

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ÖNCÜ HAREKETLER**

**GÜLDEN ATAMAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Doç. Kemal TİZGÖL**

**ANTALYA- 2020**



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA ÖNCÜ HAREKETLER**

**GÜLDEN ATAMAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**

**Doç. Kemal TİZGÖL**

**ANTALYA- 2020**



T. C.

**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

...../...../.....

Güliden ATAMAN

İmzası



**T. C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



### **YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU**

Gülden Ataman tarafından hazırlanan Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler başlıklı bu çalışma 17/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Unvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Tez Konusu: Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi: 24/02/2020

Mezuniyet Tarihi:

Müdürü

Enstitü

## Önsöz

Tüm sorularımı yanıtlamak ve beni yönlendirmek için elinden gelen her şeyi yapan sayın danışmanım Kemal TİZGÖL'e, ne zaman desteğe ve/veya bilgiye ihtiyaç duysam bana kapılarını sonuna kadar açan çok kıymetli hocam Enver GÜNER'e, zor ya da komik fark etmeksizin içinde bulunduğum her ikilemde beni dinleyip, sabreden, destek olan ve bu süreci benimle paylaşan güzel arkadaşlarım; Sinem SOYKÖK'e, Özgü GÜNDEŞLİOĞLU'na, Selen TOKGÖZ'e, Emrah MAN'a, Aybüke AVCI'ya, Tuğçe ÇALDIRAN'a, Özgür COŞKUN'a, Merve SEMERCİ'ye, Sibel AÇIKGÖZ'e, Can Ozan YAZGAN'a, tez sürecimin kahve sponsorluğunu üstlenmekle kalmayıp, her seferinde 'Bu kez kesin delirdim!' dediğim anlarda bana beni hatırlatan canım Gökçen METE'ye, nereye yola çıkarsam çıkayım bir şekilde sonunda kendimi yanında bulduğum, Dünya'nın tüm renkleriyle konuşabildiğim canım 'hemşirem' Seray Can APEL'e, limon ağacının ilk meyvesini, şarkıların her dizesini paylaştığım, bazen gerçekten, bazen mecazen baş aşağı dururken yan yana olmaktan mutluluk duyduğum, 'dizinin dibinde' bana yer açan canım Kardelen SEMERCİ'ye, tüm içtenliğiyle mezun olmam için elinden gelen her şeyi yapan sevgili babam M. Tuncer ATAMAN'a ve varlığının verdiği gücü hissetmekten hiç vazgeçmeyeceğim sevgili annem Gülşen ATAMAN'a kelimeler hafif kalsa da sonsuz teşekkür ederim.



**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Güliden Ataman
	Numarası	20145307014
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım ASD
	Danışmanı	Doç. Kemal Tizgöl
Tezin Adı		Çağdaş Türk Sanatında Öncü Hareketler

### ÖZ

1980’li yılların sonlarından itibaren uluslararası etkinliklerin ve kitle iletişim araçlarının da yoğunlaşması ile global sanat ortamıyla etkileşimini arttıran Türkiye, ‘çağdaş’ sanat altyapısını güçlendirmiştir. 1970’lerde başlayıp, 1980’lerde yoğunlaşan öncü hareketlerin etkileri 1990’lı yıllarda sanat ortamında özümşenerek, kendini göstermiştir.

Süregelen konservatif sanat anlayışına köktenci bir alternatif yaratan bu süreçte politik, ekonomik ve sosyal faktörler etkili olmuştur. Türkiye tarihinin en çalkantılı dönemlerini kapsayan bu zaman aralığında sanat ortamında gelişen yeni dinamikler, yalnızca mevcut sanat anlayışını değiştirmekle kalmayıp, aynı zamanda yeni açılımlara da zemin hazırlamıştır.

Türkiye’de Altan Gürman ile başlayan, sınırların sorgulandığı yaklaşımlar, başlangıçta bireysel çıkışlar ile sınırlı kalmış olsa da, ilerleyen yıllarda yeni isimlerin de eklenmesi ile Türkiye’de kavramsal yaklaşımlara öncü olan sanatçıların sayısı artmıştır. Erken tarihlerde ortaya çıkan bu kopuşlar, sonraki dönemde yeni sergileme alanlarının ortaya çıkması ve bu alana odaklanan, periyodik olarak düzenlenen sergiler ile sanat ortamına entegre olmuştur.

Kavramsal yaklaşımlara yer veren ve İstanbul Bienali'ne de altyapı hazırlayan Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri gibi etkinlikler, bu süreçte geliştirici olmuş, Türkiye sanat ortamına yeni bir soluk getirmiştir. Bu sergileri izleyen süreçte İstanbul Bienali, Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın en belirgin kırılma noktası olmuştur. Gerek sanatçıların üretimlerinde, gerek sanat izleyicisinin kavramsal yaklaşımları alımlamasında belirleyici bir rol üstlenmiştir.

Tüm bu dinamiklerle beslenen süreçte çeşitlilik kazanan sanat ortamında 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren, gerek kullanılan üslup, gerek işlenen konular açısından daha özgür bir sanat ortamının hakim olduğu gözlemlenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk Sanatı, Kavramsal Sanat, Öncü Sanatçılar, Sanat ve Siyaset, Avangard





**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
Institute of Fine Arts



<b>Student</b>	Name Surname	Gülden Ataman
	Number	20145307014
	Department	Art & Design Department
	Advisor	Assoc. Prof. Kemal Tizgöl
Thesis Name		Avant-garde Movements in Turkish Contemporary Art

### ABSTRACT

Since the late 1980s, international events and mass media in Turkey which increases the interaction with the global art scene with condensation, 'contemporary' art has strengthened its infrastructure. The effects of the pioneering movements, which started in the 1970s and intensified in the 1980s, manifested themselves in the 1990s by being absorbed in the art environment.

In this process, which created a radical alternative to the ongoing conservative art approach, political, economic and social factors were influential. new dynamics emerging in the art scene in this time range covering the most turbulent periods of Turkey's history, not only change the current understanding of art but also laid the groundwork for new initiatives.

Starting with Altan Gurman in Turkey, it approaches the question of borders, initially though was limited to individual outputs, in Turkey, with the inclusion of new names in the coming years has increased the number of artists who pioneered the conceptual approach. These ruptures that appeared in the early dates have been integrated into the art environment with the emergence of new exhibition areas in the following period and periodically organized exhibitions focusing on this area.

Conceptual approach and prepare the infrastructure that accommodates the Istanbul Biennial Exhibition of New Trends, events such as a cross-section of the Leading Turkish Art Exhibition, developers have been in this process, Turkey has brought a breath of fresh air to the art scene. This process following exhibitions in Istanbul Biennial has become the most significant turning point, Contemporary Art, in Turkey. It has played a decisive role both in the production of artists and in the reception of the conceptual approaches of the art audience.

It is observed that a more free art environment is dominant in terms of the style used and the subjects studied since the second half of the 1990s in the art environment that gained diversity in the process fed by all these dynamics.

**Keywords:** Turkish Contemporary Art, Conceptual Art, Avant-garde Artists, Art and Politics, Avant-garde

## İÇİNDEKİLER

<b>Bilimsel Etik Sayfası</b> .....	i
<b>Tez Kabul Formu</b> .....	ii
<b>Önsöz</b> .....	iii
<b>Öz</b> .....	iv
<b>Yabancı Dilde Öz (Abstract)</b> .....	vi
<b>Görsel Listesi</b> .....	x
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE ATILAN İLK ADIMLAR</b> .....	2
2.1. Osmanlı'nın Yüzünü Batı'ya Çevirmesini Hazırlayan Süreç.....	2
2.2. Osmanlı Döneminde Batılılaşma ve Sanat.....	4
2.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Ortamı.....	6
2.3.1. Türk Modernizmi'nin Oluşum Sürecinde Sanatçı Grupları.....	9
2.4. Türk Modernizmi ve Değişen Dinamikler.....	14
2.4.1. Politik Gelişmeler ve Sanat Ortamına Etkileri.....	18
2.4.2. 68 Kuşağı Sanatçıları ve Türk Modernizmi'ne Etkileri.....	21
<b>3. BÖLÜM: KAVRAMSAL ARAYIŞLAR VE ÖNCÜ HAREKETLER</b> .....	23
3.1. 1970'li ve 1980'li Yıllarda Politik ve Kültürel Gelişmeler.....	23
3.2. 1980'li Yıllarda Avrupa ve Amerika'da Ortaya Çıkan Sanat Dinamikleri.....	32
3.3. 1980'li Yıllarda Türkiye Sanat Ortamı.....	35
3.3.1. Galeriler ve Sanat Ortamına Etkileri.....	39
3.3.2. 'Çağdaş'ı Yansıtan Sergiler.....	43
3.3.3. İstanbul Bienali'nin Oluşum Süreci ve İlk Yıllarında Sanat Ortamına Etkileri.....	49

3.4. Sanatsal Söylemde Kavram.....	54
3.5. Türkiye Sanat Ortamında Kavramsal Yönelimler.....	57
3.5.1. Türkiye’de Kavramsal Sanatın Öncü Sanatçılarından Bir Seçki.....	60
3.5.1.1. Altan Gürman.....	60
3.5.1.2. Nil Yalter.....	63
3.5.1.3. Sarkis.....	67
3.5.1.4. Sanat Tanımı Topluluğu.....	70
3.5.1.5. Füsun Onur.....	72
3.5.1.6. Cengiz Çekil.....	76
3.5.1.7. Ayşe Erkmen.....	79
3.5.1.8. Canan Beykal.....	82
3.6. Öncü Hareketlerin Etkileri: 1990’larda Türkiye Sanat Ortamının Kavramsal Yüzü.....	86
<b>4. BÖLÜM : TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT’IN OLUŞUM SÜRECİNİN İNCELENMESİ.....</b>	<b>94</b>
4.1. Türkiye’de Çağdaş Sanat Hakkında Görüşmeler.....	94
4.1.1. Bedri Baykam ile Röportaj .....	94
4.1.2. Beral Madra ile Röportaj .....	104
4.1.3. Ebru Nalan Sülün ile Röportaj.....	114
4.1.4. Eda Berkmen ile Röportaj.....	120
4.1.5. Fırat Arapoğlu ile Röportaj.....	123
4.1.6. Mehmet Yılmaz ile Röportaj.....	133
4.1.7. Yahşi Baraz ile Röportaj.....	142
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>152</b>
<b>Kaynakça.....</b>	<b>158</b>
<b>Özgeçmiş.....</b>	<b>168</b>

## GÖRSEL LİSTESİ

<b>Görsel.1:</b> ‘Mesire Yerinde Kadınlar’, Avni Lifij, Karton Üzerine Yağlıboya, Aytan& İ. Sirel Koleksiyonu.....	5
<b>Görsel.2:</b> ‘Zeybekler’, İbrahim Çallı, 1923, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi..	8
<b>Görsel.3:</b> D Grubu Ressamları, 1933.....	11
<b>Görsel.4:</b> ‘Güneşin Doğuşu’, İş ve İstihlal Resim Yarışması 1.lık Ödülü, Aliye Berger, 1954.....	16
<b>Görsel.5:</b> Adnan Çoker Tarafından hazırlanan ‘20. Yüzyıl Türk Resim Sanatı’ haritası, Adnan Çoker, 1976. ....	17
<b>Görsel.6:</b> ‘Mahkum’, Neşe Erdok, 1977.....	22
<b>Görsel.7:</b> ‘Karnı Yarık Adam’, Mehmet Gülerüz, 1971.....	22
<b>Görsel.8:</b> 12 Eylül 1980 Gazete Başlıkları.....	29
<b>Görsel.9:</b> 4 Kasım 1981 tarihli Hürriyet Gazetesi manşeti. ....	31
<b>Görsel.10:</b> ‘Four Big’, Jean-Michel Basquiat, 1982.....	34
<b>Görsel.11:</b> ‘1980’li yıllarda sanatçılar ve işledikleri konular’ .....	37
<b>Görsel.12:</b> Maçka Sanat Galerisi, Varlık Sadıkoğlu (solda) ve Rabia Çapa (sağda), 1976.....	42
<b>Görsel. 13:</b> Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, AKM, Soldan sağa; Yusuf Taktak, Bilinmiyor, Bülent Erkmen, 1987.....	47
<b>Görsel.14:</b> I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1. İstanbul Bienali) Broşürü, 1987.....	50
<b>Görsel.15:</b> 2. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, 1989.....	53

<b>Görsel.16:</b> ‘Bir ve Üç Sandalye’, Joseph Kosuth, 1965.....	56
<b>Görsel.17:</b> ‘Şekerpancarı’, Altan Gürman, 1965.....	61
<b>Görsel.18:</b> ‘Musluk’, Altan Gürman, 1965.....	61
<b>Görsel.19:</b> ‘Mısır’, Altan Gürman, 1965.....	61
<b>Görsel.20:</b> ‘Montaj 1’, Altan Gürman, 1967.....	62
<b>Görsel.21:</b> (solda) ‘Montaj 6’, 1967. (sağda) ‘Montaj 5’, 1976, Altan Gürman.....	62
<b>Görsel. 22:</b> ‘Deniz Gezmiş’, Nil Yalter, 1972.....	64
<b>Görsel.23:</b> ‘Topak Ev’, Nil Yalter, 1973.....	65
<b>Görsel.24:</b> ‘Başsız Kadın veya Göbek Dansı’, Nil Yalter, 1974.....	66
<b>Görsel.25:</b> ‘Çaylak Sokak’, Sarkis, 1986(Maçka Sanat Galerisi)-2019(Arter).....	68
<b>Görsel.26:</b> ‘Çaylak Sokak’, Sarkis, Detay.....	68
<b>Görsel.27:</b> ‘Çaylak Sokak’, Sarkis, Detay.....	68
<b>Görsel.28:</b> ‘Kriegsschartz’, Sarkis, 1985.....	69
<b>Görsel.29:</b> ‘Avize’, Sarkis, 1989.....	70
<b>Görsel.30:</b> ‘Bir Serginin Makrografisi’, STT, Döküman, 1981.....	71
<b>Görsel.31:</b> İsimsiz, Füsun Onur, 1983.....	73
<b>Görsel.32:</b> ‘Çiçekli Kontrpuan’, Füsun Onur, 1982, (2014).....	74
<b>Görsel.33:</b> ‘Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel’, Füsun Onur, 1981.....	75
<b>Görsel.34:</b> ‘Bir Durum’, Cengiz Çekil, 1974.....	76
<b>Görsel.35:</b> ‘Birikim’, Cengiz Çekil, 1974.....	77
<b>Görsel.36:</b> ‘Dirençli Alanlar’, Cengiz Çekil, 1975.....	78

<b>Görsel.37:</b> ‘Günce’, Cengiz Çekil, 1976.....	79
<b>Görsel.38:</b> ‘Sculptures on Air’, Ayşe Erkmen, 1997.....	80
<b>Görsel.39:</b> ‘Uyumlu Çizgiler’, Ayşe Erkmen, 1985.....	81
<b>Görsel.40:</b> ‘Bu Sergi İçin’, Ayşe Erkmen, 1989.....	82
<b>Görsel.41:</b> ‘8 Parçalık 1 Bütün’, Canan Beykal, 1985.....	83
<b>Görsel.42:</b> İsimsiz, Canan Beykal, 1987.....	84
<b>Görsel.43:</b> ‘İzm’ler”, Canan Beykal, 1981.....	85
<b>Görsel.44:</b> ‘Herşey Hiçbirşey Birşey’, Canan Beykal, 1990.....	86
<b>Görsel.45:</b> ‘Karatahta’, Aydan Murtezaoğlu, Anı-Bellek Sergisi II, 1993.....	88
<b>Görsel.46:</b> İsimsiz, Ahmet Müderrisoğlu, Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi, 1995.....	89
<b>Görsel.47:</b> ‘Kurşun Uykusu’, Selim Birsnel, Gar Sergisi, 1995.....	90
<b>Görsel.48:</b> ‘Böyle Tanıdıklarım Var II’, Hale Tenger, 1992.....	92

## 1. GİRİŞ

Türkiye’de Çağdaş Sanat’ın dünya ile eşzamanlı olarak başlaması bugün bile tartışılan bir konu olmakla beraber, bu yörüngede ilerlerken geçirmiş olduğu süreç, toplumsal yıkımları ve yeniden-yapılanmaları içermektedir. Bu süreç içerisinde ekonomik gelişmeler, kültürel dönüşümler ile birlikte Türkiye’nin geçirdiği anti-demokratik süreçler de belirleyici olmuştur. Bu nedenle, sanat ortamı özelinde çağdaşlaşma serüveni izlenirken toplumsal gelişmeler ile birlikte incelemek süreci anlamlandırmak için gereklidir.

Bu bağlamda yürütülen bu tez çalışmasında Osmanlı Batılılaşma Hareketleri’nden, 1990’lı yılların ortalarına kadar olan süreç içerisinde ‘öncü’ olarak sınıflandırılabilir hareketler incelenmiştir. Bu çalışma içerisinde Türkiye sanat ortamında 1980’li yıllarda tartışmaya açılmış olan ‘öncü’ kavramının sınırlarını sorgulayan yaklaşımlara da yer verilirken, metin içerisinde ‘öncülük’ hali lokal ölçekte, Türkiye sanatı kronolojisi içinde ‘ilk yapan, kendinden sonra gelenlere yeni bir kapı açan’ anlamında kullanılmıştır.

Bu araştırma sürecinde, ele alınan dönem hakkında bilgi veren benzer çalışmalar, yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırma sırasında elde edilen bilgiler üzerinden oluşturulan sav, bireysel görüşmeler ile desteklenmiştir.

Bireysel röportaj gerçekleştirilen kişiler, dönemin sanat ortamı içerisinde bizzat bulunmuş veya sanat tarihi alanında etkinlik gösteren, döneme hakim kişiler arasından seçilmiştir. Bu görüşmeler için hazırlanan sorular, çalışmanın kapsamı ölçüsündeki zaman dilimi içerisinde gerçekleşen olaylara ve kişisel yorumlara yer verecek şekilde düzenlenmiştir.

Elde edilen tüm verilerin ışığında hazırlanan sonuç bölümünde, tarihsel izdüşümler ile birlikte kişisel değerlendirmelere yer verilmiştir. Bu çalışma ile, daha önce yapılmış olan akademik çalışmalara ve var olan literatüre farklı isimlerin işbirliği ile yeni bir bakış açısı kazandırmak ve güncellenmiş bilgiler ile katkı sağlamak hedeflenmiştir.



## 2. BÖLÜM : ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE ATILAN İLK ADIMLAR

### 2.1. Osmanlı'nın Yüzünü Batı'ya Çevirmesini Hazırlayan Süreç

Türkiye'deki çağdaşlaşma evrelerini incelemek adına en doğru başlangıç noktası Osmanlı'nın 17. yüzyıldaki gerileme dönemi olacaktır. Sonraları adımları atılacak olan 'Batılılaşma Hareketleri'ne sebep olan bu evre içerisinde Osmanlı özellikle askeri alanda çöküş içerisindeydi. Yönetim içerisinde kaygıya yol açan bu durum için 1720'lerde yeni bir çözüm geliştirilmiştir; askeri gücünden faydalanmak için Fransa ile daha yakın ilişkiler içinde olmak. Bu amacı yerine getirmek üzere Fransa'ya elçiler gönderilmiştir. Bu hamlenin sonucunda yıllar içerisinde sosyal yaşantıdan mimariye bir çok alanda Avrupa etkileşimleri görülür olmuştur. Bu süreç içerisinde "Fransa, Osmanlı'ya hem kurumsal yapılanma hem de toplumsal kurgu bakımından model oluşturmuştur" (Sülün, 2019, s.25).

Batı kültürünün temellerinde bulunan, özgürlük, hak, medeniyet gibi kavramlar ayakları yere basan, işleyen bir düzen oluştururken Osmanlı'da bulunmayan bu altyapı modernleşmenin yüzeysel ve zoraki olmasının da temeli olmuştur. Bu toplumlar gelişimlerini kısım kısım, tabiri yerinde olursa "sindirerek" ve özümseyerek göstermiştir. Osmanlı'ya bakıldığında, bu durumun tam tersi görülmektedir. Bunun başlıca sebebi olarak toplumun düşünsel yapısı görülebilmektedir. Gelenekselci ve köklerine sıkı sıkıya bağlı, değişime kapalı bu yapı Batı kültürünü temellendiren pratiklerin çok uzağında bir oluşuma altyapı sağlamıştır. Bu nedenle Batılılaşma politikaları sonucu eklektik bir tavır ortaya çıkmıştır. Özümseyemeyen niteliksel faktörler haricinde, kalbur üstü tabaka içerisinde niceliksel özellikler hatırı sayılır oranda rağbet görmüştür. Batı'nın düşünsel disiplinlerini hariç tutarak, sosyal faktörleri deneyimlemek bu ortamda yeterli görülmüştür. Örneğin, Batı müziğine özgü enstrümanlar üzerinde pratik yapmak, cemiyet içerisinde popüler olan Avrupa dillerinden birini konuşmak, Batı'nın seküler toplum yapısını deneyimlemekten öncelikli bir hal almıştır (Pelvanoğlu, 2017, s.39).

Doğu – Batı farkı her noktada olduğu gibi sanat anlayışı içerisinde de kendini göstermektedir. Osmanlı'nın gelenekselci ve şeriat temelli yapısının oluşturduğu dogmatik sınırlar Batılılaşma hamlelerine kadar ağırlığını korumuştur.

Osmanlı Dönemi sanatına bakıldığında bizleri tezhip, minyatür, çini vb. iki boyutlu dekoratif eserler karşılamaktadır. Bilindiği üzere resim, heykel gibi klasik sanat örneklerine Batı'ya açılma hareketlerine kadar rastlanmamaktadır. Bunun nedeni İslami kültürde yasaklı olmasından kaynaklı Osmanlı'nın tasviri reddetmesidir. Doğanın tasviri tüm el sanatlarında görülse de, insan suretinin tasvirinden kaçınılmıştır. Görsel betimleme olarak resimle en benzer örnekler minyatürlerde görülmektedir. Biçimsel farkların dışında düşünsel olarak resim ve minyatür arasında pek fark yoktur. Her ikisinde de amaç “güzel”i yaratmak hatta yaşadıkları dünyayı güzelleştirmektir. Resim ve minyatür arasındaki plastik farkın kaynağı ise ‘perspektifsizlik’tir. Resim, dünyayı gözlemediğimiz şekilde aktarırken minyatür hikayeyi düzlem üzerinde ölçeksiz bir dünya yaratarak aktarır. Objeler tasvir edilirken gerçek boyutları değil kıdemleri, önemleri gözetilerek nakşedilmiştir. Bu ‘perspektifsizlik’ yöntemi İslam sanatına oldukça katkı sağlamıştır. Sufi bir öze temellendirilebilecek olan bu yöntem ile Osmanlılar derin bir sanatsal ifade biçiminin de uygulayıcısı olmuştur. Hasan Bülent Kahraman (2013, s.18) perspektifsizlik konusundaki yorumunu şöyle ifade etmiştir;

Dünya, yeni yaklaşımda, sanatçının gözünden görülüyordu. Sanatçının gözü izleyenin gözü olabiliyor, onun kurgusu ve tüm görselliğin kaçtığı ufuk noktası sonsuzluğu simgeliyordu. Sanıldığı gibi tersine Osmanlı görüşündeki perspektifsizlik buna benzer bir anlayışın yani ufuk hattının olmadığını değil olduğunu ifade ediyordu. Çelişki sonsuzluğun ne ifade ettiğindediydi. Doğu sanatında, politik ve dinsel açıklamalar bir yana bırakılırsa bir an için, perspektif yoktu, çünkü, Batı sanatının 20. Yüzyılın ikinci yarısında ancak kavradığı ‘düzlük’ (flatness) varlığın sonsuzlukla bütünleştiğini dile getiriyordu. Böylelikle iki tarafın ufukla ne ifade ettiği ortaya çıkıyordu. Ufuk iki taraf için de sonsuzluk yani özgürlük demektir. Batı, özgürlüğü kaçmak ve kurtulmakta, Doğu ise bağlanmakta buluyordu.

## 2.2. Osmanlı Döneminde Batılılaşma ve Sanat

1700'lü yıllarda yaşanan gelişmeler ile Osmanlı batılılaşma ve yenilenme sürecine girmiştir. 'Batılılaşma Hareketi' olarak bildiğimiz bu süreç, başta askeri alanda olmak üzere çeşitli reformları barındıran bir dönem olmuştur. Bu reformlardan biri olarak uygulamaya koyulan askeri eğitim reformları, özellikle sanat alanında etkili olup, resim sanatının kabul görüp yaygınlaşmasına da ön ayak olmuştur. Perspektif eğitimi 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun' da verilmeye başlanmış (Erden, 2012, s.10), Kara ve Deniz Harp Okullarında resim derslerine önem verilmiştir. Osmanlı'da ilk ressamlar bu askeri okullarda yetiştirilmiştir. Burcu Pelvanoğlu (2017, s.81-82) bu dönemi şöyle ifade etmiştir;

Batılılaşma hareketleri sırasında Fransa, her yönüyle Osmanlı için bir model oluşturmaktaydı. Fransa ile olan ticari ve siyasi ilişkiler, Fransa'nın Aydınlanma dönemi sonrasında bir otorite haline gelmesi, bu model alışı temel nedenlerini oluştururken; Osmanlı topraklarına gelen gezginler, ressamlar, tarihçiler de "model"i Osmanlı'nın ayağına getirmekteydi. 19.yüzyılda sarayda ve İstanbul'un seçkin tabakasında Batılılaşma ve Fransız kültürü neredeyse iç içe geçmiş durumdaydı. Bu dönemde Batı'nın teknolojisinden yararlanmak isteyen Osmanlı, bu amaçla açtığı askeri okulların müfredatlarına resim dersleri koymuş ve ilk kez bu okulun öğrencilerini Batı'ya eğitime göndermişti. 1835 yılındaki program gereğince Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içinde on iki kişi gönderilmiş; Harbiye mezunu Ferik Tevfik Paşa bu dönemde Paris'e gitmişti. 1838'de Viyana'ya yedi, Paris'e üç öğrenci gönderilmesi; 1849'da Hüsnü Yusuf Bey'in Paris'e gönderilmesi ve daha sonra Paris'te Mekteb-i Osmani'nin kurulup, 1860-1'de altmışa yakın öğrencisinin olduğunun bilinmesi uygulamanın sürekliliğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

1860 yılında hukuk eğitimi için Paris'e gönderilen Osman Hamdi Bey (1842-1910) , sanat eğitiminde karar kılacak; askeri okul çıkışlı olan Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Şeker Ahmed Paşa (1841-1906) da aynı dönemde Paris'te resim eğitimi alacaklardır. Bu üç sanatçının 1870 yılında İstanbul'a dönmesine neden olan, Fransa-Prusya savaşının patlak vermesi olacaktır. Bu savaş nedeniyle Paris'teki Mekteb-i Osmani kapanacak ve sanatçılar geri dönmek zorunda kalacaklardır. Savaşların, toplumsal değişikliklerin zaman

zaman sanatta kesintilere ya da kısıtlamalara neden olduğu muhakkaktır. Zira aynı durum 1914 Kuşağı sanatçıları için de geçerli olacak; onlar da savaşların patlak vermesiyle eğitimlerini tamamlayamadan geri dönmek zorunda kalacaklardır.

Osmanlı ile Cumhuriyet dönemleri arasında bir nevi tampon bölge olan 1914 kuşağı, genç cumhuriyet sanatçılarının yetiştirilmesinde büyük rol oynamışlardır. Bu kuşak sanatçılarının Türk resim sanatında biçimsel anlamda da yenilikçi etkileri olmuştur. Avrupa’da aldıkları eğitimin ışığında Türk resim sanatına yalnızca ışık kullanımı, soyutlama gibi teknik anlamda değil, aynı zamanda içerik yelpazesinin genişlemesi gibi katkıları da olmuştur (bkz. Görsel.1). Osman Erden (2012, s.44) 1914 Kuşağı’nın sanat tarihindeki yerini şöyle ifade etmiştir;

Türkiye resim sanatı tarihinde ‘1914 Kuşağı’ olarak adlandırılan sanatçı grubu Osmanlı ile Cumhuriyet Dönemleri arasında bir köprü gibidir. 1910 yılında Paris’e gönderilen ve Birinci Dünya Savaşı’nın çıkması ile yurda dönen sanatçılardan oluşan bu grup, resim sanatına izlenimci bir yaklaşımı benimsedi. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılardan oluşan 1914 Kuşağı, Çallı Kuşağı olarak da adlandırılır.



**Görsel.1:** ‘Mesire Yerinde Kadınlar’, Avni Lifij, Karton Üzerine Yağlıboya, Ayten&Şazi Sirel Koleksiyonu. (Avni Lifij. Çağının Yenisi 12.01.2020)

Osmanlı Dönemi Batılılaşma politikası çerçevesinde resim alanından bu kadar örnekle karşılaşmak mümkün iken, heykel alanı ile ilgili benzer veriler elde edilememektedir. Osmanlı, her ne kadar yüzünü Avrupa'ya çevirmiş olsa da kökten bağlı olduğu inanç sisteminin 'put' addettiği heykel alanından uzak durmayı seçmiştir. Dolayısıyla Osmanlı Dönemi'nde sanatsal gündem resim alanı üzerinden ilerlemiştir. Heykel alanı için ise yalnızca sonraki dönemlerde kaydedilecek aşamaların temellerinin atıldığını söylemek daha yerinde olacaktır. Bu dönem içerisinde heykel alanında en bilinen gelişme Sultan Abdülaziz'in sanatçı C.F. Fuller'e poz vererek yaptırmış olduğu at üzerindeki kendi tasviri ve sonrasında saray bahçesi için getirttiği hayvan heykelleri olmuştur (Kanberoğlu, 2012, s.172). Yıldız Öztürk Ötkünç (2007, s.17), dönemin gelişmelerini şöyle ifade etmiştir;

Özellikle II. Meşrutiyet Dönemi sonrası önceki dönemlere görece özgür bir ortamda, toplumsal, siyasal ve düşünsel alanlarda Batılılaşma sürecinin yoğunlaşarak devam ettiği görülmektedir. Bu çerçevede 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında görsel sanatlar alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sanatçılar dernekler kurarak, sergiler açarak, makaleler yayınlamaya toplumun ilgisini resim sanatı üzerine çekmişlerdir. Aynı zamanda akademik disiplini içeren kurumsallaşmaların yaşanması resmin ve heykelin bilimsel tartışma konusu olmasına katkıda bulunmuştur. Cumhuriyet'in ilanına kadar yaşanan bu gelişmeler, Cumhuriyet'in kurumları aracılığıyla toplumun geneline yayılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sadece İstanbul merkezli değil, Anadolu'nun çeşitli kentlerinde sanat eğitimi veren kurumlar açılmış ve sanata özendirme yönünde adımlar atılmıştır.

### **2.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Ortamı**

Yüzyıllar boyunca devam eden monarşik yapı sonrasında Cumhuriyet rejimini benimseyen Türkiye için; ilk yıllar her alanda yoğun bir adaptasyon süreci anlamına gelmektedir. Halk yeni sisteme, taze yapılanmalara, inkılaplara uyum sağlamaya ve Kurtuluş Savaşı'nın izlerini silmeye çalışmaktadır. Yönetim için ise tüm bunların yanında yeni bir kimlik oluşturmak ve bunu geniş kitlelerce kabul görececek bir forma getirmek de ön plandadır. Ve bu amaca hizmet etmek için görsel sanatlar daha çok

desteklenecektir. Bu destek sayesinde modern ‘cumhuriyet kadını’ imajı, Tevhid-i Tedrisat Kanunu, Kılıf Kıyafet Devrimi ve Harf İnkılabı gibi radikal değişimlerin görselleşip, yeni imajın özümsemesi adına bir araç haline gelmesi hedeflenmiştir (Pelvanoğlu, 2017, s.148). Halkın yeni imajı ve ortak değerleri benimsemesi için görsel sanatlar önemli bir kaynak olmuştur. Bu kaynağı kullanarak ‘ulusal sanat’ olgusunu oluşturmak istenmiştir. Ulusal sanat dili oluşturmak aynı zamanda Avrupalılaşıma yolunda da önemli bir unsur olarak görülmüştür (Pelvanoğlu, 2017, s.149-150).

Bir misyon haline gelen ‘Avrupalılaşıma’ özümsemiş ve halk tarafından hızla kabul edilmiştir. Bu misyonun etkisiyle halk, yeni sanat oluşumlarını ve yeni biçimleri de hızla benimsemekteydi. Halk için bu yeniliklere açık olmak Batılılaşmak için gerekli bir adım haline gelmiştir (Uzunoğlu, 2013, s.162). Her alanda olduğu gibi sanat ortamında da bu değişim ivmesi, etkisini göstermiştir. Resim alanında ilerleme kaydedilmeye devam ederken, heykel de bu heyecanlı gelişim rüzgarlarından etkilenmiştir. Bu dönemin hareketliliğini ve öncü isimlerini Zafer Toprak (1998, s.4) şöyle ifade etmiştir;

Resim ve heykelde yeni bir dönem başlıyordu. Çallı İbrahim (bkz. Görsel.2), Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Sami Yetik, Şevket Dağ ve Ali Sami Boyar; heykel dalında Nijat Sirel, Ratıp Aşir, Kenan Yontuç, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu, Cumhuriyet dönemin ilk ünlü isimleri oldular. Bu usta ressam ve heykeltıraşlar Türk resim ve heykel sanatında yeni bir dönemin öncülüğünü yaparlarken bir çok öğrenci yetiştirdiler. Türk resim ve heykel sanatında yeni kuşakların ortaya çıkmasını sağladılar. II. Meşrutiyet yıllarında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti adını aldı. 1926'da Güzel Sanatlar Birliği oldu. Birlik Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin anlayışına bağlı kaldı; Türk akademizmi ana çizgisiydi. Çağdaş Türk resminin temeli bu dernek sayesinde atılmıştı. Cemiyet Cumhuriyet'ten sonraki ilk resim sergisini 25 Temmuz 1924 günü Galatasaray Lisesi salonlarında açtı.



**Görsel.2 :** ‘Zeybekler’, İbrahim Çallı, 1923, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi. (11 Türk Ressamın Fırçasından Kurtuluş Savaşı. 12.01.2020)

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, resim alanında kazanılan ivme heykel alanına da yansımıştır. Heykeltraşlar yetiştirilmeye, ülkenin çeşitli bölgelerine anıtlar yerleştirilmeye başlanmıştır. Özellikle Atatürk’ün anıtlar inşa edilmesine ve heykel alanındaki ilerlemeye vermiş olduğu destek bu ivmeyi hızlandırmıştır (Kanberoğlu, 2012, s.176). Türkiye’nin anıt heykel kavramına adapte olmaya başladığı bu dönemi Fatma Akyürek (1999, s.48) şöyle ifade etmiştir;

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında heykel sanatı açısından en önemli kültürel kaynak Batı sanatıdır. Batılı anlayışta heykel sanatının ilk ürünleri devletin yönlendiriciliği temelinde gelişmiştir. Devletin yönlendirici davranışları arasında, sanat eğitim kurumlarına önem verilmesi, bu amaçla Batı Avrupalı eğitimcilerin davet edilmesi, sanat eğitimcisi yetiştirmek üzere öğrencilere yurtdışı eğitim bursları verilmesi, sanat yapıtının üretilmesi için gerekli ekonomik desteğin sağlanması, bu desteği verecek yeni kurumlar oluşturulması, sanatçının üretebilmesi için gerekli atmosferi sağlamak üzere çeşitli etkinlikler organize edilmesi sayılabilir. Bütün bu davranışlar, Batılı anlayışta heykelin ilke ve sorunlarının ülke kültürel yapısı ile uyum sağlamasına ve özgün modeller üretilmesine giden yolu açmıştır. Bu yol izleyicinin eğitimine önem verilmesiyle desteklenmiş; en azından , Cumhuriyet’in kuruluş

yıllarında sanat, kurum olarak organize edilirken, onu çevreleyen sosyal dokunun onunla beraber gelişmesine çalışılmıştır.

### 2.3.1. Türk Modernizmi'nin Oluşum Sürecinde Sanatçı Grupları

Türkiye’de modernist sanat anlayışının oluşmasında bireysel çabalar, devlet desteği kadar sanatçı grupları da etkili olmuştur. Sanatçı gruplarını önemli kılan etkenlerden biri, periyodik sergilerin başlangıcı ve bu sergilerin sanat anlayışının yaygınlaşmasına, kabul görmesine yardımcı olmalarıdır. Bu grup etkinlikleri, sanatsal konuları tartışmaya açarak, sonraki gelişmeleri beslemiştir. Özellikle sonraki yıllarda sanat ortamında yaşanacak olan bireysel etkilerin temelleri bu dönem etkinlik gösteren sanatçı grupları ile atılmıştır (Okçuer, 1996, s.18). Cumhuriyet tarihinin en erken tarihli sanatçı grubu olan ‘Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni Semra Germaner (1999, s.16) şöyle açıklamıştır;

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu 1929’da İstanbul’da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’dir. Bir kesimi devlet tarafından Paris ve Münih’e sanat eğitimi için gönderilen ressamların, Türkiye’ye dönüşlerinde bir araya gelerek ülkede sanatın gelişmesi için gereken temelleri oluşturmayı amaç edindikleri görülmektedir. Birliğin üyeleri Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmud Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve Heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu gibi sanatçılardır. Cumhuriyet’in ilkeleri doğrultusunda idealist atılımları ile dikkat çekmişlerdir. Müstakiller’in yapıtları, Avrupa’da buldukları 1. Dünya Savaşı sonrası yıllarının özelliklerini, yani Alman ekspresyonizmini, geç kübist etkileri ve konstrüksiyon eğilimlerini yansıtmaktadır. Grubun temsilcileri öncelikle konstrüktif desen anlayışına önem verirler, kompozisyonlarda geometrik kurgu birinci planda yer alır. Resimlerde nesne ve figürlerin hacimsel değerleri öne çıkarılarak bir yandan kompozisyonda plastik üstünlük sağlanırken, öte yandan yapıt ifade açısından güçlendirilir. Ressamların ele aldıkları konular arasındaki çalışma ortamıyla ve modern yaşamla ilgili sahneler, değişen ve kalkınan Türkiye’nin görüntüleridir.



Müstakiller'in çalışmaları dönemin sanat çevresinde tartışmalara sebep olmuştur. Bu tartışmalar içerisinde; oluşturulmaya çalışılan 'Milli Sanat' kavramına bağlı olmamakla suçlanmışlardır. Çünkü sanatçılar yurtdışından henüz dönmüşlerdir ve Türkiye ile ilintili konulardan beslenemediği Paris ve Münih konulu çalışmalar sergilemişlerdir. Eserlerinde Türkiye'nin gelişimine, değerlere ve devrimlere yer vermeleri gerektiğini düşünen bir kesim izleyicinin tepkisini çekmişlerdir. Diğer bir kesim ise konudan ziyade, resmi 'resim' yapan dinamiklerin ön plana çıktığını düşünerek eserlerin arkasında durmuştur (Germaner, 1999, s.16).

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları bir üslup altında toplanmaya çalışmaları da yenilikçi bir birlik içinde olmuşlardır. Yerel olanı işleme amacı gütmeyip, Avrupa'da aldıkları eğitimlerinde öğrenmiş oldukları çağdaş sanat akımlarını Türkiye sanatına aktarmaya çalışmışlardır. Lokal bir içeriğe bağlı kalmaktansa daha geniş bir estetik skalasını seçmiş ve dinamik bir yapı oluşturmuşlardır (Ersoy, 1998, s.25).

Müstakil Ressamlar Birliği'nin dağılmasından sonra oluşan boşluğu 1933 yılında kurulan "D Grubu" doldurmuştur (Bulut, 2009, s.9). Grup; Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan oluşmaktadır (bkz. Görsel.3). Zamanla yeni sanatçılar ile grup genişlemiş ve etkinliğini 1947 yılına kadar sürdürmüştür. Bu yeni sanatçılar; Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Malik Aksel, Zeki Kocamemi olmuştur. 15 yıllık etkinliklerinde bu sanatçılar bir üslup birliği oluşturma çabası içerisinde olmamışlardır. Bir arada oldukları 15 yıl içerisinde 15 grup sergisi açmışlardır. Bu sergilerin hiç biri uzun zaman önceden planlanmadan 15 gün içerisinde kararlaştırılıp, hazırlanmıştır. Modern sanatın çeşitli üsluplarını bir arada kullanan bu grup 'Türk Modern Sanatı'nın ilk büyük adımlarından olmuştur (Kılıç, 2010, s.100-101).

"D Grubu" ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır. Türkiye sanatının, "toprağına dönmesini savunan"

(Dizen, 2011, s.32), “Yeniler Grubu” adı altında bir araya gelen grup “D Grubu”ndan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fethi Karakaş’dan oluşmuştur. İlk sergilerini 1941’de açan Yeniler Grubu ilk kez belli bir görüş açısı çevresinde bir araya toplanmış sanatçılar olarak dikkati çekmiştir. Modern resim anlayışlarını izleyerek, Batılı etkileri resmimize aşılıyarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir. Bir liman kenti olan İstanbul’da yoksul deniz ve liman işçilerinin yaşam mücadelelerini konu alan sanatçılar ilk sergilerinde bu konuyu işleyen toplumsal içerikli bir sergi düzenlemişlerdir. Bu ilk sergiye katılanlar Liman Ressamları olarak da anılmışlardır. “D Grubu”nun biçimci yaklaşımına karşın toplumsal içeriğin önemini vurgulamak grubun amacı olmuştur (Bulut, 2009, s.15-16).



**Görsel.3:** D Grubu Ressamları, 1933. (D Grubu Yeniden Resim Sergisi. 12.01.2020)

Sanatçı topluluğu olarak bir üslup ve isim altında toplanmasa da Türkiye sanatında etkili olmuş bir grup sanatçı ‘Yurt Gezileri’ başlığı altında toplanmıştır. Türkiye’yi tek partili parlamenter sistem ile yöneten Cumhuriyet Halk Partisi, halkevleri aracılığı ile 1937’de ‘Yurt Gezileri’ ni uygulamaya koymuştur. 1944 yılına kadar devam eden program ile sanatçılar gözlem yapmak ve gezilerdeki edinimleriyle ilgili eserler üretmek üzere Anadolu’nun farklı bölgelerine

gönderilmişlerdir (Pelvanoğlu, 2017, s.148-152). Ayla Ersoy (1998, s.23), ‘Yurt Gezileri’ programını şöyle dile getirir;

Türkiye’nin 63 iline 58 ressam gönderilerek, sanatçıların bu yörelerde resim çalışmaları sağlanmıştır. Sekiz yılın sonunda değişik yurt köşelerini yorumlayan resimlerle zengin bir koleksiyon oluşmuştur. Sanatçılara da bu yurt gezileri için resmi ödenekler ve ödüller verilerek, bu kültür hizmeti için devlet tarafından desteklenmişlerdir. Resim yapmak için yurdun dört bir yanına dağılan sanatçılar, doğal olarak ürettikleri yapıtlarına bol bol gözlemleme olanağı buldukları Anadolu kırsal yaşamından kesitler yorumlarken, Anadolu folklorik değerlerini, nakış ve süsleme motiflerini de biçimsel olarak yapıtlarında kullanmışlardır.

Bu gezilere katılan sanatçılar program sonrasında izlenimlerini ürettikleri yapıtlarla betimlemişlerdir. Bu programa katılan sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu sonraki yıllarda öğrencilerine bu üslup ile sanat eğitimi vermiştir. Arzu Bulut (2009, s.27), Bedri Rahmi Eyüboğlu’ nun etkinliğini şöyle ifade eder;

1940’lı yıllarda sanatçıların halkı tanımak amacıyla Anadolu’ya düzenledikleri gezilere katılan, çalışmalarında Batı resminin çağdaş eğilimlerini ve Türk halk kültür ögesini bir arada kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu; bu gezilerden edindiği izlenimleri, sanatsal yaratıcılıkta en önemli öge olarak göz önünde bulundurmıştır. Batı resminin çağdaş eğilimlerine de açık olan sanatçı, çalışmalarında Batı ve Doğu sanatlarının değerini bir arada tutmaya özen göstermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki öğrencilerine de aynı yolun gerekleri doğrultusunda yetiştirmeyi amaçlayarak bir öğretmen olarak, yetişkin öğrencilerinin sanat yaşamında ilk adımlarını atmalarına yardım etmek amacıyla atölyesinde öğrenim gören öğrencilerine bir sergi düzenleme öğüdünü verdi.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde öğrenim gören on öğrencisi bu birikim ve yönlendirme ile bir araya gelerek "Onlar Grubu"nu kurmuşlardır. İvy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Fikret Otyam’ dan

oluşan grup 1947 yılında etkinlik göstermeye başlayıp, 1952 yılına kadar devam etmiştir (Bulut, 2009, s.23).

Onlar Grubu'nun ortak amacı 'milli sanat' kavramını oluştururken, Anadolu'nun geleneksel sanatlarından ve içerdiği motiflerden beslenmek olmuştur. Grubun sanatçıları eserlerini üretirken Batı'nın resim tekniklerini ve Anadolu motiflerini harmanlamışlardır. Daha önce kurulmuş olan sanatçı gruplarından farklı olarak Türk sanat ortamında ilk kez bir sanatçı topluluğu ortak bir anlatım biçimi oluşturmaya çalışmıştır. Onlar Grubu'nu bir çatı altında toplayan unsur tüm sanatçıların milli ve yöresel bir üslubu benimsemeleri olmuştur (Bulut, 2009, s.29).

Türk Modernizminin sanatçı grupları içerisinde önemli gelişmelerinden biri de 'Tavanarası Ressamları'dır. Bu oluşum Türkiye'de Akademi'ye karşı tavır gösteren ve özgün soyut sanat arayışını hedefleyen ilk sanatçı grubu olma özelliğini taşımaktadır. Topluluk, Nuri İyem, Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa'nın Asmalımescit Sokağı'nda bir çatı katında açtıkları atölyede çalışan bir grup genç sanatçı tarafından kurulmuştur. Atıf Yılmaz, Atıf Hançerlioğlu, Baha Çalt, Erdoğan Behnasavi, Haluk Muradoğlu, Ömer Uluç, Pindaros Planitis, Seta Hıdış, Ümit Mildon ve Vildan Tatlıgil'den oluşan grubun ortak görüşü; Akademi'deki eğitime ve D Grubu sanatçılarına karşı duruş sergilemişlerdir (Başkan, 2014, s.112). Tavanarası Ressamları'nın önemini ve dönemin dinamiklerini Burcu Pelvanoğlu (2017, s.252) şöyle ifade etmiştir;

Tavanarası Ressamları'nın Akademi'ye ilk karşı çıkışı oluşturması ve soyut sanatın kabulü bağlamında Türkiye sanat ortamı içerisinde önemli bir yerinin olduğunu söylemek mümkündür. Tavanarası'nın başlattığı tartışma sonrasında D Grubu üyelerinin bir kısmının soyut çalışmalarını sergilemesi, 1953 yılında Bülent Ecevit'in de aralarında bulunduğu bir grup gencin Ankara'da soyut sanatın kalesi olacak olan Helikon Derneği'ni kurması, aynı yıl Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Salonu'nda "Sergi Öncesi" adlı, soyut yapıtlardan oluşan ilk sergilerini açmaları, 1954 yılında Adnan Çoker, Lütfü Günay, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Kuzgun Acar ve Sadi Öziş'in yer aldığı "Yirmi Yeni Sanatçı"nın açıklamalı sergisinin Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılacak, soyut çalışmaların sergilenmesi, Tavanarası

Ressamları'nın kapıyı aralamasıyla mümkün olabilmiştir. Türkiye'de resim sanatında Akademi hegemonyasının aşılabilmesi, Tavanarası Ressamları'nın araladığı kapı ile mümkün olsa da meseleyi 1950'lerden sonra, nispeten daha yumuşak ideolojilerin dünyaya hakim olduğu bir dönemde –faşizm ve Stalinizm sonrası- sanatçının artık kalıplarını kırma isteği olarak görmek de olasıdır. Bu dönemde "kültürel şizofreni" bir nebze aşılır ve farklı karşılaşmalar sonucunda birtakım yenilikler ortaya çıkar. Tavanarası Ressamları da bu bağlamda yeni bir soluktur.

#### 2.4. Türk Modernizmi ve Değişen Dinamikler

1950 yılı, Türkiye siyasi tarihi için bir dönüm noktası, çok partili döneme geçişin başlangıcı olmuştur. Daha fazla özgürlük vaadiyle seçmen kazanan Demokrat Parti, iktidara gelmiştir. Demokrat Parti'nin kültür-sanat alanında izlediği politikalar, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bugüne kadar uyguladıklarından farklı olup, daha gelenekselci bir yapıyı desteklemiştir (Koçan, 1999, s.37). Cumhuriyet'in ilanından, Demokrat Parti iktidarına kadar geçen süreçte oluşturulmaya çalışılan 'milli sanat' kavramı (Pelvanoğlu, 2017, s.150) ve Avrupalılaşıma hareketleri yerine bir anda geleneksel Osmanlı sanatları desteklenmeye başlanmıştır (Sülün, 2019, s.59).

Mehmet Üstünipek (1999, s.193), Türkiye'nin çok partili döneme geçişinin sanat ortamına etkisini şöyle ifade eder;

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi; devlet-sanatçı ilişkilerinde kökten bir değişimin yaşanması sonucunu doğurmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, CHP'nin sürdürme gayretini gösterdiği devlet desteği, bundan sonra gözle görülür şekilde azalacaktır. Demokrat Parti'nin belli bir kültür politikası ortaya koyamaması ve devletçi politikaları bir yana bırakan yaklaşımı bu gelişmeyi kaçınılmaz kılmıştır. Yeni iktidarla birlikte, devletin sanata yönelik tutumundaki değişimin çarpıcı örneklerinden birisini, 1951 yılında düzenlenen İstanbul Sergisi'ne bağlı olarak açılan resim ve heykel sergisinden resmi makamlarca alınan kimi yapıtların, bir süre sonra Sandal Bedesteni'nde müzayedeye konduğu yönündeki haberler oluşturur. Devlet sergilerinin 17.sinde

ise, ödöl tutarları için yeterli ödenek bulunamamış ve sanatçılar ikincilik ödölü tutarını almışlardır.

Sibel Yardımcı (2005, s.20) ise dönemin sanat ortamının dinamiklerini şu şekilde ifade eder;

1950'ler Türk plastik sanatında bir kopuşa, yerleşik kanondan özgürleşmeye işaret eder. Bu dönemde, 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülen Sanayi-i Nefise, plastik sanatlar alanında sözü geçen tek kurum olmaktan çıkar. 1951-1952 yıllarında açılan Tavanarası Ressamları Sergileri'yle Akademi'ye ilk karşı çıkış başlar. Tavanarası Ressamları ve Onlar Grubu'nun çalışmalarında soyut resmin ilk örnekleri görülür. Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi 1951'de açılır. 1953'te AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) olarak anılan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin Türkiye şubesi kurulur. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın açtığı İş ve İstihsal konulu resim yarışmasında birinciliği Akademi kökenli olmayan Aliye Berger (bkz. Görsel.4) kazanır. Bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak bilinen Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi 1957'de kurulur.

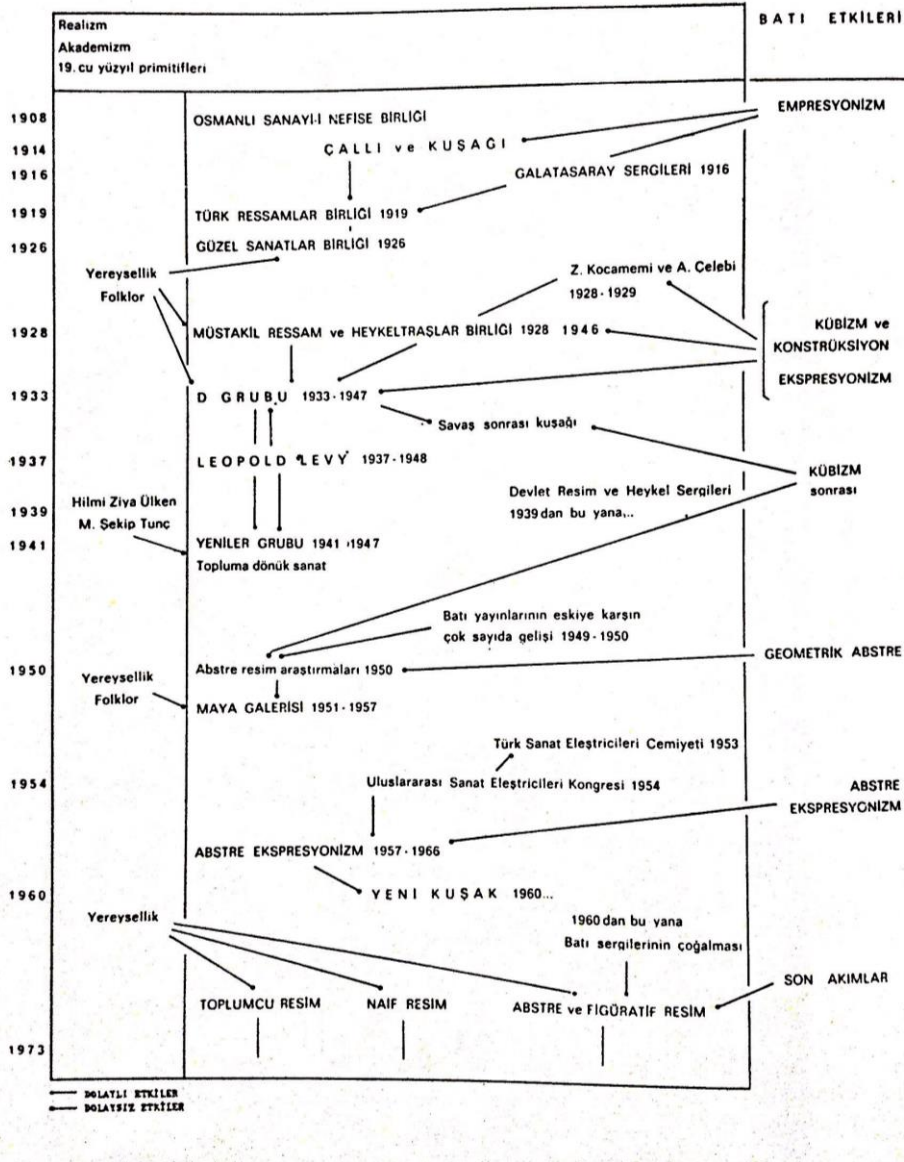


**Görsel.4:** ‘Güneşin Doğuşu’, İş ve İstihsal Resim Yarışması 1.lık Ödülü, Aliye Berger, 1954  
(Yapı Kredi Koleksiyonları. 12.01.2020)

Bu yıllar Türk sanatının yeni dil ve modernleşme arayışının en belirgin süreci olmuştur. Genç rejimin özlük ifadesi için sanat bir araç olarak görülmüştür. Eserlerini üreten sanatçıların Türkiye Cumhuriyeti’nin coşkun ve muzaffer ruh halini yansıtmalarının beklendiği dönem henüz geride kalmıştır. Bu yeni dönemde ise genç Cumhuriyet’in ulusal üslup ihtiyacı hissedilmiştir. Batı’dan alınan üretim pratikleri ve ulusal konuların birlikte kullanımı bu ihtiyacın çözümü olarak görülmüştür. Sanatçılardan beklenen bu pratikler ile birlikte "çağdaş"ın parçası olmaları ve aynı zamanda "Türk Üslubunu yaratmalarıdır" (Bu süreç içerisinde Türk resim sanatında ortaya çıkan üslup ve sanatçı grupları için bkz. Görsel.5). Bu beklentileri karşılamak adına sanatçıların üretimlerinde geleneksel doku modernizm etkisi ile yeniden yorumlamaya götürülmüştür.



## 20. YÜZYIL TÜRK RESİM SANATI



**Görsel.5:** Adnan Çoker Tarafından hazırlanan '20. Yüzyıl Türk Resim Sanatı' haritası, Adnan Çoker, 1976 (Özpınar, 2016, s.74).

Yine bu yıllarda global kültür-sanat alışverişi ivme kazanmış ve yabancı yayınların ulaşılabilirliğinden, uluslararası etkinliklerin artışından söz edilebilir olmuştur. Bu ivme üslupsal etkileşimde de aynı şekilde gözlemlenmiştir. Yöresel olan ile Batı'dan edinilen üslupsal edinimleri sentezleyerek soyut örnekler vermişlerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren denenen Kübizm ve Konstrüktivizm etkili eserler bu dönemde soyut sanata adapte olmaya yardımcı



olmuştur. Başlangıçta bu etkilere bağlı olsa da ilerleyen yıllarda Türkiye’de soyut sanat üslubunun esin kaynağı yerel olana yöneltmiştir. Anadolu motiflerinin soyutlanması ile oluşturulan üslup özellikle figüratif eserler üreten sanatçılar tarafından kabul görmüştür (Germaner, 1999, s.21).

#### **2.4.1. Politik Gelişmeler ve Sanat Ortamına Etkileri**

1960 yılı Türkiye’sine gelindiğinde ülkeye siyasi ve ekonomik açıdan buhran hakimdir. Demokrat Parti’nin izlediği baskıcı yöntem ve kapital sisteme uyum sağlamak adına planlanan açılımlar Türkiye’yi siyasal bağlamda her açıdan zayıf bir noktaya getirmiştir. Halk içerisinde huzursuzluk artmış, protestolar önlenemez hale gelmiştir. Bu süreç 27 Mayıs’ta Milli Birlik Komitesi’nin yönetime el koyması ve Türkiye Cumhuriyeti’nin darbe kavramı ile tanışmasıyla sonuçlanmıştır (Emiroğlu, 2011, s.15-19).

Askeri Müdahale ile birlikte ülke yeniden bir dönüşüm sürecine girmiştir. Dönüşüm toplumsal, ekonomik, kültürel pencerelerden yüzünü göstermektedir. Darbe sonrasında hazırlanıp yürürlüğe konulan "1961 Anayasası" çevrelerce ‘en demokratik ve özgürlükçü bir anayasa’ olarak addedilmiştir. Bu anayasa sonrasında sol eğilimler, yeni oluşumlar, yeni söylemler artış göstermiştir. Üniversitelerde ‘toplumcu’ söylemler artmış; Atatürkçü görüşe gösterilen bağlılık ve Marksist söylemler ivme kazanmıştır. Yönetimin bu yeni dönem için planlamaya giriştiği yeni uygulamalar da sosyal ortamın gündemini şekillendirmiştir. Bu uygulamalar yalnızca siyasal çerçeveyi değil ekonomiyi, kültür-sanat alanını da kapsamıştır (Baykam, Kişisel Erişim: 19 Kasım 2019).

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinden sonra ‘Beş Yıllık Kalkınma Planları’ nın ilkinden itibaren vaadedilen kültür sanat alanı gelişmelerinin hiç biri verimli olmamıştır. Örneğin 1963’te hazırlanan ‘Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda kültür alanıyla ilgili yapılan çalışmaların; yayınların arttırılması ve M.E.B tarafından müfredatlara girmesi için kültür derslerinin hazırlanması ile sınırlı kalmıştır. Tüm bunlara rağmen Türkiye sanatının yurtdışı etkinliklerde görünürlüğü artıp, sergilerde

daha fazla Türk sanatçının eserine yer verilmeye başlanmıştır. Ahu Antmen (2005, s.56-57) dönem içerisindeki gelişmeleri şöyle ifade eder;

1950'li yıllarda Türkiye ile dış ülkeler arasında daha yakın ilişkilerin kurulması, ülkeler arası kültürel antlaşmalar sonucu elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde etkinliklerin düzenlenmesi, Batı ülkelerine giden sanatçıların çoğalmas ve yabancı yayınların yaygınlaşmaya başlaması farklı bilgilenme kanallarının yolunu açarak, yerel sanat ortamına çeşitli açılımlar getirmiştir. Türkiye'nin 1950'lerden başlayarak uluslararası bienallere katılması sanat ortamına uluslararası arenadaki gelişmeleri daha yakından izleme olanağı sağlarken, bir yandan da çeşitli toplu sergilerle yurtdışına götürülen Türk sanatının aldığı eleştiriler yeni bakış açılarının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. 1960'lar, modern Türk sanatının Venedik Bienali, Sao Paulo Bienali, Tahran Bienali gibi çeşitli uluslararası etkinliklere ilk kez yoğun ve düzenli olarak katıldığı yıllardır. Venedik Bienali'ne 1950'li yıllarda Ercüment Kalmık, Nuri İyem, Neşet Günal (1956) ve Şadan Bezeyiş (1958) gibi sanatçılar katılırken, 1962'de Şemsi Arel, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Altan Gürman, Nuri İyem, Ercüment Kalmık, İhsan Cemal Karaburçak, Tülay Tura (İstanbul 1936)ve İlhan Koman gibi daha kalabalık bir sanatçı grubu Türkiye'yi temsil etmiştir. Türk sanatçıların Sao Paulo Bienali'ne katılımı ise daha yoğundur: 1957'de Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Sabri Berkel, Zühtü Müritoğlu; 1961'de Adnan Çoker, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Hadi Bara, Kuzgun Acar (İstanbul 1928 – İstanbul 1976), Nuri İyem, Reşat Atalık (İstanbul 1937), Salih Urallı (İstanbul 1908 – Ankara 1984), Şükriye Dikmen (İstanbul 1918 – İstanbul 2000), Zeki Faik İzer, Zühtü Müritoğlu; 1963'te Abidin Elderoğlu (Denizli 1901 – Ankara 1974), Cemal Tolu, Mustafa Ayataç (Urfa 1927), Nihat Akyunak (Zile 1922 – İstanbul 1981), Nurullah Berk, Sabri Berkel; 1967'de Ali Teoman Germaner, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Fethi Kayaalp, Gündüz Gölönü (Çanakkale 1937), Hasan Kavruk, Mustafa Ashier, Reşat Atalık, Zeki Faik İzer; 1969'da Adnan Çoker, Ali Teoman Germaner, Altan Gürman, Ercüment Kalmık, Ömer Uluç ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçıların, uluslararası sanat ortamının önemli etkinlikleri arasında sayılan bu etkinliğe düzenli bir katılımı söz konusudur. Türkiye'nin 1969-94 yılları arasında sayılan bu etkinliğe katılmamış olduğu düşünülürse, 1960'lı yıllarda

çağdaş Türk sanatının uluslararası arenada tanıtımına ne denli önem verilmiş olduğu daha iyi anlaşılabilir.

1960'lı yıllar Türkiye sanatında bir arayış dönemidir. Bu arayışın kaynağı tüm halkın benimseyeceği, ulusal içerikli bir sanat dili oluşturma kaygısı olmuştur. Bu kaygı doğrultusunda seçilen konular geçmişe kıyasla farklı kaynaklardan beslenmiştir. Bu yıllarda sanatçılar Anadolu motiflerine yönelmiştir. “Hattı tunç alemleri, cami stilizasyonları, hat ve fermanlardan esinlenen biçimler, kilim, halı motifleri genel bir soyutlama eğilimi içinde yansıtılır” (Germaner, 1987, s.18-20). Dönemin genel akışında sanatçılar bu öğelerden beslenirken, yine aynı dönemde bir taraftan da figür ağırlıklı ve bireyselliğe dayanan konuları işleyen eserler üretilmiştir. Dönem içerisindeki bu gelişmeleri Ahu Antmen (2005, s.63) şöyle ifade etmiştir;

1950'li yıllardan itibaren Türk sanatçılarının ilgi alanına giren soyut ve soyutlamacı sanat, 1960'lı yıllarda da etkisini sürdürmüş ve bu dönem sanatçısının yeni arayışlarının temel çıkış noktasını oluşturmuştur. 1960'lar sanatının bir diğer yönü ise figürasyonun yeniden, özgün arayışların bir ifadesi olarak gündeme gelmesidir. Figürasyon, bir yandan 1960'lardan itibaren gelişen toplumcu dalganın bir ifadesi olarak, öte yandan daha bireysel boyutta sanatçının iç dünyasına yönelen arayışların bir uzantısı olarak yeni bir atılıma girmiştir. Sanat ortamındaki genel eğilimlerin dışında değerlendirebileceğimiz bazı 'alternatif' yaklaşımlar da 1960'lı yıllarda ortaya çıkmıştır.

Dönemin sanatındaki bu arayışlar, hem konu hem plastik değerler bağlamında kendini göstermiştir. Politik çalkantıların ve toplumsal yenilenmenin etkisiyle eser konularına bu başlıklar da eklenmeye başlamıştır. Gençler arasında benimsenen ve ifadesi artan sol söylemlerin, yeni yaklaşımların sanat çevresinde de görünürlüğünü arttırmıştır. Önceki yıllarda rastlanması mümkün olmayan konular literatüre eklendiği, politik, toplumsal durumu özetleyen sahnelerin, cinsel kimlik gibi konularda üretilen yapıtların bu yıllarda ortaya çıktığı görülmüştür.

Bu dönem içerisinde üslup ve içerik anlamında çeşitli örnekler verilmiş, aynı anda birden fazla üslubun yaygın olarak sanat ortamında rastlanabildiği gözlemlenmiştir. Bu farklı üsluplar içerisinde yer alan 'biçimci' yaklaşımı Ahu Antmen (2005, s.60) şöyle ifade etmiştir;

Biçimci (formalist) bir temelde sanatın renk, doku, espas gibi kendine özgü öğelerinin şekillendirdiği bu yaklaşımlar, herhangi bir yerel kültür ya da ulusal kimlik arayışını değil, bireysel düzeyde özgün üslupsal arayışların bir ifadesidir. Sabri Berkel'in Devrim Erbil'in bu dönemki çizgisel soyutlamaları; Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Adnan Çoker'in enerjik fırça darbeleriyle şekillendirdiği dışavurumcu yaklaşımları; Nuri İyem'in dokusal soyut resimleri, İhsan Cemal Karaburçak ve Fethi Kayaalp'in motifsel soyutlamaları ya da Zühtü Müritoğlu'nun ahşap, İlhan Koman'ın taş, Şadi Çalık'ın ahşap, Sadi Öziş'in (İstanbul 1923) metalle şekillendirdikleri soyut kompozisyonları, 1960'lı yılların Türk sanatında bir yandan da 'sanat için sanat'sal bir yaklaşımın oldukça hakim olduğunun göstergesi olarak nitelendirilebilir.

#### **2.4.2. 68 Kuşağı Sanatçıları ve Türk Modernizmi'ne Etkileri**

60'lı yıllar içerisinde kuşkusuz en hareketli dönem 1968 yılı ve ardılı dönem olmuştur. Tüm dünyada eş zamanlı bir hareketlilik kaydedilen bu yıllar başkaldırımın, özgürleşmenin dönemi olmuştur. Politik olaylar, öğrenci hareketleri, 'çiçek çocuklar' gibi ikonik olaylar bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda toplum odaklı algı yerini bireyselliğe, özgür düşünceye bırakmış ve bir yenilenme sürecine girilmiştir.

Türkiye'de '68 Kuşağı Sanatçıları' olarak adlandırılan sanatçılar 1968-1970 yılları arasında Akademi'den mezun olduktan sonra yurtdışına gönderilen son sanatçılardır. 'Bireysellik olgusu'nu benimseyen ve bunu figüratif üslupla betimleyen sanatçılar arasında; Mehmet Gülerüz (1938, İstanbul), Alaettin Aksoy (1942, Trabzon), Komet -Gürkan Coşkun- (1941, Çorum), Utku Varlık (1942, Bolu), Neş'e Erdok (1940, İstanbul) vardır (Tansuğ, 1988, s.106). Semra Germaner (2000, s.86) 68 Kuşağı sanatçılarının üsluplarını şöyle açıklamıştır;

1968 Kuşağı sanatçıları D Grubu'na mensup hocalarının bir etüd aracı olarak gördüğü figürü farklı bir biçimde yorumlamışlar ve ona yeni anlamlar yükleyerek plastik ifadenin başlıca ögesi yapmışlardır. İç dünyalarını ve düşüncelerini evrensel bir bakış açısıyla ve çeşitli boyutlarıyla tuallerine

yansıtan genç sanatçılar, insani değerleri, bazen komik, bazen trajik bir yorumla ele almışlardır. Düşlem ve gerçeğin bir arada verildiği yapıtlarında figür nesnelliğinden arınarak tümüyle öznel bir nitelik kazanmıştır. Sanatçıların kendi figürlerine yapıtlarında sık sık yer vermeleri yaşamlarıyla sanatı iç içe görmelerinin bir göstergesi gibidir (bkz. Görsel 6-7).



**Görsel.6:** 'Mahkum', Neşe Erdok, 1973 (1972 - 1973 12.01.2020)



**Görsel.7:** 'Karnı Yarık Adam', M. Güteryüz, 1971 (Tüm Yapıtlar 12.01.2020)

### 3. BÖLÜM: KAVRAMSAL ARAYIŞLAR VE ÖNCÜ HAREKETLER

#### 3.1. 1970’li ve 1980’li Yıllarda Politik ve Kültürel Gelişmeler

1970’li yıllar tüm Dünya’da çeşitli krizlerin, çatışmaların, ayaklanmaların dönemi olmuştur. Etkisi 1970’li yılların başına kadar süren ve Ortadoğu, Batı Avrupa, Kuzey Amerika, Latin Amerika, Çekoslovakya ve bazı Asya ülkelerinde yankıları hissedilen ‘1968 Gençlik Hareketi’ Paris’te başlayıp yayılarak ilerlemiştir. Bu ilerleme, çeşitli ekonomik ve sosyal krizlerin yaşandığı ülkelerde genç nüfusun ayaklanması sonucu dalgalar halinde devam etmiştir (Uzun, 2014, s.9-11). Ağır ekonomik kriz içinde olan ABD için bu süreç; bir yandan kontrolsüz yükselen petrol fiyatları, bir yandan sosyal sorunların sonucunda işçilerin ve öğrencilerin isyanı anlamına gelmektedir. Bunlarla birlikte ırkçı söylemlere karşı da ayaklanmalar başlamıştır. Bu süreçte İtalya’da da köylüler ayaklanmıştır, işçiler grev yapmaktadır. Almanya’da bir çok şehre yayılan öğrenci hareketleri devam ederken, bir yandan da İspanya, İtalya ve Türkiye’de olduğu gibi politik şiddet olayları hakim olmaya devam etmiştir (Uzun, 2014, s.29).

Bu çerçevede, sokaklarında boykotlar ve çatışmalar devam eden İngiltere’de değişmeye başlamıştır. Muhafazakar Parti’nin başkanı seçilen Margaret Thatcher 1979 yılında başkanlık seçimini kazanmıştır ve uzun zaman sonra tekrar Yeni Sağ, Neo-Liberalizm, muhafazakarlık söylemleri gündeme gelmiştir. Benzer söylemler Almanya’da Helmut Kohl ve ABD’de Ronald Reagan tarafından eş zamanlı olarak bu yıllarda gündeme koyulmuştur (Kahraman, 2013, s.35). Bu yeni söylemlerin içerdiği yeni ekonomik açılımların global ölçekteki sonuçlarını Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.18-19) şöyle açıklamıştır;

1970’lerde dünya kapitalizminin bunalımıyla birlikte, ulus-devlet modeli ciddi sıkıntılarla karşı karşıya kalmıştı. Dış kaynakların tükenmesi ve ekonomiyi işletecek girdilerin bulunamaz hale gelmesiyle başlayan bunalım; kendini, kalkınma hızının yavaşlaması ve popülist siyasetin tıkanması, toplumun hem örgütlü hem örgütsüz kesimlerinin huzursuz olması ve bu huzursuzluğun toplumsal bir kargaşaya dönüşmesi şeklinde gösterdi. Sonuçta, tüm dünyanın yeniden yapılanması gerektiğine dair bir düşünce doğdu. Bu yeni

dünya düzeni, sosyal, kültürel ve ekonomik birikimleri ‘küresel’ anlamda dolaşıma soktu. Yeni pazar arayışına yönelen çokuluslu şirketler, fabrikalarını Meksika, Kore, Tayvan, Çin gibi farklı coğrafyalara taşıyarak aynı anda, hem zenginliğe hem yoksulluğa neden oldular. Kalkınmakta olan bu ülkeler, bu büyüyen küresel ekonomiye ayak uydurabilmek için Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası’na borçlanmak zorunda kaldılar.

Yeni kaynak ve pazar arayışları ülkelerin iç ve dış ilişkilerinde büyük krizler yaratmıştı. Falkland Adaları, Grenada, Libya ve Zimbabve’deki gibi sömürgeci tarzı basit savaşların yanı sıra Lübnan, Afganistan, İran, Irak ve Angola’daki gibi yeni ve karmaşık savaşlar da başlamıştı. Haiti, Polonya, El Salvador, Romanya, Filipinler ve Panama’da hükümetleri deviren isyanlar yaşanmış; Hindistan, Şili, İngiltere, Güney Afrika, Fransa, Çin ve Güney Kore devletleri de çeşitli ayaklanmalarla sarsılmıştı. Özgürlük, devrim, sömürgecilik savaşları ve komşu devletler arası gerginlikler küresel bir çatışmaya neden olmasa da, 1980’lere çok sayıda insanı katleden acımasız saldırılar ve yerel savaşlar hakim olmuştu.

Thatcher ve Reagan geçmiş değerleri sorgulayan, sardıran üslupları ve uyguladıkları neo-liberal politikalarıyla küreselleşme olgusuna hız kazandırmışlardır. Kapitalist düzenin bunalımından kurtulmak için ‘Kapitalizm’in global ölçekte yönünü çizmişler ve ‘Serbest piyasa ekonomisi’nin sözcüleri olmuşlardır. Thatcher ve Reagan’ın söylemlerinden Ayşe Nahide Yılmaz (Yılmaz, 2015, s.19-20) şöyle bahsetmiştir;

Rekabeti ‘ulus ötesi’ arenaya taşımış, küreselleşmenin ‘rekabetçi bireycilik’ ile gerçekleşeceğini savunmuşlardır. Thatcher ‘toplum diye bir şey yoktur’ derken bunu kastetmekteydi. 1945-70 sürecindeki ‘sınıflararası uzlaşma’ nın ‘toplumsal dayanışma’ anlayışına dayandığı göz önünde tutulursa, küreselleşme sonucu başlayan süreçle toplum-birey ilişkilerinin nasıl farklılaştığı daha iyi anlaşılacaktır.

Yeni dönemde demokrasi kavramı da anlam değiştirdi; dünya ölçeğindeki piyasa gerçekliğine boyun eğmenin doğal ve zorunlu bir sonucu haline geldi. Bu düşünce, bazı çevrelerde kapitalizmle demokrasinin eşdeğer olduğu iddiasına olanak vermiştir. Yeni Dünya Düzeninde bütün devletlerin ‘kapitalist’

olmaları; şu ya da bu ölçüde kapitalist dünya ekonomisiyle bütünleşmeleri hedeflenmiştir. Bu başarılırsa, kimilerine göre, ideal Yeni Dünya Düzeninde bütün devletler ‘demokratikleşmiş’ de olacaklardı. Bu demokrasi ‘cihadi’ küresel kapitalizmin yeni ideolojik gündemiydi.

1980’lerde SSCB’de bir değişim sürecinden geçmiştir. Gerontokratik yönetim bu yıllarda yaşanan olaylardan sonra halkın tepkisini çekmeye başlamıştır. 1988 yılında 18 yaşındaki amatör Alman pilot Mathias Rust’un Berlin’den kaldırdığı Cessna 172 model uçağı ile tüm hava savunmalarını atlatarak Kızıl Meydan’a iniş yapması ile yönetimde istifalar süreci başlamıştır. Bu olaydan iki yıl kadar kısa bir süre önce 1986’da, Çernobil’deki nükleer santral patlaması da Sovyetler Birliği’nin yönetimde güç kaybı yaşadığını göstermiştir. . Bu sırada ABD ile yapılan yumuşama görüşmeleri devam etmektedir. Tüm bu gelişmeler sonrasında SSCB Komünist Partisi genel sekreterliği yapan, genç ve içinde buldukları sistemi değiştirmek isteyen Mihail Gorbaçov devlet başkanlığı görevine getirilmiştir (Kahraman, 2013, s.39).

Çernobil’deki patlama haricinde 1980’lere damga vuran önemli olayların başında dönemin başkanlarına düzenlenen suikastlar gelmektedir. Mısır Cumhurbaşkanı Enver Sedat ve Şili Cunta Hükümet Başkanı Augusto Pinochet 1981 yılında, Hindistan Başbakanı İndra Gandhi 1984 yılında suikast sonucu hayatlarını kaybetmiştir. Dönemin ABD Başkanı Ronald Reagan’a ise 1981 yılında bir suikast girişimi düzenlenmiştir (Yılmaz, 2015, s.19).

Tüm bunlarla birlikte nükleer silahlanma karşıtı protestolar, ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığına karşı haklar kazanılması, “ABD’de AIDS’ten 66 binden fazla kişinin ölmesi” (Yılmaz, 2015, s.19) ve Berlin duvarının yıkılması gibi olaylar da 1980’li yılların önemli başlıkları olmuştur.

Bu yıllarda teknolojinin de gelişmesiyle yeni bir toplumsal ve zihinsel dönüşüm dönemine girildiğini düşünen bazı düşünürler bu yılları yeni bir dönemin başlangıcı olarak tanımlamışlardır. Modern dönemin sonlanarak yeni bir döneme yer açtığını iddia etmiş ve bundan sonraki sürece ‘postmodernizm’ adını vermişlerdir. Öne çıkan birden fazla yaklaşım olsa da, günümüz de dahil olmak üzere en popüler



olan Baudrillard'ın 'Simülakr ve Simülasyon' teorisi olmuştur. Sanat ortamının da beslendiği bu düşünsel gelişmeleri Hasan Bülent Kahraman (2013, s.36-37) şöyle açıklamıştır;

Üç temel tez bu dönemi belirlemeye yeter. İlki Fransız düşünürü Lyotard'ın yaklaşımıdır. Lyotard artık 'büyük anlatıların' (grand narratives) sonuna geldiğini iddia ediyordu. Marksizm gibi her şeyi kapsayan, her şeye dönük bir açıklaması bulunan, hayatı ve bilinci baştan sona önceden tanımlayan yaklaşımların artık bittiğini, hayatın daha 'mikro' odaklarda gelişeceğini öne sürüyordu. İkinci tez Amerikalı felsefeci Fredric Jameson' dan geliyordu. Lyotard, postmoderniteyi bir 'koşul' olarak tanımlamıştı. Jameson ise 'geç kapitalist dönemin kültürel mantığı' olarak nitelendiriyordu postmoderniteyi. Onun yorumu da bir tür 'durum' olarak okunabilirdi. Geç kapitalist dönemin üretim ilişkileri aracılığıyla ve onlara bağlı olarak gelişmiş 'kültürel mantık' süslemeciliği, kiçi, sanal olanı içeriyordu.

Üçüncü yorum Fransız sosyolog Jean Baudrillard tarafından üretiliyordu ve tüm 1980'ler boyunca çok etkili olacaktı. Baudrillard, postmodern dönemi baştan sona bir sanallık dönemi olarak adlandırıyordu. Bu olguyu tanımlamak için 'simülakr ve simülasyon' kavramlarını üretiliyordu. Buna göre gerçek artık doğaya bakılarak üretilmiyordu. Dolayısıyla 'mimetik gerçeklik' artık devre dışı kalmıştı. Gerçek önceden üretilmiş sanal gerçek kaynak alınarak üretiliyordu artık. Bu gerçekle 'sorunsal' bir ilişkinin başladığına işaret ediyordu ki, aynı zamanda modernitenin de sonunu, aşıldığını gösteren bir evreydi bu.

Türkiye'yi ise 1980'lere taşıyan dönem siyasi istikrarsızlıkların ve şiddetin hakim olduğu bir dönemi işaret eder. Bu dönem 12 Mart 1971 muhtırası ile başlamıştır. Muhtıra sonrasında 1961 Anayasasının tanıdığı hak ve özgürlüklere müdahale edilmiş, her türlü örgütlenmeye, seminerlere ve toplantılara yasak getirilmiştir.

1970'ler aynı zamanda kırsaldan kentlere göç patlamasının yaşandığı, sınıfsal farklılıkların daha belirgin olmaya başladığı bir dönemi işaret etmiştir. Göç hareketi ivme kazandıkça Ankara, İstanbul gibi büyük şehirlerde hızla yoğunlaşan nüfus ve gecekondulaşma sorunları baş göstermiştir. Göç patlaması ile birlikte 'Arabesk

Kültür’ ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda yurt dışına işçi olarak gitmek isteyenlerin sayısı da artmıştır. İş ve İşçi Bulma Kurumu’nun 1961’de başlattığı uygulamayla bu sürece kadar bir çok kişi çalışmak için yurt dışına gönderilmiş, 1970’lerde ise bu uygulamaya başvuranların sayısı ciddi bir artış göstermiştir (Gürdaş, 2015, s.140-152).

İşçi kesimin sayısında artış olması ile ‘sınıfsallık’ yeni bir konu başlığı olmuştur. Ayşe Uzun (2014, s.34-35) ‘devrimci kültür/sanat anlayışını bir ‘sınıf’ sorunu olarak görenlerin’ düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

70’li yıllarda toplumda iki tür ‘sınıf’ olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunlardan ilki öteden beri var olan ‘burjuva sınıfı’ diğeri ise yeni oluşan ve giderek güçlenmekte olan ‘işçi sınıfı’dır. Bu bakış açısına göre; burjuva sınıfı ya da ‘egemen güçler’, kendi sınırlarını korumak, sahip olduğu düzeni sürdürmek eğilimindedir ve bu yüzden de ‘emeği’ temsil eden, ötekileştirilen ‘işçi sınıfı’nın, üst-yapı kurumlarında söz sahibi olmalarını engellemek durumundadır.

1970’lerin son yarısına gelindiğinde çok ciddi bir siyasal şiddet dönemi ortaya çıkmıştır. Özellikle üniversitelerde, yurtlarda odaklanan ‘sağ’ ve ‘sol’ grupların eylemleri ve çatışmaları önlenemez boyutlara ulaşmıştır. Sokaklardaki şiddet her gün onlarca kişinin hayatını kaybetmesi ile sonuçlanmıştır.

1970’li yıllar çalkantılı siyasi ortam ve sokak çatışmaları ile sona ermekteyken Türkiye yeni bir döneme adım atmıştır. Bu dönem 12 Eylül 1980 günü saat 04.30’da Türk Silahlı Kuvvetleri’ nin radyo ve televizyon aracılığıyla yönetime el koyduğunu duyurması ile başlamıştır (bkz. Görsel.8). 12 Eylül darbesini ve sonrasında gelişen süreci Hasan Bülent Kahraman (2013, s.40) şöyle anlatmıştır;

Türkiye 1980’leri çok ağır bir askeri darbeye karşılamıştı. 1975-80 arasında cereyan eden toplumsal olayların sonuçları çok ağırdı. Beş yılda beş bin civarında insan silahlı sokak çatışmalarında ölmüştü. Bu bir iç savaştı. Nihayet 12 Eylül 1980 günü gerçekleşen darbe gelmişti. Darbenin hemen öncesinde, aynı yılın 24 Ocak günü yeni ekonomik kararlar açıklanmıştı. Bu kararlar neo-liberal ekonomiye geçişi belirtiyordu. Yeni kararlar ekonomik tıkanıklığı çözmüş ve gidermiş, yeni bir oluşumun devreye girdiğini duyurmuştu. Türkiye, dünyadaki

gelişmelere koşut bir biçimde minimum devlet anlayışına yöneliyor, 1930'lardan sonra devam eden devletçilikten vazgeçiyor ve liberal bir anlayışın gerektirdiği ölçüde serbest piyasa ekonomisine ve sivil topluma yöneliyordu. Devletin ekonomik alandan çekilmesiyle toplumsal hayattaki rolünün de azalacağı varsayılıyordu.

1980 askeri darbesi binlerce insanın işkence görmesine, yüz binlerce insanın fişlenmesine, onlarca insanın idam edilerek öldürülmesine yol açan bir kasırgaydı. 1983 yılında yapılan seçimlerle kısmen ve bir oranda sona erecekti. Ne var ki, darbeyi gerçekleştirenler yeni bir anayasa hazırlamıştı. 1982 Anayasası diye bilinen bu anayasa ekonomik plandaki tüm neo-liberal girişim ve tasavvurlara rağmen son derece ağır bir devlet ve vesayet rejimi inşa ediyordu. Devlet adeta ötesine geçilemeyen bir aşkınsallık kazanmıştı. Toplum, anayasada hiç yer almayan bir varlıktı. Anayasa dünyada meydana gelen gelişmelere tamamen kapalıydı.

Buna rağmen 1983 seçimleri sonrasında oluşan iktidar göreceli bir liberalizmden yanaydı. Teknoloji ve iletişim alanlarında meydana gelen yeniliklerin farkındaydı. Türkiye'nin dışa açılmasını, dış dünyayla bütünleşmesini zorunlu görüyordu. Ekonomik planda başlayan bu hareketin zamanla siyasal ve toplumsal planı kuşatacağı varsayılıyordu. O arada kendisini gösteren bazı gelişmeler de bu yöndeki dönüşüme yardımcı olacak vasıftaydı. Örneğin tek kanallı ve devlet denetimi altında bulunan televizyon ve radyo tekeli devreye giren yeni televizyon kanallarıyla parçalanıyordu. Bu yeni bir özgürleşim demektir. Aynı şekilde yeni iletişim kanallarının devreye girmesiyle Türkiye dünyayla eklemlenme sürecini yeni bir evreye taşımaktaydı.



**Görsel.8:** 12 Eylül 1980 Gazete Başlıkları (12 Eylül Darbesi Gazete Manşetleri 12.01.2020)

Darbenin sonuçları da kendisi gibi ağır olmuş, ülke her bakımdan derinden etkilenmiştir. Darbe gerçekleşikten hemen sonra tüm siyasi partiler kapatılıp, parti liderleri siyasi yaşamdan men edilmiştir. Bu sırada askeri cunta, görevden almalar, fişlemeler, işkence yöntemleri kullanılan sorgular ve idam cezaları ile anti-demokratik yönetimini sürdürmüştür. Bu sırada ekonominin idaresi de Turgut Özal'a emanet edilmiştir. '24 Ocak Kararları' olarak bilinen uygulama darbe öncesinden itibaren uygulamaya konmuş, darbe sonrasında da devam etmiştir. Özal'ın izlediği politika Amerika ve Avrupa ülkelerinde son yıllarda yaşanan neo-liberal gelişmelerin Türkiye'deki yansıması olmuştur. Turgut Özal da Margaret Thatcher'ın savunduğu bireysellik anlayışını ve serbest ekonomik rekabeti savunup, kapitalizmin tüm nimetlerini kullanmayı önermiştir. "Özal'ın en belirgin özelliklerinden biri, hükümetin işine yarayacak her türlü aracı meşru saymasıydı" (Yılmaz, 2015, s.33).

Turgut Özal'ın izlediği politikaları ve dönemin ekonomik dinamiklerini Ebru Nalan Sülün (2019, s.63) şöyle ifade etmiştir;

Ekonomik anlamda liberal yaklaşımlar 1980'li yıllara hakim olmuş, ihracatı önemseyen bir yapısal düzene yönelme gerçekleşmiştir. Yabancı sermayenin ülke dışında kalmasını tercih eden görüş, yerini ihracata teşvik eden yaklaşımlara bırakmıştır. Bu dönemde ulusal kalkınma yerini serbest piyasa ve küresel kapitalizme bırakmıştır.

Global ekonominin kabul ettiği neo-liberal uygulamalara Türkiye de hızla adapte olmuştur. Özal'ın 'milli değerleri' koruyarak Batı'ya uyum sağlamayı

vadeden siyaset anlayışı ve ekonomiyi canlandırmayı hedefleyen ekonomik açılımları yeni bir zengin kitle ortaya çıkartmış, zaten zengin olanların mal varlıklarını artırmasına olanak tanımıştır (bkz. Görsel.9). Bu yeni kitlenin dindarlıkları ve ‘ulusal’ değerlere, örf-adetlere bağlı olmaları bu siyaset biçimine verilen desteği arttırmıştır. Özellikle hali hazırda belli bir ekonomik düzeyin üzerinde olup, bu süreçle birlikte servetini büyüten ‘patron’ lar büyük bir destekçi kitlesi oluşturmuştur. Yasalardaki açıklar, serbest piyasa uygulamalarındaki açıklardan dolayı türlü yolsuzluklara sebebiyet verip ‘zenginleşmeyi’ kolaylaştırmıştır. Özellikle Özal’a yakın olan çevreler bu ‘açıklardan’ faydalanmıştır. Dönemin dinamiklerini Ayşe Nahide Yılmaz (2012, s.14; 2015, s.31) şöyle açıklamıştır;

Ekonomi politikası nedeniyle, hem Batı’nın bir parçası olmaya çalışılıyor hem de Türk-İslam Sentezi denen bir kültür politikası sürdürülüyordu. Daha açık bir ifadeyle Özal ve ekibi, bir yandan Batı sermayesinin serbest dolaşımını ve onunla gelen kültürü ‘Yeni Dünya Düzeni’nin getirdiği ‘özgürlükler’ diye sunuyor; bir yandan da dinsel cemaatleşmenin önündeki Kemalist ve sol-laik engelleri resmen tartışmaya açıyor, zayıflatıyordu. Bu siyasal, ekonomik ve kültürel yapıyı oluşturan taşların yeniden dizilmesi için bir gevşetme ve ayrıştırma hareketiydi.

Türkiye bir ‘yoksullar ve zenginler’ toplumu iken 80’lerde ‘yoksullar, zenginler ve çok zenginler’ toplumu haline gelmiştir. Yoksullar daha da yoksullaşırken üretmeden zengin olan bir kesim ortaya çıkmış; özellikle Özal ve onun partisiyle bağlantılı olanlar servetlerini çoğaltmış ve bu tür insanlar yeni Türkiye’nin omurgasını oluşturmuşlardır. Taşra burjuvazisinin oluşturduğu bu omurganın dindarlığı aşıkardı. Bunların laik dünya karşısındaki duruşları, mesleki yaşamlarıyla sınırlanmakta ve teknik uygarlık dışında Batı kültürü ile yakınlaşma eğilimi taşımamaktaydı. Eski seçkinlerin sorumluluk duygusundan yoksun yeni burjuvazi, bu nedenle halkın refahına bir bütün olarak pek ilgi göstermemiş; başlıca kaygısı servet edinmek ve yakın zamanda kurdukları yeni düzeni korumak olmuştur. Yeni, ama ideoloji ve kültüre yaklaşımlarında hiçbir eksiklik ve sorumluluk hissetmeyen bir seçkin sınıfı yaratılan.

Bu dönem içerisinde kültür-sanat siyasetinde geliştirici, dili ‘zenginleştirmeye’ yönelik bir politika yürütülmemiştir. Gelişmekten çok ‘özümüz’

de olanı korumakla ilgilenilmiş, geleneksel olan, Türk örf ve adetlerine uygun olan başlıklarla ilgilenilmiştir. Devletin yıllardan beri süre gelen, kültür-sanat alanını desteksiz bırakan tavrı bu yıllarda da devam etmiş, yalnızca hükümetin ideolojisini temsil eden alanları desteklediği gözlemlenmiştir.



**Görsel.9:** 4 Kasım 1981 tarihli Hürriyet Gazetesi manşeti. (Hürriyet Gazetesi 4 Kasım 1981 - Özal : Kendimize Özgü Bir Ekonomik Reçete Uyguluyoruz Hep Borçla Yaşanmaz Diyor - GZ16121 12.01.2020)

1980'ler döneminde ülkenin geneline sinen 'yasak' kavramı kültür siyasetinde de ön planda yer almıştır. Kültür siyaseti de yasaklar üzerinden şekillendirilerek kısıtlanmış ve 'milli' değerlere uymayanlar yasaklanmıştır. Hükümet tarafından içinde bulunulan durum göz ardı edilerek yalnızca "milli değerler, 'var olması gerektiği düşünülen toplumsal değerler' olarak bir kez daha devlet seçkinleri tarafından kültürel bir siyaset olarak dayatılmış, ancak içi doldurulamamıştır" (Yılmaz, 2015, s.43). Devletin kültür-sanat alanındaki bu ilgisizliğinin bir diğer sebebini Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.43) şöyle aktarmıştır;

Kültür ve sanat alanında devlet tarafından bir vizyon ortaya konmaması, kapitalistleşmenin bilinçli bir tavrı olarak da düşünülebilir. Devlet böylece kültür ve sanat etkinliklerindeki sorumluluğunu özel sektöre iletmiş ve bir yatırım aracı olarak sanatın piyasalaşmasını kolaylaştırmıştır.

### **3.2. 1980’li Yıllarda Avrupa ve Amerika’da Ortaya Çıkan Sanat Dinamikleri**

1980’ler Avrupa ve Amerika’da yeni biçimlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Bir önceki on yıllık dilimde gerçekleşen ekonomik ve sosyal değişimlerin izleri sanat ortamında da etkin olmuştur. Kapitalizmin artan ivmesi ve telekomünikasyon ağlarının hızla ilerlemesi 80’ler dönemine yön veren ana unsurlar olmuştur.

Almanca’ dan ‘zamanın ruhu’ olarak çevrilen ‘zeitgeist’ kavramı her dönemi incelemek için kullanılabilir olup, o dönemin dinamiklerinin belirlediği ünik toplumsal gelişmeleri işaret etmektedir. Her dönem için, o dönemin gelişmelerinin incelendiği bölgede ve ülkede farklı sonuçlar alınmaktadır. Postmodernizm olarak adlandırılan 1980’li yıllara denk gelen bu süreç içinde de, döneme özgü çıkışlar yaşanmıştır. Postmodern sanat olarak tanımlanan anlayış tek bir sanat akımını ya da üslupsal bir gruplandırmayı ifade etmemektedir. Bireysellik bilincinin yüksek olduğu, eleştirmekten ya da eyleme geçmekten çekinmeyen bir anlayışın dışavurumudur.

Postmodernizm ekonomik ve teknolojik bağlamda ileri olan ülkelerde hızla ilerlerken, özellikle plastik sanatlarda Almanya ve Amerika’da önemli gelişmeler yaşanmıştır. New York sanat ortamı 1980’lerin galerileri, etkinlikleri, sanatçıları – özellikle ressamı- ile daha canlanmıştır. Çünkü; “New York uzun bir aralıktan sonra paranın, büyüme ekonomisinin, yeniden kapitalistleşmenin nimetlerini ayırsamış ve onu yeni bir sanat akımıyla bütünleştirerek eğleniyordur” (Kahraman, 2013, s.55). Amerikan Yeni Dışavurumculuğu, bu sırada ortaya çıkmış ve insanların yenilik beklentilerine yanıt aramıştır. Bu akımın sanatçıların eserlerinde eklektik yapılar oluşturduklarını ve figür resminin imkanlarını farklı unsurlarla zenginleştirdiğini söyleyen Hasan Bülent Kahraman (2013, s.55-56), Yeni Dışavurumculuğu şöyle anlatmıştır;

Amerikan Yeni Dışavurumculuğu büyük ebatlı resimleri, büyük fırça darbeleri, resimsel yüzeye işlenmiş yazı, yapıştırılmış nesnelere, bilhassa kırık tabaklar, ayna parçaları, bulunmuş objelerle yüklüydü. Yeni Dışavurumculuk, bir yanıyla ifadeciliğin son kertesiydi. Aynı zamanda tuval resminin de son büyük dönemeçlerinden birini oluşturmuştu. Bu akımı bugün bir bellek serüveni olarak yorumlamak mümkündür. Aynı şekilde özneliliğin yeniden keşfedildiği bir anlayış olarak da görülebilir Yeni Dışavurumculuk.

Amerikan Yeni Dışavurumculuğu adını, 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkıp I. Dünya Savaşı'nın yarattığı izole ortamda sadece Almanya içinde sınırlı kalmış olan bir sanat akımından; Alman Dışavurumculuğundan almıştır. ABD ile eşzamanlı olarak Almanya'da da bu akım örneklerini vermeye başlamış, orta-yaşlı bir grup sanatçı ana akımın ortaya çıktığı ülkede Yeni Dışavurumcu eserler üretmiştir. Bu sanatçılardan bazıları; Anselm Kiefer, Rainer Fetting, Georg Baselitz olmuştur. Joseph Beuys'un sanat anlayışında yarattığı vurucu ve kökten değişimlerden sonra tuval resmine, anlatımcı yapıya gösterilen ilgi şaşkınlıkla karşılanmıştır (Kahraman, 2013, s.57).

Gerek Almanya'da, gerek Amerika'da Yeni Dışavurumculuk öncesinde köktenci sanat hareketleri ile devamlılık gösteren algılaması daha zor, kavramsal yönelimler süregelmektedir. Yeni Dışavurumculuk ise bu yönelimlerden daha farklı bir kompozisyon çizmiştir. Bu akım ile gündeme gelen dinamik, figüratif ve heyecanlı resimlerin tüm dünyada nasıl karşılandığını Hasan Bülent Kahraman (2013, s.56) şöyle açıklamıştır;

Bir yandan 1970'lerde Richard Estes'in fotorealist yapıtlarıyla sona eren ve Yüksek Modernizm denebilecek bir anlayışın son dönemi vardı. 1960 sonrasında, Pop Sanat bir tarafa bırakılırsa, özellikle Minimalizm ve Geç Resimsel Soyutlama yer alıyordu. Bunlar algılanması, kavranması, anlaşılması çok zor yapıtlardı. Büyük bir entelektüel çaba gerektiriyorlardı. Pop Sanat dahi belki yüzeydeki form olarak belli bir kolaylık sağlıyordu ama felsefi planda onun yerli yerine oturtulması da güçtü. İzleyene kapalı, mesafeli bu anlayış, sanata ilgi duyanları epey itmişti. Bu anlayışın ardından gelen figür resmine dayalı, heyecanlı, duygulu ve coşkulu bir resimsel düzlem yeniden ilginin yoğunlaşmasına yol açıyordu.



Amerikan Yeni Dışavurumculuğu bir kaç popüler sanatçı ile ilerlemeye devam etmiştir. Bunlardan bazıları; Philip Guston, Eric Fischl, David Salle, Leon Golub, Julian Schnabel'dir. Bu akımın belki de en popüler ve aykırı ismi Jean-Michel Basquiat olmuştur. Graffiti'nin yaygınlaştığı bu dönemde Basquiat (bkz. Görsel.10), 1980'li yılların en hızlı yükselen sanatçılarından biri olmuştur (Teker, 2012, s.33).



**Görsel.10:** 'Four Big', Jean-Michel Basquiat, 1982 (\$9.1- Million Basquiat Leads Subdued Sale at Christie's in London 12.01.2020)

### 3.3. 1980’li Yıllarda Türkiye Sanat Ortamı

1980’ler Türkiye için; sansürün, çeşitli yasakların, baskıların, yeni tip bir ekonomik uygulamanın, özetle değişimlerin yılları olmuştur. Kentleşme, göç dalgasının hızlanması kültürel perspektif içinde de farklılıklara yol açmıştır. Arabesk kültürünün ortaya çıkışı müzik ve sinema piyasalarını hareketlendirmiş, yeni tip idollerin oluşmasına sebep olmuştur.

Serbest piyasa ekonomisinin etkileri hissedilir olmuşken yeni burjuva kesim, yeni yatırım alanlarına yönelmiştir. Bu yeni yatırım alanlardan biri de sanat olmuştur. Türkiye’de yavaş adımlarla ilerleyişini sürdüren galericilik kavramı 1980’lerin ortasından itibaren hız kazanmıştır. Böylece galericiler yeni burjuva koleksiyonerler ile tanışmaya başlamıştır. Ancak bu kesim de genellikle tuval resmi biriktirme eğilimi göstermişlerdir. Sanat piyasasının bu hareketliliği ile birlikte kişisel üslup ekonomik bir değer haline gelmeye başlamıştır.

1980’ler dönemi, Türkiye sanat ortamı için çeşitliliğin, başka bir deyişle çok sesliliğin dönemi olmuştur. Ancak o dönemin ilk yılları için bu çeşitlilik ortamından henüz söz etmek mümkün değildir. 1980 yılında YÖK’ün açılması ile birlikte yapılan değişiklikler Akademi ve Tatbiki de dahil olmak üzere her üniversitede hissedilmiştir (Yılmaz, 2015, s.100). Yeni güzel sanatlar fakülteleri açılmış, eğitim vermeyi sürdüren Akademi ve Tatbiki’nin de bu yeni fakültelerle birlikte eğitim sistemi tek tipleştirilmiştir.

Sanat eğitiminde durum tek tipleştirmenin etkisiyle çeşitlilikten uzaklaşırken, sanat ortamı için farklı düşünmek mümkün olmuştur. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren kendileri için öngörülen ‘sanatçı’ tanımının sınırlarını zorlayarak yeni ifade biçimleri, yeni söylemler kullanma yoluna giden sanatçılar, varoluşsal sorgulamalara girişmiştir. Malzeme temelli ve resim-heykel ile sınırlı bir sanat anlayışının yerine ontolojik sorgulamaların, yeni konu arayışlarının tercih edildiği bir dönem başladığı görülmüştür. Bu dönemin sanatçıları ve yeni yönelimlerini Burcu Pelvanoğlu (2019, s.26) şöyle anlatmıştır;

80'li yıllar bu temel üzerine geliyor ve sanırım bu yıllar için bir çeşitlilik dönemi demek yanlış olmaz. Kabaca bir sınıflandırma yaptığımızda sol tandanslı bir figüratif resimde Özer Kabaş, Cihat Aral, Aydın Ayan, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, İrfan Okan, Kasım Koçak, Mevlüt Akyıldız; Yeni Dışavurumcu resimde Bedri Baykam, Yavuz Tanyeli, Şenol Yoroğlu, Tomur Atagök, Arzu Başaran, Emre Zeytinoğlu, Fuat Acaroğlu, Hale Arpacıoğlu; heykelde Meriç Hızal, Seyhun Topuz, Osman Dinç; kavramsal sanat üretiminde Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, İsmail Saray, Azade Köker, Canan Beykal, Candeğer Furtun, Cengiz Çekil, Erdağ Aksel gibi isimleri görüyoruz. Bu dönemde İsmet Doğan, Balkan Naci İslimyeli, Kezban Arca Batibeki, Esat Tekand, Murat Morova, Bubi, Fatma Tülin Öztürk, Mithat Şen, Kemal Önsoy, İpek Duben, Tomur Atagök, İnci Eviner, Selma Gürbüz ise resme getirdikleri yeni yorumlarla dikkati çekiyorlar.

1980'li yıllarda gerek baskıcı düzen ve bu düzenin uygulayıcılarının yarattığı gergin ortam sebebiyle, politik bir sanat üretiminden, apolitik bir yönelimi tercih eden sanatçıların sayısının daha fazla olduğu gözlemlenir. Bu tercih, o dönemki hükümetin siyasi söylemlerden arınmış bir ortamı 'öneren' politikaları ile uyumlu bir şekilde ilerlemiştir. Böylece sanatçılar sanatın 'ne olduğu' ile 'öz' ile ilgilenmeye başlamıştır. Boyanın, tuvalin, çamurun ve her malzemenin ne'liği önem kazanmıştır. Üslupsal yönelim ise soyutlamadan yana olmuş, anlatımcı ifadelerden kaçınılmıştır. Böylece geleneksel anlatım biçimlerine karşı duran bir tavır sanat ortamına hakim olmuş, özgünlük arayışı temel yönelimlerden biri haline gelmiştir. Beral Madra (2003, s.49) bu dönemin içeriksel yönelimlerini şöyle ifade etmiştir;

80'li yılların sanatı, sanatçıyı bilinç altına, düşüvenine inmeye, mitolojik düşlemler kurmaya ve bütün bunları yapmak için bilimsel çalışma yanında meditatif araştırmalar yapmaya zorlar. Bu ön çalışmaların yarattığı düşünce örgüsü, bir sanatçının sanat yaşamı boyunca yaratacağı yapıtlar dizisinin- her yapıt kendi içinde ne denli değişik olursa olsun- altyapısında bir bütünlük içinde izlenebilir olmalıdır. Bu, bir yerde sanatçının özgünlük sigortasıdır. Karşılıklı etkilenme, ortak bilinç ve benzer ortamların doğurduğu koşutluklar, benzeşmeler dolayısıyla sanatçının özgünlüğü sınanıyor.

Tüm bu gelişmeler ışığında ve yeni yönelimler ile birlikte bu çeşitlilik ortamı oluşmuştur. Bir yanda sanat eğitiminde yaşanan değişimler, bir yanda akademi dışında, piyasa içinde değişen dinamikler de bu çeşitliliğe ön ayak olmuştur. Öncesinde dile getirilmeyen konular işlenmiş, özgürlük ve özgünlük istenci daha güçlü bir şekilde hissedilir olmuştur. Bu yıllarda sanat ortamının konularına; “gündelik ve bireysel yaşam, bellek, etnik, cinsel ve ulusal kimlik sorgulamaları” (Bakçay, 2009, s.58) gibi başlıklar eklenmiştir.

Beral Madra'nın '1977-1987 Geçmiş On Yıla Bakış' (1987a) yazısından alınan veriler ile hazırlanan tabloda (bkz. Görsel.11) 80'li yılların sonuna kadar işlenen konu çeşitlilikleri gözlemlenebilmektedir (Ataman, 2019);

<b>Konu olarak gelenekselliği ve yerelliği seçen ve naiflik üzerinde duran sanatçılar</b>	Gül Derman, Filiz Başaran, Berna Türemen, Oya Katoğlu, Gülsün Karamustafa
<b>Geometrik Soyut, Pop-Art ve Yeni Gerçekçilik üzerine çalışan sanatçılar</b>	Nur Koçak, Tomur Atagök, Canan Beykal, Füsün Onur, Seyhan Topuz, Candeğer Furtun
<b>Gerçekçilik anlayışını akademik resmin değişik aşamalarıyla ve manyerizmle vurgulayan sanatçılar</b>	Neşe Erdok, İpek Aksüğü, Jale Erzen, Fatma Tülin Öztürk, Gülseren Südor
<b>Yeni-Ekspresyonizmi, kadının sorunlarını irdeleyen boyutlarda uygulayan sanatçılar</b>	Hale Sontaş, Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran
<b>Gerçek-üstü ve düş gücüne dayanan bir figür soyutlaması yapan sanatçılar</b>	Bilge Alkor, Tangül Akakıncı
<b>Kavramsal Sanatı gündeme getiren sanatçılar</b>	Meriç Hızal, Ayşe Erkmen, Fatoş Beykal, Mine Ternar
<b>Sanat ortamına yeni çıkararak, araştırmacı yapıtları ile çoğulcu bir ortamı savunan sanatçılar</b>	Nazlı Damlacı, Sibel Çakar, Şükran Aziz, Nurcan Perdahçı, Kezban Arca Batıbeki, Şeyma Reisoğlu, Handan Börütecene

**Görsel.11:** '1980'li yıllarda sanatçılar ve işledikleri konular'

Tüm bu değişkenleriyle 80'li yılların sanatı, Türkiye sanat ortamı için değişimlerin ivme kazandığı bir dönemi işaret etmektedir. Halil Akdeniz (2019, s.90) 1980'lerin sanat ortamını maddeler halinde şöyle özetlemiştir;

Türk sanatında 1980'li yıllardaki sanat ortamından bugüne sanatsal üretim potansiyeli ve açılımları bana göre şöyle özetlenebilir:

1. 1980'li yıllarda Türk sanatında da dünyadaki sanatsal gelişmeler paralelinde geniş bir vokabüler içinde ürünler verilmeye başlanmıştır. Kişisel yaşam öykülerinden, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar uzanan çeşitlilikte yorum ve sanatsal ürünlerle karşılaşılır. Bunlar bir bakıma o dönem sanatçılarımızın kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin yansımaları olarak da görülebilir.
2. Dünyada Post-modern dönemin sanatçıya sağladığı tüm çevresel, tarihsel imge ve simgelerin özgürce kullanılmaya başlaması, Türk sanatında da gözlemlenir. Sonuç olarak eleştirel ve sorgulayıcı bir tavırla Türk sanatında da görsel kültür ve her şey yeniden sorgulanıp yorumlanma sürecine girmiştir. Toplumda sanatsal algılama ve bilinç düzeyi henüz yeterince gelişmiş sayılmasa da artık sanatçılarımızın sanatsal üretiminde; daha ileri bir bilinç düzeyinde her şey bireysel ve toplumsal yaşamda bir ögenin işareti; simgesel ve göstergesel olarak görülmektedir.
3. Çağdaş Türk sanatında da artık resim heykel formu içindeki sanatsal üretimin yanı sıra dünyadaki gelişmelere paralel sayılabilecek, kendi dinamikleri içinde çok hızlı bir açılım sergilenmektedir.
4. Bu yeni yönelimlerde dünya ile bütünleşen, disiplinler arasındaki sınırların kalktığı, kavramsal niteliklerle iç içe geçmiş, yaşamın bütünselliğini ve sorgulamayı amaçlayan bütüncül bir yaklaşım söz konusudur.
5. 1980'lerin sağladığı bu açılım içindeki çalışma örneklerinde; gerçek ile düş dünyasının iç içe geçtiği, izleyicinin imgelem dünyasını genişletici örneklerden, sosyal ve politik içerikli eleştirel tavrılı örneklerle; geçmişten günümüze farklı toplum ve kültürlerden seçilen yaşantı içerikli öğelerle sanatı; bilim, felsefe ve din bağlamında yorumlama örneklerine kadar geniş bir açılım ve yelpaze gözlemlenmektedir. Bir sanat eğitimcisi olarak eğitimde bu bilincin oluşmasında benim de özenle üzerinde durduğum, genç ve yeni kuşak sanatçılarımızda, yeni teknolojilerden yararlanarak çeşitli malzeme ve

yöntemlerle farklı bir görselliği araştıran, kendi deneyimlerini yaratmaya yönelik bir bilincin oluşmaya başladığı söylenebilir.

### 3.3.1. Galeriler ve Sanat Ortamına Etkileri

Türkiye sanat ortamında 1980'lerin ortalarında gerçekleşen hareketlilik dönemini şekillendiren bir unsur da galeriler olmuştur. 70'li yıllarda artan sanatçı sayısı (Berk, 1983, s.121) ile birlikte daha fazla eser sergilenebilir olmakla birlikte, sergi alanlarının yetersizliği piyasa oluşumunu ve sanatsal dinamiklerin takibini de zorlaştırmıştır. Öncesinde aktif olarak kullanılan mekanlara, 1971 yılında banka galeri eklenmiştir. Ancak bunlarla birlikte aktif olan galeriler yeterli olmamış, 'galericilik' bir meslek olarak algılanamamıştır. 70'li yılların ortalarından başlayarak özel galerilerin sayısında önceki yıllara kıyasla ciddi bir artış görülmüş, sergileme olanakları artmıştır (Ötkünç, 2007, s. 94).

Türkiye'de 1947 yılında İsmail Hakkı Oygur'ın öncülüğünde başlayan galeri algısı, Maya Sanat Galerinin 1950 yılında kurulmasıyla devam etmiştir. Başta İstanbul-Ankara olmak üzere bu yıllardan sonra yeni galerilerin sanat ortamında yer almaya başladığı görülmüştür. 1970'li yıllarda arka arkaya açılan galerilerden önce İstanbul'da Ertem Sanat Galerisi ve Küçük Galerisi, Ankara'da ise Milar Sanat Galerisi etkinlik göstermeye başlamıştır (Ötkünç, 2007, s.94). 1970'li yıllara gelindiğinde ise galeri sayısının her yıl biraz daha artış gösterdiği görülmüştür. Güler Bek (2007, s.104) bu dönemin hareketliliğini şöyle anlatmıştır;

1973' te Aydın Cumalı'nın sahibi olduğu Cumalı Sanat Galerisi ve Or-An Sanat Galerisi, 1974'te faaliyete giren Sofra Sanat Galerisi dışında 1975 yılına kadar yeni bir galeri açılmamıştır. 1975'te İstanbul'da açılan Galeri Baraz, Künmat, Veb, Bi-Ze Galerileri, Ankara'da Ertem Galerisi ve Tuzcuoğlu Kültür ve Sanat Galerisi ile birlikte sayıları artmıştır.(...)1976 yılında İstanbul'da Galerie Antiquaire ve Odakule Sanat Galerisi, Ankara'da Vakko Sanat Galerisi, Ak Galerisi ve Akdeniz Sanat Galerisi yeni sergileme mekanları arasındaki yerlerini almıştır.

Bu yıllarda sayıları artmaya başlayan galeriler ile birlikte 1970’li yıllarda başlayan ‘galericilik’ algısının kabul edilmesi, sanat alıcılarının artış göstermesi (Sülün, 2019, s.81) ile birlikte, bu gelişmeler 1980’li yıllara gelindiğinde ivmesini daha da yükseltmiştir. Bu dinamiklerin değişmesinde kuşkusuzdur ki dönemin değişen ekonomik şartları da etkili olmuştur. Yeni yatırımcıların ilgilendikleri yeni pazarlardan biri ‘sanat’ olmaya başlamıştır. Hasan Bülent Kahraman (2013, s.44-45) bu değişimi şöyle ifade etmiştir;

1980’lerin getirdiği yeni ekonomi ve piyasa anlayışı görsel sanatlar alanının ekonomik dönüşümüne de yol açıyordu. Henüz yeterince incelenmemiş olsa da dönemin yeni bir koleksiyoner- eleştirmen-galeri zinciri ortaya çıkardığı muhakkaktır.

Bu dönemde açılan galeriler genellikle İstanbul-Ankara-İzmir aksında konumlanmıştır. Her ne kadar Akbank, Esbank, Emlak Bankası gibi banka galerileri Anadolu şehirlerinde sergiler açarak etkinlik göstermeye çalışsalar da, sanat alıcılarının büyük şehirler haricinde yok denecek kadar az olmasıyla tıpkı bazı özel galeriler gibi istedikleri satış oranlarına sahip olamayarak galerilerini kapatmayı tercih etmişlerdir (Yılmaz, 2015, s.150). Dönemin sanat alıcıları ile ilgili Yıldız Öztürk Ötkünç (2007, s.94) şunları söylemiştir;

Sanat yapıtı satın alan toplumsal kesim, 1970’lerden 1980’lere geçildiğinde farklılık göstermeye başlar. Önceki yıllara oranla 80’lerde, serbest piyasa ekonomisinin de etkisiyle, sınıfsal katmanlaşma uçlaşmış ve artış gösteren fiyatlardan ötürü orta sınıftan çok üst sınıfa mensup insanlar sanat yapıtı alabilir duruma gelmiştir.

1980’li yıllarda hareketlilik devam ederken bu galerilerin arasına Urart Sanat Galerisi (1981), BM Çağdaş Sanat Merkezi(1984), Galeri Nev (Ankara’da 1984, İstanbul’da 1987), Galeri Siyah-Beyaz (1984) da katılmıştır. Sonraki yıllarda ise bu hareketlilik; Galeri Artist, Tanbay ve Beymen Bedesten Sanat Galerisi ile devam etmiştir.

1975 yılında İstanbul’un Kurtuluş semtinde kurulan Galeri Baraz, sanat piyasasının oluşumunda etkili olup ilk yıllarında fazla satış yapamamasına rağmen

günümüze kadar varlığını sürdürmektedir (Yılmaz, 2015, s.155). Özellikle 80’li yıllarda en etkin dönemlerini yaşayan galerinin, klasik-modern Türk resimlerini satarak başladığı ancak sonraki yıllarda çağdaş resimlere ve yeni isimlere de yatırım yapmaya başladığı görülmüştür.

Bu dönemde galerilerin izlediği yol genellikle modern üslupla üretilmiş tuval resimlerinin satışını yapmak üzerine kurulmuştur. Önceki yıllardan beri hakim olan sanat algısının da bir etkisi olan bu durum, çağdaş eserlerin daha az satışa sunulmasına sebep olmuştur. Yine bu ortamda ortaya çıkan bir sorunsal da ‘eski’ olana koşulsuz duyulan güven, yaşça daha büyük sanatçıları tercih etme ve genç sanatçılara, yeniliklere kuşku ile yaklaşılması olmuştur (Yılmaz, 2015, s. 153). Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.154) 1980’lerin sanat piyasası ile ilgili tespitini şöyle ifade etmiştir;

Türkiye’deki genel ortama dair anahtar sözcük ‘çarpıklık’ olarak gösterilmiş ve sanat alanı da bundan nasibini almıştır. Galerici müşteriye, sanatçı galericiye göre bir faaliyet planı ortaya çıkarınca, nitelikten ödün verme ortama hakim olmuştur. ‘Satan ressam, iyi ressamdır’ algısı, ortalama izleyici ya da galerici bir yana, sanatçılar arasında bile itibar kazanmıştır. Ayrıca, sanat piyasasındaki genişleme sahte resim sorununu da getirmiş, 1980’lerin ortalarından itibaren artık yaşamayan ressamlarımızın yapıtlarının sahteleri sergilerde görülmeye başlamıştır. Çarpıklığın göstergesi olan bu durumun bir nedeni de uzman yetersizliğine bağlanmıştır.

Piyasa içinde hakim olan bu dinamiklerle birlikte dönemin öncü galerileri de varlığını sürdürmüştür. Bunlardan biri; 1984 yılında faaliyete geçen Beral-Teoman Madra, Tina Barım’ın kurucusu oldukları Galeri BM olmuştur. Hem yurtdışı bağlantılı çalışma sistemi ile hem de genç sanatçılara yer veren bakış açısıyla Galeri BM, doğrudan güncel sanata destek veren bir yol izlemiştir.

Bu dönemin en farklı ve öncü galerisi olan Maçka Sanat Galerisi daha erken bir tarihte; 1976 yılında Nişantaşı’nda etkinlik göstermeye başlamıştır. Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu kardeşlerin (bkz. Görsel.12) birlikte kurdukları Maçka Sanat Galerisi dönemin diğer galerilerinden farklı bir yol izleyerek etkinliklerini



sürdürdükleri görülür. Rabia Çapa'nın kendi ifadesinden aktaran Özgür Kocacı (2008, s.5) Maçka Sanat Galerisi'nin 'sanatı metalaştırmaktan uzak durarak, sanatçısının ve izleyicisinin arasına kar amacı koymadan işleyen bir kurum olduğunu' vurgulamıştır. Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.154) Maçka Sanat Galerisi'ni şöyle anlatmıştır;

1976'da açılan Maçka Sanat Galerisi, 'satış için değil, sanat için' sloganı ile yola çıkmış, ayrık olduğu kadar belirleyici yapısıyla da dikkat çekmişti. Galerinin sahipleri Rabia Çapa ve Varlık Sadıkoğlu kardeşler, Mehmet Konuralp'in mimari tasarımı, Prof. Şazi Sirel'in özel aydınlatma tekniği, Mengü Ertel'in grafik çalışmalarıyla 'beyaz küp' olarak adlandırılan galeri mekanlarından farklı deneysel bir mekan ortaya koymuşlardır.



**Görsel.12:** Maçka Sanat Galerisi, Varlık Sadıkoğlu (solda) ve Rabia Çapa (sağda), 1976 (11-16 Ekim Haftasında Dikkat Çeken 7 Sanat Etkinliği 12.01.2020)

Dönemin en öncü tavrını taşıyan Maçka Sanat Galerisi, bugün Türkiye çağdaş sanatının öncüleri olarak adlandırdığımız Altan Gürman, Sarkis gibi bir çok sanatçının sergilerde yer aldığı bir mekan olmuştur. Özellikle dönem izleyicisinin pek çoğunun hazır olmadığı yenilikçi bir çok sanatsal biçime kapılarını açan Maçka Sanat Galerisi, Türkiye çağdaş sanatının gelişiminde etkin bir rol üstlenmiştir.

### 3.3.2. 'Çağdaş'ı Yansıtan Sergiler

1980'li yıllarda Türkiye sanat ortamında gerçekleşen hareketlilik döneminin ilk adımları 70'li yılların sonlarında atılmıştır. Bu adımlardan en etkili olanlar yeni ifade biçimleri ve bu ifade biçimlerine yer veren sergiler olmuştur. Bazıları kurumlar aracılığı ile, bazıları ise sanatçıların girişimleri ile düzenlenen bu sergilerin ilki 1977 yılında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri olmuştur. Bu sergiler, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından 1977 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilmiştir. 1977'den itibaren iki yılda bir düzenlenen İstanbul Sanat Bayramı etkinlikleri, 1989 yılında son kez düzenlenmiştir.

Yeni Eğilimler Sergileri, 1977-1987 yılları arasında düzenli olarak iki yılda bir hayata geçirilmiştir. Sonuncu sergi ise İstanbul Sanat Bayramı'ndaki aksama nedeni ile altı yıllık bir aradan sonra 1994 yılında gerçekleştirilmiştir.

Bu sergiler, katılımcılara herhangi bir sınırlama getirilmeksizin, 'alınıp-satılabilir sanat' objesi dışında kalan kavramsal eserler bir araya getirilerek düzenlenmiştir (Akkoyunlu, 2005, s.183). S. Begüm Akkoyunlu (2005, s.183), Yeni Eğilimler Sergileri'nin amacını şöyle açıklamıştır;

Sergilerin amacı, '...plastik sanatlar alanlarında çağdaş yaklaşımları değerlendirmek ve tanıtmak; sanat yaşamının başlangıcında olumlu ve anlamlı bir gelişme gösteren ya da bireysel üslubunda çarpıcı ve önemli aşamalar kaydeden sanatçıları desteklemek; bu çağdaş yaklaşımları, bireysel girişimleri tartışmaya açmak; sanatsal etkinlikleri daha nitelikli bir düzeye yükselterek yaygınlaştırmak, sanat ortamının dinamik bir boyut kazanmasını sağlamak' olarak belirtilmiştir.

Bu sergilerde yer alan eserler genellikle Kavramsal Sanat adı altında değerlendirilebilecek sanatsal düşünsellik ve sorgulamalar içeren eserler olmuştur. Sanatçılar bu üslupla üretmek ve yeni anlatım biçimleri kullanmak üzere teşvik edilmiştir. Türkiye sanat ortamında kavramsal çalışmalar, yerleştirmeler ilk kez bu etkinlikte bir arada sergilenmiştir. Bu sebeple öncü niteliği taşımaktadır. Bu

sergilerin bir diğere özelliği de Akademi tarafından düzenlenen bir etkinliğin parçası olması ve öğrencilere hem klasik Akademi üslubunu, hem de bu yeni anlatım biçimlerini bir arada görebilme olanağını veriyor olmasıdır. Sergiler zaman içinde formunu değiştirse de ideolojik olarak sabit bir yol izlemiştir. Süreç içindeki bu form değişikliklerini S. Begüm Akkoyunlu (2005, s.184) şöyle anlatmıştır;

Sergiler, düzenleme şekli olarak, süreç içinde farklılık göstermektedir. İlk yıl resim ve heykel, özgün baskı, seramik, grafik, tekstil ve halı tasarımı, fotoğraf, endüstri tasarımı, sahne ve görüntü sanatları ile karikatür sergileri olmak üzere dokuz başlıkta toplanan sergi, ikinci etkinliğin düzenlendiği 1979 yılından itibaren uluslararası çağdaş sanat eğilimlerini tanıtmak ve bütünlükü bir anlayışla değerlendirmek üzere Yeni Eğilimler Sergisi olarak tek başlıkla düzenlenmiştir. Şükrü Aysan'ın belirttiği üzere bu sergilerle 'avangard sanatın her türlü malzeme ve medyayı kullanıma soktuğu çağdaş akımların bir gerekliliği olarak, plastik sanatların tüm dallarını kaynaştırmaya yönelik bir tutum izlemiştir.

Yarışmalı olarak düzenlenen bu sergiler, her yıl yeni jüri üyelerinden oluşturulan bir kurul ile ödül alan sanatçıları belirlemiştir. İlk Yeni Eğilimler Sergisi'nde Şükrü Aysan, o yıl tamamlamış olduğu 'Pentür I,II,III' adlı tuvalin niteliğini sorgulayan eseriyle birincilik ödülü almıştır (Duben, 2008, s.21). 1979 yılında düzenlenen ikinci sergi de ise "Serhat Kiraz, Tamer Akakıncı, Erol Kınalı, Neşe Erdok, Mehmet Y. Özel, Mustafa Ata, Şenol Yorozlu, Azade Köker,Ragıp Erdem, Ayşe Erkmen, Mehmet Gülerüz, Gürel Yontan, Kemal İskender" (Salur, 2016, s.167), 1981 yılında düzenlenen üçüncü sergide Füsün Onur, Nur Koçak ve İlgi Adalan, 1983 yılında düzenlenen dördüncü sergide ise Gürel Yontan, Yılmaz Aysan ve Tomur Atagök ödül kazanmıştır (Salur, 2016, s.176).

Zaman içerisinde, Yeni Eğilimler Sergileri'nin benimsediği kavramsallığa önem veren yapısı, her sergide biraz daha hissedilmiştir. Üçüncü sergi, bu yeni anlatım biçimlerinin hem etkinlik için, hem de Türkiye sanat ortamı için devamlılığı olduğunun, özümsemiğinin işaretlerini vermiştir. Bu sergiler aynı zamanda köktenci yaklaşımlar ile hikayeci ve biçimsel yöntemlere yeni yaklaşımların bir arada izlenebildiği bir ortak nokta olmuştur. İzleyiciler aynı anda 'Betiksanat' (Şükrü

Aysan'ın önerisi ile 4. Yeni Eğilimler Sergisi'nde gerçekleştirilmiştir.) gibi sanatı en temel öğelerinde inceleyen yaklaşımları, hem de toplumsal konuların işlendiği hikayeci anlatımları bir arada görebilme şansı yakalamışlardır. Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz gibi köktenci düşünme üzerine üretim yapan bir grup sanatçının yanında bir grup sanatçı da toplumsal dinamikler üzerine çalışmalar sergilemiştir. Bu ikinci grup sanatçıları ve işledikleri konuları S. Begüm Akkoyunlu (2005, s.186) şöyle anlatmıştır;

Bir diğer grup sanatçı ise yine Türk sanatında yeni olarak nitelendirilebilecek biçimsel deneyimlerini hikayeci anlatımları ile birleştirmişlerdir. Bu sanatçıların yapıtlarında dönemin toplumsal ve sosyo-ekonomik ortamının yansımalarını izlemek mümkündür. Figüratif gerçekçiliğin yanı sıra, hazır nesne kullanımı, foto-gerçekçilik gibi biçimsel dillerin kullanıldığı bu yapıtlarda ele alınan konular arasında, 1980'li yılların baskın pop ve arabesk kültürünün etkileri, köyden kente göç ile artan gecekondulaşma, değişen toplumsal kimlikler (özellikle kadın kimliği) ile eleştirel konular dikkati çekmektedir. Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa'nın yapıtları sıralanan toplumsal koşullar etrafında beliren kimlik ve cinsiyet konularını ele alırken Handan Börüteçene'nin, tarihi günümüz teknolojisiyle birleştiren ve karşılıklı sorgulayan interaktif yerleştirmeleri öncelikle dikkat çekenler arasındadır. Yılmaz Aysan, Gürel Yontan, Tomur Atagök gibi sanatçıların da yine geçmiş, kişisel tarih ve benlik konularını ele aldıkları yapıtlarında öncü sanatın tüm biçimsel ve malzeme kullanımına dair özgürlüğünden yararlandıkları görülür.

Yeni Eğilimler Sergileri'nde etkinlik gösteren bir grup sanatçı daha sonrasında aralarına yeni sanatçıları da davet ederek yeni bir sergi dizisi oluşturmuşlardır. Herhangi bir kurula bağlı olmayan, sanatçıların sergilere katılacak sanatçıları ve eserleri seçtikleri bir yapıya sahip bu sergiler; 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergileridir. 1988 yılına kadar devam eden bu sergilerin ilki; 2 Temmuz 1984 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilen bu sergiler her yıl düzenlenerek toplam beş kez yapılmıştır. Sergi mekanı olarak üç kez AKM, 1985 yılında Yıldız Üniversitesi Anfiler Sergi Salonu ve Bahçesi, 1988 yılında da Dolmabahçe Sarayı'ndaki 1. Hareket Köşkü'nü kullanmıştır. Gerek ismindeki 'öncü' kelimesi nedeniyle, gerek

katılımcı sanatçıların bir kurul tarafından belirlenmiyor oluşu ile bu sergiler çok tartışılmıştır. Bu sergiler, özgünlük ve öncülük kavramlarının tartışmaya açılmasına, dönem içerisinde sanat ortamında etkin olan isimler tarafından değerlendirilmesine yol açmıştır (Atagök, 2014, s.201-202). Özellikle ‘öncü’lük tanımının ve kapsamının değerlendirdiği bu tartışmaları Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.141) şöyle anlatmıştır;

Serginin adında geçen ‘öncü’ kavramı, tıpkı Yeni Eğilimler’deki ‘yeni’ gibi çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bazı yazarlar, öncü olmanın, yerel bir coğrafyayla sınırlı kalmayıp, asıl önemli olanın dünya sanat tarihinde etki yaratmak olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin, Kemal İskender 5. Yeni Eğilimler sergisinin kataloğunda bu konuya dikkat çekerken, Beral Madra ve Emin Çetin Girgin gibi yazarlar farklı dergilerde kuramsal tartışmaların önünü açan yazılar yayınlamışlardır.

Bu tartışmalar içerisinde Emin Çetin Girgin de ‘öncü’ ifadesinin doğru kullanılmadığı görüşünde olduğunu; “Asıl sorunlara geçmeden önce, “öncü”lük tanımının açıklık kazanması gerekmektedir. Nedir öncülük? Amaçlanan modern sanattan bir kesit mi vermektedir, yoksa öncülük adı altında, araştırmacı, determinist olarak yaratmak mı?” (Girgin, 1986, s.60) sözleriyle ifade etmiştir. Tıpkı Emin Çetin Girgin gibi Beral Madra (1987b, s.56-58) da, Hürriyet Gösteri dergisinde yayınladığı yazısında ‘öncü’ teriminin uluslararası ve ulusal ölçekte ne ifade ediyor olduğunu şöyle dile getirmiştir;

Öncü olduklarını iddia eden Türk sanatçılar, Batı’ya kıyasla sanatsal açıdan geri kalmış bir ülkede öncü bir rol üstlenemezler: Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde, ‘öncü’ bir düşüncenin varlığından söz edilemeyeceği kanısındayım. Türk sanat ortamındaki yapıtlar, uluslararası sanat ortamı düzeyinde öncülük taşıyor, ama yaratıldıkları çevreyi ve o çevrenin bakış açısını güçlü bir biçimde yansıtan ‘özgün’ ve ‘özgür’ yapıtlar görüyorum.

Bu karşı çıkışların ardından serginin daimi sanatçılarından Füsun Onur (1987, s.44-45), Hürriyet Gösteri dergisinin bir sonraki sayısında yayınladığı yazı ile bu konu hakkındaki fikrini şöyle belirtmiştir;

Uyarı informasyonunu bir tümcede okumak ve bir sanat yapıtında algılamak iki ayrı yoldur. Birincisi; gönderen- sosyal gelenek- sözcük- psikolojik ilişki = Düşünce. İkincisi ; Sanat yapıtındaki okuma algılama (görsel sanat) : çevresel kaynak- izlediği yapı – kalıcı uyarıcı- psikolojik ekol (ki buraya estetik tavır ve kişinin yetisine göre içine sindirilmiş tüm algılanım alanı giriyor)= algılama. Sayın Madra işte burada yanılıyor, eğretilmesi yol işaretleriyle sınırlı olunca bu algılayış kaçınılmaz. Dünyanın her yerinde yerleşik düzenin paralelinde onun düzgülerine uygun, araştırma ve yeni deneyimlerden uzak işlere çağdaş sanat denir. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde olduğu gibi de yeniliğe açık, yerleşik düzene, onun düzgülerine baş kaldıran onunla sırasında dalga geçen paralelinde gönderme yapıp çelen, popüler olanın karşısında olan, ya da onun dilini ona karşı kullanan işlerde dünyanın neresine giderse gitsin öncü adı yadırganmaz.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri de, Yeni Eğilimler sergileri gibi kavramsal yaklaşımlara ağırlık verilen öncü etkinliklerden biri olmuştur (bkz. Görsel. 13). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri tamamen köktenci ve sorgulayıcı eserlerin toplu halde gösterimi amacı üzerine kurulmuştur. “Sergideki tuvaler bile, tuvaldışı bir tavra dahil olma çabası içinde değerlendirilir. Bu yönüyle, sanatsal kutuplaşmanın görüleceği ve tartışılacağı bir platforma da dönüşmüştür” (Yılmaz, 2015, s.140).



**Görsel. 13:** Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, AKM, Soldan sağa; Yusuf Taktak, Bilinmiyor, Bülent Erkmen, 1987. (Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1987) 12.01.2020)

Sergilenen işler arasında fikir ve dil bütünlüğü olmasına rağmen bu sergilerin ortak bir temaları olmamıştır. Bu sergilere katılan sanatçılar her yıl farklılık gösterse de sürekli katılım gösteren, kurucu rol üstlenmiş bazı sanatçılar vardır. Canan Beykal, Serhat Kiraz, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Osman Dinç, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa ve Füsun Onur bu sanatçılardan birkaçı olmuştur.

1988 yılında sonuncusu düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinden sonra, bu etkinlikten ayrılan bazı sanatçılar A, B, C, D Sergileri'nde bir araya gelmiştir. Beral Madra tarafından düzenlenen bu sergiler, Türkiye sanat ortamındaki ilk küratörlü sergilerden biri olmuştur. Diğer sergiler gibi A, B, C, D Sergileri de hem alınıp-satılabilir sanat anlayışına hem de konservatif Akademik üsluba karşı duruş göstermiştir.

Bu sergilerin ilki 1989 yılında A: 10 Sanatçı 10 İş adı ile, ikincisi 1990 yılında B: 8 Sanatçı İş adı ile, üçüncüsü 1991 yılında C: 10 Sanatçı 10 İş, ve sonuncusu 1992 yılında D: 10 Sanatçı 10 İş adıyla hayata geçirilmiştir. Katılan sanatçılardan bazıları önceki sergilerde yer alan Selim Birsell, Cengiz Çekil, Füsun Onur, Osman Dinç, Ayşe Erkmen gibi isimler olmuştur.

Yenilikçi söylemlere yer veren eş zamanlı gerçekleştirilmiş bir diğer sergi dizisi de hala devamlılığını koruyan Günümüz Sanatçıları Sergileri olmuştur. İlki 28 Haziran 1980 tarihinde 'Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi' başlığı altında İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin bahçesinde düzenlenmiştir. Başlangıçta bu sergi dizisi de Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında hayata geçirilmiştir. Sergileme imkanlarına daha fazla seçenek sunmak adına sonraki iki yıl daha açık havada gerçekleştirilen bu etkinlik, sonraki yıllarda eserlerin dış etkenlerden korunması için iç mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Dönem içinde etkin olan bir çok sanatçının katılım gösterdiği Günümüz Sanatçıları Sergileri, "ilk döneminde yerleşik, ikinci döneminde yerleşik ve orta kuşak, nihayet son döneminde de genç sanatçıların kendilerini ifade ettikleri, ilgili kamuoyuna sundukları bir nitelik taşımıştır" (Kahraman, 2013, s.43).

Yeni Eğilimler sergileriyle başlayan bu yenilikçi girişimler hem birbirlerini, hem Türkiye sanat ortamını, dolayısıyla da sanat izleyicisini etkilemiştir. 1970'li yılların sonunda ortaya çıkmaya başlayan bu gelişmeler birbiri ardını izlemiş, sonraki

dönemde de benzer etkinliklerin ortaya çıkmasına aracı olmuş, ilerleyen yıllarda İstanbul Bienali'nin de mutfağını oluşturmuştur. Bu sergilerde yer alan yapıtlar ve sanatçılar bienali düzenleyen, seçkilerini gerçekleştiren kişilerin dikkatini çekmiş ve bienalde yer almışlardır. Hasan Bülent Kahraman (2013, s.43) bu süreçten sonraki gelişmeleri şöyle anlatmıştır;

Bu sergiler tartışmasız biçimde Bienal'in arka planını oluşturmaktaydı. Ne var ki, 1987 yılında çok daha kurumsal bir biçimde hayat bulan Uluslararası İstanbul Bienali'nin ardından sadece bir kez daha gerçekleştirilmesi, sergilerin, onun hakimiyetini ve gücünü kabul ettiğinin bir göstergesidir. Güncel sanatı oluşturma doğrultusunda sergiler bienali hazırlamış, sahneye çıkmasından sonra onunla yarışmamışlardır.

### **3.3.3. İstanbul Bienali'nin Oluşum Süreci ve İlk Yıllarında Sanat Ortamına Etkileri**

Global sanat ortamında bienallerin düzenlenme amacı kültür etkileşimlerinin yoğunlaşmasını sağlamak olduğu kadar, toplumların kendi düşünsel çerçevelerini, çağdaşlık düzeylerini yansıtması amacını da taşır. Bu amaca yönelik olarak bienal sanatçıları ve eserleri seçilmektedir. Tüm uluslararası sergilerde olduğu gibi bienallerde de sponsorluk, sergi haritasında yer alan mekanlar, kentler için bir prestij ve statü kaygısı da etkili olmaktadır. Bu yüzden ki; bienaller küresel etkileşim etkinliklerinin arttığı dönemde düzenlenmeye başlanmıştır.

Türkiye için de uluslararası kültür sanat ortamı ile bütünleşme serüveni İstanbul Bienali ile başlamıştır. İlk İKSV tarafından 1987 yılında '1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri' başlığıyla düzenlenmiştir (bkz. Görsel.14) ve koordinatörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. Bu etkinlik 4 bölümde düzenlenmiş, Askeri Müze, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı'nda izleyicilere açılmıştır. İstanbul'un kendine has tarihi dokusu ile iç içe geçen 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' başlıklı sergiye Aya İrini Kilisesi'nde ve Ayasofya Hamamı'nda yer verilmiştir. Bu iki mekanda Türkiye'den katılım gösteren sanatçıların eserlerine Ayasofya Hamamı'nda, yurtdışından katılan sanatçıların



eserlerine ise Aya İrini Kilisesi'nde yer verilmiştir. “Bu anlamda Osmanlı mimari mirasını Türklerin, Bizans'inkini ise yabancıların yorumlaması istenir (Yardımcı, s.48)”. Beral Madra (2019, s.224), İstanbul Bienali'nin ortaya çıkmasındaki temel sebeplerden birini şöyle açıklamıştır;

İstanbul Bienalinin en önemli başlangıç nedeni, devlet destekli kültür sanayinden kurtulma hareketiydi. Çünkü tam o sırada, özel sektör yükselme dönemindeydi. Neoliberal bir ekonomiye geçiş başlamıştı. Artık sanat üretimi de bu ülkedeki o potansiyel de özgürleşmek, bağımsızlaşmak istiyordu, bu yollardan birisiydi. İlk zamanlar adı Çağdaş Sanat Sergileri'ydi. Çünkü sürdürülebilir olacağı konusunda kuşku vardı. Her başlangıç gibi geleceğini görmek zordu.



**Görsel.14:** I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1. İstanbul Bienali) Broşürü, 1987 (1st International Istanbul Biennale 12.01.2020)

İstanbul Bienali'nin düzenlenmesinde etkili olan bir diğer unsur da Türkiye'de hakim olan muhafazakar sanat anlayışının değişmesini sağlamaktır (Graf, 2012, s.178). Akademi üslubunun hakimiyeti altında olan sanat izleyicisi için çağdaş sanat yönelimlerine yeni bir bakış imkanı sağlamıştır. Yabancı sergiler ile bir kültür

alışverişi, sosyal bir etkileşim hedeflenmiştir. Beral Madra (2003, s.32) bienalin amaçlarını şöyle özetlemiştir;

Bu bienalin, ülkemizdeki çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak saptanan ilke ve amaçları: uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek; ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak; çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak, şeklinde özetlenebilir.

Bununla birlikte bienal gibi uluslararası etkinliklerin ekonomik ve siyasi düzlemde amaçlarını değerlendirerek, farklı bir açıdan izlemek mümkündür. Bu gibi organizasyonların sanatsal gelişime katkısı olmakla birlikte politik katkıları da vardır. Sibel Yardımcı (2005, s.69) bu değerlendirmeyi şöyle aktarmıştır;

İstanbul Bienali de, özellikle 1980 sonrası dönemde, siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen benzer bir projenin parçası haline gelmiştir. Projenin amacı, jeopolitik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliği devamlı olarak dile getirilen İstanbul'u, kaybettiği ihtişamıyla yeniden donatmak ve bir dünya kenti olarak pazarlamaktır. Böylece bienal gibi etkinlikler, yalnızca kent kültürünü zenginleştirmeye yönelik atılımlar olmaktan çıkarak, farklı kesimler tarafından desteklenen bir pazarlama stratejisinin parçası olur; kentin, dünya kamuoyunu cezbedeğine inanılan birçok imgesini yeniden üretir ve dolaşıma sokarlar.

İstanbul Bienali'nin ortaya çıktığı süreçte Türkiye'de henüz özümsemiş bir 'küratörlük' kavramı yoktur. Bu nedenle yurtdışından davet edilen kişilerle görüşmeler sağlanmış, program oluşturmaya çalışılmıştır. Bu süreci Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.146) şöyle anlatmıştır;

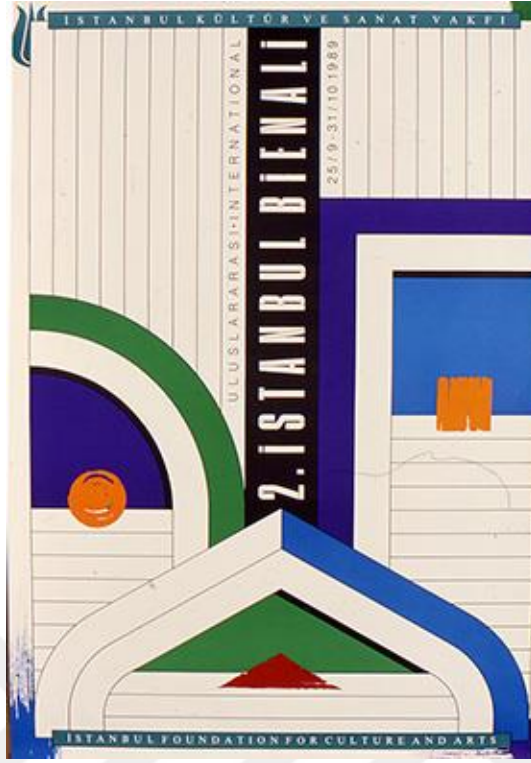
Bienal etkinlikleri, İKSV başkanı Nejat Eczacıbaşı ve genel müdürü Aydın Gün'ün uzak görüşlü girişimiyle başlamıştır. Gün başkanlığında Doğan Kuban, Belkis Mutlu ve Sezer Tansuğ' dan oluşan kurul, koordinatörlük görevini Beral Madra'ya vermiş; Christos Joachimides, Germano Celant, Alexander Grevenstein, Wieland Schmidt, Norman Rosenthal, Dieter Schrage, Radu Varia, Hubert G. Hermes gibi isimler 1986 Ağustos' unda İstanbul'da ağırlanmıştır. Toplantılar ve geziler sonucunda tarihsel mekanların kullanılması ve Germano

Celant'ın k rat rl g ne karar verilmiş; ancak açılışa dört ay kala, Celant'ın istediği bütçenin hiçbir biçimde sağlanamayacağı anlaşılınca, uluslararası sergiyi oluşturma görevi Madra'ya devredilmiştir.

İstanbul Bienali Türkiye'de gerçekleştirilen ilk bienal değildir. Uzun ömürlü olmasa da ilk İstanbul Bienali (1. Uluslararası ağdaş Sanat Sergileri)'nden 1 yıl önce, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1986 yılında Ankara'da 'I. Asya-Avrupa Bienali' adı altında bir etkinlik düzenlenmeye başlamıştır (Sülün, 2019, s.91). 4 defa gerçekleştirilen ve 1992 yılında son bulan bu etkinliğin ilk yılında bir skandal gerçekleşmiş ve tepki ile karşılanmıştır. Cumhurbaşkanı Kenan Evren sergi ziyareti sırasında etkinliğe Polonya'dan katılan sanatçı Jan Dubkowski'nin eserlerinin indirtilmesini emretmiştir. Bunun gerekçesi olarak eserlerin 'Muzır Yasası'na uymadığı, müstehcen olduğu sunulmuştur ve indirilen eserlerin yerine Türk bayrağı asılmıştır (Pelvanoğlu, 2019, s.27). Tepkiyle karşılanan bu olaydan sonra İKSV harekete geçerek sonraki yıl İstanbul Bienali için girişimde bulunmuştur.

İstanbul Bienali, 1989 yılından itibaren 'Bienal' adını almıştır (bkz. Görsel.15). İlkinde olduğu gibi koordinat rl g n  Beral Madra üstlenmiştir ve 'Geleneksel çevrede ağdaş Sanat' başlığıyla Aya İrini, Askeri Müze, Süleymaniye Kültür Merkezi, Sultanahmet Meydanı ve Sarayburnu gibi çeşitli mekanlara yayılarak gerçekleştirilmiştir. İlk bienaldeki yerleşimin tersi bir yöntem uygulanarak yabancı katılımcıların eserlerine Süleymaniye Kültür Merkezi'nde yer verilirken, Aya İrini Kilisesi'nde Türkiye'den katılan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. II. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçıları Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.148) şu şekilde aktarmıştır;

Sergideki işlerin büyük bir kısmı resim, geri kalanların bir kısmı heykel ve yerleştirme, bir iki tanesi de fotoğraftan oluşmaktaydı.  lkelerden bağımsız olarak, ağdaş sanat dünyasında yerlerini çoktan almış olan Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, Jannis Kounellis gibi sanatçıların işlerine ikinci bienalde yer verilmişti. Türk katılımcılardan bazıları ise Mehmet Aksoy, Mehmet Gün, Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Mehmet Güleryüz, Ömer Uluç, Sarkis, Halil Akdeniz, Bedri Baykam, şenol Yoroşlu ve Mithat şen'di.



**Görsel.15:** 2. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, 1989 (Bienal Arşivi 12.01.2020)

Gerçekleşen 2. Bienal'in ardından Türkiye sanat ortamında 'uluslararası sanat ortamında yer almak' ile ilgili bir takım tartışmalar baş göstermiştir. Etkinliğin niteliği, amaç ve sonuçları hakkında görüşlerini belirten kişilerden bir kısmı olumlu eleştirilerde bulunurken, bir kısmı daha konservatif bir yaklaşım göstermiştir. Lami Sanat Gazetesinde, 1989 tarihinde yayınlanan yazısında Beral Madra (2003, s.52) bu görüş ayrılıklarını şöyle dile getirmiştir;

1. Uluslararası sanat ortamı ile ilişki kurmak gereklidir; bugüne kadar yapılan iki bienal bu yolda yararlı iki adım oluşturmuştur; Türkiye'de yaşayan sanatçıların uluslararası sanat ortamına çıkmalarında bu bienaller etkili olacaktır; yabancı sanatçıların ülkemize gelmesi, genç kuşağın onları tanınması, sanatta aşamalar yaratmak için gereklidir; İstanbul'un tarihsel olgusunun çağdaş sanatla vurgulanması yerinde bir yaklaşımdır; bienal sürdürülmelidir, ancak yanlışlıklardan ders alıp, doğrular çoğaltılmalıdır.

2. Uluslararası sanat ortamıyla ilişki böyle kurulmaz, kurmaya da gerek yoktur; yapılan iki bienal de uluslararası nitelik taşıyor; yabancı sanatçıların

ünü ve önemi yoktur; bienali düzenleyenler, bu işi kendi çıkarları için yapmıştır; bienal düzenleyicileri yetersiz, yeteneksiz, bilgisiz, acemi, beceriksizdir; bienal dolayısıyla doğru dürüst bir eleştirmen ve çağdaş sanat uzmanı gelmemiştir, gelmişse de tanımadık, görmedik; Türk sanatçıları ile yabancı sanatçıları karşılaştırmak Türk sanatına hakarettir.

Tüm tartışmalara rağmen İstanbul Bienali düzenlenmeye devam etmiştir. 1992 yılında, Körfez Savaşı sebebiyle 1 yıl ertelenerek gerçekleştirilen 3. Bienal Vasıf Kortun'un yöneticiliğinde 'Kültürel Farklılıklar' başlığı altında düzenlenmiştir. 4. Bienal ise yabancı bir küratör ile gerçekleştirilen ilk bienal olmuştur. Almanya'dan gelen Rene Block küratörlüğünde 'ORIENT-ATION' teması ile gerçekleştirilmiştir. Rene Block, sonraki yıllarda da Türkiye sanat ortamında etkili olmaya devam etmiştir. Türkiye'den seçtiği sanatçıları yurtdışı etkinliklerine davet etmiş, uluslararası sanat ortamında görünür olmalarına destek olmuştur.

### **3.4. Sanatsal Söylemde Kavram**

60'lı yıllar tüm dünyada sanatsal yönün değişim gösterdiği bir zaman dilimi olmuştur. Formalist söyleme alternatif olarak ortaya çıkan sanatsal hareketler sanatın yeni dilini şekillendirmiştir. Bu yıllar eserlerin niteliğinin ve/veya niceliğinin sorgulanması yerine 'Sanat'ın köktenci bir yaklaşımla irdelendiği dönemin başlangıcı olmuştur. Bu yıllarda kültür sanat çevrelerince benimsenmiş olan 'Varoluşçuluk' plastik sanatlarda da köktenci yaklaşım biçiminin oluşumunda etken olmuştur. Bu sayede sanatçılar 'Sanat'ın özüne inerek düşünmeye başlamış ve kavram bazlı bir sanat yönelimi sergilemeye başlamışlardır. Geleneksel sanat anlayışının dışında, eserin ötesinde 'fikrin' sergilenmesini hedeflemişlerdir. Bu yaklaşımda amaç, sanat izleyicisini estetik görüntüden duyulan haz yerine, başta sanatın kendisi olmak üzere her şey hakkında düşünmeye davet etmektir. "Kavramsal sanat, her çeşit değer ve yaşantının sorgulama yolunu açmış ve sonuçta her şeyin yeni baştan incelenip değerlendirilebileceğini göstermiştir" (Akdeniz, 1995, s.15). Kavramsal Sanat terimi ilk kez, akımın en tanınan sanatçılarından biri olan Sol LeWitt tarafından yazılan 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' makalesinde, 1969

yılında açıklanmıştır (Koca, 2017, s.98). Hasan Bülent Kahraman (2013, s.70-71) ise ‘Kavramsal Sanat’ın tanımını şöyle yapmıştır;

Kavramsal sanat, diğer entelektüel yapı özellikleri bir yana bırakılırsa en geniş manada heykelin sınırlarını genişletmesi ve yerleştirmelere dönüşmesiyle nesne ile sanatın arasındaki ontolojik ilişkinin kopması anlamına gelir. Duchamp’ın başlattığı büyük gelenek bu iki tanım eşliğini de kapsar. Öte yandan Beuys’un pekiştirdiği pozisyon ise sanatçının bireysel varlığının her şeye açık ve yönelik müdahalesi, hatta bizatihi sanatçının bilinci sanatın gerçekliğini ikame eder. 1980’lerde, Beuys üstünden gelişen bu anlayış henüz söz konusu değildi. Ama Duchamp sonrası dönem diyebileceğimiz bazı yoklamalar gerçekleştiriliyordu. Yeni kurumsal sergiler buna olanak verdiği gibi, o düzenlemelerin bir anlamı da zaten tuval resminden uzaklaşmaktı.

Estetik kaygı gözetmeksizin anlatılmak istenen fikri olduğu gibi aktaran bu akımın sanatçıları, galerilerde sergilemeye yönelik sanatsal objeler üretmek yerine sanatın ‘ne’liği’ üzerine düşünerek, elde ettikleri sonuçları izleyicilerle paylaşmışlardır. Tekniğe dayalı bir sanat anlayışından arındırarak hazır malzeme, doküman, video, harita, fotoğraf ve yazı gibi araçlar kullanarak düşünsel süreçlerini sergilemişlerdir. Anlatım gücünü desteklemek adına biçimci bir sanat anlayışından uzak, minimal bir yaklaşım tercih etmişlerdir. Kavramsal sanatçıların, biçimci sanat yöntemlerini nasıl değerlendirdiklerini Nancy Atakan (2008, s.55) şöyle ifade etmiştir;

Biçimci sanat, sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez, yalnızca daha eskiden üretilmiş yapıtları anımsattığı için sanattır. Kosuth’un sürekli olarak belirttiği gibi, sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Kosuth nesnenin nasıl görüldüğü ile değil, sanatın gördüğü işlevi neden gördüğü ile ilgilidir.

Joseph Kosuth’un sanat anlayışına göre, Kavramsal Sanat en temel anlamıyla; ‘sanatın irdelenmesidir’ (Sürmeli, 2012, s.342). Bu irdeleme sürecinde kuramsal bilgiyi, yazıyı, ‘dil’i ve nesneyi bir bütün halinde algılamaya yönelmiştir. Bu yönelim ile Kosuth, Kavramsal Sanat akımının en bilinen örneklerinden biri olan ‘Bir ve Üç Sandalye’ çalışmasını (bkz. Görsel.16) yapmıştır. Kosuth aynı zamanda,

Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell ve David Bainbridge'in kurucusu oldukları 'Art&Language' grubunda da etkinlik göstermiştir. 1967 yılında bir araya gelen bu grup, çalışmalarında 'dil'i merkeze koyarak kavramsal sanat anlayışını daha ileriye taşımıştır.



**Görsel.16:** 'Bir ve Üç Sandalye', Joseph Kosuth, 1965 (Art and Artists 12.01.2020)

Yazı ve dil çevresinde odaklanan örnekler ile gelişimini sürdürmüş olsa da Kavramsal Sanat 'maddesiz' bir hareket değildir. Nesnel bir sanat ürününün ortaya çıktığı süreçte kuramcılar eser hakkında yazdıkları metinler ile eseri desteklerken, Kavramsal Sanat eser ile kuramsal süreci birleştiren bir sentez olmuştur. Akımın erken örneklerinde bu tanıımı destekleyecek nesne ile ilişki içinde olan eserler sıralamak mümkündür. Bu örneklerden bazılarını Halil Akdeniz (1995, s.12) şöyle anlatmıştır;

1950 sonrası ve 1960'lı yıllarda kavramsal sanatı hazırlayıcı ya da kavramsal sanat çalışmalarını içeren çok sayıda örnek vardır. Amerikalı müzikçi 'John Cage'nin 1954'de gerçekleştirdiği "4'33 " (dört dakika otuz üç saniye) olarak adlandırılan müzik parçası yorumu (sessizlik), kavramsal sanatın önemli bir habercisi olarak nitelendirilir. Daha sonra 1956'da Fransız sanatçı Yves Klein'in mavi boyayla kaplı çıplak kadını dikey ve yatay olarak tuvallere çeşitli

yönlere basarak yaptığı çalışmalar. Ve yine Klein'in 1958'de Paris'te Iris Clert galerisinde pencereleri maviye içi beyaza boyanmış, içi boş galeride "Boşluk" sergisi, 1958'de İngiliz sanatçısı John Latham'ın tuval üzerine monte edilmiş, yakılmış eski kitaplardan oluşan kabartmalı kitap heykelleri ve daha sonra da kitap sayfalarının çiğnenip şişelere doldurulduğu çalışmalar, 1959'da İtalyan sanatçısı Piero Manzoni'nin uzunlukları belirtilmeyen kağıt şeritler üzerine mürekkeple çizdiği çizgiler, yine aynı sanatçının 1960'da yaptığı, içinde sanatçının dışkısının olduğu yazılı parlak kromdan yapılmış silindirleri. Fransız sanatçısı Arman'ın 1959'da yaptığı accumulation (yığıma-biriktirme) çalışması ile 1960'da yine Iris Clert galerisinde galeriyi tavana kadar doldurarak yaptığı "doluluk sergisi".

1970'li yıllara gelindiğinde Joseph Beuys'un Düsseldorf'a düşen karların sorumluluğunu üstlenmesi gibi eylemsel örneklerden, Christo'nun Avustralya'da sahilleri plastik örtüler ile kaplaması gibi nesne içeren eylemlere varan örnekler Kavramsal Sanat'ın güzergahında yer almıştır. 1970'li yıllarda akımın önemli sanatçılarından olan On Kawara'nın 'Today/Bugün' serisi de Kavramsal Sanatta yazının kullanımına ilişkin güçlü bir örnek olmuştur. Sanatçı bu serisinde farklı ebatlarda tuvaler üzerine her gün, o günün tarihini yazarak 24 saatlik dilimi temsil etmiştir. Sanatçı tuvalerini tek renk ile boyayarak üzerine beyaz boya ve şablon kullanarak o günün tarihini yazmıştır. Serinin amacına uygun olacak şekilde her resmi bir gün içinde bitirmek zorundadır. Eğer resmi bitirmesi bir günden fazla sürmüştü, sanatçı o tuvali parçalara ayırarak yok etmiştir. Bu sayede hiç bir tarih ait olduğu günden farklı bir zaman dilimini işaret etmemiştir (Oktay, 2017, s.37-38).

### **3.5. Türkiye Sanat Ortamında Kavramsal Yönelimler**

Avrupa'da ve ABD'de 1950'li yıllarda öncü yaklaşımları ortaya çıkan ve 1960'lı yıllardan itibaren etkinliği izlenen Kavramsal Sanat, Türkiye sanat ortamında varlığını 1970'li yıllarda hissettirmiştir. İlk örneklerini yurtdışına giderek bu yeni sanatsal söylemleri deneyimleyen ve kendi üretimlerini bu yönde şekillendiren sanatçılar vermiştir. Sanat ortamında hakim olan pentür anlayışına ilk sorgulama 1960'lı yılların sonunda Altan Gürman'ın 'Montaj' serisi ile yapılmıştır. Bulunduğu



dönem içerisinde bu sorgulama bireysel bir kopuş olarak kalsa da, 1970’li yıllardan itibaren benzer arayışların önünü açmış ve bu yeni üslubun Türkiye sınırlarındaki öncüsü olmuştur.

1970’lerin Türkiye’inde sanat ortamına bakıldığında yeni üslup arayışlarına dair daha fazla çıkış söz konusudur. Özellikle 70’lerin son yıllarından itibaren yenilikçi sergiler aracılığıyla bir arada izlenebilen bu çıkışların, Türkiye sanat ortamında kabul edilebilmesi zaman almıştır. Betimleyici, biçimsel anlatım türlerine karşın obje veya mekan üzerinden kavramsal temellerle oluşturulan bu yeni biçim, sanat ortamında ‘soyut karşıtı’ söylemlerin dile getirildiği ve aynı zamanda yeniliğe duyulan merakın arttığı bir dönemde izleyici ile buluşmuştur. Dolayısıyla ilk yıllarında, belgeler, fotoğraflar ve hazır nesnelere hayata geçirilen bu eserlerin kabul görmesi kolay olmamıştır. Süreyya Evren (Altındere ve Evren, 2015, s.56) bu geçiş sürecini şöyle ifade etmiştir;

Objekt sanatı ve kavramsal sanat türlerinin Türkiye için ‘yeni’ sanatsal olgular olduklarını düşünüyorsak –ki, 1960’lı ve 1970’li yıllar için kuşkusuz öyleyden azından sanatla yakın ilişkide olan küçük bir çevre içinde benimsenmesi bile, bir zamanı gerektiriyordu. Bu bağlamda söz konusu türlerin Türkiye’de tanınma ve benimsenmesinin 1965’den, 1980’lere, geniş bir zaman dilimine yayıldığını söyleyebiliriz.

Bu çıkışların yapıldığı dönemi sosyal ve siyasal yönden değerlendirerek, yalnızca bir kaç sanatçı ile sınırlı kalmasındaki nedenleri anlamak mümkündür. Ülkenin içinde bulunduğu yoğun politik süreç ve ekonomik yetersizlik nedeniyle Batı ile kültür alışverişinin çok yoğun olduğu bir dönem değildir. Bu nedenle de temel düzeydeki etkileşimleri, yalnızca bir kaç sanatçının yapıtları üzerinden okumak mümkün olmuştur. Ülkelerin sosyo-ekonomik farklılıkları, sanat yönelimleri yalnızca söylem ve anlatı özelinde değil, mekan ve sınırlılıklar üzerinde de etkili olmuştur. Sanatsal söylemlerin özellikle 1960’lı ve 1980’li yıllar arasındaki bu farklılıkları S. Begüm Akkoyunlu (2005, s.185) şöyle ifade etmiştir;

Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar yeni ifade biçimlerini doğada ve geniş kentsel mekanlarda ararlarken Türk sanatçıların daha sınırlı mekanlarda işler

ürettikleri; mekanı kullanma, dönüştürme ve süreçsellik içinde ifade etmeye yöneldikleri görülür. Bu anlamda Land Art, Fluxus, Happening, Graffiti gibi akımların yerine Minimalizm, Kavramsal Sanat, Hiperrealizm, Yeni Dışavurumculuk gibi akımları Türk sanatçıların kendilerine daha yakın buldukları izlenmektedir.

Türkiye sanatında kavramsal yönelime öncü olan sanatçıların başında 1960'ların sonunda gerçekleştirdiği tuval-dışı eserleri ile Altan Gürman gelmektedir. Gürman'ın çalışmalarını izleyen süreçte, yurtdışındaki sanat edinimleri ile Türkiye sanat ortamında yer alan diğer sanatçılar da bu eğilimler ile üretimlerini gerçekleştirmiştir. Bu sanatçılardan bazıları; 1973 yılından itibaren video ve yerleştirmeler yapan Nil Yalter, 1968 yılında İngiltere'ye gidip, orada kavramsal sanat pratikleri edinen ve politik olaylar nedeniyle uzun yıllar yalnızca eserleri ile Türkiye'de yer alabilmiş olan İsmail Saray, 1970'li yıllarda Paris'teki eğitimini tamamlayan Cengiz Çekil ve hafıza, bellek gibi konulara odaklanan yerleştirmeler yapan Sarkis, günlük nesnelere kullanarak oluşturduğu yerleştirmeleri ile Füsun Onur ve sanatın 'ne'liğini sorgulayan eserleri ile Canan Beykal olmuştur. Bu sanatçılar haricinde Sanat Tanımı Topluluğu'nun kurucu üyelerinden olan Şükrü Aysan ve Serhat Kiraz da hem bireysel çalışmaları ile hem de STT etkinlikleriyle Türkiye sanat ortamında öncü rol üstlenmişlerdir. 1980'li yıllara gelindiğinde ise bu isimlere yenileri eklenmiştir. Ayşe Erkmen, Erdağ Aksel, Handan Börüteçene, Osman Dinç gibi sanatçılar bu isimlerden bazılarıdır.

Tüm bu isimler ve yeni eğilimleri deneyimleyen diğer sanatçılar, Türkiye'deki sanat üretiminin devlet desteği ve baskısı altında ilerletilmesine bir karşı duruş sergilemişlerdir. Sanat ortamında baskın olan ve resim-heykel özelinde ilerletilen modernist anlayışın sorgulanmasını hedefleyerek, biçimsel ve teknik alternatifler sunmuşlardır. Türkiye sanat ortamında mevcut olan durgun ilerleyişi, sanata karşı varoluşsal sorgulamalar ile hareketlendirerek yeni dinamikler kazandırmışlardır. Beral Madra (1991, s.16) bu süreci şu şekilde anlatmıştır;

Türkiye'deki sanat gelişimi için bu bir ayrışma aşamasıydı. Sanat yapıtının (salt resim ve heykel olmayan) özerk ve bağımsız bir kimlik taşıyan nesne olarak, kültürü yaratan bütün öteki olgular gibi bir olgu olarak ayrışması.

Dahası 20.yy ikinci çeyreğindeki sanat olgusunun bütün öteki olguları besleyen ve kültür kimliğini belirleyen bir özellik taşıması gerektiğini, bu sanatçılar seziyordu.

Sanat ortamında yenilik aranan bu dönemde, tüm bu dinamikler ile birlikte Türkiye sanat ortamı, yeni bir yönelim izlemiştir. İlerleyen yıllarda uluslararasılaşma yolunda kaydedilen gelişmeler ile de çeşitlenmeye devam eden bu yönetime, her dönem yeni sanatçılar dahil olmuştur.

### **3.5.1. Türkiye’de Kavramsal Sanatın Öncü Sanatçılarından Bir Seçki**

#### **3.5.1.1. Altan Gürman**

Türkiye sanat ortamındaki kavramsal eğilimler incelenirken başvurulacak ilk isim; Altan Gürman’dır. Bunun sebebi yalnızca resim ve heykel dışındaki anlatım biçimlerinin arayışına giren ilk sanatçı olması değildir. Yarattığı bireysel kopuşun gerçekleştiği yıllar, Türkiye sanat ortamının konvansiyonel yapıya sahip olduğu bir dönemdir. Akademik üslubun koşulsuz kabul gördüğü ve ‘soyutlama’ya karşı duruşların bulunduğu bu ortamda Altan Gürman, köktenci bir yaklaşım ile sanatın ‘ne’liğini tartışmaya açmıştır. Bu nedenle, Gürman’ın öncü olmasındaki temel neden; "Türkiye’nin tutucu ve baskıcı sanat ortamına rağmen yaratıcılığa cesaret etmesi, anlatmaya değil anlamaya çalışan aydın tavrıdır" (Antmen, 2019, s.30).

Gürman, 1960 yılların başında gittiği Paris’teki edinimleri ile birlikte bireysel sanat anlayışında bir sorgulama dönemine girmiştir. Paris’ten gönderdiği mektuplarda da bu sürecinden bahseden Gürman, bir anda olmasa da bu süreci izleyen bir kaç yıl içerisinde tuvalin sınırlarını sorgulayan yapıtlarını üretmeye başlamıştır. “Canan Beykal’ın hazırladığı monografide Gürman’ın şu sözleri yer alıyor: ‘Bütün bildiklerimi, öğrendiklerimi ve yaptıklarımı silip yeni baştan başlamalıyım’ ” (Yıldız, 2019, s.42).

‘Yeni’yi arayışı, sanatçının 1965 yılında ürettiği ‘İstatistik’ serisinde ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Bu seri patates, şekerpancarı, musluk, ip ve mısır’ın ‘şematik’ bir biçimde resmedilmesiyle ortaya çıkmıştır (bkz. Görsel 17-18-19).



**Görsel.17:** 'Şekerpancarı',  
Altan Gürman, 1965  
(Güliden Ataman, 2019)



**Görsel.18:** 'Musluk',  
Altan Gürman, 1965  
(Güliden Ataman,  
2019)



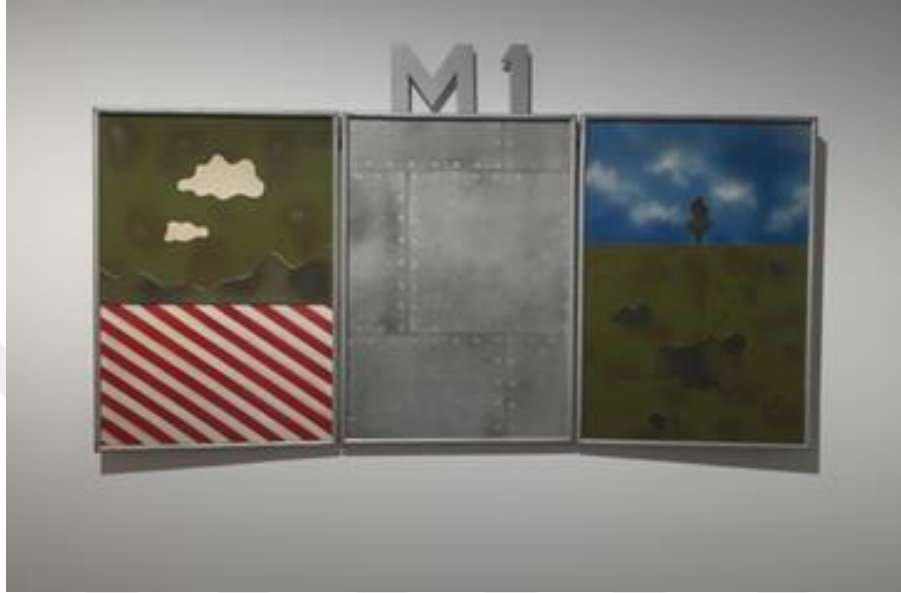
**Görsel.19:** 'Mısır',  
Altan Gürman, 1965  
(Güliden Ataman,  
2019)

Örneğin Patates (1965) ve Musluk (1965), rapidoyla yapılmış izlenimi veren çizgi odaklı resimlerdir. Mısır (1965), pozitif-negatif alanların irdelenmesine dönük bir çizgi-nokta çalışması gibidir. Gürman'ın tuval üzerine akrilik boyayla gerçekleştirdiği bu resimler, boyasal hiçbir özellik taşımaz; aksine sanki bir grafik tasarımcı tarafından yapılmışlardır. Gürman bu resimlerde 'ressamlığı' bilinçli olarak geri plana itmeyi seçmiş, özellikle de Akademi çevresinde 'ressamlık' statüsünün sorgulanacağını bile bile –ki tam da öyle olmuştur- özne dışavurumun kutsallaştırılmasına muhalif bir tavır almıştır (Antmen, 2019, s.25).

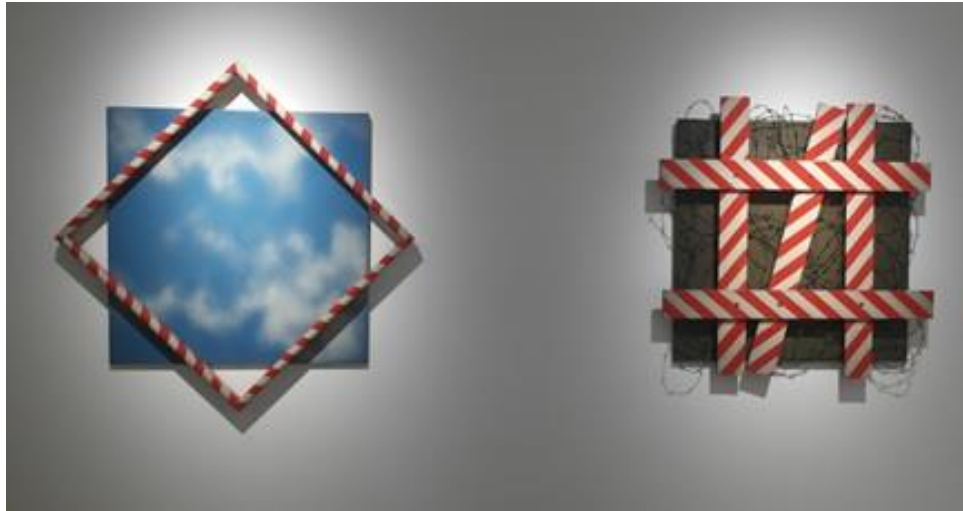
Altan Gürman 1967 yılında Akademi'deki görevine başlamıştır. Akademi'nin ve sanat ortamının hakim yapısı içinde sürdürdüğü çalışmaları ve "farklı yaklaşımları müzakere etmesini mümkün kılan birikimi ile Akademi'nin konvansiyonlarını kabul etmek yerine eleştirir ve dönüştürmeye çalışır" (Öztat, 2019, s.101).

1967 yılında başladığı 'Montaj' serisi, Gürman'ın atölye içerisinde sürekli yapmış olduğu deneyler sonucu ortaya çıkmıştır. Günlük hayattan nesnelere ile

kurduğu ilişki sonucunda, tuvalin sınırlarını ilk kez bu seride sorguladığı gör÷lmektedir (bkz. Görse1.20-21).



**Görse1.20:** 'Montaj 1', Altan Gürman, 1967 (G÷lden Ataman, 2019)



**Görse1.21:** (solda) 'Montaj 6', 1967. (sağda) 'Montaj 5', 1976, Altan Gürman (G÷lden Ataman, 2019)

Gürman'a göre "sanat daha az kutsal, yaşama daha yakın olmalıdır" (Antmen, 2019, s.23). Ve bunu, kendi yapıtlarını da dahil ederek savunmuştur. Bu nedenle eserlerine imza atmaktan vazgeçmiştir. Yalnızca bu yaklaşım bile, hakim olan sanat-sanatçı algısına bir karşı duruş olmuştur. Eserlerinde günlük hayattan objeler kullanması da sanatçının bu görüşünü destekleyerek, 'sanat'ın kimlik kaygısına aracı olmasından uzaklaştırılarak, yalın haliyle hayatın içinde yer alması fikrini beslemiştir. Dönem içerisindeki üslupsal yenilik arayışı ve 'Türk resmi'nin beslenmesi kaygılarının taşındığı bu dönem içerisinde Altan Gürman, eserlerinde yerellikten çok fazla uzaklaşmaz. "Türkiye'de kültürü/kimliği şekillendiren temel bir olgu olarak eril militer ruh haline göndermeler içerir; böylece bireyin ve toplumun oluşum dinamiklerini sorgulayan bir bağlamda ortaya konur" (Antmen, 2019, s.18).

Erken yaşta hayata veda etmesinden hemen önce tamamladığı 'Kapitone' adlı yapıtı, Gürman'ın son eseri olmuştur. Sanatçı bu yapıtında yüksek kademedeki memurların odasında rastlamaya alışık olunan deri dekor elemanını, sunta gibi sıradan ve ham bir malzeme ile birlikte kullanarak ele almıştır.

### 3.5.1.2. Nil Yalter

Henüz 1970'li yılların ilk yarısı gibi erken bir dönemde izlenen kavramsal yaklaşımları ile Nil Yalter, Türkiye sanat ortamının öncü sanatçılarından bir diğeridir. Yalter, tek bir disiplin ya da tek bir başlık altında sınırlı kalmayarak, araştırmalarını ve fikirlerini bir çok farklı medyum aracılığıyla ifade etmiştir. Sanatçı en genel perspektifte 'görülmeven/göz ardı edilen' detaylara mercek tutarak sanatsal ifade biçimi oluşturmuştur.

Herhangi bir akademik eğitim almayan Nil Yalter, sürekli gözlemleyerek ve deneyimleyerek kendini geliştirmiştir. Genç yaşlarında çıktığı yolculuklar sanatsal anlatımının temellerini etkilemiştir. Yalter'in bu sürecini Eda Berkmen (Kişisel Erişim, 19 Kasım 2019) şöyle anlatmıştır;

17-18 yaşındayken İran, Afganistan, Hindistan'da yaptığı bir tren yolculuğu hikayesi var. Fransız bir pantomim sanatçısı ile tanışıyor ve yolculuğa beraber

çıkıyorlar. Üçüncü sınıf vagonlarda cüzzamlı insanlarla beraber yolculuk yapıyor ve gittikleri yerlerde performanslar yaparak para kazanıyorlar. Bu yolculuğun onu her zaman çok etkilediğinden bahsediyor. Birlikte zaman geçirdiği insanları anlamak, onların hikayelerini dinlemek ve oradaki zorlukları görebilmek ve göstermek üzerinden (etkilediğinden bahsediyor).

1965 yılında Paris'e taşınan Yalter, bu dönemde sanat ortamında etkili olan sanat akımlarının izlerini taşıyan soyut resimler yapmıştır. Yine bu dönemde Paris'teki öğrenci hareketleri ile yakın ilişki içinde olmuştur. Tüm edinimleri ile 1972'de İstanbul'a geldiğinde Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının yargılanma sürecinden çok etkilenmiştir. Evinden ve atölyesinden ayrı bir yerde tuttuğu küçük bir odada gerçekleştirdiği çalışmalar ile 'Deniz Gezmiş' adlı yapıtını (bkz. Görsel.22) bu dönemde hayata geçirmiştir. Bu yapıtta yer alan dairesel gümüş izler, "Gezmiş, Aslan ve İnan'ın yaşamlarını gösterir. Ölüm çizgisi yaklaştıkça lekeler silikleşir, çemberlerin içi boşalır. Sanatçı her resimde infaza doğru ilerleyen zamanı santimetrelerle kaydeder" (Berkmen, 2016, s.19). Yalter, bu eseri oluştururken, gazete kupürleri, fotoğraf ve yazılar gibi arşiv öğelerini de sanatsal üslubuna dahil etmiştir.



**Görsel. 22:** 'Deniz Gezmiş', Nil Yalter, 1972, (Güliden Ataman, 2019)

1973 yılında gerçekleştirdiği ‘Topak Ev’ isimli yerleştirmesi (bkz. Görsel.23) sanatçının hayatında çok yönlü bir dönüm noktası olmuştur. Eseri üretmeden önce bir kaç arkadaşı ile birlikte Niğde’ye giderek, orada Yörükleri araştırmış, bölgeden aldığı keçeler ile de Topak Ev’i hayata geçirmiştir. Yalter’in bu eseri; “göçebe çadırının kadının hem hapisanesi hem hakimiyet alanı olması, bunun bir kadının bedenleşmesi, cisimleşmesi, üretkenliği, doğurganlığı üzerinden yapılan okumaları barındırıyor” (E. Berkmen ile kişisel iletişim, 19 Kasım 2019).

Topak Ev’in sergilendiği sırada ilk video kamerasının hediye edilmesi ile Nil Yalter, dijital çalışmalarının ilk pratiklerini gerçekleştirmiştir. "Yalter’in video çeken ilk sanatçılardan biri olması ya da dijital yapıtları deneyerek risk alması tesadüf değildir; sanatçının ‘şimdi’ye olabildiğince yakın olma endişesinden kaynaklanır” (Artieres, 2016, s.136).



**Görsel.23:** ‘Topak Ev’, Nil Yalter, 1973 (Nil Yalter 12.01.2020)



Bu süreçten sonra Yalter, bazen kendi bedenini, bazen de etkileşime girdiği kişileri merkeze koyduğu videolar ile çalışmaya başlamıştır. Sanatçının erken feminist sanat akımının bir örneği olan 1974 tarihli ilk video çalışması ‘Başsız Kadın veya Göbek Dansı’ (bkz. Görsel.24) sanatçının cesur anlatım dilinin güçlü bir örneği olmuştur. Eda Berkmen (Kişisel Erişim: 19 Kasım 2019) bu yapıt hakkındaki yorumunu şöyle ifade etmiştir;

Çok protest bir iş veya başkaldırı tarafı olan bir iş, ama bir yandan da değil. Sanat tarihinde ‘bakış’ önemlidir, hep konuşulan ‘kadının resimden ilk defa sana geri bakıyor olması veya sanatçının kendi bedenini çekiyor olması’. Ama o noktada bir ‘baş’ mevcuttur. Başsız Kadın, sert bir karşılaştırma, bir küfür veya bir çılglık agresyonu olan bir iş değil. Tam tersi izleyiciyi kendine yavaş yavaş çeken, bağlayan ve sonrasında üzerine düşünmeyi sağlayıp sana bir şeyleri söyleyen bir iş.



**Görsel.24:** ‘Başsız Kadın veya Göbek Dansı’, Nil Yalter, 1974 (Pompidou’yu Kadınlar Bastı (2009) 12.01.2020)

Bu tarihten sonra Nil Yalter, videolar ile çalışmaya devam etmiş, özellikle konu olarak ‘kadın’ ve ‘göç’ temalarını sıklıkla işlemiştir. Farklı bölgelerde göçmen topluluklarla zaman geçirek, bireysel görüşmeler yaparak ve bunları kayıt altına alarak eserlerinin altyapılarını oluşturmuştur. Farklı hayat hikayeleri üzerinden toplumun ‘kadın’ algısını incelemiştir. Bu bağlamda hayata geçirdiği; “Rahime, Türkiye’den Bir Kürt Kadın, Yalter’in film kısımlarında Nicole Croiset ile birlikte çalıştığı 1979 tarihli bir video yerleştirmesidir. Birbirleriyle ilişkili üç kadının hikayelerinin anlatıldığı video, başkarakter Rahime’ye odaklanır” (Üstek, 2016, s.109).

### 3.5.1.3. Sarkis

Türkiye’de yapıtlarında kavramsal yaklaşımı ön plana çıkaran ilk sanatçılardan biri de Sarkis Zabunyan’dır. Sanat eğitimini İDGSA’da tamamlayan Sarkis, ilk sergisini 1960 yılında İstanbul’da açmıştır. 1964 yılında Fransa’ya taşınan sanatçı, çalışmalarını orada sürdürmüştür.

Sarkis’in sanatsal yaklaşımının ifade alanı ‘mekan’dır. Sanatçı, mekan düzenlemelerini gerçekleştirirken ‘toplumsal ve bireysel hafıza’yı ele almaktadır. Ancak bunu yaparken tek bir anıya odaklanmayı değil, bütünüyle ‘bellek’ kavramını incelemeyi tercih etmektedir. Yerleştirmelerini, izleyiciye hafızanın sınırlarını ve ‘ne’liğini sorgulatacak ölçüde etkileyici bir şekilde gerçekleştirmiştir. Orhan Koçak, Sarkis’in sanatsal anlatım yöntemlerinden bahsederken (Aktaran: Koçak, 2009, s.172), Uwe Fleckner’in şu tespitine yer vermiştir;

Yerleştirmelerinin her kuruluşunda ortaya yeni bir bileşim çıkar; sanatçının dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklarında, kimi işleri için on yıllarca beraberinde gezdirdiği nesnelere yeniden gruplanarak ve sürekli bir biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın öznelere olurlar.

Fransa’ya taşındıktan uzun yıllar sonra Türkiye’de, Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı Çaylak Sokak isimli sergi (bkz. Görsel.25-26-27) Sarkis’in ifade biçiminin en iyi örneklerinden biridir. 1986 tarihli bu sergi için Sarkis, çocukluk dönemine ait objeleri kullanmıştır. Bu yerleştirmeyi yapmak üzere geldiği Fransa’dan ise yanında yalnızca Tarkowski’nin film bantlarını getirmiştir. Geri kalan tüm objeler ise ait

olduğu yerden, İstanbul'dan alınmıştır. Sanatçının, çocukluk dönemini geçirdiği sokağın adını verdiği ve o zamana ait olan (dayısının boya sandığı, babasının ayakkabıları gibi) objeleri kullandığı yerleştirmeler, Tarkowski'nin film bantları ile tamamlandıktan sonra izleyiciye sunulmuştur.



**Görsel.25:** 'Çaylak Sokak', Sarkis, 1986(Maçka Sanat Galerisi)-2019(Arter)  
(Gülden Ataman, 2019)



**Görsel.26:** 'Çaylak Sokak', Sarkis, Detay  
(Gülden Ataman, 2019)



**Görsel.27:** 'Çaylak Sokak', Sarkis, Detay  
(Gülden Ataman, 2019)

Bireysel hafızasının yanında, toplum hafızasıyla da ilgilenen Sarkis, çevresinde ve dünyada olup bitenlerden, özellikle de savaşlardan çok etkilenmiştir. Bu sebeple “çalışmalarında tümüyle kavramsal yöntemler izledi ve daima insancıl, barışsever bir içeriğin mesaj araçlarına başvurdu” (Tansuğ, 1988, s.81). Yıkıcı gelişmelere olan tepkisini de agresif ifadelerden çok naif bir dille anlatan "Sarkis birçok işinde tek tek harflerden oluşmuş bir şekilde Kriegsschartz (Savaş Ganimeti) sözcüğünü kullanır (bkz. Görsel.28). Sarkis'in yorumuna göre müzelerdeki eserler, hatta savaşlı ülkeden ülkeye sürüklenen sanatçılar birer savaş ganimetidir” (Özayten, 2013, s.186).



**Görsel.28:** ‘Kriegsschartz’, Sarkis, 1985 (Sarkis: Yerleşirme Sanatının İkonu (2017) 13.01.2020)

Sarkis'in yapıtlarında dikkat çeken bir diğer unsur da ‘ışık’tır. Sanatçı, ışığı kullanırken izleyiciyi yalnızca mekanla değil eser ile de bütünleşmeye davet etmektedir. Sergi salonları ve müze gibi yapılarda ışık, eserleri aydınlatmak için kullanılırken, Sarkis hem içinde bulunduğu yapıyı, hem de ışığı bir araya getirerek sanat ifadesi olarak kullanmıştır.

1989 yılında, 2. İstanbul Bienali için hazırladığı ‘Avize’ (bkz. Görsel.29) bu birlikteliği anlatan eserlerinden biridir. ‘Avize’, sergilendiği Ayasofya Müzesi

Hazine Binasının biçiminde hazırlanmış ve o binanın içinde asılı olarak sergilenmiştir.



**Görsel.29:** ‘Avize’, Sarkis, 1989 (1989, II Biennale d’Istanbul 13.01.2020)

#### 3.5.1.4. Sanat Tanımı Topluluğu

Türkiye sanat ortamında kavramsal sanatı en derin ve salt haliyle ele alan öncü topluluk Sanat Tanımı Topluluğu olmuştur. STT, 1977 yılında Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz ve Avni Yamaner kuruculuğunda etkinliğine başlamıştır. Ancak sonrasında Avni Yamaner, topluluktan ayrılır. Türkiye sanat ortamı için oldukça erken bir dönem sayılabilecek bu tarihte topluluk, Batı’da etkinlik göstermekte olan Art&Language grubunun çalışmaları ile paralellik göstermiştir. Marcel Duchamp’ın sanatsal disiplinleri üzerinden yapılan okumalar ile pratiklerini ilerleten grup, Joseph Kosuth ve Sol Lewitt gibi sanatçıların yazılarının çevirileri üzerinden de ‘sanat’ın ‘ne’liğine (Atakan, 1995, s.163) dair çözümlenmeler geliştirmişlerdir.

Sanat Tanımı Topluluğu’nun amaçları arasında; dönem içerisinde hakim olan biçimci sanat anlayışına alternatif yaratarak, sanatı ‘temsil’den arınmış, yalın haliyle ele almak vardır. Bu amaç doğrultusunda “STT, 1978, 1980, 1981’de üç sergi

düzenleyip, Sanat Olarak Betik (1980) ve Bir Serginin Makrografisi (1981) (bkz. Görsel.30), Marcel Duchamp (1984) gibi kitaplar ve betikler (kitap olarak sanat) yayımlamışlardır” (Ötgün, 2012, s.93). 1981 yılına kadar sürdürdükleri etkinlik sırasında, çalışmalarına misafir sanatçılar da dahil etmişlerdir. 1980 yılında düzenlenen sergide yer vermek üzere “hazırlanan otuz iki sayfalık Sanat Olarak Betik’te, sanat üzerine yazılmış metinler ile sanat nesnesi olarak metinler ve katılan dört sanatçıya ait birer sayfa yer almıştır” (Bek, 2007, s.112). Bunlar haricinde, dönem içerisinde kavramsal ifade biçimlerine yönelen bir kaç sanatçı daha Sanat Olarak Betik’te ve sonrasında gerçekleşen Bir Serginin Makrografisi isimli sergide betikleri ile yer almıştır. Nilgün Özayten (2013, s.127), topluluğun bu etkinliklerini şöyle anlatmıştır;

Sanat Olarak Betik ve Bir Serginin Makrografisi adlı sergi, kavramsal sanatın önde gelen Batılı temsilcilerinin betiklerinin yanında, Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinin, Sarkis’in, Osman Dinç, Alparslan Baloğlu, İsmail Saray ve Ergül Özkutan’ın betiklerini de kapsıyordu. Bu görünümüyle sergi, topluluk üyelerinin görsellikten- düşünce iletimine araç olarak bir nesne seçilmesinden- uzaklaşma istediği ve saf kavramsal sanata uzanan bir çizgideki tercihini de yansıtıyordu.



**Görsel.30:** ‘Bir Serginin Makrografisi’, STT, Döküman, 1981 (Bir Serginin Makrografisi- Macrographie D’une Expositions 13.01.2020)

STT, 1981 yılında çalışmalarına ara verdikten sonra, Şükrü Aysan'ın öncülük etmesiyle 1987 yılında tekrar bir araya gelmiş ve yeni konuk sanatçılar ile etkinliklerini sürdürmüştür. Kavramsal yaklaşımı ve minimal anlatımları benimseyen topluluk, felsefe, matematik gibi bilimsel alanlardan beslenmiştir. Anlatımlarında yazı, ses ve video gibi öğelerden beslenen STT 'satın alınabilir' eser kaygısından uzak, yalnızca sanatın sınırlarını genişletmeye yönelik çalışmalar yapmıştır.

STT'yi oluşturan sanatçıların her biri, topluluk öncesinde ve haricinde de bireysel sanat üretiminde öncü yaklaşımlar sergilemiştir. Örneğin bireysel çalışmalarında da sorgulamacı bir tavır gösteren Şükrü Aysan, genel-geçer pentür algısını sarsan yapıtlar üretmiş, tuvalin sınırlarını sorgulamıştır. Ahmet Öktem ise, "yaşadığı dönemin siyasal düzeni ile ilgilidir; bu doğrudan derin-bürokrasiyi, halkına kapalı olan belgelik sorununu, yani bir başka deyişle demokratikleşme sürecindeki olumsuzluğu işaret eder" (Altındere, 2015, s.32-33). Serhat Kiraz ise; yapıtlarını felsefe nesnelere olarak kullanmış, düşünsel yoğunluğunu her zaman formun önüne koymuştur. Kiraz'ın eserleri, gerçekliği sorgulayan, değişkenleri araştırın yapılarıyla yalnızca eserlerin temsil ettiği gerçekliği değil, aynı zamanda sanatın 'gerçek mi yoksa bir yanılsama mı' olduğunu da sorgulamıştır. "Gerçeği aldatıcı olguların, dogmatik kalıpların ötesinde arar, her şeyi bize sunulduğu biçimde kabullenmek değil de, onu kendimizce tanımamızı önerir" (Özayten, 2013, s.106).

1970'li yılların sonunda, dönemin sanat anlayışına tepkisel ve köktenci bir yaklaşım oluşturmak amacı ile kurulan Sanat Tanımı Topluluğu, değişen katılımcıları ile hala varlığını sürdürmektedir.

### **3.5.1.5. Füsün Onur**

1970'li yıllardan itibaren sanatsal pratiğinde yeni yönelimlere yer veren bir diğer sanatçı da Füsün Onur'dur. Tıpkı Altan Gürman gibi, sanat eğitimine yurtdışında devam eden sanatçı, Amerika'ya 'kendini', sanatçı kişiliğini bulmak için gitmiştir. Türkiye'de aldığı eğitim sırasında Hadi Bara gibi, Türkiye'de heykel disiplininin gelişiminde etken rol oynayan sanatçılardan ders alan Onur, mekan ile



ilgili çalışmalarına 1970’li yılların ortaları gibi erken bir tarihte başlamıştır. Söz konusu bu eğilimler üzerinde Maryland Institute Collage of Art’ta aldığı eğitimin sağladığı yenilikçi ve özgür ortamın da çok etkisi olmuştur. Burada aldığı eğitim sırasındaki yönlendirmeler sayesinde felsefe ile ilgilenmeye başlamıştır. “Fusun Onur, ABD’de kaldığı sürede modern ustalardan Jean Arp’ın, Constantin Brancusi’nin, Henry Moore’un, Isamu Noguchi’nin formlarını hatırlatan soyut süt beyazı heykeller yaptı” (Kaya, 2008, s.38).



**Görsel.31:** İsimsiz, Fusun Onur, 1983

(Gülden Ataman, 2019)

Fusun Onur’un sanatsal üslubunda sağladığı yenilikçi yaklaşım, mekan incelemeleri, düzenlemeler ve kavramsal yaklaşımlar, yoğun bir deneyimleme ve araştırma süreci sonucunda İstanbul’a döndüğü dönemde gerçekleştirdiği yapıtlarda izlenebilmektedir. Sanatçının eserlerinde kullandığı objelerin ve mekanı yeniden tanımlama eğiliminin, izleyenlerde “hep ‘anlık bir varoluş’, ‘gelip geçicilik’, ‘yitirmişlik’ gibi” (Özayten, 2013, s.114) etkiler bırakması tesadüfi bir reaksiyon



değil, bilinçli bir ‘süreç sorgusu’ yaratma kaygısından kaynaklanan bir sonuçtur. Bu nedenle sanatçı her daim ‘geçici’ olacak medyumlarla çalışıp, “tül, kumaş gibi esnek, şeffaf ve yumuşak malzemeleri (bkz. Görsel.31) seçer” (Kaya, 2008, s.41). Nilgün Özayten (2013, s.115) sanatçının sanatsal üslubunu şöyle anlatmıştır;

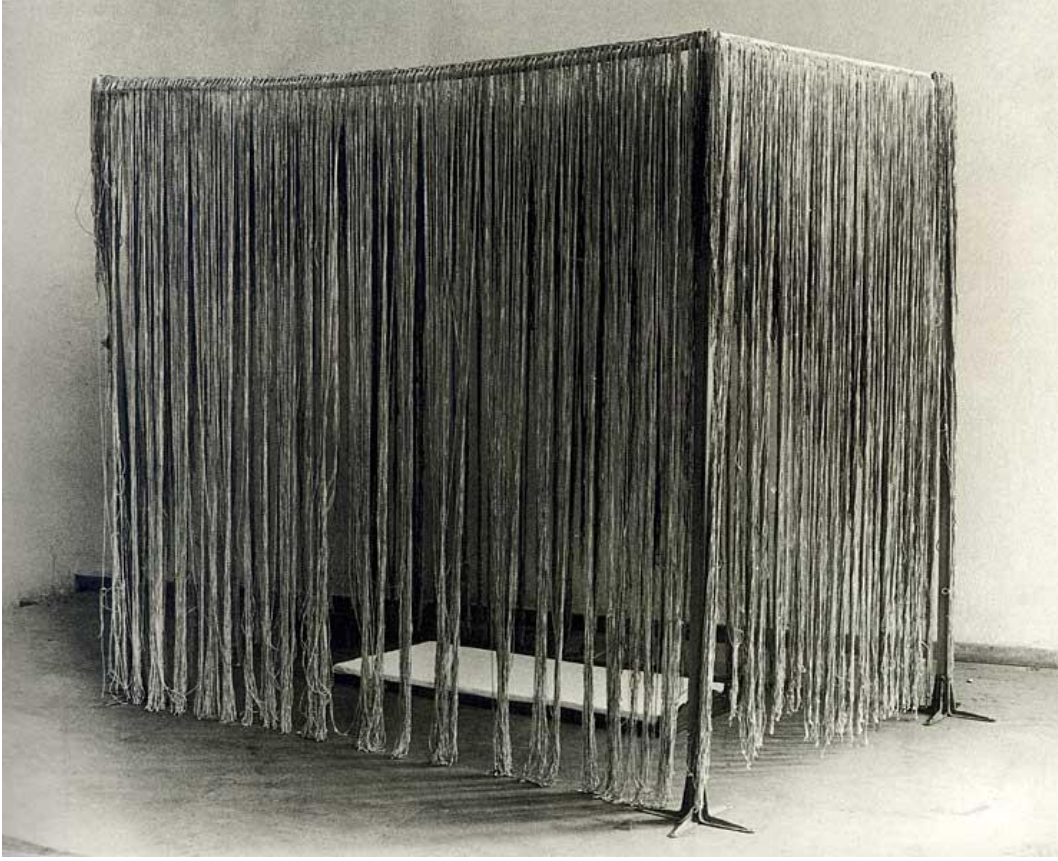
Fusun Onur’daki bu, sürekli ve sürekli sanatın öz değerlerini irdeleme isteği, insanların yaratıcı niteliklerinin körelmesi/köreltilmesi kavramında düğümlenir ki, bu körelme edilgen bir yapıyı da beraberinde getirir. Edilgen yapılara, mekanik bakışlara karşı geliştirmeye çalıştığı tavırda güncel yaşam sırasında yitip giden ve daha sonra hazırdan alınıp beyinlere yerleştirilmiş imgeleri bir an için yok sayıp, yerine yenilerinin de konabileceğini duyumsatma isteği vardır. Yaratıcı imgelemin zihinden zihne akan bir olgu olduğunu savunur. Ve bir de insanlara ‘tek’ olduklarını duyumsatmak.

Onur’un eserlerinde genel olarak ‘zaman ve mekan’ algısının yeniden şekillendirilme isteği vardır. Sanatçı bunu yaparken izleyicinin ‘tanıdık’ hissedeceği objeler seçerek, onları alanının içine ve sorgulama sürecinin parçası olmaya davet etmektedir (bkz. Görsel.32). “Dolayısıyla gündelik olanın sıradanlığıyla sanatsal olanın aşkınsallığı ortadaki yapıtta bir gerilim içindedir ki, yerleştirmelerin temel dilini bu oluşturur” (Kahraman, 2013, s. 105).



**Görsel.32:** ‘Çiçekli Kontrpuan’, Fusun Onur, 1982, (2014) (Fusun Onur’la Buluşmak: Bir Sergi ve Sanatçısıyla Hemhal Olmak (2014) 13.01.2020)

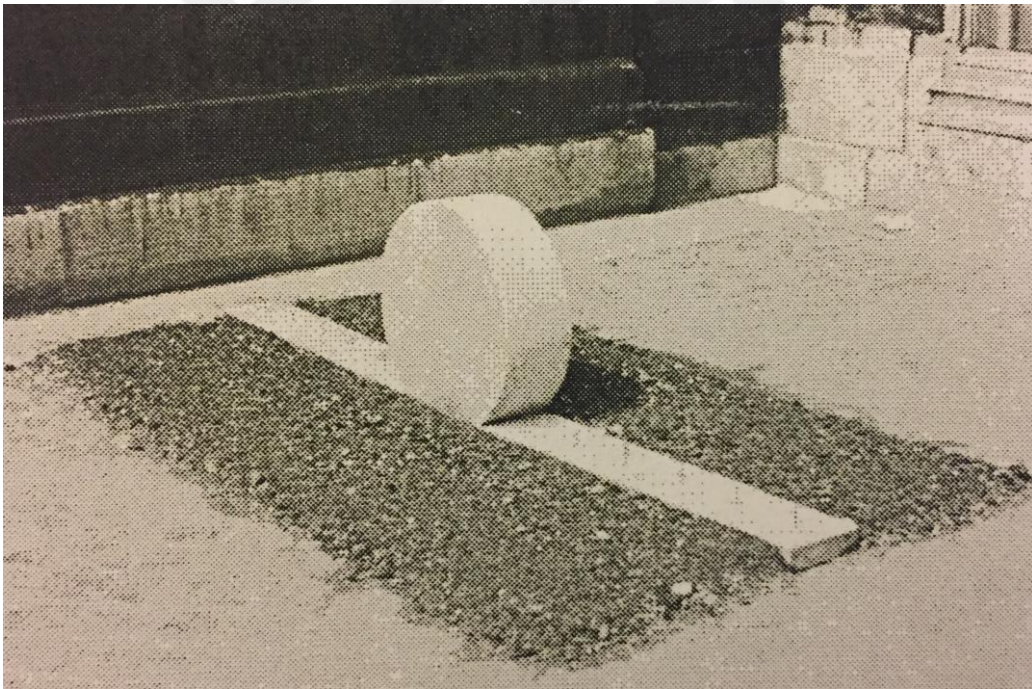
1981 tarihinde 3. Yeni Eğilimler Sergisi'nde ikincilik ödülü alan 'Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel' isimli yerleştirmesi (bkz. Görsel.33), Füsun Onur'un yapıtları ile izleyiciye sunduğu deneyimsel süreci çok iyi anlatmaktadır. "Sanatçı yıldızlarla kaplı gök mavisinin oluşturduğu iç mekana izleyiciyi davet etmiş, sonra o dünyayı seyre dalalım diye bize bembeyaz çarşafıyla kaplı küçük bir karyola göstermiştir" (Salur, 2016, s.175).



**Görsel.33:** 'Resimde Üçüncü Boyut-İçeri Gel', Füsun Onur, 1981 (Hüseyin Bahri Alptekin Turk Truck 1995 Don't Complain 2007 13.01.2020)

### 3.5.1.6. Cengiz Çekil

Türkiye çağdaş sanatındaki kavramsal yönelimin bir diğer öncü sanatçısı da 1970’li yılların sonlarından itibaren yenilikçi formlar üzerinde çalışan Cengiz Çekil olmuştur. Ankara’da, Gazi Üniversitesi’nde aldığı eğitimin ardından, 1970’li yılların başında eğitimine Paris’te devam eden Çekil, 1976 yılında Türkiye’ye döndükten sonra sanatsal çalışmalarına önce İstanbul’da, daha sonra da 1978 yılında eğitim vermek için gittiği İzmir’de devam etmiştir. Söz konusu yıllarda, İzmir de periferi olarak adlandırılan kentlerden biri olmakla birlikte, Çekil burada ürettiği yapıtları ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’, ‘Yeni Eğilimler’ sergileri aracılığıyla Türkiye sanat çevresine sunmuştur. Sanatçı, bu sergilerle birlikte A, B, C, D sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve İstanbul Bienali gibi Türkiye’deki kavramsal yaklaşımlara yer veren etkinliklerde aktif katılım göstermiştir.



**Görsel.34:** ‘Bir Durum’, Cengiz Çekil, 1974 (Romi (2013) 13.01.2020)

1970’li yıllarda Paris’te aldığı eğitimin ardından, sanat pratiğinde yeni arayışlara yönelmiştir. Genel-geçer sanat medyumları haricinde, ifadesini



zenginleştirebileceği yeni objeler bulmak için sokaklarda gözlem yapmış, hayatın içinden malzemeler ile deneyler yapmıştır. Genel olarak eğilim gösterdiği malzemeler gazeteler, briketler, elektrik kabloları, beton gibi ayrıcalıklı olmaktan uzak, günlük hayatın içinde rastlanması ve ulaşılması kolay objeler olmuştur. Bu gibi malzemeler ile içinde bulunduğu dönemin toplumsal çalkantılarını, yıkım ve yeniden yapım dinamiklerini anlatan eserler üretmiştir (Yıldız, 2008, s.31). Nilgün Özyayten (2013, s.193-194), Cengiz Çekil'in 1970'li yıllarda yapmış olduğu yerleştirmeleri şöyle yorumlamıştır;

(Cengiz Çekil) Doğa elementleri ve sıradan kullanım nesnelere ile yaşama ve ölüme ait karşıt kavramları konu alır.

-Demiryolu ahşap bloklarını üst üste ve belli bir sistem içinde istiflediği bu işinde olduğu gibi, birçok işinde enerji ve direnç kavramlarını sorgular. (bkz. Görsel.35)



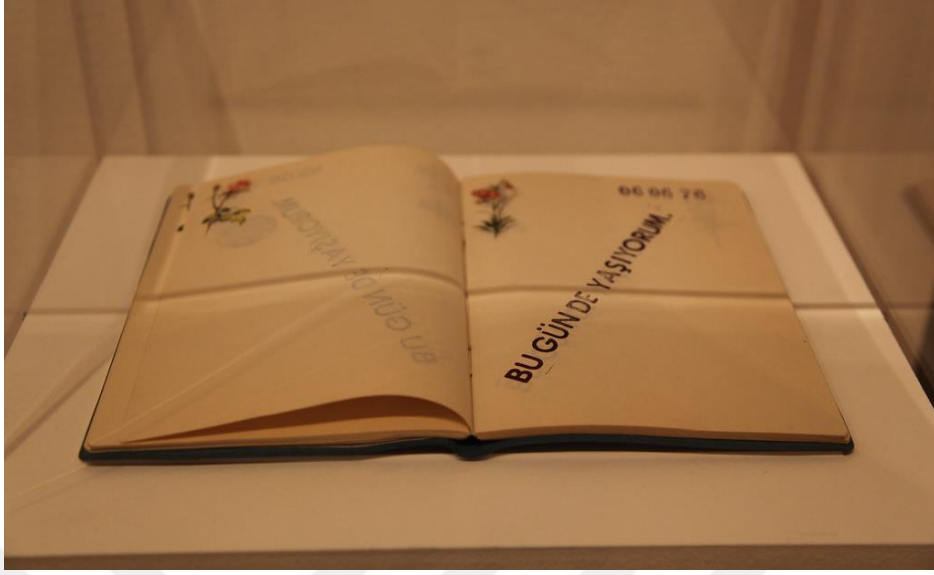
**Görsel.35:** 'Birikim', Cengiz Çekil, 1974 (Romi (2013) 13.01.2020)

- Bir Durum adlı işi, Durdurulmuş hareketi konu alıyor. (bkz. Görsel.34)
- Toprak, kum, su ve elektriğin birleşmesi. Bu tür işleri ile Process Art kapsamına alınabilir. Bu elementler aracılığıyla biyolojik ve fiziksel olayları irdeler. (bkz. Görsel.36)
- Beton briketlerin istiflenmesiyle oluşturulmuş bir mezar. Çağdaş dünyadaki mezar yapılarının çirkinliğini simgeliyor.



**Görsel.36:** ‘Dirençli Alanlar’, Cengiz Çekil, 1975 (Romi (2013) 13.01.2020)

Sanatçının 2011 yılında MOMA (Museum of Modern Art)’nın kalıcı koleksiyonuna dahil olan ‘Günce’ adlı eseri (bkz. Görsel.37), üretildiği dönemin toplumsal ruh halini tüm açıklığıyla, çarpıcı bir şekilde işaret eden yapısıyla, Türkiye sanatının öncü kavramsal yapıtlarından biridir. Çekil’in, 1976 yılında her gece, o günün tarihi ve ‘BUGÜN DE YAŞIYORUM’ cümlesi ile mühürlediği defter, o yıllarda Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasi ortamın yarattığı yıkımın en yalın özetidir. Sanatçı, her gün onlarca kişinin hayatını kaybettiği bir ortamın toplum üzerindeki etkisini, hissedilen sıkışmışlığı naif bir yolla kayıt altına almıştır.



**Görsel.37:** ‘Günce’, Cengiz Çekil, 1976 (ÇEKİL, Cengiz- Günce (Diary)1976 (2011) 13.01.2020)

### 3.5.1.7. Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen, İDGSA’de Heykel eğitimi aldığı sırada Altan Gürman, Şadi Çalık, Ercüment Kalmuk gibi isimler ile birlikte çalışmış ve erken yıllarda kavramsal eğilimli yapıtları ile Türkiye sanat ortamının öncü sanatçılarından biri olmuştur. Erkmen’in yapıtları, mekan üzerine bellek dokunuşları ile oluşturulan düzenlemelerdir. Ve bu yaklaşımı ile izleyiciye bir algı ve hafıza oyunu sunmaktadır. “Erkmen’in eserleri, bulduklarıyla etkileşime girer. Bu nedenle işleri, gösterildikleri mekanın konusunu yansıtır” (Meschede, 2008, s.10). İzleyicileri, gördükleri üzerinde bir kez daha düşünmeye, görünmeyeni görmek için çabalamaya davet eden yapıtlarında, ele aldığı mekanın kendi elemanlarını kullanmaktadır. Bu bağlamda, sanatçının ifade biçimi her zaman yenilenmeye ve aralıksız dönüşüme dayalı bir şekilde ilerlemiştir.

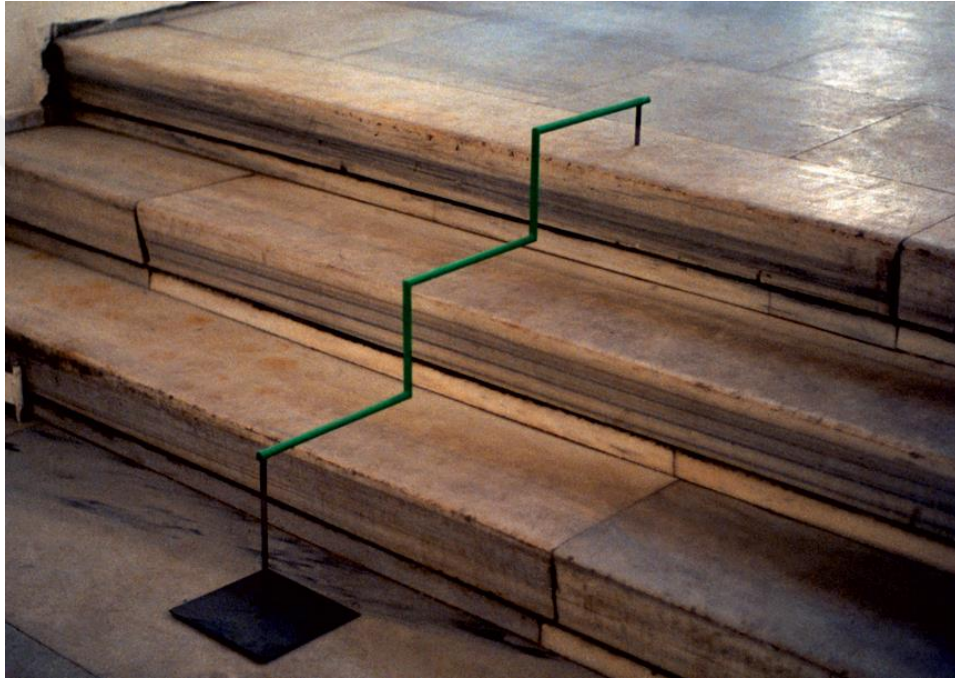


Ayşe Erkmen, sanat eserlerinin, müzelerde, galerilerde kaideler ve camekanlarla mekandan koparılmasına karşı bir duruş sergileyerek; ‘mekan’ ve ‘eser’ kavramlarını sorgulayan müdahaleler yapmıştır. Bunlar her zaman yeni bir mekanda, yeni bir ele alış yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. “Böylelikle eserlerin her biri, işlerini yıllardır takip eden herkes için yeni bir sürpriz, sanatıyla ilk kez karşılaşanlar içinse bir deneyim olur” (Block, 2008, s.7). Ayşe Erkmen’in eserlerinde, kullanılan malzeme bazen küçük taşlar, borular, aydınlatma elemanları olurken, bazen bir bina, dünyanın farklı yerlerinden yola çıkan vapurlar, dev bir kaya ve bazen de yerçekimi (bkz. Görsel.38) malzeme haline gelmektedir. Erkmen’in bakış açısı yalnızca nesnelere ilişki kurmayı, düşünsel sürece ‘boşluğun’ kapladığı alanı da dahil ederek ilerlemektedir. “Objelerle yapıları yerleştirmek kadar ve onunla birlikte mekanı da görmek, algılamak zorunda olduğumuzu düşünür. Çünkü boşluk olmadan nesnelere, nesnelere olmadan boşluk algılanamaz” (Özayten, 2013, s.110).



**Görsel.38:** ‘Sculptures on Air’, Ayşe Erkmen, 1997 (Above the Fold (2008) 13.01.2020)

1970’li yılların son yarısından itibaren sanat ortamını etkileyen yenilikçi sergilerde (Yeni Eğilimler, A, B, C, D Sergileri vd.) yer alan sanatçının, erken dönem eserlerinde de ‘mekanın kullanımına’ dair yalın ve naif örnekler izlenmiştir. Örneğin 1985 yılında İDGSA’nde gerçekleştirilen 5. Yeni Eğilimler Sergisi için, binanın içindeki bir kaç basamağın ince, metal çubuklarla uzantısal tekrarını gerçekleştirdiği ‘Uyumlu Çizgiler’ (bkz. Görsel.39) bu eserlerden biridir.



**Görsel.39:** ‘Uyumlu Çizgiler’, Ayşe Erkmen, 1985 (Güncel Sanat’a Dair Düşünceler- Gülgün Başarır (2018) 13.01.2020)

1989 yılında düzenlenen A, B, C, D Sergilerinin ilki olan ‘10 Sanatçı 10 İş: A’ için yaptığı düzenleme de Erkmen’in erken dönem ‘mekan kullanımı’ üzerinde odaklanan eserlerinden biridir. Bu düzenlemede sanatçı, AKM salonundaki havalandırma ekipmanlarını aynı duvar üzerinde, farklı bir konumda tekrarlayarak “sergi salonu fonksiyonuna aykırı düşen bu durumu eleştirdiği” (Özayten, 2013, s.110) bir düzlem yaratmıştır (bkz. Görsel.40).





**Görsel.40:** ‘Bu Sergi İçin’, Ayşe Erkmen, 1989 (Romi (2013) 13.01.2020)

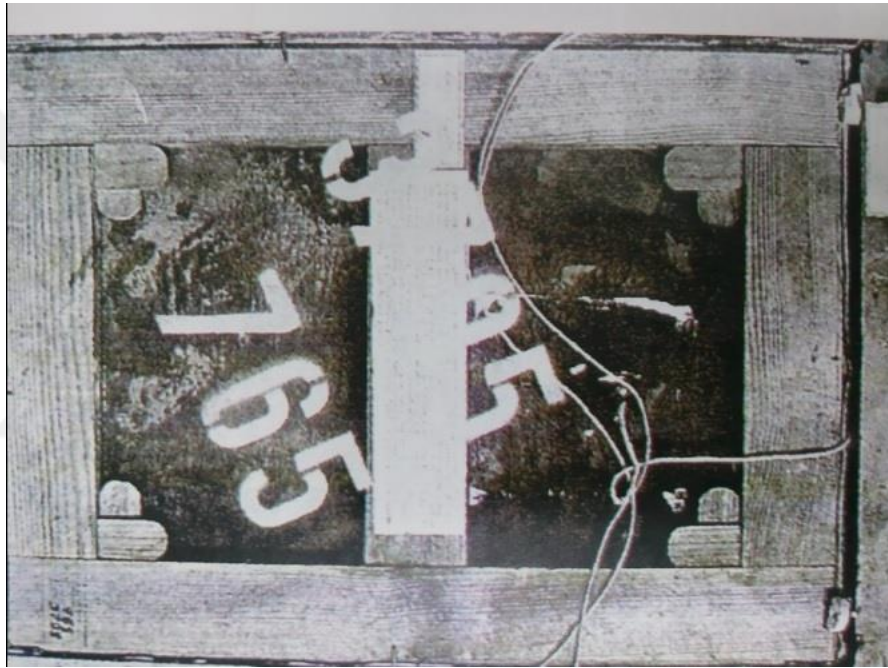
### 3.5.1.8. Canan Beykal

Türkiye’de kavramsal eğilim gösteren öncü sanatçılardan bir diğeri de Canan Beykal’dır. ‘Sanat’ın düşünsel aşamasına odaklanan Beykal, yapıtlarında dil ve kavram arasındaki ilişkiyi kullanmıştır. Tıpkı Altan Gürman gibi, Beykal da sanat ve sanatçının ‘daha az kutsal’ olması gerektiğini savunmuştur (Öztürk, 2008, s.128). Bu sava uygun düşecek biçimde, sanatçının eserlerinde ele aldığı konular ve medyumlar da günlük hayatın içinden seçilmiştir. Çünkü Beykal’ın yapıtlarında eser ya da eseri oluşturan objeler değil, ‘düşünce’ önemlidir.

Düşüncenin maddeleştirilmesi sürecinde insanlığın ilk ve en yaygın bildirim türü olan dil, dilsel öğeler, sözcükler, seçilmiş ya da hazırda bulunmuş nesnelere veya tasarımını kendi yaptığı görsel malzemeler, belge niteliği taşıyan fotoğraflar, dökümanlar, ses kayıtlarını içeren bantlar, sayılar, işaretler, ‘her şey’ bildirim nesnesi olarak kullanılabilir (Özayten, 2013, s.111).

Yalnızca yapıt üretimine odaklı kalmayarak, kuramsal çalışmalarına ağırlık veren sanatçı, eğitimini İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde tamamlayarak, 1981 yılında burslu olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi’nde Mario Merz ile birlikte

çalışmıştır. Beykal, 1980’li yıllarda düzenlenen ‘Yeni Eğilimler’, ‘Çağdaş Türk Sanatından Bir Kesit’, ‘A, B, C, D’ gibi periyodik sergilerin daimi katılımcılarından biri olmuştur (Bosnalı, 2011). 1985 yılında gerçekleştirilen ‘2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisinde, Osman Hamdi Bey tablolarının müze envanter numaralarının bulunduğu arka yüzeylerinin fotoğraflarından oluşan ‘8 Parçalık 1 Bütün’ isimli eseri (bkz. Görsel.41) ile “resimlerin kimliği durumuna dönüşen bu numaralar aracılığıyla sanat yapıtının kurumsallaşmasını, toplum ve tarih içine yerleştirilme sürecini sorgular” (Öztürk, 2008, s.128).



**Görsel.41:** ‘8 Parçalık 1 Bütün’, Canan Beykal, 1985 (Canan Beykal (2011) 19.02.2020)

Yazının ve metinlerin Beykal’ın eserlerindeki yerini gösteren bir diğer yapıt da 1988 yılında gerçekleştirilen ‘5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisinde yer alan, 1987 tarihli ‘isimsiz’ eseridir (bkz. Görsel.42). Çocuk ölümlerinin nedenlerini inceleyen bu eser, sanatçının hastanelerden topladığı belgeler ve çocukların giymiş oldukları son kıyafetlerin sterilize torbalar içinde sergilenmesi ile yapılmıştır (Özayten, 2013, s.195).





**Görsel.43:** “İzm’ler”, Canan Beykal, 1981

(Canan Çoker, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi 19.02.2020)

Canan Beykal, “sanatını estetik ve biçimsel değerler yerine, analitik düşünme süreçlerinin sonucunda beliren fikirler olarak ortaya atmıştır. Sanata karşı sorgulamacı tavrı hayatın her yönünde benimsemiş olması Beykal’ın işlerini belirleyen ve iç tutarlılığını sağlayan en önemli özelliği” (Öztürk, 2008, s.138-139) olmakla beraber, bu eserler Sanat Tanımı Topluluğu’nun etkinlikleri gibi, Türkiye sanat ortamında “sanatın ne’liğini” en temelinden, kavramlar üzerinden ‘dil’i kullanarak inceleyen öncü eserler olmuştur. Bu eğilimin gözlemlenebildiği bir diğer eseri olan 1990 tarihli “Herşey, Hiçbirşey, Birşey”de (bkz. Görsel.44) sanatçının birbirine zıt kelimeleri bir arada kullandığı bir yöntem ile kavramı incelediği görülmektedir (Özayten, 2013, s.194-195).



**Görsel.44:** 'Herşey Hiçbirşey Birşey', Canan Beykal, 1990

(Romi (2013) 19.02.2020)

### **3.6. Öncü Hareketlerin Etkileri: 1990'larda Türkiye Sanat Ortamının Kavramsal Yüzü**

Türkiye sanat ortamında 1980'li yıllarda yaşanan hareketlilik döneminin ardından 1990'lı yıllara bir miras devredilmiştir. 80'li yıllarda öncü yaklaşımlarla oluşturmaya çalışılan çağdaş üslup, 90'lı yılların ortalarına doğru varlığını hissettirmeye başlamıştır. İstanbul Bienali'nin ortaya çıkışı, yenilikçi hareketlere yer veren periyodik sergiler ve sanat ortamını oluşturan diğer dinamikler bu geçişi hızlandıran en önemli etkenler olmuştur. Bu gelişmeler ile birlikte sanatsal söylemde dil bağlamına da bir özgürleşme sürecine girilmiştir. Sanatçılar uluslararası etkileşimlerin artışıyla birlikte işledikleri konuları da çeşitlendirmeye başlamışlardır.

Özellikle 80’li yılların yasaklarla örülü korku ortamının yarattığı ‘apolitik sanat’ yaklaşımı bu dönemde kırılmış, işlenen konuların çeşitliliğine siyasal söylemlerde eklenmeye başlamıştır. Siyasi ve sosyal konular farklı kapsamlardaki etkinliklerde yer edinmiştir (Akay, 1999, s.32). Türkiye sanat ortamında “kültürel, siyasal ve cinsel kimlik, etnisite ve ulusallık çelişkisi, adalet, iktidar, tarihin yapıbozumu, modernlik ve postmodernlik, medya, mekan, göç, melezlik, ötekilik, bellek ve daha birçok konu sorunsallaştırılmıştır” (Yılmaz, 2015, s.195).

1990’lı yıllarda internetin yaygınlaşmasının da etkisiyle, iletişim ve etkileşim ağları güçlenmiştir. Bu etkileşim, Türkiye’nin Batı ülkeleriyle kültürel ve sanatsal bir alış-veriş alanı oluşturmasına imkan vermiştir. “Sovyetlerin çekilmesi, Berlin Duvarı’nın yıkılması, bütün bu dönemdeki jeopolitik dönüşümler, savaşlar 90’ları belirleyen bir özellikti” (Erdemci, 2019, s.214). Tüm bu belirleyici olaylar, uluslararası etkinliklerin de yardımıyla Türkiye’deki sanatsal söylemler üzerinde etkili olmuştur. Bu etkinliklerin başında bienaller gelmektedir. Gerek İstanbul Bienali’nin, gerek yurtdışındaki diğer bienallerin değişen dinamikler üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur. Toplumsal değişimler, gelişmeler ve sorunlar en çok bu etkinliklerde gündemin bir parçası olmuş, tartışılmış, bu süreçte yeni söylemler de eklenmeye başlamıştır. Bienallerin etkisi ile birlikte, bu yıllarda peş peşe açılan yenilikçi grup sergilerinde de değişen dinamikler ele alınmıştır. Hasan Bülent Kahraman (2013, s.152) bu sergilerin etkileşimlerinden şöyle bahsetmiştir;

Bienallerin dışında 1990’lı yıllar İstanbul’unda, artık neredeyse yerleşik hale gelmeye başlayan küratör ve grup sergileri söz konusuydu. Bunlar birbiri ardınca açılıyordu. Örneğin 1992 yılında 3. İstanbul Bienali ile birlikte, gene tarihsel bir mekan olan, geç dönem Osmanlı sanayi yapıları arasında yer alan İstanbul Yedikule Gazhanesi’nde Seratonin II adlı bir sergi açılmıştı. İstanbul’un tanık olduğu, türünün ilk sergilerinden biriydi.

Yine 90’lı yılların başında hayata geçirilen bir diğer sergi de küratörlüğünü Vasıf Kortun’un üstlendiği Anı-Bellek Sergileri olmuştur. İlki 1991, ikincisi 1993 yılında gerçekleştirilmiş olan sergi dönem içerisinde önemlidir, çünkü sergi ‘bellek’



kavramının ele alındığı, tartışıldığı bir dönemde hayata geçirilmiştir. Ve bu sergide 'bellek' bilgi yığını olarak ele alınmaktan öteye götürülerek eleştiriye açılmış, derinlemesine analiz edilmiştir. Anı-Bellek I; Halil Akdeniz, Gülsün Karamustafa, Seda Asal, İpek Duben gibi sanatçıların katılımıyla Taksim Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilirken, Anı-Bellek II; Akaretler Caddesi 50 numarada, Taner Ceylan, Aydan Murtezoğlu (bkz. Görsel.45), Vahap Avşar, Bülent Şangar, Lerzan Özer gibi sanatçılarla hayata geçirilmiştir.



**Görsel.45:** 'Karatahta', Aydan Murtezoğlu, Anı-Bellek Sergisi II, 1993 (Elli Numara: Anı/Bellek II 13.01.2020)

Dönemin adından söz ettiren bir diğer sergisi Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleştirilen 'Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet' olmuştur. Sergi 26 Ekim 1995 tarihinde Beyoğlu'nda, Devlet Han'da, Gülsün Karamustafa, Bülent Şangar, İsmet Doğan, Emre Zeytinoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin, Müşerref Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu (bkz. Görsel.46), Michael Morris gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin yakın tarihinde gündemde olan toplumsal konulara

odaklanan bu sergide “küratör küreselleşmeyi, ‘devlet, sefalet, şiddet’ kavramlarıyla özdeşleştiriyordu. Bu, dönemin tartışmalarında bir ilkti ve öncüydü” (Kahraman, 2013, s.156). Sergi, 80’lerde devletin ‘şiddet’ kavramını yöntem olarak benimsemesinin sonrasında, görece özgürlük açılımlarının yapıldığı yıllarda hayata geçirilmesi bakımından önemli bir gelişme olmuştur.



**Görsel.46:** İsimsiz, Ahmet Müderrisoğlu, Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet Sergisi, 1995  
(O Zamanlar Konuşuyorduk (2013) 13.01.2020)

1995 yılında çok tartışılan bir diğer önemli sergi de, Ankara’da açıldıktan bir kaç gün sonra toplatılan ‘Gar Sergisi’ olmuştur. Selim Birsnel, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Vahap Avşar sergiye katılan sanatçılardan bazılarıdır. Sergi, Ankara Gar Binası’nın büyük peronunun bulunduğu bölüm ve Gar Müzesi



kullanılarak hazırlanmıştır. Selim Birsel'in 'Kurşun Uykusu' adlı düzenlemesi (bkz. Görsel.47) bu serginin en konuşulan eseri olmuştur. "Birsel, Kurşun Uykusu adını verdiği ve altında uyuyan veya ölü birisinin bulunduğu izlenimi veren, grafitle yoğrulmuş kağıt hamurundan yapılmış, yan yana koyulmuş, yorgan veya örtüyü andıran bir işi perona yaymıştı" (Kahraman, 2013, s.157). Dönem içerisinde PKK ile Türk Silahlı Kuvvetleri arasında devam eden çatışma, Doğu'daki gerginlik ve cinayetler gündemi oluştururken, bu düzenleme tüm bunların altını çizen protest bir eser olması nedeniyle yetkililerin tepkisini çekmiştir.



**Görsel.47:** 'Kurşun Uykusu', Selim Birsel, Gar Sergisi, 1995 (GAR 13.01.2020)

Bu dönemin en çok konuşulan konularından biri olan 'merkez-periferi' göz önüne alınarak düzenlenen 'Genç Etkinlik Sergileri' de 1990'lı yılların ikinci yarısında Türkiye sanat ortamına etki eden bir diğer etkinlik olmuştur. İstanbul odaklı sanat ortamını ve 'çevre'deki sanat ortamını bir araya getirmeyi hedefleyen, yarışma yada ödül sistemi olmayan bu sergiler genç sanatçıların tanınması için bir adım olmuştur.

Türkiye’de 1990’lı yılların sanat ortamına bakıldığında, önceki on yıllık dilimde etkinlik göstermiş sanatçıların ve kurumların hala aktif olmasının yanında, yeni sanatçıların çıkış yapmakta olduğunu, çağdaş söylemlerin daha baskın olduğu sergileri ve bu yıllarda ortaya çıkan sanatçı inisiyatiflerini görmek mümkündür. Özellikle inisiyatifler için 90’lı yılları patlama dönemi olmuştur. Alternatif söylem ve kimlik oluşturma hedefiyle bir başkaldırı eylemi olarak ortaya çıkan ve sayıları bu dönem içinde sürekli artış gösteren bu inisiyatifleri Ayşe Nahide Yılmaz (2015, s.196) şöyle anlatmıştır;

Bir diğer yenilik de sanatçı inisiyatiflerinin çoğalmasındır. Kavramsal meseleleri kurcalayan bir oluşum olarak İstanbul’daki Sanat Tanımı Topluluğu(STT) 1978’den beri zaten bilinmekteydi. 1990’ların başından bu yana da Hangar, Hafriyat, Apartman Projesi, Oda Projesi, :mentalKLİNİK, K2 Güncel Sanat Merkezi, Masa, Pist, Bas, Altı Aylık, Yama, Nomad, Yaygara, Avareler, Gerçek Kötüler ve Kırmızı gibi inisiyatifler girmiştir devreye.

Yenilikçi söylemlerin ve yeni oluşumların arttığı bu dönemde, önceki yıllara kıyasla sanat ortamında daha özgürlükçü bir yaklaşım izlenmektedir. Eleştirilmeyeni eleştirmek, politik söylemlere yer verebilmek ve köktenci yaklaşımlar bu dönemin üslubunu belirleyen etmenler olmuştur. Bu dönem içerisinde “sadece bir iş üretmek değil, aynı zamanda bu üretilen işlerin düşünsel planlarıyla da düşünmeye başlamak veya o süreci belki Batı’dan bir takım bilgilerle okumak ve dönüştürme gibi bir yola girildi” (Çalikoğlu, 2008, s.49-50). Tüm dünyada uygulanan pratiklerin, iletişim araçlarının da etkisiyle Türkiye sanat ortamına girmesi ve sanatın köktenci bir dille araştırılması da bu dönemde gerçekleşmiştir. Uygulama biçimleri, konulara yeni yaklaşımlar, Türkiye sanatının çağdaşlaşma sürecine bu dönemde daha çok etki etmiştir. Kullanılmayan medyumlar ve altı çizilmekten kaçınılan konular da bu dönem sanat ortamında izlenmeye başlamıştır. Bu yaklaşıma güçlü bir örnek olarak Hale Tenger’in 1990’lı yılların başından itibaren gerçekleştirdiği düzenlemeler; dolaysız ve cesur anlatımlarıyla sanat izleyicisine sunulmuştur (bkz. Görsel.48).



**Görsel.48:** ‘Böyle Tanıdıklarım Var II’, Hale Tenger, 1992 (3. Uluslararası İstanbul Bienali 13.01.2020)

Bu yıllarda dolaşıma giren ‘güncel’ ve ‘çağdaş’ sanat kavramları çok fazla tartışılmıştır. 1990 ve sonrası süreçte, içinde bulunulan dönemi nitelenmek veya üslupsal bir noktayı işaret etmek adına kullanılan bu terimler küreselleşmenin bir sonucu olarak, çeviri sorunu haline gelmiştir. Mehmet Yılmaz (2012, s.39) bu sorunsalı şöyle anlatmıştır;

90'lara kadar Türkiye’de modern sanat ve çağdaş sanat kavramları arasında bir anlam farkı yoktu; varsa da görmezden geliniyordu. Tartışma, daha çok modern sanatın hangi tarih ya da akımdan itibaren başlatılması gerektiği üzerineydi. Çağdaş sanat, Fransızca l’art moderne (İng. modern art) kavramının Türkçe karşılığı olarak kullanılıyordu.

Aradan yirmi yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen bu terimlerin kullanımı hala tartışılmaktadır. Bu terimlerle birlikte tartışılan bir diğer konu da Türkiye sanatının aslında ‘çağdaş’ veya ‘güncel’ olup olmamasıdır. Küreselleşen dünya düzeni içerisinde, etkileşimlerin artması sonucunda Batı sanatıyla eş zamanlı hale gelmek 1990’lı yıllarda tartışılmaya başlamıştır. Bu tartışmalarda değerlendirilen Batı dinamikleri içerisinde 1920’li ve 1960’lı yıllarda gerçekleşen avangard hareketlerin, Türkiye sınırlarında daha sonraki yıllarda yankı bulması göz önüne alınmaktadır. Bu nedenle “1990 sonrası sanat yapıtını belirleyen ana etmenin, gerek malzeme yaklaşımından/çeşitliliğinden gerekse sanatçıların eyleme

biçiminden/yaşama gitme istekliliklerinden yola çıkarak, bir tür avangardizm olduğunu söyleyebiliriz” (Acar, 2016, s.86). Ancak bunu küresel ölçekte değil, Türkiye sanat tarihi içerisinde konumlandırmak adına Barış Acar, 1990’lı yıllar ve sonrasında gelişen dinamikleri ‘Geç-Avangardizm’ olarak adlandırmıştır (Acar, 2016, s.87). Acar (2006, s.102), bu tanımı şöyle ifade etmiştir.

90’ların çağdaş sanat patlaması içinde, artık herkesin ağzına sakız olmuş avangard gerçek anlamda politikayla hemhal olmaya başlamıştı. Özellikle etnik kimlik, cinsiyet politikaları ve ötekilik üzerine çağdaş sanat büyük bir güçle sanat sistemine yükleniyordu. Bu yıllarda ilk başta belirgin bir ikon arayışından ziyade, kendilerine mevcut kanon içinde yer bulamayan genç sanatçıların uluslararası avangard harekete özlemi görülebilir sanıyorum. Keza 90’ların sonunu gösterdiği gibi, bu huzursuzluktan kendi köklerinden habersiz bir nevi Türkiye Yeni-avangardı ortaya çıkacaktı. Hepsi de 80 sonrası yeniden yapılanmanın ürünü olan sergi organizasyonları, sanat piyasasının bu yeni avangardla nasıl baş edeceğini anlamlandırma yollarıydı.

Sonuç olarak; 1980’li yıllarda öncü yaklaşımlarla temelleri atılan çağdaş sanat olguları, Türkiye’de 1990’lı yılların ikinci yarısında özümsemiş olarak kendini göstermiştir. Gerek yeni ekonomik dinamikler, gerek tartışmaya açılan toplumsal konular ile ‘çağdaş’ın yönü bu dönem ve sonraki yıllarda evrilmiştir.

## 4. BÖLÜM : TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT’IN OLUŞUM SÜRECİNİN İNCELENMESİ

### 4.1. Türkiye’de Çağdaş Sanat Hakkında Görüşmeler

#### 4.1.1. Bedri Baykam ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde ‘kırılma noktası’ olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Bedri Baykam:** Osmanlıların Paris’le olan ilişkisi tarihte önemli bir kırılma noktasıdır. Öte yandan bu zamana dönüp bakıldığında bu döneme dair aklıma gelen önemli şeyler de var. Örneğin Cumhuriyet öncesi dönemde bizi doğrudan ilgilendiren Paris’le, Osmanlı Dönemi sanatçıların başlattığı ilişkidir. Burada Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi’nin önemli figürler olduğunu belirtmek isterim. Bu figürler arasında Osman Hamdi’nin önemini anlamak için dönemin koşullarına, o dönemde ne kadar başarılı olduğuna bakmak ve bundan yola çıkarak yaptıklarının öncü aynı zamanda temel oluşturucu hareketler olduğunu idrak ederiz.

Bu sürecin ikinci etabında, Cumhuriyet’in kurucusu Atatürk’ün sanat aşığı olması, sanatın her dalına yani operaya, baleye, edebiyata, tiyatroya, şiire ve güzel sanatlara aşık olması, sorunun daha ilerideki açılımına etki edecektir. Atatürk, Osmanlı Dönemi’nin hemen arkasından gelen büyük bir şanstır. Atatürk; opera, sinema ve tiyatroyu destekliyor, dönemin parasızlığında sanatçıları Anadolu’ya gönderiyor ve gönderdiği sanatçıların yaptığı eserleri o dönemin bütçesiyle satın alıyordu. O parayı bugünkü bütçelere oranlarsak milyar dolarlık resimler satın alıyor olması lazım bugünkü hükümetin. Bu yüzden ikinci büyük şansımız cumhuriyeti kuran insanın, yalnız sanatı çok sevmesi değil aynı zamanda günün problemlerini yarına bırakmaması ve çözmesidir.

**G.A.:** ‘Ulusal kimlik oluşturma kaygısı’nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**B. B.:** Atatürk’ün kendisi çok iyi bir kominikatör’dür. Yani konuşmalarını ve derdini halkın anlayacağı dilde anlatıyordu. Bir hedefi ve inanılmaz bir projesi vardır. Bu projeyi başarması A’dan Z’ye inanılmaz bir olay. Dolayısıyla köylüsüne, bürokratına, askerine derdini anlatabiliyordu. Politikacıları bunun dışında tutuyorum. Fakat sanatçılarıyla iletişimi kuvvetliydi. Sanatçılar da sorumluluklarının bilincinde yurdun her yerine gidip resim yaparlardı. İşledikleri konular; Anadolu, köylü manzaraları, insanlar veya nü’ler olurdu. Sanatçıların her biri, kendisini cumhuriyetin görsel hikaye yazarları gibi, aynı zamanda cumhuriyetin yeni müzesine resim yapıyor gibi hissederdiler. İşlerine büyük ciddiyet ve sorumlulukla yaklaşıyor ve gerek cumhuriyetin kuruluş felsefesine, gerek Atatürk’e, onun açtığı imkanlar dizisine büyük heyecan ve saygı duyuyorlardı. Bu nedenle sorumluluğu yük olarak değil pozitif kamçı olarak görüyorlar diyebiliriz.

**G. A.:** Türkiye’nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B. B.:** Atatürk’ün ölümünden sonra 2. Dünya Savaşı gerçekleşti ve o sırada İnönü 2. Cumhurbaşkanıydı ve İnönü, Atatürk’ün kendisinin de yaşarken istediği çok partili demokrasiye geçti. Savaş biter bitmez 1946’da çok partili rejime geçildi. 1950 yılında da demokrat parti yani kurulan yeni parti (liberal sağ gibi) iktidarı eline aldı. Kimse İnönü’nün iktidarı bırakacağını düşünmemişti. (İsmet İnönü) “Ben artık muhalefet lideriyim.” dedi, koltuğu bıraktı geçti. Fakat İnönü’nün yerine iktidara geçen Menderes ve onun Cumhurbaşkanı olarak seçtiği Bayar, demokrasinin kendilerini getirdiği gibi götürebileceğini de bildikleri için bunun paranoyasını geldikleri günden beri yaşayan ve demokrasiden nefret eden insanlardı. Bu söylediklerim belgeli ve kayıtlıdır.

27 Mayıs 1960’da ordunun alttan gelen dip dalgası yönetime müdahale ettiğinde, halk bunu panik içinde camından bakarak karşılamıyor. Halk sokakta, tankların üstünde dans ederek coşarak, askerlere sarılarak sokağa çıkma yasağına

rağmen askerlerle aşk yaşayarak bunu yaşama geçiriyorlardı. 27 Mayıs esasında askerin değil gençlerin bir hareketiydi. Üniversitelerin, aydınların bir hareketiydi.

Sanata döndüğümde ise, kitaplar tercüme edildi, beyinler açıldı, grafik tasarımlar rahatladı. Makale yazmak, solcu olmak artık yasak olmayan şeyler haline geldi. Teorik olarak komünizm (yasak olsa da), 27 Mayıs sanatın da, edebiyatın da, gazeteciliğin de çok rahat yükseldiği bir platform oluşturdu.

1965'te Adalet Partisi'nin tek başına iktidara gelmesiyle birlikte Türkiye tekrar gerilemeye başladı, vanalar sıkıldı ve akabinde 1971 muhtırası geldi. 1965' de Demirel Adalet Partisiyle tek başına iktidara gelene kadar, (1961'den itibaren) İnönü ve Demirel koalisyonla iktidaraydı. Onlar da Demokrat Parti'nin devamı gibi davranıyorlardı. Ama sonuç olarak özgürlükçülük ve bununla beraber sanatın, edebiyatın, gazeteciliğin, rahatlaması ve ifade özgürlüğünün sağlanması 1961 Anayasası sayesinde olmuştur. Bu nedenle bizim için 1960 hiçbir zaman bir darbe olmadı, bir devrim oldu. Darbe bir demokrasiye karşı yapılır, burada demokrasiden eser kalmamıştı. Demokrat partinin tek ve ana rakibi Cumhuriyet Halk Partisiydi. Bir tahkikat komisyonu kurup, Cumhuriyet Halk Partisi'ni kapatmaya çalıştılar. Kurdukları komisyon, Demokrat Parti milletvekillerinden oluşuyordu. Bu yüzden bizim için bir darbe değil, devrimdir.

Sonuç olarak sanata dönersek; tam tersine 1961'in getirdiği (anayasa ile) özgürlük nefesiyle yükselmeye başladı. Akşam gazetesi, Cumhuriyet gazetesi gelişti. Sol kitaplar tercüme edildi. Sanatçılar özgür davrandı vs. 1971'de ki o sağ darbe solculara karşı büyük faşist bir hareketle balyoz gibi indi. Sonrasında Türkiye'de sağ hükümetleri, iç işleri bakanları vs. faşist oldu. 1980'lere kadarda aşırı sağ ve aşırı sol her gün birbirlerini öldürdü. İnanılmaz bir terördü. Sabah sokağa çıkıyorduk akşama kimin canlı geleceği belli değildi çünkü otobüs durakları, kahveler taranıyordu. 1980 darbesinde halk yine mutluluktan delirdi çünkü ilk defa ekmek almaya gidebiliyordu, ilk defa otobüs durağının taranıp taranmayacağını düşünmeden annesini ziyarete gidebiliyordu. İnanılmaz bir anarşi ve terör dönemi vardı. Dolayısıyla herkes önce Evren'in yaptıklarını alkışladı sonra Evren sapıttı. Partileri kapattı, işkenceye başladı, sendikaları kapattı, öğretmenlere savaş açtı ve bildiğin her kötülüğü yaptı. Ama önce Anayasa %90 küsur oranla geçtiği için herkesten alkış aldı. Neden biliyor musun? Çünkü insanlar terörden iğrenmişti artık.

**G. A. :** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970’li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**B. B.:** 1970’li yıllarda geriye baktığımızda Akademi’de bazı hareketler görüyoruz. Bugün geriye dönüp baktığımızda kısa yaşamasına rağmen Altan Gürman’ın önemli işler yaptığını görüyoruz. Altan Gürman düşünmeyi bilen, makro bakmayı bilen, hem ulusal hem de uluslararası görebilen bir sanatçıydı ve herkes tarafından da hakkının verildiğini görüyoruz. Sonuç olarak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Devrim Erbil gibi insanların Akademi’de çeşitli, önü açık ve daha rahat odaklar oluşturmaya yeltendiklerini görüyoruz. Türkiye’nin Batı sanatıyla beslenmesinin önünü açtıklarını görüyoruz. Batılı modernist akımlarla, o yıllara göre aşırı sayılan veya o yıllara göre kendilerine has lakaplar, ünler oluşturan Komet (Gürkan Coşkun) ve Kötü Mehmet (Mehmet Gülerüz) gibi sanatçılar vardır. Komet, Akademi’de yaptığı avangard performanslardan söz ediyor. Her ne kadar bunlar Akademi’de deneysel kalsa da, geriye baktığında o dönem bunların yaşanmış olması çok önemlidir. ‘1968 Kuşağı’nın Paris çıkışı olması evrensel sanatsal tadın devamıydı. Buna ek olarak; sosyal gerçekçi resimde, o dönemin yadsınamaz yaşanmışlıklarını (iç kaoslar, kendi ekseninde iddialı olan köylü, işçi, fabrika resimleri gibi imajların) peşinde koştuğu yönündedir.

**G. A. :** Türkiye’de plastik sanatların 1970’li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**B. B.:** 1980 yılında ben ABD’ye gittim. 1980’den itibaren dışavurumcu renkli ve ebatları gittikçe büyüyen resimler yaptım. ‘Fahişenin Odası’ isimli 1981 yılında yapılmış resim; 2-3 mt’lidir. O resim, Türk çağdaş sanat tarihinin ve Batı sanat tarihinin doğrudan ilk kesişmesidir. 1907’de (Georges) Braque ve (Pablo) Picasso’nun Kübizm’in önünü açtıkları anda, yanlarında bir Türk ressam yoktu. 1907’de, 1923’te veya 1915’te (Wassily) Kandinsky ile aynı anda, ilk soyutları yapan bir Türk soyut ressam yoktu. 1923’te, Sürrealizm’i yapan gruplar içinde Türk



sanatçı yoktu. Güney Amerikalı, Fransız, yani Avrupalı vardı ama Türk yoktu. Amerikan Dışavurumcuları ile eş zamanlı olarak Paris'te resimler yapmış olan, Nejat Devrim ve Mübin Orhon var. O dönemin soyutları, (Kandinsky gibi öncüler değil ama) Paris'te soyut akım geliştirenler önemlidir. Fakat onlar da hiçbir zaman o günün (ulaşım ve iletişim) şartlarından dolayı bunu Türkiye'ye yansıtamamışlardır. Kendi memleketlerinde yaşayıp, kendi memleketlerinde resim yaptılar ve bazı sergilere katıldılar. 1960'da Pop Art geldiği zaman aralarında bir Türk yoktu. 1970'lerde ilerleyen o çizgide, daha önce Marcel Duchamp'ın başlattığı ready-made (hazır yapım) çizgisinde onu geliştirerek, adını Conceptual Art koyan grupta bir Türk yok. Ama 1980 ekseninde henüz Yeni Dışavurumculuk'un adı yokken, Yeni Dışavurumcu resimler üretmiş bir Türk vardı. O yıllarda İstanbul, Ankara, Paris, New York, San Francisco gibi yerlerde sergilemiş daha sonra akımın adını koymuş ve ilk defa ben söylemişim. Türkiye ilk defa bir akımı eş zamanlı yaşamıştı.

Paris'te tartışılan 'Yeni Dışavurumculuk gerçekten yeni mi? Yeni Dışavurumculuk Alman Dışavurumculuğun basit bir tekrarıdır ibaret mi yoksa Yeni Dışavurumculuk gerçekten iddia edildiği kadar taze mi?' soruları vardı. Bütün bu farklı görüşlerin yarattığı tartışma ortamını ilk defa Türkiye de yaşadı. Biz öncesinde Empresyonizm, Pop-Art ya da Kavramsal Sanat ortaya çıktığında bunların dinamiklerini tartışmadık. Bunu ilk defa Yeni Dışavurumculuk ile yaşadık.

Böylece, Yeni Dışavurumculuk'la başlayan eş zamanlılığın arkasından kapılar açıldı. 1970'lerde Türkiye'de yaşamış olsaydın yurtdışına ancak 2 yılda 1 çıkabilirdin. Özal'dan önce döviz de yoktu. Bunu değiştirdi. Yurtdışına çıkış sağlanabildi, cebine dolar koyabildin, mark koyabildin. Dolayısıyla dünya ile alışveriş başladı. Önce eşzamanlılık, arkasından ithalat ihracat ve yurtdışıyla temaslar başladı. Özal'dan ne kadar nefret edersen et, bu gerçeğin hakkını ona vermen gerek.

**G.A.** : 1970'li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**B.B.** : Büyük AKM sergileri dışında, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve Yeni Eğilimler sergileri vardı. Onlar çok etkili olmuştur ve mesela Öncü Türk

Sanatından Bir Kesit Sergilerinden örnek verecek olursak ben ‘demokrasinin kutusunu’ hazırladım. Demokrasinin Kutusu; siyasi sanat, avangard sanat, çağdaş sanat olarak nitelendirilebilmekle birlikte, bütün bunlar içinde kristalize bir sentezdir.

Sonuç olarak, belki ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ olmasaydı, belki de ben ‘Demokrasinin Kutusu’nu o kadar hızlı hazırlamayacaktım. Demokrasinin Kutusu’nu hazırlamasam, 1. İstanbul Bienali’ne yaptığım (daha sonra adı 1990’larda güncel sanat olarak anılacak) bütün tuval dışı devrimini yapmış olmayacaktım. Yani neonlar, ışıklar, önünden şelale akan resimler, tadına bakılacak şeyler, kokulu odalar, büyütülmüş fotoğraflar. Güncel Sanat olarak sonradan gördüğün her şeyin yani tüm devrimlerin tamamı 1987’de 1. İstanbul Bienali’nde yaptığım o dev sergiydi.

**G.A.** : 1980’lerde Türkiye’de uygulanan neoliberal politikaların dönemin sanat ortamına etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B.B.** : İlk defa Türkiye, (sanat ortamını) eş zamanlı olarak Batı ile aynı anda yaşamış oldu. Gördüğü, eleştirdiği ve konuştuğu resimler ertesi ay tekrar New York’ta, ardından San Francisco’da, sonraki yıl da Paris’te sergilendi. Biz yalnızca Batılı akımları tarih kitaplarından öğrenip, sonra onlar gibi yapıp, rötarlı bir şekilde bir şeylerin peşinden gitmeye mecbur değiliz. Bunun aksine, eş zamanlılık da mümkündür. Bu özgüven verdi. Türkiye’de paralel olarak ekonomik gelişmeler oldu. Ben Özal’ın aleyhinde çok yazı yazan sosyal demokrat Kemalist olarak, bir konuda Özal’ın hakkını veriyorum. Özal Türk parası koruma kanunu değiştirdi ve insanlar artık üzerinde 100 dolarla yakalandığında hapse atılmadılar. Farklı ülkelerde kalıp staj yapmaya başladılar, müze gezdiler, atölye tutup resim yaptılar. Sanat malzemesi alıp Türkiye’ye ithal ettiler. Artı olarak neoliberal açılımlar, yeni zengin dalgası getirdi. O yeni zengin dalgasını; yurtdışında okumuş, bankacılık yapan, holdinglere giren İstanbullu koleksiyonerler grubu oluşmaya başladı.

Mesela Yahşi Baraz; Doğançay, Akyavaş ve beni sergilemeye başladı, satmaya başladı ve çağdaş galericilik anlayışını getirmeye çalıştı. Mesela 1984 yılında benim Yahşi’de açtığım sergideki tüm eserler satıldı. Bu ‘Türk Çağdaş Sanatı’nın ilk rütünü ispatlamasıydı. Ben, Doğançay, Akyavaş, İsmet Doğan gibi 5-6 isim piyasayı oluşturuyordu. Bu piyasa bunlar üzerine yapıldı ve demek ki ‘Çağdaş Sanat

diye bir şey varmış' dedirtti. Özal liberalizmiyle birlikte koleksiyoner dalgası da geldi. Bu da dışa açılmayla bir araya geldi. Galerilerin açılmasıyla ve dış temasların artmasıyla, birden bire Çağdaş Sanat galerileri artmaya başladı. Nev, Siyah Beyaz gibi galeriler açıldı.

Mesela bütün 1980'ler boyunca bienal ya da fuar yoktu. 1987'de bienal geldi. Benim AKM'de açtığım sergilere 2-3 bin kişi gelirdi. Her sergiyi on binlerce kişi ziyaret etti, binlerce kişi açılışa geldi. Bunlar Türkiye'nin duymadığı görmediği bilmediği şeylerdi. Bu dışa açılış bir yandan da yeni ressam profilini açıyordu. Ressam artık bereli edilgen, bohem tarzıyla köşede sızan, kuru ekmek yiyen, bir şişe şarapla resim takas eden adam olmaktan çıkmıştı.

**G. A.:** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B. B.:** 1980'li yıllarda (alışılmış resmin dışında Yeni Dışavurumculuk, grafiti ve bir de kavramsal göndermeli eserlerin olduğu) Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve Yeni Eğilimler sergilerinde tual dışı (eserleri), farklı yaklaşım ve açılımları görmeye başladık. Dolayısıyla 1980'li yıllarda, hem Türk sanatseverleri alışkanlıklarını, bir yandan da yerleşik algıları (tutuculuk dememek için yerleşik diyorum) yenmeye davet edildi.

Sanat alışkanlıklarını kırmaya çağrıldıkları yıllardı ki; aslında bu dönemler de çok kötü geçmedi. Genel sanat severler bu geçiş dönemini bence başarıyla göturdüler. 'Bu ne biçim sanat!' gibi tepkiler azdı. Belki aralarında, ya da bizim olmadığımız ortamlarda dedikodusu dönüyordu bilmiyorum. Ama (yeni üsluplara karşı) hayranlık daha üstündü.

Örneğin Sezer Tansuğ, 'Bedri Baykam'ın hamamdaki sergisini bütün olarak ilginç buluyorum, ancak o mekânda böyle bir olayı yapmanın gereği var mıydı bilemiyorum.' gibi bir yorum yapmıştır. Orada yapmayacaksa neredede yapacağız? Tabii ki tepkiler vardı ama hayranlık üstün kalıyordu.

**G.A. :** Çağdaş yakalama sürecinde, sanat eserlerinde yeni söylemlerin dile getirildiği süreçte sanat ortamının (özellikle kurumların) yaklaşımı hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B.B.:** İKSV ve başlattığı İstanbul Bienali, sanatın uluslararasılaşmasına, özgürleşmesine ve (kavramsal sanat dahil) her türlü dilin kullanmasına olanak tanıdılar. Burada bir fakat koyacağım. İKSV bana savunma olarak diyebilir ki; iyi de ‘Sao Paolo Bienali veya Venedik Bienali farklı mı?’. Ben de diyorum ki; peki biz diğerleri ile aynı olmak için mi bienal yapıyoruz? Çünkü dünyada ‘Biennale Art’ diye bir şey çıktı. Kastettiğim Biennale Art şöyle ki; mesela sen bir bienale gittiğinde (farkında olarak ya da olmayarak) belli bir beklentiyle gidiyorsun. Orada 16 veya 24 dakikalık videolar olacak, insanlar bunların hepsine girecek ve ortalama 2,5 dakika kalıp çıkacak. Duvarlarda çerçeveli olarak yıkılan bazı binaların yıkım esnasındaki görüntüleri olacak. Ya da bir köy evinin pencerelerinin eskimiş kirişleri olacak 8 tane veya bir duvar, yarısı yıkılmış, altında 2 bot olacak. Çok büyük boy bir heykel olacak... Tüm bu anlattıklarım bir bienal şablonu, yani bienal bunlardan oluşmaktadır. Ben sıkılıyorum bu bienal şablonundan. İKSV, Kavramsal Sanat ve Enstelasyon Sanatı dahil bütün anlatım biçimlerine İstanbul’u, sanatsal ve mekânsal platformlarını açtığında doğru bir şey yaptı. Ama burada bir şablon tekerrürüne girdi. Diğer bienaller gibi mi evet, ama benim farklı olmasını bekleme hakkım var. Özeti bu. Dolayısıyla o kurumlar mesela İstanbul Modern belki, kendi içinde, kendi bölgesinde daha araştırmacı geliyor bana bienallerden. Onun için bu kurumların varlıkları çok önemli. Açıklıkları ve açılımları çok önemli. Ama onların da tıpkı bir sanatçı gibi kendilerini sorgulayabilme ve yenileyebilme, risk alabilme özellikleri olmalı. Bence yükümlülükleri var. Ama tebrik ediyorum bu kurumları, birçoğunu alkışlıyorum. Mesela Sabancı Müzesi; çok daha yavaş açıldı. Geç açılan bir çiçek gibi. Orada artık risk almama faktörü abartılı boyutlara geldi. Ama sonuç olarak kurumların da bu adımları yapabildikleri ölçüde cesurca yapmaları lazım diye düşünüyorum.

**G. A.:** Yurtdışında sanat eğitimi alan sanatçılar Türkiye sanat ortamında ‘elçilik’ yaptılar ve yeni bir yaklaşım kazandırdılar. Türkiye’de üretilen çağdaş yapıtlar

yurtdışı etkinliklerinde nasıl karşılandı? Kadrajın tersindeki tepkileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

**B. B.:** ‘Maymunların Resim Yapma Hakkı’ kitabında detaylı yazdığım bir konudan bahsediyoruz. Özetleyecek olursak; mesela Batılı klişeleri, kendinin kolonyalist olduğunun farkında olmayan Batılı eleştirmenler var. 1980’lerde yaptığım tipik Yeni Dışavurumcu işlerde veya başka bir işime bakıp ‘A-a sen Türk sanatçı mısın?’ diye soruyorlardı. ‘Bir dakika, sen Türk sanatçıysan burada neden senin kültüründen bir şey yok?’ ya da ‘Neden lale motifleri, kaligrafi, İznik çinileri kullanmıyorsun? Yoksa sen Batılı resmi mi yapıyorsun?’ gibi yaklaşıyorlardı. Sen bir Fransız ya da İngilizsin ve bakayım bu resmin neresi Fransız, neresi İngiliz diyor musun? Ya da bilim insanının bulgusuna baktığında bu fizik ya da matematiğin neresi, neresi Alman, neresi Pakistanlı diyor musun? Bunların yanında, benim resmime bakıp, ‘Aman allahım! Ben böyle bir şey görmedim, gördüğüm bu akımın en iyi işi (veya en iyi dili)’ diyen onca sanat tarihçi, koleksiyoner, sanatsever de gördüm. Ama tıkanmışlıkla bakan çok insan da gördüm mesela müze müdürlerinin çoğu da bu tıkanmışlıkla bakan insanlardan oluşuyorlardı. Çünkü Batı’nın müze müdürlerinin çoğu, arkadaş oldukları için ya da beraber olmaktan gurur duydukları için kendilerini; Batılı, önemli galericilerin (sattıkları şeylerin) onaylayıcısı olarak görmek istiyorlardı. Onlara; ‘Tescil ediyorum bu iyi sanattır’ demek istiyorlardı. Ancak, galericiler serbest ticaret yapar, buna kapitalizm diyoruz. Ama müze bundan ayrı bir şey ve bence müzenin buna hakkı yok.

Şimdi soruna dönecek olursam; Batılı insanların belirli bir yüzdesinde şöyle bir bakış açısı vardır; ‘Eğer sen Türk’sen, Kolombiyalıysan, Japon’san bana kendi kültüründen bir şeyler sunmaya mecbursun. Yoksa ben senin yapacağın evrensel sanata, hemen Batı kopyası yaftasını yapıştırırım. Sen de bununla yaşamak durumunda kalırsın.’ Bir kesimde bu şekilde bir tavır var. Diğer kesim de, senin Batılıyla eşit haklara sahip olman gerektiğini düşünenlerden oluşuyor. Belki 2000’lerden sonra çok yavaş bir şekilde bunun kırıldığını gördük. Batı, kalıplarını çok daha hızlı aştı.

İtalya'da, ABD'de, İngiltere'de, Fransa'da sayısız önemli, anahtar kişileri etkiledim. Şimdi bir de bunun 2. ve 3. dalgaları vardı. Başkaları da o süreçte etkiledi. Bu düşüncenin ilk çıkış dalgası, 1984 San Francisco Manifestosu. Sonra bu adım adım yayılıyor. Bu manifestodan sonra, Beral Madra da etkileniyor, Hasan Bülent (Kahraman) da etkileniyor. Her ne kadar kabul etse de, etmese de Vasıf (Kortun) da etkileniyor. Dolayısıyla, tüm bunları yaşadıkça, bunları yaşayan insanların bakış açısı değişti. Ama yine de Paris'e, New York'a, Londra'ya, (büyük kapitalin) büyük galerilerine, büyük müzelerine gidiyorsun; retrospektiflerin %90'ı Fransız, Alman, Amerikan biraz da İngiliz. 5 ülkede sınırlı kalıyor ve bizler biraz kimyon, kekik bazen de tarçın olarak kullanıyoruz. 'Biz çok uluslu sergiler, bienaller yapıyoruz. Bak bunlar da var, Endonezyalılar da, Türkler de, Kürtler de var.' diyebilmek adına kullanıyoruz. Soruya bağlamak gerekirse; evet, o bakış açısı böyle büyük sorunlarla yüklüydü. 'Bu uzun bir savaş olacak!' diyerek bunu adım adım bir yere kadar değiştirdik, dönüştürdük. Sonunda bu savaşı yüzde yüz kazanacağız ama bu uzun bir savaş. Sabırlı olmak lazım.

**G. A.:** 1987 tarihli 'Demokrasinin Kutusu' isimli eseriniz, o yılların sansüre tabi sanat ortamında oldukça konuşulmuştu. İfade özgürlüklerinin engellendiği böyle bir ortam içerisinde sanatçıların üretim süreçleri nasıl etkilenmişti? Siz 'Demokrasi Kutusu' nu yaratırken bunu nasıl duyumsadınız?

**B. B.:** Ben 'Demokrasinin Kutusu'nu yaparken gerek benim, gerek Türk sanat tarihinin en önemli işlerinden birini yaptığımı bilerek yaptım. Anlık olarak aklıma gelen bir fikir değildi. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi için aklıma geldi ve geldiği andan itibaren, 2-3 haftada bitirdim. Bir mimar arkadaşım da kutunun yapımına yardım etmişti. Kutunun üzerinde yer alan, 1987 de seçilmiş o kupürlerde; Türkiye'nin sonraki 30 yıl boyunca yaşayacağı her şey vardı. İrtica, demokrasi, laiklik kavgası, baş örtüsü kavgası, İran krizleri vd. Çünkü, ABD'den döner dönmez bütün nabzı görmüştüm.

Demokrasinin kutusuna dönüyorum; 'Bir metrekaare özgürlük'. Örneğin, Yusuf Taktak, riskli gördü ve beni sevdiği için 'bunu yapma' dedi. Çünkü gerçekten de o anki rejimin şakası yoktu. İnsanlar gözaltında kayboluyordu. Ben de 'Bu riski

biz almazsak, kim alacak?’ dedim. Onun için, ‘Bu riski alıyorum, bu hesaplı risk!’ dedim babamın deyimiyle.

Şimdi mesela bir sürü insan o duvarlara yazılar yazdı kutuda. Kutuda 3 dk dan fazla kalamazsın diye bir şey yok isteyen istediği kadar kalıyordu. İsteyen 2 kişi isteyen 3 kişi giriyordu. Kimse hadi çık artık diyemiyordu. O duvarlara bütün yazılanlar duruyor kutuda. Yani özetle orada kavramsal sanat, ekspresyonizm, graffiti, izleyici katılımı, happening var. Sanatçının bireysel ekspresyonizmi, mizah, ağır siyaset, geleceği okuma, öngörme, risk alma var.

Kendimden 5 yapıt seçsem (tüm ömrümden) biri o olur. İlki; ‘Fahişenin Odası’dır, ‘Demokrasinin Kutusu’ bir tanesidir, 6 yaşında yaptığım ‘Süvariler’ bir tanesidir. ‘Boş Çerçeve’ ve ‘this has been done before’ da diğerleridir. Ve sonuç olarak da; Demokrasinin Kutusu, Demokrasinin Kutusudur.

#### 4.1.2. Beral Madra ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde ‘kırılma noktası’ olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Beral Madra:** Bu konuda hakkaniyetli davranmak gerekiyor. Çünkü farklı kırılma noktaları söz konusu, yani batılılaşma da bir kırılma noktası diye düşünüyorum.

Bence birinci kırılma noktası, fotoğrafın Türkiye’ye gelişidir. Fotoğraf girdiği anda zaten suret yasağı ortadan kalkıyor. Bu noktadan sonra artık herkes gidip kendisinin ya da ailesinin fotoğrafını çektirip evinin duvarına asıyor. Zaten II. Mahmut da kendi fotoğrafını devlet dairelerine yani Osmanlının resmi alanlarına astırıyor. Bu anlamda suret yasağına başkaldırı büyük bir kırılma noktası olarak ele alınabilir.

İkinci kırılma noktası minyatür dediğimiz üstten kuşbakışı görünen ifade tarzından birden bire Rönesans perspektifine geçiş olarak ele alınabilir. Mühendishane-i Berri-i Hümayun’da perspektif öğreniyorlar ondan sonra da iki

kırılma noktası yani fotoğraf ve Rönesans resmi birleşiyor. Bu noktada primitifler dediğimiz (ki primitif çok yanlış tabir bu aslında primitif değil) yaklaşım biçimi açığa çıkıyor. Fotoğraftan Yıldız Sarayı'nın resimlerini yapıyorlar.

Ondan sonra 1914 kuşağı da üçüncü bir kırılma noktası. Onlar da tam anlamıyla yani ideolojik olarak Batı resmini getiriyorlar Türkiye'ye. Böylece oryantizmi yani oryantalist veya işte romantik resim dediğimiz türü sunuyorlar.

Arkasından Cumhuriyet dönemine geçerse orada kırılma noktası olarak kübistleri ve ardından da D grubu sayabiliriz. Tabii bunlar modernizmin kendi içindeki hesaplaşmaları diye düşünülebilir. Çünkü her dönem, her kuşak kendine ait bir üslup yaratmaya çalışıyor veya kendine has bir ideoloji sunmaya, onu şekillendirmeye çalışıyor ve ortaya yeni bir akım gibi çıkıyor.

Tabii I Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye büyük bir kırılma daha geçiriyor. Cumhuriyetin kuruluşunu ve onun getirdiği yazı gibi devrimleri bir tarafa koyuyorum. Çünkü harf inkılabı, fütüristlerin söylediği gibi her şeyi yıkıp yeniden kurma meselesi aslında. Modernizmin kendi içindeki bir hesaplaşması bu; her şeyin yok edilmesi yani bütün geleneklerin bütün var olan altyapının silinip yeniden bir altyapı kurulması. Epistemolojik bir altyapı kurulmasını öneriyor cumhuriyet. Bu bağlamda ulus devlet ideolojisi de bir kırılma noktası. Tabii bunların hepsi sanatçıyı etkiliyor ve yönlendiriyor. Bu bağlamda cumhuriyet resmi ortaya çıkıyor diyebiliriz.

Bunlar böyle bir birikim tabii ki. Yani modernizmin gerektirdiği bütün aşamalar Türkiye koşullarında yerine getiriliyor bir şekilde ve bu en çok da resim alanında izlenebiliyor.

Bir süre sonra sinemanın ortaya çıkışı; yani 30'lardan sonra başka bir görsel malzeme açığa çıkıyor. Bu da çok önemli bir kırılma noktası çünkü artık başka bir senaryo görüyor insanlar. Farklı gerçeklik. Sinemanın da sanatçıları etkilediğini düşünüyorum. Özellikle ressamaları veya yazarları etkiliyor. Peki ne oluyor? Birden bire sözsöz anlatım ile görsel dil arasında bir köprü kuruluyor.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye yüzünü Amerika'ya dönüyor. Yani Avrupa'da Paris ve işte biraz da Berlin ile olan ilişkiler, yönünü Amerika'ya



çeviriyor. Bu dönemde Amerika'ya giden sanatçılar var. Bu noktadan sonra yavaş yavaş ekspresyonizmin çeşitlerini görmeye başlıyoruz. Amerika'dan gelen etkiyle soyut sanat türlerini izlemeye başlıyoruz.

1970'lere gelindiğinde bir durgunluk söz konusu. Amerika'dan da Avrupa'dan da alınan alınmış ve bir durağan bir üretim sürecine girilmiş gibi görünüyor. Fakat bu dönemde iki koldan gidiyor sanat. Biliyorsunuz bir tanesi figüratif yola doğru yönelirken, diğeri soyut anlatıma doğru gidiyor. Figüratife doğru gidenler daha çok sol ideolojiyi kabul edenler, yani toplumsal gerçekçi dediğimiz topluluk. Soyuta doğru gidenler ise daha çok liberal dünya ve Amerikan ütopyası ya da demokrasi üzerine eğilenler diyebiliriz. Fakat ben orada şunu görüyorum, Türkiye'de soyut gerektiği gibi olmuyor. Neden? Çünkü soyut resmin temelinde aslında tanrı düşüncesinin tekliği var. İnsan ve tanrı arasında hiç aracı yok ve minimal sanat dediğimiz, soyutun en radikal biçimleri de zaten bir tanrıyı ve evreni işaret ediyor. Aslında bilinmeyen bir evren ve bilinmeyen bir tanrı işaret ediliyor. Onun artık bir sureti yok. Nitekim Malevich'in siyah kare veya beyaz karesi. Bu İslam'a uymayan bir şey aslında. Yani Türkiye'deki sanatçılar düşünce kısmını İslam'dan koparamıyorlar. Dikkat edin monokrom resim yok Türkiye'de. Amerika'da monokrom genellikle (galiba) daha çok Yahudi kökenli sanatçılarca tercih ediliyor. Burada varmak istediğim nokta bir ikilemin olduğudur. Yani İslam'dan yola çıkarak monokrom ifade biçimine varılabiliirdi fakat hiç kullanmıyor. Çünkü neden? Türkiye seküler, laik bir ülke ve ulus-devlet vesaire gibi yaklaşımlarla din zaten geri plana itilmiş. Bu benim düşüncem, belki sanat tarihçileri de bunun üzerinde yazmışlardır bilemiyorum. Bana şöyle geliyordu hep; 70'lerde monokrom olmaması sebebiyle içerik ve ideolojide çekiciliğini kaybediyor. Artık 70'lerin sonu ve 80'lerde modernist yaklaşımların ortaya koyduğu başka türlü bir sanayi dönemine geçiliyor. Adı konmuyor ama çok farklı bir kapitalizme, liberal kapitalizme geçiliyor. Tabi Türkiye bunu da biraz geç yaşıyor. Zamanında yaşayamıyor. Zaten 1980'de darbe oluyor. Fakat darbe öncesindeki bu figüratif soyut arasında bir de başka bir istikamete doğru gidiş ortaya çıkıyor. Bu da sanatçıların yani 60'lı yıllardaki sanatçıların dünya ile olan ilişkilerinin biraz canlanmasından dolayı oluyor. Avrupa'ya gitmek, Avrupa'dan haberin gelmesi, Türkiye'de Avrupa menşeli kültür

merkezlerinin açılması (Alman Kültür Merkezi, Fransız Kültür Merkezi vesaire) ile Avrupa'daki akımlar yavaş yavaş burada belirginleşiyor. Figüratif veya soyut resimden başka şeyler de var bu noktada. Bunlar nedir dersek? İşte Altan Gürman orada yani 65-66 gibi devreye giriyor. Fakat şöyle söyleyeyim 1960'ların başında birisi var bu ışık oyununu fotoğraf yapıyor. Eşim; Teoman Madra. 60'lı yılların başından sonuna kadar, pandomimcilerle birlikte performans gibi bunu sunuyor. Genç sanatçılarla modern dansı içeren performanslar sergiliyor. O dönemde ışık ve dansı işlerine katmak, John Cage çalmak, elektronik müziği dahil etmek oldukça avangart bir yaklaşım. Teoman Madra herhangi bir üniversiteden bu mesleği yaparak mezun olmadığı için yani kendini yetiştirmiş alaylı biri olduğu için o dönemde değeri çok bilinmedi. Bu arada işte Altan Gürman'da Fransa'da bambaşka bir sanat türü olan neorealizm ile tanışıyor. Bütün disiplinlerarası bir sanat anlayışıyla haşır neşir. Başka bir bakış açısı sunuluyor. Dünyayı eleştirme işi bambaşka görsel malzemelerle yapılıyor. Gürman, burslu olarak gittiği Avrupa'dan akademide çalışmak maksadıyla dönüp gelince kendisini kabul ettirip bir temel eğitim birimi kuruyor. İşte o temel eğitim biriminin kurulması Türkiye'deki sanatın karakterini değiştiriyor. O temel eğitiminden geçen sanatçılar STT'yi kuruyorlar ve başlıyorlar çok farklı malzemelerle sanat üretimi yapmaya. Bu noktada salt resim yok artık başka şeyler de var. Belgeler, kutular, kuşamlar var. İlk sergilerinden biri de güzel sanatlar galerisi. Beyoğlu'nda şimdiki Atlas sinemasının karşısındaki bina. Burada yeni eğilimler var. Ancak toplum bunun farkında değil. Daha doğrusu o dönemde bunu değerlendirecek durumda değil toplum. Çok zor, çok yavaş bir değerlendirme süreci mevcut. Kırılma oluyorsa bile sanatçılar açısından oluyor toplum içerisinde olmuyor. Türkiye'de sanatçı olarak kendini kanıtlamak kolay iş değil. Bu noktada tekrar Teoman Madra'ya dönersek 80'li yılların sonundan itibaren hiç kimse bilgisayar kullanmazken o bilgisayarla bu işleri yapıyor. Amiga diye bir bilgisayar vardı, yeni giriyordu Türkiye'ye. Amiga'yı verdiler ona sen bununla çalış diye. Orada yeni imajlar yaratmaya başladı.

**G.A.:** 'Ulusal kimlik oluşturma kaygısı'nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**B.M.:** 1980'lerin sonuna kadar Türkiye'deki bütün üretim, devlet destekli olarak düşünülmelidir. Devletin galerileri, arada bir yarışmalar açılıyor ve dikkatinizi çekerim devlet bayağı resim de satın alıyor. Mesela Merkez Bankası'na, devlet dairelerine resimler alınıyor. Yani sanatçıyı destekleyen bir durum var o zaman. 80'li yılların başına kadar çok fazla galeri yok zaten. Bu sebeple galeri veya serbest piyasada herhangi bir satış çok az. Hatta Osmanlı modernizmi de eskiciler ve antikacılar da satılıyor, koleksiyonerler ya da meraklısı gidip oradan topluyor. Galeri olmadığı için 1937'de resim heykel müzesi açılıyor. Sonra yakın tarihte tekrar kapanıyor. Bu dönemde resmin tarihini anlamak için çok büyük çaba sarf etmek gerekiyor. Yani resmi bir yerlerde izleyebilmek için. Ancak çok meraklısı ya da akademik çalışan birisi bunları görebiliyor. Toplumun karşısına çıkan resim ise kısıtlı. Sonuçta sanat üretiminin asıl meselesi geniş bir kitleye yani topluma bir mesaj verme isteğidir. Dekoratif anlamını bir kenara koyarsak o mesaj nereye kadar gidiyor muamma. Çok fazla bir etkisi yok. Ben böyle görüyorum. Yani o dönemde çok büyük bir etkisi olduğunu düşünmüyorum. Oysa sinema mesela daha büyük bir etki yaratıyor. Çünkü daha geniş bir kitleye erişiyor. Yani şiirin ve romanın etkisiyle resmin veya heykelin etkisi karşılaştırılmaz. Bu böyle olunca sanatçı tam olarak doyuma ermiyor diye düşünüyorum ben. Ancak gerektiği oranda karşılık görmediği halde üretimini devam ettiriyor çünkü çok büyük istek var içinde.

**G.A. :** Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B.M.:** Sadece toplumsal gerçekçi resmin bu süreçleri gösterebildiğini düşünüyorum. İlk sorunun cevabında aktardığım üzere o figüratif resimlerde Türkiye'nin sosyopolitik ortamına karşı bir tepki görebilirdi. Bugün, seksenli yıllarda yapılan bu öncü Türk sanatından bir kesit sunulsa işlerin eleştirel yapısı izlenebilir. Ancak o dönemi ve dönemin eleştirel tavrını okuyacak bir toplum yok. Yani toplumun böyle bir bilgisi yok. Sergilerde görüyor, biraz anlayarak veya anlamayarak dışarıya çıkıyor. Mesela Osman (Dinç) bakırla ve demirle çalıştığı için belki orada el sanatları ile ilgili bir şey görebiliyor. Belki malzemedен bir sonuç çıkarabiliyor. Ya da Füsün (Onur) bir sandalye kullanıyorsa, oradaki sürrealist yani bilinçaltı süreçleri

tetikleyecek olan metaforları anlaması imkansız. Yani sanatçıların kendileri bile başka türlü yapıt üreten sanatçıları anlamakta zorluk çekiyor.

**G.A.:** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970’li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**B.M.:** Ben 1970’li yıllarda Ayvalık’ta yaşıyordum. Üniversiteden mezun olmadan aşık olup evlendiğim için İstanbul’da yaşamıyordum. Fakat eşimden dolayı yurtdışında ne olup bittiğini izleyebiliyordum. Çünkü eşim sürekli yurtdışına gidiyordu (Paris bienaline gitti mesela). Yani dışarıda ne olup bittiğini takip ediyordum. İstanbul’a geldiğimde de eşimin arkadaşları olan ressamı görüyordum. Mesela Ömer Uluç. Ömer Uluç o dönemin en ekspresyonist ressamlarından birisidir. Mehmet Gülyüz’ü, Komet’i ve onların ne yaptıklarını biliyordum. Ancak Altan Gürman’ı hiç tanımadım. Vefat etmişti o dönemde. Maçka Sanat Galerisi’ne gidiyorduk. Yahşi Baraz’ı taniyordum ve galerisine ara sıra gidiyordum. Ama bu işin içinde değildim. 79 yılında ben bu işin içine girdim. Önce Maçka’da Armo diye büyük bir mimarlık ofisi vardı. Onun bodrum katı dev gibi bir alandı. Bana dediler ki gel sen burada galeri yönet. Ve o sırada beni Mimar Sinan Üniversitesi de program bölümünde çalışmam için davet etti. Hem oraya gidiyor ve akademide yapılan programların düzenlenmesinde çalışıyordum hem de Armo’da galeriyi yönetiyordum. Mimarlar dediler ki biz bir sürü binalar yapıyoruz o binaların içine yapıtlar koyacağız, burada sergiler yapalım ve eserleri satın alıp bu şekilde değerlendirelim. Hem sanatçılara da destek olur. Öyle başladım diyebilirim. Daha sonra 1981’de kendi galerimi açtım. Ondan sonra Karaköy’de Sumahan’da 3 yıl ve akabinde Beşiktaş Akaretler’de Kuad Galeri’de yönetici ve küratör olarak çalıştım. Evet 70’li yıllarda Türkiye’de bir hareket vardı. Dediğim gibi 60’lı yıllarda başlayan evrensel ilişkiler yoğunlaştı. Tabi bu arada soğuk savaş dönemindeyiz. Yani başımızda Rusya var ama hiç bir ilişkimiz yok. Orada nasıl bir sanat üretiliyor, Edirne’den bir karış ötedeki Bulgaristan ve Romanya’da ne var, kim ne üretiyor bilmiyoruz. Çünkü hiç bir ilişkimiz yok. Aynı şekilde Doğu ile de ilişkimiz yok. Hani bir laf vardır; Türkiye Doğu- Batı arasında köprüdür. Bu hakikatten yanlış bir şey. 1900’lerin başında belki bir köprüydü. Ama soğuk savaş döneminde bırak köprüyü bir uçurum olmuştur. Kiminle ilişki var? Paris e gidiyor sanatçılar ki

Almanya bile o kadar cazip değil. Bir de ABD'ye gidiyorlar. Nitekim bir kuşak, işte Nur Koçak, Füsün Onur vs. onlar hep ABD ile olan ilişkilerinden dolayı sanatlarını geliştiriyorlar. Ama şunu da söyleyeyim; gene de bir iletişim var. Fakat bu durum az sayıda sanatçı için mümkün.

**G.A.:** Türkiye'de plastik sanatların 1970'li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**B.M.:** O dönemde iki kişiyi değerlendiriyoruz. Biri benim eşim (Teoman Madra) diğeri de Gencay Kasapçı. Şimdi onların yaklaşımını fluxus olarak değerlendiriyoruz. Türkiye'ye, Avrupa'daki öncü akımlar (1970'lerde gelişmeye başlayıp 1980'lerde doruğa çıkan akımlar), 1987 yılında, 1. Bienal ile geldi. Ondan önce değil. Peki ben nasıl çağırdım o sanatçıları? Eşimin ilişkileriyle. Teoman'ın (Madra) ilişkileri olmasaydı ben onları çağıramazdım.

Şimdi tabii ki Türkiye'de gelişen ve sanatı ayakta tutan sistemle, AB ülkelerinde, ABD'de, Afrika'da veya Asya ülkelerindeki sistemler arasında farklar var bunlar birbirini tutmuyor. Demokrasisi gelişmiş, refah toplumu durumuna erişmiş toplumlarda kültür sanayisi başka bir durumda, bizim gibi orta doğu ülkelerindeki kültür sanayisi başka bir durumda. Bunu algılayan kitlelerde çok farklı. Avrupa'da bir kasabada yaşayan orta sınıf bir aile de Almanya'daki sanatın yüksek değerlerini anlamıyor olabilir. Ama onun çocuğunun önünde bir imkan var. Üniversiteye gittiği şehirde müzelerde, galerilerde üretimlerin ve sanatçıların öne çıkarıldığını görüyor; etkinlikler, yayınlar vs. görüyor. Ve hemen (epistemolojik açıdan) başka bir aşamaya geçiyor. Ailesinin köy-kasaba bilgisinden kurtuluyor ve başka bir bilgiye geçiyor. Türkiye'de bu, bu kadar kolay değil. Bugünü düşünmeyelim. Bugün herkes üniversiteye gidiyor. Bugün bu bilgi meselesi başka bir şey tabii. Dijital olarak, istemesen de bilgi sana geliyor, bir şekilde aklına giriyor. Yani 1980'li yıllardaki bilinçle, bugünkü bilinç arasında, bilgi teknolojilerinin kitlelere ulaşması açısından da farklar var. Tabii ki vizyon farkı da var.

**G.A.:** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B.M.:** 1980'de Vali Konağı'nda galerimi açtığım zaman daha çok resim gösteriyordum. O dönemde artık ekspresyonist resim yapan genç sanatçıları gösteriyordum. Mesela Erdağ Aksel Amerika'dan dönmüş, demirlerle heykeller yapmıştı. Demir sütun üstünde bir telefon olan bir eserini sergilemişti. Ama o zaman bu sergilere; dışarıya dönük, Avrupa'ya gidip gelen, seçkin bir kitle geliyordu. Goethe Institut ile video çalıştayı, konferansı yaptım. Bir video sanatçısı gelip konferans verdi. Çünkü artık Avangard videolar yapılmaya başlamıştı. Nam Jun Paik vd. gibi sanatçıların videoları ortaya çıkmıştı. Dediğim gibi bunlar 1980'li yıllardaki gelişmelerdi.

Daha sonra beni, Bienal'i yaptığım için (ve o sanatçıları Bienal'e çağırdığım için) 1992 yılında, 'C (10 Sanatçı 10 İş) Sergisi'ni yapmaya çağırdılar. Benden önce bu sergilerde küratör yoktu, kendileri yapmışlardı. İlk defa benimle küratörlük çalışması yaptılar.

**G.A.:** 1970'li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**B.M.:** En etkin: A, B, C, D Sergileri. Üstünde çalıştığınız kavramsal sanat meselesi bu sergilerle oluştu. Bir de Mimar Sinan Üniversitesi, Yeni Eğilimler diye (2 yılda bir düzenledikleri) kendi Üniversitesi'ndeki üretimi göstermek üzere, büyük bir yıl sonu sergisi sunuyordu. İçinde konferanslar da oluyordu. İşte o zaman sanatçıları en avangart işlerini gösterebiliyorlardı. Yahşi Baraz'da bir iki tane yapmıştır.

**G.A.:** 1980'lerde Türkiye'de uygulanan neoliberal politikaların dönemin sanat ortamına etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**B.M.:** 1985'te Özal'ın liberal ekonomiye sert bir şekilde geçişiyle, Türkiye'deki özel sektörün önü açıldı. Zaten yatırım yapılmıştı, fakat bu yatırımın global bir şeye dönüşmesi gerekiyordu. Özal onun önünü açmış oldu. Devlet kapitalizminin sonunu gördük. Özelleştirmeler başladı. Devlet de özelleştirmelere geçti. Kapitalizm de

Amerika, Avrupa belki Çin böyle genişledi. Sonra 1990'lı yıllarda Rusya'ya çok açıldı. Soğuk Savaş'ın bitmesiyle Türkiye'li müteahhitler Rusya'da inşaat yapmaya başladı. O Soğuk Savaş'ın bitmesi, Berlin duvarının kalkması Türkiye'nin kültürel açıdan genişleme ve rahatlamasını sağladı. Çok daha fazla insan gidip yurt dışında okuma imkanını elde etti. 1990'lı yıllarda (Fulbright vd) fonlar açıldı. Avrupa Birliği'nin kültür politikasının bir genişleme dönemi idi. Ortak projeler yapılmaya başlandı.

**G.A.:** İlk İstanbul Bienali (I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri)'ne kadar Türkiye'de 'küratörlük' kavramı oluşmadı. Bienal haricinde, o yıllarda bu kavramın gelişim sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**B.M.:** Küratörlük sadece Türkiye'de değil Avrupa'da da 1980'lerde ortaya çıkan, adı konan bir şey. Harald Szeemann, 1960'ların sonunda ve 1970'lerde (kendi başına) bağımsız sergiler yapıyor. Ve kendisine 'otör' diyor, yani 'sergi müellifi' diyor. Burada bir özgünlük var, yoktan (tabii ki sanat yapıtları var, ancak onları özgün bir şekilde, bir kavram altında bir araya getirmek açısından) var etmek gibi bir durum söz konusudur.

Birinci bienalde bana verilen göreve gelecek olursak; danışma kurulunda üyeydim. Danışma kurulu bana, 'bienali sen koordine et' dedi. Koordinasyon ne demekti? Sergi mekanlarını bulmak, hazırlamak, bu sergi mekanlarına hangi sanatçıların çağırılacağı hakkında proje yapmak, bu sanatçıları çağırmak, işlerinin nasıl yerleştirileceği konusunda etkin bir görev almak, bunun yazısını yazmak, sergi kurulumunu yapmak. Sergi bittikten sonra da yapıtların yerlerine iade edilmesini sağlamak. Şimdi bugün buna küratörlük deniyor. Ama o zaman bunun adı genel koordinatördü. Ben kendi inisiyatifimle (Aya İrini'deki sergiye), o dönemde Avrupa'da hangi büyük akımlar varsa, kavramsal sanatta François Morellet, İtalya'daki Avangart akımında (Michelangelo) Pistoletto ve (Gilberto) Zorio'yu çağırdım. Ben bu sanatçıları kendi buluşlarımla çağırdım. İkinci bienalde de Süleymaniye'nin Medrese kısmında bir bina verdiler, 'burayı kullanabilirsin' dediler. Ben de onlara bu sanatçıları sundum: Daniel Buren, Sol Lewitt, Richard Long ve Jannis Kounellis. 1989'da ben bu dört tane en önemli sanatçıyı çağırmışım.

Şimdi düşününce hangi güçle yapmışım ben onu diyorum. Eşimden öğrendiğim başka sanatın varlığının gücüyle diye düşünüyorum. Küratörlük oluyor tabii bu yaptığım. Ama benim ilk kez katalogda adımın küratör olarak geçtiği işim; Bari’de, Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Sergisi. 1989’da beni oraya küratör olarak çağırdılar.

**G.A.:** Küratörlük kavramının yerleşmeye başladığı yıllarda sanat ortamında etkin olan kurumların (vakıflar, galeriler vb.), küratöryel pratikleri hangi yönde etkilediğini düşünüyorsunuz?

**B.M.:** Yine sistemle ilgili bir şey. Henüz bir sistem kurulmamış ki. Üniversitelerde ilk küratörlük programını, sanat yönetimi bölümü diye 2000’de Yıldız Üniversitesi’nde biz kurduk. 1990’larda böyle bir şey yok. Ancak yurtdışına gidip eğitim alabilirdiniz. Sadece, (kullanabileceğimiz) devlete ait veya belediyeye ait binalar vardı, bunları seçebiliyorduk. Buna hoşgörü gösteriyorlardı. Daha sonra bu daha zorlaştı. O mekanlar daha turistik etkinlikler (festival vb) için kullanılmaya başlandı. Koleksiyoncuların sayısı da henüz (1990’larda) çok fazla değil. Dolayısıyla bu işe inmiş insanlarla, genellikle galericiler veya sanatçıların kendi güçleriyle oluşturduğu ortamlarla ortaya çıktı. Fakat 1990’lı yıllarda proje yapmak fikri doğdu. 1990’lı yıllarda Vasıf Kortun, Platform Garanti (Güncel Sanat Merkezi)’yi kurmuştu. Bu ve benzeri gibi şahısların kendi çabalarıyla ve sponsorlar bulması ile bazı kurumlar ortaya çıkabilmişti. Devlet politikası çağdaş sanatı destekliyeyim, fonlar açayım vb demedi.

**G.A.:** 1987 yılında Hürriyet Gösteri’nin 81. Sayısında yer alan ‘Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi’ başlıklı yazınızda ‘Sanatta Öncülük’ olgusunu incelemiştiniz. 32 yıl sonra bugün geçmişe dönüp daha lokal bir ölçekte baktığımızda, ‘Türkiye’de çağdaş sanatın öncüleri onlardır’ diyebileceğiniz sanatçılar kimlerdir?

**B.M.:** Altan Gürman’la başlayan, Teoman Madra, Şahin Kaygun (fotoğrafta), Sanat Tanımı Topluluğu’ndaki sanatçılar, C Sergisi’nde gördüğümüz, o listedeki bütün sanatçılar; Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Selma Gürbüz, Handan (Börüteçene), Serhat Kiraz vd.



Ayşe Erkmen'i, Füsün Onur'u, Gülsün Karamustafa'yı İskele Sergisi'nde (1993'te) Berlin'de sergilemiştim. Uzun bir liste var ve bu listedeki bütün sanatçıları ben bir şekilde sergiledim. Ya kendi galerimde sergiledim, ya uluslararası toplu sergilere davet ettim. Tabii bunların içinde çok genç olanlar da vardı, 3 kuşak sanatçıyı sergiledim diyebilirim.

Özellikle Serhat Kiraz çok önemli bir sanatçı. Ona bir madalya verilmesi ve büyük bir retrospektif sergi yapması lazım. Joseph Beuys gibi (önemli) bir sanatçı. Türkiye bunun değerini ne kadar biliyor?

#### 4.1.3. Ebru Nalan Sülün ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde 'kırılma noktası' olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Ebru Nalan Sülün:** Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin III. Ahmet tarafından Paris'e gönderilmesi önemli bir kırılma noktasıdır. Daha sonra Sanayi Devrimi'nin ardından Londra'da başlayan dünya fuarları önemlidir. Abdulaziz'in bütün Avrupa başkentlerini gezmesi, Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşu, elbette en büyük ve önemli kırılma noktası; Cumhuriyet'in kuruluşudur. Cumhuriyetin kuruluşu, 'ulus-devlet' kavramını getirir. 'Ulus-devlet' kavramına bu dönemde kültür-sanat faaliyetleri yoğunlukla eşlik etmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından yaşanan en önemli değişim süreci çok partili siyaset ile başlamıştır. Çok partili rejimle birlikte devlet, sanata olan desteği en aza indirmiş, özel sektör sanata yönelmiştir. Aslında üretilen sanat eserleri ve sanatçının varlığı üzerinden değerlendirildiğinde bu süreçte sanatçı sayısı artıyor. Özellikle, Maya Sanat Galerisi'nin açılması bence önemli bir kırılma noktasıdır.

1970-1980 arası siyasi ve ekonomik anlamda travmatik ama Akademi açısından baktığımızda büyük yenilikler var. Akademi'de günümüz sanatını hissedeceğimiz, genç sanatçılara saha açan etkinlikler oluyor. 1970'lerin sonunda

İKSV'nin kuruluşu çok önemlidir. 1980'lere baktığımızda; 1980'ler bize, İstanbul Bienali'ni kazandırır. İstanbul Bienali bize bir küresel ağ sundu, küratörlükle tanıştırdı, yabancı küratörler Türkiye'ye geldiler. Turgut Özal gelir, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası kurulur. Yani; serbest piyasa ekonomisine geçimiz. 1990'lar çok daha farklı; Berlin duvarı yıkılıyor, Sovyetler Birliği dağılıyor, Körfez savaşı gerçekleşiyor. Siyasi travmalar, yaşanan ekonomik kriz önemlidir. Buna rağmen; 1990'lar sergilemelerin arttığı bir dönemdir ve önemlidir. Kırılma noktalarımız hem siyasi, hem ekonomik niteliklerden oluşuyor. Sonrasındaki siyasi duruma rağmen yine de alternatif bir sanat ortamının (inisiyatiflerin vd.) oluşması 2000'li yıllarda söz konusu oldu. Ben bir yükseliş olduğunu düşünüyorum. 2000'li yıllar kurumlar, müzeler, koleksiyonlar, farklı yöntemler ve kavramlar dönemidir.

**G.A.:** 'Ulusal kimlik oluşturma kaygısı'nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** Ülkemiz için "ulusal sanat", 1923-1950 yılları arasında yoğunlukla hissedilir. İnkılap Sergileri, Şişli Atölyesi, Yurt Gezileri ve Sergileri gibi sergiler, Türkiye'nin yaşadığı dönüşümü sanat yoluyla göstermeyi hedefliyordu. Sanatçılar, Beyoğlu'nun ya da Akademi'nin dışına çıkmıyorlardı. Bu etkinlik sayesinde Anadolu'yu tanımışlardır ki tarihimizdeki "ulusal sanat" boyutlu en büyük etkinlik bu olmuştur. Birçok sanatçı ise; yurt gezilerinden sonra üslubunu değiştirmiştir. Bunlardan bir tanesi de Bedri Rahmi (Eyüboğlu)'dir. Mesela Cemal Tollu' da Antalya'ya gelmiştir. Tollu da buradaki coğrafyadan, buradaki kültürel kodlardan etkilenmiş, bu etki eserlerde de izlenmiştir.

**G.A.:** Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** O dönemin sanatında toplumsal gerçekçiliği patlatan üslupsal değişimler oluyor ve bu çok önemlidir. Darbeler, muhtıralar, siyasi buhranlar, ekonomik travmalar sanatı geliştirmiştir aslında. Bizim gerçekliğimiz sadece Beyoğlu'ndaki balo salonunda piyano çalan insanlar değil, ya da cumhuriyet inkılaplarına ilkelerine uygun bir şekilde giyinen şapkallı kadınlar değil. Bu muhtıraların bence sanat

üzerinde gerçekliği görmemize katkısı oldu. Evet toplumsal anlamda çok kötü dönemlerdi ama sanatı temasal anlamda besledi. Dünyada da bu hep böyle olmuştur.

**G.A.:** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970'li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**E.N.S.:** Dediğim gibi 1970'li yıllar dinamik, Akademi boyutunda da dinamik. Mesela bazı yabancı sergiler geliyor. Bu çok önemlidir. 1975'te Galeri Baraz'ın açılması da bir kırılma noktasıdır. Galerinin açılması, plastik sanatların, daha çok sanatçı ve insan tarafından görülmesini sağlar. Ama bu 1970'li yıllarda, aynı zamanda Akademi'de de genç sanatçıların yarışmalı sergilerle görünür kılınması ya da alternatif yöntemlerin araştırılıyor olmasından da kaynaklanıyor. Bir de 1970'ler İKSV'nin kuruluşu açısından da önemlidir. İKSV'nin kuruluşu bienale sebep olacak ve 1980'leri ve günümüze dek oluşan süreci etkileyecek.

**G.A.:** Türkiye'de plastik sanatların 1970'li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** Globalleşen sanat dünyası kendi kimliğini yarattı. Bir dünya sanatçısı olma hali var. Yeniliği takip edersen, kavramsal bakış açın varsa, fikirlere açıksan, kendini yenileyebiliyorsan global sanatın içindesin. Yoksa zaten sanat dünyası eritiyor. 1970'lerdeki bakış açısının tıpa tıp aynısını 1990'larda, 2000'lerde de sürdürüyorlarsa zaten travma oradan çıkıyor. Yenilenemiyoruz. Bu da devamlı surette (akademi boyutunda bakarsak) benzer bir öğrenci profili yetiştirmeye sebep oluyor. Yani akademilerin kendini yenileyebiliyor olması lazım. Eğer o olmuyorsa zaten, bu bahsettiğimiz global sanat dünyasındaki yer sağlam olmuyor. Demek istediğim şey; Dünya'ya bakmak, ama global dünyaya da eğrisiyle doğrusuyla bakmak, adapte olabiliyor olmak lazım. Olamamak zaten, 'onlar öyle, bunlar böyle' denmesine sebep oluyor. Daha evrensel, daha disiplinler arası bakmak lazım.

**G.A.:** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** Türkiye’de avangart olabilmek zordur. Bu zorluklardan bir tanesi; izleyenle çarpışma anıdır. Önemli olan metni alt okumayla birlikte sanat eserinde gösterebilmektir. O, sanatçının başarısıdır zaten. Metni okumasanız da ‘ben bunu anlatıyorum’ demeyi başarabilmek önemlidir. Bu, sanat eserlerinin estetik nitelikleriyle de alakalı bir şey. İzleyenin tepkisi eserin niteliğiyle de ilgili bir şeydir.

**G.A.:** 1970’li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** 1970’li yılları Akademi’deki sergiler belirliyor. Genç sanatçılara yönelik olan etkinliklerin hepsi. Yani 1970’ler demek, Akademi demek. Sanat etkinlikleri boyutunda bakarsak; özel galerilerin kuruluşu çok önemlidir. 1970’lerde Baraz’ın, Külmat galerinin kuruluşu, özel galerilerin kuruluşu sanat eserlerinin görünür olmalarında önemlidir. Çünkü bir devlet güdümü yok. Yavaş yavaş koleksiyonerlerle karşılaşma hali. Galeri sıralarında sergi açacağım diye beklemektense, Akademi’ye alternatif ortamlar açılmalı düşüncesi yaygındır. Böyle bir uyanış, gözünü açma hali ki bu dinamik, 1980’leri getirdi zaten. 1970’lerde İKSV’nin kuruluşu ve özel galerilerin açılışı çok önemli. Marmara Üniversitesi’ndeki farklı jenerasyon ve ekol de çok önemli. Hafiften sanat etkinliklerine giriyor ve dinamiği dönüştürüyorlar gerçekten.

**G.A.:** 1980’lerde Türkiye’de uygulanan neoliberal politikaların dönemin sanat ortamına etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** Çok fazla şey var. Serbest piyasa ekonomisi çok önemli. Sanat ortamı olarak da bakıyorsak, bienalin sayesinde zaten yöntemler değişiyor. Mesela Baraz, “Türk Resminde Manzara” gibi (sanat tarihsel) temalı sergiler yapar. Daha önce olmayan şeyler bunlar. Hatta bir tanesine Kenan Evren’de katılmıştır, Ankara’ da yapmıştır, Halil Bezmen’le. Mesela 1980’lerde Halil Bezmen ve Asil Nadir de İstanbul Bienali’nin yapılması için çok ciddi yatırım yapıyorlar. Ya da Nejat Eczacıbaşı’nın 1973’te İKSV’yi kurup, bir bienal çağı dediğimiz etkinlikleri gerçekleştirmesi. Bunlar bence gerçekten Türkiye için çok önemli. Ama bunların dışında bahsettiğim

bu 1970'lerdeki sergiler, 1980'lerde bienal sayesinde küresel ağa bizi yaklaştırdı. Bienal sanatçısı olma durumu ve küratörlük, Türkiye sanatı ortamında konuşulur olmaya başladı. Ama bu neoliberal politikalar yavaş yavaş sanat eseri fiyatlarının artışına sebep oldu. 1970'li yılların sonunda ve sonrasında banka koleksiyonları, bankaların galeri açması çok önemli. Bankalar sanata yatırım yapıyorlar, galeri açıyorlar. Bunlardan bir çok sanatçı katalogu çıktı. Bankalar çok önemli bir atar damar. Onun dışında bu sanatçı kataloglarının çıkması, sanatçıların bir şekilde ekollerini ya da üsluplarını bir kitapta görebilmemize neden oldu. Bir de şöyle bir tespit var; 1980'lerin başında galericilik, ilk kez para kazanılan bir meslek haline geliyor. 1980'lerde git gide piyasaya teslim olmuş bir sanat ortamından söz ediyoruz. 1980'lerin başında, galeri sayısı 20'yi geçmiyor. Ama 1990'ların başında, 100'ü aşan bir sayıya ulaşıyor. O kadar fazla sayıda sanatçıya hitap ediyor olmak ve o sanatçıların da kendilerine alan yaratabiliyor olmalarını gösteriyor bu rakamlar. Daha fazla sanatçının daha fazla üsluplarıyla karşılaşmak demek ayrıca. Bence 1980'ler dinamik bir ruhun dönemi. İşte bu ruh da 1990'ları besledi. Ama 1980'lerdeki travmalar da, 1990'lardaki travmaları besledi. Her şey toz pembe değil yani. 1980'ler 1995 krizine kadar bir balon dönem olarak da yorumlanabilir.

**G.A.:** İlk İstanbul Bienali (I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri)'ne kadar Türkiye'de 'küratörlük' kavramı oluşmadı. Bienal haricinde, o yıllarda bu kavramın gelişim sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**E.N.S.:** Beral Madra 1. ve 2. İstanbul Bienali'nin küratörü idi. Bence ilkiyle başlayan bir süreç bu. İkinci kırılma noktası da, bence Rene Block'tur. Küratörlük bağlamında; Vasıf Kortun'un 'Anı Bellek Sergileri' ve ardından gerçekleşen pek çok sergi Türkiye yakın dönem sergi tarihinde önemli kırılmalara neden olmuştur.

**G.A.:** 1980'li yıllarda ortaya çıkan yeni burjuva kesimin Türkiye'de koleksiyonerlik olgusunu nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** 1987'deki Halil Bezmen ile Asil Nadir'in, İstanbul Bienali'ne sponsorluğu önemlidir. 1980'lerle sponsorluk kavramı geliyor. Nejat Eczacıbaşı'nın öne çıkışı var. İş adamlarıyla ortak yürüttüğü bir proje sonucunda İKSV'nin kuruluşu önemli. Koleksiyonerlik olgusu zaten çok değişiyor. Sayı artıyor. Temalı sergilerden

bahsetmiştim. Bu dönemde 1983’le 1991 yılları arası ticari yatırımlar dönemi. Ali koçman, Feyyaz Berker, Aykut Hamzagil, Erol Aksoy, Mustafa Taviloğlu, Halil Bezmen, Barbaros Çağa ve Şakir Eczacıbaşı’nın gibi. Bu dönem, koleksiyon oluşturmak bir prestij haline geliyor. Tüm bunlarla birlikte 1990’larda koleksiyonerlik keyfi olmaktan çok bir yatırım gibi görülmeye başlanıyor. Ama bir marka değeri içinde.

Sonuç itibariyle baktığımda marka değerini de arttıran bir şey. Reklam unsuru olarak da prestij unsuru olarak da düşünülebilir. Bunu pompalayan 1980’ler oldu, 1990’lar da bunun hızlanmasına sebep oldu. 1990’larda bu bahsettiğim koleksiyonerler kitap yayınlamaya başlıyorlar. Araştırmacıyı aydınlatması bakımından bunlar çok önemli. 2000’lerde kitapların yerini, özel müzeler alıyor. Can Elgiz’in Proje 4L’yi kuruşu ve Vasıf Kortun’la olan ilişkisi önemlidir. Vasıf Kortun, o noktada önemli bir dinamik yaratıyor.

**G.A.:** Haziran 2019’da yayımladığımız ‘Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu’ isimli kitabınızda sanatçı atölyelerinden alınarak koleksiyonlara giren eserlerin ‘kayıp tarih olarak nitelendirilme tehlikesinden’ bahsediyorsunuz. Galerıcilik ve koleksiyonculuk kavramları ilerlemiş olsa da, 1950’li yıllardan bu yana devlet desteğinden büyük oranda yoksun kalan sanatçıların daha fazla gelir elde etme isteği buna yol açmış olabilir mi? Galerilerin bu sorunu çözmek için nasıl bir yol izlemesi gerektiğini düşünüyorsunuz?

**E.N.S.:** Kayıt dışılık bu. Bence sanatçılar web sitesi yapmalı. Madem bir galeriyle çalışmıyorsun, bağlı olduğun hiçbir şey yok, internet siten de yok, kayıp tarih olursun. Zaten şuan genç sanatçıları destekleyen web siteleri var. Ama oralara da giremediysen bence sanatçılar web sitesi yapmalı oradan satmalı, orada da yazmalı şu koleksiyona aittir, bu satılmıştır diye. Biz sanat tarihçiler işte o zaman bileceğiz, bu sanatçının bu eseri şu tarihte şu koleksiyona girmiş. Daha sonra o sanatçıyla ilgili bir yazı yazarken koleksiyonere ulaşabiliriz. Bir sanatçı tarihini inceliyorsun, bir makale yazıyorsun diyelim, eserin kendisini görmek istiyorsun ya da bir bağlam yaratacağım, o kadar boşluk ki atölyeden satışlar. Atölyeden eserini satan sanatçı, bir bulutun üstündeki bir su damlası gibi oluyor. Koleksiyoncu bir kitap çıkarmadıysa,

sergilemediyse nereden bulacağız? Ben koleksiyonları pandora kutusu gibi düşünüyorum. Hatta kitabımın sonunda da sanat tarihi yazımının tekrar yapılması gerektiğini söylüyorum. Çünkü biz gördüğümüzü yazıyoruz. Dünyada her şey daha şeffaf. Müzeler arşivlerini boylu boyunca açıyorlar. Örneğin Vatikan müzesi bütün arşivini sanala açmış. Tamam bizim de müzelerimize girince kapalı kutu değil, ama bizim problemimiz özel koleksiyonlar. Onlar göstermiyorlar. Soru ile ilgili tekrar etmem gerekirse, en güzel çözüm; web sitesi. Hep şöyle bakmak lazım; yarını düşünerek bu günü yaşamak lazım. Yarına bir şey bırakmak istiyorsan, bellek yaratarak yarına ulaşmak lazım. Aksi takdirde kayıp tarih oluruz ve iziniz kalmaz.

#### 4.1.4. Eda Berkmen ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde ‘kırılma noktası’ olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Eda Berkmen:** İstanbul Bienallerinden bahsetmek lazım. Daha sonra özel çeşitli ailelerin bu konuya destek vererek proje 4L’yi açması, Vasıf Kortun’un Türkiye’ye gelmesi gibi aşamalar var. Aslında en önemli kırılma noktası; İstanbul Bienallerinin başlaması. Gerek Bienal’in, gerek gelen direktörlerin, küratörlerin çok büyük etkileri ve yarattıkları farklar var.

**G.A. :** Türkiye’nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**E.B.:** Bugüne yansımaları üzerinden konuşmam belki daha doğru olur. Daha doğrusu o zaman üretmeye başlamış sanatçıların bugünkü pratikleri üzerinden konuştuğumuzda, bunların onları zenginleştirdiğini söyleyebilirim. Çünkü baskı rejimleri altında bir şekilde mücadele etmek ya da bazı zorluklarla bire bir karşılaşmak onların kişisel hayat deneyimlerini çok etkiliyor ve ben yapılan sanatın bir derdi olması gerektiğine inanıyorum. Politik olması ya da propaganda

barındırması gerekiyor anlamında söylemiyorum bunu, ama çok içten bir yerden kişinin bir konuya eğilmiş, bunu araştırmış veya pratiğinde belki bunu malzeme üzerinden araştırmış olmasını ve buradaki tutarlılığı önemsiyorum. Aslında zor şartlar derken illa darbe oldu birileri hapse atıldı anlamında söylemiyorum, ama zenginleştirici bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Biraz farkındalık yaratıyor. Derdi kişisellikten çıkarıp aslında daha evrensel, çok daha fazla kişiye dokunabilecek bir hale getiriyor.

**G.A.:** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970’li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**E.B.:** Açıkçası Türkiye’deki pratikler üzerinden çalışmadım. Türkiye’de değil, belki bunun o sırada Paris’te yaşayan sanatçılar arasındaki tezahürü ilginç geliyor. Farklı grupların oluşması, bu grupların aslında buraya bağlı olan kimlikleri üzerinden ayrışmaya başlaması ve tartışmaların çıkması ilginç geliyor. Bence bunun form üzerinden de yansımaları var, buradaki kimliğine tutunup bağlı olanlar biraz daha klasik resim ve resim üzerinden bir tartışmaya dahil oluyorsa, buradaki kimliğe tutunmayan ve buradaki kimlikleri daha baskıcı veya daha kısıtlayıcı görenler tam tersi yeni mecralar arayışına giriyorlar. Özellikle kadın sanatçılarda daha da yaygın anladığım kadarıyla.

**G.A.:** Türkiye’de plastik sanatların 1970’li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**E.B.:** Benim burada, Arter’in açılışından ve İstanbul’da olan çeşitli kurumların sergilerinden sonra gördüğüm şöyle bir şey var; daha önceden hep hissettiğim bir eksiklik vardı. 90’larda yapılan, gösterilen işlere bakıldığı zaman; evet kavramsal sanat kesinlikle öne çıkan bir eğilim. Malzemenin ikincil olduğu, fikrin birincil olduğu, malzeme üzerinden bir de devamlılığın sanatçının pratiğinde aranmadığı, kimlik ve politik konulara direkt cevap veren, bazen bunu hicivle yapan işler rağbet görüyor. Fakat bunun devamlılığında şöyle bir şey oluyordu sanki; ‘çağdaş sanatta iyi bir fikrim var ve bir tane iş yapıyorum, tamam şimdi bambaşka bir şekilde başka bir iş yapıyorum, bu da iyi gibi aslında’ yine daha kolay tüketilen bir espri halini alan



sanatın yüceltildiğini gördüm aslında biraz diyebilirim. Onlar tarihsel süreçte bakıldığında evet önemliler bir yandan, ama ne kadar geçerliliklerini koruyacaklar hep sorguladığım bir şeydi. Bunu da biraz 60'larda, 70'lerde yapılmış gerçekten hem kavramsal anlamda çok zengin hem malzeme anlamında çok düşünülmüş bazı işlerin görünememesinden dolayı sanat öğrencilerinin ya da sanat izleyicisinin ya da ilgililerinin bundan biraz yoksun kalmasına bağlıyorum. Özellikle genç sanatçıların, Contemporary İstanbul'da yine görebileceğimiz hızlı tüketilen işlerin şöyle olması; "Ne güzel! Al, sosyal medyaya koy! Birçok insan baksın, süper bir sanatçı, şimdi müzayedede, şimdide yurtdışında bir sergide." Çünkü onların Türkiye algısına hemen karşılık bulabiliyor gibi bir şey var. Arter Koleksiyonu'nun sergilenmeye başlaması, özellikle Altan Gürman sergisini de düşündüğümüzde, 70'lerde böyle bir şeyler olmuş denebiliyor. Salt'ta bu sırada Nur Koçak sergisi açıldı; kavramların yanında, malzemeyi çok fazla önemseyen ve belli bir estetiği, formu öne süren bir sanatçının görülebilir olması. Ve şimdi Resim Heykel Müzesi'nin de açılacak olması, bana derinlikli üretimlerin daha artabileceğini düşündürüyor. Genç sanatçıların veya okullarda sanat okuyan, sanat tarihi okuyan öğrencilerin bunlarla birebir karşılaşmasıyla, basacak bir zeminleri olduğunu hissedeceklerini düşünüyorum aslında. Dolayısıyla bu zamandan sonra bir fark yaratılacak gibi geliyor.

**G.A.:** İlk İstanbul Bienali (I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri)'ne kadar Türkiye'de 'küratörlük' kavramı oluşmadı. Bienal haricinde, o yıllarda bu kavramın gelişim sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**E.B.:** Aslında bu bugün bile küratörlük tartışmalı bir kavram, 80'ler bunun çıkış noktası, evet. İstanbul Bienali ile beraber aslında küresel sanat ortamına entegre olmak, 'bizim de bir bienalimiz var' demek mümkün oluyor. Oralarda neler oluyor zaten bakılıyordur, kullanılan terminolojinin burada da kullanılmaya başlanması ile yavaş yavaş buraya gelmiş bir kelime. Ama pratik olarak ben hala kullanımını çok sorunlu buluyorum. Bizim buradaki titrlerimiz küratör olarak geçiyor ama bu illa eğitimden gelen bir şey midir? Kim, kendini nasıl adlandırır? Pratikte mi geliyor, belli bir birikim mi olması lazım? Bir üniversiteden, bir fakülteden çıkıp elinde ben küratörüm kartıyla gezip hiç sergi yapmamış kişiler de var. Yani zaten kendi içinde çok problemlerli bir kavram. O zamanlarda bunun için olan tartışmalarla ilgili Beral

Madra, Vasıf Kortun haricinde nasıl kullanıldığına da çok bakmadım, çok da önemli görmüyorum.

**G.A.:** 2016 yılında Nil Yalter sergisini gerçekleştirdiniz. Bu serginin hazırlığı sırasında Nil Yalter' in 1983 yılında başlayıp, serileştirdiği 'Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor' adlı çalışma Arter çevresinde tekrar hayata geçirildi. Bu düzenlemenin yapımı sırasında ve sonrasında çevrenin tepkileri hakkındaki gözleminiz nedir?

**E.B.:** Yaparken Nil hanım ve Arter'in prodüksiyon sorumlusu Selen Korkut ile Ömer Hayyam Caddesi'nin etrafına gittik. Oralarda –posterler- yapıştırıyorduk, kırmızı boyayla yazıları yazdık, kesinlikle hiç agresyon, hiç negatif tepki görmedik. Bakanlar, seyredenler oldu. Arada 'evet, biz de göçmeniz' gibi şeyler söyleyenler oldu. Ama kesinlikle herhangi bir rahatsızlık söz konusu değildi. Özellikle sonra gezdiğimiz yerde ve posterlemenin yapıldığı yerlerde, üzerine yapıştırılan telefon numaraları, iş ilanları, ev ilanları, dil eğitimi ilanları gibi şeyler vardı. Bazı yerlerde, Viyana'da sanıyorum küfürler yazanlar yırtanlar olmuş, burada böyle bir şey olmadı. Sadece belli bir zaman sonra benzer yerlere tekrar posterleme yapıldı.

#### 4.1.5. Fırat Arapoğlu ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde 'kırılma noktası' olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Fırat Arapoğlu:** Başlangıcından itibaren belli başlı kırılma noktaları var ve tabii ki bunları hem ideolojik hem formel noktalardan okumak mümkün. Büyük kırılma noktalarından biri teknik olarak Mühendishane-i Berri Hümayun ve Bahr-i Hümayun' da yani Deniz ve Kara Harp Okulu'nda perspektif dersinin verilmeye başlanması. Teknik olarak bu oldukça önemli, tabii ki bunlar aynı zamanda Osmanlı'daki batılılaşma hareketleri ile koşut bir biçimde okunabilir. Bence bu büyük kırılma anlarından biri, bir ikincisi 'Asar-ı Atika Nizamnamesi' yani eski eserler kanununun Osman Hamdi Bey tarafından çıkarılması. Arkeoloji Müzesi'nin

kurulması, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte aslında tüm bu artizan girişimlerin bir müfredat altına alınmaya başlanmasının da önemli kırılma noktaları arasında yer alabileceğini düşünüyorum. Arkasından gelen süreç; Osmanlı'nın bozguna uğraması, imparatorlukların dağılmaya başlaması aslında ve modern Türkiye Cumhuriyeti'nin milli demokratik bir devrimle, önce kurtuluş hareketi, arkasından da bir milli demokratik devrimle kurulması ve arkasından gelen kanunlar ile gelişen bir süreç var. Bazı çevrelerin 'Kemalist Modernite' olarak adlandırdığı, bazılarının milli demokratik olarak isimlendirdiği bir süreç. Bu ideolojik olarak nereden baktığınızla alakalı tabii...Tüm bunlar üzerinden yine sancılı bir şekilde, sanata dair kırılma noktalarının yaşandığını söyleyebiliriz. Neyi kastediyorum bunu söylerken; 'Türkiye Modernitesi' aslında uzunca ve bence bazen biktirici bir şekilde uzun bir romantizm ve konstrüktivizm dönemi yaşadı. Bu, aşağı yukarı toplumcu gerçekçi akıma kadar devam ediyor bence. Toplumcu gerçekçi akım da bildiğiniz gibi Nedim Günsür, Nuri İyem, belki Neşe Erdok da sayılabilir bu nokta içerisinde, o toplumcu gerçekçilerin çıkışına kadar olan uzun -romantizm diyebileceğim- bir süreç var. Onun arkasından belki biraz 60'lar sonrasını okumak lazım. 1970'lerde Türkiye'deki o canlı entelektüel, kültürel ortam ve bu ortama paralel sanatçıların da ortaya çıkması, 1 Mayıs afişlerinin hep beraber imece ile hazırlanması... Arkasından gelen tabii ki 12 Eylül 1980 darbesi; çok acı ve kanlı bir biçimde yaşanan bir süreç oldu. Tabii ki arkasından gelen Neo-Liberal süreç, 'Özalizm'in ortaya çıkışı ile birlikte biraz daha –tabii ki ancak liberal anlamda söyleyebileceğimiz- 'canlanan' bir kültür sanat ortamı var. Ayrıca 1987, 1989 yılları diğer bir kırılma anına tekabül ediyor. Çünkü Beral Madra'nın öncülüğünde –veya koordinasyonunda- kurulan İstanbul Bienali o zaman düzenlenmeye başlıyor. O zaman küratör kavramı da yok aynı zamanda, küratör kavramı var da biz kullanmıyoruz henüz. Bu uluslararası çerçevede büyük bir kırılma. Tabii ki Türk sanatçıları daha önce bienale gidiyorlar; Fransa'da bienale katılıyorlar vs. Onda hiç bir beis yok. Diğer bir kırılmayı unutmayalım; STT'nin ortaya çıkışı çok önemli. Sanat üretiminden ziyade, sanat üretme pratiği üzerine düşünen sanatçı tipolojilerinin ortaya çıkması bence büyük kırılma noktalarından biri. Bunun hemen akabindeki; bahsettiğim İstanbul Bienali 1, 2, 3, özellikle 4.sü çok önemliydi. Körfez Savaşı'ndan dolayı zaten 1 yıl kaymış ve 1995'te yapılmıştı. Rene Block küratörlüğünde, 'Orientation' teması ile yapılan bir

sergiydi. Türkiye’de belki ilk kez sanatçılar Joseph Beuys gibi, Name Jun Paik gibi 60’ların devrimci sanatçılarıyla orada tanıştılar. Bu, bu açıdan çok önemli bir pratikti. Tabi ki daha önceki bienallerde de sanatçılar var, belki ben onu biraz merkeze koyuyorum. Ve aynı zamanda aynı süreçte paralel olarak gerçekleşen Genç Etkinlik Sergileri büyük bir kırılma. Genç Etkinlik Sergileri’ndeki bir çok sanatçı ki; yüzlerce sanatçıdan bahsediyoruz, onlardan bir çoğu 90’lar ve 2000’ lerin de starları olacak. Bu etkinlikler; Şener Özmen, Halil Altındere, İnel İnal, Mustafa Altıoklar, Nuri Bilge Ceylan, Nejat İşler, Nadi Güler, Yeşim Özsoy gibi isimlerin hepsinin görünür olabildikleri bir alan olmuştu. Contemporary İstanbul fuarı devam ediyor, fuarların başlangıcı çok önemli mesela, aslında fuar Türkiye’de 1991’de Tüyap’la başladı. İlk başta 20 galerinin katıldığı küçük bir fuardı. Hatta bu Genç Etkinlik diye bahsettiğim sergiler de, Tüyap’ın kısmi desteğiyle yapılabiliyordu. Tüyap’ın yeri o zaman Beylikdüzü’nde değil, Şişhane’deydi; şu anki TRT binasının olduğu yer. Daha sonra daha cafcıflı, daha Contemporary, daha çağdaş diyebileceğim tırnak içinde ironisiyle; Contemporary İstanbul gerçekleştirildi ve devam ediyor. Başka bir kırılma anı; Art International diye bir fuar çıkmıştı 2013’te, bir rakip çıkmıştı, hatta onların aralarında isim konusu mahkemelik de olmuştu. Art International da Haliç Kongre Merkezi’nde, sahilde yapılıyordu. 2016’da Türkiye’deki artan bombalama faaliyetleri, terörist saldırıları bahane ederek -ama bence bunun yanında ekonomik girdinin de arzu ettikleri gibi olmaması ile- önce fuarı ertelediklerini iddia ettiler ama henüz gerçekleştirilmedi, demek ki iptal etmişler.

2010 Avrupa kültür başkenti olması İstanbul’un büyük kırılma anlarından biriydi; hem pozitif ve negatif anlamda. Negatif anlamda; İstanbul bu kadar küçük şehirlerle yan yana getirebilecek bir yer değil, İstanbul çok eski bir şehir ve çok önemli bir merkez.

Avrupa Birliği Başkenti seçilen kültürel başkentler genelde küçük şehirler olur ve oralara katkı sağlar. İstanbul, kültür başkenti olmayı Macaristan’ın Pecs şehriyle paylaşıyordu. Ama o dönemde, nispeten iyimser bir ortam vardı hem ulusal basında hem uluslararası basında; Türkiye çağdaş sanatın yeni sahnesi vs gibi. Tüm bu iyimserlik de, optimizm de bitti. Çünkü Suzanne Egeran gibi isimler Türkiye’de galeri açmışlardı. Galeri Mana açıldı, Londra’daki bir bankacının açmış olduğu bir

galeriydi. Galeri Rampa vardı onlar çok prestijli, Beşiktaş'taydılar. Şu an bu galerilerin hepsi kapandı. Bu da bir kırılma anıydı bence, bunu sadece satışla vs okuyamazsın. Genel ekonomik perspektiften baktığında Türkiye'de ekonomik resesyon var, bunun da en hızlı kokusunu alacak olanlar tabii ki yatırımcılar olacaklardır. Şu an o büyük galerilerin kapandığı sürecin içerisindeyiz ve ben yakın dönemi hiç parlak görmüyorum, bakalım diğer kırılma anı ne zaman gelecek? Sorunun cevabını böyle özetleyebilirim.

**G.A.** : 'Ulusal kimlik oluşturma kaygısı' nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**F.A.** : Bunu şu perspektiften yorumlayabilirim ancak; sanat her zaman ister kendi arzusuyla, ister arzusu olmadan propagandanın bir malzemesi haline gelir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu öncesinde, 1915'te Şişli atölyesi ressamı Gelibolu Savaşlarında Türk askerinin, Türk ordusunun kahramanlığını göstermek adına resimlemeye başlamışlardı. Bu da bir propaganda aracı çünkü yurtdışı sergisi için hazırlanıyordu. Yurt gezileri de 1930'lara tekabül ediyor, CHP'nin desteği ile sanatçılar gezilere çıktılar. 'Ulusal kimlik oluşturmak adına üretim yapma kaygısı'nı şöyle yorumlayayım; sanat ve politika arasında çok ince bir denge, bir balans var. Sanata (biçime) çok ağırlık verip de içinden tüm içeriği kaldırdığınızda bir dekorasyon haline geliyor. İşte o zaman da ancak Ahmet Güneşekin'leri ya da Jeff Koons'ları konuşabiliriz. Çünkü o zaman duvar ve halı rengine uyacak bir tabloyu konuşuruz. Ama siyaset bağlamına çok fazla ağırlık verip de sanatın formel özelliklerini devre dışı bıraktığınızda da sanat, bir siyasi parti afişi haline dönüşme riskini üzerinde taşıyor. O zaman da ancak onun grafik tasarımından, fontlarından falan bahsedebiliriz gibi geliyor bana. Onun için bu balans çok önemli. Neden sürekli derslerde Pablo Picasso'nun Guernica'sını ya da Marc Chagall'ın 1940'lara verdiği refleksdeki işlerini örnek veriyoruz? Çünkü bu sanatçılar o süreç içerisinde, konuştuğumuz balansı çok iyi ayarlıyorlar. Yurt gezilerinden çıkan işlerin de bazılarını yıllar önce Ankara'da, Cermodern'de gördüğümü hatırlıyorum. Çok tipik ve spesifik; Mustafa Kemal Ankara'da Ziraat Bankası'nın önünde, Mustafa Kemal şurada, burada gibi... Bazen bunların artizan değerleri ve ne ifade ettiği konusunda çok emin olamıyorum. Sanatçı için bir üretim baskısı da söz konusu. Baskı, yalnızca

sanatçı için değil, her yaratıcı endüstri için yok edici bir unsur. Bu zor bir soru. Ama şu da bir gerçek ki; bir ulus kimliği inşa etme yolunda her ülkenin sanatçıları ve entelektüellerini kullandığını, onların da buna dair çalıştıklarını görüyoruz. Az önce Sovyet avangart örneğini verdim. Ulusal kimlik açısından düşünmeyelim ama 17 Ekim Devrimi sonrası yeni bir dünya kuruluyordu ve bu yeni dünyanın yeni bir dili, yeni bir formu, yeni bir sanatı olmalıydı. Burada da sanatçıların öncü kadro olarak rol aldıklarını görüyoruz.

**G.A. :** Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**F.A. :** 1961 sonrası süreçte; görece, nispeten biraz daha özgürlük ortamı söz konusu ve bu ortam içerisinde daha önce bahsettiğim gibi yeni sanat akımlarının yeni tartışmaların ortaya çıkmaya başladığını görüyoruz. Fakat bir diğer yandan da ülke sürekli bir darbeler tarihi yazdığı için, tabii ki bu süreç hep böyle çalkantılı devam ediyor. Biraz önce dediğim gibi; birincisi bu süreçte toplumcu gerçekçi akımın çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü o halka dair konular romantize edilmeden gayet gerçekçi bir üslupla verilmeye çalışılmıştı, ki gerçek yeterince trajik zaten. Bu bence çok etkili. Bir diğeri de 70'ler için söyleyebileceğim STT. İsmail Saray, Serhat Kiraz ve bir çok ismin dahil olduğu süreçte STT'nin aslında Türkiye sanatının gelecekteki formlarına dair öncü olduklarını iddia edebilirim. O darbe ortamına, aşama aşama darbeye doğru giden sürece rağmen. Bir diğer yandan az önce bahsettiğim gibi; sanatçıların örgütlenmesi, 1 Mayıslara katılmaları. Yanlış hatırlamıyorsam Yeşilçam da aynı şekilde, Yeşilçam oyuncularını da öncü olarak o 1 Mayıslara katılıyorlar, örgütleniyorlar. Bunları örnek verebilirim.

**G. A. :** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970'li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**F. A. :** Yeni sanatsal formların üzerine düşünmeye başlama, yapıtın ne anlattığıyla değil de nasıl anlattığıyla ilgili düşünmeye başlama sürecinin 70'ler olduğunu söyleyebiliriz. Daha önceki tartışmaların Türkiye sanatının evrimsel süreci içerisinde biraz daha geri planda kaldığını söyleyebiliriz. Zaten Türk resmi üzerine ilk

kitabımız 1934 te yazılmış. Sami Boyar'ın kitabı yanlış hatırlamıyorsam. Daha sonra da 1948'de jandarma yayınlarının çıkardığı Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı ressamı gibi kitaplar var. Dediğim gibi Türk resmi çalışmadığım için bunlar hep kütüphanemden hatırlamaya çalıştıklarım. Tüm bu süreçte, bu biraz vakit alacak ister istemez, ileri geri tartışması yapmayacağım. Yeni bir ülke kuruyorsunuz ve yeni ülkenin müfredatını kültürünü, sanatını ve tarihini oluşturmaya çalışıyorsunuz. 1960'larda sanat tarihi kürsüsü kuruluyor Türkiye'de. Onun için bu biraz vakit alacak.

**G.A. :** Türkiye'de plastik sanatların 1970'li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**F.A. :** Her ülkenin kendine özgü siyasal, kültürel ve ekonomik temelleri vardır. Onun için bunu ileri-geri tartışması üzerinden okumak bana çok olası gelmiyor. Yani siz sosyalizmi konuştuğunuzda buna Rusya için ayrı, Küba için ayrı, Kuzey Kore için ayrı perspektiften bakmak zorundasınız. Sanat ve kültür için de aynısı düşünülebilir. Tabii şöyle bir şey var; video sanatı ne zaman ortaya çıktı? 1965'te diyoruz değil mi? Sony firmasının piyasaya video kamerayı sunması tüm dünyada eş zamanlı mı? Tabii ki hayır. Bu durumda ABD ve Japonya menşeli sanatçıların aygıtı ulaşması Avrupalı sanatçılardan önce olabilmıştır. O nedenle bazen optik olanaklar veya elinizdeki olanaklar küresel bir biçimde, eş zamanlı olarak önünüze sunulmayabilir. Bunu da ileri-geri üzerinden okuyamazsınız. Ancak ekonomi üzerinden okuyabilirsiniz. O da şudur; ekonomik anlamda ilerisinizdir, ifade özgürlüğü anlamında ilerisinizdir, teknolojik yatırımınız vardır ve tüm bunlarla bu üretimi tabii ki yaparsınız. Ve iç pazarı doyurduğunuz zaman da dışarıya sanatçı ihraç edersiniz. Bu başka bir ürün de olur, mesela kültür ihraç edersiniz. Şimdi İngiltere'de çalışan her 4 kişiden biri kültür endüstrisinde çalışıyor. Bu rakam İsveç için de hemen hemen aynı. Ya da ABD'nin yıllık sanat ürünü ihraç etme rakamlarına bakabiliriz. Hal böyleyken siz kendi iç pazarınızı doyuracaksınız sonra da bunu dışarıya ihraç edeceksiniz. Bence bunu bu eksenden okuduğumuzda Türkiye de kendi ekonomik ve kültürel koşuluyla böyle oldu. Görece bazı altın dönemleri var diyebilirim. STT gibi gruplar veya sanatçılar, Altan Gürman gibi ancak şimdi değerini görebildiğimiz,

daha önce belki çok az kişinin farkında olduğu sanatçılar belli girişimlerde bulundular. Belli yayınlar çevrilmeye çalışıldı. Art&Language grubunun yazıları daktilo sayfaları ile çevrilip dağıtılmaya çalışıldı. Açıkçası bunlar öncü ve devrimci girişimler. Yeterli mi? Değil, çünkü küreselleşmeye angaje olmanız için önce yurtdışına çıkmanız, etkinliklere daha çok katılmanız, daha çok sanatçı servis etmeniz, sizin bizzat gitmeniz gerekir. Ve açıkçası bunların sayısı rakamca çok az. Bir kaç grubun ve bir kaç sanatçının inisiyatifiyle siz topyekûn Türkiye sanatını bu eklelemeye dahil edemezsiniz. Türkiye sanatının küreselleşme ile, diğer etkinlikler ile birlikte angaje olmaya başlaması ancak 90'lar bile değil bence; 90'ların sonu 2000'lerin başı diyebiliyoruz. Az önce bir isim vermiştim, buradaki figürlerden biri; Rene Block'tu. Eski bir galerici, önemli bir fluxus koleksiyoncusu, 1995'te İstanbul Bienali'ni düzenliyor ve buradaki bazı sanatçıları Almanya'da açmış olduğu sergilere daha sonra eklemiyor. Bu önemli girişimlerden biriydi. Vasıf Kortun diğer sayabileceğimiz küratörlerden biri, onun da Türkiye'deki sanatçıları yurtdışındaki sergilere eklememesi gibi realiteler var karşımızda. Ve Beral Madra. Kurumsallık üzerinden konuşmuyoruz, bunu ancak bireylerin üzerinden okuyabiliriz. Maalesef ki hala öyle, kurumsallaşma sürecimizi henüz tamamlayabilmiş değiliz hala isimler üzerinden gidiyoruz. İsimler üzerinden gittikçe de nepotizmi tartışırız, hemşericiliği tartışırız. Ve bu küresel bir problem, İstanbul Bienali'nin küratörü Nicolas Bourriaud Fransa'da çalıştığı müzeden önce çalıştığı kurumdan nepotizm yüzünden atılmıştı.

**G.A. :** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**F. A. :** Şunu hatırlıyorum; 2000'lerin başında disiplinler arası genç sanatçılar derneği kuruluyor; DAGS. İnel İnal, Mürteza Fidan, Genco Gülan, bir dönem bildiğim kadarıyla Halil Altındere, Alican Yaraş, Elif Çelebi, Yeşim Özsoy gibi 90 sonları, 2000'lerin başındaki dönemin gençleri böyle bir dernek kuruyorlar. Bu dernek, Darphane-i Amire'de, Bilgi Üniversitesi'nde, Santral İstanbul'da etkinlikler performans günleri düzenliyorlar. Bunlardan birinde medyanın tepkisi şu oluyor; 'Uyumak sanat oldu mu?' Çünkü Orhan Cem Çetin'in orada 3 gün bilinçli olarak uykusuz kaldıktan sonra 12 Eylül gününe denk gelecek şekilde uykuya dalıyor. Dalmaya çalışıyor daha doğrusu. Ama medyanın yorumu 'uyuma sanatı' oluyor.



Şimdi bunu şöyle açıklayabilirim; siz yenilikçi bir form önerdiğinizde, sizden önce oluşan ortak estetik uzlaşımın dışında bir iş yaptığınızda, toplumun tepkisi buna önyargılı hatta mesafeli olacaktır. Bu bahsettiğim evrensel bir hakikat aslında, 1913 New York'ta Armory Show gerçekleştirildiğinde bir eleştirmenin yorumu; 'Güzel bir sergi, bir daha yapmayın.' olmuştur. Armory Show neden önemliydi? O sergide, Birleşik Devletler'de, Van Gogh, Picasso gibi modernist akımların, hatta bazı avangard akımların örneklerini gördüler. Bazıları, bazı gazeteler bu sergiyi 'patolojik' olarak değerlendirdi. Yenilikçi şeylere toplumun refleksi hep önyargılı, mesafeli olur. Tabii ki bir de şunu gözden kaçırmamak lazım; anlaşılma düzeyi zorlaştıkça, her iki anlamda da alınılması zorlaşır. Kolay algılanamaz, kolay satın alınamaz, kolay tüketilemez. Koleksiyoncuların tepkilerine bakın; kolay tüketebilecekleri, kolay anlayabilecekleri şeyleri alırlar. Diğer türlü alan var mı? Tabii ki var. Mesela Ömer Koç'u da o refleksten konuşuyoruz. Bu bir snobizm yaratmamalı, aksine öğrenme programları ile rehberli turlar ile okuması izleyici için de kolaylaşacaktır. Tabii ki sanatçı da sıkıcılığı erdeme dönüştürmüyorsa, her şey algılanmalı ve yorumlanmalı, yoksa yapıp evde de bakabiliriz.

**G.A. :** 1970'li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**F.A. :** Çok tehlikeli sulardayız. Çağdaşlaşma retoriği zaten Vasıf Kortun'un bizzat kaçıp da 'güncel sanat' tabirini kullandığı bir retorik. Ben o konuda Vasıf'a katılmıyorum. Ama bu nokta için Paul Virilio'nun bir sözü var; 'Contemporary art is ok, but contemporary with what?' diyor, tamam çağdaş sanat ama neyle çağdaş? Bu çağdaşlaşma sıfatını ya da dönemini net bir şekilde ortaya koymalıyız ki üzerine tartışabilelim. Bu açıdan baktığımda Türkiye'nin bu tarz yeni formlara sanatın doğasına dair düşünmeye dair bir çok etkinliği var; mesela Liman Sergileri'ni bunun içine koyarım, toplumcu gerçekçileri ve STT'ni yerleştirebiliriz. Aslında az önce bahsettiğim genç etkinlik sergileri gibi bir çok sergi, biraz olsun bunlara önyak hazırladı. Çağdaş bir toplum idealize edelim. Onu bir yere yerleştirelim ve eğer burada sanata dair neyin olması lazım diye düşünürsek; birincisi sanatçıların işlerini üretebilecekleri bir sermaye, bir finansal destek lazım, ikincisi de ifade özgürlüğü lazım. Tarihte bu ikisini gerçekleştiren ülkeler öncü olmuştur. Dönüp tarihe

baktığında, dönem dönem İspanya, arkasından Almanya, arkasından Fransa; Paris, arkasından New York gibi örnekler verebiliriz. Yani bunu şimdi siz ülkenizde sağlamadığınızda, finans desteğiniz yoksa ve her şeyi tamamen özel sektöre bıraktığınız zaman ve üzerine de ifade özgürlüğü konusunda entelektüeller üzerinde bir baskı yarattığınızda, oradaki yaratıcı düşüncenin gelişip, çağdaşlaşmaya ve arkasından küresel bir barışa hizmet edebilmesini bekleyemezsiniz. Onun için belki az önce çağdaşlaşmayı eleştirerek cevapladığım için söylüyorum bunu; o bambaşka bir şey çünkü. İsmail Saray, Sanat Tanımı Topluluğu' nun önemli isimlerinden biriydi. İsmail Saray, daha sonra İngiltere'de -Saint Martin'de yanılmıyorsam-yüksek lisansını yaptı. Türkiye'ye bir dönem gelmedi, giremedi. İşlerini buraya gönderiyordu ve burada, STT sergilerinde işlerin kurulumu yapıyordu. Türkiye'nin kültürel iklimini uzun vadede kendi yaşamı için uygun görmediği için gelmedi. Kişisel sergisi henüz 2 yıl önce Salt'ta açıldı İsmail Saray'ın. Böyle düşünebiliriz belki, bilemiyorum.

**G.A.** : 1980'lerde Türkiye'de uygulanan Neoliberal politikaların dönemin sanat ortamına etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**F.A.** : 1980 darbesi sonrası bir süreç yaşandı. Daha sonra Özal'ın iktidara getirilmesi, bir toplum mühendisliği inşa etmesi ve bizim özelleştirme dediğimiz şeyin ortaya çıkışını izledi. Türkiye'nin, Hollywood yıldızı Reagan'ın, İngiltere den Thatcher'ın politikalarıyla angaje bir şekilde dizayn edilmesi -aşama aşama- o zaman başladı. Sizin elinizdeki tüm kamu kaynakları özelleştirilmeye başlanıyor ve sizin geleceğiniz yok ediliyor. Bunun sanata etkisi ne olabilir? Görece bir refah ortamı var ortada, değil mi? Zaten darbe sonrasında apolitik bir özgürlük ortamı yaratılmış. Tüm dünyada dönen bir video kültürü var, siz o kültürün bir parçası haline geliyorsunuz. 1981'de video klip dönemine girildi. MTV yayına başladı, 1983'te PC ortaya çıktı. Tüm bunların çağdaş sanat dünyasına etkisi ne olabilir? İçerik eksikliği ve yüzeysel bir bakış açısı olabilir. Bir diğer yandan tabii ki bireysel çıkışlar var. Bedri Baykam örneğini vermiştim. O dönem işlerini ben severim; döndükten sonraki o sürece dahil olması gibi. O dönemki işlerini seviyorum. Tek tek örnek veremiyorum üzgünüm, ama neoliberal politikalar içerisinde bir sanatçı ya da bir sanat grubu ne yapabilirse onu yapabilirsiniz ancak. Ama sürekli tabii ki bir Demokles'in kılıcı gibi anayasal

düzeni tehdit etme maddeniz var yine elinizde. 1980 sürecinde, 141-142. gibi maddeler yine geçerliydi. Onun için size yine içeriğinize dikkat etmeniz, Türk parasına ya da Türk Bayrağına muhalefet etmemeniz gerekiyordu. Neyi konuşabiliriz bilemiyorum bu noktada ama 1980'leri idealize edemeyeceğim. Tabii ayrıca arabesk kültürünün ortaya çıkışı 1980'ler; ağırlıklı göç yaşanıyor, hatta daha sonra bunu Gülsün Karamustafa'nın işlerinde görürüz.

**G.A.** : 1980'li yıllarda ortaya çıkan yeni burjuva kesiminin, Türkiye'de koleksiyonerlik olgusunu nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**F. A.** : Uzmanlık alanım değil ama bildiğim kadarıyla; 1980'lerde yapıt toplamaya başlıyorlar. Demirören ailesi ve diğerleri geliyor aklıma. O dönemlerde tabii galeriler böyle tek bir alanda sıkışmış da değil. O zaman için baktığımızda; Bakırköy sahilde Derimod galerisi var, Anadolu Yakasında galeriler var, Bakırköy'de galeriler var, Taksim'de ve Nişantaşı'nda galeriler var, banka galerileri var bir de diğer yanda. Yani çok bildiğimi iddia edebileceğim bir alan değil. Koleksiyon dünyasını, iş dünyasını çok tanımam, bazen tanıştırsam da unuturum. Ebru Nalan Sülün daha bilgilidir bu konuda, yakın zamanda kitabı da çıktı bu konudaki tezi üzerinden. Bir kaç bilgi kırıntısı aktarabilirim; bunlardan biri bildiğim kadarıyla Raffi Portakal, koleksiyon yapması konusunda Sakıp Sabancı'yı ikna ediyor. Çünkü Sakıp Sabancı, eski araba toplarken önce hat, sonrasında resim toplamakla başlayan süreç, sonrasında atlı köşkün bir ofisten bir müzeye dönüşmesini sağlıyor diye biliyorum. Aslında demek ki bazı galericiler veya müzayedeciler de dönemi şekillendiriyor. Eminim bunun içerisinde akademisyenler de vardır.

**G. A.** : İlk İstanbul Bienali (I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri)'ne kadar Türkiye'de 'küratörlük' kavramı oluşmadı. Bienal haricinde, o yıllarda bu kavramın gelişim sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**F. A.** : Bildiğim kadarıyla 1991'de Anı-Bellek sergilerinde Vasıf Kortun'un ilk kez küratör sözcüğünü kullanmasıyla başlıyor. Ve arkasından Beral Madra. 90'ların sonuna doğru, Ali Akay, Haşim Nur Gürel, Levent Çalikoğlu gibi figürler ile başlayan bir süreçten bahsediyoruz. Bunu ilk yapan bir sergiyi, bir konsept etrafında örgütlemek ve daha sonra bunu yayınlattırmak anlamında Vasıf Kortun ama Beral

Madra'nın da aslında Bienal'de yaptığı nispeten bu olmuştu. Ama henüz 'küratörlük' kavramı kullanılmıyordu. Daha ziyade koordinatör, Fransızcası ile daha eski bir tabir olan 'sergi komiseri' deniyordu. Belki başka tanımlar da vardır ama bildiğim kadarıyla tarihsel süreç böyle başlıyor. 1990'larda da anahtar figür Rene Block oluyor. Berlin Duvarı'nın yıkılması, SSCB'nin dağılmasını izleyen süre. ile birlikte Balkan ülkelerinde yeni yıldızlar bulup, onları dünyaya tanıtacak olan etkinlikleri düzenliyor. Oradaki sanatçıların bazılarını da Avrupa sahnesine ve uluslararası çağdaş sanat sahnesine taşıyor.

#### 4.1.6. Mehmet Yılmaz ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar, farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde 'kırılma noktası' olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Mehmet Yılmaz:** Türkiye'ye 'modernleşme' nasıl geldi? İmparatorluk parçalandı, zaten parçalanma sürecinde yavaş yavaş modernleşme, batılılaşma süreci başlamıştı. Batı'ya sadece ressam değil, mühendisler ve askerler de gidiyordu. Zaten resim için gidilmedi oraya. Haritacılık eğitimi için gidenler (orada) farklı bir resim türü olduğunu gördüler. Onlara bazı kitaplarda *primitifler* deniyor. Mesela, Sezer Tansuğ'un kitabında adları 'Türk Primitifleri' olarak geçer. Bana kalırsa onlar, tuval resmi (Batı resmi) konusunda bizdeki öncülerdir. Bizim geleneksel resim (yani minyatür) geleneğimizin dışında, yeni bir yol açıyorlar. Dolayısıyla, bana sorarsanız, onlar Türk avangartlarıdır, öncüleridir. Dünya açısından büyük bir şey başarmış değiller, kabul ama bizim açımızdan öncülük yapmışlardır. Ve aynı şekilde ondan sonrakiler de (1914 Kuşağı, D Grubu, Yeniler vd) öyle... O süreçte İstanbul'daki Akademi, (eski ismiyle Sanayi-i Nefise Mektebi) dışında sanat yok; o da 1883'te açılmış. Her şey onun içinde olup bitiyor.

Batı'da akademilerin ve resmî kurumların yanı sıra, piyasada resim, heykel alınıp satılan yerler var. Dükkanlar var, işçiler var, çalışan ustalar, usta yardımcıları

var; portre ve dinsel resim gibi konularda siparişler var. Yani ortam sanatçıların yaşaması için uygun bir şekilde inşa edilmiş. İyi ya da kötü, artılar ve eksiler ile beraber. Bizde ise böyle bir ortam söz konusu değil; devlet eliyle başlatılmış ve her şey orada çimlenmiş. Ve dışarıda piyasanın olmadığı bir sistem. Batı’da öncü hareketler, akademi dışında ortaya çıkıyor. Picasso, Monet, Romantikler, Delacroix, Courbet ve bunlar gibi isimler. Mesela Courbet, “Yaşayan en güncel sanat, benim sanatım, gerçekçilik” demiş. Gerçekçilik de Akademi dışında gelişen bir akım. Bizde böyle bir şey yok, imkânsız. Bizde öncü hareketler resmen akademinin içindedir. Dediğimiz gibi, bizde sanatın tek destekleyicisi ve alıcısı devlet. Cumhuriyet’ten sonra devlet destekli resim sergileri düzenlenmiştir.

Kırılma noktalarına tek tek baktığımızda, tarih hiç durmaksızın başkalaşmış. ‘Kopma’ diye bir şey söz konusu değil. Ancak patlamalar, çıkışlar olabilir; ona kimisi kırılma diyor, kimisi de patlama. İlk asker ressamlarımız benim için öncülerdi. Türk sanatında patlamadır, kırılmadır onlar. Sonra (Çallı Kuşağı diyoruz) 1914 Kuşağı gelmiş. Bu sanatçılar, Türk sanatına dışarıda resim yapma, izlenimci hava, espri getirmişler. Ondan sonra D Grubu sanatçıları, *konstrüktif* anlayışı getirmişler.

1950’lere geldiğimizde, Menderes zamanında, hatta sanırım İsmet İnönü zamanında Türkiye, Sovyetlerden ya da Doğu dünyasından kopup, yavaştan Batı’ya entegre olmaya başlamıştı. Batı’yla ilişkiler sonucunda, bu batılı akımlar, eğilimler yavaş yavaş bize gelmeye başladı. Zaten öğrenciler de hep Akademi’den ya da Gazi’den mezun olup, sanat eğitimi almaya giderek gelişti. Sanatçılar, Fransa’ya, Almanya’ya gönderilmiş. Kimileri kendi olanaklarıyla gitmiş. Daha çok Fransa’ya gitmişler. Ve ilginçtir (pek söz edilmez ama) Mehmet Şadi Çalık, bizim ikinci kuşak heykeltimizdir ve 1957’de *Minimum* diye bir heykel yapmıştır. Bunu ben de bilmiyordum. 1990’larda, İstanbul’da bir sergi açılmıştı, Yapı Kredi’nin desteğiyle. O heykelle karşılaşınca hayret ettim. Adı *Minimum*’du. Henüz Amerika’da minimaliz henüz ortaya çıkmış değildi (1960’larda çıkmış). O zaman Çalık’ın *Minimum*’u öncü bir eser. İsim açısından da öncü. Bunu, Amerikan Haberler Merkezi’ndeki bir sergiye katılmak için yapmış. Dikkatleri çekiyor o sergide. Bu da heykelin ‘ne’liğine ilişkin çok radikal bir çalışma. Heykel nedir? Mekândaki bir varlık. İncecik... Olabildiği kadar inceltmiş. Öyle düşünmüş sanatçı.

**G.A.:** ‘Ulusal kimlik oluşturma kaygısı’nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** O bir devlet projesi. Genç sanatçılar, ressamlar genelde İstanbul çevresinden ortaya çıkmışlar. Resimden para kazanılmadığı için, ailelerine ‘mimar olacağız’ diye yalan söylemek zorunda bile kalmışlar. Bir sürü öğrenci var, onlardan bir iki tanesi Akademi’de hoca olsa, diğerleri ne olacak? Ama o riske girmişler. Resim, heykel okumak istiyorlar. Ve onların getirdiği o hava, tabii ki genç Türkiye Cumhuriyetine de yansıyor. Atatürk çok entelektüel bir adam. Düşündükçe büyüklüğünü daha çok anlıyoruz şimdi. Onun için, o Batıya öğrenci gönderme hareketlerini de daha radikal olarak destekliyor. Özellikle Fransa’ya. Onları gönderip, geri döndüklerinde farklı yerlerde, farklı okullarda yurt çapında görevlendirmek istiyor. Aydınlanma hareketi, bir şekilde yayılıyor bütün Anadolu’ya. Bu yurt gezilerinin de o bağlamda düşünülmesi gerekir. İlk kez ressamlar İstanbul’un dışına, Anadolu’ya gidiyorlar. Kimisi Kütahya’ya gidiyor, kimisi Diyarbakır’a gidiyor; gittikleri yerlerde sehpa kurup resim çalışıyorlar. Düşün ki sehpanı kurmuşsun, bir sokağın resmini yapıyorsun. Etraftaki insanları getir gözlerinin önüne. Biz şimdi alışkınız buna; ama 1930’larda, 1940’larda Türkiye açısından büyük öncü bir hareket. Eskiden resim atölyede, sarayın padişahın tahsis ettiği yerinde yapılan bir uğraştı. Kapalı kutular, kapalı mekânlar içerisinde yapılıyordu. Şimdi sanatçı dışarı çıkıyor ve halk resmin nasıl yapıldığını görüyor.

Daha sonra Atatürk başka konuşmalarında da sanatı övüyor. Böyle bir inşa süreci... Ve bunu matematikçi de, Türkçeci de, sosyolog da yapıyor. Ressam da, heykeltçi de, sinemacı da yapıyor. Dolayısıyla devlet bunu destekliyor, sergileri düzenliyor. İstanbul’dan gelip, köy hayatını gören sanatçılar kültür şoku yaşıyorlar. Köyden şehre gelen de aynı şoku yaşamıyor mu? İki ayrı kesim var ve İstanbul’daki kesim zaten öyle yaşıyor.

Yurt Gezilerine katılan ressamlardan biri, Turan Erol şöyle bir anı nakletmişti: Yurt Gezisi sırasında, bir ressam resim yapmış. Dağ resmi, bir manzara... Yanına bir köylü gelmiş. Sanatçı “Nasıl olmuş, benzemiş mi?” diye ona sormuş. O da “Benzemiş, benzemiş beyim; ama bu resimde bizim buraların yeli yok”

diye yanıt vermiş. Yani, benzetmek ile, o ruhu, o atmosferi vermek başka bir şey. Çünkü, dışarıdan gelip kısa zaman aralığında bir iki resim yapıp, gözlemleyip gidiyorsun.

Köprü'nün altından çok sular aktı. 1980'den sonra, neredeyse her ilde bir güzel sanatlar fakültesi kurulmuş durumda! Bu iyi mi, kötü mü, elbette tartışılır; ama ben 'çok kötü olmuştur' diyenlerden değilim. İmkânı olmayan, İstanbul'a gidemeyen gençler, kendi şehirlerinde okuyabiliyor. Ve üniversiteler (güzel sanatlar eğitimi de içinde olmak üzere), o kente aydınlanma sağlıyorlar, değiştiriyorlar aslında.

**G.A.:** Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.), çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** Bir kere öncelikle, kesin bir kopmanın olmadığını yineleyelim. Mesela, Sanat Tanımı Topluluğu, 1980 öncesinde kurulan bir topluluk. Serhat Kiraz, Şükrü Aysan gibi sanatçıların sanatın 'ne'liği üzerine düşünceleri (1977) önemli. Kosuth ve benzerlerinin, *Art & Language* (Sanat ve Dil) Grubu metinlerinin çevrilmesi, tartışılması önemli. Buna kavramsal sanat tartışmalarının İstanbul/Akademi ayağı diyelim. İsmail Saray'ı bilmiyorduk mesela; tanışmadığımız için bilgilerimiz kitaptan oluyor. Demek ki 1980'ler öncesinde bu tip hareketler var.

Peki 1980'lere gelindiğinde ne oldu? 1980'in hemen öncesindeki akademik tartışmalara bakalım; orada da Şükrü Aysan (ve diğer sanatçıların) yaptığı zaten kendi içinde kapalı bir kutu. O sıralar asıl tartışma '*figür* mu olsun, *soyut* mu olsun' bağlamında dönüyor. Hatta o tartışma 1990'lara kadar sürüyor. *Cumhuriyet* gazetesinde de 'Figür anandır, soyut babandır' gibi bir haber çıkmıştı örneğin. Bir yanda soyutçular, bir yanda figürcüler. Modern sanatın da ana tartışma konusudur bu. Benim de bütün öğrenciliğim bununla, yani, 'soyut mu olsun, figür mü olsun?' (tartışmalarıyla) geçti. Birçok arkadaşımızın da öyle. Eski kuşaklarda o sürdürüldü, ama şimdiki kuşaklarda böyle bir paradigma yok. Varsa da belirleyici değil.

1980’de bir askerî darbe oluyor; gariptir, o darbeden sonra Batı ile olan ilişkiler fazlalaşıyor. Tabii şu da var: Bir sürü insanı hapse attılar. Askerler darbe yapıyor; daha doğrusu askerlere darbe yaptırılıyor. Bence öyle demek lazım. Bu, Amerika’nın hazırladığı dünya projesinin Ortadoğu/Türkiye ayağıydı. Askerler taşeron olarak kullanılıyor. Askerler kendi içlerinden çıkan birinin başbakan olacağını zannediyorlardı. Ve Turgut Özal, son anda aniden Anavatan Partisi’ni kuruyor. Zaten, M. Emin Değer’in *Oltadaki Balık – Türkiye* adlı kitabından öğrendiğime göre, CIA’de, Turgut Özal’ın ismi “gelmiş geçmiş en Amerikan yanlısı Türk politikacı” diye geçiyor. Neyse, darbe sonraki seçimlerde askerler birden devre dışı kalıyor; kendi içlerinden biri başbakan olmadığı için şaşırıp kalıyorlar. Özal’la birlikte gelen liberalleşme süreci kendi paradokslarını, çelişkilerini getiriyor. İşte o çelişki, Türk sanatının yenileşmesi ve farklılaşması bağlamında çok işe yaradı. “Çelişki, gelişmenin motorudur” diye, Marksistlerin çok sevdiği bir söz vardır. İletişim kanalları açılınca, sanat artık sadece ‘güzel olan’ bir şey olmaktan çıktı. Kimliği, cinselliği, dinsel kimlikleri, kadın meselelerini sorgulayan bir sanat ortaya çıktı. İletişim çağı başladı; dergilerle, kitaplarla, bilgisayarla, internetle daha çok bilgi akmaya, gelmeye başladı.

Bienalleri düşün. Hepsi siyasal içerikli aslında. Bienalleri destekleyenler kim? Burjuvazi. Koç, Eczacıbaşı ve benzeri holdingler. Dolayısıyla bienallerin de, küresel sergilerin de düzenlenmesi (ile) aslında sanat siyasallaşıyor.

Modern paradigma (yani, soyut mu figür mü tartışması) bağlam dışında kalıyor. Bu sefer kimlik, video, enstalasyon gibi konular tartışılıyor. İlk bienali hatırlıyorum; şoke olmuştuk. ‘Hiç okullarda gördüğümüz şeylere benzemiyor, bu nasıl sanat? Bu sanat mı?’ gibi tepkiler vermiştik. İsmi bilmediğimiz (ama sonradan öğrendiğimiz) sanatçılar Türkiye’ye gelmişlerdi. İstanbul Bienali’nden önce, Ankara’da bir bienal başlatılmıştı. Zamanın Cumhurbaşkanı Kenan Evren Polonyalı bir sanatçının işini edepsiz bulduğu için, iş sergiden çıkarılmıştı. Bu olay, gidişat konusunda ipucuydu aslında. Zaten Ankara’daki etkinlik üç dört kez yapılabildi. Devletin resmî gölgesindeydi. İstanbul’daki ise daha “serbest”ti. Dünyanın farklı, dikkat çeken bienalleri arasına girmeyi başardı İstanbul Bienali. Bu noktada, darbe sonrası süreçte inşa edilen bu küreselleşmenin, sanatımıza yararı



olduğu kanısındayım. Artılar ve eksiler... Genellikle artılarının daha fazla olduğunu düşünüyorum. Darbe olmasaydı, Türk sanatı kendini yenileyebilir miydi, onu bilemiyorum. Fakat darbe ve yasaklar da, işkenceler de, Türk sanatının kendini yenilemesi de, çelişkileriyle, hepsi aynı süreçte eş zamanlı yaşandı. Gerçeklik bu. O yüzden, böyle olsaydı nasıl olurdu, ona yanıt verecek durumda değiliz.

**G.A.:** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970'li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**M.Y.:** 1970'li yıllarda ben çocuktum. Bilgileri kitaplardan öğrendik. Yukarıda özetle bahsetmiştik; ortam İstanbul (sanat) ortamı, Ankara'da pek bir şey yok. Sadece Gazi Eğitim çevresi var. Çok fazla galeri de yok.

1970'lerde 'soyut mu, figür mü olsun' tartışması var. Ama Şükrü Aysan, Altan Gürman... Üçüncü bir yol olarak başlattıkları tartışmalar var. Henüz o yıllarda dallanıp budaklanmış değil ama onlar öncü hareketlerdir. 1990'lardaki hareketlerin de mayası onların başlattığı hareket olsa gerek. Açıkçası bu iki tarih arasında gelişmelerin nasıl olduğuna dair çok ayrıntılı, ince bir çalışma yapmış değilim ama öyle olsa gerek. Çünkü 1990'lardaki hareket, modernist paradigma dışındadır.

**G.A.:** Türkiye'de plastik sanatların 1970'li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** Bu konuda belki Bedri Baykam daha fazla bilgi vermiştir. Çünkü onun bu konu hakkında bir mücadelesi var. Ona katıldığım ve katılmadığım konular var. Bedri'nin genel tezi, 'Modern Sanat, Batı'nın Bir Oldu Bittisi'dir. Böyle bir makalesi var. O makaleyi, Amerika'da belli sanat tarihçilerine benimsetip, belli sergiler için bastırıldığı şeyler var (1986-1987 civarında, o zamanlar orada yaşıyordu).

Batı'da hareketli bir sanat piyasası var. Türk sanatçı bir tuval resmi ya da izlenimci resim yaptığında 'Neden bizim gibi resim yapıyorsun? Sen kendi (geleneksel) resmini yap!' diyorlar. Orada Bedri'ye katılıyorum. "Bu bir insanlık kültürüdür; merkez üssü Paris olsa bile *maymunların da resim yapma hakkı var*" diyor (ikinci kitabında). O yüzden kitabımı önce İngilizce yazdı, yayımladı. Daha

sonra Türkçeye çevirdi. Bizim de resim yapma hakkımız var, bizim de böyle heykeller yapma hakkımız var. Ama madalyonun bir de diğer yüzü var: Bir Türk sanatçı olarak, senin şimdi Monet'den daha iyi izlenimci resim yapman bir şey ifade etmez. İyi usta olduğun anlamına gelir, ama yaratıcılık Monet ve arkadaşlarıdır. Kökene bakmak gereklidir. Dolayısıyla benim (Batı dışı bir sanatçı olarak) resim yapma hakkım vardır. Ama (Batı'nın) hakkını vermek lazım, çünkü ismi o koymuştur. *İsim cisim diyalektiği...* Bunu kabul etmek lazım.

İkinci olarak, Bedri, “1980’lerde Türkiye, Yeni Dışavurumculuk ile (eşzamanlı) olarak dünya ile eşdeğer konuma, aynı kulvara geldi” demiştir. Bedri, o resimleri 1980’lerde yapmıştır. Kabul, ama bakın isim yine İngilizce: *Neo-expressionism*. Ve Bedri, o tarihlerde Amerika’da yaşıyor. Demek istediğim, yarattığımız sanata bir isim vermeyi ya da eğilim isimlerinin bize ait olmasını önemsiyorum.

**G.A.:** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** “İzleyiciler” olarak; normal resim, heykel sergilerine giden ve alıştığı (modern) estetik algıya göre bakan kitle açısından düşündüğümüzde, postmodern kapsamındaki işler anlaşılmaz gelebilir. Bu çok doğaldır. Diyelim ki İngilizce konuşan birisi var ama sen İngilizce bilmiyorsun ve sadece bakıyorsun. Çünkü karşıdaki yapının kodlarını okumak gerekiyor, bu çok zor inşa ediliyor. Bu ancak entelektüel çevrede var.

Kavramsal meseleler gündeme gelince, her şey kavramsaldır, her şey zihinseldir denmeye başlıyor. El becerisinin rafa kalktığı gibi bir algının olduğunu görüyorum bazı arkadaşlarda. Ama el rastgele hareket eden bir organ değil ki! El beynin bir uzantısıdır. Dolayısıyla, kavramsal sanat camiası tarafından “zihinsel olan, kavramsal olan, el becerisinden ya da fiziki olandan daha önemlidir” gibi bir söylemin yaratılması, bana o eski Yunan ve Roma’daki aristokratik geleneği anımsatıyor. O yüzden bu noktada o dengenin iyi korunması gerekiyor; ‘elsel olan, aynı zamanda zihinseldir’.

**G.A.:** 1970’li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** 1980 sonrası düşünürsem, bienallerin (Ankara, İstanbul bienallerinin) ortamı çok etkilediğini düşünüyorum. 1980 sonrasındaki o (İstanbul’da akademi çevresinde açılan) Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit gibi sergilerin etkili olduklarını düşünüyorum. Ama onlar daha çok İstanbul bağlamında bir yenileşmedir. İstanbul dışında kimse tanımıyor, hatta o tarihte pek fazla metne bile girmiyorlar. Onların metinleşmesi, sanat tarihi kitaplarına girmesi 1980 sonrasında olmuştur. O zaman farkına varıyoruz. O tarihlerde çok büyük çalkantılara yol açmıyorlar. Onların ne kadar önemli olduğunu sonradan anlıyoruz. Önemsiz olduğundan değil, sadece bakıyoruz ve anlamıyoruz. İnsanlar Altan Gürman gibi sanatçıların eserlerine bakıyor ama anlamıyor. O tarihte daha çok toplumcu gerçekçi resimler ilgi çekiyor. Altan Gürman, Şükrü Aysan gibi sanatçıların etkisi bunlar kadar fazla olmuyor o dönemde. Onlar etkisini daha sonra gösterecek ve diğerlerini sollayacak olan isimlerdi. Onların ne kadar önemli olduğunu 1989 sonrasında gördük.

Ayrıca sanatçı inisiyatifleri çok önemlidir. Genel olarak Türkiye’de, 1980 sonrası ilk inisiyatif 1995’teki *Hafriyat* Grubu diye biliniyor. Oysa ondan 2 ya da 3 yıl önce Ankara’da bir inisiyatif vardı: *Hangar*. Ama hiç kimse bilmez mesela bunu. Bilenler de görmezden gelir. Hacettepe’den, Gazi’den arkadaşlar vardı bu inisiyatifte. Cebrail Ötgün, Atilla İlkyaz, Cezmi Orhan, Sevinç Akkaya, İbrahim Çiftçioğlu... İzmir’de K2 diye bir grup var. Bunları kitaplarda, dergilerde görmesek bilemeyecektik. Onlar çok etkili oldu. Halil Altındere kuşağı çok etkili oldu. Halil Altındere Genç Sanat Etkinlikleri’nde kendini gösteren sanatçılardan birisiydi. Dergilerde (Vasıf Kortun ile) birlikte röportajlar, söyleşiler yaptılar. Onların çıkarttıkları dergiler de etkili oldu.

**G.A.:** Çağdaşı yakalama sürecinde, sanat eserlerinin yeni söylemlerin dile getirildiği süreçte, sanat ortamının (özellikle kurumların) yaklaşımı hakkında ne düşünüyorsunuz?

**M.Y.:** Kendini yenileyen kurumlar açısından düşünürsek, Ankara’da Galeri Nev ve Siyah Beyaz vardı. 1980 sonrası parlayan, iyi sergiler getiren galeriler olarak ben bu

ikisini görüyorum. Galeri (Nev'in) yöneticisi Ali Artun, sonradan iletişim yayınlarının da sanat editörü oldu. Çok güzel işler yaptı. Yanlış anımsamıyorsam ODTÜ mimarlık mezunudur. Mimarlarla, devletle, özel kurumlarla bağlantıları var. Gerek iş dünyasına gerek devlete bir çok iş satmıştır. Onun sayesinde kalburüstü bir çok sanatçıyı galerilerde izleme şansına sahip olmuştuk. Levent Çalıköğlü, Ankara Dil Tarih mezunu bir sanat tarihçisidir. Ama bununla kalmayıp, İstanbul Modern'in baş küratörü olmuştur. Türkiye sanatında bir belirleyici olmuştur. Demek ki kendini geliştirdi. Böylelikle bu çağdaşlaşma tartışması hepimizi etkiledi ve bu günlere geldik.

İstanbul'daysa Galeri Baraz'ın etkisi oldu. 'Türk Sanatından Seçkiler' sergileri açtı, hepsi katalogluydu. Akademi dışındaki bu yenilikçi hareketler, Batı'dakine benzeyen bir sistem oluşturdu. Yenilikçi hareketler (önceden) sadece akademi çevresinde oluşurken, artık tam tersi oluyordu. Dışarıyı artık daha özgür ve yeniliğe açık bir hale geldi. Bizim konularımız akademikleşti, daha resmiyetin (baskısı) altında kaldı. Bu sefer, sanat eğitimi kurumlarının da kendini yenilemesi için baskı oluşmaya başladı. Fakültelerde yeni medya bölümleri açıldı. Programlarımızı güncellemek zorunda kaldık. Demek ki topyekûn bir yenilenme hareketi başladı. Düne kadar böyle bir şey yoktu. Tüm bunlar çağdaş sanat, postmodernizm tartışmaları ile oluşan şeyler.

**G.A.:** Yurtdışında sanat eğitimi alan sanatçılar Türkiye sanat ortamında 'elçilik' yaptılar ve yeni bir yaklaşım kazandırdılar. Türkiye'de üretilen çağdaş yapıtlar yurtdışı etkinliklerinde nasıl karşılandı? Kadrajın tersindeki tepkileri nasıl değerlendiriyorsunuz?

**M.Y.:** Dışarıdan nasıl görüldüğün bilmek için oradan bakmak gerekiyor. Türkiye'den Batı'ya giden sergilere Bir Fransız veya bir Amerikalı nasıl bakıyor, onu ölçmek zor. Bedri Baykam, Fransa'da birincilik almıştı mesela 1990'larda. Ya da bir önceki kuşaktan Kuzgun Acar, çok önemli heykeltıraşlarımızdandır. Giacometti'nin jüri başkanlığı yaptığı bir yarışmadan birincilik almıştı Fransa'da. Böyle başka sanatçılarımız da var. Bienaller vesilesiyle Türkiye'ye gelen küratörler, bir grup Türk sanatçıyı yurtdışına tanıttılar. Ve orada koleksiyonlara alınmalarını

sağladılar. Tabi bunlar ne kadar kalıcı olur, etkisi ne kadar sürer, bunu zaman gösterecek. Ama artık yurtdışından buraya eser almaya gelen insanlar var. Tabi ki küresel sanat ortamında Türkiye'nin de bir izi var denebilir. Mesela bizim bazı galericilerimiz Dubai'de, Londra'da surları aşabiliyor. PR'dan bahsediyorum. Veya onların sanat fuarlarına Türkiye'den sanatçı gidebiliyor ve satabiliyor. Türkiyeli sanatçılara para yatıran yabancılar var. Tesadüfen geçenlerde bir Alman koleksiyoncuyla tanıştım. Esasen Alman camı üretip, dünyaya pazarlayan bir iş adamı. Son zamanlarda koleksiyonculuk yapmaya başlamış. Türkiye'ye geldiğinde etrafındakiler aracılığıyla benimle tanıştı. Sergimi gezdi ve bir grup işimi satın aldı. Bu sayede ben de şu an içinde söyleşi yapmakta olduğumuz bu atölyeyi alabildim. Yani planlı ya da plansız tanışmalar bizi etkileyebiliyor.

#### 4.1.7. Yahşi Baraz ile Röportaj

**Gülden Ataman:** Türkiye sanatında çağdaşlaşmanın temellerini Batılılaşma Hareketlerine dayandırıyoruz ve farklı kaynaklar farklı kırılma noktaları üzerine odaklanıyor. Türkiye sanat tarihini gözden geçirdiğinizde 'kırılma noktası' olarak nitelendirdiğiniz olgu nedir?

**Yahşi Baraz:** 1860'lardan bugüne kadar olan bir sualmış gibi geldi bana. Sanat çalışmalarının başlangıcından başlamak lazım. Yani Mühendishane-i Berri-i Hümayun 'un 1850'lerden itibaren asker kökenli ressamlarının harita subayı olarak Fransa'ya gitmesi ve orada bazılarının resme başlaması başlangıçtır.

Şöyle sınıflandırmak lazım: 1850'den 1950'ye kadar, yüz yıllık bir dönem içerisinde sanatçılarımız çoğunlukla eğitim için Fransa'ya gitmişler. Fakat 1945-46 yıllarından sonra gidenler, ressam kimliğiyle gitmiş. Yani eğitimi tamamlayıp, ben sanatçı olacağım diye gitmiş. Nejat Devrim, Abidin Dino, Mübin Orhon, Fikret Mualla gibi isimler Paris'e gidiyorlar ve orada sanatçı kimliğiyle var olmaya çalışıyorlar. Orada da bir kırılma oluyor. Türkiye'ye döndükleri zaman, Türkiye açısından baktığınızda avangart sergiler açmış oldular. Nejat Devrim ilk soyut resmini 1947 de yapmıştır ki; ilk soyut resim odur. Ben o resmi, Paris'ten buldum

getirdim ve “İlk soyut resim, 1947 yılında Nejat Devrim tarafından yapılmıştır.” diye yazı yayınladım. Herkes böylece öğrendi. O resmi İstanbul Modern’e sattım, şuan orada duvarda asılı duruyor. Türkiye’de eğitim kurumları olarak iki tane kurum oldu. Bir tanesi Güzel Sanatlar Akademisi (eski ismiyle Sanayi-i Nefise) 1883’te açıldı. Diğeri de 1957’de Tatbiki Güzel Sanatlar açıldı. O da bir kırılma noktasıydı, bir nevi Bauhaus ekolüydü. Fakat o, partizan yetiştirme mektebiydi aslında. Yani o amaçla açılmış, ama içinden çok önemli sanatçılar çıkarttı. Daha sonra Yeni Eğilimler Sergileri (kırılma noktası) oldu 1980’li yıllarda, o da önemli bir gelişmedir.

Ben galerici olduğum için, şunu da tezinize koymanızı çok isterim: sanat eserleri üretilir ve galericiler vasıtasıyla topluma mal edilir. Bir zincirdir. Sanatçı resmini ya da eserini yapar, galeriye verir, galeri ya müzeye, ya alıcıya, ya okullara satar. Bir zincirdir bu, hiyerarşik bir sistemdir. Türkiye’de bu iş 1970’li yıllardan itibaren başladı. Daha evveliyatı var. Mesela 1950-55’te Maya Galerisi var. Ondan sonra Melda Kaptana 1971-72’de açtı, sonra 1976 da kapattı. Mehbire Şerbetçi var, 1969-1971 yılları arasında çok güzel, muazzam bir galeriydi. Orayı, Abdurrahman Hancı dekore etti. Daha önce de 1947-1949’te İsmail Hakkı Oygur var. Tünelde, kapıcı dairesi gibi bir yer olduğu söyleniyor. Fakat açtığı sergiler enteresan. Namık İsmail, Zeki Kocamemi, Ali Çelebi gibi o dönemden genç ressamların sergilerini açıyor. Fakat ekonomik sebeplerden mi bilemiyoruz, iki sene zor dayanmış. Çünkü o zamanlar alıcı yok. 1950-55 yılları arasında olan Maya galerisi de (1955 yılında) iflas ediyor. Borçları kapatması için yardımlaşma sergisi açıyorlar, ama (borçlarını) kapatamıyorlar. Öylelikle galeri kapanmış oluyor. 1970’li yıllardan sonra Türkiye’de bir değişim oldu. Sanayileşme 1960’lı yıllarda başladığı halde, para birikimi zaman alıyor. Mesela Amerika’da da (1890’lar gibi) ağır sanayi başlıyor, etkisi 1945’lerden sonra meydana çıkmış oluyor. Aynı şey, Avrupa için de geçerli. Savaş yıllarında çok berbat durumdayken, savaş bitince tekrardan canlanıyor. Bizimkiler ise şöyle oluyor; 1960’lı yıllardan itibaren bir sanayileşme çabası var. Bazı çok önemli Koç, Sabancı, Eczacıbaşı gibi firmalar ağır sanayiye giriyorlar. Özellikle Koç ve Sabancı bir sermaye birikimi oluyor fakat, aşağı yukarı 1975’li yıllardan sonra yansımaları görebiliyorsunuz. Çünkü sırf para gelmesi geçerli olmuyor, böyle bir ortamda yetişmesi lazım. Yani sanat ortamını oluşturacak entelektüel bir ortamı olacak aynı

zamanda zengin adam olacak. Hem sanat sevecek hem parasını buna karşılıksız düşünmeden harcayacak. Aslında benim idealize ettiğim gibi bir insan figürü şu ana kadar çıkmadı, ama o yıllar için önemli bir aşamadır. Sanat galerisini, 1973'te Aydın Cumalı açıyor, yine 1973'te (Ankara'da) Ertan Mestçi açıyor, 1975'te ben açıyorum, 1976'da Rabia Çapa açıyor. Bu dört isim Türk resminin hareket kazanmasına sebebiyet vermiştir. Biz bir şey bilmeden girdik bu işe. Yani bilmeyerek derken; ben Amerika'daydım, bir galeride çalıştım. O diyalog o şekilde başladı. Buraya döndüm (1975'te) ve çok agresif bir şekilde girdik. Diğer galericilerden farklı bir yapım vardı. Bu bir sanat eseri ve parasal karşılığı vardır diye girdik. Yani biraz 'Amerikanca' bir tavırla... Çok eleştiri aldık. Aleyhime 'Sen parayı öne çıkartıyorsun' gibi çok yazılar yazılmıştır. Çünkü toplum hazır değildi. Bir şeyi bilerseniz de, eğer bulunduğunuz toplum sizi kabul etmezse başarılı da olamayabiliyorsunuz.

Yine bu yıllarda sanatta avangardizm yapıldı. Gülsün Karamustafa, Altan Gürman, Ayşe Erkmen ve diğer sanatçılarla bir avangardizm ortaya çıktı. Elbette bilemiyoruz ne kadar avangart, ama Türk avangart diyebiliriz. Türkiye henüz global ölçekte kabul gören bir sanatçı çıkartmadı.

Şimdi 2000'lere geldiğimiz zaman başka neler var diye düşünürsek toplumda bazı avangart alıcılar çıktı. Mesela Türkiye'de, Avrupa'daki gibi böyle avangart koleksiyoncular yok. Yani daha böyle at gözlüğü ile alım yapılmıştır. Örneğin; Amerikalı Robert Scull, (New York taksilerinin kralıydı). Türkiye'de Robert Scull gibi bir adam çıkmadı. Mesela Panza Collection, tamamen konseptüalist sanat toplamıştır. Broad Collection (Los Angeles'ta büyük bir müze açtılar) ya da Denzel Rockefeller, o da müthiş bir adam. Heykel koleksiyonu var. Bu adamlar hem sanat dünyasına para yatırmış, hem sanatçıları desteklemiş, hem kendi kazanmış ve tabii sanat tarihi kazanmış. Verimli koleksiyoncular, 'alım yapacağız bize eser bulun' diyerek sanatı da yönlendirmiştir. Bizim maalesef öyle bir kitlemiz yoktu. Türkiye'de kim vardı dersiniz Kemal Erhan vardı. Kemal Erhan, sadece klasik ve empresyonist dönem Türk ressamlarını aldı.

20. yüzyıl bittikten sonra bir değişim oldu. Turgut Özal ile de bir değişim oldu, çünkü Turgut Özal döneminde, yurtdışı çıkışları gibi konularda çok büyük değişim oldu. Bir hareket oldu zaten 1985-1990 arasında, Türk resminin en çok satıldığı dönem oldu. Hatırlıyorum, bir resmi (galeriye) koyardık, en az dört beş kişi o resmi almak isterdi. Şimdi öyle bir şey yok, yalvarıyorsunuz bir şey satmak için. Onu da alan yok. Şuan Türk resmi öyle bir durumda. Belirli bir doyum noktasına geldi ve Türk resminden çıkan insanlar oldu. 'Biz artık Türk resmi almıyoruz, çünkü değer ifade etmiyor' diyorlar. Mesela 10 bin dolara bir tablo almış bugün 5 bin dolara satamıyor. Şimdi ticaret adamı böyle bir şeye üzülür. Ama 2006-2011 arasında, Türk resminde çok büyük bir alım-satım oldu. 1985-1990 aralığından daha fazla, belki 10 misli oldu. Açık arttırmaları, listeleri incelerseniz inanılmaz bir gelişme oldu. Fakat 2017'den sonra yarı fiyatına düştü. Yani; o dönemde sanat eseri alanlar çok büyük zarara girdiler.

**G.A.:** 'Ulusal kimlik oluşturma kaygısı'nın sorumluluğu altında sanatçıların üretimlerinin nasıl etkilendiğini düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** Genel anlamda bakarsanız; sanat, sınırsız, bağımsızlık içinde, özgürlük içerisinde üretilen bir şeydir. Yani hiçbir kurala girmez. Bugün mesela milyonlarca sanat eseri yapılır belki bir tanesi sanat tarihine kalır.

Şimdi, ne yapmış Atatürk; zaten perişan bir toplum, para yok, sanayileşme yok, şeker fabrikası kurmuşlar, traktör fabrikası kurmuşlar. Öyle bir dönemde diyor ki; bari hiç olmazsa devlet destekli bir sanat yapalım. Aynı şey Rusya'da da var, Avrupa'da yok öyle bir şey. Hatta benim Amerika'da galerici arkadaşlarım vardı. İstanbul'da Atatürk Kültür Merkezi'nde sergi yaptığımı söylediğim zaman bana 'Bu bir skandal!' dediler. Ya serbest çalışacaksın, ya kendin bir şeyler yapacaksın. Tabii bu ayrı bir konu.

Atatürk döneminde, (belki bir iki tanesi bağımsız, ama çoğu Akademi hocasıdır) o yıllarda belirli kişileri, belirli yerlere yolluyorlar. Ve bu kişiler Ankara'ya döndükleri zaman, devlet tarafından bu eserler satın alınıyor. Aslında biraz danışıklı dövüş gibi oluyor. İki natürmort yapıp dönüyor, ama bu o zamanlar için büyük bir sanat. Burada ne oluyor, onların sanatsal çalışmalarını devam ettirme



imkanı doğuyor, sergiler açılıyor, birileri geliyor o sergileri geziyor, fotoğraf çektiriyor, o da mühim bir şey. Fakat dikkat ederseniz bu hocaların hepsi Fransa'ya, Almanya'ya giden hocalar. Türk resmi yapacağız diye yolluyorlar. Türk resmi nedir? Onu artık felsefeciler tartışır. Türk resmi için; Anadolu uygarlıklarından etkilenip, çağdaş bir yorumla dünyaya kabul ettirmek mi sanat eseri olacak? Yoksa yine Paris'e bakarak mı olacak? Bu hala bugün tartışılmaktadır. Bunu özellikle belirtin.

Bizim Anadolu uygarlıklarından yararlanıp, çok ünlü olmuş bir ressamımız yok. Belki Bedri Rahmi Eyüboğlu olabilir fakat, o da işte halı, kilim, hat sanatından etkilenmiş ama dünyaya açılmış o da ayrı bir konudur. Yöresel bir sanatçı kalmıştır Eyüboğlu. O bakımdan yorum yapmak çok zor. Yapılan eserler ne derece Türk sanatını yansıtıyor, o bir tartışma konusu. Mesela Erol Akyavaş var (onu da şekilci olarak alıyorlar). Kur'an yapraklarını bir buçuk metre büyütüyor, o bir sanat olmuyor; o alıntı oluyor. Hiçbir sanatsal değeri yok. Birebir kopyayı alıyor, oraya koyuyor, rengini değiştiriyor, yanına bir iki motif koyuyor ve o motifle 'Ben Türk sanatı yaptım' diyor. Öyle bir şey konu edilemez

**G.A.:** Türkiye'nin 1960-1980 yılları arasındaki politik eksenini belirleyen anti-demokratik hareketlerin (darbeler, muhtıra vb.) çağdaş sanat üzerindeki etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** Yaşanan siyasi olaylar (askeri müdahale vb) sadece sanatı değil, toplum yapısını da bozmuş bir şeydir. Toplum yapısı bozulunca, her yerde insanlar büyük bir baskı altına girdiler. Başka meslekten olanlar da aynı stresi yaşadılar. Ama en çok yaşayan; tiyatrocular, sinemacılar, ressam ve heykeltıraşlar oldu. Daha çok sinemada etkili oldu. Devlete karşı olduğu için baskı oldu. Şu an için bile insanlar konuşmaya çekiniyor. Dolayısıyla Türk sanatının değerli üretim yapan sanatçılarını oldukça etkisi altına almıştır ve o yıllarda bir çok kişi hapse girmiştir. Aşağı yukarı, elli bin kişi hapse girdi, beş yüz bin kişiye soruşturma açıldı ve büyük bir kısmı yurtdışına kaçtı. Yıllarca gelediler. Bütün düzenleri bozuldu, evlilikler dağıldı, çocukların eğitimi bozuldu. Çok büyük zarar olmuştur Türkiye için. Ekonomik durumu iyi olanlar belki kendini kurtardı ama çok büyük bir kesim aldığı yarayla uzun bir süre istediği noktaya gelemeyenler; onlar bizim nesil oluyor.

**G.A.:** Türk plastik sanatlarının formalist yaklaşıma alternatif aramaya başladığı 1970’li yılların sanat ortamını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**Y.B.:** O zamanlara (1970’li yıllara) baktığımız zaman aktif olarak kimler vardı; en meşhur ressam Erdoğan Değer ve Nejdet Kalay’dı. 1970’li yıllar henüz Türk resminin emekleme zamanıydı. Özellikle koleksiyonculuk olarak, hemen hemen hiç yok gibiydi. Erdoğan Değer, Nejdet Kalay, Nuri Abaç, Eşref Üren, Yalçın Gökçebağ, Ali Çelebi, Cevat Dereli gibi isimler (daha da sayabiliriz), o yılların en aranan ressamlarıydı.

Bunlar devam ederken, bir taraftan Yusuf Taktak, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur vd. gibi isimlerle ufak bir hareketlenme oldu. O zamanın gençleri, Akademi’de bir grup kurup, biz avangart bir çıkış yapalım dediler. Onların çıkıyla, koleksiyoncuların güncel sanata meyli oldu. Fakat yine de (bir kaç tane haricinde) satış yapamadılar. Yani bir ressamı, bir sanatçıyı ayakta tutacak kadar para kazanamadılar, ama hareketi başlattılar. Nasıl empresyonistler sergi açtı ama eser satamadı 1860’larda, onun gibi oldu. Mesela, Gauguin 1902 yılında sergi açıyor, adam hiçbir şey satmadan ölüyor. Bizim dönemimiz de öyle; sergi açıyorlar iki-üç avangart çocuk gelip satın alıyor. Onlar (şimdi) nerede kim bilir. Belki bir evde, depoda duruyor. Ama çıkacak muhtemelen. Ve bu hareket Türk resminin ilerlemesine sebebiyet verdi. Biraz da kendimden ufak bir detay anlatacağım size; bunların yanı sıra, benim açmış olduğum çok önemli sergiler var. Bana, ‘Bu sergilerle Türk resmi tanındı’ demişlerdir. O sergilerle Türkiye’de bir ilerleme başladı, yeni isimler çıktı. Bazı ressamıyı kota ettik; (Burhan) Doğançay, (Erol) Akyavaş, (Adnan) Çoker, (Özdemir) Altan, (Güngör) Taner vd. Bu isimler tanınmamışken, biz onları (açtığımız sergilerle) çok ünlü hale getirdik.

**G.A.:** Türkiye’de plastik sanatların 1970’li yılların sonuna kadar kavramsal yaklaşımlardan uzak ilerlemesinin, sonraki yıllarda globalleşen sanat dünyasındaki yerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** O yıllarda müzecilik diye bir kavram yoktu. Müze zaten, İstanbul Modern’de, 2004’ten sonra başlamıştır. Daha sonra Koç Müzesi açıldı, daha sonra da Sabancı (Müzesi) açıldı. Bu dünyada şöyledir; bu tür şeyleri sanatçılar, galericiler, müzeciler

ve sanat yazarları yönlendirir. Türkiye’de hepsi zayıftı. Zaten o yüzden başı boş gitti, Batı’daki gibi devamlılık içerisinde olmadı. Müzelerde eğer avangart sergiler açılmaya başlasaydı (ki müze yoktu 1980li yıllarda), estetik algıları değiştirebilirlerdi. Amerika’daki örneği verebilirsiniz; öyle bir ekol de kurulamadı. Altan Gürman benim çok yakın arkadaşımıdır. Ben o zaman 22-23 yaşındayım, o da benden yedi-sekiz yaş büyüktü. Eşiyle beraber Bozcaada’dan gelirken kalp krizi geçirip öldü. Arabada fenalık geçirmiş, arabayı kenara alıp, yere uzanmış ve orada ölmüş. Bana da Bilge (Gürman) anlattı. Tabi çok gençken daha 41 yaşındayken, 1976’da vefat etti. Yaşasaydı çok şeyler yapabilirdi. Mühim bir adam, 1976’da öldü, sergisi 2019’da açıldı, aradaki boşluğa bakın. Bugün sizin nesil, ya da sizden yaşlılar bu sergi açılmasaydı (Altan Gürman’ı) tanımazdı. Siz araştırmacısınız ama normal bir adam bilmezdi. Ben onun sergilerini açtım, Atatürk Kültür Merkezi’nde. Eserleri Bilge (Gürman)’den ödünç aldık (Bilge de resimleri asla satmaz). Çok zevkli bir kadındı, gelip kimse dokunmasın diye, resmin yanında beklerdi. Altan demişti ki; ‘Paris’ten dönüyorum, bazı resimlerimi Seine Nehri’ne attım’. Orada yasak nehri kirletmek, ceza alırsın. ‘Gece 12’de çıktık köprüye, gittik rulo yaptık, hepsini aşağıya attık’ dedi. Bunalım geçirmiş herhalde Paris’teyken, sonra buraya dönmüş. Mesela o resimleri atmasaydı, şu an çerçevelemiş müzede duruyor olurlardı. Bazı ressamlar, resimlerini beğenmezler.

Durum bu; 5-10 ressam çıkış yapmadı. Bir kişi, Altan Gürman çıkış yaptı. Ondan sonra başkaları var; mesela Gülsün Karamustafa var. Gülsün, 1946 doğumludur, benim çok sevdiğim bir arkadaşımıdır. Karakter sahibi, değerli bir insandır. Bizdeki arabesk tarzı, resim hale getirdi ve Avrupalılar da tutuyor.

**G.A.:** Türkiye sanatında kavramsal eserlerin sergilerde yer almaya başladığı dönemde izleyici tepkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** Benim sergilerimdekiler, kavramsal resimler değildi. Pek kavramsal sanata girmedim, hatta o bakımdan da, o sanatçılar bana çok kızardı; bizi neden almıyorsun diye. O bakımdan benim açtığım sergilere gelenler, büyük bir hayranlıkla seyrettiler ve öyle provokatif konuşmalar olmadı. Çünkü sergilerimde öyle bir sanat eseri olmadı. O bakımdan bu soruyu pas geçebiliriz.

**G.A.:** 1970’li yıllardan itibaren düzenlenen sanat etkinliklerinden hangilerinin diğerlerine kıyasla çağdaşlaşma sürecinde daha etkin olduğunu düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri bir dönüm noktası oluyor. Çünkü onun manifestosu da vardı. Bir çok kitapta da onu vurgularlar. Onlar bir öncülük yapmıştır, bir de benim açtığım sergiler öncülük yapmıştır. Ama tabii bir nevi avangart sayılır. Mesela; Zeki Faik, Sabri Berker, Nejat Devrim, Fahrelnisa Zeid vd., onlar da kenara atılacak sanatçılar değil kendi döneminde, biliyorsunuz. Onların sergilerini de ben açtım. Fahrelnisa Zeid, Türkiye ‘de 1964’te Güzel Sanatlar Akademisinde sergi açmıştı. Ondan seneler sonra, 1994’te Ürdün’den getirdim bütün resimleri ve burada sergi açtım. Bugün sizin tanıdığımız resimlerin hepsi, benim getirdiğim resimlerdir. Sabri, Nejat devrim en belirgin resimlerini, Paris’ten, Polonya’dan ben getirip sergiledim. Tabii ben kendi reklamımı yapmadığım için çok bilinmiyor. Şöyle oldu, (hakkımda) yazı yazmak için para falan istediler, bende sinirlendim. İsim vermeyeyim ama benden 20 bin dolar istediler, ‘Yoksa senin hakkında hiçbir şey yazmayız’ dediler. Şu an değişti; 500 dolar ile 1000 dolar arası fiyatlara yazıyorlar. Ama 1980-1990’lı yıllarda çok büyük paralar istiyorlardı. 5 bin, 10 bin, 20 bin (dolar) isteyenler oldu. Ben de ‘Yazarsanız yazın, ben para vermem’ dedim. Aşağılayıcı bir tavır bu (para vermezsen yazmam denmesi), manasız bir şey. Bunlara çok dikkat etmek lazım. Şuna inanıyorum ki aradan elli sene geçtikten sonra kimse bizi silemez. Yeni gelen, beni hiç tanımayan birisi de zaten hakkımda bir kaç cümle yazar.

**G.A.:** 1980’lerde Türkiye’de uygulanan neoliberal politikaların dönemin sanat ortamına etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** 1980’lerde (Turgut) Özal’ın, Türkiye’ye hem iyi he kötü etkileri oldu; bir taraftan (demokratik bir yaklaşımla) bazı kuralları değiştirerek Türkiye’ye rahatlama yaşattı. Bir taraftan da yozlaşmaya sebep oldu. “Benim memurum işini bilir” gibi tabirler kullanarak, yasa dışı işlerin de çoğalmasına sebebiyet verdi. O dönem, üzerinde bir dolar ile yakalanan hapse giriyordu, Özal bunu kırdı. Dolayısıyla bir rahatlama gerçekleşti. İthalat, ihracat başladı. İnsanlar yurt dışına çıkmaya başladı. Eskiden iki senede bir yurt dışına çıkılıyordu. Ben her sene çıkıyordum, ama kültür

bakanlığından özel izin alıyorduk. Bir de parasal olarak insanların durumu hiç iyi değildi. Bizim o yıllardan kalma fotoğraflarımıza bakıyorum; herkesin üstü başı dökülüyor. O zamanlar konfeksiyon diye bir şey yoktu. Sonrasında değişti tabii. Bu serbest gidiş geliş, insanlarda dünya değişimi yarattı. Tabii sanatçılarda gidip gelmeye başladılar. Ve bazı liberal görüşlü iş adamları ortaya çıktılar. Tüm Türkiye'yi düşünürseniz, çok sınırlı bir gruptu. Bunların birisi Ali Koçman, çok mühim bir adamdı, TÜSİAD başkanıydı. Erol Aksoy, şimdilerde bilinmeyen eserleri topluyor. Halil Bezmen, onun gibi adam çıkmaz. onun çok büyük faydası oldu. Mustafa Taviloğlu Mudo'nun sahibi. Barbaros Çağ, avukat. Dikkat ederseniz, 10 kişiyi geçmez. Fakat bu adamların hepsi yurtdışında tahsil görmüş, ithalat ihracat yapan, yabancı dil bilen adamlardı.

**G.A.:** 1980'li yıllarda ortaya çıkan yeni burjuva kesiminin, Türkiye'de koleksiyonerlik olgusunu nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

**Y.B.:** Koleksiyonculuk rekabete dayalıdır. Koleksiyoner kendisi için toplar, ama gözünün kenarıyla da bakar başkaları ne yapıyor diye. 50 koleksiyoncu bir işe hücum ederse, o işin değeri 10 misli artar. Türkiye'de 1985'li yıllardan itibaren başladı böyle bir şey. Dolayısıyla bu rekabet ile sanata karşı çok büyük bir meyil oldu. Ve o şekilde devam etti (Yer yer kesintiye uğradı, Türkiye'de 1995'te, 2001-2002'de de bir bozulma oldu). Genç sanatçılar ve genç koleksiyoncular vardı, 30'lu, 40'lı yaşlardaydılar, hatırlıyorum da; onların hepsi, Türk sanatına hem saygı, hem sevgi duymuş, ayrıca sanatçılarla, galericilerle tanışmış ve onlara maddi destekte bulunmuş kişilerdir.

**G.A.:** Çağdaş Türkiye sanatının oluşum ve ilerleme sürecinde galerilerin etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

**Y.B.:** Galeriler aslında, Türk sanatının tanıtılması için en büyük fonksiyonu yerine getirmiş kurumlar olmuştur. mesela güzel sanatlar fakülteleri, resim heykel müzesi yada o yıllardaki kültürel faaliyetler hiç bir zaman sanatı gündeme getiremediler, hep lokal kaldı. İlk defa 1970'li yıllarda galerilerin açılmasıyla birlikte, Türk sanatında çok büyük bir gelişme oldu. Sanatçılar, geniş halk kitlelerine bizim sayemizde ulaşabilmişti, fakat en büyük eleştiriyi de yine biz aldık. İçinde parasal bir şey olduğu

için biz yargılandık. Fakat ben ona hiç inanmıyorum; galericilik (bütün dünyada da) en mühim mesleklerden birisidir. Ve sanat dünyasını halka taşıyan, yahut entegre ortama taşıyan tek kurumdur. Bence, (müzecilik 2004'ten sonra başladığı için) en azından 30 sene boyunca (tanıtım açısından) bizim çok büyük fonksiyonumuz oldu. Eşit şartlarda devam ediyoruz, ama galericilik hiç bir zaman ölmeyecek bir meslektir. Dolayısıyla geniş halk kitlelerini etkileyerek devam edeceğiz.



## 5. SONUÇ

Türkiye sanat ortamının, bugünkü çehresini oluştururken geçirmiş olduğu sürecin incelenerek, ‘öncü’ etkenlerin ele alındığı bu çalışmanın çıkış noktası; 1970’li yıllar ile, 1990’lı yıllar arasındaki gelişmelere odaklanarak yakın tarihin incelenmesi ve içinde bulunduğumuz dönemin sanat ortamının köklerine bir bakış sağlamaktır. 2000’li yılların, ‘çok sesli’ sanat dinamikleri oluşumunun, köktenci sanat pratikleri ile temellenmiş olması baz alınarak, bu yakın tarih içerisindeki ‘kavramsal’ yönelimler araştırılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, kapsam belirlenirken; öncelikle Türkiye’nin, kavramsal yaklaşımlar sergileyen Batı toplumları ile etkileşimlerinin tarihselliği göz önüne alınmıştır. Dolayısıyla ‘Çağdaşlaşma Sürecinde Atılan İlk Adımlar’ başlıklı birinci bölümde, Osmanlı Dönemi’ndeki Batılılaşma Hareketleri başlangıç noktası olarak kabul edilmiştir. İncelenen veriler ışığında, Osmanlı’nın konvansiyonel sınırlarının bu dönemde (politik kaygıların da etkisiyle) esneklik göstermeye başladığı sonucu elde edilmiştir.

’68 Kuşağı’ olarak adlandırılan sanatçıların ‘Türk Modernizmi’ne olan etkilerine kadar ele alınan bu bölümde; değişen idari rejimin, Cumhuriyet ile birlikte gelişen yeni dinamiklerin, ulusal kimlik oluşturma sürecinin ve nihayetinde ‘yenilik’ arayışına girilen sanat ortamının geçirdiği süreçler ve politikayla olan etkileşimleri incelenmiştir. Sanat üzerindeki ‘devlet desteğinin’ yoğun olarak hissedildiği bu dönemde, yurtdışına gönderilen sanatçıların edinimleri, gerçekleşen üslupsal farklılıklar ve arayışlar doğrultusunda inşa edilen ‘Türk Modernizmi’nin serüveni ele alınmıştır. Elde edilen veriler ile, bu süreç içerisinde sanat ortamında ‘yerel’ olana duyulan bağlılığın ve Batılılaşma etkilerinin, tuval üzerinde bir araya geldiği ve dönem dönem bazı sanatçı gruplarının ve bazı bireysel çıkışların yarattığı kopmaların sanat ortamını çeşitlendirdiği gözlenmiştir.

‘Kavramsal Arayışlar ve Öncü Hareketler’ başlıklı ikinci bölümde; 1970’li yılların hareketli politik ve kültürel gelişmelerinden başlayarak, 1990’lı yılların ikinci yarısına kadar olan süreç ele alınmıştır. Bu bölümün başlangıcında incelenen global (politik ve kültürel) gelişmelerin, artan kitle iletişim araçlarının ve

etkileşimlerin sonucunda Türkiye'ye olan etkileri üzerinde durulmuştur. Ele alınan dönem içerisinde izlenen, sosyal ve siyasal alanda hüküm süren anti-demokratik yöntemlerin, baskıcı uygulamaların sanat ortamı üzerindeki etkisi farklı açılardan ele alınırken, bu ortamda yeşeren öncü girişimlere de yer verilmiştir.

Bu süreç hakkındaki araştırmalar ile; 1980'li yıllarda Türkiye'nin de eklemlendiği 'neoliberal' ekonomik sistemin, sanat piyasası oluşumunda etkili olup, sanatçı sayısının artışıyla ihtiyaç duyulan sergileme alanlarının artışına ve koleksiyonerlik olgusunun ortaya çıkışına önyak olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, yeni dinamikler içerisinde ortaya çıkan ve gelişen 'öncü' yaklaşımların, zaman içerisindeki ilerleyişi gözlemlenmiştir. Yine bu bölümde yer verilmiş olan, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ile Türkiye sanat ortamında tartışmaya açılmış olan 'öncü' kavramının sınırlarını sorgulayan tartışmalar, farklı bakış açıları üzerinden incelenmiştir. Giriş bölümünde de belirtildiği üzere, bu çalışma içerisinde 'öncülük' hali lokal ölçekte olup, Türkiye sanatı kronolojisi içinde 'ilk yapan, kendinden sonra gelenlere yeni bir kapı açan' anlamında kullanılmıştır. Bu ele alış şekli üzerinden 'Türkiye'de Kavramsal Sanatın Öncüleri' başlığı altında belli sanatçıların, eğitim ve üretim geçmişlerine değinilmiş, sanatsal üslupları incelenmiştir. Bu başlık altında 'öncüler' olarak incelenen sanatçılar; Altan Gürman, Nil Yalter, Sarkis, Sanat Tanımı Topluluğu, Füsun Onur, Cengiz Çekil ve Ayşe Erkmen olmuştur.

Bu araştırmanın kapsamı içerisinde incelenen yazılı, görsel ve sözel kaynaklardan elde edilen sonuçlara göre Türkiye sanatında yeniliği ararken sınırları cesur bir şekilde 'ilk kez' sorgulayan sanatçı Altan Gürman olmuştur. Kronolojik biçimde devam edildiğinde onu izleyen isimler Nil Yalter ve Sarkis Zabunyan'dır. Bu sanatçılar 1970'li yılların ilk yarısı gibi erken bir tarihte, hakim olan sanat anlayışını sorgulayan kavramsal pratiklere yönelmişlerdir. Yine bu başlık altında ele alınan Sanat Tanımı Topluluğu, Füsun Onur, Cengiz Çekil ve Ayşe Erkmen de 1970'li yıllarda benzer yönelimler gösteren diğer sanatçılardan olmuşlardır. Tüm bu grup içerisinde en farklı yaklaşımı gösteren Sanat Tanımı Topluluğu, diğer tüm sanatçılardan daha köktenci bir yaklaşım izleyerek, sanat üretimini retorik üzerinden yapmaya yönelmiştir.



Elbette 1970-1980 yılları arasında, Türkiye sanat ortamında kavramsal eğilimlere öncü olmuş tüm sanatçılar bu bölümdeki isimlerden ibaret değildir. Dönem içerisinde gerek işledikleri konular, gerek biçimsel yaklaşımları ile öncü olmuş daha fazla sanatçı vardır. Çalışmanın kapsamının sınırlılığı nedeniyle bu sanatçılara, ikinci bölüm içerisinde yalnızca isim olarak değinebilmek mümkün olmuştur. Tek tek değinilen sanatçılar ise, kronolojik perspektifte öncü yaklaşımlar sergilemiş, en aktif sanatçılar arasından seçilerek kapsama eklenmiştir.

Araştırmanın yazılı ve görsel kaynaklar üzerinden yürütülmesinin ardından, söz konusu dönem hakkında bilgi sahibi olan ve/veya dönem içerisinde aktif olan kişiler ile yapılan röportajlar ile, elde edilen veriler hakkında görüşmeler sağlanmıştır. Çalışmanın 'Türkiye'de Çağdaş Sanat'ın Oluşum Sürecinin İncelenmesi' başlıklı üçüncü bölümü yapılan kişisel görüşmelerin dökümlerine yer verilen bölümdür. Bu bölüm için mail yoluyla kişilere davet gönderilmiş, çalışmanın bir parçası olmayı kabul eden kişiler ile belirlenen zamanda yapılan görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Ulaşılan 28 kişiden, 8'i görüşmeyi kabul etmiş ancak bu isimlerden 7'si ile röportaj gerçekleştirilebilmiştir.

Röportaj soruları hazırlanırken, çalışmanın kapsamı ölçeğindeki dönem baz alınarak 8 ana soru hazırlanmıştır. Bu sorular, ele alınan dönemin siyasi dinamiklerini, toplumsal değişimlerini ve bunların sanat ortamına olan etkilerini içermektedir. 8 ana soru haricinde, kişilerin meslek gruplarına göre 2 yan soru ve 1 kişisel soru yöneltilmiştir. Buradaki amaç; sanatın farklı kollarında uzmanlaşmış kişilerin ortak bir payda üzerindeki görüşlerini kullanarak bir analiz oluşturabilmektir.

Yazılı ve sözlü tüm kaynaklardan elde edilen ortak sonuca göre; Türkiye yakın sanat tarihi için tek bir kırılma noktasından bahsetmek mümkün değildir. Osmanlı Dönemi'nin son yıllarından itibaren, Batı ile yakın ilişkiler kurmak üzerine izlenen politikaların bir uzantısı olarak, resim eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilen öncü isimler ile başlayan süreç, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ve bu noktadan sonra gelişen yeni dinamiklerin de etkisiyle yeni kırılma noktaları

yaratmıştır. İzleyen süreçte, Atatürk'ün kültür ve sanat konusunda yaptığı geniş çaplı açılımlar, Türkiye sanat tarihi açısından en önemli gelişmelerden olmuştur.

'Türk Modernizmi' olarak adlandırılan süreç, sanatçıların ulusal kimlik oluşturma sorumluluğu ile birlikte geliştirdikleri anlatım dilini, sanatçı gruplarını ve soyut yaklaşımların başlangıcını işaret eder. Yine bu süreç içerisinde yaşanan politik gelişmeler (çok partili düzene geçilmesi vb.), devletin sanata verdiği desteğin ve sanat ortamının imkanlarının değişmesi üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemi izleyen süreçte her on yılda bir yaşanan siyasal ve toplumsal yıkımlar da, ortaya çıkan sanatsal üsluplar üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır. Bu çalışmanın konu edindiği 'öncü hareketlerin' de bu dönemde ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Yapılan tüm görüşmelerde, 1980'li yılların dinamikleri üzerinde durulmuş ve birbirinden farklı açılardan ele alınmıştır. Her uzmanlık alanından katılımcı, bu dönemin sanatsal anlamda çok verimli bir süreç olduğu konusunda hemfikir olmuştur. Gerek uluslararasılık adına atılan adımların, gerek gelişen kitle iletişim araçlarının, Türkiye'de sanatın gelişmesine destek olduğunu düşünen katılımcılar, bu bağlamda en önemli gelişmenin Uluslararası İstanbul Bienali'nin başlaması olduğunu belirtmişlerdir. Bienali, sanat tarihsel açıdan değerlendiren katılımcılar, özellikle Beral Madra koordinatörlüğünde hayata geçirilen 1. İstanbul Bienali ve küratörlüğünü Rene Block'un yaptığı 4. İstanbul Bienali üzerinde durmuşlardır. Galeriler ve koleksiyonlar başlığından bu dönemi değerlendiren katılımcılar, sanat piyasasının oluşum süreci ve neoliberal politikaların bu ivme üzerindeki etkileri üzerinde durmuşlardır.

Sonuç olarak tüm araştırma süreci çerçevesinde incelenen kaynaklar ve yapılan görüşmeler üzerinden elde edilen bulgulara göre; Türkiye sanatı ortamında çağdaşlaşma adına (bireysel kopuşlar haricinde) ilk gelişmeler 1970'li yılların ikinci yarısında gözlemlenmiştir. Bu gelişmeler, Türkiye'deki sanat eğitiminin bir merkez çevresinde toplanmasının da etkisiyle 'Akademi' üzerinden gelişmiştir. Akademi eğitimi alarak buna karşı çıkan, konvansiyonel yapının ötesine geçmek isteyen sanatçılar yeni yaklaşımlar sergilemiştir. Bu noktada üzerinde durulması gereken bir diğer detay yurtdışı edinimleridir. Gerek bireysel çabalar ile, gerek devlet desteği ile

yurtdışında eğitim alan (veya sanat çevresiyle etkileşime giren) sanatçılar sanatın sınırlarını sorgulama eğilimi göstermiştir.

Bütünsel bir bakış açısıyla bakıldığında; dünya sanat tarihindeki tüm yenilikçi yaklaşımların, ilk karşılaşmalarda sanat çevrelerinde tepki ile karşılandığı göz önüne alınacak olursa, aynı koşulların Türkiye için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu araştırmada adı geçen-geçmeyen tüm öncü sanatçıların sanat çevresinde tepkisel yaklaşımlar ile karşılaştığı bir gerçektir. Ancak bu sanatçıların ‘yeni bir yaklaşım’ arayışlarına olan bağlılıkları sonucunda günümüzde bir çağdaş sanat tarihinden söz edilebilmektedir. Bu sanatçıların Türkiye sanat tarihine olan etkileri de yakın geçmişte okunmaya başlanmıştır. Örneğin Nil Yalter’in retrospektifi 2016 yılında, Altan Gürman’ın retrospektifi ise 2019 yılında Arter’de açılmıştır.

1980’li yılların ikinci yarısına gelindiğinde, Türkiye sanat ortamı için yeniliklere karşı daha ılımlı bir yaklaşım izlenmektedir. Bu bağlamda hayata geçirilen İstanbul Bienali, hem gelişmelerin bir göstergesi, hem de yeni gelişmelerin önünü açan bir kaynak görevi görmüştür. Bu organizasyon sayesinde uluslararası sanat çevresiyle daha sıkı ilişkiler kuran Türkiye sanat ortamı, sonraki yıllarda bu çevre içindeki etkinliğinde ivme kazanmıştır. Uluslararası ölçekte eşzamanlılığını 1990’lı yıllara kadar (genel perspektifte) gecikmeli olarak ilerleten Türkiye sanatı, 1980’li yıllardaki sosyolojik ve ekonomik gelişmelerin itici gücü ile sonraki on yıllık dilimde global sanat ritmi içindeki senkronizasyonunu sağlamıştır.

Küresel ölçekte, her alanda etkili olan ‘iletişim ve etkileşim’ artışı 1980’li yıllardan itibaren Türkiye sanat ortamını da etkilemiştir. Bu etki özellikle de 1990’lı yılların ikinci yarında hissedilmiştir. Türkçe çevirileri yapılan kitapların artışı, yurtdışı bağlantılarının artışı, yabancı küratöryel pratiklerin sanat çevresinde yer edinmesi gibi etkenler sanatçıların bakış açılarında ve üretimlerinde etkili olmuştur. Sanat alanları genişlemiş, sanatçı sayısı artmış ve alternatif söylemlerin görünürlüğü yine bu dönemde artış göstermiştir.

Tüm bu gelişmeler ışığında, günümüze kadar olan süreci değerlendirirken Türkiye’nin göstermiş olduğu hızlı gelişim ve adaptasyon göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat pratikleri üzerinde (her coğrafyada ve her dönemde) etkili

olan siyasal etmenler Türkiye yakın tarihinin bir parçası olmakla beraber, hissedilen baskının geliştirici güç olarak etki etmesi, sonraki yıllarda sergilenen işlerin daha özgürlükçü bir yaklaşım izlemesinden de görülebilmektedir.

Toplumsal hafızanın sanat üzerindeki etkisini yalnızca konu bakımından ele almak yanlış olacaktır. Bu çalışmada özellikle üzerinde durulan, 1980'li yılları işaret eden dönem, Türkiye yakın tarihinin en baskıcı süreçlerinden biridir. Bu baskılama sanatçılar üzerinde kısıtlayıcı olmaktan öte, yaratıcı bir etki uyandırmıştır. Baskıların etkisiyle doğrudan işlenemeyen konuların, dışavurumlarını biçimsel yenilenmeler aracılığıyla gerçekleştirdiğini düşünebiliriz.

İncelenen öncü sanatçıların en belirgin ortak özelliğinin yurtdışı etkileşimleri olduğu görülmektedir. Bu sanatçılar, eğitim için Avrupa ve ABD'ye giderek, sonrasında yeni yaklaşımlara karşı eğilim göstermişlerdir. Bu noktada, bu değişimi yalnızca kültürel etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirmek yanlış olacaktır. Çünkü tüm sanatçılar işlemiş oldukları konulardaki üretimlerini bireysel ve/veya toplumsal hafızadan referanslar ile yapmışlardır. Bu da bizleri, baskıcı ortamın getirdiği sınırların içinde kalan konuları ifade etmek adına biçimsel yeniliklere yöneldikleri fikrine götürebilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016). Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akay, A. (1999). Sanatın Sosyolojik Gözü. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akdeniz, H. (1995). Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme. Anadolu Sanat: 3.
- Akdeniz, H., Taktak, Y., Aksel, E. ve Baykam, B. (2019). Anne Bana Heykeltıraş Diyorlar, Acaba Ben Çağdaş ya da Güncel Sanatçı Olmayabilir miyim?. Yüksel, N. (Ed.) 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar, Tanıklıklar ve Paylaşımlar (75-115) içinde. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Akyürek, F. ve Ödekan, A.(Ed.).(1999).Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Altındere, H. ve Evren, S. (2015). Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015. İstanbul: Art-İst.
- Antmen, A. (2005). Türk Sanatında Yeni Arayışlar (Doktora Tezi).
- Antmen, A. (2019). Karton Üzerine Selülozik Boya: 'Daha Az Kutsal' Bir Sanat ve Altan Gürman. Temür, B. D. ve Evren, S. (Haz.) Altan Gürman (16-30) içinde. İstanbul: Arter.
- Artieres, P. (2016). Duyarlı Bir İsyen. Evren, S. (Ed.) Nil Yalter - Kayıt Dışı (133-137) içinde. İstanbul: Arter.
- Atagök, T. ve Teoman, E. (Haz.). (2014). Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları. İstanbul: Piramid Sanat.
- Atakan, N. (1995). Türkiye'de Kavramsal Sanat (Doktora Tezi).
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.

- Bakçay, E. ve Tüzünoğlu, A.(Haz.). (2009). DARBE. İstanbul: Outlet İhraç Fazlası Sanat Yayınları.
- Başkan, S. (2014). Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960. İdil Dergisi. S:14.
- Bek, G. (2007). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam (Doktora Tezi).
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berkmen, E. (2016). Kayıt Dışı. Evren, S. (Ed.) Nil Yalter - Kayıt Dışı (17-29) içinde. İstanbul: Arter.
- Bulut, A. (2009). Çağdaş Türk Resim Sanatında ‘Onlar Grubu’ (Yüksek Lisans Tezi).
- Block, R. (2008). Önsöz. Meschede, F. Ayşe Erkmen, ‘Uçucu, Şimdi’(s.7) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalıköğlu, L. (2008). 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dizen, N. (2011). ‘Türk Resim Sanatında Gerçekçi Anlayış (1960-1980 Dönemleri Arasındaki Sanatçıların Çalışmalarının Ana Tema, Form ve Anlam Bakımından İncelenmesi) (Yüksek Lisans Tezi).
- Emiroğlu, A. (27 Mayıs 1960) İhtilali ve Demokrat Parti’nin Tasfiyesi. Selçuk Üniversitesi Kadınhanı Faik İçil Meslek Yüksekokulu Sosyal ve Teknik Araştırmalar Dergisi. S:1.
- Erden, O. (2012). Türk Resim Sanatı. Tempo Özel Ek.
- Ersoy, A. (1998). Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Evren, S. (Ed.). (2016). Nil Yalter, Kayıt Dışı. İstanbul: Arter.

- Germaner, S. (1987). 1950'den Günümüze Türk Resmi. Sanat Çevresi.S:102.
- Germaner, S. (2000). 1968 Kuşığı Sanatçıları: Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Germaner, S. ve Ödekan, A.(Ed.). (1999). Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Girgin, E. (1986). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Ressamları. Hürriyet Gösteri: 68.
- Graf, M. (2012). Müzeler ve Kimlik Arayışı. Yılmaz, M. (Haz.) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı (172-186) içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gürdaş, B. (2015). 1960'larda Türkiye'de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür (Doktora Tezi).
- Kahraman, H. B. (2013). Türkiye'de Çağdaş Sanat. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Kanberoğlu, N. A. (2012). Osmanlı'dan Cumhuriyete Heykel Sanatının Yolculuğu. History Studies: 4.
- Kaya, Ç. (2008). Füsun Onur. Duben, İ., Yıldız, E. (Ed.) Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar (37-51) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kılıç, E. (2010). Türk Resminde Soyutlama: Çağdaşlaşma Sorunu, 'Müstakiller ve D Grubu'. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi: 9.
- Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi: 2.
- Koçak, O. (2009). Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koçan, H. ve Ödekan, A.(Ed.). (1999). Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Madra, B. (1987a). 1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış. Hürriyet Gösteri: 74.
- Madra, B. (1987b). Bir Serginin Ardından. Hürriyet Gösteri: 81.

Madra, B. (1991). '8 Sanatçı 8 İş' Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat. Hürriyet Gösteri: 123.

Madra, B. (2003). İki Yılda Bir Sanat. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Madra, B., Erdemci, F., Fereli, M., Evren, S. ve Karamustafa, G. (2019). Ütopya - Bienaller-. Yüksel, N. (Ed.) 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar, Tanıklıklar ve Paylaşımlar (199-233) içinde. İstanbul: Corpus Yayınları.

Meschede, F. (2008). Ayşe Erkmen, 'Uçucu, Şimdi'. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Okçuer, E. (1996). Türk Resminde Yeni Arayışlar '1950 Sonrası' (Yüksek Lisans Tezi).

Oktay, G. (2017). Günümüz Sanatında Yazının Plastik Bir Dil Olarak Dışavurumsal Kullanımı (Sanatta Yeterlilik Tezi).

Onur, F. (1987). Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu. Hürriyet Gösteri: 82.

Ötğün, C. (2012). Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler, Oluşumlar ve Hangar +/- . Yılmaz, M. (Haz.) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı (79-118) içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ötkünç, Y. Ö. (2007). 1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması (Yüksek Lisans Tezi).

Özarslan, A. D. (2005). Sanat ve Sosyoloji. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Özpınar, C. (2012). Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Öztürk, R. (2008). Canan Beykal. Duben, İ., Yıldız, E. (Ed.) Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar (127-139) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Öztat, İ. (2019). Akademi'de Devrim İhtimali: Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü. Temür, B. D. ve Evren, S. (Haz.) Altan Gürman (100-110) içinde. İstanbul: Arter.



- Pelvanoğlu, B. (2017). Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pelvanoğlu, B., Coşkun, Z. ve Yıldız, E. (2019). Tarihin Çizgileri Yoktur. Yüksel, N. (Ed.) 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar, Tanıklıklar ve Paylaşımlar (25-48) içinde. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Salur, N. (2016). 'Yeni Eğilimler' Sergileri. İdil Dergisi:20.
- Sülün, E. N. (2019). Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi: 6.
- Tansuğ, S. (1988). Türk Resminde Yeni Dönem. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teker, Ö. E. (2012). 1980'den Günümüze Sanatta Postmodern Yönelimler ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri (Yüksek Lisans Tezi).
- Temür, B. D. ve Evren, S. (Haz.). (2019). Altan Gürman. İstanbul: Arter.
- Toprak, Z. (1998). Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler. 75. Yıldönümünde Cumhuriyet ve Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Uzun, A. (2014). 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması (Yüksek Lisans Tezi).
- Uzunoğlu, M. (2013). Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. İdil Dergisi: S:10.
- Üstek, F. (2016). Rahime, Var Olan Kadınlar. Evren, S. (Ed.) Nil Yalter - Kayıt Dışı (109-111) içinde. İstanbul: Arter.
- Üstünipek, M. ve Ödekan, A.(Ed.).(1999). Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası. Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Yardımcı, S. (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Yıldız, E. ve Duben, İ. (Ed.). (2008). Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yılmaz, A. N. (2012). Giriş: Güncel Sinmiş Tarih. Yılmaz, M. (Haz.) Sanatın Günceli Güncelin Sanatı (13-31) içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, A. N. (2015). Türkiye'de Sanat ve Siyaset. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2012). Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yüksel, N.(Ed.). (2019). 1980'lerden Günümüze Türkiye'de Görsel Sanatlar, Tanıklıklar ve Paylaşımlar. İstanbul: Corpus Yayınları.

### **Elektronik Kaynakça**

\$9.1- Million Basquiat Leads Subdued Sale at Christie's in London.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-91-million-basquiat-leads-subdued-sale-christies-london>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

1st International Istanbul Biennale. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

11-16 Ekim Haftasında Dikkat Çeken 7 Sanat Etkinliği. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/11-16-ekim-haftasinda-dikkat-ceken-7-sanat-etkinligi-i-8667>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

1972 – 1973. <http://www.neseerdok.com.tr/img/67.jpg>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

12 Eylül Darbesi Gazete Manşetleri. <https://www.haksozhaber.net/12-eylul-darbesi-gazete-mansetleri-50g.htm>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

1989, II Biennale d'Istanbul. <http://www.sarkis.fr/1989-ii-biennale-distanbul/>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

3. Uluslararası İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/3-uluslararasi-istanbul-bienali>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Above the Fold (2008). <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/72122>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Art and Artists. <https://www.moma.org/collection/works/81435>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Avni Lifij. Çağının Yenisi. [https://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/styles/thumb\\_142x143/public/exhibitions/highlights/21.jpg?itok=fIO9fwcY](https://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/styles/thumb_142x143/public/exhibitions/highlights/21.jpg?itok=fIO9fwcY)  
Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Bienal Arşivi. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/2-uluslararasi-istanbul-bienali>.  
Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Bir Serginin Makrografisi- Macrographie D'une Expositions. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49580> Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Bosnalı, E. (2011). Canan Beykal. <http://egemenbosnali.blogspot.com/2011/05/canan-beykal-1948-merzifon-dogumludur.html> Erişim Tarihi: 18 Şubat 2020.

Canan Çoker, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/41356>. Erişim Tarihi: 19.02.2020.

ÇEKİL, Cengiz- Günce (Diary)1976 (2011). <https://www.flickr.com/photos/j0n6/5892823622>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

D Grubu Yeniden Resim Sergisi. <https://ankarakultursanat.com/d-grubu-...yeniden-resim-sergisi>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Elli Numara: Anı/Bellek II. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8744>.  
Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Füsun Onur'la Buluşmak: Bir Sergi ve Sanatçısıyla Hemhal Olmak (2014).  
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisıyla-hemhl-olmak-i-191>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

GAR. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/1076?offset=20> Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Güncel Sanat'a Dair Düşünceler-Gülgün Başarır (2018). <http://izlekler.com/guncel-sanata-dair-dusunceler-gulgun-basarir/>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Hüseyin Bahri Alptekin Turk Truck 1995 Don't Complain 2007. [https://images.slideplayer.biz.tr/32/10106165/slides/slide\\_8.jpg](https://images.slideplayer.biz.tr/32/10106165/slides/slide_8.jpg). Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Hürriyet Gazetesi 4 Kasım 1981 - Özal : Kendimize Özgü Bir Ekonomik Reçete Uyguluyoruz Hep Borçla Yaşanmaz Diyor - GZ16121. <https://www.gokcekoleksiyon.com/urun/hurriyet-gazetesi-4-kasim-1981-ozal-kendimize-ozgu-bir-ekonomik-recete-uyguluyoruz-hep-borcla-yasanmaz-diyor-gz16121>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

İbrahim Çallı'nın Hayatı ve 15 Önemli Tablosu. <http://www.leblebitozu.com/unlu-turk-ressam-ibrahim-callinin-15-onemli-tablosu/> Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Kocacı, Ö. (2008). Maçka Sanat Galerisinin Tanımı ve Faaliyet Yılları İçerisindeki Konumu. Academia'dan alındı: [https://www.academia.edu/38036260/MA%C3%87KA\\_SANAT\\_GALER%C4%B0S%C4%B0N%C4%B0N\\_TANITIMI\\_VE\\_FAAL%C4%B0YET\\_YILLARI\\_%C4%B0C3%87ER%C4%B0S%C4%B0NDEK%C4%B0\\_KONUMU](https://www.academia.edu/38036260/MA%C3%87KA_SANAT_GALER%C4%B0S%C4%B0N%C4%B0N_TANITIMI_VE_FAAL%C4%B0YET_YILLARI_%C4%B0C3%87ER%C4%B0S%C4%B0NDEK%C4%B0_KONUMU) Erişim Tarihi: 13 Şubat 2020.

Nil Yalter. <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/nil-yalter>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

O Zamanlar Konuşuyorduk (2013). <https://saltonline.org/tr/513/o-zamanlar-konusuyorduk>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1987). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39391>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Pompidou'yu Kadınlar Bastı (2009). <http://www.radikal.com.tr/hayat/pompidouyu-kadinlar-basti-947582/>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Romi, S.(Haz.).(2013). Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özyayten Kitabı. Salt Araştırma'dan alındı: [https://saltonline.org/media/files/nilgun\\_ozayten\\_voll\\_scrd.](https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_voll_scrd.pdf)

pdf, Erişim tarihi: 14 Eylül 2019.

Sarkis: Yerleştirme Sanatının İkonu (2017). <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/sarkis-yerlestirme-sanatinin-ikonu-i-11078>. Erişim Tarihi: 13.01.2020.

Tüm Yapıtlar. <http://mehmetguleryuz.com/uploads/image/MG-1971-TYB-0002.jpg>. Erişim Tarihi: 12.01.2020.

Yapı Kredi Koleksiyonları. <http://www.yapikredikss.com.tr/yapi-kredi-koleksiyonlari/resim-koleksiyonu/> . Erişim Tarihi: 12.01.2020.

**KAYNAK KİŞİLER****Bedri Baykam.**

Sanatçı, Kişisel iletişim: 19 Kasım 2019, 25 Kasım 2019.

**Beral Madra.**

Küratör, Kişisel iletişim: 23 Kasım 2019.

**Ebru Nalan Sülün.**

Sanat Tarihçisi/Küratör, Kişisel iletişim: 08 Ocak 2020.

**Eda Berkmen.**

Küratör, Kişisel iletişim: 19 Kasım 2019.

**Fırat Arapoğlu.**

Sanat Tarihçisi/Küratör, Kişisel iletişim: 13 Kasım 2019.

**Mehmet Yılmaz.**

Sanatçı/Sanat Yazarı, Kişisel iletişim: 22 Aralık 2019.

**Yahşi Baraz.**

Galeri Sahibi, Kişisel iletişim: 18 Aralık 2019.



T. C.

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü

**ÖZGEÇMİŞ*****Kişisel Bilgiler***

Adı Soyadı	Güliden ATAMAN
Doğum Yeri	Konak/ İZMİR
Doğum Tarihi	06.11.1990

***İletişim Bilgileri***

Telefon	0 507 281 41 19
e-posta	gulden.ataman@gmail.com
Adres:	333 sok. No:12/1 Zübeydecan Apt. Bayındır Mah. Muratpaşa/ ANTALYA

***Eğitim Bilgileri***

Lise	Göztepe Anadolu Meslek Lisesi
Önlisans	Akdeniz Üniversitesi Serik M.Y.O - Kostüm Tasarımı Programı
Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik ve Cam ASD
Yüksek Lisans	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü - Sanat ve Tasarım ASD

İmza