



**1990'LI YILLARDA TÜRK RESİM SANATINDA DİSİPLİNERARASI  
YAKLAŞIMLAR**

Eda Yıldız

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi: Erdal Ünsal

Haziran, 2019

Afyonkarahisar

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1990'LI YILLARDA TÜRK RESİM SANATINDA**  
**DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR**

**Hazırlayan**

**Eda YILDIZ**

**Danışman**

**Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL**

**AFYONKARAHİSAR 2019**

## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**1990’lı Yıllarda Türk Resim Sanatında Disiplinlerarası Yaklaşımlar**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Eda YILDIZ

**TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI**

**JÜRİ ÜYELERİ**

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

: Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ

İmza



Disiplinlerarası Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Eda YILDIZ' ın "1990'lı Yıllarda Türk Resim Sanatında Disiplinlerarası yaklaşımlar" başlıklı tezi, 27/06/2019 günü saat 10:00' da Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği' nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**Doç. Dr. Elbeyi PELİT  
MÜDÜR**

## ÖZET

### 1990'LI YILLARDA TÜRK RESİM SANATINDA DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR

Eda YILDIZ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Haziran 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL

1990'lı yıllar hem dünya da hemde Türkiye'de ciddi dönüşümlerin yaşandığı ve kutupluluğun etkilerinin ortadan kalktığı yıllardır. Bu dönemde, küreselleşme sayesinde Türk sanatında yeni eğilimlerin ve sanatsal oluşumların hızlı bir biçimde yaşandığı görülmektedir. Yeni sanatsal dillerin oluşması bilişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte gerçekleşmiştir. Bu gelişim, dünya ile paralel bir çizgide ilerleyişi ve farklı disiplinlerin aynı çatı altında buluşmasına yol açmıştır. Türk resim sanatında 1980'lere kadar tuval resmi büyük ölçüde etkin haldeyken, 1990'lı yıllarda farklı malzemelerin ve farklı disiplinlerin etkin olmaya başladığı görülmektedir. Bu yaklaşımlar doğrultusunda yerleştirme (enstalasyon) sanatı, performans sanatı ve video sanatı Türk resim sanatına yeni bir hareketlilik kazandırmıştır. Bu bilgilerin doğrultusunda günümüz sanat disiplinini anlamak açısından 1990'lı yıllar önemli bir konum olarak karşımıza çıkmakta ve anlamayı gerektirmektedir. Bu çalışmanın amacı dünyada yaşanan sanatsal değişimle birlikte, Türkiye'deki sanatsal dillerin oluşum sürecine bakabilmek ve kadın sanatçıların da ayrıca, gelişen yeni sanatsal dillere olan katkılarını, eserleri üzerinden betimsel bir inceleme yaparak, saptamak gerekmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** 90'lı Yıllar, Türk Resim Sanatı, Disiplinlerarasılık, Yeni Eğilimler

## **ABSTRACT**

### **INTERDISCIPLINARY APPROACHES IN TURKISH PAINTING IN 1990'S**

**Eda YILDIZ**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

**June 2019**

**Advisor: Asst. Prof. Dr. Erdal ÜNSAL**

The 1990s also experienced significant transformations in Turkey and the world for years and ceased to exist in both the polarity effect. In this period, thanks to globalization, it is seen that new tendencies and artistic formations in Turkish art have been experienced rapidly. The formation of new artistic languages has been realized with the development of information technologies. This development has led to a parallel progression with the world and the meeting of different disciplines under the same roof. In the Turkish painting art, canvas painting was active until the 1980s, but it was seen that different materials and different disciplines started to be effective in the 1990s. In line with these approaches, installation art, performance art and video art have brought a new activity to Turkish painting. In line with this information, the 1990s emerged as an important position in order to understand contemporary art discipline and requires understanding. With artistic change taking place in the aim of the working world, to look in the process of artistic language in Turkey and also of women artists also their contribution to developing the new artistic languages, making a descriptive study through the works, it is necessary to fix it.

**Keywords:** Turkish Painting, 1990s, interdisciplinarity, New Tendencies,

## ÖNSÖZ

‘1990’lı Yıllarda Türk Resim Sanatında Disiplinlerarası Yaklaşımlar’ adlı tezimde, araştırma sürem boyunca bana destek ve yön veren danışmanım Dr.Öğr. Üyesi ERDAL ÜNSAL’a, varlıklarıyla destek olan sevgili aileme, benden yardım ve desteklerini esirgemeyen sevgili SEVİM SUNAR, BURÇAK YAZICI, AYŞENUR AZBAY ve dostlarıma çok teşekkür ederim. Ayrıca manevi olarak her zaman yanımda olan ve bana olan inancını hiçbir zaman kaybetmeyen ELİF YILDIZ ve BÜŞRA YILDIZ’a ithaf ederim.

Eda YILDIZ

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ .....	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	viii
KISALTMALAR DİZİNİ .....	x
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TÜRK TOPLUMSAL YAŞAMINDA 1990'LI YILLAR

1. DÜNYADA SİYASİ,SOSYO-EKONOMİK DURUM .....	4
1.2. DIŞ DÜNYANIN TÜRKİYE ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ .....	6
1.3. SOSYO- EKONOMİK AÇIDAN TÜRKİYE'YE BAKIŞ .....	7
1.3.1. Toplumsal Değişimler .....	9
1.3.2.Göç .....	10
1.3.3. Büyük Kentlerin Sosyal Görünümü .....	12
1.4. KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER VE KÜLTÜREL YAPILANMALAR .....	13

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SANATINDA 1990-2000'Lİ YILLAR

1. TÜRK SANATINDA MODERNLEŞME SÜRECİ .....	18
1. 2. 1990' LI YILLARDA TÜRK SANAT ORTAMINI BELİRLEYEN OLUŞUMLAR .....	25
1. 3. 1990' Lİ YILLAR İÇERİSİNDE DÜNYA SANATI .....	29
1. 4. TÜRK SANATINDA 1990-2000 'Lİ YILLAR .....	33



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1990 - 2000' Lİ YILLARDA GÜNCEL SANAT EĞİLİMLERİ VE SANATÇILAR

<b>1. ÇAĞDAŞ SANAT İÇERİSİNDEKİ ÇEŞİTLİ EĞİLİMLER .....</b>	<b>43</b>
1. 2. TÜRKİYE'DE DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR .....	50
1. 3. 1990- 2000' Lİ YILLARDA TÜRK SANATINDA KADIN HAREKETLERİ .....	54
1. 4. 1990- 2000' Lİ YILLARDA TÜRK SANATÇILARI .....	60
<b>SONUÇ .....</b>	<b>68</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>71</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Berlin Duvarının Yıkılışı .....	4
Şekil 2. Türkiye’de Okuryazarlık Oranı.....	15
Şekil 3. Neşet Günal, Duvar Dibi,( 1976), Tuval Üzeri Yağlıboya 152 x 145 .....	20
Şekil 4. Altan Gürman, Montaj 4, (1967), Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 123x140x9 cm .....	22
Şekil 5. Hale Tenger, Ben Böyle İnsanlar Tanıyorum II, (1992), Pirinç pirinç priapos ve üç maymun heykelcikler, 700 x 9 x 140 cm .....	24
Şekil 6. Broşür, (1987), Eylül - Ekim, İstanbul .....	26
Şekil 7. Kiki Smith, Oturan İnsan (The Sitter), (1992), Balmumu, kartonpiyer, renklendirici, 71.1x91.4x61cm .....	29
Şekil 8. Shirin Neshat, İsyankar Sessizlik (Rebellious Silence), (1994), RC Baskı, ve Mürekkep, 118.4x79.1 Cm .....	32
Şekil 9. Mithat Şen, Soyut Kompozisyon, (1990), Tuval Üzeri Karışık Teknik, 200.250cm .....	34
Şekil 10. Sergiden Görünüm, 10 Sanatçı 10 İş: A, (1989), AKM (Atatürk Kültür Merkezi),.....	35
Şekil 11. Füsun Onur, Aynadan İçeri, ( 2014 ), Sergiden Yerleştirme Görüntüsü: "Herhangi Bir İskemle", (1991), Fotoğraf: Murat Germen .....	36
Şekil 12. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, (1991), Taksim Sanat Galerisi .....	38
Şekil 13. Aydan Murtezaoğlu, <i>Karatahta</i> , (1992-93), Karışık Malzeme .....	38
Şekil 14. Selim Birsal, Kurşun Uykusu, (1995), Yerleştirme Görüntüsü, Ankara Tren Garı .....	39
Şekil 15. Vahap Avşar, Son Damla, (1995), Yerleştirme Görüntüsü, Ankara Tren Garı, .....	39
Şekil 16. Bülent Şangar, İsimsiz, (Ölüm İlanı), (1994), İstanbul, Türkiye .....	41
Şekil 17. Marcel Duchamp, Çeşme, (1917), 60 x 480 x 610 mm, Tate Modern .....	43
Şekil 18. Josept Kosunth, Bir ve Üç Sandalye, (1965), MOMA .....	44
Şekil 19. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, (1979), Brooklyn Müzesi Koleksiyonu .....	46
Şekil 20. Marina Abramoviç, Rhythm-0, (1974), Performans Görüntüsü .....	47
Şekil 21. Ana Mendieta, Siluet Serisi, (1973- 1977), Performans Görüntüsü, Özel Koleksiyon .....	48
Şekil 22. Nam June Palk, TV çellosu ve gözlükleriyle Charlotte Moorman, (1971), Video Görüntüsü, .....	49
Şekil 23. Wolf Voostell, 6 TV, Dekolaj( 6 TV De-Collage), (1963), Museo Nacional de Arte Reina Sofia .....	50
Şekil 24. Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz, Ross’un Portesi, 1991, İstanbul .....	51
Şekil 25. Tomur Atagök, Binbir Yüzlü Madonna, (1989), Metal Üzerine Boya, 200.300cm, .....	53
Şekil 26. Nur Koçak, Fetiş Nesnelere serisi Ruj Mihrabı, (1978-88), Tuval Üzeri Akrilik,Özel Koleksiyon .....	55
Şekil 27. Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz Serisinden, (1998-2018) .....	56
Şekil 28. Hale Tenger, Ayna Ayna Söyle Bana/Var mı Daha İyisi Bu Dünyada, (1992), Kromajlı Bakır, Vites Kolu Düzenleme, Özel koleksiyon .....	56
Şekil 29. Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, (1990), Enstalasyon Görüntüsü, Özel Koleksiyon .....	57

<b>Şekil 30.</b> Füsün Onur, Orient'te Buluşalım, (1995), Enstelasyon görüntüsü, Özel koleksiyon .....	<b>58</b>
<b>Şekil 31.</b> Şükran Moral, Evli ve Üç Erkek, performans (1994), performans görüntüsü, (2010) .....	<b>59</b>
<b>Şekil 32.</b> Nil Yalter, Göbek Dansı veya Başsız Kadın, video görüntüsü, 1974 .....	<b>61</b>
<b>Şekil 33.</b> Nil Yalter, El Kapıları, Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor Serisinden, (1983), Mukavva Üzeri Karışık Teknik, .....	<b>62</b>
<b>Şekil 34.</b> Şükrü Aysan, Ubi ET orbi No:9, No:14, No:11, (1985-86), Karışık Malzeme , 146.90cm, .....	<b>63</b>
<b>Şekil 35.</b> Serhat Kiraz, İki Değişmez Ve Değişen Görüntüler, (1990), Tuval Üzeri Mürekkep, 200.300cm, T.C.M.B Koleksiyonu .....	<b>64</b>
<b>Şekil 36.</b> Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, (1992) .....	<b>65</b>
<b>Şekil 37.</b> Canan Tolon, İsimsiz, (1996), Tuval Üzeri Karışık Teknik, 152.132cm ..	<b>66</b>
<b>Şekil 38.</b> Canan Tolon, Körü Körüne 1, (2003), Tuval Üzeri Yağlıboya ,144.142cm .....	<b>66</b>
<b>Şekil 39:</b> Kemal Önsoy, İsimsiz, (1999), Tuval Üzeri Akrilik, 159.124 cm, Özel Koleksiyon .....	<b>67</b>

## **KISALTMALAR DİZİNİ**

**AB:** Avrupa Birliği

**AKT:** Aktaran

**BT:** Bilinmeyen Tarih

**ÇEV:** Çeviri

**İKSV:** İstanbul Kültür Sanat Vakfı

**UPSD:** Uluslar Arası Plastik Sanatlar Derneği

**TCMB:** Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası

**TDK:** Türk Dil Kurumu

**VB:** Ve Benzeri

## GİRİŞ

1990'lı yıllarda sanatın biçimsel ya da estetik boyutu daha az ele alınır olmuş, düşünsel düzeyin artmasıyla sembolik anlatılar, kavramlar ön plana çıkmıştır. Sanatta düşünsel düzeyin artması, kavramların anlatı aracı haline gelmesi diğer disiplinlerle etkileşimin artmasının en temel nedenlerinden biri olmuştur. Günümüz Türk resim sanatında disiplinlerarasılık kavramı yoğun olarak ele alınmaktadır.

Söz konusu durumu dünyada gerçekleşen dönüşümler ve gelişmeler büyük oranda etkilemiştir. Disiplinlerarasılığın en yoğun irdelendiği, etkileşime geçtiği dönem 1990'lı yıllar olmuştur. Bu etkileşimin artmasının nedenlerinden bir tanesi, dünyada küreselleşme kavramının başlamış olmasıdır. Küreselleşme kavramı 1989 yılında Almanya'da Doğu Berlin ile Batı Berlin'i ayıran duvarın ortadan kaldırılmasıyla da hız kazanmıştır.

Küreselleşme en genel tanımıyla dünyadaki sınırların ortadan kaldırılması anlamına gelmekle birlikte fikirlerin, kimliklerin etkileşimin bir olma durumuyla açıklanabilmektedir. Bu kavram doğrultusunda Türkiye için yeni bir toplum inşasının oluşması da söz konusu olmuştur. Türkiye'nin ulusallıktan evrenselliğe geçişinde, ekonomide ele alınan dışa açılma politikaları önemli bir rol üstlenmiştir. Ekonomiyi rahatlatmak adına alınan bu politikalar doğrultusunda özelleşen kurumların sayıca artması, devlet bünyesindeki kurumların da özelleşmesiyle birlikte büyük kentlerin oluşumunda ciddi dönüşümler meydana gelmiştir. Sosyolojik açıdan ele aldığımızda, iş istihdamının büyük kentlerde yoğun olması kitlesel göç oranının da artmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda şehirlerin yapısında da dönüşümleri başlatmıştır. Bir yandan modern site alanları, yüksek yapılar boy gösterirken, bir yandan da gecekondulaşma kavramı baskın rol oynamaktadır.

Öte yandan kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı, bilişim teknolojilerindeki gelişmeler dönemi önemli kılan nedenlerden bir tanesidir. Özelleşen radyo ve televizyonculuk, televizyon kanallarının artmasıyla dikkatleri çekmektedir. Bu artış dünyayla olan iletişimin güçlenmesini ve dünya da olan bitenden anında haber almamızı sağlamıştır.

Tüm bu yenilikler doğrultusunda Türk resim sanatı için de 1990'lı yılları kırılma yaşanan bir dönem olarak adlandırabilmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı ve teknolojinin gelişen yüzü Türkiye'nin dünyayla eş değer ilerleyişini başlatmış ve uzağı yakın hale getirmiştir. Bu sayede, Türk sanatçıların, sanatı dünyayla birebir takip ettikleri dönemin başlangıcı olmuştur. Öte yandan yazılı ve basılı metinlerin çoğalması ve sanatta post modern düşüncenin tartışılması, düşünsel düzeydeki gelişimin artmasını da sağlamıştır. Bu bağlamda tuval resmine ek olarak sanatta disiplinlerarası etkileşim doğrultusunda yerleştirme (enstalasyon) sanatı, performans (happening) sanatı ve video sanatı ağırlıklı olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bahsi geçen disiplinlerarası çalışmalar ışığında sanatçılar, buldukları toplumun sorunlarına yönelik çağdaş anlatı düzeyinde eserler üretmişlerdir. Söz konusu eserler, ağırlıklı olarak, göç, kimlik politikaları ve siyasal eleştirileri... gibi konuları barındırmaktadır. Sanatçıların eserlerini uluslararası bağlama taşıyacak küratör kavramı da 1990'lı yıllarda ortaya çıkmış ve dönemin sanatını farklı bir noktaya yerleştirmiştir. Grup sergileri yerini daha çok küratörlü sergilere ve temalı sergilere bırakmıştır. İstanbul bienali bunun en belirgin örneklerinden olmuştur.

Sanat alanında atılan disiplinlerarası adımların, bugünün sanatını kavrayabilmek, sanatın yakın tarihine bakabilmek adına yeni anlayışların, yeni malzeme dillerinin ortaya çıkması ve kabul görmesi adına önemli olduğu görülmektedir. Çalışmada söz konusu bakış açısıyla 1990'lı yılları irdelemek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda Dünya sanatındaki gelişmeler sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan ele alınacaktır.

Türkiye'de ve Dünya da farklı zaman dilimlerinde ses getirmiş olan kadın hareketlerinin de ortaya çıkışı ve nasıl sanatsal yol izledikleri eser analizleri doğrultusunda ele alınacaktır. Ele alınan sanatçıların sınırlılığını disiplinlerarası bağlamda öncü isimler oluşturmaktadır. Günümüz sanat disiplinlerinin oluşmasında 1990'lı yıllar Türk sanatı için önemli yeniliklerin başlangıcı olarak sayılmaktadır. Sanatta yerel değerlerin güncel anlatı düzeyine ulaşması bu yıllarda küreselleşme ve teknolojinin gelişmesiyle ele alınacaktır.

Tez çalışmasında birinci bölümde Türk toplumsal yaşamında 1990'lı yıllar sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan incelenecektir. Türk resim sanatında 1990'lı

yıllardaki gelişmeleri algılayabilmek için, dönemin toplumsal yapısını sosyal, kültürel ve ekonomik açıdan irdelemek gerekmektedir. Bu amaçla söz konusu yıllardaki toplumsal değişimler, göç ve büyük kentlerin sosyal görünümü incelenecektir. Ayrıca dış dünyanın Türkiye üzerindeki etkilerine ve söz konusu etkilerin getirdiği kültürel değişim ve yapılanmalara da bakmak gerekmektedir.

İkinci bölümde Türk Sanatında 1990- 2000 arası yıllarda modernleşme süreci, sanat ortamını belirleyen oluşumlar, Dünya sanatında 1990'lı yıllar ve etkileri anlatılacaktır.

Üçüncü bölümde ise 1990- 2000 arası yıllarda güncel sanat eğilimleri ve Türk sanatçıları, sanat içerisindeki çeşitli eğilimler, disiplinlerarası yaklaşımlar, kadın hareketleri eserler üzerinden betimsel analiz yöntemiyle ele alınacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TÜRK TOPLUMSAL YAŞAMINDA 1990'LI YILLAR

#### 1. DÜNYADA SİYASİ SOSYO-EKONOMİK DURUM

1990'lı yıllarda oluşan değişimlerin başlıca nedeni, 1960'lara uzanan Almanya'daki Berlin Duvarı'nın yıkılması olmuştur. Bu problemlerin oluşumu Doğu Almanya'dan batıya yapılan göç hareketleri ile ortaya çıkmıştır. İnsanların yer değiştirme nedenleri arasında dönemin siyasi baskıları ilk sırada yer almaktadır. Dünya üzerinde sembolik bir anlatısı olan bu duvar farklı dünya ideolojilerini birbirinden ayırmakla birlikte sınır oluşturmaktadır. Duvarın yıkılmasıyla birlikte tek dünya görüşünün başlangıç sinyalleri verilmiş oldu(Şekil 1).

O döneme ilişkin genel düşünce, kutuplaşmanın ortadan kalktığı ve doğu batı cephesinin tek süper güç üzerine yoğunlaştığı üzerine olmaktadır.1990'lı yıllar, dünya üzerinde kutuplaşmanın ortadan kalktığı yıllar olarak nitelendirilebilir. Almanya'daki Berlin duvarının yıkılması bu sürecin hızlanmasının önemli sonuçlarından birisi olmuştur. Bununla birlikte iki farklı dünya görüşü de ortadan kalkmıştır.

#### *Şekil 1. Berlin Duvarının Yıkılışı*



Kaynak: Haberler.com. (AA), Berlin Duvarının Yıkılışı, 7 Kasım 2014



Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla başlayan bu süreç, ulus devletçiliğin ortadan kalktığı ve küresel dünya anlayışının benimsenmesi anlamında, başlangıç sinyallerini ortaya koymaktadır. Devamında küreselleşmenin dünya üzerindeki etkisini neo-liberal yaklaşımlarla sürdürmüştür. Dünya üzerinde neo-liberal yaklaşımlar 1980'lerde başlamış olup duvarın ortadan kaldırılması da bu sürecin hız kazanmasını sağlamıştır. Böylelikle güç dengeleri sarsılmış özelleştirmeler ve ekonomik dengeler değişime uğramıştır.

Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla başlayan sürecin iki özelliği vardı. 90'lı yıllar ve iki binli yılların başları Latin Amerika, Uzak Doğu, Rusya'da ve hatta Türkiye'de finans krizlerinin yaşandığı bir süreç oldu. Bir finans dalgası dünyayı dolaştı. Japonya, uzun sürecek bir durgunluğa girdi, finansallaşma mali krizlerle dünyadaki egemenliğini ve hareket alanını inşa etti. Finansa en uzak duran Almanya bile bu baskılarla aynı sürece girmeye zorlandı. Öte yandan, bu yıllar Balkanlar ve Doğu Avrupa ülkelerinin paylaşıldığı, I. Dünya Savaşı öncesini andıran yıllar oldu. O zaman itibarı ve gücü yüksek olan AB bir yandan, NATO diğer yandan bu bölgeleri paylaştılar. Hatta Merkez Asya ülkeleri de bu paylaşım içine girmişti. Eski sosyalist ülkeler çılgınlar gibi kapitalizme doğru koşuya kalktılar (Yılmaz, 2017).

Dünyayı içine alan hâkimiyet beraberinde daha çok batıda yer alan ülkeleri siyasi görüş ayrılıklarıyla birlikte örgütlenmeye itmiştir. Aslında temelleri 1950'lere dayanan kömür ve çelik sektörünü geliştirmek üzere oluşan, Avrupa birliği, duvarın yıkılmasıyla tekrar hareketlilik kazanmıştır. Böylelikle 1992 yılında 28 ülkenin dâhil olduğu Avrupa Birliği antlaşması yürürlüğe girmiştir. Avrupa birliğinin en temel hedefi, bünyesinde barındırdığı ülkelerin refah düzeyini yükseltmek ve dünyada birlik olarak söz sahibi olmalarını sağlamaktır.

Avrupa Birliği'nin (AB) kurulma amacı genel olarak hızlı bir ekonomik kalkınma ile savaşın yıkıcı etkilerinden kurtulma isteğidir. Avrupa Birliği'nin kuruluşundaki temel ekonomik neden ise Marshall yardımı vesilesiyle Avrupa'ya akan ABD sermayesinin kendilerini ABD'ye bağımlı kılacağını düşünen bazı zayıf Batı Avrupa ülkelerinin Avrupa kaynaklı yeni bir özel sermaye piyasası oluşturmak istemeleridir. Bunun için de Avrupa ülkelerinin ekonomik potansiyellerinin birleştirilmesi ve bu bağlamda ekonomik, açıdan güçlü bir Avrupa Pazarı oluşturulması planlanmıştır. Böyle bir bütünleşme ile pazarın genişleyeceği ve buna paralel olarak da sermaye ile teknolojinin hızlı bir büyüme ve gelişim içerisine gireceği düşünülmüştür (Uzunlar,2017) .

Kurulan bu örgütsel yapı içerisine Türkiye'de başvurmuştur. Sistem doğrultusunda belirlenen uyum sürecinin gerektirdiği yasal yapılanmalar devam etmektedir.

Değişen dünya sistemini ekonomik güç dengelerinin değişimi belirlemesi, dönemin her alanında etkisini göstermiş bulunmaktadır. 90'lı yılları yeni yapılanmanın başlangıcı sayarsak, neo- liberal politikalar sayesinde sınırların kalktığını, teknolojinin de desteğiyle baskın ekonomik sisteme karşı konulsun ya da konulmasın bir güç haline geldiğini belirtebiliriz. Üretim tüketim kültürüne dayanan sosyo- kültürel bağlamdaki etkileri tüketim kültürünün yaygın kullanımını beraberinde getirmiştir.

Günümüzde küreselleşmenin kültürel alandaki etkileri somut bir şekilde görülmektedir. Dünyanın farklı noktalarında yaşayan insanlar aynı teknolojileri kullanmakta, aynı marka giysileri giymekte, aynı rock yıldızlarını dinlemekte, büyük bütçeli Hollywood filmlerini izlemektedir. Öyle ki, Mc Donald's gibi Burger King gibi dev markalar, bugün dünyanın birçok noktasına yayılmışlar ve kendi kültürlerini birçok ülkeye benimsetmişlerdir. Günümüzde birçok ülkede Çin, Fransız, Amerikan, Japon ve Türk mutfaklarına özgü yemek çeşitlerine rastlanmaktadır. Birçok ülkede yapılan sanat ve moda etkinliklerinde ortak motifler işlenmektedir. Bütün bu ortak simgeler ve değerler bize kültürün küreselleştiğini göstermektedir (Sinan, 2007: 16).

Tüketim kalıbı ekonomik değişikliklerin yanı sıra bilgi iletişim araçları ve teknolojik gelişmeler ışığında 90'lı yılları hız söylemiyle algılayacağımız ve günümüzdeki birçok alışkanlıkların ve yeniliklerin başlangıcı olarak anılacak bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genel olarak günümüze değin, ekonominin küreselleşmesiyle başlayan dönemde Berlin duvarının da yıkılışıyla birçok kalıbın yıkıldığını söyleyebiliriz, çok kutupluluğun tek kutuba indirgenmesi aynı söylemin birçok gelişmeyle dünya üzerinde bulunan her ülkeye, her bireye ulaşmasına yol açmıştır.

## 1. 1. DIŞ DÜNYA'NIN TÜRKİYE ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Dünya'daki gelişmelerin Türkiye üzerinde çok hızlı bir biçimde etkisinin duyumsanması, 1980'lerde başlamış olup 1990'larda yoğun bir biçimde hissedilmesinin en önemli nedenlerinden bir tanesi, neo-liberal yaklaşımlar doğrultusunda küreselleşme olgusunun etkin olmaya başlamasıdır. "Dünyadaki diğer ülkeler gibi ülkemizde de tüketim çoğalmakta ve hızlı üretim gücüyle her şeyin aynı, tekdüze ve sıradan hali hayatımıza girmektedir" (Elif, 2006: 87). Bu doğrultuda neo-liberal yaklaşımların Türkiye sınırlarını da tüketim kültürüne dâhil ettiğini

söyleyebiliriz. Neo-liberalizm 1990'ların sonlarına doğru artık yerleşmeye başlamıştır.

Neo-liberalizmin bu dönemde ortaya çıkan akademik çalışmalarda da söylendiği üzere üç temel amacı vardı; mal ve hizmetlerin ve sermayenin tüm dünya çapında serbestçe dolaşması ve pazarın genişletilmesi için küresel kapitalizme entegre olmayan yapı ve blokların dağıtılarak yatırım özgürlüğünün tüm dünyada sağlanması (Acar, 2019) .

Bu durum karşısında Türkiye'nin almış olduğu tavır, izlenen ekonomik politikaları değiştirmek olmuş ve coğrafyaların ortadan kalktığı tek dünya söylemine eşlik edilmeye başlanmıştır. Ortadan kalkan sınırlar ulusal söylemden, evrensel söyleme geçmiş ve aynı doğrultuda ilerlemenin başlangıcı olarak nitelendirilmektedir.

Genel olarak özetleyecek olursak, siyasi anlamda çok partili rejimi benimsemiş olmamız, iktisadi anlamda, serbest piyasa ekonomisine iyiden iyiye geçmiş olmamız ve kültürel anlamda post modernist bir anlayışın tartışıldığı ve özümsemeye başlandığı dönem olarak 1990'larda Dünya'daki gelişmelerin Türkiye'yi her anlamda etkilediğini söylememiz daha doğru olacaktır.

## 1. 2. SOSYO-EKONOMİK AÇIDAN TÜRKİYE' YE BAKIŞ

Sosyo- ekonomik dinamikleriyle bakacak olursak 1990'lı yıllar için Türkiye'nin yeni bir ekonomik süreç yaşaması anlamında zor bir dönem geçirdiği söylenebilir. Küreselleşme olgusunun baskın olduğu bu yıllar, Türkiye için de kendini ortaya koyma ve büyük ülkeler arasında yer alma adımlarıyla başlamıştır. Bu durumun en temel adımları ekonomi ile gerçekleşmiş bulunmaktadır. Dönemin siyasal yapısı var olan dışarıya kapalı ulus devlet düzeninin değişmesini onaylamış ve 24 Ocak 1980 kararları olarak alınan ekonomik değişimler de bunun en belirgin adımlarından bir tanesi olmuştur.

Türkiye'de 1980 yılları içerisinde dışa açılma politikalarının başlamasıyla, yani 24 Ocak kararnameleriyle serbest piyasa ekonomisine geçiş başlamıştır. Neoliberal yaklaşımlar kısaca ekonominin devlet bünyesinden ayrılmasıyla beraber, serbest piyasa ekonomisinin egemen olması anlamına gelmektedir. Ekonominin rahatlaması adına alınan bu karar etkisini yoğun olarak 1990'larda göstermiş bulunmaktadır.

Dışa açık bir ekonomi yaratılmak istenmesinin amacı, ülkede gelişmişliği arttırmak, böylece ihracat gelirlerini arttırmak ve bu gelirleri ülkenin sanayileşmesi için kullanmaktır. Ülke bu süreçte ihracatı arttıracak teşvikler yapmış, ithalatı da serbestleştirerek dünya piyasasına açılmıştır. Dışa açılmayı özendirici önlemler alınmıştır. Bunlardan bazıları, Türk Lirasının devalüe edilmesi, kamu harcamalarının kısılarak bütçe açığının küçültülmesidir. Ayrıca yabancı sermayeye yönelik engeller kaldırılmış ve ulusal paranın konvertibilitesi sağlanarak 'dışa açık' bir ekonomi oluşturulmuştur(Koç, 2015: 4).

Ekonominin değişim göstermesi Türk halkının sosyal ve kültürel yapısını da değiştirmiş bulunmaktadır. Dışa dönük adımlar içerisinde bulunan 90'lar Türkiye'si yeni tüketim kalıplarını da bünyesine dâhil etmiş bulunmakta ve yabancı ürünlerin Türkiye'ye girişinin önü açılmaktadır.

Ekonominin rahatlama adına çok hızlı ilerleyen ekonomi politikaları yahut istikrar sağlamak amacıyla güdülen düzenlemeler sosyal ve kültürel anlamda sıkıntıları da beraberinde getirmiştir.

24 Ocak Kararları'nın sonuçları ise serbest piyasa ekonomisine geçiş yapan Türkiye'nin Devlet hazinesi kendi doğurduğu piyasaya mahkûm olmuştur, bu durum gelir dağılımını bozan faizle beslenen bir sermaye grubu oluşturulmuştur. Ekonomide yaşanan getirim mantığı toplumsal gelir uçurumunu daha da büyütüştür (Kızıldoğan, 2018).

Bunlardan en belirginini sınıf farklarının oluşması, gelir dağılımında ki eşitsizlikten dolayı zengin ve yoksul arasında kutupları oluşturacak bir farkın oluşması ve işçi kesimine sağlanan hakların ellerinden alınması ülkeyi sancılı bir evreye sokmuştur. Ekonomide yaşanan bu büyük kırılmayı toplum direkt olarak günlük yaşantısında hissetmiştir. İç pazar ekonomisinde oluşan baskı çabaları beraberinde türlü sorunları da getirmektedir.

Ekonomik gelişmelerin yanı sıra sosyo-kültürel alanda da farklılaşmaların ortaya çıktığı görülmüştür. Özellikle uygulanan değişimlere toplumun tam olarak uyum sağlayamaması ve henüz bu tür değişimlere hazır olmaması neticesinde böyle bir farklılık ortaya çıkmıştır. Artan işsizlik ve ekonomik bunalımlarla birlikte, köyden kente göçlerin artması; uygulanan politikalar sonrasında orta sınıfın kaybolup, alt sınıfın giderek yoksullaşması, büyük metropollerin kenar mahallelerinde yeni kimliklerin oluşturulması sonucu, ülkede kültürel ve toplumsal yaşamda bir bakıma sosyo-kültürel alanda değişimler yaşanmıştır. Bu durum, Türkiye'nin henüz modernleşme hareketlerini kaldıramayacak durumda olmasından kaynaklanmaktadır (Bahçelioğlu ve Zamanov, 2013: 5).

Dolayısıyla asıl amacı küresel sermayenin büyümesi yolunda izlenen bu adımlar, sosyo-ekonomik açıdan çöküşlerin olmasına, yoksulluk seviyesinin

artmasına sebep olmuştur. Türkiye gibi gelişmişlik düzeyi az olan ülkeler kapitalizmin ağırlığını küreselleşme olgusuyla yakından yaşamış ve hissetmiştir.

### **1. 2. 1. Toplumsal Değişimler**

Serbest piyasa ekonomisiyle büyük bir kırılma yaşamış olan Türkiye, toplumsal anlamda da birçok değişimi bünyesinde barındırmıştır. Bunlardan en belirginini, büyük kentlerin oluşum çizgisindeki kimliksel değişimler, sanayileşmenin yoğun olduğu kentlerin iş istihdamını artırmış ve toplu göçlere ev sahipliği yapmış olması, aynı zamanda iletişim ağlarının yaygın kullanımı gelecek yılları biçimleyecek önemli bir dönem olarak nitelendirilebilmemizi sağlamaktadır. Bu doğrultuda;

1990'lı yıllar, hem dünyada hemde Türkiye de, daha önce belirtildiği üzere, sermaye iktidarının iyice deneyimlendiği ve bazı gelecek tasavvurlarının ortaya konulduğu bir süreci başlatmıştır. Çok uluslu şirketlerin hâkimiyetinin tam olarak gerçekleştiği, ulus devletlerin mevcudiyetlerinin sorgulandığı, ideolojik stratejilerin yeniden düşünüldüğü, 'özne' tanımlarının yeniden gözden geçirildiği, küreselleşme sisteminin ve ona ait ekonomik yarara yönelik 'hukuk' sistemlerinin yürürlüğe sokulduğu yıllar olmuştur(Zeytinoglu, 185).

Küreselleşme ile değişime uğrayan Türkiye'nin karşısına modernleşme sürecinin yanı sıra gecekondulu olgusunun da ortaya çıktığı görülmektedir. Mekân, toplumsal analizin önemli olgularından bir tanesini oluşturmaktadır. Bu duruma bağlı olarak yeni bir toplum inşası da söz konusu olmuştur. Bu, hem zihinsel anlamda hemde yaşam standartlarının değişmesi anlamında önemli bir yeri kapsamaktadır.

Her bir konut tipi toplumsal değişim sürecinin etkisi ile kendi mekânsal biçimini ifade etmektedir. Bu ifade ediş 1980'li ve 1990'lı yıllarda konut tiplerinde yaşanan değişim ve dönüşümde somut bir şekilde görülmektedir. Özellikle gecekondulu alanlarında yaşanan hem coğrafi ve biçimsel değişimler hem de gecekonduların barınak olmanın ötesinde bir yatırım aracı olarak algısal değişime uğraması dönemin önemli yansımalarından biridir (Altıntaş, 2014).

Bu doğrultuda gecekondulaşma olgusunu köyden kentlere göçlerin artmasıyla kendi etnik kimlik özelliklerinin yanı sıra şehir yaşantısındaki kimliğe dâhil olma durumuyla ilişkilendirebiliriz. Küreselleşme bağlamında oluşturulmak istenilen tek tip yapı anlayışının bir sonucu olarak oturtulamayan modern düşünce yapısı ile benimsenmiş geleneksel düşüncenin arasında kalmış keza sıkıştırılmış olduğunu en belirgin örneğiyle İstanbul ve endüstrinin yaygınlaşmış olduğu şehirlerde görmekteyiz.

Serbest ekonomi politikalarıyla dünyadaki rekabete ortak olan ekonomi adımlarına ilaveten,1990'ları öncülük eden bir dönem olarak kabul görmemizin en önemli sebebiyse teknolojinin ve iletişim kanallarının her alanda yaygın olarak kullanılmaya başlamış olmasıdır. Bu bağlamda yazılı ve basılı metinler çoğalmış, özel sektörün eline geçen medya kanalları artmış bulunmaktadır. Toplumsal yapının değişimindeki önemli yapı taşlarından bir tanesi olarak iletişim teknolojileri karşımıza çıkmaktadır. İletişim olanaklarının artmış olması ve bilginin hızlı bir şekilde yayılıyor olması, sivil toplum örgütlerinin artışı, sendikal haklar işçi hareketleri dönemin canlanıp hareket kazanmasını sağlamıştır.

Genel hatlarıyla ele aldığımızda toplumsal yapının değişiminde dışı acık politikaların sağlamış olduğu olgular, olumlu ve olumsuz olmak üzere günümüze ulaşacak izler barındırmaktadır.

### **1. 2. 2. Göç**

Göç kavramının tarihine bakacak olursak, sonucu ilk insanlığa kadar gidecek eski bir olgudur. Türk Dil Kurumuna göre(2019) ise göç; “Sosyo-kültürel, toplumsal ve ekonomik sebeplerden dolayı insanların ya da toplulukların yaşamlarını sürdürdükleri yerden yahut yerleşim biriminden, başka bir yaşam alanına, şehre, ülkeye gitme eylemine denir” .Bu bağlamda göç kavramı düzenli göç ve düzensiz göç olmak üzere iki başlıkta incelenebilmektedir. Düzenli göç devlet bünyesinde ülkenin belirlediği kurallar çerçevesinde yapılan yasal göçlere denirken, düzensiz göç ise bunun tam tersi olmaktadır. Ayrıca oluşum süreçlerine göre bakacak olursak da gönüllü göç ve zorunlu göç olarak da ikiye ayırabiliriz. Gönüllü göç “insanların buldukları alanı kendi iradeleri ile terk etmeleridir. Bu göçlerin oluşumunda çekici faktörlerin etkisi vardır” (Yabancılar. Org. 2018). Bu faktörler ise daha iyi eğitim alma, sağlık ve daha iyi iş gücünün oluşması en genel sıralamada yer almaktadır. Bir diğer göç ise zorunlu göç adı üstünde bireylerin buldukları yeri, yerleşkeyi istemeyerek uzaklaşmalarıdır. Bu durumu tetikleyici etken olarak savaşlar, doğal felaketler, siyasi anlaşmazlıklar ve işsizlik olarak sıralayabiliriz.

Türkiye’de bölgeler arasında bakıldığında ekonomik gelişme anlamında farklılıklar bulunmaktadır. Bu yüzden gönüllü göçe daha yatkın bir dönem olarak nitelendirilebilir. Ülkenin doğusu tarım ile geçimini sürdürürken, batısında ise

sanayileşmenin geliştiği görülmektedir. Bu nedenden dolayı göçler doğu- batı bağlamında olmaktadır.

Türkiye kentlerinin ulusal kalkınmacı hamlesiyle sanayileştiği ve kırsal işsizliğin yükseldiği bir dönemde gerçekleşiyordu. Yani Türkiye'nin bütün bölgelerindeki kırsal nüfusu yerinden eden bir süreçten bahsediyoruz. İkinci olarak birinci noktayla ilişkili olacak şekilde bu dönemde kente göçe edenler etnik olarak amorf(katı) bir yapı sergiliyorlardı ve göç etmelerinin arkasındaki motivasyon genellikle her bölge için benzerdi. O da şehirdeki ekonomik olanakların varsayılan cazibesi ve kırsal işsizlik (Saraçoğlu, 2012).

Yukarıdaki söylemden yola çıkarak “göç sadece fiziksel bir yer değiştirme hareketini barındırmamaktadır. Bir sosyo- ekonomik sistemden diğerine, bir kültürel örüntüden diğerine geçmeyi içermektedir” (Tunç, 2013). 1950’li yıllardan itibaren ülkemizde iç göçler başlamış, 1960’larda hareketlilik kazanmış ve ekonomik açılımların devreye girmesiyle yoğunluk açısından 1980 sonrası da hız kazanmıştır. Bu bağlamda ülkemizde iç göçlerin gerçekleşmesindeki en temel sebeplerin başında neo- liberal yaklaşımlar ve kentlerde iş istihdamındaki artış olarak değerlendirilebilmektedir. İç göçlerin yanı sıra dünyaya açılan pazarda Türkiye'nin de yer almasıyla, yurtdışına yapılan göçler, genelde iş gücü için yapılan göçlerdir.

Türkiye'nin doğu ile batıyı birleştiren konumundan kaynaklı, Avrupa ülkelerine göç etmek isteyenler için transit geçiş sağlayıcılığı bulunmaktadır. Özellikle Ortadoğu ve Afrika ülkeleri için. Bu ülkelerden Avrupa ülkelerine geçmek için Türkiye adeta durak görevini üstlenmiştir. Aynı zamanda ülkenin iş istihdamından dolayı kalabilecekleri bir ülke olarak da benimsenmiştir.

Bu yıllar içerisinde iç göçlerin ve ulusal göçlerin yanı sıra ülkeye giren göçmen sayısı da kitlesel bağlamda yoğun bir hareketliliğe sahiptir. Siyasal, sosyal ve ekonomik durumların getirmiş olduğu problemlerden kaynaklı, 1989 Bulgar Türklerinin ülkeye girişi, 1991 yılında kuzey Irak Kürtlerinin de girişiyle kentlerdeki ivme artmış ve etnik durumlardan dolayı kentler büyük bir sentezi bünyesinde barındırmıştır. Aynı zamanda kentlerde iş yapısı da dinamik bir hale dönüşmüştür.

Genel olarak ele aldığımızda 90’lı yıllar Türkiye’si göç kavramı üzerine yoğun hareketlilik yaşamış, bireyleri doğudan batıya iş istihdamı, sanayileşme ve kentleşme olgusu gibi birçok faktörü büyük kentlere çekmiş bulunmaktadır. Öte

yandan jeopolitik konumu itibarıyla bağlayıcı bir unsur olmuş ve evrensel göçün en yoğun yaşandığı yıllar olarak literatüre geçmiştir.

### **1. 2. 3. Büyük Kentlerin Sosyal Görünümü**

90'lı yıllardaki göçlerin fazla olmasından kaynaklı, toplumsal ve yapısal anlamdaki değişim büyük kentlerde etkisini yoğun bir şekilde göstermektedir. Göçün sadece fiziksel yer değiştirme olmadığını belirttiğimiz üzere, bireylerin yaşamış oldukları yerlerdeki kültürlerini de taşıması, aynı zamanda şehirlileşme olgusu ile birlikte sosyal bir örüntüyü de beraberinde getirir. Göç eden farklı bölgelerdeki farklı kimliklerin, etnik kökenlerin, birbirinden ayrı dini inançların buluştukları noktada sosyal bir paylaşım da gerçekleşmektedir. Bu paylaşımın ilk adımları toplumsal değişim ve dönüşüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki bu çok kültürlülük durumu birçok sorunu da beraberinde getirir. Bunlardan en önemlisi sınıf farklarının oluşması, yoksulluk seviyesinin artması ve şehir yaşantısına ayak uyduramayan bu kesimin derme çatma yerleşmeyle illegal yollardan barınma durumunu sağlamasıdır. Çakır barınmayı; “bu görünümüyle göç-kentleşme sürecinin ve toplumsal yapımızın ayrılmaz bir parçası olan gecekodu tipi konutlar, bunlardan oluşan mahalle ve bölgeler toplumsal hukuk açısından, devlete/kamuya ait kent topraklarının, ormanlık alanların, vakıf arazilerinin yasal olmayan yollardan işgali, yağmalanması sonucu oluşmuştur” diye açıklamıştır (Çakır, 2011: 211).

Gecekodu adı verilen bu derme çatma yapılanmalar zamanla şehir yapısı içinde çarpık kentleşme olarak günümüze değin gelecek en büyük sorunsalların başında gelmektedir. Sorunsal olarak karşımıza çıkan bu yapılanmaları oluşturan göçün nedenlerine değinecek olursak, ilk sırada büyük kentlerin cazibesi, kırsal yaşantının da zorluğu olmuştur. Kırsal yerlerde eğitim ulaşım ve sağlık gibi ana kaynakların yetersizliği bireylerin büyük kentlere göç etmeleri için yeterli sebeplerin başında gelmektedir. Ayrıca Kongar'ın belirttiği üzere;

Yarım yüzyıldır Türkiye'nin gündeminde olan gecekodu olgusu bu süre içinde, ülkenin toplumsal ekonomik, kültürel ve siyasal süreçlerini ile tam bir etkileşime girmiş, bir yandan bu süreçleri etkilerken, öte yandan kendisi de onlardan etkilenmiş, ama sonuç olarak bugünkü yapımızın temel belirleyicilerinden biri haline gelmiştir (Kongar, 1999: 562).

Bir başka açıdan ele aldığımızda, büyük kentler ciddi kaotik yapı içerisine girmiştir. Olabildiğinden çok daha fazla nüfusu barındıran kentler, sosyal yaşamlar



bağlamında işin içinden çıkılmaz hale gelmesini sağlamıştır. Bunların en belirgin örneği şehirlerde trafik olgusunun sorunsala dönüşmesi, ulaşımın yetersiz kalması ve bireylerin göç etmelerindeki pozitif nedenlerin yoğunluktan dolayı yetersiz kalması olmuştur.

Bir yandan yüksek gelir grupları için, etrafı duvarlarla çevrili “siteler” inşa edilirken, öte yandan, düşük gelir gurupları, hemşerilik, akrabalık ve köken bağlarının büyük ölçüde egemen olduğu yoksul mahalleler de yaşar hale gelmiştir. Bu süreç büyük kentlerde “gettolaşma” diye adlandırılabilcek bir yapılaşma ortaya çıkmıştır (Kongar, 1999: 564).

Bu durumda sınıf farklılaşmasının uçurum diye niteleyebileceğimiz bir dönemin başlangıcını göstermektedir. Genel olarak her iki kesimde barınma kavramını kendi yollarından çözümlenmeye gitmiştir.

Öte yandan küreselleşme ile dünya pazarına giren Türkiye için büyük kentlerde ki konut tipi yerleşkeler en önemli yatırım aracı olarak görülmektedir. Durum böyle olunca devlet ve özel firmaların ilgisi büyük şehirlerde toplanmıştır. Ayrıca 80’li yıllara kadar ülkenin sanayileşme ile kalkınacağı ve kırılma noktası olarak bilinirken bu durum hem küreselleşme hem de serbest piyasa ekonomisiyle birlikte değişmiş, sermayenin mekân üzerindeki dağılımı üst düzeye çıkmıştır.

Genel hatlarıyla “kentleşme, kendisi toplumsal ve ekonomik değişmelerin bir sonucu olmasına karşın, Türkiye’nin gelecekteki siyasal ve toplumsal yapısını biçimlendirecek olaylardan bir tanesini oluşturmaktadır”(Kongar,1993:419). 1950’lerden itibaren Türkiye’nin düzensiz oluşan şehir yapılanması sorunsal olarak, 1990’larda kendini göstermektedir. Kitlesele göçün yoğun olmasından kaynaklı barınak kavramı gecekondulaşma ile gün yüzüne çıkmıştır. Bir yandan dünyayla eş zamanlı yapılan konut alanları oluşturulurken öte yandan gecekondularının fazlalığı devlet müdahalesinin de çözemediği sorunsala dönüşmüştür. 90’lı yılları şehirlerde uçların yaşandığı bir dönem olarak görmekteyiz. Öte yandan birçok gelişimin başlangıcı olarak da sayılabilmektedir.

### 1. 3. KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER VE KÜLTÜREL YAPILANMALAR

1990'lı yıllar Türkiye'si dünya ile aynı çizgiyi takip eden bir dönem olarak birçok değişimi de daha hızlı bir şekilde bünyesinde barındırmıştır. “Türkiye toplumunun 1980’lerde başlayan yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinde çok önemli bir kilometre taşını siyasallaştırma olgusu yerleştirmiştir” (Kahraman, 2007: 77). Beraberinde gelişen süreçte oluşan kent olgusu, göç aktivitesinin yoğunluğu gibi temel kavramlar, doğrultusunda kültürel değişimlere de yol açmıştır. “Türkiye'nin kentleşme olgusu, ülkenin toplumsal ve ekonomik yapısını biçimlendiren temel öğelerden biridir. Sadece tarımdaki değişmelerin ve sanayileşmenin bir sonucu değil, toplumsal değişme sürecinin de bir göstergesidir” (Kongar, 1993: 397). Buradan da anlayacağımız üzere büyük kentlerin oluşumu kültürel yapılanmalarında temel kaynaklarından biri olmuştur.

Bu değişime ek olarak Dünya ve Türkiye için 90'lı yıllarda teknolojik gelişmeler ve iletişim ağlarının hayatımızın her alanında aktif bir şekilde kullanılmaya başlanmış olması en önemli gelişmelerin başında olmaktadır. Kongar'a göre ise;

Dünya, özellikle haberleşme tekniklerinin ve ulaşım olanaklarının son derece gelişmesi sonunda artık küçülmüştür. Aynı gelişme aşamalarında ve farklı nitelikte bulunan toplumlar, birbirleriyle son derece yoğun bir ilişki içindedirler. Az gelişmiş ülkelerin insanları, çok gelişmiş ülkeleri görmekte ve onların toplumsal yapılarını öğrenmektedirler. Buna karşılık, çok gelişmiş ülkelerde az gelişmiş ülkelerle bir arada yaşadıklarının bilincine varmakta ve bu konuda sorumluluk duymaktadırlar. Farklı ekonomik ve siyasal rejimler, zorunlu olarak birbirlerine yaklaşmakta ve ister istemez ekonomik, siyasal ve kültürel bir etkileşim içine girmektedirler (Kongar, 1995: 302).

Bir diğer önemli gelişme ise özel radyo ve televizyonculuğun ortaya çıkışı olmuştur. Öncesinde devlet bünyesinde olan tv kurma yetkisi, özel sermayeye geçmesiyle tv kanalları artmış, dünyada olan her şeyden anında haberdar olmamızı sağlamış bulunmaktadır. Bu durum da tüketim ekonomisi canlanmış, medyanın kendine has yeni bir dil oluşturması izleyicilere yansımıştır. Bu gelişmeler ışığında kültürel oluşumların değişimini ve yeni bir dönemin oluşmasını dijital bir çağın başlangıcına bağlayabilmekteyiz. Çağın buluşu olarak nitelendirilen internet de bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca “yayın dünyasında şaşırtıcı bir patlama yaşanmaktaydı. Batı'daki kitapçıların raflarında görülen her yeni kitap ya da dergilere basılan her makale çok kısa sürede tercüme ediliyor ve Türkiye'deki

kitapçılarda satışa sunuluyordu”(Zeytinoğlu, 2016: 185). Bu gelişmelerin ışığında kültürler arası etkileşim daha hızlı bir dönüşüme girmiş bulunmaktadır.

90’lı yılları bir dönüm noktası olarak belirlememizin sebebi gelişim olgusunun her alanda aktif, kendini göstermiş olmasıdır. Bu olgunun eğitim durumundaki artışa yansımış olması ve okuryazarlığın da arttığını söyleyebiliriz. Eğitim kavramı, toplumsal olgunun gerçekliğini gösterecek nitelikte bir duruş sergilemektedir. Buradan yola çıkarak, kültürel değişimlerin ya da kültürleşmenin dönüşümünde önemi oldukça büyüktür.

### ***Şekil 2. Türkiye’de Okuryazarlık Oranı***

Türkiye’de okur-yazarlık oranı (%)		
Yıllar	Erkek	Kadın
1980	79,98	54,67
1985	86,52	68,16
1990	88,81	71,98
2000	93,86	80,64
2005	95,31	83,78

Kaynak: Özbey, D. ,10 Haziran 2016

Türkiye’nin okur-yazarlık oranını gösteren resimde, dikkatleri çeken ise kadın okuryazarlığın gözle görünür bir artış sergilemesidir (Şekil 2).Gerek devletin gerekse sivil toplum örgütlerinin başlatmış olduğu kampanyaların etkisi bu artışta büyük olmuştur. Ayrıca kadın haklarının 70’lerden itibaren tartışılmaya başlandığı ve 1990’lar feminist düşünce yapısıyla beraber gündeme geldiği görülmektedir. Kadınların toplumun her alanında özgürlükçü, eşit standartlar eşiğinde yaşamlarını sürdürme talebi oldukça ses getirmiş ve etkili olmuştur. Dönemin akademisyen kadınlarının bu doğrultuda yoğun çalıştığı söylenebilir. “Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Kaldırılması Sözleşmesi (CEDAW) 18 Aralık 1979 tarihinde kabul edilmiştir” (Gazete Karınca, 2017).

Türkiye de ise bu sözleşme 1986 yılında kabul edilmiş ve bununla birlikte her türlü alan ve kamu dairesinde önlemler alınmasını isteyen ek bir dilekçe daha

yazılmış ve imzaya atılmıştır. 6 bin imza toplanmış olup, 1980'lerden sonra ilk kitlesel eylem olarak nitelendirilmiştir. 90'larda bu adımlar doğrultusunda birçok büyük küçük kadın haklarını savunan gruplar oluşmuş, dernekler kurulmuş ve halkı bilinçlendirmek üzere özellikle büyük şehirlerde konuşmalar, etkinlikler ve yürüyüşler gerçekleştirilmiştir. Bu hareketliliğin etkili oluşunun en genel örneği olarak okuryazarlık oranındaki artışla gösterilebilmektedir.

Öte yandan 1990'lı yıllar Türkiye'sinde köylerden kentlere göçlerin yoğun hareketliliğinden bahsedilmiş, bunun sonucunda oluşan plansız yapılanma ve gecekondu kavramına değinilmiştir. Bu kavramın beraberinde getirmiş olduğu bazı kültürel değişimler, kimliksel problemler ve etnik kökenlerin şehirlerde yoğunlaşmasından Türkiye'de yeni bir kavram oluşmasını da sağlamıştır. Arabeskleşme kavramı, arabesk kültür ile karşımıza çıkmaktadır. Bu kavram alt kültürün sesini duyuracağı bir araç haline dönüşmüş. Arabesk kavramı onlar için bizde burada varız demenin bir yolu olmuştur. "Arabesk kültürü yaygınlık ve üretkenliklerini kendi geleneksel kültürlerinden kopamamaları bunun yanında şehir hayatına da ayak uyduramamalarına borçluydu. Arabesk 70'lerde doğdu fakat 80'lerdeki sürece damgasının vurmasının nedeni, arabeskin adının konmasıydı" (Özbey, 2016). Bu kavramı kimi kesim asla kabullenmez ve yoz kültür olarak görürken, kimi kesimde modernleşmeye geçişin bir adımı olarak nitelendirmiştir. Bu kavram sesini daha çok müzik ve sinema alanıyla 1990'ların sonlarına kadar sürdürmüştür.

Dönemin kültür ve sanat ortamına baktığımızda "sanat bağlamında 1970'li yıllar ve 1980'li yıllar sanat pazarının kurumsallaşması yönünde çabalarla geçmiştir" (Bunulday Hasgüler, 2013: 93). Sanatın bir yatırım aracı olarak öne çıkması ve bir sanat pazarının oluşması 90'lı yıllarda mümkün olmuştur. Bu da dünyaya entegre olma durumundan kaynaklanmaktadır. Sanatta modern algıdan çağdaş algıya geçtiğimiz yıllar olarak da nitelendirebilmemiz mümkündür. Şöyle ki söz konusu geçişin güçlü olmasını, dijital gelişmelerin hızı da desteklemektedir.

"1990'lı yıllarda felsefe, sosyoloji ve metin alanlarındaki çevirilerin çoğalmasıyla sanatçıların bu söylemlerle üretimlerinde yeni temsil biçimlerinin olanaklarını sınıadıkları, kültürel uç noktalarını yeniden ele aldıkları ve kendi öznel

tarikhlerini de bu ilişki yapıları içinde sanatlarında göstermeye başladıkları görülmektedir” (Özkan, 2015: 43).

Buradan da anlaşılacağı üzere artık sanatçı, bir grup içerisinde olma durumundan çıkmış, bireysel görüşünü, toplumun içinde bulunduğu sorunsalları dönemin yenilikleriyle anlatmayı seçmiş ve yaşantısına uygulamıştır. Her alanda olduğu gibi ulusal anlayıştan evrensel anlayışa geçmiş olmamız ve küreselleşen dünya düzeni içerisinde Türkiye’deki sanatçılara da yol göstermiştir.

Sonuç olarak kültürel kimliğin değişmesi yahut yeni bir kimliğin inşası tüketim pazarının açmış olduğu yeni ifadelerden ve gelişmelerden kaynaklanmaktadır. Küreselleşme olgusunun yoğun olarak her alanda hissedildiği görülmektedir. İyi ya da kötü birçok tartışılmış gelişmeyi, hayatımıza geçirmemizi sağlayacak bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Ayrıca 90’lı yılları geleneksel ve modern kimliğin içine sıkışmış olarak da tanımlamamız mümkün olmaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SANATINDA 1990-2000'Lİ YILLAR

#### 1. TÜRK SANATINDA MODERNLEŞME SÜRECİ

1990'lı yılların Türk resim sanatını anlamak adına öncelikle Cumhuriyetin kurulmasından sonra değişime giren Türk resim sanatını genel hatlarıyla ele almak gerekmektedir.

Sağlam temeller üzerine oturtulamayan sanatın, kendine öncü olarak benimsediği modeller bulunmaktadır. Bu durum Türk Resim Sanatı içinde geçerliliğini korumaktadır. Etkileşim süreciyle başlayan ilk adımlar, yeni bir kimlik inşasının oluşması adına doğal bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk resim sanatı bu süreci 1950'li yıllara kadar tamamlamış, kendine has unsurları, toplumun veya sanatçının yaşamış olduğu sorunları bu süreçten itibaren modern sanatın getirileri doğrultusunda aktarmaya çalışmıştır. Türk resim sanatında modern sanat olgusu ilk olarak İzlenimcilik ile başlamış, ardından geometrik soyutlama, lirik soyutlama, geometrik- non figüratif ve lirik- non figüratif ile birbirini takip eden bir süreç oluşmuştur. Bu durum yeni sanatsal üslupların oluşması ve bireyselleşmenin yeni yeni açığa çıktığı bir dönem olarak bilinmektedir.

Cumhuriyet döneminde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesi, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üslenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. Şüphesiz bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır, fakat Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde kalmasıyla, bireysel üslup arayışları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruya gelmiştir ( Tansuğ, 1995: 7).

1950'lerden bu yana modernleşme anlamında gelişme gösteren Türk sanatı sadece resim değil, aynı zaman da edebiyat ve mimariyle de eş zamanlı üslup gelişimi içerisine girmiştir. Bu gelişimi tetikleyen en önemli unsur teknolojinin gelişimi ve getirileri olmuştur. Bu yükseliş kendini en etkili mimari alanda göstermiştir. Bunun sebebi ise kent yaşamının git gide büyümesi, köylerden kente

göçlerin yoğunlaşması ve endüstrileşmesi şehirlerde yeni iş istihdamları oluşturması sonucu artış göstermesi olmuştur. Aynı paralellikte grafik ve reklamcılık sektöründeki yaklaşımlar, müzik, sinema ve tiyatro alanlarında da yeni üslupsal arayışlar içerisinde, etkileşimin yoğun olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda “çağdaş Türk resim sanatını 1950li yılların öncesi ve sonrası dönemler olarak iki ana başlık altında toplayıp değerlendirmek mümkün görünmektedir. Ancak yine de böyle bir değerlendirmenin, 1950’den bu yana olan gelişmeler ve bu dönemi paylaşan kuşaklar arasındaki ilişkiler açısından ele alınması gerekmektedir” ( Tansuğ, 1995: 8).

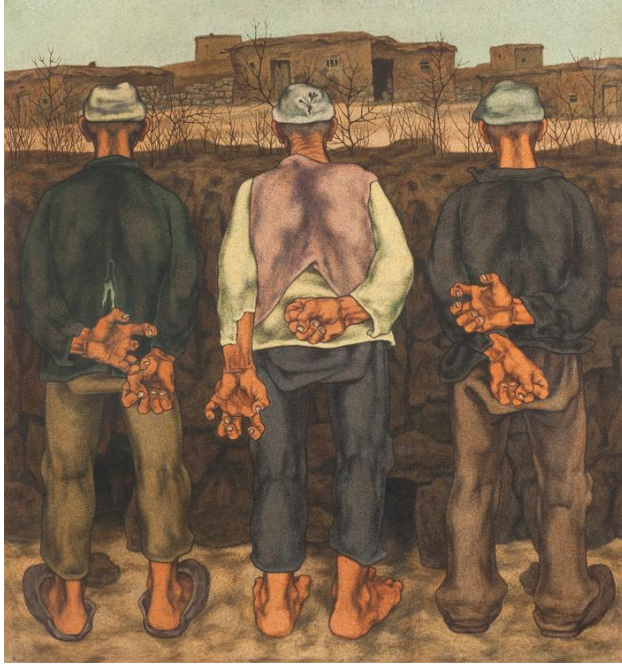
Öncesi ve sonrası olarak ayrılmasının nedenlerinden birisi iki kuşak arasında üslupsal anlaşmazlıkların olması ve toplumsal getirilerin farklı boyutlara ulaşması olmuştur. Cumhuriyetin kurulmasından sonra sanatçılar çağdaş devletler seviyesine ulaşmak adına, eğitimlerini batılılaşma anlamında geliştirmek üzere yurtdışına gönderilmiştir. Bu eğitimlerin öncesi 1880’lerin son çeyreğine dayanmaktadır. Burada fark şudur ki, ilk ressamların gönderimi askeri plan proje ve haritacılığın gelişimi için önemliyken, Cumhuriyet sonrası sanatçılar için sanat alanında gelişim göstermeleri ve eğitmeleri adına olmuştur. Eğitimlerini tamamlayıp Türkiye ye dönüş yapan bu sanatçılar, grup bünyelerinde toplanarak anlatılarını sürdürmüşlerdir. İlk grup anlayışını oluşturan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti olmuştur. Ardından bu çizgiyi takip eden Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gelmektedir. Cumhuriyet döneminin çağdaş anlamda ilk sanat topluluğu olma özelliğini barındırır. Ortak noktaları, birbirinden farklı anlayışların tek çatı bünyesinde toplanmış olmalarıdır. Arkasından D Grubu, Yeniler Grubu ve Onlar Grubu gelmektedir. Bu kuşak modernleşme anlamında Türk resim sanatının yapı taşlarını oluşturmasına karşın, ilerleyen dönemlerde çağın getirdiği yeniliklere ayak uyduramamış, genç kuşaklar ile fikir ayrılıkları yaşamışlardır.

1950’li yıllarla başlayan süreçte artık grup hareketlerinin önemli bir yeri yoktur. O günlerden günümüze kadar pek çok sanatçı topluluğu adı ortaya çıkmışsa da bu toplulukların, Türk resminde bir çığır açma, yeni anlayışlar getirme ve kavramsal nitelikler oluşturma gibi katkıları olmamıştır. 1950’lerin Türkiye sinde çağdaş resim, ülkenin kendi iç dinamikleriyle modernleşmiş bir toplumun talebi veya diyalektik bir gelişimin ve dönüşümün doğal sonucu değil, arzulanan ama henüz mevcut olmayan bir modernliğin zorlama bir temsilinden ibaretti. Bu nedenle de 1960’ların sonlarına kadar oldukça taraftar bulmasına rağmen, soyut resim, figüratif resmin varlığını hiç bir zaman etkileyememiştir ( Başkan, 2014: 101).

İkinci kuşak diye adlandırdığımız 1950 sonrası dönemini temsil eden sanatçılar yoğun ölçüde modernleşme sürecini benimsemiş olup ve sanatçılar birbirleri ile devamlı fikir paylaşımlarında bulunmuşlardır. Öte yandan etkileşim oranının da genişletilmiş olduğu bir süreç olarak adlandırılabilir. Her dönemde gün yüzüne çıkarılan doğu- batı sentezi çerçevesinde evrensellik, ulusallık tartışması bu dönem için de geçerliliğini sürdürmüştür. Bir bakıma ulusal- yerel düşünce yapısı da baskın hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu süre zarfındaki sorunsallar bireysel yaklaşımlara bağlanmıştır. Türkiye'nin dünya ile aynı paralellikte ilerlemek isteği zorundalık algısı uyandırmıştır.

Çok partili dönemin başladığı 1950'li yıllar, sanat ve kültür programlarının da önemli başlangıcı sayılabilir. Bilim ve teknoloji anlamında dünyadan yararlanma, diğer alanlarda da milli değerleri üst noktaya taşıma çabaları önemli ölçüde benimsenmiştir. Büyük bir kısmı yurtdışında eğitim görmüş tecrübe ve kavramsal bağlamda 1960'lı yıllarda Türk resim sanatına önemli katkı sağlamışlardır. Figüratif anlayışın zirveye çıktığı bu yıllar politik olayların getirdiği karmaşa ile toplumsal gerçeklik de yeni bir eğilim olarak kabul görmüştür.

***Şekil 3. Neşet Günal, Duvar Dibi, 1976, Tuval Üzeri Yağlıboya 152 x 145.***



Kaynak: Beyaz Müzayede, b.t.



1970’li yılların başında ise sanatçılar kendilerini derin bir buhranın içinde bulmuşlardır. Günel’in ‘Duvar Dibi’ eserinde görüldüğü üzere, sanatçı toplumsal sıkıntıları, hüznü, tükenmişliği ve aynı zamanda direnme güdüsünü Anadolu insanını ele alarak yorumlamıştır (Şekil 3). Dönemin sanat ortamı kendini toparlayamayan politik olaylar ışığında sıkıntılı bir ruh hali içerisine girmiştir. Örneğin sanatçılar geleneksel değerler ile modern değerler arasında sıkışıp kalmışlardır. Bu iki noktada kendilerine bir çizgi belirleyememişlerdir. Sanatçılar ekonomik sıkıntıların yanı sıra kökü çok daha eskilere dayanan siyasal anlamda da sıkıntılı evrelerden geçmişlerdir.

Bu bağlamda sanat ortamı kısır bir döngü içine girmiştir. Dönemin sanatçıların topluma iletişim kurabilecekleri kanallar sınırlıdır ve bu durumda sanatçıların kendilerini yalnız ve olanaklardan yoksun hissetmeleri kaçınılmaz bir sonuçtur. Örneğin çalışmalarını sergileyebilecekleri mekânlar sınırlıdır. Belediye galerisinde sergi açabilmek için sanatçılar sıraya girmekte, dolayısıyla bir yıl ya da daha fazla beklemektedirler. Düşünsel alt yapı eksikliğine bağlı olarak evrensel boyutlarda sanat üretimi yapan sanatçıların olmaması; dolayısı ile sanatçıların uluslar arası dolaşıma girememeleri ve figüratif-soyut, çağdaş sanat, üst sanat, alt sanat, kavramsal sanat gibi terim ve kavramların içeriği üzerine tartışmalar bu yılların irdeledikleri arasındadır. Bir taraftan dışa açılmanın gerekliliği ve zorunlu olduğu diğer taraftan kültürel değerlerin giderek zayıfladığına dair sıkıntılar dile getirilmektedir (Bunulday Hasgüler, 2013: 56).

Bu yıllar modern düşüncenin uzantısı içerisinde olan sanatçılar için değerlendirildiğinde, temel bir duraksama dönemine girdikleri ve askeri müdahalelerle birlikte, belirsiz bir evrede oldukları görülmektedir. Bu yıllarda siyasal olaylar toplumun sosyolojik anlamda her alanını etkilediği gibi sanata da olumsuz şekilde yansımıştır. Bu durum 1970’li yılların sonuna doğru değişim göstermektedir. Bunun sebebi sanat pazarının hareketlilik kazanması, süreli sanat dergilerinin artması ve galeri mekânlarının yeni yeni açılmaya başlamasıdır. Toplumsal sınırların ağır bastığı bu dönemde sanatçı kimliği de bir o kadar yapılan işlerde resmin sınırlarını sorgulamış, farklı malzeme ve materyalleri resimleriyle birleştirmiştir. İki boyutlu yüzeyin dışına çıkma isteğinin ufak da olsa ilk adımları bu dönemde atıldığını söylemek yanlış olmaz. Toplumun ve sanatçının benimsediği tuval resmi malzemeyle buluşmuş, farklı disiplin alanlarıyla bir araya gelmeye başlamıştır. Bunun en belirgin örneğini sanatçı Altan Gürman olmuştur. Eserlerinde farklı malzeme tekniklerini harmanlayarak farklı malzemeler kullanarak döneminde çağdaş bir yorumlamayla izleyiciye sunmuştur (Şekil 4).

**Şekil 4. Altan Gürman, “Montaj 4”, Tahta üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel, 123x140x9 cm.**



Kaynak: Altan Gürman, Montaj 4, b.t

1980’lerin Türkiye’sine baktığımızda tüketim kültürünün getirdiği yaşam standartlarından kaynaklı çeşitliliğin arttığı, ekonomik ve politik anlamda bir dönüşümün olduğu görülmektedir. Bu dönüşümün ışığında sanat ve sanatçılar dünya ile gelişen iletişim ağlarının getirisi olarak bilgi edinmenin daha kolay yaşandığı, bunun sanatçıya belli bir birikim oluşturmasına ve kendine olan güvenini yeni ifade dillerini bulmasıyla sağlanmıştır. İletişim olanaklarının yaygın bir biçimde kullanımı sanatçı için batı sanat ortamını daha kolay takip edebilmesini ve ulaşmasını kolaylaşmıştır. Aynı zamanda sanatçı sorgulama içerisine girmiş ve düşünsel düzeyi ağır basan eserler ile göstermiştir.

80’lerin sanatı, sonraki kuşağın ve hatta kendisinden önceki kuşağın birçok sanatçısının özgürleşmesinden son derece önemli rol oynamaktaydı. Sadece tual boyutu, renkler ve teknikte değil, hem sosyal hem de politik açıdan düşünsel özgürleşme ve buna bağlı üretimler bir birini takip etmiştir (Piramid Sanat 01.06.2018).

Düşünsel anlamda özgürlük gösteren Türk resim sanatı, sanatçı ile toplum arasında bir köprü görevi üstlenmiş, kendiyile veya toplumsal olan ile bir çatışma içerisinde, kavramların getirisiyle birlikte ilerleme çabası içerisine girmiştir.

1970 ve 1980’li yıllar Türkiye açısından yeni ifade dillerinin çağdaş Türk resmine girmesiyle, yazılı basılı metinler dâhilinde sanatçıların düşünsel düzeyde kendilerini

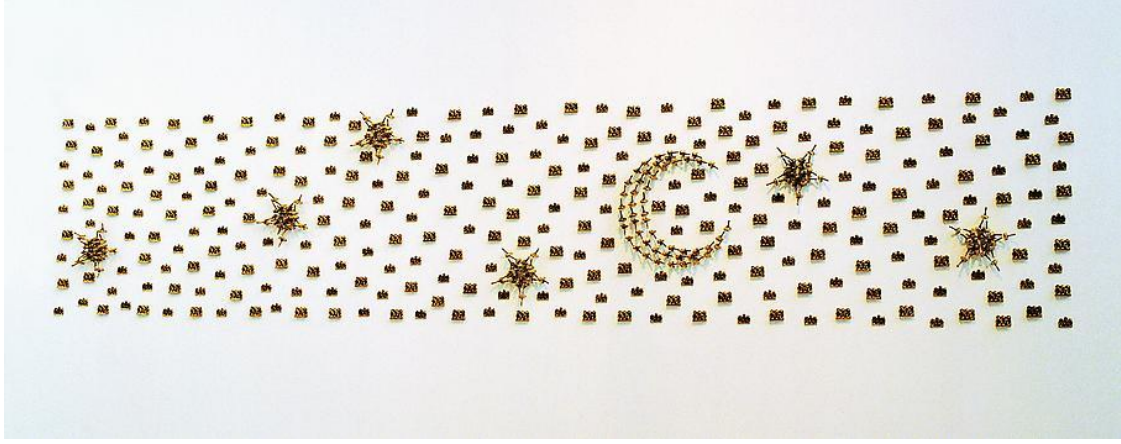
geliştirmesi ve bu gelişimi kabul ettirmeye çalışmalarıyla, aynı zamanda artan galericilik sektörünün ve sanat pazarının oluşturulma çalışmaları ile geçmiştir. Ayrıca İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinin, ileriye dönük politikalar ışığında düzenlemiş olduğu İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler sergileri de sanat pazarının oluşumunda akademinin desteği önemli bir noktadadır. Her iki yılda bir açılan bu sergiler 1977'den 1987'ye kadar sürmüştür. Küreselleşme kavramının etkili olduğu ve disiplinler arası çok yönlü işlere öncelik verilmesiyle önemli bir etkinlik olarak 1990'lı yılların gidişatını oluşturacak bir etkinlik olmuştur.

Öte yandan 1980'ler çağdaş sanata olan ilginin artmasıyla birlikte sanat pazarının oluşmasında, kurumsal anlamda yoğun uğraşların verildiği de görülmektedir. Sanatçıların yeni sanat dillerini oluşturmaları, onları yurtiçi sergilerinden yurtdışı sergilerine de taşımıştır. Geleneksel ve evrensel sanat tartışmaları bu dönem içerisinde de süregelen bulunmaktadır. Gelişen bireyselliğin ve düşünselliğin artmasıyla kişisel sergilerin artması da dikkat çekmektedir.

1990'lara gelindiğinde çağdaş Türk resim sanatında ciddi radikal dönüşümlerin olduğu görülmektedir. Bu dönemde sanatçı, sadece eser üretmenin ötesinde, üretilen eserin düşünsel düzeyi ile birlikte ilerleme göstermektedir. Bu dönem sanatçıları toplumsal gerçeklik ile zihinsel gerçekliği tek noktada birleştirmeyi başarmıştır. Öncelikle, sanat ortamı kendi içerisinde evrensellik, yerellik tartışmalarını bırakmış, yeni disiplinlerin dâhilinde gelişiminin zirvesini yaşamaya başlamıştır. Bunun en önemli sebebi sanat pazarımızın, merkezi alanlarının netleşmesi ve sanat adına atılan gerek devlet politikaları gerekse özel sektörün desteğinde artışların olmasındandır.

1990'lar, 80'lerde kesinlik kazanan bir olguyla, yaşamın kentlerde aktığı, taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem olur. Haklı olarak sanatçılar da bu gelişime tam anlamıyla kentleşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap verir. Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru özellikle Bienal'in dışı açık yönü ile sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekanlar içerisinde, mekanı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapımla nesnelere üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur(Çalikoğlu, 2008: 10).

*Şekil 5. Hale Tenger, ben böyle insanlar tanyorum II, 1992, Pirinç pirinç priapos ve üç maymun heykelcikler, 700 x 9 x 140 cm.*



Kaynak: Green. Art. Gallery, b.t.

Modern düşünce anlayışı ve tartışmaları bu dönemde post modern düşünceye bırakmıştır yerini. Bu değişimin en etkili sebeplerinden biri, devletin dışa açılma politikası küreselleşme olgusu da sanatta kendini İstanbul Bienali ve birçok uluslararası sergi, fuar ve festival ile birlikte göstermiştir. Bu durum ülkemiz sanatçıları dünya genelinde de tanınma imkânı sağlamıştır. 90'lar, kendilerine önceki kuşaklardan kalan birikimleri, düşünsel yapıyla birlikte birleştirmiş ve Batı sanatıyla aynı paralellikte ilerleme imkânı sunmuştur. Hale Tenger'in, heykelciklerinde mekân içi düzenlemesi bunun en belirgin örneklerinden bir tanesidir. İktidar ve halk ilişkisini irdeleyen bu yapıt, 3. İstanbul bienalinde sergilenmiştir (Şekil 5).

Bu dönemde sanatın özgürlükçü tavrı ile kadın sanatçıların da sayıca arttığı görülmektedir. Ülkemizde kadınların sosyal yaşam standartları, politik ve sosyal kültürdeki yerleri nedeniyle sanat alanı içerisinde de yer almaları önemli sayılabilecek adımlardan oluşmaktadır. Türkiye de kadın sanatçılar Cumhuriyet'in ilanını ile birlikte, diğer Avrupa ülkelerinin ilerisinde birçok yasal hakkı elde etmişlerdir. Ancak bu imkânı aktif halde yaşamlarına katmaları, 1970 sonrası dönemlerde mümkün hale gelmiştir. Bunun en önemli sebebi ise Avrupa da gün yüzüne çıkan feminist düşünce biçimi sistematığı Türkiye'ye de ulaşmıştır. 90'lı yıllar da ise zirve noktasını görmüştür. Bu durumu tetikleyen en önemli unsur dış ilişkilerin güçlenmesi ve serbest piyasa ekonomisinin getirisinde küreselleşme kavramının içerisinde Türkiye'nin de dâhil olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu sürecin bu kadar sancılı ve uzun geçmesinin başlıca sebeplerinden, toplumsal yapıdaki kadın figürünün kırılmasındaki zorluklar, iş hayatında kadının geri planda bırakılması, erkek bireylerin kadın bireyleri kendi bilgi düzeylerinde görmemeleri ve onları kulvar dışı bırakmış olmaları gibi birçok sebep sayılabilir.

Genel hatları ile ele aldığımızda Türk resim sanatı Cumhuriyetin ilanıyla çağdaş ülkeler arasında yer almak adına ilk adımlar atılmış ve sanat eğitimlerini tamamlamak üzere birçok sanatçıyı yurt dışına yollanmıştır. Eğitimlerini tamamlayan sanatçıların, Türkiye’de akademi bünyesinde kendilerinden sonraki kuşakları geliştirmeleri için rol model olarak yerleştirilmiştir.

1950’ler den itibaren çağdaşlaşma adına birçok yeniliği bünyesinde barındırmış olan Türk resim sanatı toplumsal, siyasal anlamda birçok sorunsalın üstesinden gelmiş. 90’lı yıllara gelindiğinde ise dünya ile eş değer bir çizgide kültür sanat politikalarını sürdürmüş bulunmaktadır.

## 1. 2. 1990’LI YILLARDA TÜRK SANAT ORTAMINI BELİRLEYEN OLUŞUMLAR

1990’lı yıllarda, Türkiye’de sanat ortamının oluşmasında ülkeler arası etkileşimin artması küreselleşme açısından büyük önem taşımaktadır. Bu önemi teknolojinin ve iletişim ağlarının gelişimi de yoğun ölçüde desteklemektedir. Diğer önemli unsur ise modern anlayıştan çağdaş anlayışa geçtiğimiz ve Postmodernizm söylemiyle tanıştığımız önemli bir dönem olarak nitelendirilebilir. 1989 yılında Berlin Duvarı’nın yıkılmasının ve 1980’lerde 12 Eylül askeri müdahalesinden sonra ortaya çıkan değişimlerin ardından, hem Türkiye’de hem de dünyada birçok dönüşüm ve değişikliğin gerçekleştiğini görmek mümkün olmuştur.

1970’li ve 1980’li yıllarda kurumsallaştırılma aşamasında görülen galeriler ve sergi mekânları küresel bir sürecin içerisine girmiştir. Sanat ve kültür birçok etkinliğin ilk adımı olarak 1990’larda küresel ağın bir parçası haline gelmiştir.

1980’lerin sonunda Türkiye sanat pazarının oluşmasında İstanbul Bienal’i dünyaya açılan bir kapı olmuş ve 1990’larda ortaya çıkmaya başlayan kolektifler ve

inisiyatifler, kendi kendini anlama arayışı ve sergilemeye alternatif bir alan sunmuştur.

### Şekil 6. Broşür, 1987, Eylül - Ekim, İstanbul



Kaynak: Beral Madra, b.t

Özünde kavramsal bir bakış açısına dayanan Uluslararası İstanbul Bienali, 1987 yılında uluslararası İstanbul Festivalleri kapsamında başlamıştır (Şekil 6). Bu projenin asıl amacı İstanbul’u merkezi kültür başkenti olarak yeniden inşa etmektir. Birinci ve ikinci bienallerde geleneksel algının baskın olduğu hissedilirken, üçüncüsünden itibaren daha evrensel bir dilin hâkim olduğu görülmektedir.

Bienal olgusunun paralelinde 1989 yılında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) kurulmuştur. Buradan anlayacağımız üzere sanat artık bir meta değeri taşımaktadır ve bu metayı sunmak için Türk sanatçılarının söylemi yetersiz kaldığı için tek çatı altında toplanmışlardır. Bu söylemi destekleyecek anlamda atılan bir diğer adım ise Türkiye’nin ilk sanat fuarının 1991 yılında İstanbul’da gerçekleşmiş olmasıdır. Fuarı düzenleyen Hüsamettin Koçan’a göre; “Ülkemizde dinamik bir sanat üretimi potansiyeli vardı ancak bu potansiyelin boyutlarını sergileyebilecek modern sanat müzeleri henüz yoktu” (Erciyes, 2015). Durum bu şekilde olunca sanatın yaygın hale gelmesi, galerilerin, müzayedelerin ve birçok inisiyatif grubun birbirleri ile etkileşime geçmesi sağlanmıştır.

Türkiye’de bir ilk olan bu sanat fuarına katılan galeri sayısı o yıl sadece 39’dur. Bu sayı on yıl sonra (2001) 69’a, 2011’de 111’e, günümüzde ise 150+25’e (+25: Bağımsız grup) ulaşmıştır. Fuarın ilk kurulduğu yıl ziyaretçi sayısı 10.000 iken, bu

sayı 2011’de 415.000 gibi yükselen bir grafik çizmiştir. Tabii fuarın ilk yıllarında ülkedeki mevcut galeri sayısının 70 civarı olduğu göz önüne alındığında bu sayıyı azımsamak pek de doğru olmayacaktır (Doğruyol, 2013, 1).

90’lı yıllarda gerçekleştirilen Artist Sanat Fuarı (TÜYAP) sanatın kitlelere ulaşmasında önemli bir adım olmuştur ve geçerliliğini günümüze değin sürdürmektedir.

Türk sanatında, 1980’li yılların sonlarında ortaya çıkmaya başlayan çağdaş sanat eğilimleri, çeşitli sosyal, politik ve ekonomik faktörlerin etkisiyle değişimler göstermiştir.

Bazı ulusal faktörlerin yanı sıra, özellikle 1990’lı yıllarda daha net hissedilmeye başlanan küreselleşme sürecinin etkileri gibi, bu değişimlere neden olan başka faktörler de bulunmaktadır. Küreselleşme süreci, ekonomiden kültüre kadar her alanda varlığını korumuş, aynı zamanda sanata şekil veren ve sanata yepyeni bir ivme kazandıran bir olgu haline de gelmiştir. Kültür politikalarının özelleştirilmesi olarak da adlandırabileceğimiz bu durum örneğin o dönemde bankaların veya şirketlerin özel koleksiyonlar oluşturma çabaları sanata yön veren olgulardan biri olmuştur. “Şirketler sanatı bir reklam ve halkla ilişkiler aracı olarak kullanmaktadırlar. Bununla birlikte sanat toplumda bir statü simgesi olarak da görülebilmektedir. Sanat sayesinde elit bir çevreye dâhil olmak, prestij sahibi olmak mümkündür” (Bunulday Hasgüler, 2013: 143). Bu bağlamda şirketlerin sanat politikalarının oluşmasında önemli bir etken olduğu düşünülmektedir. Özel kurumların sanata destekçi yaklaşımları bir bakıma geleceğe yatırım olarak da görülmüştür.

Öte yandan 1990’ların sanatının temelleri seksenlerin ikinci yarısında atılmıştır. Bu süreçte yenilikçi sanat akımları ve sergilerin düzenlenmeye başlamasıyla sanat sahnesi ilk kez küratörlük sistemi ve küratörlerle buluşmuştur.

Küratör terimi Latince kökenli bir kavram; korumak, kollamak anlamına gelmektedir. Bu terim yaklaşık ‘80’lerin ortasına kadar, daha çok tarihsel malzemelerin, arşivlerin sergilendiği geleneksel müzelerdeki mirası koruyan ve bu mirasın çeşitli zamanlarda sergilenmesini gerçekleştiren, klasik anlamdaki sanat tarihçisine deniyordu. Modern sanat döneminde, 1980’lerin sonuna kadar “küratör” kelimesi kullanılmıyordu, bu terimin post-modern döneme ilişkin bir işlev taşıdığını söyleyebiliriz(Öztürk Ötkünç,2016,78).

Küratör kavramının ülkemizde ses bulmasını sağlayan Beral Madra, Vasıf Kortun, Ali Akay, Erden Kosova ve Levent Çalıkoglu gibi isimler birinci kuşak küratör olarak nitelendirilebilirler.

1990'lı yıllarda Türk sanatçılarının dünya ile aynı çizgiyi takip etmeye başlamaları üzerine uzak olan iletişim bağlarının da güçlenmesine vesile olmuştur. Güçlenen bu bağlar sayesinde Türk sanatçıları uluslararası büyük sergilere katılmışlardır. Ayrıca Venedik Bienali başta olmak üzere birçok ülkenin düzenlediği önemi büyük Bienallerden davet almışlardır. 1990 yılında Beral Madra'nın Küratörlüğünü yapmış olduğu İtalyan Pavnyonundaki Venedik Bienali'ne Kemal Önsoy ve Mithat Genç katılmışlardır. Bu isimlerin ardından 1993 yılında 45.si düzenlenen Venedik Bienali'ne Serhat Kiraz ve Erdağ Aksel takip etmiştir. Madra'ya göre; "çoğulcu bir anlayışla düzenlenmiş Bienal sergileri, ülke kimliklerini neredeyse dinle deri rengiyle tanımlamak isteklerinin öne çıktığı günümüzde, çağdaş sanat yoluyla kimlik tanımı yapmaya çalışıyor ve sanatın dünyayı etkileme gücünü sınıyordu" (Madra, 1993).

Genel hatlarıyla Türkiye'deki sanat ortamının gelişiminde ilk sıraya küreselleşme olgusunu koyabiliriz. Bu durum beraberinde diğer her alanda olduğu gibi kültüründe özelleşmesini sağlamış ve bunun adına yoğun uğraşların olduğu görülmektedir. Bienal, fuar ve Küratör kavramının 90'lı yıllarda ön planda olduğu görülürken, Türk sanatının çağdaşlaşması adına hayli önem arz etmektedir. Başka bir söylemle 90'lar Türkiye'si ve sanatçıları küresel ağın bir parçası olup kavramsal anlatıların güçlü olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 1. 3. 1990'LI YILLAR İÇERİSİNDE DÜNYA SANATI

1990'lı yıllar dünyada postmodern kavramının ele alındığı yıllar olmakla birlikte, postmodern kavramı günümüzde halen daha kavranabilmiş değildir. Modernizm'e tepki niteliğinde çıkmış olsa da Modernizm'in devamı niteliğinde de yorumlanabilmektedir.

1990'lı yıllarda postmodern kavramıyla dijital çağın yaygın hale gelmesinin yanı sıra, hazır malzemeyi kullanma ve var olan çalışmalara gönderme yapılarak farklı anlatım dili oluşturulmuştur. Bireylerin tüketim çılgınlığı yabancılaşma



kavramını beraberinde getirip, çatlaklar oluştururken, sanat dünyasını da harekete geçirmiştir.

“Kiki Smith çalışmalarında insan bedenini ele alarak yabancılaşmaya gönderme yaparken aynı zamanda bedenin en mahrem işlevleri ve iç organlarıyla yoğun bir ilişkisi vardır, düşüncesini benimsemiştir” (Fineberg,2014).

**Şekil 7. Kiki Smith, Oturan İnsan (The Sitter), 1992, Balmumu, kartonpiyer, renklendirici, 71.1x91.4x61cm**



Kaynakça: A Word History of art, b.t

‘Oturan İnsan’ çalışmasında içsel huzursuzluğu ön plana çıkarmak için, balmumu heykelin sırtına kesikler atmıştır (Şekil 7). “Doksanlarda, çoğunlukla ince kâğıt ya da muslin ve balmumuyla yorumladığı bütün bedene yöneldi”(Fineberg, 2014: 466).

20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir. Picasso'nun 1913 tarihli "Gitar"ı veya Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyefleri, bu anlamda akla getirilecek önemli örneklerdir. Bu gibi yapıtlar, heykelle özdeşleştirilen taş, ahşap, metal gibi geleneksel malzemelerden alternatif malzemelere yönelen dönüşüm hızlandırırken, Marcel Duchamp'ın aynı tarihlerden itibaren sanat yapıtı olarak önerdiği hazır

nesneleri de bilindiği gibi 1960'lerden sonraki sanatsal üretim üzerinde ciddi bir biçimde etkili olmuştur (Antmen, 2009: 289).

Bu bağlamda şunu söyleyebiliriz; farklı arayışlarla hareketlenen sanat dünyasında fikir oluşum süreci bu yıllara dayanmaktadır. 1990'lı yıllarda sanat dünyası kendini kültürel söylemleriyle yeniden şekillendirmeye başlamıştır. Kültürlerin, ulusların ve bireylerin var olan düzensizliğe karşı hareketli ve çeşitli hale getirmiştir. Bu çeşitliliğin en önemli unsurlarından biride bilginin artık yoğun bir şekilde elektronik olarak yayılmasından kaynaklanmaktadır. Doksanlarda ortam artık herkesin internete bağlandığı ve yabancılaşmanın içinde vurguna uğradığı dönem olarak da ele alınmaktadır. Egemen politikaların her şeyin önüne geçme arzusundan kaynaklı ve bütün bunların sonucunda sosyolojik ve psikolojik etmenler göz önünde bulundurulmaksızın kazancın ön planda tutulduğu bir piyasa haline gelmiştir. Sanat dünyasındaki bu değişim insanların gerçeklikle bağlantısının kopmasına neden olmuştur. Küresel çapta oluşan değişimler, politika, ekonomi ve teknoloji alanında oluşan gelişmeler toplumsal değişikliklere yol açmıştır. Küreselleşme kavramı serbest piyasanın yaygınlaşmasıyla birlikte 1990'dan sonra kullanılmaya başlanmıştır. Almanya'nın birleşmesi ve Sovyetler Birliğinin dağılması sonucunda ticaret anlaşmaları gerçekleşmiştir. Bu anlamda diyalogların güçlenmesi, bazı toplumların kapitalist bir ekonomiye çevrilmesine ve küresel kapitalizmin yaygınlaşmasına sebebiyet vermiştir.

Sanatın büyük bir dönüşüme uğradığı bu dönemde ayrıca bienaller, fuarlar, müzeler sanat yapıtlarını para olgusuna çevirerek açıkça devamlı serbest piyasaya çevirmiştir. Sanat yapıtları artık amacından uzakta bir şekilde ele alınmış ve bununla birlikte artık pazara sürülen meta konumuna dönüştürülmüştür.

"20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin 'kimlik' olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır" (Antmen: 2009, 292). Çok kültürcü bu dönüşüm farklı kesimlerden sanatçıların üretimlerini geniş bir halkaya yayma olanağı sağlamıştır.

Özellikle 1990'lı yıllardan günümüze çok geniş bir üretim alanını kapsayan "kimlik politikaları" sanatı, Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster'ın altını çizdiği gibi, politik sanatın günümüzdeki karşılığını oluşturur. Artık söz konusu olan 'toplumcu gerçekçi' bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını görünür

kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış 'temsillerin' üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapı sökümüne uğratmaktır (Antmen: 2009: 296).

Doksanlarda Postmodernizm ile birlikte kavramsalılık kavramı da ortaya çıkmıştır. “Eduardo Kac karanlıkta gerçekten parlayan genetik yapısı değiştirilmiş fosforlu tavşan üretmek için genetik modifikasyonu kullanmıştır” (Fineberg, 2014: 477). Bu gibi yeni arayışlar kavramsal bir modelden yola çıkmıştır. Yeni kavramsalılık belirli bir nesneden çok kültürel ve cinsiyet ayrımlarına ayrıca toplumsal problemlere uzanan eleştirilerle söylemlerini şekillendirmişlerdir. Bu sorunsallar ile yakından ilişki içerisine giren sanatçılar toplumsal süreci iyileştirmeye, alışlagelmiş imgelerden yeni anlamlar çıkarmayı hedeflemişlerdir.

New York’lu sanatçı Ebon Fisher, doksanların başında toplumsal sorunları konu almış ve bilgisayarda oluşturduğu ‘İnsanlar İçin Sosyal Program’ adlı çalışmasıyla küresel iletişimin sayısız olanağı karşısında dehşete düştüğünü ifade etmiştir (Fineberg, 2014: 482).Yaptığı bu çalışmalarıyla toplumu yabancılaşma kavramından kurtarmayı amaçlamıştır.

Yeni ifade olanakları dâhilinde, 1990’lı yıllarda fotoğraf sanatına da farklı bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Fotoğrafların büyük boy baskıları alışılmış hale gelirken, büyük ölçekli görüntüler olağan dışı bir gerçekliği ve detay illüzyonu yaratmıştır (Fineberg, 2014: 487).

Doksanların sonlarında sanat dünyası daha küresel hale gelirken, video da giderek artan biçimde özgün yerel kültürleri ve kişisel belleği keşfetti. Örneğin: Shirin Neshat, İslam Devrimi’nden önce İran’dan ayrılmış fakat video ve prodüksiyon karelerinin (production stills) oeuvre’ü, geride bıraktığı kültüre ait Bergmanvari bir sinemasal rüya alemine yoğunlaşmıştır (Fineberg, 2017, 493)

**Şekil 8. Shirin Neshat, İsyankâr Sessizlik (Rebellious Silence), 1994, RC Baskı ve Mürekkep,118.4x79.1 cm**



Kaynak: Signs Journal, b.t

1990 yılında İran'a giden sanatçı, 11 yıl süren sürgünün ardından İslami Devrim'den sonra ilk kez kendi topraklarında nelerin olduğuna şahit olmuştur. Bu gezi Neshat'ın ilk beden odaklı çalışmalarına ilham oldu ve "Women of Allah", "Allah'ın Kadınları" adlı devrim sırasında savaşan kadınların kavramsal anlatımlarını içeren fotoğraf serisini ortaya çıkarmıştır (Şekil 8). Dünya çapında birçok ülkede kişisel sergisi açılan ve birçok ödüle layık görülen sanatçı yaşamını ve çalışmalarını New York'ta sürdürmektedir ( Beyaz Müzayede).

Doksanlardan günümüze kadar sanatçıların eserleri sosyo- kültürel, politik ve toplum karmaşasını anlatmak üzere şekillenmiştir. Sanatçıların farklı anlatımlara yönelme istekleri bu durumu destekler nitelikte olmuştur. Kısaca toplumsal problemlerin içerisinde oluşan bütün sorunların iletişim dili sanat olmuştur.

Bir başka açıdan doksanlar dünyada devrim niteliği sayılan teknolojinin imkânlarını sanatla harmanlayarak post-modern söylevinin başlamasına neden olacak işler ortaya çıkmıştır. Yapılan bu işlerin iletişim ve medya aktarıcılığı sayesinde dünyanın her yerine ulaşmıştır. Kısaca doksanları yeni medya sanatının hâkim olduğu ve günümüz sanatının şekillenmesin de önemli bir dönem olarak görülmektedir.

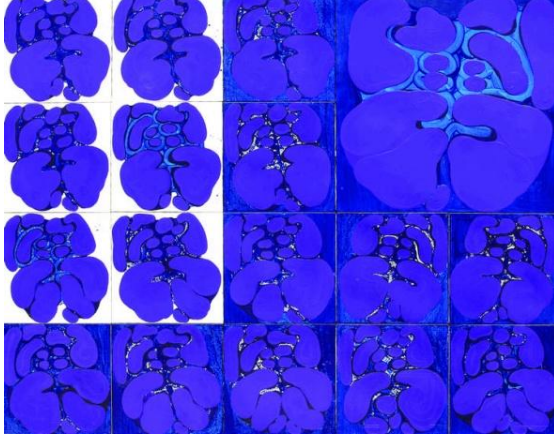
#### 1. 4. TÜRK SANATINDA 1990- 2000'Lİ YILLAR

Türk sanatını 1990- 2000'li yıllar bazında ele aldığımızda postmodernist düşünce yapısının benimsendiği ve uygulamaya başladığını görmemiz mümkündür. Genel anlamıyla postmodernizm, post kelimesinin sonrası bir anlam taşıdığı için modern olarak adlandırılan bir dönemin bittiğini işaret eden bir sözcük olmaktadır (Turanî, 2010: 178).

“1990'lı yıllar kültürel alanda her şeyden daha fazla görsel sanatlar alanının gelişmesine olanak sağlamıştır” (Kahraman, 2013: 129). Bu sonuca varmamızı sağlayan en önemli unsur daha öncede bahsettiğim üzere küreselleşme olgusu olurken bu söylevi destekleyici nitelikte 1980'li yılların bilgi birikiminin kendisini 90lı yıllarda göstermiş olmasıdır. Çağdaş yaklaşıma geçişimizde bir diğer önemli unsur ise kavramsal boyutta okuyan araştıran sanatçı kimliği olmuştur. Bu okumalar sanatsal disiplinlerine yansımış olup dönemin çözümlenemeyen sorunlarına yine dönemin getirmiş olduğu teknolojik yenilikler doğrultusunda sanatsal ifadeleri ile cevap vermişlerdir.

Hasan Bülent Kahraman'a göre “Bu kuşak düğümlenmiş, aşırı derecede katılaşmış, mayalanmış, tıkanmış, yoğunlaşmış bir sistemi dönüştürme çabasındaydı. Dolayısıyla olabildiği ölçüde bireysel, özgür ve bağımsız kalmak istiyordu” (Kahraman,2013:125). Bu özgürlükçü yaklaşım sanatçıların yapıtlarında her türden malzemenin kullanılmasıyla veya ürettiğinin daha çok düşünsel boyutta yapıtlarına yaklaşımlarıyla net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

**Şekil 9. Mithat Şen, Soyut Kompozisyon 1990, Tuval üzeri karışık teknik, 200.250cm**



Kaynak: Beyaz Müzayede, b.t

Sanatçı Mithat Şen'in eserini ele aldığımızda “Soyut organik biçim şemaları üzerinde, gerçeklikle gerçekdışı olanın ilişkilendirmiştir. Kendine özgü bir teknik düzeyinde yansıtmakta olduğunu, insan bedeninin yapısından kaynaklanan bir bütünlüğü, görsel organizmanın da yapısal karakteri olarak değerlendirmektedir” (Mithat Şen). Kısacası sanatçı kendine has bedenleri farklı malzeme kullanımıyla yeni anlatılar oluşturmuştur (Şekil 9).

1990'lı yıllarda isimlerinden bahsettirmiş sanatçıları ele alacak olursak; Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu, Şükran Moral, Nil Yalter, Bülent Şangar, Esra Ersen, Nur Koçak, Erdağ Aksel, Halil Altındere, Kemal Önsoy, İnci Eviner, Nezaket Ekici gibi isimler dikkatleri çekmektedir. Burada değinilmesi gereken durum kadın sanatçıların 90'lı yıllarda hem ismen hem de yapıtlarındaki başarılarından dolayı kendilerinden çokça söz ettirmeleri olmuştur. Rene Block bu durumu şu şekilde yorumlar;

1980'li yıllardan başlayarak geleneksel Türk sanatından köklü bir biçimde ayrılan kadın ve erkek sanatçılar, yalnızca küresel –o zamanlar büyük ölçüde Batılı olan – sanat sahnesinin dışında değillerdi, aynı zamanda kendi ülkelerinde de soyutlanmışlardı. Ne devlet kurumları(Türkiye'de çağdaş sanatla ilgili resmi koleksiyonlar yoktur)ne de özel vakıflar tarafından korunan ve sanat eleştirmenleri ile yerel piyasanın büyük ölçüde dikkate değer bulmadığı bu sanatçılar, genellikle kendileri gibi çoğunluğu genç olan diğer sanatçılardan oluşan bir ilgililer çevresi için çalışıp üretiyorlardı. Böylece egemen sanat ortamının yıllarca görmezden geldiği bir sanat kuşağı gelişti, olgunlaştı ve 1990'lı yıllarda gerçekleşen İstanbul Bienalleri onları uluslararası sanat sahnesine çıkardı. Gözüpek, politik eğimli, eleştirel, estetik anlamda radikal, dinç bir nesil olarak alkışlandılar (Block, 2007: 4).

Postmodernist düşünce sistemi o dönemin sanatsal konularını belirlemede eleştirel ya da savunucu bir yol izlemiştir. Kimlik problemlerinin sorgulandığı, öteki kavramı, göç olgusu, mekân yahut mekânsızlaşma olguları ve kadının toplumdaki yeri, dönemin sanatçıları tarafından irdelenmiş konular içerisinde yer almaktadır.

Türk sanatının 1990'lı yıllarında Uluslararası İstanbul Bienali'nin yeri oldukça önemli bir noktadadır. Türkiye için bir dönüşümün adeta sembolik bir anlatısı haline gelmiştir. Bu yüzden birçok yazılı basılı metinde de çokça üstüne durulmuştur. Dönemin bir diğer önemli unsuru ise küratörlük sisteminin yaygınlaşması olarak ele alabiliriz. Bu sebepten ötürü dönemi anlamak adına düzenlenen bienallerden ziyade dönemin bazı küratörlü, kişisel ve kolektif sergileri üzerinden ele almak isterim. Bu dönemde Beral Madra, Ali Akay ve Vasıf Kortun'un düzenlediği kavramlı sergiler ön plana çıkmaktadır. Bu üç ismin de küratörlüğünü yapmış oldukları sergilerde ortak bir paydada buluştukları söylenebilir. Geleneksel sanat disiplininin dışına çıkmak ki bu mekân düzenleme veya yerleştirme gibi unsurlardan anlaşıldığı üzere, birde dönemin getirmiş olduğu yenilikleri anlatma kabul ettirme veya Türk sanatçısını dünyayla iletişime geçmesinde aracı olmada oldukça önemli bir noktadadır.

Öncelikle değinmek istediğim bir dizi sergi etkinliği bağlamında 1989 yılında başlamış olan A, B, C, D sergileri olacaktır. Bu sergileri bağlayıcı ya da 1980'lerde gerçekleşmiş olan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin devamı niteliğinde düşünebilmektedir.

***Şekil 10. Sergiden Görünüm, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM (Atatürk Kültür Merkezi), 15 Haziran - 8 Temmuz***



Kaynak: Salt Araştırma, b.t.

Bu sergi dizisi küratörlü gerçekleştirilmiş sergilerin ilk örneklerinden bir tanesini temsil etmektedir. Fakat A, B, C, D sergilerini diğerlerinden ayıran en önemli unsur kavramsal sanatın doğrultusunda ve geleneksel sergilemenin dışında dikkatleri çekmiş olmasındır (şekil 10). Sanatta yeni kavramının oluştuğu, farklı disiplinleri bir araya getirmeyi amaçlamıştır.

şekil 11 de Sanatçı Füsun Onur herhangi bir iskemle adlı mekân içi düzenlemesinde;

 zerine t l geçirilmiş ve ifter ifter yerleştirilmiş (kurumda ya da galeride bulunan)dört sandalyeden oluşur ve oturmaya uygun değildir. T l kaplama oturma alanını sırf dışa kaplamaz, aksine arasından t l n geçirildiği nik h yüzükleri ve gelinle damadın arkasındaki şahitlerin oturduğu bir nik h törenini hatırlatan ifterli yerleştirilmenin göndermesiyle sandalye de tutsak olmayı da simgeleyebilir. Sanatçı bununla birlikte yapıtın adında sandalyelerin sıradanlığını vurgular, bu durum bir yandan yapıtın ana fikrinin her seferinde mek nda bulunan diğer sandalyelerle gerçekleştirilmesiyle ilişkilendirilebilir, diğer yandan da hak simgesine geri d n lirse iktidarın zamanın ruhuna uygunluğuna ve yüzüklerin zaman dışlığının toplumda bir yerinin olabileceğine bağlanabilir(Brehm, 2007: 46-47).

**şekil 11. Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, (1991)Fotoğraf: Murat Germen**



Kaynak: Artful Living, 30 Kasım 2014



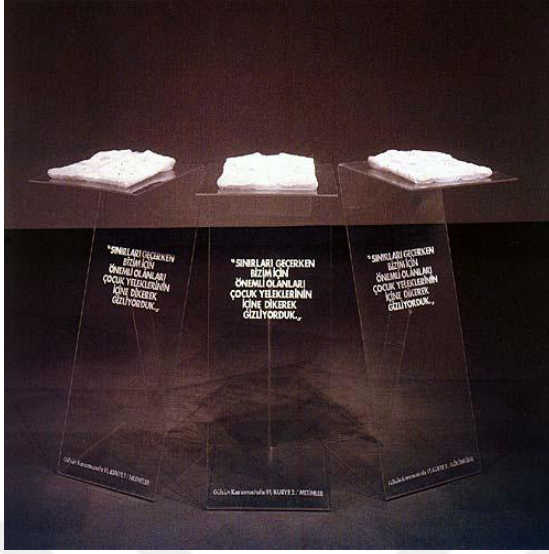
Bu sergilerde de yine sanatın doğası, ne olabileceği üzerine sorgulamaların yanı sıra toplum ile düşünsel yönü olan sanat arasında ilişkiyi hedefleyen çalışmalar yer almıştır. Sanat çalışmalarında sanatın içsel sorunlarıyla ilgili olmalarının yanı sıra genellikle siyasi bir tavır alışın izleri gözlenmektedir. Sanatı zihinsel bir süreç olarak algılayan bu sanatçılar için bu sergiler bir platform niteliği taşımaktadır (Bunulday Hasgüler, 2013: 90).

Dünya sanatı 'ready made' kavramıyla 1900'lü yılların başında Marcel Duchamp sayesinde tanışmış ve artık sıradan, herhangi bir nesnenin de sanatsal değer taşıyabileceği gerçeğiyle yüzleşmiştir. Bu durum tüketim kültürünün de yaygınlaştığı ve popüler bir algı haline geldiği 1980 ve 90'lar dünya sisteminde tekrardan ele alınan ve dolayısıyla ses getiren olaylardan biri haline gelmiştir. postmodernizm tüketim kültürünü benimsemiş ve söylevleri bu doğrultuda ilerlemiştir.

A, B, C, D Sergileri de, sanatçının özgür ifade biçimini 'ready made' dediğimiz hazır nesne kavramı ile anlattığı önemli sergi dizisinden biri olmuştur. İlaveten teknolojik ve iletişim alanındaki yenilikler doğrultusunda üretilmiş eserler de mevcuttu. Değişen dünya sistemine karşın düşünce üreten sanatçı modeli ön plana çıkıyordu. Temalı ve kavramlı sergiler ise bu sanatçılara bağımsız platform oluşturmuyordu.

Bir diğer ele almak istediğim sergi dizisi Vasıf Kortun Küratör'lüğünde gerçekleştirilmiş olan Anı/ Bellek 1 ve Elli Numara: Anı / Bellek 2 olacaktır. Bu sergi dizisinin ilki 1991 yılında belleksiz bir mekân olan taksim sanat merkezinde gerçekleştirilmiş ve Türkiye'nin ilk küratörlü açılan sergi özelliğini de barındırıyor. İlk sergide toplumun içinde bulunmuş olduğu bellek durumu sorgulanmış olup buna dair sanatçı Gülsün Karamustafa'nın mekân içi düzenlemiş olduğu eseri kendisinin de göç kökenli bir ailede yetişmesinden dolayı kişisel hafızaya bir gönderme yapmıştır (Şekil 12). Sanatçı göç kavramını kişisel irdelemenin ötesinde dönemin sosyolojik yapısını da bizlere göstermektedir.

**Şekil 12. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991 Taksim Sanat Galerisi,**

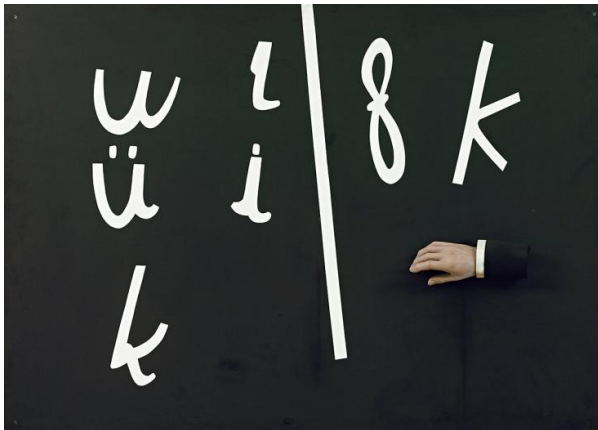


Kaynak: Sanalmüze. Org. b.t.

Serinin ikinci sergisi diğerine nazaran anısı ve hafızası olan bir mekân seçilmiştir. Bu mekân zamanında İtalyan ressam Zonaro'nun da yaşadığı eserlerine hayat verdiği evidir Akaretler Caddesi 50 numara. Daha sonra 1970'lerde akademiye hazırlanan öğrenciler için sanat dersleri alabilecekleri mekân ve ardından 80'li yıllara kadar Cumhuriyet Halk Partisi il başkanlığı olarak da kullanılmıştır. Binanın numarasından dolayı sergiye de Elli Numara ismi eklenir.

İlk sergide kişisel ve toplumsal anlamda ele alınan bellek, hafıza olgusu, ikinci sergide ise Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna yönelik bir analiz ve Osmanlıdan kopuşun oluşturduğu izleri ele almayı amaçlamıştır.

**Şekil 13. Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, Karatahta Üzerine Giydirilmiş El, 1992-93**



Kaynak: İstanbul Modern, b.t.

Aydan Murtezaoğlu'nun 50 numara; Anı bellek 2 sergisinde yer alan eseri, serginin kişisel bellek durumundan çıktığının kanıtı niteliğindedir. Sanatçı harf devriminin yeni bir başlangıç yani tarihin başlangıç noktası olarak ele almaktadır. Öte yandan Osmanlının bitişi olarak betimlediği çalışmasında kaybolan, silikleşen belleğe de değinmiştir (Şekil 13).

1990'ların ortasında Türkiye Görsel Sanatları Destekleme Derneğinin öncülüğünü yaptığı, 12 farklı sanatçının sergi mekânı dışına çıktığı ilk sergi Ankara Gar'ında gerçekleştirilmiş olan gar sergisidir. Geleneksel sergileme biçiminin hem dışında hemde mekân olarak halkın içerisinde açılmasıyla çağdaş sanat sergilerinin önemli örneklerindedir. Ayrıca diğer ele aldığımız sergiler gibi burada dikkati çeken şey ise dönemin içinde bulunmuş olduğu paradigmatları ele almasıdır.

Hasan Bülent Kahraman bu sergideki ana düşüncüyü şu şekilde yorumlar:“Cumhuriyet'in oluşturduğu ve temellendirdiği modernist mantığın, hem toplumsal ilişkiler bağlamında hem dönemin teknolojik övücünü yansıtan demiryolları bağlamında eleştirel bir söylemle okunmasıydı “ (Kahraman, 2013: 157).

**Şekil 14. Selim Birsal, Kurşun Uykusu, yerleştirme görüntüsü, 1995, Ankara Tren Garı**

**Şekil 15. Vahap Avşar, Son Damla, yerleştirme görüntüsü, 1995, Ankara Tren Garı**



Kaynak: Salt Araştırma, Türkiye Sergi Arşivi, b.t.

Kaynak: Vahap Avşar, b.t.

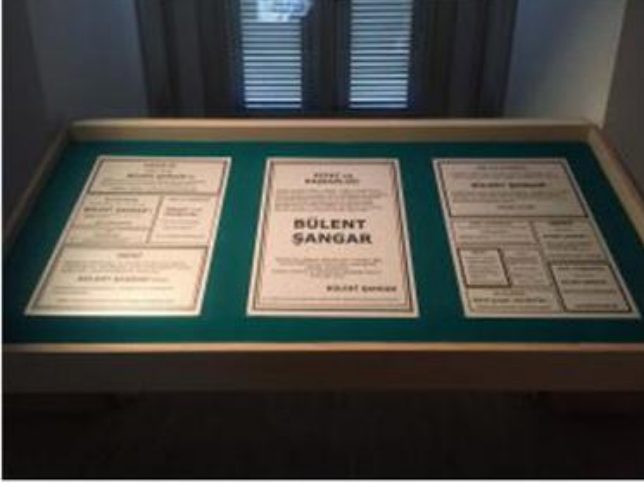
Nitekim bu sergi dikkati çektiği üzere tepkileri de üzerine toplamıştır. Selim Birsel' in yapmış olduğu 'Kurşun Uykusu' mekân içi yerleştirme hayli ses getirmiş ve sergiye damgasını vuran eser olmuştur (Şekil 14). Paralelinde Vahap Avşar'ın 'Son Damla' işi de Bu eseri destekleyici nitelikte etkili olmuştur (Şekil 15).

Fakat sergi açıldıktan bir gün sonra gar yönetimi tarafından kapatılmıştır. Selim Birsel'in tutkalla yoğrulan kâğıt hamur formları altında insan yatıyormuş görüntüsü sunmaktadır. Bu durumda şehitleri çağrıştırdığı düşüncesiyle Toplumun moralini bozucu eserler olduğu gerekçe olarak sunulmuştur. "Serginin toplatılmasına dönemin Kültür Bakanı Ercan Karakaş da tepki göstermiştir. Hatta Karakaş'ın "Böyle bir davranışı kabul edemeyiz" sözleri, günlerce konuşulmuş, büyük ses getirmiştir" ( Yalçınkaya, 2012). Gar sergisi kamusal alanda gerçekleştirilen ilk sergilerden birine örnek olmasının ötesinde, kolektif bir şekilde ilerleme gösteren sanatçıların, oluşturulan mekâna yönelik düzenleme bakımından hayli önem taşımaktadır.

Dönemin üçüncü ses getiren sergisine bakacak olursak; Ali Akay'ın Küratör'lüğünü yapmış olduğu Küreselleşme= Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi'ni ele aldığımızda 1990'lı yılların siyasi problemlerinin sanatçıların söylemlerine yansıdığını görmekteyiz. Daha öncede ele alındığı üzere sanatçılar 1980'li yılların eleştirisini 1990'larda yapma imkânı bulmuşlardır. Çünkü 1980li yıllarda iktidarın karışıklığı ve uygulanan askeri ambargolar sanatçıya konuşma imkânı tanımamıştır. Bu sergide 80'li yıllara bir gönderme tavrı ağır basmaktadır. Devletin düzenli olarak uyguladığı baskıları ve beraberinde fakirliğin şiddet faktörünü ortaya çıkardığını anlatmaya çalışmışlardır.

Sergi o sırada gündemde bulunan kamusal alan- sivil toplum türünden yeterince netleşmemiş kavramları da görsellik üstünden yeniden düşünme imkânı sunmuştur.

**Şekil 16. Bülent Şangar, İsimsiz (Ölüm İlanı), 1994**



Kaynak: Salt Online.Org, O Zamanlar Konuşuyorduk, b.t.

Ele aldığımız bu üç sergi 1990'lı yıllar da Türkiye güncel sanat oluşumu için önemli bir mihenk taşı görevini üstlenmiştir ve dikkatleri çeken bir noktaya değinmektedir. Sanatçılar tuval reminin getirdiği direk anlatıdan uzaklaşmışlardır. Dönemin gelişen teknoloji, sosyoloji, felsefe ve popüler kültür anlayışları sanatçıların dolaylı yoldan anlatı sunmalarına olanak sağlamıştır (Şekil 16). Düşündürten sanat yapıtları, izleyiciyi plastik değerlerin ötesinde bir sorgulamaya girmelerinin yolunu açmıştır. Sanat eserlerinde değişen malzeme ve içerik beraberinde alternatif mekânlar arayışı, hazır nesnenin bir anlatı sunacağına farkına varılarak sınırların zorlanması, izleyiciyi sorgulatacak metinlerin yazılması, 1990'lı yıllar sanatının en genel özeti. Bir diğer tanım itibari ile yeni bir kuşağın yeni eğilimler ile bu sergilerde ortaya çıktığı söylenebilir. Ve şunu da söylemek mümkün olabilir; bu dönemin sanatçıları ne önceki ne de sonraki dönemlerle mukayese edilebilmektedir.

Öte yandan 1990'ların bir diğer ele alınması sergileri Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin (UPSD) düzenlemiş olduğu Genç Etkinlik (1995-98) ve Ankara da Genç Sanat (1998-2000) etkinlikleri olmuştur. Bu sergiler genç sanatçılara sizde buradasınız demenin öncelikli birer anlatımı olmuştur. Ön planda tutulan genç sanatçılara, sanat piyasasını kavrama farklı malzeme ve disiplinlerin nasıl bir arada kullanılacağına dair sınırlarını zorlamaları adına yapılmıştır. Dönemin sosyolojik ve politik gelişmeleri bu sergilerin temalarını oluşturmuştur. 'Sınırlar ve Ötesi', 'Yurt-

Yersiz Yurtsuzlaşma' gibi belirlenen temalarda dönemin büyük problem haline gelen kitlesel göç hareketlerine, göç, kimlik ve ötekileştirme konuları ile gündem sanatsal ifadeler doğrultusunda anlatılmıştır.

Şüphesiz o dönemin sanat camiasında çokça tartışılan ve kabul görmede zorlanılan kavramı küratörlük olgusu olmuştur. Sanat çevresi ikiye ayrılmıştır. Bir gurup sanatçıların önüne geçtiğini düşünerek kabul etmezken bir gurup da Dünya sanatına uyum sağlamak adına aracı bir el olarak görmüştür. Her ne kadar eleştirilirse eleştirilsin küratörlük 1990'lı yılların Türk sanatını tanıtmak ve güncel bağlama taşımak için atılmış önemli adımlardandır.

1990'lı yıllar Türk sanatındaki değişimi ve kırılma noktasını küreselleşme ile ilişkilendirmiş olup, döneminde önemli sayılabilecek ve oldukça ses getirmiş birkaç güncel sanat etkinlikleriyle de açıklanmaya çalışılmıştır. Açıklanmaya çalışılan gelişmelerin paralelinde küratör kavramının o dönem de oldukça merkezi konumda yer almıştır. Son olarak değinilmesi gereken bu sergilerin, bienallerin ve fuarların sponsorluk desteğiyle sermaye sağlaması olmuştur. O dönemde Türkiye'nin serbest piyasa ekonomisine geçmesiyle kültür de özelleştirilmek istenmiştir. Bu durumda sanata destek oldukça yüksek olmuştur. Özellikle bankalar ve Holdinglerin sanata ayırdığı bütçe yoğun olmuştur. Bu bütçeden ziyade kendi isimlerini taşıyan sanat merkezleri oluşturulmuştur. Bunun en belirgin örneği 1993 yılında açılan Akbank Sanat Merkezi olmuştur. Ardından Garanti Bankası, Borusan, Yapı Kredi, Eczacıbaşı Holding ve Koç holding gibi isimler gelmektedir. Bu isimler altında açılan sergilerde ise temalı ve konulu sergiler önemini korumaktadır.

1980'li yıllarda başlamış olan küreselleşme söylemi 1990'lı yıllarda her alanda kendini hissettirmiş olmakla birlikte postmodernist yaklaşım ve tek bir dünya sistemi olgusu Türkiye içinde geçerliliğini korumuştur. Genel hatlarıyla 1990'lı yıllar dünya sanatına eklektik olmaktan çıktığımızı gösterir bu da küreselleşmenin getirmiş olduğu yenilikler sayesinde gerçekleşmiştir. Sınırların ortadan kalkmasıyla ve teknolojik alandaki gelişmelerle birlikte yeni ifade biçimlerinin temelleri atılmıştır. Ele alınmış olan sergiler ve sanatçılar Türkiye'nin modernleşme sürecini anlatması adına sadece bir kısmını oluşturmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1990- 2000'Lİ YILLARDA ÇAĞDAŞ SANAT EĞİLİMLERİ VE

#### SANATÇILAR

##### 1. ÇAĞDAŞ SANAT İÇERİSİNDEKİ ÇEŞİTLİ EĞİLİMLER

1960'lı yıllardan itibaren dünyada sanata bakış açısı ve yaklaşımı farklı bir yola girmiştir. Bunun başlıca sebeplerinden birisi modern sanat çerçevesinde kullanılan tekniklerin artık sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanmış olmasıdır. Sanatçılar için geleneksel sanat malzemeleri fikirlerini anlatmada yeterli olmamıştır.

1917 yılında Marcel Duchamp'ın 'ready made' olarak adlandırdığı, sıradan, hiçbir anlam ifade etmeyen bir takım nesnenin üzerine isim yazarak sergilemesi sanatta birçok değişimin başlangıcı olarak sayılmaktadır. Duchamp'ın mekân içi düzenlemesi olan hazır nesnesiyle birlikte estetik kavramını alt üst etmeyi başarmış olması alaycı bir eylem olarak değerlendirilirken, öte yandan sanat tarihinin dönüm noktası sayılabilecek bir yapıta dönüşmesini sağlamıştır (Şekil 17). Çünkü o zamana değin hiçbir fabrikasyon, seri üretim nesne sanat eseri olarak değerlendirilmemiştir. Bu yüzden kabul görmesi de oldukça zor olmuştur.

*Şekil 17. Marcel Duchamp, Çeşme, 60 x 480 x 610 mm,1917,Tate Modern*



Kaynak: Tate Modern, Marcel Duchamp, b.t.

“İçerikten yoksun olarak görülen bu nesnelere, Duchamp’ın sanatın ve sanatçının tanımını oluşturmaktadır. O bir sanat eseridir çünkü sanatçı sıfatı yüklenmiş kişi onu seçmiştir. Yeni bir kavram olarak ortaya koymuştur” (Heptunali, 2007: 35). Buradan yola çıkarak Duchamp, “Sanat diye bir şey yoktur aslında yalnızca sanatçılar vardır” (Gombrich, 1997: 15). Duchamp söylemiyle, Gombrich’i destekler nitelikte olduğunu da göstermektedir. Duchamp’ın bu yaklaşımı 1960’lardan itibaren çağdaş sanat içerisindeki birçok sanatsal yeni dilin oluşmasına öncülük etmiştir. Duchamp’dan sonra birçok sanatçı malzemeyle düşünsel düzeyi anlatmaya başlamıştır.

Josept Kosuth’a göre; “yaptıklarım yalnızca modeldir. Asıl sanat yapıtlarım düşüncelerdir. İdeali simgelemeyen bu modeller aklımdaki belirli bir sanat nesnesinin yaklaşık örnekleridir” (Erden. akt. Kosuth, 2012: 46). Kosuth’un bu söylemi ortaya çıkarmış olduğu ‘bir ve üç sandalye’ adlı eserini desteklemektedir (Şekil 18). Sandalyenin kendisi fotoğrafı ve tanımı ile oluşturduğu düzenleme kavramsal sanatın başlangıcı olarak da değerlendirilebilir.

**Şekil 18. Josept Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, MOMA**



Kaynak: Daily Art Magazine, 28 Temmuz 2018

Yeni sanatsal dillerin oluşmasında dönemin düşünsel yapısının oldukça önemli olduğu görülmektedir. “1960’lı yılların sonlarına doğru alışılmış değerlerin ötesinde pek çok sanat etkinliği sanat yapıtı olarak değerlendirilmektedir. 1970’lerin sonunda sanatçı kendisini içine alan eylemlerinde sanat nesnesi olarak kullanmaktadır. Performans sanatı da birçok elden beden sanatı, happening ve aksiyon gibi farklı isimlerle ele alınmıştır. “Performans sanatının kökenleri, 20.



yüzyılda Fütürist, Dadaist ve Sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayanmaktadır ve bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanmaktadır” (Farthing, 2012. 512).

Performans ve Happening’ler insanı dolaysız olarak belirli kavramları sorgulamaya yönelten ifade biçimleri olarak ortaya çıkmaktadır” (Heptunali, 2007: 32). Dolayısıyla kavramsal sanatın bir uzantısı olarak da görülmektedir. “Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen sanatsal bir malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan baktığımızda kavramsal sanat boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi performans sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir” (Antmen, 2014. 222). Birçok farklı disiplinin veya düşüncenin bir araya toplanmış hali olarak da yorumlanabilir. Bu yüzden Performans sanatçıları daha çok sosyo- politik bir eleştiri, kimlik arayışları, sanatın ideolojik yeri, iktidar toplum eleştirisi ve birçok ötekileştirilmiş kimlik gibi konuları ele almışlardır.

Bu kavramların doğrultusunda 1970’li ve 1980’li yıllarda çağdaş sanat alanında kadın haklarının da gündemde olduğu görülmektedir ve Feminizm kavramı da bu dönemde etkisini göstermeye başlamıştır. En genel tanımıyla feminizm; cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkan bir dünya görüşünü benimsemektedir. Sanat tarihçisi Linda Nochlin’in 1977 yılında yayınlamış olduğu sanat tarihinde neden kadın sanatçı yok? Başlıklı makalesi, çağdaş sanatta feminist yaklaşımları tetikleyen metinlerden biri olmuştur ”(Erden,2012:130). Öte yandan “feminist sanat 1970’lere uzanan süreçte ABD’de sanatsal ifadenin yanı sıra inisiyatif, oluşum, dernek, birlik gibi çeşitli çatılar altında kadın sanatçıların oluşturduğu gruplaşmalarla yaygın bir zemine kavuşturulmuştur” (Antmen, 2014: 241).

Beraberinde dünyada çağdaş sanat sahnesinde kadın sanatçıların varlığı da yoğun olarak görülmeye başlanmıştır. Bu sanatçıların protest bir tavrı ağır basmaktadır. Çünkü o döneme değin seslerinin çıkmasına izin verilmemiştir. Sanatçı Judy Chicago ise dünyada önemli olduğunu düşündüğü birçok kadına akşam yemeği partisi adlı mekân içi düzenlemesinde yer vermiştir (Şekil 19)

**Şekil 19. Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1979, Brooklyn Müzesi Koleksiyonu**



Kaynak: Judy Chicago, b.t

Chicago feminist sanat görüşünün öncü isimlerinden kabul edilirken, sergilemiş olduğu bu eserinde üçgen bir masa etrafında tarihin unuttuğu değerli görmediği birçok kadını masasında bir araya getirerek onurlandırmıştır.

Kadın sanatçılar 1970 ve 1980'li yıllarda çağdaş sanatın tüm disiplinlerinde yer almışlardır. Özellikle; Performans sanatında, kendini dile getiren, ifade eden bedenin bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılması, dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi de söz konusu olmuştur (Aşık, 2011: 12).

Yukarıda bahsi geçen söylemi destekleyecek nitelikte bir örnek ile açıklayacak olursak Marina Abramoviç'in performansını toplumsal düzeyi tanımlamak noktasında ele almak gerekmektedir. Sanatçının kendi bedenine uygulamış olduğu şiddet, acı çekme eylemi sosyo- kültürel bağlamda kadınların sürekli maruz kaldığı toplumsal baskı ve şiddetin göstergesi niteliğinde bir metafora dönüşmüştür.

**Şekil 20. Marina Abramoviç, *Rhythm- 0*, Performans Görüntüsü, 1974**



Kaynak: Marina Abramoviç, b.t.

Sanatçı 'Rhythm- 0 (Ritim- 0)'adlı performansında galerinin içerisine masanın üzerine yerleştirmiş olduğu 72 adet nesneyle, izleyiciyle etkileşime geçmek adına kendini deneysel bir malzeme olarak göstermiştir. Masanın üzerinde bulunan nesnelere arasında çiçekler, su şişesi, boyalar ve şiddeti çağrıştıran bıçak, makas ve silah da bulunmaktaydı. Masada bulunan nesnelere vücuduna her şeyi yapabileceklerini söylediği anda performans başlamıştır (Şekil 20). İlk olarak izleyicilerin bir kısmı çiçek vermiş, sevmiş, sarılmışlardır. Sanatçı tepkisiz durmaya devam ettikçe bir kısım zarar vermeye başlamıştır, saçı çekilmiş, bıçakla yaralanmış, kıyafetleri parçalanmış ve en son bir izleyicinin silahı sanatçıya doğrultmasıyla altı saat süren performans sona ermiştir. Performansın da toplumsal ve zihinsel bir analizi ortaya koymak istemiştir ve bir kadının izin verebileceği takdirde toplumda nelerin olabileceğine dair insan zihninin bastırılmış taraflarını çıkarmayı amaçlamıştır. Performans sonlandığında kanlar içerisinde kalan sanatçı izleyicilerin ondan kaçması üzerine kendi yarattıkları görüntünün dehşeti içinde kalmışlardır. Sanatçının yapmış olduğu performans sosyal bir deney olarak da tarihe geçmiştir.

Performans sanatçıları süreci izledikleri gibi doğanın döngüsel sürecinden de besleniyorlardı. Sanatçı Ana Mendieta doğa ile bedeni arasında pozitif bir bağ kurmuş olup doğanın getirdiği sürecide performanslarına dâhil etmiştir.

**Şekil 21. Ana Mendieta, Siluet Serisi, Performans Görüntüsü, 1973-1977, Özel Koleksiyon**



Kaynak: Ana Mendieta, b.t.

Sanatçı kadın bedenini doğal malzemeler; taş, kum, çamur, yağmur, hava gibi malzemeler kullanarak izlerini doğa bırakmıştır (Şekil 21). “Doğanın gelip geçici döngüsünü referans alarak doğayı organik bir form olarak etüt etmiştir. Bedenin yok olup giden, çürüyen, bozulan bir zemin içinde geçirdiği evreleri göstermek, oluş ve yok oluşun bu kaygan izlerini belgelemek istemiştir” (Koç, 2018). Sanatçı çocuklukta yaşamış olduğu travmatik olayları bedenini sorgulayarak doğaya geçici izler atmıştır.

Performans sanatının günümüze ulaşmasında teknolojinin yeri oldukça önemlidir. Sanatçılar yaptıkları performansları ölümsüzleştirmek adına dada sanat akımından günümüze video ve fotoğrafın imkânlarını sonuna kadar kullanmışlardır. Video sanatı bir oluşumu, performansı, ya da mekân içi yerleştirmeyi günümüze taşımak için araç olarak görülmüşken, değişen dünya düzeni, ilerleyen teknoloji sayesinde sanat eseri niteliğine ulaşmıştır.

Video sanatı Sinemayla ve sahne sanatlarıyla bir tutulmamalıdır. Video sanatının kendi içinde belli sistemler doğrultusunda kurallarının olmasının yanı sıra, Kavramsal sanatın dijital görünümü olarak da bilinmektedir. “Video sanatçıları hareketli görüntü ve ses gibi sinematografik formlarla oynadıkları yapıtlarında sık sık popüler film, video ve televizyon kültürünü eleştirmişlerdir. Herhangi bir kısıtlamanın olmadığı video sanatıyla istenen uzunlukta, aktörsüz sessiz ve kurgusuz çekimler yapılmıştır” (Farthing, 2012, 528).

Video sanatı aynı zamanda bir performansın veya enstalasyonun bir parçası olarak da kullanılmaktadır. Nam June Paik video sanatının öncü isimlerindedir. Videolarına performans ve mekân içi düzenlemeyi de eklemiş olan sanatçı görüntü bozma, ses değiştirme gibi tekniklerle anlatılarını aktarmıştır.

***Şekil 22. Nam June Paik, TV çellosu ve gözlükleriyle Charlotte Moorman, Video Görüntüsü,1971***



Kaynak: Nam June Paik, b.t.

Sanatçı üç televizyonu bir araya getirerek bir video enstalasyonu oluşturmuştur (Şekil 22). İlk televizyon ekranında çellist Charlotte Moorman'ın canlı performansı dönerken; ikincisinde diğer çellistlerle gerçekleştirilen bir video kolajına yer verilmiştir; üçüncü televizyon ekranında ise aralıklı olarak kesilen bir televizyon yayını bulunmaktadır. Paik'in üç farklı televizyonu elektronik sesler çıkartan bir müzik aletine dönüştürerek oluşturduğu tek telli çellosunu çalarak bir performans da gerçekleştirmiştir ( Farthing, 2012: 529).

Video sanatçıları diğer çağdaş sanat disiplinlerini benimseyen sanatçılar gibi kimlik problemleri, Savaş karşıtı söylemler ve yabancılaşma gibi konular üzerinde durmuşlardır. Diğer sanatçılardan farklı olarak teknolojik aletlerin tüketim kültürü sayesinde ortaya sunulan yapay duyguların fazlalığına eleştirel bir bakış sunmuşlardır. Wolf Vostell, bu eleştirel tutumu eserlerinde yoğun ölçüde ele almıştır.

**Şekil 23. Wolf Voostell, 6 TV, Dekolaj( 6 TV De-Collage), 1963, Museo Nacional de Arte Reina Sofia**



Kaynak: Wolf Voostell, b.t.

Voostell eserlerine yıkımın hepimizin etrafında olduğunu ve ileriki zamanlar içerisinde bu yıkımın hızlı bir şekilde ilerlediğini düşünmüştür. Bu bağlamda eserlerinde tüketim kültürünün bu durumu desteklediğini, televizyon ve medya araçlarını bu kültürün bir parçası olarak görmüştür (Şekil 23). Eserlerinde yapı söküm, parçalama, ekleme ve bulanıklaştırma gibi kolaj tekniğinde ele alınan yöntemleri dijital ortamda videolarında ele almıştır.

Genel olarak çağdaş sanatın alt başlığında yer alan yeni oluşumların ortaya çıkmasını, kullanılan tekniğin sanatçı için önemli olduğuna ve sanatçının tekniğe karşı üstünlüğüne bağlanabilmektedir.

## 1. 2. TÜRKİYE’DE DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR

Türkiye Osmanlıdan itibaren Cumhuriyet dönemi de dâhil olmak üzere kuşaklardır, 1970’li yıllara kadar Türk resim sanatının gelişimi anlamında dünyanın birçok yerine sanatçılar göndermiştir. Fakat dünyayla aynı çizgiyi takip etmemiz çok da mümkün olmamıştır. Çünkü giden sanatçılarımız o dönemin çağdaş sanat eğilimlerini değil, bir önceki eğilim üzerine yoğunlaşmış Türkiye’ye dönüş yapmışlardır. Bu durum Şeker Ahmet Paşa’dan beri devam etmiştir (Kahraman, 2013: 250). Türk sanatının modernleşme çizgisi kabaca bu şekilde ele alınmıştır.

Bu uzun modern tarihin sürecini üç noktada ele almak gerekirse; Biçimi öğrenme, ideolojiyi öğrenme ve zamandaş, yani güncel olmayla sınırlanabilmektedir. 1990’lara gelinceye kadar sistemin özünü bu üç temel kavram belirlemiştir

(Kahraman, 2013: 249). Burada bahsettiğimiz döngü sonunda değişmiş olup 1980'lerin sonundan itibaren Türkiye'nin yeni bir kulvara girdiğini söylemek mümkün olmuş ve Çağdaş sanatı, dünyayla aynı anda kavrayışımızın ilk sinyalleri bu dönemde verilmiştir.

19. Yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte başlayan bir toplumsal ve zihinsel dönüşüm yöntemi ve modeli olan modernizmin artık tamamlandığı düşünülmüştür. Bu durum 1980'li yıllarda ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve onları yorumlayan yeni felsefi düşünce modernleşmenin tamamlandığını savunurken yeni bir dönemin başladığını da öne sürmüştür. Yeni dönem Postmodern dönem olarak adlandırılmıştır. (Kahraman, 2013: 36). Modernizmin biçime ve malzemeye yönelik kuralları post modernizmin özgürlükçü yaklaşımıyla ortadan kalkmıştır. Dünya 1990'larda Türkiye de dâhil olmak üzere yeni bir dönemi kucaklamıştır. O yıllarda tek ses olma Berlin duvarının da yıkılmasıyla netlik kazanmıştır. Sosyalist devletlerin birer birer çöküşü küreselleşme olgusunu git gide beslemiş ve güçlendirmiştir. Gerçekleştirilen ekonomik yenilikler doğrultusunda Dünya'nın artık tek söylem içerisinde olduğunu ve bu durumun kapitalizm ve tüketim kültürünün her alana ulaşmasını sağlamıştır. Beraberinde kültürü etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur, Baudrillard'a göre; "gereksinimlerin karşılanması anlamında ekonomik tüketimin yerini zamanımızda artık gösterge üretimi anlamına gelen kültürel tüketim almıştır. Bu bakımdan tüketim adeta bir üretim mahiyeti kazanır. Nesnelere maddi nitelikleriyle işe yaramaktan çok, anlam, sembol, kod, statü, imaj, arzu ve bir ilişki beklentisi üretmektedir" (Ali, akt. Baudrillard, 2011: 51).

***Şekil 24. Felix Gonzalez-Torres, İsimli, Ross'un Portesi, 1991***



Kaynak: Sanat Karavanı, 14 Ocak 2018

Örneğin Gonzalez Torres'in bir galerinin köşesine oluşturmuş olduğu şeker yığını onun için sevginin, yas duygusunun önemini anlatmaktadır. Sevdiği bir insanın kaybı üzerine onun kilo ağırlığında şekerle temsili bir anlatı sunmuştur. Sevdiği insanın acısını onun en sevdiği şekerle portresini oluşturarak aidiyetine bağlılığını da göstermektedir. Sanatçı burada İzleyicileri de işin içine dâhil ederek şekerin tüketilmesini ister ve azalan şeker öbeği izleyiciye ve sanatçıya ölümün gerçekliğini anlatır (Şekil 24). Bu çalışma bizlere Baudrillard'ın söyleminin doğruluğunun da bir göstergesi olmuştur.

Ayrıca Gonzalez Torres'in çalışması Dünyada gelişmekte olan teknoloji, sanatta da malzemenin, anlatım biçiminin ve dönemin düşünsel yapısının değiştiğini göstermekte olan eserlerden bir tanesidir.

Güncel yaşamın her alanını etkileyen bu gelişmeler Türkiye'de resim dışında bir görsellik oluşturulması ve bunun bir anlatıyı temsil etmesi dönem bazında baktığımızda çok da kolay olmamıştır. Bu durumu değiştirecek nitelikte açılan sergiler ya da oluşumlar bakış açısının değişmesini sağlamaya öncülük etmişlerdir. (Kahraman, 2013: 252) "Böylece Türkiye tarihselin önemli bir dönüm noktasında görsel olanı da kökünden değiştirmeye yönelik bir hamle yapmaktadır" (Kahraman, 2013: 253). Bu söylevi destekleyici nitelikte Açılan bu sergiler Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve Yeni Eğilimler sergileri gibi görsel çerçevenin dışına çıkmış, mekan içi düzenleme enstalasyon gibi yeniliklerle geleneksel algının artık değişmesinin sinyalini vermiştir.

Değişen dünya sistemi, dünya üzerinde küreselleşme ile sınırların ortadan kalkması, teknolojinin uzağı yakın hale getiren etkisi, Baudrillard ve Lyotard gibi postmodernist yönde yapılan okumalar 1990'lı yılların çağdaş sanatının şekillenmesinde önemli etkenlerdir. Sanatçılar bu coğrafyanın yerel anlatısını çağdaş bir ifadeyle anlatmaya başlamışlardır. Sanatçı Tomur Atagök'ün çalışmaları bu doğrultuda mitlere, toplumsal sorunlara ve kimlik problemlerine değinmiştir.



**Şekil 25. Tomur Atagök, Binbir Yüzlü Madonna, Metal Üzerine Yağlıboya, Metal Üzerine Yağlıboya, 200.300cm, 1989**



Kaynak: Tomur Atagök, b.t.

Diğer bir taraftan sanatçı; “Anadolu’nun mitolojik kadın kahramanlarını, kimliğini yitirmekte olan günümüz tüketici kadınının karşılaştırmasını yaparken, izleyicinin yapıt aracılığıyla kendini sorgulamasına ortam yaratmaktaydım. 90’lı yıllarda Anadolu tanrıçalarının yanı sıra yaşamdan belgeler olan fotoğraf ile günlük malzemeleri kullanmam, sanat ile hayatın birleştiği günceler yapmıştır” ( Atagök, 1979). Sanatçı tuval ile birlikte ağırlıklı olarak metal yüzeylere çalışmıştır. Burada elde ettiği yansımalar sayesinde yaşam ve sanatı bir araya getirmeyi veya yakalamaya çalışmıştır (Şekil 25).

Türk resim sanatını çağdaşlaşma anlamında biçimsel olarak ele aldığımızda 1990 öncesi ve 1990 sonrası olarak ikiye ayırmamızda mümkündür. Ele alınan malzemenin değişimine rağmen geleneksel tuval resminin değerini hiç düşürmemiştir. Başta Tomur Atagök olmak üzere Neşe Erdok, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay gibi bazı sanatçılar tuval resmiyle dönemin çağdaş anlayışını yakalamışlardır.

Genel hatlarıyla ele aldığımızda;1990’lı yıllarda Türk resim sanatı tuval resminin dışına çıkarak farklı bir evreye girmiştir. Malzemenin resme dâhil olmasıyla ve dönemin post modernist yönde yapılan okumalarıyla içeriğin de anlatısı güçlenmiştir. Öte yandan bir diğer önemli husus ise; Türkiye’nin 1990lı yıllarda

sanatını özgürce dünyayla eş değer yürütüyor olması ve sanatın eklektik durumdan çıkmış, özgün bir dil yakalamış olmasıdır.

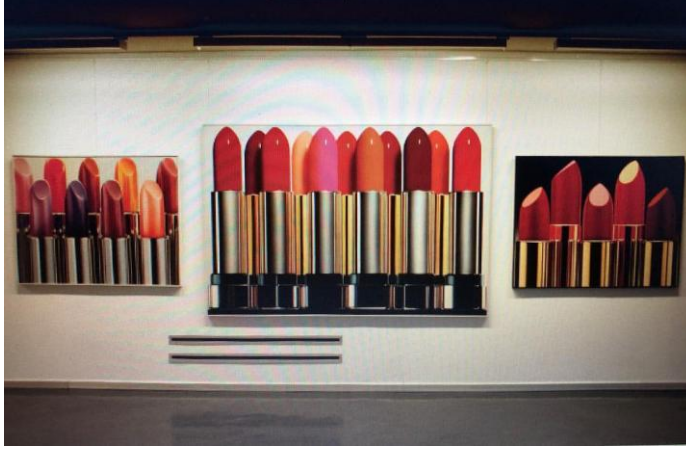
### 1. 3. 1990- 2000'Lİ YILLARDA TÜRK SANATINDA KADIN HAREKETLERİ

1960 ve 1970'li yıllarda dünyada birçok alanda yer alan feminist düşünce sistemi, yani kadın haklarının eşitliği 1980'li yıllarda Türkiye de ele alınmış fakat 1990'lı yıllarda yaygın bir söylev olarak kullanılmaya başlanmıştır. Türk Dil Kurumuna göre; “Toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma ve eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı yapısı olarak ele alınmıştır” (Yalçınkaça, 2012).

Feminist düşünce yapısı özünde sadece kadın haklarını savunan bir oluşum olarak değil de, azınlık olan tüm grupların, etnik kimliklerin, ataerkil toplumlarda baskıya maruz kalmış, güçlünün güçsüzü ezdiği her bireyin sesi olma niteliğinde ortaya çıkmıştır. Nitekim Türkiye’de kadının toplum içerisindeki yerinin önemine cumhuriyet döneminde ele alınmış olsa da küresel bağlamda 1990’lı yıllar bu ifadeler için sadece Türkiye’de değil dünyada da oldukça önemli ölçüde ses getirmiştir. Teknoloji ve gelişen iletişim ağları bu söylevleri dünyanın her yerine ulaştırmayı başarmıştır. Bu noktada çağdaş sanat sahnesinde kadın sanatçıların ağırlıklı olarak ön planda olduğu da söylenebilmektedir.

1970 ve 1980'li yıllarda Nur Koçak, Füsün Onur, Nil Yalter ve Gülsün Karamustafa gibi isimler tüm çekingenliği bir kenara bırakıp dönemin alışlagelmiş sanat algısına cesur konularla yeni anlatılar sunmuşlardır. Bu anlatılar 1990'lı yıllarda uluslararası bienaller ve çağdaş sanat sergileriyle olgunluğa ulaşmıştır. Öte yandan Türkiye’de sanat pazarının olgunlaşması da bu sanatçıların söylevlerini destekler nitelikte sayılmaktadır. Ahu Antmen’e göre bu sanatçıları kendi dönemindeki sanatçılardan ayıran belli başlı temel özellikler vardır. Bunlar;“bir kesim tarafından bir tür bilek güreşi olarak algılanan sahaya temkinli yaklaşmamış olmalarıdır. Egemen sanat türlerini kategorik olarak sorgulamak, yeni bir sanat dili arayışına girmek, hâkim üsluplara uzak durmak, alternatif malzeme kullanımını göze alabilmek bu sanatçıların başlıca özelliği olmuştur” (Antmen, 2014: 94).

**Şekil 26. Nur Koçak, Fetiş Nesnelere serisi Ruj Mihrabı, Tuval Üzeri Akrilik 1978-88, Özel Koleksiyon**



Kaynak: Nur Koçak, b.t.

Nur Koçak Türkiye'nin öncü feminist sanatçılarından biridir. Eserlerinde tüketim kültürüne eleştirel bir bakış sunar. Fetiş nesnelere serisi de bu şekilde ortaya çıkmıştır (Şekil 26). Tüketim kültürünün kadınlar etrafında dönmesinden ve ideal bir güzellik algısı oluşturmasından rahatsızlık duyan sanatçı bir dergide şunları söylemiştir;

Kadın dergilerini karıştırmayı çok seviyorum. Ve ilk parfüm şişesi resmim böylece ortaya çıktı, bir dergide yayımlanan reklam fotoğrafıydı. Kadın bedeninin neredeyse alınıp satılabilir bir meta haline gelmesi, tüm o reklam sloganları, beni çok düşündürdü. İnsanların, özellikle kadınların erkeklerin tüketimine sunulması olgusu yani kapitalist düzende her şeyin tüketilebilir olması başlıca sorunumdu (Yalçınkaya, akt. Onur, 2017).

Nur Koçak aynı zamanda pop sanatın bir uzantısı olan fotogerçekçi anlatıda çalışan ilk sanatçılardandır. Fotogerçekçi tavrının oluşmasında 1970'li yıllarda Fransa'da aldığı eğitimin de önemi büyük olmuştur. Türkiye'ye döndükten sonra aile albümü dizisi ve ardından dönemin gazete ve dergilerinde yer alan fotoğraflar ve kartpostallar mutluluk resimlerinin serisiyle gelmektedir. Sanatçı kendi yaşamının içerisinde sevdiği ve rahatsız olduğu şeyleri toplumsal bir analiz olarak ele almaktadır. Mesela sanatçı dönemin kadın dergilerini incelediğinde, içerisinde yemek tarifleri, örgü örnekleri ve popüler kültür hakkında bilgi bulmaktadır. Öte yandan dergilerin arka sayfalarında mutluluk resimlerinin adlı başlıkta, kadınların dergiye yollamış oldukları, askerlik fotoğraflarının ağırlıklı olarak bulunması dikkatini çekmiştir Burada sanatçı bu durumu sorgular ve toplumsal bir eleştiriyi mutluluk resimlerinin adlı serisiyle ele almaktadır (Şekil 27).

**Şekil 27. Nur Koçak, Mutluluk Resimleriniz Serisinden, 1998-2018**



Kaynak: Nur Koçak, b.t.

Bu mutluluk resimlerinde hiçbir kadının fotoğrafının yer almaması ataerkil bir toplumun en temiz örneklerinden bir tanesi olmuştur.

Bir diğer açıdan “1980’lerden günümüze kimlik politikaları bağlamı içinde çalışan çok sayıda sanatçı, dilsel ve ideolojik olarak içselleştirilmiş bir öteki düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir” (Antmen, 2014: 296). Bu bağlamda sanatçı “Hale Tenger’in erken dönem yapıtlarında ele aldığı konular arasında, kadın/erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığı da önemli yer tutmuştur. Tenger bu konuyu uygarlık sorunu bağlamında düşündü ve kültür üzerinden okudu, kültürel kurguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulamıştır” (Antmen, 2007: 17).

**Şekil 28. Hale Tenger, Ayna Ayna Söyle Bana/Var mı Daha İyisi Bu Dünyada, Kromajlı Bakır, Vites Kolu Düzenleme,1992,Özel koleksiyon**



Kaynak: Green Art Gallery, b.t.

Sanatçı Hale Tenger (Şekil 28), ele aldığı çalışmasında; “Bir şekilde medyada olsun veya sanatta olsun kadın cinselliği yaygın olarak hep kullanılmıştır. Ama erkek cinselliğinin özellikle bu coğrafyalarda neredeyse hiç kullanılmaması, göz ardı edilmesi veya kadınların bu konuda ki utangaçlığı gibi bir takım durumlara cevaben

ortaya çıkarmıştır (Çalıkoğlu, akt. Tenger, 2008: 256). İsminden de anlaşılacağı gibi bir masala gönderme yaparak erkek bireyi temsil edecek bir nesneyle anlatıda bulunmuştur. Hale Tenger kadın erkek eşitsizliğini kültürel bağlamda incelemesinin yanı sıra toplumsal birçok olayı yapıtlarında işlemiştir.

**Şekil 29. Hale Tenger, Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü, Enstalasyon Görüntüsü, 1990, Özel Koleksiyon.**



Kaynak: Green Art Gallery, b.t

1990'lı yıllar Türkiye'sinde toplumsal anlamda şiddetin arttığı ve birçok faili meçhul cinayetlerin olduğu görülmüştür. Sanatçı geçmişini değil bulunduğu dönemi anlatmıştır. "Toplum içindeki bastırılmış öfke ve şiddeti açığa çıkararak bu tür olayların yarattığı bireysel sarsıntıyla gerçekleştirilen" (Antmen, 2007: 25). Bu eser, isminden de anlaşılacağı gibi toplumun hissizleşmesinin de şiddet olabileceğini anlatmıştır (Şekil 29). Sanatçı Dolaylı yoldan bir anlatım yerine direk anlatıyı sunmuştur.

Hale Tenger'in paralelinde Füsun Onur'unda yapıtlarını ele almak gerekmektedir. Füsun Onur Türkiye'nin ilk enstalasyon yapan kadın sanatçılarından. Eserleri kavramsal sanatın uzantısı olan minimal düzeyde anlatmış nesnelere kişisel bir bağ kurmuştur. Diğer ele alınan sanatçıların yanı sıra kimlik problemlerine değinmek yerine daha çok zaman, nesnelere oluşturduğu metaforlara değinmiş olup eserlerinin izleyiciyle etkileşime geçmesini sağlamıştır.

**Şekil 30. Füsün onur, *Orient'te Buluşalım*,1995,Enstelasyon görüntüsü, Özel koleksiyon**



Kaynak: Wikiart, 11 kasım 2014

Fusun onur 'Orient'te buluşalım' adlı enstalasyonunda (Şekil 30), tavadan sarkıtılmış olduğu incilerle örülmüş bir ağın içerisine mavi bir balon yerleştirmiştir. Ağdan ince bir şekilde aşağıya sarkıtılan bir halkanın içerisine dünya haritasını oluşturacak formda kumaş parçalarıyla kaplamıştır. Bu kasnağın altında geleneksel bir malzeme olan dövme bakır bir leğen bulunmaktadır. Leğenin içinde ise pirince yazılı ülke isimleri ve yarısına kadar su doludur. Sanatçı burada bakışını yerle göğün, suyla toprağın henüz birbirinden ayrılmamış olduğu mavi gezegenden, kalabalıkların akın ettiği topraklara çevirmektedir. Yumuşak maddeden kesilerek sınırların ve çıkar çatışmalarının lekелendiği, hiç sonu gelmeyen hareketi resmetmek istemiştir (Brehm, 2007: 70).

Füsün Onur'un daha sonraki işlerine sandalyeler gölge oyunları oluşturacak malzemeler ve oyuncak bebekleri eklenmiştir. Zihninde algılamış olduğu kavramları yalın halde izleyiciye aktarmayı seçmiş olan sanatçı enstalasyondan ziyade çevre düzenlemeleri de yapmıştır. Felsefe alanında yapmış olduğu yüksek öğrenimi onu ele aldığı kavramların özünü irdelemeye teşvik etmiştir. Çağdaş Türk sanatının öncü isimlerinden olup eserlerine halen daha devam etmektedir.

Kadın sanatçıların çağdaş sanat disiplinlerinde ele almış oldukları yeni ifade biçimleri oluşturacak malzemeleri ve anlatılarını ele almaya çalıştım. 1970'lerden sonra sanatçı bedeninin de sanat nesnesi haline dönüştüğüne değinmiş, performans sanatıyla ele almıştım. Kadın sanatçılar bedenlerini anlatı aracı olarak kimlik, yabancılaşma vb. birçok konuyu ele almışlardır. Bu doğrultuda Çağdaş Türk sanatında, performans sanatının öncü isimlerinden kabul edilen ve beraberinde birçok sanatçıya yol gösteren biri olarak Şükran Moral'in yapıtlarını ele almak gerekmektedir.

Şükran moral 1990'lı yıllarda, kadın erkek eşitsizliği, toplum, şiddet, aile içi şiddet konuları üzerinde yoğun bir şekilde üzerinde durmuştur. Bu konular performans ağırlıklı olup, video ve video enstalasyonu da kapsamaktadır. Fakat sanatçının söylevi biraz sert olmakla birlikte, provoke edici ve kışkırtıcı bulunmaktadır. Sanatçı bunun belirlemiş olduğu bir yöntem olduğunu ve insanları bu sayede düşünmeye sevk ettiğini düşünmektedir.

***Şekil 31. Şükran Moral, Evli ve Üç Erkek, performans 1994, performans görüntüsü, 2010***



Kaynak: Şükran Moral, b.t.

Sanatçının 'Evli ve üç erkek' isimli performansı ilk olarak 1994 yılında gerçekleştirilmiş daha sonra 2010 yılında Mardin de tekrar ele alınmıştır. Sanatçı burada üç erkekle evlenmenin performansında, toplum, kültür ya da inançların kabul gördüğü sistemi eleştirmiştir. Öte yandan erkek bireye sunulan hakları tersine çevirerek, bir düğün töreni sergilemiştir (Şekil 31).

Sanatçının yine o yıllar içerisinde kendisini Hz İsa gibi çekilmiş fotoğrafları hem çok eleştirilmiş hemde Hz İsa'yı canlandıran ilk kadın olarak tarihe geçmiştir. Bir başka performansında takım elbiseli bıyıklı haliyle balkondan izleyiciye 15 dakika boyunca havlar. Burada iktidar kavramının gerçekleştirilmeyen vaatlerini anlatmak istemiştir. Bu duruma benzer birçok sansasyonel performansı bulunmaktadır. Çağdaş Türk sanatında ilk performans sanatı sanatçısı olmakla birlikte Dünya da birçok özel galeri ve kamusal alanda işleri yer almaktadır.

Genel hatlarıyla açıklamak gerekirse; kadın sanatçıların Türkiye’de birçok yeni malzeme ile etkileşime geçtikleri ve disiplinler arası bağın çok yönlü aktarıcıları olduğu yapmış oldukları eserlerinde görülmektedir. Bu durum da küreselleşme kavramının önemi oldukça büyük olmuştur. 1990’lı yıllar bu anlatıların benimsendiği yıllar olmasıyla birlikte aktarılan konuların kadının toplumdaki konumu, kadın kimliği, öteki kavramı sıkça ele alınan bir ortamı doğurmuştur.

#### 1. 4. 1990- 2000’Lİ YILLARDA TÜRK SANATÇILARI

1990’larda sanatçılar, gerek malzeme kullanımı gerekse çağdaş sanata desteğin artmasıyla en özgür çağını yaşamıştır. Bu bağlamda sanatçıları eserleri üzerinden dönemselsel bir inceleme yapmak gerekirse, öncelikle Nil Yalter’in eserlerini ele almak gerekmektedir. Video sanatının öncü Türk sanatçılarından biri olan aynı zamanda dönemin diğer kadın sanatçıları gibi feminist sanat görüşünü benimsemiş ve Fransız feminist sanatın kurucu isimlerindedir. Sanatçı bu bağlamda işler üretmiş, dönemin göç, kimlik gibi birçok konusuna kendi üslubuyla cevap vermiştir.

Türkiye de video sanatı doksanların ikinci yarısından itibaren yaygın bir anlatı aracı haline gelmiştir. Bunun nedeni ise; “imkânsızlığın yerleşmiş bir rolü bulunmaktadır. Doksanlı yılların başlarında, bienaller de ki video gösterimleri için araç bulmakta yaşanan güçlük, imkânsızlık örneklerinden sadece bir tanesi olmuştur”(Tezkan, 2009). Nil Yalter’i bu durumun dışında tutmak gerekmektedir. Sanatçı 1960’lı yıllardan itibaren Fransa da yaşamaktadır ve video sanatıyla tanışması Türkiye ye nazaran çok öncelere dayanmaktadır. Video sanatının yanı sıra fotoğraf, enstalasyon ve performans sanatıyla da fikirlerini aktarmıştır.

“Nil Yalter pek çok işinde belgesel video ya da fotoğraf aracılığıyla başkalarının hayatlarını 'kayda geçiriyor.' Böylece de sanatını görünmeyenler ya da var olan





**Şekil 33. Nil Yalter, El Kapıları, Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor Serisinden, Mukavva Üzeri Karışık Teknik, 1983**

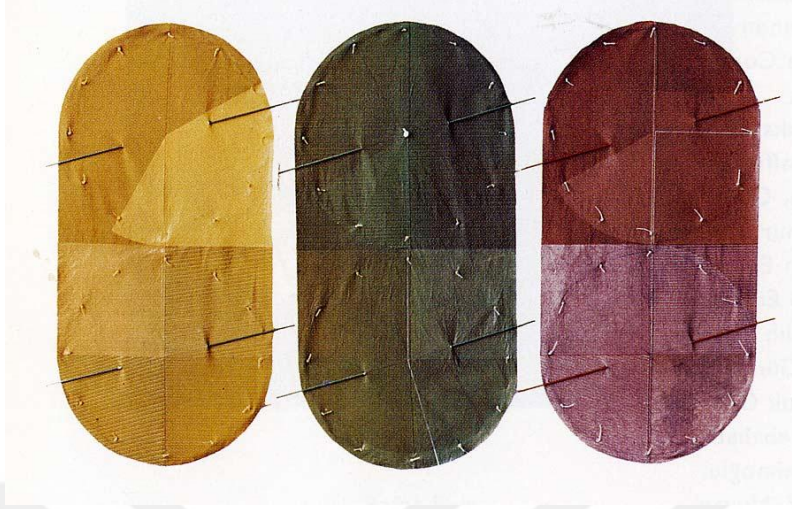


Kaynak: Artful Living, (4 Kasım 2014)

Sanatçı bu eserinde fotoğraf yağlı boya ve farklı teknikleri bir araya getirmiştir. Gurbet kavramının ne denli zor olduğunu Hasan Hüseyin Korkmazgil'in el kapıları şiiriyle yaptığı işi desteklemiştir. Öte yandan eserde yer alan fotoğraflar Fransa da çalışan Türk konfeksiyon işçileridir. Sanatçı bu eserinde Türkiye'den göç eden ailelerin yaşamış oldukları sorunlara değinmiştir. Sanatçı göç kavramından ziyade eserlerinde, göç eden bireylerin yaşantılarında, sosyo- ekonomik durum, barınma gibi zorlukları irdelemiş ve politik yönden bu durumla bağlantılı eleştirel bir dil kullanmıştır.

Türkiye'de bir diğer öncü isimlerden bahsedecek olursak, Şükrü Aysan'ı ele almak gerekmektedir. Aysan 1980'lerde Türk sanatını kavramsal sanatla buluşturan ilk isimler arasındadır. Aynı zamanda Sanat Tanımı Topluluğunun kurucu isimlerindedir. Bu grup kavramsal bağlamda sanatın ağır yüklerinden arınmasına ve aslolanın düşünce boyutu olmasına inanmışlardır. Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner ilk kuruculardan olup daha sonra bireysel çalışmalarına devam etmişlerdir. Sanat tanımı topluluğu ise halen daha varlığını sürdürmektedir.

**Şekil 34. Şükrü Aysan, Ubi ET orbi No:9,No:14,No:11,Karışık malzeme,146.90cm,1985-86**



Kaynak: Sanalmüze.Org, b.t.

Aysan resimlerinde kullanmış olduğu nesnelere en öze indirgemiş olup, kavramsal sanatın uzantısı minimalist sanat görüşünü de izleyiciye hissettirmiştir (Şekil 34).

Şükrü Aysan gibi sanatçı Canan Beykal da yurtdışı bursundan döndüğünde kavramsal işler ortaya çıkarmıştır. Beykal'a göre kavramsal sanat; "Yapmış olduğu resim çalışmalarında kendisini ifade etmesi açısından bir şeylerin yetmediğini yani şase sanatının yeterli olmadığını hissetmiş ve yeni arayışlara girmiştir. Kavramsal sanatla tanıştığında da bunu kendisini ifade etmek için kullanabileceği iyi bir dil olarak görmüştür" (Taştan 2011). Sanatçı Dünya ile arasındaki problemleri kavramsal sanatın çözeceğine inanmış ve ağırlıklı olarak mekân içi yerleştirme kullanmıştır. Beykal aynı zamanda kuramsal yönünü geliştirmiş olup, çağdaş Türk sanatına yönelik birçok sanat eleştirisi yazmıştır.

Serhat Kiraz da dönemin önde gelen sanatçılarından olup "Duchamp geleneği ve Kavramsal Sanatı, yalnızca başlangıç, çıkış noktası olarak sanatında kullanmaktadır. Çünkü o aslında, sanattaki evrensel birikimden çok bilim ve felsefenin düşünsel birikimlerinden yararlanmaktadır. Görselliğin tek bilgilenme aracı ve sanatsal çözümlene yolu olmadığını düşünülmektedir" (Özayten, 2013:105). Ortaya çıkarmış olduğu eserleri bu bağlamda ele almıştır.

*Şekil 35. Serhat Kiraz, İki Değişmez Ve Değişen Görüntüler, 1990, Tuval Üzeri Mürekkep, 200.300cm, T.C.M.B Koleksiyonu*



Kaynak: Turkish Painting, b.t.

Serhat Kiraz ‘iki değişmez ve değişen görüntüler’ görünen ve görünmeyen tanımları ele almaktadır (Şekil 35). Çalışmada yer alan fotoğraf kareleri zamanla değişen yapıyı anlatırken Gösterge olarak da şakül diye adlandırılan mimari yapıların oluşum sürecinde doğruluğu teyit etmek için kullanılan araçla aktarmıştır. Kiraz eserlerinde boşluk, uzay, zaman kavramlarını çokça kez ele almıştır. Sanatçının eserlerinde uzayı simgeleyen sembollerin, farklı geometrik şekillerin ve sayıların ağırlığı dikkatleri çekmektedir. Sanatçının eserleri İzleyici için adeta bilinmeyen bir haritaya bakıyormuş hissi uyandırmıştır.

Doksanlar sanatçıların her türlü malzemeyi altında yatan fikirle dönüştürdüğü bir dönem olarak günümüz sanatının bir bakıma alt yapısının oluşması olarak da nitelendirilebilir. Sanatçı Gülsün Karamustafa eserlerinde malzeme çeşitliliğinin sayıca çok fazla olduğu işlere imza atmıştır. Bu durumu bir örnekle açıklamamız gerekirse; dönemin kitlesel göç problemlerine yerel değerler barındıran bir malzemeyi, “mistik nakliye” adlı eserinde çağdaş anlatı düzeyine taşımayı başarmıştır.

**Şekil 36. Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, 1992 (SALT Beyoğlu, 2013; Fotoğraf: Cem Berk Ekinil)**



Kaynak: Sanatatak, b.t.

Sanatçının yapmış olduğu bu yerleştirme, “yersiz yurtsuzlaşanların geçmişlerini taşımaktadır(Şekil 36). Bu geçmişlerin yükünü tarihçilerin anlatılarına tekabül etmez. Korumak saklamaktır. Yorgan korur ve gizler, hem çeyiz hem de süslü sermayedir. Yorgan altı cinselliğin ve hayallerin mekânı olmuştur. Resimli halı duvarı örter ve belleğe taşınabilir bir pencere açmaktadır (Kortun, 2013). Öte yandan metal görünümlü sepetler hasır örgü sepetlerin temsili olmuştur. Bu sepetleri zamanında eşya taşımak için hamallar tutulurdu ve market arabalarının çıkmasıyla kent yaşamının değişen yüzü de ortaya çıkmıştır. Mistik nakliye geçmişle gelecek arasındaki ince çizginin temsili olarak çıkmıştır.

Sanatçı 1980’li yıllarda sinema sektörüne girmiş olup Füzün ile birlikte yönetmenliğini yapmış olduğu benim sinemalarım adlı filmi uluslararası birçok festivalde sergilenmiş ve ödül almıştır. Bu durum sanatçıyı doksanlarda yerini arabesk kavramı üstüne gitmeye ve eserleriyle ikonografik bir analizi ortaya koymakta önemli olmuştur. Şöyle ki, kişisel hikâyeler, toplumsal kültürel yaşantılar sanatçının eserleri için ilham kaynağı olmuştur.

Karamustafa daha sonraki işlerine toplumsal gerçekçi anlayışta, video sanatını da dâhil etmiştir. Burada da yine temel baz İstanbul’un gizli görünmez yerlerini ele alırken kimlik problemlerinin üzerine de çokça kez durmuştur.

Doksanlarda gelişen teknoloji ve iletişim ağıları çağdaş sanatı ve sanatçıları adeta farklı bir boyuta geçirmiştir. Kullanılan malzemenin büyük çeşitlilik oluşturmasına rağmen tuval resmi değerini hep korumuş ve yerini hiçbir zaman sarsmamıştır. Aksine çağdaş anlatı düzeyine sanatçılar çoklu katmanlar ve farklı materyaller kullanarak tuval resmini düşünsel düzeye buluşturmuşlardır. Bu bağlamda örneklendirecek olursak Canan Tolon'un eserlerini irdelemek gerekmektedir(Şekil 37- 38).

**Şekil 37. Canan Tolon, İsimli,1996,Tuval Üzeri Karışık Teknik,152.132cm**

**Şekil 38. Canan Tolon,Körü Körüne 1,,2003,Tuval Üzeri Yağlıboya ,144.142c**



Kaynak: Canan Tolon, b.t.

Kaynak: Canan Tolon, b.t.

Sanatçı eserlerinde mimari yapı, temel strüktürü oluşturacak şekillerde yüzey üzerinde reaksiyon oluşturacak malzemeleri kullanmıştır. Belirlemiş olduğu bir plan doğrultusunda tohumların yüzey üzerinde sürecinin takibiyle çimlenmeye bırakılması, demir örüntülerin pas lekeleri ve küflenmiş atık malzemelerin izlerini alması sanatçının özgün tavrını ortaya çıkarmıştır.

Sanatçının eserleri mimari, figür ya da peyzajın, üst üste katmanlar kullanılarak parçalanmış görüntülerinden ibarettir. İzleyicide yanılsamacı bir etki oluştururken bir bakıma gerçeğin parçalanması veya neyin gerçek olduğu sorusunu da sorgulatmıştır.

*Şekil 39. Kemal Önsoy, İsimsiz, 1999. Tuval Üzeri Akrilik, 159.124 cm, Özel Koleksiyon*



Kaynak: Beyaz Müzayede, b.t.

Canan Talon'un paralelinde Kemal Önsoy da yüzey üzerinde çok katmanlı eserler üretmiştir. Sanatçı eserlerinde çok katmanlılığın yanı sıra toplumların, kalabalık olan her oluşumun oluşturdukları izleri takip etmiştir. Bunlar yığınlarla beraber ortaya çıkan yapı bozum kodları ve kültürel işaretleri ele almıştır (Şekil 39).

Genel itibari ile ele almış olduğum sanatçılar doksanlarda ses getirmiş isimler arasında olmuşlardır. Hepsinin ortak bir noktası bulunmaktadır. Yaşamlarının belli dönemlerinde yurt dışında bulunmuş veya farklı alan doğrultusunda eğitim almışlardır.

## SONUÇ

1990'lı yılların Türk sanatında önemli bir rol oynamasını, dünyada gerçekleşen bilişim teknolojilerinin gelişimine, ekonomik politikalar doğrultusunda gerçekleşen neoliberal yaklaşımın benimsenmesine, Almanya Berlin duvarının yıkılmasıyla oluşan küreselleşme kavramının dünya geneline yayılmasıyla bağlantılıdır. Küreselleşme kavramı beraberinde güncel sanatın tartışmalarını başlattığı gibi sanatta düşünsel düzeyin öne çıkmasını da sağlamıştır.

Yukarı bahsi geçen gelişmeler Türk sanatında köklü değişimlere yol açtığı gibi birçok yeni kavramla da tanışılmasına vesile olmuştur. Küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan merkez algısı İstanbul'u sanat bağlamında yeniden inşa etmiştir. Üretim ve tüketimin hızla arttığı bu dönemde sermayenin özelleşmesi sayesinde devletin ve özel kuruluşların sanata desteği yoğun olmuş, sanatın bir değer edebilir düşüncesi birçok galerinin açılmasına ve koleksiyon oluşturma olgusu baskın hale gelmiştir. Küreselleşme kavramının bir diğer sonucu olarak sanatta mesafe ve uzak kavramı geçerliğini yitirmiştir. Ulaşılamayan sanat algısı düzenlenen fuarlar ve uluslararası bienaller doğrultusunda ortadan kalkmıştır. Bu noktada Türk sanatı küratör kavramıyla tanışmış sanat ve sanatçının arasında dışarıya tanıtma anlamında büyük destek olmuştur. Küratörlük, dünya da gerçekleşmekte olan uluslararası birçok etkinlikte Türk sanatçı kimliğinin tanınmasında önemli bir etken haline gelmiştir. Bu durum oldukça başarılı olmuştur ki, doksanlarda küratörlü sergilerin sayıca fazla olduğu söylenebilmektedir.

1990'lı yıllar da değişen dünya sistemi, sınırların ortadan kalkması sanatı etkilediği gibi beraberinde birçok dönüşüme de sebep olmuştur. Bu dönüşümün en belirgin yansıması göç politikalarının hızlanmasında gözlemlenmiştir. İstanbul'un merkez olma durumu her alanda yoğun olarak görülmekte ve cazip şehir olgusu oluşturmuştur. Bu durumda kitlesel göçlerin diğer yıllara nazaran fazlalığı beraberinde kent kültüründe birçok sorunsalı da beraberinde getirmiştir. Bunlar yoğun olarak barınma, iş istihdamı ve birçok farklı kimliğin buldukları yerden getirmiş oldukları kültürel değerlerle kent olgusunu birleştirmesi olmuştur. Bu doğrultuda sanatta ele alınan konular da dönemin yaşamış olduğu problemler



doğrultusunda şekillenmiş olup kimlik problemleri, yersiz yurtsuzlaşma, göç, göçmen ve ideoloji gibi kavramlar ön plana çıkmaktadır.

Tüm bu hızlı değişimin sonucunu sanatçılar da ürettikleri işlere yansıtmişlerdir. Sanatçı çağlar boyu dönemine ışık tutmuş, bireysel veya toplumsal problemleri malzeme fark etmeksizin anlatmaya çalışmıştır. Bu durumda toplumun farkındalığını artırmak için sanatı araç olarak kullanmışlardır. Doksanlarda bu durum daha derinden hissedilmiştir. Bilginin yaygın hale gelmesi sanatçıların düşünsel düzeyde eserler üretmesini sağlamıştır. Kavramların derinlemesine irdelendiği bu dönemde Sorgulayan ve sorgulayıcı birçok yapıta imza atılmıştır.

Diğer yıllara nazaran Dünya da 1970'lerde ses getirmeye başlayan kadın haklarını savunma durumu Türkiye de 1980'lerin sonunda başlamış ve 1990'larda oldukça ses getirmiştir. Kadın haklarının, azınlık grupların ve etnik kültürlerin tartışıldığı yıllar olmakla birlikte sanatta ve toplumsal yapıda bu noktada bilinç düzeyinin artırılmaya çalışıldığı ve farkındalık oluşturulduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Devlet kuruluşları ve birçok özel sivil toplum örgütlerinin özellikle eğitim alanında ciddi çalışmalara imza attığı görülmüştür. Bununla birlikte toplumsal bilincin oluşmasında önemli olmuştur.

1990'lı yıllarda dikkatleri çeken bir durum ise kadın sanatçıların ağırlıklı olarak ön plana çıkmış olmaları ve bu sorgulayıcı yaklaşımları dönemin güncel malzeme kullanımı ve disiplinlerarası bağlamda ele almaları olmuştur. Araştırmanın sınırlandırılmasında farklı malzeme bağlamda eserler üreten kadın sanatçıların önemi büyük olmuştur. Dönemin sosyo- kültürel, toplumsal yapısını analiz etmemde bu sanatçıların eserlerinin yol gösterici bir yanı bulunmakta ve dönemi daha iyi kavrayabilmemde oldukça etkili olmuştur.

Tez çalışmasında eserleri incelenilen sanatçılar disiplinlerarası bağlamda Türk resim sanatında öncü isimler olmuştur. Nil Yalter dünya ve Türk sanatında video sanatı alanında eserler üreten, çalışmalarında feminist düşünce yapısının ağır bastığı ve dönemin göç göçmen problemlerine dikkat çekmesi anlamında toplumsal düzeyde önemli bir noktadadır. Toplumsal eleştiri bağlamında eserler üreten bir diğer sanatçı Şükran Moral olmuştur. Bedenin sanat malzemesi olarak anlatı haline geldiği performans sanatının önemli isimleri arasındadır. Çalışmaları daha çok kadın erkek

eşitsizliği, aile içi şiddet ve kimlik problemleri üzerine olmuştur. Farklı malzeme tekniklerinin kullanılmasında yerleştirme (enstalasyon) sanatının yeri oldukça önemli olmuştur. Hazır nesne geleneğinin uzantısı olan yerleştirme sanatında Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'in üretmiş oldukları eserler bugünün sanatçılarına rehber olma niteliği taşımaktadır. Nil Yalter, Şükrü Aysam, Serhat Kiraz, Gülsüm Karamustafa ve Kemal Önsoy'un eserleri yukarıda söz edilen disiplinlerarası bakış açısıyla ve betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmiştir.

Genel hatlarıyla ele alınacak olursa 1990'lı yıllar sanatta ifade olanaklarının, hem Dünyada, hemde Türkiye'de günümüz sanatının oluşmasında temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Sonuç olarak, 1990'lı yıllarda Türk sanatında sanatçıların yeni ifade biçimlerine yönelmeleri ve farklı malzeme kullanmaları, disiplinlerarası yaklaşımların artmasına neden olmuştur. Özellikle, kadın sanatçıların, 1980'li yıllardan itibaren biriktirdikleri kuramsal bilgileri, geleneksel tuval resminin ötesine taşıyarak, galeri ve uluslararası fuarlarda ifade etme olanakları buldukları görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Acar, S. (2019), Neo libarel nedir, 19 Şubat 2019, [https://www.academia.edu/5612175/Neo-liberalizm\\_nedir](https://www.academia.edu/5612175/Neo-liberalizm_nedir)
- Akbulak, E .(2006), *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri*, Yüksek Lisans tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
- Altan Gürman, “Montaj 4”, (b.t.), 02 Nisan 2019, <http://altangurman.com/tr/yapitlar>
- Altıntaş, S.(2014). *1980’li ve 1990’lı Yılların Mekânsal Panoramasından İstanbul:KentselMekânda“Ayrı”calıkve“Güven”lik*, 24 Ekim 2018, <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/1123/1980-li-ve-1990-li-yillar-in-mekansal-panoramasindan-istanbul-kentsel-mekanda-ayri-calik-ve-guven-lik#.W9DNAzMzbIU>
- Ana Mendieta, (b.t.), Performans Görüntüsü, 09 Mayıs 2019, <https://osmanerden.com/2014.02.01/ana-mendieta-nerede/>
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger İçerdeki Yabancı*. (1.Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık
- Antmen, A. (2014). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (6.basım). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler Sanat,Kimlik,Cinsiyet*. (2.Basım). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (1.Basım). İstanbul: İletişim yayınları
- Artful Living, (30 Kasım 2014),Füsün Onur’un Herhangi Bir İskemle Eseri, 17Nisan 2019, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>
- Artful Living, (4 Kasım 2016), Video Görüntüsü, 18 Mayıs 2019, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>
- Artful Living, (4 Kasım 2016), 18 Mayıs 2019, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>

- Atik, S. (2007), *Küreselleşme ve Kültürel İşletmeler*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İşletme Anabilim Dalı
- Atagök, T. (1979). *Figür ve Soyut, Açıklama.*, 18 Mayıs 2019, <http://tomuratagok.com/aciklama-figur.php?l=tr>
- Aşık, G. (2011), *İfade Aracı Olarak Beden:1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanat'ında Performans Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı
- A Word History Of Art, (b.t), 14 Nisan 2019, [http://www.allart.org/art\\_20th\\_century/smith1.html](http://www.allart.org/art_20th_century/smith1.html)
- Bahçelioğlu İ., Zamanov.A .(2013).*1980-2000 Sürecinde Türkiye'nin Sosyo-Ekonomik, Politik Durumu Ve Planlama Deneyimleri*, 18 Ekim 2018, [https://www.researchgate.net/publication/281178687\\_Turkiye\\_Ekonomisi\\_19802010\\_Dis\\_Acilma\\_Dis\\_Ticaret\\_Buyume\\_Issizlik](https://www.researchgate.net/publication/281178687_Turkiye_Ekonomisi_19802010_Dis_Acilma_Dis_Ticaret_Buyume_Issizlik)
- Başkan, S.(2014). *Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960*,08 Mayıs 2018, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1412892172.pdf>
- Beral Madra, (b.t.), 13 Nisan 2019, <http://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/>
- Brehm, M. (2007) *Fusun Onur Dikkatli Gözler İçin* (1.Basım) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık
- Bunulday Hasgüler, S. (2013).*Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005* (1.Basım) İstanbul: Parşömen Yayıncılık
- Beyaz Müzayede, (b.t.),12 Nisan 2019, <http://www.beyazart.com/sanatci/Shirin-Neshat>
- Beyaz Müzayede, (b.t.), Kemal Önsoy'un *İsimsiz*, Eseri, 21 Mayıs 2019, <http://www.beyazart.com/sanatci/Kemal-%C3%96nsoy>
- Beyaz Müzayede, (b.t). 10 Nisan 2019, [www.beyazart.com/sanatci/Neşet-Günal](http://www.beyazart.com/sanatci/Neşet-Günal)
- Beyaz Müzayede, (b.t). 16 Nisan 2019, <http://www.beyazart.com/sanatci/Mithat-%C5%9Een>
- Canan Tolon, (b.t.), 25 Mayıs 2019, <http://www.canantolon.com/Untitled1996.html>

- Canan Tolon,(b.t.), 21 Mayıs 2019, [www.canantolon.com/kk1adj.html](http://www.canantolon.com/kk1adj.html)
- Çakır, S. (2011).*Türkiye’de Göç,Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 23, ss.209-222 .(12.01.2019). <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/117899>
- Çalıköğlü, L. (2008). *90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat* (1.Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Daily Art Magazine, (28 Temmuz 2018), Joseph Kosuth’ın Bir Ve Üç Sandalye Eseri, 04 Mayıs 2019, <http://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>
- Doğruyol, Ş .(2013). *Geçmişten Günümüze Artist Sanat Fuarı*.(11. 04. 2019) <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=1&articleID=1154>
- Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. (1. Basım). İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama AŞ. Tempo
- Ergenç, A. (2016). *Nil Yalter Ve Görünmeyenler* .(18.05.2019) <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151>
- Erciyes, C. (2015). *İlk Sanat Fuarımız 25.Yılında:Geniş Mekanların Ve Kalabalıkların Sanat Fuarı*. (11. 04. 2019). <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyes/ilk-sanat-fuarimiz-25-yilinda-genis-mekanlarin-ve-kalabaliklarin-sanat-fuari-1472492/>
- Farting, S. (2012) .*Sanatın Tüm Öyküsü* (2.basım). (G. Aldoğan, F. C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi .(2010)
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (1.Basım). (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz. Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları
- Gazete Karınca. (2017), *Kadın Hakları*. 17 Şubat 2019. <http://gazetekarınca.com/2017.12.28-yil-once-bugun-bm-kadinlara-karsi-ayrimciligin-kaldirilmesi-sozlesmesi-kabul-edildi/>
- Green. Art. Gallery, (b.t.), Hale Tenger’in Ben Böyle İnsanlar Tanıyorum 2 Adlı Eseri, 03 Nisan 2019, <http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works>
- Green Art Gallery, (b.t.), 07 Mayıs 2019, <http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works>

- Green Art Gallery, (b.t.),Enstalâsyon Görüntüsü, 07 Mayıs 2019, <http://www.gagallery.com/artists/hale-tenger/works>
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (16. Basım). (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.).İstanbul: Remzi Kitabevi. (1950)
- Haberler.Com. (AA), (7 Kasım 2014), Berlin Duvarının Yıkılışı, 25 Şubat 2019, <https://www.haberler.com/berlin-duvari-nin-yikilisinin-25-yil-donumu-6667490-haberi/>
- Heinrich, B. (2007) *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim* (1.Basım) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat yayıncılık
- Heptunalı, Ö. (2007) *Günümüzde Plastik Sanatlarda Yeni Sanat Yaklaşımları Ve Bu Yaklaşımların Sanat Eğitimindeki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Programı
- İstanbul Modern, (b.t.), Aydan Murtezaoğlu'nun Karatahta Eseri, 22Nisan 2019, [https://twitter.com/istanbulmodern\\_/status/929242340493021184](https://twitter.com/istanbulmodern_/status/929242340493021184)
- Judy Chicago, (b.t.), 05 Mayıs 2019, <https://hyperallergic.com/455572/judy-chicago-responds-to-criticisms-about-the-dinner-party/>
- Kahraman, H. B. (2013).*Türkiye'de Çağdaş Sanat* (1.Basım)İstanbul: Akbank Kültür Sanat
- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye* .(2.basım). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kahraman, H. B. (2013).*Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu* (1.Basım) İstanbul: Kapı Yayınları
- Kahraman, H. B. (2014).*Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları 80'ler* .(1.Basım). İstanbul: Piramit Yayınevi
- Kızıldoğan, A. C. (27.01.18).*Türkiye'nin En Radikal Dönüm Noktası:24 Ocak Kararları*.(8.10.2018). <http://www.anlikdergisi.com/2018/01/27/turkiyenin-en-radikal-donum-noktasi-24-ocak-karalari/>

- Koç, G. (2015). *Türkiye Ekonomisi 1980-2010: Dışa Açılma, Dış Ticaret, Büyüme, İşsizlik*. (8.10.2018).[https://www.researchgate.net/publication/281178687\\_Turkiye\\_Ekonomisi\\_1980-2010\\_Disa\\_Acilma\\_Dis\\_Ticaret\\_Buyume\\_Issizlik](https://www.researchgate.net/publication/281178687_Turkiye_Ekonomisi_1980-2010_Disa_Acilma_Dis_Ticaret_Buyume_Issizlik)
- Kongar, E. (1999). *21.yüzyılda Türkiye*. (23.basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kongar, E. (1993). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (7.basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kongar, E. (1995). *Toplumsal Değişme Kuramları Ve Türkiye Gerçeği*. (5.basım). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kortun, V. (2013). *Mistik Nakliye*. Salt txt. . 21 Mayıs 2019, <https://blog.saltonline.org/post/95086465134/mistik-nakliye>
- Madra, B. (1993) *45.Venedik Bienali*. 13 Nisan 2019, <http://www.beralmadra.net/articles/arredamento-mimarlik-dergisi/45-venedik-bienali>
- Marina Abramoviç, (b.t.), Performans Görüntüsü, 09 Mayıs 2019 <https://pascawilli.com/2015/01/27/marina-abramovic-the-artist-is-present/>
- Nam June Paik, (b.t.), Video Görüntüsü, 11 Mayıs 2019, <http://koseyidonenkahraman2.blogspot.com/2011/12/nam-june-paik-videoart.html>
- Nur Koçak, (b.t.), Nur Koçak'ın *Fetiş Nesnelere serisi Ruj Mihrabı* Eseri, 07 Mayıs 2019, [https://www.pictame.com/media/1960774495577309103\\_7538418356](https://www.pictame.com/media/1960774495577309103_7538418356)
- Nur Koçak, (b.t.), Mutluluk Resimleriniz Serisinden, 07 Mayıs 2019, <http://www.kitaptansanattan.com/sanattan/kadina-dair-bir-kelime-bin-mesele-mizojoni/>
- Özayten, N. (2013). *Mütevazı Bir Miras*, (1.Basım). İstanbul: Garanti Kültür A.Ş.
- Özbey, D. (10 Haziran 2016), *80'lerde Türkiye'de Sosyal Ve Kültürel Yapı*, 17 Şubat 2019, <https://medium.com/@dilanozbey/80lerde-t%C3%BCrkiye-de-sosyal-ve-k%C3%BClt%C3%BCrel-yap%C4%B1-4c4ffe40f6b5>
- Özgenel, L. (2016). *Sanat Üzerine Okumalar: 60 Yıla Bakış*. (1.Basım.). Ankara: ODTÜ Yayıncılık
- Özkan, E. (2015). *Sanat Tarihi Yazımı ve Eleştirisi: Sezer Tansuğ*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

- Öztürk Ötkünç, Y. (2016). *Beral Madra ile Küratöryal Pratikler  zerine*. 11 Nisan 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/358000>
- Saraçoğlu, C. (2012). *Türkiye’de g ç çalışmalarında 1980 sonrası paradigma değişimi*, 17Aralık2018,[politikadergisi.com/sites/default/files/kutuphane/turkiyede\\_goc\\_calismalarinda\\_1980\\_sonrasi\\_paradigma\\_degisimi.pdf](http://politikadergisi.com/sites/default/files/kutuphane/turkiyede_goc_calismalarinda_1980_sonrasi_paradigma_degisimi.pdf)
- Salt Araştırma, Türkiye Sergi Arşivi, (b.t.), Selim Birsel’in Kurşun Uykusu Eseri, 22 Nisan 2019, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46947>
- Salt Araştırma, (b.t.), 18 Nisan 2019, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/50584>
- Salt Online Org, O Zamanlar Konuşuyorduk, (b.t.), 22 Nisan.2019, [https://saltonline.org/media/files/o\\_zamanlar\\_konusuyorduk\\_scrd-1.pdf](https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf)
- Sanalmüze. Org. (b.t.), Gülsün Karamustafa’nın Kuryeler Eseri, 21Nisan 2019, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/128.htm>
- Sanalmüze. Org, (b.t.), 18 Mayıs 2019, Şükrü Aysan’ın Ubi Et Orbi Eseri, <http://www.sanalmuze.org/paneller/ssd/3709.htm>
- Sanat Karavanı, (14 Ocak 2018), 01 Mayıs 2019, <https://sanatkaravani.com/felix-gonzalez-torres-matem-sanat-iliskisi/>
- Sanalmüze Org, (b.t.), Serhat Kiraz’ın İki *Değişmez Ve Değişen Görüntüler* Eseri, 19 Mayıs 2019 [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters\\_artistDetailID=522](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters_artistDetailID=522)
- Sanatatak,(b.t.), Gülsün Karamustafa’nın *Mistik Nakliye* Eseri, 28Nisan 2019, <http://www.sanatatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>
- Sıgn Journal, (b.t), 14. Nisan 2019, <http://signsjournal.org/shirin-neshat/>
- Şen, M. (16.04.2019). <https://www.mithatsen.com/>
- Şükran Moral, (b.t.), performans görüntüsü, 15 Mayıs 2019, <https://stabiliskotopu.tumblr.com/image/8360004679>
- Tansuğ, S. (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*.(4.Basım).İstanbul: Remzi Kitabevi



- Tate Modern, Marcel Duchamp, (b.t.), 04 Mayıs 2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- Tomur Atagök, (b.t.), Tomur Atagök'ün *Binbir Yüzlü Madonna* Eseri,18 Mayıs 2019, <http://tomuratagok.com/tanricalar.php?l=tr>
- Turanî, A. (2010) *Çağdaş Sanat Felsefesi* (8.Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Taştan, E. (2011). *Güncel Sanattan Haberler; Canan Beykal*, 19 Mayıs 2019, <http://erentastan58.blogspot.com/2011/06/canan-beykal.html>
- Tezkan, M. (2009).*Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik:Nil Yalter Videosu*. 18 Mayıs 2019, <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>
- Tunç, İ. (2013). *Uluslararası Göç Ve Göçmenlerin Sosyo Kültürel Uyum Sorunları*, 17 Aralık 2018,[https://www.academia.edu/5875594/Uluslararası\\_Göç\\_Ve\\_Göçmenlerin\\_Sosyo\\_Kültürel\\_Uyum\\_Sorunları](https://www.academia.edu/5875594/Uluslararası_Göç_Ve_Göçmenlerin_Sosyo_Kültürel_Uyum_Sorunları)
- Türk Dil Kurumu.(2019). *Göç*. 17.Aralık. 2018, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1292009a32f2.58222681](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1292009a32f2.58222681)
- Türk Dil Kurumu, *Feminizm*. 06 Mayıs 2019, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=121784](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=121784)
- Uzunlar, B. (2017). *Avrupa Birliğinin Kuruluş Amacı.Avrupa Birliğinin(AB)Kurulma Amacı Genel Olarak Hızlı Bir Ekonomik Kalkınma İle Savaşın Yıkıcı Etkilerinden Kurtulma*. 25 Şubat 2019, <https://slideplayer.biz.tr/slide/10904202/>
- Vahap Avşar, (b.t), Son Damla, Yerleştirme Görüntüsü, 22 Nisan 2019, [https://www.pictame.com/media/1623977117249674519\\_4652782516](https://www.pictame.com/media/1623977117249674519_4652782516)
- Wikiart, (11 Kasım 2014), Enstalasyon görüntüsü 14 Mayıs 2019, <https://www.wikiart.org/en/fusun-onur/orient-te-bulu-al-m-1995>
- Wolf Voostell, (b.t.), Yerleştirme Görüntüsü, 13 Mayıs 2019, <https://www.artsy.net/artwork/wolf-vostell-6-tv-de-coll-slash-age>

- Yabancılar. Org. (2018). *Gönüllü Göç*. 27Aralık 2018, [www.calismaizinleri.net/goc-cesitleri](http://www.calismaizinleri.net/goc-cesitleri)
- Yalçinkaya, G. (2012). *Sabah Gazetesi,Kültür Sanat Haberleri*. 22 Nisan 2019, <https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2012.02.08/kursun-uykusundan-17-yil-sonra-uyandi>
- Yalçinkaya, F. (2017) *Milliyet Sanat; "Bütün derdim Tüketim Kültürü"*, 07Mayıs 2019, <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-butun-derdim-tuketim-toplumuydu-/8588>
- Yılmaz, M. (2017). *KüreselleşmeSonrası,YolSiyasiDergi*. 23 Şubat 2019, <https://www.yolsiyasidergi.org/kuresellesme-sonrasi-mehmet-yilmazer#top>