitap etmiyor gibi gözüktüğü ve çağdaş sanat ortamında tartışma konusu olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla kültürel ve eleştirel anlatımlar içerisinde video enstalasyonların 2000'li yıllardaki varlığı yadsınamaz. Çünkü öyle teknolojik bir şeyden bahsetmemektedir resim. Ama resim için bakıldığında tipik yağlıboya ya da akrilik gibi tanımlardan gidilmezse bunun da dijital ortamda karşılığını bulmak belki mümkün olabilmektedir. Resim belki hem imaj olup hem dijital imajların karşısında durağan bir şeydir. Orada da daha analitik bir bakış açısıyla düşünüldüğünde bütün bu sanat araçlarının ya da mediumlarının kendilerinden ziyade içeriğinin çağdaş ve güncel olmasına bakmak gerekebilir. Resimle videoyu karşılaştırmak da bu açıdan doğru değildir. Belki çağdaş olup olmaması bağlamında içerik açısından böyle bir sorgulamaya gitmek mümkün olabilir ama o mediumları birbiriyle kıyaslamak mümkün değildir. Zaten farklı şeylerdir onlar. Birisi biraz daha açık temasa, reel temasa olanak sağlarken öteki tamamen ara yüzeyler koymakta ve mesafe oluşturmaktadır. İnsan bedeni arasında da bunun gibi farklar vardır. Bu iki durumda bugün sözkonusudur. Bedenin fiili ve izafihi teması resim ve heykel için açık ya da enstalasyon için açık söyleyebilecek bir şeyken dijital işler için o ara yüzeyler, oluşturduğu mesafeden dolayı beden temasını bir tür aralar ve mesafe oluşturulur. Bu tür farkları okumak mümkündür ama bu farklar ortaya koyulduğu zaman birbiriyle kıyaslamak olanaklı değildir. İzleyici ve iş bağlamında zaten farklı durumlar sözkonusudur. Ama içerik açısından çağdaş olması bağlamında bir tartışma yaratılabilir. Türkiye'de 1980'lerde video vs. diye bir şey yoktur, yaygın olarak yoktur. Dünyada da yaygın değildir ama 1960'larda daha yaygın olduğu bilinmektedir.

Bunun yanında sanat ortamında güncel sanat ve sanatçı kelimesi bir başka sıklıkla duyulan kelimedir. Neden güncel sanat denilir de çağdaş sanat denmez? Çağdaş sanat derken Contemporary Art'tan bahsedilir de peki güncel sanat denildiği zaman neden bahsedilmektedir? Hâlbuki batı dilinde güncel sanata da Contemporary Art derler ama böyle bir realite vardır. Yani güncel sanat diye ısrarla kendini tarif eden bir alanın var olduğu ortaya çıkarılmıştır. Batı diline buradan çevrilirse güncel sanat bizde var batı dilinde yok. Hep batı dilinde olur bizde olmazdı, bakıldığında onlarda güncel sanat diye bir şey yoktur. Buradan batı dilindeki karşılığı aranırsa Actuel Art yani aktüel art denmesi mi gerekmektedir?

Buradan Şu yoruma varılabilir. Çağdaş sanat içerisinde güncel sanat Türk resminin bir alt başlığı gibi düşünülebilir. Böyle bir alılım yapılabilir. Güncel sanata muhtemelen Şöyle bir vaka karşısında anında refleks gösterebilen sanat eğilimi denir ama Contemporary Art için bu söylenebilir mi bunlar tartışma konusudur ve yoruma açıktır. Bu noktada sanatçı ve eğitimci Mürteza Fidan'la yapılan görüŐmede kendisinin bu konuya verdiği yanıt bir yansıma oluşturmaktadır. Kendisi güncel sanatı olabildiğince kullanmamaya çalıştığını, güncel sanat kullanıldığında bir mahsur bulmadığını ama onu kullanırken çok çekinceli yaklaŐtıęını belirtmektedir. Bazılarının da ısrarla kendisini orada tarif ettiğini, kendini güncel sanatıyız falan diye tekileŐirdięini ve bunun biraz Őpheyile takıntılı bir tekileŐme yarattığını söyler. Dolayısıyla Türk resminde güncel olunca başka birinin ne olduğu ve nasıl konumlandığı ucu açık takıntılı bir durum olarak görülebilir. Sürece bakıldığında bu durumun bireysel bir yaklaşım değil, sanatçıya iktidar alanı açan ve sanatçıyı diğerlerinden farklılaŐtırarak kendilerine ait temsil alanlarına çeken bir yapıya dönüŐtüęünü görmek de olasıdır.

Kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonlar değerlendirilirken Türk sanatının kendi iç dinamiklerinden ne kadar beslendiği konusu bir başka tartışılması gereken noktadır. Sanatçı günümüzde artık bir Şey üretmekte ve yoluna devam etmektedir. Bıraktığı yerde kalmadan bir gerilla gibi çalışmaktadır. Bu anlamda bir Şey bulur, onu dönüŐtürür. Bulduğu Şeyde çoğu zaman kendi yaşamından beslendiği kültürel göstergeler ve anlam kodları olur. Bu doğaldır. Bu kiminde bayrak gibi bir temsiliyeti, kiminde geçmişin izlerinin ortaya çıkıŐını, kiminde kimlik ve kadın olma durumunu, tekileŐmeyi ve minör temsillerin resimde yer almasını açığa vurmaktadır. Diğer bir ifadeyle sanatçı, konusunu, gündelik yaşamı besleyen siyasi, toplumsal ve sosyal olaylardan almaktadır. Politik olaylardan da söylem üretmekte direnir. Sanatın özünde insan vardır. Diğer bir ifadeyle kavramlar üzerine söylemler üretilerek güncel sanat dedikleri tüketime yönelik bir tekileŐme de yaratılmıŐtır. Bir söylem üretilir ve kafalar karıŐmaya başlar. Gününde üretilen, o günde üretilen bir güncel sanat ve sanatçı tarifi vardır. Bir değişim olduğu kesindir. Buradaki değişim kesin çizgilerle ayrılmasa da günümüz genc sanatını etkileyen bir zaman faktörü doğmaktadır. Günümüzde kimi sanatçıların düşüncesine göre küreselleşmeyle (Berlin duvarını yıkmaları ve 1995'lerden sonra) bilgi ağının çok hızlı alınmasından kaynaklanan bir sorun da

vardır. Çalışma ise özellikle 1980 sonrasında 2000’li yıllara doğru kendi kültüründen beslenen, yaşam tarzını tuvale ve farklı malzemelere aktaran sanatçıların toplumun sosyolojik yapısından kaynaklanan kültürel olaylar ve ilişkiler bağıyla beslenmesini belirlemiştir. Konusunu, güncel, siyasi ve sosyal olaylardan alan sanat, genel geçici heveslerin söylemi olarak değil de, sağlam bir özü yakalarak çıktığında iç dinamiklerinden beslenmiş olarak değerli bir yapıt oluvmaktadır. Başka bir deyişle sanatçı eylemini oluştururken teorilerini de biriktirmeli midir? düşüncesi tartışmaya açıktır.

### 6.3. ÖNERİLER

Araştırma ile elde edilen bulgular ve sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulabilir.

Güncel sanatta çok önem taşıyan bir süreç vardır ki o da taklit etme sürecidir. Yapaylık, taklit ve kopya, güncel sanatta öne çıkan, sanatın biricikliğinin yitirilmesine neden olan bir eylemdir. Ama bir taraftanda sanatın hayalci tarafının yanında, kopyadan ve varyasyondan beslenen bir yönünün de olduğu ve bunun meşrulaşabileceği unutulmamalıdır. Diğer bir ifadeyle taklit etme, alıntılama, pastiş, günümüz sanatında ayrıca üzerinde durulması gerekli bir gerçekliktir ve önem arz etmektedir. Kavramlar içerisinde adı geçen pastişin eski bir stili doğrudan yeniden kullanma, parodinin ise öykünmeye mizah katan bir yönünün olması gibi farklı anlatımları olan, günümüz sanatının kullandığı dil yöntemleri başlı başına incelenmesi gereken konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sanatçılar değerlendirilirken kısıtlayıcı kategoriler içerisinde hapsedilmesi tamamen doğru bir yaklaşım olmamaktadır. Bu nedenle her sanatçıyı yüzeysel kalıplar içine sokmadan derinlemesine araştırmak gerekmektedir. Sanatı ereksel ve ideolojik bir zorunluluğa sokmadan farklı önerilerde de bulunulabilir.

1980 sonrasında batı referanslı akım ve olaylar değerlendirilirken Türk sanatında daha çok ağırlığı olan kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstasyonların varlığı, çalışmanın belkemiğini oluşturmaktadır. 1990’lı yıllardaki sanat ortamında ise kadın ressama yüklenen anlamlar çok ilginçtir ve ayrı ve başlı başına bir araştırma konusu olarak değerlendirilebilir.

Günümüz sanatında video art ve dijital sanat, yeni anlatım araçlarından biri olarak sanat ortamında yerini almaktadır. Nitekim çalışma içerisinde kültürel ve eleştirel anlatımları bir arada kullanan, algının nasıl değiştiğine işaret eden ve dijital sanatı dil olarak kullanan bir sanatçıya yer verilmiştir. Fakat video art ve dijital sanatın içerisinde yer alan kültürel ve eleştirel anlatımlar ana akışın damarlarını görünür kılacak ayrıca değerlendirilmesi gereken bir çalışma olarak görülmelidir. Dijital sanatta estetik olayı var mıdır, dijital sanatta arşivleme takıntısı var mıdır, estetik kaygıların, değerlerin başka şekilde dönüşmüş halleri çağdaş sanatta hangi derecede önemlidir gibi açılımlar dijital kültürün kayda alınmak isteyen parçalarıdır ve ayrıca incelenip değinilmesi gereken araştırma konularıdır.

Özellikle son yıllarda yeni araçların (video art, dijital baskı ve medya ortamında hazırlanan çalışmalar) sanat içerisinde serbest ve hızlı bir dolaşımında olması teknik olarak farklılıkları getirmiştir. Tuval üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra yerleştirme, dijital baskı ve bir video enstalasyonun araştırma içerisinde bu farklılıklara örnek teşkil ettiği görülmektedir. Yapıtlara bakıldığında dijital baskı ve renkli baskı adıyla imajların resim sanatına yansıdığı, Türk toplumunun kültürüne ait işaret ve simgelerin tuvale taşındığı görülür. Kavramsal işlerde de dolaylı anlatım ve göstergelerle, kültürel farklılıklar, iktidar, güç ilişkileri, kimlik kavramı, hiyerarşik yapı, alt kültür, dilsel farklılıklar, gündelik yaşam ve anı betimleyen resimlerle yaşama şekli ortaya çıkmış olmaktadır. Günümüz Türk sanatında adı geçen yeni tip kamusal sanat gibi katılımcı özellikte, bütün insanlar için sanatı olanaklı kılan, kamunun ortak kullanım alanı olan mekânlarda çıkan bir sanat anlayışı da vardır. Bu özelliği, birileri bir şeyler yapıyor ama bizi pek de ilgilendirmiyor noktasına getirebilir kamusal sanatı ama yine de ayrıca değerlendirilmesi gereken bir konudur ve incelenmelidir.

Sivil bir oluşum olarak çağdaş Türk sanatının değişen merkezlerinden biri olan Hafriyat Grubu üzerinde durulmuştur. Bu grup bireysel, toplumsal ve kültürel farklılıkları resimlerine taşıyan bir değer olarak 1980 sonrasında kendine yer bulmaktadır. Fakat Oda Projesi, Apartman Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Mental Klinik, K2 Sanat Merkezi, Anadolu Kültür A.Ş. gibi proje grupların da sivil inisiyatiflerler olarak güncel sanat ortamında var olduğu göz önüne alınıp ayrıca incelenip değerlendirilmesine ihtiyaç vardır.

Kültürel ve eleştirel anlatımlı resim ve enstalasyonlar araştırılırken çağdaş sanat olayları içerisinde bireysel ve grup hareketlerinin olduğu sergiler görülmektedir. Bunun dışında Yeni Eğilimler Sergileri, Devlet Resim Heykel Yarışmaları, DYO Resim Yarışması, Nuri İyem Resim Yarışması, Günümüz Sanatçıları ve Bienaller gibi büyük ve orta ölçekte birçok yarışmalı sergilere rastlanır. Dolayısıyla bu sergilere katılan sanatçıların ayrıca incelenip değerlendirilmesi önemlidir.

Günümüz sanatı batı kaynaklı eğilim ve olaylardan, teknolojinin getirdiği yeniliklerden etkilenirken kendi kültürüne ait değerlere de yabancı kalmamalıdır. Bu topraklarda Mevlana, Yunus Emre gibi büyük zenginliklerin de varolduğu bilinmelidir. Dolayısıyla sürece bakıldığında Türk resminde sık olarak bu referanslardan yola çıkan sanatçılar görülememektedir. Kültür bizden sonrakilere bırakılacak bir emanettir ve günümüz sanatında bu durum, tartışılması gereken bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

1990 sonrası süreçte küreselleşmeden söz ederken başka bir devletin takip ettiği kültür politikaları içinde kalmak, dolayısıyla kendi kültürümüzden kopmak, o devletin mensubu gibi yaşamaya başlamak şeklinde bir kültür emperyalizminin sanat üzerindeki etkisi, daha geniş olarak incelenebilir. Askeri emperyalizm, siyasi emperyalizm ve bunların içerisinde büyük yeri olan kültürel emperyalizmin çok az okuyan bir milletin kaderini etkilemekte önemli bir güç olduğu unutulmamalıdır.

Bu araştırma kendi sınırlılıkları içerisinde Türk çağdaş sanatına eleştirel açıdan bakmaya çalışmıştır. Bundan sonra yapılacak ileri araştırmalarla daha kapsamlı ve ayrıntılı bilgiler elde edilebilecek, bunların ışığı altında sanatta ortaya çıkabilecek ileriye yönelik eğilimler saptanabilecektir. Ayrıca sanatçıların daha iyi anlaşılması sağlanabilecektir. Bu araştırmanın bu anlamda yararlı bir başlangıç olması temenni edilir.

## KAYNAKÇA

- Acaroğlu, F. (1989). Figür Resminde Yeni Boyutlar, “ Fuat Acaroğlu Sergisi Yazısı, **Tempo 50**, Aralık:15.
- Akyıldız, A. (2006). Sanat Ve Popüler Kültür, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Sempozyumu** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Altındere, Ş. ve Evren; S. (Ed). (2007). **User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986–2006, Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986–2006.** İstanbul : Mas Matbaacılık
- Altuntaş, H. ve Şahin; M. (Ed.). (2006). **Kur’an-ı Kerim Meali**, Diyanet İşleri Başkanlığı, (11. baskı), Ankara: İstanbul Diyanet İşleri Vakfı Yayın Mat. ve Tic. İşl.
- Aral, İ. (2000). **Zahit Büyükişleyen.** İstanbul: Asır Matbaacılık.
- Atakan, N. (1995). Yayınlanmamış **Doktora Tezi.** Türkiye’de Kavramsal Sanat. İstanbul. Mimarşinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atakan, N. (1997). **Arayışlar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aysan, Ş. (1983). “**Betik Sanat**”, Yeni Boyut Dergisi, 2/18, Aralık, s.20
- Baraz, Y. (1987). “**İleriye Yönelik Çabalarımız**”, Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız Sergi Kataloğu, İnterbank Uluslar Arası, s.2.
- Başaran, A. (1995). **Yüksek Lisans Tezi.** Resim Sanatında 1980 Sonrası Post-Avanguard Eğilimler. İstanbul. Mimarşinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baysal, Ö. (2005). **Yüksek Lisans Tezi.** Türk Resim Sanatına Toplumsal Dinamiklerin Yansımaları. İstanbul. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bozkurt V. (2005). **Değişen Dünyada Sosyoloji.** (3. Baskı), İstanbul: Aktüel Yayınları.



- Brehm, M. (2007). **Dikkatli Gözler İçin**. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Çalikoğlu, L. (2007). **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalikoğlu, L. (2008). **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, E. (2004). **Sanatta Yeterlilik Tezi**. Gündelik Yaşamın Sanatta Kullanımı. İstanbul. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çobankent, D. (2000). **Yüksek Lisans Tezi**. 1950 Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Kavram Ve Biçim İlişkisi. İstanbul. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Doğanay, E. (26 Ekim 2007). Erkan Doğanay Röportajı. Bir Gün Gazetesi. <http://www.sanalmuze.org/sergiler/>.
- Ege, Y. (2008). Erol Akyavaş'ın Resminde Geleneğin Dönüşümü, **Genç Sanat Dergisi**. (Temmuz 2008). 163. Sayı. Eren Üretmen Röportajı, Ekim 1989, s.36.
- Erdoğan, İ. ve Korkmaz; A. (2005). **Öteki Kuram: Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi**. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- Erkal, M. E., Baloğlu, B. ve Baloğlu F. (1997). **Ansiklopedik Sosyoloji Sözlüğü**. İstanbul :Der Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). **Günümüz Türk Sanatı**. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul: Creative Yayıncılık. s.124.
- Germaner, S. (1997). **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.51- 98.
- Gürel, H. N. (1997). Hafriyatçılar 1, 2, 3... Derken Nihayet Özgün Ve Diri Bir Çıkış!, **Genç Sanat Dergisi**. 40. Sayı. İstanbul.
- Heinrich, B. (2007). **Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim**. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

İleri, C. (2007). **İstanbul Modern, Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman, 20 Yılda Uluslararası İstanbul Bienalinden İz Bırakanlar**. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi İktisadi İşletmesi.

İpşiroğlu; N. (1998). **Sanattan Güncel Yaşama**. İstanbul:PanYayıncılık.

Karamustafa, G. (2001). **Trellis Of My Mind. Works By 1998–2000**. İstanbul.

Köksal, A. (1999) Türkiye’de Çağdaş Sanat, **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**. İstanbul: Tokia Vakfı Yayınları.

Little, S. (2007). **İzmler, Sanatı Anlamak**. İstanbul: Yem Yayın.

Madra, B. (1987) “1977- 1987 Geçmiş Bir On yıla Bakış”, **Gösteri**, 74. Sayı, İstanbul. s.60–62.

Madra, B. (1989). **Çağdaş Sanatın Kimliği**. İstanbul: Galeri BM Yayınları.

Madra, B. (1991). 8 Sanatçı 8 İş Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat, **Gösteri**, 122. Sayı. İstanbul.

Madra, B. (1992). “On sanatçı On İş: C Sergisi Atatürk Kültür Merkezi’nde Çağın Önündeki Sanatçılar” Cumhuriyet, 22 Ocak 1992

Madra, B. (2003). **İki Yılda Bir Sanat**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık. s.14–15.

Meschede, F. (2008). **Ayşe Erkmen )>Uçucu</ = Şimdi = (, ) > Temporary< / = Contemporary= (**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Oliviera D.N., Oxley N.; and Perty M. (2005). **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı**. İstanbul: Akbank Kültür Sanat.

Öğüt, A. (2006). **Yüksek Lisans Tezi**. Günümüz Sanat Yapıtının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı Ve Stratejinin Rolü. İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Reisoğlu, Ő. (1999). **Sanatta Yeterlilik Tezi**. 1960'dan Günümüze Sanat- Kavram İlişkisi ve Bu Bağlamda Yapıtlarımın Değerlendirilmesi. İstanbul. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Russell, B. (1995.). **Sorgulayan Denemeler**. Çeviren. Nermin Arık, Ankara: Tübitak Yayınları.

Sağlam, M. (2004). **Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme AŐamaları ve Koleksiyondan Örnekler**, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Kasım 2004, s. 49- 52.

Serin, M. (2003). **Hat Sanatı ve MeŐhur Hattatlar**. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Smith, E. L. (1995). **Movements In Art Since 1945**. London: Thames And Hudson.

Smith, E. L. (2004). **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**. (E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat yayınları. Stampa Basım Sanayii.

Taylor, B. (1995). **The Art Of Today**. London: Everyman Art Library. s. 92.

Temel, B. (2002). **Yüksek Lisans Tezi**. Batı Resminde Yeni Dışavurumcu Akımın 1980 Sonrası Türk Resim Sanatına Etkileri. İstanbul. Mimarşinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tolstoy, L. N. (2004). **Sanat Nedir**. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Turan, G. (2004). **Çerçevenin DıŐından**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turanî A. ve Berk N. (1981). **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Sanatı Tarihi**. (2.Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları, s. 170.

Türemen, A. İ. (1992). **Sanat Çevresi Dergisi**. Mart Sayısı.

### **İnternet Kaynakları**

<http://www.cingenyiz.org/nedretsekban.htm>)

<http://www.cybercentreculturel.fr/index.php?module=cms&desc=default&action=get&id=8100>

<http://www.dexigner.com/makaleler/turkiye-tasarim-soyleminde-yuksekk-sanat-olarak-tasarim>

<http://www.facebook.com>.15 Aralık 2008.

<http://www.hafriyatkarakoy.com/index.php?sayfa=hafriyat>

<http://www.halilakdeniz.com/yazi1.html>)

<http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=7639192>

<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.minesanat.com/NurKocak/images/nkocak5.jpg&imgrefurl=http://www.minesanat.com/NurKocak/nurkocak.htm&usg=>

[http://www.istanbul.net.tr/istanbul\\_fuar\\_detay.asp?id=813](http://www.istanbul.net.tr/istanbul_fuar_detay.asp?id=813)

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=64939>).

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/>

<http://sozluk.sourtimes.org/Default.asp?>

<http://www.tumgazeteler.com/?a=223059CelalC1ğır/İstanbul08.04.2002CelalC1ğır/İstanbul08.04.2002>).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Enstalasyon>

**EKLER****1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu**

1. Türk toplumunun güncel sanat uygulamalarına (resim, yerleştirme, video art gibi) bakışı sizce nasıldır?

2. Kendi çalışmalarınızda Türk toplumunun kültürünü (inanç ve değer sistemleri, ritüeller, gündelik yaşam, değer yargıları, dil din, örfler, kanunlar, normlar v.s.) sorgulayan işler üretiyor musunuz? Bu çalışmalar hakkında (bir çalışmanın adı, yapılış yılı, imzalı olup olmadığı, tekniği, boyutları, bulunduğu yer, belirterek) kısaca bilgi veriniz.

3. Çalışmalarınız bir akım veya olay içerisinde düşünülebilir mi? , sizce yabancı kaynaklı düşünce temelleri üzerine oturtulmamış, herhangi bir akımdan etkilenmeden, kendinden kaynaklanan ve kendi çözümlerinizin doğrultusunda sürdürdüğünüz resimleriniz var mı?

4. Sizce günümüz sanatçıları belirli bir akım veya olay içerisine dahil edilebilir mi?

5. Türk resminin bireyselleşme sürecine bir katkınız olduğunu düşünüyor musunuz?

6. Sizce Türk resmini var kılan unsurlar içerisinde birbirinden gelişen, birbirinden kan alan ve özgün bir teoriye, felsefeye dayanan çözümler ve aşamalar örgüsü oluşturan güçlü düşünce akımlarının beslediği sanatçılar var mı?

7. Küreselleşen dünyada sanatın gidişatı hakkındaki fikirleriniz nelerdir? Gelişen çağdaş sanat ortamında eğilimler ne yöndedir?

8. Güncel sanatın toplumun farkındalığını arttıracak bir iletişim aracı haline geldiğini söyleyebilir miyiz? Güncel sanat belirli bir coğrafyadaki elit bir gruba hitap eden bir sanatsal ifade tarzı mı?

**Ek-2**

**Katalog**

Resim No:

Resmin Adı:

Sanatçısı:

Yapılış Yılı:

Boyutları:

Tekniği:

## ÖZGEÇMİŞ

1982 Kayseri’de doğdu. 2006 yılında Kayseri Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimini Birincilik ile tamamladı. Aynı üniversite ve bölümde yüksek lisans çalışmasını bitirirken, akademik yaşamının ilk adımı olan Araştırma Görevlisi ile bağlı bulunduğu kurumda hizmet vermektedir.

2004 yılından itibaren Kayseri, Sivas, Konya, İstanbul’daki karma sergilerde resimleri sergilenen, 2005’te Kayseri’de ilk kişisel sergisini gerçekleştiren (Kürşad Albayrak & Ebubekir Aydın Resim Sergisi), 2006, 2007 Ümraniye Belediyesi Geleneksel Resim Yarışmaları’na, 2008’ de Nuri İyem resim yarışmasına katılan, 2008 yılında yine İstanbul’da “ Hepsi ‘ 1.’ Hepsi ‘A’, Resim Sergisi” ne katılan, 2005’te Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Resim Yarışması Birinciliği ve 2006’da aynı fakültenin mezuniyet Birinciliği ödülleri verilen sanatçının, ikinci kişisel sergisi Mart 2008’de ‘A Sanat’ Danışmanlığında İstanbul ISO-Odakule Sanat Galerisinde gerçekleşmiştir.

### İletişim Bilgileri

Adres : Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Tel : 03524375281 İç hat: 34067

Gsm : 05052978733, Ev. 03523387919

e-mail : kursadalbayrak@hotmail.com, akalbayrak@erciyes.edu.tr