



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

## **1980'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİ**

Ayşe Nahide Yılmaz

Doktora Tezi

Ankara, 2014

1980'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİ

Ayşe Nahide Yılmaz

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

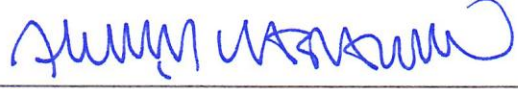
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2014

## KABUL VE ONAY

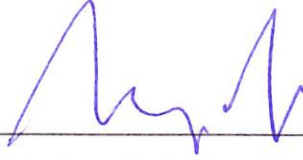
Ayşe Nahide Yılmaz tarafından hazırlanan "1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset" başlıklı bu çalışma, 21.07.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman (Başkan ve Danışman)



Prof. Dr. Serpil Bağcı



Prof. Dr. Mustafa S. Akpolat



Doç. Dr. Nermin Şaman Doğan



Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf Çelik

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.07.2014



---

Ayşe Nahide Yılmaz



*bu yaşam ateşini bana veren*

*Fevkiye ve Erden için...*

## ÖZET

YILMAZ, Ayşe Nahide. *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi*, Doktora Tezi, Ankara, 2014.

1980'ler neo-liberal ekonomi siyasetiyle kapitalizmin küreselleşme sürecine şahit olmuştur. Tüm dünyada çeşitli krizlerle yaşanan bu sürecin Türkiye'deki etkisi 12 Eylül darbesiyle hissedilmiş, toplumsal kimliğin yeniden kurgulandığı bir kırılma gerçekleşmiştir.

Özal iktidarının darbe yönetimiyle eşgüdümlü çalışması, toplumsal alanda demokratik bir yapının gelişmesini geciktirmiş, sanatsal ve kültürel ortam uzunca bir süre postal gölgesinde kalmıştır. Yasakların ve cezaların fiziksel ve psikolojik baskısı, kültürel üretimi kısıtlarken, dünyayla iletişim kanallarının güçlenmesiyle algılar değişmiş ve yeni ifade olanaklarının yolu açılmıştır. Neo-liberal siyasetin ekonomik alanda sağladığı serbestlik hali, sanat piyasasının da canlanmasını sağlamış, sanat etkinlikleri çoğalmış ve kurumsallaşmıştır. Devletin sanata katkısı yerini bir ilgisizliğe bırakırken, ardı ardına özel galeriler açılmış, vakıflar, bankalar, holdingler yeni dünya düzeni içinde yerlerini alabilmek için sanata verdikleri desteği kullanmışlardır. Ankara ve İstanbul'da Devlet Resim Heykel Müzeleri ziyarete açılmış, sorunlarıyla belli bir gündem yaratılmış ve özel müzecilik tartışmaları belli bir birikim oluşturmaya başlamıştır.

YÖK'ün kurulması ve yüksek öğrenimin tek bir noktadan denetlenebilir hale gelmesi, sanat eğitimindeki çeşitliliği törpülemiş, benzer yapıdaki kurumlar sayısal olarak çoğalmıştır. Yeni gösterim olanakları, sanatçının cesaretini beslerken, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin hegemonyası iyice zayıflamıştır. Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit gibi etkinlikler, özellikle genç ve yenilikçi sanatçıların görünürlük kazanmalarında etkili olmuş; Ankara ve İstanbul'da başlayan bienaller yurt dışı bağlantılarını güçlendirmiştir. Bütün bunlar, sanat yapıtı üretiminde çok katmanlı çözümlenmeleri gerekli kılmıştır. Bireysel yaşantının önemsiz ayrıntılarından evrensel sorunlara çözüm önerilerine, geleceğin yüceltilmesinden geçmişin kazılmasına, uyum arzusundan isyan çağrısına, bürokratik boyunduruklardan bireysel saplantılara, kimlik sorgulamalarından çevresel duyarlıklara uzanan bu çeşitlilik, postmodernizmin gevşekliği içinde yeni sanat düzeninin görünür yüzü olmuştur.

### Anahtar Sözcükler

1980'ler, 12 Eylül, sanat-siyaset, çağdaş Türk sanatı, neo-liberalizm, küreselleşme, postmodernizm, kültür siyaseti, sanat etkinlikleri, yeni dışavurumculuk

## ABSTRACT

YILMAZ, Ayşe Nahide. *Art and Politics Relations in Turkey in 1980's*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2014.

1980s have witnessed that capitalism had gone through the process of globalization with neo-liberal economic policies. In Turkey, 12th September coup was the major sequence of this process which caused various crises all over the world and there has been a breaking point that led the reconstruction of social identity.

Ozal government coordinated with the coup regimen, has delayed the development of a democratic constitution in the social sphere and artistic and cultural climate has been overshadowed by military half boot for a while. The physical and psychological pressure of prohibitions and penalties have limited the cultural production, but also opportunities for new expressions of creativity have been prompted by enhanced communication channels. The state of freedom, which has been grounded in neo-liberal policies in the economic field, has made artistic activities increased and institutionalized and provided a revival of the art market. While government's contribution to art has been replaced by an indifference, private galleries have opened abundantly and sponsor foundations, banks, corporations have used art to be able to take their place in the new world order. In Istanbul and Ankara, State Painting and Sculpture Museums opened to visitors, certain issues in contemporary museology have created an agenda and the demand for private museums have begun to draft a certain accumulation.

The establishment of YÖK and the achievement of a control mechanism for higher education has ground the diversity in art education and numerically increased institutions of a similar nature. The new possibilities for display have sustained the artist's courage, while the hegemony of the State Painting and Sculpture Exhibitions is sorely weakened. Events such as New Trends, Contemporary Artists Istanbul Exhibition, A Cross-section on Avant-Garde Turkish Art have been effective in increasing visibility, especially, the young and innovative artists. In Ankara and Istanbul, biennials have strengthened abroad links. So, multi-layer analysis have been necessary for the production of works of art. Extending from the frivolous details of individual experience to the suggestions of solution to the universal problems, from glorification of future to the archeology of the past, from the desire of harmony to the riot calls, from bureaucratic oppressions to the individual obsessions, from identity questionings to the environmental sensibility, this diversity has been the visible face of the new art order in postmodernism's looseness.

### Key Words

1980's, September 12, art and politics, contemporary Turkish art, neo-liberalism, globalization, postmodernism, culture policies, art activities, neo-expressionism

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	xi
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	xii
<b>ÖNSÖZ</b> .....	xviii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. AMAÇ</b> .....	1
<b>2. ARAŞTIRMA ve YÖNTEM</b> .....	1
<b>2.1. Veri Toplama</b> .....	1
<b>2.2. Verileri Değerlendirme</b> .....	2
<b>2.3. Sorunlar</b> .....	3
<b>3. YAYINLAR</b> .....	4
<b>3.1. Tezler</b> .....	4
<b>3.2. Kitaplar</b> .....	6
<b>4. SORU/SORUNSALLAR</b> .....	8
<b>5. KAPSAM ve TEZİN BÖLÜMLERİ</b> .....	9
<b>I. BÖLÜM: 12 EYLÜL 1980 SONRASINDA TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL     OLUŞUMLAR</b> .....	11
<b>I.1. YENİ DÜNYA DÜZENİ ve TÜRKİYE</b> .....	12
<b>I.1.1. Küreselleşen Dünyada Ulus-Devlet Krizi</b> .....	12

<b>I.1.2 İç Siyasetin Gerilimleri.....</b>	<b>15</b>
I.1.2.1. 1980 Darbesi, Milli Güvenlik Konseyi ve Yeni Hükümet.....	16
I.1.2.2. 1982 Anayasası.....	17
I.1.2.3. Yeni Partiler ve Seçimler.....	20
I.1.2.4. ANAP Hükümeti ve Yeni Atılımlar.....	23
<b>I.1.3. Ekonomik Yapılanma ve Yeni Burjuvalar.....</b>	<b>24</b>
<b>I.1.4. Din, Terör, Kimlik: Siyasetin Yeni Sorunları.....</b>	<b>27</b>
<b>I.2. KÜLTÜR ve SANAT ORTAMINA GENEL BAKIŞ.....</b>	<b>30</b>
<b>I.2.1. Devletin Kültür Siyaseti.....</b>	<b>33</b>
I.2.1.1. Beş Yıllık Kalkınma Planlarında Kültür ve Sanat.....	37
I.2.1.2. Kültür Bakanlığı.....	39
<b>I.2.2. Sanat Pratikleri ve Tartışmalar.....</b>	<b>44</b>
<b>I.3. SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİNİN DEĞİŞEN ANLAMI.....</b>	<b>49</b>
<b>I.3.1. Burjuvazi ve Sanatçının Hassas İşbirliği: Sanat İçin Sanat.....</b>	<b>54</b>
<b>I.3.2. Geleneğin Direnci, Algıdaki Çatallaşma ve Dönüşüm.....</b>	<b>57</b>
I.3.2.1. Marksist Bakış.....	58
I.3.2.2. Liberal-Sol ve Ulusal Sol Bakış.....	65
I.3.2.3. Liberal Bakış.....	67
<b>I.3.3. Modern Paradigmadan Postmodern Paradigmaya.....</b>	<b>71</b>
<b>II. BÖLÜM: SANAT ORTAMI ve KURUMLAR.....</b>	<b>80</b>
<b>II.1. ÜNİVERSİTELER ve SANAT FAKÜLTELERİ.....</b>	<b>85</b>
<b>II.1.1. 1980'lerde Yüksek Öğretim Siyaseti.....</b>	<b>85</b>
II.1.1.1. Cuntanın Gözünde Üniversite ve Gençlik.....	89
II.1.1.2. YÖK ve Gençliğin Tasarlanması.....	91
<b>II.1.2. Sanat Eğitiminin Dönüşümü: Fakülteleşme.....</b>	<b>94</b>
II.1.2.1. Yeni Fakülteler.....	96
II.1.2.1.1. 1. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	96
II.1.2.1.2. 2. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	97
II.1.2.1.3. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğt. Bölümü.....	99
II.1.2.1.4. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	100

II.1.2.1. 5. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	101
II.1.2.1. 6. Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.....	102
II.1.2.2. Siyasetten Arındırma Siyaseti.....	102
II.1.2.3. Sanat Eğitimi Siyaseti.....	105
II.1.2.4. Fakülteleşmeyle Gelen Tartışmalar.....	113
<b>II.2. DEVLET RESİM HEYKEL MÜZELERİ.....</b>	<b>119</b>
<b>II.2.1. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....</b>	<b>120</b>
<b>II.2.2. İzmir Resim ve Heykel Müzesi.....</b>	<b>124</b>
<b>II.2.3. Ankara Resim ve Heykel Müzesi.....</b>	<b>125</b>
<b>II.2.4. Devlet Resim ve Heykel Müzelerinin Sorunları ve Getirdikleri....</b>	<b>127</b>
<b>II.3. SERGİLER ve TOPLANTILAR.....</b>	<b>128</b>
<b>II.3.1. Devlet Resim Heykel Sergisi.....</b>	<b>131</b>
<b>II.3.2. DYO Sergileri.....</b>	<b>134</b>
<b>II.3.3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri.....</b>	<b>136</b>
<b>II.3.4. Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler.....</b>	<b>137</b>
<b>II.3.5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri.....</b>	<b>140</b>
<b>II.3.6. Bienaller.....</b>	<b>143</b>
II.3.6.1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali.....	143
II.3.6.2. Uluslararası İstanbul Bienali.....	146
<b>II.4. GALERİLER, KOLEKSİYONLAR ve SANAT PİYASASI.....</b>	<b>148</b>
<b>II.4.1. Galeriler ve Piyasa Algısı.....</b>	<b>149</b>
II.4.1.1. Maçka Sanat Galerisi.....	156
II.4.1.2. Galeri Baraz.....	157
II.4.1.3. Galeri Nev.....	160
II.4.1.4. Urart Sanat Galerileri.....	160
II.4.1.5. Galeri BM.....	161
<b>II.4.2. Müzayedeler.....</b>	<b>161</b>
<b>II.4.3. Koleksiyoncular.....</b>	<b>162</b>
<b>III. BÖLÜM: SANATTA SİYASETİN GÖRÜNTÜSÜ.....</b>	<b>165</b>
<b>III.1. MELEZLİK, ÇOĞULLUK, BELİRSİZLİK.....</b>	<b>171</b>

III.1.1. Marksist Etkiler: Toplumcu Gerçekçilik ve İnsana Bakış.....	171
III.1.2. Günün İçinden Anlatılar.....	177
III.1.3. Yeni Dışavurumculuk: Keyfiyet, Bozulma, Parçalanma, İtiraz.....	179
III.1.4. Darbe Etkisi: Yansımalar.....	188
III.1.5. İçer Dönüş.....	202
III.1.6. Bir Gereksinim, Saplantı ve Başkaldırı Aracı Olarak Erotizm....	205
III.1.7. Geçmişin Arkeolojisi.....	208
III.1.8. Çevre Bilinci.....	215
III.1.9. Kimlik: Kadın, Kent, Arabesk.....	217
III.1.10. Sanat Olarak Belgeleme.....	224
IV. BÖLÜM: SONUÇ.....	229
IV.1. 1980'LERİN SONU: <i>YENİ DÜNYA DÜZENİ Mİ, YENİ ORTAÇAĞ MI?</i> ..	229
IV.2. KÜRESEL LİBERALİZMİN SANATI: <i>ÇAĞDAŞ MI, POSTMODERN Mİ?</i> ....	232
IV.3. ÇAĞDAŞ SANATIN MUHALİF GÜCÜ.....	234
IV.3.1. Çağdaş Siyasal Sanat ve Temsil .....	237
IV.3.2. Sistem Karşıtlığı, Yenilik İçgüdüsü .....	239
IV.3.3. Sınıfsal ve Ekonomik Konum .....	240
IV.3.4. Sanatçıların Siyasal Eğilimleri .....	242
IV.4. SONSÖZ .....	243
KAYNAKÇA .....	245
EKLER.....	300
EK-1: YAPITLAR.....	301
EK-2: GÖRÜŞMELER.....	505
BEDRİ BAYKAM.....	505
BEDRİ KARAYAĞMURLAR.....	515
BERAL MADRA.....	519
EROL BATIRBEK.....	526

<b>HAKAN ONUR</b> .....	531
<b>HALİL AKDENİZ</b> .....	534
<b>HÜSAMETTİN KOÇAN</b> .....	537
<b>KEMAL İSKENDER ve NEDRET SEKBAN</b> .....	542
<b>MEHMET YILMAZ</b> .....	546
<b>MUSTAFA ATA</b> .....	558
<b>MÜMTAZ SAĞLAM</b> .....	560
<b>RAMAZAN BAYRAKOĞLU</b> .....	566
<b>YUSUF TAKTAK</b> .....	571
<b>ZAFER GENÇAYDIN</b> .....	576
<b>EK-3: YAZIŞMALAR</b> .....	<b>582</b>
<b>AYDIN AYAN</b> .....	582
<b>CEBRAİL ÖTGÜN</b> .....	586
<b>ELİF OKUR TOLUN</b> .....	590
<b>ENGİN DALYANCI</b> .....	591
<b>ERDAĞ AKSEL</b> .....	592
<b>HAYRİ ESMER</b> .....	595
<b>MUSTAFA OKAN</b> .....	598
<b>M. ZAHİT BÜYÜKİŞLEYEN</b> .....	603
<b>NİLAY KAN BÜYÜKİŞLEYEN</b> .....	604
<b>TURAN AKSOY</b> .....	606
<b>EK-4: TARİHSEL DİZİN</b> .....	608
<b>EK-5: DARBENİN BİLANÇOSU</b> .....	611
<b>EK-6: SANATÇI BİYOGRAFİLERİ</b> .....	613
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	623



## KISALTMALAR DİZİNİ

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AET	Avrupa Ekonomik Topluluğu
AP	Adalet Partisi
ANAP	Anavatan Partisi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
ÇHC	Çin Halk Cumhuriyeti
DP	Demokrat Parti
DPT	Devlet Planlama Teşkilatı
DSP	Demokratik Sol Parti
DTGSYO	Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu
DYP	Doğru Yol Partisi
DYO	Durmuş Yaşar ve Oğulları
GEE	Gazi Eğitim Enstitüsü
HP	Halkçı Parti
IMF	<i>International Money Foundation</i> (Uluslararası Para Fonu)
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
KGB	<i>Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti</i> (Devlet Güvenlik Komitesi)
KİT	Kamu İktisadi Teşebbüsleri
MC	Milliyetçi Cephe
MDP	Milliyetçi Demokrasi Partisi
MGK	Milli Güvenlik Konseyi
MSÜGSF	Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
MTV	<i>Music Television</i>
NATO	<i>North Atlantic Treaty Organization</i> (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
PKK	<i>Partiya Karkeren Kurdistan</i> (Kürdistan İşçi Partisi)
SHP	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
SODEP	Sosyal Demokrasi Partisi
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT	Türkiye Radyo Televizyonu
UESYO	Uygulamalı Endüstriyel Sanatlar Yüksek Okulu
UPSD	Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği
YÖK	Yükseköğretim Kurumu
YTÜ	Yıldız Teknik Üniversitesi

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.** Anonim, *Süngü Anıtı*, 1963, Taksim, İstanbul.
- Resim 2.** Yusuf Taktak'ın mezbaha binası duvarında tahrip edilen duvar resmi çalışması.
- Resim 3.** 1980 yılı Kuşadası Kültür ve Sanat Festivali'nde duvarlara resim yapılmasının engellenmesini protesto eden Görsel Sanatlar Derneği üyeleri.
- Resim 4.** Ahmet Öktem, *Adsız*, 1980.
- Resim 5.** Ahmet Öktem, *Açık ve Kapalı*, 1989.
- Resim 6.** Alaettin Aksoy, *Denge*, 1980.
- Resim 7.** Alaettin Aksoy, *Anılar*, 1981.
- Resim 8.** Alaettin Aksoy, *Us ve Sebep*, 1983.
- Resim 9.** Alaettin Aksoy, *Müselles*, 1988.
- Resim 10.** Alp Tamer Ulukılıç, *Çılgılık*, 1988.
- Resim 11.** Argun Okumuşoğlu, *İsimsiz*, 1989.
- Resim 12.** Arzu Başaran, *İsimsiz*, 1989.
- Resim 13.** Aydın Ayan, *Yakılan Kitaplar*, 1980.
- Resim 14.** Aydın Ayan, *Bir Memleketin Simgesel Olarak Portresi*, 1980.
- Resim 15.** Aydın Ayan, *Dün, Bugün, Yarın*, 1980.
- Resim 16.** Aydın Ayan, *Dört Leke*, 1980.
- Resim 17.** Aydın Ayan, *Bağımsızlık Üzerine*, 1981.
- Resim 18.** Aydın Ayan, *Ay Karanlık*, 1982.
- Resim 19.** Aydın Ayan, *Karda Kargalar*, 1983.
- Resim 20.** Aydın Ayan, *İnsanın İnsana Ettiğidir*, 1986.
- Resim 21.** Aydın Ayan, *Karda Korkuluk*, 1989.
- Resim 22.** Aydın Ayan, *Dişi İmge Yinelemesi B*, 1989.
- Resim 23.** Bedri Baykam, *Meet The Turk*, 1985.
- Resim 24.** Bedri Baykam, *Muhammed Zaman Tünelinde*, 1985.
- Resim 25.** Bedri Baykam, *Anne, Bu Kadar Yüksek mi Olacaktı?* 1986.
- Resim 26.** Bedri Baykam, *Demokrasinin Kutusu*, 1987.
- Resim 27.** Bedri Baykam, *Burası Benim Hamamım*, 1987.
- Resim 28.** Bedri Baykam, *Ani Değişiklik*, 1988.
- Resim 29.** Bedri Baykam, *Basit Dövme İşkence Sayılmaz*, 1988.
- Resim 30.** Bedri Baykam, *This Has Been Done Before*, 1988.
- Resim 31.** Bedri Baykam, *The Kitapyakar*, 1988.
- Resim 32.** Canan Beykal, *8 Parçalık 1 Bütün*, 1985.
- Resim 33.** Canan Beykal, *Adsız*, 1987.

- Resim 34.** Canan Beykal, *Tex-Tual ve Karakutular*, 1989.
- Resim 35.** Cengiz Çekil, *Ters Görüntü*, 1980.
- Resim 36.** Cengiz Çekil, *Maşaallah*, 1981.
- Resim 37.** Cengiz Çekil, *Evet No. 4*, 1984.
- Resim 38.** Cengiz Çekil, *Saklı Işık*, 1987.
- Resim 39.** Cengiz Çekil, *Yerleştirme No: 4*, 1987.
- Resim 40.** Cihat Burak, *Natürmortlar*, 1981.
- Resim 41.** Cihat Burak, *İnsanlar ve Hayvanlar*, 1981.
- Resim 42.** Cihat Burak, *Tüketim Toplumu*, 1981.
- Resim 43.** Cihat Burak, *Yemek Yiyen Kız*, 1987.
- Resim 44.** Cihat Burak, *Kediler Mediler Ne Dediler Ne Yediler*, 1988.
- Resim 45.** Erdağ Aksel, *Hatırlama*, 198?.
- Resim 46.** Erdağ Aksel, *Tüketim Nesneleri: Bir Yıl Garantili ARY-7 CU*, 1984.
- Resim 47.** Erdağ Aksel, *Tormentumero (Gerilim Nesneleri)*, 1986.
- Resim 48.** Erdağ Aksel, *Kırılğan Komünikasyon (Gerilim Nesneleri)*, 1987.
- Resim 49.** Erdağ Aksel, *Yarım kalmış Mektuplar Üzerine (Gerilim Nesneleri)*, 1987.
- Resim 50.** Erdağ Aksel, *Gözbağı (Gerilim Nesneleri)*, 1987.
- Resim 51.** Erdağ Aksel, *Pandoraprism (Gerilim Nesneleri)*, 1988.
- Resim 52.** Ergin İnan, *Portre*, 1981.
- Resim 53.** Ergin İnan, *Rengi Tanı*, 1987.
- Resim 54.** Ergin İnan, *Ey İnsan*, 1988.
- Resim 55.** Ergin İnan, *El Görür*, 1988.
- Resim 56.** Erol Akyavaş, *Uç Mevki*, 1982.
- Resim 57.** Erol Akyavaş, *Miraçname*, 1987.
- Resim 58.** Erol Akyavaş, *Aya İrini için Vitray Çalışması*, 1989.
- Resim 59.** Gülsün Karamustafa, *Pencere*, 1980.
- Resim 60.** Gülsün Karamustafa, *Dertler Benim*, 1981.
- Resim 61.** Gülsün Karamustafa, *Yarabbi Sen Bilirsin*, 1981.
- Resim 62.** Gülsün Karamustafa, *İstanbul Kızım*, 1982.
- Resim 63.** Gülsün Karamustafa, *Mastika Mastika*, 1982.
- Resim 64.** Gülsün Karamustafa, *Çift İsalat ve de Yavru Ceylan*, 1984.
- Resim 65.** Gülsün Karamustafa, *Hançer*, 1986.
- Resim 66.** Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987.
- Resim 67.** Gülsün Karamustafa, *Abide I*, 1987.
- Resim 68.** Hakan Onur, *Hakan Bir Şeytandır*, 1988.

- Resim 69.** Hale Arpacioğlu, *Ben ve Ben I*, 1986.
- Resim 70.** Halil Akdeniz, *İzmir K6rfez Kirlenmesi ile İlgili G6rsel Değerlendirmeler*, 1982.
- Resim 71.** Halil Akdeniz, *Anadolu Uygarlıkları-G6rsel Notlar*, 1988-91.
- Resim 72.** Handan B6r6teğene, *Kır / G6r*, 1985.
- Resim 73.** H6sn6 Koldaş, *Motorcu 1*, 1986.
- Resim 74.** İbrahim iftioğlu, *Yalnızlığa, Hüzne, Direnişe Merhaba*, 1984.
- Resim 75.** İbrahim iftioğlu, *Eyl6l'de Av*, 1987.
- Resim 76.** İbrahim iftioğlu, *Gayrettepe Portreleri*, 1989.
- Resim 77.** İbrahim iftioğlu, *Vaatler*, 1989.
- Resim 78.** İbrahim 6rs, *Atat6rk*, 1981.
- Resim 79.** İbrahim 6rs, *Kaldırım*, 1982.
- Resim 80.** İbrahim 6rs, *Gravat*, 1984.
- Resim 81.** İbrahim 6rs, *Falcı Kadın*, 1984.
- Resim 82.** İbrahim 6rs, *Beyaz B6rokratlar*, 1984.
- Resim 83.** İbrahim 6rs, *Melek*, 1989.
- Resim 84.** İpek Duben, *Şerife II*, 1981.
- Resim 85.** İpek Duben, *Şerife V*, 1981.
- Resim 86.** İpek Duben, *Y6zler 2*, 1987.
- Resim 87.** İpek Duben, *Adale Adam 1*, 1988.
- Resim 88.** İsmail Saray, *Kara haberi Beklerken*, 1983.
- Resim 89.** İsmail Saray, *Satılmış Topraklar*, 1989.
- Resim 90.** Kasım Koçak, *Mustafa Kemal'in Kağnısı*, 1981.
- Resim 91.** Kezban Arca Batıbeki, *G6lge*, 1988.
- Resim 92.** Kezban Arca Batıbeki, *Scarlet Blues for One Woman Band 2*, 1988.
- Resim 93.** Kezban Arca Batıbeki, *Waiting For A Baby*, 1988.
- Resim 94.** Kezban Arca Batıbeki, *Sans6r*, 1989.
- Resim 95.** Kezban Arca Batıbeki, *Sans6r II, III*, 1989.
- Resim 96.** Mehmet Aksoy, *İşkencede*, 1983.
- Resim 97.** Mehmet Aksoy, *12 Eylül*, 1983.
- Resim 98.** Mehmet Aksoy, *6zg6rl6k iekleri İşkencede*, 1983.
- Resim 99.** Mehmet Aksoy, *İş G66*, 1987.
- Resim 100.** Mehmet Aksoy, *Kozmoz'a Doğru (Vahdet-i V6cut)*, 1983.
- Resim 101.** Mehmet Aksoy, *Vahdet-i V6cut*, 1987.
- Resim 102.** Mehmet Aksoy, *Meçhul Asker Kaçağı*, 1989.
- Resim 103.** Mehmet Aksoy, *Periler 6lkesi*, 1989.

- Resim 104.** Mehmet Güteryüz, *Ağaç Kesenler*, 1983.
- Resim 105.** Mehmet Güteryüz, *Otoportre*, 1983.
- Resim 106.** Mehmet Güteryüz, *Gardırop*, 1985.
- Resim 107.** Mehmet Güteryüz, *Kırmızı Araba*, 1986.
- Resim 108.** Mehmet Güteryüz, *Yapıtın Adı*, 1987.
- Resim 109.** Mehmet Güteryüz, *Avcı*, 1988.
- Resim 110.** Mehmet Güteryüz, *Çift*, 1988.
- Resim 111.** Mehmet Güteryüz, *Sahil Güvenlik*, 1989.
- Resim 112.** Mehmet Yılmaz, *Soruşturma*, 1989.
- Resim 113.** Mehmet Yılmaz, *Fiskosçular 2*, 1989.
- Resim 114.** Mehmet Yılmaz, *Üç Film Birden*, 1985-89.
- Resim 115.** Mevlut Akyıldız, *Dümbük*, 1981.
- Resim 116.** Mevlut Akyıldız, *Bokyedibaşı*, 1981.
- Resim 117.** Mevlut Akyıldız, *Cennet, Cehennem*, 1986.
- Resim 118.** Mevlut Akyıldız, *Kuyruklu Yıldız*, 1986.
- Resim 119.** Mevlut Akyıldız, *Peygamber Gölgesi*, 1989.
- Resim 120.** Mevlut Akyıldız, *Hezarfen*, 1986.
- Resim 121.** Mithat Şen, *Figüratif Soyutlama*, 1988.
- Resim 122.** Mustafa Ata, *Memleketim*, 1981.
- Resim 123.** Mustafa Ata, *Değişim ya da Sanatçının Ölümü*, 1982.
- Resim 124.** Mustafa Ata, *Baskı*, 1983.
- Resim 125.** Mustafa Ata, *Kuralsız Oyunlar*, 1985.
- Resim 126.** Mustafa Ata, *Özgürlük*, 1985.
- Resim 127.** Mustafa Ata, *Değişim*, 1987.
- Resim 128.** Nedret Sekban, *Ölene Ağıt*, 1981.
- Resim 129.** Nedret Sekban, *Kurtuluş Savaşı 'nda Cephane Taşıyanlar*, 1986.
- Resim 130.** Nedret Sekban, *Arhavili İsmail II*, 1987.
- Resim 131.** Nedret Sekban, *Çağımızın Azizleri*, 1989.
- Resim 132.** Neşe Erdok, *Banliyö Treni*, 1982.
- Resim 133.** Neşe Erdok, *Berber*, 1984.
- Resim 134.** Neşe Erdok, *Disiplin ve Ceza*, 1985.
- Resim 135.** Neşe Erdok, *İstasyonda Sabah*, 1986.
- Resim 136.** Neşe Erdok, *Sanatçının Kendi Portresi*, 1987.
- Resim 137.** Neşe Erdok, *Çırağın Yemeği*, 1988.
- Resim 138.** Neşe Erdok, *Ayna*, 1989.

- Resim 139.** Neşet Günal, *Duvar Dibi V*, 1981.
- Resim 140.** Neşet Günal, *Başakçılar*, 1984.
- Resim 141.** Neşet Günal, *Kızkardeşler*, 1985.
- Resim 142.** Neşet Günal, *Korkuluk II*, 1986.
- Resim 143.** Neşet Günal, *Korkuluk V*, 1988.
- Resim 144.** Nevhiz Tanyeli, *Görünü I-II*, 1980.
- Resim 145.** Nevhiz Tanyeli, *Çocuklar ki Ölümden Habersiz*, 1981.
- Resim 146.** Nevhiz Tanyeli, *Ölüm*, 1988.
- Resim 147.** Nur Koçak, *Annem, Baban, Abla ve Ben I*, 1980-83.
- Resim 148.** Nur Koçak, *Otoportre I-II*, 1984-85.
- Resim 149.** Nur Koçak, *İlhan ve Tunç*, 1986.
- Resim 150.** Orhan Taylan, *Maltepe Resimleri II*, 1982.
- Resim 151.** Orhan Taylan, *Sarılış*, 1984.
- Resim 152.** Taylan, *Barış Davası Güncesinden*, 1985.
- Resim 153.** Orhan Taylan, *Adsız*, 1985.
- Resim 154.** Orhan Taylan, *Adsız*, 1988.
- Resim 155.** Ömer Uluç, *Fahişeler*, 1981.
- Resim 156.** Ömer Uluç, *İkona(lar)*, 1983.
- Resim 157.** Ömer Uluç, *Tanker*, 1985.
- Resim 158.** Ömer Uluç, *Hamam Sergisi*, 1987.
- Resim 159.** Ömer Uluç, *Oyun Kartları*, 1989.
- Resim 160.** Özdemir Altan, *Atatürk*, 1981.
- Resim 161.** Özdemir Altan, *Bir Yandan da Sanskritçeyi İhmal Etmemeliyiz*, 1985.
- Resim 162.** Özdemir Altan, *Karmaşık Bir Ekonomi Üzerine Karmakarışık Bir Araştırma*, 1986.
- Resim 163.** Özdemir Altan, *Doğulu Göçmen Çocukların Yerleşim Sorunu*, 1988.
- Resim 164.** Özdemir Altan, *Evin İçine Kadar Giren Radyasyon Hakkında Dört Önlem*, 1989.
- Resim 165.** Serhat Kiraz, *Turistik Nakliye*, 1980.
- Resim 166.** Serhat Kiraz, *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü*, 1988.
- Resim 167.** Serhat Kiraz, *Dün Bugünde Yok Oldu, Bugün de Yarın...*, 1989.
- Resim 168.** Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri*, 1989.
- Resim 169.** Seyyit Bozdoğan, *Liegende Frau vor Rauch*, 1985.
- Resim 170.** Şenol Yoroğlu, *Kurban*, 1984.
- Resim 171.** Şenol Yoroğlu, *Dört Kelle ya da Baş*, 1986.
- Resim 172.** Şenol Yoroğlu, *Suç ve Ceza II*, 1987.
- Resim 173.** Şenol Yoroğlu, *Yapıtın Adı*, 1987.

- Resim 174.** Tomur Atagök, *Düşüş*, 1981.
- Resim 175.** Tomur Atagök, *Kurul*, 1981.
- Resim 176.** Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983.
- Resim 177.** Tomur Atagök, *M*, 1987.
- Resim 178.** Turan Aksoy, *Birlik*, 1988.
- Resim 179.** Turan Aksoy, *Beş Sidikli Asker*, 1988.
- Resim 180.** Tülay Tura Börteçene, *Yüzler ve Şeyler*, 1986.
- Resim 181.** Tülay Tura Börteçene, *Yüzler ve Şeyler*, 1987.
- Resim 182.** Vahap Avşar, *It's Forbidden to Take Films and Photo*, 1985.
- Resim 183.** Vahap Avşar, *Forbidden Zone (Yasak Bölge)*, 1985.
- Resim 184.** Vahap Avşar, *Elektrikli Haberler*, 1985.
- Resim 186.** Vahap Avşar, *Mezhepler Tarihi*, 1987.
- Resim 187.** Vahap Avşar, *Kamuflaj*, 1987.
- Resim 188.** Yavuz Tanyeli, *Bu Resmi Çok Seviyorum*, 1986.
- Resim 189.** Yavuz Tanyeli, *Adsız*, 1987.
- Resim 190.** Yavuz Tanyeli, *Kesik Başlar*, 1987.
- Resim 191.** Yavuz Tanyeli, *Açık Hava Kasabı*, 1988.
- Resim 192.** Yavuz Tanyeli, *Portre*, 1989.
- Resim 193.** Yusuf Taktak, *Adsız*, 1984.
- Resim 194.** Yusuf Taktak, *Savaşım Veren Üçgen*, 1987.
- Resim 195.** Yüksel Arslan, *Arture 286, Etkiler B (Marx ve Engels – Manevi Hayvan Hükümranlığı)*, 1982.
- Resim 196.** Yüksel Arslan, *Arture 291, Etkiler B - 29 (Komün ya da İsimsiz Proleter)*, 1983.
- Resim 197.** Yüksel Arslan, *Arture 304, Etkiler B – 40a*, 1983.
- Resim 198.** Yüksel Arslan, *Arture 273, İnsan XIV, Orgazm*, 1987.
- Resim 199.** Yüksel Arslan, *Arture 401 L'Homme XLII*, 1989.
- Resim 200.** Zafer Gençaydın, *Bozkırdaki Olay*, 1982.
- Resim 201.** Zahit Büyükişleyen, *Çernobil'den Karadeniz'e*, 1988.
- Resim 202.** Zahit Büyükişleyen, *Bir Sonraki Gün*, 1988.
- Resim 203.** Zahit Büyükişleyen, *Ankara*, 1989.

## ÖNSÖZ

İki yaşında bile değildim 1980'deki darbe olduğunda. İzleyen yıllarda olup bitenleri bile zar zor anımsayabiliyorum. O zamanlar zor bulunur –şimdi hiç bulunamaz– *Blaupunkt* marka renkli televizyonda eğlenceli ve coşkulu bir müzikle başlayan *İcraatın İçinden* programıyla daralan çocuk ruhum, *Malmöth'un* saldıdığı kötülüklerle mücadele edip insanlığı kurtaran *Clementine*'in maceralarıyla umut ve heyecan dolardı. Dünyayı hep kurtarılması gereken bir yer olarak gördüm. Geçen yıllarda değişen bir şey olmadı, hala öyle görüyorum. Sadece, kurtarıcı imgesi olarak *Emera*, *Kara Şimşek*, *Şirin Baba*, *He-Man*, *Voltran* gibi süper güçlerin yerine tüm zayıflıklarıyla *insanı* koyuyorum artık.

Her yeni gelen kuşağın kendilerinden öncekiler tarafından daha az 'dünya görüşü'ne sahip olmakla eleştirildiğini duydum hep. Kendi payıma düşeni de aldım. '1980'ler apolitik bir kuşağın yetişmesine neden oldu' diyorlardı. Nasıl olmasın? 'Olaylara karışma!' refleksi geliştirmiş bir topluluğun parçası olduğumun çocukken bile hep farkındaydım sanki. Bu tezle, bu refleksin başlangıcına gidebilecek, 'olaylara karışma' refleksi olanların ve bu refleksin neleri başarabildiğinin (ya da başaramadığının) izini sürebilecektim. Kendi tarihimin anımsamadığım parçalarında bir yolculuk başladı böylece.

Yolculuğumda yalnız değildim. Anımsama ve öğrenme kuyusu öyle derindi ki, bakmaktan vazgeçtiğim anlar oldu. Benimle birlikte bu kuyuya inenler, gökyüzünün hâlâ orada olduğunu da gösterdiler aynı zamanda. Çıkış yolum onlarsız karanlıktı yoksa. Başardıysam, onlarla başardım: yıllardır bana yol gösteren ve katlanan değerli danışmanım Zeynep Yasa Yaman ve canyoldaşım Mehmet... Haklarını ödeyemem. Hiç bitmeyecekmiş gibi görünen çalışma sürecinde sıcacık gülümsemeleri ve sözleriyle kafamdaki başarısızlık bulutlarını dağıtan jüri üyelerim Serpil Bağcı, Mustafa Akpolat, Nermin Ş. Doğan ve Pelin Ş. Tekinalp'e çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans tezimi yazarken bebek olan oğlum Düşan şimdi 9 yaşında. Tezin sabırla bitmesini bekledi, kocaman yüreğiyle beni cesaretlendirdi. Biz Mehmet'le tezle ilgili tartışmalar yaparken "anlamadığım şeyler konuşuyorsunuz, ama çok güzel konuşuyorsunuz" diyerek huzur verdi. Annem ve babam desteklerini hiç esirgemediler, beni yalnız bırakmadılar. Bana inandılar. Bu emek, hepimizin emeği oldu.



Son olarak, benimle görüşmeyi kabul ederek değerli vakitlerini ayıran ve anlattıklarıyla teze büyük katkı sağlayan sanatçılara, Aydın Ayan, Bedri Baykam, Bedri Karayağmurlar, Mustafa Ata, Hakan Onur, Hüsamettin Koçan, Cebrail Ötgün, Elif Okur Tolun, Engin Dalyancı, Erdağ Aksel, Halil Akdeniz, Erol Batırbek, Zahit Büyükişleyen, Nilay Kan Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Hayri Esmer, Kemal İskender, Nedret Sekban, Mümtaz Sağlam, Turan Aksoy, Mustafa Okan, Yusuf Taktak ve Ramazan Bayrakoğlu'na ve küratör Beral Madra'ya minnet borçluyum.

*Ankara, 2014*

## GİRİŞ

“Yavrularını yemeye başladı kediler,  
kutsal gün diyorlar buna kendi tarihlerinde  
av boruları çalıyor beş ölüm meleği  
sonu sıfırlı geçen yıllarda”

Özdemir İnce, *Siyasetname*, 1984

*1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset* olarak belirlenen doktora tez konusu, Türkiye’de ortaya çıkan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler ışığında; bir yandan resmî ve sivil yaşamda varlık gösteren sanat kurumlarının kültür siyasetini, bir yandan da resim ve heykel gibi disiplinlerin yanı sıra yerleştirme ve video gibi yeni teknik ve ifade biçimleriyle ürün veren sanatçıların görüşlerini ve yapıtlarını kapsamaktadır. 1980-1990 arasındaki sürece odaklanan bu çalışmada, Türkiye sanat ortamı ve kurumlarına egemen olan etki ve tepkilerin izi sürülmüştür.

### 1. AMAÇ

Bu tez çalışması, şimdiki sanat ortamının dinamiklerini açığa çıkarabilmek ve anlayabilmek adına, sanatın yakın tarihine bir bakış gerçekleştirerek 1980’li yıllarda kurumlar, eğitim ve yapıtlar gibi olgulardaki değişimlerin izlerini takip ederek sanatın siyasetle ilişkisi üzerine bir değerlendirme yapmayı amaçlamaktadır.

### 2. ARAŞTIRMA ve YÖNTEM

#### 2.1. Veri Toplama

Çalışmaya dönemi farklı disiplinler açısından anlatan kaynakların araştırılması ve okunması ile başlanmıştır. Dönemin güncel soru/sorun ve haberlerini günü gününe kavrayabilmek için süreli yayın taramalarına önem verilmiştir. Seçilen dönemin çok yakın bir zaman olmasıyla doğru orantılı bir biçimde, genel perspektifi sunan çalışmaların da sayısı bir hayli azdır. 1980 sonrasında etkili olan *Milliyet Sanat*, *Ankara Sanat*, *Sanat Çevresi*, *Sanat Dünyamız*, *Türkiyemiz*, *Arredamento Mimarlık*, *Anons*, *Gençsanat*, *rh+ Sanat*, *Kalın*, *Yeni Boyut*, *Gergedan*, *Argos*, *Yapı*, *Çağdaş Eleştiri*, *Toplum ve Bilim*, *DoğuBatı*, *Evensel Kültür* gibi dergilerin ve *Cumhuriyet*, *Hürriyet*, *Radikal*, *Sabah*, *Günaydın*, *Güneş* ve *Tercüman* gibi farklı siyasal ve kültürel duruşlara sahip gazetelerin kültür ve sanat sayfalarındaki ilgili olabilecek

haber ve makalelerin dokümantasyonu yapılmıştır. Taramaların ardından elde edilen bilgiler konu kapsamında yeniden değerlendirilmiş ve tezin asıl kaynakçasına eklenmiştir.

Dergi, gazete ve kitaplara ulaşabilmek için yabancı kültür merkezleri'nin kütüphaneleri, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, Milli Kütüphane, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, ODTÜ Kütüphanesi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, BM Çağdaş Sanat Merkezi Güncel Sanat Kitaplığı ve SALT Araştırma'nın yanı sıra, internet ve kişisel arşivlere de başvurulmuştur.

Kitap, makale ve haberlerin derlenmesine ve değerlendirilmesine ek olarak, sanat yapıtlarının görsellerinin temin edilmesine çalışılmıştır. Ayrıca, sergi katalogları, müze, galeri, internet, banka ve özel koleksiyonlar ve sanatçıların kendilerinden sağlanan görsel malzemeler, tarihsel bir düzenlemeyle, tez çalışmasına ek bir katalog haline getirilmiştir.

1980 sonrası sanat ortamındaki siyasal yönelimlerin doğru bir şekilde değerlendirilebilmesi için farklı disiplinlerden yeterli ve gerekli yan okumalar yapılmış, bunun için ilgili görülen kaynaklardan yararlanılmıştır. Konunun uzmanları, 1980'leri yaşayan sanatçılar ve öğretim elemanlarıyla ayrıntılı görüşmeler ve yazışmalar yapılmış; söyleşilerin ses kayıtları deşifre edilerek yazılı hale getirilmiştir. Görüşmeler ve yazışmalar yapılırken dönem, dönemin kurumları ve sanat ortamı hakkında geçerli bilgileri sağlayabilecek çeşitli yaş gruplarından ve çevrelerden olabildiğince çok sayıda kişiye ulaşılmaya çalışmış, ancak dönüş yapanlarla röportaj gerçekleştirilebilmiştir. Bu röportajların tamamı tezin arkasında yer alan "Ekler" bölümünde değerlendirilmiştir.

## 2.2. Verileri Değerlendirme

Sözkonusu kaynaklara ulaşma ve sınıflandırma sürecinin ardından elde edilen veriler değerlendirilmeye başlanmıştır. Gerek dünyanın gerek ülkenin koşullarıyla bağlantılı olarak, sınıfsal yapı, egemen ideoloji, devlet biçimi ve ekonomik koşullar, kısaca *kültürel ortam*, sanatçıların ve yapıtların biçimlenmesinde etkili olduğu düşüncesinden hareketle, ülkemizdeki sanat ortamını oluşturan başlıca *özneler* (sanatçılar, sanat kurumları, küratörler, aracılar, alıcılar ve izleyiciler) belirlenen döneme özgü kültürel bağlam içinde değerlendirilmiş; belirli bir kavramsal çerçevede çözümlenmeye çalışılmıştır. 1980'lere yoğunlaşmakla birlikte, hem bir başlangıç oluşturabilmek hem de daha sonraki kırılmaları daha belirgin bir şekilde ortaya koyabilmek için, 1980'in hemen öncesinde Türkiye'deki kültürel ve siyasal atmosferin genel hatlarıyla ele alınmasında yarar görülmüştür.

Çağdaş Türk sanatı tarihine ilişkin metinlerin azlığı ve olanların da genellikle kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunma konusundaki yetersizliği göz önüne alınarak bu tez çalışmasının ulaştığı verilerin değerlendirilme süreci,

- 1980’li yıllardaki sanat ürünlerinin ve buna bağlı gelişen kuramsal çalışmaların ayrıntılı bir biçimde araştırılarak belgelenmesi;
- Dönemin sanatsal pratiklerinin kültürel, sosyo-ekonomik ve özellikle siyasal değişimler ve ilişkiler bağlamında incelenip değerlendirilmesi;
- Sanatsal üretimin genel bir perspektifle sunulmasının yanı sıra, oluşumları belirleyen özel durumların ortaya konulması ve üniversitelerde güzel sanatlar fakülteleri ile eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde siyasal gelişmelere bağlı dönüşümün öğretim elemanlarına ve öğrencilere yansımadaki çeşitliliğin gösterilmesi;
- Dönemin düşünce yapısıyla ilintili üretilmiş sanat yapıtlarında siyasal imgelerin kullanımına yer veren sanatçıların bir bilançosunun çıkarılması;
- Modernizmden postmodernizme geçiş sürecindeki paradigma değişikliğinin tartışılması;
- Resmî ve özel kurumların izlediği sanat siyasetinin belirlenmesi;
- 1980’lerdeki ülkemiz sanatına ilişkin sınıflandırma ve tanımlamaların sorgulanarak gözden geçirilmesi;
- 1980 sonrası Türkiye’deki sanatsal oluşumların dünyadaki diğer örneklerle olan benzerlik ve ilişkilerinin ortaya konulması gibi aşamalardan geçmiştir.

### **2.3. Sorunlar**

Araştırmanın başlıca zorluğu veri elde etme ve kaynak sorunu olmuştur. Çoğunlukla süreli yayınlardan elde edilen dağınık haldeki bilgilerden yararlanmak, olguları bir bütün halinde görmeyi zorlaştırmıştır. Görüşlerin çoğu zaman öznel duyuların ve genel geçer tanımların çerçevesinde sunulması da ayrı bir sorun olarak önümüzde durmaktadır. Genel kaynakların da kısıtlı bilgi sunduğu göz önünde bulundurulursa, sağlıklı çıkarımlarda bulunmak amacıyla nesnelliği korumak zaman zaman güç hale gelmiştir. Bunlara ek olarak, araştırma döneminin çok yakın bir tarihi kapsıyor olması da nesnellik konusunun önünde bir başka sorun gibi görülebilmektedir.

Diğer bir sorun, çalışma süresince başvuru farklı disiplinlerde okuma yapmanın kendi içinde getirdiği zorluklardır. Mümkün olduğunca, konuyu dağıtma ve düşünsel karmaşaya yol açmamaya çaba gösterilmiştir

Öte yandan dönemin tanıklığını yapmış, ellerinde önemli katkılar sağlayabilecek görsel malzeme ve belgeleri bulunduran sanatçı ve koleksiyonerlere ulaşmak, görüşme koşullarının o kişilerin şartlarına göre ayarlanması, izinlerin alınması, aksamalara yol açmıştır.

Yararlanılacak görsel malzemeyi toplu halde görmeye olanak sağlayacak bir müze, arşiv ya da sanat merkezi bulunmamaktadır. Galerilerin ve kimi kurumların sürekliliğinin olmayışı ise, kısa sürede bilgi ve belge derlemede karşılaşılabilecek en önemli engellerden biri olmuştur. Araştırmada teknik araç ve gereçlere (kayıt cihaz video kamera, dijital kamera vb.) ihtiyaç duyulmuş, sık sık Ankara dışına çıkmak, çok sayıda görsel ve yazılı belge toplamak gerekmiştir.

### **3. YAYINLAR**

Bir araştırma alanı olarak çağdaş Türk sanatı tarihi, her geçen gün yeni çalışma konularının seçilip araştırılmasıyla farklı sorunsalların gün ışığına çıkarılabildiği değişken bir zemine sahiptir. Kimi zaman kapsamlı dönem çalışmaları ortaya konulmakta, kimi zamansa dönem içerisinde önemli bir yere sahip olan kişi ya da olgular tartışılmaktadır. Bununla birlikte, tez konusu olan 1980'leri sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında doğrudan ve etraflı olarak araştıran bir kaynağa rastlanmamıştır.

#### **3.1. Tezler**

YÖK akademik tez arşivinde yapılan araştırmalar sonucunda, konuyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek bazı çalışmalar saptanmıştır.

Burcu Pelvanoğlu'nun 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde tamamladığı *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler* adlı doktora tezi oldukça kapsamlı içeriği ile dikkat çekmektedir. 1980 öncesinde sanat piyasasını hazırlayan siyasal ve kültürel ortamı kısaca açıkladıktan sonra, 1980'le birlikte değişen sanat ortamına egemen tartışmalar, kurumlar, sanat yapının içeriği, sergiler ve sergileme biçimleri, oluşumlar sınıflandırılmıştır. 1980 sonrası

sanat ortamının genel resmini vermesi bakımından önemli bir kaynak olduğu düşünülen bu tez, daha spesifik konuların çalışılmasına bir zemin hazırlamıştır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Öğretmenliği Programı'nda Sezin Terzi'nin yüksek lisans tezi olarak yaptığı *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi* adlı çalışma, konu ve başlık itibarıyla elinizdeki doktora tezine yakın durmaktadır. Terzi'nin çalışmasında ana eksenini oluşturan ikinci bölüm "Sanat ve Toplumsal İdeolojik İlişkiler" başlığını taşımakta ve Batı ve Türk resminde gerçekçilik eğilimini çoğunlukla sanat yapıtları ekseninde açıklamaya çalışmaktadır. Ancak, tezde sanat ortamının sanat yapıtları dışındaki unsurları ele alınmamıştır. Kronolojik bir yaklaşım içeren çalışmanın ana kaynağını, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı öğretim üyesi Funda Berksoy'un 1998 yılında kitaplaştırmış olduğu *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik* adlı çalışması ile Samet Doğan'ın Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yaptığı *Türkiye'de 1980 Sonrası Ortaya Çıkan Oluşumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı* adlı yüksek lisans tezi oluşturmaktadır.

Yıldız Öztürk Ötkünç'ün *1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları* adlı yüksek lisans tezi, Osmanlı İmparatorluğu'nun çağdaşlaşma sürecinden başlayarak kültürel değişimlerden kısaca bahsettikten sonra, yeni liberalizmin Türkiye'ye etkisini ve 1980-1990 yılları arasında plastik sanatların durumunu özel galeriler, "İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri", "A, B, C, D Sergileri" ve "Uluslararası İstanbul Bienali" örnekleminde aktarmaya çalışmıştır. Sınırlı sayıda kaynak kullanımı ve tezin kapsamının dar tutulması konuya yaklaşılabilecek açık alanlar bırakmaktadır. Diğer bir çalışma, konuyu çok geniş bir zaman dilimine yayan Mutluhan Taş'ın Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda yaptığı *Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşundan Günümüze Çağdaş Türk Resminde Sanat-Siyaset İlişkileri* başlıklı yüksek lisans tezidir.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim Anasanat Dalı'nda Meryem Uzunoğlu'nun yapmış olduğu *Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları* konulu tezin ekseninde dönemin toplumsal olaylarının yansıdığı resimler bulunmaktadır. Tezdeki kimi bilgiler bilimsel bir kaynağa dayandırılmadan aktarılmakta ve daha çok öznel ifadelerle yer verilmektedir.

Sezar Cihaner Keser'in Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne bağlı Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı'ndaki *Devlet Üniversiteleri*

*Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı Adayı Yetiştirme Sorunsalı* adlı doktora çalışması da genel anlamda eğitim kurumlarındaki yapılanmalara değinmesi bakımından önemli görülmüş ve gerekli yerlerde yararlanılmıştır.

Doğrudan konuyla ilgili görünen bu tezlerin yanı sıra, seçilen konunun kapsadığı dönemin çeşitli unsurlarını ele alan çalışmalara rastlanılmıştır. Bunlar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Nancy Atakan'ın *Türkiye'de Kavramsal Sanat* adlı doktora tezi, Solmaz Bunulday'ın *1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde 'Toplu Sergiler' ve 'Kavramsallaştırma'* adlı doktora tezi, Mehmet Üstünipek'in *Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası* adlı doktora tezi, Zeliha Burtek'in *Çağdaş Sanata Bienallerin Katkısı* adlı yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi'nde Nilgün Özayten'in *Batı'da Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler* adlı doktora tezi, Esra Aliçavusoğlu'nun *1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili* adlı doktora tezi, Elif Akbulak'ın Abant İzzet Baysal Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlemeleri* adlı yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Neslihan Kıyar'ın *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişimle İltisatı* adlı yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Zerrin İren Boynudelik'in *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler* adlı doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi'nde Begüm Akkoyunlu'nun *Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergileri ve 'Yeni'nin Kimliği* adlı yüksek lisans tezi, Güler Bek'in *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri* adlı yüksek lisans tezi ile *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* adlı doktora tezidir.

### **3.2. Kitaplar**

1980'leri sorun ve konu edinen kitap sayısı oldukça sınırlıdır. Varolan yayınlarda, konu, ayrıntılı olarak ele alınmamakla birlikte, genel ve daha geniş zaman dilimlerini kapsayan metinler içinde yer almıştır. Dönemin sanatçıları hakkındaki kitap ve kataloglar da araştırma konusuna katkı sağlayan yayınlar arasındadır.

1980 yılında Tıglat Yayınları çağdaş Türk resmi üzerine bir dizi kitap yayınlamaya başlamıştır. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* adını taşıyan dizinin ilk cildinde yazarlar Günsel Renda ve Turan Erol 17. yüzyıldan başlayıp 1900'lerin başlarına kadar Anadolu ve İstanbul'daki kültür ve sanat olaylarına eğilmişlerdir. Sonraki ciltler tarihsel bir sırayı takip

eder. Yazarları Kaya Özsezgin ve Mustafa Aslıer olan son cilt 1989’da yayınlanmış olup 1940-1980 arası Türk sanat ortamındaki gelişmeleri kapsamaktadır. 1980’leri içine almasa da, çağdaş Türk sanatı üzerine bu denli kapsamlı bir çalışmanın bu yıllarda yayınlanmış olması, 1980’leri anlamamızda bir zemin sağlaması açısından önemlidir.

Cumhuriyetin 60. yılına armağan olarak Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 1983’te basılan *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Nurullah Berk’in *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* adlı kitapta geçen metnin yanı sıra, Kaya Özsezgin’in 1973-1983 arasındaki dönemi anlatan bir yazısını kullanmıştır. Bu metinde, ilgili süreçte izleyici ile sanat yapıtı arasındaki iletişimin artması, sanat ve kültür yaşamındaki değişimler, akademi dışı sanatsal oluşumlar, galericilik olgusu, özel sektörün sanata desteği gibi konular özetle anlatılmıştır.

Sezer Tansuğ’un 1986’da basılan *Çağdaş Türk Sanatı* adlı kitabının “Bilinç Düzeyinde Çağdaşlık” başlıklı son bölümde, Türk sanatçıların resimde bir yeni biçem arayışına yöneldikleri belirtilmektedir. Sanatçı temelinde yapılan kronolojik aktarımda kitabın örneklediği son yapıt 1983 tarihlidir. Yazarın bu çalışmasını tamamlar nitelikteki bir sonraki kitabı, *Türk Resminde Yeni Dönem*, 1988 yılında basılmış; 1950’den 1980’lere Türk sanatı tarihini çevreleyen olaylar ve yaşantılara yer vermiştir. Tansuğ, bir önceki kitabına göre, 1980’lerde etkinlik gösteren sanatçılara biraz daha fazla yönelmesine rağmen, kitabın asıl içeriğini 1960’lı yıllara hâkim olan bunalımlı ortamın sanatçıları nasıl etkilediği konusu oluşturmaktadır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin 2007 yılında santralistanbul’da düzenlediği *Modern ve Ötesi* adlı sergi, aynı isimle kitaplaştırılmış ve Türk modern sanatının 50 yılını aktarmaya yönelik metinlere yer verilmiştir. Semra Germaner, Orhan Koçak ve Fulya Erdemci’nin yazdığı makaleler, 1950 sonrasındaki Türk sanatında ortaya çıkan eğilimlerin ve tartışmaların modernizm bağlamında sunulması ve sınıflandırılması bakımından önemli bir kaynaktır.

Doğrudan 1980’leri anlamak ve ortaya çıkan tartışmaları kitaplaştırmak amacıyla yola çıkan *Bir Bilanço* sergisini de anmak gerekir. 2005’te Karşı Sanat’ta Beral Madra’nın öncülüğünde düzenlenen sergi kitaplaşmasa da, ardında bıraktığı uzunca bir makale ve çeşitli kaynaklarda rastlanan tartışmalarıyla tez konusu için dikkat çekici bir kaynak olmuştur.

İpek Duben ve Esra Yıldız, 2008 yılında *Seksenler’de Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* adlı kitabı yayına hazırlamışlardır. Giriş bölümünde, 1980’lerde Türkiye ve dünya sanatının durumu genel bir çerçeyle çizilmiş; ardından, bu dönemde belirleyici olduğu düşünülen Türk



sanatçılardan örnekler verilmiştir. Halil Altındere ve Süreyya Evren'in 2007'de hazırladığı *Kullanma Klavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat (1986-2006)* adlı derleme kitap, tezin ilgilendiği döneme dair metin ve görselleriyle ana kaynaklardan biri olmuştur.

Mehmet Yılmaz, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler* kitabının 17. ve 19. başlıklarında (2009); *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*'in ilk dört başlığında (2011); *Modernden Postmoderne Sanat*'ın 18. bölümünde (2013), konuyla ilintili bilgi ve yorumlarda bulunmuştur. Yine Yılmaz'ın hazırladığı *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* adlı derlemede Ayşe Nahide Yılmaz, Barış Acar, Şefik Özcan, Mehmet Yılmaz, Cebrail Ötügen, Mustafa Okan ve Kaan Arslanoğlu'nun metinleri konuya ışık tutmaktadır (2012).

2011 yılında Pera Müzesi'nde düzenlenen *Suretin Sireti* adlı serginin küratörü Zeynep Yasa Yaman, aynı adla yayınladığı kitapta Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası koleksiyonunda yer alan yapıtlar üzerinden Türkiye'de *modern* ve *çağdaş* sanat olgusunu değerlendirmiştir. Modern Türkiye tarihiyle başlayan sanat politikalarının ve eğitim anlayışının incelendiği kitap, günümüze dek uzanan yapısıyla oldukça kapsamlı bir perspektif sunmaktadır. Kitabın altıncı bölümü, "Küreselleşen Dünyada Sanat", 1970-2000 arasındaki süreci kapsamakta ve 1980'leri "Çok Kültürlü Gelecek" alt başlığıyla sunmaktadır. Bu bölümde, Türkiye'de yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler, sanat eğitimi kurumları, galeriler, sergiler ve ortama egemen olan tartışmalar özetlenmektedir.

Doğrudan Türkiye ile ilgili olmamakla birlikte, Chin-Tao Wu'nun *Kültürün Özelleştirilmesi* (2002); Toby Clark'ın *Sanat ve Propaganda* (2004); Carl Schmitt'in *Siyasal Kavramı* (2005); Boris Groys'un *Art Power* (2008); Ali Artun'un hazırladığı, Walter Benjamin, Lev Kreft, Jacques Rancière ve Hal Foster'in makalelerini içeren *Sanat Siyaset* (2008); Jacques Rancière'in *Estetiğin Huzursuzluğu* (2012) ve Ali Artun-Nursu Öрге'nin hazırladıkları *Çağdaş Sanat Nedir?* (2013) adlı kitaplar da 'sanat, siyaset ve iktidar ilişkisi'nin neliğini anlama konusunda ilham vermişlerdir.

#### **4. SORU/SORUNSALLAR**

Döneme ve konuya ilişkin doğrudan araştırmaların sayıca azlığı ya da yetersizliği ve kaynakların çoğunda kronolojik bakış açısının egemen olması, sanat pratiklerindeki politik yaklaşımların ve zorunlulukların farklı bir bakışla ele alınmasını, toplumsal koşulların sanatçı ve sanat yapıtı üzerinde doğrudan ve dolaylı etkilerinin ortaya konulmasını, sanat politikalarının

olduğu kadar sanatın politikasının da bir sorun olarak ele alınmasını gerekli kılmıştır. Bu nedenle, çalışmada 1980'lere dair kapsamlı bir okuma yaparak, 1980'leri kuşatan soru ve sorunsalları elden geldiğince araştırmak amaçlanmıştır.

Söz konusu doktora tezinin ana sorunsalı, siyaset ile sanat ilişkisinin neliği, 1980'lerin farklılığı ve bu farklılığın nedenleri üzerine odaklanmaktadır. Sanatsal pratikte dolaylı ve dolaysız siyasal eğilimlerin izlerinin sürülmesi yoluyla bu farklılık ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu anlamda, yanıtlanması gereken sorular şu şekilde belirlenmiştir: 1980 öncesinde, üniversiteler ve devletin kültür siyaseti temelinde izlediği *sanat siyaseti* (sanattan beklentisi, sanat algısı, sanata katkısı) nasıldı? 12 Eylül 1980'deki askerî darbeden sonra, bu sanat siyasetinde temel bir değişiklik meydana geldi mi? 1980 sonrasında Türkiye'nin yönetim, ekonomi ve tüketim alışkanlıklarında yaşanan değişimlerin plastik sanatlara ve sanat eğitime etkisi nasıl olmuştur? Sanatçıların sanat ve siyaset ilişkisi konusundaki tavırları nasıldır? Siyasal ortam sanat yapıtlarında nasıl ifade edilmiştir? Sanat ve siyaset ilişkisi hangi biçimlerde ortaya çıkmıştır? Siyasal iletisi olan resimler yapan sanatçılar arasındaki belirleyici özellikler nelerdir? Sanat ortamını oluşturan aktörlerin (sanatçı, galerici, koleksiyoner, izleyici, sanat kurumları, vb.) ekonomik, sınıfsal ve siyasal konumları nedir, ilişkileri nasıldır? Sanatın özünde içerili olan siyaset nedir? 1980 sonrasında resmî ve özel kurumların izlediği sanat siyaseti nasıldır? Modern paradigma, postmodern paradigmaya nasıl dönüşmüştür? Siyasal ilerencilik ile sanatsal ilerencilik örtüşür mü, yoksa bunlar ayrı şeyler midir? Siyasal sanat yapıtlarının yaratılmasında toplum ne ölçüde etkili olmuştur? Baskı ve dayatma, yasaklama ve sınırlandırmalar karşısında sanat kendi varlığını ne kadar koruyabilmiştir? Sanat propagandaya dönüştüğünde ne olur? Sanat eğitimi ve bu eğitimi alan genç sanatçıların siyasal gelişmeler karşısındaki tutumları hangi yönde gelişmiş, ortaya çıkan yapıtlara bu nasıl yansımıştır? Bu gibi sorulara verilecek yanıtların, resmî siyasetin Türk sanatına etkisi, *yeni dünya düzeninin* Türkiye'ye yansımaları, neo-liberal ekonomi siyasetinin sanata etkileri, *siyasal olmayan* sanatın siyaseti, devletin ve özel sektörün sanat siyaseti, sanat yoluyla eleştiri ve propaganda, Kemalist perspektiften sanatta siyaset, sol perspektiften sanatta siyaset, yerelliğin küreselleşme siyaseti içerisindeki konumu gibi konuların incelenmesi ve değerlendirilmesi düşünülmüştür.

## 5. KAPSAM ve TEZİN BÖLÜMLERİ

Tezin ele aldığı 1980'ler, simgesel bitiş ve başlangıçlarla birlikte anılmaktadır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği önderliğindeki Doğu Bloku, Amerika Birleşik Devletleri önderliğindeki Batı Bloku ile 1940'lardan beri sürdürdüğü soğuk savaş bu yıllarda kaybetmiş, çözülmüştür.

Yine, Türkiye’de 12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askerî darbeyle devreye sokulan yeniden yapılandırılma siyasetinin de bu sürece denk gelmiş olması anlamlıdır. Doğu Blokunun çökmesinin ardından, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nin önderliğinde, *Yeni Dünya Düzeni* ve *küreselleşme* söyleminin, başta gençlik olmak üzere, toplumu ‘*siyasetten uzaklaştırma siyaseti*’ başarılı olmuş, dikkatler siyasetten kültürel ve sanatsal hareketliliğe kaydırılmıştır. Tez, bu hareketlilik çerçevesinde gelişen ilişkileri kapsamaktadır.

Çalışma, dört bölümden oluşmaktadır. “12 Eylül 1980 Sonrasında Toplumsal ve Kültürel Oluşumlar” adlı birinci bölümün “Yeni Dünya Düzeninin Türkiye’ye Yansımaları” alt başlığında, iç ve dış siyasetin gerilimleri, anayasa değişikliği, yeni partilerin kurulması, Turgut Özal Hükümeti, küreselleşen dünyada ulus-devlet krizi, yeni burjuvalar, dinsel söylemin yükselişi, kimlik siyaseti ve Kürt sorunu gibi konulara değinmektedir. Aynı bölümün “Kültür ve Sanat Ortamına Genel Bakış” adlı ikinci alt başlığında, Türkiye’de ortaya çıkan yeni kültür siyaseti üzerinden, beş yıllık kalkınma planları, Kültür Bakanlığı, sanatsal sorun ve biçemlere; üçüncü alt başlığında, sanat ve siyaset ilişkisinin değişen anlamı ışığında, modern - postmodern kavramlarına ve sanatçı pratiklerine değinilmektedir. İkinci bölüm “Sanat Ortamı ve Kurumlar” başlığını taşımaktadır. Bu bölümün “Üniversiteler ve Sanat Fakülteleri” adlı ilk alt başlığında, yüksek öğretim siyaseti üzerinden gençliğin inşası, güzel sanatlar ve eğitim fakültelerindeki yapı, program ve eğilimlerdeki değişiklikler ve sorunlar gibi konular üzerinde durulmaktadır (Ayrıca, o süreçte hoca ve öğrenci olan sanatçılarla gerçekleştirilen söyleşi ve yazışmalar, tezin “Ekler” kısmına konulmuştur). Aynı bölümün ikinci alt başlığında İstanbul, Ankara, İzmir ve Erzurum’daki Devlet Resim Heykel Müzelerinin içerikleri; üçüncü alt başlığı olan “Sergiler”de başlıca sergiler ve bienaller anlatılmış; bir sonraki alt başlıkta da “Galeriler ve Koleksiyonlar” mercek altına alınmıştır. “Sanatta Siyasetin Görüntüsü” adını taşıyan üçüncü bölümde, tarihsel ve kavramsal kökler ışığında, konuyla bağlantılı eğilimler mercek altına alınmış; meydana getirilen yapıtların özellikleri üzerinden gruplamalara gidilmiş, siyasal havanın etki ve izleri araştırılmıştır. “Sonuç” bölümüyse, bilgiler ışığında ortaya çıkarılan genel düşüncenin ayrıntılardan arındırılarak daha da somutlaştırılmış bir resmi niteliğini taşımaktadır.

“Ekler” kısmı; yapıtlar, sanatçılarla görüşmeler/yazışmalar, tarihsel dizin ve sanatçı biyografilerini kapsamaktadır. *Yapıtlar* kısmında, konuyla ilgili çalışmalardan örnekler bulunmaktadır. Sanatçı ismine göre düzenlenen bu kısım, olabildiğince geniş tutulmuş, sanatçıların farklı yıllar ve tavırlardaki yapıtlarını belgelemesi düşünülmüştür. *Görüşme ve Yazışmalar*, dönemin tanıklığı niteliğindedir. *Tarihsel Dizin* ve *Darbenin Bilançosu*’ndaysa içte ve dışta meydana gelen başlıca olaylar yıllara göre sıralanmıştır.

## I. BÖLÜM

### 12 EYLÜL 1980 SONRASINDA TOPLUMSAL ve KÜLTÜREL OLUŞUMLAR

“Dünya çok küçülmüştür. Toprak ile, su ile, atmosfer ile, bunları kapsayan uzay ile, yani dünyanın tümü ile ilgilenmeliyiz” (Dean Rusk’tan akt. Değer, 1993, s. 26).<sup>1</sup>

[...] Bu ülkeler yapılacak yardımlar ve açılacak krediler öncelikle askeri nitelikte olmalıdır. OLTAYA YAKALANMIŞ BALIĞIN YEME İHTİYACI YOKTUR. [...] Bu tip ülkelere - TÜRKİYE gibi- doğrudan iktisadi yardım da yapılabilir, ama bu bize uygun ve bağlı hükümetleri iktidarda tutacak ve bize düşman muhalifleri zararsız bırakacak biçim ve miktarda olmalıdır. [...] Aynı zamanda, ABD ile işbirliğine hazır yerli işadamlarına yardımı artırmalı ve bu işadamlarının İLGİLİ ÜLKENİN EKONOMİSİNDE kilit noktalarını ele geçirmeleri, buna dayanarak politik etkilerinin artması sağlanmalıdır” (Nelson A. Rockefeller’dan akt. Değer, 1993, s. 17).<sup>2</sup>

12 Eylül 1980 askerî darbesi, Türkiye’nin yakın siyasal ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktası olarak görülmektedir. Bu tarihte, sivil siyaset bir kez daha devre dışı kalmış,<sup>3</sup> siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyici özneleri olmaktan çıkmış; kurulan askerî rejim, baskıcı tutumunu yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmıştır. ‘Devletin bekası’ ve ‘millî birlik ve beraberlik’ söylemi her şeyin önüne geçmiş; toplumun ‘yitirmekte olduğu değerler’i geri kazanabilmesi için *Atatürkçülük* adı altında, *Türk-İslam sentezine* dayalı bir görüş resmî ideoloji olarak benimsetilmeye çalışılmıştır (Kongar, 2000, s. 187-196, 253; Ahmad, 2000, s. 229).

Türkiye’de 1980’lerin siyasal ve toplumsal ortamında *küreselleşmeye* ve *yeni dünya düzenine* açıkça eklemlenen bir siyaset ve ekonomi, Yüksek Öğretim Kurumu ve eğitim özerkliğinin zayıflaması, anayasa değişikliği, siyasal yasakların ardından yeni partilerin kurulması ve seçim mücadeleleri, Turgut Özal hükümeti, dış ilişkiler ve küreselleşme, siyaset ve din ilişkisinin

<sup>1</sup> Dean Rusk 1961-69 arasında ABD dışişleri bakanıydı.

<sup>2</sup> Nelson A. Rockefeller’in ABD Başkanı Eisenhower’e yazdığı mektuptan bir alıntıdır. Rockefeller 1958, 1962, 1966 ve 1970’te New York valiliği yapmış; eyaletin ekonomi, kültür ve eğitim politikalarında ve uygulamalarında köklü değişikliklere gitmiştir. Richard Nixon’ın istifasıyla boşalan başkanlık görevini üstlenen Gerald R. Ford tarafından 19 Aralık 1974’te başkan yardımcılığına getirilmiş ve Ford yönetiminin sonuna kadar (Ocak 1977) bu görevini sürdürmüştür. Aynı zamanda ünlü bir sanat yapıtları koleksiyoncusu olan Rockefeller, Modern Sanat Müzesi’nin mütevelli heyeti üyesi ve 1982’de Michael C. Rockefeller Binası adıyla Metropolitan Sanat Müzesi’ne bağlanan New York kentindeki İkel Sanat Müzesi’nin kurucusu ve başkanıdır (Anonim, [tarihsiz]).

<sup>3</sup> Daha önce, 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971’de de Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymuştu.

güçlenmesi, kimlik siyaseti, PKK terörü/Kürt sorunu, yeni burjuvazi, yeni gençlik, cumhurbaşkanlığı seçimi gibi konular belirleyici olmuştur.

## **I.1. YENİ DÜNYA DÜZENİ ve TÜRKİYE**

### **I.1.1. Küreselleşen Dünyada Ulus-Devlet Krizi**

İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana geçen sürede dünya tarihi, ekonomik ve toplumsal yaşamda 'ulus-devlet' modelinin belirleyici olduğu 1945-1970'li yıllar ve kapitalizmin küreselleşme sürecine girdiği 1980-1990'lı yıllar olarak nitelendirilebilecek iki döneme ayrılmıştır. Kapitalizmin 'altın yılları' olarak anılan 1945-1970 süreci, 'ulus-devlet'in toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde belirleyici bir rol oynayabildiği; gücünü, belli hedeflere doğru yöneltebildiği; bunu yapmak için önemli kaynakları harekete geçirebildiği bir dönem olarak tanımlanmaktadır (Erder, 1998, s. 69).

1970'lerde dünya kapitalizminin bunalımı ile birlikte, ulus-devlet modeli ciddi sıkıntılarla yüzyüze gelmiştir. 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 göstermiş; tüm dünyada bir yeniden yapılanmayı gerektirmiştir. Bu yeni dünya düzeni, sosyal, kültürel ve ekonomik birikimleri 'küresel' anlamda dolaşıma sokmuş; yeni pazar arayışlarına yönelen çok uluslu şirketler üretim endüstrilerini Meksika, Kore, Tayvan, Çin gibi farklı coğrafyalara taşıyarak zenginlik ve yoksulluğa aynı anda neden olmuşlardır. Kalkınmakta olan ülkeler, bu büyüyen küresel ekonomiye ayak uydurabilmek için Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası'na borçlanmak zorunda kalmıştır (Yasa Yaman, 2012b, s. 100).

Yeni kaynak ve pazar arayışları ülkelerin iç ve dış ilişkilerinde büyük krizler yaratmıştır. Falkland Adaları, Grenada, Libya ve Zimbabve'deki gibi sömürgeci tarzı basit savaşların yanısıra Lübnan, Afganistan, İran, Irak, 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. Biriken huzursuzluk ve öfke sonucunda Papa, Enver Sedat (Mısır Cumhurbaşkanı, 1970-1981), İndra Gandhi (Hindistan Başbakanı, 1966-1977 ve 1980-1984), Ronald Reagan (ABD Başkanı, 1981-1989), Augusto Pinochet (Şili Cunta Hükümeti Başkanı, 1973-1981) gibi önemli isimlere de suikastler gerçekleştirilmişti. Savaşların yarattığı kıyım bir yana, Çernobil'deki nükleer patlama (1986) ve Bhopal'deki Union Carbide tesislerinin zehirli gaz sızıntısı (1984) gibi büyük çevre felaketleri de binlerce insanın ölümüne yol açmıştı (Yapp, 2001).

Avrupa'nın çeşitli kentlerinde kitlesel nükleer silahsızlanma gösterileri, ABD'de ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığına karşı eşit haklar elde edilmesi, 1985'te Sovyet Komünist Partisi Genel Sekreteri olan Mikhail Gorbaçov'un *perestroyka* (yeniden yapılanma) ve *glasnost* (açıklık) kampanyalarını başlatması, geniş bir gey ve lezbiyen grubun eşit hak talepleri, SSCB ile Batılı ülkeler ve ABD arasındaki soğuk savaşın sona ermesi, ABD'de AIDS'ten 66 binden fazla kişinin ölmesi, işsizlik, yoksulluk, Doğu ve Batı Berlin'i ayıran duvarın yıkılması 1980'leri belirleyen en önemli olaylar arasındadır (Yasa Yaman, 2012b, s. 100).

Kapitalist sistemin bunalımdan çıkmak için uyguladığı 'neo-liberal' piyasa ekonomisi, dünya kapitalizminin işleyişine egemen olarak küreselleşme olgusunu hızlandırmış, ABD başkanı Ronald Reagan ve İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher geçmiş dönemin tüm değerlerini sorgulayan bir ideolojik saldırının sözcüleri olmuştur. 'Serbest piyasa ekonomisi', rekabeti 'ulus ötesi' arenaya taşımış, küreselleşmenin 'rekabetçi bireycilik' ile gerçekleşeceğini savunmuştur. Thatcher 'toplum diye bir şey yoktur' derken bunu kastetmekteydi. 1945-1970 sürecinin 'sınıflararası uzlaşma'nın 'toplumsal dayanışma' anlayışına dayandığı göz önünde tutulursa, küreselleşmeyle başlayan süreçle toplum-birey ilişkilerinin nasıl farklılaştığı anlaşılacaktır (Erder, 1998, s. 72).

Yeni dönemle birlikte, *demokrasi* kavramı da anlam değiştirmiş ve dünya ölçeğindeki piyasa gerçekliğine boyun eğmenin doğal ve zorunlu bir sonucu haline gelmiştir. Bu düşünce, bazı çevrelerde kapitalizmle demokrasinin eşdeğer olduğu iddiasına olanak vermiştir (Amin vd. 1994, s. 10; Yıldız, 2008, s. 13). *Yeni Dünya Düzeninde* bütün devletlerin 'kapitalist' olmaları; şu ya da bu ölçüde kapitalist dünya ekonomisiyle bütünleşmeleri hedeflenmiştir. Bu başarılırsa, ideal Yeni Dünya Düzeninde bütün devletler 'demokratikleşmiş' de olacaklardı. Bu demokrasi 'cihadi' küresel kapitalizmin yeni ideolojik gündemi idi (Amin vd. 1994, s. 14).

1945'ten itibaren Türkiye'deki CHP ve DP iktidarları, 27 Mayıs hareketi ve izleyen koalisyon hükümetleri siyasetlerinde de, dünya kapitalizmine eklenme bakımından bir devamlılık vardı. 1945-50 İnönü Hükümetinden itibaren tüm iktidarlar dış ekonomik ilişkilerindeki temel tercihlerini ABD siyasetine göre biçimlendirmişlerdir (Erder, 1998, s. 71). 1980 sonrasında Türkiye toplumunun tarihinin pek az döneminde ulaştığı bir şansa, 'dünyayı günü gününe izleme' şansına sahip olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu görüşe göre, Türkiye toplumunun bilinç düzeyi, insan birikimi bu şans değerlendirebilecek boyuttaydı. 1980'lerin getirdikleri 3. *Modernleşme Dönemi* olarak adlandırılan bir süreci başlatmış, çok kapsamlı bir dönüşümle *devlet-toplum-modernlik* ekseninde yeni bir yapılanmayı aralamıştır (Kahraman, 2004, s. 98).

İran'daki 1978 İslam devrimiyle Batı'ya düşman bir rejimin oluşması ve Afganistan'a Sovyet müdahalesi gibi olaylar, Türkiye'nin stratejik değerini bir gece içinde arttırmıştır. Reagan'ın 1980'de kazandığı zafer ve Papandreou'nun sosyalist partisinin 1981'de Yunanistan'da kazandığı başarı Türkiye'nin rolünü Washington'ın gözünde daha da önemli hale getirmiştir (Ahmad, 2002, s. 260). Reagan yönetiminin Dışişleri Bakanı General Alexander Haig gibi Pentagon stratejistleri için Türkiye "kesinlikle yeri doldurulamaz" ve bedeli ne olursa olsun desteklenmesi gereken bir ülke haline gelmiştir. Nitekim ABD ve IMF'nin ekonomik destekleriyle Türkiye'nin 1980'den sonra bir gerileme yaşamaması için çaba gösterilmiştir.

Dışarıdan destekle ayakta tutulan 1980'lerin Türkiye'si, hükümet programını oluştururken dış siyaset konusunda kökten farklı denebilecek değişikliklere yönelmemiştir. Atatürk'ün çizdiği barışçı tutuma uygun olarak tüm ülkelerle bağımsızlık, egemenlik ve toprak bütünlüğüne saygılı ve hak eşitliğine dayalı ilişkilerin sürdürülmesi, Türkiye'nin taraf olduğu ikili ve çoktarafli antlaşmalara bağlılık, NATO ve ABD ile süregiden ilişkilerin geliştirilmesi, AET içinde tam üyelik için çalışmak, Arap ülkeleri, İran ve Pakistan ile ilişkilerin komşuluk ve coğrafi yakınlığın da gereği olan bir anlayışla yürütülmesi, Filistin davasının desteklenmesi, Sovyetler Birliği ile olan dostluk ilişkilerinin geliştirilmesi, Yunanistan'la olan sorunların adil ve karşılıklı çıkarları gözetilen çözümlere kavuşturulması, Kıbrıs'ta iki bölge ve iki toplumlu federal bir yapının kurulmasına çalışılması gibi konular darbe hükümeti tarafından da benimsenmiştir (Tanör, 2005, s. 107; Zürcher, 2009, s. 463).

Bugünden geçmişe bakıldığında, Türkiye'de gerçekleşen darbenin aslında, dünya kapitalizminde bir paradigma değişikliğinin yaşandığı bir döneme tekabül ettiği daha net görülmektedir. O yıllarda dünya kapitalizmi, 'ulusal kapitalizmlerin eklenildiği' bir düzenden, 'ulus-ötesi' oyuncuların öne çıktığı bir süreç yaşıyordu. Artık, 'ulus-ötesi' ya da

'çokuluslu' arenada rekabet edebilmek esastı (Erder, 1998, s. 72; Gülalp, 1998, s. 47). 'Ulus-devlet'in toplumdaki dengeleri gözeten popülist siyaseti sona ermiş, devletin denetlediği kamusal alan daralmaya başlamıştır. Onun yerine, sivil toplum kavramı etkinleşmiş, devlet ötesi cemaat yapılanmaları önem kazanmıştır (Kahraman, 2004, s. 65).

### **I.1.2. İç Siyasetin Gerilimleri**

Türkiye Cumhuriyeti'nin yüz yıla yaklaşan tarihinde siyasal ve askerî kırılmalarla farklı kuşaklar inşa edilmiştir. Cumhuriyet'in kurucusu olan tek parti kuşağı, 'devrimler' ve 'yeniden kuruculuk' düşüncesine odaklanmışken; sonrasında, çok partili sistemi hayata geçiren ve ilk darbeyi yaşayan kuşak, önceliği 'ekonomik kalkınma'ya vermiştir. Koalisyon hükümetleri ve siyasal istikrarsızlık, özellikle 1970'lerde olağan durumlar haline gelmiştir. 1980 darbesinin yarattığı son Cumhuriyet kuşağı ise, askerî müdahalelerden yıpranmış olduğu halde, bir yandan demokratik değerleri benimseyip gerçekleştirme, bir yandan liberalizm ile 'küreselleşme'ye kilitlenme gündemini sürdürmüştür (Tunçay, 1999, s. 3).

Ordunun iç siyasette etkin ve süreklilik içeren bir işlev üstlenmesi, siyasal erkin sağlanamadığı durumlarda, yönetime el konulması ya da yönlendirilmesiyle kendini göstermiştir. Siyasal karmaşa ve beraberindeki şiddet eylemlerinin uç noktalara tırmandığı bir dönemde, 1979'da yapılan ara seçimler sonucunda Adalet Partisi'nin başarı kazanması sonucu, Ecevit hükümeti istifa etmiş ve Demirel'in azınlık hükümeti kurulmuştur. Başbakanlık müsteşarlığı görevine getirilen Turgut Özal, 1980'de ülkenin ekonomik bunalımlarından kurtulabilmesi için, *24 Ocak Kararları* diye bilinen önlemleri hazırlamıştır. Ekonomiyi 'neo-liberal piyasa kuralları'na uyarlama sürecinin başlangıcı olan bu kararlar, büyük şirketlerin kendi egemenliklerini güçlendirme ve yayması esasına dayanmaktaydı. Normal parti siyasetleriyle mümkün olmayan bu süreci yürütebilmek için Özal, kendisine siyasal ve toplumsal düzenin sağlanacağı beş yıllık bir süre talep etmiştir.

Bu kararlar aslında, ancak *siyasetin ve her türlü muhalefetin yokluğunda* uygulanabilecek türdendi. Alınan önlemler sonucunda halk zor duruma düşmüş; ülkenin içinde bulunduğu bu ekonomik kriz terör olaylarının artmasına, sınıfsal ve ideolojik kutuplaşmaların daha da hızlanmasına yol açmıştır. 1980 yılında olaylar, 1960 ve 1970 yıllarında olduğundan çok daha büyük boyutlara ulaşmıştır. Şiddet eylemleri ve cinayetlerin çoğalması, kitlesel çatışmaların boyutunun artması tam bir 'iç savaş' ortamı yaratmıştır. Böylesi bir ortamda, ordu müdahalesi



kaçınılmaz olarak nitelendirilmiştir (Kongar, 2000, ss. 184-187; Özdemir, 2000, s. 279; Ahmad, 2002, s. 226).

#### I.1.2.1. 1980 Darbesi, Milli Güvenlik Konseyi ve Yeni Hükümet

12 Eylül 1980 sabahı saat 04.30'da cunta adına radyo ve televizyondan okunan bir bildiriyle, Türk Silahlı Kuvvetleri 'Bayrak Harekâtı' kapsamında ülke yönetimine el koyduğunu duyurmuştur (Kongar, 2000, s. 190; Tanör, 2005, s. 30; Zürcher, 2009, s. 401). Darbeden 9 gün sonra, 21 Eylül'de yürütme yetkisi Milli Güvenlik Konseyi'ne ait olmak üzere yeni bir hükümet kurulmuştur. Milli Güvenlik Konseyi, Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren'in başkanlığındaki silahlı kuvvetlerin dört kuvvet komutanından oluşmaktaydı. Kasım 1983 genel seçimlerine kadar Türkiye'yi yönetecek olan bu cunta, başbakan olarak emekli amiral Bülent Ulusu'yu atamıştır (Ahmad, 2002, s. 230). Daha çok bürokrat, profesör ve emekli subaylardan oluşan hükümette en önemli atamalar, Turgut Özal'ın ekonomiden sorumlu başbakan yardımcılığı, Özal'ın yakın arkadaşı ve Merkez Bankası eski başkanı Kaya Erdem'in Maliye Bakanlığı görevlerine getirilmesidir.

Darbe sonrasında siyasal nedenli şiddet eylemlerinin %90 oranında azalması olumlu bir sonuç olarak gösterilmektedir. Darbe yönetiminin teröre karşı mücadelesinde sol hareketlerle mücadele başta gelmekteydi. Sola karşı bir önyargı olmakla birlikte, Zürcher bu dönemi 1971-1973'te gerçekleşen şiddet karşıtı mücadeleden daha adil ve tarafsız olarak nitelemiştir. Şiddetin bir diğer kaynağı olan sağcı sokak çetelerinin de birçok üyesi için tutuklamalar gerçekleştirilmiş, cezalar uygulanmıştır (Zürcher, 2009, s. 403). Ahmad ise, cuntanın gençliği siyasetten arındırmayı, soldan gelebilecek her türlü muhalefet belirtisinin ezilmesini ve aşırı sağın törpülenmesini bir zorunluluk olarak gördüğünü düşünmektedir (Ahmad, 2002, s. 233).

Bu siyasetin olumsuz yanı ise, terörü yok etmek için ödenen bedelin kimi zaman masumları da hedef alabilmesiydi. Yakalanan ve tutuklananlar sadece şüpheli eylemciler değildi. Eylül 1980 öncesinde doğrudan ya da dolaylı bir biçimde solcu (ya da kimi durumlarda İslamcı) görüşlerini dile getirmiş olanlar soruşturmaya uğrayabiliyordu (Zürcher, 2009, s. 404). Önceden kestirilmesi kolay olmayan bu durumu, Ayfer Tunç şu şekilde ortaya koymuştu:

“12 Eylül keskin olacağı henüz kestirilmeyen bir değişim sürecinin ilk günüydü. O gün başlayan maceranın sokakları dolduran kan ve korkuyu durdurmakla sınırlı olmayacağı, belki yeni korkular ve endişeler üreteceği, toplumsal ve siyasi hayatı okuyabilenlerin tahmin sınırları içinde olsa da; kendi gündelik hayatlarının hayhuyu içinde yaşayan, kapısının dışında yaşandığını varsaydığı toplumsal hareketliliği okuyamayan, bu yüzden geleceğe dair çıkarımlarda bulunamayan insanlar bu değişimin kapılarının önlerinde

kalmayacağını, hayatlarına sızacağını ve yaşama biçimlerini derinden değiştireceğini bilmiyorlardı” (Tunç, 2002, s. 50).

Bir girdap gibi çevresinde ne var ne yoksa içine katıp yutan bu süreç, böylece, şiddetin sona ermesi için ödenen bedellerle sözde huzuru sağlamayı başarmıştı.

#### I.1.2.2. 1982 Anayasası

12 Eylül Harekâtını yapanlar, ‘demokrasinin bir daha kazaya uğramayacağı’ bir sistem oluşturma gerekçesiyle *anayasa çalışmalarına* başlamış, bunu da asıl görevleri saymışlardır. Kendi anlayışlarına uygun yeni bir yaşam biçiminin dayatıldığı bu çalışma, ülkeyi 12 Eylül öncesine getiren koşulların 1961 Anayasası’nın ruhundan ve uygulanmasından kaynaklandığı düşüncesindeydi. Bunun için ilk adım olarak *yeni anayasa* taslağını hazırlamak üzere Ekim 1981’de Danışma Meclisi oluşturulmuş; MGK yasaları doğrultusunda meydana getirilen düzenlemeler halkoylamasına sunulmuştur (Kongar, 2000, s. 198).

Danışma Meclisi’nin atadığı Prof. Dr. Orhan Aldıkaçtı başkanlığındaki 15 kişilik Anayasa Komisyonu, üniversiteler, yüksek mahkemeler, sendikalar, meslek kuruluşları gibi kesimlere de danışarak bir anayasa taslağı hazırlamıştır. Ancak, yeni anayasa için görüş bildirilmesi ciddi anlamda sınırlandırılmış, sadece resmî izne bağlı ifadelerle göz yumulmuştur. Danışma Meclisi, Anayasa Komisyonu’nun Temmuz 1982’de taslağı yayınlamasının ardından yeni yasal düzenlemelerle anayasa hakkında tartışmaların yapılmasına olanak sağlıyor gibi görünse de, aslında, halkoylamasını olumsuz etkileyebilecek görüşlerin ifadesini yasaklamıştır (Tanör, 2005, ss. 43-44). Bu sırada, bir yasa çıkarılarak parlamento dağıtılmış ve bütün siyasal partiler feshedilmiş, arşivleri de dâhil olmak üzere partilerin bütün varlıklarına el konulmuş; iki köktenci sendika konfederasyonunun (sosyalist DİSK ve aşırı sağcı MİSK) faaliyetleri durdurulmuş; kişisel hak ve özgürlüklerin kullanılmasına ciddi denetlemeler getirilerek günlük yaşamın her alanı yeniden düzenlenmiştir (Kongar, 2000, s. 199; Ahmad, 2002, s. 234; Zürcher, 2009, s. 401). Böylece, siyasal ve sendikal yaşam arasına bir duvar çekilmiş, yasaklarla çalışanlar ve öğrenciler siyaset açısından etkisiz hale getirilmiş, varlıklı sınıf üyeleri ve sağ düşünce faaliyetleri için rakipsiz bir ortam üretilmiştir (Tanör, 2005, s. 52).

1980 müdahalesi, kimi çevrelerde ordunun ‘köklü bir demokratik kavrayışa sahip’ olmasına bağlansa da (Tansuğ, 1986c: 245; Baykam ile Görüşme, Ek-2, s. 505), aydınların çoğu tersini düşünmüştür. Ancak, cunta yönetiminin önderi Kenan Evren, Türkiye’nin hâlâ demokrasiye geçiş aşamasında bulunduğunu ve 12 Eylül’ün son fırsat olduğunu hatırlatarak, Türk aydınını

uyarmış, gelebilecek eleştirilere gözdağı vermiş ve eleştiriye tamamen kapalı bir yönetim oluşturmuştur (Ahmad, 2002, s. 235; Tanör, 2005, s. 39, 99).

12 Eylül darbesini gerçekleştirenlerin başlıca amacı, toplumun ‘aşırı siyasallaşmış’ durumunu ortadan kaldırmaktı. Bu durumun sorumlusu olarak görülen ve ‘demokrasiyi iktidara karşı korumak için’ yazılan 1961 Anayasası, büyük ölçüde değiştirilmiştir. Devletin bireylere ve katmanlara güvensizliğini dışavuran bu yaklaşımda dayatılan *depolitizasyon* (siyasetten arındırma) aracılığıyla, toplumsallık denilen olguyu yaratan temel gerçekliklerin sınıflar ve katmanlar arasındaki güçler dengesi ve karşılıklı etkileşim olduğu unutulmuştur (Kahraman, 2004, s. 90). ‘Demokrasiyi muhalefette kalanlara karşı korumak’, hatta daha da ileri giderek siyasal sistemi temizlemek gibi bir amaçla oluşturulan 1982 Anayasası halk oylamasına sunulmuştur (Kongar, 2002: 203; Zürcher, 2009, s. 402).

Yasa ve düzeni güvence altına alabilmek için cumhurbaşkanının imzaladığı emir ve kararlara karşı dava açılmasını yasaklayan, yeni siyasetçilerin ortaya çıkabilmesi için ‘eski siyasetçileri çeşitli sürelerle faaliyetten men eden 1982 Anayasası hakkında kamuoyunu aydınlatmak ve bilgi vermek üzere bütün yurdu dolaşan, radyo ve televizyonlarda neredeyse her gün konuşmaları yayınlanan Kenan Evren, “Türkiye’nin 1980 öncesi ortama dönmeyeceğine emin olsa, iktidarı hemen bırakacağını” iddia etmiştir. Böylece, anayasanın kabul edilmemesinin, belirsizliğin ve askeri yönetimin devamı olacağına dair telkin/tehditler, demokrasinin tesisi için antidemokratik bir anayasanın seçimini şart koşmuştur (Tanör, 2005, s. 45). Bu yönlendirmeye ek olarak, oylamayı olumsuz etkileyebilecek görüşler de cezalandırılmıştır. Örneğin, taslakta işçilerin haklarının yeterince güvence altına alınmadığı gerekçesiyle ‘hayır’ oyu vereceğini söyleyen yazar Oktay Akbal hapse atılmıştır (Kongar, 2000, s. 198). Dolayısıyla, seçmenler, anayasanın kabul edilmemesi durumunda askeri yönetim altındaki sözde demokrasiye geçiş sürecinin uzayacağı tehdidiyle oluşturulan bu baskı ortamında oylamayı %91,37 oranında olumlu sonuçlandırmışlardır (Ahmad, 2002, s. 237; Zürcher, 2009, s. 406).

1982 Anayasası’yla Cumhurbaşkanının yetkileri güçlendirilmiş ve merkeziyetçilik artmıştır. Cumhurbaşkanı, hem yürütmenin başı hem de yüksek yargıç atamalarında yetki sahibi haline gelmiştir. Anayasa’ya göre, Hâkimler ve Savcılar Yüksek Kurulu (HSYK) oluşturularak hâkimlerle savcılar aynı statüye kavuşturulmuştur. Anayasa Mahkemesi’ne başvuru hakları sınırlandırılmış, iptal davası hakkı cumhurbaşkanı, iktidar ve ana muhalefet partisi grupları ile TBMM üyelerinin en az beşte birine tanınmış, diğer parti ve grupların başvurusu imkânsız hale getirilmiştir (Tanör, 2005, s. 47).

Yeni anayasa birey, toplum ve devlet ilişkilerini düzenleyen maddelerde baskılayıcı bir özellik göstermektedir. Anayasa ve yapıcılara göre, en yüce değer birey, demokrasi ya da özgürlük değildir; en yüce değer ‘devlet ve Türk milli menfaatleri’dir. Böylece, 1982 Anayasası ile evrensel değerlere uygun olmayan millileştirilmiş bir demokrasi ve hukuk devleti anlayışı getirilmiştir. Kişi özgürlüğü, dokunulmazlığı ve güvenliği, özel hayatın gizliliği, konut dokunulmazlığı ve güvenliği, haberleşme hürriyeti gibi konular yargıçların değil, idare ve kolluk güçlerinin karar yetkisi altına girmiştir (Tanör, 2005, ss. 50-51).

Bu uygulamalara dayanan baskı, tutuklama ve yargılamalar 1980’lerde Türkiye’deki günlük hayata damgasını vuran en önemli olaylar haline gelmiştir. Dolayısıyla, çağdaşlaşma sürecinde bireyin haklarına karşı getirilen bu müdahaleler, öteden beri görmezden gelinen çelişkileri açığa çıkarmakla kalmamış, daha da derinleştirmiştir.

*Devlet*, Türk modernleşmesinin başlangıcında kendini bu sürecin öznesi, sahibi ve taşıyıcısı olarak görmüş; toplumun üzerinde, ona her tür müdahaleye yetkili bir aygıt/kurum olarak konumlanmış, meşrulaştırmıştı. 12 Eylül sürecindeki düzenlemelerle, açıkça ilan edilmese de, devlet başlangıçtaki görevini (modernleşmeyi) fiilen terk etmiş, hatta siyasal sonuç ve gerekleri itibarıyla onu tehdit/tehlike sayan bir anlayışa geçtiğini göstermiştir. Ömer Laçiner, bu durumu şu sözlerle dile getirmektedir:

“Çünkü modern, modernleşen toplum, her şeyden önce kendi kaderini ilgilendiren bu konuda, özellikle en temel konu/sorunlarda seçim yapabilme, karar verebilme yetkinliğine ulaşmaya, bu vasfını geliştirmeye yönelmiş bir toplumdur. O nedenle bu süreçte gerçekleştirdiği ekonomik, kültürel, bilimsel [...] gelişmeler başlı başına amaç olmaktan ziyade, o vasfı geliştirmenin önkoşulları, etkenleri olarak değerlendirilir. Dolayısıyla yurttaşların temel hak ve özgürlüklerini, siyasete katılımını kısıtlayan veya siyasetin alan ve konularını daraltan her düzenleme modernleşme sürecinde bir gerileme, geriye gidiş olarak nitelenir. 12 Eylül rejiminin 1982 Anayasası’ndaki devlet ve devlet/toplum ilişkisi tanımı ve yürürlüğe koyduğu düzenlemeler ile yaptığı tam da böylesi bir ‘geriye dönüş’tür” (Laçiner, 2002, s. 12).

Halkoylaması öncesindeki eleştiri yasağı, oylama sonrasında sivil yönetime geçildiğinde de sürmüştür. Buna karşın, 1984’te Aziz Nesin’in hazırladığı 1300 aydının da imzaladığı ‘Türkiye’de Demokratik Düzene İlişkin Gözlem ve İstemler’ adlı, kamuoyuna kısaca ‘Aydınlar Dilekçesi’ diye yansıyan bir metin, TBMM Başkanlığı’na ve Cumhurbaşkanlığı’na verilmiş; bu metni imzalayanlar iki yıl boyunca mahkemelerle uğraşmak zorunda kalmışlardır (Yılmaz, 2011, s. 30).

1982 Anayasası, sansürü kurumsallaştırmıştır. 'Gençliği zararlı akım ve davranışlardan korumak' bahanesiyle her türlü düşünce ve sanat yapıtının yasaklanabileceği bir zemin oluşturmuştur. Toplumsal uzlaşmayı sağlayacak bir sözleşme olması gerekirken, devleti bir baskı mekanizmasına indirgemiş ve uzlaşmazlıkları körüklemenin anahtarı olmuştur (Ağaoğlu, 1982, s. 76; Kurdakul, 1982b, s. 80; Özek, 1982, s. 71). Anayasadan gücünü alan baskı ve şiddet, kendi kendisini kontrol altına alan bireyi ortaya çıkarmıştır. Otosansür ve otokontrol geliştiren birey, depolitize edilmiş toplumun ilk aşaması olmuştur. Böylece, sadece ileriye atacağı adımı değil, geçmişin getirdiklerini de dert eden bir kuşak belleksizliğe itilmiştir (Şener, 2006, s. 8).

### I.1.2.3. Yeni Partiler ve Seçimler

Anayasanın oylanmasından sonra cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturan Kenan Evren ilk konuşmasında ülkede Atatürk ilkeleri dışında kalan ideolojilere yer olmadığını belirtmiştir (Tanör, 2005, s. 56). Bundan sonra, sıra 12 Eylül'ün bu felsefesine sadık partilerin kurulmasına ve ordunun istediği doğrultuda bir sivil yaşamın inşasına gelmiştir. "Parlamentar demokrasi" yeniden işbaşı yapacak ve görelî bir özgürlük ortamının oluşacağına dair bir hava esmeye başlayacaktır (Kongar, 1983b, s. 2).

Yeni partiler yasasının yürürlüğe girmesiyle birlikte (723 yasaklı siyasetçi hariç) MGK, bireylerin siyaset yapma yasağını kaldırmıştır. Ancak, en az 30 kişiyle kurulacak olan partilerin kurucu üyelerini, MGK'nın hiçbir gerekçe gösterilmeksizin veto etme hakkı vardı. Nitekim, birkaç hafta içinde kurulan 17 partiden sadece ikisi kalıcı olmuştur: Sosyal Demokrasi Partisi ve Büyük Türkiye Partisi (Ahmad, 2002, s. 238). SODEP'in başkanı veto edilmiş, BTP de Demirel'in partisi AP'nin devamı olduğu gerekçesiyle kapatılmış ve liderleri gözaltına alınmıştır. Yeni kurulan üç partinin seçime katılmasına izin verilmiştir: Emekli General Turgut Sunalp'ın Milliyetçi Demokrasi Partisi 'sağ'ı; İsmet İnönü'nün özel kalem müdürü Necdet Calp'ın kurduğu Halkçı Parti eskiden CHP'nin temsil ettiği 'ortanın solu'nu; Turgut Özal'ın Anavatan Partisi'de 'merkez'i doldurmaya adaydı. Özal'a göre, ANAP dört eğilimi (liberal sağ, mukaddesatçı sağ, milliyetçi sağ ve demokratik sol) birleştirecekti (Soysal, 1995, s. 2132; Kongar, 2000, s. 218).

Cunta, seçimleri MDP'nin kazanmasını ve bu yüzden de asıl rakip olarak gördüğü Anavatan Partisi'nin kapatılmasını istiyor; ancak, Batı'nın Özal'a duyduğu güven yüzünden buna cesaret

edemiyordu. Hatta bu partinin kapatılmaması için ABD'nin devreye girmiş olduğu bile iddia edilmekteydi (Ahmad, 2002, s. 239; Kongar, 2000, s. 219).

6 Kasım 1983'teki seçimleri Özal'ın partisi kazanmıştır. Bunda, bir yandan eski bir komutan olan Sunalp'ın sivil yönetim özlemini karşılayacak nitelikten uzaklığı; diğer yandan Necdet Calp'ın de bürokratik baskıcı devletle yakın ilişkiler içinde olması etkili olmuştur. Liberal, anti-devletçi, anti-bürokratik imajı ve bir an önce sivil yönetime dönüleceğine ilişkin vaatleri, Özal'ı iktidara taşımıştır. Yine de, Özal'ın seçimleri kazanmasının tam bir meşruluğu yoktu; çünkü SODEP ve DYP'nin kapatılmış olması halkın özgür oy kullanmasını engellemiştir (Ahmad, 2002, s. 240). 'Demokrasiye geçiş dönemi' belirsiz, heyecanlı ve beklentili bir süreç olmuştur. Yeni iktidar ve özellikle iktidarın lideri Turgut Özal, askeri güçle ilişkilerinde çok dikkatli davranmış, Evren'in aktif siyasetine karışmamayı tercih etmiştir. Siyasal terörizm neredeyse tamamen tasfiye edilse de, devam eden yargulamalar 1980 öncesi 'anarşi ortamı'nı sürekli anımsatmış ve sivil yönetime geçilmesinden sonra bile sıkıyönetim devam etmiştir (Ahmad, 2002, s. 241; Tanör, 2005, s. 64).

Özal kendi deyişleriyle *İslamcı, Türkçü*, eski AP çizgisindeki sağın üç eğilimini ve *demokratik solu* birleştirmiş ve bu durum, partiye felsefi bir nitelik kazandırarak karmaşık bir katılımcılık örneği vermiştir. Hatta sosyal demokratlardan esinlenerek, o da sosyal adalet kavramını benimsemiş gibi görünmüştür. Özal'ın partisi, kapatılan partilerin en nitelikli unsurlarını bir araya getirme iddiasında olmakla birlikte, onların devamı olmamıştır. Toplumu bir bütün olarak kavramak, yurttışı siyasal katılım aşamasında hangi nedenden olursa olsun, görünürde hiçbir biçimde dışlamamak, Özal modelinin ilkesidir (Kahraman, 2004, s. 90). Farklı siyasetlerden kişileri parti, hükümet ya da bürokraside çeşitli görevlerle ödüllendirmiştir. Ancak, parti ve hükümetin tutucu yapısı liberal ve demokratik değerlere ilgi göstermemesine yol açmış ve zaman zaman daha liberal olanlarla sorunlar yaşanmıştır (Ahmad, 2002, s. 243). Zaten Özal'ın kendisi de içinde barındırdığı farklı eğilimleri demokratiğin bir sonucu olarak görmemiş, 'bütün eğilimler ANAP içinde var, başka partiye gerek yok' anlayışında bir tekelciliğin ifadesi olarak kullanmıştır (Kongar, 2000, s. 219).

Özal yönetiminin çıkardığı ilk yasalar ekonomi alanında yürürlüğe konulmuştur. Katma Değer Vergisi Kanunu, özelleştirmeler, serbest bölgeler, Kamu İktisadi Teşebbüslerinin ve fonların meclisçe denetlenmesi hakkındaki yasalara ek olarak siyasal partilere hazine yardımı, TBMM üyelerinin ödenek ve yollukları konusunda da hemen yasalar çıkarılmıştır (Tanör, 2005, s. 65).

25 Mart 1984'teki yerel seçimlerde ANAP 54 ilde belediye başkanlığı kazanmıştır. Çoğunluk yine %45 ile ANAP'ta kalmasına karşın, muhalefet oylarında değişiklik yaşanmış; HP %8 ve MDP %6,5 oy oranıyla ulusal barajın altında kalarak meclise girememiştir. SODEP seçimden aldığı %22 oyla ikinci parti olarak çıkarken, DYP de %13 ile üçüncü gelmiştir (Tanör, 2005, s. 67). Bu seçimlerde sosyal demokratların, HP ve SODEP olarak ikiye bölünmesi, Ecevit'in ise Demokratik Sol Parti'yi kuracağını belirtmesiyle Özal en kararlı muhaliflerinin parçalandığını görerek rahatlamıştır (Ahmad, 2002, s. 243).

28 Eylül 1986'daki milletvekili ara seçimlerinde 10 ilin 11 bölgesinde sandıklar kurulmuştur. Toplam seçmen sayısının %15'ini kapsayan bu seçim küçük boyutlu görünse de, siyasal yoklama anlamında önem taşımaktadır. Ayrıca, Demirel ve Ecevit gibi eski yasaklı siyasetçiler de tekrar bu seçim kampanyalarında boy göstermeye başlamıştır. Seçim sonunda, ANAP %32,3, DYP %23,5 ve SHP %22,5 oy almıştır. Bu sonuçlar karşısında DYP hemen bir erken seçim talep etmiş, ANAP'taki %10'luk oy kaybı ise, parti içinde istifalar ve görev değişiklikleri gerektiren bir hareketliliğe neden olmuştur (Tanör, 2005, s. 69-70).

ABD ve IMF, Türkiye'yi 1980'den sonra ekonomik anlamda destekleyerek ülkenin bir gerileme yaşamaması için çabalamıştır. Öyle ki, Özal'ın sözleriyle Türkiye'nin 'köseyi döndüğü' ve 'çağı yakaladığı' yanılması yaşanmıştır. Bu yanılama, 1987 milletvekili seçimlerinde yine ANAP'ın kazanmasını sağlamıştır (Ahmad, 2002, s. 261). Bu zaferde, 1980 darbesinden beri arkasına aldığı rüzgârı kullanarak, yasakları halkoylamasıyla kalkmış olan liderlerin hazırlık yapmasına fırsat vermeden erken seçim kararı alması ve kendi lehine tam yedi kez değiştirmiş olduğu seçim yasası etkili olmuştur (Kongar, 2000, s. 223; Tanör, 2005, s. 77). Bundan sonraki 1989 yerel seçimlerinde oyları ciddi anlamda düşen ANAP, bir daha birinci parti olamamıştır. Siyasi yasaklar arasında, 1983'ten beri bir sandıktan öbür sandığa (1984 yerel seçimleri, 1986 milletvekili ara seçimleri, 1987 anayasa değişikliği halkoylaması, 1987 genel seçimleri) koşan Türk seçmeni, 1989'da tekrar sandık başına geçmiş ve oylamada SHP'yi %28'le birinci, DYP'yi %26'yla ikinci, ANAP'ı da %22'yle üçüncü sıraya yerleştirmiştir (Tanör, 2005, s. 81). Özal'a ve partisine olan desteğin azalmasının ana nedeni, yüksek enflasyonun neden olduğu satın alım gücündeki aşınma olmuştur. Bir diğer neden de yönetimi saran, hısımlık, akraba kayırcılığı ve yolsuzluklardır (Zürcher, 2009, s. 412).

1989 yazında ülkenin en önemli siyasal sorunu Evren'in yerine Cumhurbaşkanlığı koltuğuna kimin geçeceğiydi. Özal, 31 Ekim'de Cumhurbaşkanı seçildi. Bu seçim yasalara uygun olmakla birlikte, Özal'ın ülke çapında sadece bir azınlık tarafından desteklenmesi, huzursuzluk

yaratmıştır. Hatta, Demirel, seçimlerden sonra yeni Meclis'in ilk görevinin anayasayı değiştirmek ve Özal'ı Cumhurbaşkanlığından indirmek olacağını ilan etmiştir (Kongar, 2000, s. 224; Ahmad, 2002, s. 251; Tanör, 2005, s. 83; Zürcher, 2009, s. 421).

#### I.1.2.4. ANAP Hükümeti ve Yeni Atılımlar

Özal yönetimiyle demokrasiye geçiş bazı sorunlarla birlikte gerçekleşmiştir. Özal kendini, hem rejimi sivilleşiren siyasetçi olarak tanıtmış, hem de 'Polis Vazife ve Salahiyet Yasası' ve 'Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu' gibi yasalarla özgürlükleri kısıtlayıcı hükümleri sürdürmüştür. ANAP iktidarı döneminde 3000'e yakın gazeteci, yazar ve çevirmen yargılanmış, 500'e yakın yayın organı için toplatılma kararı verilmiş, 39 ton yayın imha edilmiş, 40 ton yayın imhayı bekler hale getirilmiş, gazetecilere toplam 2000 yıl dolayında hapis cezası verilmiş, 13 gazete hakkında 303 dava açılmıştır (Kongar, 2000, s. 219). Özal, ekonomiyle uğraşırken, yasa ve düzenin korunması işini sıkıyönetime bırakmıştır. 18 Mayıs 1984'te sanatçı, yazar ve profesörlerden oluşan bir grup anayasanın kendilerine verdiği hakkı kullanarak Cumhurbaşkanı Evren'e demokrasiye ters düşen yasaların kaldırılmasını isteyen 1254 imzalı bir dilekçe verdiklerinde sıkıyönetim yetkilileri imzacılara soruşturma açmış ve 15 Ağustos'ta yargılamışlardır. Özal'ın ekonomi siyasetinin, zaten, aksi bir demokratik ortam içinde gerçekleştirilemeyeceği söylenmektedir (Ahmad, 2002, ss. 244-45).

Bununla birlikte, Özal döneminde Türkiye iletişim teknolojisi alanında çok önemli bir atılım yapılmıştır. 1980'lere kadar neredeyse sadece yazılı olan Türkiye medyası, görselliğin gücünü Özal dönemiyle birlikte keşfetmeye başlamıştır. 12 Eylül'ü yaşamış olan Türkiye'de basın üzerinde bir yanda yasaklamalar mevcutken diğer yanda, sektörel alanda inanılmaz bir biçimde büyüme göstermiştir. Ardı ardına açılan yeni medya kuruluşları, farklı temsiliyetlere alan açmıştır. TRT, 1 Temmuz 1984 yılından itibaren renkli yayına geçmiştir; 1986 yılında TRT 2, 1989 yılında ise TRT 3 ve GAP televizyonu yayına başlamıştır. Cumhuriyet'in en önemli resmi ideoloji taşıyıcısı TRT tekelinin kırılması, 1989 yılında özel televizyon kanalı Star 1'in kurulmasıyla çok hızlı bir biçimde gerçekleşmiştir (Erder, 1998, s. 74; Gürsel, 2005, s. 6). İzleyen yıllarda televizyon ve radyo yayıncılığı, ticari, ekonomik, etik ya da estetik, hiçbir denetime tabi olmadan, tecimsel amaçlarla işletilen, ulusal, bölgesel ve yerel düzeyde faaliyet gösteren pek çok birimden oluşan çok dinamik bir sektör olarak gelişmeye devam etmiştir. Televizyon ve radyo kanalları patlamasıyla eş zamanlı olarak gündelik basın da tarihinde görülmemiş biçimde magazinleşmiştir (Oktay, 2002, s. 9). Yine de, televizyonlara ve basına yansıyan 'konuşan Türkiye' imajına, Türkiye'de herkesin kabul edildiği ve herkesin iyi kötü



kendisini ifade edebildiği görüşüne rağmen, alanların sınırlı kaldığı ya da yozlaştığı konusu da dile getirilmiştir (Akay, 1999, s. 185). Yaygın kaniya göre, ‘demokrasiyi çoğunluğun baskısı biçiminde algılama hatası’ Özal tarafından da yinelenmiştir (Kongar, 2000, s. 222).

### **I.1.3. Ekonomik Yapılanma ve Yeni Burjuvalar**

Cunta, darbeden hemen sonra ekonomik konuları, Batılı sermaye çevreleriyle yakın ilişkileri olan Turgut Özal’a danışmıştı. Özal zaten darbeden 7 ay önce yürürlüğe konulan ‘24 Ocak Kararları’nın mimarıydı. Hazırladığı ekonomik program sürdürülmezse, ülkenin büyük zarar göreceğine askerleri ikna etmiş ve bu ekonomi siyasetini var gücüyle uygulaması için kendisine izin verilmesini istemiştir. Generaller Özal’a inanarak kendisini ‘ekonomiden tam sorumlu’ kişi olarak atamışlardır. Özal’ın izleyeceği ekonomi siyasetine göre, fiyatlar serbest bırakılarak enflasyon aşağı çekilecek; ücretler düşük düzeyde tutularak tüketim engellenecek, ihracatın arttırılmasını ve nihayet 18 milyar doları bulan dış borç ödemelerinin ertelenmesi için yabancı finans çevreleriyle anlaşmalar yapılacaktır. Washington’un dikte ettirdiği bu ekonomik politikaya paralel olarak, 12 Eylül rejimi, bölgede İran devrimi yüzünden zarar gören Batı’nın çıkarlarına hizmet etmek için tasarlanan bir dış ve askeri politikayı da benimsemiştir (Ahmad, 2002, ss. 230-232; Kongar, 2000, s. 197). Bu şekilde Amerika’nın desteğini arkasına alan 12 Eylül Harekâtı ve Özal’ın ekonomi siyaseti, Avrupa tarafından da olumlu karşılanmıştır. İnsan hakları konusunda son derece titiz olan ve tüm askeri rejimleri cezalandıran Avrupa’nın bu darbeyi hoş görmesinin gerekçesi, iç savaşı önlemek üzere yapılması ve demokrasiyi yeniden kurup sivillere devretme amacı taşımasıdır (Kongar, 2000, s. 197). Ancak, ekonomi konusuna gösterilen hassasiyetin diğer alanlarda izlenmemesi, Özal liberalizminin zayıf noktası olarak gösterilmiştir:

“(...) Bir yanda ekonomi ile diğer yanda kültür, hukuk ve siyaseti farklı alanlar olarak görememek; dolayısıyla ekonomi dışı alan ve konuları başlı başına üzerine eğilmeyi, ilgilenmeyi gerektiren meseleler olarak algılayamamak, (Özal’ın) düşünüş tarzının belki en büyük zaafiydi. Turgut Özal’ın liberalizmi büyük ölçüde ekonomik liberalizmle sınırlıydı. Hatta neredeyse Marksist bir indirgemecilikle, ekonomi düzelirse gerisinin geleceğini sanıyor, Türkiye’nin dönüşümünü, kurumları ve siyasal kültürüyle birlikte düşünemiyordu” (Berktaş, 2008, s. 27).

Dünya ekonomik konjonktüründe tam da yerine oturan ve belli bir istikrar sağlamayı başaran Özal’ın yeni liberal siyaseti, ekonomiyi durgunluktan çıkarmış, 'öz değerlerimizi kaybetmeden Batı’ya yaklaşma’yı sağladığı için özellikle patronlar arasında memnuniyetle karşılanmıştır. Örneğin Vehbi Koç, Özal’ın siyasetinden öyle memnundu ki, Kenan Evren’e onun niteliklerini öven özel bir mektup göndermişti (Timur, 2005, s. 50). Ancak, tüketime odaklı bu yeni liberal siyaset, ahlaki engel tanııyordu. Hayalî ihracatla ya da yasalardaki boşluklardan faydalanarak

çok kolay zengin olanlar çıkabiliyordu. Tüm dünyayı saran tüketimin özendirildiği bu yeni burjuva ahlak anlayışına göre,'özgür' birey kapitalizmi tehlikeye düşürmediği sürece istediği yola sapabilirdi. Üretimin kolektifliğine yapılan vurgu, tüketimin bireyselliğine kaymış, bireylik bilinci sınıf bilincinin yerine geçirilmiştir (Bauman, 2005, ss. 23-41). Bu noktada, bireyselleşme ile bireycileşme arasında bir ayırım yapılmaktadır. Bireyselleşmenin bir derinleşmeyi de beraberinde getirmekte, ancak bireycileşme denetimsiz kapitalizmin elinde yüzeyselleşme ve sığlaşma yaratmaktadır. Türkiye’de de kapitalist sistemin ihtiyaç duyduğu birey sığlaşmış; sorumlu değil, bencil tüketiciye indirgenmiştir (Belge, 1989; Tunç, 2002, s. 51).

Türkiye bir ‘yoksullar ve zenginler’ toplumu iken 1980’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 (Ahmad, 2002, s. 262). Yoksullaşan ama sistemin tüketim çarkları içinde banka, banker, taksit duvarlarına savrulan dar gelirli, kendilerine vitrinlerde ve televizyonda gösterilen o parıltılı hayatları bir hayal gibi izlemekteydiler. Bu hayal, devlet politikasıyla desteklenen, sistemin işlemlerini sağlayan bir hayaldi (Moçoş, 2006, s. 42).

Taşra burjuvazisinin oluşturduğu bu omurga, dindarlığını saklamamıştır. Bu insanların laik dünya karşısındaki duruşları, meslekî yaşamlarıyla sınırlanmakta ve teknik uygarlık dışında Batı kültürüyle yakınlaşma eğilimi taşımamaktadırlar. Eski seçkinlerin sorumluluk duygusundan yoksun yeni burjuvazi, bu nedenle bir bütün olarak halkın refahına pek ilgi göstermemiş; başlıca kaygısı servet edinmek ve yakın zamanda kurdukları yeni düzeni korumak olmuştur. İdeoloji ve kültüre olan yaklaşımlarında hiçbir sorumluluk hissetmeyişleri yeni bir seçkin sınıfı yaratmıştır. Seçkinlerin sosyal refah ve adaletten ve devletin bu konularda güvence sağlama yükümlülüğünden söz ettikleri günler, böylece, geride kalmıştır (Ahmad, 2002, s. 263).

Özal’ın çağırıp getirdiği, çoğunlukla iş tecrübesine sahip ve birçoğu Amerika ya da Almanya’daki okullarda işletmecilik okumuş gençler, ‘iş bitiricilikleri’yle ünlenmişlerdi ki, bu, 1970’lerin sonlarındaki hükümetlerin neredeyse tümünden felç olmuş durumlarıyla tam bir tezat oluşturmaktaydı. Devlet, yeni politikacıların bu bireysel ve toplumsal tutumları içerisinde, denetleyici gücünü ve patriyarkal niteliğini yitirmiştir. Bu durum, özellikle ‘sosyal devlet’ olgusunun kaybolmasına yol açmıştır (Kahraman, 2004, s. 66). Toplumun benimsemiş olduğu tüm değerler, yeni bireyin sorumluluk bilincinden uzaklaşması oranında önemini ve yaptırımlarını yitirmeye başlamıştır. Yozlaşma, bireyin ahlaki karakterini belirlediği gibi,

devletin kurumlarına da yayılmıştır. Örneğin, Berktaş'a göre Özal, mevcut hukuk sistemini etrafından dolaşılacak bir engelden ibaret olarak görüyordu:

“Ona göre yürürlükteki kurallar aşırı katı, bürokrasi fazla merkeziyetçiydi; bu ikisi ülkenin çatlatılması gereken kabuğunu oluşturuyordu. Teşhis yanlış değildi belki, ama tedavi yöntemleri hayli şüpheliydi. ‘Anayasa bir kere delinmekle bir şey olmaz’ mantığıyla Özal, daha çağdaş bir hukuka daha fazla saygı gösteren bir kültürün değil, hukuka saygısız bir kültürün harcını attı, kapısını araladı. ‘İşini bilmek’ veya ‘iş bitiricilik’ deyimleri, 1980’lerin ortalarından başlayarak, eski sol kültürün çökmesinin ardından yeni küreselleşme dünyasına adım atan Türkiye’deki ilkesizliğin, ahlak boşluğunun karakteristik ifadeleri oldu” (Berktaş, 2008, s. 27).

Margaret Thatcher ve Ronald Reagan<sup>4</sup> gibi Özal da herkese açık sınırsız *kapitalist yarışa* inanıyordu. Bu inanç, ABD ve İngiltere’de olduğundan daha fazla yolsuzluğa kapı açmıştır. Değerlerin hedef olmaktan çıkıp, birer araca dönüştüğü böylesi bir ortamda, siyasetin kendisi de anlamsızlaşmış ve bir idare tekniğine indirgenmiştir (Bora, 2002, s. 59; Zürcher, 2009, s. 412).

Özal’ın izlediği yeni liberal siyaset, Thatcher’ın ‘rekabetçi birey’ düşüncesinin Türkiye koşullarına uyarlanmasıydı. Thatcher da onu canı gönülden desteklediğini belirtmek için, ‘Ben Özal’cıyım’ demiştir. Serbest piyasa kurallarının yerleşmesiyle, beklenen tüm değişimlerin, kendiliğinden olacağına inanılmaktaydı. Ama ‘bilgi toplumu’na geçiş için, eğitim sisteminin, yeni teknolojileri gerçekleştirecek insan gücünü yetiştirecek bir yapıya kavuşturulması için bir program düşünülüyordu (Erder, 1998, s. 78). Aslında bu anlayış, ‘geleceği kurma’ hedefinde ilerlemekten çok ‘günü kurtarma’ bilincinin bir yansıması olarak görünmektedir. Bir gelecek tasarımının yoksunluğu içindeki birey politikaya da ihtiyaç duymayacaktır.

1980 darbesini hazırlayan süreçteki egemen şiddet ortamı ve iktidarsızlığın, umutların yitmesine neden olduğunu ve apolitik tavrın darbe yönetimi öncesinde şekillenmeye başladığını savunan bir anlayış da bulunmaktadır. Ömer Laçiner’in parmak bastığı üzere, politikleşmeyi besleyen can damarı, geleceğe dair umut ve özgüvendir. Bir politik dalgaya kapılanlar, eylemleri ve araçları arasındaki özdeşlik bağını kuramaz hale gelirlere; şu ya da bu nedenle, gelecek tasarımlarına ilişkin inanç, umut ve güven sarsıntısına düşerlerse, bizzat fiili mücadele içinde olsalar bile, farkında olmadan apolitikleşmeye başlamışlar demektir. İşte devlet tam bu sırada atağa geçmiştir:

“Nitekim ‘devlet’ [...] bu politikleşme dalgası kendi doruklarında seyrederken, o gayet titizlendiği ‘devlet politikaları’nın koyduğu sınır ve yasaklamaların fiilen geçersizleştiği, açıldığı bir ortam mevcutken, adeta sütre gerisine çekilerek bekledi. 1980 Eylül’ünde ağır ekonomik krizin de yardımıyla ‘koşulların en elverişli hale geldiği’ne hükmettiği anda da

<sup>4</sup> Margaret Thatcher ve Ronald Reagan 1980’ler boyunca süren iktidarlarında *serbest piyasa ekonomisinin* savunuculuğunu yaparak siyaseti sağa kaydırmış ve devletin rolünü adım adım en aza indirgemişlerdir. Böylece, kamu yatırımları özelleştirilmiş, çalışanların hakları kısıtlanmış ve her şey ‘piyasa’nın insafına bırakılmıştır (Wu, 2005, s. 18-19).

darbesini yaptı. Ve zaten apolitikleştirdiği için hiç direnmesiz teslim olan toplum, ‘70’lerden, hatta daha eskilerden beri biriktirdiği hınç ve aşağılama ile müebbeden cezalandırmak için işe koyuldu. [...] Bilim ve teknolojinin bunca baş döndürücü atılımına ürünlerinin onca ışıltısına rağmen insanlığın kaderi ve geleceğinin bunca belirsiz görünmesi, zihinlere umuttan çok daha fazla endişenin egemen olması trajik bir çelişkidir şüphesiz. Bu trajediyi Türkiye’nin 1980’li yıllarda daha yoğun, kanlı ve karanlık tezahürleriyle yaşamasının başta gelen nedeni, bu toplumun 1980’li yıllara zaten kaderini, geleceğini belirleme hakkına ‘devlet’ tarafından el konulmuş, gasbedilmiş olarak başlamış olmasıdır” (Laçiner, 2002, s. 14-17).

Özal tam bu noktada devralmıştır iktidarı. Onun en belirgin özelliklerinden biri hükümetin işine yarayacak her türlü aracı meşru saymasıydı (Kongar, 2000, s. 331). 12 Eylül döneminin ‘depolitize’ etmek istediği ve bunun için büyük çaba harcadığı gençlik, Özal döneminde de kendi anlayışı çerçevesinde sürdürülen bilinçli eğitim ve toplumsallaştırma yöntemleriyle, “kendine karşı, yakınlarına karşı, topluma karşı ve dünyaya karşı hiçbir sorumluluk duymayan, tersine onları kendine karşı sorumlu sayan” bir nitelikte yetiştirilmek istenmiştir. Bu gençlik, bilmeye meraklı olmayan, bilenleri önemsemeyen bir gençlik profilini de beraberinde getirmiştir (Kongar, 2000, s. 332). Süreç ilerledikçe, yasaklamalarla başlayan siyasal engellenme, Çiğdem’e göre, şaşkınlık verici bir biçimde, bir süre sonra gündelik yaşamın ihtiyaç listesinden kendiliğinden çıkmıştır:

“‘80’lerin başında reel politik hayat üzerindeki baskının, açıktan açığa özellikle gençlik üzerinde yürütülen bir siyaset olarak depolitizasyonun siyasal taleplerin yatıştırılması konusunda kaydettiği mesafeye baktığımızda, bu yatışmanın kendisini kültürel olarak ifade ettiğini şaşırarak görürüz” (Çiğdem, 2002, s. 46).

Sonraki onyılların gösterdiği üzere, *kültürel ifadenin* mümkün olması, *etnik* ve *dinsel* ifadenin önünün açıldığı anlamına gelmektedir ki, aslında bu durum, ‘siyasal olandan *uzaklaşma*’dan çok, siyasette meydana gelen eksen ve yoğunluk değişikliğine işaret etmektedir.

#### **1.1.4. Din, Terör, Kimlik: Siyasetin Yeni Sorunları**

Özal yönetiminin bir sonucu da, çoktandır fırsat kollayan çevrelerin çabalarıyla ‘dinin açıkça siyasallaşması’dır. Demokrasinin daraltılması, laiklik konusunda gerilemelerle sonuçlanmıştır: Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi adı altında bir ders ilk ve orta öğretimde zorunlu hale getirilmiş; askeri yönetim solculara ve PKK’ye karşı ‘din silahı’nı kullanmış; Kenan Evren dinsel kaynaklara dayanan konuşmalara yer vermiş, özellikle doğu illerindeki halka dinsel metinler ve mesajlar dağıtılmıştır (Tanör, 2005, s. 104).

Özal’ın *siyasal İslam*’a verdiği önemli destek, *şeriat devleti* tartışmalarına yol açmıştır. Özal’ın ölümünden sonra, ANAP hükümetleri sırasında gelişip serpilen siyasal İslamın ülkede bir rejim bunalımı yaratacak ve demokrasiyi tehdit edecek boyutlara ulaştığı düşünülmüştür. Kuran

kurslarının artması ve İmam-Hatip okullarının ihtiyacın üzerinde yaygınlaşması, hem ideoloji olarak siyasal İslam'ın hem de bu tabanı taşıyan siyasal partilerin güçlenmesini beraberinde getirmiştir. Sola karşı bir panzehir olarak öne çıkarılan siyasal İslam, aynı zamanda, Türklerin gerçek kimliğini iade etme girişimi haline gelmiştir. Nitekim, Kemalist rejimin Türklere yeni bir kimlik sağlamakta başarısız olduğu ve onları İslam'dan kopararak bir kimlik krizine yol açtığı iddia edilmiştir. Merkezî, otoriter devlete ve onun bireyin tercihini yok sayarak kendi hegemonik yaklaşımını dayatmasına karşı kişinin kendisine özgü bir alan yaratma çabası, İslami kimliğin siyasallaşmasına neden olmuştur (Kahraman, 2004, s. 73).

Ayrıca, İslam'ın solun yoksulların sözcüsü olma rolünü elinden alması ve bunu başarıyla yürütebilmesi, Evren ve Özal hükümetlerinin onları kucaklaması ve böylece meşru kılmaları sayesinde olabilmıştır (Ahmad, 2002, s. 278; Zürcher, 2009, s. 416). Tabii bu arada, siyasal İslam bir tehdit olarak sivrilmeye başlamış, bireysel terörizme kaynaklık eder hale gelmiştir. Atatürkçülükleri ya da laiklikleri ile tanınmış Bahriye Üçok, Muammer Aksoy, Çetin Emeç, Turan Dursun, Uğur Mumcu gibi yazar, akademisyen ve gazeteciler İslam bağlantısı olan terör örgütlerince öldürülmüşlerdir (Kongar, 2000, s. 225; Tanör, 2005, s. 104).

Özal'dan sonra başbakan olan Yıldırım Akbulut hükümetinin zayıflığı, Güneydoğu'da giderek büyüyen Kürt isyanı, Ankara ve İstanbul'da meydana gelen siyasi cinayetler, sürekli olarak 'İslami köktencilik'in tehdidinden söz edilmesi, yüksek enflasyon ve çözülemeyen ekonomik sorunlar karşısında halk, yeni bir askeri müdahaleden endişelenmeye başlamıştır. Türkiye, yeniden bir kısır döngüye girmiş, generallerin siyasal alanda yaptıkları boşa çıkarmış izlenimi doğmuştur (Ahmad, 2002, s. 251). Bu sırada, Özal'ın Akbulut'la uyum içinde ilerleyen Hükümet-Çankaya ilişkileri, 1991 tarihindeki ANAP genel kongresinde başkan seçilen Mesut Yılmaz'ın Başbakanlık koltuğuna oturmasıyla değişmiş, mesafeli ve giderek bağımsızlaşan bir yapı kazanmıştır. ANAP'ın ve hükümetin ipleri artık Özal'ın elinden kaçmıştır (Kongar, 2000, s. 224; Tanör, 2005, s. 87).

1989'da Doğu Bloku'nun ve 1991'de de Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra, insanlararası farklılıkların, ideolojik, siyasal ya da ekonomik olma özelliği zayıflamıştır. Artık *yeni dünya düzeninde* insanlararası farklılıklar esas olarak kültürelidir. Dünya, 1950'lerin Soğuk Savaş dönemindeki iki kutupluluğundan günümüzün çok odaklı dünyasına doğru evrilirken merkezi otoriteler parçalanmış, uygarlıklar arasındaki güç dengesi değişmiş, Batı'nın etkisi görece olarak azalmıştır. Merkezde yer alan ve kültür ihraç eden ülkelerin şimdi daha önce çevrede yer almış ülkelere kültür ithal eder konuma gelmesi, kültürler arası geçişlilik kavramına da yeni

boyutlar ve anlamlar yüklemiştir (Kahraman, 2004, s. 28). Asya uygarlıklarının ekonomik, askeri ve siyasi gücü artmış; Müslümanlar, İslam ülkelerindeki ve komşularındaki istikrarı bozacak bir nüfus patlaması yaşamıştır. Uygarlık temeline dayalı bu yeni dünya düzeninde kültürel yakınlıkları olan toplumlar işbirliğine girmişlerdir. Batı uygarlığının evrensel değerlere sahip olduğu iddiasından yola çıkarak öteki uygarlıklarla gittikçe daha çok artan bir çatışma ortamı yaratılmıştır. Bu ortamda, Batı için 'evrensel' olanın, öteki uygarlıklar için 'emperyalizm' olduğu farkedilmiştir (Kongar, 2000, s. 235).

Din ve laiklik eksenindeki *kimlik krizi*, Kemalist modernleşme programının eleştirilmesi, laiklik esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri başta olmak üzere milliyetçi tarihin temel mitlerinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Ortaya atılan soruların inandırıcı bulunması, İslamcılar gibi anti-Kemalist muhalefet gruplarının siyasi yaşam içindeki etkinliklerini arttırmıştır (Kasaba, 1998: 13). Türkiye'de dinsel-etnik kimlik taleplerinin siyasi yaşama yansımalarının bu iki olgusu dışında diğer etnik-dinsel-kültürel kimlik arayışlarında da büyük bir canlanma yaşanmıştır. Aleviler, büyük bir hareketlilik içine girmiş, diğer pek çok grup (Boşnaklar, Çerkezler, Lazlar, Gürcüler, Abhazalar, Romanlar vb.) etnik kimliklerini ön plana çıkarmaya ya da etnik-dinsel-kültürel kimliğe dayalı dayanışma biçimleri oluşturma çabası içinde olmuşlardır (Erder, 1998, s. 81; Sarioğlu, 2002, s. 65).

Farklı etnik ve kültürel kimliklerin görünürlüklerinin arttığı bu süreçte, devletin etnik kimliği bir tehdit olarak görmesi ve konunun çözümü için silah kullanımına gidilmesi bir ayrışmayı hızlandırmış; 'Kürt sorunu' ya da *bölücü terör* etkinlikleri Türkiye'nin yerleşik sorunlarından biri haline gelmiştir (Kongar, 2000, s. 219). 1980 öncesinde de görülen bu terör olayları ve bunlara karşı alınan önlemlerdeki aşırı uygulamalar, ülkenin demokratikleşmesini engellemiş ya da demokratikleşmemesinin nedeni olmuştur. Siyasi alanın daraltılması da Kürt sorununu körüklemiştir. 1978 yılında bazı illerde ilan edilen sıkıyönetim, darbeye birlikte tüm Türkiye geneline yayılmıştı. 1983'te çok partili rejime dönülmesi, sıkıyönetim uygulamalarında giderek bir azalma sağlamış, özellikle doğu illerindeki PKK şiddetine/Kürt sorununa karşı bir olağanüstü hal rejimine dönüştürülmüştür. Bu da, bölgede insan hakları sorununu ciddi boyutlara taşımıştır (Tanör, 2005, s. 101).

Farklı kimliklerin ifade ve temsil edilmesine izin vermeyen yönetim anlayışı, bu sorunun demokratik yolla çözülmesinin önünde bir engel olmuştur (Tanör, 2005, s. 105). Batı'nın uygar uluslarıyla eşit düzeyde laik, etnik açıdan da homojen bir cumhuriyeti amaçlayan Kemalist

düşünceye tepki olarak, Kürtler cumhuriyet öncesi kimliklerine sahip çıkmış ve siyasal hareketlerinin temeli haline getirmişlerdir (Kasaba, 1998, s. 13).

İfade ve temsilin sıkıyönetim altında olması, sadece etnik ve kültürel farklılıkları hedef almıyordu. Serbest piyasanın ve darbenin şekillendiği dönemde, genel anlamda ‘ifade ve temsil’ sıkıntısı toplumun tüm kesimlerini, en başta da bireyi etkileyen bir unsur olmuştur. ‘Toplanma’nın yasaklanması, evine ve kendi dünyası içine kapanan, korku ve yalnızlık duygusuna hapsedilmiş bir insan tipinin oluşmasına neden olmuş; ‘kendi’ bir hayat tarzı olarak bireysel arayışlarla, bedenini yeniden yaratılmasıyla, toplumsal kimliğin geriye itilmesiyle birlikte benimsenmeye başlamıştır. Fikriyle, sesiyle değil ama görüntüsüyle birey varolma mücadelesine devam etmektedir (Moçoş, 2006, s. 41).

## **I.2. KÜLTÜR ve SANAT ORTAMINA GENEL BAKIŞ**

12 Eylül 1980 darbesinin, Türkiye siyasal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar sanatsal ve kültürel alanda da bir kırılmaya neden olduğu kabul edilmektedir. Darbenin hemen öncesinde kararlaştırılan ‘24 Ocak Kararları’, Turgut Özal başbakanlığıyla birlikte daha istikrarlı bir şekilde sürdürülürken, yeni-liberal ekonomi siyaseti askerî darbenin vesayetinde Batı dünyasındaki ekonomik, siyasal ve kültürel oluşumlarla ilişkileri güçlendirmiş, yeni bir zenginler sınıfı ve yeni bir değer sistemi yaratılmıştır.

Askerî ve sivil yasakları unutmamakla birlikte, yeni-liberal ekonomi siyasetiyle görece bir ilerleme yaşandığı görüşü de dile getirilmektedir. Örneğin, Nurdan Gürbilek’e göre, 1980’ler Türkiye için iki farklı söyleme ve söz siyasetine dolayısıyla iki farklı kültür anlayışına sahne olmuştur. Bir yanda askeri darbenin toplumsal yaşama getirdiği sınırlamalar, diğer yanda kışkırtılan, engellemektense kapsamayı hedefleyen, ‘seçme özgürlüğü’nü öneren bir ortam yaratılmıştır. Gürbilek 1980’lerin kültürel iklimine odaklanan *Vitrinde Yaşamak* adlı kitabında bu konuyu şöyle özetlemiştir:

“1980’ler yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllardı. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda sözde yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’. Kısacası, Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa, ikincisi mutlaka ‘söz patlaması’ olmalı” (Gürbilek, 2007, s. 21).

Çoğalan televizyon kanallarının kültürel ortamda yaygın olarak kullanıldığı 1980’lerde en önemli alan kuşkusuz müzik olmuştur. Dünya ölçeğinde yayın yapan ve video-klip, plak-kaset sanayi ile iç içe çalışan ‘ulus-ötesi’ büyük şirketler, MTV gibi kanallarla, özellikle genç kuşaklarca tüketilen ‘pop-müzik’ türünde, dünya ölçeğinde bir türdeşleşme yarattı. Bu tür etkilere açık olmakla birlikte, Türkiye, kendi ‘pop-müzik’ türleri için canlı bir pazar oluşturmuştur. Küreselleşen kapitalizmin dünyaya yaydığı bir diğer kültür ögesi de, yine bir başka türdeşleşmeye yol açan ‘fast-food’ ve giyim sanayinde gözlemlenmiştir. Dünyada küreselleşmenin bir simgesi olarak ortaya çıkan *McDonald’s* bunun bir örneğidir.

ABD’de popüler kültürde merkezi yer tutan McDonald’s, yeni bir yaşam biçiminin bir görünümü olarak yaygınlık kazanmıştır. McDonald’s, ABD’ye sadece yemek sunan bir şirket olarak değil insanların kendilerini özdeşleştirdikleri bir kurum olarak toplumca benimsenmiştir. McDonald’s’lar büyük bir hızla dünyaya yayılmış, Türkiye’de de kısa sürede çok sayıda şube açmıştır. McDonald’s’la birlikte gelişen ve içinde fast-food restoranları bulunan modern alışveriş merkezlerinin de modern ‘tüketim dinleri’nin ibadet yeri olan ‘tüketim katedralleri’ olduğu ileri sürülmektedir. Sonuçta, tüm bu değişim ve dönüşümler, Türkiye kentlerinde, ‘popüler kültür’ün bir bileşeni, hatta alt-sistemi olan bir yaşam biçimini yaratmıştır (Erder, 1998, s. 80). Bu yaşam biçimi, kendi gereklilik çizgisine uygun estetik olguları ve ifade biçimlerini de beraberinde üretmiştir. Cumhuriyetin başından beri dayatılmaya çalışılan resmî kültür kitlelere ulaşamamış; metropol kültürü içinde kendi sosyal temellerinden koparak yabancılaşma duygusuyla bocalayan varoş insanı, bir yılgınlık kültürü olan arabesk içine savrulmuştur. Kültürel alan hızla yozlaşmaya başlamış; anlaşılacak hiçbir yanı olmayan, çabuk sevilip çabuk bıkılacak, daha çok tükettirecek *kiç* (Alm. *kitsch*, adi, sıradan, bayağı, yozlaşmış beğeni) ürünler gündelik yaşamı kuşatmıştır. Bir süre sonra, arabesk ve *kiç*, tüm kültürel alanları etkileyen bir unsur haline gelmiştir (Girgin, 1983b, s. 58; Belge, 1984a, s. 1304; Madra, 1986e, s. 9). 1980’lerin sonunda resmi kültür ideolojisinde de bir gevşeme baş göstermiş, arabeske devlet nezdinde izin<sup>5</sup> çıkmıştır (Özbek, 1998, s. 184). Devletin, özellikle televizyon desteğiyle yaydığı tarihsel ve zanaat düzeyindeki ürünlerin kültürel miras olarak övülmesine dayalı politikası ile evrensel kültür ve sanat odaklarından iletişimin elverdiği oranda bize ulaşan tüketim ekonomisinin körüklediği yüzeysel değerler, çağdaş kültür ortamının belirleyicileri olmuştur (Madra, 1990b, s. 51; Çalışlar Yenişehirlioğlu, 1999, s. 175).

<sup>5</sup> 1980’lerin sonlarında *acısız arabesk* kavramı gündeme gelmiş; 1989 yılında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz, Hakkı Bulut ve Esin Engin’e acılı olmayan arabesk bir parça ısmarlamıştı. Sonuçta ortaya çıkan *Seven Kiskanır* adlı şarkı, *alkolsüz rakı* benzetmesine yol açmıştır. Tınaz Titiz’in müzik danışmanı Candan Selanik, halkın müzik beğenisinin geliştirilmesi ve arabeskten uzaklaştırılması amacıyla bu çalışmanın gerçekleştirildiğini açıklamış ve arabesk tehlikesinin sanıldığından daha büyük olduğunu, devletin artık bu olaya sırt çevirmeyerek kontrol altına alması gerektiğinin farkına vardığını söylemiştir (Yavuz, 2010).



Yeni liberal ekonomi siyasetiyle biçimlenen bu kültürel yaşam, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. Devlet kurumlarının sanat ve kültür konularına yaklaşımı bulanık bir atmosfer üretirken, diğer bir yandan da plastik sanatlar alanı özel girişimler sayesinde hız kazanarak gelişmiştir. Baskı, sansür ve iç denetimle yürütülen güncel politik yaşantı, sanat alanında devlet kurumlarının belli bir vizyona sahip olmasını ve siyasal etkilerden tam anlamıyla bağımsız bir temele ulaşılmasını büyük ölçüde engellemiş; ancak, özel sektörün ilgisini serbest bırakmıştır. Galerilerin ve yayınların çoğalması, sanat yapıtının ticaret aracı haline gelmesi, farklı kaynaklardan destek alan yarışma ve sergilerin etkinlik alanını genişletmesi belirleyici unsurlar haline gelmiştir (Özsezgin, 1981g, s. 27; 1982b, s. 23). Bu yüzden, liberal kanattakiler genelde Özal'ın kültür siyasetini olumlarken, sol siyaseti benimseyenler eleştirmiş, karşı çıkmışlardır. Örneğin, Aziz Çalışlar *Bilim ve Sanat* dergisinde yayınlanan "Sanatsal Kültür Bunalımı" adlı makalesinde, ülkemizde sanat ve kültürün yönlendirilmesinde devletçilik döneminin bitmesi ve 'liberalizm' döneminin başlamasıyla (tıpkı KİT'lerin özel girişime devri gibi) sanatsal yaşamın da özel girişimlere devredilmesinin öngörüldüğünü belirtmektedir. Ancak, yazıda, ülkemizde özel girişimciliğin ya da büyük kuruluşların gerek maddi, gerek kültürel düzeysizlikleri ve örgütsüzlüklerine dikkat çekilmekte ve büyük kuruluşlar eliyle sanatsal-kültürel yaşamın örgütlenmesi ve yönlendirilmesi işinin, yine 'devletin eşgüdümü'yle yapılması zorunluluğu ortaya konulmaktadır. Büyük kuruluşların bu önemli görevin bilincine varması ve bu alanda inisiyatif alması konusu karamsar bir dille ele alınmış ve kapıdaki yozlaşmaya vurgu yapılmıştır:

"[...] Ülkemizde sanatsal-kültürün bu yolla gelişemeyeceği açıktır. Çünkü: Avrupa örneğinde görüldüğü gibi, sanatsal-kültürel etkinliklerin yürütülmesine eşlik eden a) Demokratiklik, b) Siyasal özgürlük, c) Çoğulculuk bizde gelişmemiştir. Gerek Avrupa, gerek ABD'de sanatsal-kültürel etkinlikleri sırtlayan büyük kuruluşların gücü, ülkemizdeki büyük kuruluşlarda olmadığı bir yana, kendileri zar zor ayakta durabilmektedirler. Bu durumda, ortaya şu acı gerçek çıkmaktadır: Sanatsal-kültürel yaşam "yozlaşma"ya terk edilmiştir" (Çalışlar, 1982, s. 30).

Bir yanda yozlaşma kültürel yaşama bir tehdit olarak tartışılrsa da, diğer yanda sanat üzerindeki siyasal denetimin etkisi azalmış, büyük sermayenin egemenliği görülür hale gelmişti. Sanat, belirgin bir biçimde kar sağlayan bir etkinliğe dönüştürülmüştü. Kâr oranındaki artışla paralel olarak, sermayenin siyasal bilinci de gelişmiş ve sanat alanında yatırımlar kendisini göstermişti (Kongar, 1982b, s. 44). Sanatın ticarî yönü yavaş yavaş öne çıkmış, bu da sanatçıların resmî kurumlara olan bağımlılığını azaltmış ve nihayet, uluslararası bir iletişim ortamı yakalamalarını sağlamıştır. Beral Madra'ya göre bu durum, topluma son darbeyi vuran devletin gücünü yitirmesinin ve düşüş dönemine girmesinin göstergesiydi. Öncelikle, bu güç kaybı, sanatın yararına olmuştur; sanat 'bağımsızlaşma' konusunda mesafe kaydetmiştir. Modernizmin 'bağımsız sanat' durumu ancak bu dönemde gerçekleşmiştir. Ayrıca, zenginler kültürsüz olsalar

da bu dönemde resme para yatırmaya başlamışlardır. Bunlar, olumlu ya da olumsuz, ama her yönden olağanüstü denilebilecek gelişmeler sayılmalıdır (Şenol ve Madra, 2005; Madra, 2007, s. 28; Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519).

Türkiye’de siyasetin kültür alanındaki ikircikli yapısı hiç değişmemiştir. Özal hükümetinde de, İslam ve Batılılaşma gibi genellikle birbirini değilleyen iki söylem, aralarındaki gerilimlere rağmen bir araya getirilmeye çalışılmış; maddi kültür bu iç çelişkiyle bırakılmıştır (Çalışlar, 1985, s. 11). Bu dönemde yükselen kent burjuvazisinin sosyo-kültürel yapısı da bu iki alandan beslenmiştir. Bu bileşimin bir sonucu olarak, yüzünü yıllar önce Batı’ya dönmüş bir ülkenin modern kimliğinin yanında *bastırılan* ya da temsiliyet alanı bulamayan diğer toplumsal ve kültürel kimlikler 1980’lerde yüzünü göstermeye başlamıştır. Bu süreçte birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz pek çok alanda kendini kabul ettirme çabaları gözlemlenir. Örneğin, İslam’ın yükselişi, farklı etnik kimliklerin ortaya çıkışı, taşranın kültürel yükselişi ya da *aşağı kültür* denen alandaki ifade patlamasının yanı sıra, küresel iletişim kanallarının ve tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla *iştah, istek ve cinsellik patlaması* da söz konusu olmuştur (Gürbilek, 2007, s. 11).

Büyük kentlerin Anadolu kentlerinden göç alması ve megapolleşmesi, kent varoşlarında yetişen kuşakların toplumsal ve kültürel ortamda varlık göstermesi, uluslararası ortamdan gelen tüketim kültürü etkilerinin toplumun derinliklerine kadar nüfuz etmesi, televizyon ve diğer elektronik iletişim araçlarının günlük yaşamın içine girmesi, geleneklerin yitirilmesi modern ulus devlet yapısını ve bunun yaratmak istediği homojen toplumu anlayışının değişimine neden olmuştur (Madra, 2007, s. 29).

### **1.2.1. Devletin Kültür Siyaseti**

Kültür siyaseti kavramı, sanatsal etkinliklerin toplumsal değerleri yüceltme amacıyla kullanılmasına işaret eder. Kültür siyaseti, halkın kültürel yaşama katılabilmesi için elverişli koşulların yaratılması olarak tanımlanmaktadır (Topuz, 1998, s. 8). Koşulları yaratmakla görevli devlet kurumları, başta Kültür Bakanlığı olmak üzere, Gençlik ve Spor, Milli Eğitim ve Dışişleri Bakanlıklarındaki ilgili birimlerdir. Bu birimlere bağlı müzeler, galeriler, yayımlar aracılığı ile devlet politikasına bağlı olarak etkinlikler gerçekleştirir (Beykal, 1986b, s. 12).

1980’lere askerî, kültürel ve ekonomik kısıtlamalarla girilmesi, devletin kültür siyasetinde demokratikleşme hedefinin gözetilmeyerek çelişkili ve sancılı bir sürecin yaşanmasına neden olmuştur. Halk ve aydın kesim, toplumsal düzenin yeniden belirlendiği bu dönemi başlatan

darbeye farklı yaklaşımlar sergilemiştir. Siyasal karmaşaya son vermesinden ötürü, askerî darbeye karşı halktan büyük bir tepki gelmemiş; ancak demokrasiyi askıya aldığı ve çok sayıda insanı işkenceden geçirdiği için aydınların çoğu karşı çıkmıştır. O yıllardaki siyasal iklim ağır ve yıkıcı olmuş; askerî darbe ülkenin aydınlarını yıldırmaştır:

“Baskı, sansür, iç denetim, Türk toplumunun genel mazozizmine uygun olarak, sanki bir kitlesel günah çıkartmanın araçları haline gelmişti: Her toplum layık olduğu yönetim biçimi ile yönetilir özdeyişi, aydınlar arasında sık sık anımsanır bir tümce halini almıştı yeniden” (Kongar, 1993, s. 206).

Bülent Ulusu'nun başbakanı olduğu cunta hükümetinin programında kültür algısı, içe kapalı, ideoloji yükü ağır, sanatsal ve estetik endişelerden yoksun bir nitelik göstermektedir. Ulusu, milli değerlere vurgu yapan cuntanın kültür siyasetini, şu sözlerle açıklamıştır:

“Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasına izin vermeyeceğiz... Öğretmenler ve yöneticiler siyasadan tümü ile arındırılacak ve derneklerin amaç ve etkinlikleri ne olursa olsun kesinlikle siyasa dışında tutulmaları için her türlü yasal ve idari düzenlemeler yapılacaktır... Bilgi ve teknoloji üretimi çalışmaları, milli kalkınma hedeflerine göre yönlendirilecek ve bu çalışmaların ülkenin sosyo-ekonomik siyasasıyla bütünleşmesi sağlanacaktır. Milli kültür ve sanat değerlerimizi modern ilim zihniyeti ve metotlarıyla işleyerek, önce milletimize yaymak ve ayrıca milli değerlerimizi diğer milletlere tanıtmak için ciddi etkinliklere girişilecektir” (Akt. Kantarcıoğlu, 1990, s. 76).

Bahsi geçen ciddi etkinliklerin başta geleni 1981 yılını *Atatürk Yılı* ilan etmek ve bu doğrultuda farklı disiplinlere yayılan etkinlikler düzenlemek olmuştur. Atatürk Yılı, 5 Ocak 1981 Pazartesi günü Ankara'da görkemli törenlerle başlamış, Kenan Evren açılış konuşmasında Atatürk'ün doğumunun 100. yılına girmenin engin gururu ve kıvancını diğer Türk uluslarıyla paylaştıklarını ifade etmiştir. TBMM'de Atatürk Anıtı'nın temeli atılmış, Opera'da Sanat Şöleni töreni başlamıştır. Bedi Muvahhit, Vasfi Rıza Zobu, Cemal Reşit Rey, Eşref Üren, Zühtü Müritoğlu, İsmet Hikmet Koyunoğlu ve Münir Nurettin Selçuk sanata uzun yıllar olan katkılarından dolayı Atatürk plaketi ile ödüllendirilmiş (Anonim, 1981h, s. 6); müzik, bale ve tiyatro alanlarından Cemal Reşit Rey, Cüneyt Gökçer, Nevit Kodallı, Yıldız Kenter, Suna Korad, Gürer Aykal, Hikmet Şimşek, Meriç Sümen, İsmail Aşan, Tunç Ünver devlet sanatçısı unvanı almışlardır. Kenan Evren, Atatürk'ün sanata verdiği öneme göndermelerle dolu olan tören konuşmalarında sanatçılarımızın sayılarını çoğaltabilmek için özel bir statü sağlanmasına dair bir gerekliliğin bilincinde olduklarına vurgu yapmış, 1982 yılında da bu tür çalışmalara devam edileceğini belirtmiştir (Anonim, 1981d, s. 2).

1981 Atatürk yılı, plastik sanatlar alanında en çok heykeltıraşların işine yaramıştır. Gerek küçük boyutlu okul büstleri, gerekse anıtsal kompozisyonlar heykel sanatçıları bir hayli meşgul etmiştir (Karaesmen, 1982a, s. 26). Cumhuriyet Senatosu Vakfı'nın düzenlediği Atatürk Resim

Yarışması da, sınırlı yapısına ve sürenin yetersizliğine rağmen sanatçılar tarafından coşkulu bir katılımı karşılanmıştır (Tansuğ, 1982c, s. 65).

Atatürk Yılı bir fırsat olarak görülmüş ve toplumsal eğitimimiz ve çağdaş kültürümüz içerisinde 'geçmiş yılların, bu acılı boşluklarını dolduran bir yıl' olmasına dair bir umuda dönmüşse de, bu fırsatın yeterince değerlendirilemediği düşünülmüştür (Çakaloz, 1981b, s. 71; Giray, 1983, s. 40; Özsezgin, 1982b, s. 23). Sonraki yıllarda devletin ön ayak olduğu buna benzer büyük boyutlu yeni fırsatların da yaratılmadığı görülmüştür.

Atatürk ve *millî değerlere* vurgu yapan darbe sonrası yönetiminin, kültürel alanda etkin olan Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nu kapatması ilginçtir. Mustafa Kemal Atatürk'ün özel vasiyetine dayalı olarak özerk ve özel kuruluşlar biçiminde varlıklarını sürdüren bu kurumlar 1982'de kabul edilen Anayasa ile başka bir kimlik kazanmış ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu çatısı altında siyasal iktidarın denetimi altına alınmıştır. Böylece hukuksal açıdan Atatürk'ün kişisel vasiyetinin zedelenmiş olması bir yana, dil ve tarih olayları *tekilci* ve *tekelci* bir kültür politikasının hizmetine geçmiştir (Kongar, 1990, s. 3). Bu durumda, Atatürk'ün düşünsel mirası talan edilir ve Atatürkçülük toplum yaşamı ve devlet geleneğinden silinmeye çalışılırken, yapılan tüm Atatürk etkinlikleri *göstermelik*, *içi boşaltılmış* ve *biçimci* olmakla eleştirilmiştir (Çeçen, 1982, s. 76).

Parlamentar sisteme tekrar geçiş aşamasında 1983 seçimlerine katılan partilerin programları sanat ve kültürü nasıl algıladıkları ve ne tür bir yaklaşım içinde oldukları hakkında bilgi vermektedir. Bu programlara göre, en temel anlamda, MDP ve ANAP'ın geleneksel değerlerin korunması konusunda hassasiyet gösterdiği; Halkçı Parti ve SODEP'in ise sanatta özerklik ve yaratıcılığın gelişimi için devlet desteğinin sağlanması gerekliliği üzerinde durdukları göze çarpmaktadır (Tarkan, 1983, s. 22).

Özal hükümeti, 1950'li yıllarda DP iktidarının geliştirdiği Türk-İslam sentezine<sup>6</sup> dayalı bir

<sup>6</sup> Bu görüş, Türk toplumunun değişik nedenlerle maruz kaldığı kültürel saldırılar sonucunda Millî Kültür'ün bozulmasını, Türkiye'nin tüm sorunlarının kaynağı olarak görmektedir. Bu görüş yanlıları, Batı'nın kültür emperyalizminin sürekli olarak Millî Kültür'ü zayıflatmasını engelleyecek planlı bir siyaset izlenmesi gerektiğini düşünmüşlerdir: "Millî Kültür, toplumdaki bireyleri birbirine bağlayıp kaynaştıracak bir özdür; milletleri birbirinden ayıran temel niteliklerdir. Türk milliyetçiliği kültür ile temellendirildiği için Millî Kültür Türk toplumunun tüm bireylerine yeknesak biçimde yayılmalıdır. Türk 'Millî Kültür'ünün iki kaynağı vardır. Bunlardan biri Orta Asya'dan beri getirdiği öz değerleri, diğeri ise İslam dinidir. Türkiye'nin Batı'nın gelişme düzeyine ulaşabilmesi için akıl ve ilim ışığında teknik ve medeniyet alması yeterlidir. Millî Kültür'ünü değiştirmesi gereksizdir. Hatta değiştirmeye çalışması medeniyet yolundaki ilerlemesini yavaşlatacaktır. Millî Kültür'ün planlı olarak devlet eliyle yaygınlaştırılması gerekir. Bu bir devletin varlığı için bir ön koşuldur. Böyle bir yaklaşımın bireyin özgürlüğü sorunu diye bir sorunu ortaya çıkarmayacağını düşünmektedirler. Eğer böyle bir düşünme çerçevesine inanan bir iktidar gücü

kültürel anlayışı benimsemiştir. Din, kültürel etkinliklerin en önemli kaynağı olarak kabul edilmiş; kültürün korunması ve geliştirilmesinde ekonomik istikrarın etkisine vurgu yapılmıştır (Özal, 1986, s. 36). Ancak, liberal kültür politikasının yetersizliği bir kargaşaya yol açmıştır. Kentleşme ve gecekondulaşma sorunlarının büyümesi, arabesk kültürün yozlaştırıcı etkileri, kültürel ve doğal alanlarda talan ve işgalin özendirilmesi, gürültü ve kirliliğin önlemeyen artışı, televizyon kanallarındaki kültürel anarşi niteliksiz bir büyümeyi ve özensizliği egemen kılmıştır (Topuz, 1998, s. 72).

Ayrıca, yeni-liberal ekonomilerde görüldüğü üzere bir takım özendirmeler ve ödüllendirmelere gitmek yerine, açıkça yasak ve ceza uygulamalarına başvurulması kültürel ortamın zenginleşmesi konusunda ciddi bir vizyona sahip olunmadığını göstermektedir. Kültürel olaylara devletin yaklaşımı, salt bir denetleme görevini yerine getirmekten ibaret gibidir. Kısaca *Muzır Kurulu* olarak adlandırılan ‘Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu’, bu yaklaşımı yansıtmaktadır. Özal hükümeti, 1986 yılında ilgili kanunda değişiklikler yapmış ve kurulun kimlerden oluşacağına dair düzenlemelerde bulunmuştur. Buna göre, kurulda Başbakanlık tarafından en az on beş yıl kamu hizmeti yapmış kişiler arasından seçilecek bir üyenin yanı sıra, Adalet Bakanlığı, İçişleri Bakanlığı, Sağlık Bakanlığı, Kültür Bakanlığı, YÖK, Diyanet İşleri Başkanlığı birer üye, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Talim ve Terbiye Kurulu’ndan iki üye yer alacaktır.<sup>7</sup> Sadece çocuklara yönelik olmamasıyla birlikte, ‘tarafsız’ görünüm altında son derece ‘tarafli’ kişilerden (iktidarın temsilcilerinden) oluşturulması kurulun ciddi eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur:

“Ülkenin tüm kültürel yaşamını denetim altına almak için bir ‘Muzır Kurulu’ kurmanın altında yatan özlem, toplumda Anavatan iktidarına ters gelebilecek tek sözün edilmesini önlemek, tüm edebiyat sanat olaylarını Anavatan iktidarının kültür anlayışına koşut olarak yönlendirmektir” (Kongar, 1986, ss. 80-81).

Kurulun 1980’lerdeki icraatlarından en çok tepki alanları Henry Miller’in *Oğlak Dönencesi*, Pınar Kür’ün *Bitmeyen Aşk ve Asılacak Kadın*, Füsun Erbulak’ın *Atmış Günlük Bir Şey* ve *Burgu* adlı kitaplarının toplatılması olmuştur. Kurula gelen tepkilere, 9 Mart 1986’da Turgut Özal’ın “‘Bu yasa muzır’ diyen muzırdır” yanıtı, hafızalara yer etmiştir (Anonim, 1986d, s. 1). Yasanın kendi uygulamaları bir yana, gelebilecek yasak ve cezalara karşı bir otokontrol mekanizmasını da çalıştırdığı görülmektedir. Örneğin, Büyük Sergi’de Ergin İnan’ın bir tablosu

---

varsa, bu güç, eğitim konusundaki düzenlemelere giriştiğinde bu çerçevenin ne kadar belirleyici / etkileyici olayca kolayca kestirilebilir” (akt. Tekeli, 2009, s. 66).

<sup>7</sup> Buna göre, ilk toplantıda yer alan kurul üyeleri şunlardır: Rüçhan Arık, Nazmi Bilgin, Leyla Küçükahmet, Atilla Özmen, İsmail Akın, Mustafa Ağaoğlu, Peyman Eren, Engin Doğu, Nihat İlhan (Kongar, 1986, s. 81).

“müstehcen olduğu ve dini küçük düşürdüğü” gerekçesiyle gelen tepkiler sonucu sergiden kaldırılmıştır (Anonim, 1989aa, s. 4).

Türkiye’de kültür siyaseti alanında yaşanan temel çelişki, *varolan* toplumsal değerler yerine, *varolması gereken* toplumsal değerler üzerine kurulmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Millî değerler, 'varolması gerektiği düşünülen toplumsal değerler' olarak bir kez daha devlet seçkinleri tarafından kültürel bir siyaset olarak dayatılmış, ancak içi doldurulamamıştır. Sanat ve kültürün iyi ve gerekli bir şey olduğu, destekleneceği, yaygınlaştırılacağı gibi iyi niyetli yaklaşımlar sergilenmişse de, yüzeyselliğin önüne geçilmeyerek üzerinde düşünülmüş, tasarlanmış bir strateji ya da politika sergilenememiştir (Aksel, 1995: 24). Böylece, aşağıdan gelen itkilerin bastırılarak yukarıdan gelen dayatmalarla inşa edilmeye çalışılan kültürel üretim, özerk bir gelişime izin vermemiş, yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir (Belge, 1984a, s. 1304). Bu noktada, en kararlı stratejinin 'yasaklar' konusunda uygulandığını söyleyebiliriz. 'Ödüllendirme' yerine, çoğunlukla 'cezalandırma'yla belirlenen kültür siyaseti ise kültürün gelişimi önündeki en büyük engeldir. Bu durum, kapitalistleşme sürecine de ters düşmektedir (Kongar, 1983b, s. 77; 1986, s. 81).

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 (Tansuğ, 1983d, s. 90; Madra, 2006, s. 77).

#### I.2.1.1. *Beş Yıllık Kalkınma Planlarında Kültür ve Sanat*

1950 sonrasında çok partili rejimle birlikte demokratik bir yönetim beklentisi artmış; ancak, kurulan hükümetler muhafazakâr yapıdan kurtulamamış, kültür ve sanat konularında çağdaş bir yaklaşım sergileyememişti. Bunun yanı sıra, başa geçen her hükümetin kendisinden öncekinin icraatlarına sahip çıkmayı da, birbirinden kopuk ve amaçsız bir kültür siyaseti doğurmuştu (Edgü, 1980, s. 18). Bu kültür siyaseti, devletin 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesinin ardından uygulamaya koyduğu *Beş Yıllık Kalkınma Planları*'nda görülebilmektedir. Her planda, bir *kalkınma stratejisi* olarak kültür ve sanatın önemli bir yeri olduğu vurgulanmışsa da, kültürel konulardaki öngörü ve düzenlemeler yetersiz kalmıştır.

“Millî tasarrufu artırmak, yatırımları toplum yararına, gerektirdiği önceliklerle yöneltmek ve iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek üzere” 1963’de

hazırlanan *Birinci Beş Yıllık (1963-1967) Kalkınma Planı*'nda, 'kültürel planlama'nın ne olacağı konusu net ve ayrıntılı bir şekilde ortaya konmamıştır. 'Kültür' sözcüğü taslakta sadece altı kez geçmekte; kültürle ilgili çalışmalar, yüksek öğrenim kurumları tarafından yayınların arttırılması ve kültür derslerinin hazırlanmasında Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği yapılması konusuyula ilişkilendirilmiştir (DPT, 1963, s. 461). "Çeşitli eğitim bölümleri ile ilgili özel mesele ve tedbirler" başlığı altındaysa, sanata dair iki madde vardı: (l) maddesinde, "Batı sanatının yurdda, Türk sanatının da dünyada tanıtılması, plâstik ve fonetik sanatlar alanında eleman yetiştirilmesi amaçlarının gerçekleşmesi için güzel sanatlara önem verilecektir" ve (m) maddesinde "Güzel sanatların her bölümünde Devlet sanat armağanları konulacaktır" şeklinde ifade edilmiştir (DPT, 1963, s. 461).

1978-1982 dönemini kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı, demokrasinin yaygınlaştırılıp güçlendirilmesine, eşitliğe, dengeli bir toplum yapısına ve çağdaşlığa olan vurgusuyla öncekilerden ayrılmaktadır. 3. Ecevit Hükümeti zamanında yapılan bu planda, mevcut anayasa dolayısıyla düşünce özgürlüklerinin kısıtlanmasıyla toplumun yaratıcı gücünün baskı altına alındığı belirtilmiş; kültürel etkinliklerin topluma yabancılaşmamasına özen gösterilerek evrensellik ölçütleri içinde, en az ekonomik yük getirecek fakat toplumun en geniş ölçüde katılımını sağlayacak ucuz ve etkili, yaygın ve işlevsel yapıtlara odaklanacak bir kültür politikası hedeflenmiştir (DPT, 1978, s. 150, 285). Karma ekonomiye dayalı bir temeli olan bu plan, darbe hükümeti tarafından gözardı edilmiş; sonrasında da Özal hükümetinin liberal ekonomi hedeflerine uygun bir vizyonla değiştirilmiştir. Siyasette bir istikrarın sağlanamaması, ekonomik gelişmenin merkeze alındığı kalkınma planlarının çoğunlukla hedeflerin gerisinde kalmasına neden olmuştur. Kültür konusundaki hedefler ise yüzeyseldir ve daha öncekiler gibi vaat düzeyinde kalmıştır (Seçkin, 2009, s. 118; Şenlik, 1981, s. 101). Ferit Edgü, kültür ve sanat alanında gerçekleşmeyen bu planlar üzerine şunları söylemiştir:

"Türkiye'nin çağdaşlaşma sürecinde en boşlanan konu, sanat ve kültür olmuştur. Hükümetler, sanat ve kültür sorunlarına, oldum olası çağdaş bir yaklaşımla eğilmemişlerdir. Zira, çağdaş Türkiye imajına sanat ve kültür birikiminin, yaratisının katkısını, handiyse yok saymışlardır. [...] Özellikle çok partili yaşama geçtiğimizden bu yana, birinin yaptığı, onu izleyenlerce yok sayılmış ve böylece, kopuk, bir birikim sağlamaktan uzak bir sanat ve kültür politikası izlenegelmıştır. Daha doğru bir deyişle, sanat ve kültür politikası denebilecek bir politika söz konusu olmamıştır. Bunun yanı sıra sanatçıya, kültür adamına her dönemde kuşkulu bir gözle bakılmıştır" (Edgü, 1980, s. 18).

Kaya Özsezgin ise, devletçe gerekli görülen önlemlerin sınırlı bir ilgi çerçevesinde, klasik ve yerleşik ölçüleri aşmadığına, yetersiz olduğuna; ayrıca, 1980'lerdeki ifadelerin, örneğin 1973-1977 üçüncü beş yıllık kalkınma planındakilere çok benzediğine dikkat çekmiştir:

"[...] 1980'de, 12 Eylül'den kısa bir süre önce, zamanın Kültür Bakanı, TBMM Bütçe Karma Komisyonu'nda yaptığı konuşmada, güzel sanatlara dayana bir eğitim sisteminin

geliştirilmesi gereğine değiniyor, bu konuda MC hükümetlerinin ortak anlayışına dayalı ‘milli kültür’ ilkesi üzerinde duruyor, ‘kokusu, rengi, havasıyla bizim olan, milli değerlerimizi, gelenek ve göreneklerimizi, kahramanlığımızı, üstün insanlık meziyetlerimizi dile getiren, milli zevklerimizi okşayan yeni eserlerin doğması’na ortam hazırlanacağını vurguluyordu” (Özsezgin, 1986c, s. 98).

Sivil hükümetin kurulmasının ardından 13 Temmuz 1984’te *Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı* mecliste onaylanmıştır. 1985-1989 yıllarını kapsayan bu plan, kültür ve sanat bağlamında, *milli ve manevi değerlerimizin* yaşatılması ve güçlendirilmesi konusunu en önemli hedef olarak göstermiştir. Bir önceki planda çağdaşlık ve demokrasi vurgusu baskınken, burada *milli ve manevi değerler* ve Atatürk ilkeleri dayanak noktasıdır; kültürel hedeflerin açıklandığı bölümün adı da ‘Milli Kültür’ olarak tanımlanmıştır. Eski eserlerin onarım ve korumasında öncelikler belirlenerek milli kültür politikasına uygun çalışmalar desteklenecek, yeni yapıtlarda millî kültürümüzün sanat ve estetik üslubu teşvik edilecektir.

Türk kültürünün yurtdışında tanıtımına yönelik etkinliklerin yanısıra, Ortadoğu ve İslâm ülkelerine yönelik Türkiye’yi tanıtıcı yayınların geliştirilmesi de hedeflenmiştir. Ancak, vatandaşların diğer ülkelerin yayınlarından etkilenmesi bir tehlike olarak gösterilmiş ve bu etkiden kurtulmak amacıyla özel yayınların geliştirileceği ifade edilmiştir. 12 Eylül 1980’e kadar geçen 15-20 yılda gençliğin Atatürk ilkeleri ve millî kültür değerleriyle bağdaşmayan yabancı ideolojilerin etkisi altında kaldığı, bunun üstesinden gelmek için önlemler alınması gerektiği belirtilmiştir (DPT, 1984, ss. 187, 147-149).

#### I.2.1.2. Kültür Bakanlığı

Kültürel kurumlar ve etkinlikler, insanları devlete bağlı vatandaşlar haline getirme sürecinde, genel devlet siyasetinin önemli araçlarıdır. Bu yüzden, ülkemizde kültür ve sanat alanındaki en büyük etkinlik ve olanaklar çoğunlukla *Kültür Bakanlığı* elinde toplanmıştır. Bakanlığın, başta devlete bağlı kurumlar olmak üzere, sergi, tiyatro, orkestra ve opera gibi etkinlikleri desteklemesi öngörülmüştür (And, 1981, s. 48).

Kültür Bakanlığının doğuşu ve kurumsallaşması tam bir yap-boz şeklinde gerçekleşmiş ve Cumhuriyet tarihi boyunca süreklilikten yoksun yaşamıştır. Buna bir de, kültür ve sanat konusunda hükümetlerin ilgisizliği ve ciddi bir kültür siyasetinin yoksunluğu eklenince, dünyadaki çağdaş gelişmelerin anlaşılması ve bu gelişmelere eklenilmesi konusunda sıkıntılar ortaya çıkmıştır.



Cumhuriyetin ilk yıllarında, kültürümüzü araştırma, değerlendirme, yaşatma ve geliştirme görevi genelde<sup>8</sup> Millî Eğitim Bakanlığı'na verilmiş; kültür hizmetlerini yürüten birimler bu Bakanlığın çatısı altında toplanmıştı. 1935-1938 arasında Kültür Bakanlığı ve vilâyetlerde de Kültür Müdürlükleri kurulmuştur. Atatürk'ün vefatından sonra Kültür Bakanlığı kaldırılmış, kültür işleri yeniden Millî Eğitim Bakanlığına bağlanmıştır. 12 Mart 1971 muhtırasının ardından kültür meseleleri önemli bir ihtiyaç olarak görülerek, Kültür Bakanlığı ikinci defa kurulmuş; Bakan olarak da Amerika'dan dönen şair ve çevirmen Talat Sait Halman atanmıştır. Ancak, daha bir yılını doldurmadan, 7 Haziran 1972 tarihinde ortadan kaldırılmış, Kültür Müsteşarlığı şeklinde Başbakanlığa bağlanmıştır. 29 ay sonra Cumhurbaşkanlığı'nın 17.11.1974 tarih ve 4-1040 sayılı tezkeresi ile Kültür Bakanlığı üçüncü kez doğmuştur. 21 Haziran 1977 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı ile birleştirilerek *Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı* olmuş, aynı yıl içinde bir ay sonra tekrar Cumhurbaşkanlığı tezkeresi ile ayrı bir bakanlık haline getirilmiştir.

Darbe hükümetinin atadığı ilk Kültür Bakanı Cihad Baban olmuştur (Anonim, 1980d, s. 20; Tarkan, 1980, 64). Bakanlık, 1 Ocak 1982 tarihinde Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirilmiş ve Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak hizmet vermeye başlamıştır.<sup>9</sup> Bu birliktelik, iki alanın çalışma ilkeleri ve hedeflerinin farklı olması bakımından tepki çekmiştir (Kongar, 1983a, s. 2). 18 Mart 1989 tarihinde Kültür Bakanlığı yeniden ayrı bir bakanlık haline getirilmiş ve Kültür Bakanı olarak Namık Kemal Zeybek atanmıştır.<sup>10</sup> Kültür Bakanlığı'nın bir kurulup bir kaldırılması, millî kültür politikamızın git-geller içinde nasıl ve ne kadar ciddiye alındığını ortaya koymaktadır (Kışlalı, 1986, s. 71; Özsezgin, 1986c, s. 97; Bayram, 1997, s. 44; Toprak, 1999, s. 77; Seçkin, 2009, s. 120). Sanat ve kültür yaşamının bu başıboşluğu, Çalışlar'a göre bir bunalımın kaynağıdır:

“Cumhuriyetin kuruluş yıllarında nasıl kapitalist gelişme devletçilik eliyle yönlendirilmeye çalışılmışsa, sanatsal-kültürel yaşam da yine öyle devletçilik eliyle geliştirilmeye ve yönlendirilmeye çalışılmış ve bugün nasıl devletçilik kapitalizmden elini çekmeye başlamış, onun yerini liberalizm almışsa, sanatsal-kültürel yaşamda da devletçiliğin etkinliği ve yolgöstericiliği gitgide ortadan kalkarak, yerini özel teşebbüsçülüğe bırakmıştır. Bunun en somut bir örneği Kültür Bakanlığı'nın yine kaldırılarak, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlanması; daha doğrusu tümüyle büyük sermaye kuruluşlarının etkinliği

<sup>8</sup> Milliyetçilik akımlarının tüm dünyada yaygınlaşmasının bir yansıması olarak, *Türk Ocakları*, Cumhuriyet öncesi kültür ve sanat yaşamının belirleyicisi olmuşlardır. Milli Mücadele'ye destek vererek etkinliklerini Anadolu'da da sürdürmüş, yeni devletin yönetim kadroları içerisinde yer almışlar ve kültürel programın şekillenmesini sağlamışlardır. Ocaklar, 1931 yılında feshedilerek tüm hakları Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilmiş ve mirası devam ettirmek için Halkevleri kurulmuştur (Yasa Yaman, 2012c, s. 35-36).

<sup>9</sup> Kültür Bakanlığı'nın Turizm Bakanlığı ile birleştirilmesi, Beral Madra'ya göre kültürel sorunların daha da karmaşık hale gelmesine yol açmıştır. Çünkü ona göre, 'kültür sübvansiyon isteyen bir alanken; turizm tamamen ticari bir alandır (Madra, 2006, s. 77).

<sup>10</sup> 1980'lerde görev yapan Kültür ve Turizm Bakanları, İlhan Evliyaoğlu (10 Aralık 1981-13 Aralık 1983), Mükerrerem Taşcıoğlu (13 Aralık 1983-17 Ekim 1986), Ahmet Mesut Yılmaz (17 Ekim 1986-21 Aralık 1987) ve Mustafa Tınaz Titiz'dir (21 Aralık 1987-17 Mart 1989).

alanına devredilmeden bir ‘yedi emine tevdi edilerek’, sözünü ettiğimiz ‘geçiş dönemi’ içinde yerinin belirlenmesidir. İşte bu ‘geçiş dönemi’ sürecinde, kanımızca, sanatsal kültürün yönlendirilmesi boşluğu ve dolayısıyla bir sanatsal kültür bunalımı doğmuştur” (Çalışlar, 1982, s. 28).

O yıllardaki kültür siyasetinin yetersizliği karşısında ortaya çıkan umutsuzluk hali, Batı Avrupa ülkelerinin sanat ve kültür yaşamlarıyla yapılan karşılaştırmalarda daha belirgin bir hale gelmektedir. Bu karşılaştırmalardan çıkan sonuç, demokratiklik, siyasal özgürlük ve çoğulculuk olmadan, gelişmiş bir kültür ve sanat yaşamının olamayacağı gerçeğidir. Aziz Çalışlar’ın Batılı ülkelerin Kültür Bakanları’nın vermiş olduğu demeçlerden derlediği örnekler bu üç unsurun önemini vurgulamaktadır. Örneğin, İngiltere Kültür Bakanı “Siyasal gerekçelerle sanata hiçbir kısıtlama getirilemez. [...] Sanat Kurulu tamamen siyaset dışı bir kuruluştur. Siyasal düşüncelerle atanmamıştır. [...] Çok farklı siyasal inançları olan bakanlar bu geleneği sürdürebilmişlerdir” derken; Fransız Kültür Bakanı da “10 Mayıs seçimlerinin sonuçlarını işçi sınıfına borçluyuz, bugüne dek sanatsal etkinliklerden en uzak bırakılmış sınıfa. [...] Tek model yok! Her tür sanata yollar açık: Herkese seçim hakkı! [...] Her modern devlet, merkeziyetçiliğin açtığı yaraları sarmak [...] zorundadır” demiştir (akt. Çalışlar, 1982, s. 29). Çalışlar, verdiği örneklerden yola çıkarak, Türkiye’de devletin kültür politikalarını şu şekilde değerlendirmiştir:

“[...] Ülkemizde, bu bağlamda, sanatsal-kültürel etkinliklerde 1) Demokratiklik; 2) Siyasal özgürlük; 3) Çoğulculuk beklemek oldukça zordur. Ekonomik gelişme ile toplumsal bilinçlenme arasındaki uzlaşmaz çelişkiler yüzünden sık sık ‘rejim bunalımları’na düşen ülkemizde, bu tür sanatsal-kültürel yönlendirme seçeneklerinin gerçeklik kazanması, bizce, ‘eşyanın tabiatı’ olarak olanaksız görünmektedir” (Çalışlar, 1982, s. 29).

12 Eylül’ü izleyen yeni dönemde kurulan Bülent Ulusu hükümetinin Kültür Bakanlığı görevini 20 Eylül 1980’de üstlenen eski bir gazeteci, politikacı ve kültür adamı olan Cihat Baban ise, öncekinden pek de farklı olmayan bakanlık programını Nilgün Tarkan’la yaptığı bir röportajda şöyle açıklamıştır:

“Teşkilat Kanunu’muzun birinci maddesi politikamızın anahatlarını verir. Şöyle ki: ‘Türk milletinin bütün fertlerini Anayasa’ya, Atatürk devrimlerine ve ilkelerine ve Anayasa’da belirtilmiş bulunan Türk milliyetçiliği inancına bağlı, kaderde, tasada, kıvançta, ortak bölünmez bir bütün halinde bilinçlendirmek, milli şuur ve ilkeler etrafında toplamak, milli, ahlaki, insani ve manevi kültür değerlerini çağdaş ve modern tekniklerden de yararlanmak suretiyle araştırmak, geliştirmek, korumak, yaşatmak, değerlendirmek, yaymak, tanıtmak, benimsetmek ve bu suretle milli bütünlüğü sağlamak ve milli kültürü yaymaktır. Bu demek değildir ki, Türkiye evrensel kültürden hissesine düşeni almayacaktır. O yolda da hizmetlerini yapmaya devam edecektir” (Tarkan, 1980a, s. 64).

Kısa bir süre görevde kalan Baban’ın ardından 1981 yılında İlhan Evliyaoğlu Kültür ve Turizm Bakanı olmuş; 1983 yılında kurulan Özal Hükümeti de bu göreve Mükerrerem Taşçioğlu’nu getirmiştir. Özal, bilim adamlarını, din âlimlerini ve sanatçıları maddi ve manevi değerlerimizin korunmasında ve gelişmesinde verdikleri hizmetler çerçevesinde anmış; ‘sanatçılar’la ‘din

alimleri'ni aynı bağlamda ele alan zihinsel bir yapıyı ortaya koymuştur (Kantarcioglu, 1990, s. 78). Kültüre olan yaklaşımını, 19 Aralık 1983'te TBMM'de yaptığı konuşmada geçen "muhafazakârlık anlayışımız milli, manevi ve ahlaki değerlerimize, kültürümüze, tarihimize, örf, adet ve geleneklerimize bağlılığımızın bir ifadesidir" sözleriyle ifade etmiştir (Toprak, 1999, s. 87).

Özal iktidarı ekonomik alanda Batı dünyasını izlerken, sanat ve kültür alanında 'milli kültür' söylemine sarılmıştır: "Yeni ve güzel eserler"ın ortaya çıkarılması, "yerli ve milli ruhumuz"un Batı tekniğiyle işlenmesiyle elde edilecek; milli değerlerden yoksun olan yapıtlar "kopyeci bir ruhla hareket ederek bir kültür yabancılaşması" doğuracaktır (Özal, 1986, s. 39).

Kültür Bakanlığı'nın bir yayını olan *Milli Kültür* dergisi, bu söylemleri takip etmek açısından önemli bir örnektir.<sup>11</sup> 1994 tarihine kadar yayınlanan bu dergi, konu olarak en büyük ağırlığı edebiyata –özellikle Türk edebiyatına– vermiş; bunun dışında Atatürk, kültür, milli kültür, millet, milliyetçilik, dil, Türk tarihi, İslamiyet ve Türklük, Türk el sanatları, Türk tiyatrosu, Türk musikisi, eleştiri, din, sosyoloji, eğitim, gençlik vb. konularda makaleler yayınlamıştır (Özçam, 1990, s. 85).

İzleyebildiğimiz kadarıyla, kültür ve sanat politikasındaki izleğin asıl meselesi *gelişme* değil, *korumadır*. Milli kültür siyasetinin Kültür Bakanı tarafından "kendi geçmişimizle, tarihimizle, örf-adet ve yaşantımızla ilgili eserlerimizi korumak, meydana çıkarmak, yurt içinde ve dışında tanıtmak" sözleriyle özetlenmesi bunu göstermektedir (Çalışlar, 1985, s. 13). Kültür, sanatsal ve manevi üretimle doğrudan ilişkisi içinde düşünülmemekte, geliştirmeye yönelik çalışmalara dair bir vizyon ortaya konamamakta, ancak "müzecilik" sınırları içinde korunacak bir şeymiş gibi

<sup>11</sup> 1970'ler boyunca süren hükümet değişikliklerinde CHP'nin *ulusal* kavramı ile Milliyetçi Cephe hükümetlerinin *milli* kavramı, kültüre yaklaşımdaki siyaset farklılığının başlıca göstergelerinden olmuştur. Kültür algı ve siyasetinde neredeyse bir karşıtlık olarak yansıyan bu durum, Kültür Bakanlığı'nın her yeni hükümetle birlikte değişen kimliğinde belirleyici olmuştur. Kültür Bakanlığı'nın 1970'lerin başında yeniden kurulmasını gündeme getiren tartışmalar sonucunda, bu kurumun bir teşkilat işi olmaktan çok bir 'zihniyet' işi olduğu belirtilmiş, bakanlığa, devlet eliyle Türk milletine, hangi kültür unsurlarını kullanarak yön vereceğini bilmek ve yapmak durumunda olan bir kurum gözüyle bakılmıştır (Bek, 2007, s. 37).

Kültür Bakanlığı'nın yayın organı olarak 1976'da basıma başlanan *Milli Kültür* dergisi, III. Ecevit Hükümeti'nde Ahmet Taner Kışlalı'nın Kültür Bakanı olmasıyla 1978'de *Ulusal Kültür* adını alarak derginin içeriği ve vizyonu değişmiştir. *Milli Kültür* dergisi eski Türkçeyi kullanan, Orta Asya kültürünü, *Türk-İslam sentezini* öne çıkaran ve 'sosyalizme-komünizm'e karşı çıkan bir dergiyken, *Ulusal Kültür*, öz Türkçeyi kullanan, ulusal kültürle birlikte evrenselliğe vurgu yapan, Atatürk devrimlerine, Türk kültürünün kökenlerine ilişkin görüşlere yer vermesiyle farklılığını ortaya koymuştur (Bek, 2007, s. 41).

İlginçtir, *Ulusal Kültür* adıyla çıkan derginin ilk sayısındaki giriş yazısında Ahmet Taner Kışlalı, "siyasal iktidarla değişmeyecek, fakat toplumsal yapıdaki evrime koşut olarak değişecek bir düzenlemeye kavuştuğunda olanaklı olabileceğini" dile getiren bir kültür siyasetini vurgulamıştır. Bakanlığın Kültür siyasetinin esasının ulusal, halkçı, demokratik bir yapıya dayandığını, amaçlananın bu değerleri koruyarak evrensel olana ulaşmak olduğunu belirtilse de, değişen yaklaşımlar belirleyici olmaya devam etmiştir (Kışlalı'dan akt. Bek, 2007, s. 42). *Ulusal Kültür* adıyla altı sayı çıktıktan sonra, Aralık 1979'da tekrar *Milli Kültür* adı altında yayınlanmaya devam eder.

ele alınmaktadır. Bir kurulan bir feshedilen Kültür Bakanlığı, 1982’de yeniden kurulduğunda, zaman içinde genişleyen hizmet alanlarına ayrılan kıt ödeneklerle zorunlu olarak pek bir hareket olanağına sahip olmamıştır (Özsezgin, 1986c, s. 98).

Duygu İşeri, 1979-2007 yılları arasındaki kültür siyasetini değerlendirdiği *La Privatisation de la Culture en Turque* başlıklı yüksek lisans tezinde, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın kendisine ayrılan bütçeyi nasıl kullandığını araştırmış; her geçen yıl azaltılan bütçenin daha çok halk oyunları, mehter gösterileri, pop konserleri gibi alanlara harcandığını ve giderek azaldığını saptamıştır (İşeri’den akt. Pelvanoğlu, 2009, s. 458). Devlet, kültür ve sanat kurumlarını bir yük olarak görmüş ve ancak kendini temsil etmek zorunda olduğu durumlarda etkinliklere destek vermeye başlamıştır (Madra, 2006, s. 77).

Dönemin kültür siyaseti, aydınların tartışma konuları arasında yer almıştır. Aydınların beklentisi, resmî görüşün esnetilerek çağa uygun hale getirilmesi, sanatçıya uygun ve verimli ortamların sağlanması yönündeydi. Devlet, öteden beri sanat ve kültüre karşı desteğini esirgemese de, sanatçının maddi yönden elde edebileceği kaynakları ister istemez sınırlı tutan bir yaklaşım içindeydi (Kongar, 1983a, s. 2; Tansuğ, 1984a, s. 34). Bu yaklaşım, sanatçının kendi başına ayakta kalmasını sağlayan bir ortamın oluşması için yeterli değildi. Ayrıca, her yeni hükümet, devlet kurumlarını kendi ideolojisi doğrultusunda şekillendirmek istediğinde, kendi temsil ettiği anlayışın dışında kalanları görmezden gelmiş ya da susturmaya çalışmıştır. Oysa, devlet, hükümetin temsil ettiği sınıf ve grupların dışında kalanların da çıkarlarını, haklarını ve özgürlüklerini güvence altına almalı; bunun için sanat ve kültür etkinliklerine daha geniş bir hoşgörü ile bakmalıydı (Canak, 1981, s. 138; Kongar, 1983b, s. 77).

Kaya Özsezgin, kültür siyasetinin ancak ve ancak, devletin bu görevi tarafsız, özendirici bir tutumla yerine getirebildiği oranda tutarlı olabileceğine dikkat çekmiş, buyurucu ve yön verici tutum ve davranışların sanatın olumlu yönde gelişmesini, özgür yaratıcılığı engellediğini belirterek görevlileri uyarmıştır. Oysa asıl amaç, özgür yaratıcılığın özendirilmesi yönünde olmalıdır. Devlet kurumlaşmayı temel almalı, sanatçı kuşakları arasındaki iletişimi güçlendirmeli; sanat müzeciliğini, arşivciliği, çağdaş ve evrensel düzeylere götüreceği önlemleri almalıdır. Bu ve benzeri atılımları yapamazsa, kültür programları siyasal spekülasyonlara mahkûm olacak ve sanat ortamının beklentilerine cevap veremeyecektir (Özsezgin, 1986c, s. 98).

Nihayetinde, devletten beklenen ilginin gelmemesi sonucu ikircikli bir durum ortaya çıkmıştır. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, kimileri devletin kendi kültür siyasetine çekidüzen

vermesini, hükümetler üstü bir siyaset izlemesini beklemişken; kimileri de bunun beyhude bir beklenti olduğu noktasına gelmiştir. Canak'a göre, sanat devlet güdümünde olmamalıydı; çünkü güdümlü sanat, yaratıcılıkla çelişmekte, onu engellemektedir. Öteden beri bazı çevrelerce Türkiye'nin bir kültür siyaseti olmadığı söylemi, ona göre, inandırıcı değildi ve yanlış bir yargıydı. Türkiye'nin kültür alanında resmî bir programı vardır. Bu kültür siyaseti, getirdiği kısıtlamalar ve sınırlamalar yoluyla, kültürel değişme ve gelişmeyi önlemektedir. Böylece, her türlü sanatsal etkinliği de engellemektedir. Aslında Türkiye'de demokrasi ile beliren yeni politikacı tipi sadece sanat alanında bilgisizliği değil, aynı zamanda bir sanat düşmanı olarak ortaya çıkmıştır.

Devletin bu etkinliklerden artık elini eteğini çekmesi gerektiği düşüncesinin kökeninde, sanatsal-kültürel etkinliklerin devletçe yürütülmesi deneylerinin başarısızlıkla sonuçlanması yatmaktadır. Her ne kadar, asıl eleştiri 'devlet'ten ziyade 'hükümetler' olsa da, hükümetler ve görevli bürokratlar devletin yürütücü temsilcileri olduğundan, hepsi aynı kapıya çıkmaktadır (Canak, 1981, s. 142).

## I.2.2. Sanat Pratikleri ve Tartışmalar

"Sanat, edebiyat ve siyaset, yalnızca aynı toplum ve aynı doğadan etkilendikleri için değil, hepsi, ideolojik planda etkinlikler oldukları için de birbirlerini belirler ve biçimlendirir" (Kongar, 1981b, s.20).

Sanat çevresinde tartışılan konular ve ulusal kimliğin kültürel alandaki yansımaları, bir yandan hükümetlerin siyasal eğilimleri, bir yandan da ortamı oluşturan öznelerin bilinç ve deneyimleriyle bağlantılı olarak sürekli değişime uğramıştır. Genel kanıya göre, bu değişim 1980'lerde öncekilerle kıyaslanamayacak denli farklılaşmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren görsel sanatlar alanındaki başlıca kurumsal özne, *Akademi*'ydi.<sup>12</sup> Cumhuriyet'in ilanıyla yaşanan hızlı ve kararlı Batılılaşma sürecinde, devletin sanat siyaseti doğrultusunda hareket eden Akademi'nin, Avrupa'daki akımları temel alırken biçimsellikten öteye geçemediği; Batılı zihniyete yabancı olan ve devrimleri benimseyen

<sup>12</sup> Şimdiki *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*'nin sanat camiasındaki kısa adı *Akademi*'dir. Bu kurum hakkında İkinci Bölümde ayrıntılı olarak durulacaktır.

sanatçıların da ‘Türk kimliğinin duyumsanması’ sorunsalını konu bağlamında çözümlenmeye çalıştıkları düşünülmüştür (Aksüğür Duben, 1999, s. 166).<sup>13</sup>

1950’lerden başlayarak devletin resmî görüşü, ulusal kimliği gelenekle ilişkilendirmeye özen göstermiş; bu da, sanat ve sanatçı tanımının değişerek bir değer karmaşası yaşanmasına yol açmıştır (Germaner, 1999, s. 13). Değer karmaşası, sanat ve kültür tartışmalarını doğurmuş; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin devlet adına yönlendirdiği, *ilerlemeci sanatsal hiyerarşi* sorgulanır olmuş; Akademi dışında kalan oluşumlar, naif sanatçılar ve farklı okullar seslerini duyurmaya başlamışlardır. Yasa Yaman’a göre bu olup bitenler, Batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmak için çabalayan Akademi anlayışı yerine *ulusal, yerel ve bireysel* tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliğinin işaretleriydi. Türkiye sanat ortamı, bir anlamda Akademi sultasının yok olmasını kutlamak istiyordu (Yasa Yaman, 1998, s. 136).

1980 darbesi, hem Akademi egemenliğinin yok olmasını bekleyenlere hem de *sanatın piyasalaşmasını* isteyenlere işte bu fırsatı vermiştir. Onlara göre, hantal devlet artık mümkün olduğunca geri çekilmeli; sanat ve sanatçı, piyasa ortamıyla tanışmalıydı. Bu, temelleri 19. yüzyılda atılan, Adam Smith’in ‘her sunum kendi istemini yaratır’ ilkesine göre hareket eden, *rekabetçi* bir ortamdı. *Yeni liberalizm*, bu ekonomi siyasetinin 1970 sonlarında başta Batı’da olmak üzere, tüm dünyada devreye sokulan yeni sürümüydü. Bu dönemden 1990’lara uzanan süreçte, modern sanat (İng. *modern art*) ve çağdaş sanat (İng. *contemporary art*) arasındaki yol ayrımı gittikçe belirginleşmiş; uluslararası sanat ortamına ilk eklenme çabaları görülmeye başlamış, sanat eğitimi veren kurumlar ve ticari galerilerin sayısı artmış; gelişmeler çok katmanlı ve sarmal bir yapıya bürünerek farklı nitelikteki sergilerin yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir (Erdemci, 2007, s. 43). Bunu sağlayan, devlet kapitalizminden liberal ekonomiye ve uluslararası iletişim olaylığına geçişi (Madra, 2008, s. 63).

<sup>13</sup> Bir diğer sorun, kökleri 1950’li yıllardaki DP iktidarıyla başlayan süreçle ilgilidir. O yıllardan itibaren devletin sanatçıya verdiği maddi ve manevi destek gittikçe azalmıştır. Bu destekten yoksun kalan sanatçılar, Cumhuriyet’in kalkınma hareketini resmetmekten zamanla uzaklaşmışlar; bir kısmı, göç dalgasıyla gelen işsizlik gibi yeni toplumsal sorunlara yönelmişler; bir kısmıysa, soyut sanat akımlarının da etkisiyle kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir. 1950’lerden 70’lere uzanan zaman diliminde, soyut sanat yapıtlarında dikkati çeken ilk olgu, modernizm projesinin şablonal niteliğinden sıyrılma çabalarıdır. Bu bağlamda, ülkemizde soyut sanata ilgi duyan sanatçılar, *Akademi*’nin (dolayısıyla, *devletin*) sanat anlayışı haline gelen kübizme karşı çıkmışlardır (Terzi, 2008, s. 46). Bu sanatçılar soyut sanata dünya sanatçılarıyla eşzamanlı yönelmelerine rağmen, pek çoğu Avrupa ve Amerika’daki sanatçıların çalışmaları ile benzeşmeyen işler yapmışlardır. Yasa Yaman’a göre, bunun en önemli nedeni, sanatçıların farklı toplumsal ve felsefi kaynaklardan beslenmiş olmalarıdır (Yasa Yaman, 1998, s. 136). 1970’ler aynı zamanda 1950’lerde ilk adımları atılan galericilik ve sanat piyasasının giderek yükseldiği bir dönemdir. Ayrıca 1950’lerde temelleri atılan ve 1970’lerin ikinci yarısından itibaren artan bir şekilde, devletten bağımsız düzenlenen şenlik ve yarışmalar sanat ortamını hareketlendiren etkinlikler olmuştur (Terzi, 2008, s. 59).

1980’li yılların ağır ve yıkıcı siyasal ortamının yarattığı yılgınlık duygusu, çağdaş sanat üretiminde ters etki<sup>14</sup> yapmış; sanat üretiminin boğucu devlet desteği ve anti-demokratik denetimden bağımsızlaştığı, biçim ve teknik olarak modernist çerçeveden uzaklaşan yapıtların öne çıkarılması ve izleyiciyle buluşmasını sağlayan çok sayıda etkinliğin özel kuruluşlar ve galeriler tarafından benimsendiği görülmüştür (Madra, 2007, s. 33; Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519; Yaman, 2006, s. 74; Yasa Yaman, 2011b, s. 133 ve 2012b, s. 104). Modern ve çağdaş bir sanat müzesinin kurulması için fon oluşturmak gibi ciddi bir girişim de yine bu dönemde gerçekleştirilmiş, ancak devletin ve özel sektörün bu konuya yeterince ilgi göstermemesi nedeniyle sonuca bağlanamamıştır (Madra, 2008, s. 64).

1980’lerin ortalarından itibaren yeni dışavurumculuk, performans (gösteri) ve çevreyle ilgili uygulamaların ülkemizde yaygınlaşmasıyla sanat piyasasında ve sanat eğitimi kurumlarında bir kırıldanma olmuş, farklı bir görsel estetiğin oluşumuna zemin hazırlamıştır (Altındere, 2007, s. 5; Erzen, 1999, s. 208; Yasa Yaman, 2011b, s. 135). Özellikle yeni dışavurumculuğun, piyasa ve eğitim kurumlarında hüküm süren modern geleneği de kırdığı belirtilmektedir. Yahşi Baraz’ın 1987 yılında düzenlediği “Türk Resminde Modernleşme Süreci” adlı sergide yer alan sanatçılara baktığımızda, yeni dışavurumculuğu benimsemiş çok sayıda gence rastlanır. Fuat Acaroğlu, Mehmet Gün, Gonca Sezer, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Kemal Önsoy bu isimlerden bazılarıdır. Bu sergi göstermiştir ki, sanat hâlâ taşınır bir sanat nesnesiydi ve geleneksel bir taşıyıcı üzerinde gerçekleştirilmekteydi. Piyasa için cazip olan bu gerçek, bir süre daha geçerliliğini koruyacaktı (Beykal, 1987b, s. 8).

Alışıldık anlamda siyasetle ilgili görünmeyen çoğu yapıtın anlam katmanlarında, 1980 darbesi sonrasında kültürün nasıl palazlandığını, özgürlük içerisindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izleri gözlemlenebilmektedir. 1980 sonrası kültürel, sosyo-ekonomik ve siyasal dinamikler ne kadar karmaşıkça, ortaya çıkan yapıtlar da aynı derecede benzer bağlantılarla yüklüdür (Çalıkoğlu, 2008, s. 9). Geçmişte irdelenen ulusal ve geleneksel değerler konusu, resimsel bir motif olmaktan çıkıp, kavramsal/simgesel bir çözüme ve yoruma dönüşmüştür (Madra, 2003, s. 7).

<sup>14</sup> Bürokrasi yoluyla sanat ve kültür yaşamına getirilen doğrudan yasaklamalar (sinema, tiyatro, bale, radyo, TV ve basın sansürü, vs.) ve ekonomik toplumsal koşullarda var edilen dolaylı yasaklamalar (ham film, kağıt, boya yokluğu, yüksek fiyatlar, vergi sorunu, yaşam düzeyinde gerileme, vs.), demokratik sanatsal yaşamın varlık alanı gittikçe daralmış, sanat ve kültürün “özel teşebbüs devri” süreci içinde yeni bir gelişme alanına itilmiştir. Sanatçıların yaratımları hukuksal denetimlerle ve yasaklamalarla sınırlandırmaya çalışılırken, yaratımsal eylemleri de ekonomik-toplumsal koşulların zorlamalarıyla baş başa bırakılmıştır (Çalışlar, 1988, s. 58). Ancak, Camus’nün “sanat baskıdan doğar” deyişinde olduğu gibi, bu yeni gelişme alanı içerisinde ifade ve görünürlük olanakları çeşitlenmiştir.

Sanatçılar bir yandan bocalama sürecine girmişler; bir yandan da ‘yeni dünya düzeni’, ‘yükselen değerler’ ve küreselleşme’ gibi söylemler arasında, yeni konu ve anlatım olanakları denemeye başlamışlardır. İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler de sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını etkiledi. İstanbul’un kent yaşamına uyum sağlayamayan göçmen topluluklar kendilerini yalıtarak geleneksel kültür ve kimliklerini muhafazakârlık ve köktencilikle korumaya çalıştılar (Madra, 2008, s. 64).

Genç sanatçılar, artık gerçeklikten çok ‘gerçek oyunları’na yönelmeye başlamışlar ve bu sayede dünyaya anlam verebileceklerine ilişkin bir özgüven kazanmışlardır. Batılılaşma, Doğululuk, kimlik ve kimiksizleşme, popüler ve *kiç* kültür açıklamaları, temsilin sorgulanması, yer değiştirme ve yeniden-yönlendirme gibi başlıklar bu dönemin temel sorunları olarak işaret edilmiştir. Resim ve heykelde kavramsallaştırma eğilimleri ve disiplinlerarası yaklaşımlar daha geniş çevrelerde ses getirmeye başlamıştır (Akay, 1999, s. 181; Erdemci, 2007, s. 45; Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519).

Şadi Çalık’ın kökleri 50’lere uzanan minimal heykelleri, Altan Gürman ve Füsün Onur’un 1960’larda belirginleşen kavramsal yerleştirmeleri ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun sanatın neliğini sorgulayan 70’lerdeki etkinlikleri, devlete olan bağımlılığın çözülmesi konusunda, genç sanatçıları cesaretlendirmiştir (Kosova, 2007: 48; Madra, 2007: 32). 1980’lerdeki resim ve çok gereçli yapıt üretiminde Altan Gürman’ın işleri ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışmaları yol gösterici olmuştur. Gürman’ın işlerinde, *ulus-devletin* yapı taşları olan bürokrasi ve militarizm eleştirisi izlenir. Biçimsel olarak da bu yapıtlar *tıkanmış bir modernizmin* sonucu olan sıradanlaşmış üretime karşı çıkarlar. Gürman’ın yapıtları siyasal programların ve denetleme mekanizmalarının sonucunda bireyin bastırılışına, itilişine ve yabancılaşmasına işaret eder ve sanatçıların daha sonra üstlenecekleri yeni bilinci ve sorumluluğu anlamlandırır (Madra, 2007, s. 32).

Bu sanatçıların yanı sıra, Sarkis ve Nil Yalter gibi sanatçılar Fransa, Almanya ve ABD gibi ülkelerdeki sanat ortamlarında deneyim kazanarak, 1970’lerden itibaren, ama özellikle 1980’lerde, modernin sınırını sorgulayan, siyasal, güncel olanla ilişkili video, yerleştirme ve mekânsal çalışmalarla, yeni görsel diller, araçlar ve formlar bulmaya çalışmışlardır. Öte yandan Serhat Kiraz bilimsel ve felsefi kavramları, Ahmet Öktem bellek olarak belgelikleri, Ayşe Erkmen mekân, zaman, nesne ilişkilerini, Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi, Erdağ Aksel fetiş nesnelere ilişkin ideolojik içeriklerini, Gülsün Karamustafa popüler kültürü, Osman Dinç geleneksel



biçimleri, Fusun Onur, İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimliklerin sorgulayan işler yapmışlardır (Madra, 2007, s. 32).

Modernist estetiğe biçim ve içerik bağlamında karşı çıkan bir diğer sanatçı Yüksel Arslan'dır. Yüksel Arslan'ın *resim* değil de *sanat tarihi* okumaya karar vermesinde, Akademi'deki eğitim siyasetinin payı olduğu görülmektedir. Çünkü Arslan, *metin* ve *görüntü* arasına keskin bir sınır çekilmesi gerektiği yolundaki pürist-modernist estetiğe inanmamıştır. Batılı anlamda *güzel sanatlar* kategorisindeki bir *ressamdan* çok, kendini yazarlara daha yakın görmüştür. Resim onun için bir amaç değil; bireysel, siyasal, toplumsal ve efsanevi konuların görselleştirilmesi yolunda bir araç olmuştur. Bu yüzden Ferit Edgü, Arslan'a *ressam* yerine, *çizer-yazar* demektedir (Edgü, 2009, s. 159).<sup>15</sup> Sanat ve siyasal eleştiri arasına sınır çekmekten yana olmayan başka sanatçılar mevcuttur. Örneğin Abidin Dino, Cihat Burak, Mehmet Güleriyüz, İbrahim Örs ve İbrahim Çiftçioğlu sol perspektiften bakarak iş yapmış olan sanatçılardandır. Bedri Baykam'ın ise sol/Kemalist bir çizgiyi benimsediği görülmektedir. Baykam 1980'lerden itibaren yalnızca resimleriyle değil, yazı ve demeçleriyle de aktif olarak siyasetin içinde yer almıştır. Turan Aksoy, Vahap Avşar ve Mehmet Yılmaz ise darbe kuşağı sanat öğrencileri olarak, çalışmalarında siyasal ve eleştirel konulara yer veren sanatçılardandır.

Özetle, 1980'lerden bu yana yaşadığımız zaman dilimi bize modernleşmenin ucu açık çelişkilerini, olmazsa olmaz neden ve sonuçlarını derinden hissettirmiştir. Hayaller, mutlu gelecek vaatleri, siyasete, ekonomiye ve kültüre eşit katılım sözü, göz kamaştırıcı vitrinler, dışa açılma, aidiyet duygusunun sökümlü, dünyayla entegrasyon, işlevsel akılcılık, gündelik yaşamın kutsanması gibi olguları, 1980'lerin yenilikçi eğilim sergileyen birçok sanat yapıtında görmek ve bunların etkilerinin açık ve gizli işaretlerinin yarattığı gerilimi ve hoşnutsuzluğu hissetmek mümkündür (Çalikoğlu, 2008, s. 9). Türkiye'nin dış dünyaya verdiği görüntü çerçevesinde bir "sanat" varlığının kanıtlanması gerekliliği, geniş bir sanatçı kitlesinin üretim içinde olduğu, sanatla ilgili bir pazar ve kitle bulunduğu gibi ortak noktalar kolayca saptanırken daha derin bir arkeolojiye girildiğinde "büyük çelişkiler, uyuşmazlıklar, çatışkılar" ile karşılaşıldığı ve "gereklilikler, gerçekler ile yaşanan olayların ve alınan sonuçların hiçbirbirine uymadığı" gibi sonuçlarla karşılaşılmıştır (Madra, 1991, s. 48). O yıllarda, herkesin kabul edildiği ve herkesin iyi kötü kendisini ifade edebildiği çok alan yoktu Türkiye'de. Üstelik bu, hiç de televizyonlardaki 'konuşan Türkiye'yi anımsatmıyordu (Akay, 1999, s. 185).

<sup>15</sup> 1969'da başlayıp 1980'lere kadar devam eden Marx'ın *Kapital*'ine ilişkin yaptıkları başta olmak üzere; Arslan'ın tüm dizileri de bu tez çalışması açısından, bir öncül olarak düşünülmektedir.

### I.3. SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİNİN DEĞİŞEN ANLAMI

“Her ideoloji belli bir görüye sahiptir ve bu görüşü görselleştirilmeye uygundur. Ancak, işi imgeyi dağıtmak olan pazarın kendi imgesi yoktur, pazarı görünmez bir el yönetir” (Groys, 2008, s. 7).

“Demek ki sanat sınıfsal karakterinin yanı sıra yaşamımızı belirleyen toplumsal, ekonomik ve politik süreçlere galebe çalan bir özelliğe sahipti, sanat genellikle toplumsal varlığın değiştiği eşikte konumlanıyordu, ideologları çaresiz bırakan da işte sanatın bu özelliği idi. Onlar sanatı, yenilenmek için her yerde var olan sürekli bir güç olarak etkin kılma düşüncesini izlemeyi beceremiyor, bunun yerine sanatsal araçlardan da politikaçılar için gerekli olan disiplinin aynısını bekliyorlardı” (Weiss, 2005, s. 73).

Sanat ve siyaset ilişkisi konusunda, her ne kadar Batı dünyasında 1960 sonlarından itibaren Joseph Beuys, Daniel Buren, Hans Haacke, Marina Abramoviç ve Carolee Schneemann gibi sanatçılar alternatif arayışlar içinde olsalar da, ‘sanat’ ve ‘siyaset’ kavramlarına yüklenen geleneksel anlam hâlâ güçlü bir şekilde ayakta idi. *Sanat*, ne kadar bilinç aşılama çabasına çalışsın, ne kadar eleştirel olursa olsun; *güzel* ve *yüce*yle olan bağımlı henüz koparmamıştı ve hakikatin bilgisine doğrudan katkı sağlamaktan çok hâlâ *mutluluk vaadeden* bir şey olarak algılanmaktaydı. ‘Sanat’ deyince, Fransızca *beaux-arts*, İngilizce *fine arts* kavramı akla geliyordu. Türkiye’de 1980’in hemen öncesi ve sonrasında bu alanda kurulan tüm fakülte sınıflarının *güzel sanatlar* olması, durumu özetlemektedir.

*Siyaset* kavramı da büyük ölçüde geleneksel anlamını korumaktaydı.<sup>16</sup> Bu kavram, öncelikle, hem bir ulus-devletin iç ilişkileri; hem uluslararası arenada bir özne gibi davranan bu devletlerin birbirleriyle ilişkileri anlamında kullanılmaktaydı (Kreft, 2008a, s. 9). ‘İktidar ilişkileri’ dendiğinde, örgütsüz kişi ya da gruplardan önce, devlet ve onu yönetmeye talip yasal partiler ve yasadışı örgüt etkinlikleri akla geliyordu. ‘Sanat ve siyaset’ ilişkisi dendiğindeyse, bu ikisi bağımsız kategoriler olarak algılanıyordu ve genelde de sanatın siyasete (devlete/iktidara, devletin/iktidarın işleyiş biçimine) bakışı anlaşılıyordu.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Politika* ve *polis* sözcükleri, aynı Yunanca sözcükten, *devlet* anlamına gelen *polis*’ten türemiştir. Gerçek ya da büyük politika dendiğinde, o zamanlarda, devletler arasındaki dostluk, düşmanlık ya da tarafsızlık hakkındaki ilişki ve kararlar anlaşılıyordu. *Politik* (siyasal) kavramı, öncelikle, ‘devletle, devlet işleriyle ilgili’ demektir (Schmitt, 2006, ss. 30-31). Bu anlamını hâlâ korumakla birlikte, siyaset kavramı, hatırı sayılır derecede değişmiş, alanı genişlemiş, genişledikçe de belirsizleşmiştir (Kreft, 2008a, ss. 9-10).

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Lev Kreft, Alain Badiou, Jacques Rancière ve Slavoj Žižek gibi düşünürler yeni bakış açıları geliştirmekle meşguldüler ve dikkatleri 1990 sonrasında çekeceklerdi.

Siyaset ve sanat ilişkisini *estetik* bir bağlamda ele almak isteyenlerse, siyaseti kısaca ‘yönetim sanatı’; sanatı da ‘izlenimleri dışarı aktarma siyaseti’ olarak tanımlıyorlardı (Kongar, 1981b, s. 19). Bu yüzden, sanatçıların gözünde ‘siyaset’, *yapılacak* bir şeyden çok, *ilgi duyulacak, eleştirilecek* bir alan; ‘sanat’ da bu konudaki tepkileri *yansıtacak* ya da olup biteni *temsil edecek* bir araç gibi görülüyordu.

Sanat ve siyaset ilişkisinin neliğine ilişkin ilham verici kuramsal çözümlerler 1980’lerde Batı dışı ülkelerde henüz yeterince yaygınlaşmamıştı. Örneğin, Adorno ve arkadaşlarının *sanat, sermaye ve iktidar* ilişkisi hakkındaki 1970 öncesi metinleri, daha sonraki düşünürlerin parmak basacağı konuların habercisi niteliğindeydi. Gözlemlerine göre, sermaye doğrudan hem siyaset hem de sanatla bağlantılıydı ve her ikisini de yönetmekteydi. Hal böyle olunca, sanat ve siyaset arasındaki sınır belirsizleşmiş, hatta ortadan kalkmıştı. Adorno ve arkadaşları ortaya çıkan kültürü tanımlamak için önce *kitle kültürü* kavramını kullanmışlar; ancak, durumu daha iyi ifade edecek olmasından ötürü, *kültür endüstrisi* kavramını icat etmişlerdi. Kültür endüstrisi (film, müzik, televizyon ve reklam sektörü aracılığıyla) *yüksek* ve *alçak* kültür ayrımına son vermişti. Kültür artık *kitlelerden doğan* bir şey olmaktan çıkmış, sermaye tarafından *kitlelere sunulan* bir *endüstri* haline gelmişti (Adorno, 2003, ss. 76-78).<sup>18</sup>

Türkiye’de kültür ve sanat alanında 1980’in hemen öncesi ve sonrası tartışılan konulara bakınca, Adorno ve çevresinden ziyade Georg Lukacs ve Ernst Fischer gibi Marksist geleneğe sadık yazarlara ilgi gösterildiği anlaşılmaktadır.<sup>19</sup> Bunun, Türkiye’nin o süreçteki siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. 1980 öncesinde resmî makamlar ve iş çevreleri bunalımı kendi lehlerine çözüme arayışındayken, sol gruplar sosyalist bir devrim beklentisi içinde, meydanlardaydı. Ülke ekonomik ve kültürel açıdan dışa kapalıydı. Sanat ve kültür konularına sağ muhafazakâr çevreler pek ilgi göstermiyor; bu konuları daha çok

<sup>18</sup> Adorno, Horkheimer, Marcuse ve arkadaşları, 1923’te Almanya’da *Toplumsal Araştırma Enstitüsü (Frankfurt Okulu)* çatısı altında; bir dogmaya dönüştüğünü düşündükleri Marksizm’i eleştirel bir perspektifte ele alarak özüne döndürmek üzere yola çıkmışlardı. Bu düşünürler zamanla Marksizm’le aralarına belli bir mesafe koymuşlar, araştırmalarını daha çok kültürel konular üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Bunda, Adorno ve Horkheimer’in 1933’te Nazi baskılarından kaçarak ABD’ye göçmelerinin de ayrı bir payı vardır. Bu iki düşünür 1953’te yeniden Almanya’ya dönünceye kadar ABD’deki kültürel durumu yakından incelemişler, *kültür endüstrisi* diye bilinen kuramlarını geliştirmişlerdir. Adorno ve arkadaşlarının çalışmaları kendilerinden sonraki postmodern tezleri etkilemiştir (Lunn, 1995, s. 186-215; Yılmaz, 2013, ss. 206-207).

<sup>19</sup> Türkçede Fischer’in *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabı 1968’de; Georg Lukacs’ın *Estetik, Avrupa Gerçekçiliği ve Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitapları 1978’de yayımlanmış; 1980 sonrasında da hepsinin yeni baskıları yapılmıştır.

sol çevreler tartışıyor, sanatçılar da kendilerini sağdan çok solla ilişkilendiriyordu.<sup>20</sup> 1980 sonrasında, kültür henüz bir *endüstri* kolu haline gelmediğinden, kültür endüstrisi gibi kuramsal tartışmalar bağlam dışıydı.

Frankfurt Okulu üyelerinin yanı sıra, Michel Foucault da 1970'lerden itibaren iktidar ve siyaset meselelerine klasik Marksist bakışın dışında yeni açıklamalar getirme uğraşındaydı. Ona göre sınıf savaşımı, Marksist-Leninist parti öncülüğü, aydınların kitlelere bilinç götürmesi gibi söylemler aşınmıştı. *İktidarın*, devlet/parti ve toplum (sınıflar) arasındaki ilişkiden ibaret değil, *her yerde* –evde, işyerinde, bireyler arasında, medyada, cemaatler ve cinsiyetler arasında, hatta tek tek her insanın bedeninde– cereyan ettiğini belirtiyordu Foucault. Kitlelerin aydınlardan (ki genelde sol çevredendi bunlar), öğrenecek şeyleri yoktu; yani, bir işçi kendi yaptığı işi bir aydından daha iyi bilmekteydi (Foucault, 1994, ss. 32, 45; 2000, ss. 15, 45, 181-185, 238-250). Sol çevrelerin, Adorno ve Foucault'ya bu süreçte pek sıcak bakmamalarının bir nedeni de, bu iki düşünürün ortodoks marksizmden ayrılmış olmalarıydı.

Plastik sanatlarda o yıllarda *siyasal yapıt* denince, genelde akla önce Picasso'nun *Guernica*'sı geliyordu. Bu yapıt, hem klasik temsil geleneğinin dışındaydı (*modern*di), hem de savaş karşıtıydı. Ayrıca, Picasso o süreçte Fransa Komünist Partisi'ne üye olduğundan (sanatsal biçimini beğenmemelerine rağmen) sol çevrelerin baş sanatçısı olup çıkmıştı (Berger, 1989, ss. 174-181; Clark, 2004, ss. 55-63). Bu algı daha sonraki yıllarda da canlılığını koruyacaktı. Picasso 1973'te ölmüştü ama yaşayan tüm sanatçılardan daha ünlüydü ve *güzel sanatlar* geleneğinin en güçlü temsilcilerinden olduğu düşünülüyordu. Onun bir önemi de, toplumsal ve siyasal olayları yalnızca aktarmakla yetinmeyerek, anlatının sınırlarını zorlayarak algıların dönüşmesine katkı sağlamasıydı.

Hal Foster sanat ve siyaset konusunda dünden bugüne meydana gelen algı değişikliğini, *siyasî sanat* kavramının aşınması ve yerini *siyaseti olan sanat* kavramına terk etmesi şeklinde açıklamaktadır. *Siyasî sanat* derken, Foster, hem 1850-1940 arasındaki Batılı (kapitalist) temsil biçimlerini, hem de 1930-1970 arasında Doğu Blokunda şekillenen ve kapitalist dünyadaki sol çevrelere tavsiye edilen (kitlelere yol gösterici, bilinç aşılavıcı, ajitatif, eleştirel) bir sanatsal geleneğini kastetmektedir. Foster'a göre, o geleneğin söyleyeceği pek bir şey kalmamış,

<sup>20</sup> Dönemle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bek, Güler (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara. Güler Bek'in bu çalışması, SALT tarafından e-kitap (<http://saltonline.org/tr#!tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam?books>) olarak yayınlanmıştır.

meydanı artık *siyaseti olan sanat* devralmıştır. Bu ikincisi, siyaseti yansıtmaktan ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattır (Foster, 2008a, s. 151).

Sanat ve siyaset ilişkisinin eski ölçütlere göre değerlendirilmesinin artık önemini yitirdiğine Lev Kreft de dikkat çekmektedir. Ona göre, bu iki kavramın içerik ve biçimleri değişmiş, en azından birbiri içine girmiştir. *Sanat* artık hakikatin bilgisine doğrudan pek bir katkı sağlamayan ve daha çok bir mutluluk vadeden güzel bir şey (*beaux-arts*) olmaktan çıkmıştır. Yine, *siyaset* de artık uluslararası arenada birer ‘kişi’ gibi davranan ulus-devletler arasındaki ilişki ya da belli bir toprak parçasında yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Siyaset, artık, devasa medya şirketlerinin el birliğiyle düzenledikleri eğlenceli *gösterilerden*, tartışma programları ve *reality show*lardan ayırt edilemeyecek derecede estetikleşmiş durumdadır. Tüm gösteriler, nesnelere ve araçlar çok güzel tasarlandıklarından, sanat da artık ‘güzel’le arasına bir mesafe koyma yoluna gitmiştir. Ancak, sanatsal ürünler de tıpkı ‘sanat dışı ürünler’ gibi alınıp satılmakta; bu da, değerlendirme konusunda sağlam bir ölçüt ortaya koymayı olanaksız kılmaktadır. Modernizm sürecinde, her şey mümkün merteye özerkti, sınırlar belirgindi; ama artık hiçbir şey kendi halinde değildir (Kreft, 2008a, s. 9-12).

Yukarıdaki açıklamalar konusunda dikkat edilmesi gereken şey, kavramlaştırmaların 2000’lerde şekillenen algıyla yapılmış olduğudur. Oysa, 1980’lerde ‘sanat ve siyaset ilişkisi’ dendiğinde, o tarihlerde ortaya konan metinlerden de anlaşılacağı üzere, öncelikle, Foster’ın bugün aşındığını söylediği *siyasî sanat* imgesinin akla geldiği unutulmamalıdır. Aslında, yukarıda söz edilen kavramsal kategoriler, çözümlene yaparken başvurulan dilsel soyutlamalar olup, gerçekte birbirinden ayırmak zor, hatta bazı durumlarda olanaksızdır. Kavramlaştırmaların ne derece geçerli olduğu konusundaki ölçüt kuşkusuz sanat yapıtlarıdır. Örneğin, modern dönemin başyapıtlarından *Guernica*, Foster’ın terimleriyle sorulursa, ‘siyasî sanat’ mı yoksa ‘siyaseti olan sanat’ kapsamına mı girer? Bu yapıt, ‘siyasî sanat’ dediğinde düne kadar ilk akla gelen örneklerdendi –hâlâ da öyle kabul edenler çoktur. Zaten Picasso’nun bizzat kendisi de “o resimde insanlara bilinçli bir sesleniş, kasten yapılmış bir propaganda” olduğunu söylemiştir ki (akt. Ashton, 2001, s. 156), bu açıklama, Foster’ın ‘siyasî sanat’ kavramıyla örtüşmektedir. Öte yandan, geleneksel temsil pratiklerinin dışına çıkmasından ötürü; yani, yine Foster’ın bakış açısıyla ifade edilirse, “siyaseti yansıtmaktan ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini” dert edinmesinden ötürü, ‘siyaseti olan sanat’ bağlamında da değerlendirilmesi gerektiği ortadadır.

*Biçem* ve *konu* ayrımlarından bakıldığında, yine, biçeminde ‘sanat için sanat’; konu seçiminde ‘siyaset için sanat’ yaklaşımı açıkça görülmektedir. Kreft’in bakış açısından değerlendirilecek olursa; *Guernica*’nın yalnızca ‘mutluluk vadeden güzel bir şey’den ibaret olmadığı ortadadır. Kreft, ‘sanat ve siyaset birbiri içine girmiştir’ derken, kuşkusuz daha çok günümüz yapıtlarını kastetmektedir; ama görüldüğü üzere, modern yapıtlar için de geçerlidir bu birbiri içine geçme durumu. Tek tek bakıldığında, ‘siyasî sanat’ ile ‘siyaseti olan sanat’ arasında her zaman net bir çizgi çekmenin olanaksız olduğu görülecektir. Alman dışavurumcularından dadacı ve gerçeküstücülere, Rus gelecekçilerinden inşacılara, tarihsel avangardın sanatsal yıkıcılığı ve kural tanımazlığı, hem estetik alışkanlıklara hem de yaşanan toplumsal örgütlenme ve bu örgütlenmenin algılanma biçimlerine de çevrilmiştir (Oktay, 2002, s. 30). Hatta en siyaset dışı görünen Kandinski ve Mondrian’ın bile, mevcut düşünce ve pratiklerini dönüştürücü özelliklerinden ötürü, siyasal oldukları söylenebilir. Yapıtını meydana getirirken tercih ettiği sanatsal araçlardan meslektaşlarıyla giriştiği mücadeleye ve kendisini galerici ve küratörlere kabul ettirme çabasına kadar, bir sanatçının tüm stratejileri onun sanat siyasetini oluşturur.

Esasen, hangi duruşun daha *siyasal* olduğu, koşullara ve bakış açısına göre değişebilmektedir. Örneğin, iktidarını din ve ahlâk üzerinden yürüten rejimlerde, erotik yapıtların, düzen karşıtı doğalarından ötürü, pekâlâ siyasal olduğu söylenebilir. Yine, ‘en iyi sanat, soyut (non-figüratif) sanattır’ denen bir ortamda pop, fotogerçekçi ya da yeni dışavurumcu tarzda çalışmak; ya da ‘en iyi araçlar tuval ve boyadır’ düşüncesinin egemen olduğu bir yerde kamera teknolojisiyle yapıt üretmek siyasal bir tavır sayılabilir. Özetle, sanatta siyaset, hem bu iki alan edimcilerinin birbirlerine karşı olumlu olumsuz tepkileri; hem sanatçıların kendi aralarındaki yer kapma taktikleri; hem de tür, biçem ve eğilim çekişmeleri gibi, kendini farklı şekillerde ve iç içe girmiş halde gösterebilmektedir.

Türkiye özeline bakıldığında, 1980’in hemen öncesinde, kültür-sanat çevrelerinde gündemi oluşturan tartışmaların, ‘ulusal/millî kültür’, ‘sanatta ulusallık/evrensellik’ ve ‘sosyalist/devrimci sanat anlayışı’ olmak üzere, üç ana başlıkta toplandığını söyleyebiliriz (Bek, 2007, s. 31). Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren takip edebileceğimiz ‘ulusallık / evrensellik’ tartışmaları, yerini 1950’li yıllarda yerini ‘Doğu- Batı’ bireşimciliğine bırakmış, 70’lerde yeniden gündeme gelmiştir (Yasa Yaman, 1998, s. 103). 1960 sonrası yaşanan sosyo-kültürel, siyasal ve sanatsal oluşumlar, bu dönüšte önemli bir role sahiptir. Batı’nın hegemonyasından çıkarak özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesi, geçmişle bağ kurulması talebi ağırlıklı olarak dile getirilmiştir (Bek, 2007, s. 33).

1990'lara dek süren modern sanat tarihi yazımını belirleyen ana sorunlar; ulusallık-evrensellik, doğu-batı, modern Türk sanatının geçmişi ile kurduğu ilişki, yerelliği koruyarak Avrupalılaşıma, gelişmişlik düzeyi, bireşim ve sanatçı gruplarına odaklanmıştır. Bireşim sorunu evrensellik noktasında düğümlenirken, modern Türk sanatının Avrupa sanatına nasıl eklemeneceği de önemli bir tartışma yaratmıştır. Yasa Yaman'a göre, ulusal reflekslerle beslenen modern Türk sanatı tarihi özeleştiriden yoksun olduğundan, geçmişi yeniden düşünmeyi pek istemez. Geçmiş, değişmez kabullerle aktarılırken, yeni eğilimler içinde görülen sanatçılar da pratiklerinin kuramsal sorgulamasını tam olarak yapmadan ortama eklenirler. Bu ortam, Cumhuriyet'in inşası sırasında sanatın ne olması gerektiğine dair farklı disiplinler içinde sürdürülen entelektüel, düşünsel kaygıların yitirildiği, modern sanat tarihi yazımının genelde Akademik sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği, tarihsel açıdan olduğu kadar kuramsal ve kavramsal açıdan da yoksullaşan bir durum ortaya koymuştur (Yasa Yaman, 2011b, s. 122).

Küreselleşme, önce tek tek iş alanlarında görülmekle birlikte, kısa zamanda diğer iş alanlarından spor, eğlence, giyim kuşam, beslenme ve sanata kadar, her alana yayılmış, benzerlikler ortaya çıkmıştır.<sup>21</sup> Aren'e göre, bu, ulusal bağımsızlığın ve dolayısıyla kültürel özgünlüğün törpülenmesi anlamına gelmektedir. Ancak bunu durdurmanın da olanağı yoktur. Bu durumda alınabilecek en iyi önlem, içe kapanmak yerine, her alanda gelişmiş ülkelerle yarışabilecek nitelikte ürünler ortaya koymaktır (Aren, 2002, ss. 59-67).

### **1.3.1. Burjuvazi ve Sanatçının Hassas İşbirliği: *Sanat İçin Sanat***

“Ey burjuvalar, sizler –ister kral olun, ister yasa koyucu ya da tüccar– koleksiyonlar, müzeler, galeriler kurdunuz. [...] Gerek sanatta, gerekse siyasette öncülüğü kapırmamız intihar anlamına gelir ve bir çoğunluk, intihar edemez. [...] Siz sanatın doğal dostlarıdır” (Baudelaire [1846], 2007, s. 91).

1980'ler boyunca Türkiye'deki sanat eğitimi kurumlarında, *akademik modernizm* denebilecek eğitim siyaseti uygulanmıştır. Resim ve heykel merkezli bu modele göre, öğrenciler, heykel

<sup>21</sup> 1848 tarihli *Komünist Manifesto*'daki saptamalar, şimdiki ortamın mayasına işaret edici niteliktedir: "Bugüne dek, üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir. [...] Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi varolamaz. [...] Üretimde sürekli dönüşüm, tüm toplumsal kesimlerin aralıksız sarsıntıya uğratılması, sonsuz güvensizlik ve hareket, burjuva döneminin tüm ötekilerden ayırt edici niteliğidir. [...] Kalıcı ve duran ne varsa buharlaşıyor. [...] Sürekli genişleyen sürüm ihtiyacını karşılamak için burjuvazi, yeryuvarlağının bütününe el atmakta. [...] Üstelik yalnız maddî üretimde değil manevî üretimde de bu böyle. [...] Ulusal tek yanlılık ve sınırlılık artık mümkün değil; pek çok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşmakta. [...] Tek kelimeyle, istediği gibi bir dünya yaratıyor kendine" (Marx ve Engels, 1999, ss. 49-51).

yapıyorlarsa öncelikle kütle, biçim ve mekân ilişkilerine; resim yapıyorlarsa boyasal maceraya, özetle, *plastik sorunlara* odaklanmalı, konuyu yalnızca bir bahane, bir hareket noktası olarak düşünmeli, siyasal söylemden, hele de öyküleyici tarzdan uzak durmalıydılar.<sup>22</sup> Siyasal konulara iyi gözle bakmama eğiliminin nedeni, ilk bakışta, 1980 darbesinin getirdiği baskı rejimi olarak düşünülebilir; oysa o askerî darbe, Yılmaz'a göre, yalnızca 'sürpriz bir bahane'dir. Altta yatan asıl neden, *sanatın özerkliği* adına, kökleri 18. yüzyılda atılmış; aristokrasiye karşı hem burjuvazi hem sanatçılarca hararetle desteklenmiş; ancak, burjuvazinin iktidarı tamamen ele geçirmesinden sonra içeriği saptırılarak resmîleştirilmiş, *modernist sanat siyasetidir* (Clark, 2004, s. 13, 168; Özcan ve Yılmaz, 2012, ss. 144-45; Ötgün ile Yazışma, Ek-3, s. 586).

Kreft'in sanat-siyaset üzerine görüşleri genel anlamda burjuva sanat siyasetinin dünden bugüne nasıl değiştiğini dile getirirken, ülkemiz kültür ortamının altında yatan dinamiklerin anlaşılmasına da ışık tutmaktadır. Batı dünyasında 18. yüzyıldan itibaren, sanattaki siyasal doz artmış, hatta partizan sanat eserleri hiç olmadığı kadar çoğalmıştı. Ancak, sanatsal becerilerini ve yetilerini siyasal ve ideolojik ihtiyaçların hizmetine sunmaya istekli sanatçılar bile, 'sanatsal özerklik' ve 'bireysel özgürlük' gibi eğilimler arttıkça, sanatsal yaratıcılıkların 'dışarıdan' siyasal baskılara, müdahale ya da sansüre maruz kalmaması gerektiğini savunuyorlardı. Çünkü, sanata dışarıdan dayatılan siyasal düşünceler, sanatçının iç sesini yansıtmadığından, özerklik düşüncesine aykırıydı. Güncel siyasetle ilişki kurup kurmama, ancak sanatçının vereceği bir karar olmalıydı (Kreft, 2008b, s. 19).

Sanatın bağımsızlığını amaçlayan, *siyasal bir sanat programı* olarak doğan sanatın özerkliği eğilimi, yeni bir sanat siyasetini, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmekteydi. Örneğin Theophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*'de, sanatın ahlâka, dine, siyasete hizmet ya da itaat etmemesi, sadece kendi kurallarına uyması ve kendine hizmet etmesi gerektiğini ilan etmişti. Sanatın diğer alanlardan bağımsız olması düşüncesi; sanatın her türlü sanat dışı konudan kurtarılarak yalnızca kendi sorunlarına yoğunlaşması, sanatın egemen güçlerce bir araç olarak kullanılması geleneğine başkaldırması demektir. Madem, Batı'da yüzyıllarca kilise ve soylu sınıf sanatı kendi iktidarlarını sürdürmek için araç olarak kullanmıştı; o halde bu aracın onların ellerinden alınması yaşamsal önem taşımaktaydı. Burjuvazinin siyasal iktidarı ele geçirme sürecinde, sanatçıların özerklik taleplerini desteklemesi, hatta kışkırtması akıllıcaydı. Sanatın aristokratik sanat siyasetinden arındırılarak siyasal bir güç haline getirilmesi, mükemmel bir sanat siyasetiydi. Görüldüğü üzere, bu eğilim, sanatı kendi fildişi kulesine kapatan, toplumsal

<sup>22</sup> Eğitim siyaseti (model ve yöntem) konusundaki ayrıntılılar, o dönemde fakültelerde hoca ve öğrenci olanlarla yapılan görüşme ve yazışmalarda mevcuttur (bkz. Ekler: Söyleşiler ve Yazışmalar).



sorunlardan uzak durmasını savunan 20. yüzyıldaki burjuvazinin bildik yaklaşımın aksine, o yıllarda, *apolitik* bir hamle değildi. Tam tersine, hem sanata ilişkin *anti-politik* (yani, o tarihteki geçerli politikaya muhalefet eden) bir yaklaşımdı; hem de Fransa’da 1848 Devrim’i sonrası yeni kapitalizm ve ‘anayasal cumhuriyet’e yönelik radikal bir eleştiriydi (Kreft, 2008b, s. 35; Yılmaz, 2012, s. 144).

Sanatsal özerklik ve ulus-devletin inşası eşzamanlıdır. Her ikisi de aynı tarihsel koşulların ürünüdür. Ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurum Fransa’daki *Güzel Sanatlar Akademisi*’ydi. Akademi, evrensel, seçkin ve uygar bir beğeni ve bilgi oluşturma amacı taşıyordu ve her ikisinde de dönemin yeni gelişen bir fikrini temel alıyordu: Devlet, kurumlarıyla, sıradan kitlelerin cehaletine karşı uygarlığın timsali olmalıydı (Kreft, 2008b, s. 24).

Bu süreçte, burjuvazi, son derece devrimci bir içeriğe sahip olan ‘özerk sanat’ siyasetini zamanla saptırarak kendi istediği şekle sokmaya özen göstermiştir. Burjuva iktidarı sağlandıktan sonra, sanatçıların kendi aralarında özgürce malzeme ve biçem tartışmalarının hiçbir sakıncası yoktu. Nasıl olsa, ‘altın kafese kapatılmışlardı’ (Hauser, 1984, s. 227). Gerçekten de, Amerika Birleşik Devletleri’nin önderliğindeki Batı Bloku, 1917’den 1980’lerin sonuna kadar varlık gösteren Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin önderliğindeki Doğu Blokuyla girdiği soğuk savaşta, olabildiğince konu anlatmayan (öykülemeyen), güncel siyasal söylemden uzak duran, biçem araştırmalarına, özellikle de soyutlamaya odaklanan eğilimlere özel bir ilgi göstermiş; müze ve eğitim kurumları bu doğrultuda şekillendirilmiştir (Clark, 2004, s. 13, 168; Guibault, 2008).

Türkiye’deki ulus-devlet modeli ve özerk sanat siyasetinin de benzer aşamalardan geçtiğini söylemek olasıdır. Eski sistem tasfiye edilip Cumhuriyet kurulunca, toplumu modernleştirmek için bilim ve teknolojinin yanı sıra sanat ve sanatçıya da görevler yüklenmiştir. Başta İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi olmak üzere, tüm sanat eğitimi kurumları ülkemiz koşullarında aynı işlevi yerine getirmişlerdir (Öndin, 2003, s. 149; Yılmaz, 2012, s. 145).

1980’lere gelindiğinde, bu kurumların eğitim siyaseti, soyut anlatım lehine, figür-soyut ikilemine dayalı, akademikleşmiş bir modernizm haline gelmişti. Kreft’in terimleriyle söylenirse, bu, *anti-politik* değil, *apolitik* bir modernizmdi. Güzel sanatlar fakültelerinde verilen ödevlerin ve sosyal bilimler enstitüleri bünyelerindeki sanatsal tez çalışmalarının ezici çoğunluğu, akım, sanatçı ve biçem araştırmalarıyla sınırlıydı. Gerek darbenin hemen

öncesindeki siyasal kargaşanın canlılığını halen koruyan acı anıları, gerek askerî cuntanın baskıları yüzünden, apolitik bir hava hâkimdi resmî sanat kurumlarında (Aksel, Esmer ve Aksoy ile Yazışma, Ek-3, s. 606).

Ancak kurumların bu rehavetinin, içe kapanıklığının daha fazla sürmesi olanaksızdı. Yeni liberalizmle birlikte devreye giren küresel iletişim ve bienal dalgaları fiziksel ve zihinsel bentleri bir bir yıkmaya başlamıştı. İşte tam bu ortamda, *sorgulayıcı* ve *yenilikçi özneler* (kavramsal meseleleri kurcalayan, kurum içinden ve dışından bazı sanatçılar, yazarlar, özel galeriler ve dünyadaki yeni havayı anlamaya çalışan gençler) tarafından kırılacaktı sıkışma yaşayan akademik gelenek.

### **I.3.2. Geleneğin Direnci, Algıdaki Çatallaşma ve Dönüşüm**

70’li yıllarda gerek pratik siyasette, gerek kültür siyasetinde etkili olan ‘ulusal kültür’ / ‘millî kültür’ sorunsalı, sanat çevrelerinde ve basın organlarında da geniş yer tutmuş, yapılan eleştirilerde siyasal söylemlerdeki karşıtlık ve keskinlik kutuplaşmalara yol açmıştır. Sağ eğilimliler, milliyetçilik ve dincilik ekseninde ittifak yaparak, sosyalizm ve komünizm eğilimlerine karşı çıkmış; şiddetli tartışma ve çatışmalar ortama hâkim olmuştur. Olgulara yüklenen farklı anlamlar, siyasal çevrelerle sanat çevrelerini de karşı karşıya getirecek biçimde uç noktalara taşınmıştır (Bek, 2007, s. 36). Darbeden hemen sonra bu karşıtlıklar bir süre askıya alınmış, ortam derin bir sessizliğe bürünmüştür. Askerî baskı vitrinin arkasına gizlenip azalma görüntüsü verdikçe, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren estetik, sanat ve siyaset arasındaki ilişkilere değinen metinler de boy göstermeye başlamıştır. İlk bakışta, bu metinler *Marksist sol*, *liberal sol*, *ulusal sol* ve *liberal* olmak üzere başlıca dört grupta toplanabilirmiş gibidir; ancak aradaki sınırlar bazen kaybolmakta, durdukları zemin muğlâklaşmaktadır (Bu yüzden, liberal sol ve ulusal sol görüşler aynı grupta incelenmiştir). Bir diğer güçlük de *teori* (estetik tartışmaları) ve *pratik* (sanatçı ve yapıtlar) arasındaki çakışmanın tam anlamda mümkün olamamasıdır.

İlk grupta yer alan ve Marksist estetiğe yaslanan metinlerin hem 12 Eylül askerî darbesine hem Özalıcı *piyasa ekonomisine* her açıdan muhalefet içgüdüleriyle kaleme alındıkları görülmektedir. İlgili yazarların bir ortak özelliği de konuya daha çok *edebiyat* üzerinden yaklaşmaları, plastik sanatlara az yer vermeleri; ayrıca, meseleyi genelde 1980 öncesinde biçimlenmiş bir estetik algıyla çözümlenmeye çalışmalarıdır. Bunun dışına çıkan çok az istisna vardır.

*Ulusal ve liberal sol* denebilecek bir yelpazede duran ikinci grup yazarların ise resmî ideolojiyle

sol terminolojiyi harmanladıkları dikkat çekmektedir. Bunlar hem askerî darbeye gelen yasaklara hem Özal'ın muhafazakâr çevrelerle ilişkilerine muhalif olan; ancak, piyasa ekonomisine net bir şekilde hayır demeyenlerdir.

Üçüncü gruptaki yaklaşımların ise tamamen piyasacı ve liberal bir söyleme sahip oldukları görülmektedir. Bunlar da yine, askerî darbeye gelen yasakları ve devlet şiddetini eleştirmişler; ancak, hem yükselmekte olan muhafazakâr söylemi görmezden gelmişler, hem de sanat ortamını canlandırdığı gerekçesiyle, darbenin mümkün kıldığı *piyasalaşmayı* açıkça olumluşlardır. İkinci ve üçüncü gruptaki yazarların, ilk gruptakilere kıyasla, plastik sanatlardaki dönüşüm sancılarını daha iyi hissetmiş oldukları söylenebilir.<sup>23</sup> Aşağıda, her üç grubun bakış açıları ele alınmaya çalışılmıştır.

### I.3.2.1. Marksist Bakış

Kapitalist ülkelerde yaşayan ve sol kanatta yer alan sanatçılar, özellikle de yazarlar kültürel konuları ele alırken, *doğaları* gereği her zaman muhalefet içgüdüsüyle hareket etmişlerdir. İçinde buldukları kısıtlanmışlık ve bunalım için çözüm ve çıkış yolu ararken, genelde 1980 öncesinde biçimlenen bakış açısıyla ilerlemeye çalışmıştır.

Türkiye'ye bakıldığında, 1960 sonrası oluşturulan yeni anayasal düzenin etkisiyle, siyasal tartışmaların sanat ortamına da sızdığı görülmektedir. Sosyalist partiler ve sol sendikal hareketlerin önünün açılması, çeşitli düşünce akımlarının rahatça tartışılabilme zeminin oluşması, 1970'lerde hız kazanan kapitalizm olgusu, sınıf bilinci, 'burjuvazi' ve 'işçi sınıfı' gibi kavramların yeniden gündeme gelmesi, sosyalist düşünceden etkilenen bir taban yaratmıştır (Bek, 2007, s. 35; Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519). Bu dönemde dergilerin ve yayınların birçoğunda *faşizm – ideoloji – sanat* kavramları ele alınmış, çeşitli kuramcılarının metinlerinden yapılan çevirilerle işin kaynağına inilmeye çalışılmıştır. Marx, Lenin, Engels gibi siyasal öncülerin ve Lukacs ve Fischer gibi yazarların metinlerinin tartışmaya açılması ve yükselen işçi hareketine karşı gelişen duyarlılık, kültür – sanat çevrelerinde 'sosyalist / devrimci sanat' söylemlerinin dile getirilmesinde önemli bir etken olmuştur (Bek, 2007, s. 35).

<sup>23</sup> Her üç grup yaklaşımın gösterdiği şey şudur: Türkiye'de sanat ve estetik tartışmaları öteden beri ağırlıklı olarak sol çevrelerde yapılmış; muhafazakârlar bu süreçte ya sessiz kalmış ya da resmî iktidarların sesi olarak, *millî ve manevî değerler* söylemine takılıp kalmış; nihayetinde, pek etkili olamamışlardır. Bundan rahatsız oldukları için, yıllar sonra, 2012'de Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri, edebiyatçı Prof. Mustafa İsen "muhafazakâr estetik ve sanat normlarının oluşturulması gerektiği"ni söyleyecek; konu medyada bir süre tartışılacaktır.

Tartışılan konular, hem *modernizm / postmodernizm* tartışmasıyla bağlantılıydı, hem de Marksistlerin o süreçte kendilerinin bile pek fark edemedikleri çelişkilerini yansıtmaktaydı. Örneğin, 1980'lere dek yazılan ve Türkçeye çevrilen Marksist sanat ve estetik kitapları, SSCB'de biçimlenen Jdanovcu etkileri taşımaktaydı (Yılmaz, 2011, ss. 84-102; 2012, ss. 365-6). Bu algı yalnızca ülkemizde değil, başka ülkelerde de etkiliydi ve taraftarları yeni gelişmeleri görememişti. 1990'larda Marksistler modernizme sahip çıktıklarını ilan ettiler; oysa 1990 öncesinde modernizme açıkça cephe almışlardı. Örneğin, Avner Ziss, Fransızcadan dilimize 1984'te çevrilen *Estetik*'inde, *gerçekçilik* ve *modernizmin* karşıt kamplarda olduğunu; gerçekçilik ve modernizmi yan yana getirmeye çalışmanın zararlı ve gerici demek olduğunu söylüyordu (Ziss, 1984, ss. 238-40). Moissej Kagan'ın *Güzellik Bilimi Olarak Estetik* kitabı da, Ziss kadar katı olmamakla birlikte, yine Marksizm temelliydi. Kagan'a göre, gerçekçilikten uzaklaşarak romantizmle başlayan bireyleşme süreci, keyfiliğe, yozlaşmaya ve nihayet 'burjuva-çöküşmüş sanat'a yol açmıştı (Kagan, 1982, s. 691).

Kendi siyasal görüşleriyle bağlantılı olduğundan, Aziz Çalışlar'ın Kagan'ın kitabını severek çevirdiği; ayrıca, Türkiye'deki kültür ve sanat konularını değerlendirdiği kendi metinlerinde de bu yazarın yöntem ve söyleminden yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu, *sınıf temelli* bir çözümleme denemesidir. Çalışlar'a göre, sorunun başlıca nedeni, Batı'nın geçtiği süreçten geçmemiş olmamızdır. Yani Türkiye, geleneksel kapitalizm öncesi kültürünü uyumlu ve gelişmiş burjuva kültürü haline dönüştürememiştir. Burjuvamız her açıdan dışa bağımlı olduğundan, kendi kültürünü yaratmamıştır. Konu kültür olduğunda, iş daha da karmaşıklaşıyordu. Burjuvamız, Avrupa'nın modern ekonomisini ülkeye sokmakta gerçekten çok istekliken, kültür konusunda yerli ve muhafazakâr davranmıştı. Bu, maddî (ekonomik) ve manevî (kültürel) üretim arasındaki bir çelişkiydi. Kültür ile üretim arasındaki dolaylı ilişki iyi anlaşılmadıkça; yani kültür, donmuş değerler kalıbı ya da ithal değerler kalıbı olarak ele alındıkça, kültür emperyalizminin şu ya da bu biçimde millileştirilmesinden başka sonuç ortaya çıkmayacaktı.

Görüldüğü üzere, sanatsal-kültürün yönlendirilmesinde liberalizm dönemi başlamıştı ve özel teşebbüs üstüne düşen önemli görevin bilincine vararak çok daha etkin davranmaktaydı. Çalışlar'a göre, bu durum tehlikeler içermekteydi. Çünkü özel teşebbüsün kültür anlayışı muhafazakârdı. Onun tutucu (gelenekçi-tutucu İslamcı-milliyetçi kültür anlayışı), resmî düşünce biçimine egemen olacak; bu da sanatsal kültürde ister istemez 'gelişme düşüncesi'ne set çekecekti. Ayrıca bu, sanatın bir kâr mekanizmasına mahkûm edilmesi anlamına geliyordu. Kâr mekanizmasının sonuysa kitle kültürü ve nihayet *kültürün yozlaşması*ydı. Buysa, burjuva sanatının kendi sınıfsal özelliği dolayısıyla, sanatsal kültürde 'gelişme' yerine, 'gelişmeme'

olgusunun ortaya çıkacağı anlamına geliyordu. Özal'ın özgürlük söylemlerine karşın, baskı ve yasakların devam ettiğine; oysa, düşünce özgürlüğünün sanatın gelişmesinin garantisi olduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre, demokrasinin tam anlamıyla geçerli olmadığı yerde düşünce üretilemezdi; yaratım ve gelişme sağlanamazdı. Sansür ve YÖK çalışmaları, sanatsal gelişmenin temel itici güçlerinden biri olan düşünce özgürlüğü ve demokrasi anlayışının burjuvazi tarafından kendi çıkarlarıyla sınırlı tutulmasının örnekleriydi (Çalışlar, 1985, ss. 12-14; 1988, s. 58).

Ortamın ve sanatın özgürleştirilmesi, demokratikleşmesi konusunda düşüncelerini dile getiren yazarlarımızdan biri de Aziz Nesin'dir.<sup>24</sup> Nesin'e göre, sanat, yaşanmakta olan gerçekliği, yaşanması istenen gerçekliğe dönüştürme çabası ve savaşıydı.

*Sanatın demokratikleştirilmesi* demek, etkinlik ve ürünlerin *halkın malı olması* demektir. Üretim ilişkilerinin demokratikleşmesine doğrudan bağlı olan bu durum, kısa vadede ülkemizde gerçekleşmesi mümkün görünmeyen bir olgu olarak algılanmaktaydı. En azından, sanat eğitimi bu yönde bir bilinç yaratabilirdi. Bir yazısında, sanatçılar üzerindeki baskı konusunu mizahî bir dille şöyle anlatmıştır:

“1960 yılına dek, resim sergileri polislin, kumarhanelerden daha çok baskın verdiği yerlerdi. Pekçok ressamımız, resimlerindeki çizgi ya da renklerin polisçe şu ya da bu simgeye benzetilmesi ve kendilerince birtakım andırımlar yüzünden koğuşurmaya uğramışlardır. Örneğin yayımlamakta olduğum ‘Baştan’ adlı bir dergide basılmış olan ressam Kemal Sönmezler’in yaptığı, kucağında çocuğunu taşıyan bir kadın resminde, kadının dudağı ‘3’ sayısına benzetildiği için Ağır Ceza Mahkemesinde yargılanmışım ve ancak dördüncü duruşmada, resimdeki kadının dudağının üçe benzetilmesinin neden suç sayıldığını öğrenebilmişim. –Yargıç, İsmail Hakkı Ketenoğlu’ydu– resimdeki kadın dudağının üç sayısına benzetilmesi, Üçüncü Enternasyonal’i andırıştığı iddia ediliyordu. Böyle olduğu siyasi polislin ve ayrıca bilirkişinin yazanağında açıklanmıştı. [...] Şimdi Devlet Resim ve Heykel müzelerinde ve galerilerde değerli resimleri bulunan –hemen hepsi öldü– Güzel Sanatlar Akademisi’nin kimi ressam hocaları, öğrencilerinin sergilerine polisçe bilirkişi atıyor ve mahkemeler için öğrencileri aleyhine yazanak hazırlıyorlardı” (Nesin, 1985, s. 7).

Ona göre, kimi sanatçılar üstünde bu baskılar etkisini göstermişti. Soyadlarını değiştiren ya da hiç kullanmayan yazarlar ve şairler olduğu gibi, büsbütün susanlar ya da yön değiştirenler de olmuştu. Yazısının devamında, siyasal yasaklar ve resimdeki biçem tercihleri arasında ilişkiler kurduğu görülüyor. Türkiye’de resimde soyut anlatım o yıllarda hızlanmıştı. Ona göre, bu bir *kaçış* göstergesiydi. Kimi ressamlar gerçekçilikten uzaklaşarak soyut resme sığınmışlar;

<sup>24</sup> Kendisi sanat, kültür ve siyaset bağlamında, hiç kuşkusuz Türkiye’deki en önemli figürlerden biri olmuştur. Edebiyat alanında ürün vermekle birlikte, yazı ve konferanslarında sanatın diğer alanlarına da değinmiş, düşüncelerini mutlaka siyasetle ilişkilendirmiş; *zihinleri kışkırtarak* halkın uyarılması, ortamın hareketlenmesi konusunda çok çaba sarf etmiştir. Bu özelliğinden ötürü, sağ ve sol siyaset çevrelerinden ordu ve emniyet mensuplarına, farklı sanat disiplinlerinde çalışanlardan sokaktaki insanlara kadar, adının geçtiği her yerde, çok geniş bir kitle kulak kabartmıştır.

resimleri ve yazılarıyla soyut resmi savunmuşlar ve *kuramsal gerekçeler* bulmuşlardı. Bunlardan bazıları, oldukça demokratik buldukları koşulda yeniden gerçekçi resme dönmüşlerdi. Nesin'e göre, yasak ve yönlendirmelerin gerekçesi sınıfsaldı. Çünkü, her egemen sınıfın, kendi sınıfsal ideolojisi doğrultusunda sanatçı yetiştirmek için sanat eğitimini düzenlemesi ve sanat yapıtlarının kendi beğenisine uygun üretilmesini istemesi gayet doğaldı. Sorun tek değildi. Hem sanatın sesleneceği insanlar eğitilip yetiştirilmiyordu; hem de sanatçı halka yabancılaşıyordu. Egemen sınıfın beğenisini kazanan sanatçı demek, halka yabancı bir insan demektir (Nesin, 1985, s. 7; Taktak ile Görüşme, Ek-2, s. 571).

Demirtaş Ceyhun Aziz Nesin'e hep yakın duran, izleyen ve anılarını aktaran yazarlandandır. Bir yazısında belirttiğine göre, Almanya/Darmstadt Üniversitesi'nde yaptığı konuşmada, o sıralar niçin edebiyata ara verdiği sorulduğunda, Aziz Nesin şöyle bir eğretilmeye başvurmuştu:

“Bir transatlantik düşünün. Örneğin, Avrupa'dan Amerika'ya giderken, büyük bir patlama oluyor, dört bir yanından delikler açılıyor. Gemi battı batacak. Kurtulmak için deliklerin bir an önce tıkanması gerek. Bütün yolcular can havliyle delikleri tıkamaya çalışıyorlar. Yolcular arasında dünyanın en büyük virtüözleri de var. Ama o ortamda, bu virtüözlerin resital vermesi söz konusu olabilir mi? Çünkü onlar da can derdinde ve bir an önce delikleri tıkayabilmek için uğraşıyorlar. İşte, biz Türk yazarının, sanatçılarının durumu da bu. Öyküyle, romanla, edebiyatla filan uğraşacak fazla vaktimiz yok. Delikleri tıkamaya çalışıyoruz” (D. Ceyhun'dan akt. M. Doğan, 1987, s. 8).

Aziz Nesin'in sanata biçtiği amaç, benzer şekilde farklı yazarlar tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin, Mehmet Doğan ve Avşar Timuçin bunlardandır. Doğan'a göre, iyi bir sanat yapıtı özünde edilgin bir yansıtmayı değil, dünyayı değiştirmeye yönelik, bir *yeniden yaratma* amacını taşımalıdır. Sanat yapıtı, işlevini, gerçek yaşamı, gerçek dünyayı, gerçek kişisel ve toplumsal ilişkileri, gerçek insanı yeniden yaratarak, yeniden üreterek; gerçeklik ve ilişkilerin gözle görülmez bağlarını görülür, duyulur duruma getirerek yapar. Bu nedenle sanat yapıtında çıplak dille söylenenden ziyade, söylenmek, anlatılmak istenen şey daha önemlidir (M. Doğan, 1986, s. 58).

Bu bakış açısının, Marx'ın “dış görünüş ile şeylerin özü eğer doğrudan doğruya çakışsaydı, her türlü bilim gereksiz olurdu” şeklindeki görüşünden ilham aldığı ortadadır (Marx [1867], 2000, s. 718). Doğan, Marx'ın bilim konusundaki sözlerini sanata uyarlamış görünüyor. Yine Marx gibi, onun da izleyiciden bazı beklentileri var. Her şeyden önce, gerek *sıradan* izleyici, gerek siyasetçiler kolaycılığa ve hazırcılığa düşmemeli; yapıtı anlamak için çaba sarfetmelidir. Çünkü sanatçı elini taşın altına sokmuşsa, bunun bir nedeni, amacı vardır. Beklenti, izleyicinin bu amaca dikkat etmesidir. Burada Doğan'ın kaba Marksist yaklaşımlardan uzak durduğu görülüyor. 1960'lı yıllardan beri, o ünlü ‘altyapı-üstyapı’ ilişkilerini irdelerken, kendisi de bir üstyapı ürünü olan siyasal ideolojinin çoğu kez altyapı'nın kendisi olarak kabul edildiğine, öyle sanıldığına çok tanık olduğuna dikkat çekiyor yazar:

“Sorun böyle çarpık biçimde konuşca, doğallıkla, ‘altyapı üstyapıyı etkilediğine, dönüştürdüğüne göre siyaset de tek egemen etkinlik olarak, sanatlar da içinde, her şeyi etkileyecek, dönüştürecekler’ anlamında sözler edilmiştir. Bu görüşe uymayan sanatın ‘palavra’ olduğu açıkça söylenmiş; bu görüşe uygun yapıtlar vermeyen sanatçılar, halkı bilinçlendirmede, halka öğretmenlik yapmadığı gerekçesiyle ‘hain’ ilan edilmiştir” (M. Doğan, 1987, ss. 8-9).

Öncelikle kaçınılması gereken şey, herkesin sanattan anlayacağı ve sanat ürünlerinin anlaşılabilmesi ve onlardan haz alınabilmesi için herhangi bir kültüre, bir birikime gerek olmadığı varsayımdır. İkinci yanlış da, sanat yapıtlarından çoğunlukla bilinçlenme ve toplumsal yaşamı algılama değil, yalnız ve yalnızca coşku beklenilmesidir. Bu, sanat yapıtının basit bir bildiriye indirgenmesi demektir. Elbette, her bilinçli kişi gibi sanatçının da bir felsefesi, bir dünya görüşü vardır. Ancak bu dünya görüşü onun yapıtlarında genelde apaçık ortaya konmuş değildir. Bunlar yapıtın kıvrımları arasından sezilmeli, damıtılmalı, derlenmelidir (M. Doğan, 1986, s. 55; Timuçin, 1986, s. 59).

Sanatçıları yaptıkları sanatsal eyleme yönlendiren itici güç yalnızca estetik kaynaklı değildir; etik ve politik dürtüler de söz konusudur:

“Neydi ve nedir sanatın amacı? Dünyayı yorumlamak, kaosu biçimlendirmek ve insanın insan varlığını keşfetmek değil mi sanatın amacı? Gerçekliği aramak ve insana ütopyalar önermek değil mi? Değişen bir şey yok aslında. Ama, yaptıkları iş politik olduğu halde, kimi yazar ve sanatçılar politik sözcüğünden vebadan kaçır gibi kaçıyorlar. Oysa kaçmanın olanağı yoktur; çünkü, toplumu ve kurumlarını onaylamak da onaylamamak da politik bir tavır alış, dolayısıyla bir politik eylemdir. [...] Tarafız ve apolitik insan uyumlu insandır ve uyumlu insan bağımsız ve özgür değildir. Yani birey değildir (İnce, 1989, s. 12-13).

Batı dünyasında o yıllarda kültürel sorunlar modernizm/postmodernizm tartışması üzerinden yapılırken, yukarıdaki yazarların o yıllardaki metinlerinde genelde o konuya girmedikleri görülmektedir. Daha önce de söylendiği üzere, bunun nedeni, sanat, estetik ve siyaset ilişkisine dair tartışmalarda, 1980 öncesinde biçimlenmiş algının etkisini sürdürüyor olmasıdır. Bu noktada, her ne kadar plastik sanatlara uzaklığı diğerlerine benzese de, Kayıran’ın daha sonraki değerlendirmesi, yeni algının ipuçlarını verir niteliktedir. Ona göre, 12 Eylül askeri darbesiyle, bir anlamda tarih, tarihten çıkarılmıştır:

“Bu tarihle birlikte, solcu şairlerin tarihsel bağlamla olan bağları kopmuştur. Postmodernistlerin ‘öznenin ölümü’ diye popüler bir kavramları vardır. Türk şairinin ‘80’den sonraki konumu hesaba katıldığında, söz konusu olan, öznenin ölümü değil, öznenin tarihle olan ünsiyet bağlarının geçersizleştirilmesidir. Şair özne, ‘80’den önce tarihsel bağlam içindeydi; ‘80’den sonra ise, sadece kendi pragmatist bağlamı içinde kalacaktır” (Kayıran, 2005, s. 104).

Türkiye’de 12 Eylül darbesi hiç olmamış; sanki insanlarda hiç ruhsal bir travma meydana gelmemişti. Kayıran bunun, apolitik/depolitizasyon kavramıyla açıklanamayacağını düşünüyor. Çünkü burada söz konusu olan toplum değil, bilinçli olduğu varsayılan, şairlerdir. Darbeyle

gelen irade, toplumda zaten varolan eğilimle buluşmuş, sonuçta, böylesine derin bir depolitizasyon ortaya çıkmıştır (Belge, 1989; Kayıran, 2005, s. 102).

Bu kopukluğa Türkeş de dikkat çekmiştir. Bir zamanlar, sınıf farklılıklarından, eşitsizlikten, baskı ve zulümden söz ettiği için yazarın cesaretinin övüldüğünü; ancak, şimdilerde cesaretinin mahrem hayatlara dokunmasıyla sınırlı kaldığını belirtiyor yazar. Ayrıca, yazarların toplumsal meseleler hakkında yüksek sesle konuşmasını artık hiç kimsenin beklemediğini, hatta umursamadığını ekliyor ve bunu bir ‘gözden düşme’, ‘bir değer kaybı’ olarak görüyor. Entelektüellikle yazarlık ve yazarlıkla siyaset arasındaki uzaklığın tesisi 12 Eylül darbesiyle gerçekleşmişti (Türkeş, 2005, s. 89).

Türkeş’in, somut olandan kaçışın gerekçesinin, Aziz Nesin’in daha önceki görüşlerine uygunluk içinde olduğu görülüyor. Ancak, yazar burada Nesin’den değil, Canetti’den yola çıkmıştır:

“Somut olandan kaçmak, düşünce tarihinin en gizemli olaylarından biridir. Önce en uzakta olana yönelmek, en yakında bulunan ve insanın sürekli karşılaştığı ne varsa tümünü görmezlikten gelmek yolumda belirgin bir eğilim vardır. Burada çoğu kez söz konusu olan, en yakınımızdakinden üstesinden gelemeyeceğimiz için kaçmamızdır. Yakınımızda olanın tehlikelerini hissedince, bilmediğimiz başka tehlikeleri bunlara yeğleriz. Her zaman bulunabilen bu başka tehlikeler, başlangıçta ansızın ortaya çıkıştan ve bir eşi daha yokmuş görünümünden kaynaklanan çekiciliğe sahiptir” (Canetti, 1984, s. 31).

Türkeş, yukarıdakine benzer eleştirileri dile getirenlerin, edebiyatı eskinin köy romanlarına götürmekle, Lucasçılıkla, ideolojik ve siyasal eleştiri yapmakla suçlandığını belirtiyor. Oysa ona göre, toplumsal gerçeklere, onu çok doğalcı bir yöntemle anlatmak, 1970’lerin toplumcu-gerçekçi romanlarına benzer metinler üretmek ya da mutlaka klasik gerçekçi üsluba mahkûm olmak anlamına gelmez:

“Toplumsal ve bireysel yaşantılar, romanın bütün biçimsel zenginlikleri kullanılarak, allegori, fantezi ve ironilerle, zamanın döngüselliğini kırıp insan bilincini ve düşlerini işin içine katarak da işlenebilir. Bireyin iç gerçekliğinin dış, dış gerçekliğininse iç dünyalar dikkate alınmadan anlatılamayacağı, eskinin siyasete ve dış gerçekliğe tutkuyla bağlı romanlarıyla bugünün iç dünyasına kapanmış, güncel gerçekliğe karşı umarsız romanları arasında bir orta yol bulunması gerektiği apaçık ortada” (Türkeş, 2005, s. 90).

Ona göre, maalesef hayattan ve tarihten uzaklaşan, yazınsal bir oyuna, artistik bir yaratıya dönüşen ve biçimin içerikten önemli sayıldığı bir edebiyat gelişmektedir. Toplumu bir arada tutan, tek anlamlı yorum gerektiren ‘kutsal metin’ düşüşe geçerken hiçbir ‘siyasal’ sorumluluk taşımayan ve çoğul okumalara müsaade eden bir ‘dünya metni’ çıkmıştır ortaya. Artık bir romanda her okuyucu farklı bir hakikat bulabilmekte ve bu hakikatlerin hepsi de meşru sayılmaktadır. Ortada, her şeyin meşru sayıldığı, ama aslında değerlerin önemsizleştiği, yitip gittiği bir dünya vardır:



“Böyle bir dünyada edebiyattan hayata bir biçim vermesi, kim olduğumuzu, ne hissettiğimizi ve bütün bu çabaların, ideallerin, çatışmaların amacının ne olduğunu anlamamıza yardım etmesini bekleyemeyiz. Yazarın sözünün ehemmiyetini yitirmesinin nedeni işte bu beklentisizliktir. Kendisinden hiçbir şey beklenmeyen yazar özgürleşmiştir” (Türkeş, 2005, s. 95).

Türkeş’in portresini çizdiği yazar, yalnızlaşmış bir sanatçıdır aslında. Böyle birinin özgürlüğünü tanımlamak için John Berger de ‘ıssız adadaki özgürlük’ eğretilmesini kullanmıştı (Berger, 1989, s. 141). Bir zamanlar, ‘Biliyorum!’ diye haykırdığı için yazar değerliken, artık bilinmeyenleri söylemeyenleri kimse suçlamıyordu, dinlemiyordu. Türkeş’e göre sorgulanması gereken işte buydu (Türkeş, 2005, s. 95).

Mustafa Okan ise, yukarıda adı geçen yazarların aksine, 1980’lerin, özellikle bu yılların ilk yarısının 1990’lı yıllarla karşılaştırıldığında, siyasal yapının tüm baskıcı yapısına rağmen daha canlı ve nitelikli olduğunu söylemektedir. Bu görece canlılığın nedeni, muhalif kültürün belli bir düzeyde gösterdiği dirençtir. Elbette eleştirinin içeriği de biçimi de içinde bulunulan koşullara özgü olmuştur. O günlerin öncelikli sorunu, baskıcı rejimin özelliklerinin deşifre edilmesi, temel insan haklarının savunulması, yeni anayasanın antidemokratik karakterinin anlatılması, askeri müdahalenin, siyasal ekonomik, toplumsal sonuçlarının neler olacağına gösterilmeye çalışılmasıydı:

“Kısaca söylemek gerekirse muhalif kültür kendi varlığını savunmaya çalışıyordu daha çok. Daha birkaç yıl önce bambaşka bir gelecek ideali için uğraş verenler şimdi düpedüz bir varolma sorunu yaşamaktaydılar. Mücadele içeriğinin bu denli değişmesi sanat alanında ele alınan konuların çerçevesini de bir hayli değiştirdi. Duruma plastik sanatlar açısından bakarsak muhalif kültürün eylem alanı içinde kalan pek az sanatçı olduğunu görürüz. Eleştirel bir siyasal dilin içinde ya da yakınında duran sanatçıların dönemin ağır havası içinde etki alanlarının sınırlı olduğu görülür. Karikatürün bu süreçte en dirençli görsel sanat alanı olduğunu söylemek gerekir” (Okan ile Yazışma, Ek-3, s. 605).

Sanat ve siyaset ilişkisine Marksist açıdan yaklaşan yazarların genelde edebiyat üzerinden ilerledikleri, plastik sanatlara seyrek eğildikleri görülmektedir. Hasan Bülent Kahraman bu konuda dikkate değer istisnalardan biri olarak durmaktadır. Eleştiri yazılarını başlangıçta edebî örnekler üzerinden yazmış; sonraki yıllarda ilgi alanını daha çok görsel kültüre kaydırmıştır. Kahraman’ın bir diğer ayırıcı özelliği, ortodoks Marksist sanat anlayışının dışına çıkmasıdır. Bunda, hem Batı kaynaklı gelişmeleri izlemesinin, hem de ressamlarla kurduğu yakın ilişkinin etkili olduğu söylenebilir. Örneğin, genelde *Kalın* dergisinde 1980’li yılların resmini; özelde de Bedri Baykam’ın sanat-siyaset ilişkili yapıtlarını değerlendirdiği metinlerde bunu görmek olasıdır. Hasan Bülent Kahraman’a göre, sanat ve siyaset ilişkisini en köklü biçimde irdeleyen ve temellendiren yaklaşım Marksizm’dir. Bu öğretiye bağlı olanlar genelde sanatçıyı yaratıcı bir üretici; sanatı da işçi sınıfını zincirlerinden kurtaracak araçlardan biri olarak görürler. Bir

zamanlar, sanat Marksist çevrelerde basit bir sunum/gösterim ilişkisi gibi algılanıyordu; ama artık bunun aşılması gerekmektedir. Sanatçı, gerek özel yaşantısı gerek sanatsal tercihlerinden taviz vermemeli; *aşınmış* tarzları yinelemek yerine, yeni yollar denemeli, alışkanlıkları parçalamalıdır. Bu noktadan bakıldığında, yalnızca güncel siyasal konuları ele alan yapıtlar değil; yerleşik ahlakî kurallara, uyuşturan değerlere saldıran erotik resimler de son derece siyasaldır. Ölü toprağı serpilmiş ortamda heyecan ve tartışma yaratmak siyasal bir etkinliktir (Kahraman, 1990, s. 13; 1995, ss. 95-108).

### I.3.2.2. Liberal-Sol ve Ulusal Sol Bakış

Burada ilk söylenmesi gereken şey, bu gruptaki metinlerin konum ve neliğini tanımlarken, *liberal sol* ve *ulusal sol* terimlerinin bizzat ilgili yazarlarca kullanılmadığı; bu algının daha sonraları ortaya çıkmış olduğudur. Bu yazarlar genelde eleştirel-sol bir terminoloji kullanmışlar; bazıları da sol Kemalist içgüdüyle hareket etmişlerdir. Genelde, hem askerî darbeye gelen yasaklara hem Özal'ın muhafazakâr çevrelerle kurduğu ilişkilere karşı çıkmışlar; ancak piyasalaşmaya net bir şekilde hayır dememişlerdir.

Örneğin Nilgün Toker'in darbe ve kültür konusuna soldan devşirilmiş kavramlarla baktığı; ancak Marksist solun aksine, piyasa ekonomisine açıkça karşı çıkmadığı, daha doğrusu, konuyu görmezden geldiği anlaşılmaktadır. Toker de bir önceki gruptakiler gibi, 12 Eylül darbesinin toplumsal ve zihinsel bağlamda köklü bir dönüşüm gerçekleştirdiğini; aydınların kendi akıl, sezgi ve yaratıcılıklarını korku ya da şiddetle beslemiş gibi gördüklerini düşünmektedir (Toker, 2005, s. 51). Ona göre, bu memleketin büyük bir anlatıya ihtiyacı olmasına karşın, maalesef bir anlatıcı yoktur. Bu, entelektüellerin görevlerini yapmamış oldukları anlamına gelmektedir. Entelektüeller, darbe yanlısı olmamakla birlikte, devlete büsbütün karşı çıkamamışlardır. Bunun anlamı, aklın eleştirel işleyişinden vazgeçmek demektir. Aydınlar, aydın olma halinden vazgeçmişlerdir. 12 Eylül'ün yok ettiği şey budur. Aydınlar önce sıradanlığı kabul etmişler; kurtulmak için davrandıklarındaysa, asla eski hallerine geri dönememişlerdir:

“Tıpkı nasıl ki toplum yeni bir sıfır noktası ve neredeyse boş kafayla yeni bir süreci yaşamaya başladı, entelektüeller de geçmişsiz, idealsiz ve doğal olarak kendi öznel ilgileri dışında her türlü ilgiye kayıtsız bir yeni nitellekle görünür olmaya başladılar. Bu durumun sanat tarihinden ödünç alabileceğimiz bir adı var: dekadans” (Toker, 2005, ss. 52-53).

Ona göre, toplum sorgulayıcı zihnin dile getirdiği bir sözü duyabilmiş olsaydı, bugün bu kadar belleksiz olmazdı. Bu bakımdan aydınların topluma olup biteni anlatmaları çok önemlidir. Eğer

bu anlatı olmazsa, bazen olan olmamış hale bile gelebilir ve bu olmamış gibilik, unutmadan daha ağır sonuca yol açar; gerçeklik duygusunu yok olur ya da kurgulanmış olan gerçeklik zannedilir. Yargılama bir tür özgürleşme ile yer değiştirmiş gibidir. Yeni entelektüel olma durumu, kendi ilgisini her türlü belirlenimden kurtulmuş bir şekilde açığa vurabilme durumudur ve bu nedenle, yeni entelektüel hiç kimse için ve hiç kimseye konuşmayan, yalnızca kendini dillendirendir. Bu, dış dünyaya karşı kayıtsızlık demektir. Bu kayıtsızlık, bu nötr olma hali, bu bağımsızlık, kitle uçurumunun atomize insanlarının halidir. Artık herkes yazar olabilir. Çünkü yazmak, seyredilen bir durumun öznenin yaratıcı yargı gücü dolayımından geçerek dönüştüğü bir hikâye ortaya koymak değil; artık öznel ilgi, istek, duygu ve düşüncelerin dışavurulması demektir. Oysa *özne olmak* bununla sınırlı değildir. Özne olmak, hikâyeleri biriktirmekten çok, yeni hikâyeler yazmanın imkânı peşinde koşmak demektir (Toker, 2005, ss. 53-55).

Bu sol ve karamsar söylem, entelektüellerin tümünü gömmüş gibidir. Özne gerçekten yok mu olmuştur? Görevini yapan hiç kimse çıkmamış mıdır? Yazar Oktay Akbal, karşı görüş bildirmenin resmen yasaklandığı bir zamanda, 1982 Anayasası oylamasında açıkça ‘hayır’ oyu vereceğini yazmıştı köşesinde. Yine, Aziz Nesin ve arkadaşlarının, *Aydınlar Dilekçesi*’yle 1984’te meydana çıkarak 1982 Anayasası’nın getirdiklerine karşı çıkmaları ve demokratikleşme yolunda çıkış yolları önermeleri önemli olsa gerek. Bir başka özne de *ulusal sol* cepheden yükselmiştir: Bedri Baykam. Ressamlığının yanı sıra, yazı çalışmalarını aralıksız sürdüren Baykam, sol Kemalizmin sanat alanındaki başta gelen sözcülerindendir. 1980’lerden bu yana Kemalizme sahip çıkmış, aktif olarak siyasete soyunmuştur.

Baykam makale ve kitaplarıyla, verdiği demeçlerle sadece Türkiye’de değil, yurt dışında da bir militan gibi çalışmıştır. Hemen bütün yazı ve söyleşilerinde öne çıkan iddialarından biri, Batı’nın modern sanat tarihini bir oldubittiye getirdiği ve dolayısıyla, dünyanın diğer bölgelerindeki sanatçılara haksızlık yaptığıdır. Bu iddiasıyla, Doğulu ve Türk sanatçı olarak Batı’ya kafa tutmuş, ‘mazlum sanatçı’ların sözcülüğünü yapmıştır. 1984’te San Francisco’daki resim sempozyumu için kaleme aldığı bildiriye de içeren *Boyanın Beyni* adlı kitabı, 1980’lerde yazdığı makalelerden oluşmaktadır (Baykam, 1990). Bu kitap, kaynakların oldukça kıt olduğu bir ortamda yayınlandığında, Türkiye’deki sanat öğrencilerine heyecan vermiştir. Bütün sol-Kemalistlerin olduğu gibi, Bedri Baykam’ın orduya bakışı, duruma göre değişmektedir. Örneğin, demokrasi ve özgürlük getirdiği gerekçesiyle 1960 darbesini açıkça olumlamıştır. Yine, kendisiyle yapılan söyleşide, ‘kardeş kavgasına son verdiği için’ 1980 darbesini olumladığını belirtmiş; ancak, sonrasında tesis edilen baskıcı ortamı ve kısmen Özal zamanında devam eden yasak ve yanlış uygulamaları eleştirmiştir (Baykam ile Görüşme, Ek-2, s. 505).

1987'deki *Demokrasinin Kutusu* gibi çalışmaları ve 1988'deki *İç Manzaralar* adlı sergisi bu tavrının kanıtlarındandır. Sanatın piyasalaşması konusundaysa, Baykam'ın bir karşı tavır takınmadığı görülmektedir.

### I.3.2.3. Liberal Bakış

Bu yaklaşımdakiler, ilk iki gruba göre daha iyimserdir. Bunlar da yine, askerî darbeye gelen bazı yasakları eleştirmişler; ancak, yükselmekte olan muhafazakâr dalgayı görmezden gelerek, doğaları ve meslekleri gereği, *sanatın piyasalaşmasını* açıkça desteklemişlerdir.

Sanatın piyasalaşması demek, yapıtların pazarlanması, alınıp satılması demektir. Bu işin profesyonelce yapıldığı mekânlar da özel galeriler, müzayede evleri ve fuarlardır. Bizde 1950'lerde emeklemeye başlayan, 1980'lerde de canlanan piyasa mekanizmasının kökleri, Batı'da, burjuvazinin tarih sahnesine çıkmasına kadar gider.<sup>25</sup> Sanat piyasası, genel piyasanın özel bir parçası olarak doğmuştur. Piyasanın temel ilkeleri aynen geçerlidir sanat piyasasında. Özü, *pazar* mantığına dayanır. 'Üretici/satıcı' (sanatçı), 'aracı' (galerici, müzayedeci), 'alıcı' (koleksiyoncu) ve 'mal' (sanat yapıtı) başlıca unsurlardır. Taraflar anlaşmak için galeri ya da müzayede evlerinde ('pazar yeri'nde) bir araya gelirler. Pazarlık, tarafların gücüne bağlıdır. Tacir, sanatçı ve müşteri arasındaki ekonomik çıkar ilişkisi belli ilkelere bağlanmıştır. Her üçü de birbirlerinin varoluşlarına katkıda bulunurlar. Liberal economiciler 'her sunum kendi istemini yaratır' derler. Dışarıda olduğu gibi ülkemizde de sanatçılar, yapıtlar (*potansiyel sunumlar*) meydana getirerek bu konuda ilk adımı atmışlar; galericiler de bu ürünleri muhtemel alıcılara tanıtmışlar, bir *istem* (talep) yaratmak için çabalamışlardır (Yılmaz, 2012, ss. 124-5; 2013, ss. 472-73).

Türkiye'de henüz sanat talep eden, sanatı bir gereksinim olarak gören bir kitle olmadığı yıllarda, sanatın tek destekleyicisi devletti. 1950'lerde çok partili rejimle birlikte Batı'yla kurulan ilişkiler sayesinde ortamda bir kıpırdanma başlamış; 1970'lerde kısıtlı da olsa bir resim piyasası oluşmuştur. Bu galerilerdeki genel eğilim, yaşlı kuşak sanatçıların yapıtlarının sergilenip yeni zengin iş adamlarına pazarlanması şeklindeydi. 1980'lerde galericilik çekici bir uğraş haline

<sup>25</sup> Sanat piyasasının oluşumunu, 1789 Fransız Devrimi'yle yayılan özgürleşme talepleri ve hemen ardından 19. yüzyıldaki İngiliz Sanayi Devriminin getirdiği sanayileşme (modernleşme, kapitalistleşme) hazırlamış, bu süreç günümüze dek artarak devam etmiştir (Shiner, 2004, ss: 201-205).

gelmiş, çok sayıda galeri açılmış ve bir ‘sanat piyasası’nın oluşumu için gerekli olan koşullar sağlanmaya başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 20, 418).<sup>26</sup>

1980’lerin ikinci yarısında müzayede şirketlerinin boy göstermesiyle, rekabet ortamı yeni bir döneme girmiştir. Bu süreçte galeriler ve eleştirmenler, müzayedelerin hem fiyat hem de sanatsal nitelik konusunda bir değer karmaşasına yol açtıklarına dikkat çekmişlerdir. Örneğin, 1988 yılında yapılan bir müzayedenin ardından Necmi Sönmez, orta sınıf ressamların dekoratif resimlerinin yüksek bir değişim değerine ulaştığını; böylece müzayedeci ve alıcıların neyi ne kadar bildiklerinin ortaya çıktığını söyleyerek, alıcı ve satıcıları iğnelemiştir (Sönmez, 1989h, s. 30). O yıllarda ortaya çıkan yeni zenginler kendilerine yer edinmeye çalışırken, el yordamıyla kültürel alana ilgi göstermişler; birikimlerini antika ve resim piyasasına yöneltmişlerdi. Ancak, bu hızlı değişim sürecinde tutarlı bir sistem ve belli ölçütler belirlenemediğinden, nitelik sorunu baş göstermişti. Piyasa giderek genişlemiş, galerilerin büyük çoğunluğuysa ne kendilerine özgü bir tarz oluşturabilmiş ne de yenilikleri sezebilmişlerdi. 1980’lerin sonları 1990’larda müzayede evlerinin ortaya çıkıp güçlenmesiyle de bir bocalama devresine girmişlerdi (Pelvanoğlu, 2009, s. 26).

1980’lerde galeri ve müzayede evlerinin sanat siyaseti, resim ticareti üzerine oturuyordu. Resim ticareti canlandıkça ressamların kendilerine olan güvenleri artıyordu. Can Külahlıoğlu bu sürece dikkat çekmiştir. Ona göre, 1980’li yıllarla birlikte ressamlar zihinsel ve fiziksel olarak liberalleşmişlerdi. Liberalleşme, gerek toplumsal planda sanatçıya atfedilen önemin azalmasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığı sonucunda, gerekse sanatçının ‘resme özgü’ sorunlara, toplumsal sorunlardan daha fazla eğilmesiyle belirginleşmişti. Özellikle genç kuşakta gözlenen liberalleşme eğilimi, öncelikle ressamı güncel politik söylemlerin ‘zorunda bırakılmış’ konuşmacısı olmaktan çıkarmıştı. Bu, sol entelektüel bilinç kurgusuyla, aceleci bir tepkiselliğin sanatçı olmanın ön koşulu olmaktan çıkması ve sanat yapıtlarında yama gibi duran toplumcu içerik yakıştırmalarının giderek azalması demektir. Sanat, birtakım dış dinamiklerden bağımsız bir şekilde, kendi içinde, kendisi için düşünebilmeliydi. Bir önceki on yılın kitle kuyrukçuluğu bir kısırlaşma ortamı doğurmuştu. Bu durum, sanatın özgürlükçü doğasına aykırıydı. Ressamın bilinç olarak özgürleşmesi, yakın tarihin en yoğun toplumsal baskısının hissedildiği yıllara rastgelmesi şaşırtıcıdır. Her şeye karşın, uzun yıllar klan zihniyetleri ile ya da Batı takipçiliğiyle bir türlü dizleri üzerinden kalkamayan, eklektik bünyelerden sıyrılamayan resim sanatı için, bizzat sanatçının inisiyatifinde yepyeni bir özgürleşme ortamı doğmuştur. Bu süreçte, ulusallık ve evrensellik adına sakız edilmiş tartışma kalıplarından arınılmış; somut bir kültür siyaseti serpilmiştir. Bu kültür siyaseti diğer sanat dallarıyla bağlantılar kuracak esneklikte olduğundan,

<sup>26</sup> Galeriler konusuna İkinci Bölüm’de ayrıntılı olarak değinilecektir.

resim sanatı, genel sanat dinamiklerinin katılımcı ve vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Ressamın, kalıpları bozabilen, şablonları kırabilen, yorumlayıp dönüştürme yeteneğine sahip, özellikle de bu anlamda en geniş hareket alanına sahip kişi haline gelmesi bu süreçle ilişkilidir (Külahlıoğlu, 1991, s. 51).

Can Külahlıoğlu'nun kastettiği süreç, piyasalaşmadır. Zaten yazısının devamında, sanatının pazarlanmasının önemine ve bunun sanatçı tarafından tercih edildiğine işaret ediyor. İrili ufaklı çok sayıda galeri, farklı anlayış ve eğilimdeki sanatçıları toplamış; onların maddi, bürokratik ve tanıtıma yönelik acil taleplerine karşılık vermeye başlamıştır. Ona göre, 80'li yıllardaki liberalleşme, ressamı az çok toplumsal kişilikle donatmıştır. Ressam bu dönemde “yani asıl mesleğiniz ne?” sorusunun bunaltıcı baskısından bir anlamda kurtulmuş; marjnal da olsa üretim ilişkisi içinde kimliğine kavuşmuştur. Artık sırada *alıcıyı eğitmek*, ikna etmek vardır. Alıcıya modern resmin ne olduğunu anlatmanın, Türkiye’de de modern resmin iyi ve özgün örnekleri olduğunu kanıtlamanın zamanı gelmiştir (Külahlıoğlu, 1991, s. 52). Külahlıoğlu'nun meseleye *modernizm, resim ve piyasalaşma* üzerinden baktığı görülüyor. Demek ki o yıllarda *sanat* deyince, Türkiye’de önce resim akla geliyordu. Anımsarsak, müzayede evleri ve galeri etkinliklerinin temelinde de resim vardı. Ancak, ortam yeni gelişmelere gebe idi. Bugünden geçmişe bakıldığında, dünyada modernizm/postmodernizm tartışmaları yapılırken, ülkemizde resim ticaretine odaklanmış galericilerin değişim sinyallerini (yani, video, fotoğraf ve yerleştirme biçimindeki sanatsal türleri, onların neden olduğu yeni algıları) pek göremedikleri (görseller bile, kendilerini yenileyemedikleri) anlaşılıyor. Belli ki, yeni oyuncuların devreye girmesi gerekiyordu.

Vasıf Kortun'un yeni bir oyuncu olarak sahaya çıkması işte tam o döneme denk gelmektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşiden öğrendiğimize göre, ortamı hareketlendirecek etkinlikler yapmak üzere kafa yormaya başlamış, ileri gelen sanatçı ve galericilerle ilişkiler kurmuştur. 1988’de Özdemir Altan, Adnan Çoker, Bedri Baykam, Yahşi Baraz, Tomur Atagök, Beral Madra ve kendisinden oluşan bir grupla, dönemin Kültür Bakanı Tınaz Titiz’i ziyaret etmişlerdir. Ancak, *Tınaz Bey* onlara, devletten müze yapmasını beklememelerini, devletin müze yapmayacağını, yaparsa da en kötüsünü yapacağını, başına da siyasete bağımlı memurlar getireceğini, dolayısıyla da istedikleri şeyin gerçekleşmeyeceğini vurguladıktan sonra, konuyu özel kanallarla, özel sektörle ayrı bir yapılanma içinde takip etmeleri gerektiğini söylemiş, dönemin havasına uygun bir yol göstermiştir (Kortun, 1999, s. 130).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Bu düşüncenin ilham kaynağı, 1980’lerin başında ABD ve İngiltere’de uygulamaya konan kültür siyasetiydi. Bu iki ülkede de sanatsal etkinlikler büyük ölçüde sermaye çevresine bırakılmıştı (Wu, 2005).

Kortun o tarihten sonra Türkiye sanat ortamında önemli öznelerden biri haline gelmiştir. Bu başarısı, zamanın ruhunu sezmesiyle bağlantılıdır. Tez boyunca birçok yazarın söylediğini tekrar edersine, ona göre de gerekli ortam Özal'ın *sağlıklı* sonuçlar veren ekonomi siyaseti sayesinde gerçekleşmişti. Hem *ulusalcı* hem *toplumcu gerçekçi* anlayışın, yani *taşra zihniyetinin* kırılması Özal sayesinde gerçekleşmişti. Sanatçılar, sermayenin belli ellerde toplanmasına karşı olabirlerdi ama varoluşları için bu gerekliydi. Örneğin, İstanbul bienalleri belli iş adamlarının destekleri sayesinde yapılabildi. Tüm bunlar, o süreçteki ortamı ve dönüşümün dinamiklerinin neler oldukları konusunda bilgi veriyordu (Kortun, 1999, ss. 126-130).

Canan Beykal da iletişim teknolojilerindeki gelişmelerine karşın dünyada olup bitenlerden kopuk olduğumuzu dile getiren metinler yazmıştır. Ona göre, çoğu insan bu kopukluğun bilincinde bile değildi (Beykal, 1989b, s. 33). Madra, kopukluğun nedeninin, darbeye gelen devlet şiddetinden duyulan korkuyla ilişkili olduğunu yazmıştır. Sanatçılar kendi içlerine kapandıklarından, bir anlamda, bağımsızlaşmışlardı (Madra ve Şenol, 2005). Ama bu pek de sağlıklı bir durum değildi Beykal'a göre. O yıllar bir çeşit 'despotluk, vahşet ve zulüm çağı'ydı. Bir yandan her şey rasyonelleşirken, bir yandan da yüce değerler çarpıtılmaktaydı (Beykal, 1989b, s. 31). Eşitliği, özgürlüğü, barışı, demokrasiyi hâlâ bir kılıf gibi kullanan, bütün insanlığa mal edemeyen bu çağ, özgür ve çağdaş olarak tanımlanan insana yönelik tehditler, hâlâ mevcuttu ve sanat alanına yansiyabilmekteydi. Ortamın çelişkileri, bir takım soru ve kuşuklara neden oluyordu:

“Bir değerın tehdit altında olması için, önce o değerın toplumca yüce sayılması gerektir. Şimdi ülkemizde sanat herhangi bir tehdit altında mıdır? Görünürde belirgin bir tehdit yoktur. O halde, biz toplum olarak sanatı yüce bir değer olarak onaylamıyoruz demektir. Ya da sanat, ancak elitler için bir değerdir. O zaman demokrasi ve liberalizmin getirdiği sanattan herkesin yararlanabilme ve yapabilme hak ve özgürlüğü gibi kavramlardan ne kastediliyor? Biz elitizmi kime karşı savunuyoruz? Sıradan insana karşı mı, sanata karşı mı? Sıradan insan için sanat aslında çok 'yüce' birşeydir, asla ulaşamayacağı, yararlanması ve yapabilmesi olanaksız denli 'yüce' bir şey. Sıradan insan aydınlanma çağının sağladığı birtakım değerlerin kurumsallaştırıldığı günümüzde elde ettiği hakların, ancak oy kullanırken farkına varabiliyor, başka 'hiçbir' alanda değil. Bu yararlanamadığı 'hiçbir' alandan biri de sanat gibi 'yüce' birşeydir. Elitizmin savunucuları ve kendilerini elit görenler için, sanat gerçekten yüce bir değer olarak onaylanmakta mıdır?” (Beykal, 1989b, s. 32).

Beykal'ın yazdıkları, hem eleştiriri hem özeleştiriri niteliğindedir. Demokrasinin teklediği yıllarda bir sanatçı ve yazar olarak, aydın bireyler olmanın bedelini ödemeye hazır olup olmama konusunda kendisine ve diğer bireylere sorular yönelmiş, hak ve özgürlüklerin kullanılmasında yaşanan sıkıntı ve ikircikli durumlara dikkat çekmiştir.

O dönemde tartışılan konulardan biri de sanatsal tüketimin yönü ve eğilimidir. Liberal ekonomi sanat piyasasını canlandırmış, çok sayıda galeri ve müzayede salonu açılmış, sanatsal üretim de buna koşut olarak çoğalmış ve çeşitlenmişti. Ama bu çeşitlilik içinde temsil imkânına ulaşması gereken yapıtlar ve sanatçılar hangileri olmalıydı? Pazarın, yeni zenginleşen ama kültür algısı zayıf olduğu söylenenlere dönük olması bir sorundu. Sanat yapıtı bir yatırım aracı olarak görülmeye ve toplanmaya başlanmış; ancak süs nesnesi bilincinin ötesine geçmekte pek başarı gösterilememişti (Madra ve Şenol, 2005; Öztürk Ötkünç, 2007, s. 151). Bu süreçten nasiplenen sanatçılar da ortama ayak uydurmuşlar; galericisi, alıcısı ve sanatçısıyla, sanat camiası bir anlamda eleştiriye mesafeli bir alışkanlığın içine hapsolmüştür. Bu durum, niceliğin ön plana çıkmasına ve tüketimde yozlaşmanın meydana gelmesine yol açmıştır. Canlılık sağlanmış, ancak sanat ortamında gerçek bir coşku yaratılamamıştır (Beykal, 1989b, s. 31). Erhan Karaesmen'e göre bunun altında, cehaletten kaynaklanan bir yozlaşma vardı. Resim sanatının Türkiye'de son yıllarda daha yaygınca bir ilgi çekiyor oluşu kültürel değil, tüketim kaynaklıydı. Resim sanatımızın birikimsiz ve küçük dünyası, yaşlı ustası, genç heveslisi, koleksiyoncusu, galericisiyle çok büyük ölçüde tüketim ve pazar kavramlarının yarattığı genişçe bir çayırlıkta dörtünela koşmaktaydı (Karaesmen, 1989a, s. 10).

Sonuç itibarıyla, bu kısımda örneklenen (birbiriyle örtüşen ve çelişen) görüşlerin; eğitim kurumu, sanat piyasası ve eleştiri mekanizmasıyla, tüm sanat ortamının canlanmasına katkı sağladığı kuşkusuzdur. 1980'li yılların ikinci yarısında tüm dünya küreselleşme sürecine girmiş; bu, Türkiye'deki kültürel ortama da yansımıştır. Küreselleşmeyle birlikte, Batılılaşma döneminden 1980'lere kadar geçen süreçte, ülkemiz sanatının farklı türler açısından zenginleşmesi ve tüm dünya ile aynı dili konuşmaya başlamasının, aynı konuları tartışmasının önü açılmıştır.

### **I.3.3. Modern Paradigmadan Postmodern Paradigmaya**

“Postmodernist teoriyi bütünüyle Aydınlanma ya da bütünüyle modernliğe karşı değil, özel olarak modern egemenlik geleneğine bir meydan okuma olarak koymak daha doğru olacaktır” (Hardt ve Negri, 2001, s. 159).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra kültürel alanda başlayan modernizm eleştirileri ve 1979'da ivme kazanan yeni-liberal ekonomi siyasetinin tüm dünyaya yayılmasıyla bağlantılı olarak küreselleşme ve postmodernizm tartışmaları ortaya çıkmıştır. Bu tartışmaların başını ABD, İngiltere, Kanada ve Fransa gibi gelişmiş kapitalist ülkeler çekmiş, diğerleri de çok geçmeden bu sürece dâhil olmuşlardır.



'Postmodern' kavramı, aslında ABD'den önce Avrupa'da 1880-1940 arasında sanatsal, kültürel ve felsefî bağlamda nadiren de olsa kullanılmıştı;<sup>28</sup> ancak 1960'larda ABD'de mimarlıkla bağlantılı olarak tartışmaya açılması dikkatleri üzerine çekmiştir. Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves, Charles Jenks ve Frank Gehry gibi mimar ve yazarlar; hem Le Corbusier, Gropius ve Van der Rohe'nin yarattıkları 'uluslararası modernist mimari biçim'e bir eleştiri başlatmışlar, hem de 'postmodern' dedikleri binalar tasarlamışlardır. Sesini ilk yükseltenlerden biri mimarlık tarihçisi Charles Jenks'ti. Ona göre, modern mimarlık 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32'de, ABD'nin Missouri eyaletinin *Pruitt-Igoe* mahallesindeki toplu konutların dinamitle çökertilmesiyle ölmüştü. Artık, tutucu modernist öğretilerin yerine, ardı arkası kesilmeyen tercihler yapma zamanıydı. *Yeni -cilik/culukların yol açtığı çoğulculuk* bir sorun olduğu kadar, fırsat demektir (Anonim, [tarihsiz]f; Jenks'ten akt. Kumar, 2004, s. 129-131).

*Postmodernizm* teriminin dünya çapında yaygınlaşmasıysa Lyotard'ın 1979'daki çalışmasından sonra gerçekleşmiştir. Kanada'da Quebec Hükümeti Üniversiteler Konseyi'nin 'en gelişmiş ülkelerde bilgi ve kültürün hâlihazırdaki durumu' konusundaki siparişi üzerine, Lyotard *Postmodern Durum – Bilgi Üzerine Bir Rapor* adlı bir metin hazırlamış ve aynı yıl kitap olarak yayımlamıştır. Lyotard bu çalışmasında, gelişmiş Batılı ülkelerin kültürel yapısını nitelemek için *postmodern* sıfatını kullanmış; konuyu felsefî ve siyasal boyutuyla ele almıştır. Ona göre, artık Kant, Hegel ve Marx'ın tasarladığı türden *büyük anlatılar* dönemi sona ermiş; bilgi konusunda, 'doğru mu yoksa yanlış mı?' sorusunun yerini 'ne işe yarar?' sorusu almış; *bilgisayarlaşmış bilgi* üretimin ana gücü haline gelmiş; özetle, *modernizm* (modern sanat/çı) yerini *postmodernizme* (postmodern sanata/sanatçıya) bırakmıştır (Lyotard, 1994).

Lyotard'ın büyük yankı uyandıran bu çalışması, yalnızca postmodernizm ve *postmodern sanatın* değil, aynı zamanda, *modernlik*, *modernizasyon*, *modernizm*, *modern sanat* ve *çağdaş sanat* gibi kavramların yeniden, hatta önceki süreçten daha ayrıntılı bir şekilde tartışılmasının yolunu açmıştır.<sup>29</sup> Bununla birlikte, Norbert Lynton'ın 1980'de yayınladığı *Modern Sanatın Öyküsü*

<sup>28</sup> 'Postmodern' terimini ilk kez 1880'lerde İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı kabul edilmektedir. Chapman, bugün *post-empresyonizm* kapsamında değerlendirilen Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların biçemlerine topluca *postmodern* demişti. Ardından, J. M. Thompson 1914'te, Rudolf Pannwitz 1917'de felsefî bir bağlamda kullandılar bu terimi. Yine, 1926'da yeni sanat ve müzik biçimlerini işaret etmek için B. I. Bell; 1934'te de modernist şiirin zorlayıcı deneyselliğine karşı çıkan Federico de Onis tarafından kullanıldı bu terim. İngiliz tarihçi Arnold Toynbee ise, 1939'da yazdığı *A Study of History* adlı çalışmasında, *dönemsel* bir bağlamda kullandı bu terimi (Hassan, 2000).

<sup>29</sup> Edward W. Said'e göre, Lyotard ve takipçilerinin görüşleri, ellerinin altındaki olanakları doğru dürüst değerlendirmekten çok kendi tembelliklerinden kaynaklanan yetersizliklerinin, hatta kayıtsızlıklarının itirafı niteliğindedir. Zira hükümetler halklarını hâlâ açıkça ezmekte, adalet hâlâ ciddi bir biçimde zedelenmekte ve iktidar

kitabında 1850 sonrasında bu yana, tüm eğilimleri ‘modern’ kapsamında değerlendirmiştir. Yazar, 1980’lerdeki gelişmelerin etkisiyle, 1989 baskısında “Post-İzmler, Neo-İzmler ve Sanat” diye yeni bir bölüm ekleme ihtiyacı hissetmiş; ancak kitabın adında bir değişikliğe gitmemiştir. Bu tavrından, yeni bölümdeki eğilimleri modernizm kapsamında ele almada bir sakınca görmediği anlaşılmaktadır. Zaten kitabının sonunda “Modernizm bugün de yaşamaktadır” demektedir (Lynton, 2004, s. 340).<sup>30</sup>

*Modern Sanatın Öyküsü* 1980’ler (hatta 1990’lar) boyunca, Türkiye’de modern sanata tarihsel açıdan yaklaşan başlıca kitap oldu.<sup>31</sup> Konuyla ilgili olarak en çok başvurulan diğer iki kitapsa, İsmail Tunalı’nın *Felsefenin Işığında Modern Resim* ile Nazan ve Mazhar İpşiroğlu ikilisinin *Sanatta Devrim* adlı çalışmalarıydı. Tunalı, ilk kez 1981’de yayımladığı kitabının birinci bölümünde, modern sanatı *izlenimcilikle* başlatmış; ikinci bölümde, ‘soyut sanat’ başlığı altında, *kübizm* ve ondan türeyen *süprematizm* ve *neo-plastisizm* gibi akımlarla en *saf* haline ulaştığı sonucuna varmıştır. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir şey var: Tunalı, *fütürizm*, *dadaizm*, *sürrealizm*, *soyut dışavurumculuk*, *pop sanat* ve *minimalizm* gibi, o yıllarda ‘modern sanat’ kapsamında değerlendirilen akım ve eğilimleri kitabına almamıştır. Tunalı 2008 baskısında kitabın adını *Felsefenin Işığında Modern Resim - Modern Resimden Avangard Resme* şeklinde değiştirmiştir. Bu baskısında kısa başlıklar halinde *dadaizm*, *sürrealizm*, *postmodernizm* ve *avangard resim* hakkında bilgiler vermiş; ancak, bunları *modernin* dışında tutmuştur (Tunalı, 2008).

Bir başka konu da 1980’lerde ‘modern’ ve ‘çağdaş’ arasındaki anlam farkının henüz tam olarak belirginleşmemiş olmasıdır. O yıllarda meydana getirilen yapıtlar öncekilerden nitelik olarak farklılaşmış olsa da, genelde kullanılan üst sıfat hâlâ ‘modern’di. Danto’ya göre, bu bir yanlış adlandırmaydı. Sanatçılar 1980’lere kadar *modern* sanat yaptıklarını sanıyorlardı; oysa yaptıkları, *çağdaş* sanattı. Ama ona göre, muğlak ve zayıf bir kavramdı *çağdaş*. Başka arayışlar, örneğin *postmodern* kavramının icadı, onun zayıflığının kanıtıydı (Danto, 1997, s. 11-12).

---

entelektüelleri hâlâ kendi saflarına katıp seslerini gayet güzel kısılabilmektedir. Özetle, aydınlar hâlâ sık sık görevlerinden yan çizebilmektedirler (Said, 1995, s. 32).

<sup>30</sup> İlk kez 1980’de İngilizce yayımlanan kitap, Türkçeye 1982’de çevrilmiştir. 1980’lerle ilgili bölüm, Türkçe baskıya 1991’de eklenmiştir.

<sup>31</sup> Bir diğer kitap Michel Ragon’un *Modern Sanat*’ıydı. Ancak bu kitap tarihsel ya da felsefi açıdan sistemli değil; yazarın eleştirilerinin bir derlemesi niteliğindedir (çev. Vivet Kanetti, Cem Yayınevi, İstanbul, 1987). Gombrich’in *Sanatın Öyküsü* ile Turani’nin *Dünya Sanat Tarihi* adlı çalışmalarındaysa, modern sanat kitabın sonlarında bir bölüm olarak yer almaktaydı.

Danto'nun işaret ettiği durum, biraz daha çetrefilli ve geç farkedilecek olmakla birlikte, bizde de mevcuttu. Sonradan yeni (çağdaş) diye değerlendirilecek olan bazı eğilimler, ülkemizde de 1980 sonlarına dek *modern* kapsamındaki yeni arayışlar olarak algılanmaya devam edecekti. Batı'dan farklı olarak biz bir de çeviriden kaynaklı, kavram çatallaşmasıyla uğraşmak zorundaydık. *Çağdaş* sözcüğü, öteden beri 'modern'in Türkçesi olarak kullanılmaktaydı. *Çağdaş sanat* dendiğinde, neredeyse herkes *modern sanatı* anlıyordu. Örneğin, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu ikilisi *Sanatta Devrim* adlı ortak kitaplarında, 1870-1930 arasındaki tüm akımları 'çağdaş sanat' kavramı altında değerlendirmişlerdi (İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu M. 1979). Yine, Sezer Tansuğ'un *Çağdaş Türk Sanatı* (1986) adlı kitabındaki çağdaş kavramı, 'modern'in Türkçesi anlamındaydı. Bu algı, ülkemiz basınında Beykal (1987a, ss. 79-80; 1987c, ss. 55-56), Özsezgin (1989a, ss. 23-26) ve Baykam'ın (1989c, ss. 18-21) postmodernizm konusundaki makalelerinden sonra değişme sinyalleri vermiş; '*çağdaş/güncel*' konusundaki asıl tartışmalarsa 1990'larda devreye girmiştir.<sup>32</sup>

O zamana dek, sanatçı ve yapıtları (izlenimci, kübist, dışavurumcu, inşacı, dadacı, gerçeküstücü, soyut dışavurumcu, pop, minimalist ve kavramsalci gibi sıfatlarla) *biçeme* dayalı eğilimler üzerinden gruplamak alışkanlık haline gelmişti. Sanat tarihi kitaplarının bölümleri ve müze salonları buna göre oluşturulmuştu. Bu, Batı'dan bize ve dünyaya yayılan, kendi içinde oldukça tutarlı, pratik, *modernist* bir gruplama yöntemi idi.

Modern sanatın ideolojisini –*modernizmin paradigmasını*– oluşturan temel kavram ve yöntemlerin neler olduğuna bakıldığında; en merkezde yer alan kavramın kuşkusuz 'yenilik' olduğu görülecektir. Habermas'ın belirttiği üzere, Latince'de 'tam şimdi' anlamına gelen *modo* ve ondan türetilen *modernus* sözcüğünden gelmektedir *modern*.<sup>33</sup> Lynton'a göre, sanat dünyası varlığını bugün de *yenilik* kavramına göre sürdürmektedir. Onun, "modernizm bugün de yaşamaktadır" iddiasının altında yatan da bu kavramdır (Lynton, 2004, s. 340). Yenilik, *ilerleme* düşüncesini doğurmuştur. Yine, *avant-garde* (öncü, ilerici) ve *deneysellik* kavramları da aynı içgüdüyle bağlantılıdır. *Dünyevîlik* ise, sanatın yakasını dinsel konulardan kurtarmasına işaret etmektedir. Buna göre sanat, Tanrısal ya da dinsel değil, *laik* ve *bireyseldir*. *Duygu*, *sezgi*, *coşku*

<sup>32</sup> 1990'larda sanat camiasından bir grup 'modern'i Türkçeye çevirmekten vazgeçerek 'çağdaş'ı *contemporary*'nin karşılığı olarak kullanmaya başlayacak; ancak bu kez bir başka sorun ortaya çıkacaktı: Vasıf Kortun *contemporary*'yi 'güncel' diye çevirip yerleştirecek, kafalar biraz daha karışacaktı. Kortun'un 'çağdaş' kavramından kaçınmasının başlıca nedeni, hem *Kemalizm*, *elitizm* ve *laikliği*, hem de *sol terminolojiyi* çağrıştırmasıydı (Yazıcı, 2007; Yılmaz, 2012, s: 40). O zamandan bugüne, İngilizcede aynı şeye (*contemporary art*'a) karşılık olarak kullanılmalarına rağmen, Türkiye'de 'güncel sanat' ile 'çağdaş sanat'ın ayrı şeyler sanılmasının başlıca nedeni budur.

<sup>33</sup> Roma'da Hıristiyanlık devlet dini olarak kabul edilince, yeni dönemi eski (Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük, içeriği sürekli değişse de, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini 'eski'den 'yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas, 1994, s. 31).

ve *öznellik*, ‘bireysellik’ kavramıyla yakından ilişkilidir. Burada kastedilen birey, gelenekleri sürdüren değil; yeni değerler yaratan, icat eden, deha sahibi, özel ve asi biri olup, onun yarattığı sanat da haliyle, *yüce* olacaktır (Kant’tan akt. Akarsu, 1994, s. 46; Blake’den akt. Shiner, 2004, s. 302; Baudelaire, 2007, ss. 96-113). ‘Sanat için sanat’ sloganı ise *özerklik* istemiyle bağlantılıdır. *Deformasyon*, *soyut/soyutlama*, *saflık (pürizm)* ve *kolaj* da yine modern sanat manifestolarında karşımıza çıkan başlıca kavram ve yöntemlerdendir (Yılmaz, 2012, ss. 54-57; 2013, ss. 24-27).

Öte yandan, Tunalı’nın öne çıkardığı başlıca kavramlarsa *öznellik*, *soyutluk* ve *pürizm*dir. Daha sonra devreye giren çevirilerden de anlaşılacağı üzere, soyutlama, soyut sanat ve pür sanat kavramlarının gerçekten de modernizmin merkezinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Örneğin, Clement Greenberg’in 1961’de yayımlanan ve 1997’de Türkçeye çevrilecek olan “Modernist Resim”; ve Reinhardt’ın 1961 tarihli “Sanat olarak Sanat” adlı makalelerinde modern resmin temel kavramlarının (*özeleştirici* süreciyle gelen) *soyutluk* ve *saflık* olduğu görülmektedir (Reinhardt, 1962, ss. 866-869; Greenberg, 1997, ss. 357-363). Shiner da bu eğilimlerin başlıca modernist ölçütler olduğuna işaret edecekti (Shiner, 2004, ss. 369-374). Özetle, gerçek modernist sanat bir soyutlama (eleme) sürecinin ardından, en saf hale gelen (figüratif dille *konu öyküleyici* her türlü biçim ve yöntemi bünyesinden atan); mümkün olduğunca pratik siyasetten uzak duran sanat demektir. Modern sanatın başlıca konusu, bizzat kendisi olmalıydı –‘sanat, sanat için’di. 1950’lerde özellikle ABD’de bu sanat siyaseti o kadar çok vurgulandı ki, ‘modern sanat = soyut sanat’ gibi bir algı ortaya çıktı. SSCB, Doğu Bloku ve kapitalist ülkelerdeki Marksist çevrelerin modernizme 1980’lere dek cephe almalarının başlıca nedeni buydu (Kagan, 1982, s. 691; Ziss, 1984, ss. 238-240).

1980’lerde Türkiye’de hocalık ve öğrencilik yapmış olanlarla gerçekleştirilen görüşmelerden de anlaşılacağı üzere, bu tartışmalar ülkemizde de etkili olmuştu (bkz. Ekler: Görüşmeler ve Yazışmalar). 1970’lerde sosyalist bir eğilimle şekillenen ve kısmen 1980’lerde figür geleneğinde ısrar edenler, *pür modernizme* (soyut sanata) karşı çıkmışlar; buna karşılık, soyut sanat yanlıları da onları hamaset yapmakla eleştirmişlerdi. Darbe sonrasında, kültür dünyasını ‘siyasetten arındırma siyaseti’ de ikinci grubu destekleyen bir unsur gibi görünmektedir. Modern sanatı felsefi bağlamda açıklama konusunda başlıca kitap Tunalı’nın yukarıda adı geçen çalışmasıydı. O da gayet etkili bir dille, ‘en modern sanat, en soyut (en saf) olandır’ gibi bir yargıyla sona eriyordu. Önemli olan, ya Kandinski tarzı lirik soyutlamaydı, boya estetiğine dayalı plastik değerlerdi; ya da geometrik soyutlamaydı. Hoca sanatçılar, öğrenciler ve galericiler bu görüşleri kendilerince yorumlamaktaydı. Belli bir biçimi ısrarla sürdürmek, bir

tutarlılık ve kimlik göstergesi olduğundan; genelde, sanatçıların biçem değiştirmesine iyi gözle bakılmazdı (Berk, 1971, ss. 15-16; 30, 33, 42, 72; Berger, 1989, s. 142; Ek-2: Sanatçılarla Görüşmeler; Ek-3: Sanatçılarla Yazışmalar).

Pür modernistlere göre, bir sanatçı gerçekten *modern* olmak istiyorsa, hem klasik figüratif anlatımdan (Maleviç, 1919, ss. 325-327 ve 1920, ss. 327-331; Mondrian, 1921, ss. 322-325, Tunalı 1982), hem de İslam ve halk sanatı imgelerinden mümkün olduğunca uzak durmalıydı (Gençaydın ve Yılmaz, 2000, s. 33, 41; Ötgün ile Yazışma, Ek-3, s. 586). Çünkü bunların hepsi zamanı geçmiş inanç ve koşulları anımsatıyordu.<sup>34</sup> Bu yaklaşımın ilham kaynakları, bir yandan 1910’lardan itibaren Kandinski, Brancusi, Mondrian ve Maleviç’in yapıt ve metinleri; bir yandan da 1950’lerden itibaren ABD’den pompalanan soyut dışavurumculuktu. Bu eğilimlerin ortak inancına göre, sanatçı yapıtlarında mümkün olduğunca güncel siyasete yer vermemeliydi; çünkü güncel siyaset ve öyküleyici anlatım, plastik sanatların özüne zararlıydı.<sup>35</sup>

1980 ortalarından itibaren bu algıda bazı değişiklikler meydana gelmiş, modernist kalıplar delinmiştir. Bu yırtılma, gerek sanatsal dilin yapısında, gerek o dilin aracılık ettiği şeyde (konuda) bir *özgürlük* istemiydi. *Konu*, artık *biçemin* gölgesinde kalan, basit bir hareket noktası (bahane) değil; en az onun kadar önemli bir unsurdur. Boya ve biçimle oynamanın elbette eğlenceli bir yanı vardı; ancak, bu oyun da içi boşalmış bir etkinlik (kısır döngü) haline gelmişti. *Konu* ve anlatımın yeniden gündeme alınması, bu kısır döngünün aşılmasında işe yarayabilirdi. Böylece, ‘görüntü (imge)’ ile ‘anlatı (metin)’ arasına çekilen modernist sınır artık geçerliliğini daha fazla sürdüremeyecekti.

İster toplumsal ister bireysel ölçekte olsun, insanın anlatmaya değer bir öyküsü vardı ve insan anlatmadan duramazdı. Üstelik, *küresellik*, *yeni dünya düzeni*, *beden/cinsiyet* ve *kimlik* gibi, son derece siyasal, anlatacak yeni şeyler çıkmıştı ortaya. Anlatı güçlü bir şekilde devreye girdiği için, modern paradigma ciddi bir yara aldı. Çünkü anlatımın en güçlü görsel araçlarından biri

<sup>34</sup> O yıllarda, *yeni* sanat yaptığını iddia edenler, *geleneksel* olana karşı, *modern* sanattan yanaydı. ‘Geleneksel sanat’ derken, öncelikle ‘figüratif dille konu öyküleyen sanat’ akla geliyordu. Önemli olan, boya ve renk estetiğine dayalı ‘saf plastik değerler’di; ve ‘figür’ (özellikle de doğalcı, gerçekçi figür) ‘geleneksel’ sanatı temsil ediyordu (Berk, 1973, s. 100; İskender ve Sekban ile Görüşme, Ek-2, 544; Ötgün ile Yazışma, Ek-3, s. 586; Yılmaz, 2012, s. 36). Görsel sanatlarda ‘geleneksel’ değerlerin diğer göstergeleri ise hem *İslam* sanatında hem *halk* sanatında görülen bir takım yazı, imge ve soyut motiflerdi.

<sup>35</sup> Bu söyleme kulak kabartmakla birlikte, öteden beri kendine özgü bireşimler arayan istisna isimler de yok değildi. Bunlar, bir anlamda, modernist sanat içindeki *çatlak sesler*di. Örneğin, gerek yazar gerek ressam olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), resim ve şiirleriyle somutlaştırdığı üzere, geleneksel halk sanatına büyük saygı duyanlardandı (Özsezgin, 2010, ss. 229-230). “Ne zaman bir köy türküsü duysam şairliğimden utanırım” dizesi Bedri Rahmi’nindir. Kendisi, halk sanatçılarının doğal, saf ve doğrudan anlatımını çok önemser; ders ve ders dışı sohbetlerde öğrencilerine de bu yolda örnek ve öğütler verirdi (Turan Erol’la görüşme, 2013).

*figür*; diğeriye *harfler* ve *sözcükler*di (ki bunlar, pür modernizmin tahammül edemediği, *eski anlatı geleneğini* anımsatan göstergelerdi). Sonuçta, medya ve sokak ruhu sanat yapıtlarında çok daha fazla görünmeye başladı.

Bu dönüşümlerin bireysel tercihlerle buluşmasıyla, yeni yol ve sapaklar ortaya çıkmış; Türkiye sanat ortamı daha öncekiyle karşılaştırılmayacak denli zenginleşmiştir. Sanatçılar ‘soyut mu yoksa figüratif mi’ şeklindeki modern sanat siyaseti ikilemine takılıp kalmaktan kurtulmuşlar; eğer konu öyle gerektiriyorsa, soyut, figüratif ya da kavramsal dilleri ve teknikleri harmanlamaktan çekinmez olmuşlardır. Simgesel olarak söylenirse, bu, modernizmin ‘ya o ya bu’ mantığına karşı, postmodernizmin ‘hem o hem bu’ (*anything goes* / her şey uyar) mantığının<sup>36</sup> devreye girmesi demektir (Zekâ, 1994, ss. 7-30).

1979’da *büyük anlatıların çöktüğünü* ilan eden Lyotard’ın *Postmodern Durum*’u henüz Türkçeye çevrilmemişti; ama 80’lerin ortalarından sonra yankıları duyulmaya başlamıştı.<sup>37</sup> Lyotard’a göre Kant, Hegel ve özellikle de Marx’ın ortaya koyduğu türden, yaşamın her alanını açıklamayı ve yarını kurmayı hedefleyen kapsayıcı felsefeler ve siyasal sistemler geçersizleşmişlerdi. SSCB ve Doğu Blokunun yıkılması bunun en açık kanıtıydı (Lyotard, 1994, s. 12, 130). Büyük anlatıların çökmesi *küçük anlatıların* (yerel ve bireysel öykülerin) oluşturulmasına olanak tanımıştır. Tabii bunu, büyük anlatıların basitçe parçalara bölünmesi şeklinde düşünmemek gerekiyor. Küçük (yerel ve bireysel)<sup>38</sup> öyküler, ana öyküden kırıntılar

<sup>36</sup> Bu mantık, özellikle de Marksist eleştirmenlerce kabul edilemez bulunmaktadır. Postmodernizm tartışmalarının ülkemizde ortaya çıktığı ilk günlerde, Ahmet Oktay, bu mantığın sömürge pratikleriyle Batılı ülkelerden ve Birleşik Amerika’dan dünyaya yüce ve evrensel ölçütler olarak ihraç edildiğini yazmıştır. Yapısı gereği, ‘her şey uyar’ söylemini sorgulamanın zorluğuna dikkat çeken Oktay: “Kuşkusuz, tarihsel özneyi, açıklayıcı anlatılan geçersizleştiren inançsız ve nihilist postmodernist düşünce, bu gelişmeyi inanılmaz ölçüde hızlandırdı ve ‘ne yapsan gider’ anlayışına kuramsal destek sağladı” diyerek eleştirel bir tavır sergilemiştir (Oktay, 2002, s. 9).

<sup>37</sup> Türkçeye 1990’da kazandırılan *Postmodern Durum*, bu konudaki ilk çeviri kitaptır.

<sup>38</sup> *Yerellik* modernizmin *evrensellik* ilkesiyle çelişse de, bilindiği üzere, *bireysellik* merkezî kavramlarından. Yani, bireysel tercihlere yapılan vurgu açısından, modernizm ile postmodernizm arasında bir kopukluktan çok süreklilik ilişkisi olduğu söylenebilir. Ancak, bunun başkalaşım geçirmiş bir süreklilik olduğu da ortadadır. Modern sanatta bireysellik (bütün keyfiyetine karşın) ayrıksı ve tutarlı bir biçimle kayıtlıyken; postmodern sanattaki bireysellik, *tutarsızlık* derecesinde keyfidir. Bu keyfiyet, tıkanıklığı aşmada yaşamsal önemdedir ve bir çeşit *anarşizm* demektir. Paul Feyerabend’in daha çok bilimlerin ilerlemesi açısından ele aldığı bu yaklaşımın, sanat alanında da geçerli olduğu aşikârdır (Feyerabend, 1999, s. 38-43).

Yılmaz, postmodernizmle ilgili yapıt ve metinlerde en çok karşılaşılan kavram, yöntem ve eğilimleri *yeni – cilik/culuk*; *pastiş*, *ironi*, *alaysılık*; *bilimsel akla*, *tarihsel ilerlemeye* ve *büyük anlatılara güvensizlik* ya da *kayıtsızlık*; *yüce estetiğinin* ve *dehânın (öznenin) ölümü*; *yüksek* ve *alçak sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi*; *kesyap*, *kurgu*, *toplama*, *yerleştirme*, *çoğulculuk*, *eklektiklik*; *ne olsa uyar*; *tutarsızlık*, *yaşam* ve *sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi*; *disiplinlerarasılık*, *çokdisiplinlilik*; *dil oyunları*; *bedenin gösterisi*; *araçsallık*; *kamera* ve *canlandırma sanatlarının yükselişi* olarak saptamış; bunların her biri hakkında açıklayıcı bilgiler vermiştir. Ona göre bu kavramlar, postmodern sanatın paradigmasını oluşturmaktadır (Yılmaz, 2013, ss. 203-219).

taşımakla birlikte, bir başka bağlama kaymış; ‘siyasal olan’, ‘kültürel olan’la yer değiştirmiştir. Bu kaymada, gerek devletin gerek piyasanın yeni oyuncularını tarafından pompalanan kültür ve sanat siyaseti etkili olmuştur. Bireylerin kendilerini ifade ettikleri alan eskiden siyasetken, onun yerini sanat ve kültür almıştır. 1980 sonrasında yeni güzel sanatlar fakülteleri açılması; bütün üniversitelerde seçmeli sanat ve kültür dersleri konması, özel galerilerin artması aynı süreçle bağlantılıdır.

Bu süreçte, Türkiye’de devrim umutları bastırılan sosyalistler hayal kırıklığı içinde kıvrılırken; liberaller atağa geçerek sanat/kültür dünyasını piyasayla tanıştırdılar, sanatçıları yanlarına çektiler. Bir anlamda bu, sanat dünyasında, hayal kırıklığıyla gelen fırsat demektir. Pür modernizmin *ya o ya bu* katılığı gitmiş, postmodernizmin *hem o hem bu* gevşekliği gelmiştir. Aslında sanat dünyası bu gevşekliğe yabancı değildi. Picasso ve Braque’ın 1910’larda temellerini attığı *kolaj* tekniğinin yol açtığı *eklektik yapı* eğiliminin daha da yaygınlaşmasıydı gerçekleşen durum. Kuşkusuz, Jacques Rancière ve Lev Kreft’in de işaret ettikleri üzere, bu, kesintisiz ama bir takım gerginliklerle ilerleyen bir süreçti. Değerlerin belirsizleşmesi, metalaşma, medyalaşma ve küreselleşme gibi tartışmalar da yine aynı süreçte belirginleşmişlerdir. Gerek Marksist çevreler gerek pür modern sanat yanlıları ortaya çıkan durumun sorumlusu olarak çoğunlukla postmodernizmi göstermektedir. Oysa, bu durumun yaratıcısı o değildir. Postmodernizm, ortadaki durumu açıklamaya çalışan kuramların toplamından ibarettir (Kreft, 2008a, s. 39; Rancière, 2008, s. 216).<sup>39</sup>

Charles Jenks’e göre, postmodern çağ, modernist ortadoks öğretilerin yerine, ardı arkası kesilmeyen tercihler yapma zamanıydı. *Yeni -cilik/culuk*ların yol açtığı bu *çoğulculuk* sorun olduğu kadar, fırsat demektir (Jenks’ten akt. Kumar, 1995, ss. 129-131). Jenks’in bu görüşleri mimariyle ilgiliydi; ama pekâlâ başka disiplinler için de geçerliydi. Örneğin, Batı’da ve bizde 1980’lerde yükselişe geçen *yeni dışavurumculuk*, işte bu eklektik yapı anlayışını yansıtmaktaydı. Biçimsel gevşemenin bir getirisi de, daha önce gerek akademik figür geleneğine bağlı olanlar, gerek pür modernistler ve gerekse kavramsalcular tarafından ciddiye alınmayan bazı ressamın farkına varılması olmuştur. Bu *çoğul* var olma durumu, kimilerince

---

<sup>39</sup> Tam da bu nedenden ötürü Yılmaz şunları iddia etmektedir: “Simgesel tarihlerden çok yöntem, malzeme, ilke ve düşüncelerden hareket edersek, ‘modern sanat’ ve ‘postmodern sanat’ın birbirinden ayrılamayacağını görürüz. Bunları birbirinden kopuk, bağımsız şeylermiş gibi algılamamızın nedeni, ‘modern sanat’ ve ‘postmodern sanat’ diye iki ayrı terim kullanıyor oluşumuzdur. Oysa, ‘modern sanat’ ve ‘postmodern sanat’ diye iki ayrı *varlık* söz konusu değildir. Öyle sanmamızın başlıca nedeni dildir. Çünkü *dil varlığı parçalar*. Ortadaki varlık tektir. Başkalaşım geçirmiş bir varlıktır bu. Modern sanat başkalaşarak postmodern hale gelmiştir” (Yılmaz, 2013, s. 11).

olumlu karşılanmasa da,<sup>40</sup> 1980'lere egemen olan postmodern hava Türk sanat ortamına daha önce yaşamadığı bir çeşitlilik kazandırmıştır. Liberal kapitalizmin özgürlükçü görüntüsü, demokratikleşme bilincini uyandırmış; iletişim ağları ve bilgi akışının büyümesi çoğulluğu beslemiştir. Modernizm ve postmodernizm süreçlerinin aynı anda yaşandığı Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde gelenek ile güncellik arasındaki ikilemler kültürel kimliklerin oluşumu zengin bir kaynağa dönüştürmüştür (Yıldız, 2008, s. 13; Madra, 2011, s. 5).

---

<sup>40</sup> Örneğin, Ahmet Oktay, postmodernist söylemi özellikle tuval ve boya resminin karşısında konumlandığı kavramsal eğilimlerle ilişkilendirmiş ve "Batıda kapitalizmin/endüstriyalizmin üst aşamaya tırmanışının yarattığı teknolojik, felsefi ve siyasal sorunları yeterince anlayamayan ve bu tırmanışın ürettiği bunalım" olarak değerlendirmiştir. Ona göre, sanatçılarımız bu bunalımın içeriğini kavramadan "henüz başka bir biçemi gereksinmeye başlamamış" olan izleyici/tüketiciye estetik ve politik bir ilericiğin göstergesi olarak geleneksel olanı küçümsemiş ve bu doğrultuda yeni olduğunu düşündükleri biçimlere sarılmışlardır. Oktay, postmodernist söylemin 12 Eylül darbesinden sonra şu dört ana sorun bağlamında biçimlendiğini söylemektedir: "1-İthal ikameci ekonomik politikanın terkiyle birlikte hızlı bir mal ve teknoloji akımına uğrayan Türkiye'de materyalin olanağı farkedildi ve uluslararası niteliği olan bu materyali kullanarak uluslararası pazara girilebileceği vehmedildi. Burada dünya kapitalizminin merkezlerinde (ABD, Almanya, Fransa, İtalya vb.) üretilip yaygınlaştırılan karışık araç gereç kullanımı tekniklerini (asamblaj ve kolajdan foto montaja, madenden kumaşa vb) de materyal kavramı içinde düşündüğümü belirtmeliyim. 2-Metropollerde (başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir'de) meydana gelen mal yığılması, medyaların gelişmesi, reklam sektörünün tüketimi kışkırtması, depolitizasyonun yarattığı gerginliğin giderilmesi amacıyla tabu sayılmış alanların tartışmaya ve tüketime açılması (homoseksüellik, lezbiyenlik, çok eşlilik, tarikatçılık vb) toplumsal yapının batı ölçütlerine eklenilebilecek bir üst çözüme sürecine girdiği biçiminde yorumlandı ve sanatın toplumsal işlevinin dışlanması değilse bile (çünkü var olabilmek için hâlâ galericiye, eleştirmene ve müşteriye ihtiyacı var) çok büyük ölçüde küçümsenmesine ve bir gösteriye dönüştürülmesine yol açtı. 3- Devrimci dalganın yenilgiye uğraması, işçi sınıfının da aydınların içinde yer aldığı ilerici küçük burjuvazinin de kötümserliğe düşmesi ve bu süreçte doğan kültürel boşluğun yerine nostaljinin ikame edilmesi sonunda sanatçı, her türlü tarihsel zaman ve uzam duygusunun sahte ve gereksiz olduğuna daha çok inanmaya başladı. Böylece anlam ve anlamlandırma birincil düzeyde bir sorunsal olmaktan çıkarıldı ve keyfîlik, bireysellik ve kişiselleştirildi, 4-Ayrıca egemen sınıf(lar)ın ve kesimlerin alıcısı ve seyircisi olarak kalmasını sağlamak zorunda bulunan (sanatçıyı bir gelecek ütopyasına bağlayabilecek olan emekçi sınıf ve kesimler sergilerin ve bienallerin izleyicisi değildir çünkü) ressam ve yontucu, metropole akan kır emekçisi ve lümpen tarafından kuşatıldığını ve altkültür ürünlerinin varlığını farkettiler. Sanatın, teknolojik devrime ve daha büyük ölçekte tüketime dayanan kapitalist ülkelerdeki saldırgan ve hayırlayıcı gibi görünen tavrını, Türkiye'de modernite'nin önünü açabilecek biricik yöntem olarak benimsedi" (Oktay, 2002, ss. 135-139).



## II. BÖLÜM

### SANAT ORTAMI ve KURUMLAR

“İş dünyasının sanat alanına müdahalesi, modern devlette siyasî güç sahibi olma bağlamında görülmeli ve böyle kavranmalıdır” (Wu, 2005, s. 36).

1980’lerin ruhuyla bağlantılı olarak yeni kurumlar ortaya çıkmıştır. Bunlar, mecburen eski kurumlarla birlikte aynı ortamı paylaşmışlar, algıların dönüşmesinde rol oynamışlardır. Bu zorunlu birliktelik sürecinde, örtük ya da açık, kurumlar ve bireyler arasındaki kan bağı, işbirliği, sürtüşme ve ayrışmalar yaşanmıştır. Güler Bek o geçiş dönemini *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam* adlı doktora tezinin sonunda şöyle özetlemektedir:

“1970 – 1980 yılları arasındaki on yıllık süreçte varolan düzeni değiştirmeye yönelen, yeni arayışlar içine giren gençler, 70’lerin kendi sanatçı kuşağını varetmesinde önemli bir rol oynamış, bunun yanında, özerk oluşumlar, dışa açılma çabaları, sanatın tecimsel değerini belirlemeye yönelik girişimler, yayınlar, galeriler ve koleksiyonerler aracılığıyla sanat ortamının devletten bağımsızlaşma süreci başlamış, disiplinlerarası ayrımları ortadan kaldıran önermeler ve sorgulamalarla çağdaş Türk sanatında o güne değin süregelen yaklaşımların yön değiştirmesine zemin hazırlanmıştır” (Bek, 2007, s. 190).

Yeni-liberal ekonomi siyasetinin hayatın her alanına nüfuz etmesiyle, sanat kurumları bu yapının altında nicelik olarak çoğalmış, sanat ortamına yenileri eklenmiştir. Galerilerin ve müzayedelerin sayısındaki artış, müzecilik tartışmalarının yoğunlaşması, yeni güzel sanatlar fakültelerinin kurulması, sanatla ilişkili hizmet veren vakıfların ortaya çıkması, düzenli tekrar edilen sergilerin kurumsallık kazanması sanatsal yaşamı hareketlendirmiştir. Çağdaş Türk sanatı adına önemli çıkışların yaşanmasına rağmen, mevcut durumu yeterli görmeyen ve eleştiren görüşlere de rastlanmaktadır.

Örneğin Özsezgin’e göre (1980m, s. 51), temel bağıntılar ve ilişkiler düzeyinde, resmimize bir patlama kapısı açacak yeni ve atak bir dönemi başlatacak yoğun dönüşümler, henüz kendini tam gösterememiştir. Bu sorun, ülkemizin sanatsal ve toplumsal koşullarına bağlı bazı nedenlerden kaynaklanmaktadır. Ona göre, sanatı toplumca kucaklayacak, ona bilinçle sahip çıkacak kurumlardan yoksun olduğumuzdan, sanat, kurumlaşma aşamasına bir türlü ulaşamamıştır.

Sanat ortamını belirleyen kurumların başında üniversiteler gelmektedir. 1980’lere gelene kadar yüksek öğretim düzeyinde üç kurum (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Gazi Eğitim

Enstitüsü ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) bulunmaktayken, YÖK'ün kurulmasının ardından bu sayı hızla artmıştır.

Üniversitelerin yanı sıra, müze ve galeriler ortamın diğer sacayaklarıdır. 1980'ler boyunca devlete bağlı dört resim ve heykel müzesi (İstanbul, Ankara, İzmir ve Erzurum), sanat yapıtlarının izlenebildiği mekânlar olarak hizmet vermiştir. Bu kurumların sorunlar sürerken, diğer yanda değişen ve gelişen müzecilik anlayışı doğrultusunda varolan müzelerin revizyonu ve çağdaş sanat müzelerinin kurulması gerekliliği tartışılmıştır.

Yeni ekonomi siyaseti sürecinde sanatsal ve kültürel etkinliklerde devletin ağırlığı ve ilgisi giderek azalırken, özel girişimlerin katkısı artmıştır. 1980 öncesinde başlayan bu durum 'devletçiliğin aşınması' olarak adlandırılmış ve bu süreçte sanata ilk sahip çıkan toplumsal-ekonomik kesimler, küçük işletmeciler olmuştur. Özel tiyatrolar ve yayıncılarla birlikte sanat galerileri de 'küçük dükkan sahipliği' şeklinde tanımlanarak çok güç ekonomik koşullar altında sanatsal yaşama yön vermeye çalışmışlardır. Ne var ki, gittikçe keskinleşen toplumsal-ekonomik çelişkiler, bu küçük işletmeleri gitgide sanatsal yaşamdan uzaklaştırmıştır. Sanatsal yaşama sahip çıkılmasının bir sonraki aşaması ise büyük kuruluşların devreye girmesi şeklinde belirginleşmiştir. Bankaların, büyük holdinglerin, işletme ve kuruluşların egemenliği altında, sanatsal yaşam gittikçe burjuvazinin egemenliğine girmiştir:

“Özellikle de tiyatro, plastik sanatlar ve yayıncılık alanlarında sanatsal yaşam bu büyük özel teşebbüsçü kurumlarla düzene konarak yönlendirilmektedir. İşte bu sürecin son halkası olarak şimdi bankerler de ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bu olgu, 'serbest piyasa ekonomisi'nin doğal bir sonucu olarak da görülebilir. Nasıl KİT'lerin 'özel teşebbüse devri' söz konusu ise, nasıl bugün ekonomik yaşam bankalar ile bankerler arasındaki mücadele canlılığını koruyorsa ve küçük, ara işletmeler ortadan silinip gidiyorsa, hiç kuşkusuz, bu durumda, bankerlerin de sanatsal yaşama sahip çıkmaları sözkonusu olacaktır. Dolayısıyla, bugünkü ekonominin egemen karakterine bakarak, sanata aslında 'maddi ve manevi değer üretenler'in değil, tam tersine, 'mali ve menkul değer ticaretini yapanlar'ın egemen olduğunu söyleyebiliriz” (Çalışlar, 1981b, s. 9).

Devletin üzerine düşeni yapmaması yüzünden, sanat eserlerini izleyicilere ve alıcılara ulaştırmakla görevli kurumlar olarak sanat galerileri bir açığı doldurmanın zorluğunu göğüslemiştir. Bunun yanı sıra, her biri ayrı bir kültür politikası izlemeye çalışan büyük şirketler, bankalar ve vakıflar düzenledikleri geniş çaplı sergilerle ortamı hareketlendirmiştir (Gedik, 1984, s. 83; Topuz, 1998, s. 72).

Ekonomik koşullar, 1980'lerde galerilerin sayısının artması için uygun bir ortam yaratmıştır. Galeriler, zamanla mesleğin güçlükleri içinde pişmişler ve sanatçıyla daha yakın ilişkilere girmenin gereğini, eskiye oranla daha fazla duymaya başlamışlardır (Özsezgin, 1980m, s. 51). Geliştirilen galerici-sanatçı ilişkileri doğrultusunda, izleyici, yeni yapıtlar ve yeni sanatçılarla karşılaşma şansını her geçen gün daha fazla yakalama şansına sahip olmuştur. Ancak, piyasanın

oluşma sürecinde, nicelikteki yükselişin nitelik sorunlarını beraberinde getirmesi tartışılan konuların başında gelmiştir. Sayıdaki çokluk umut verici görünse de, değerlerin neye göre saptanacağındaki belirsizlik eleştirilerin odağına yerleşmiştir.

Özel galerilerin yanı sıra banka galerileri de bu çoğalmaya katkıda bulunmuştur. Garanti Bankası, Akbank, İstanbul Bankası ve İş Bankası gibi bankalar sanat galerileri açmış, etkinliklerini sadece İstanbul ve Ankara'daki şubeleri ile sınırlı tutmamış ve İzmir, Bursa gibi şehirlerde de sergi düzenleyecek mekânlar hizmete sunmuştur. Ayrıca, Akbank'ın 1970 yılında yayın hayatına geçirdiği *Türkiyemiz* ve Yapı ve Kredi Bankası'nın 1974'te ilk sayısını çıkardığı *Sanat Dünyamız* adlı kültür sanat dergileri 1980'ler boyunca süren yayınlar olarak önemli bir yere sahiptir.

1980'lerde devreye giren kurumlar arasında kültür sanat vakıfları da bulunmaktadır. Devletin eskiden yaptığı işlerin bir bölümünü üstlenen bu vakıflar, düzenledikleri büyük boyutlu sergiler ve yarışmalarla sanat yaşamının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* (İKSŞV), bu anlamda günümüze kadar uzanan köklü yapısıyla dikkat çekicidir. Kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 işadami ve sanatsever tarafından kurulan İKSŞV,<sup>41</sup> kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmak amacıyla hareket etmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. yıldönümü olan 1973 yılında düzenlenen ilk İstanbul Festivali, programında çoğunlukla klasik müziğe yer verirken, sonraki yıllarda festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer vermeye başlanmış, film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer almıştır. Giderek büyüyen ve kurumlaşan etkinlik, çok büyük bir ilgi gördüğü gibi, çok çeşitli eleştirilere de maruz kalmıştır. En belirgin eleştiriler halka inememesi, indiğinde ise seviyesinin düştüğü, çok çeşitli sanat dallarına yayılmanın festivali yüzeyselleştirdiği, kimi disiplinlerin uluslararası olamaması noktalarına odaklanmıştır (Şenlik, 1981: 112). İzleyicilerin giderek artan ilgisi ve eleştiriler sonucunda etkinlik farklı sanat disiplinlerini zaman içinde ayrı festivaller olarak yapılandırmıştır. 1983 yılında ayrı bir bölüm olarak düzenlenmeye başlayan Sinema Günleri, 1989 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali adını almış; plastik sanatlara ayrılan sergiler

<sup>41</sup> Bu tip kuruluşlar düzenledikleri etkinliklerinden klasik anlamda bir kâr elde etmeseler de, kurucuları olan şirket sahiplerine siyasal nüfuz sağlarlar (Bkz. Wu, 2005).

1987 yılında Uluslararası İstanbul Bienali'ne dönüşmüş; tiyatro etkinlikleri ise 1989'da Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali olarak sürdürülmüştür.

İKSV'nin yanı sıra, Sedat Simavi Vakfı ve Vehbi Koç Vakfı bilim, sanat ve edebiyat alanlarında verdikleri ödüllerle teşvik sağlayan kurumlar arasında yer almıştır (Gedik, 1984, s. 83; Kıraç, 1984, s. 85). Benzer bir formatla Kastelli Şirketler Topluluğu'nun Haldun Dormen'in önerisiyle kurduğu *Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı*, yalnız sanat yapıtlarının kendisine değil, ama sanatın üretim araçları ile üreticisine, yani, gerçek sanatsal değerlerin yaratıcısı olanlara da sahip çıkmayı (ve elbette onlar üzerinden para kazanma) amaçlamıştır (Çalışlar, 1981b, s. 11; Özden, 1984, ss. 89-90). Çalışlar'a göre, kapitalizmin sanatın gelişmesine katkısı olduğu açık bir gerçektir; ama bu onun kendi mahiyetini değiştirmedeği gibi, kendi dayanağı olan fikri sistemin dışında bir sanatsal üretimin yapılabilmesi olasılığını da tam olarak değiştirmez. Bu anlamda, bir şirketler grubu tarafından yönlendirilecek sanatsal yaratım ve sanatsal üretimin, onun kendi sanatsal ideolojisi dışında gerçekleşemeyeceği söylenebilir.

“Unutulmamalıdır ki, aslında gerçeğin bir yansıması olan sanata sahip çıkmak, gerçekliğe, dolayısıyla, onu vareden yaşam mücadelesine sahip çıkmak demektir. Ancak bu yönde karşıt seçenekler oluşturulabilir; başka bir deyişle, hem bir toplumsal bilinç biçimi, hem bir zihinsel üretim biçimi, hem de bir toplumsal kurum olarak sanata sahip çıkmanın yolu, sanatı, yaşamsal mücadelenin bir şekli olarak ele almaya bağlıdır” (Çalışlar, 1981b, s. 11).

Doğrudan şirketler tarafından düzenlenen sanat etkinliklerinin başında gelen DYO resim yarışmaları, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne bir alternatif yaratarak önemli bir yer edinmiş ve resim tarihi açısından önemli bir koleksiyon oluşturmayı başarmıştır (Canak, 1981, s. 161; Erokay, 1984, s. 92; Yasa Yaman, 2011b, s. 82). İzmir bölgesinde yerel bir etkinlik olarak başlayan yarışma, 1980'lerde yurt çapında büyük bir katılımı sürdürülmüş ve on sekiz yıllık birikimi 10 Haziran 1985'te İzmir'de bir müze açarak değerlendirmiştir. Ülkemizin ilk özel resim müzesi olan S. Yaşar Resim Müzesi, salt yarışma sonuçlarından oluşması dolayısıyla durağanlıkla eleştirilmiş; kendine özgü, sürekli yenilenen bir sergi anlayışıyla dinamik bir işlev edinmesi gerektiğine vurgu yapılmıştır (Gönenç, 1985, ss. 47-48).

DYO resim yarışmalarına ek olarak, dönemin düzenli yarışmalarla dikkat çeken diğer şirketler arasında 1981'de başlayan Atatürk Resim Yarışması ile TPAO ve 1983'te başlayan Yunus Emre Resim Yarışması ile Esbank bulunmaktadır (Tunalı, 1990: 46). ENKA ve Vakko'nun da dahil olduğu ödüllü yarışmalar ile *Hürriyet Gösteri* dergisinin Altın Fırça ve *Ev Dekorasyon* dergisinin Altın Palet gibi gelenekselleşen etkinlikler çoğaldıkça, bunların sağladığı yarar da tartışılmaya başlanmıştır. Sanatçının adının duyulması ve belli bir miktar ödül almasının, sanatçıya galerilerde daha kolay sergileme şansı bulması anlamında bir getiri yaratmadığı ve resim sanatının gelişiminde bu yarışmalara şüpheli bakıldığı gibi bir kanı oluşmuştur (Altıntren,

1985, s. 70). Büyük paralar harcanarak düzenlenen sergiler ve yarışmaların “göstermelik” olduğu düşünülmüş ve “sadece bir etkinlik için ayrılan parayı bir ressamı verip bununla yurtdışında iki ay yaşa deseniz, yapamaz” gibi bir çıkarımla bu etkinliklerin yetersizliği dile getirilmiştir (Arca Batıbeki, 1985, s. 69; Ulukılıç, 1989, s. 11).

Sanatçıdan ve sanattan ziyade, ödülü veren bu işten karlı çıkmaktadır; böylece, “masraflar reklam giderlerinden karşılanıyor ve hem sanatın yanında olmak hem de reklam yapmak gerçekleşiyor” (Arca Batıbeki, 1985, s. 70). Doğrusu, kültürel alana yapılan yatırımın, maddi yatırım kadar gerçek bir etkiye sahip olduğunun farkına varılmış; sanata destek veren iş dünyası, kendini, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağı bulmuştur. Sanatın, doğası gereği, siyasetin ve ekonominin pratik önceliklerinden ayrı bir yerde durduğu inancı, sanat mekânlarının, siyaset-dışı bir toplanma alanı gibi değerlendirilmesini sağlamıştır. Ayrıca, sanat ve sermaye işbirliği, sanatın karşı-duruş ve tepki reflekslerinin zayıfladığının bir göstergesi olarak da önemsenmelidir (Belge, 1984b, s. 79; Oskay, 1984, s. 74; Yardımcı, 2006, s. 70).

Özel kuruluşların sanat ve kültüre olan ilgi ve yatırımı sürerken, 1985 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesindeki Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü iki yılda bir düzenlenmek üzere 1. Plastik Sanatlar Sempozyumu’nu gerçekleştirmiştir. Sempozyum, sanat alanındaki etkinliklerin yaygınlaştırılması doğrultusunda okunan bildirimlerle dolu olmasına rağmen, getirilen önerilerin bakanlıkça hiç dikkate alınmamış olması, umut kırıcı olarak değerlendirilmiştir (Buğdaycıoğlu, 1987, s. 32). Devlet kurumlarının sanata katkısı konusundaki bu umutsuzluk duygusu, sempozyumun devamının getirilememesiyle de pekiştirilmiştir.

Devletin ilgisizliğine karşı çözüm üretmeye çalışan 30 sanatçı<sup>42</sup>, 1989 yılında *Uluslararası Plastik Sanatlar Birliği*’ne (UNESCO AIAP) bağlı olarak *Plastik Sanatlar Derneği*’ni kurdular. Devletten bağımsız sivil bir platform olarak kurulmasına rağmen, derneğin en büyük amacı “devletin sanata koruyucu ilgisini çekmek”tir. Ayrıca, sanatçı haklarını korumaya yönelik etkinliklerin dışında, sanatçıları dünyadaki sanat olaylarından, bienallerden de haberdar etmek ve ‘gerçek sanatçılar’ tarafından seçilen Türkiye’nin özgün sanatını yurtdışına ulaştırmak gibi hedefler de vurgulanmıştır (Anonim, 1989r, s. 4; Öktülmüş, 1989, s. 72; Yıldız, 2008, s. 22).

<sup>42</sup> Geçici başkanlığı Mehmet Gülyüz’ün üstlendiği derneğin yönetim kurulunda Beril Anılanmert, Handan Börtecene, Hüsamettin Koçan, Yusuf Taktak, Alaeddin Aksoy, Bedri Baykam ve Bünyamin Özgültekin gibi sanatçılar yer almıştır.

## II.1. ÜNİVERSİTELER ve SANAT FAKÜLTELERİ

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunda belirlediği hedeflere ulaşabilmek ve varlığını sürdürebilmek için, *geleceğin teminatı* olarak gördüğü tüm öğrencileri biçimlendirerek sadık ve çalışkan vatandaşlar haline gelmelerini amaç edinmişti. Atatürk zamanında uygulamaya konan eğitim sisteminin amacı dinsel, geleneksel, merkezî feodal yapıya sahip bir imparatorluktan, çağdaş, laik bir devlet ve toplum meydana getirmektir. Bu hedef *yönetici seçkinlerden* oluşan kurucu irade tarafından saptanmıştır. Türkiye'deki yükseköğretimin ideolojik niteliği, Cumhuriyet ideallerinin gerekliliklerinden kaynaklanıyordu (Kongar, 1993, s. 88). Bu süreçte devlet, doğruyu bilen, yol gösteren, eleştirilere belli bir noktaya kadar izin veren, ancak kökten sapmalara iyi gözle bakmayan ve gerektiğinde otoritesini gösteren bir baba gibi davranmıştır.

Bütün hükümetler, devletin bu temel siyasetini sahiplenmekle birlikte, kendi dünya görüşüne göre bazı değişikliklere gitmiştir. Askerî müdahale dönemlerinde ise, uygulama açıkça baskıya dönüşmüştür. 1980'lerle başlayan süreçte birbirine muhalif gerek askerî gerek sivil hükümetler, kendi eğitim siyasetlerini Atatürk'ün gösterdiği hedeflere ulaşma adına uyguladıklarını belirtmişler; ancak eğitimin ilkokuldan başlayarak her kademesini derinden etkileyen yeniden yapılandırılması sürecinde 'milliyetçi, dinci, tutucu, fütühatçı' bir anlayış<sup>43</sup> ortaya konulmuş, Türk-İslam sentezi doğrultusunda bir içerik belirlenmeye çalışılmıştır (Gök, 1999, s. 7). Aslında, tüm bir eğitim, bir eğitim ve kültür olayı olmaktan çıkarılıp, 'bir zabıta olayı' haline dönüştürülmüştür (Kongar, 1993, s. 90).

### II.1.1. 1980'lerde Yüksek Öğretim Siyaseti

Modern Türk gençliğinden beklenen bilinç ve duruş, en saf haliyle *Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi*'nde belirtilmiştir. Onun seslendiği kitle, Cumhuriyet'i iç ve dış düşmanlara karşı *korumak ve ilelebet yaşatmakla görevli*, damarlarında *asil kan* taşıyan, *kudretli* bir gençlik olarak tasavvur edilmiştir. 1923'ten 1980'lerin sonlarına dek tüm hükümetlerin Atatürk tarafından belirlenen ilkelere sadık kaldıkları, ancak zamanla değişen koşullar ve algı farklılıkları yüzünden bu düşüncenin çatallaştığı görülmektedir.

Foti Benlisoy, 'Türk gençliği'nin başlıca iki farklı bakış açısıyla tanımlandığını söylemektedir. İlk tanım, 'olması gereken'i ('ideal' olanı) işaret eden bir 'gençlik miti'dir. Yalnızca Türkiye

<sup>43</sup> Örneğin, din dersleri bu dönemde zorunlu hale getirilmiştir (Gök, 1999, s. 7).

toplumuna özgü olmayan bu mit; gençliği aktif, dinamik, geleceğin yurttaşları, toplumu ileriye götürecek potansiyel insan kaynağı olarak görmekte ve olabildiğince olumlamaktadır. Eğitilmiş ve aydın olduğu düşünülen gençlik, aynı zamanda, *siyasal* bir kategori olarak tasarlanmıştır. Benlisoy'a göre, *okuyan gençlik*, özü gereği, mevcut toplumsal düzen karşısında eleştirel bir pozisyon alma potansiyeline sahiptir (Benlisoy, 2003, s. 282).

Bu gençlik miti, 1980'lere dek tüm kuşaklar tarafından kabul edilmişti. Vatanı kurtarmak, korumak, kollamak gençliğin omuzlarına yüklenmiş bir sorumluluktan (Lüküslü, 2008, s. 287-9). Bu görüşün temelinde, modernist/ilerlemeci bir bakış açısı yatmaktadır. Gençlikten beklenen sorumluluk bilinci, mevcut olanı eleştirmek, değiştirmek, yenilemek ve ilerletmektir. Bu bilinç ancak eğitimle verilebilirdi (Benlisoy, 2003, s. 285).

Bu sorgulayıcı tutumun belli ölçüde bazı riskler taşıdığı 1960 ve 1970'ler boyunca süren sağ-sol düşünce çevresinde kümelenen öğrenci hareketlerinde izlenmiştir. Türk gençliği memleket meseleleri ile ilgili olarak siyasal tercihlerine göre bir tutum belirlemiş ve toplumsal yaşamda etkin olmuştur (Benlisoy, 2003, s. 284). Kendine *ilerici* diyen bazı gruplar, siyaset sahnesine önce Atatürkçülük ve Cumhuriyet adına çıkmış; bunlardan kopan bazıları da *resmî ideolojiyi* aşarak, daha ileri bir rejim olduğunu düşündükleri sosyalizm hayaliyle örgütlenmişti. Öte yandan, Atatürk'ün asker tarafını önemseyen, ama aslında daha çok *millî ve manevî değerlere* sarılan milliyetçi bir grup, bunlara şiddetle karşı çıkmış ve kısa bir süre içinde silahlı çatışmalara varan bir kaos ortamı oluşmuştur (Kongar, 2000, s. 359; Yılmaz 2011, s. 9).

İkinci bakış açısı ise, mevcut gençliğin daha önceki ideal gençlikten ne denli uzak kaldığı tezi üzerine kuruludur. Yine büyüklerin gözünden, eleştirel bir yaklaşımı yansıtan bu ikinci görüş, günümüz gençliğinin önceki kuşaklara göre ne kadar 'işe yaramaz' olduğuna vurgu yapmaktadır.<sup>44</sup> Bu bakış açısının, eski 'gençlik miti'ni kendi içinde yaşatmaya devam ettiği görülmektedir (Lüküslü, 2008, s. 288).

Gençler yöneticileri sürekli eleştirmişler; yöneticilerse, gençlerin bu şekilde davranmasını, bir önceki eğitim siyasetine bağlamışlardır. Böylelikle, hükümetler, önceki sorunları, sonraki düzenlemelerin gerekçesi olarak göstermişlerdir. Özellikle millî ve manevî değerleri öne çıkaran

<sup>44</sup> Batı kültüründen haberdar, *eğitilmiş ve yurtsever* bir kesim yaratma siyaseti aslında Osmanlı zamanında uygulamaya konulmuştu. Osmanlıcada *münevver* denen bu kesime, Cumhuriyet döneminde *aydın* denmiştir. Yeni dönemde *aydınlanma* geleneğiyle daha yakın bir ilişki kurulunca, eleştirel düşünce keskinleşmiş; gençler büyüklerinin düşüncelerine şaşmaz bir sadakatle bağlanmak yerine, kültürden ekonomi ve siyasete, her şeyi bizzat kendi *zihinleriyle* sorgulamaya başlamışlardır. Bu da *devletin zihni* ile *gençliğin zihni* arasında bir mesafenin ortaya çıkmasına yol açmıştır. *Aydın* ve *entelektüel* kavramları arasındaki anlam tartışması bu süreçle bağlantılıdır (Bkz: Batuhan, 2002, ss. 94-101; Özpabıyıklar, 2002, s. 97; Demiralp, 2002, ss. 121-132).

yetkililerin bir diğere gerekçesi de kötü emelli ‘dış mihraklar’dır. Bütün bunlar, iç içe geçmiş sorunlar şeklinde sürmüştür. Örneğin, 1968 yılıyla simgeleştirilen öğrenci hareketleri, ilk olarak, talepteki artışa nitelik bakımından yanıt veremeyen bir üniversite eleştirisine odaklanmıştı. Nitelsiz eğitim, demokratik olmayan ilişkiler ve elverişsiz yaşam koşulları bu eleştirinin temelini oluşturmaktaydı. Bir diğere eleştiri odağı ise, kaynağını toplumsal sorunlardan alan kapitalist/emperyalist sistemin işleyişine duyulan tepkinin ifadesiydi. Bu ifade kendisini boykot ve işgallerle göstermiş, zaman zaman şiddeti de içine almıştı. Aslında, üniversitelerde dozu yükselen bu eleştiriler sadece Türkiye’ye özel değil, tüm dünya öğrencilerini ilgilendiren sorunlardı (Bek, 2007, s. 16).

Aydınlanmacı öğrenci yetiştirilmesi beklenen üniversitelerin sorunlar karşısında kendilerini dönüştürecek ve krizden çıkmalarını sağlayacak bir iç dinamiğe sahip olmadığı ve bu yüzden de bir parçalanma sürecine girdikleri düşünülüyordu (Tekeli, 2009, s. 57). Bu durum, üniversiteleri köktenci siyasetlerin çatışma alanları haline getirmiş, çözüme ulaşmada yaşanan sıkıntı, 12 Mart 1971 askerî müdahalesinin en temel gerekçelerinden biri olarak gösterilmiştir.<sup>45</sup>

12 Mart 1971 muhtırasından sonra, Anayasaya 1488 sayılı yasa ile hükümetin üniversitelerin yönetimine el koyabileceğine ilişkin hükümler eklendi. Özerkliğin kısıtlanmasıyla ilgili bu düzenlemenin yanı sıra, öğretim üyeleri ve yardımcılarının siyasi partilere üye olabileceklerini belirten hüküm de maddeden çıkarıldı. Ayrıca, yeni bir üniversite kanunu çıkarılması öngörüldü (Korkut, 2003).

Öngörülen üniversite kanunu 1750 sayılı ile 20 Haziran 1973’te çıkarıldı. Bu kanun çerçevesinde, merkezi bir yönetim aracılığıyla, daha etkin bir denetim ve gözetim sisteminin oluşturulmasına yönelik yenilikler içerebilecek düzenlemeler yapmak hedeflenmişti. Yükseköğretimde bütünlüğün ve orta öğretimle ilgisinin sağlanması, yüksek öğretimin toplum gereksinimlerine yönelmesi; yüksek öğretimde fırsat ve olanak eşitliği, kaynakların etkin bir biçimde kullanılması, yüksek öğretim planlamasının örgütlenmesi, Yükseköğretim Kurulu'nun

---

<sup>45</sup> Türkiye Cumhuriyeti tarihinde üniversiteleri ilgilendiren dört önemli aşama söz konusudur. Bunlardan ilki olan 1933 Reformu ile ‘ünivesite’ sözcüğü resmî mevzuata ilk kez girmiş, Darülfünun özerkliği kaldırılarak İstanbul Üniversitesi Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlanmıştır. İkinci aşamada, 4936 sayılı Üniversiteler Kanunu’nun yürürlüğe girmesiyle üniversite tekrar bir özerklik alanı olarak kabul edilmiştir. Tüm üniversiteleri kapsayıcı yapısıyla, kanunun birinci maddesi “ünivesiteler, fakültelerden, enstitü, okul ve bilimsel kurumlardan oluşmuş, özerkliği ve tüzel kişiliği olan yüksek bilim, araştırma ve öğretim birlikleridir” ifadesini içermektedir. Ünivesitenin belkemiğini bilimin oluşturduğu görüşü hâkimdir (Katoğlu, 2000, s. 425). Üçüncü önemli aşama, 1961 Anayasası’nın ünivesitelere hem yönetsel, hem de bilimsel yönden tam bir özerklik getirmesiyle gerçekleşmiştir. Ünivesitelerin kendi organları ile yönetileceği, öğretim üye ve yardımcılarının ünivesite dışındaki makamlarla görevlerinden uzaklaştırılmayacakları hükümlerini içeren 120. madde ile önemli bir reform yapılmıştır.



kurulması, üniversiteler üzerinde devletin denetim ve gözetiminin sağlanması amacıyla Üniversite Denetleme Kurulu'nun oluşturulması, öğretim ve öğrenim özgürlüklerinin güvenlik altında bulundurulması bu düzenlemeler arasındadır. Bu ilkelere uygun olarak getirilen bir takım yeniliklere karşın, 1973 Üniversiteler Kanunu üniversitelerde geniş çapta yeni uygulamalara geçişi sağlamakta yetersiz kalmıştır (Korkut, 2003).

Kanunun 2. maddesi, üniversiteleri “özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip yüksek bilim, araştırma, öğretim ve yayım birlikleri” olarak tanımlamaktaydı. Bu kanun ile 1961 Anayasası'nın üniversitelere tanıdığı yönetsel ve bilimsel özerklik büyük ölçüde korunmuştu.<sup>46</sup> Nitekim, bazı üniversitelerde yaşanan acı olaylara karşın, yaklaşık on yıllık süre içinde hiçbir hükümet döneminde üniversitelerin yönetimine el konulmamıştı. Kimi zaman hükümetlerin bu konudaki tereddütleri ve çekingenlikleri şiddetle eleştirilmiş, kimi zaman üniversiteler el koyma tehdidinde bulunan hükümetlerin kendi yönetimi altındaki okullarda meydana gelen olayları önleyemezken üniversitelerdeki kargaşayı nasıl önleyecekleri konusunda hesap sormuşlardı. Yine de hükümetlerin müdahale konusunda üniversitelere karşı daima duyarlı ve ölçülü davrandıkları söylenmiştir. Kanunun ‘Yüksek Öğretim Kurulu’ oluşturulması ile ilgili 4. maddesi ise, sonraki gelişmeler açısından ayrı bir önem taşımaktaydı. Türkiye’de ilk kez oluşturulacak olan kurul burada şöyle tanımlanmıştı:

“Yüksek öğretimin bütünlüğü anlayışı içinde çağdaş bilim ve teknolojinin gereklerine ve Devlet Kalkınma Plânının temel ilke ve politikalarına uygun olarak yüksek öğretim alanına yön vermek amacı ile, gerekli inceleme, araştırma ve değerlendirmeleri yapmak, yüksek öğretim kurumları arasında koordinasyonu sağlamak, uygulamaları izleyerek yetkili makam ve mercilere önerilerde bulunmakla görevli bir kuruldur” (Korkut, 2003).

Ancak, bir üniversitenin başvurusu üzerine, bu kanunun YÖK ile ilgili bu maddesi kaldırılmıştı. Anayasa Mahkemesi'nce verilen iptal kararının gerekçesi, bu kuruldaki hükümet kanadından gelen üye sayısının, üniversitelerden gelenlerden fazla olmasıydı ve bu durum Anayasa'da güvence altına alınan üniversite özerkliği ile uyumsuzluk yaratıyordu (Doğramacı, 2000).

Yükseköğretimin tüm düzeyleri için etkili ve eşgüdümlü bir merkezi plânlamanın olmaması,<sup>47</sup> özellikle de altmışlı ve yetmişli yıllarda yükseköğretim kurumlarının sayısı, çeşidi ve öğrenci

<sup>46</sup> Üniversiteler Kanunu, Kanun no. 1750, Kabul Tarihi: 20.6.1973, s.1-2

<sup>47</sup> Türk yükseköğretim sistemi 1981 Üniversite reformundan önceki yıllarda beş tür kurumdan oluşmaktaydı: Üniversiteler, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı akademiler, bir kısmı diğer bakanlıklara, çoğu Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı iki yıllık meslek yüksekokulları ile konservatuarlar, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı üç yıllık eğitim enstitüleri ve mektupla öğretim yapan YAYKUR.

2547'nin yürürlüğe girmesiyle farklı türdeki bu kurumlar 1982 yılı itibarıyla yirmiyedi üniversite bünyesinde birleştirilerek fakülte, enstitü, yüksekokul, konservatuar ve yüksekokul adlarıyla yeniden düzenlendi. YAYKUR'un işlevleri de Anadolu Üniversitesi'ne devredildi ve açık öğretimin ülkemizde yaygınlaşması sağlandı (Tekeli, 2006).

sayıları ile başka birçok hususta gözlenen hızlı artış nedeniyle yükseköğretim sistemi bir süre sonra başarısızlık ve yozlaşma işaretleri vermeye başlamıştı. Bunlara ek olarak, 1960-80 arasında ortaya çıkan siyasal, sosyal ve ekonomik sorunlar, silahlı çatışma ve cinayetler yükseköğretimdeki kötüye gidişi daha da artırmıştı (Tekeli, 2009, s. 58). 1980 darbesinin hemen öncesinde, sol görüşlü örgütler hem Amerikan emperyalizmine hem yerli işbirlikçilere karşı, ‘tam bağımsız Türkiye’ diye sokaklardaydı. Bu grupların asıl hedefleri sosyalist bir devrimdi. MHP’li ülkücüler ise, solcuları sindirmek, hatta gerekirse yok etmek üzere örgütlenmişlerdi. Erbakan’ı izleyen gençlerse *şeriat* diye tutturmuşlardı (Yılmaz, 2011, s. 9).

Prof. Bedri Karafakioğlu, Prof. Cavit Orhan Tütengil ve Doç. Bedrettin Cömert bu kaos ortamında katledildiler. Cinayet ve boykotlar yüzünden üniversite eğitimi tümüyle engellendi. Öğrenciler birkaç yıl, hatta dönem başlarında birkaç hafta ders yaparak mezun olmak zorunda kaldılar. Ülkeyi kurtarma adına üniversiteleri işgal eden gruplar, değerli bilimcileri öldürmenin yanında, toplumun en önemli beyin gücü olan gençliğin eğitimini de engelleyerek topluma en büyük kötülüğü yapmışlardı (Kongar, 2000, s. 359).

1980 darbe yönetimi, ülkede kargaşaya son vermek gerekçesiyle toplumun en dinamik kesimini oluşturan gençliği, merkezî bir yüksek öğretim kurumu aracılığıyla sil baştan tasarlamak, sadık vatandaşlar haline getirmek için harekete geçti.

#### II.1.1.1. Cuntanın Gözünde Üniversite ve Gençlik

Askerî yönetimin üniversite camiasına bakışı, bizzat darbenin lideri Kenan Evren tarafından değişik fırsatlarda dile getirilmiştir. Evren *La Figaro*’ya verdiği bir demeçte, üniversitelerin “12 Eylül’den evvel bir anarşi ve terör arenası haline” getirildiğini ve tüm okulların “gerçek anlamda eğitim müesseseleri haline getirme yolunda tedbirler” alındığını belirtmiştir. Bu tedbirlerin esasını oluşturan unsur ise, “yakın geçmişte unutulmuş veya kasten bir tarafa itilmiş bulunan, Türk’e özgü, asrın en mükemmel ideolojisini yansıtan Atatürkçülüğün ve Atatürk ilkelerinin bütün öğretim kurumlarında hâkim kılınması”dır (Tekeli, 2009, s. 65). 27 Mayıs 1960 darbesini gerçekleştirenler için üniversite yüceltilen bir kurumdu. Oysa 12 Eylül 1980 darbecileri için, dersi verilip uslandırılması gereken, kötülüklerin kaynağı olan bir kurumdu üniversite (Benlisoy, 2003: 295). Bu yüzden, devlet adabının ve Atatürk ilkelerinin asla dışına çıkamayacak olan bir eğitim sistemi, 'tartışılmaz' bir kararlılıkla tesis edilmeliydi (Tansuğ, 1982j, s. 20).

Millî Güvenlik Konseyi tarafından atanan Oramiral Bülent Ulusu başkanlığındaki askerî hükümet programına göre, geçmişte yapılan yanlışların yinelenmemesi için alınması gereken tedbirler arasında, gençlere ve öğrencilere yönelik olanlar ayrı bir önem taşımaktaydı. Çünkü, öğrenciler ‘yarının teminatı’ydı. Askerî yönetime göre, 12 Eylül öncesi dönemde devlet otoritesinin zedelenmesinde, devletin varlığının bile tehlikeye düşmesinde, Atatürk ilkelerinin bir tarafa bırakılması ve yeni kuşakların Atatürk milliyetçiliği, millî şuur ve ülkülerden habersiz kalması, böylelikle yabancı ideolojilerin etkisi altına girmesi çok önemli bir rol oynamıştı. Türk gençliği, “Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmalarına” izin verilemeyecek önemli bir kesimdi ve gözden geçirilmiş bir millî eğitim ve öğretim programıyla Atatürk milliyetçiliği doğrultusunda yeniden biçimlendirilmeliydi (Dağlı ve Aktürk, 1988, ss. 3-18).

1980 darbesini gerçekleştirenler, Aydınlar Ocağı çevresinin 1980 öncesinde geliştirdiği *Türk-İslam Sentezi* düşüncelerine yakınlık göstermekteydi. ‘Kurtarılması gereken’ gençlik de, böylelikle, *Atatürkçülük* adı altında Türk-İslam Sentezi ideolojisine teslim edildi.<sup>48</sup> Tekeli’ye göre, bu yaklaşımla gerek toplumsal yaşamdaki bireysel özgürlüklerin, gerek her türlü düşüncenin özgürce tartışılması gereken üniversite özerkliği konusu görmezden gelinmiş, yapılan düzenlemelerin son derece belirleyici ve baskıcı bir karakter taşıdığıdır.

1981 Anayasası’nda ‘Gençlerin Korunması’ başlıklı 58. maddede<sup>49</sup> 12 Eylül rejiminin kendi düşüncelerine uygun bir gençlik yaratma çabası belirginleştirilmiş, darbeci ‘gençlik miti’ne göre yeniden tanımlanmıştır (Lüküslü, 2008, s. 289). Madde, ‘Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’ndeki “İstiklal ve Cumhuriyet’i ilelebet muhafaza ve müdafaa” görevine bir gönderme yapmaktaydı. Bu sorumluluğun yarattığı baskı devlet tarafından kontrol altına alınmalı, böylesi büyük bir görev yerine getirilirken gençlik tek başına (özgür) kalmamalıydı (Cin, 1987, ss. 6-8).

<sup>48</sup> İlhan Tekeli’ye göre, “Bu görüş Türkiye’nin yaşadığı tüm sorunları ‘Millî Kültür’ün bozulmasına bağlamaktadır. Türk toplumu değişik nedenlerin üst üste düşmesiyle kültürel saldırı karşısında kalmıştır. Batı’nın kültür emperyalizmi sürekli olarak ‘Millî Kültür’ü zayıflatacak, ortadan kaldıracak bir baskı yaratmaktadır. “Millî Kültür öğelerinin tahribi önlenmeli ve planlı bir biçimde yeniden canlandırılmalıdır. ‘Millî Kültür’, toplumdaki bireyleri birbirine bağlayıp kaynaştıracak bir özdür; milletleri birbirinden ayıran temel niteliklerdir. Türk milliyetçiliği kültür ile temellendirildiği için ‘Millî Kültür’ Türk toplumunun tüm bireylerine yeknesak biçimde yayılmalıdır. Türk ‘Millî Kültür’ünün iki kaynağı vardır. Bunlardan biri Orta Asya’dan beri getirdiği öz değerleri, diğeri ise İslam dinidir. Türkiye’nin Batı’nın gelişme düzeyine ulaşabilmesi için akıl ve ilim ışığında teknik ve medeniyet alması yeterlidir. ‘Millî Kültür’ünü değiştirmesi gereksizdir. Hatta değiştirmeye çalışması medeniyet yolundaki ilerlemesini yavaşlatacaktır. ‘Millî Kültür’ün planlı olarak devlet eliyle yaygınlaştırılması gerekir. Bu bir devletin varlığı için bir ön koşuldur” (Tekeli, 2009, s. 66).

<sup>49</sup> MADDE 58: Devlet, istiklal ve Cumhuriyetimizin emanet edildiği gençlerin müsbet ilmin ışığında, Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda ve Devletin ülkesi ve milletle bölünmez bütünlüğünü ortadan kaldırmayı amaç edinen görüşlere karşı yetişme ve gelişmelerini sağlayıcı tedbirleri alır. Devlet, gençleri alkol düşkünlüğünden, uyuşturucu maddelerden, suçluluk, kumar ve benzeri kötü alışkanlıklardan ve cehaletten korumak için gerekli tedbirleri alır.

Devlet gençliği kontrolü altında ‘yetiştirme’ ve ‘geliştirme’yi zorunlu gördüğünden, “devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü ortadan kaldırmayı amaç edinen görüşlere karşı” 58. maddeyi gerekli tedbir olarak görmüştür. Aslolan gençler değil, gençler aracılığıyla devletin gençlerden gelebilecek tehlikelere karşı korunması, verilebilecek zararların engellenmesiydi; olası bir tehlike durumunda, devletin müdahalesi meşrulaştırılmaktaydı (Kurtaran, 2008, s. 132).

Bu doğrultuda, YÖK Kanunu da, gençliği etkin değil, edilgen bir unsur olarak kurgulamıştı. Gençlerin yanlış yollara sapma tehlikesine karşı, bedensel ve ruhsal sağlığı geliştirecek önlemler almayı amaçlayan bu anlayış, bir sosyal devlet politikasının sonucu değildi. Aksine, bu önlemlerin oluşabilecek bir güvensizlik ortamında devlet baskısı ve kontrolü sağlamak amacı taşıdığı söylenmektedir (Kurtaran, 2008, s. 133).

Gençlerin kontrol altına alınması, gerekirse cezalandırılması ve idama mahkûm edilmesiyle ‘Türk gençliği miti’nin tüketildiği düşünülmektedir. Gençlik, artık, geleceğe dair iyi günlerin umudu olarak değil, toplumda huzursuzluk yaratan her türlü kötülüğün kaynağı olarak dikkat çekmektedir (Kongar, 1993, s. 85; Lüküslü, 2008, s. 290; Nemutlu, 2008, s. 167).

#### II.1.1.2. YÖK ve Gençliğin Tasarlanması

1980 darbesi yönetimi işbaşına geldiğinde, el attığı ilk işlerden biri sancılı yükseköğretim sistemi oldu. Darbe yönetimi, yıllardır birikerek katmerleşen soruna artık kesin bir çözüm istiyordu. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, siyasal iktidarların yörüngesinde ‘ezberci eğitim sistemi’, ‘lüzumsuz bilgilerin öğretildiği’, ‘öğrencinin pasif olduğu’, ‘dinî ve millî bilgileri yeterince verilmediği’ gibi şikâyetlerle eğitim programları sürekli değiştirilmiş, ancak değişiklikler tatmin edici bir sonuç getirememişti (Katoğlu, 2000, s. 496).

1750 sayılı üniversiteler yasasının bazı maddelerinin Anayasa Mahkemesince iptali ve bazı maddelerinin uygulanmaması, yeni yükseköğretim kurumlarının öğretim üyesi gereksinmesinin karşılanmaması ve en önemlisi yükseköğretimdeki planlama eksikliği ve bunun sonucunda ortaya çıkan yüksek öğretimde dağınıklık ve kargaşa yeni bir yasa hazırlanmasını zorunlu kılmış bulunuyordu (Korkut, 2003).

Askerlerin gözünde devlet *kutsal* ve eğitim sistemi, bu kutsal varlığa zarar verme olasılığı taşıyan her türlü düşünce ve yapılanmaya karşı üstüne düşeni yapmalıydı. Bu tutum, özgür ve

bilimsel düşüncenin, geniş bir dünya görüşünün ancak bu kutsalın kabul edebilecekleriyle sınırlı bir vizyonun eğitim alanına egemen olması demektir. Etnik vurgusu yüksek bir milliyetçilik, buna denk düşen bir kültürel muhafazakârlıkla formasyonu belirlenmiş, kutsal addedilen devlete tabi olma refleksiyle şartlanmış yurttaşlar yetiştirme güdüsüyle, darbenin hemen ardından, genel olarak eğitim sistemi, özel olarak yükseköğretim dünyası için yeniden yapılandırma çalışmaları böylece başlamış oldu (İnsel, 2003, s. 74).

İlk iş olarak yasal düzenlemelerin yapılması gerekiyordu. Yeni anayasa çalışmaları henüz son şeklini almamıştı; ama düzenlemeler muhtemel anayasa gözetilerek hazırlandı. Bunun için, 4 Nisan 1981 tarihinde çıkarılan 2547 sayılı kanunla İhsan Doğramacı başkanlığında, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) adıyla yeni bir kuruma devredildi. *1981 Üniversite Reformu* olarak da adlandırılan 2547 sayılı kanunla birlikte, 1973 tarihli 1750 sayılı Üniversiteler Kanunu böylece geçerliliğini yitirmiş oldu (İnan, 1988, s. 31). Söz konusu kanun hükümleri ve Anayasa'nın 130. ve 131. maddeleriyle kendisine verilen görev ve yetkiler çerçevesinde özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip bir kuruluş olan Yükseköğretim Kurulu, tüm yükseköğretimden sorumlu tek kuruluş haline geldi. Kanunun amacı yüksek öğretim kurumlarının örgütlenmesi ve işleyişinin bütünlüğe kavuşturulmasıydı (Resmi Gazete, 1981/17506'den akt. Cihaner Keser, 2009, s. 72).

Bu yasa aracılığıyla *dağınık* haldeki yükseköğretim kurumları tek bir yönetimin altında toplandı; rektör, dekan ve müdür gibi akademik yöneticilerin bu yönetimin kontrolüyle atanmasının önü açıldı. Akademik yapının bölümlere göre düzenlenmesi; akademik unvan ve görevlerin yeni esaslara bağlanması (yardımcı doçentlik unvan kademesi, asistanlığın araştırma görevliliğine dönüştürülmesi, doçentlik tezinin kaldırılması ve profesörlüğe terfi için uluslararası düzeyde yayın yapmış olan ve bu yayınlara başkalarınca yapılmış atıfların bulunması araştırma fonlarının kurulması, v.b.); vakıf üniversitelerinin kurulması, yükseköğrenimin paralı hale getirilmesi gibi reform niteliğindeki yeniliklerin uygulanması sağlandı (Katoğlu, 2000, s. 426; Gürüz, 2001, s. 305).

*Resmi Gazete*'de 6 Kasım 1981 tarihinde yayımlanan Yükseköğretim Kanunu'nun 4. maddesi, yükseköğretimin amacını belirlemektedir.<sup>50</sup> Bu kanunla, üniversite sistemi, artık her yönden yürütmeye bağımlı bir duruma getirilmiş, bir devlet dairesine dönüştürülmüş oldu. Devlet Başkanı, Bakanlar Kurulu ve Genel Kurmay Başkanlığı tarafından oluşturulan Yükseköğretim Kurulu ya da

<sup>50</sup> Yükseköğretim Kanunu, *T.C. Resmi Gazete*, no 17506, 6 Kasım 1981, s. 2-3.

kısa adıyla YÖK'ün, aşırı hiyerarşik yapısı içinde Silahlı Kuvvetler, üniversitelerin bütün faaliyetlerine yön veren kurumlar içinde temsil edilir hale geldi (Kaplan, 2005, ss. 310–311).

Yükseköğretim yasası taslağını hazırlayan komisyonda görevli olan Gencay Şaylan, çalışmalar sırasında, 'ideolojik denetimin sağlanması', 'tek tip eğitimin sağlanabilmesi için Harp Okulu benzeri tepeden atamalı bir sistemin benimsenmesi' ve 'üniversitenin siyasal iktidar dışında tutularak devlet başkanına bağlanması' şeklinde özetlenebilecek üç kaygının temel alındığını belirtmiştir (Şaylan'dan akt. Tekeli, 2009, s. 67).

YÖK, fakülte ve bölümlerin ders programlarını düzenleme konusunda da çalışmalar yürütmüş; ortak bir müfredat uygulanması için üniversitelere ayrıntılı talimatlar göndermiştir (Tekeli, 2009, s. 85). Örneğin, bu programda 1, 3, 5 ve 7. yarıyıllarda haftada ikişer saat *Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi* ile *Türkçe* derslerinin yer alması, Türklüğün öne çıkarılması ve vurgulanması istenmişti. Gelişmiş üniversitelerin bir kısmı bu programları kendi programlarına uydurarak uyguluyormuş gibi görünmüşler, belli bir süre geçince de unutmuşlardır (Tekeli, 2009, s. 86).

2547 sayılı yasa üzerinde 1980'ler boyunca çok çeşitli değişiklikler yapıldı, yeni maddeler eklendi (Şimşek, 2006, s. 2). 1983 yılının Ağustos ayında yürürlüğe giren 2880 sayılı yasanın birinci maddesiyle 2547 sayılı yasanın 3. maddesindeki tanımlar genişletildi. Bu değişikliklerin en önemlisi, yükseköğretim kurumlarının, konservatuarlar, meslek yüksekokulları (MYO) ile uygulama ve araştırma merkezlerinin eklenmesiyle çeşitliliğin artırılması olmuştur. Yeni kurumların YÖK kanununa sokulması başka madde ve fıkralarda da değişiklikler gerektirdi. Örneğin, eğitim fakülteleri bünyesindeki sanat bölümlerinde ve güzel sanatlar fakültelerinde, *anabilim dalı* yerine *anasanat dalı* kavramları tercih edildi. Bilim alanındaki doktora denk olarak, sanat eğitimi kurumlarında *sanatta yeterlik* eğitimi zorunlu hale getirildi; öğretim görevlisi, okutman ve öğretim elemanı tanımları yenilendi (Tekeli, 2009, s. 94). Bu yenileme sonucunda, çok sayıda öğretim elemanı ya görevine son verilmek ya da istifaya zorlanmak yoluyla üniversiteden uzaklaştırıldı.<sup>51</sup>

Kongar'ın da belirttiği gibi bu uygulamalar, üniversite bünyesindeki farklı birimleri her türlü yaratıcılığı ve özgür üretimi engelleyerek bireysel bir hiyerarşik denetime bağlamıştır. Bireysel hiyerarşiyi birörnek bir keyfi yönetime kul eden yeni sistem, ülkedeki özerklik, özgünlük ve

<sup>51</sup> YÖK'ün kurulmasını takip eden iki yıl içinde üniversite kadrolarında 1188 kayıp olduğu hesaplanmıştır. 1188 kişiden büyük bir kısmı yeni yasaya uygun olarak görev süresinin yenilenmemesi yoluyla üniversiteleriyle ilişik keserken, bir kısım öğretim üyesi ve elemanı da çoğunlukla politik gerekçelerle istifa etmek zorunda kalmıştır (Anonim, 1984h, s. 38).

özgürlüğü yok ederek Türkiye'nin kültür ve bilimine en büyük darbeyi indirmiştir. YÖK'ün en büyük kötülüğü yalnız üniversiteleri resmî ve siyasal otoritenin bir örnek denetimine sokması değil, aynı zamanda ülkedeki tüm yaratıcılığı da olumsuz yönde etkilemiş olmasıdır (Kongar, 1990, s. 3).

Sonuç olarak, kargaşa ortamını besleyen en önemli unsurlardan biri olarak görülen üniversitelerde YÖK'ün kurulmasıyla tüm öğrenciler ve öğretim üyeleri zapturapt altına alındı. Çoğunlukla mantıksız, tutarsız ve antidemokratik bir içeriği olduğu söylenen ve rektörlere çok büyük yetkiler sağlayan YÖK yasalarının, eğitime ve öğrencilere huzursuzluk getirdiği, sivil toplum örgütlerinden uzaklaşmaya ve ülke için bir şeyler yapma idealizminin kaybolmasına yol açtığı görüşler arasındadır (Öztürk Ötkünç, 2007, s. 65).

## II.1.2. Sanat Eğitiminin Dönüşümü: Fakülteleşme

1980 öncesinde Türkiye'de güzel sanatlar eğitimi veren dört akademik kurum türü bulunmaktaydı. İstanbul'da *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* ile *Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu* kendi türlerinin tek örnekleri olarak hizmet vermekteydi. İlki özerk,<sup>52</sup> ikincisi Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlıydı. Bir diğer tür ise, yine Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı kurulan Eğitim Enstitüleriydi. Ankara'daki Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1932), Akademi'den sonraki en eski kurumdu. Gazi ve onun yapısına göre kurulan İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1947), Samsun Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1961) ve İzmir'deki Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1963) orta öğrenim kurumlarına resim öğretmeni yetiştirmek üzere etkinlik gösteriyordu. 1975 yılında İzmir'de kurulan Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesiye, Türkiye'de açılan ilk güzel sanatlar fakültesidir; ancak öğretime 1980'lerin başında geçebilmiştir.<sup>53</sup>

1981 yılında başlatılan çalışmalarla, güzel sanatlar eğitimi veren kurumların yapısında düzenlemelere gidilmiştir. YÖK, *plastik sanatlar* alanında akademik eğitimin üniversitelerde güzel sanatlar fakülteleri ve eğitim fakültelerinin resim-iş eğitimi bölümleri yoluyla

<sup>52</sup> Üniversitede özerklik kavramının iki boyutu vardır. Bilimsel özerklik, araştırma ve öğretimde ifade ve hareket özgürlüğü anlamına gelmektedir. Diğer özerklik türü ise, kurumsal özerkliktir ki, bütçe ve kadro konularındaki bağımsızlığı gerektirir. İlki daha çok öğretim elemanlarını ilgilendiren kişisel özgürlükler bağlamında geçerlik taşırken, kurumsal özerklik siyasi erk ve bürokratik güçlerin üniversite yönetiminde etkili olmasını engeller. Türkiye üniversitelerinde bilimsel özerkliğin, kurumsal özerkliğe göre daha yaygın olduğu söylenebilir. Ne var ki, bu iki özerklik birbirinden bağımsız değildir; birindeki bağımlılık diğerini de belirlemektedir (San, 1993, ss. 151-152).

<sup>53</sup> Fakülte, 1981'de *yükseköğretim sisteminin* yeniden biçimlendirilmesi aşamasında Ege Üniversitesi'nden ayrılarak Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanmıştır.

sürdürülmesine karar vermiştir (Çobanlı, 1995, s. 33; Kurtuluş, 2000, s. 176). Bu düzenleme, sanat eğitiminde tektip bir programın uygulanması ve farklılıkların ortadan kaldırılması anlamına gelmekteydi.

1980 öncesinde her kurum bağımsız olarak kendi yöntemlerine göre öğrenci alırken; YÖK merkezi sınav koşulunu getirmiştir. Buna göre, liseden mezun olan ve sanat eğitimine yönelmek isteyen gençlere, Öğrenci Seçme Yerleştirme Merkezi (ÖSYM) tarafından yapılan sınava girerek, ilgili fakültenin belirlediği taban puanları tutturma ve fakültelerin özel yetenek sınavlarında başarılı olma koşulu getirilmiştir (İlhan, 1993, s. 4; Erbay, 1997a, s. 150; 2000, s. 151). Burada kurumların yöntem ve ölçütleri arasında kısmen bir çeşitlilikten söz etmek olasıdır. Örneğin her kurumun belirlediği gerekli taban puanı farklı olabilmekte; yine, yetenek (uygulama) sınavının yanı sıra bazıları sözlü sınav, bazıları da bunlara ek olarak yazılı sınav da yapma yoluna gitmişlerdir (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537; Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534). Sınavların merkezi sisteme bağlanması, sınav anlayışında bir bütünlük/denklik sağlanmasına yöneliktir. Ancak Madra'ya göre, artık sanat açısından bilinçsiz öğrencilere fakültelelere girme şansı verdiğinden sakıncaları vardı (Madra, 1983c, s. 17).

Akademi ve enstitüler üniversite kapsamına alınınca, akademik unvan, denklik ve öğretim elemanı yetiştirme ölçütlerinin gözden geçirilmesi gerekmiştir. YÖK düzenlemeleriyle birlikte sanat eğitimindeki çeşitlilik ortadan kaldırılmış; öğretim kadrosunun önüne akademik hedefler konarak onlarda bir takım beklentiler ve *kendini kanıtlama psikolojisi* oluşturulmuştur. Bunun sonucunda da, akademik kadroların kendisini bir itaat ilişkisiyle ifade etmesi durumu ortaya çıkmış, eleştiri bilinci kesintiye uğratılmıştır. Dayatılan hiyerarşi, akademik liyakatın bazı gerekçelerle görmezden gelinmesine ve ayrıca bölüm başkanı ve dekanlık görevlerine bilgi ve deneyimi yetersiz ya da şüpheli insanların getirilmesine neden olmuştur. İçeriğe bakılmadan yapılan intibaklar, yetersiz olanları kutsarken, mesleki donanımında kusur bulunmayanları gerekçe göstermeden ya da sudan bahanelerle kurum dışına itebilmiştir (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537).

Bazı kurumlardaysa, fakülteleşme sürecinde, kadroda henüz profesör olmaması yüzünden, alanla ilgisi olmayan kişiler dekan olarak atanmıştır (N. Kan Büyükişleyen ile Yazışma, Ek-3, s. 604; Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576). Bazı hocalar hızla doçent ve profesör yapılmış; popülerlik, bir ölçüt olarak iş görebilmiştir. Hatta bazı durumlarda, ortaöğretimde hocalık yapanlar üniversitelere alınmış; çalıştıkları yıl üzerinden unvanlar verilmiştir. Buna karşılık, nitelikli olanların uzaklaştırılması büyük rahatsızlık uyandırmıştır. Yaşananlar, öğretim elemanları arasındaki iç barışı, güveni zedelemiştir;



sonuçtan eğitim sistemi ve öğrenci de olumsuz yönde etkilemiştir (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537; Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534; N. Kan Büyükişleyen'le yazışma, Ek-3, s. 611).

Bir diğer sıkıntı da, enstitülerde devreye sokulan öğretim elemanı yetiştirmeye dönük lisansüstü programlarının oluşturulmasında yaşanmıştır. Resim, heykel, seramik ve grafik gibi uygulama ağırlıklı alanlarda yapılacak tezlerin yöntem ve içerikleri acelece belirlenmiştir. Terim olarak, 'yüksek lisans'ta daha kolayca görüş birliğine varılmışken, 'doktora' denip denemeyeceği konusunda tartışmalar yaşanmış; sonuçta, ona *denk* olmak (ama *Dr.* unvanının kullanılmaması) şartıyla, 'sanatta yeterlik' teriminde karar kılınmıştır (Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534; Yılmaz ile Görüşme, Ek-2, s. 546; Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

### II.1.2.1. Yeni Fakülteler

Mimar Sinan Üniversitesi *Akademi*'yi, Marmara Üniversitesi de *Tatbiki*'yi güzel sanatlar fakültesi olarak yeniden yapılandırırken; Gazi Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Uludağ Üniversitesi mevcut öğretmen okullarını (enstitüler) 1982 yılında Eğitim Fakültesi bünyesine katarak Resim-İş Eğitimi Bölümü'ne dönüştürmüştür. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1983 yılında kurulmuş; Anadolu Üniversitesi 1985 yılında hem eğitim fakültesi hem de güzel sanatlar fakültesine öğrenci almaya başlamış; Karadeniz Teknik Üniversitesi ise 1988 yılında Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü açarak sanat eğitimine katkı veren kurumlar arasına girmiştir. Devlet üniversitelerinde yeni açılan ve fakülte bünyesine alınan bu sanat eğitimi kurumlarının yanı sıra, 1980'lerin ikinci yarısında vakıf üniversitelerinin kurulma izninin ardından, Bilkent Üniversitesi de yapısında güzel sanatlar eğitimini içeren kurumlar arasına katılmış; fakülte sayısındaki bu çoğalma sınırlı sanat eğitiminin görece yaygınlaşmasını sağlamıştır (Yasa Yaman, 2011b, s. 133).

#### II.1.2.1.1. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

Ülkemizde doğrudan Güzel Sanatlar Fakültesi olarak kurulan ilk sanat eğitimi kurumu, İzmir'de Ege Üniversitesi'ne bağlı olarak 1975 yılında açılmıştır. YÖK öncesi dönemde, bir akademi, konservatuar, eğitim enstitüsü ya da yüksekokul olarak değil, varolan örneklerden farklı, *dört yıllık bir fakülte* olarak tasarlanmıştır. Öğrencilerin akademi ya da konservatuar geleneğinde olduğu gibi tek ustanın sınıfında onun yeni bir modeli olarak yetişmesi yerine; nesnel bakış açısı, özgün dünya görüşü ve sanatçı kimliğini bölüm sistemi içinde değişik sınıflarda değişik

öğretim üyeleriyle çalışarak geliştirme fırsatı sağlanmasının daha doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür. Güzel Sanatlar Fakültesi, sanatsal beceriler geliştirilirken kuramsal birikimin de oluşturulabileceği bir eğitim anlayışını uygulama ortamı oluşturmayı hedeflemiştir. Fakülte, 1981'de *yükseköğretim sisteminin* yeniden biçimlendirilmesi aşamasında Ege Üniversitesi'nden ayrılarak Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanmıştır (Tuncay, 1995, s. 103).

Başlangıçta mimarlık, şehircilik, tiyatro ve sinema bölümleriyle açılan fakültede resim, heykel, grafik gibi güzel sanatlar bölümlerinin açılması, kadroların oluşturulması için 1977'te açılan sınav sonucu, Avrupa'da aldıkları eğitimi tamamlayarak yurda dönen Halil Akdeniz, Adem Genç ve Cengiz Çekil görev almıştır.

#### II.1.2.1.2. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bugün kısaca *Akademi* diye anılan, Fransa'daki *Académie des Beaux-Arts* (Güzel Sanatlar Akademisi) modeline göre kurulan ilk sanat eğitimi kurumu, Osmanlı Devleti zamanında *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi* adıyla 2 Mart 1883'de öğrenime açılmıştı. Osmanlı ve Türk modernleşmesinin kültür alanındaki en önemli simgelerinden olan bu kurumun adı 1928'de *Güzel Sanatlar Akademisi* olmuş; 1969'da yürürlüğe giren Güzel Sanatlar Akademisi Kanunu ile adı *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* olarak değiştirilmiş ve bilimsel özerklikle üniversite statüsü verilmiştir (Akozan, 1983, s. 40; Cezar, 1983a, ss. 2-7; Cezar, 1983c, ss. 79-80; Erol, 1983, s. 75; Giray, 1983, s. 6; Kınaytürk, 1983b, s. 5; Renda, 1983, s. 82; Yasa Yaman, 2011b, s. 82).

1982'de YÖK yasaının yürürlüğe girmesi sonucu, yeni bir yapılanmayla 30 Mart 1983'te, yani kuruluşunun 100. yılında 2803 sayılı yasa ile *Mimar Sinan Üniversitesi* adıyla üniversiteye dönüştürülmüştür (Akozan, 1983, s. 41; Cezar, 1983a, s. 7; Cezar, 1983b, s. 14). Bu yasa ile Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Fakültesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fen Bilimleri Enstitüsü ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden oluşan üniversite, daha önce Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olan Devlet Konservatuvarı'nın da bünyesine katılmasıyla birlikte diğer üniversitelere oranla benzersiz bir boyut ve düzey kazanmıştır. 1984'te Mimar Sinan Araştırma Merkezi, 1985'te Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi kurulmuştur. Kurumun adı 2006'da *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi* olarak yeniden değiştirilmiştir (Anonim, [tarihsiz]i; Gezgin, 2003, s. 18).

*Sanayi-i Nefise Mektebi*'nin kuruluş amacı, millî bir sanat yaratmak ve Türk toplumunun yeteneklerini Batıya kanıtlamak olarak tanımlanmıştı. Bu okuldan yetişen sanatçıların, başta dönemin sanat merkezi olarak kabul edilen Paris olmak üzere, Avrupa'ya gönderilmesinin temel nedeni de, biçim bakımından Batılılaşmış, çağdaş; diğer taraftan da konu bakımından *ulusal sanatı* yaratmak olduğu söylenebilir. Ulusalçı hareketlerin artması ve güçlenmesiyle birlikte, sanatta Batı'ya bağımlılık azalmaya ve sanatçıların ülke kaynaklarından yararlanma dönemi başlamıştır. Artık bir sanatçının sanat alanında söz sahibi olması için yurt dışı eğitimi zorunluluğundan kurtulmuş, yalnızca Türkiye'de sanat eğitimi alıp da ulusal düzeyde öneme sahip birçok sanatçının ortaya çıkması sağlanmıştır. 1970'lere kadar Türkiye'nin sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen tek kurumu olarak kalmıştır (Germaner, 1999, s. 19).

1970'lerde öğrenci temsilcilerinin *Akademi*'nin bütün organlarına asistan temsilcileriyle katılmaları sağlanmış, 'eğitim reformu' çalışmalarına dâhil edilmişlerdir. Eğitim-öğretim yönetmelikleri, müfredat programları değiştirilmiş, her disiplinin ders içeriği, amaçlanan formasyona (mimarlık, resim, heykel) göre yeniden tanımlanmış ve disiplinlerarası ilişkiler kurulmuştur. Uygulamalarda, özellikle atölye ve proje çalışmalarında 'kişisel inisiyatif, araştırma, yaratıcılık' ilkeleri temel alınmış, bütün değerlendirme jürileri tartışmaya ve öğrenciye açık hale getirilmiştir (Bek, 2007, s. 88). Yürütülen çalışmalar sayesinde, Milli Eğitim bürokrasisinden kendisini kurtararak özerkliğini elde etmiş, YÖK kuruluncaya kadar da bu kanunla yönetilmiştir (Tansuğ, 1989b: 105; Gezgin, 2003a: 102). 1982'de yürürlüğe giren YÖK yasasıyla birlikte, Akademi 1983'te Mimar Sinan'ın adıyla<sup>54</sup> üniversiteye dönüştürülmüş, özerkliğine de son verilmiştir. Akademi'nin kuruluşunun 100. yılına da denk gelen üniversiteleşmenin dinamik bir heyecan getirdiği ve sanat ortamında farklı etkinliklerle daha geniş boyutlarda etkili olmanın önünü açacağı düşünülmüştür (Erbil, 1983b, s. 3).

Dönemin rektörü Orhan Şahinler, geçmişte olduğu gibi kendi zamanında da Güzel Sanatlar Akdemisi'nin yüksek öğretimin bütünlüğüne, yasal kargaşanın giderilmesine, maddi olanakların dengeli ve adil dağıtılması gereğine, yüksek öğretimde fırsat eşitliğine önem verdiğini belirtmiştir. Akademi statüsünden üniversiter statüye geçme gerekçesinin altında, daha çok maddi ve kurumsal prestij nedenler yatmaktadır. Ona göre, plastik sanatlar, müzik ve sahne sanatlarının bir çatı altında, yeni bir içeriğe büründürülmesi önemli bir adımdır (Şahinler, 1981,

<sup>54</sup> Kuruluşundan itibaren Osman Hamdi Bey ile anılan kurumdaki bu isim değişikliği, pek üzerinde durulmayan bir tasfiyeyi de beraberinde getirmiştir (M. Giray, 1983, s. 5; Tansuğ, 1982k, s. 41). Batılılaşma hareketinin temsilcilerinden Osman Hamdi imajının yıkılarak ya da terkedilerek, yerine geleneksel sanatımızın en büyük ismi Mimar Sinan'ın resmi olarak konulması dönem için anlamlı bir ayrıntıdır. İsim değişikliğiyle birlikte, doğasına uygun olmayan bir yapıya dönüştürülen kurumun adının kaybını kendisinin de kaybı olarak görülmesi de gündeme gelmiştir (Günsür, 1983, s. 91).

s. 14). Ancak, üniversiteleşmeyle birlikte “devletçi, hatta tek partici bir sistem içinde gerçekleştirmiş olduğu sanatsal üslup hegemonyasını, liberalleşen ve demokratikleşen koşullarda sürdürme olanağı”nın da Akademi’nin elinden kaçacağı düşünülmüştür (Tansuğ, 1989b, s. 105).

#### II.1.2.1.3. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Ankara’da Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü bu tür kurumların ilki olup, Akdemi’den sonra, sanat eğitimi veren en köklü kurumdur. Mayası, MEB’na bağlı bir kurum olarak 1926’da *Orta Muallim Mektebi* adıyla Konya’da atılan kurum, 1927’de Ankara’ya taşınmış; iki yıl sonra *Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü* adını almış; 1932’de, varolan şubelere Resim-İş Şubesi ilave edilmiş; ilerleyen süreçte Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü olarak adını duyurmuş; 20 Temmuz 1982 tarih ve 17781 sayılı kanun hükmünde kararnameyle de Gazi Üniversitesi’ne bağlanarak Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü adını almıştır (Altunya, 2006, ss. 19-31). Bu kanun değişikliğiyle, o güne dek Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yürütülmüş olan öğretmen eğitimi ve sanat eğiticisi yetiştirme programlarının tamamı Yüksek Öğretim Kurumlarına bağlanmıştır. Bu da Cumhuriyet tarihinde eğitim alanında bir dönüm noktası olmuştur.

Sanat camiasında, İstanbul’daki kurumun kısaca *Akademi* diye anılması gibi, bu kurum da genellikle *Gazi Eğitim* (ya da *Gazi*) diye anılmaktadır. Akademi’nin yanı sıra, Gazi Eğitim de sanatı ve sanat eğitimi anlayışını Anadolu’ya taşıma görevini üstlenerek öncelikle öğretmen yetiştirmeyi amaçlamış; ancak zamanla başta Ankara olmak üzere, ülkemizde bir sanatçı kuşağının oluşumunda etkili olmuştur<sup>55</sup>. Bu kurum, YÖK’ten önce kurulmuş olan Atatürk Eğitim Enstitüsü, Samsun Eğitim Enstitüsü, Çukurova Eğitim Enstitüsü, Bursa Eğitim Enstitüsü ve Buca Eğitim Enstitüsü bünyelerindeki resim-iş bölümlerinin oluşturulmasında öncülük etmiştir. 1982 yılında eğitim fakültelerine dönüştürülen bu enstitülere ek olarak, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (1985) ve Karadeniz Teknik Fatih Eğitim Fakültesi (1988) de aynı modele göre yapılandırılmış olup, müfredat ve öğretim elemanlarının ezici çoğunluğu da yine

<sup>55</sup> Kalabalık bir eğitim kadrosuna sahip olan Gazi Eğitim Enstitüsü, hem öğretim elemanlarının hem de yetiştirdiği öğretmenlerin yurdun dört bir yanına dağılmasıyla sanat eğitiminde belirleyici bir rol almıştır. 1980 öncesinde Adnan Turani, Turan Erol, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen ve Veysel Günay, Tuncel Özkan, Hilmi Akpınar, İhsan Çakıcı, Akgün Büyükişleyen, Sabri Akça, Esin Avgan, İsmail Gümüş, Vedat Can, Gören Bulut, Hasan Pekmezci, Hasan Akın, Faruk Uzar, Hayati Severoğlu, M. Sönmez Yüceler, Oya Kınıklı, Ümit Sariaslan, Söbütay Özer, Behiye Büyükişleyen, Metin Yurdanur ve Eftal Kurtuluş’tan oluşan ekibe 1982’den sonra Güler Akalan, Erol Batırbek, Esat Arpacı, Muzaffer Tire, Bünyamin Balamir, Nur Gökbulut, Nurettin Şahin, Birnur Eraldemir gibi eğitimci-sanatçılar katılmış, bu isimlerden bir kısmı YÖK sonrası başka kurumlara geçiş yapmışlardır.

aynı kurum tarafından belirlenmiştir (Pekmezci, 2006, s. 65; Bek, 2007, s. 82; Sağlam ile Görüşme, Ek-2, s. 560; Karayağmurlar ile Görüşme, Ek-2, s. 515).

#### II.1.2.1.4. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

İstanbul'da *Akademi*'nin yanı sıra, kendi türünün tek örneği olan ve bünyesinde sanat eğitime yer veren *Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu* ise, MEB tarafından 1 Kasım 1955'te kurulmuş, iki yıl sonra da eğitime başlamıştır. 1950 sonrasında sanayileşme atılımlarının hız kazanmasıyla, Türkiye'de teknik insan gücüne duyulan gereksinimin artmasıyla bağlantılı olan kurumun adı daha sonra *Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu* olarak değiştirilmiştir.

*Tatbiki*'nin kuruluş amacı, “memleket endüstrisi ve el sanatlarının muhtaç olduğu, mesleğinin madde ve tekniklerini bilen yaratıcı sanatçılar yetiştirmek” olarak belirtilmiştir (Tansuğ, 1982k, s. 41 ve 1996, ss. 240-241). Endüstriyel tasarımı ön planda tutan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kendisine 1919'da Almanya'da açılan ve bu alanda önemli bir rol oynayan *Bauhaus Okulu*'nu model almış, nitelik okulun kuruluş aşamasında Stuttgart Akademisi'nden Profesör Adolf Schneck'in danışman olarak çağrılmasında Almanya'nın bu konudaki öncü niteliği etkili olmuştur (Bek, 2007, s. 92). Bünyesindeki tüm bölümlerin altında yatan üç ilkenin temelleri Schneck zamanında atılmıştır. Bunlar, malzemeyi şekillendirme (malzemeyle form araştırmaları), teknik ile form güzelliğini bütünleştirme (yaratıcı şekillendirme, konstrüksiyon formları) ve endüstriyel şekillendirme (endüstriye uygulama, çoğaltma) olarak belirlenmişti. Bunların hepsi, daha ilk yılda, okulun ruhunu taşıyan ‘temel sanat eğitimi’ derslerinde öğretilmeye başlanıyordu. Bu üç temel ilke, kurumun üniversiteye dönüşmesinden sonra da varlığını korumuş, çağdaş sanata katkı sağlamıştır (Aliçavuşoğlu, 2011, ss. 24-26). Okulun adında ‘uygulama’ olması kimi zaman eleştirilere neden olmuşsa da, yetiştirdiği sanatçılar çağdaş sanata olan katkılarıyla birlikte düşünüldüğünde işlevselliği aşan ve sanatın sınırlarını genişleten varlığıyla vazgeçilmez bir rol ortaya koymuştur (Çakaloz, 1981c, s. 53).

Bu okul daha ilk yıllarından 1980'lere dek modernist sanat anlayışının sınırlarını zorlamıştır. Kurum, *Bauhaus*'tan ilhamla kurulmuştu ve Walter Gropius'un ruhunu bir şekilde yaşatıyordu. Gropius, modernizmin ‘sanat’, ‘zanaat’ ve ‘mühendislik’ arasına çektiği katı sınırı aşmaya özen göstermişti. ‘Sanat için sanat’ bir kibrin yansımasıydı; sanatçıyı kutsarken zanaatçıyı (ustayı) küçümsüyordu. Oysa sanatçı denen kişi zaten *yüceltilmiş bir ustaydı*; geleceği bu sanatçı ustalar biçimlendirmeliydi (Yasa Yaman, 2011a, ss. 202-203). 1982'deki yüksek öğretim yasası gereğince *Güzel Sanatlar Fakültesi* adıyla Marmara Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Resim,

heykel, seramik, iç mimari, endüstri ürünleri, geleneksel Türk el sanatları bölümü, sahne sanatları ve uygulamalı sanatlar Anasanat dallarında eğitim verilmeye başlanan kurumda, başlangıçtaki ilkelerin, genel hatlarıyla korunduğu göze çarpmaktadır. Mustafa Aslier okulun görev alanını, “Yaşama ve çalışma çevremizde kullanılan her çeşit mamul eşya, alet ve makinelerle çalışma ve yaşama mekânımıza güzel görünüş verecek, mesleklerinin maddelerini iyi tanıyan, bu maddeleri işleme tekniklerini bilen, yaratma ve yapma kabiliyetleri gelişmiş, kişilik sahibi olmuş sanatçı elemanlar yetiştirmek” ve “Okul içinde geliştirilen yaratıcı çalışmaların ve yetiştirilen elemanların memleket endüstrisi ve el sanatlarına olumlu etkisini sağlayacak tedbirleri almak” biçiminde, iki madde halinde açıklamıştır (Aslier’den akt. Bek, 2007, s. 93; Tansuğ, 1996, s. 240).

*Tatbiki*’nin en belirleyici özelliği, öğretim elemanlarının yaşlı başlı, oturmuş, katılaşmış hocalar olmamasıydı. Almanya’dan yeni mezun olmuş, genç sanatçılar, tasarımcılar sanatsal kimlikleri bile oluşmamışken gelip; tamamen demokrat, katılımcı ve deneysel bir okul oluşturmuşlardı. Diğer okullardan en önemli farkı bu deneysel eğilimiydi. Ayrıca, yerel kültürlerle ilgi duyan bir karaktere sahipti. Hüsamettin Koçan’a göre, Akademi ya da Gazi geleneği, bunu pek istemezdi. Bunlar konuya aydınlanma (Batılılaşma) açısından baktıklarından; klasikleşmiş Fransız modelini benimsemişlerdi. *Tatbiki* ise, *yere*lin ilginç olduğunu düşünürdü. Deneysel eğitim, çoklu malzeme eğitimi ve içinde bulunduğu değerleri önemseyen bir eğitim modeli ve daha demokratik bir eğitim ortamı *Tatbiki*’yi diğer okullardan ayıran özelliklerdi (Hüsamettin Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537).

#### II.1.2.1.5. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Hacettepe Üniversitesi bünyesinde, doğrudan Güzel Sanatlar Fakültesi adıyla kurulan ikinci fakülteyse; 2809 sayılı kanunlaşan 20 Temmuz 1982 tarih ve 41 sayılı kanun hükmündeki kararnamenin, 28 Mart 1983 tarihinde yürürlüğe girmesiyle, 1983-84 eğitim-öğretim yılında öğrenci almaya başlamıştır. Resim, Heykel Bölümleri ile Uygulamalı Sanatlar Bölümünün Grafik, Seramik ve Cam Anasanat Dallarında eğitim ve öğretime başlamıştır. Fakültenin Uygulamalı Sanatlar Bölümüne bağlı İç Mimari ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı ise Yükseköğretim Kurulu’nun 25 Temmuz 1984 tarihli toplantısında alınan karar gereğince kurulmuş ve 1985-86 ders yılında eğitim-öğretime başlamıştır (Anonim, [tarihsiz]j).

Fakültenin kurucu dekanı, İngiliz Dili ve Edebiyatı profesörlerinden Gülşen Canlı; genel kadroyu belirleyen ise, resim bölümü başkanı Adnan Turani’ydi. Heykel bölümü Remzi Savaş,

grafik bölümü Hüseyin Bilgin ve seramik bölümü de Hamiye Çolakoğlu tarafından oluşturulmuştu. Resim Bölümünün kuruluşunda Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen ve Veysel Günay da yer almış, sonraki yıllarda Mustafa Ayaz ve Hasan Pekmezci de dâhil olmuşlardı. Adnan Turani, 1986'da Bilkent Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçince bölüm başkanlığına Turan Erol atanmıştı. Heykel Bölümü ise Remzi Savaş'ın yanı sıra Mete Demirbaş, Mümtaz Demirkalp, Bora Türkkan, Turhan Çetin ve Şinasi Tek'ten oluşmuştu.

#### II.1.2.1.6. Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

1980'li yıllar eğitimin özelleştirilmesini de gündeme getirmiş, ilk vakıf üniversitesi olarak 1984'te Ankara'da açılan Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne öğrenci alımına 1986'da başlamıştır (Yasa Yaman, 2011, s. 133). Adı daha sonra Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi olarak değiştirilecek olan kurum, eğitim programını önce resim bölümüyle açmıştı ve akademik kadrosu Adnan Turani tarafından oluşturulmuştu. Resim bölümündeki diğer akademik elemanlar Mustafa Ayaz, Halil Akdeniz, Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin, Uğurgün Pamir, Engin Dalyancı'ydı. Bir yıl sonra kurulan grafik bölümünün öğretim elemanlarıysa Mürşide İcmeli, Erdağ Aksel, Hayati Misman, Emre Becer ve Can Turani'ydi.

#### II.1.2.2. Siyasetten Arındırma Siyaseti

Darbe yönetimi üniversiteleri siyasal karmaşadan arındırmak için merkezî bir örgüt olarak YÖK'ü kurmuş; *sakıncalı* öğretim elemanlarının bir kısmının işine son vermiş, geri kalanları da sıkı bir denetim altında tutmaya özen göstermiştir. Bu, yukarıdan aşağıya dayatılan ve tüm birimlere nüfuz eden bir *siyasetten arındırma siyaseti*ydi. Yönetim (hükümet ve rektörlük), öğretim elemanlarına ve öğrencilere 'kökü dışarıda' her türlü 'zararlı ideoloji'yi yasaklamış; ama kendisine istediği gibi davranma yetkisi tanımıştı. İlerleyen süreçte, tıpkı diğer fakülteler gibi sanat eğitimi veren yükseköğretim kurumları da otoriter-baskıcı bir yönetimin aracı haline getirilmiş, devletin benimsediği ideolojiye bağımlı kılınmıştır. Bu yeni düzenleme ile eğitimin tektipleştirilmesi sonucunda üniversitelerin yeni düşünce normları geliştirmesi ve bunları topluma aktarması; dogmanın karşısında konumlanarak sorgulayan ve bilgi üreten kurumlar olması gerektiği gerçeğinin yaralanmasına neden olmuştur (Kaya, 1984, s. 237; Beykal, 1986b, s. 13; Cihaner Keser, 2009, s. 88).

Siyasal odakların öteden beri tüm eğitim kurumlarına, özellikle de öğretmen yetiştiren kurumlara olan ilgisi devam etmekteydi. Öğretmen yetiştiren kurumların ele geçirilmesi, kadroların kendi düşüncelerindeki elemanlarla doldurulması, hâkim olmadıkları durumda kurumları kendi siyasetlerine göre yönlendirme yollarının araştırılması, tüm iktidarların gayretlerinden olmuştur (Bek, 2007, s. 526). Nitekim 1980’li yıllarda güzel sanatlar eğitimi veren ve öğretmen yetiştiren Gazi Eğitim Fakültesi’nde de buna yönelik olarak işten çıkarmalar yaşanmıştır.<sup>56</sup> Öğretim elemanlarının kurumdan atılması, diğer hocalara, özellikle de asistanlara bir tür gözdağı vermek anlamına gelmiştir.<sup>57</sup>

Yoğunluk ve biçimi farklı olmakla birlikte, yönetimin tektipleştirici baskılarının başka kurumlarda da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan bir müdahale olmasa bile, sanatçı hocaların *kendilerine çekidüzen* vermesi yoluna gidilmiştir (Ata ile Görüşme, Ek-2, s. 567; Okan ile Yazışma, Ek-3, s. 605; Taktak ile Görüşme, s. 575;). Bu, hem atölyelerde siyasal konuları tartışmaktan vazgeçme hem de resim biçimlerini değiştirme şeklinde göstermiştir kendini.<sup>58</sup>

12 Eylül darbesinin etkisiyle bazı hocalar, bir çeşit otosansür duygusuyla, eski siyasal konuları bırakarak sanatın içsel sorunları adına, bir yandan soyutlama bir yandan da yeni dışavurumcu denemelere başlamışlardır. Bu bireysel etkiler, kurumların şekillenmesinde de kendisini göstermiştir. 1970’lerin ikinci yarısından sonra her türlü yeni ve öncü etkinliğin yapılabildiği Akademi’nin, özerk niteliği ve "hiçbir şeyi engellemeyen" yapısıyla sağladığı özgür ortamı kaybedeceği endişesini taşıyan Şükrü Aysan, üniversiteleşme ve devlet kurumu haline getirilmenin etkisiyle sergi ve etkinliklerin baskılarla karşı karşıya kaldığını belirtmiştir (Bek,

<sup>56</sup> Zafer Gençaydın 1983’te Gazi Eğitim Fakültesi’nden orta dereceli bir okula sürülen öğretim elemanlarından biriydi. O yıllarda Şakir Akça rektör, Rüçhan Arık Eğitim Fakültesi dekanı, Örcün Barışta da Resim-İş Bölümü başkanıydı. Gençaydın’la yapılan görüşmede, kendisinin hem *aşırı solcu* olduğu, hem *millî sanat* kavramını inkâr ettiği gerekçesiyle atıldığını söylemiştir. Gençaydın’a göre, ülkücü camiadan gelen yöneticiler genelde sanat eğitiminin hassasiyetlerini, iç dinamiklerini bilmeyen ve her şeye tamamen siyasî pencereden bakan, şartlanmış insanlardı. Amaçları, mümkün mertebe tüm fakültelerden *sakıncalı* öğretim elemanlarını uzaklaştırmak ve yerlerine de kendilerine yakın kadroları atamaktı. Konu üniversite senatosuna geldiğinde, bazı üyelerin karşı çıkmasına rağmen, dekanın gayretleriyle üniversiteden uzaklaştırılmıştır (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

<sup>57</sup> Bir sonraki kuşaktan Erol Batırbek’in o geçiş sürecine ilişkin gözlemleri de Gençaydın’ın anlattıklarıyla örtüşmektedir. Batırbek, eğitimini 12 Eylül öncesinde kurum henüz enstitüyen tamamlamış, 1982’de asistan olarak atanmış ve yeni program gereği, ‘lisans tamamlamak’ için bir yıl daha ders almıştır. Batırbek’e göre, Gençaydın’ın kurumdan atılması diğer hocalara, özellikle de asistanlara bir gözdağı olmuştur. Kendisiyle yapılan görüşmede, bölüm başkanı hanımın çok baskıcı olduğunu, kendilerinin rüyalarına girdiğini; hatta bazı asistanların psikolojik tedavi gördüğünü belirtmiştir. Batırbek’e göre, olup bitenler bir düşünce kaybının göstergeleriydi (Batırbek ile Görüşme, Ek-2, s. 526).

<sup>58</sup> 1980 öncesinde Akademi’de ve sanat çevresinde sol söylem içinde açıkça yer alan figürlü resimler yayılmışken, darbeden sonra bu eğilim bir anda değişmiştir. Bazı sanatçı hocalar birden soyut resimler yapmaya başlamışlar; eleştiriler karşısında da kendilerini ‘o söylem geride kaldı’ diye savunmuşlardır. 1970’lerde siyasal resim yaparken birden soyuta geçenler, o dönemde gerçekten inandıkları için değil, bir moda olduğu için siyasal resim yapmışlar; rüzgâr başka taraftan esmeye başlayınca derhal üslup değiştirmişlerdi (İskender ve Sekban ile Görüşme, Ek-2, s. 542).



2007, ss. 516-518). Hatta otosansür duygusu o kadar ileri gitmişti ki, Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in 1983'te okulu ziyaret edeceği<sup>59</sup> haberi geldiğinde, okul yönetimi güncel siyasal yönelimlerin tamamen dışındaki bazı yapıtları bile sergilemekten korkmuşlardı. Örneğin Yusuf Taktak, Zühtü Mürtoğlu'nun kolları ve bacakları olmayan bir torsosunu sergilemek için galeriye getirdiğinde, profesörlerden bir tanesi "buraya Cumhurbaşkanımız gelecek; böyle kolu bacağı olmayan, yarım yamalak işler koymayalım" diyerek eserin sergiden kaldırılmasını sağlamıştı. Hatta, zamanın rektörü Muhteşem Giray, kendi odasının duvarına daha önceden konmuş soyut bir Adnan Çoker resmini, Kenan Evren'in sevmeyeceğini düşünerek kaldırmıştı (Taktak ile Görüşme, Ek-2, s. 571).

Bununla birlikte, bazı sanatçılar siyasal resimler yapmayı sürdürmüşler, ancak resmî kurumların yanı sıra sanatçıların da kendilerine uyguladıkları otosansür yüzünden bunların sergilenmesi ve üretimi sıkıntılı olmuştur.<sup>60</sup> Yasakçı zihniyet, kişisel yaşantıya da müdahaleyi doğurmuş; yönetim kademelerinde kraldan çok kralcıların işgüzarlıklarıyla büyük bir mesele haline gelmiştir. Örneğin, sakalla ilgili kısıtlamaların söz konusu olduğu bir dönemde, sanatçının bir vesikalık fotoğrafı bıyıklarının uçları fazla uzun diye geri yollanmıştır. Bunun üzerine, sanatçılar da bıyıkları kesmeden fotoğraflarının üzerinde oynayarak istedikleri hale getirmişlerdir (Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534).

Bu süreçte dikkati çeken bir olgu da, eğitim fakültelerindeki sanat bölümleri ile güzel sanatlar fakülteleri arasındaki *ortam, akademik liyakat ve siyasal algı* farkının olmasıydı. Eğitim fakülteleri genelde sağ eğilimli kadroların sıkı denetimindeyken, güzel sanatlar fakültelerinde kısmen daha özgür bir hava vardı.

Zafer Gençaydın akademik niteliğine bakılmaksızın, *aşırı solcu* olduğu gerekçesiyle Gazi Eğitim'den uzaklaştırılırken, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından sahiplenilmiştir. Bu gibi örneklerin yanı sıra, bazı hocalar da o süreçte eğitim fakültelerindeki

<sup>59</sup> Kenan Evren 14 Ocak Cuma günü bu ziyareti Başbakan Bülend Ulusu, YÖK Başkanı Prof. İhsan Doğramacı, İstanbul valisi Nevzat Ayaz ve Birinci Ordu Komutanı Orgeneral Hasan Saltık ile birlikte gerçekleştirmiş, rektör Muhteşem Giray tarafından karşılanmış ve üniversite senato salonunda öğretim üyelerine hitaben bir konuşma yapmıştır (Anonim, 1983k, s. 5).

<sup>60</sup> Örneğin, genç bir sanatçı olarak Nedret Sekban'ın sergisi iptal edilmiştir. *Devrimci Yol* çizgisinden biri olarak Nedret Sekban, kendisinin siyasal resimler yapma eğiliminin bilinçli bir tercih olduğunu belirtmiştir. Örneğin, henüz öğrencilik döneminde atölyesini seçerken dönemin en ünlü, en karizmatik sanatçı ve hocası Bedri Rahmi'yi seçmek yerine daha az bilinen Neşet Günal'i seçmişti. Çünkü Sekban'ın gözünde, Neşet Günal sorunlu ve sorumlu bir hocaydı ve sanat anlayışı Türk resmine, genç sanatçılara yol gösterebilirdi. Onun atölyesi, doğrudan olayların içinde olduğu bilinen militan ve sempatanlarla doluydu. Gençler 1970'lerde 'bunlar ilüstratif, bunlar geri' deyip eleştirenlere karşı; sonradan adına *ajit-prop* dedikleri ajitasyon ve propaganda içeren resimleri yapmışlardı. Sekban'ın da belirttiği üzere, 1980'de 'fil züccaciye dükkânına girmiş', herkes gafil avlanmış duygusuna kapılmıştı (İskender ve Sekban ile Görüşme, Ek-2, s. 542).

baskıcı zihniyeti reddederek kendiliğinden güzel sanatlar fakültelerine geçmişlerdir (Erol, 2006, s. 43; Yılmaz ile Görüşme, Ek-2, s. 546).

### II.1.2.3. Sanat Eğitimi Siyaseti

İster *güzel sanatlar* ister *eğitim* fakülteleri bünyesinde bulunsun, sanat eğitimi veren bölümlerde, işin doğası gereği atölye dersleri her zaman ana dersler olmuştur. Bu kurumların ilki *sanatçı*, diğeri orta dereceli okullara *resim-iş öğretmeni* yetiştirmeye odaklanmış olsa da, bu işe gerçekten gönül vermiş öğrenciler kendilerini geleceğin sanatçıları gibi hissederek çalışmışlardır.

Tartışmaların İstanbul'daki *Akademi* boyutuna bakıldığında, fakülteleşmeyle birlikte, sanat eğitimi siyasetinin (eğitim modelinin) genelde olumsuz yönde etkilendiğine ilişkin bir görüşün baskın olduğu görülmektedir. Eskiden, atölyelerin eğitim modeli, hocaların *biçem* ve *konu* tercihleriyle doğrudan bağlantılı ve ortam son derece canlıyken; siyasetten arındırma siyaseti sonucu öğrencilerde de bir gevşeme ve isteksizlik meydana gelmiştir. Kurumda, atölye sistemi genel hatlarıyla sürdürülmüş; eskiden olduğu gibi öğrenciler yine sanatçı hocaların adlarıyla anılan atölyelerden mezun olmuşlar; ancak eski hava erozyona uğramıştır. Eğitim modeli, akademik figür geleneğinin merkezde olduğu bir atölye mantığıyla başlamış; zaman ilerledikçe, figür/soyut çelişmesine doğru kaymıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 24, 100; İskender ve Sekban ile Görüşme, Ek-2, s. 542). 1980'lerde Akademi'deki atölyelerde üç ana eğilimden söz edilebilir. Neşet Günal ve Neşe Erdok atölyesinde toplumsal gerçekçi eğilim, Özdemir Altan ve Adnan Çoker atölyesinde Batı yanlısı formalist/soyut anlayış ve Devrim Erbil atölyesinde de minyatür geleneğini soyutlamalarıyla harmanlayan, modern sentezci bir yaklaşım dikkat çekmektedir (Öztürk Ötkünç, 2007, s. 166; Avşar ve Kortun, 2011, s. 20).

Batı kültürü bağlantısı ve karakteriyle idealist ve ilerici bir kurum olagelen Akademi'nin, YÖK kurulana kadar Türkiye'nin en ileri düzeydeki sanatçı hocalarını barındıran bir kurum olarak kabul edilmesi genel bir yargı olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanla daha ağır basan diğer kabul ise, YÖK'le birlikte üniversitelerde merkezi bir yönetim biçiminin uygulanması Akademi'nin sanat alanındaki etkisini yitirmesine ve geleneğin bozulmasına neden olduğuna/olacağına ilişkindir (Kabaş, 1983, s. 36; Tekcan, 1983, s. 34; Bek, 2007, s. 514; Öztürk Ötkünç, 2007, s. 163; Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519). Ancak her şeye karşın, sanatsal tartışmaları canlı tutmaya çalışan bir damarın sürekliliğini koruduğu da söylenmektedir (Ata ile Görüşme, Ek-2, s. 558; Taktak ile Görüşme, Ek-2, s. 571). Örneğin, kurum bünyesinde 1960'larla birlikte Şükrü Aysan ve Altan

Gürman gibi bazı öğretim elemanları kavramsal çalışmalara eğilim göstermişler; bu yenilikçi damar, 1977-1987 arasında kavramsal çalışmaları desteklemek üzere ‘Yeni Eğilimler’ sergilerini doğurmuştur (Erzen, 1999, s. 208; Pelvanoğlu, 2009, s. 187; Taktak ile Görüşme, Ek-2, s. 571). Ancak, önceleri büyük yankı uyandıran bu sergiler 1980’lerin ortalarında önemini yitirmeye başlamıştır. Zira, 1980’lerin ortalarından itibaren şekillenen siyasal, ekonomik ve toplumsal koşulların etkisiyle, sanatsal etkinlikler Akademi’nin dışına çıkmıştır. Yeni Eğilimler sergilerinin sürememesinin bir diğer nedeni de, Akademi’nin eğitim siyasetiyle çakışmasıdır. 1987 yılı sonrasında sergilerin kesintiye uğramasının ana nedeni, her ne kadar parasal sorun gibi görülse de, asıl nedenin yukarıda sözü edilen çelişki olduğu ortadadır (Pelvanoğlu, 2009, s. 203).

Sezer Tansuğ’a göre de Akademi’de “Batı’da olduğu gibi, kavramsal sanat çalışmaları [...] tuval resimlerine karşı etkili bir alternatif” oluşturamamıştı (Tansuğ, 1988, s. 134). Batı’da 1960’lara, bizde 1980 sonlarına kadar, tuval geleneğinin kendi içindeki en önemli hesaplaşması figür/soyut çatışmasıydı. Bu çatışma 1980’ler boyunca Akademi’deki eğitim modelinin de belkemiğini oluşturmuştu. Atölyeler figürücü ve soyutçu olarak ayrılmıştı. Çağdaşlığı savunanlar çoğu kez soyut ya da diğer yaklaşımları tercih ederken, figüratifçiler ise kendi konu ve geleneklerimize sadık kalmanın doğruluğunu ileri sürmekteydiler. Desen ve figürün bir “öğrenci hastalığı” olduğu, eğitimin sonraki yıllarında bunlardan vazgeçilebileceği düşüncesinin yaygınlaşması bir çatışma yaratmıştır (Özüer, 1989b, s. 4). Akademi'nin uzun süre Türk resminde öncü bir kurum olarak düşünülmesi, Türkiye’de ne tür resim yapılması gerektiği konusundaki bu tartışmaların odak oluşturmasına neden olmuştur (Erzen, 2001, s. 36).

1981’de İzmir’de Dokuz Eylül Üniversitesi bünyesinde öğretime başlayan Güzel Sanatlar Fakültesi’nin ise 1980’ler boyunca adını pek duyuramadığı, ancak sonradan fark edileceği üzere, o süreçte kendine özgü bir yapılanma ve ortam yaratmayı başardığı anlaşılmaktadır. Okulun ilk hocalarından Halil Akdeniz, güzel sanatlar alanının üniversite bünyesine alınmasının, yalnızca bizde değil, dünyada da pek örneği olmayan yeni bir uygulama olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden de, güzel sanatlar eğitiminin üniversitede nasıl olması gerektiği konusunda raporlar hazırlanmış ve bu öneriler doğrultusunda program açılmıştır. Bu programın, YÖK sonrasında belirlenen üniversite ihtiyaçlarıyla da örtüştüğü görülmüştür. Sanat alanında, uygulamanın yanı sıra, araştırmaya yönelik, işin *kuramsal* boyutunun da önemsendiği bir program hedeflenmiştir. Kredili sisteme göre hazırlanan programda, atölye dersleri, Akademi’deki gibi 20-30 saate varan bir yer işgal etmiyordu. Sanat tarihi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, sanat teknolojisi gibi üniversite düzeyinde bir programa temel olabilecek dersler

hazırlanmıştı. Bir yandan uygulamalı dersler yürütürken, diğer yandan bunları destekleyecek kuramsal dersler de programa yerleştirilmişti (Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534).

Aynı kurumda çalışan genç hocalardan Erdağ Aksel ise, söylem ve yaptıkları arasında tutarsızlık olduğu gerekçesiyle, fakülteyi yönlendiren hocaları eleştirmiştir. Ona göre, bazı hocalar ofislerinde eski günleri yad ederek çay içip, satranç tavlâ oynamışlar, dişe dokunur akademik ya da sanatsal bir şey yapmamışlardı. Ağzlarındaki *avant-garde* sanatsal söyleme karşın, fırsat buldukça Atatürk konulu resim ve heykeller yapmışlardı.<sup>61</sup>

Bu tutum bir samimiyet eksikliği tartışmasını doğurmuş ve siyasetin sanatı imha ettiğinin, darbenin de bunu kökünden etkileyen bir baskı unsuru olduğunun göstergesi sayılmıştır. Ancak 1980'lerin ortalarından itibaren ortam biraz rahatlamış; postmodernizmin etkileri daha belirgin bir hale gelmiştir. Bu süreçte, özne, kimlik, etnisite ve cinsiyet tartışmaları devreye girdiğinde insanlar kendi kişisel tarihleriyle yüzleşme ihtiyacı duymuşlardı. Bu, o yıllarda dünyadaki gelişmelerle çakışmıştı ve sanat da 80'lerin ikinci yarısından itibaren daha bireysel, daha öznel bir kanaldan akmaya başlamıştı. Sol ve sosyalist eğilimli sanatçılar 12 Eylül'den sonra da siyasî görüşlerini korumakla birlikte, daha çok sanatın düşünsel yönüyle alakalı, kavramsal sanat alanına doğru kaymak zorunda kaldılar.

Bu değişim sancıları, bir ölçüde sanat eğitimi kurumlarında da göstermiştir kendini. Akademi ve *Tatbiki Güzel Sanatlar* eski ve başarısızlığa mahkûm geleneklerini sürdürmeye çabalarken, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi, her şeye karşın, zamanın ruhunu yakalamayı başarmıştır. Sağlam, Dokuz Eylül'de kurucu kadro içerisinde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladığı için o dönemki tartışmaların büyük kısmının içinde bulunmuştu. Tartışmaların çıkmaza girdiği anlarda, hocaların kendi doğruları için şaşmaz bir kararlılık gösterdiklerine tanık olmuştu. Birisi Almanya'dan geldiyse, diğeri Fransa'dan, bir diğeri İngiltere'den gelmişti. Herkes farklı bir eğitim modeliyle yetiştiği için, devreye yeni hocalık yaklaşımlarının girmesiyle onlara da ilginç gelen bir takım deneyler başlamış; bu deneylerden alınan sonuçlarla o zamandan beri devam eden eğitim anlayışı biçimlenmiştir:

“Bundan da garip bir sentez çıktı. Bizde öğrenci hep merkezde oldu, hoca değil. Öğrencinin talebi ön planda oldu. Her bir öğrencinin farklılığı gibi bir algı oluştu. Proje verilir ve herkes bireysel çözüm önerisiyle konuya yaklaşır. Bir öğrenci için üretilen çözüm, onun kişiliğine ve ilgilerine bağlı olarak, bir diğeri ilgilendirmeyebilir. Öğrenciyi tanıma amaçlı bir program bu tam anlamıyla. Bunlar Akademi'de pek yoktur.

<sup>61</sup> Aksel bu yüzden orada iki yıl ancak dayanabilmiş; sonra istifa etmiştir. İstifa nedeni, kurum dışından dayatılan siyasal baskılar değil, bizzat meslektaşlarının farklılığa karşı azimli dirençleriydi. İddiasına göre, öğrencilerde yaratıcılığı kışkırtacak çalışmalara pek sıcak yaklaşılmıyordu (Aksel ile Yazışma, Ek-3, s. 592).

Avrupa'dan dönen hocalarımız buradan ayrıldıktan sonra, kurumun çok daha özgürleştiğini, üretim ve kalitesinin arttığını düşünüyorum” (Sağlam ile Görüşme, Ek-2, s. 560).

Kurumun Resim Bölümüne 1984'te öğrenci olarak giren Ramazan Bayrakoğlu, son derece özgür ve yaratıcı bir ortamda eğitim gördüklerini düşünmektedir. Diğer okullarda baskı olduğu söylentileri duyulmaktadır ama Halil Akdeniz, Adem Genç, Erdağ Aksel, Cengiz Çekil ve Hüseyin Alptekin gibi hocaların yenilikçi vizyonundan ötürü, Dokuz Eylül'de öğrenciler hep korunup, kollanmışlardır. Ayrıca, örneğin Halil Akdeniz gibi hocalar, maddî sıkıntı çeken öğrencilere burslar bularak da destek olmuşlardır.<sup>62</sup> Hocaların düşünsel anlamda birbiriyle rekabet halinde olmaları, okulun genel havasını etkilemişti. Bayrakoğluna göre, insan fikir olarak özgürse, maddî kısıtlamalar o kadar da önemli değildi. Okulun atölye sistemi diğer okullardakinden farklıydı. Türkiye'de ilk kez çok hocalı atölye anlayışı Dokuz Eylül'deki uygulamaya konulmuştu ve hocalar öğrencileri kendi diyasi görüşleri yönünde etkilemeyi tercih etmiyorlardı:

“Ayrı saatlerde öğrenci beş altı hocayla birden karşılaşabiliyordu. Peki, bundan kazancımız neydi? Erdağ Aksel'le Cengiz Çekil farklı şeyler söylerdi, sanat ve eğitim anlayışları uyuşmazdı. İlk iki yıl biz fena bocaladık. Birisinin gelip doğru dediğini öteki yanlışlıyordu. Yaptıkça sıkıntı yaşıyorduk, düşünce olarak allak bullak hissediyorduk ama kendimizi bulma konusunda bu muhalefetin çok işe yaradığını gördük. Üçüncü sınıftan itibaren artık kendimizi dinlemeyi, kendi dilimizi konuşmayı öğrenmiştik. Hiçbir öğrenci hocasına benzemiyordu. Bu model, bizde bir sıçrama yaratma konusunda çok başarılıydı. Biz de bu modeli devam ettiriyoruz şimdi” (Bayrakoğlu ile Görüşme, Ek-2, s. 566).

Bayrakoğlu, sanat ve siyaset ilişkisi konusundaysa, bazı hocaların siyasal anlamda uç noktalarda yer almış olsalar da, öğrencileri o yönde kışkırtmadıklarını, özgür bıraktıklarını söylemiştir. Erdağ Aksel'in tavrı, bu anlamda, belki de en dikkat çekici olanıdır. Amerika'dan gelmesiyle ilişkilendirilen enerjisi ve üslubu, kuralları yıkmak, otoriteye karşı gelmek ve paradoks olgularıyla ifade edilmiştir (Avşar ve Kortun, 2011, s. 21).

1980'den önce MEB'na bağlı Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu olarak eğitim veren ve YÖK'le birlikte adı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülen kurumsa, başlangıçta endüstriyel tasarımı ön planda tutan *Bauhaus* sistemine göre kurulmuştu. Bu özelliğini kısmen fakülteleştikten sonra da sürdüren kurumun en belirleyici özelliği, öğretim elemanlarının yaşlı başlı, oturmuş, katılmış hocalar olmamasıydı. Almanya'dan yeni mezun olmuş genç sanatçılar, tasarımcılar sanatsal kimlikleri bile oluşmamışken gelip; tamamen demokrat, katılımcı ve deneysel bir okul oluşturmuşlardı. Akademi ve enstitü bünyesindeki

<sup>62</sup> O yıllarda misafir hoca olan Hüseyin Alptekin Fransa'da felsefe doktorası yapıyordu ve görünürde sanatla hiç ilgisi yoktu. Alptekin ilk işini İzmir'de Joseph Beuys adına düzenlenen sergi için yapmıştı. Yine dışarıdan derslere gelen Ann Aksel de çok etkili olmuştu.

okullardan en önemli farkı, bu deneyselliği idi. Ayrıca, *yerel kültür*lere ilgi duyan bir karakteri vardı. Akademi ya da Gazi geleneği, aydınlanma perspektifinden, Batılılaşma açısından baktıklarından, klasikleşmiş Fransız modelini benimsediklerinden, yerel kültürleri küçümserlerdi. Tatbiki’yse, yerel olanın ilginç olduğunu düşünürdü. Deneysel eğitim, çoklu malzeme eğitimi ve içinde bulunduğu değerleri önemseyen bir eğitim modeli ve daha demokratik bir eğitim ortamı Tatbiki’yi diğer okullardan ayıran özelliklerdi (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537). Üniversite olmasının etkisiyle kurumda ders programlarında değişiklikler meydana gelmiş ama atölyelerde verilen eğitim aynen devam etmişti. Eğitim programına müdahale, o zamandan bu yana, atölye saatlerinin kademeli olarak azaltılması ve belli kalıplara doğru zorlanması yoluyla yapılmıştır. Haftanın beş günü öğrenciler atölye dersine devam ederken, atölyelerin günümüzde haftanın bir iki gününe indirilmiş olması sanat eğitimini sıkıntıya sokmuştur (Onur ile Görüşme, Ek-2, s. 531).

Ankara’da Hacettepe Üniversitesi bünyesinde açılan Güzel Sanatlar Fakültesi’nin eğitim modeliye Adnan Turani tarafından oluşturulmuştu. Turani’nin gönlünde bir akademi kurma hayali geçiyordu, ancak yeni mevzuat buna uygun değildi (Turani’den akt. Cihaner Keser, 2009, s. 237-238). Kurumun eğitim modeli konusunda Zafer Gençaydın’la yapılan görüşmede, *atölye sistemine* önem verildiğini belirtmiştir. Bu, tüm öğrencilerin birinci sınıfta Temel Sanat Eğitimi derslerini birlikte aldığı ve daha sonra tercihleri doğrultusunda atelyelere dağıldığı bir sistemdi. İkinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar aynı atelyede, eş zamanlı olarak ders alıyorlar; hatta bazen lisansüstü grubu da aynı atelyede çalışıyordu. Çünkü sanat eğitimi, karşılıklı etkileşim ortamında olgunlaşan bir süreçte mümkün olabilirdi (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

O yıllarda aynı kurumda çalışmakta olan Zahit Büyükişleyen, fakültede belli bir eğitim modelinin varlığından söz etmenin pek olası görünmediğini belirtmiştir. Ona göre, atelyelerde, ‘cemaat ne derse desin hoca bildiğini okur’ mantığı geçerliydi. Bu sistemin yaralarının yanı sıra bir sürü handikapı, sorunu vardı. Ama ne olursa olsun, konu öykümeden çok, sanatın sadece kendine, sadece kendi amaçlarına hizmet etmesi gerektiği düşüncesi egemendi (Z. Büyükişleyen ile Yazışma, Ek-3, s. 603).

Kurumun ilk mezunlarından CebraİL Ötgün ise atelyelerde uygulanan eğitim siyasetinin, öncelikle o güne dek kendiliğinden edindikleri alışkanlıkları kırmaya yönelik olduğunu ifade etmiştir. Bu, “şimdiye kadar bütün bildiklerini unut ve yalnızca sanatın içsel sorunlarına odaklan” diye özetlenebilecek bir sanat eğitimi modeliydi. Önemli olan, bireysel bir dil geliştirmektir. Bu da toplumda kabul edilen genel normların reddedilerek, bilinçdışı ve bireysel

anlatımın olanaklarıyla mümkün olabilirdi. Bu, bir yanıyla yıkıcı – yaratıcı, ama bir yanıyla da güncel pratiklerden, kişisel geçmişten ve toplumsal sorunlardan uzaklaşan, soyut, ayakları yere basmayan tek yanlı bir eğitim süreciydi. Boyasal oyuna dönüştürülmüş, dolaylı anlatımların önemsendiği bir anlayış egemendi. Kavramsal ve metaforik yaklaşımlar, konulu ve gerçekçi anlatımlar pek ciddiye alınmıyordu ya da geçiştiriliyordu. Soyutlama ve soyut anlatım sanatsal dile giden yolların en başında geliyordu. Gerçekçi anlatım öğrenilmeli, ancak sonradan oluşacak sanat dilinin bir aşaması, sağlaması gibi bir şey olmalıydı. *Gerçekçi tavır*, aşılması ve bir daha dönülmemesi gereken bir anlatım yoluordu:

"Hele siyasal anlamda toplumsal bir sorunu ele almak intihar gibi bir şeydi. Böyle bir çalışma gördüğümüzde yüzümüzü ekşitir, kendisini aşamamış, yenileyememiş, özgünlüğü olmayan birinin işiymiş gibi bakardık. Yine, klasikler de öğrenilmesi gereken, ama artık öykünülmemesi gereken şeylerdi. Belki hocalarımız bu tür şeyleri doğrudan söylemezlerdi, ama ortam bu havadaydı" (Ötügen ile Yazışma, Ek-3, s. 586).

Adnan Turani, Zahit Büyükişleyen ve Zafer Gençaydın'ın soyut çalışmaları; Mustafa Ayaz, Veysel Günay ve daha sonra GSF'ye dâhil olan Turan Erol'un doğa ve figür çıkışlı soyutlamaları, yarışmalı sergilerde ödül alan ve sergilenmeye değer görülen işlerin çoğunun da yine benzer doğrultuda olmaları, ortamı kendiliğinden etkiliyordu. O yıllarda bu kurumda yüksek lisans öğrencisi olan Mehmet Yılmaz'ın gözlemlerine göre de bu okulun eğitim modelinin temelinde figür/soyut tartışması üzerine kurulu bir çeşit akademik modernizm –saf sanat eğilimi– vardı. Buna göre, öğrenci önce doğru figür çizmeyi öğrenmelidir. Figürü kotardıktan sonra isterse soyuta ve soyutlamalara geçebilirdi. Sanatta özgür olmanın varacağı yer soyut anlatımdı. Konu, yalnızca bir bahane, önemsiz bir ayrıntıydı; hatta içerik üsluptan gelmeliydi. Öğrencilerin siyasal konuları ele alan işler yapmaları yasaklanmamakla birlikte, sanata zarar vereceği endişesiyle pek iyi gözle bakılmazdı. Önemli olan, biçim, renk ve boya estetiğine dayalı *plastik değerlerdi* (Anonim, 1983f, s. 12; Yılmaz, 2011, ss. 16-20).

Türkiye'deki kurulan ilk vakıf üniversitesi Ankara'daki Bilkent'ti. Bu kurumun bünyesinde kurulan güzel sanatlar fakültesiye, Ankara'daki ikinci güzel sanatlar fakültesiydi. 1987-89 arasında kurumda araştırma görevlisi olan Engin Dalyancı'nın belirttikleri, kurumun eğitim modeli konusunda ipucu niteliğindedir. Turani'nin atölyede öğrencilere öğütlediği başlıca konular, boyanın tazeliği, biçimin tahrip edilmemesi ve bir buluş yapmaktı. Ona göre, *deneysel buluş* ve *boyasal buluş*, bir insanı sanatçı yapan iki temel değerdi. Gerçekten de Turani gerek kendi sanatına, gerek genel sanat konularına ilişkin söyleşi ve yazılarında bunları sık sık yinelemiştir (Turani ve Türkdoğan, 2000, s. 59; Dalyancı ile Yazışma, Ek-3, s. 591).

Bilkent Üniversitesi'nin sanat eğitimi programında asıl belirleyici, soyutlama ve soyut arasında gezinen, modernist tuval ve boya geleneğine dayanan Turani'nin eğilimidir (Yılmaz ile Görüşme, Ek-2, s. 546; Okur Tolun ile Yazışma, Ek-3, s. 590). Ancak, 1980'lerin sonlarında genç öğretim görevlileri olarak kavramsal sanata yakınlık gösteren Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin, Vahap Avşar ve Selim Birsal ve Erdağ Aksel gibi isimler fakültede etkili olmaya başlamış ve Ankara'nın güncel sanat yaşamına önemli katkılar sağlamıştır (Avşar ve Kortun, 2011, s. 18; Yasa Yaman, 2011, s. 133).

Ankara'da Gazi Üniversitesi bünyesinde sanat eğitimi veren *Gazi Eğitim Resim-İş Bölümü*'nün programıysa, yukarıdakilerden farklı olarak, orta dereceli okullara resim-iş öğretmeni yetiştirmek üzere hazırlanmıştı. Ancak, sanatçı hocalar, öğrencileri aynı zamanda bir sanatçı gibi de yetişmelerine önem vermişlerdir. Turan Erol, Akademi'den mezun olmasına karşın Ankara'ya yerleşen ve gerek enstitü gerek fakülte olduğu dönemde, belli aralıklarda bu kurumda ders veren sanatçılardandır. En son 1982-1987 arasında ders veren Erol, okulun amacı ve eğitim anlayışı hakkında şunları yazmıştır:

“Gazi'nin sanat eğitimi bir yandan geleneksel bir akademi disiplinine dayanıyordu öte yandan, özellikle 70'li yılların ikinci yarısından itibaren, yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayarak dönen genç hocaların verdiği yenilikçi heyecanı taşıyordu. Bu yenilikçi tutumun geleneklerden bütünüyle kopuk olduğunu söylemek yanlış olur; ama Avrupa'da özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında yansıyan avangard tavrın etkisi de kendisini gösteriyordu yer yer. Anladığım kadarıyla, hocalarımız modernizmin devrimci atılımıyla avangard tutum ve sanatın tarihsel birikimi arasında bir süreklilik ilişkisi kuruyorlar ve sanat eğitimi bu sürekliliği içerecek şekilde tasarlamaya çalışıyorlardı. [...] YÖK'ün enstitüleri fakülteye dönüştürmesi ise [...] yetişmiş kimselerin birer ikişer yeni açılan güzel sanatlar fakültelerine kaçmalarına neden oldu” (Erol, 2006, s. 43).

Turan Erol'un bahsettiği gerçek, Zafer Gençaydın ve Erol Batırbek'in anlattıklarıyla örtüşmektedir. Okul yönetimi, bir yandan *Atatürkçülük* adı altında *Türk-İslam Sentezi*'ni ve onunla bağlantılı *millî kültür ve sanat* düşüncesini dayatmış; bir yandan da asıl amacın sanatçı değil, öğretmen yetiştirmek olduğunu söyleyerek, atölye dersleri azaltılmıştır. Sanatın özünde yer alan eleştirel düşünce, sorgulama geleneği tırpanlanmış, Batı geleneği ve kültürü rafa kaldırılmış, ‘bizim sanatımız’ diye, dikkatleri minyatür, tezhip, halı, kilim gibi geleneksel sanatlara çekmeye gayret edilmiştir. Buna direnenler okuldan uzaklaştırılmış, asistanlar da sindirilmiş (Batırbek ile Görüşme, Ek-2, s. 526; Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

Bu bölümden mezun olup Dokuz Eylül'e hocalık yapan Halil Akdeniz'in gözlemleri de okulun işleyişi hakkında bilgi vermektedir. 1986 yılında öğrencileriyle Asya-Avrupa Sanat Bienali'ni gezmek için İzmir'den Ankara'ya geldiğinde, Gazi'yi de ziyaret ettiğini, ancak eski ortamın yok olduğunu belirtiyor. Ona göre, üniversitelerdeki değişim çalışmaları ileriye yönelik bir kısım



umut ve beklentileri getirirken, aynı zamanda, kurumlardaki bazı eski değerleri tahrip etmiş; dönemin şartlarını fırsat bilen kraldan fazla kralcı yöneticiler ortamı yozlaştırmıştı. Örneğin, eskiden sabahlara kadar çalışırken artık bunun yasaklandığını; bu ortamdan hocaların da tedirgin olduğunu gözlemlediğini belirtmiştir (Akdeniz, 2006, s. 54).

1980 darbesinin ardından aynı kurumda öğrenci olan Mustafa Okan, Hayri Esmer ve Mehmet Yılmaz'ın gözlemlerinin ise genelde öğretim elemanlarının söyledikleriyle örtüştüğü; ancak bazı noktalarda ayrı düşündükleri; örneğin Okan'ın kısmen olumlu, Esmer ve Yılmaz'ın daha eleştirel yaklaştığı görülmektedir. 1980-84 arasında öğrenci olan Okan'a göre, Gazi'nin eğitim programı, 'sanat eğitimcisi' ve 'sanatçı kimliğini harmanlamış; sanat tarihini, sanat kuramını ve uygulamayı bir bütün olarak ele almıştı. Belirttiğine göre, o sancılı koşullarda bile, hem atölye çeşitliliği hem de malzeme deneyimi zenginliği bakımından verimli sayılabilecek bir öğrencilik geçirmişti (Okan ile Yazışma, Ek-3, s. 605).

1983-87 arasında Söbütay Özer atölyesinde öğrenci olan Hayri Esmer de o yıllarda Batılı anlamda çağdaş bir sanat eğitiminin olmadığını; ağırlıklı olarak atölye içi kurgular ve natürmortlar yapıldığını belirtmiştir. Ona göre, iyimser hocalar tarafından öğrencilere sanatın değil, sadece iyi bir resmin nasıl olabileceği öğretilmeye çalışılmıştı. Hele kuramsal yönden, program gerçekten içler acısıydı. Resim bölümünde Sanat Tarihi olarak gösterilen, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden ibaretti. Ona göre, sıklıkla vurgulan 12 Eylül kuşağının apolitik olduğu realitesinden daha önemli bir şey vardı: Kişilerin mesleki yetkinliklerinde hızlı bir erozyon meydana getirmişti 12 Eylül (Esmer ile Yazışma, Ek-3, s. 602).

Esmer'le aynı yıllarda, aynı atölyede öğrenci olan Yılmaz ise, okulun eğitim modelini, güncel siyasal gelişmelerin yanı sıra *modernizm* ve *postmodernizm* tartışmaları bağlamında değerlendirmektedir. Belirttiğine göre, Gazi Üniversitesi 1970'lerden sonra muhafazakâr çevrelerin, özellikle de ülkücülerin örgütlendikleri bir üs haline gelmişti ve bu kadrolaşma süreci kendi öğrenciliği sırasında da devam etmekteydi. Kurumda uygulanan eğitim modeli konusunda Yılmaz şunları söylemektedir:

"Gazi Eğitim [...] öğretmen yetiştirmeye dönük bir fakülteydi. Tabii bu, oradan sanatçı çıkmadığı anlamına gelmemeli. Bu biraz *algı*, biraz *tesadüf*, biraz da *irade* meselesidir. Niyet ne olursa olsun, kısmet farklı tezahür edebiliyor. [...] Dersler [...] orta dereceli okullardaki resim ve iş derslerini yürütecek öğretmen yetiştirmeye dönük hazırlanmıştı. Bu yüzden, atölye ve sanat derlerinin yanı sıra eğitim dersleri de vardı. Çağın gereklerine gelince; resim bölümünde okuyorduk, ama atölyede çıplak modelimiz yoktu. Bu, tıp fakültesinde kadavrasız cerrahî öğrenimi gibi bir şeydi. Görünürdeki gerekçe bütçenin yetersizliğiydi, ama asıl gerekçenin *millî ve ahlakî hassasiyetler* olduğu aşikârdı. [...] Hocalar sanatçı ve demokrat oldukları için çok daha ileride görünüyordu. Ama şimdi o yılları daha nesnel bir şekilde değerlendirdiğimde, onların da *akademik modernizme* saplanıp

kaldıklarını söyleyebilirim. [...] Yönetim sanattan o kadar habersizdi ki, hocalarımızın atölyede oluşturdukları ortam çölde cennet gibiydi” (Yılmaz, 2011, ss. 14-17).

‘Akademik modernizm’ kavramı, devrimciliği geçmişte kalan bir olgu olarak anlamaktaydı. Modern sanatçılar akademizme başkaldırarak varolmuşlardı. Zamanla, modern sanat akademilerde ders olarak okutulmaya, baş tacı edilmeye başlanmış – *akademikleşmişti*. Bu, muhalefet damarı budanmış, ehlileştirilmiş, bir renk, boya ve biçim estetiğine indirgenmiş bir eğilimdi:

“Hocalar da kitaplar da aşağı yukarı şunu söylüyordu (ya da biz öyle algılıyorduk): ‘Sanatın evrimi *figürden soyuta* doğrudur. Figür bir bahanedir, ama başlangıç için vaz geçilmez öneme sahiptir. [...] Ardından, figürü *soyutlama* süreci gelir. Bunlar halledildikten sonra, isteyen *tam soyut* (figürsüz) işler yapabilir.’ Soyut sanat, modern sanatın zirvesiydi, mutlak özgürlük alanıydı. [...] ‘Sanata siyaset sokulması’na iyi gözle bakılmazdı. Önemli olan, *plastik değerlerdi*, *saf sanat*’tı. Buna da ‘sanat için sanat’ şiarıyla ulaşılabilirdi. ‘Akademik modernizm’ dediğim şey işte budur” (Yılmaz, 2011, ss. 17-18).

1980’lerde dünyada sanatsal tartışmanın bağlamı değişirken, Gazi Üniversitesi’nin Resim-İş Bölümü’nde azcılık (minimalizm), kavramsal sanat, beden ve gösteri sanatları, fluksus, yeryüzü sanatı, fotoğraf ve video sanatlarının bahsi geçmemiştir. Bunun nedeni, bu eğilimlerin hepsinin resim karşıtı olması; modernist kalıplara sığmaması, dolayısıyla da kendilerine öğretilen plastik değerle ilgilerinin olmamasıdır (Yılmaz, 2009, ss. 287-288).

Özetle, güzel sanatlar fakülteleri sanatçı; eğitim fakülteleri bünyelerindeki resim-iş (ve güzel sanatlar) bölümleri Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı okullara öğretmen yetiştirme amacıyla kurulmuşlar; ancak her zaman geçirgenlik ve sürprizler olmuştur. Bugün, güzel sanatlar fakültelerinden mezun olan ve Milli Eğitim Bakanlığı okullarında öğretmenlik yapanlara ve karşılıklı olarak, eğitim fakültelerinden mezun olan ve sanatçı kimlikleriyle tanınan sanatçılara rastlamak mümkündür. 1980’ler boyunca her iki grup fakültelerde, istisnalar olmakla birlikte, figür/soyut tartışması temelli, modernist bir eğitim modelinin egemen olduğu görülmektedir.

#### II.1.2.4. Fakülteleşmeyle Gelen Tartışmalar

1981 yılına kadar, dört yıllık üniversiteler, beş yıllık Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, üç yıllık eğitim enstitüleri ve iki yıllık yüksek okullar sanat/sanatçı ve öğretmen gereksinimini karşılamaktaydı. YÖK kurulduktan sonra yüksek öğretimde birlik ve düzeni sağlamak amacıyla bu kurumların hepsi üniversite bünyesine alınmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı kurumlarda çalışan kimi sanatçı hocalar, 1980’e kadar üniversitelerdeki özerk yapılanmayı önemsedikleri ve bu amaçla fakülte olarak üniversiteye bağlanmayı istedikleri anlaşılmaktadır. Ancak, hocaların

çoğunluğu ise bu konuyu ciddi anlamda masaya yatırmamışlardır. Bu konuda, değişik eğitim kurumlarında çalışan ve süreci yaşayan sanatçıların anı ve görüşleri döneme ilişkin bilgiler vermektedir. Akademi 1970’ler boyunca özerk statüde olmasına karşın, bazı hocalar Japonya’daki güzel sanatlar üniversitelerinden etkilenecek üniversiteleşme gayretiyle, bir takım çalışmalar yapmışlardı (Akozan, 1983, s. 41). Ancak gerçek olan şu ki, bu dönüşüm sürecine hocaların çoğu hazırlıksız yakalanmış, fakülteleşmenin neler getirip götüreceğine ilişkin kendi aralarında doyurucu tartışma fırsatı bulamamışlardı. Konu hakkında fikir yürütenlerin görüşleri de pek dikkate alınmamıştır (Okan ile Yazışma, Ek-3, s. 605).

Fakülteleşmeye iyi gözle bakmayanlardan biri Sezer Tansuğ idi. Ona göre, tüm okulların aynı eğitim standartlarına bağlanması, çeşitlilik ve sanatın doğası açısından sakıncalıydı. Yeni süreçte okullar şiddetle gereksindikleri dış potansiyel katkısından mahrum kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklar, çevrelerine çaresizce bakacaklardı (Tansuğ, 1983a, s. 28).

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde fakülteleşmeye iyi gözle bakmayan sanatçı hocaların başlıca gerekçeleriye, yerleşik eğitim modelinin sapacağından duydukları endişelerdi. Bu, bir yandan özerkliğin elden gitmesine karşı çıkma, bir yandan da *geleneğin sürdürülmesi* yönünde bir istekti aslında.<sup>63</sup> Fakülteleşme konusuna çekimser ve eleştirel yaklaşanların diğer gerekçeleri, darbeyle gelen hiyerarşik yönetim anlayışı ve sanatın doğasının dikkate alınmadan oluşturulmuş ders sistemiydi. Bu perspektiften eleştirenlerin, ‘üniversitede *bilim*, akademideyse *sanat* yapılır’ şeklinde bir düşünce içinde oldukları anlaşılmaktadır. Örneğin Adnan Turani, önce Hacettepe Üniversitesi ve ardından Bilkent’te güzel sanatlar fakültesini oluştururken, *fakülte* yerine *akademi* olarak faaliyete geçmesi için direnmişti. Ancak bu düşüncesini YÖK başkanı İhsan Doğramacı’ya kabul ettirememiştir. Eğitim programı konusundaysa, yine istemeye istemeye yazılı bir müfredata uymak zorunda kaldığını söylemiştir. Çünkü ona göre sanatta *kural* değil, *kuralsızlık* esastı (Turani’den akt. Cihaner Keser, 2009, s. 237-238). Kural ve kuralsızlık konusuna Zafer Gençaydın’ın da önem verdiği görülmektedir. Ona göre de, sanatın doğası bilimin doğasından farklıydı. İkisi de gerçeği arardı ama yöntemleri farklıydı. “Sanat eğitimi birdenbire üniversiteye yamanınca, *zoraki nikâhla*, hele bir de yetişmiş öğretim kadrosu olmayınca” işin zora girmesi kaçınılmazdı. Gençaydın’ın işaret ettiği sorunlardan biri de, örgütlenme şeması çıkarılırken, YÖK’te güzel sanatların özgürlükçü doğasından haberdar hiç kimsenin olmamasıydı (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

<sup>63</sup> 1970’li yıllarda Akademi’de beş yıllık eğitimle yüksek (*master*) dereceli diploma verilirken, yeni dönemde sürenin dört yıla indirilmesi olumsuz bir durum yaratmıştır (Ayan ile Yazışma, Ek-3, s. 582).

Bilim ve sanatın doğaları farklı olsa da; sanatın nihayetinde kendine özgü bir bilgi alanı olduğu savını öne sürenlere göre, programlar birbirinden görece bağımsız alanların doğaları dikkate alınarak hazırlırsa, bilim ve felsefenin yanı sıra sanat da pekâlâ üniversitelerde olabilir. Burada asıl sorun, üniversite olma koşullarının Türkiye’de henüz yeterince sağlanmamış olmamasında yatar. YÖK, gerekli düşünsel temelleri oluşturmadan, sanat eğitimi bölümlerini *akademik disiplin* içine almış, bunun eksiklikleri de 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanmıştır. Mevcut koşullarda, sanat eğitimi veren kurumlar üniversite içinde oldukça iğreti bir şekilde durmaktadır” (Okan ile Yazışma, Ek-3, s. 605).

Erdağ Aksel de güzel sanatlar alanının üniversite çatısı altına alınması konusundaki yetersizliklere dikkat çekmektedir. Ayrıca, toplumsal talep ve gereksinim dengeleri açısından güzel sanatlar eğitimi bağlamında yürütülen çalışmaları ‘iyi niyetli’ olarak değerlendirse bile, ‘üzerinde fazla düşünülmemiş’, ‘pratik açıdan sağlıksız, kuramsal açıdan da yüzeysel’ uygulamalar olarak nitelendirmektedir (Aksel, 1995, s. 25).

YÖK’ün tüm üniversite bölümleri için oturtmak istediği ders değerlendirme ve not sisteminin güzel sanatlar için uygun olmadığı, en çok dile getirilen eleştiri olmuştur. Esasen, *sanat* gibi öznel değer yargılarına, keyfiyete açık bir alanın (özellikle de atölye derslerinin) matematik bir kesinlikte ölçülmesi ve notlandırılması her zaman sorun olmuştur. Bir hocanın kötü not verdiği bir çalışmaya bir başkasının iyi not verdiği, camianın malumudur. Dünyanın her tarafında da üç aşığı beş yukarı bu böyledir. Her hoca, ödevlerin zamanında teslimi, devam (samimiyet), teknik beceri ve yaratıcılık üzerinden, *kendince* bir değerlendirme sistemi oluşturur, ona göre not verir. Genel kaniya göre, işin doğası da bunu gerektirmektedir. YÖK, sanat eğitimi kendi bünyesine alınca, alan ayrımı yapmaksızın, tüm derslerin mümkün mertebe aynı sisteme göre notlandırılması koşulunu getirmiştir.

Çağdaş sanat eğitimi konusunda bilimsel çalışmaların, araştırmaların ve eğitsel denemelerin sonuçları güzel sanatlar fakültelerinde ortaya konulamadığından, YÖK yasının yürürlüğe girmesiyle sanat eğitiminin durumunun araştırılması ve yeni yöntem aramaları yapıp değerlendirilmesi için bir fırsat yarattığını (Asher, 1985, s. 18) düşünenler çıksa da, kredili sistemle eğitimin tektipleştirilmesini, sanatın doğasına aykırı bulanlar çoğunlukta görülmektedir. En önemli kaygı, güzel sanatlar eğitimi için gerekli olan coşkunun ve yaratıcı atmosferin kaybedildiği; YÖK’ün, öğrencilerin elini kolunu bağlayan bir program dayattığıdır. Sanatçı olmak için fakültele gelen öğrenciler, “kredi tutturmaya ve şuradan bir diploma alıp gitsem de kurtulsam” mantığına zorlanmışlardır (Turani, 1995, s. 111).

Akademi hocalarından Neşe Erdok'a göre, YÖK'le gelen düzenleme, atölye ve eğitim sisteminin ihtiyaçlarını karşılayamamış; varolan yapıyı aleyhine olacak şekilde değişime zorlamıştır. Atölye çalışmalarında vizeler ve final sınavları, sanat yapma işini çok mekanik bir hale getirmiştir. Ona göre, arasınav ve sonsınav sistemi, güzel sanatlar eğitimine uygun değildir. Mesela, işin doğası gereği, bazı öğrenciler, çalışmalarında başlangıçtan sonuna kadar istikrarlı bir gelişim gösterirken; bazıları da hemen bir gelişim gösteremez, ancak sonradan birdenbire bir ilerleme gösterebilirlerdi. Bu yüzden, ikinci tip öğrencilere arasınavda kötü not verilmesi doğru bir yaklaşım değildir. Sonuçta hocalar hoşgörülü davranarak, atölye sistemini bozmamaya çalışarak, sistemin etkilerine karşı koymaya çalışmışlardır (Erdok'tan akt. Devrim, 2003, s. 17).

YÖK'le gelen kredili ders ve değerlendirme sistemine karşı çıkan Zafer Gençaydın ise, YÖK doğrultusunda oluşturulmak istenen yeni programa şiddetle direnmesi sonucunda, Gazi'den atıldığını ifade etmiştir. O günkü siyasal havanın temsilcileri yönetime gelince, ders içeriklerinden kredi ve notlandırmaya kadar her şeyi matematik bir kesinlikle belirlemeye kalkmışlar, Gençaydın da sanat eğitiminin doğası gereği, bunun yanlış olacağını belirtmiştir. Ona göre, notlandırma rakama dökülemezdi ve sanatın değerlendirilmesi ancak sezgiyle mümkündü. Bu, dışarıdan bakınca herkesin görebileceği bir şey değildi (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576). Gençaydın aynı direnci Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçtikten sonra da göstermiştir. Bu sisteme göre, haftalık, dönemlik ve yıllık programlarda, kurum ve öğrencilerin beklentilerine kadar her şey açık seçik en başta ortaya konmalı, hocalar da öğrenciler de ona göre davranmalıydılar. Gençaydın bir toplantıda, bu konular tartışılırken 'alan dışı'ndan<sup>64</sup> olan dönemin dekanı Gülsen Canlı'ya "sanat öyle bir şeydir ki, bir maceradır, nereye varacağını bilemezsiniz. (...) Bilimdeki gibi öngörülere dayanarak, resmin ispatlamak gibi bir amacı yoktur" demiş; buna karşılık, "burası üniversite; bir terzi bir elbise dikmiş; olsa da giyeceğiz, olmasa da giyeceğiz" yanıtını almıştır. Bir başka sıkıntı da atelyelerde çalışma saatleri konusunda yaşanmıştır. Dekanlık 12 Eylül öncesindeki kargaşayı anımsatarak, atelyelerin mesai dışında kapatılmasını istemiş; ancak Gençaydın buna itiraz etmiştir. Bunun üzerine dekanlık sorumluluğu ona yüklemiş; mesai dışında çalışmak isteyen öğrencilerin bir kâğıda isimlerini yazarak başında hocaların durması koşuluyla isteyenlerin saat beşten sonra çalışmalarına izin vermiştir. Gençaydın'ın anlattığına göre, sadece kendi öğrencileri değil, diğer hocaların öğrencileri de gelip onun atelyesinde çalışmıştır (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

<sup>64</sup> Gülsen Canlı, İngiliz dili ve edebiyatı profesörüdür.

Fakülte ve bölümlerdeki uygulamaya gelince; eskiden bir dersin içindeki konular, yeni sistemde tek tek derse dönüştürülmüştür. Üniversiter sisteme geçildikten sonra kredi sistemine bağlı olarak, örneğin, atölye derslerine ayrılan zaman çok sınırlandırılmıştır. Oysa, öğrenci haftada en az yirmi saat atölyede çalışabilmeliydi:

“Altı saat, dört saatten çok koyamazsınız ve üç dört krediyi geçmeyecek, falan deniyor. Biz de ne yaptık bu sefer? Hile-i şeriye! Desen dersi ayrı, atelye dersi ayrı, özgünbaskı ayrı, duvar resmi ayrı... Hatta bunlar bölüm oldu birçok okulda. Şimdi her şey birbirine karıştı ve bu kavram kargaşası da örgütlenme şeması da, sisteme uyacağız diye, o terzinin diktiği elbise içine gireceğiz diye her şey alt üst oldu, yozlaştı” (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

Başka kurumlarda çalışan bazı hocalara göreyse, atölye derslerinin azalması, eskiden ihmal edilen bazı kuramsal derslerin devreye girmesini sağlamıştır ve bu da iyi bir gelişmedir. Yeni düzenlemeyle, seçmeli derslerin sayısı artırılmış, disiplinlerarası alışverişler yoğunlaşmış ve sanat alanında yeni açılımlara olanak sağlayan çalışmalar öne çıkarılmıştır. Sanatın kuramsal boyutu, çağımızda en az uygulama boyutu kadar, hatta bazı durumlarda uygulamadan daha önemlidir (Çobanlı, 1995: 33; Akdeniz, 2006: 55; Akdeniz ile Görüşme, s. 535; Sağlam ile Görüşme, Ek-2, s. 560).

Fakülteleşmeyle gelen bir diğer sıkıntı da uygun ortam, mekân, kütüphane ve teknik donanımla ilgiliydi. Akademi ve Gazi Eğitim haricindeki kurumların kendi binaları henüz mevcut değildi. Ortam olarak İstanbul öteden beri kültürel hareketliliğin en yoğun yaşandığı yerd ve gerek öğretim üyeleri gerek öğrenciler bu konuda şanslıydılar. Ankara da başkent olduğu için bir ölçüde hareketli sayılırdı. Ancak diğer kentlerde durum pek iç açıcı sayılmazdı. Üstüne üstlük, Akademi ve Gazi Eğitim dışındaki kurumlar, başka amaçlar için yapılmış binalarda, elverişsiz koşullarda eğitim vermeye çalışmaktaydılar (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576; Onur ile Görüşme, Ek-2, s. 531; N. Kan Büyükişleyen ile Yazışma, Ek-3, s. 604). Erdağ Aksel’e göre, bu okulların adları *fakülte* de olsa, evrensel anlamda bir üniversite anlayışından uzaktaydılar. Daha çok bir çeşit ‘görüntü üretme mesleği’nin öğretildiği bu kurumlarda, herşeyden önce, ‘iyi bir kütüphane’ bile yoktu (Aksel ile Yazışma, Ek-3, s. 592).

O koşullardaki uygulamaların, yapılabileceklerin en uygunu olduğunu; bazı sorunların işin doğasından kaynaklandığı da ayrı bir görüştür. Bu görüş, sanat eğitiminin üniversite çatısı altında sürdürülmek istenmesinin kuramsal açıdan olumsuz bir yanı olmadığını savunmaktadır. Sanat üretimi ve paylaşımı konusundaki sıkıntılar, klasik üniversite yapısının akademik bürokratik ve malî işleyişi içinde yeterince anlaşılammıştır. Çıplak model ücretlerinin ödenmesinden araç ve gereç satın alımlarına; öğretim üyeliğine yükseltme ve atanma işlemlerinden, kontenjan belirleme ölçütlerine; giriş sınavlarından ders programlarındaki zorlamalara kadar uzanan pek çok konuda yaşanan sıkıntılar bunun göstergeleridir (Tuncay, 1995, s. 101).

*Çıplak model* istihdamı konusunda da yine güzel sanatlar fakülteleriyle eğitim fakülteler arasında bir farklılık vardı. Güzel sanatlar fakültelerinde pek sorun çıkmazken, eğitim fakülteleri türlü bahanelerle bu sorunu görmezden geliyordu. Bunun nedeni, YÖK değil, bölüm yöneticilerinin model ve bütçe talep etmemesiydi. Sonuçta, öğrenciler derslerde alçı torslara mahkûm olmaktaydılar (Batırbek ile Görüşme, Ek-2, s. 526; Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537).

Fakülteleşme, aslında, olumlu ve olumsuzlukları bünyesinde taşıyan bir süreçti. YÖK düzenlemesi atölyelerdeki eğitim modelini pek etkilememiş; ancak, yönetim boyutunda bazı sakıncalara yol açmıştır. Bu, rektörlükten dekanlığa ve oradan da bölüm başkanlığına ve öğretim üyelerine uzanan, hiyerarşik bir sistemdi. Bu gibi olumsuzluklarına karşın, sanat eğitimindeki geleneksel yapı ve algıları parçalayıp, dünyadaki yeni gelişmelerin farkına varılmasına yardımcı olduğu için fakülteleşmenin yararlı ve gerekli olduğu fikrine de sahip çıkmıştır (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537). Fakülteleşmenin gerekli olduğunu düşünenlerin bir kaygısı da, 1980 öncesinde eğitim enstitülerinin Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlıken, üniversitelerin özerk olmasıdır.<sup>65</sup>

YÖK eğitim kurumlarındaki kuruluş yasalarına dair bir yoksunluk olduğunu görmüştü ve bunun giderilmesine yönelik istek önemliydi. İkincisi, eğitim programının belli bir içeriğe göre hazırlanıp ilan edilmesinin istenmesiyle 'kulaktan dolma eğitim formatı'nın yerine 'akademik bir anlayış'ın yerleştirilmeye çalışılmasıydı. Kuruluş yasası olmayan kurumların bir kuruluş gerekçesi hazırlaması, kurumsallaşmayı sağlamıştır. Öğretim elemanının ders programları ve içeriklerine ilişkin planları, daha disiplinli, daha akademik bir eğitimi beraberinde getirmiştir (Koçan ile Görüşme, Ek-2, s. 537). Bilkent öğretim üyelerinden Buğdaycıoğlu, 1986 yılını değerlendiren yazısında fakülteleşmeyi coşkuyla karşılamıştır. Ona göre, üniversiteler güzel sanatlar fakülteleri için önemli kurumlardır. Bunların, çağın gelişimini yönlendirebilecek çağdaş anlayışlara kucak açması, gerekli etkinliğe ve yetkiye sahip olması, sanatın objektif ve sübjektif tüm bilimlerin ötesindeki işlevi, doygunluğu açısından önemlidir (Buğdaycıoğlu, 1987, s. 33).

<sup>65</sup> Akdeniz'in gözlemlerine göre, akademi ve enstülerde bir entelektüel düzey düşüklüğü mevcuttu. Kurumlar eğer üniversite bünyesine alınırsa, genelde öteden beri görülen entelektüel düzey düşüklüğü belki ortadan kalkabilirdi. Bu eğilimdeki sanatçıların, YÖK'le gelen tektipleşme ve baskılar yüzünden bu umutlarının büyük oranda boşa çıktığından yakındıkları; ancak yine de ileriki süreçte durumun iyiye gideceğini düşündükleri anlaşılmaktadır. Onlara göre, güzel sanatlar eğitiminin üniversite düzeyine gelmiş olması, tüm zorluk ve risklere karşın, genelde olumlu bir gelişmedir (Akdeniz ile Görüşme, Ek-2, s. 534).

## II.2. DEVLET RESİM HEYKEL MÜZELERİ

“Bir müzenin ‘avangard’ ya da ‘tutucu’, ‘sağcı’ ya da ‘solcu’ tutum almasından bağımsız olarak, bu, başka şeylerin yanı sıra, toplumsal-politik yan anlamlar taşıyan bir durumdur. Varoluşunun yapısı açısından bakılırsa, politik bir kurumdur. [...] ‘Sanatçılar’ ve onları destekleyenler ve düşmanları, ideolojik renklilik ne olursa olsun, sanat-sendromunda birbirinden habersiz ortaklardır ve birbirleriyle diyalektik bağları vardır. Toplumlarının ideolojik makyajının sürdürülmesine ve/veya gelişimine birlikte katkıda bulunurlar” (Haacke, 2011, s. 978).

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında, devletin sanatı öncelikli meselelerden biri olarak ele alması dolayısıyla 1937 yılında Akademi bünyesinde kurulan İstanbul Devlet Resim ve Heykel (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) kurulmuş; daha sonra 1963 yılında Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi, 1973 yılında İzmir Resim Heykel Müzesi ve 1980 yılında da Ankara Resim Heykel Müzesi açılmıştır. Görsel sanatlar müzeleri sanat ortamının gelişiminde önemli bir role sahip olsa da, 1980’lere kadar hem etkinliklerine hem de sorunlarına pek ilgi gösterilmemiştir (Tunalı, 1990, s. 46).

1980’lerle birlikte müze konusunda, dünyayla paralel olarak Türkiye’de de tartışmalar başlamış, çağa uygun müze tanımı için bir arayış içine girilmiş, varolanlar sorgulanmıştır. Müze, artık çok değerli yapıtların saklandığı bir yer olarak değil, aynı zamanda sanatın gelişim aşamalarının izlendiği bir kültür merkezi olarak da gerek etkinlikler gerekse mimarisiyle gündelik yaşamın bir parçası olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Madra, 1980, s. 21; 1981b, s. 32; 1988c, s. 4; Erzen, 1982f, s. 4; Filoğlu, 1988a, s. 4).

Çağdaş müzecilik hakkında 1980’lerin ilk konferansı 28 Nisan’da gerçekleşmiş ve TRT’de yayınlanmıştır. İsmail Tunalı, Devrim Erbil, Necati Dolunay, Nurullah Berk, Sezer Tansuğ ve Hüseyin Gezer’in katıldığı konferansta, müzelerimizin bilimsel taramadan yoksun ve günün koşullarına yanıt verecek nitelikte olmadığı ve çağdaş müze için çağdaş yapı gerekli olduğu vurgusu yinelenmiştir (Atagök, 1980, s. 23; C. Çoker, 1980, s. 21). Yine, 1980’de Resim Heykel Müzesi Müdürü, Mimar Sinan üniversitesi Rektör Yardımcısı Mehmet Çubuk ile Tomur Atagök belediyeye yeni bir çağdaş sanat müzesinin yerinin saptanması için başvurmuş; bu talep doğrultusunda belediye müze için kendilerine Gezi Otelinin arkasındaki yeri önermiştir. Bir iki yıl burası için çalışmalar sürdürülmüş, ancak sonuç alınamamıştır (Atagök, 1989b, s. 83).



1980'lerde İstanbul, Ankara ve İzmir'deki devlete bağlı müzelerin dışında, Erzurum'da Resim Heykel Müzesi bulunmaktadır. Erzurum'da Resim Heykel Müzesi ve Galerisi ilk olarak 1963 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Halk Eğitim Merkezi binası üst katında hizmete başlamış, 1976 yılında Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir. 1986 yılında ise, şimdiki yeri olan kültür merkezine taşınmıştır. Aynı zamanda kültür merkezi olarak kullanılan binada müdürlüğe ait iki teşhir salonu, bir de resim atölyesi vardır. Resim müzesi olarak kullanılan salonda 52 adet resim sürekli teşhir edilmektedir (Anonim, [tarihsiz]a).

Sanat piyasasının 1980'lerde canlanması, sanat üretiminin artması, galeriler ve özel kuruluşların büyük boyutlu sergiler düzenlemesi, sermayenin sanatla karşı karşıya getirilmesi, koleksiyon ve koleksiyonerlerin çoğalması Nejat Eczacıbaşı, Halil Bezmen ve Erol Aksoy gibi birçok işadamını modern sanat müzesi açmak konusunda cesaretlendirmiştir. Türk Alman Kültür Derneği ODTÜ ile Ankara'da, Yıldız Teknik Üniversitesi ile İstanbul'da müze mimarisi üzerine "Almanya'da Yeni Müze Yapıları" adıyla düzenlediği toplantı ve sergiler, Ankara'da çağdaş bir müze hayalini gündeme taşımış; Ankaralı koleksiyoncu Suat Nazif Baydur, bir müzenin kuruluş maliyetlerini düşünmeye başlamıştır. Bu girişimlerden herhangi bir sonuç çıkmasa da, talebin oluşması adına önemli bir gelişme olarak bakılabilir (Atagök, 1987a, s. 44; Karaesmen, 1987d, s. 72).

Özel sektörde modern sanat müzesi tartışılırken, dönemin Kültür Bakanı Mesut Yılmaz da tartışmalara katılmış ve kendi bakanlığı süresince müze sayısının 139'a çıktığını açıklamıştır. Ancak, mevcut müzelerin sorunlarında bir iyileşme yaşanmamış, dünya standartlarında 40 bin kişiye bir müze düşerken, bizde 400 bin kişiye bir müze düştüğü belirtilmiştir (Filoğlu, 1987b, s. 4). Sanat ortamının gereksinim duyduğu yeni bir müze için İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan ile yapılan görüşmelerde hiç ilgi sağlanamazken, Kültür Bakanı Fındıklı'da depoların tahsis edilebileceğini söylemiş, ancak bu söz de havada kalmıştır (Atagök, 1998, s. 109).

Modern sanat müzesinin gerektirdiği kültür birikiminin henüz sağlanmadığı, bir modern sanat müzesi kurulması için erken olduğu yönünde görüş bildirenler de olmuştur (Tansuğ'dan akt. Anonim, 1988b, s. 4). Bu arada, Yıldız Sarayı'nda Marangozhane ve Güzel Sanatlar binaları yedi ay süren çalışmayla restore edilerek Şehir Müzesi ve Uluslararası Sanat Galerisi'ne dönüştürülmüş, büyük ustaların sergilerinin nasıl getirilebileceği konusunda çalışılmaya başlanılmıştır (Özüer, 1988b, s. 4)

1989 yılına gelindiğinde, bütün bu tartışmalar bir olgunluk sağlamış ve ilk kez müzecilik üzerine bir yüksek lisans programı açılmıştır. Kültürel altyapının oluşmasına katkıda bulunan bir uzmanlaşma alanı olarak Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki Müzecilik Anabilim Dalı'nın başkanlığını Doç. Dr. Tomur Atagök üstlenmiştir (Nirven, 1989c, s. 10).

### II.2.1. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Milli Saraylar Müdürlüğü'ne bağlı olarak 20 Eylül 1937 tarihinde Atatürk'ün isteği üzerine Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi'nde açılmıştır. Müze için tahsis edilen mekânlar, Güzel Sanatlar Akademisi'nin kendi isteğiyle 1937 yılının sonunda Akademi'ye devredilmiştir. Böylece, müze Akademi hocaları tarafından yönetilmiş ve bütçesi de Akademi'ye bağlanmıştır (Tansuğ, 1996, s. 194; Yasa Yaman, 1992, s. 151 ve 2011, s. 27; Atagök, 1999, ss. 212-221; Pelvanoğlu, 2009, s. 379).

Müze koleksiyonunun başlangıcı, Halil Edhem'in öncülüğünde hazırlanan *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*'na dayanmaktadır. Bu çalışma, Türk resminin erken örnekleri ile çoğu kopya olan Batı resminden örnekleri içermektedir. Sonrasında, bakanlıklardan, çeşitli resmi kurumlardan alınan ve 1936'da Akademi'de düzenlenen '50 Yılın Türk Resim ve Heykel Sergisi'ne katılan yapıtlarla zenginleştirilmiştir (Bek, 2007, s. 76; Özsezgin, 1996, ss. 17-19; Yasa Yaman, 2011b, s. 28). Koleksiyon konusundaki en önemli eleştiri, seçimlerin dostluklara dayalı olarak yapılması konusundadır. Müdürlerin Akademi'den görevlendirilmiş olması, müzeye yapıt kazandırma sürecinde Akademi lehine bir ayrımcılık ortaya koymuş; kalıcı ve sağlam ilkeler sağlanamaması rahatsızlık yaratmıştır (İslimyeli, 1983a, s. 5). Bağış yoluyla gelen yapıtların da rasgele olması, koleksiyon niteliğine zarar veren bir durum olarak görülmüştür (Tansuğ, 1987c, s. 20).

Müze, mekânı ve içeriğinin çelişkisi bakımından ilginç bir noktadadır; yapı bir saraydadır, ancak saray müzesi değildir. Aynı şekilde, ulusal sanat değerlerini içerdiği halde ulusal müze de değildir. İdari açıdan bir akademi müzesi olması, özerklik açısından olumlu karşılanırsa da, sıkıntılı ve kısıtlı bir bütçeye sahip olmasını da beraberinde getirmekte, personel ve teknik yetersizliklerin çözümsüz kalmasına neden olmaktadır (C. Çoker, 1980, s. 21; Mutlu, 1983, s. 42). Bu sorunlarla farklı dönemlerde ve farklı sürelerle kapatılmış olan müze, 1980'lere girerken de kapalı durumdaydı. 1976'da yangın olasılığına karşı korunmasız olduğu için müzeyi kapatan o dönemki müdür Hüseyin Gezer, açıkken sorunlarına ilgi gösterilmeyen müzenin kapatılmasının da hiç ilgi çekmediğini belirtmiştir (İpekçi, 1976, s. 9; Köksal Bingöl, 2011, s.

208; Köksal, 2012b).<sup>66</sup> Müzenin kapalı olduğu günlerin sayısının açık olduğu günlerin sayısından çok daha fazla olduğu yorumu sık sık eleştiri konusu olagelmıştır. Bu durumdan bir ölçüde Akademi de sorumlu tutulmuş, kimi zaman Akademi'nin yönetiminde müzede dışarıdan bağımsız ya da başka eğitim kurumlarında görevli sanatçıların yapıtlarının teşhir edilmesine hevesli olunmaması nedeniyle yönetim politikaları eleştirilmiştir (Edgü, 1980, s. 18; İyem, 1981, s. 50).

Müzelerin topluma yönelik kurumlar olması gerektiğine inanan Devrim Erbil, Mayıs 1979'da müze müdürü olmasıyla müzenin unutulmuş varlığını belirli bir çevreye duyurmaya çalışmıştır. Erbil öncelikle kapanma sebebi olan yangın tehlikesini çözmeye odaklanmıştır. Dolmabahçe Sarayı ile ortak bir yangın tesisatı ve itfaiye ekibi kurulması çabası bir sonuç vermemiş, Erbil'in çeşitli yazışmalarda "Müzenin açılmasının sağlanması Dolmabahçe Sarayı'nın bir bütün olarak düşünülmesine ve ortak önlemlerin alınmasına bağlıdır. Bu çok önemli konuda bir Atatürk kurumunun sorumlusu olarak ilginizi rica ederim" vurgusu bile yetersiz kalmış; ne Milli Saraylar Daire Başkanlığı Veliahd Dairesi'ni kendi bünyelerine alarak sorumluluk kabul etmiş, ne de İstanbul İtfaiyesi Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasının engel teşkil ettiği yönündeki raporunu değiştirmiştir (Köksal Bingöl, 2011, s. 209).

Devrim Erbil başkanlığındaki müze yönetimi, müzenin sanat ortamıyla ilişkisinin güçlendirilmesi, sanatın yaygınlaştırılması, içe kapanık imajının giderilmesi, desteklenmesi ve yapıtların korunması çalışmalarını yürütecek bir dernek kurulmasına karar vermiştir (Çakaloz, 1979, s. 8; Madra, 1980, s. 21; Pelvanoğlu, 2009, s. 380). Derneğin kuruluş toplantısı 1979 yılında yapılmış, 1980 yılında 'Resim Heykel Müzeleri Derneği' adıyla tüzel bir kimlik kazanmıştır. İlk yönetim kurulu İsmail Tunalı başkanlığında, Sebla Eczacıbaşı, Rabia Çapa, Necati Dolunay, Mustafa Pilevneli, Gül Derman ve Sabri Berkel'den oluşmuş; ancak kurucu üyeleriyle, Nurettin Sözen'den Leyla Belli'ye, Nurhan Atasoy'dan Cengiz Bektaş'a kadar pek çok farklı alandan etkili isimlerin bir araya geldiği geniş bir üye kitlesine erişilmiştir (Köksal Bingöl, 2011, s. 245). Derneğin ilk etkinliklerinden biri, 1980'deki *Günümüz Sanatçıları Sergisi*'ni müze bahçesinde düzenlemek olmuştur (Hızlan, 1979, s. 8). Sergi, 1974-1977 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yapılan Açık hava Sergileri'nin bir devamı olarak düşünülmüş ve 1980 yılında Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında müze için bir kamuoyu yaratmak, güncel sanat

<sup>66</sup> Müzeye karşı olan bu ilgisizlik, en küçük taleplerde bile kendini göstermiştir. Talepleri karşılaması beklenen yetkililerin yetki kullanmayışlarının kökeninde, özellikle MC Hükümeti döneminde MHP ve MSP'nin milli kültür anlayışları içerisinde çağdaş müze ihtiyacının bir yeri olmaması yatmaktadır (Atagök, 1980, s. 22).

II. Dünya Savaşı nedeniyle 1939-1951 yılları arasında kapalı kalan müze, sonraki dönemlerde, bürokratik engellerden dolayı, koruma, arşivleme, sergileme, tanıtma ve toplumu bilinçlendirme gibi konularda işlevini yeterince yerine getiremediği yönündeki eleştirilerle gündeme gelmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde sık sık onarımdan geçirilen ve kısa aralıklarla kapalı tutulan müze, 12 Mart 1976'da Kültür Bakanlığı tarafından yangına karşı yeterince korunamadığı gerekçesiyle, 3 Mart 1981'e dek 'süresiz' olarak kapalı tutulmuştur (Atagök, 1999, s. 217; Bek, 2007, s. 75).

ortamına dâhil olmak, müzeyi işler hale getirmek amacıyla tekrar başlatılmıştır (Köksal Bingöl, 2011, s. 252). İki yılın ardından basın ilgisini çekmeyi başarmış ve nihayetinde çıkan haberleri dikkate alan bir komutan (İstanbul Merkez Komutanı Tuğgeneral Naci Şekerefeli) müzeyi ziyaret ederek binanın yangına karşı korunması için birtakım önlemlerin alınmasını sağlamıştır.

Erbil, 1980 darbesiyle göreve getirilen Şekerefeli'nin ilgisini çekmek için "ulus, millet, devlet yararı gibi çeşitli yollar"a başvurduğunu dile getirmiştir (Köksal Bingöl, 2011, s. 210). Yeterli olmasa da, alınan önlemlerin ardından Müze 3 Mart 1981'de, yani Akademi'nin kutlama gününde yeniden açılabilmiştir. Açılışa yüksek rütbeli generaller ve amiraller, İstanbul valisi, Belediye Başkanı, öğretim üyeleri ve çok sayıda sanatçı ve sanatsever katılmıştır (Akpolat, 1981, s. 35; Anonim, 1981m, s. 15; Atagök, 1999, s. 217). İşlevini yitirmiş olan boş saray binasının, bir kez daha çağdaş sanat müzesi olarak kapılarını açmasına gösterilen ilgi ve önem, yeni müzenin akibetinin her an izleneceği izlenimini vermektedir (Atagök, 1981, s. 31; Madra, 1981b, s. 32). Müze, farklı kademelerdeki eğitim kurumlarına yönelik programlar, geçici sergiler, geziler ve söyleşilerle hareketli bir ortam haline getirilmeye çalışılmıştır (Atagök, 1987b, s. 42).

1983 yılı Ocak ayında Kenan Evren'in ziyaretiyle<sup>67</sup> ilgi çeken müze için restorasyon projesi gündeme gelmiş ve koleksiyonun geçici olarak Yıldız Sarayı'na, Arkeoloji Müzesi'ne ya da İTÜ'nün Taşkışla Binası'na taşınması düşünülmüştür. Zaman içinde binanın barındırdığı sorunların çözümüne yönelik üretilen diğer tasarımlarda olduğu gibi, bu girişimden de bir sonuç elde edilememiştir (Köksal, 2012b). Üstelik, Kültür Bakanlığı'nın Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'na bağlanmasıyla, zaten bir kuruluş yasası bulunmayan, kültür yatırımlarına ayırdığı sınırlı bütçesiyle kendi yağında kavrulan İstanbul Resim Heykel Müzesi, işlevinden büsbütün yoksun bırakılmıştır (Özsezgin, 1982b, s. 23).

Prof. Belkıs Mutlu'nun müzedeki ilk kadın müdürü olarak göreve başlamasıyla müze yeni bir görünüm kazanmıştır. Gündemdeki büyük sergilere paralel etkinlik düşünülmesi ya da müzeden ödünç alınan eserlerle duvarlarda boşluklar oluşması, yönetimi depolara indirmiş ve koleksiyonun gösterimde olmayan eserleri elden geçirilerek sergilemeye hazır hale getirilmiştir. Müzenin bahçesiyle özdeşleştirilen Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, müzenin genç sanatçılar salonunu zenginleştirmek için de uygun bir fırsat yaratmıştır (Beykal, 1983a, s. 30). İlkel depolama koşulları, tozlu ve rutubetli bir ortam, yapıtların bakımını yapacak uzman bir

<sup>67</sup> Kenan Evren, Atatürk'ten sonra İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni ziyaret eden ilk cumhurbaşkanı olmuştur. Bu ziyarette ona İstanbul valisi Nevzat Ayaz, Birinci Ordu Komutanı Orgeneral Haydar Saltık ve Emniyet Müdürü Şükrü Balcı eşlik etmiş, Mimar Sinan Üniversitesi rektörü Prof. Muhteşem Giray ve müze müdürü Prof. Belkıs Mutlu, müdür yardımcısı Tomur Atagök, Müze Derneği Başkanı Prof. İsmail Tunalı ve müze resim restoratörü Orhan Ersoy tarafından bilgilendirilmiştir (Kınaytürk, 1983c, s. 4).

kadronun bulunmayışı ve bu sorunları çözümlenecek bir ödenekten mahrum olmak müze müdürünün ilgilenmesi gereken öncelikli sıkıntılardır (Elibal, 1983b, s. 60; Girgin, 1986l, s. 4).

Mutlu döneminde, heykeltıraşlara ait salon, Cumhuriyet öncesi ve sonrası yapıtları olmak üzere ikiye ayrılmış; desenler, haritalar ve suluboyalar için ayrı düzenlemelere gidilmiştir. Hem bekçi hem temizlik görevlisi olarak beş görevlinin çalıştığı müzede Mimar Sinan Üniversitesi, Resim ve Heykel Müzesi Derneği ve diğer kuruluşların yardımıyla ışıktandırma konusunda bilimsel bir yaklaşımla yenilemeler yapılmış, nem oranını dengeleyen makineler alınmış ve Rotaryenlerin yardımıyla da yangına karşı elektrikli alarm sistemi kurulmuştur. Müzenin kapalı olduğu günlerde konserler düzenleyerek halkın ve sanat çevrelerinin ilgisini çekmeye çalışılmıştır (Portakal, 1991, s. 20). Müzeyi halkla buluşturma ve müze eğitimi adına, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı, Halk Eğitim Merkezi, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ve Akbank'ın da desteğiyle 1984 yılından itibaren yaz dönemi resim kursları düzenlenmiştir (Uçku, 1987, s. 18).

## II.2.2. İzmir Resim ve Heykel Müzesi

İzmir'de 1952 yılında İzmir Kültür Park içinde açılan İzmir Resim ve Heykel Galerisi, açılan mimari proje yarışması sonucunda kazanan<sup>68</sup> projenin uygulanmasıyla Konak'ta, 1973 yılında müzeye dönüştürülmüştür. Plastik sanatlar alanında devletin İzmir'e yaptığı ilk hizmetlerden biri olan bu galeri, İzmir'de yaşayan sanatçılara eserlerini sergileme imkânı sağlamış, her yıl düzenlenen Devlet Sergileri'nin de kente getirerek sanat hayatına canlılık getirmiştir (Bek, 2007, s. 77).

Müzenin koleksiyonunda en erkeni Tanzimat Dönemi'ne tarihlendirilen 403 eser bulunmaktadır. Koleksiyon, başlangıçta Ankara ve İstanbul Devlet Resim Müzelerinden derlenen, müzeye bağışlanan ve müze derneği tarafından satın alınan yapıtlarla oluşturulmuştur (Sağlam, 2001, s. 25). Müze'nin galerisi dışında, sanat atölyeleri, kitaplığı ve restorasyon bölümleri de bulunmaktadır. Özellikle kitaplık, içindeki bini aşkın sanat kitabıyla önemli bir boşluğu doldurmakta ve uygulamalı çalışmalara yön vermektedir (Ergüven, 1982, s. 28).

<sup>68</sup> Galerinin müdürlüğünü yapan heykeltıraş Turgut Pura'nın girişimlerinin bir hayli etkili olduğu bu müzeleşme projesi için düzenlenen yarışmayı mimar Muhlis Türkmen'in müze tasarımı kazanmıştır (Anonim, [tarihsiz]c).

1980'lerin başında, müze, kurumun idaresindeki zafiyet nedeniyle gündeme taşınmıştır. Müzede kadro fazlalığı vardır, ancak nitelikli eleman bulunmamaktadır. Müze galerilerinde görevli bir memur olmaması, yapıtların zarar görmesine yol açmıştır. Ergüven'in belirttiğine göre, aralarında Halil Paşa ile Namık İsmail'in resimlerinin de bulunduğu dört tablo ağır bir biçimde hasar görmüştür. Müze müdürü Mehmet Sabır'ın konuyla ilgili olarak yaptığı açıklama, bazı resim öğretmenlerinin beraberinde getirdikleri öğrencilere tablolar ile ilgili açıklama yaparken kullandıkları şemsiyelerin bu hasara neden olduğu yönündedir (Bek, 2007, s. 77; Ergüven, 1982, s. 28).

Daha önceki yıllarda Mahmut Cuda, Özdemir Altan, Aydın Ayan gibi sanatçıların sergilerini açmış olan müze, 1983 yılı için yeterli etkinlik yapamadığı konusunda eleştirilmiştir. Bu durumun en önemli sebebi olarak da, müzenin devlet kurumu olarak eserlerin satışını garanti etmemesi ve sanatçıların özel galerileri yeğlemeleri gösterilmiştir. Nitekim, yıl içinde Kayıhan Keskinok, Adnan Turani, Sabri Berkel ve Ali Avni Çelebi sergileri yapmak için çaba verilmiş, ancak sonuç alınamamıştır (Güven, 1984, s. 28).

### **II.2.3. Ankara Resim ve Heykel Müzesi**

Namazgâh Tepesi'nde Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından Türk Ocakları Genel Merkezi olarak 1930 yılında inşa edilen yapı, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü ve Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün özel ilgisiyle Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmek üzere 1975 yılında Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir (Köksal, 2012a, s. 77; Özel, 1992, s. 11; Özsezgin, 1980b, s. 7; Yasa Yaman, 2012a, s. 7). Türk Ocakları Genel Merkezi, Cumhuriyet'in Ankara'daki ilk opera, tiyatro ve konserlerinin düzenlenmesi, halka açık iki kütüphanesinin bulunması, Halkevi etkinliklerine bu binada yer verilmesi, yerli ve yabancı ressamların yapıtlarından oluşan bir koleksiyona sahip olması dolayısıyla, uzun yıllar bir kültür merkezi olarak hizmet vermiş; bu yüzden, ülkenin ihtiyaç duyduğu sanat müzesi için ideal bir yer olarak gösterilmiştir (Köksal, 2012a, s. 76).

Binanın 1976'da restorasyonuna başlamasından kısa bir süre sonra, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nden gönderilen 53 resim ve heykelle geçici bir açılış sergisi düzenlenmiştir. Ancak, bu açılış her ne kadar sanat çevrelerinde büyük bir sevinçle karşılanırsa da, sergideki yapıtların Ankara'daki kaynaklar içerisinde seçilmemiş olması hoşnutsuzluk yaratmıştır. Koleksiyon oluşturma sürecinde İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türk Ocakları ve Güzel Sanatlar

Müdürlüğü arşivi ile devlet daireleri, Milli Kütüphane, banka ve özel koleksiyonlarda bulunan yapıtlar bir araya toplanmaya çalışılmıştır.

Yapıt seçimi için İstanbul (Devrim Erbil, Neşet Günal ve Mustafa Pilevneli) ve Ankara'da (Turan Erol, Veysel Günay, Mehmet Özel ve Osman Zeki Oral) iki ayrı jüri kurulmuştur. Bu çalışmaların sonunda yaklaşık 1200 yapıttan oluşan bir koleksiyon müzeye kazandırılmış, bunlardan 250 tanesi açılıшта sergilenmek üzere salonların duvarlarına asılmıştır (Köksal, 2012a, ss. 85-87; Özel, 1992, s. 11).<sup>69</sup> Bakanlık, ayrıca İş Bankası ile bir protokol imzalamış ve banka koleksiyonunda bulunan 1200 yapıttan 44 tanesinin müze koleksiyonuna verilmesinin yanı sıra, zaman zaman değiştirilmek suretiyle tüm seçili eserlerin sergilenmesi kararlaştırılmıştır (Anonim, 1980b, s. 19).

Müze, 2 Nisan 1980 tarihinde Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından üst düzeyde bir törenle açılmıştır<sup>70</sup>. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi teşhirin örnek alındığı ilk sergide, modern Türk sanatına dair tarihsel bir panoroma sunan 250 yapıt yer almıştır (Köksal, 2012a, ss. 87-88). Açılış günü, binadaki restorasyon çalışmaları tam olarak bitirilememişti. Bu eksikliklerin en önemli nedeni, binanın başlangıçta müze olarak tasarlanmayışdır. Binanın özel karakterinin izin verdiği ölçüde, modern müzecilik anlayışına uygun bir bina dönüşümü elde edilmeye çalışılmıştır. Mimar Abdurrahman Hancı, Cumhurbaşkanı için hazırladığı raporda binanın işlerlik kazanması için giriş-danışma, sergileme salonları, küçük projeksiyon odaları, şark odası, konferans salonu, satış yeri, kafeterya, kitaplık, idare, çocuk resim atölyeleri, geçici sergiler için bir galeri, açık hava heykel sergisi ve resim tamir atölyelerinin gerekli olduğunu belirtmiştir (Köksal, 2012a, s. 83).

Müzenin bodrum katının restorasyonu 1982 yılında başlamış ve 1983 yılında bitirilmiş; 1984 yılında da, bodrum katındaki toprak dolgu bir mekân Sedat Simavi Vakfı desteğiyle Sedat Simavi Sanat Galerisi'ne dönüştürülmüştür. 1985 yılında Hacı Ömer Sabancı Vakfı'nın katkılarıyla

<sup>69</sup> Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel, bina Milli Eğitim Bakanlığı'ndan teslim alındığında içinde dört tablo olduğunu ifade etmektedir: Osman Hamdi Bey'in *Silah Taciri*, V. Vershchagin'in *Timur'un Mezarı Başında*, Fausto Zonaro'nun *Genç Kız Portresi* ve Emel (Cimcoz) Korutürk'ün *Gazi'ye Şükran* adlı çalışmaları. Bu yapıtlar müze koleksiyonunun ilk resimleri olmuştur. Koleksiyona çeşitli şekillerde satın alımlar yoluyla yapıt kazandırılrsa da, bağışlar koleksiyonun gelişmesinde çok önemli bir yere sahiptir. Örneğin, ressam Şeref Akdik'in eşi Sara Akdik'in 40 resimden oluşan Şeref Akdik Koleksiyonu, Çelik Gülerüz'ün 7 yapıtlık hat koleksiyonu, Emel Korutürk'ün İbrahim Çallı portreleri, Bülent-İbrahim Cimcoz'un İbrahim Çallı portresi, Hikmet Onat, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren ve Arif Kaptan'ın da birer yapıtı bağış yoluyla müze koleksiyonuna kazandırılan eserler arasındadır (Özel, 1992).

<sup>70</sup> Müzenin açılışı heyecanla beklenmiştir. *Sanat Çevresi* dergisinin bir haberine göre, açılış tarihi olarak 28 Mart ilan edilmiş, ancak yetiştirilemediği dile getirilmiştir (Anonim, 1980c, s. 13). Cumhurbaşkanı'nın görev süresinin dolmasına dört gün kala gerçekleşen görkemli açılıшта, TBMM Başkanı Cahit Karakaş, Cumhuriyet Senatosu Başkanı İhsan Sabri Çağlayan, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren de iki saat süren açılıшта hazır bulunmuşlardır (Kınaytürk, 1980a, ss. 18-19).

konser/tiyatro salonu elden geçirilmiş ve yapı 1985 yılının sonunda müze işlevinin yanı sıra bir kültür merkezi işlevini de üstlenecek bir biçime getirilmiştir (Köksal, 2012a, s. 89; Özel, 1992, s. 11).

Müzenin sergileme düzeni için İstanbul Resim Heykel Müzesi örnek alınmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yaşayan sanatçıların yapıtlarından başlayarak 1980'e doğru uzanan çizgisel bir tarih anlayışı içinde salonlar şekillendirilmiştir (Köksal, 2012a, s. 89). Cumhuriyet ideallerinin yarattığı enerji, yıllar sonra yeni bir kurumda tekrar ortaya çıkmış ve halkın sanatla eğitimini amaçlayan modern tavrı itici bir güç olarak müzeyi kuşatmıştır.

2 Nisan 1980'de açılışı yapılan müzede, Özsezgin'e göre, bir yandan mimari karakteri korumak, öte yandan çağdaş müzecilik tekniğine uygun koşullarla yüksek verimli sergilerme olanağı sağlamak, yapıyı düzenleyenlerin başlıca kaygı olmuştur. Mevcut sergileme düzeni, hiç kuşkusuz zamanla değişecektir. İç düzenlemeyle sürececek olan çalışmalarla, belki de müze, başkentin sanat ortamına özgü bir niteliğe çok daha sonra kavuşacaktır (Özsezgin, 1980c, s. 121).

Sanat müzelerinin sanat etkinliklerini motive ettiğini söyleyen Tunalı, Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasının ardından Ankara plastik sanatlar ortamının daha etkin bir işleve kavuştuğunu belirtmiştir. 1980'ler için en önemli gelişme olarak da müze tartışmalarının gelişmesini ve müzelerin açılmasını göstermektedir (Tunalı, 1990, s. 46). Ancak, 1990 yılında müzede potansiyel bir gezi, müzenin ne tür bir katkı sağlayabileceği konusunda endişeler yaratmaktadır. Müzede sergilemede zamandizimsel yanlışlar, halkın kayıtsızlığı, yapıtları tanıtıcı etiketlerin azlığı, restorasyonlar sırasında meydana gelen bozulmalar, envanter kayıtlarının olmayışı, kütüphane ve Türk Salonu gibi bölümlerin kapalı oluşu, en sonunda da yılda toplam iki üç ay gibi bir süre için müzenin ziyaret edilebilmesi gibi konular gelecekte açılması düşünülen müzeler için birer uyarı niteliğinde ortaya konulmuştur (Başkan, 1990, s. 82).

#### **II.2.4. Devlet Resim ve Heykel Müzelerinin Sorunları ve Getirdikleri**

Devletin kültür sanat siyasetinde yeterli ilgiyi göstermediği resim ve heykel müzeleri, kuruluş yıllarındaki inanç ve heyecanın yitirilmiş olması, maddi zorluklar, müze koleksiyonunu barındıran binaların sorunlarının bir türlü çözülememesi gibi sorunlarla varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bir yapının müze işlevini yerine getirebilmesi için gerekli olan kültür politikaları, devletin modern sanat müzeleri söz konusu olduğunda hep eksik kalmıştır. Dolayısıyla, bir müzeden beklenen sergileme, araştırma, koruma, eğitim gibi işlevlerin sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmesi mümkün olmamıştır.



Devlet tarafından resim ve heykel müzelerinin sorunlarını çözmeye yönelik ilgi yeterli düzeyde gösterilmemesine rağmen, 1980'ler aynı zamanda bir sanat müzesi oluşturma ya da varolanları güçlendirmeye yönelik çeşitli girişimlere de şahit olmuştur. Özel sektörün güdümünde bir müze kurulması, sanat ortamında bu yılların önemli tartışmalarından biridir. Sanat piyasasının gelişmesi bu tartışmaları beraberinde getirmiş, ancak bir sonuç alınamamıştır. Bu girişimlerin başarısız olmasının nedenlerinden biri, Beral Madra'ya göre, yeni oluşmakta olan piyasadır. Resim piyasası o dönemde bir yandan kendi değerlerini belirliyorken, bir yandan da sanat uzmanları tarafından nitelikli görülmeyen resimler çok büyük paralara satın alınmaya başlamıştı. Bir müze kurulduğunda, değerler belirlenecek ve piyasada dolaşan birçok yapıt satış şansını kaybedecekti (Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519; Pelvanoğlu, 2009, ss. 384-385).

Müzelere artan ilginin sonuçlarından biri de 1980'de Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin kurulmasıdır. Bu derneğin çabalarıyla, kapalı olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1981'de Atatürk'ün Doğumu'nun 100. Yılı Etkinlikleri çerçevesinde yeniden açılmış, ancak müze teşhirinde belirgin bir farklılık izlenmemiştir (Atagök, 1987b, s. 41; Yasa Yaman, 2011b, s. 135).

Sanat pazarlamasına ilişkin olumlu gelişmeler özel sektör girişimleriyle yaşanırken, devletin sanata olan desteğinin bürokratik engellerin kısılcacında her geçen gün azaldığı ve müzeciliğimizin yerinde bile saymayıp gerilediği, çağdaş sanat yapıtlarının kalıcı ve sistemli önlemlerle kültür dünyamıza mal edilemediği, buna dair düzenlemelerin ancak devletin güçlü eli tarafından gerçekleştirilebileceğine inanılmaktadır (Özsezgin, 1980l, s. 34).

Gerek yönetimde gerekse teknik ve uzmanlık alanlarında görev alacak elemanların yetiştirilmesi için bilimsel eğitim alanındaki açığın kapatılması istenmektedir. Müze uzmanları olmadan, çağdaş müzecilik anlayışı sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilemeyecektir (C. Çoker, 1980, s. 21). Müzelerde her yeni göreve getirilen müdürle sergi düzenlemesinde değişikliğe gidilmiştir. Ancak, bu konudaki en önemli eleştiri müze teşhirinde sanatsal değer gözetilmeden bazı yapıtların duvarda asılı olması, bazılarının ise depolarda çürümesidir (İslimyeli, 1985b, s. 5).

### **II.3. SERGİLER ve TOPLANTILAR**

1980'lerin başında, ordunun yasakçı zihniyetini açıkça eleştiren birkaç aydın dışında, kurumlar *siyaset dışı*, daha doğrusu, *askerin siyaseti* doğrultusunda etkinlikler düzenlemişlerdir (Madra ile Görüşme, Ek-2, s. 519). İzin verilen ve desteklenen tek ideoloji, *Atatürkçülük* adı altında

uygulanan *Türk-İslam sentezi*ydi. Ordunun sanat camiasından beklentisi, ya bu doğrultuda ya da bununla çelişmeyen işler yapılması şeklindeydi.

1981 yılı Atatürk'ün 100. doğum yıldönümü olması sebebiyle çeşitli etkinlikler düşünülmüş, farklı çevrelerden görüşler alınmıştı. Öneride bulunanlardan biri de S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu öğretim görevlisi Sami N. Özerdim'di. Özerdim, 1981 yılının Atatürk'ün ve devrimlerinin tanıtılması için başlangıç yılı olması gerektiğini belirtmiş ve ilk adımda yapılabilecek etkinlik türlerini dört gruba ayırmıştır. Birincisi *törenler*; ikincisi yeni yapılacak *kuruluşlara Atatürk'ün adını vermek*; üçüncüsü Atatürk ve devrimi konusundaki araştırmaları bir sisteme bağlamak üzere bir *araştırma kurumu* oluşturmak; dördüncüsü de ileriye dönük bir *eğitim hareketi* başlatmaktı (Tarkan, 1980b, s. 64).

Bu dönemde, sanat tarihçisi ve eleştirmen Kaya Özsezgin Türk ressamlarının dışarıya açılma konusundaki özelemleri ve isteklerine yanıt verebilecek uluslararası bir 'Atatürk Bienali' önerisini getirmişti (Özsezgin, 1980m, s. 51). Bunların yanı sıra, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve Cumhuriyet Senatosu Vakfı<sup>71</sup> ismarlama resimlerle sergiler düzenlemiş; yine Vakko, 'Yurtta Sulh, Cihanda Sulh' ve DYO da 'Atatürk ve Kurtuluş Savaşı' konulu yarışmalı sergiler düzenlemişti. Konunun kısıtlılığı, katılımdaki yetersizlik, verilen sürenin kısalığı gibi nedenlerin etkisiyle sergilerin istenen seviyeye ulaşamadığı belirtilmiştir (Akdeniz v.d. 1982, s. 19; Anonim, 1982g, s. 26; Özsezgin, 1982b, s. 24). Sanatçılar, bu yarışmalarda ulusal bir sanat yapmanın geleneksel iradesine ne ölçüde yatkın ve yetenekli olduklarını kanıtlamaya davet edilmişlerdir. Bu çağrıya uyanlar, ulusal çağdaş sentezi figüratif resimlerde arayan bir görüntü sergilemişlerdir (Tansuğ, 1982c, s. 65). Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen ilk yıllardan bu yana, Türk ressamları Atatürk ve Kurtuluş Savaşı konusuna, kendi varlıklarının ve yaratma bilinçlerinin bir nedeni gözüyle bakmışlar ve bu alanda özgün nitelikli yapıtlar ortaya koymuşlarsa da, 12 Eylül atmosferindeki Atatürk'ün 100. doğum yılı etkinlikleri, toplumsal bilinç ve değerlere yepyeni bir kapsam getirmişti (Erzen, 1981b; Özsezgin, 1981m, s. 19). Sanatın açık bir biçimde siyasal malzeme olarak kullanıldığı bu yarışmalar, sanata pek fayda sağlamamıştır (Erbay, 2000, s. 187).

<sup>71</sup> Orhan Duru, İsmail Gümüş, Devrim Erbil, İsmail Tunali, Naciye İzbul, Mehmet Karagöz, Kaya Özsezgin, Celan Seyhan ve Bedia Yağız'ın seçici kurul olduğu yarışmada Kayıhan Keskinok ve Aydın Ayan birincilik ödülüne layık görülmüştür (İslimiyeli, 1981b, s. 16). Bu yarışma, Özdemir Altan tarafından Türk resminin en üst düzeyine örnek olabilecek yapıtları ortaya çıkarması açısından sevindirici bir olay olarak yorumlanmıştır (Altan v.d. 1982, s. 66). Diğer yandan, yarışmanın "iş olsun" diye yapılarak aceleye getirildiği, ressamların Atatürk ilkelerini yansıtan tablolarını 19 Mayıs'a zar zor yetiştirebildikleri, ancak sergilenmenin Temmuz ayında bile yapılamamış olması gözden kaçmamıştır. Jüri sonuçlarının isabetsiz ve çelişkili olarak yorumlanması da bu yarışmaya yöneltilen eleştirilerdendir (Üren, 1981, s. 5).

Ordu yerini sivil hükümete bıraktıktan sonra, ortam kısmen yumuşamaya başlamış; 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatta bugüne ulaşan ana kanallar ortaya çıkmıştır (Köksal, 1999, s. 171). Ankara’da 1939’dan beri her yıl düzenlenen Devlet Resim-Heykel sergileri, var olan eğitim modelinin etkisiyle üretilen yapıtların yer aldığı ve bazılarının ödüllendirildiği en kapsamlı resmî sergilerdi. 1967’den beri her yıl düzenlenen yarışmalı DYO resim sergileri de yine devlet sergisi modeline göre oluşturulmuş bir özel girişimdi. 1980’ler için belirleyici olan asıl etkinlikleri ‘Yeni Eğilimler’, ‘Günümüz Sanatçıları’, ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’, ‘10 Sanatçı 10 İş’, ‘Uluslararası İstanbul Bienali’, ‘Asya-Avrupa Sanat Bienali’ gibi sergiler oluşturmaktadır (Bek Arat, 2012, s. 456). Bu sergilerle *disiplinlerarası sanat ve küratörlü sergi* kavramları sanat ortamında belirmiştir.

1980’lerde süreklilik kazanan etkinliklerin yanı sıra kavramlı sergilerin de ortaya çıktığı görülmektedir. İstasyon Sanat Evi’nin 10 kadın sanatçının<sup>72</sup> yapıtlarına yer verdiği *Günümüzde Kadın Sanatçıları* sergisi bunlardan biridir. Ancak, bu tür sergiler, kimi zaman kavrama uygunluğu ya da kavramı ele alış biçimi konusunda eleştirilmişlerdir. Bu sergide de, Hülya Düzenli Koç dışında diğer sanatçıların *kadın* olgusunu tek boyutlu bir incelemenin verileri ile değerlendirmeleri eleştirilmiştir:

“Bu sanatçılar, kişisel tepkileri ne olursa olsun ‘kadın olgusunu’ ‘cinsel obje’ bağlamının dışında değerlendirmeye yanaşmıyor. Resimlerde kadın çarpıcı bir biçimde, öncelikle ‘et’ olarak ele alınıyor ve cinselliğin estetiği ve çarpıcılığı çalışmalarda belirleyici rolü üstleniyor. [‘K]adın olgusu’ kuşkusuz her sanatçı için son derece çetrefilli bir çalışma alanı. Ancak konuyu işleme biçimi giderek ‘rahatçı’ bir tavıra dönüştü ve kadını ele alan resimler de ‘giyinik bir kadın figürüne’ rastlamak oldukça güçleşti. ‘Kadın’ın toplumsallığı cinselliğinin ardına itildi. Kadın sanatçıların geneldeki yanılgısı kadını tek boyutlu olarak ele alma aşamasında ortaya çıkıyor. Kadın sanatçının değişmez konusunun ‘kadın’ olduğunu savunmak ise başlı başına bir yanılgı” (Kulahlıoğlu, 1985d, s. 45).

Can Kulahlıoğlu, olumsuzlayıcı bu eleştirisine karşın, modernizmde çok yüceltilen ‘sanat için sanat’ tavrının dışına çıkarak, ‘konu’nun ‘yalnızca bir bahane’ye indirgenmesine başkaldırdığı için, sanatın kendi iç siyaseti açısından, sergiyi dikkate değer bulmuştur. Bu anlamda, dikkat çekici bir diğer etkinlik de, 1986 yılında Beuys’un ölümünün ardından İzmir’de yapılan ilk anma sergisi olarak ayrı bir öneme sahip olan ‘Joseph Beuys’un Anısına, Bir Başka Sanat, Toplu Sergi Gösteri’dir. Cengiz Çekil tarafından 10-21 Mart 1986 tarihlerinde Alman Kültür Merkezi’nde düzenlenen sergiye İstanbul, İzmir, Londra ve Paris’te yaşayan 24 sanatçı katılmıştır (Sönmez, 2008, s. 64). Serginin sunuş yazısında Cengiz Çekil, dönemin sanatsal etkinliklerini sorgulamayı ve sanat, sanatçı, sanatsal değerler gibi sorunları tartışmayı önermiştir. Sanatsal duyarsızlaşmaya tepki, sanat yapıtlarının dekoratif bir unsur olarak

<sup>72</sup> Sergideki sanatçılar Seyhun Topuz, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Figen Aydıntaşbaş, Gülşün Karamustafa, Tülin Öztürk, Gülseren Südor, Füsün Onur, Hülya Düzenli Koç ve Arzu Başaran’dır.

algılanması, meta değerinin yanında manevi değerlerin bir taşıyıcısı olarak kabulü, farklı malzeme ve tekniklerin kullanımına dikkat çekilmesi öne çıkan konular arasındadır (Sönmez, 2008, s. 65). Gerek bu sergi, gerekse İzmir’de düzenlenen diğer sergiler sınırlı bir çevre içerisinde kalarak Ankara ve İstanbul’daki okulların etkisi altındaki sanat ortamında yeterli ilgiyi bulamamıştır (Avşar ve Kortun, 2011, s. 15; Sönmez, 2008, s. 66).

Geleneksel kalıpları zorlayan biçim ve malzemedan oluşturulan yapıtları destekleyici ve özendirici bir etkinlik olan *Yeni Eğilimler* sergileri, İstanbul Sanat Bayramı’nın bir parçası olarak zaten 1977 yılında düzenlenmeye başlamıştı (Özayten, 2007, s. 10). 1987 yılına kadar altı kez düzenlenen bu etkinlik öncü bir yaklaşım oluşturmuş ve sanatı içine hapsediği tutukluktan kurtarmıştır. ‘Yeni’ olgusunun tartışılmasında bir zemin işlevi görmüş, özellikle, yeni teknik ve malzemelere yönelen kavramsal yapıtlara ve yerleştirmelere ilginin artmasında etkili olmuştur (Özayten, 2007, s. 17; Yasa Yaman, 2011b, s. 131). Bu ilginin artmasında aynı şekilde etkili olan bir başka etkinlik de Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileridir. Akademik muhafazakârlığa karşı Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve devamında gelen On Sanatçı On İş sergileri ortak bir duruşun oluşmasını sağlamıştır (Kosova, 2007, s. 49). Yeni malzemeler ve yerleştirmeler yerleşik değerlerin dışında daha özgür bir üretim alanını genişletmiştir (Akay, 2007, s. 56; Özayten, 2007, s. 18). Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri de yine genç sanatçılar için yeni bir ifade platformu sağlamıştır (Yasa Yaman, 2011b, s. 133). Akademik ve piyasanın etkilerinden uzak yapıtların sergilenebilmesi, bu gibi etkinliklerle mümkün olmuştur (Altındere, 2007, s. 5).

Batı-Doğu gibi bir ayrım yapmanın ya da bu karşıtlık arasında kurulmuş bir biresim aramanın güncelliğini ve geçerliğini yitirmiş yargılar haline gelmesi de, yine bu sergilerin kazanımı olarak değerlendirilebilir (Madra, 1987e, s. 53). Küreselleşme sürecinde bienaller ve yan etkinlikleri ise, uluslararası sanat etkileşiminin sağlanmasında, çoksesli bir sanat ortamının yaratılmasında ve sanatın kamusallaşmasında önemli bir rol yerine getirmiştir (Yasa Yaman, 2012b: 106).

1980’lerde, sergilerin yanı sıra, etkili konferans ve sempozyumlar da düzenlenmiştir. 1983 ve 1984 yıllarında Marmara Üniversitesi’nde gerçekleştirilen ‘İnsan-Sanat Çevre’ sempozyumu, Galeriler Sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi’nin düzenlediği Müzecilik ve Koleksiyonculuk açık oturumu dikkat çeken etkinlikler olmuştur. 1985’de MSÜ’nün 5. İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde ‘Sanat ve Gençlik’ sempozyumunda gençliğin yaratma sorunu, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği ele alınmıştır. Bu geniş katılımlı açıkoturumlarda Türkiye’deki sanat sorunları gerçekçi olarak tartışılmış, ancak sonuçların

değerlendirilmesi ve çözüm önerilerinin uygulanması devlet, yerel yönetim ve özel sektör yatırımlarına bağlı olduğu için ya gerçekleşmemiş ya da gereğinden uzun bir zamana yayılmıştır. Yine, 1985'te Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesince başlatılan ve o zamandan beri, kesintisiz süren ulusal sanat sempozyumları dizisi de sanatsal ve kültürel yaşantımızı zenginleşirmesi açısından dikkate değerdir. Bu sempozyumlarda sunulan bildirilerin hepsi, fakülte yayınları kapsamında kitaplaştırılmıştır.

### **II.3.1. Devlet Resim Heykel Sergileri**

1939'dan beri ülkemizde en kapsamlı yarışmalı sergilerden olan Devlet Resim Heykel Sergileri, benzer etkinliklerin artmasıyla, 1980'lerde eski saygınlığını yitirmeye başlamıştır. Önceki yıllarda iki yüze yakın yapıt sergilenirken, 1979'da yeni yönetmeliğe göre düzenlenen 40. sergide bu sayı yarı yarıya azalmıştır. Model olarak kendisini yenileyemeyen, jürinin yetkinliğine ve seçilen yapıtlara kuşkuyla bakılmasına neden olan Devlet Resim Heykel Sergileri zamanında açılmamasının nedenlerinin başında Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nin bakım ve onarımı gelmektedir.

1980'e gelindiğinde, devlet sergileri 'itici, soğuk ve düşündürücü bir hava' kazanmıştı ve bu da ülke şartlarıyla ilişkiydi. Lirik doğa yorumları ve naif tavrılı yapıtlar bulunmakla birlikte, genç sanatçıların ağırlıkta olması sergiye dinamik biçim ve renklerin girmesini sağlamıştır (N. Kahraman, 1980, s. 22). Her düzeyde ve anlayışta yapıtların olması, çoğunlukla devletin destekleyici olduğu ve ideolojik ya da akademik baskılar getirmediği yorumuna yol açmıştır (Anonim, 1982k: 4). Ancak, ödül tutarıyla ilgi özel kurumların yarışmalı sergileri çoğalırken, Devlet Sergisi'nin bürokratik yapısının gereği ödüllerin zamanında verilmemesi, seçme ve sergileme sürecindeki aksaklıklar gibi nedenlerle ilgi ve saygınlık kaybına uğramıştır (Büyükişleyen, 1982, s. 3).

Devlet Sergileri'ne yöneltilen eleştirilerden en sık rastlanı seçici kurula ilişkindir. Yöneltilen eleştiriler o denli etkili olmuştur ki, kurul bakanlığa çağrılmış ve durumla ilgili bir değerlendirme yapılarak savunma istenmiştir. Zafer Gençaydın seçici kurulun bir üyesi olarak eleştirilere cevap vermiş ve kurulu savunmuştur. Kurulu oluşturan kişilerin hiçbir zaman eleştiriden kaçamayacağı, kim ne yaparsa yapsın, mutlaka birilerinin eleştiri konusu yapacağını, bunun da doğal olduğunu dile getirmiştir (Gençaydın, 1980, s. 11; Kınaytürk, 1980c, s. 3). O yıl sergiye katılımın az olması da serginin gecikmesi ve araya yaz mevsiminin girmesi ile yapıtların teslim süresinin yaz aylarına rastlaması, serginin hemen öncesindeki Sanat Bayramı'nın bir doygunluk yaratması, katalog için fotoğraf vermenin zorunluymuş gibi algılanması gibi, farklı

gerekçelere dayandırılmıştır.

Bir diğer konu da, yaşlı sanatçıların sırf yaşlı oldukları için bir tür dokunulmazlık kazanmış olmalarıydı ve onların tükenmiş ustalıklarıyla yaptıkları resimlerin Türk sanatındaki estetizmi yeterince temsil edemeyeceğine ilişkindi. Hem bu yüzden hem de gençlere olanak tanımak için, bir ara eski ustaların yarışmaya katılmaması kararı alınmıştır (Gençaydın, 1980, s. 10).

Eleştiriler bazen boykot şeklinde olmuştur. Örneğin, Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim Heykel Sergisi'nin Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde 29 Ekim günü yapılacak olan açılışına katılmama çağrısında bulunmuştur. Derneğe göre bu sergiler, ileri ve demokratik bir yapıdan uzak haliyle, çağdaş sanat dinamiğini, düşünme ve yaratma özgürlüğünü yok edici nitelikteydi. Darbeden önce seçilen sanatçılar, toplumcu gerçekçi yapıtlar çoğunlukta olmak üzere sergiye katıldılar, ama sergilemenin darbeden sonra yapılması bu işlere dair bir ayıklama ve tepki getirmiş olabilir. Dernek, Haber Bülteni'nde bir açık mektupla eleştirilerini bakanlığa iletmiş, ancak herhangi bir yanıt alamamıştır (Görsel Sanatçılar Derneği, 1980, s. 14).

Bu çağrıya kulak veren Ankaralı gençler ve İstanbullu sanatçıların katılmadığı sergi, coşkudan uzaktır. Yayınlarda, Ankara çevresiyle sınırlı kaldığı vurgulanan serginin, zaten bir on yıl kadar önceden yaşlı kuşaktan sanatçıların devre dışı bırakılması yüzünden gerileme yaşadığı dile getirilmiştir (Anonim, 1980a, s. 18; İslimyeli, 1980d, s. 16; Kınaytürk, 1982, s. 26). Sonuçta, yeni bir düzenlemeye gidilmiş, yaşlı sanatçıların yarışma dışı olma ilkesine son verilmiş, oylamanın şeffaf yürütülmesi zorunluluğu getirilmiştir. Bu gibi olumlu değişiklikler serginin geleceğine dair umutları artırmıştır. Nitekim, her ne kadar eleştirilen noktalar bulunsa da, sanat çevresinin boykotlarla kendilerini uzaklaştırmak yerine, yenilikçi çözümlerle sahip çıkması gereken bir etkinlik olarak görenler çıkmıştır (Özsezgin, 1980a, s. 49).

Serginin açılışında Kültür Bakanı Cihad Baban, Batılı meslektaşları seviyesinde olduğunu söyleyerek sanatçılarımızı övmüş; devlet galerilerinin daha cazip hale getirilmesi için çaba göstereceğini ifade etmiştir (Anonim, 1980a, s. 19). Ne var ki, Kültür bakanının sanatçıları bu övücü konuşması da eleştirilmiş; göreve yeni atandığı için olup bitenlerden habersiz olduğu belirtilmiştir (İslimyeli, 1980d, s. 16). Bir sonraki yıl ise bu sergilerin öğrencilerin katılımına açılması eleştiri konusu yapılmıştır. Her ne kadar usta sanatçılar katılmaya hâlâ devam etseler de, gençlerin sayısının artması hayra alamet bulunmamıştır. Bu eleştiriyi yöneltenlerin başlıca gerekçeleri, jüri üyelerinin kendi öğrencilerini kayırarak ödül vermeye başlamalarıdır (İslimyeli, 1980c, s. 12; Anonim, 1981p, s. 21). Özsezgin ise bir başka konuya parmak basmıştır. Ona göre,

bir yandan yaşlı ve belli bir düzeye gelmiş sanatçılar, ‘kazanamama riski’ni göze alamaz hale gelmişler; diğer yandan da genç kuşak sanatçılar genellikle seçici kurulların eğilimlerine göre davranır olmuştur. Bu yüzden katılma oranı ikinci grup sanatçılarda yükselirken, ilk grup giderek küçülmüştür (Özsezgin, 1982b, s. 24). Zühtü Mürtoğlu’na göre, uygun mekân ve ödeneği olmayan bir sergiye Devlet Sergileri gibi büyük bir ad vermek doğru değildi. Olup biten, kültür ve sanat konusunda başta devlet olmak üzere, cehaletimizin göstergesiydi (Anonim, 1983d, s. 18).

Devlet sergileri 1980’lerin ortalarında canlanma belirtisi göstermiştir. Katılım konusunda 45. sergiye gösterilen ilginin nedeni de Mustafa Ayaz, Sadi Diren, Devrim Erbil, Turan Erol, Zühtü Mürtoğlu, Tankut Öktem ve Sezer Tansuğ’dan oluşan seçici kurulun saygınlığına bağlanmıştır. (Anonim, 1984e, s. 22; 1984c, s. 6). Buna rağmen, sergileme konusundaki sıkıntılara, alışkanlık haline gelen kayırmalar ve kenara itilmelere ve nihayet resmî makamların, jüride görev alanların ve sanatçı olarak katılanların, dünya sanatının o yıllardaki ruhunu tam anlamıyla sezememiş olduklarına ilişkin eleştiriler hiç bitmemiştir (Anonim, 1984d, s. 12; Yılmaz ile Görüşme, Ek-2, 548). Sonuçta, bu sergiler Ankara çevresiyle sınırlı kalmaktan ve giderek sönmekten kurtulamamıştır.

### **II.3.2. DYO Sergileri**

1954 yılında işletmeye açılan Türkiye’deki ilk boya fabrikası *DYO* (Durmuş Yaşar ve Oğulları A.Ş.), ülkemizde geniş çapta ilk özel yarışmalı resim sergisini düzenleyen kurum olarak tarihe geçmiştir. Şirketin kurucuları, sanayici kimliklerinin yanı sıra, sanatsal bir işlevi de üstlenmenin Türkiye gibi gelişmekte olan bir ülkede zorunlu olduğu gerçeğinden hareket ederek, 1967 yılında sanatı ve sanatçıyı özendirmek amacıyla bir resim yarışması düzenlemeye başlamışlardır. DYO sergileri İzmir’de düzenlenmiş ve ilk aşamada Ege yöresi sanatçılarına hizmet veren bir kapsam içinde düşünülmüştür. Yarışmalı sergi, zamanla yurt kapsamında yaygınlaştırılmış ve çok kısa bir süre içinde katılımda sayısal olarak büyük bir artış yaşanmıştır (Özsezgin, 1997, ss. 17-19). 1980’lere gelindiğinde sanat ortamı içerisinde belirleyici etkinliklerden biri haline gelmiştir.

DYO sergileri genelde konusuz olmalarına karşın, iki kez konulu düzenlenmiştir. Örneğin, Atatürk’ün 100. doğum yılı nedeniyle 1981 yılı *Atatürk yılı* ilan edilmiş; 15. sergi Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ile ortak düzenlenmiştir. ‘Atatürk İlkeleri, İnkılâpları, İstiklal Savaşı ve Türkiye Cumhuriyetindeki Yeri’ konulu bu sergide 62 yapıt yer almıştır (İslimyeli, 1981a, s. 4). DYO’nun ikinci konulu sergisiyse 1984 yılında gerçekleşmiştir. Güncel gelişmeler karşısında sanatçılarımızın yorum ve görüş farklılıklarını ortak temalar çevresinde

değerlendirme amacıyla, DYO'nun 30. Kuruluş yılında, Türk Deniz Kuvvetleri'ni Güçlendirme Vakfı ile ortak düzenlenen yarışmada 'deniz' teması tercih edilmiştir.

DYO sergilerinin, Türk sanatı ve sanatçısı üzerinde yarattığı olumlu etkileri, bu sergilerle ve buna benzer başka sanat etkinlikleriyle sağlanan gelişmeler yoluyla izleme olanağı var. Bu etkiler ilk bakışta kendini göstermez, ancak gerek sergileme olanaklarının doğmuş olması, gerekse ödüllerin özendirici katkısı, daha çok sanatçı yaşamı üzerinde zamanla belirli birikimler yaratır. DYO sergisini düzenlemekle yetkili görevliler, zaman zaman bu sergilerin sanatın gelişmesine doğrudan bir katkısı olamayacağına, resmimizdeki aşamaların topluca kamuoyuna yansıtılması yoluyla olumlu bir katkı sağlanabileceğine değinmişlerdir. Ayrıca sanatçıları motive edici bir işlevin de söz konusu olabileceği üzerinde durulmuştur (Özsezgin, 1997, s. 23).

DYO sergileri, günümüz Türk sanatındaki gelişmeleri, farklı eğilim ve anlayışları toplu biçimde yansıtmayı amaçlayan görünümü ve 1980'li yıllardan başlayarak üç büyük kentimizde belli sürelerle gezdirilmesi açısından, toplumdaki yaygın eğitime sanat ve kültür planında katkı sağlayıcı bir görevi de gönüllü olarak yerine getirmektedir. Bu sergileri gezen sıradan bir izleyici, resim sanatımızda geçerli olan güncel değerleri saptama olanağı bulacağı gibi, sanatın hoşnut edici işlevinden pay alacak ve belki de ilk kez özgün sanatla yüzyüze gelmenin mutluluğunu yaşayacaktır (Özsezgin, 1997, s. 24).

1980'li yıllar, yeni yetişmekte olan genç kuşak sanatçıların, sanatsal etkinliklere büyük ölçüde katıldıkları ve gene sanatçı olgusunun sanat ortamımızda belirgin bir nitelik kazandığı dönemi kapsar. DYO sergilerine yapıt veren sanatçıların büyük bir bölümünün 1980'li yılların sonlarına doğru genç kuşağın üyelerinden oluşması, bu bakımdan olağan bir gelişmedir. Bu genç sanatçılar, eğitim gördükleri kurumlarda master eğitimlerini tamamlamakta olan ya da hiç bir kuruma bağlı olmaksızın çalışmalarını serbest olarak sürdüren kişilerdir genellikle. Türkiye'de, daha önceki dönemlerde bu kimlik altında görülmüş olan genç sanatçılar, hocalarının ya da ustalarının yanında sergi ve yarışmalara katılmakta fazla istekli görünmezken 1980'li yıllarda bunun tam tersi bir aktiviteyi paylaşmaları kuşkusuz gelişen koşullarla da yakından ilişkilidir. Türkiye aynı yıllarda rekabetin yönlendirdiği serbest pazar ekonomisini benimsemiştir. Her alanda girişimciliğin ve kaliteli mal üretiminin bir tercih nedeni olduğu ekonomik bir ortamın başarı kriterleri, sanat ve kültür ortamında da geçerliğini duyuracaktı. Nitekim öyle olmuş, özgün sanat sloganını hedef alan ve sanat eğitimlerini bu amaç doğrultusunda geliştirerek sanat pazarında şanslarını denemek isteyen genç kuşak sanatçıları, yarışmalı sergilerin, isimlerini duyurmakta bir ilk aşama olabileceği görüşünden hareket etmişlerdir.



Devlet sergileri dışında, kapsamlı seçenek olarak da DYO sergilerini görmüş olduklarından, büyük çapta katılımı bu yönde değerlendirmişlerdir. Buna benzer bir gelişme, geleneksel devlet sergilerinde de görülmüştür. Yaşlı kuşağın yarışma ortamından çekilmesiyle, devlet sergileri de daha çok genç kuşak sanatçıların bir yarışma alanına dönüşmüş bulunmaktadır. DYO sergileri amaçları arasında genç kuşak sanatçıların özendirilmeye önemli bir yer vermiş olduğundan, resim sanatımıza son dönemlerde egemen olan özgür yaratıcı disiplinlerin uzağında kalmayan, katı modellere ve anlayış türlerine girmeksizin kendi yorum ve duyarlık aşamalarını belgelemek isteyen değişik örnekleri barındırmıştır (Özsezgin, 1981b, s. 50; 1997, s. 27). Devlet sergilerine gösterilen ilginin zamanla azalması ve saygınlığını yitirmesi karşısında, DYO sergileri gittikçe önem kazanmış ve başarılı bir örnek olarak gösterilmiştir (Anonim, 1983m, s. 25).

### **II.3.3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri**

1980'lerin önemli etkinliklerden bir diğeri 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'dir. Sergi, 1974-1977 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yapılan Açık hava Sergileri'nin bir devamı olarak düşünülen sergi, 1980 yılında Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin sorunları için bir kamuoyu yaratmak, güncel sanat ortamına dâhil olmak, müzeyi işler hale getirmek amacıyla tekrar başlatılmıştır (Atagök, 1987b, s. 42; Çakaloz, 1981e, s. 48; Köksal Bingöl, 2011, s. 252; Ünver, 1989, s. 18). İlk sergi, 28 Haziran – 15 Temmuz 1980 tarihleri arasında müzenin bahçesinde resim, heykel, seramik ve özgün baskı gibi belli disiplinlerdeki çok sayıda yapıtı bir araya getirmiştir (Gençel, 2014). Sonraki üç serginin açık havada yapılması, farklı uygulamalar için daha geniş imkânlar yaratabilmek düşüncesiyle de tercih edilmiş; ancak eserlerin dış etkilerden korunamaması üzerine açık hava sergisinden vazgeçilmiştir (Atagök, 1982, s. 22; Bek, 2000, s. 40; Beykal, 1983a, s. 30; İslimyeli, 1981b, s. 18; Köksal, 1980d, s. 120; Tansuğ, 1980a, s. 16).

Serginin ilk yıllarında resim, heykel ve yerleştirmelerin yanı sıra dans ve performans gibi farklı türlere de yer verilmiş, son yıllarında da Ankara ve İzmir'e taşınmıştır (Taktak, 1989: 24). Yarattığı etkiden ötürü, bu tür sergilerin ulusal sınırları aşip uluslararası boyutta yürütülmesi gerektiğini temenni etmiştir (Erzen, 1982e: 3; Tansuğ, 1982l: 20).

1983 yılından itibaren yarışmalı olarak devam eden etkinlikte Pamukbank desteğiyle 50.000 liralık başarı ödülü verilmiş, 1989'a gelindiğinde ödül 1.000.000 TL'ye yükselmiş, ödül alan yapıtlar, müzeye kazandırılmıştır (Ünver, 1989, s. 18). Yarışmaya katılan yapıtlarla

sergilenmeye uygun görülenler ve ödüllendirilenler arasında farklar bulunmaktadır. Serginin tavrı ilk günlerde İstanbul'da her türlü sanat anlayışından çok sayıda yapıta yer vermek olsa da, ödüllerdeki genel çizginin yapıtta ilerici ve yenilikçi bir tavrı gerektirdiği bildirilmiştir (Atagök, 1989c, s. 19). Bu anlamda, güncel sanatın temel sorunlarının tartışmaya açılması ve geniş kitlelere genç sanatçıları toplu halde tanıtmaya olanak vermesi bakımından önemli bir sergi olmuş; yeni arayışlar ve eğilimlere odaklanmakla birlikte genel eğilimlerle de yer verir (Bek, 2000, s. 40).

Sergi diğer birçok etkinlikte olduğu gibi, farklı açılardan eleştirilere maruz kalmıştır. Çoğulcu yaklaşım adına karşıt anlayışlarda üyelerden oluşan jürinin seçimleri karışıklık ortaya çıkarması, seçici kurulun seçme ve ödül verme kriterlerinde savunulması zor bir durum yaşaması serginin en zayıf noktasıdır (Aysan, 1989, s. 20). Geçerliliği çeşitli ödüllerle kanıtlanmış sanatçıların bu yarışmada bir kez daha ödüllendirmesi, risk almak istemeyen bir yapıyı düşündürmüştür (Girgin, 1986b, s. 5). Genç çıkışlardan çok, bilinen isimlere yönelen serginin belli bir eğilimi ya da tartışmayı yansıtmak yerine, tam da isminin hakkını vererek günümüz İstanbul sanatçılarının rağbet ettiği bir etkinlik olduğu ifade edilmiştir (Sönmez, 1987a, s. 6). 1980'lerin son yıllarında daha yeni ve daha az kurumlaşmış isimlerin seçilmesi, amacı "yerleşik ve pazarlanmış görüşlerden çok, taze veya pazarlanması zor deneylere bir imkân tanımak" olan bu sergiyi karmaşık yapısından kurtarmaya başlamıştır (Aksüğür Duben, 1989, s. 21).

### II.3.4. Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler

Dönemin en deneysel sanat etkinliklerinden biri 1977'de başlatılan ve 1987'ye kadar süren Sanat Bayramı kapsamındaki 'Yeni Eğilimler' sergileridir.<sup>73</sup> Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde ortaya koymak amacıyla gerçekleştirilen Sanat Bayramı'nın etkinlikleri içinde sempozyumlar, sergiler, konserler, film ve tiyatro gösterileri de bulunmaktadır. Sanat Bayramı, tüm sanat dallarının bir arada ele alınması bakımından bütünlükçü bir yapı sergilemesiyle ayrı bir önem taşımaktadır (Bek, 2000, s. 45; Beykal, 1983b, s. 22; Pelvanoğlu, 2009, s. 187).

Bu etkinlikleri 1980'lere dek güncel sanat uygulamalarında ve kuramlarında öncü konumunda bulunan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel

<sup>73</sup> Konuyla ilgili kapsamlı bilgi için bkz. Begüm Akkoyunlu. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergileri ve 'Yeni'nin Kimliği*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanatlar Üniversitesi) düzenlemiştir. İlk Yeni Eğilimler sergisiyle birlikte, '2000 Yılına Doğru Sanatlar' adında bir sempozyum da yapılmış ve gelecek dönem sanat anlayışına bir projeksiyon sunması bakımından çok önemli bir bildiri hazırlanmıştır. *Yeni* kavramı, Batı'da akademilerin dışında arandığı ve savunulduğu halde, ülkemizde ilk yıllarından beri Akademi yeniyi savunan bir tavrı sahiplenmiştir<sup>74</sup> (Akdeniz v.d. 1982, s. 19; Aksüğür, 1983, s. 32; Erzen, 1983e, s. 3).

Uluslararası İstanbul Festivali'nin plastik sanatlar alanındaki etkinliğinin bir tatmin oluşturamadığı, boşluğu doldurmak için gerekli umudun Yeni Eğilimler sergileriyle geldiği görülmektedir (Anonim, 1981o, s. 53). 24 Ekim'de Yeni Eğilimler sergisi ile açılışı yapılan 1980'lerin ilk Sanat Bayramı'nda, yürütme komitesi etkinliğin amaçlarını bildirirken "Türk sanatının gelişim aşamalarını saptamak, toplumumuza sunmak, sorunlarını bilimsel tartışmalarla ortaya koymak, sanat akımlarının etkileşimini belirlemek, çağdaş yorumlara varmak, ulusal bir sanat politikasının saptanmasına yardımcı olmak, genç sanatçılara kamuoyu önüne çıkabilme olanağını tanımak ve genelde halkımızın plastik sanatlara karşı ilgisini yoğunlaştırabilmek" gibi noktalara değinmiştir<sup>75</sup> (Anonim, 1981f, s. 2).

Serginin 'yeni' vurgusu doğrultusunda, alışılmış malzeme ve anlayışın dışında işler yapan sanatçılara yer verilmeye özen gösterilmiştir. Sanatın sürekli gelişen bir kavram olduğundan hareketle, malzeme, teknik ve içerik anlamında yeni tasarım ve deneysel çalışmaların önemine yoğunlaşmış; biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok arayışçı bir kaygı ortaya koymuştur (Anonim, 1981o, s. 53; Erzen, 1983e, s. 5; Yıldız, 2008, s. 21). Galerilerin ticari kaygılarla yenilikçi çalışmalara yer vermeyi pek tercih etmediği bir ortamda, *Yeni Eğilimler* sergileri geleneksel anlamda kalıpları zorlayan ve çağdaş sanat için destekleyici ve özendirici bir platform olmaya çalışmıştır (Özayten, 2007, s. 10).

'Yeni'den kastedilen ve beklenen şeyin ne olduğu çoğu kez farklı şekillerde açıklanmaya çalışılmıştır. Yeni kavramını, kullanılan malzeme ve tekniklerle ilişkilendirmekten çok, yapının sunduğu özgün içerikle birlikte değerlendirmek gerekliliği öncelikli vurgulardandır. İçi boş bir biçimsel gösteri yerine, duyarlılık düzeyindeki bir artış serginin başarısını ortaya çıkaracak bir unsur olarak gösterilmiştir (Tansuğ, 1981e, ss. 5-6).

<sup>74</sup> Tabii, bunun başlıca nedeni, ülkemizde o yıllarda Akademi dışında tatmin edici bir ortamın olmamasıydı. Batı'daki akademilerin tutucu, bizdekilerin öncü olmasının nedeni buydu.

<sup>75</sup> *Yeni Eğilimler* sergisinin ardından Sanat Bayramı kapsamında 26 Ekim'de açılan *Namık İsmail ve 1881-1981 Türk Resim Sanatı* sergileri, Sanat Bayramı'nın çağdaş Türk sanatının geçmişiyle olan ilişkisinin, *Atatürk ve Sanat* konulu sempozyum ise güncel tartışmalara eklenme ihtiyacının kurgulanmasına dair çabalardır.

Aksüğür, toplumumuzda yeninin çoğu zaman Batılılaşma olarak algılandığına; oysa Doğu ve Batı arasında kalarak ortaya sentez bir kültür çıkarılabileceğine, bu sentezin de kendine has değerleri geçmişinden kopmadan ve aktarmacılığa düşmeden ortaya konması gerekliliğine dikkat çekmiştir (Aksüğür, 1981, s. 36). Altan’a göreyse, *yeni*, sanatın mutlak yaratıldığı çağın özelliğiyle ilgili bir kavramdır ve genç sanatçıların bu yönde verdikleri çaba desteklenmelidir. Sanatı dondurmak yerine, geleceğin sanatının doğabilmesi için bugünün sanatını yapmak üzere bir yol izlenmesi önemlidir. Bu yüzden Akademi’nin geleceğin sanatçılarını yetiştirme işlevine ek olarak bugünün öncül sanatına kendi çatısı altında yer vermesi kaçınılmaz görevlerinden biridir (Altan, 1981d, ss. 14-15; Altan, 1983a, s. 62).

Aksüğür’ün gözlemlerine göre, sergideki ‘yeni’ sıfatı, kavramsal sanatı çağrıştırdığı için bazı sanatçılar katılım konusunda çekimser davranmıştır. Oysa, bunun yanlış bir algı olduğu ortadadır. Bu algının temelinde, sanatçılarımızın, sanat tarihimizin yazgısını belirleyen dinamiklerin anlaşılmasını istemesi vardır. Sanatımıza kavramların Batı’dan geldiği, bizim de onları özümsemeye ve özgünleştirmeye çalıştığımız daha doğru bir yaklaşımdır. İkinci aşama ilkinden daha zordur, kavramları yabancılıklarından arındırıp özgünleştirmek inanç ve özveri işidir. Bu nedenle, bu sergiye her eğilimden sanatçı katılmalı ve sahip çıkmalıdır. Görüş alanının zenginleşmesi ancak böyle mümkün olur (Aksüğür, 1983, s. 35). Bu sürece çoğunlukla “öykünme” ve “aktarmacılık” olarak yaklaşım eleştirenlerin en önemli kaygısı ise, plastik değerlerden yoksun sanat yapıtı üretimidir (İskender, 1985, ss. 5-6).

Etkinlik, hem iddiasını yakalamaktaki başarısı, hem de alışkanlıkların dışına çıkması gibi farklı bağlamlarda eleştirilere maruz kalmıştır. Özdemir Altan, “romana bile sığmayacak oranda çok anlamlılık” içeren bu sergiye sahip çıkılmasını, çağdaş bir gereklilik olarak görmekteydi. Ona göre, toplum olarak, her olaya siyasal bir gözle bakmak, her sanat yapıtını bir fıkra ya da öykü bağlamında basite indirgemek naiflikti. Kırsal insan alışkanlığını, pratik bir benzetmeyi, özdeyişle derleyip toparlamayı, bırakmakta yarar vardı:

“Yeni Eğilimler Sergisi, düşünce yaratmanın dondurulması, sanatın küçük beğenilerin oyunağı olması eğilimi taşıyanlara karşı sanatın devingenliğini savunan çok önemli bir sanat olayıdır. [...] Akademinin, örneğin yeni eğilimler sergisi için oluşturduğu seçici kurulun yarısını akademi dışından sağladığı kimsenin dikkatini çekmiyor. Ancak ve herhalde bu üyelerin işin zorluk ve önemini diğerlerinden fazla ciddiye alması gerekir sanırım. Sonuç olarak bu çok önemli sanat olayının, düzenleyen kurum, sanatçılar, çevre ve basın olarak üzerine titremeli ve ona sahip çıkmalıyız. Devlet Resim ve Heykel sergisi de aynen böyle ilerici bir düşünce ile başlamıştı unutmamalıyız” (Altan, 1983a, s. 62).

Serginin misyonu, dördüncüsüyle birlikte hedeflerini genişletmiştir. Çağdaş sanat alanında sağlanan ilgi ve birikimin yurtdışı ilişkileriyle bütünleşmesi gerektiği düşüncesiyle Sanat Bayramı kapsamında uluslararası nitelikte bir sempozyum düzenlenmiş ve bu sempozyumla birlikte sanatsal pratikler ve kuramsal çalışmalar arasındaki ilişkinin güçlendirilmesi amaçlanmıştır (Aysan, 1983b, s. 5). Canan Beykal, dördüncü serginin hemen ardından, yine Mimar Sinan Üniversitesi'nin öncülüğünde, Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen Galeriler '83 sergisine gösterilen yoğun ilgiyle Yeni Eğilimler'e gösterilen ilgiyi karşılaştırmış ve Türkiye sanat izleyicisinin Yeni Eğilimler'in gerçeğini yaşamadığı sonucunu paylaşmıştır. "Galericilerin belirli eğilimleri, tutarlı beğenileri yansıtmakta, kısaca seçmeci olmakta özen göstermedikleri"ni gerekçe göstererek, piyasanın toplum beğenisine göre belirlediği ölçütlerin sanatçıların nitelikten ödün vermesine yol açabileceği tehlikesine dikkat çekmek istemiştir (Beykal, 1983b, s. 22). 1987'deki son *Yeni Eğilimler* sergisi, daha önceki yıllarda ödül alan yapıtların fotoğraflarını ve tüm sergileri topluca değerlendiren bir yazıyı içeren bir katalogla birlikte düzenlenmiştir. Sanat dalları arasında ayırım yapmayan yapısıyla sanatımızı içine hapsediği tutukluktan kurtardığı, *yeni* kavramını tartışmaya açtığı ve o günün sanat ortamındaki çeşitliliği yansıttığı için övülmüştür *Yeni Eğilimler* sergileri. Sergi ayrıca, köklü bir geçmişe sahip olmayışın yakınılması gereken bir eksiklik olmadığına dair bir bilincin geliştirilmesine yardımcı olmuş ve böylece Batı sanatıyla ortak bir platform olanağı sağlamıştır (Günyaz, 1987, s. 38; İskender, 1987b, s. 7; Özyayten, 2007, s. 17). Serginin on yıllık kısa tarihinde sunduklarına rağmen, düzenleyici üniversitenin eğitim sisteminde dönüştürücü bir işlev edinmemesi ve finans sorunları nedeniyle devamlılık sağlanamamıştır (Köksal, 1999, s. 171).

### II.3.5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri

'Yeni Eğilimler' sergilerinde ilk çalışmalarını gerçekleştiren bir grup genç sanatçıya yenilerinin de eklenmesiyle ortaya çıkan 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' başlıklı sergiler dizisi, çağdaş sanatın ağırlık taşıdığı ilk toplu sergilerden sayılmaktadır. Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 1984'ten başlayarak 1988'e dek her yıl yinelenen bu sergilerin ilkinde Füsun Onur, Serhat Kiraz, Yusuf Taktak, Hüsametdin Koçan, Mustafa Ata, Ahmet Öner Gezgin, Zekai Ormanlı, Tomur Atagök ve İbrahim Örs<sup>76</sup> yer almıştır. Serginin katalog yazısında Adnan Çoker, bu isimlerin bir araya geliş mantığını açıklarken, piyasanın yozlaştırıcı etkisiyle kalitesizleşen karma sergilere karşı çağdaş bir çeşitliliğin nasıl oluşturabileceğine dair bir vurguya sarılır (A.

<sup>76</sup> İlk üç sergiden sonra Hüsametdin Koçan, Mustafa Ata ve Zekai Ormanlı gruptan ayrılmış; sonraki sergilerde Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Erdağ Aksel, Osman Dinç, İsmail Saray, Adem Yılmaz gibi isimler eklenmiştir.

Çoker, 1984, s. 3). Ancak, dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeklikten kavramsala uzanan bu çeşitlilik, ticari gerçekliğin karşısında retorik bir bütün oluşturmaya yeterli görülmemiştir (Köksal, 1999, s. 171; Özayten, 2007, s. 18).

Sonraları, sanat ortamının genel beğenisi ve beklentisi olan betimleyicilik, okullar, galeriler, izleyiciler, tablo alıcıları, yarışmalar, sergiler ve eleştirmenlerle desteklenirken, bu serginin salt sanatsal amaçlarla alışıldık olanın dışına çıkmayı cesaret edebilen sanatçıların çabalarıyla gerçekleştirilmesinin bir fark yarattığı ifade edilmiştir. Bu tür kuraldışı ve tuvaldışı yapıtların toplu olarak gösterildiği tek sergi olarak desteklenir. Sergideki tuvaler bile, tuvaldışı bir tavra dâhil olma çabası içinde değerlendirilir. Bu yönüyle, sanatsal kutuplaşmanın görüleceği ve tartışılacağı bir platforma da dönüşmüştür (Beykal, 1987c, s. 56).

Sergiye katılan sanatçılar ortak bir tema ya da kavram belirlememişler, ancak mesaj taşıyan ama mesajın içinde sanatı kaybetmeyen bir görünüm ortaya koymuşlardır. Bu mesaj “sessiz”ce iletiliyor olsa da, bazı sanatçılar (İsmail Saray, Erdağ Aksel ve Serhat Kiraz) daha ideolojik ve sosyolojik bir yaklaşım göstermişlerdir (Filoğlu, 1988b, s. 4).

Serginin adında geçen ‘öncü’ kavramı<sup>77</sup>, tıpkı Yeni Eğilimler’in ‘yeni’ sıfatı gibi çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bazı yazarlar, öncü olmanın, yerel bir coğrafya ile sınırlı kalmayıp, asıl önemli olanın dünya sanat tarihinde etki yaratmak olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin, Kemal İskender 5. Yeni Eğilimler sergisinin kataloğunda bu konuya dikkat çekerken (İskender’den aktaran Özayten, 2007, s. 15), Beral Madra ve Emin Çetin Girgin gibi yazarlar farklı dergilerde kuramsal tartışmaların önünü açan yazılar yayınlamışlardır. Girgin, sanattaki öncülüğün siyasetteki veya kulislereki önderlikten ayrı olarak, kitlelerle bütünleşmesi yahut topluca sanat akımlarını kavrayarak, kendi mutlak prensiplerinin yer aldığı bir dünya yaratma amacını taşımadığını dile getirmiştir. Zaten bu sergilerde, geleceğin sanatını değil, bugünün sanatını bir sorunsal haline getirerek, öncü olma durumunu ortaya koymuştur (Girgin, 1985c, s. 52; 1986a, ss. 60-2).

Madra ise, her ne kadar buluntu nesnelere, çok yönlü figür araştırmaları, düşünsel altyapıyı ve etkin davranışı ortaya koyması bakımından serginin Türkiye için yeni, öncü ve özgün kavramlarının tartışılabilmesinde bir platform sayılsa da, serginin ‘öncü’ niteliğinin pek de geçerli olmadığını dile getirmiştir (Madra, 1987c, ss. 56-58). Akay’ın yıllar sonra geriye dönük yaptığı değerlendirmenin ise daha olumlu olduğu gözlenmektedir. Ona göre:

<sup>77</sup> Serginin ismindeki “öncü” sözcüğünü belirleyenler Yusuf Taktak ve Adnan Çoker’dir. Plandıkları etkinliğe isim arama sürecinde, farklı ülkelerde kendi yaklaşımlarına benzer tavrı olan sergilerin kataloglarını incelemişler ve bu isme karar vermişlerdir (Sönmez, 1987a, s. 6).

“(...) ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergileriyle eski dönemin mito-şiireselliğini yeni malzemelerle, enstalasyonlarla yerle bir etme yoluna gidilmiş ve bu anlamda da bu sergilere ‘öncü’ sergiler adı verilmişti. O dönemde, Kemal İskender’in ‘öncü’ kavramına takılıp öncülüğün krizinden dem vurması, bugün bakıldığında yanlış durmuyor. (...) 1980’li yıllarda ‘Modernizmin Krizi’ etrafında dönen tartışmalarda öncü kavramının ‘askeri’liği ve ‘pozitivist’liği gündeme gelmiş ve postmodern eklektisizmin etkilerinden söz edilmeye başlanmıştı” (Akay, 1999a, s. 179).

Sonuçta, bu sorgulamalar ‘biçimsel’ olarak başlasa da sanat olaylarının ticari kaygıların dışında düşünsel bağlamda değerlendirilmesi ve irdelenmesini sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Serginin bir seçici kurulunun olmayışı, bir otorite tarafından onaylanmış ve kolay beğeniye eklenmiş olanın ötesine geçmek için sanatçılar arasında dayanışma ilişkisi ve kendiliğinden bir araya gelme isteği olarak olumlansa da (Madra, 1987e, s. 52; Sönmez, 1987a, s. 6), eleştirilerin bir kısmı bu noktadan gelmiştir. Gelişigüzel bir tavırla seçilen işlerin bazıları *öncü* sıfatına uygun görülmemiş, hatta niteliksiz yapıtların da sergilere alınmasına tepki gösterilmiştir. ‘Gelişigüzel’ diye tanımlanan bu durum, başka bir açıdan bakıldığında, “demokratik katılımlı bir sergi” şeklinde de açıklanabilirdi. Çünkü, sergiye katılmak isteyenler, kendilerini önermekte ya da birilerinin tavsiyesiyle çağrılmaktaydı. *Bir kesit* diye sunulması, bu iddianın gevşekliğini göstermekteydi. Ancak, ismine yakışır bir seçimle ve etkili bir manifestoyla sürdürüldüğünde de, serginin başarıya ulaşmaması için bir engel yoktu. Biçim ve malzemedan öte, düşünsel tavrın öncülüğü daha önemliydi (Filoğlu, 1988b, s. 4; Girgin, 1985c, s. 52; Külahlıoğlu, 1985a, s. 50). Düşünsel tavrındaki öncülük ise, onaylanmış olana bir karşı duruş ile açıklanmaktadır. Oysa, bir grup birlikteliği olan bu etkinliğin, egemen sanat kurumlarının öğretim görevlilerine sanat ortamında yer açmaya yönelik bir girişim gibi görünmesi, uç sanat eğilimlerini belirleme ve sunma amacının sorgulanmasına neden olmuştur (Girgin, 1986a, ss. 60-62; 1987g, s. 4).

1989’dan itibaren, ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisine katılan sanatçılar arasından ayrılan ‘10 Sanatçı 10 İş’ başlığıyla toplu sergileri sürdüren topluluk ise daha bağdaşık bir bütün oluşturmuştur. Resim ve heykelin dışındaki nesne sanatına odaklanarak, ortak bir dil ve söylem içine girilmiştir (Özayten, 2007, s. 22). Cengiz Çekil, İsmail Saray, Canan Beykal, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Ergül Özkutan, Osman Dinç ve Alpaslan Baloğlu’nun işlerinden oluşan bu sergideki işlerin ortak özelliği, ‘dikine’ olmalarıdır. Çünkü, gerçeklerin gizlendiği, ‘satın al ve mutlu ol’ düşüncesinin ve tepkisizliğin egemen olduğu bu topraklarda, süregiden hayata ait billurlaşmış kaygılara sahip ve ‘gerçek’e dair bilinçli ve ortak bir tavırlar ortaya koymuşlardır. Ne pahasına olursa olsun, bu sanatçılar başka türlü bakışın, düşünmenin mümkün olduğunu uygulamalarıyla gösteren tutkulu insanlardır; karamsarlığı aşma yolunda, önemli bir çıkışı gerçekleştirmişlerdir (Kaplanoğlu, 1989, ss. 42-43). Sergiye katılan sanatçılardan Ahmet Öktem, duyarlıklarını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Kendisini ressam olarak tanıtp da sergideki işler gibi işleri de, sadece bu işleri yapanlar kadar iyi yaptıklarını söyleyenler de var. Bu sergi, diğerleri gibi ‘biraz ondan biraz bundan’ tarzında bir içerikle çıkmadı ortaya. Yağlıboya resmin dışındaki araç gereçlerle algılama boyutlarını genişletmek isteyen insanların katıldığı bir sergi bu. Bu insanların sayısının fazla olmasının nedenlerinden en önemlisi de ticari yönlerinin olmayışı” (Öktem'den akt. Filoğlu, 1989a, s. 4).

Bu sergiler, Türkiye'deki çağdaş sanat alanında bir topluluk etkinliği olarak önem taşımasına karşın, ortak bir manifesto ya da kuramsal açılımlarla donanmış ortak bir savı benimsemekten uzak olmasıyla, yalnızca sanatçıların kendi bütünsel yapıtlarını oluşturmaya olanak sağlayan bir platformdan ibaret görülerek eleştirilmiştir. Bir toplu çağdaş sanat sergisine bütünsellik kazandıracak, ortak bağlamı tanımlayacak ana kavramın olmaması bu sergilerin periyodik bir buluşma olarak tanımlanmasına yol açmıştır (Köksal, 1999, s. 171).

### **II.3.6. Bienaller**

1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması, sanat fuarlarının ve sanat piyasasının oluşmaya başlaması Türk sanatçılarının dış bağlantılar kurma çabalarını hızlandırmıştır. Bu bağlamda, gerek sanatçılar arasında gerek iş çevreleri arasında uluslararası bienal düşüncesi zaten 70'lerin sonlarında oluşmaya başlamıştı. Örneğin, öncü sanat sergilerinin sonuncusunu AKM'de düzenlerken, iş adamı Aydın Gün ‘biz artık Bienal yapabiliriz, değil mi?’ demişti Yusuf Taktak'a. Yeni Eğilimler ve Öncüler gibi etkinliklerin bu düşüncüyü geliştirdiğini Baraz da dile getirmiştir (Erten, 2012, s. 387).

Sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarma, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanıma, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmaya ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunma konusunda bienaller gerçekten de önemlidir (Madra, 2003, s. 5). Bu bilinçle, 1986'da Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali ve 1987'de Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmeye başlamıştır (Tunalı, 1990, s. 47).

#### **II.3.6.1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali**

1986'da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, dönemin dışı açılma politikalarının kültürel plandaki bir göstergesi olarak Ankara'da *Asya-Avrupa Sanat Bienali* sergilerini düzenlemiştir (Bek Arat, 2012, s. 456). İlk İstanbul Bienali'nden bir yıl önce, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı başta olmak üzere herkesin umut beslediği bu bienal uzun



ömürlü olamamış, sadece dört kez yapılabilmektedir. Taşcıoğlu ilk katalogun sunuş yazısında, ülkemizin sanatını ve turizm değerlerini tanıtmak, ülkeleri ve sanatçıları birbirine yakınlaştırmak ve dünya sanat kamuoyunda saygın bir yer edinmek amacıyla yola çıktığını ve ayrıca, kapsamının daha da geliştirileceğini söylemekteydi (Taşcıoğlu, 1986, s. 6). Yirmiye aşkın ülkenin katıldığı bir sergiyi düzenlemek, yabancı konukları Türkiye'de ağırlamak, gerekli tanıtım faaliyetlerini gerçekleştirmek, ödülleri paylaşmak bu işe yeni başlayan bir ülke için kolay sayılmasa gerekir (Özsezgin, 1988a, s. 29).

Etkinlik için oluşturulan danışma kurulunda sanatçılar, Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü temsilcileri, çağrılacak sanatçıların seçimi konusunda diğer ulusların Kültür Bakanlıkları ile ilişki kurmuş ve uluslararası sergi kurulunun üyesi olacak bir küratörün yaptıkları belirlemesini önermiştir (Bek, 2000, s. 90). Böylece, her ülkenin sergi komiseri, kendi ülkesinden katılacak sanatçıları belirlemiştir. İlk bienalde Türkiye komiseri ve serginin uluslararası jürisinin başkanı Doğan Kuban'dı. Bienalde 'Cumhurbaşkanlığı Atatürk Barış Ödülü', 'Başbakanlık Dostluk ve Barış Ödülü', 'Kültür ve Turizm Bakanlığı Asya Avrupa Sanat Ödülü', 'Türkocağı Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Sanat Ödülü' gibi isimler altında belli ödüller verilmişti.

Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde, sanatsal disiplinler daha çok resim, heykel, seramik ve özgün baskıresim ile sınırlı kalmıştı. Bienallerin belli bir kavramsal çerçevesi olmasa da, katılımcıların çalışmalarında dikkat çeken temel kavramlar, 'gelenek-çağdaş', 'toprak', 'insan-çevre', 'kültür-tarih-bellek' konularını etrafında toplanmaktaydı (Bek, 2000: 97).

Sergi mekânı olarak Ankara Resim-Heykel Müzesi belirlenmişti. Bienalde yer alamadıklarından şikâyet eden bazı sanatçılar için Bakanlığın şemsiyesi altında başka bir sergi düzenlenmiştir. Ankara'da sanat ortamına belli bir ölçüde hareket getiren sergi, zamanın 'Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in himayesinde' ve 'Başbakan Turgut Özal'ın desteğinde' üzerindeki resmiyetin de ağır etkisi altındadır. Nitekim, daha ilk bienalde yaşanan talihsiz bir olay, belki de etkinliğin geleceği için belirleyici olmuştur. Cumhurbaşkanı Kenan Evren sergiyi gezerken, bir resmi 'edep ve ahlaka aykırı' bulunca, bunu bir uyarı olarak kabul eden Kültür Bakanlığı'ndan bazı *yetkililer* ertesi gün o resmi Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Yasası gerekçe gösterilerek sergiden kaldırmış<sup>78</sup> ve büyük tartışmalar yaşanmıştır (Anonim, 1986a, s. 48; 1986j, s. 2; Öztürk

<sup>78</sup> Evren'in ziyaretinden birkaç gün sonra, Cumhuriyet gazetesi, 'Evren, resimlerin kalkmasını istemedi' başlıklı haberde Cumhurbaşkanlığı Basın Müşavirliği'nden yapılan 'yanlış değerlendirilme' açıklamasını yayınladı: "Sayın Cumhurbaşkanımız yoğun çalışmalarından fırsat buldukça çeşitli sanat olaylarını izlemeye ve bu alanda uğraş veren sanatçıları teşvik ve takdir etmeye önem vermektedir. Sayın Cumhurbaşkanımız, 5 Mayıs Pazartesi günü önce Çağdaş Türk Ressamlar Sergisi'ni, daha sonra da Asya-Avrupa Sanat Sergisi'ni bu amaçla ziyaret etmişler, tablolarla ayrı ayrı ilgilenerek hayranlıklarını dile getirmişlerdir. Bu arada Polonyalı ressam Jan Dubkowski'nin homoseksüel

Ötkünç, 2007, s. 117). Olaya neden olan resim, Polonya'nın en saygın galerilerinden *Studio Galerie*'nin müdürü Dr. Zbigniew Taranienko tarafından seçilip, yarışmaya Polonya adına gönderilen ressam Jan Dubkowski'nin tablosuydu. Böylesi bir olayın yurtdışına yansımış olması ise, Türkiye'nin itibarı için oldukça sakıncalı bir durum olarak görülmüştür (Girgin, 1987j, s. 32).

Sanata baskıyı kabullenemeyen bir grup sanatçı bu girişimin hemen ardından bir bildiri yayınlarak olayı protesto etmişlerdir:

“Biz Türk sanatçıları, özgür ifadeden yana olanlar, sansürün ve baskının her türüne karşıyız. Ulusların birbirlerini anlayıp tanımaları olanağını sağlamak amacıyla yönelik kültürel ve sanatsal etkinliklerin, özgür ve demokratik ortamlarda, hoşgörü temelinde oluşacağına inanarak, Uluslararası 1. Asya-Avrupa Bienali'nde konuk sanatçı olan Jan Dubkowski'nin yapıtlarının sergilenmesinin engellenmesine duyduğumuz üzüntüyü belirtir, gerekçesi ne olursa olsun bu karara katılmadığımızı kamuoyuna duyururuz” (Anonim, 1986a, s. 51).

Emin Çetin Girgin, bu konudaki bazı tartışmaların oldukça seviyesiz bir dille basına yansıdığını; yine bunun da Türkiye'nin 'saygı' ve 'demokrasi' konularındaki düzeyini sergilediği belirtmiştir. Ayrıca, tek sorun yapıt kaldırma girişimiyle ilgili de değildir. Sergide yer alması düşünülen isimlerin yetersizliği karşısında, genişletilerek yapılan ikinci seçmede de sanata yönelik belirleyici ölçütlerin konulamadığı gündeme getirilmiştir (Girgin, 1987j, s. 31).

İkinci bienal klasik dal sınıflaması yerine, 'her türlü teknik ve uygulama'ya açık bir anlayış sergilemiş; heykel, resim gibi etiketleri kaldırarak 'yapıt' kavramını benimsemiştir. 23 ülkenin katılacağı bildirilen serginin Türkiye bölümünde sanatçı sayısını sınırlı tutma ve bu sanatçıları geçen bienale katılanlar dışında seçme kararı alınmıştır. Buna göre, katılacak sanatçılar Erdağ Aksel, Alev Ebüzziya, Bünyamin Özgültekin Adnan Turani, Ömer Kaleşi, Ergin İnan, Elif Ayiter, Burhan Uygur ve İsmail Türemen olarak belirlenmiştir. 2. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalini düzenleyenler, etkinliği daha ileri düzeylere ulaştırma niyetlerini belirtmişler; (Özsezgin, 1988a, s. 29); ancak, bu bir temenniden öteye gidememiştir. Esasen, ilk bienalde Polonyalı sanatçının işinin sergiden kaldırılması bienalin düzeyi ve akıbeti konusunda ipucu niteliğindedir ve devletin idare ettiği, yönlendirdiği uluslararası bir serginin fazla devam edemeyeceğinin bir işaretiydi. “Kısıtlı bilgiler, basmakalıp yöntemler, gelişigüzel sergiler ve bilinçsiz seçimlerle, değil uluslararası ortama, ulusal ortama bile ulaşamadıkları ortada” diyen

---

ilişki motifleriyle bezenmiş tablolarını da gören Sayın Cumhurbaşkanımız bunları yadırgadığını, her yaşta insana açık olan salonda böyle kompozisyonların bulunmasının ziyaretçilerin ahlak, utanç ve ar duygularının sınırlarını zorlayacağı düşüncesinde olduğunu ilgililere ifade etmişlerdir. Bundan sonraki uygulama, yetkililerin kedi insiyatifleri doğrultusunda gelişmiştir. Sayın Cumhurbaşkanımızın bu tavrı gazetelerde yer alan haber ve yazılarda kastını aşan ve yanlış yorumlara yol açabilecek şekilde değerlendirilmiştir. Sayın Cumhurbaşkanımız sözkonusu kompozisyonları göreceklerin kendisiyle aynı düşüncüyü paylaşacakları inancını taşımaktadır" (Anonim, 1986g, s. 4).

Beral Madra (1986f, s. 6), bir ‘bienal’in nasıl yapılması gerektiği ile başlayan tartışmalarda en etkili isim olmuştur. Nitekim, bu bienal sadece dört kez yapılabilmiş, ardı gelmemiştir.

### II.3.6.2. Uluslararası İstanbul Bienali

Geniş çaplı kültürel hareketlerin tek merkezden devletçe idare edildiği Türkiye gibi ülkelerde, büyük iş çevrelerinin devreye girmesi yeni bir dönemi başlatmıştır. Eczacıbaşı grubu, Batı’daki iş çevrelerinin oynadığı rolün bir benzerini Türkiye’de sahneye koymuş ve 1973’de İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nı kurmuştur. Uluslararası İstanbul Festivali 1973’de *müzik* alanında yapılmaya başlamış, buna 1982’de *film*, 1989’da da *tiyatro* gösterileri eklenmiş, vakıf bir yandan da *plastik sanatlar* etkinliklerine yönelmiştir. İstanbul Sergileri adıyla başlayan bu etkinlikler, 1987’de uluslararası bir sanat organizasyonu olarak yeniden ele alınmış, bienal formatında süreklilik kazanmış ve dünya sanat çevrelerinde dikkatleri çekmeyi başarmıştır (Bek, 2000, s. 91; Bek Arat, 2012, s. 456; Yılmaz, 2013, ss. 484-5).<sup>79</sup>

Bienal etkinlikleri, İKSV başkanı Nejat Eczacıbaşı ve genel müdürü Aydın Gün’ün uzak görüşlü girişimiyle başlamıştır. Aydın Gün başkanlığında Doğan Kuban, Belkıs 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 mekânların kullanılması ve Germano Celant’ın küratörlüğüne karar verilmiş; ancak açılışa dört ay kala, Celant’ın istediği bütçenin hiçbir biçimde sağlanamayacağı anlaşılınca, uluslararası sergiyi oluşturma görevi Madra’ya devredilmiştir. Plastik sanatlar alanı bale, müzik, tiyatro kadar benimsenmediğinden ve bienalin getireceği açılımlar ve derinlik yeterli derecede öngörülemediğinden sponsorluk konusunda tereddütler yaşanmıştır (Madra, 2003, s. 8). Böylesi bir ortam, eksiklik ve aksaklıkların çözümünde sanatçıların ve düzenleyici ekibin büyük özverisini gerektirmiş; yapıtların yerleştirilmesindeki telaş gözlerden kaçmamıştır (Anonim, 1987a, s. 4).

İlk kez ‘1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’ adıyla 1987’de düzenlenen etkinlik, az sayıda yabancı sanatçının katıldığı ulusal bir sanat festivali görünümündeydi. Yabancı sanatçı oranı, ilerleyen sergilerde gittikçe artmıştır (Graf, 2007, s. 65). Uluslararası sanatçı ve sanat

<sup>79</sup> Bienaller konusunda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Güler Bek. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

uzmanlarının ilgisi çekilmiş, iletişimin ilk tohumları atılmış ve İstanbul'da coşkulu bir sanat ortamı yaratılmıştır (Üster, 1987, s. 4).

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat Sergileri, Ulusal Sergiler, Uluslararası Sergiler, 80'li Yıllarda Fransız Sanatı, Sanat Galerileri Sergisi ve Fuarı ve İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi bölümlerinden oluşmuştur. Bu sergiler, Aya İrini, Dolmabahçe Sarayı, Ayasofya Hamamı, Hareket Köşkü ve Askeri Müze binalarında gerçekleşmiştir (Madra, 2003, s. 9; Graf, 2007, s. 65). Sergilerin en yoğun olduğu mekân Askeri Müze'dir. Toplam altı odanın ayrıldığı mekânda Ergin İnan, Erol Akyavaş ve Burhan Doğançay bir odada, Galeriler Sergisi ve Fuarı bir odada, Djuro Seder ve Aneta Svetiava adlı iki Polonyalı sanatçı ile Kanadalı ressamlar bir odada, Türk Heykel Segisi bir odada, Oscar Kokoschka'nın özgünbaskıları ve Fikret Mualla'nın elli yapıtı bir odada, Polonya Devlet Galerisi Sergisi bir odada yer almıştır (Anonim, 1987e, s. 4; 1987g, s. 4). Sinan Hamamı'nda yer alan Ulusal Sergi'deki sanatçılar Mehmet Gün, Bedri Baykam, Ömer Uluç, Şenol Yorozlu, Sarkis ve Mehmet Güteryüz olarak belirlenmiştir (Turay, 1987, s. 4). Geleneksel yapıların çağdaş sanatlar için ev sahipliği yapması, sanat yapıtının bir mekânda dekor olma olgusunu tersine çevirerek, mekânı yapıt için bir dekora dönüştürmüştür (Kalkan, 1987, s. 5). Böylelikle, mekânların değeri ve anlamı çağdaş sanat yorumuyla gelişerek geleceğe eklenmiştir (Kahraman, 1987e, s. 52; Tansuğ, 1987e, s. 5; Bek, 2000, s. 92, 97, 109). Ancak, tarihsel mekânlara yerleşen sanatçılardan bir bölümünün bağlamla kurduğu ilişkinin yüzeysel kaldığı, kavramsallaştırma ve yorumlama sürecinde sıkıntılar olduğu gözlemlenmiştir (Köksal, 1999, s. 172). Bu yeniden yorumlamayı bir yana bırakırsak, şehrin çağdaş sanat yapıtlarını sergileme mekânlarına olan ihtiyacı iyice açığa çıkmıştır (Atagök, 1987a, s. 44; Madra, 1989g, s. 4).

Sergileme düzenine göre Türk sanatçılarla yabancı sanatçıların ayrı mekânlara yerleştirilmesi eleştirilmiştir. Batı'da Batılı olmayan sanatçıya yeterince ayrımcı bir politikanın uygulandığı, aynı politikaya İstanbul'da ortak olunmaması dile getirilerek, Kolombiya, Hindistan, Yugoslavya, Japonya gibi ülkelerin sanatçılarının da davet edilmesi gerekliliğinin altı çizilmiştir (Anonim, 1987c, s. 5).

“Çağdaş Sanat Sergileri'nde gördüğümüz yapıtlar düşünsel altyapı, siyasal, toplumsal, ekonomik yorum, güncel duyarlık, tarihsel birikim, çağdaş estetik, ortak bilinç, manyerizm, seçmecilik, modern-ötesi yaratıcılık, gibi özellikler içermekteydi. Bu saydığım öğeler ise, en sıradan sanat kitaplarında ‘Çağdaş Sanat’ başlığı altında veriliyor; bu ölçütler dışındaki tartışma ve eleştiriler kanımca alt-sanatı besleyip körüklemekten başka bir işe yaramıyor! Bunun da uluslararası sanat ortamına çıkmak üzere bekleyen sanatçıya ve gerçek sanatın zevkine varması gereken izleyiciye hiçbir yararı yok!” (Madra'dan akt. Üster, 1987, s. 4).

İkinci etkinlik ‘bienal’ ismini alsa da birincisinin ana karakterini sürdürmüştür. Yapıtlar, bu kez Aya İrini, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Basın Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi ve Askeri Müze’de sergilenmiş; ilk bienaldeki 'geleneksel mekan/çağdaş sanat' teması devam ettirilmiştir (Bek, 2000, s. 93; Graf, 2007, s. 66). Bienalin farklı yerlere dağıtılması, ziyaretçileri sergilerin yanı sıra İstanbul’u da gezmeye yöneltmiş ve sonraki yıllarda da bu durum bienal için belirleyici bir etken olmuştur.

İki bienalde de açıkça belirtilen bir *kavram* ya da *tema* olmadığı gibi, henüz küratörlük olgusunun işlerlik kazanmadığı da görülmektedir. Bienallerin yönetmeni, İKSV’nin başkanı olan Aydın Gün; sergi sorumlusu ise Beral Madra’dır (Bek, 2000, s. 106; Graf, 2007, s. 66). Bu etkinlikte, yerli sermayenin sanata katkısı açık bir şekilde görülmektedir. İlk sergide Halil Bezmen, ikincisinde Asil Nadir finansal kaynak olarak dikkat çekmektedir (Altındere, 2007, s. 5).

Sergideki işlerin büyük bir kısmı resim, geri kalanların bir kısmı heykel ve yerleştirme, bir iki tanesi de fotoğraftan oluşmaktadır. Ülkelerden bağımsız olarak, çağdaş sanat dünyasında yerlerini çoktan almış olan Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, Jannis Kounellis gibi sanatçıların işlerine ikinci bienalde yer verilmiştir. Türk katılımcılardan bazıları ise Mehmet Aksoy, Mehmet Gün, Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Mehmet Güteryüz, Ömer Uluç, Sarkis, Halil Akdeniz, Bedri Baykam, Şenol Yoroğlu ve Mithat Şen’dir.

1989’da yapılan 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nin sanatçılarımız arasında yarattığı motivasyon ve coşku Hatipoğlu’na göre dikkat çekici nitelikte olmuştur. Bienal dalgaları, yüreklerin ritmini etkilemiş, ‘olay’ sayısı ve ‘çeşidi’ artmıştır. Sanat ortamına rekabet girmiş, şenlik başlamıştır (Hatipoğlu, 1989, s. 110).

Başlangıcından itibaren İstanbul’un tarihi ve mimari kimliğiyle ilişki kurmaya çalışan bu sergiler, ulusal sınırları aşır uluslararası nitelik ve etkide bir bienale doğru gelişim göstermiş ve dünyanın önemli sanat etkinlikleri arasına katılmıştır (Graf, 2007, s. 72). Sanat çevrelerinin ve basının bu etkinliği bir bütün olarak değerlendirmesi, Türkiye’ye gelen yabancı sanat eleştirmenleri ve uzmanlarının olumlu izlenimler edinmesi ve sanat ortamıyla kalıcı ilişkiler kurması, sanatçıların bu etkinlikler dolayısıyla yeni bir çalışma ve yaratma gücü kazanması, izleyicinin çağdaş sanatı algılaması ve anlaması gibi sonuçlar bienalin başarısının kanıtları olarak görülmüştür (Madra, 2003: 9). Bu bienalin bir yararı da, İstanbul ve Ankara’da ‘Genç Etkinlik’ gibi yeni sanat oluşumlarına hem moral destek vermesi, hem de genç sanatçılarımızdan bazılarını uluslararası arenada tanıtması olmuştur (Germaner, 2007, s. 23; Yılmaz, 2013, s. 500).

## II.4. GALERİLER, KOLEKSİYONLAR ve SANAT PİYASASI

Özal'ın uyguladığı ekonomi siyaseti sayesinde zenginleşen bir grup insan ellerindeki paranın bir kısmını sanata yatırmaya başlamış, bu da özel sektörün denetiminde sanat piyasasını harekete geçirmiştir. Sanata yatırım teşvik edilmiş, sanatla ilgilenmek ve koleksiyon yapmak bir seçkinlik göstergesi haline gelmiştir (Erdemci, 2007, s. 3; Madra, 2006, s. 76; Özsezgin, 1984c, s. 6). Böylece, sanatçı 'sahip' değiştirdiğinin bilincine varmış; sanata ve sanatçıya karşı devletin aldırmaazlığı, sanatçıların niteliklerinin Devlet Sergileri'nde çok tartışmalı bir şekilde değerlendirilmesi gibi konular eski rağbetini kaybetmiştir ve yerini galeriler dünyasındaki canlılığa bırakmıştır (Beykal, 1984e, s. 29).

Bu canlılığa temel olarak entelektüel bir ihtiyaçtan çok gösteriş ihtiyacı işaret edilse de (Tekeli, 1985b, s. 3), 1980'lere girerken emekleme döneminde olduğu düşünülen ve onu tüm oluşumlarıyla ayakta tutacak, yaşamasını sağlayacak ve çevredeki sanat olgusunun somut göstergesi yapacak etkenler henüz yeterince biçimlenmemiş olan galericilik 1980'ler boyunca gelişip serpilmiştir (Özsezgin, 1981c, s. 27). Bunların sonucunda, sanatçı ve izleyici 'toptan alım', 'kapatma', 'düşürme', 'galeri ressamı', 'sanatçı transferi' gibi kavramlar da devreye girmiştir. Batı dünyasında 1900'lerin ilk yarısında yerleşik hale gelen galerici-sanatçı-koleksiyoncu sacayağı, geç de olsa, 1980'li yıllarda ülkemizde de kurulmuştur. Yapıtları sanatçılardan satın almak yerine, ticaret ilişkisinin sanatçının bağlantı kurduğu galerici tarafından yürütülmesi bir ilke olarak kabullenilmeye başlamıştır. Özel müze kuracak güçte koleksiyonerler ortaya çıkmış, müzayede şirketlerinin çağdaş sanat yapıtlarını da satışa çıkardığı görülmüştür. Sanat yapıtlarının bu sistem içerisinde bir ekonomik değere dönüştürülmesi, sanatçıya maddi bir refah sağladığı gibi, ticari bir meta olarak çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir (Taktak, 1983, s. 24; Tunalı, 1990, s. 47).

### II.4.1. Galeriler ve Piyasa Algısı

Türkiye'de resim satışı 1970'lerin başına kadar banka, devlet kuruluşları, elçilikler ve müzelere yapılmış, şahısların resim alması ise piyasa için etkisiz denecek kadar az gerçekleşmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru açılan galeriler ve 1980'lerde bunlara katılanlar, piyasa ve koleksiyoncu kavramlarının oluşmasını sağlamıştır. Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta bulunmaktadır; altyapısı ve geçmişi olmayan bu sanat pazarı büyük bir kargaşa ve karışıklığı birlikte getirmiştir. Türk sanatı bilinçli sınıflandırmadan uzak, sanat müzesi ve belgeliği

olmadığından, önemli ve önemsiz sanatçılar birbirine karışmış, sanat ortamı bir bilmeceye dönüşmüştür (Erten, 2012, s. 396).

1980'ler boyunca İstanbul'da Galeri Baraz, Galeri BM, Maçka Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi başta gelmek üzere Ümit Yaşar Sanat Galerisi, Kökten Sanat Galerisi Galeri Artist, Cumalı Sanat Galerisi, A Galeri, Tıglat Sanat Galerisi, Hobi Sanat Galerisi, Vakko Sanat Galerisi, Modül Sanat Galerisi, Galeri Lebriz, Bilim Sanat Galerisi, Taksim Sanat Galerisi, Galata Sanat Galerisi, Bedri Rahmi Sanat Galerisi, Kile Sanat Galerisi, Pangaltı Sanat Galerisi, Dantel Sanat Galerisi, Galeri Selvin, EDPA Sanat Galerisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi, Mine Sanat Galerisi, Teşvikiye Sanat Galerisi, Ramko Sanat Merkezi, Tem Sanat Galerisi, EN Sanat Galerisi, Fethi Kayaalp Sanat Galerisi, Derimod Kültür Merkezi düzenledikleri önemli sergilerle akılda kalmışlardır. İzmir'de Füzen, Vakko, Anatolya ve Aygıt galerileri açılmıştır (Özsezgin, 1981c, s. 26).

Ankara'da Urart Sanat Galerisi, Galeri Nev, Galeri Siyah-Beyaz ve Tanbay Sanat Galerisi dönemin nabzını tutan seçimleriyle önemli bir duruş sergilemişlerdir (Yasa Yaman, 2011b, s. 133). Galeri Sanat Yapım ise darbenin ikinci yılında fotoğraf sanatçısı İbrahim Demirel tarafından açılmış, daha çok Gazili sanatçılara ev sahipliği yapmıştır (Özsezgin, 1981c, s. 26). Zafer Çarşısı'ndaki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, en çok ziyaretçi alan mekanların başında gelmiştir. Ancak, belediyeye ait olan mülk, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na kiraya verilmiş ve 1985 yılında kullanım hakkı bakanlıktan alınarak galerinin mescide çevrilmesi kararlaştırılınca büyük tepki gösterilmiştir (Kınaytürk, 1985, s. 3). Bunların dışında, dönemin Ankara'da etkin olan belli başlı galerileri arasında Evrensel Sanat Galerisi, Galeri Levni, Vakko Sanat Galerisi, Galeri Turkuaz, Artisan Sanat Galerisi, Leonardo Sanat Galerisi, Takı Sanat Galerisi, Galeri Pedil, Yaprak Sanat Galerisi, Galeri Mi-Ge, Z Galeri, Doku Sanat Galerileri, Eskil Sanat Galerisi, Odak Sanat Galerisi, Galeri Sanat Yapım, Bedesten Sanat Galerisi gelmektedir. AFSAD, Sanat Kurumu<sup>80</sup> ve ODTÜ kütüphanesindeki sergileme alanları da takip edilen mekanlar arasındadır.

1982 yılında Ankara galerileri ile yapılan bir söyleşide çoğu galerinin sergiler dışında yayıncılık, el sanatları üretimi, reproduksiyon yapımı, antikacılık ve çerçevencilik gibi yan

<sup>80</sup> Ankara dışında pek bilinmeyen ama Ankara sanat ortamı içerisinde ciddi ve saygın bir yeri olan Sanat Kurumu, eski adıyla Sanatseverler Derneği, maddi boyutu olmaksızın çeşitli sanat dallarında "yılın sanatçıları"ni seçmesiyle bir referans kurum haline gelmiştir. Bu seçimler, eski ustaları anmaya dayandığı kadar, özgün arayışlar içindeki gençleri destekleme biçiminde de olmuştur. Kurum, belli bir süreklilik olmaksızın, sergiler, konferanslar, söyleşiler düzenlemekle birlikte, çoğunlukla sanatçıların müdavimi olduğu banyo bir toplanma mekanı olarak etkili olmuştur (Karaesmen, 1983a, s. 45; 1987c, s. 70).

etkinliklere yer verdiği; belli bir sanat türü ve eğilimine odaklanmadığı; sanatçıları seçerken daha çok galeri yöneticisinin etkin olduğu; alıcı grubu değişken olmakla birlikte nadiren büyük sermaye sahiplerinin galerilere yöneldiği; basın ve eleştirmen ilişkisinin henüz kurulamadığı gibi veriler ortaya çıkarılmıştır (Anonim, 1982b, ss. 24-25).

Özel galeriler dışında, bu üç şehirde Alman Kültür Merkezi, Fransız Kültür Merkezi, Türk-İngiliz Kültür Merkezi, İtalyan Kültür Merkezi ve Amerikan Kültür Merkezi'ne ait sergi salonlarında da zaman zaman önemli etkinlikler gerçekleştirilmiş; Emlak Bankası, Garanti Bankası, Esbank, İş Bankası, Akbank ve İstanbul Bankası sanat galerileriyle Anadolu'nun birçok kentinde sanat etkinliklerini sergilerle desteklemiştir. Ancak, İstanbul ve Ankara dışında sanat yapıtı alıcısının neredeyse olmayışı, öncelikle özel galerilerin, sonrasında ise kurum galerilerinin kısa ömürlü olmasına yol açmıştır (Ergüven, 1984d, s. 93).

Galeri ve koleksiyonculuğun 1980'lerde hareketlenmesi sanat pazarı gibi fuar anlayışındaki etkinliklerin düzenlenmesini de beraberinde getirmiştir. Bu tür etkinlikler, galerilerin toplu olarak görülebilmesini sağlamış ve sanat piyasasına dair genel bir durum ortaya koymuştur. Bu ortamın içinde olmak isteyen Mimar Sinan Üniversitesi, 4. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında Atatürk Kültür Merkezi'nde 1983 yılındaki kuruluş kutlamaları etkinliğine *Galeriler '83'* sergisini dâhil etmiş galerileri bir araya getirme görevini üstlenmiştir.

18 Ekim-8 Kasım arasında, galeriler, sanatçı seçiminde ve kendi bölümlerinin düzenlenmesinde serbest bırakılmış ve bir çağdaş Türk sanatı sergisi oluşturulmuştur. Üniversite ve galeri işbirliğinin gerekçesi, üniversitenin “sanatı yaygınlaştıma çabası gösteren kurumlara verdiği önem ve saygı” olarak gösterilmiştir. İstanbul'daki devlet galerileri, özel galeriler, banka galerileri ile sanatçı örgütleri, sanat vakıfları bu sergiyle ilk kez bir araya gelmiştir. Etkinliğin bir katalogla birlikte düşünülmesi de, bu deneyimin devamı olacağının bir göstergesi olarak kabul edilmiş, bundan sonraki adımın uluslararası boyuta geçmek olduğu vurgulanmıştır (Elibal, 1984c, s. 27; Erbil, 1983b, s. 3; Girgin, 1983g, s. 88; Tansuğ, 1983b, s. 35; Tansuğ, 1984a, s. 34).

1980'lerin başından itibaren özel galerilerin sayısındaki artış, gündemin belirleyicileri arasında yer almıştır. *Hürriyet Gösteri* dergisinin 1981 yılında “Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz” başlığıyla düzenlediği soruşturmada, sanatçı, eleştirmen ve galerici gibi kimselere yöneltilen sorular, galerinin bir dükkân gibi görüldüğü ve ortamın yanlış yönlendirildiği konusunda bir algı olduğunu ortaya çıkarmış; sonuçta da doğacak zararlara karşı uyarılar yapılmıştır (Altan, 1981c, s. 29; Atagök, 1981, s. 30; Büyükişleyen, 1981, s. 31). Ortak



fikir, görsel sanatlar birikimi ve deneyimi sınırlı olan Türkiye’de alıcı, galerici, hatta sanatçının bocalamasının doğal olduğu yönünde belirlemiştir. Ancak, özel galericiliğin resmin gelişmesi için bir fırsat olduğu da vurgulanmıştır (Erol, 1981, s. 33). Bu fırsat, 1980 sonrası liberalleşen sanatçının, sanatının pazarlanması ve yeniden üretimi sürecinde bir tür konformizmi yeğlemesine de neden olmuştur. İrili ufaklı çok sayıda galeri oldukça farklı anlayış ve eğilimdeki sanatçı topluluklarını bünyesinde toplayarak, bu aşamada sanatçıların maddi bürokratik ve tanıtıma yönelik acil taleplerine karşılık vermiştir (Kulahlıoğlu, 1991, s. 52). Ayrıca, izleyici bakımından da galeriler bir cazibe merkezine dönüşmüştü. Sergilerde yaşanan müthiş kalabalık, insanların darbe sonrası yurtdışına çıkış yasağının etkisiyle bu tür davet ve açılışlara yönelmesiyle de açıklanmıştır (Erten, 2012, s. 351).

Galerilerin sayıca çoğalması hoşnutluk yaratsa da, özellikle ticari hedeflerin önde tutulması ve niteliğin önemsenmemesi tehlikesi üzerinde durulmuştur (İslimyeli, 1980e, s. 4; Kahraman, 1986b, s. 61; 1987a, s. 12). Resim piyasasının oluşmaya başlamasıyla, her alanda yaşanan değerler kargaşasından sanatın da payını aldığı dillendirilmiştir. “Ağaç dağlayan, çiçek kurutan, çivi çakan, bakır döven, pul yapıştıran ve mutlaka çok satan herkes sanatçı diye baş tacı (Koçak, 1983, s. 21)” edilmesi rahatsızlık yaratmış, amatör ve profesyonel olanın ayrımı konusuna dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu tür "güzel" resimlerle yetinen ve "araştırma" ihtiyacı duymayan sanat çevresi, büyük bir tehlike olarak görülmektedir (Anonim, 1982a, s. 7). Bu tehlike, “satan resim iyi resimdir” anlayışının yerleşmesi ve sermayenin belirleyiciliğinin ötesine gidemeyen bir ortamın egemenliğidir (Kahraman, 1987f, s. 58; 1987i, s. 58).

Bu telaş ve endişeyle galerinin ne olması gerektiğine dair tanımlamalar yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıntılı bir tanım, galerinin “tek katlı ya da bir giriş kapısından sonra iç mimari düzenlemesiyle çok katlılık gösteren, tek ya da birden fazla katının bir bölümünde farklı ticari, kültürel etkinlikler gösterebilse bile en azından sergileme mekanı olarak ayrılmış sabit bir bölümünde (en azından birkaç duvar yüzeyinde) bir mevsim boyunca sürekliliğe yakın, örneğin en aşağı üç, dört duvarlı sergi açabilen ve bu sergilere fiziksel sahipliğin yanı sıra kültürel sahiplik de yapabilecek bir sorumlusu bulunan yer” olduğunu ifade etmektedir (Karaesmen, 1985b, s. 44). Mekâna odaklı bu tanımın yanı sıra, galerilerde sergi seçimi ve düzenlemesinin, sanatçının isteklerine göre belirlenmesi yerine, belli ilkelere göre yapılması gerektiği de dikkat edilen konulardan biridir. Böylece, farklı eğilimde ve nitelikte sanatçıların sergilerinin aynı galeride izlenmesine bir eleştiri getirilmiş, kurumsal kimlik bir ihtiyaç olarak öne sürülmüştür (Arca Batıbeki, 1985, s. 68; Girgin, 1987i, s. 21; Kahraman, 1986e, s. 4; Özsezgin, 1984c, s. 6). Kişisel, karma, toplu sergilerin nasıl düzenlenmesi gerektiğine dair öğretici bir yazı kaleme alan

Erzen, kültürel etkinlikler yoğunlaştıkça her düzeyde, nitelikte ve farklı amaçta sanatçı ve galerinin ortaya çıkacağını vurgulamış; zamanla toplumun denetleyici ve seçici bir bilinç geliştireceğini dile getirmiştir. Galerilerin, sergileme seçim ve tavırlarıyla duvarda asılı birkaç resmi seyrettirmek ve satmaktan öte, kalıcı bir ilgi alanı oluşturma sorumluluğu olduğuna dikkat çekmek istemiştir (Erzen, 1983c, s. 3). Bu tanımlama ve sorunları saptama tartışmalarına bir galerici olarak katılan Yahşi Baraz, galericiliği “binlerce ressamın oynadığı bir alanda, kötüyle iyi sanatçıyı ayırt edecek sihirli değneği elinde tutan, son derece bilgi, görgü, kültür ve en önemlisi sezgi isteyen bir meslek dalı” şeklinde tanımlamış; galericinin en büyük sorununun, çok hızlı bir ivmeyle yol alan ve devamlı değişen sanat hareketlerini takip ederken, isabetli kararlarla tahminler yaparak gerçek olanı yakalamak olduğunu belirtmiştir (Baraz, 1987a).

Sanat piyasasının canlanmasıyla gündeme gelen tartışmalardan bir diğeri, sanata para, kâr ve ün hırsının karışması yüzünden bir değerler karmaşası ortaya çıktığına ilişkindir. Sanatın alınıp satılan, dolayısıyla kâr getiren bir mala dönüşmesine karşı çıkanlara göre, birçok alanda zaten yaşanmakta olan değerler kargaşası sanat alanına da sıçramıştır. Nicelikte görülen bu artışın nitelikte de bir yükselme yaratacağının garantisi yoktur (Kahraman, 1987h, s. 63; Karaesmen, 1985c, s. 50; Koçak, 1983, s. 21). Örneğin, “Bir Sezonun Ardından” başlıklı yazısında Erhan Karaesmen, 1984 Eylül-1985 Haziran dönemine dair bir takım istatistikler vererek olumsuz bir tablo ortaya koymuştur. Buna göre, Ankara’da o dönem 260 sergi açılmıştır. Bu sayı ayda 32 sergiye tekabül etmektedir. Toplam sayının 35 kadarı karma, gerisi bireysel sergidir. 225’i resim, gerisi diğer etkinliklerden oluşmaktadır. 200’e yakını Türk ressamalara aittir, 180 kadarı ise, hayatta olan ressamların sergileridir (Karaesmen, 1985b, s. 44). Bu rakamlardan yola çıkarak, Karaesmen, ilk kez ya da bir kentte ilk kez sergilemeye hazırlanan çok genç ve hiç tanınmamış sanatçıların yeteri kadar sergileme olanağı bulamamasını sanat ortamımız adına şanssız bir durum olarak değerlendirmiştir (Karaesmen, 1985b, s. 46).

1987 yılında Ankara ve İstanbul’daki galeri sayısında dörtte bir oranında azalma olmasına rağmen, mevcut etkinliklerde büyük ölçüde sıradan sergilere yer verilmiştir. Ayrıca, sanatçı sayısı üç ile dört yüz dolaylarında kalan bir görsel sanatlar ortamıyla kıyaslandığında, üç büyük merkezde toplam yüz galeri, gereğinden fazladır (Karaesmen, 1987c, s. 69). Olup bitenler, sanat ortamındaki hareketliliğin yanıltıcı olduğunu göstermektedir. 1980’ler boyunca devam eden havayı yarı kâbus olarak nitelendiren Karaesmen, bunu Türk insan tipolojisinde meydana gelen akıl almaz yozlaşma ve umursamazlıkla ilişkilendirmiştir. Ona göre, resim alanındaki o canlılık, aslında toplumsal yozlaşmanın ürünüdür ve bu yozlaşmayla uyum içindedir. Resim sanatının Türkiye’de son yıllarda ilgi çekiyor oluşu kültürel kaynaklı bile değildir. Tüketim saygısızca her

şeyin yerine geçmiş; Türk resim sanatının birikimsiz ve küçük dünyası, yaşlı ustası, genç heveslisi, koleksiyoncusu, galericisiyle çok büyük ölçüde tüketim olgusunun yarattığı geniş bir alanda bocalamaya başlamıştır (Beykal, 1989b, s. 31; Çakaloz, 1981b, s. 71; Karaesmen, 1989a, s. 10). Erhan Karaesmen, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“1980’lerin, bitmek tükenmek bilmeyen o yarı kabus on yılın Türk insan tipolojisinde oluşturduğu akıl almaz yozlaşma, dünya tarihinde ancak ender dönemlerde ve çok az ülkede benzerine rastlanmış, meraksız, umursamaz, sıradanlığı ve kişiliksizliği kabullenmiş (yani kendisine güçlü bir sistematik içinde kabullendirildiği için kabullenmiş) talihsiz gençlik kesimi ortadayken hangi tutkuyu konuşuyoruz? (...) Resimdeki o ünlü canlılık toplumsal yozlaşmaya aslında öyle bir koşut ki, öylesine onun bir parçası ki (...) Plastik sanatların, daha doğrusu resim sanatının Türkiye’de son yıllarda daha yaygınca bir ilgi çekiyor oluşu kültürel kaynaklı bile değildir. (...) Tüketim saygısızca herşeyin yerine geçmedi mi? (...) Türk resim sanatının birikimsiz ve küçük dünyası, yaşlı ustası, genç heveslisi, koleksiyoncusu, galericisiyle çok büyük ölçüde tüketim ve pazar kavramlarının yarattığı genişçe bir çayırılıkta dört nala koşar oluvermedi mi? Kaç saniyede hangi mesafenin koşulduğuna, düzgün mü, eğri büğrü adımlarla mı koşulduğuna hiç bakılmadan bu şuursuz itiş kakışa canlılık diye alkış tutuluvermedi mi?” (Karaesmen, 1989a, s. 10).

Sanatın bu şekilde metalaşması, Kahraman'a göre (1985b, s. 71), Türk resim tarihinin en şanssız dönemini yaşatmıştır. Tablo üretiminde müthiş bir hıza ulaşırken, sanatçıların resmin problemlerine dair çözümler ya da yeni problemler ortaya koymamalarını eleştirir. Kendi çizgilerinin gerisinde kalmalarının nedeni olarak da, “lumpen kültüre ait bir görsel ideoloji”yi temellendirme çabası içinde olmalarına bağlamıştır.

Farklı bir noktadan bakan Tekeli ise, sanat piyasasındaki canlılığı toplumdaki ekonomik eşitsizliğin göstergelerinden biri olarak değerlendirmiştir. Ekonomik gelişmeler gelir eşitsizliği, holdingleşme ve rant gelirlerinin artmasına neden olarak ayrımlı bir pazar yapısına yol açmıştır. Sanat alanında, bu, galerilerin çoğalması olarak kendini göstermiştir (Tekeli, 1985b, s. 3). Ekonominin liberalleşmesi, özel sermayenin sanat alanındaki girişimlerini geliştirse de, bu durum bir demokratikleşme yerine halkın sanatla olan bağının daha da gevşemesine neden olmuştur. Ticari hedefler, istikrarsız bir piyasa içerisinde sanat politikasının kimin tarafından oluşturulacağı ve gücü kimin elinde tutacağı gibi sorunlara da kapı aralamıştır. Galeri patlamasıyla kendini gösteren sanattaki piyasalaşmanın, toplumun durgunluğa itildiği ve politik bilinçlenmenin askıya alındığı bu dönemde gelişmesi dikkat çekicidir (Kahraman, 1987h, s. 63). Bu durum, ürettiği tedirginliklerle sanatçılarda da belli bir bilincin oluşmasını sağlamıştır (Çoker, 1981, s. 32; Kabaş, 1985a, s. 8).

Borçlarının faizini ödeme gücünden yoksun bir ekonomik sistemde, resim pazarının da çıkar çevrelerinin ölçütlerine göre çarpıtılma tehlikesinin her zaman mümkündür. Ergüven, böyle bir dönemde yapılması gereken şey olarak, resim satışına karşı tavır almaktan çok, sağlam

yapıtların yayılma şansını arttırmak üzere eleştirmen, yayın ve müze üçlüsünün tüm olanaklarını seferber etmesi gerektiğinin altını çizmiştir (Ergüven, 1980d, s. 21).

Sanatın piyasalaşmasına karşı olmamakla birlikte, bunun yapılış biçimine karşı çıkanlar da mevcuttur. Örneğin, Edgü'ye göre, bilinçli yapılmak koşuluyla sanatın bir yatırım aracı gibi görülmesinde bir sakınca yoktur. Duvarlarının çıplaklığının yeni yeni ayırımına varan kimileri, resim fiyatlarındaki artışa bakarak onun iyi bir yatırım olacağını sanmışlar; onların bilinçsizlikleri de Türk resim piyasasının yol göstericisi olmuştur (Edgü, 1981a, s. 19). Enflasyon dolayısıyla, sanat eserine yapılan yatırımın kârlı bir kazançla geri döneceği algısı etkili olmuştur; oysaki sağlıklı gelişme sanat eğitiminin gelişimine bağlı olarak yaşanmalıdır (İslimyeli, 1984b, s. 5; Özsezgin, 1984c, s. 6).

1980'lerde Türkiye'deki özel galerilerin izlediği sanat siyaseti, genellikle yerleşik eğitim modeliyle uygunluk içindeydi. Galeriler risk alıcı çağdaş örnekleri sunmak yerine, çoğunlukla modern kalıplara göre üretilmiş resimleri pazarlama mantığına göre işletilmiştir. Bu eğilim, hem geçmişten beri süregelen sanat algısı, hem de Türkiye'de uygulamaya konan neo-liberal ekonomi siyasetiyle yakından bağlantılıdır.

Galerilerdeki artışla birlikte, ortaya çıkan bir diğer tartışma *tarihsel* değerler ile *sanatsal* değerler karmaşasına ilişkindir. Nitelik ölçütü yerine "eskilik" ölçütü konularak, 70-90 yaşındaki sanatçıların resimlerine rağbet edilmesi ve genç kuşağa kuşku içinde yaklaşılması, bu durumu örneklemektedir (Kahraman, 1987c, s. 17; Madra ve Şenol, 2005; Gülerüz, 2006, s. 72). Tartışmalarda, her eski yapıtın değerli olmayacağı gibi, her yeninin de değersiz olmayacağı anlatılmaya çalışılmıştır. Göstermelik ilgi ve dayanaksız övgü yerine, geçmişe ve yaşlı ustalara sahip çıkmak için çok titiz bir ayıklama yapmak zorunluluk olarak gösterilmiştir (Çakaloz, 1981d, s. 3; Ergüven, 1981b, s. 26, Berkman, 1984, s. 2; Erbil, 1988, s. 31).

Nitelik-nicelik tartışması bir yana, resim fiyatlarında doğru değerlendirmenin neye göre yapılacağı da sanat çevresinin sorunları arasında gösterilmiştir. Ekonomik koşulların zorladığı bu dönemde koleksiyoncunun cesaretlendirilmesi, ilkel bir fiyatlandırma politikasına bağlıdır (Alpan, 1984, s. 92; Girgin, 1987i, s. 22; Kahraman, 1987c, s. 18). Aksi durumda, bazı galericilerin benimsediği kapkaççı satış politikası güvensizlik odaklı bir ortam yaratmaktadır (B.N. İslimyeli, 1984, s. 92; Berkman, 1984, s. 2; Özsezgin, 1984c, s. 7).

Türkiye’deki genel ortama dair anahtar sözcük ‘çarpıklık’ olarak betimlenmiş ve sanat alanı da bundan nasibini almıştır. Galerici müşteriye, sanatçı galericiye göre bir faaliyet planı ortaya çıkarınca, nitelikten ödün verme ortama hâkim olmuştur (Doğan ve Külahlıoğlu, 1984b, s. 94; Ertel, 1984, s. 8). “Satan ressam, iyi ressamdır” algısı, ortalama izleyici ya da galerici bir yana, sanatçılar arasında bile itibar kazanmıştır (Beykal, 1986c, s. 10; Kahraman, 1986e, s. 5). 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 (Acar, 1986, s. 30).

Bu süreçte sanat ortamının gelişmesi için kurumsal bir kimlik doğrultusunda hareket eden galerilerin tercihlerine göre iki grupta derlenebileceği söylenebilir. Bir yanda Türkiye’nin resim sanatı tarihine destek veren, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi resimlerini sergileyen ve satan, müzayede evi gibi çalışan galeriler; diğer taraftaysa, orta ve genç kuşak sanatçılara destek vererek çağdaş sanata yer açan galeriler görülmektedir. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sanatıyla ilgilenen galeriler, 1980 öncesinde kurulmaya başlamış, 1980’li yıllarda koleksiyonculuğun gelişimine önyak olmuşlardır. Orta ve genç kuşak sanatçılara destek veren galeriler ise, çağdaş sanatın gelişimine katkıda bulunmuşlar ve 1980’ler sanat ortamındaki eğilimlerde belirleyici olmuşlardır (Pelvanoğlu, 2009, s. 418).

#### II.4.1.1. Maçka Sanat Galerisi

1976’da açılan Maçka Sanat Galerisi, ‘satış için değil, sanat için’ sloganı ile yola çıkmış, ayrıksı olduğu kadar belirleyici yapısıyla da dikkat çekmiştir. 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 sanat dünyasına ‘beyaz küp’ olarak adlandırılan galeri mekânlarından farklı deneysel bir mekân kazandırmışlardır. Yer ve duvarları baştan aşağı fildişi renginde seramik karolarla kaplı olan mekân, “çağdaş plastik sanatlar alanında Türkiye’nin en özgün, en öncü üslup çabalarına sahip sanatçılarına açık bulunan bir çizgi oluşturmak” amacıyla çok sayıda genç kuşak sanatçının sergisine ev sahipliği yapmıştır (Anonim, [tarihsiz]d; Yıldız, 2008, s. 20).

Adnan Çoker’in 1984’te üç ana başlık (Soyut Sanat, Yeni Figüratif Resim ve Kavramsal Sanat) altında düzenlediği karma sergi ve Sarkis’in 1986 tarihli *Çaylak Sokak* sergisi, 1980’li yılların önemli sergileri olarak anımsanmaktadır. Özellikle, Çoker’in düzenlediği sergi, Türkiye’de

kavramsal sanat başlığı altında üretilen işlerin derlenerek ilk kez özel bir galeride izleyiciye sunulması ve izleyicinin bu konuda eğitilmesi açısından bakımından tarihsel bir yere sahiptir (Altuğ, 2007, s. 80). Bu tarihten itibaren galeri kavramsal sanatı destekleyen bir galeri olarak vizyonunu belirlemiş ve sanat piyasasına karşı durmayı seçerek Şükrü Aysan, serhat Kırız, Ergül Özkutan gibi sanatçıların yapıtlarını izleyiciyle buluşturmuştur. Bu tavır, galeriyi bir çağdaş sanat merkezine dönüştürmüştür (Erzen ve Çapa, 1986, ss. 1-4; Köksal, 1999, s. 172). Öyle yenidir ki, maddi karşılığı olmayan sergiler açması, önceleri profesyonelliğinden ödün veren bir galeri olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Tansuğ, 1984c, s. 52).

#### II.4.1.2. Galeri Baraz

Yahşi Baraz<sup>81</sup> 1975'te bu yıllarda öncü olan sanatçılara ağırlık vermek, onlara sergiler açmak ve koleksiyon bilincini geliştirmek amacıyla Galeri Baraz'ı açmış; fakat başlangıçta başarılı olamadığı hissine kapılmıştı. O da burjuva kesimi ile sanatçılar arasında bir bağ oluşturmaya çalışmıştır. Başlangıçta Türk İzlenimcilerinden ve klasik ustalardan resim satın aldığı belirten Baraz, böylece o yıllarda yeni zengin iş adamlarına resim sanatının bir yatırım aracı olabileceğini göstermeye gayret etmiştir. Yahşi Baraz'ın sanat ortamına en büyük katkısı ise, bu yolla kazandığı parayı 'yaşayan sanata yatırması' olmuştur (Madra, 1987i, s. 12; Baraz, 1988, s. 32).

Yahşi Baraz'la yapılan bir söyleşi, 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçteki ortam ve algı değişimine dair önemli bilgiler ortaya koymaktadır. İlk yıllarda doğru dürüst satış yapamamış, ancak zamanla müşterilerin ve diğer izleyicilerin (özellikle solcu gençlerin) ayakları alışmıştır. Bir gün, satış anlamında başarılı geçen bir Neşet Günal sergisinin ardından galeriye bir Dev-Genç grubu gelmiş ve "biz köy sandığına yardım edeceğiz, paraları verin" diye kendisini tehdit etmiştir. Yahşi Baraz ise bu grubu dışarı çıkarmıştır. Bereket versin 1980 darbesi, galerinin içine kadar giren bu terör ortamını rahatlatmış; ANAP'la birlikte olumlu anlamda ekonomik bir değişim olmuştur (Baraz'dan akt. Bek, 2007, ss. 487-488).

Galeri Baraz, 1980 tarihli *Türk Resminde Natürmort* sergisiyle ülkemizdeki ölüdoğa resim geleneğinin tarihine dair bir bilanço çıkarmaya çalışmış (Özsezgin, 1980l, s. 34); benzer bir tutumla 1981 yılında kendi koleksiyonundan seçtiği yaklaşık elli resimden oluşan *Türk Resminde Peyzaj* sergisini açmıştır (Özsezgin, 1981f, s. 30; Köksal, 1981c, s. 34). Bunları

<sup>81</sup> Yahşi Baraz Akademi'de aslında seramik öğrenimi görmüştü. İlk yıllarında Sabri Berkel'in öğrencisi de olan Baraz, ondan aldığı sanat kültürünü galericilik mesleğine aktarmıştır (Ersoy, 1984e, s. 70).

izleyen *Türk Resminde Çıplak ve Türk Resminde Figür ve Portre* sergileriye, bilimsel bir düzenlemeden çok, galericinin beğenisine dayalı olarak hazırlanmıştır (Taktak, 1983, s. 25).

1982 yılında Hisarbank'ın ev sahipliği yaptığı *Türk Kültür Değişimi İçinde Resim Sanatımız* önceki Baraz sergilerinden farklıdır. İlk defa eski resim ile yeni resmi aynı mekânda sergilenmiştir. Baraz, “O zamanlar yeni resme yani çağdaş resme kimse bakmıyordu. Alıcılar hep klasik resim soruyorlardı” diyerek klasik resmin yanında modern ve çağdaş resimler koymasını müşterinin ilgisini ölçmek için “yem olarak” ifade etmiştir (Erten, 2012, s. 348). Sanatçısı hayatta olmayan, antika değeri taşıyan, klasik beğeniye hitap eden, güvenli bir yatırım aracı olarak görülen çalışmalara yönelik ilginin yön değiştirmesinde, koleksiyonculara çağdaş sanatı sevdirmede, Baraz önemli bir rol oynamıştır (Erten, 2012, s. 343).

1985 sonrası klasik Türk resminin artık ender bulunmaya başlaması ve Baraz'ın çağdaş Türk Resmine yönelme isteği sonucunda, büyük mekânlarda, ölçüleri büyük çağdaş yapıtların belirli temalarla sergilenmesi gerçekleşmiştir (Erten, 2012, s. 380). *1950'den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit*, Alarko Holding'in Maslak'taki yeni binasında bulunan sanat galerisinin açılış sergisi olarak düzenlenmiştir. Yahsi Baraz'ın iş dünyasını sergiye çekme amacı güttüğü sergi, Türk resim sanatının modern dönemine ilişkin bir görünüm sunması bakımından önemli bir girişim olarak tarihe geçmiştir (Erten, 2012, s. 368).

Aynı kapsamda, 15 Nisan-15 Mayıs 1987 tarihleri arasında İstanbul AKM'de düzenlediği *Türk Resminde Modernleşme Süreci Sergisi* de doğumları 1901-1964 yılları arasında değişen 64 sanatçının 200 yapıtıyla 1950 sonrası Türk sanatına dair bir görünüm sunmuştur. Seçilen sanatçılardan tek yapıt yerine, birden fazla büyük boyutlu resimden oluşan panolarla temsil edilmesi daha güçlü bir sergileme biçimi ortaya koymuştur. Sergi, “son yılların en iyi sergisi”, “uzun yıllar konuşulacak bir sergi”, “dört dörtlük bir olay” gibi iddialarla anılmış ve modern sanat müzesinin kurulmasında cesaret verici bir adım olarak anılmıştır (Baykam, 1987b, s. 60; A. Çoker, 1987, s. 59; Köksal, 1987, s. 40; Madra, 1987a, s. 57; Uluç, 1987a, s. 60). Baraz'ın sergileri için kapsamlı kataloglar bastırması ve Mehmet Ergüven, Jale Erzen, Emin Çetin Girgin, Hamit Kınaytürk, Ahmet Köksal, Beral Madra, Kaya Özsezgin ve Sezer Tansuğ gibi dönemin etkin sanat tarihi yazarları ve eleştirmenlerine yazılar ısmarlaması gözden kaçmaması gereken bir noktadır (Yasa Yaman, 2011, s. 136).

Farklı çevrelerden ilgi ve destek sağlayarak Türk resim sanatının dünyadaki yerini bir an önce almasını amaçlayan Baraz, özellikle Resim ve Heykel Müzesi ya da Kültür Bakanlığı'ndan

yetkililerin *Türk Resminde Modernleşme Süreci Sergisi*'ni ziyaret etmemelerini sorumsuzluk olarak değerlendirmiştir (Baraz, 1987e, s. 58). Oysa ki, modern müze gibi bir örgütlenme çabasının, özellikle devlet tarafından ciddiye alınması gereken bir konu olması gerekir (Girgin, 1987a, s. 5). Baraz'ın devletin ve özel kuruluşların toplayamadığı bir koleksiyonu toplayıp izleyiciye sunması, görkemli ve bol bir sanat üretimi içindeki sanatçı kitlesini holdinglemiş ve dahası uluslararası bir sermaye birikimiyle karşı karşıya getirmesiyle galericilik alanında bir öncülük ve sorumluluk örneği olarak anılmaktadır (Madra, 1987a, s. 59). 'Modernleşme süreci'ni yansıtmaktaki başarısı, sunduğu 'kesit'in bütünün bir parçası olarak düşünülebileceği konusu ise tartışmalıdır (Beykal, 1987b, s. 13; Kahraman, 1987d, s. 17).

İnterbank'ın sponsorluğunda Yusuf Taktak'ın sergi düzenlemesini yaptığı *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız* (1987) sergisi, yaklaşık çeyrek yüzyıllık resim serüvenini ele almış ve avangard kişi ve eğilimlere yönelmiştir. Sergide, en genci 1957 doğumlu olan 22 sanatçı bulunmaktadır. Bugün, İstanbul Modern koleksiyonunda bu sergideki sanatçılara ait birçok eser görmek mümkündür (Niyazioğlu, 1987e, s. 4; Erten, 2012, s. 401).

*Büyük Sergi* (1989), Halil Bezmen'in yönetimindeki Mensucat Santral'in 60. Kuruluş yılı dönümü dolayısıyla Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde açılmış, Mensucat Santral ve Yahşi Baraz koleksiyonlarından 42 sanatçının 142 resmi 3,800 metrekarelik bir alanda sergilenmiştir. Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nin ilk açıldığı yıl düzenlenen ve oldukça ses getiren bu sergi aynı zamanda Ankara'daki bürokratları ve devletin ileri gelenlerini de kendine çekmiştir. Serginin açılışını dönemin Kültür Bakanı Tınaz Titiz yapmış, Kenan Evren de sergiyi gezmiştir. Sergi dolayısıyla Adnan Çoker, Özdemir Altan, Halil Bezmen, Jale Erzen ve Bedri Baykam gibi sanatçı, işadamı, eleştirmenlerin konuşmalarını içeren konferanslar düzenlenmiştir (Anonim, 1989d, s. 4; Sönmez, 1989d, s. 109; Erten, 2012, s. 410).

Satışa yönelik sergileri, sanat çevrelerinde Baraz'ın olumsuz yönde eleştirilmesine neden olmuştur. Kendisi de kimi sergilerin niteliği açısından ödün verdiğini, birtakım önemsiz sergiler açmak zorunda kaldığını, ancak bunları galerilerin bunalımlı dönemlerde yaşayabilmesini sağlamak için bilinçli olarak yaptığını belirtmiştir. Öteki sergiler ise Baraz'ın yaşayan sanatı benimsetmek amacıyla verdiği uğraşın yansımalarıdır (Madra, 1987i, s. 11; Özsegin, 1989b, s. 50; Tansuğ, 1989e, s. 115). Baraz, sergilerinde öncelikli hedef olarak 'resim sanatını geniş kitlelere sevdirmeyi/satın alınabilir hale getirmeyi benimsemiş; bu yüzden, çoğu zaman nitelikli ve seçmeci bir tavır tercih etmemiştir (Beykal, 1987b, s. 9; Sönmez, 1989d, s. 109; Turay, 1989b, s. 5).



#### II.4.1.3. Galeri Nev

1984'te Ankara'da Ali Artun ve Haldun Dostoğlu tarafından açılan Galeri Nev, kurumsal kimliği ve günümüze kadar gelen varlığıyla önemli galeriler arasındadır.

Galeri Nev henüz kurulmadan, 1980-1981 döneminde Ali Artun, Ankara Çağdaş Sahne'de '500 Yıllık Bilmece' adlı bir program düzenlemiştir. "İnsanların bir araya gelmelerinin bile neredeyse başlı başına bir eylem kabul edildiği sıkıyönetim döneminde" yapılan bu programda, 15. yüzyıldan başlayarak bazı sanat eserlerinin diaları gösterilmiş ve aynı dönemlerin müziğinden de örnekler dinletilmiştir. Programın asıl önemi, konuşmasız olması ve bu şekilde izleyicinin tamamen sanat eseri ve müzikle baş başa kalmasının sağlanmasıdır. Çağdaş Sahne sıkıyönetim tarafından kapatılınca, Galeri Nev'i açmaya karar veren Artun, galeriyi 12 Eylül darbesi ertesinde kültürel eleştiri platformu arayışının bir etabı olarak görmüştür.

Ali Artun'a göre, galerinin 1 Mayıs'ta Abidin Dino sergisiyle açılması, simgesel önemdedir. Artun, Galeri Nev'in çizgisinin belirlenmesi konusunda düşünürken, Dino'nun II. Dünya savaşı izleyen dönemde Türk sanatı açısından bir kırılmayı temsil ettiği kanısına varmıştır. Bu kırılmayı temsil eden, Hakkı Anlı, Selim Turan, Nejad Devrim ve Mübin Orhon gibi sanatçılarla da ilişki kurmak üzere Paris'e gitmiştir. İzleyen kuşağın temsilcileri de Mehmet Güteryüz, Alaattin Aksoy, Komet, Behçet Safa, Şükrü Aysan, Albert Bitran gibi sanatçılardır. Ardından da, daha genç üçüncü kuşaktan sanatçılarla çalışmaya karar verilmiştir (Kahraman, 1987c, s. 18; Erzen, 2005, s. 26). Galeri Nev'in İstanbul şubesi 1987 yılında açılmış; yöneticiliğini de Haldun Dostoğlu üstlenmiştir. İstanbul şubesi Ankara ile paralel bir program oluşturmuştur.

#### II.4.1.4. Urart Sanat Galerileri

1981 yılında Sevil Gökpınar tarafından açılan ve daha sonra Güllü Aybar, Nuran Terzioğlu ve Sevil Binat'ın yöneticiliğini yaptığı Urart Sanat Galerileri, 2000'li yılların başına kadar varlığını sürdürmüştür. Urart Sanat Galerileri, kurulduğu yıllarda 1980'li yılların nabzını tutmuş ve Emre Zeytinoğlu, Arzu Başaran, Mevlut Akyıldız, İsmet Doğan, Murat Morova, Fatma Tülin Öztürk, Meriç Hızal, Hale Arpacıoğlu, Yavuz Tanyeli gibi sanatçılarla çalışmıştır.

#### II.4.1.5. Galeri BM

Güncel sanata destek veren bir başka mekân olarak, 1984 yılında Beral Madra, Teoman Madra ve Tina Barım tarafından Galeri BM kurulmuştur. Galeri BM, hem bazı genç sanatçıların sergilerini açmış, hem de yurtdışındaki sanatçıları galeriye davet ederek bir iletişim sağlamaya özen göstermiştir (Madra, 2003, s. 8; Pelvanoğlu, 2009, ss. 421-422). Galerinin hedeflerini belirlerken “genç sanatçılar potansiyeli üstüne bir araştırma yapmak, sonraki yıllarda sanat ortamına çıkacak sanatçıları belirlemek gibi kendi çıkarını gözeten amaçlar yanında, izleyicinin ve alıcının ilgisini yaşayan sanata ve bunun en genç olanına çekmek, genç sanatçıya birlikte bir çıkış yapmak ve kendini toplu olarak görme olanağını vermek” gibi noktaları öne çıkardığı görülmektedir. Ayrıca, araştırmacıların, eleştirmenlerin ve sanat uzmanlarının genç sanatçılarla rahatlıkla tanışmalarını, konuşmalarını, düşünce alışverişinde bulunmalarını sağlamak, ortak bir bilinç ve düşünsel altyapı varsa bunun saptanmasına çalışmak gibi genç sanatçıya yarayacak amaçlar da misyonu belirleyen unsurlar arasındadır (Madra, 1987d, s. 75).

Bu süreçte, yukarıda adı verilen ve ardı ardına açılan galeriler, sanat piyasasının önemli özneleri olarak yeni galericilik anlayışları ile muhtemel sanat alıcılarının dikkatlerini çekmişler, bu konuda bir koleksiyon yapma isteğinin uyanmasını sağlamışlardır. Onların gayretleriyle, sacayağının diğer iki öznesi olan sanatçı ve koleksiyoncu arasındaki bağlantı kurulmuş ve nihayet sanat devletin değil, kurum ve galerilerin daha etkin olduğu bir alan haline gelmiştir. Etkinlikler halka yayıldıkça izleyici kitlesi artmış, galeriler bir tür müze gibi de algılanır olmuştur (Tansuğ, 1984a, s. 34; Dostoğlu, 1999, s. 203; Yıldız, 2008, s. 20; Yasa Yaman, 2011b, s. 133).

#### II.4.2. Müzayedeler

1980’lerin ikinci yarısında müzayede şirketleri de devreye girmiştir (Tunalı, 1990, s. 47). 18 Aralık 1988 tarihinde Hilton Oteli’nde Türkiye’nin ilk çağdaş Türk resim sanatı müzayedesini düzenlenmiştir. Antik A.Ş.’nin gerçekleştirdiği müzayedede 124 tablo satışa çıkarılmış, bunlardan 117 tanesi satılmıştır. En yüksek fiyata (45 milyon 500 bin lira) satın alınan tablo, Mahmut Cuda’nın *Natürmort* adlı yağlıboya çalışması olmuştur. Müzayede şirketi yöneticisi Turgay Artam’ın ‘iyi resim-kötü resim’ gibi bir ayırım yapmaksızın bulabildikleri resimleri satışa çıkardıklarını belirtmesine rağmen, etkinliğin gerçek değerleri ortaya çıkarma adına umut verici olduğu düşüncesi yaygındır (Anonim, 1989i, s. 94). Bu müzayedenin ardından Necmi Sönmez, “Orta sınıf ressamların ve dekoratif özelliğe sahip resimlerin yüksek bir değişim değerine ulaştığını ve arandığını gördük. Müzayede bu açıdan alıcıların eğilimlerini enine boyuna, yatay ve

dikey olarak belirten koleksiyonerlerin ve resim alıcılarının neyi ne kadar bildiklerini ortaya çıkardı” sözleriyle piyasadaki cehalete gönderme yapmıştır (Sönmez, 1989h, s. 30).

### II.4.3. Koleksiyoncular

12 Eylül sonrası resim piyasasının gelişiminde en büyük katkı, Özalcı siyasetin ortaya çıkardığı kara para aklama, hayali ihracat gibi yasal olmayan işlerle zenginleşen bir kesimden gelmiştir. Bu yeni zenginler, piyasayı bir anda işgal eden moda, dekorasyon, magazin, yeme-içme kültürü dergileri sayesinde yeni zevkler, yeni tutkular, yeni meraklar edinmiş, başta İstanbul olmak üzere hızla metropolleşen kentlerde toplumsal ve kültürel yaşamı canlandırmış ve kimi sanatsal uygulamaları, gündelik yaşamın ihtiyaçları olarak devreye sokmuşlardır (Oktay, 2002, s. 9).

O yıllardaki koleksiyoncuların çoğu, kültürel gelenekle beslenen bir bilinçten çok ‘yalnız ve yalnız sevdikleri için’ resim satın aldıklarından, *koleksiyoncu* tanımını zorlamaktaydı. 1980’lerin ortalarına kadar kişisel ilişkiler ve beğeniler üzerinden işleyen bu sisteme, ‘sanat piyasası’ demek bile pek doğru sayılmazdı. Resmin bir yatırım aracı olduğunun farkına varılmakla birlikte, daha çok mobilya gibi süsleyici bir öge olarak düşünülüyordu (Madra, 1988a, s. 31; 2006, s. 76, Koçak'tan akt. Öztürk Ötkünç, 2007, s. 151). Kahraman'ın sanat yapıtı satın alan kesime dair yaptığı bir değerlendirme bu beğeniye gerekçelendirilmiştir:

“Bizde resim satın alan kesim –bunu yerli yerine oturtturarak yapan küçük bir aydınlık bölüğünün dışında- daha çok kentsoylulardır. Burası yeri değil ama kentsoyluluğun Türkiye’de henüz birinci kuşağı yaşamakta olduğu düşünülür, bu birinci kuşağın yakın zamanda büyüüp kente göçmüş, hatta hala ‘çıktığı’ yerle ilişkisini yoğun biçimde sürdüren taşra burjuvazisinden evrilmekte olduğu anımsanırsa, bu kez de resmin içeriğine, yani görsel ideolojik boyutuna ait özdeşliğin dibinde yatan neden çözümlenmiş olur. Özellikle –yer yer kırmızı gibi- sıcak ve çarpıcı renklerin kullanılmış olması resmin anlattığı öykünün izleyicide yarattığı çağrışımlar zincirini desteklemiş ve uyarılmıştır. (...) Sözü ettiğim resimler, sahip oldukları görsel ideolojinin izleyici ile kurduğu özdeşlik sonucu beğenilmiş, güzel bulunmuş ve yoğun bir ilgiyle karşılanmış, örn. Sabri Akça...” (Kahraman, 1985b, s. 72).

Ülkemizdeki burjuvaların (kentsoyluların) sanatsal ve kültürel açıdan yeterince olgunlaşamadıklarına Çalışlar da işaret etmiştir. Türkiye'deki kapitalist sistem bizzat bu topraklarda yaratılmamış, Batı'dan ithal edilmiştir. Haliyle bu da inşa edilmeye çalışılan burjuva kültürünün gerekli temellerden yoksun kalmasıyla sonuçlanmıştır. Ona göre, kültür ile üretim arasındaki dolaylı ilişki yeterince anlaşılmazsa, yani kültür donmuş değerler kalıbı ya da ithal değerler kalıbı olarak ele alınırsa, sorunun devam etmesi kaçınılmazdır. Bunun sonu, Batı'dan ithal edilen kültürün şu ya da bu biçimde millileştirilmesinden başka bir şey olmayacaktır (Çalışlar, 1985, s. 12). Kahraman ve Çalışlar'ın sözleri saptama niteliğindedir ve

doğal olarak sorunu çözmeye yetmemektedir. Modernlik sürecinin en önemli sacayaklarından biri olan *sanayi devrimini* Osmanlı devletinin ıskaladığı, bu eksikliğin de kendisinden sonraki Cumhuriyet'i çok zorladığı, inkar edilemeyecek tarihsel bir olgudur. Sanayi devriminin olmaması, burjuva sınıfının da olmaması demektir. Bu yoksunluk, onlarla bağlantılı bir zihniyetin, kültürel algının da olmadığı anlamına gelmektedir. Bu durumda ilk yapılacak şey, modernlikle ilgili maddî ve manevî değerleri mecburen *ithal* etmektir. Yola koyulunca, arkası bir şekilde gelirdi. Öyle de olmuştur. Tüm alanlar bilinç, plan ve el yordamı arasında ilerlemiştir. Sanatın bir gereksinim olarak görülmediği bir toplumda, onun paraya çevrilmesi, gerçekten de olanaksız derecede zordu. Koleksiyonculuğun temelinde sanatın maddî ve manevî anlamda *değerli* bir şey olduğunun farkına varılması yatmaktadır.

Bizim gibi koleksiyon geleneği olmayan bir toplumda bu bilinç el yordamıyla yaratılmaya çalışılmıştır. 1980'lerle başlayan süreçte bir yandan sermayenin belli ellerde toplanmaya başlaması, bir yandan Batı tipi kültürel davranışların öğrenilmesi ve bir yandan 'fazla paraların eritilme' ihtiyacı koleksiyonculuğa giden kanalları açmıştır. Sanat yapıtı almaya karar verenler önce yalnızca sevdikleri için satın alırken, zaman geçtikçe bilinçlenmişler; danışmanlarının da etkisiyle daha seçici olmaya başlamışlardır. 1980'le başlayan süreçte Rasih Nuri İleri, 600'ü Abidin Dino olmak üzere elinde 3100 resim olan bir koleksiyonerdi. Yine, Kemal Erhan, 3000 karakalem, 1000 yağlıboya, 300 suluboya yapıta sahipti (en çok Hoca Ali Rıza ve Nazmi Ziya yapıtları vardı). Naci Terzi, Sakıp Sabancı ve Keçeci Kardeşler de bilinen koleksiyonerler arasındaydı (Girgin, 1986j, s. 4). Bankaların ve büyük sanayicilerin resim alımına yönelmesine enflasyon da eklenince fiyatlar son derece yükselmiştir. Ali Koçman ve Mustafa Taviloğlu gibi kimi koleksiyonerler, bu durum karşısında resim almayı bırakmış ya da daha ucuz yapıtları olan genç resamlara yönelmiştir. Bunun sonucunda da, çağdaş sanat piyasa koşulları da gelişme imkânı bulmuştur (Girgin, 1986k, s. 4). Resim satışlarındaki artış, koleksiyoncuların çoğalması ve sanat piyasasının gelişimi, bu kez yapıtları saklama sorununu doğurmuş ve derken, *çağdaş müze* tartışmalarının alevlenmesini sağlamıştır (Şenyapılı, 1987a, s. 75). Özel müzelerin kurulmasına dair ihtiyacın ortaya çıkmasıyla, doğal olarak, sanat yapıtı için vergi muafiyeti talebi gündeme gelmiştir. Koleksiyoncular, vergi indiriminin daha çok yapıt satın almalarını sağlayacağını belirtirken, sanata ve sanatçıya desteğin altında holdingleri için farklı hedefleri olduğunu da belli etmişlerdir (Beykal, 1986c, s. 11). Halil Bezmen'in müze kurma konusundaki isteği, bürokrasi ve sermayenin sorun olmadığını ortaya koymaktadır:

"Bu bir süreç. Zihinsel bir iş. Bu bina işi değil. İstanbul gibi bir şehirde müze olacak bina istemediğiniz kadar çok. Biz istersek devlet herhalde bayıla bayıla verir. Biz alıştık, her şeyi devletten bekleriz. Top hükümette, devlette falan değil, top bizde. İyi bir fikir, iyi bir proje, iyi bir girişim gerekiyor. Para işi değil" (Bezmen'den akt. Turay, 1989c, s. 5).

1980'lerdeki sanat koleksiyonculuğunun temelini *resim* oluşturmaktaydı. Bu süreçte alıcıyı eğitmek, ona sanatın ne olduğunu anlatmak, modern sanatın Türkiye'de de üstün örneklerine rastlandığını, üstelik bunların yurtdışındaki resimlere öykünen taklitler değil, bizzat modernizmi ruhunda, bilincinde hisseden yerli sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini vurgulamak giderek daha çok hissedilen bir ihtiyaç halini almıştır. Ortam inşa edilirken, ressamın ellerindeki resimlerin yalnızca sergilenmekle kalmayıp paraya çevrilebileceğinin farkına varmışlar; *koruyucu ve kollayıcı devletten* uzaklaşarak liberal piyasanın oyuncularına yaklaşmışlar, bir anlamda onlar da liberalleşmişlerdir (Kulahlıoğlu, 1991, s. 52). Tabii, bu da tuhaf bir durum ortaya çıkarmıştır. Ressam, kendisini bir bağımlılıktan kurtarıırken bir diğer bağımlılığa sokmuş; ancak bu, serbest piyasanın oyuncuları tarafından sanatın özgürleşmesi diye sunulmuştur. Gerçekteyse, sanatçı piyasa kurallarının izin verdiği ölçüde liberalleşmiş; bu arada, sanatçı sayısının artmasıyla rekabet ortamı gittikçe kızışmıştır.

### III. BÖLÜM

## SANATTA SİYASETİN GÖRÜNTÜSÜ

“Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamsa sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesiyle, kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? Hayır, resim evleri süslemek için yapılmaz. Düşmana karşı bir saldırı ve savunma aracıdır resim” (Picasso, 2001, s. 165).

“İktidar bedenine içine sızmıştır; bizzat bedeninde saldırılara maruz kalır... Özgür sevişme ya da kürtaj düşüncelerinin, toplumsal gövdeyi oluşturan kurumları (doktorları, politikacıları) nasıl bir panic içine düşürdüğünü bir hatırlayın... Gerçekte iktidarın sallandığı izlenimine kapılmak yanlış; çünkü yerini değiştirip başka bir alanı ele geçirebilir... Ve çatışma sürer gider” (Foucault, 1982, s. 25).

“Aydın, çelişkili bir kişidir; özerklik ve bağlanma, katışıksız kültür ve siyaset arasındaki zorunlu seçenekler içinde kavranmadıkça bu niteliğinin anlaşılmasına olanak yoktur” (Bourdieu, 1999, s. 299).

Sanatta siyasal ideoloji ve söylemin somutlaştığı, görünür hale geldiği nesnelere kuşkusuz sanat yapıtlarıdır. Dolaylı ya da dolaysız, açık ya da örtük, her sanat yapıtı bir ideolojinin izlerini taşır (Timuçin, 1986, s. 59; M. Doğan, 1986, s. 54). Her sanat yapıtı ‘zamanın çocuğu’ olduğundan (Kandinsky, 1981, s. 19), kendisine dolyatağı olan ortamın siyasal, düşünsel, ekonomik ve toplumsal yapısını (*zamanın ruhunu*) yansıtır zorunlu olarak.

‘Siyasal sanat’ dendiğinde, genelde ilk olarak, ‘mevcut siyasal koşullar üzerinden meydana getirilmiş, eleştiri ya da saptama yapan sanat’ anlaşılmaktadır. Gustave Courbet ve Honoré Daumier’den Pablo Picasso ve Otto Dix’e, Cihat Burak’tan Bedri Baykam’a, zihinlerde bu düşüncenin oluşmasına yol açmış birçok doğrudan örnek bulunabilir. Tabii öte yandan, kendini dolaylı olarak hissettiren başka duruşlar da söz konusudur. İlk bakışta, *siyaset dışı* ya da *tarafsız* gibi görünen yaklaşımların altında bile çok güçlü bir ideoloji olabilir – örneğin, ‘sanatın özerkliği’ düşüncesiyle bağlantılı, modernizmin temel ilkelerinden ‘sanat için sanat’ kavramında olduğu gibi. Bu kavram, ‘mevcut siyasal koşullar’ ile ‘sanatın kendi iç siyaseti’nin kesiştiği, iç içe geçtiği bir yerde durmaktadır. ‘Sanat için sanat’ düşüncesi, 19. yüzyılda, sanatın ‘egemen güçlerce bir araç

olarak kullanılması geleneğine başkaldırması’; yani, bu aracın onların elinden alınması gerektiği anlamında ortaya atılmıştı. İktidarı sürdürmeye ya da ona karşı çıkmaya yarayan her türlü aracın siyasal olduğu düşüncesinden hareket edildiğinde, ‘devletin, siyasal sınıf ya da grupların ya da bireylerin izledikleri bir sanat siyaseti’nden söz edilebilir. ‘Sanatın iç siyaseti’yse, sanatçılar arasında cereyan eden tür, akım ve biçeme ilişkin tartışmalar (*tür ve biçem siyaseti*) şeklinde göstermektedir kendini. Kısaca, gerek mevcut siyasal sistemle, gerek mevcut sanatsal sistemle, yerleşik sanat yapma pratikleriyle hesaplaşan, bunların dışına çıkmaya özen gösteren, ezber bozucu her sanat ve sanatçı, özü itibariyle siyasaldır. Çağının ruhunu taşıyan her sanat yapıtına, toplumların özgürleşmesini ve demokratikleşmesini sağlama potansiyeline sahip bir hesaplaşma olarak bakılabilir (Madra, 2011, s. 6).

Çoğunluğun kurallarına gösterilen direnç toplumu özgürleştirir ki, öncü sanatçılar bunu yaptıklarını iddia ederler. Çoğunluğun iradesi mutlak/evrensel değildir, bu yüzden de geleneksel değerlerin üzerine gitmek, şaşırtmak, silkelemek gerekir. Ancak, bu karşılıklı bir ilişkinin sonucudur. Meydan okuyucu sanat, demokratik ve özgür bir toplumun yaratılması ve geliştirilmesinde yaşamsal önemdeyken; karşılık olarak, sanatın sürekli canlı kalması için de gelişen bir demokrasiye ihtiyaç vardır (Levine, 2007, s. x). Batılı toplumlar rönesans, reform ve aydınlanma sürecinin etkisiyle bu algıyı kurumsallaştırmışken; Batı dışı toplumlar bunun farkına geç varmışlardır. Bulunduğu çağrifya ve uygulamaya soktuğu Cumhuriyet sistemi sayesinde, Türkiye toplumunun bu konuda diğer İslam toplumlarından daha şanslı olduğu ortadadır. Ancak Türkiye’deki rejim de darbelerle ağır aksak yürüebilmiştir. Batıdaki sistem, toplumsal sınıfların devleti zorlamasıyla kurulmuşken, bizde tam tersine, sistemi ve toplumu devlet tasarlamaya çalışmıştır. Osmanlı zamanındaki yenileşme hareketleri, 1923’le başlayan Cumhuriyet rejimi ve sonrasındaki darbeler dâhil, sistemin tasarlanmasında ordunun isteği her zaman göz önünde tutulmuştur.

Bugünden geçmişe bakıldığında, 12 Eylül darbesinin öncekilerden farklı olduğu görülmektedir. Her ne kadar darbeyi ordu yapmış görünse de, o daha çok bir taşeron rolü oynamıştır. Operasyon o kadar ustaca gerçekleştirilmiştir ki, bunu kendisi bile fark edememiştir. Darbe, kardeş kavgasına son vermek üzere yapılmış görünüyordu; ama asıl gerekçe, uluslararası çapta uygulamaya konan yeni liberal siyasetin önündeki ulus-devlet geleneğiyle bağlantılı engellerin ortadan kaldırılmasıydı. Darbe sonrasındaki ilk seçimlerde, askerî cuntanın desteklediği ve seçileceğine kesin gözüyle baktığı asker kökenli Turgut Sunalp’ın yerine, ABD ve İngiltere yanlısı Turgut Özal’ın sürpriz bir şekilde seçilmesi, durumu özetlemektedir. O süreçte, Özal darbecilerle gayet iyi geçinmiş, hatta darbenin sivil elemanı gibi davranmıştır. 12 Eylül darbesinin toplumsallaşması bu sayede gerçekleşmiştir. Diğerlerinde, toplum, üzerinde tepinilen

bir zemindi ve denkleme bir türlü dâhil olamamıştı. 12 Eylül, toplumu zalimlikleriyle muhatap almış; hukuku, okulu, camiyi, sokağı ve pazarı aynı anda düzenlemiştir (Çiğdem, 2002, s. 44).

Yakın geçmişin acı olaylarının sürekli anımsatılması suretiyle, toplum siyasetten soğutulmuş; tabii bu arada yeni liberal siyaset tüm alanlara şırınga edilmiştir. Kültür alanında, bir yandan *Atatürkçülük* adı altında *Türk İslam sentezi* uygulanırken, bir yandan da medya aracılığıyla ABD kaynaklı bir kültür pompalanmaya başlanmıştır. Bu da plastik sanatlardan sinema, müzik ve edebiyat alanlarına dek, kültürel algıda bir dönüşüme yol açmıştır.

Türk sinema tarihinde ‘1980 sonrası’ olarak adlandırılan süreçte, Yeşilçam tekelinin yerine ABD sinema tekellerinin gelmesiyle Türk sineması bu güçlü rakipler karşısında zorlanmış, varoluş mücadelesi vermeye başlamıştır (Ayça, 1999, s. 129). Özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren ardarda 1980 öncesi terörü ve 12 Eylül darbesiyle gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiş; Türkiye’nin yakın geçmişteki siyasal dönemi ilk kez yoğun bir biçimde sinemaya yansımıştır. 12 Eylül filmlerinin<sup>82</sup> ortak özelliği, bir mücadele üzerine kurulu olmalarıdır. Ancak bu mücadele, sonu hüsrarla biten bir oyuna dönüşmektedir. 1980 kuşağının anahtar kavramlarından biri olan umutsuzluk, içinden çıkılmayan kuşatıcı bir olgu şeklinde ele alınmıştır (Maktav, 2000, s. 79). Müzik alanında ise, içeride ve dışarıda mağdur edilen müzisyenler, enerjilerini yitirmiş, üretimleri kısıtlanmış ve resmî makamlarca onlara karşı bir kamuoyu oluşturulmaya çalışılmıştır (Meriç, 2005, s. 98). Zülfü Livaneli ve Cem Karaca gibi müzisyenler yurt dışına kaçmak zorunda kalmışlar; Grup Yorum ve Bulutsuzluk Özlemi gibi oluşumlar ise 1980 ortalarından itibaren seslerini duyurmaya başlamış, müzik alanında protest bir tavır ortaya koymuşlardır.<sup>83</sup> 12 Eylül’den sonra, belli bir bağlamda şiir, 12 Eylül’den önce yazıldığı gibi yazılamaz hale gelmiştir. Bu bağlam, kendini ‘toplumcu’, ‘toplumcu gerçekçi’, ‘devrimci’, ‘solcu’ şair olarak nitelendirmiş veya böyle nitelendirilmiş bir grup şair için

<sup>82</sup> 1980’lerde siyasal sorunlara yönelik konularıyla dikkat çeken başlıca filmler şöyle sıralanabilir: *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1990).

<sup>83</sup> Grup Yorum Türkiye’de 1980 yılında gerçekleşen askeri darbeye ve sonrasındaki politikalara tepki amacıyla Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencisi dört arkadaşın (Kemal Sahir Gürel, Tuncay Akdoğan, Metin Kahraman, Ayşegül Yordam) bir araya gelmesiyle 1985’te kurulmuştur. Grup, Anadolu’nun ve üzerinde yaşayan halkların sesini, devrimci-sosyalist bir müzik anlayışıyla duyurmayı amaçlamıştır. Kuruluş aşamasında ilk olarak Aziz Nesin’in öykülerinden uyarlanan bir oyunun müziklerini yaparak başlamıştır. Bugüne kadar haklarında 400’ün üzerinde dava açılmıştır (Anonim, [tarihsiz]b).

Bulutsuzluk Özlemi’ye 1990 yılında *Uçtu Uçtu* adlı albümlerini piyasaya çıkarmışlardır. Bu albüm içindeki *Acil Demokrasi* adlı şarkısı, o döneme ilişkin hem saptama hem direnme çağrısı olarak bilinmektedir: Hava bedava su bedava, değil / Hür demokratik parlamenter sistemde / Olağanüstü haller, / Geçiş dönemleri, / Sımsıkı yönetimler, / ‘Şimdi sırası değil’ler, / Fikir suçları, / İdam cezası, / 141, 142, / Adalet mülkün temeli... / Çelişkiler keskinleşsin diye / Böyle mi geçsin ömrüm? / Acil demokrasi / Acil demokrasi / Acil demokrasi / Acil demokrasi.



geçerlidir. Çünkü, 12 Eylül'den önce Türk şiirinin yaygın söylemine egemen olan bu şairlerin şiirleridir. Sol bir söylem içinden gelen şiir, 12 Eylül'den sonra kendini devam ettirecek poetik temelini veya politik inancını büyük oranda yitirmiştir (Kayıran, 2005, s. 101). Hatta, edebiyatımızın 12 Eylül karşısında, içinde yer aldığı toplumun genel sessizliğini bozmayarak “sanki böyle bir felaket yaşanmamış gibi davranmayı” tercih ettiği de dile getirilmektedir. Çünkü:

“12 Eylül’ün ‘ateş topu’, tam da ‘toplumsal vicdan’ denen şey üzerine düştü; öncelikle onu parçaladı. Dolayısıyla, 12 Mart’takine göre -miktar olarak olmasa da oran olarak- çok daha geniş bir kesimin vicdanen menzil dışında kalmasına imkân verdi. 12 Eylül’ün toplumun geniş kesiminde bir tür ‘ferahlama’ yaratması; hatta bazı kesimlerde bir tür ‘özgürleşme’ hissine vesile olması gerçeğini başka nasıl açıklayabiliriz ki? (Akinhay ve Arın, 2007)”

Şiirde olduğu gibi plastik sanatlarda da 1970’ler sanatın sokağa taşması, halkla bütünleşmeye çalışması ve sol söylem içinden ‘toplumcu gerçekçi’ bir eğilim yansıtması anlamında sayısız örneklerle doluydu. Ancak, buna karşılık, sokağa yayılan resmin karşılaştığı tepki ve maruz kaldığı saldırı anlamında da sayısız örnek vardır. Sanatı halkın yaşamına dâhil etmek isteyen gruplar, çeşitli belediyelerle anlaşarak bazı festivaller kapsamında belirlenen kamusal alanlara duvar resimleri yapmışlardı. Halkın olumlu ilgisine rağmen, egemen güçlerin ve iktidarların desteklediği karşıt grupların yapıtları parçalaması, üzerlerine boya atması, badana ile kapatması ve silmesi gibi olaylar da yaşanmıştır (Demirkol, 1976, s. 10).

2013 yılında SALT’ın düzenlediği *Duvar Resminden Korkuyorlar* sergisi, bugünkü sanat ortamının bu ‘silinme işlemi üzerine kurulu’ olduğu iddiasını gündeme getirmiştir. Hafıza kaybının asıl sorumlusu olarak da 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ve ile bunun önünü açtığı neo-liberal ekonomi ve kültürel alan ilişkisi işaret edilmiştir. Serginin tanıtıcı duvar yazısında, “Geçmiş salt geçmiş olarak bakmayan bu sergiyle kırılma noktalarının yanı sıra sürekliliklerin saptanması, kültürel üretim alanlarının araştırılması, söylemlere yönelik şiddetin sorgulanması, uzun süredir ihmal edilen sorular ile küçümsenip kötülen meselelerin ön plana çıkarılması ve bu yolla yeniden belirlemekte olan izleklere işaret edilmesi amaçlanıyor. Günümüzün pazarlaşmış hegemonyasından çıkış yolları sunacağı umuduyla (SALT, 2013)” denmiş; *yapıttan çok belgenin* teşhir edilmesiyle ‘bellek yitimi’ne vurgu yapılmıştır.

SALT’ın bu sergisinde açığa çıktığı üzere, 12 Eylül darbesinden hemen önceki günlerde Görsel Sanatçılar Derneği üyelerinin yanı sıra edebiyatçı, sinemacı, tiyatrocu ve eleştirmen gibi öznelerden oluşan büyük bir grup 1980 Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği (8-11 Eylül) için bir araya gelmişti<sup>84</sup>. Yerel belediyenin davetlisi olan sanatçıların açık havada duvarlara resim

<sup>84</sup> 1970’li yıllarda yerel yönetimlerin düzenlediği festivallerle sanat ortamında farklı bir hava esmeye başlamıştır. Devletin yılda bir düzenlediği sergilerle sanatın kitleler üzerinde dönüştürücü bir etki yaratamayacağı, Ankara, İzmir, İstanbul gibi büyük şehirlerde odaklanan sanat etkinliklerinin de burjuvaziyet hizmet ettiği gerekçesiyle, kimi yerel

yapmaları, dönemin Aydın valisinin müdahalesiyle engellenmişti. "Duvar Resminden Korkuyorlar" yazılı pankartlarla gerçekleştirdikleri bir yürüyüşle valiliği protesto eden sanatçılar, Kuşadası meydanında büyük boy tuvallere resim yapmışlardı (*resim 3*). Sanatçılar, darbe söylentileri arasında Kuşadası etkinliklerine daha uzun süre devam etmeyi planlarken, gece darbe olduğunu öğrenince İstanbul'a dönmüşlerdir (SALT, 2013).

Bu ve benzer formattaki etkinliklere 12 Eylül'ün ardından son verilmiş; yerel yönetimlerin desteğiyle kamusal alanlarda üretilen çoğunluğu işçi, anne-çocuk, emek gibi toplumcu gerçekçi konu ve biçimdeki yapıtlar komünist propagandası sayılarak ortadan kaldırılmıştır (Aksoy, 2012, s. 44; Taktak ile Görüşme). Hatta, 27 Mayıs 1960'ta Demokrat Parti hükümetini alaşağı eden ordunun simgesi olarak 1963 yılında Taksim Meydanı'nın ortasına dikilen Süngü Heykeli de bu 'silme' hassasiyetinden payını almıştır (*resim 1*). Defne yapraklarıyla sarılı büyük bir süngü şeklindeki heykel, 27 Mayıs darbesini gerçekleştirenlerden kendilerini ayrı tutmalarının bir göstergesi olarak, 12 Eylül darbecileri tarafından 1981 yılında yok edildi (Aymalı, 2012).

12 Eylül sonrası yaşananlar, sanatçıların çizgilerinde bir kırılma yaratmıştır. Baskı ve şiddet ortamının bir sonucu olarak, 12 Eylül öncesinde ulaşılmış ve bağlanılmış kimi düşünce ve tavırlardan kaynağını alan 'politik resim' anlayışı bir çırpıda terk edilmiş; sanatçı kendi için üreten, olaylardan kaçıp kendi içine sığınan bir konum almıştır. Türk sanatçısının bu tavrının kaynağı, taşıdığı bütün potansiyele rağmen, 'hizaya dizilmiş seslere razı olan' geleneksel toplum yapısına bağlanmıştır (Altan'dan akt. Onat, 1989, s. 65; Kahraman, 1986a, s. 12). Nur Koçak'a göre, 12 Eylül döneminde sanatçıların zaten tepki gösterecek halleri yoktu:

"80 öncesinde çok ilerici olduğunu dile getirip en uç fraksiyonlarda yer alan sanatçılar, 'bankalar, holdingler ve işbirlikçi yerli sermaye'ye karşı olduklarını belirtiyorlardı. Fakat bu sanatçılar 12 Eylül'den hemen sonra, ilk sergilerini bankalar ya da holdinglerin galerilerinde ve önceden karşı çıktıkları natürmort, peyzaj, vb. çalışmalarla açtılar. Yani, rüzgârın estiği yöne dönmekte hiç bir sakınca görmediler" (Koçak'tan akt. Öztürk Ötkünç, 2007, s. 150).

Bu, olumsuzlukların yanı sıra olumlu gelişmelere de gebe bir süreçti. Örneğin, kuşak ayrımındaki geleneksel ölçütlerin aşılması bu dönemde mümkün olmuştur. Genç sanatçılar daha eğitimleri bitmeden, gerek yarışmalı sergilerde gerek özel galerilerde görünmeye başlamışlar, bu da sanat ortamına taze kan olarak yansımıştır. Yaşamın zorlukları içinde gençlik bu durumu tam olarak algılayamayıp, sıkışmışlık duygusuyla kıvransa bile, onlar için görünmeyen bir mekanizma çalışmıştır. Bu, kuşkusuz uluslararası ölçütlerin ülkemize sızmasıyla bağlantılı bir

---

yönetim ve sanatçılar, duvar resimleri, sokaktaki insanların model alındığı heykel çalışmaları ve açık hava sergileri yaparak sanatı halkla bütünleştirmeye çalışmışlardır. Farklı ve karşıt ideolojideki insanlardan şiddete varan tepkilerin geldiği bu etkinliklerden en önemlileri şöyle sıralanabilir: Yarımcı Kültür ve Sanat Şenliği, Antalya Film Festivali, Ayvalık Sanat, Kartal Kültür ve Sanat Şenliği ve Kuşadası Kültür ve Sanat Şenliği (Bek, 2007, s.137).

olaydır (Madra, 1986a, s. 65; Özsezgin, 1981c, s. 26). İletişim olanaklarının gelişmesi sayesinde, gençler dünya sanatını tanıma fırsatı bulmuşlardır. Evrensel kültüre ve dünya sanatına yakın bir bakış açısı için gerekli iletişimin sağlanması, bakış, duyuş, görüş, bilgilenme, algılama, kavrama, yaratma ve yansıtma süreçlerinde sınırları aşabilme cesaretini beraberinde getirmiş; bu cesaretin gösterilmesiyle de, çok boyutlu bir düşünce sistematiği içinde yeni bir bilinçlenmeye ulaşılmıştır. Sanatın öncelikle bir düşün olayı olarak kabul edilip, kuramsal yönü ağır basan yapıtların üretimi artmıştır (Özayten, 1989c, s. 199). Ayrıca, göz kırpan sanat piyasası da onları akademik duvarların içinden dışarıya çıkmaları ve sanatı bir meslek olarak görmeleri konusunda kışkırtmıştır (Külahlıoğlu, 1986, s. 64).

Meta ve medya saldırısının başladığı 1980'lerde, bölünmüş ve şeyleşmiş bir dünyada, sanatçılar da kendi farklılıklarını ve sorunlarını somutlaştıracak çok çeşitli ve katmanlı diller geliştirmişlerdir (Oktay, 2002, s. 19). Tam da postmodern ortamla ilişkili dendiği gibi, sanat ortamında 'her şey mümkün' (hem o hem bu) düşüncesi yerleşmeye başlamıştır. Sanat pratiklerine bakıldığında, bir yandan 12 Eylül baskılarının etkisiyle gerek eğitim kurumlarında gerek serbest piyasada siyasal yönü törpülenmiş bir sanat yaratılırken, bir yandan da bu kuşatılmışlığı delmeye aday bir sanat filizlenmiştir. Bir yandan, ideolojik bağlantının sanatçı ve yapıtın özgürlüğünü kısıtladığı, düzeyini düşürdüğü; siyasal eleştiri yapacaksa bile bunun örtük olması gerektiği gibi bir algı mevcutken; bir yandan da olumsuzluklara tavır koyan, gündelik gerçeklikle ilişki kuran, siyasal ve kültürel olgularla yoğun biçimde uğraşan bir sanat algısı ortaya çıkmıştır (Esmer ile Yazışma, Ek-3, s. 602; Yıldız, 2008, s. 24; Yılmaz ile Görüşme, Ek-2, s. 546). Bu değişim sürecine tanıklık eden Beral Madra, sanatçıların o yıllarda yöntem, malzeme ve araç seçiminde bir yenilik arayışında olduğunu görmüştü. Gözlemlerine göre, sıradan insanın çekindiği, sonu belirsiz olayları yaşamaya istekli, risk almaktan çekinmeyen; sessiz de olsa bir direniş soyluluğunun tadını çıkarmaya aday bir sanatçı kuşağı doğmaktaydı. Bu kuşağın sanatı da doğal olarak, kişiliğin yerel ve evrensel çevre koşullarında, sonsuz çeşitlilikteki teknolojik malzemenin eşliğinde biçim kazanacaktı. O günün sanatçısının ereği buydu (Madra, 1987e, s. 50).

Konu seçimi açısından bakıldığında, sanatçıların o yıllarda, geçmiş, şimdi ve geleceğe yaklaşımlarında *bellek* ve *kimlik* kavramlarını sorunsallaştırdıkları, geçmiş kültürleri yeni algıyla yeniden değerlendirdikleri gözlenmiştir. Sanatçılar, 1980 sonlarından itibaren bir yandan post-modernizm, post-kolonyalizm, post-kültüralizm gibi kavramları tartışırken bir yandan da Türkiye Cumhuriyeti'ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar ve bellek zorlamalarıyla *öteki* olmanın mantığını açığa çıkarmaya başlamışlardır (Yasa Yaman, 2011b, s. 135).

Sanatçıların biçimden çok içeriğe yönelmesinin nedeni, toplumsal ve siyasal olgulara ilgileriydi. İdeolojilerin çöktüğüne ilişkin iddiaların etkisiyle, *ideal dünya* görüşünün yerini belirsizlik ve kaygı almış; bu da anlatımda metafizik kökenli ütopyalardan ironik yaklaşımlara uzanan bir yelpazeye yol açmıştır (Özsezgin, 1989a, s. 24; Yasa Yaman, 2011b, s. 130 ve 2012b, s. 108). Doğal ve kültürel çevrelerin kirlenmesi, savaşlarla gelen tahribatlar, insanlığın bağışıklık sisteminin çökmesi (AIDS), atom reaktörleri tehlikesi, geri kalmış ülkelerin borçları, işsizlik, şiddet ve terör, tüketim ve lüks çılgınlıkları, büyük şehirlerin gürültüsü, azınlık, inaç ve kimlik gibi sorunlar biçim ve içerikte zengin bir alan yaratmış; sanat ortamı 1980 öncesiyle karşılaştırılamayacak denli bir çoksesliliğe kavuşmuştur (Ata, 1986, s. 47; Madra, 1990b, s. 48). Tabii tüm bunlar, gerek atölye eğitiminde gerek eleştiri ve sanat tarihi yazımında mevcut değerlendirme ve sınıflama ölçütlerinin güncellenmesi gibi zorunlulukları da beraberinde getirmiştir.

### III. 1. MELEZLİK, ÇOĞULLUK, BELİRSİZLİK

Pratikteki sürpriz gelişmeler, teorinin kendini hep yenilemesini gerektirmiştir. Bilinen bir diğer şey de, teorinin bu gereksinimi genellikle geç fark etmesi; farkına vardığındaysa pratiğin çoktan bir başka biçim ve içeriğe dönüşmeye başlamış olmasıdır. Birinci Bölüm’de Danto’nun buna ilişkin bir gözlemi aktarılmıştı: Sanatçılar 1980’lere kadar *modern* sanat yaptıklarını sanmışlardı; oysa yaptıkları *çağdaş* sanattı (Danto, 1997, s. 11-12).

Modern sanat zamanla dönüşerek çoktan çağdaş (*contemporary, postmodern*) hale gelmesine rağmen 1980’lerin hemen öncesi ve sonrası çıkan kitaplar, modernist geleneğe göre yazılmıştı. Örneğin, ilk kez 1980’de İngilizce basılan ve iki yıl sonra da Türkçeye çevrilen *Modern Sanatın Öyküsü* böyle bir kitaptır. Her ne kadar sanatta içeriği (konuyu) önemsiyor gibi dursa da, 1980’lerden 1990’ların sonuna kadar Türkiye’de modern sanat konusunda başlıca kaynak kitap olan Lynton’un bu çalışmasının sanatçıları izlenimci, kübist, dadacı, gerçeküstücü ve pop sanatçı gibi, *biçimci* bir yaklaşımla sınıflandığı görülmektedir. Bu sınıflandırma yönteminin ilham kaynağı Heinrich Wölfflin’den Alfred Barr’a uzanan modernist gelenektir. Konuyu Türkiye’de ele alan *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı* (Turani, 1977), *Sanatta Devrim* (N. ve M. İpşiroğlu, 1979) ve *Çağdaş Türk Sanatı* (Tansuğ, 1986) adlı çalışmalar da yine aynı yöntemle yazılmışlardır.

Sanat ve sanatçıları biçim üzerinden sınıflandırma eğilimi, 1990 başlarına kadar egemenliğini bir süre daha sürdürdürmüştü; içeriğin gittikçe önem kazanmasıyla da değerlendirme ölçütü *çoğulcu* ve *melez* bir görünüm kazanmıştır. *Figür, figüratif, gerçekçi, gerçekçilik, dışavurum, dışavurumculuk, soyut* ve *soyutlama* gibi modern kavramların postmodern (çağdaş) metinlerde

de varlıklarını koruması, biçimci geleneğin tarih sahnesinden tamamen silinmediğini göstermektedir. Bu modern kavramlar, *yeni*, *foto* ve *hiper* gibi ön eklerle, kendilerinden türetilmiş (*yeni dışavurumculuk*, *yeni gerçekçilik*, *yeni geometricilik*, *fotogerçekçilik* ve *hipergerçekçilik* gibi) postmodern kavramlarla aynı ortamı paylaşmaktadır. Jameson'ın, 'modernist biçemlerin postmodernist kodlar haline geldiğine' ilişkin yorumu, tam da bu ilişki ve dönüşüme işaret etmektedir (Jameson, 1994, s. 77). Yanı sıra, *pop*, *yerleştirme*, *kavramsal*, *beden*, *gösteri* ve *video* gibi sıfatlarla bilinen yeni tür ve eğilimler çağdaş sanat arenasındaki yerlerini almış durumdadır. Konuya değil de biçem ve araca dikkat çekmesinden ötürü, bu gibi adlandırmalarda da yine biçimci geleneğin etkisini sürdürdüğü söylenebilir.

Bu çoğul ortamda, kimi sanatçılar kendi kimliklerini biçim/biçem üzerinden tanımlarken; kimileri ele aldıkları konu (içerik) üzerinden, kimileriye kullandıkları araç üzerinden tanımlamaktadır. Onların bu tercihleri ister istemez tarih yazıcılarını etkilemekte, değerlendirme ve sınıflandırmada pratik *bir* ölçüt birliği sağlamayı olanaksız kılmaktadır. Modernist algıda, 'ya o ya bu' ilkesi bir tutarlılık göstergesiydi. Onun ardından gelen ve taban tabana zıt görünen 'ne olsa uyar' ya da 'hem o hem bu' şeklinde ifade edilen keyfiyetse, tutarsızlığa kapı aralamaktadır. Kuşkusuz bu tutarsızlığın bir değerler karmaşasına yol açma tehlikesi vardır. Ancak, tıkanan sistemden başlıca çıkış yolu olduğu ve ayrıca hep genç kalma olanağı sunduğu da ortadadır (Berger, 1989, s. 46; Jencks'ten akt. Kumar, 2004, s.131; Feyerabend, 1999, s. 43). Tıpkı sanatçılar gibi sanat tarihçilerinin de bunu bir çıkış ve özgürlük fırsatı olarak değerlendirmeleri doğaldır.

Batı dünyasındaki kadar zengin olmasa da, 1980'lerin ortalarından itibaren Türkiye sanat ortamının da çoğul bir görünüm arz ettiği söylenebilir. Örneğin, 1970'lerde Marksizmden ilhamla siyasal durum ve bilince gönderme yapan *toplumcu gerçekçi* resimler etkisini (azalarak da olsa) 1980'lerde yine hissettirmiş; bu da dönemle ilgili metinlere yansımıştır. Konumuz açısından düşünüldüğünde, toplumcu gerçekçiliğin, temsil biçiminin yanı sıra içeriğe de aynı derecede önem verdiği açıktır. Ona karşı çıkan soyut sanatçıların ise, modernizm adına, konudan çok biçeme ağırlık verdikleri görülmektedir. Kuşkusuz 1980'lerin en çok ses getiren eğilimiye *yeni dışavurumculuktu*. Bu eğilimin temsilcileri, akademik çevredeki kısır soyut-figür tartışmasına pek karışmayarak, sanat ortamında yeni bir alan açmışlardır. Eğilimin alışılmadık esnek ve melez yapısı, biçim ve malzemede olduğu kadar, güncel siyasal ve toplumsal olaylardan erotik temalara uzanan konu seçiminde de yeni olanakları mümkün kılmıştır.

Bunların yanı sıra, biçim açısından gerçekçi ya da dışavurumcu gibi görünse de, konuya yaklaşım itibarıyla bakıldığında onlardan ayrı duran çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Bunların

kimileri sıradan insanlara bakarken, kimileri kendi içsel dünyasına yönelmiş; kimileriye çarpık kentleşmeyle gelen arabesk kültür ve yanı sıra kadınlık/cinsiyet gibi kimlik sorunlarını dert edinmiştir. Bazı sanatçılarınsa tarih, gelenek ve çevre sorunlarına eğildiği görülmektedir. Dikkati çeken bir özellik de, bazı sanatçıların tek bir yapıtta bile birden çok kategorinin izlenebileceği bir tavra sahip olmalarıdır. Aşağıdaki başlıklarda, 1980'lerle ilgili haber ve yorumlarda en çok karşılaşılan sanatçılar saptanarak, tez konusu bağlamında, eğilim ve ele aldıkları temalara göre gruplandırılmıştır. Bunların yanı sıra, o yıllarda adları dergi ve gazetelere pek yansımamakla birlikte, lisans ve lisansüstü çalışmaları doğrudan elinizdeki tez kapsamında olan ve daha sonraki çalışmalarını bu doğrultuda sürdüren bazı genç sanatçılar da incelemeye değer görülmüştür.

### III.1.1. Marksist Etkiler: Toplumcu Gerçekçilik ve *İnsana Bakış*

Toplumsal ve siyasal meselelere *soldan* bakan sanatçıların öteden beri *gerçekçilik* geleneğine yakın durduğu bilinmektedir. Bunun kaynağındaysa Marx'ın, Balzac'ın gerçekçi anlatımına olan ilgisi yatmaktadır. Balzac roman ve eleştirilerinde düşünce, ideoloji ve ekonomik yaşam arasındaki karmaşık ilişkiye dikkat etmiş; “bir düşüncenin ideolojik olma özelliğini, Marx'tan önce, Marx'ın da kabul edeceği bir biçimde” bulgulamıştı (Hauser, 1984, s. 250). Marx'ın izinden giden Lenin, Troçki ve Stalin gibi siyasal liderler ile Lukacs, Fischer, Berger, Kagan ve Ziss gibi yazarlar, onun edebiyat ve gerçekçilik konusundaki görüşlerini tüm sanat alanlarına uyarlamışlar; böylece geniş bir tartışma alanı yaratmışlardır. O zamandan bu yana önüne *toplumcu*, *eleştirel* ya da *yeni* ön eki getirilen farklı gerçekçilik yorumları (Léger, 2011, ss. 540-42), bir şekilde sosyalist öğretiyle ilişkilendirilmiştir.

Türkiye'de 1970'ler boyunca bir odak olarak dikkati çeken ve genelde Akademi çevresindeki sanatçılarda bu geleneğin etkisi olduğu bilinmektedir (Ayan ile Yazışma, Ek-2, s. 588; İskender ve Sekban ile Görüşme, Ek-2, s. 542). Bu sanatçılar için figür, gerek ruhsal gerek fiziksel anlamda, *insan gerçekliği*ni anlatmanın başlıca aracıydı. 1970'lerde olduğu gibi 1980'lerde de soyut ve kavramsal eğilimlere direnen bu sanatçılar, toplumsal eleştiriye plastik sanatlar alanına figür aracılığıyla taşıma gibi bir sorumluluk üstlenmişlerdir (Erzen, 2001, s. 8).

Akademi'de sol düşünceye eğilimli öğrencilerin çoğu öteden beri Neşet Günal'a (1923-2002) ilgi göstermişlerdir. Çünkü Günal'a göre *figür*, neredeyse, *insanla* eş anlamlı olup; toplumsal ve siyasal duruşu ortaya koymanın en önemli aracıydı (Ural, 2001, ss. 3-8). Günal, Akademi'de Nurullah Berk, Sabri Berkel ve Leopold Levy'nin öğrencisiyken, bu atölyelerde tanıştığı Nuri İyem, Turgut Zaim ve Avni Arbaş'ın etkisiyle toplumsal ve siyasal meselelere ilgi duymaya

başlamıştı. 1946 yılında Akademi'den birincilikle mezun olduktan iki yıl sonra Paris'e gönderilmiş; André Lhote'un yanında kısa bir süre durduktan sonra Fernand Legér'nin atölyesine geçmiş, hocasının siyasal ve sanatsal görüşlerinden oldukça etkilenmişti.<sup>85</sup> 1954'te Türkiye'ye dönen Günel, Akademi'ye asistan olarak atanmış; zamanla kurumun en etkili sanatçı hocalarından biri haline gelmişti. Sağlam desen yapısıyla doğup büyüdüğü Orta Anadolu'nun çorak topraklarını ve yoksul ama çalışkan insanlarını anlatan sanatçının, tekniği ve yorumuyla Türk resmine yeni bir bakış açısı kazandırdığı kabul edilmektedir. 1970'lerden 1980 sonlarına dek çalıştığı *Toprak Adamı*, *Duvar Dibi* (resim 139), *Başakçılar* (resim 149) ve *Korkuluk* (resim 142, 143) dizileri ilk akla gelenler arasındadır (Madra, 1988b, s. 4; Özsezgin, 2010, ss. 259-261). Özellikle *Korkuluk* resimleri, korunması gerekeni sahte ve güçten yoksun bir varlığın beklediği kasvetli ortamıyla Türkiye'nin siyasal atmosferi arasında simgesel bir bağ kurmaktadır.

Günel'in toplumsal ve siyasal duyarlılığını bilen ve aynı eğilimde olan öğrenciler genelde onun atölyesini tercih ediyorlardı. 1970'ler boyunca atölyesinde, sanatta öz ve biçim, sanatçının siyasal yönelimi, toplumsallık, gerçekçilik, anlatım, diyalektik ve tarihsel maddecilik gibi, dönemin yükselen sol söylemleriyle bağlantılı ateşli tartışmalar yapılıyordu (Bu tip tartışmalar Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde de görülüyordu, ama ağırlık Neşet Günel atölyesindeydi). 1980'deki darbeden sonra, bu atölyelerdeki sözel ve resimsel eleştiriler daha örtük bir hal almıştır (Ayan ile Yazışma, Ek-3, s. 582; Bek, 2007, s. 516).

Hüsni Koldaş (d. 1949), Kasım Koçak (d. 1951) ve Nedret Sekban (d. 1952) Günel geleneğini kendi konularına uyarlayıp dönüştüren sanatçılardandır. 1970'lerde tepki gösterdikleri toplumsal olayları gündeme getirmiş; işkence, hapis, yalnızlık ve grev gibi sahneleri çarpıtmaksızın resimlemişlerdir. 1980'lerde bu sanatçıların konularında çok büyük bir değişim olmamakla birlikte ajit-prop olarak tanımlanan bu tavırdan uzaklaştıkları gözlemlenmiştir. Koldaş, İstanbul'un günlük yaşamındaki sıradan insanları, kendi uğraş alanları içinde resmetmiştir (resim 73). Gerçekliği insan-çevre-yaşam üçgeninde ele aldığı resimlerinde, sadık bir gözlemci gibi davranmıştır (Özsezgin, 2011, s. 347). Kasım Koçak, İstanbul'un yanı sıra Anadolu yaşamına da ilgi duymuş; klasik figür geleneğine sıkı sıkıya sarılmış bir sanatçıdır. Gerçekliği ele alış biçimi, dramatiktir (resim 90). Olabildiğince ayrıntıya önem veren sanatçı, korkuları, itilip kakılmaları, yalnızlığı, yaşamın güçlüğü, ölümün soğukluğunu vurgulamıştır (Ersoy, 1998, s. 92; Özsezgin, 2011, s. 344). Nedret Sekban ise, bize duyurmak istediği acıyı, abartılmış görüntüler, zincirler ve sopalar gibi işkence aletleri ile değil, *bedenin dili* ile

<sup>85</sup> O yıllarda Fransız Komünist Partisi'ne yakın duran Legér, bir yandan partinin Stalinci sanat görüşünü eleştiriyor, bir yandan da kendi *yeni gerçekçi* biçimini oluşturuyordu (Bkz. Léger, 2011, ss. 540-542).

anlatmayı tercih etmiştir. Onun resimlerinde eller, boyundaki adaleler ve kasılmalar acının, gerilimin, bekleyişin göstergeleri olarak yorumlanır. Işık ve gölge ilişkisi yalnızca kütleyi değil, kütlenin içindeki dinamizmi de inşa eder. Yanmakta olan bir ateş, insan grupları, bekçi köpeği, ellerdeki aletler bir olaydan çok, insan-doğa, insan-iş, insan-insan ve insan-kültür ilişkilerini anlatır (*resim 128-131*). Karanlık içinde bir metalin parlayışı, karşı karşıya duran yüzlerin birbirlerine yansıttığı ışık, hikâyeyi oluşturan unsurlardandır. Sekban'ın resmindeki *gerçekçilik*, belirli bir durumda insanın varoluşundaki anlamı sosyal ve felsefi açıdan irdelemeye çalışan bir yaklaşımla gösterir kendini (Ersoy, 1998, s. 92; Erzen, 2001, s. 34, 58).

Bu arada, 1980 öncesinde Akademi'de siyasete mesafeli duran figürçüler de vardı. Bunlara göre resim bir ideolojinin aracı olmamalıydı. Bu görüş, o yıllardaki bazı metinlere de yansımıştır. Bu görüş çerçevesindeki metin ve resimlerde, 'insan temsili'nin genelde *bedenden* ziyade bir *figür* olarak algılandığı görülmektedir.<sup>86</sup> Bu, temelinde figür/soyut çekişmesi olan, modernist algının bir tezahürüydü (Tansuğ, 1984a, s. 35). Sanatsal kavram olarak figür, bir anlamda, 'insanın kimliksiz hali'ne (ya da toplumsal olanın 'tipik hali'ne) işaret ediyordu. Akademi'de ödev olarak figürlü bir kompozisyon istendiğinde, öğrencilerin 'hikâye'den kaçınmaları istenir, 'resminiz edebî olmasa iyi olur' denirdi. Örneğin konu 'manav' ise, onun hiçbir insanî meselesi yokmuş gibi, meyve tezgâhının önünde duran peştamallı bir *figür* olarak boyanması yeterli olurdu (Güleryüz, 1983, s. 27). İnsan figürü resim için bir amaçtan çok bahaneydi. Kaldı ki, insan figürünü kompozisyon için bir bahane olmanın ötesinde gören, ona toplumsal ve siyasal bir içerik yükleyen profesyonel sanatçılar da genelde *insan* ya da *beden* yerine *figür* kavramını kullanırlardı.

Siyasal anlatı ve eleştirinin örtükleşmesiyle, toplumcu gerçekçiler ile tarafsız figürçüler arasındaki sürtüşme sönmüş; ancak bu sefer de bunlar topluca klasik figür karşıtlarıyla mücadeleye tutuşmuşlardır. Mevlut Akyıldız, Neşe Erdok, Nedret Sekban, Kemal İskender, Özer Kabaş, Sabahattin Tuncer'in 1985 yılında Kayaalp Galeri'deki sergileri, yeni dışavurumculuğa bir yanıt niteliğindedir. Serginin katalogunda "insan figürünün ve hümanistik içeriğin tekrar gündeme geldiği"ni vurgulamışlardır. Ayrıca, yeni dışavurumculukta betimlemenin keyfi ve içgüdüsel bir deformasyona dayandığını ileri sürerek, insanla kurduğu ilişki ve hümanizma anlayışını tereddütle karşıladıklarını ifade etmişlerdir (Oktay 1997, s. 216). Buna benzer bir başka sergide ise, Alaettin Aksoy, Neşe Erdok, Kemal İskender, Özer Kabaş, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban Ankara'da Tanbay Sanat Galerisi'nde 1987'de biraraya gelmişlerdir. Serginin

<sup>86</sup> *Figürün beden* haline gelmesi 1990'larda mümkün olacaktı. İlk bakışta, beden kavramı Batı'da 1970 sonrası eğilimlerle ilgiliymiş gibidir ve bu genel olarak da doğrudur. Ancak, figür yerine beden kavramı kullanıldıkça, örneğin Richard Leppert'in *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (2008) adlı çalışmasında olduğu gibi, eskiden klasik figür geleneği kapsamında gösterilen birçok yapıtın bile beden konusuna örnek verildiği görülmektedir.



manifestosunda yeni dışavurumcu eğilimlere kinik bir göndermede bulunmuşlardır. Bu bildiriye göre “çağdaş dışavurumculuğun davulunu gümbür gümbür öttürdüğü ve gürültüsünün Türkiye ortamında bile duyulduğu bir çağda klasik ve temiz figüratifle hâlâ bal gibi resim yapılabilceği düşüncesini paylaşmaya dayanan” bir sergi amaçladıklarını belirtmişlerdir (Karaesmen, 1987, s. 68).

Yüksel Arslan (d. 1933) ise, bu gibi *sanatsal* tartışmalardan uzak; ancak insanî, toplumsal ve siyasal içerikle, özellikle de Marksizm’le yakından ilgilenmiştir. Arslan’ın ilgi alanı o kadar geniştir ki, Marx’ın sıkça tekrarladığı, eski Romalı oyun yazarı Publius Terentius’un “İnsanım, insanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir” sözü gelmektedir akla. Piyasadaki boyaları yapay bulduğundan, bir sanat tarihi kitabında tesadüfen karşılaştığı ve tarihöncesi mağara ressamlarının yöntemlerini uygulamaya karar vermiş; toprak boyalar, bal, kemik iliği, sidik, yumurta akı ve kan kullanarak özel bir teknik geliştirmiştir. Bu arada, saplantılarına çare olur diye bol bol Freud, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Marquis de Sade, Alfred Jarry, Antonin Artaud ve Nietzsche okumuştur. İstanbul’da sıkılınca Paris’e gitmiş, orada Breton ve Sartre ile tanışma fırsatı yakalamıştır. O sıralar yaptığı resimleri, arkadaşları gerçeküstücülüğe yakıştırırsa da, kendini hiçbir akıma ait hissetmemiştir. *Arslan, art ve rature* (çizik-karalama) gibi kavramları çağrıştırdığı için resimlerine *Arture* adını vermiştir. 1968’den itibaren de Marx’ın *1844 Elyazmaları*’nın etkisiyle *Yabancılaşmalar*; arkasından 1980’e kadar aralıksız süren *Kapital-Arture*’leri gerçekleştirmiştir (Arslan, 2009, s. 235-247). Sanatçı, 1980 sonrasında başka dizilere geçse de, fırsat buldukça *Kapital-Arture* dizisiyle başlattığı damarı sürdürmüştür. Bu resimlerde, emeğin sömürülerek sermayeye dönüştürülmesinden burjuvazinin yerküreye yayılma eğilimine, makine-insan ilişkilerinden yabancılaşma konularına dek, *Kapital*’in içeriğini görselleştirmiş sanatçı.

Arslan’ın 1980-84 arasında *Etkiler* dizisini gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu dizide, kişiliğinin oluşmasında rol oynayan eski Yunan, Mısır, Anadolu ve İslam geleneğinden Leonardo, Bosh, Goya ve Courbet gibi resamlara; Musorgski, Şostakoviç ve Prokofiyev gibi bestecilerden Sokrates, Descartes, Nietzsche, Marx, Freud ve Lenin gibi düşünür ve önderlere eğilmiş; efsane, felsefe, bilim, sanat ve siyaset alanlarını kesiştiği kavşakta bol çağrışımlı imgeler meydana getirmiştir (*resim 195-196*). 1984-86 arasındaki dizisiyse *OtoArture’ler* adını taşımaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere, bu dizisi bizzat kendi kimliğini (düşünce katmanlarını, çelişki ve özelemlerini) ele almaktadır. 1986-90 arasındaki *İnsan I* adlı dizisindeyse sanatçı, tümel anlamda *insan* kavramına odaklanmıştır (L. Yılmaz, 2009, ss. 157-306). Sanatçının bir özelliğinin de, ara vermeden günlük yazmasıdır. Bu günlükler, *yazı* ve *resim* arasındaki tarihsel-dilsel kökün

çağdaş yorumları niteliğindedir.<sup>87</sup> Ferit Edgü'nün 'ressam' yerine 'çizer-yazar' demesinin nedeni budur (Edgü, 2009, s. 159-160).

Arslan, 1950'lerde sıradışı biri olduğunun sinyallerini vermesine karşın, asıl ilgiyi 1980'lerde çekmiştir. Bu gecikmenin nedeni, *eğilim ve tür* açısından egemen akımların dışında olmasıdır. O yıllarda Batı'da ana tartışma soyut ve kavramsal eğilimler arasında yaşanıyor, figürçüler arada kaybolup gidiyordu. Resim sanatını *boyanın macerasına* indirgeyen lirik soyutçuların gözünde, Arslan gibiler figüratif öyküleme (ilüstrasyon) geleneğine bağlı, modern sanatın ruhunu kavramamış sanatçılardandı. Kavramsalcılara göre, soyut ya da figüratif, zaten her türlü resim *biçimci* bir sanattı ve zamanın ruhunu ifade etmek için iyi bir tür değildi (Kosuth, 2011, ss. 901-902).

Marksizmin etkisi kuşkusuz yukarıda adı geçen sanatçılarla sınırlı değildir. Aşağıdaki ayrımlarda da zaman zaman görüleceği üzere, olumsuzluklara karşı çıkan, direnmeye ve umuda çağrı yapan başka sanatçıların da şu ya da bu derecede bu öğretiden ilham aldıkları görülmektedir. İdeolojik etkilenme konusunda söylenebilecek bir diğer şey de, farkında olsunlar olmasınlar, sanatçıların aslında anarşist bir içgüdüyle hareket etmeye eğilimli olduklarıdır. Ortodoks Marksist geleneğin partici ve kuralcı tavrının kırılmasında anarşizmin bireyci, keyfi ve yasa tanımaz özelliklerinin etkili olduğu gün geçtikçe daha çok anlaşılmaktadır.

### III.1.2. Günün İçinden Anlatılar

Cihat Burak (1915-1994), İbrahim Örs (d. 1946) ve Neşe Erdok (d. 1940) gibi sanatçılar, günlük yaşamdan edindikleri izlenimleri, bazen bilindik bazen sıradan insanları konu aldıkları resimleriyle 1980'lere dair bir günce oluşturmuşlardır. Bu tür yapıtlar, dönemi anlamamızı kolaylaştıracak birer belge niteliği de taşımaktadır.

Cihat Burak, hayatın her yerinden ve her anından seçtiği konularla toplumsal yaşama geniş bir ayna tuttuğu resimlerinde, hicivli anlatıyı içtenlik, arınmışlık, yapmacıksız ve çocuksu bir biçimle harmanlamıştır. Gülümsetirken düşündürülen resimleri, içinde yaşadığı siyasal, toplumsal ve kültürel tarihin yorumları niteliğindedir. Kent temasına bağlı dolambaçlı yollar, kediler, kuşlar, çeşmeler ve kalabalıkları tüm karmaşık ilişkileriyle gözlemlemiş; ilginç ayrıntılarla ve kimi zaman düşsel unsurlarla zenginleştirilmiş resimler yapmıştır (*resim 40-44*). Nesnelerin doğal yapılarını pek bozmadan naif ve fantastik bir hava yaratmıştır (Ersoy, 1998, s. 162; Özsezgin, 2010, s. 132). *Naif* olarak adlandırılrsa da, yarattığı grotesk gerçeklik, hazzı dayalı bir

<sup>87</sup> Eski Yunanca'da *graf*, yazma ve çizme anlamına gelmektedir. Aynı anlam, Arapça *resm* isim kökü için de geçerlidir.

resim beğenisi karşısında rahatsızlık uyandırabilecek niteliktedir. Resimlerini tanımlamak için 'yansıma' yerine 'eğretileme' kavramını kullanmak daha doğrudur (Tansuğ, 1986c, s. 272; Turan, 1990, s. 84).

Burak, hem kent gerçeğinin tüm ayrıntılarını bilen keskin bir gözlemci, hem de alçakgönüllü biridir. Yüzyıllar sonunda çöken bir imparatorluğun safrasını atarak, yepyeni bir devlet kurmaya yönelik bir toplumdaki biçim ve düzene dair bir ifade biçimi oluşturmuştur (Tansuğ, 1981c, s. 24). Kültür emperyalizmi içinde Türk toplumunun kendi değerlerinden saptırılması tehlikesi karşısında, Avrupa resminden uzaklaşarak kendi kültürel kaynaklarına yönelmeyi tercih etmiştir (Anonim, 1982d, s. 19). Burak'ın sanatı "acı eleştiridir, güldürü maskesi takmış tokattır, duygusuzluğa, görgüsüzlüğe, adaletsizliğe karşı açılmış isyan bayrağıdır" (Balcıoğlu, 1982, s. 4).

İbrahim Örs, toplumsal yaşamın gözden kaçan ayrıntılarını, mizahî ve ince bir işçilikle ele alan fantastik gerçekçilik ile eleştirel gerçekçilik arasında bir yerde konumlanır. Evinde oturmakta olan bir kadın (*resim 81*), ayakkabı boyacısı (*resim 79*) ya da bir bürokrat onun yapıtlarında karşımıza çıkan figürlerdendir (Ormancı, 1985, s. 11; Bilgin, 2005, s. 24; Özsezgin, 2011, s. 401). Geometrik düzenlemeler içindeki yalın ve net anlatımı, soğuk bir hicve olanak vermiştir (Anlağan, 1984, s. 23; Atagök, 1984b, s. 24). Örs'ün eleştirel gerçekçi tutumu, Bilgin'e göre, 1984'teki *Beyaz Bürokratlar ve Siyah Bürokratlar*'la son bulur (*resim 82*) (Bilgin, 2005, s. 42). Bu resimlerde figürler abartılmış, bedenlerine ait ayrıntılar kompozisyonda önemli bir yer kaplar hale gelmiştir. Figürlerin kendi ve diğerleriyle arasındaki orantısız ilişki trajikomik bir etki bırakmaktadır. Bu stilizasyon, mesajın aktarımındaki kaygıyla şekillenmiştir. Sahte bir yaşam içinde yabancılaşmış insanlar tüm kabalıklarıyla izleyicinin karşısına konulmuştur. Bu aktarım son derece açık bir dille, konusunu deforme etmeden sağlanabilmiştir (Altan, 1984b, s. 22; Bilgin, 2005, s. 46).

Örs'ün gerçekçiliği kendine özgüdür. Tek tek bireyleri işaret etmek yerine, tümel bir gerçeklik oluşturarak toplumsal durum ya da oluşları temsil eden 'ikonlar'ı karikatürize ederek eleştirir. Bu tümelleştirme edimi, 1980'lerin ortalarından sonra başlayan sonsuzluk fikriyle de birleşerek sanatçının dış dünyada saptadığı 'geçicilik' ilkesinin yüceleştirilmesi ve Platonvari bir ideaya ulaşmasıyla ilişkilidir. Bunun sonucunda, sanatçı giderek soyutlama ve iç dünyaya yönelmiştir. Figür yavaş yavaş silinirken insana dair görünmeyen nitelikler temsil edilmeye başlanmıştır (*resim 83*). Çizgi, gölge, ışık gibi dış dünya gerçekliklerinin yerini sonsuzluğa ait bir evrenin ilkeleri almıştır. Varlığın ve varoluşun özüne yönelmiştir (Bilgin, 2005, s. 50, 72).

Neşe Erdok resimlerindeki figürler, gündelik hayatta görüp geçtiğimiz, sıradan bir sahnenin temsili değildir. Sanatçı, figürleri için gerçek yaşamda asla o pozda göremeyeceğimiz bir mizansen kurgular (Ergüven, 1997, s. 70). Erdok, genellikle toplumsal yaşamda ezik, yoksul insanları ele alan çalışmalarında, ölçülü bir deformasyon kullanmakta, renkten çok biçim ve ruhsal durumu öne çıkarmaktadır. Figür, bir şeyleri anlatmak için *bahane* olmanın ötesinde, katıksız bir insan sevgisinin ifadesidir. İster tek isterse grup halinde olsun, figürlerinde yalnızlık duygusu hâkimdir. Anıtsal etkileri olan ve özellikle büyük boyutlu çalışılan figürler, bir kahraman havasında olmadıkları gibi, bir gizil güç de barındırmazlar (Ergüven, 1989f, s. 85; Özsezgin, 2010, ss. 210-211). *İstasyonda Sabah* gibi resimler, kararsız ve tedirgin bir ruh hali içindeki insanların sessizliğiyle doludur. Kendi dünyasına çakılmış, ‘yabancı’lar arasında yapayalnız insanı işaret etmektedir (*resim 135*).

*Berber*, dramatik açık/koyu karşıtlığıyla, “baskı” alegorisini akla getirmektedir (*resim 133*) (Ergüven, 1997, s. 90). Saç kesme eylemini, istenmeyen ama kaçılmayan durumlara gönderme yapılabilecek şekilde kullanan Erdok, bu temadan bir dizi yapıt çıkarmıştır. *Disiplin ve Ceza*, gündelik yaşantımız içinde sıradan bir sahne gibi görünse de, uslu durulmadığında başa gelecek tehlikeleri anlatan bir tehdit gibidir (*resim 134*). Ceza alan, saç kesilen, bir çocuktur; üstelik karşı koyan, yaramaz bir çocuktur. Berberin olduğu belli değildir. Aydınlığın ve karanlığın, masumiyetin ve kötülüğün çarpışmasına dair bir temsil olduğu açıktır.

Erdok, bazılarının kendisine *toplumcu gerçekçi* demelerine karşın, aslında öyle olmadığını belirtmiş; seçtiği tiplerin alegorik olmamasından ötürü, yalnızca gerçekçi denilebileceğini söylemiştir (Anonim, 1983u, s. 13; Soyer, 1987b, ss. 56-57).

### **III.1.3. Yeni Dışavurumculuk: Keyfiyet, Bozulma, Parçalanma, İtiraz**

Tür ve biçim siyaseti bağlamında 1980’li yıllarda Batı’da ve Türkiye’de en dikkat çekici tartışmalardan biri, resmin ve yeni dışavurumculuğun yükselişine ilişkindir. Dile getirilen başlıca iddiaya göre, 1980’lerde dünya sanatında bir tuvale dönüş furyası yaşanmış; bir anlamda resim mezarından geri dönmüş, *ikinci baharını* yaşamak üzere yeniden doğmuştur. Oysa şimdi daha net görüldüğü üzere, 1980’lerde resmin yeniden doğduğu iddiası çok abartılıydı. Çünkü 1970’lerde de ünlerinin doruğundaki ressamlar resim yapıp sergilemeye devam etmişler; ancak, dikkatler resim karşıtı yeni araç ve türlere çekildiği için, resim bir süre görmezden gelinmişti. Liberalizmin kendini yenileyerek küreselleşme atağına kalktığı o yıllarda, piyasanın tercihini yeniden

resimden yana koymuş olması, resmin yeniden doğuşu diye sunulmuştu. Yani asıl değişiklik, propaganda tercihlerinde yaşanmıştı (Baykam, 1983, ss. 25-26; 1987b, s. 59; Lynton, 1991, s. 351).

Resim ve yeni dışavurumculuğun yükselişi konusundaki tartışmaların bağlam, neden ve yoğunluklarıysa, kuşkusuz Batı'da ve Türkiye'de farklılıklar göstermekteydi. Öncelikle, Batı'daki tartışma *resmin* yükselişine; bizdekiyse, resmin değil resim içindeki bir *eğilimin*, *akımın* yükselişine ilişkindi. Gerçekten de 1960-80 arasında Batı'da resim karşıtı kavramsal söylemler öyle baskındı ki, bunlar, resmin öldüğü şeklindeki yorumlara yol açmıştı. Türkiye'deyse, bazı kavramsal kıpırdanmalara rağmen, resmin öldüğüne dair bir söylem ve algı asla egemen olmamıştı.<sup>88</sup> Bu yüzden, Türkiye'de meydana gelen olaya, 'resmin mezarından çıkışı'ndan ziyade, 'resmin serpilmesi ve çeşitlenmesi' demek daha doğru olabilir.

Bizde o yıllarda en çok tartışılan konu, 'resim figüratif mi yoksa soyut mu olmalı?' sorusunun etrafındaki 30 yıllık tartışmaydı. 1970'lerden 80'lere uzanan süreçte, Akademi'de bu eğilim yanlıları çekişirken, kavramsal ve dışavurumcu arayışlar da kendi varoluş koşullarını hazırlamaktaydı. Altan Gürman Akademi'de Temel Sanat Eğitimi Bölümü'nü kurma sürecinde, 1970'lerde küçük bir grupta sanatın neliği tartışmaya açılmış; onun izinden gidenler de 1980'lerde kısmen etki alanını genişletmişler; ama henüz baskın söylem haline gelmemişlerdi. Sanatçı keyfiyetine olanak veren dışavurumculuk ise, Akademi'nin *doğru figür* konusundaki katı tutumuyla pek uyuşmadığı için, öteden beri pek sıcak karşılanmayan bir eğilimdi. Bu yüzden, dışavurumcu tarzda çalışmak isteyen sanatçılar genelde Akademi'nin dışında kurmuşlardı dünyalarını. Bu sanatçılar akademik, gerçekçi ya da doğru çizim gibi ilkelere bağlı kalmayarak *özgür ve bireysel* ifadenin gereği olarak figürü kasten bozmaktaydı. Tabii onların bu tavrı, o yıllarda yükselişe geçen yeni dışavurumcu eğilimle içten içe bağlantılar taşımaktaydı.

1980'lerde yeni dışavurumcu söylem birden bire ortaya çıkınca, figür/soyut tartışmasını anlamsız kılmış; sanat ortamının en çok rağbet gören akımı haline gelmiştir. Canan Beykal'a göre, 1980'lerde ülkemizde yeni dışavurumculuğun bu denli yaygınlaşmasının temelinde 1960'ların ortalarından sonra etkinlik göstermeye başlayan Komet, Mehmet Gülerüz, Alaeddin Aksoy, Utku Varlık gibi çok yönlü ilgileri olan sanatçılar vardır. Onların Akademi geleneği dışındaki bireysel çabaları, bu akımın kolayca kabul görmesinde etkili olmuştur (Beykal, 1987b, s. 13; 1988c, s. 19).

<sup>88</sup> Resim karşıtı söylem, 70 sonlarından itibaren çalışmalara başlamakla birlikte, *güncel sanat* tartışmalarıyla bağlantılı olarak 1990'ların ortalarında doruğa çıkacaktı. Yani bir anlamda, Batı sanat dünyasının 1960'lar ve 1970'lerde yaşadığını biz 1990'larda yaşayacaktık. O tarihten sonraysa, artık küreselleşmiş dünyada bütün eğilimler eşzamanlı olarak sahnede olacaktı.

Mehmet Güteryüz (d. 1938) toplumsal eleştiriyi öne çıkaran resimlere 1970'lerde başlamıştı. Çizgisel anlatımdaki bu yapıtlarında fantastik, mecazî ve simgesel imgeler aracılığıyla cinselliği, kentsel yaşantıyı ve bayağılaşmış insan ilişkilerini araştırıyordu. 1980'lerdeki hayvanımsı insan figürleri o dönemin devamıdır. Kendi kendisiyle bir hesaplaşmayı gerekli kılacağı düşüncesiyle, 1980'de New York'a gitmiş, orada üç yıl yaşamıştır. Ülkeden çıkış tarihi anlamlı görünse de, New York'a gidiş nedeni, akademinin kısıtlamalarından duyduğu hoşnutsuzluk ve kişisel yaşamındaki zorluklardır (Shaw, 2009). Açmazları kurcalayan, paranoid bir dünyanın teşhircisi olarak, sanatçının resimleri yaşama dair zorlu darp izleri gibidir; maddedeki dramatik yapının peşine takılmıştır (*resim 105*) (Anonim, 1983s, s. 27; Girgin, 1983f, s. 58). Önceki yapıtları daha çok çizgiye dayalıyken, 1980'lerin sonlarında renge yönelmiş; ancak çizimi asla geri plana atmamıştır. Çünkü, ona göre, bir ressamı ressam yapan temel ifade aracı çizgidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, figür ve çizime olan eğiliminin ortaya çıkmasında, öğrenciyken bir ara ilgilendiği tiyatrunun yardımı olduğunu söylemiştir. Güteryüz bu yüzden resim sanatını, *tiyatrovvari* bir olay, *dondurulmuş bir kesit* olarak görmüştür (Anonim, 1983s, s. 27).

Cihat Burak'ta olduğu gibi, Güteryüz'ün resimlerindeki eleştiri de 'zor anlaşılır ve güç sindirilir' cinstendir (Karaesmen, 1985d, s. 46). İçerik ve biçimde bir tür 'tanrıtanımazlık' biçiminde gelişen bu eleştirel tavır, akademik planda her türlü bağımlılığı reddeder. 'Kara mizah hareketi' içinde belirgin bir nihilist tepki olarak tanımlanır yapıtları (Külahlıoğlu, 1985d, s. 44). Bu şiddet, *demistifiye* çabasıyla ilişkilidir; açıkça bilinmesi gerekenin gizemini kaldırmaya çalışmaktadır. Bu tavır, 'çirkin'in ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Güteryüz, çalışmalarında 'çirkinin gücü'nü kullanarak, hem kurtarılması gereken, hem de lanetlenmesi gereken gerçekliğin -sistemin- yansımaları üretmiştir (Anonim, 1983s, s. 28; Kortun, 1988a, s. 85).

Canan Beykal'a göreyse, Güteryüz içten içe gerçekçidir. Ancak onun gerçekçiliği, hiçbir zaman ne serinkanlı ve nesnel bir gözlemci, ne de romantik bir eleştiri şeklinde göstermiştir kendini. Sanatçının hedefi, ezenler kadar ezilenlerin de içinde bulunduğu, tiksiniç ve ikiyüzlü kentsoyluluğun hırpalanmasıdır. Gerçeğin gerçek olabilmesinin başlıca yolu, bizzat kendi düşgücüyle beslenmesidir. Güteryüz'ün diğer dışavurumculardan farkı, yapıtlarına kendisini doğrudan katmamasıdır. O, roman türündeki gibi, hem dış gerçeklik karşısında kendini saklayan yazarın konumuna eş bir yerde durmaya özen göstermekte hem de anlattığı konuya çok özgün bir yorum sokmaktadır. Buysa, kaçınılmaz olarak gerçekliğin acımasız doğruluğu karşısında onun azap çekmesine yol açmaktadır. Bu özellik, Güteryüz resmini her zaman canlı görünmesinin başlıca nedenidir (Beykal, 1988b, s. 4).

*Kırmızı Araba* ilginç bir konuya sahiptir (*resim 107*). Resimde park halindeki üstü açık araba Türkiye'yi, kaportasına yaydığı beyaz haritaya bakan kişi ise yol gösteren aydınları simgelemektedir. Sürücü arabaya sıkışmış bir durumdadır; haritaya bakan da diğer her şeyle ilişkisini kesmiş bir yoğunluk içinde yol bulmaya çalışmaktadır. Liderin yerine sürücünün geçtiği güncel bir atlı heykel temsilidir aslında bu resim (Shaw, 2009).

Yeni dışavurumcululuğun ülkemizdeki en heyecanlı ve üretken sözcüsüyse, kuşkusuz, Bedri Baykam'dır. 1980'ler ve sonrasında eylemci davranışları ve farklı türdeki yapıtlarıyla bir odak haline gelmiştir. Sergilerinin yanı sıra makale, kitap ve demeçleriyle sadece Türkiye'de değil, dışarıda da gönüllü bir militan gibi çalışmış; o dönemdeki yerleşik algılara *isyan* etmiştir. Kendini birçok alanda ve yoğun bir biçimde var etmeye çalışması, planlı bir halkla ilişkiler çabası içinde skandala varan etkinlikler yapması, kimi zaman 'resminin önüne geçtiği' gerekçesiyle eleştirilmiştir (Kahraman, 1987a, s. 14; 1988a, s. 57; Madra, 1990a, s. 50). Ancak, giderek tartışmacı kişiliği ve siyasal duruşunun da belirginleştiği bu süreçte, yaşama biçimi ve pazarlama stratejileriyle bir yandan sanat piyasasındaki yerleşik algıları sarsmış, bir yandan da resmî kurumların dışından biri olarak sanat eğitimi modelinde (*akademik sanat siyasetinde*) çatlaklar oluşturmuş, genç kuşaklara heyecan vermiştir (Kahraman, 1986d, s. 25; Madra, 1990b, s. 48).

Baykam'ın yazı ve söyleşilerinde öne çıkan iddialarından biri, yeni dışavurumculuğun çağdaş sanat dünyasına bomba gibi düşmüş olduğu; diğeryse Batı'nın 'modern sanat tarihini bir oldubittiye getirdiği' ve dolayısıyla, Batılı olmayan sanatçılara haksızlık yaptığıdır. Birinci iddiası, minimal ve kavramsal sanatçıların resmi küçümseyici, hatta yok sayıcı tavırlarının haksızlığına ilişkindir. İkinci iddiasındaysa, bir Türk sanatçı olarak Batı'ya kafa tutmuş; görmezden gelinen Batı dışı sanatçıların sözcülüğünü yapmıştır (Yasa Yaman, 2011b, s. 135; Yılmaz, 2013, ss. 432-434).

*Boyanın Beyni* (1990) ve *Maymunların Resim Yapma Hakkı* (1999)<sup>89</sup> adlı kitapları bu iddialarının toplandığı metinlerden oluşmaktadır. İlk kitabına aldığı ve her ikisi de 1983 tarihli olan "Çalışmalarım Üstüne" ve "Teorilerin İflası Dışavurumculuğun İkinci Baharı" adlı metinleri, görüşlerinin özeti niteliğindedir. İlk metninde, kendisini resim yapmaya iten temel nedenlerin çocukluğundan beri pek değişmediğini belirtmektedir sanatçı. Bu temel nedenler, ya durup dururken kendiliğinden gelen ya da güncel bir olayın tetiklediği şeyler olabilmektedir. Baykam kendini yeni dışavurumcu tarz içinde bulduğunu belirtmiştir. Bu, bir taklitten ziyade zaten çocukluğunda ortaya çıkan resmetme yönteminin çakışmasından ibarettir. Onun gözlemlerine göre, yeni dışavurumculuk farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya

<sup>89</sup> İlk baskısı İngilizcedir: *Monkeys' Right To Paint*, Literatür Yayıncılık, 1994.

çıkıştır. Bu akım, belirli bir grubun bilinçli bir şekilde tasarlamasından çok, 1980’li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da kendini boyayı ve figürü alabildiğince serbest kullanmak şeklinde göstermiştir. Ona göre, geçmiş sanat akımlarının belki hiçbiri, dışavurumculuğunki kadar nedeni ve kuvveti olan bir ‘yeni doğuş’ yapamazlar. *Dışavurumculuk* ya da *yeni dışavurumculuk* diye adlandırılan sanat tarzları, en temelde, duvarları yıkmak üzerine kuruludur. Yeniden doğumunu sağlayan da bu ‘özgürlük’ anlayışıdır. Onun doğası, ‘şimdi ve burada’ meydana gelen bireysel ve ani fişkirmalara olanak vermektedir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumaya özen gösteren sanatçı, boyanın ve çizginin çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’ın *varoluşçuluk* anlayışıyla bağdaşabileceğine dikkat çekmiştir. Ona göre, minimal ve kavramsal sanat yanlılarının ‘resim öldü’ iddialarına en dikkat çekici yanıtı yeni dışavurumculuk (Baykam, 1990, ss. 48-53).

Bu eğilimin melez ve anarşist bir doğası vardır. Öyle ki, 20. yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğundan 1950’lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve sokak sanatına ve hatta taban tabana zıt sayılan minimal ve kavramsal eğilimlere kadar, işine yarayan her şeyden beslenip, onlarla zenginleşmeyi başarabilen; özetle postmodernizmin bir çeşitlemesidir yeni dışavurumculuk (*resim 23-25*) (Baykam, 1988c, s. 50; 1999, ss. 268-269; Beykal, 1987c, s. 14; Kahraman, 1987e, s. 53; Madra, 1990a, s. 50).

Baykam varoluş çabasını 1980-87 arasında ABD’de yaşarken başlatmıştır. Üzerinde konuşulmaya değer sanatın yalnızca Batı’da ve Batılılarca yapıldığı inancının sarsılmasında, onun itirazlarının payı dikkate değerdir. 1984’te San Francisco Modern Sanat Müzesi’nde *İnsanlığın Koşulları* adlı sempozyum sergisinin açılışında “Modern Sanat Tarihi: Batı’nın Bir Oldu Bittisi” başlığıyla dağıttığı bildirge ve açtığı tartışma onun ilk önemli çıkışı olarak bilinmektedir. Sanatçı o metninde, serginin adının ‘uluslararası’ diye sunulmasına karşın, yalnızca Batılı sanatçıların kabul edilmesini protesto ederek başka dünyaların varlığına dikkat çekmiştir. Baykam Batı’daki mücadeleci tavrını 1987’de Türkiye’ye kesin dönüş yaptıktan sonra da sürdürmüştür. Tabii, bu yeni süreçte mücadelesinin çatallaştığı görülmektedir. Sanatçı bu kez, eş zamanlı olarak, hem Özal hükümeti zamanındaki baskı ve yanlış uygulamalara karşı çıkmış, hem Türkiye’deki sanat algısını dönüştürmeye gayret etmiş; bu arada da Batı’daki yerleşik algıya kafa tutmaya devam ederek haklı olduğu konusunda yerli ve yabancı çevrelerden destek bulmaya çalışmıştır. 1989’da Paris’teki Georges Pompidou Merkezi’nde düzenlenen *Dünyanın Sihirbazları* sergisinin açılışını basması, uluslar arası mücadelesinin Avrupa ayağı niteliğindedir. Sanatçı, *Dünyanın Sihirbazları* sergisi sırasında Türkiye’den sanatçıların imzalarıyla desteklediği *Action/Eylem* gazetesinde bir bildirge yayımlayarak Batılı sanat



çevrelerinin kendilerinden olmayanları dışlayıcı yaklaşımlarını bir kez daha eleştirmiştir (Baykam, 1990, ss. 81-84; 127-133; Yasa Yaman, 2011b, s. 135).<sup>90</sup>

Baykam gerek Batı sanat çevrelerine, gerek Türkiye'deki siyasal iktidarlara karşı yürüttüğü mücadelede Atatürk ilkelerine sadık olduğunu, özellikle onun bağımsızlık yanlısı tavrından ilham aldığını her fırsatta dile getirmiş; yanı sıra, Deniz Gezmiş kuşağına hep sempatiyle bakmış, ancak Marksist bir devrim hayali kurmamıştır. Baykam 1987'de Türkiye'ye döndüğünde, 12 Eylül darbesinin lideri Orgeneral Kenan Evren artık cumhurbaşkanı, Turgut Özal da başbakanı. Sanatçının gözlemlerine göre, Evren güya Atatürkçüydü ama Atatürk'ün ilkelerine, özellikle de laikliğe ihanet eden Özal'a ses çıkarmıyordu. Olup bitenler, muhtemel daha kötü günlerin habercisiydi ve sorumlu bir vatandaş olarak, sanatıyla güncel siyaseti eleştirmek ve halkı uyarmak üzere harekete geçmeliydi (Baykam ile Görüşme, Ek-2, s. 505).

Baykam'ın sanatsal sorunu bir estetisizm sorunu olarak görmekten hızla uzaklaşması tam o sırada belirginleşmiştir. Güzelin karşısına çirkinini, düzene karşı düzensizliği, biat ve ahlâk beklentisine karşı edepsizliği koyarak, sorgulayıcı bir figür olarak sivrilmiştir. 'Çıtkırıldım' karşıtı resim, yerleştirme ve eylemleriyle, sanata önemli bir siyasal boyut katmıştır (Erzen, 1999, s. 208). *Demokrasi Kutusu (resim 26)*, *Kubilay'ın Odası* ve ilk İstanbul Bienali'nde sergilenen *Referandum Kutusu* gibi yerleştirmeleri bu süreçteki önemli örneklerdendir. Sanatçı, Türkiye'nin içinde yaşadığı tarihsel, siyasal, sosyolojik ve cinsel bağlamdan doğduğunu iddia ettiği *Demokrasi Kutusu* ve *Referandum Kutusu* adlı işlerinde, izleyicileri bu kapalı mekânlara girmeye davet ederek, canlarının istedikleri şeyleri yapmalarını/yazmalarını önermiş; böylece ülkede bir baskı ortamının hüküm sürdüğüne, özgürlüğün daracık özel odalara sıkıştırıldığına dikkat çekmiştir (Anonim, 1987c, s. 5). *Kubilay'ın Odası* ise, hem Özal iktidarına bir başkaldırı hem de halka Atatürk ilkelerine sahip çıkın mesajıydı. 1988'de gazetelerdeki fotoğraf ve haberleri büyüterek tuvale aktardığı ve *fotopentür* dediği resimleri de yine çok açık siyasal mesajlarla yüklüydü. Resimlerinde gazete parçaları ya da yazı kullanması, çoğunlukla yeni dışavurumculukla özdeşleştirilse de, Baykam siyasal bir kargaşayı duvar yazılarından okuyarak büyüdüğü ortamın etkisini de hatırlatmak ister gibidir (Baykam, 1988c, s. 48).

*Basit Dövme İşkençe Sayılmaz (resim 29)*, *Sessiz Göstericilere Polis Dayacağı* ve *Muzırölçer*, o resimlerden bazılarıdır. Sanatçı bu yapıtlarını Atatürk Kültür Merkezi'nde *İç Manzaralar-2*

<sup>90</sup> Bugünden geriye bakıldığında, metinlerinin yanı sıra, *Meet the Turk* adlı resminde de somutlaştırdığı üzere, Baykam'ın bu çıkışlarının bir *kimlik* mücadelesi olduğu aşikârdır (*resim 23*). Daha açık bir ifadeyle, 1990'lardaki Kürt sanatçıların sanat siyasetlerini, Türkiye çapında kendi kimlikleri üzerine inşa ettikleri gibi, Baykam da bu kimlik talebini bir Türk olarak Batı dünyasında 1980'lerde dile getirmiştir.

adıyla sergilemiştir. Fotopentürlerin yanı sıra *İşkence Kutusu*, *Günah Kutusu* ve *The Kitapyakar* (resim 31) gibi üç boyutlu çalışmalarını da içeren Baykam'ın bu sergisi, 12 Eylül sonrasında sivil rejime geçildiğinde de sürdürülen baskılara karşı düzenlenen siyasal-sanatsal karşı çıkış olarak tarihteki yerini almıştır (Girgin, 1987j, s. 31; Oktay, 2002, s. 92). Bu yapıtlar, yaşamın estetize edilmesi yolundaki çabalara karşı çıkararak bizi resim aracılığıyla tarihsel gerçekle bir hesaplaşmaya çağırmaktadır. Baykam bu sergisi dolayısıyla basına yansıyan bir haberde, sanatının, toplumcu gerçekçiliğin, yeni dışavurumculuğun, siyasal yaşamın ve kavramsal sanatın bir kesişmesinden oluştuğunu belirtmiş; bu sentezin entelektüel değerlerden ve sanattaki jestlerden ödün vermeden, halkla bütünleşmeye yönelik bir karakter taşıdığını belirtmiştir. Baykam böylece, hem siyasal meselelerin yalnızca toplumcu gerçekçilik üzerinden ele alınabileceği konusundaki yerleşik algıyı; hem de kavramsal sanatın genelde sıkıcı olduğuna ilişkin kanyı kırmaya çalıştığını belirtmiştir (Anonim, 1988o, s. 52; Baykam'dan akt. Niyazioğlu, 1987a, s. 42).

Yeni dışavurumcu dil üzerinden, toplumsal sistem ve birey ilişkisini irdeleyen bir diğer sanatçı da Şenol Yoroğlu'dur (d. 1950). Neşet Günel'in atölyesinden mezun olan sanatçı zaman zaman *Akbaba*, *Pardon*, *Ustura* ve *Gırgır* gibi dergilerde karikatürler yayımlamıştır. Eleştirel dilinin akademik bir biçim anlayışından ziyade serbest bir boya tekniğiyle ortaya çıkmasında, mizaha ve entelektüel düşünce süreçlerine olan eğiliminin etkili olduğu söylenebilir. Tüm bunlar onun toplumsal sorumluluk duygusuyla buluşmuştur. Yoroğlu'nun eleştiri menziline kaçabilecek bir suç, ayıp ya da günah yok gibidir. Mizah, "suç mahalline sızarken sanatında taşıdığı dinamit gibidir" (Küçük, [tarihsiz]).

*Büyükklere Masallar* dizisinde, yaşamın devingenliği içinde topluma, çevresine ve dolayısıyla tüm yaşam değerlerine bilinçsizce yabancılaşan insanlara dikkat çekmiştir sanatçı (resim 170-171). Lekeci, kerteli siyah bir yüzeyde bir anda aydınlanan yüzler, eller veya nesnelere, resimlerin odak noktasını oluşturmuş; yapıtlara çarpıcı, şaşırtıcı bir etki vermiştir (Beykal, 1984a, s. 28). Kendisiyle yapılan bir görüşmede, o sırada nasıl bir ruh hali içinde olduğunun ipuçlarını vermektedir Yoroğlu:

"Herkes Tanrı. Kendisinin Tanrısı. Herkes olağanüstü gibi, fakat sıradan. Onlara karşı kör olmayı seçtin. Kime, kimlere karşı gözün açık. Bu kötü durum karşısında hep kendinle alay mı edersin? Alay edilecek durumda değilsin. Kuyunun ta dibindesin. Çırpınma, panik yok. Kendini gör kendini. O durumdayken insanlığı kurtarmayı düşünmen bir budalalık. Ancak geçmişine, kişiliğine inebilirsen, kendini kurtarırısın [...] Abdi İpekçi vurularak öldürüldü. Adına düzenlenen resim yarışmasının ilkinde *Büyükklere Masallar-III* ile E. Kınalı ile birlikte üçüncülük ödülünü paylaştık. İpekçi'nin vurularak öldürülmesi resimlere öz açısından sosyal ve şiddeti, biçim açısından gerçekçi yaklaşımını kazandırdı. Bu olay benim bilinçli olarak sosyal konulara geçişimi sağladı. Yaşadığım koşullarda gözlemlenecek, gülünecek, eleştirilecek çok şey vardı (Yoroğlu, 1986, s. 55-57).

1. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilediği *Suç ve Ceza – I* ve *Suç ve Ceza – II* adlı resimlerinde yine aynı tavrını sürdürmüştür (*resim 172*). Burada da karanlık bir mekânda, figürler cinsiyet ve kimlikleri belirsiz olarak soyut lekeler şeklinde sunulmuşlardır. Özellikle, Sinan Hamamı'ndaki, eğik ve kırmızı bir zemine yerleştirilen ve üzerinde muğlak figürlerin olduğu, sivri ucu aşağıya bakan ikizkenar biçimli üçgen tuvali de oldukça dikkat çekmiştir. Sanatçının o sergide elden dağıttığı bildiri, görüşlerinin ipuçlarını vermektedir. O bildiride sanatçı, özetle, dünyanın çok kritik bir dönemden geçtiğini; yönetimlerin gerek *okul, aile, din, ordu, hukuk, parti, sendika* ve *iletişim* kanalları, gerek *estetik* ve *sanat* aracılığıyla toplumu *itaat* kültürüne tabii kılmaya çalıştıklarına dikkat çekmiştir. Ona göre sanatçı, yapıtlarında gerçeği göstermekle yetinmemeli, değiştirme yönünde eyleme geçmeli; iktidarın tesis ettiği güncel siyasal 'dil'e karşı çıkmalıdır. Bildirgesinin sonunda, biçemi hakkında da ipuçları mevcuttur. Yaptıklarının hem yerel motifleri, hem evrensel anlatımları içerdiğini belirtmiş; galeri, koleksiyoncu ve eleştirmenden oluşan üçgen (kuyruk) yerine, sadece sanatı ve izleyiciyi (toplumu) ciddiye aldığını belirtmiştir (Yorozlu, 1987).

Necmi Sönmez, 1. İstanbul Bienali kapsamındaki *Hamam*'da kurgu ve resimlerini sergileyen sanatçılar arasında mekandan kaynaklanan olumsuzlukları aşarak günümüzdeki kapitalist değerleri eleştiren Yorozlu'nun çalışmalarının, mekan-sanat açısından az bulunur bu dengeye sahip olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı, hamamın sıcaklık bölümündeki açık hücrelerden birinde gerçekleştirdiği çalışmasında, mekanın tüm yuvarlağını karşısına alarak hem Sinan'la hesaplaşmaya girmiş, hem de çağının değerlerini eleştiren farklı ve yabansı bir tat yaratmıştır. Sanatçının burjuva davranışlarını ele aldığı üç yuvarlak tuvali, kaba saba biçimleriyle, kalabalık üzerindeki psikolojik baskılara gönderme yapmaktadır. Bu çalışmalarda, karanlık yüzeyler, hareketli ve devinimli fırçalarla dışavurumculuğun boyutları zorlanırken, izleyiciden aktif olması, kendisine ve içinde bulunduğu düzene eleştirel bir bakış açısından bakması beklenmiştir. Yorozlu, kapalı hücredeki iki kalasla, ülkedeki depolitizasyonu simgesel olarak karşısına almış; her yapılan kabalığı alkışlayan kişileri acı bir ironiyle sarsmayı denemiştir. Kutsal üçgenler ve nazarlığın, şaman kültüründen esintiler taşısa da, sonunda dine malolmuş mum yakma olayının ve bu olayın gerisindeki beklentileri gündeme çektiği görülmektedir. Yerleşik ve boş inanç zincirini hissettiren Yorozlu, alkışlanmadan önce sorgulanmayı istemiştir. Tüm bunları yaparken de kolay bir dili kullanmak yerine, resimsel anlatımın olanaklarını zorlamıştır (Sönmez, 1987b, s. 34).

Yavuz Tanyeli (d. 1950), hoyrat, cesur ve hatta kaba bir boya estetiğiyle, yapıtlarında kendi iç dünyasını, toplumsal gerçekleri ve başkaldırıcıyı işlemiş; alegoriler, simgeler, geriye bakışlar, keskin yorumlar ve bilinçli kurgulamalarla konularını çözümlenmeyi tercih etmiştir (Kaya

Özsezgin, 2006). Sanatçı, birbirine yabancı figür ve nesnelere bir araya getirerek bilmeceler oluşturmuş; hayvan ve nesne ikonografisiyle, sembollerle düzenin bozukluğunu, zevk yozlaşmasını kara mizah anlayışı sergilemeye çalışmıştır (Ayhan, 1987, s. 52; Madra, 1987e, s. 51; Nirven, 1991, s. 51; Ersoy, 1998, s. 144).

Sanatçının resimleri, dışavurumcu geleneğin etkisinde olmakla birlikte, 1970 ve 80'lerde, kavramsal, minimalist, geometrici, postmodern ve Amerikan dışavurumculuğu gibi, *yeni* diye reklamı yapılan eğilimlere temkinli yaklaşmış, *eski* olanın güvenilirliğine sırtını dayamaktan çekinmemiştir (Ayrıl, 1993, s. 1; Atasoy, 2001, s. 15). Gerçekçi anlatım ussal bir kurgu içinde bilinçli olarak çözülmüş, gerçeküstü, yalın ve gür bir dille birleştirilerek bir bilmeceye dönüştürülmüştür (Madra, 1987e, s. 51). Yavuz Tanyeli resminde bazen izleyiciyi içine çeken, ona resmin içinde kaybolma duygusunu yaşatan bir karmaşa vardır (Yüksel, 2007).

Tanyeli, temelde iktidarın kötü olduğu tezi üzerinden ilerler. Onun resminde iktidar, felsefi ya da daha geniş anlamda acı, tehlike, ölüm -kötülük güçleri- şeklinde, belli estetik anlayışlarla gösterilmektedir. Resmi, 'demek istediği'nin dilsel olanaklarını daima aşmaktadır. Resmin duyumsal nitelikleri, zaman zaman onun 'demek isteyebileceği' anlamı gölgeleyebilmekte ya da bir kenara itebilmektedir. Bu da salt resmin büyümesine kapılmayı olanaklı kılmaktadır (Soysal, [tarihsiz]).

Tanyeli'nin 1986 tarihli *Bu Resmi Çok Seviyorum* adlı çalışması, onun cesur ve hoyrat biçimlendirme anlayışını yansıtmaktadır (*resim 188*). İlkel ve çağdaş ruhların sentezi gibi duran çıplak kadın figürleri, takım elbiseli ve elinde kesici aletler taşıyan adamlar, ağızdan ateş çıkan bir takım figürler, şehir silüeti içinde konumlanmışlardır. Dinsel yapıları, doğası, selvileri, silinmez koyuluğu ile başka resimlerde de karşımıza çıkan bu şehir, ağdalı ve rutubetli geçmişiyse İstanbul'dur. *Açık Hava Kasabı*'ndaysa, kancalara asılmış *et-bedenler* göze çarpılmaktadır. Bunlar, *yasal kesim* adı altında, kasapların işlediği cinayetler olup; aynı zamanda iktidarın işkence alışkanlığına gönderme yapmaktadır (*resim 191*). Bir başka resmiyse, Batı'da idam edilenlerin kafalarının halka ibret olsun diye seyirlik haline getirilmesini andıran, sopalara saplanmış kafalardan oluşmaktadır (*resim 190*). Kesik baş, geçmişten bugüne aydının budanmışlığı ve direnişine de gönderme yapabilen güçlü bir simgedir (Madra, 1987e, s. 51). Soplanın ucunda kazığa geçirilmiş bu kafalar mağdur gibi görünmelerine rağmen, kendilerini taşıyanların biriktirdiği *yedek yüzler*, pazardaki maişet ve iktidar kışıması için geçici olarak iş bitirecek 'değer'ler olarak da değerlendirilmişlerdir (Soysal, [tarihsiz]).

Ahmet Oktay'a göre, Tanyeli 'siyasal ve toplumsal *şimdi*' ile cepheden yüzleşen bir sanatçıdır. Ressam tarafından peşinen olumsuzlanmış 'şimdiyi göğüsleme çabası apaçık görülür onun resimlerinde. Marazi denebilecek bir korkutma isteği hemen sezilir. Eleştirel amaç belirgindir: Satırlar, çengeller, insanlıktan çıkmış suratlar; siyah ve kırmızının (kanın) egemen olduğu bir palet. Bu paleti kullanan ressama dair bir çözümlemede şu sözler yer almaktadır:

“Korkmuş çünkü: korkuyu yenmek istiyor, bunun için sanatsal çerçevede betimlediği somut gerçekliği farketmiş başkalarını yanına çağırıyor. Biçeminde (üslubunda) estetize etmek gereğini duymadığı söyleysel tonun nedeni de bu bence. Mevcut canavarlar yoksa bile onları var etmek gerektiğini düşünüyor Tanyeli. Ya da farkına varamadığımız, es geçmeyi tercih ettiğimiz gerçek canavarları anımsatmayı istiyor. Bu canavar Cezayir'de. Endonezya'da, Brezilya'da aynı zaman diliminde var olabiliyor çünkü. Ama bunu bize sezdirenen bir özne var: Yavuz Tanyeli. Tanyeli'ye özgü bir bakış: bir mizac-ı asabi” (Oktay, 2002, ss. 199-200).

Kendisinin politik davrandığını düşünen Tanyeli, 12 Eylül'ün parçaladığı ruhlarımızın bu güvensizlik ortamında “kaybedecek bir sürü ıvır zıvır şeyleri” olduğunu fark ederek asıl sorgulanması gerekenleri görmezden gelmeyi tercih ettiğini söylemektedir (Sönmez ve Tanyeli, [tarihsiz]). Bozuk düzenin sürüp gitmesinde payı olan kasap gibi kesip biçmekten sakınmayanları, zurnanın çığlıklarına kulaklarını tıkayıp uyanmamayı yeğleyenleri, kurumlaşma içinde belirgin işlevleri yüklenenleri, biçimciliği benimseyenleri, kötülükleri yaratmak üzere hazırlıklara girişenleri asabi bir kara mizahla göstermesiyle, Tanyeli'nin başkaldırıcı tavrında toplumsal bunalımın güvensiz ve karmaşık ilişkileri görünür hale gelmiştir.

### III.1.4. Darbe Etkisi: Yansımalar

Akademi çevresindeki toplumcu gerçekçi ressamlar 1970'lerde eleştirilerini doğrudan yapmışken, 1980 darbesiyle gelen baskı ortamı yüzünden daha örtük ve dolaylı yollara sapsmışlardır. O dönemde hocalık yapan sanatçılarla yapılan görüşme ve yazışmalardan da anlaşıldığı üzere, askerî çevrelerden doğrudan sert müdahaleler gelmemekle birlikte, gerek sanatçılar gerek müze ve galeri sorumluları 'ne olur ne olmaz' diyerek bir çeşit oto sansüre gitmişlerdir (Ayan ile Yazışma, Ek-3, 588; Giray, 1999, s. 24; Sekban ve İskender ile Görüşme, Ek-2, s. 544).

Tülay Tura Börteçene (d. 1936), 1983-1989 arasında İstanbul, Ankara ve İzmir'de 'insan yüzü'ne odaklanan, figüratif eğilimi açıkça görülen resimleriyle dikkat çekmiştir. Börteçene'nin bu resimlerinde her zaman 'toplumsalın hayaleti'nin bulunduğu söylenmiş, imgeleminin asıl kışkırtıcısı olarak da 1968 öğrenci hareketi, 12 Mart ve 12 Eylül darbesi gösterilmiştir. Gerek *Yüzler*, gerek *Yüzler ve Şeyler* dizileri, bu toplumsal hayaletin yansımaları niteliğindedir (*resim 180-181*). Öyle ki, bu hayalet imgeleri susmak (soyut) ile konuşmak (figüratif) arasında,

tekinsiz ve belirsiz bir yerde dururlar; bir anlamda susarak *hayır* derler. Onun resimlerinde, ‘toplumsal/siyasal olan’ açıkça görülmez, hissedilir. Huzursuz bir ressamdır Börteçene; bir eksikliği içinde taşıyor gibidir:

“Yarasını açıp göstermek ister; o yara çünkü sadece kendisinin değildir; birbirinden gizlenen, birbirine derdini anlat(a)mayan herkesindir. Bir acı değil anonim acıdır. 1980 öncesinin ve sonrasının anonim korkusunu, acısını olduğu kadar toplumsal siyasal anomisini ve yabancılaşmasını da ima eder bize. [...] Yasağın, ezanın, ölümün imlerini sunar ve bu olgular karşısında hiçbir gücü bulunmayan sıradan insanın korkusunu ve kırılğanlığını yansıtır. Onun için *portre* değil *yüz*’dür bu resimler” (Oktay, 2000).

*Yüzler ve Şeyler* dizisi, 12 Eylül sonrasının demoralize ve depolitize olmuş kültürel sanatsal ortamında, hem duygusal ve tepkisel bir eğilimi, bir itirazı dile getirir; hem de ironik biçimde, seyredenlerde bir suçluluk duygusunun doğmasına yol açma kapasitesine sahiptir (Alkor, 1989, s. 85; Ünver, 1989b, s. 48). Börteçene’ye göre, acı ortak bir duygudur. İnci takan kadın da hisseder acıyı, takmayan da. Sanatçı, *portre* yerine *yüz* dediği gibi, figür yerine de *insan* demektedir. Resimlerdeki hiç bir insanda giysi yoktur; çünkü giysi bir sınıf belirtir. Her kadın için kolye bir imajdır ve genelde kadının kullandığı bir şeydir. Börteçene, Selim İleri’nin, *İnciler* için “insanlar, o kadar acı dolu ki, kolyeleri bile parlayamıyor” şeklindeki yorumunun çok yerinde olduğunu belirtmiştir: “Düşünün o kadar mutsuz bir dönem yaşandı ki, yaşadığımız günler, yıllar zaten öyleydi. O nedenle ürkütmüş olabilir. Ayrıca, hiçbir zaman hoşun, güzelin resmini de yapmak istemedim. Sevinçlerimiz de var tabii. [...] Ama ‘öteki’ o yıllarda çok daha ağırdı” (Akt. Ünver, 1989b, s. 49).

Mehmet Aksoy (d. 1939) ise gerçekçi, fantastik ve soyut anlatımı harmanlayarak çalışmayı tercih edenlerdendir. Aksoy’un sanatını besleyen üç ana damar vardır: *Yapma dürtüsü*, binlerce yıllık *heykel geleneği* ve *toplumcu düşünce*. İlki, insanı insan yapan en doğal dürtülerdendir. İnsan yontmaksızın, eklemeksizin, çizmeksizin, bir şeyler oluşturmaksızın duramaz. Binlerce yıllık heykel geleneğini yaratan bu dürtüdür. Toplumculuksa, ilk iki damarı kutsayan düşünsel ve siyasal bir harekettir (Yılmaz, 2013, s. 434).

Aksoy 1970’lerde Almanya’daki eğitimi sırasında dışavurumcu etkiler taşıyan işler yaparken, bir yandan heykelin içsel sorunlarıyla uğraşmış, bir yandan da siyasal hareketlere yakınlık duymuş; yaşama sanat arasındaki bağlantıyı kurarken toplumcu gerçekçiliği benimsemesini sağlayan bir ortam bulmuştur (Aksoy, 2012, s. 34). Barış Derneği ve Görsel Sanatlar Derneği üyesi olması gerekçesiyle, 12 Eylül’ün hemen ertesinde askerler tarafından götürülmek istenmiş; ancak ayağı kırık olduğundan geri dönmüşlerdir. Sanatçı, bunu fırsat bilerek, kısa bir süre sonra Almanya’ya gitmiş; arananlar listesinde olmanın ve tutukluların yaşadıklarını

bilmenin getirdiği baskıyla işkence konulu heykel ve rölyefler yapmıştır (Aksoy, 2012, s. 79). *İşkencede* adlı yapıtı, aç bırakılmış, elleri arkadan bağlı, yerde acıyla kıvranan bir insanı temsil etmektedir (*resim 96*). *12 Eylül* adlı kabartmadaysa, asker postallarıyla gelen baskı, eziyet, hapis ve acılı analar tasvir edilmiştir (*resim 97*). Aksoy'un, Almanya'da kaldığı süre içinde gerçekleştirdiği anıtlar da yine toplumsal sorunları yantan bir karaktere sahiptir. *İş Göçü*, iş gücü olarak getirilen ama fabrikadaki makineden farklı olarak insana dair sorunları da beraberinde getiren bir nüfusu anlatmaktaydı (*resim 99*). *Hitler Ordusundan Kaçanlar Anısına Ağıt*, o dönemde yaptığı önemli işlerindendir. 1989'da Berlin'de yaptığı, bünyesine oyulmuş negatif figürlerle dikkati çeken bu mermer heykel, Alman Barış İnisiyatifleri tarafından Bonn'daki Barış Meydanı'na dikilmek üzere düzenlenen anıt yarışmasında birincilik kazanmış; ancak parlamantoda çoğunluğun karşı çıkması sonucunda yerine konulamamıştır (*resim 102*). Gerekece, Alman ordusunun küçük düşürüleceği endişesidir. Asker kaçaklarının onuruna ise, bir papaz sahip çıkmış ve heykel Potsdam'da bir kilise arazisine yerleştirilmiştir (Aksoy, 2012, s. 102).

Çalışmalarına bir bütün olarak bakıldığında, Aksoy'un yerel/evrensel, geçmiş/şimdi, etik/erotik, öznel/nesnel ve figüratif/soyut gibi, modern düşüncenin getirdiği aşılabilir ikilemleri olmadığı görülmektedir. Ona göre, biçimcilik sanatın düşmanıdır. Eğer kendi heykelinde işe yarıyorsa her türlü düşünceye açıktır (Aksoy, 2012: 204; Yılmaz, 2013, s. 435).

Orhan Taylan (d.1941) ise 1970'lerde siyasetle aktif olarak ilgilenmiş; işçi sendikaları için (bugün bile zaman zaman kullanılan) büyük bir hevesle afişler, meydanlar için büyük boy resimler yapmıştı. Resim onun için, içinde bulunduğu o yoğun siyasal ortamla buluşma, kişiselleşme ve özgünleşme süreciyle örtüşmekteydi. Taylan, askerî darbe sonrasında, kurucu ve yöneticileri arasında olduğundan, Barış Derneği Davası'nda tutuklanmış; aralıklarla 3 yılını hapiste geçirmiştir. O yıllarla ilgili olarak, "şiddeti tanımak insana büyük sevgileri, tutkuları, coşkuları da tanımayı öğretiyor" demiştir sanatçı (Sağdıç, 1995, s. 33). Onun figürü tercih etmesinin nedeni de yine, 'yaşam'ı, 'direnme'yi ve 'geleceğe güveni' simgelemesidir. Sanatçı, hapisteyken yapmış olduğu resimlerinde devinim halindeki insan bedenlerini, biçim bozma tekniğinin ışığında ele almıştır (*resim 150-154*) (Özsezgin, 2011, s. 475).

Egemen söylemin halk ve sanatçı arasına koymaya çalıştığı mesafeyi silip atması, samimi ve açık seçik diliyle yaptıklarını halkla buluşturması ve sanatın demokratikleşmesi bakımından, Taylan'ın önemli bir yeri vardır (Güneş, 1985, s. 26). Bu anlamda, ressamın nasıl çalıştığını açık bir biçimde izleyiciye gösterdiği 1987 Tanbay sergisi dikkat çekicidir. Galerinin üst katında *Ressamın Atölyesi* konulu resimlerine ek olarak, alt katta gerçek bir atölye kurmuş, zaman

zaman orada resim yapmış ve izleyicilerle konuşmalar yapmıştır (Karaesmen, 1987c, s. 70). Bu serginin oluşmasındaki itici güç, “insanların edilgen bir hayranlıkla yüklenmesi anlayışına karşı, onlara yaratıcılık heyecanının paylaşılması alternatifini sunmak”tır (Önal, 1987, s. 5).

Taylan’ın 1980 sonlarında başladığı işlerden oluşan ve 1990’da açtığı, *1890 - Tarih ve Hürriyet Üstüne* adlı sergisiyse, bir yandan ittihatçı hareketi, onun ideolojisini, hayata bakış biçimini ele almaktaydı; bir yandan da 1980’ler ve sonrasının baskıcı ortamına işaret etmekteydi. Çünkü Taylan’a göre, ülkeyi hâlâ o ittihatçı subay zihniyeti yönetmekteydi. Bu konuda, “Ece Ayhan’ın dediği gibi, 1836’yı hâlâ iliklerimize kadar yaşıyoruz. Evet hâlâ aynı sancıları, hâlâ aynı zihniyeti sırtımızda taşıdığımız kanaatindeyim. Onun için son resimlerimde bu kadar çok apolet ve madalya var” demiştir sanatçı (Günçikan, 1997, s. 3).

Darbeye neden olan ve darbenin neden olduğu yıkımları hareket noktası olarak alan ressamlardan bir diğeri Nevhiz Tanyeli’dir (d. 1941). Bu süreç, yaşamın ölümle içiçeliğine dair umutsuz ve huzursuz bir imgelemi beraberinde getirdi. Nevhiz, “izleyici, kurban, yargıç, tanık ya da belki -daha doğrusu- hepsi birden olmak durumunda” kalan bir sanatçı duyarlılığıyla, körleşmemeyi, görmezden gelmemeyi yeğlemiş; yaşam ve ölüm temasını bu bilinçle işlemiştir (*resim 144-146*) (Çalıköğlü ve Tanyeli, 2003).

İsmail Saray (d. 1943), 1970 sonlarından 1980 başlarına uzanan zaman diliminde ekonomik, siyasal ve kültürel konuları *otorite* kavramı üzerinden incelediği işler gerçekleştirmiştir. Sanatçının, ülkelerin toplumsal, doğal, ekonomik ve siyasal sistemlerinden oluşan bileşimin, insanın kişilik ve yaşantısını oluşturduğuna dikkat çektiği işlerinin öncü niteliği yakın çevresi tarafından fark edilmiş (Özayten, 2013, s. 188); ancak gazete ve dergilerde yeterince tartışılmamış, bu yüzden de unutulup gitmişti. Unutulmasının bir nedeni de 1980 başlarında Türkiye’den ayrılarak İngiltere’ye yerleşmesiydi. Sanatçının 1980 sonrası orada yaşaması, Türkiye gerçeklerini bir anlamda daha geniş bir perspektifle ve daha nesnel izlemesini sağlamıştır. Ekonomik, siyasal, toplumsal vurguyu sürdürdüğü yapıtlarında, çoğu kez fotoğraf veya yazılarla düşünsel bir zemin oluşturmuş; bunları ayrıca izleyicinin yapıtla kuracağı ilişkiyi kolaylaştıran ipuçları olarak düşünmüştür. İnsan hakları ihlalleri, işkenceler, idamlarla susturulmuş toplumlardaki otorite ve iktidar kavramlarını kendi belleğinden damıtılmış izlenimlerle aktarırken, bireyin ve insanlığın doğal yapısına aykırı bu olguları tartışmaya açmıştır (*resim 88*) (Özayten, 1992, ss. 148).

Saray’ın tartışmaya açtığı bir konunun da sanatın iç siyaseti (sanatın neliği) olduğu görülmektedir. Örneğin, *Yakası Bırakılmayan Topraklar* adlı yapıtında demir ızgara, ağaç,



kumaş gibi (o dönemki algı açısından) *sanat dışı* malzemeler kullanmış; bu da izleyicileri, ‘üzerine basılıyor mu, basılmıyor mu’ gibi bir ikileme sokmuştur. Sembolik bir vatanın üzerine basılmasının yaratacağı rahatsızlık duygusunun sorgulanmasını istemiştir sanatçı (Filoğlu, 1988d, s. 5). Bu sorgulama, Saray’a göre, izleyicilerin yaşama olan yakınlıklarıyla ve çevrelerindeki olguları nasıl algıladıklarıyla ilişkilidir. Farklı aralıklarla yapıta yeni nesnelerin konmasıysa, yaşamın sürekliliği ve eklektikliği karşısında bireyin dikkatini sürekli canlı tutması gerektiğine işaret etmektedir (Özayten, 1992, s. 149).

Saray, *Satılmış Topraklar* adlı işindeyse, bir *iktidar* simgesi olarak *masayı* kullanmış; izleyicinin seçtiği konumla onun yeniden tanımlanmasını önermiştir. Masanın önünde ya da arkasında duran izleyici, bu topraklara sembolik bir otorite ya da yönetilen unsur rolünde yapıta dâhil edilmiştir (*resim 89*). Böylece, birey, dışarıdaki gezgin -sürgün- bilincinin yerel zamanına, günlüğüne ve kaygılarına kaydedilerek, işgal ettiği zaman ve uzamda bir ikili sıçramaya uğratılmak istenmiştir (Kaplanoğlu, 1989b, s. 44).

Sanatçı, bu iş aracılığıyla çözümlerin hiçbir zaman bağımsız olamayacağına işaret etmek istemiştir. Tıpkı bu iş ve izleyici arasında bir bağımlılık olduğu gibi, insan, çevresini saran diğer varlıklarla olan bağımlılığını sürekli bir şekilde göz önünde bulundurulmalı; ancak birey olduğunu da unutmamalıdır. Bu sergi salonunda sınırlandırılmış bir yer içinde sürekli olarak eklenen elemanlarla önyargılı acilciliğin aynı zamanda bir kez olarak hatırlanan ya da varlığı tamamıyla dışlanan değerlerin karşılıklı oluşturdukları direnişlerin gerginliğinin yüzeye çıkarılması da yan amaçlardan biridir.

Sergi süresince İngiltere’den gönderilen malzemelerle oluşan ve *otorite* kavramını irdeleyen bu işle ilgili olarak Saray’ın sergi kataloğundaki yazısı ise bir uyarı niteliğindedir. On göre, bu bağımlılık ve kargaşa içerisinde entelektüel ve teknokratların da yardımıyla tesis edilen otoriter yapı mutlaka sorgulanmalı, karşı çıkılmalıdır. Entelektüellerin saptırıcı tavrının, geciktirici yöntemlerinin, gizli amaçlarının iç yüzünün deşifre edilmesinde sanatçıya görevler düşmektedir (Saray’dan akt. Özayten, 1992, s. 149).

Siyasal konuları kavramsal çalışmalarla irdeleyen bir diğer sanatçı Cengiz Çekil’dir (d.1945). Çekil Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nden mezun olmuş, ancak sonradan heykel alanına kaymıştır. 1980 sonrasında İzmir’de Dokuz Eylül Üniversitesinde görev yaparken, öğrencilerin gözünde ikircikli bir imgesi vardı Çekil’in. Derslerde geleneksel yöntemlerin yanı sıra çağdaş sanat ve yeni eğilimler konusunda öğütler veriyor, Beuys’la ilgili sergiler

düzenliyor; ancak öğrenciler onu daha çok geleneksel Atatürk anıtları yaparken görüyor; dolayısıyla bu da kafalarında soru işaretlerine yol açıyordu (Avşar ve Kortun, 2011: 18).

Çekil'in bu ikircikli duruşunun, hem dünya sanatında meydana gelen paradigma değişimiyle; hem de Türkiye'ye özgü geçiş döneminin çelişkileriyle bağlantılı olduğu söylenebilir. O süreçte, eşzamanlı olarak, ordu Atatürkçülüğü tek ideoloji olarak dayatırken, dolayısıyla bütün kurum ve kuruluşlarda Atatürk anıtlarına kapı aralarken; Özal ise dinsel motiflerle süslü yeni liberalizm üzerinden Cumhuriyet'in temel ilkelerini (zararına olacak şekilde) tartışmaya açıyordu. Kültür ve sanat alanında da yine, bir yandan eski algıların bazıları sarsılıyor, bazıları tasfiye ediliyor, bir yandan da yenileri devreye giriyordu (Yılmaz, 2011, ss. 12-13). Sonuçta, eski değerlerle yenileri bir senteze yol açıyor, bazen de özerk biçimleriyle, kesyap parçaları gibi yan yana duruyorlardı. Çekil'in sanatı ve hocalığı, işte tam o geçiş sürecinin çelişkilerini yansıtmaktaydı. Türkiye'de silinmesi kolay olmayan izler, yaralar bırakan 12 Eylül, Çekil'in geliştirdiği sanatsal ifade üzerinde de etkili olmuş, onun bıçak sırtı denebilecek bir siyasal bir duruş geliştirmesinde ayrıştıracı bir rol oynamıştır. Atatürk'e olan hayranlığından ve ordunun 1923 süreciyle başlayan kurucu rolünden ötürü; darbeyle gelen olumsuzluklara rağmen orduya büsbütün karşı çıkmazken, bir yandan da kendini sola yakın görüyordu.<sup>91</sup> O dönemde bazı ressamlar toplumcu-gerçekçi temalarla ilgileniyorlardı ve Çekil aynı görüşleri ve duyguları taşıyordu. Ancak sanatçı onların *imgeyi üretme tarzlarına* itiraz ediyordu. Çünkü, kitle iletişim araçlarının toplumsal yaşamı yaygın bir şekilde yansıttığı bir zamanda toplumcu-gerçekçi resimlerin etkili olamayacağını düşünüyordu. Sönmez'e göre, Çekil'in 1980'lerin kapalı ve baskı dolu ortamında meydana getirdiği çalışmaları, melankolinin, 'artık hiçbir şey yapmak istemiyorum' olgusunun aşılması için geliştirilmiş bir dizi metafor olarak değerlendirilebilir (Sönmez, 2008, s. 56, 61).

*Ters Görüntü*, Çekil'in 1980'de yaptığı işlerdendir. Dışarıdaki gerçekliğin sorgulanması üzerine olan bu yerleştirme, İzmir'de Galeri Aygıt'ta darbenin yarattığı korku ve suskunluk ortamında sergilenmişti (*resim 35*). *Camera obscura*'ya benzer bir düzenekle, galerinin içinden görülecek şekilde sokağın görüntüsünü ters olarak yansıtmıştı. Ters görüntünün altındaki ses alma cihazı ise ters/düz karşıtlığında sokağın sesini, gürültüsünü olduğu gibi sergi mekânına taşımaktaydı. Darbenin ardından, sanatçının gözünde Türk toplumu sanki tersine dönmüş bir kaplumbağa gibiydi ve gerçekliği de alt-üst olmuş vaziyette algıyordu. Çalışmadaki yalın anlatım, kullanılan malzemenin alışılmamışlığı, anlamı soyutlaması sanatçının daha sonra bir tavır olarak geliştireceği özelliklere de gönderme yapmaktaydı. *Ters Görüntü* sergilendiğinde hiç ilgi

<sup>91</sup> Çekil, bu görüşlerini bu tez için kendisiyle yapılan görüşmede dile getirmiş, görüşmenin yazılı halini onaylamış; ancak sonradan, bu görüşme metninin teze eklenmemesini rica etmiştir.

çekmemiştir; çünkü eleştirdiği kesimden (ordudan) bir tepki gelmemiştir. Sanatçı bunun nedenini, dil ve yönteminin anlaşılmasına bağlamaktadır. Yöntem ve dilin açık seçik olması sanat için iyi değildir Çekil'e göre; çünkü bu popülist bir yaklaşımdır. Sanatçının görevi, anlaşılmaktan ziyade, gelenekleri ve kalıplaşmış algıları yıkmaktır (Sönmez, 2008, s. 58, 60).

Çekil'in o dönemle ilişkili, önemseydiği bir çalışma da diziye dönüşen *Evet*'lerdir (*resim 37*). 1982-86 arasında yaptığı, 10 adet tuvalden oluşan bu dizi; gizli kayıtlar, izlenme, gözetlenme üzerine, bir çeşit belgeleme çabasıdır. Bu iş, aynı zamanda resmin kendini (sanattaki yabancılaşma) meselesini de tartışmaktadır. Tabela ressamları tarzında boyanmış resimler sembollerle yüklüdür. Tüm tuvalerde, Türk toplumu için ortak bilince dair bir imge olan ve kamyon, minibüs, otobüs ve birçok iç mekânda kullanılan, nazara engel olduğuna inanılan göz motifi vardır. Sanatçı, bu dizide kendi gözlerini kullanmıştır. Hızlı bir şekilde, üzerinde düşünülmeden sonuçlandırılan anayasa tartışmalarına ironik bir eleştiridir bu dizi (Sönmez, 2008, s. 63). 'Evet' sözcüğünün tekrarlanarak vurgulanması, ezici bir etki yaratır (Özayten, 1992, s. 156). 'Gözetlenen ve baskı altında tutulan halkın, *evet* demekten başka şansı yok' demek istemiştir sanatçı. İktidar tarafından gözetlenerek baskıya maruz kalma olgusu, bugün de geçerliliğini sürdürdüğünden, yapıt güncelliğini kaybetmez.

Necmi Sönmez'e göre, daha sonraki yıllara yayılacak olan yerleştirmelerin habercisi niteliğindeki 1986 yılı, Çekil'in sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilmelidir. Örneğin, *3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* etkinliğinde sergilenen *Yerleştirme No: 4* adlı işini o yıl yapmıştı ve yakın geçmişte Taksim meydanında yaşanan bir acıya (1 Mayıs 1977'de katledilenlerin anısına adamıştır (*resim 39*). Sanatçı o karmaşayı bizzat yaşamıştı. AKM'nin Taksim'e bakan salonundaki o sergide, sanatçı yere belli aralıklarla (sanki tabut ya da ışıklı iskelet gibi) floresanlar yerleştirmiş, üstlerini de beyaz bezlerle örtmüştür. Çekil'in, *ölüm* ve *mezar* kavramını irdelemeye ileriki yıllarda da devam ettiği görülmektedir. 1987'deki *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisindeki *Düzenleme No: 5*, 1988'deki *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*'ndeki *Kargo* ve 1989'daki *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisindeki *Düzenleme* adlı çalışmaları bunlardandır (*resim 38*) (Filoğlu, 1988d, s. 5; Sönmez, 2008, ss. 68-73). Özetle, Çekil, sanat ve siyaset konusundaki geleneksel yaklaşımların ötesine geçmiş; 'sanat siyaseti' ile 'siyasal sanat'ı bir tek şey olarak kaynaştırmış, o yıllarda özellikle İzmir'deki genç sanatçı adaylarına ilham vermiştir.

Mustafa Ata'nın (d. 1945) ise, figür ve konu ilişkisine öğrenciliğinden beri Akademi'deki diğer figür ressamlarından farklı bir yorum geliştirmeye çalıştığı görülmektedir. Hocalarının

'resimlerini daha az renkle yapmalısın' şeklindeki önerilerine, hem fov ve dışavurumcu sanatçıların işlerini hem de İslam nakkaşlarının renk ve kaligrafi zenginliğini örnek göstererek karşı çıkmış, en sonunda da kendi sentezine ulaşmıştır (Beykal, 1988a, s. 93; 1989c, s. 56). Bu, ışık, renk ve figürlerin bir ve aynı şey haline geldiği bir sentezdir, mekânda devinen biçimlerin sentezidir. Bu senteze, eşzamanlı olarak bir yandan bireysel ve toplumsal sorunlarla, bir yandan da resmin öz sorunlarıyla boğuşarak ulaştığını belirtiyor sanatçı. Başlangıçta *konu*, Türkiye ve Ortadoğu'ya özgü bir yapı gösterirken zamanla resmin biçimsel değerleri öne çıkmış; konu da içinde yaşadığımız coğrafyayı aşarak daha evrensel bir boyut kazanmıştır (Ata ile Görüşme, Ek-2, s. 558).

Ata'nın resimleri bir yaşam ve ölüm anlayışının ifadeleridir. Yalın kompozisyonlarda toplumsal göndermeleri olabilen figürler, birer mitolojik karakter niteliği kazanarak yerçekimine karşı bir duruşla belirirler (Erzen, 1984a, s. 9). 1981'de yaptığı *Memleketim* adlı çalışması, gerek Nazım Hikmet'in şiirlerindeki gibi ülkenin yazgısına ve insanlarına sıcak bir bakış, gerek o dönemin gergin siyasal ortamında ölen gençlerin ölümüne dikkat çekmektedir (*resim 122*). 1981-1985 arasına denk gelen *Seçim, Direniş, Kurban, Baskı, Dayanışma ve Barış* gibi resimleri de yine sanatçının benzer duygu ve düşüncelerle ürettiği resimlerdir (*resim 124*) (Beykal, 1995, ss. 62-78). Bu resimlerin hemen hepsinde mekân oldukça sadedir. Sadeliği bozan şeyler, yatay ve renkli bir hatla genelde dikey (zaman zaman da yatay) olarak konumlanan figürlerdir. Bu resimleri nitелеmek için, *siyasal* değil, *toplumsal* sıfatının daha uygun olacağını söylemiştir sanatçı. Ona göre, siyasal olay, bir gücün başka bir kesim üzerinde egemen olmasıyla; toplumsal olay ise toplumun kendi dinamiklerinin yeterli olup olmamasıyla, örneğin eğitim, iş güvenliği, düşünce özgürlüğü gibi durumlarla bağlantılıdır (Ata ile Görüşme, Ek-2, s. 558).

Siyasal görüşlerinden ötürü 1980 darbesinde tutuklanan bir diğer sanatçı, İbrahim Çiftçioğlu'dur (d. 1952). Sanatçı dört yılını hapiste geçirmiştir. Dizi resimlerinin hepsinde bu acı deneyimin izleri vardır. 1984-85 tarihli resimlerinin hepsinin adı *Yalnızlığa, Direnişe, Hüzne Merhaba*'dır (*resim 74*). Birkaç tanesi hariç, tuvallerinde, ıssız ve kurak bir arazinin ortasında *kurumuş* ve gövdeden ibaret (bazılarının kökleri toprağın dışında olduğu) *yalnız* bir ağaç imgesi göze çarpar. Renkten çok biçimin öne çıktığı bu imgeler, kuşkusuz sanatçının kendi yalnızlığının, karamsarlığının metaforlarıdır. Ancak, büsbütün de umutsuzluğa teslim olmuş değildir ağaç gövdeleri – özlerinde yaşam enerjisi taşımakta ve ayrıca uzaklarda bir yerlerde de şafak sökmek üzeredir.

Sanatçı *Eylülde Av* adlı dizisindeyse, hem maruz kaldığı uygulamalarla yüzleşmiş, hem de darbecilerin tutuklulara yaptıklarını gözler önüne sermiştir (*resim 75*). Uçkan'a göre, bu dizinin adı *İktidarın Av Partileri* de olabilirdi (Uçkan, 1995: 20). Bu resimlerde en dikkat çekici figürler,

ayakta ya da ayaklarından asılı, ellerini iki yana açmış, gözleri bağlı (teslim alınmış) kurbanlar ve çevresindeki çakal ve sırtlan gibi leşle beslenen hayvanlardır. Sanatçı, bu dizideki kurbanların yüzlerinden yola çıkarak, *Gayrettepe Portreleri* adıyla bir sonraki dizisini gerçekleştirmiştir. Bu yüzleri tanımak olanaksızdır; çünkü gözler ya bağlıdır ya da tanınmaz hale getirilmiştir (*resim 76*). Çiftçioğlu'nun 1980'lerde gerçekleştirdiği son diziyse *Vaatler* adını taşımaktadır (*resim 77*). Bu tuvalerde, bir şey için karşdakine sözveren figür genelde erkek olup; bazen cellat, bazen kurban kılığındadır. Vaat sahibi cellat ise, kravatlı bir figür ya da eli tırpanlı bir iskelet (ölüm meleği) şeklindedir. Vaat sahibi kurban ise, bir elinde kendi kafasını sunar konumda gösterilmiştir.

Darbe sonrası gözlemlerini ve hissettiklerini örtük ve temkinli de olsa, mutlaka yansıtmak isteyen bir diğer sanatçı da Aydın Ayan'dır (d. 1953). Sanatçı, resmetme tekniğinde temel bir değişikliğe gitmemiş, ama düşüncesini simgesel yolla ifade etmeyi daha *uygun* bulmuştur. Ayan'ın (d. 1953) bu resimleri, tedirginlik, korku, çelişki, yalnızlık gibi olumsuz duygular uyandırırken umudu da elden bırakmama cesareti gösteren yapısıyla, toplumun siyasal ve ideolojik sıkıntısıyla paralel bir bağlama oturmaktadır. Gerçek dünyadan seçilmiş imgeler, gözün aşına olmadığı hiçbir sapmaya uğramadan gerçek dışı bir öykü kurmakta; tedirgin ve eleştirel izleyicinin üretilmesi için bir kapı aralamaktadır (Tansuğ, 1984b; Girgin, 1984e, s. 5; Oktay, 1997, s. 72; Ersoy, 1998, s. 94; Giray, 1999, s. 9). İnsan figürünün olmadığı resimlerde bile, mumlar, yakılan kitaplar, gerilimli manzaralar, kemikler ve kurtlar acımasızlığı, yalnızlığı, karmaşıklığı ve çatışmaları ifade ederler. Nihayetinde, Ayan'ın resminde figür, bilincin temsil edilmesi yolunda anlatılana aracılık eden bir taşıyıcıdır; esas olan figür değil, sahnelenen gerçekliktir (Ergüven, 1989e, s. 85; Oktay, 1997, s. 112).

Bu simgelerin, onu toplumcu gerçekçi geleneğin hamasiliğinden kurtardığı kabul edilmektedir. Sanatçının 1980'ler boyunca yaptığı *Uzun Sürmüş Bir Kışın Resimleri* dizisi, 12 Eylül döneminin simgesel bir anlatımıdır. Ayan, 12 Eylül 1980 darbesinden herkesin az ya da çok nasibini aldığını; kendisininse belki biraz şansa, ölümcül yara almadan, küçük sıyrıklarla kurtulduğunu düşünmektedir. *Bir Memleketin Simgesel Portresi*, *Bir Çocukluk Anısı*, *Karda Karga*, *Sonsuz Barış Dizisi*, *Ay Karanlık*, *İnsanın İnsana Ettiğidir*, *İnsanın Doğaya Ettiğidir* ve *İnsanın Hayvana Ettiğidir* gibi resimleri o dönemin izlerini taşımaktadır (*resim 13-21*) (Ayan'la yazışma, Ek-3, s. 588; Ergüven, 1983a, s. 29; Uzunoğlu, 2003).

Erdağ Aksel (d. 1953), ABD'de heykel alanında lisans ve yüksek lisans öğrenimi yapmış; 1979'da İzmir'e dönünce de heykel bölümünde Çekil'in yanında araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. O dönemde henüz heykel alanında sanatta yeterlik programı

açılmadığından, derecesini resim alanında almıştır. Bu tesadüfi zorunluluğun Aksel'in disiplinlerarası eğilimine katkı yaptığı anlaşılmaktadır. Örneğin, ilk sergisi heykel değil, resimlerden oluşmaktaydı ve adı *Dayanıklı Tüketim Malları*'dır (resim 46). Anlattığına göre, ABD'den Türkiye'ye döndüğünde, çılgın bir enflasyon hüküm sürmekteydi. Hali vakti yerinde olan herkes elindeki parayı mala çevirmeye çalışıyordu ve dayanıklı tüketim malları da oldukça revaçtaydı. Ayrıca örneğin, 12 yaşındaki bir kıza çeyiz olarak çamaşır makinesi alıp, mağazanın deposunda saklatmışlardı). Hatta öyle ki, Aksel'in babasının mağazasında çalışan bir kasiyer kız pembe merdaneli bir çamaşır makinesine âşık olmuştu ve evlenmek istemişti. İlk yaptığı çamaşır makinesi resminin pembe renkli olmasını böyle açıklamıştır sanatçı (Güloğlu ve Aksel, 2010).

Aksel'in o sergisi, çamaşır ve bulaşık makineleri, buzdolabı ve ütü gibi, Türkiye'de yeni yeni yaygınlaşan nesnelere fotogerçekçi tarzda boyanmış görüntülerinden ve yanlarına iliştirilmiş *garanti belgelerinden* oluşuyordu. Ancak, garanti belgeleri resmedilmiş imgelerin değil, bizzat resimlerin kendilerine aitti. Daha açık söylenirse, o yıllarda Türkiye'de bir *yatırım aracı* olarak resmin bir mal olarak adının sıkça anılmaya başlamasından ötürü, sanatçı ironik bir yaklaşımla, resimlerin de artık dayanıklı tüketim malları arasına girdiğini ima etmişti. Aksel'e göre bu, klasik bir resim sergisi değil, yerleştirmeydi. Bu resimlerin bir diğer özelliği de, tıpkı tüketim nesnelere seri üretimini andırır şekilde, bireyselliği ele veren boyasal maceradan uzak, nesnel ve soğuk bir yöntemle boyanmış olmasıydı (Kırlangıç, 2008, ss. 213-215). Aksel aynı yıl, Cengiz Çekil'in düzenlediği *Beuys* sergisinin ortasına bu kez gelinlikli duvaklı gerçek bir Arçelik çamaşır makinesini koymuştur (Avşar ve Kortun, 2011, s. 26); ki bu da onun gerçek nesne ve mekân ilişkilerine dönüşü anlamına gelmektedir.

Toplumsal eleştiri, Aksel'in *Gerilim Nesnelere* adını verdiği dizide de sürmüştür (resim 46-51). Kravat, daktilo, göz bağı, kelepçe ve işkence aleti gibi simgesel nesnelere, kendi gerçek bağlamlarını korumakla birlikte, aynı zamanda bürokratik ya da toplumsal anlamlara işaret ederler. Örneğin kravat, bürokrasiden bağlılığa, gömleğin iki yakasını bir araya getirme özelliğinden kurumlaşmaya dek birçok anlam içerir. İşkence aleti de, hem marangoz aleti olarak, hem de adının çağrıştırdığı anlam olarak yer alır işlerde (Manyaslı, 1991, s. 11). Yine örneğin *yıldız*, yerine göre komünizm simgesidir, yerine göre de ucuz pavyonların, askerî rütbelerin ya da gökyüzünün işareti olabilmektedir (Ardam, 1991, s. 76). Sanatçı bu işlerde, nesnelere, sözcükler ve onların göstergeleriyle oynamış; hem metal ve camın fiziksel ağırlığı ve kırılabilirliğiyle hem toplumsal anlamlarıyla, izleyici üzerinde gerilim yaratmaya çalışmıştır. Örneğin, *Tormentum* adlı çalışmasında marangozların parçaları sıkılamak için kullandığı *işkence* aletinden yola çıkmıştır. *Tormentum*, iki uzun demir çubuk arasında burun ve çene kısmından

ibaret bir yüzü sıkıştırır. Biraz da Atatürk maskını çağrıştıran bu yüz, sanatçının kendi yüzüdür aslında. Sanatçı bu çalışmasıyla, 1980 sonrasında hapishane ve nezarethanelerde uygulanan işkencelere dikkat çekmeyi amaçlamıştır (Kırlangıç, 2008, s. 218). Bir anlamda, bu yapıtlarda maddenin, ya da kastedildiği üzere insan ve toplumun, “şekilleneceği ya da cisimleşeceği bir sonraki halin bilinci”ne dair bir sorgulama gerçekleşmiştir (Kaplanoğlu, 1988a, s. 51).

1988’de İstanbul Yıldız’da Hareket Köşkü denen bir binada sergiye davet edildiğinde, önce bu binanın tarihini araştırmış ve binanın epey yakın zamana kadar MİT tarafından bir sorgulama mekânı olarak kullanıldığı bilgisine ulaşmıştı. Bu bilgi üzerine o dönem üzerinde çalıştığı *Gerilim Nesnelere* adlı diziye, bir yay ile bir kutudan fırlayan ve geri sokulamayan bir asker miğferi, kelepçeler ve gözbağı gibi nesnelere de ekleyerek, *Pandoraprizm* adıyla sergilemiş (*resim 51*), ancak hiç bir tepki almamıştı – çünkü yöntem ve dili yüzünden iş anlaşılmamıştı! İşte bu yüzden, yani, polis ve askerlerin bile sanatı ciddiye almadığından, ironik bir şekilde “sanat alanında siyasal eleştiride serbestliğin sınırı yok!” demiştir Aksel. İşte bu yüzden, siyasal göndermesi olan işlerinin yanı sıra, ‘siyasal olmayan sanat yapma hakkını da mücevher gibi muhafaza ettiğini belirtmiştir (Aksel ile Yazışma, Ek-3, s. 592).

Darbe kuşağı öğrencilerinden Mehmet Yılmaz’ın da (d. 1963) diziler halinde gerçekleştirdiği işlerinde, siyasal ve toplumsal konulara eğildiği görülmektedir. Bu konular onun sanatında bilinçli bir tercih olup, doğrudan yaşantısından kaynaklanmıştır. Fakültede sanat okumaya başlamadan önce, 12 Eylül darbesi arifesinde bir olayda ‘halkı isyana teşvik’ ettiği gerekçesiyle 2 ay hapse yatmış; darbeden sonra da muhtemel suçlular listesinde olduğundan, 1 ay gözaltında tutulmuştur.

Yılmaz, Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünden 1987’de mezun olmuş, aynı yıl yüksek lisansa başlamıştır. 1985-90 arasında yaptığı resimlerde, şişman, zayıf, çıplak, başörtülü, kravatlı, sakallı, asker ve sivil gibi simgesel tipler göze çarpmaktadır. Şişman figürler patronları, zayıflar ise halktan tipleri *temsil* etmektedir. Asker, sivil, başörtülü ve çıplak tipler de yine başka çelişkilerin temsilleridir. 1980’lerde üniversitelerde ‘başörtüsü sorunu’ henüz pek gündemde değildi. Kendisiyle yapılan söyleşide, bu sorunun büyüyen ileri yıllarda üniversiteleri zorlayacağını tahmin etmekten ziyade, yapmaya çalıştığı şeyin öncelikle bir çelişkiye parmak basmak olduğunu belirtmiştir. Yılmaz’ın zihnini meşgul eden bir diğer şeyse modern resmin özünde yatan figür/soyut çelişkisiydi. Bu sanat dışı ve sanat içi çelişkilerin, onun Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırladığı, *Resimlerimde Bir İçeriğin Taşıyıcısı Olarak İnsan* adlı yüksek lisans tezinin şekillenmesinde rol oynadığı söylenebilir. Bu

konuyu niye seçtiğine ilişkin bir soruyu, açık seçik bir bilinçten çok okulda öğretilenler, kendi içgüdüleri ve 12 Eylül öncesinden gelen kimliğinin (daha doğrusu, bunlar arasındaki çelişkilerin) yönlendirdiğini belirtmiştir. Yazdıklarından, o yılların algısıyla, modern (soyut) resmi önemseydi, ama figürden de kopmak istemediği anlaşılmaktadır. İlginç olan, Yılmaz'ın tez başlığında *figür* yerine *insan* kavramını kullanmış olmasıdır. Çünkü ona göre figür, modernist bir kategoriydi; resim yapmak için bir bahaneydi ve 'insanın kimliksiz hali'ne işaret ediyordu. Oysa Yılmaz'a göre, biçim olarak insan imgesi, bir bahane değil, tam tersine, 'bir içeriğin taşıyıcısı'ydı. *Toplumsal ve siyasal* bir içerikti insan imgesinin taşıdığı şey. Moissej Kagan'ın Marksizm'i temel alarak yazdığı *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* kitabındaki biçim/içerik konusundan devşirmişti sanatçı bu 'içeriğin taşıyıcısı' kavramını (Yılmaz, 2012, ss. 21-22).

Yılmaz'ın bu eğiliminin, onun *akademik modernizm* diye adlandırdığı ve 'sanatın evrimi *figürden saf soyuta* doğru olmalıdır' diye özetlenebilecek bir sanat eğitimi siyasetine ters düştüğü görülmektedir. Bu eğilimin Marksist (*eleştirel toplumcu ve gerçekçi*) bir dürtüyle ilişkisi olduğu söylenebilir. Anımsarsak, 1930'lardan itibaren SSCB ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan diğer sosyalist ülkeler, Marksist estetik (toplumcu/eleştirel gerçekçilik) adına, modernizme (soyut sanata) savaş açmışlardı. Uygulandığı ülkelerde hiç de iyi sonuçlar vermediği ortadayken, kendisinin bu estetikten ilham almasının çelişkili bir durum olup olmadığı sorulduğunda; Marksizm'i önemseydiğini, ancak toplumcu gerçekçilik adına yapılan örneklerin de çağın ruhunu yansıtmadığını gördüğünü; bir süre bu çelişkiyle boğuştuğunu belirtmiştir (Yılmaz, 2012, s. 22). Sanatçının figürde ısrar etme konusunda Marksizm'in yanı sıra, pop sanat ve yeni dışavurumculuktan da ilham aldığı açıktır.

1985-88 arasında resimlerine genelde *Çelişki* adını veren Yılmaz'ın, yapıt adlarını daha sonra özelleştirmeye başladığı görülmektedir. Hepsi 1989 tarihli *Bürokrat, Sorgu, Fiskosçular-1, Fiskosçular-2, Tutsaklık ve Özgürlük, Çernobil Faciasından Sonra* ve *Üç Film Birden* gibi çalışmaları, onun *Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler* diye belirleyeceği ve 1990'ların ilk yarısında eğilecek olduğu bir sonraki dizisinin habercileri niteliğindedir (*resim 112-114*). Bu işler, sanatçının güncel gerçeklerden yola çıktığı, *görsel anlatılardır*. "Zararlı olduğu gerekçesiyle, öykü ve anlatının sanattan kovulduğunu okumuş, dinlemiş; bir ara da inanmışım. Ama geriye dönüp baktığımda öykü ve anlatsız iş yapmamış olduğumu görüyorum. Aslında bu çok doğal; anlatacak bir öykümüz var çünkü. Diziler halinde gerçekleştirdiğim işler bireysel ve toplumsal öykümüze ilişkin görsel notlardır" şeklindeki sözleri, onun sanat görüşünü özetlemektedir (Yılmaz, 2012, s. 7).



Turan Aksoy (d. 1964) ise sanat eğitimine 12 Eylül darbesinden iki yıl sonra başlamıştır. Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünden 1986'da mezun olduğunda, resimleri ilerideki yönelimi hakkında ipuçları veriyordu. Figüratif anlatım onun için, sırf plastik değerleri (renk, boya ve biçim) estetiğini uygulamak için bir bahane olmanın ötesinde, zihnindeki düşüncüyü maddileştirme yolunda özellikle seçtiği bir eğilimdi. Sanatçının 1986-89 arasındaki çalışmalarının ana konusu, kendisinin de söylediği üzere, darbeye gelen ortam (nesnel gerçeklik) idi. Sanatçı siyasal ve toplumsal sorunların resim sanatının içsel sorunlarından elbette görece bağımsız olduğunun farkındaydı. Ancak, 1980 öncesinin çalkantıları ve ardından gelen baskı süreci zihnine öylesine nüfuz etmiş, öylesine rahatsız etmişti ki, Aksoy bu ortamı resminin ana konusu yapmaya karar vermişti. Yani, 'dış içselleşmiş', kendini özel bir sorun olarak hissettirmiş, sonra da tuvalde görünmek için sanatçının zihnini zorlamıştır (Yılmaz, 2006a, s. 5).

O yıllarda, Aksoy, sanatçıların çoğunun, sanatın içsel sorunlarının dışına çıkamadığını, bunun da özgün oluşumların ortaya çıkmasını geciktirdiğini iddia ediyordu. Oysa hiçbir bilinç düzeyi insan özgürlüğüne zarar veremezdi. Eleştirel akıldan korkmak gereksizdi. Bu yüzden kendine siyasetle ilgilenme özgürlüğü tanımadır Aksoy. Siyasetle yalnızca bir *ressam* olarak ilgilenmiş; herhangi bir siyasal oluşumla ilişkiye girmemiştir. Yılmaz'a göre, onun bu çekimserliğinin nedeni, öteden beri gerek yasal partilerin gerekse yasadışı örgütlerin, genellikle sanatın 'sanat' kısmından ziyade içerdiği 'ileti'yle ilgilenmeleri ve kendisinin bundan duyduğu rahatsızlıktı.

Aksoy'un genel olarak dışavurumcu bir hava taşıyan 1986-1989 tarihli resimlerinin ana konusu, 1980'li yılların Türkiye'sinden *insan manzaraları*dır. Kompozisyonlarda, bazen ayakta bekleyen çiftler, bazen de karanlık bir ortamda, masa başında sanki bir konu hakkında görüşen figürler göze çarpar. *Beş Sidikli Asker, Birlik, Alan, Üçgen, Açlık Hücresi ve Görünüm* gibi resimlerinde, konu olarak Türkiye'deki siyasal ve toplumsal gerçeklerden beslenmiştir. Konuyu ele alış tarzıysa, tam da o yıllarda sanat dünyasında görülen yeni dışavurumcu eğilimlerle bir koşutluk, bir çakışma göstermektedir (*resim 178-179*) (Aksoy ile Yazışma, Ek-3, s. 606; Yılmaz, 2006a, s. 6).

Vahap Avşar da (d. 1965) yine darbe kuşağı öğrenilerindedir. Cengiz Çekil ve Erdağ Aksel'in öğrencisi olan Avşar, sanatı baştan beri gerek kendi konumunu, gerek çevresini ve dünyayı değiştirmek için bir araç olarak görmüştür. Bu bakışı, yeni malzeme, bilgi ve beceri konusunda çeşitliliği de beraberinde getirmiştir (Avşar ve Kortun, 2011, s. 14).

*Konuşulamayanın Sessizliği*, üniversite yerleşkesinde bir otobüs durağına Ludwig Wittgenstein'in *Tractatus*'undan sayfaların bir afiş olacak şekilde yapıştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Çalışmanın adı 1980 askeri darbesi sonrasında Türkiye'nin ortak zihin durumuna gönderme yapmaktadır. Okul yönetiminin afişi yasadışı bularak birkaç gün sonra yerinden sökmüş; geriye de sanatçı tarafından çekilen bir fotoğraf kalmıştır (Altuğ, 2011, s. 136).

*Forbidden Zone* ise, 15 yaşından beri, zihninde taşıdığı 1980 askeri darbesinin olumsuz anılarıyla bağlantılı bir çalışmadır (*resim 183, 184*). Cuntanın yönetimi ele alması sadece hükümet bazında değil, aynı zamanda coğrafya üzerinde de gerçekleşmiştir. Tellerle çevrelenmiş binalar ve araziler bunun bir işaretidir. Bundan yola çıkarak, Vahap Avşar 500 etiketi İzmir'den Van'a yaptığı bir Türkiye gezisi boyunca özellikle graffiti türevlerinin yasaklandığı yerlere (tarihi bölgelere, devlet binalarına ve askeri alanlara) yapıştırmış, geri kalan 500 etiketi de posta kartı şeklinde bir uyarı olarak sanatçılara, yazarlara ve gazetecilere postalamıştır. Yine bu işin devamı olarak, *Forbidden Zone* yazılı şablonlar çıkartmış ve geceleri gizlice kamu binalarına spreyci boya ile uygulamıştır (Avşar ve Kortun, 2011, s. 23). Sanatçı, özellikle bu çalışmanın kendi sanat formasyonunda ayrı bir yeri olduğunu belirtmektedir. 1980'lerde bazı sanatçıların metafor kullanarak eleştiri üretmelerine karşın, kendisinin doğrudan ve şiddetli bir iş üretme isteği sonucudur *Forbidden Zone*. Ancak, bu yapıtı üretmenin sağladığı adrenalinden hoşnut olsa da, yaşadığı sıkıntı ve korkunun ülser gibi yan etkiler de ortaya çıkardığını ifade etmiştir (Avşar ve Kortun, 2011, s. 26).

*Konuşulamayanın Sessizliği*, üniversite yerleşkesinde bir otobüs durağına Ludwig Wittgenstein'in *Tractatus*'undan sayfaların bir afiş olacak şekilde yapıştırılmasıyla ortaya çıkmıştır. Çalışmanın adı 1980 askeri darbesi sonrasında Türkiye'nin ortak zihin durumuna gönderme yapmaktadır. Okul yönetiminin afişi yasadışı bularak birkaç gün sonra yerinden sökmüş; geriye de sanatçı tarafından çekilen bir fotoğraf kalmıştır (*resim 185*) (Altuğ, 2011, s. 136).

Yine, *Electrical News*, siyasal özne olarak bedenin keşfine dayanan bir dizi performanstan oluşmuştur (*resim 184*). Yerde kapakları görünecek şekilde dizilmiş olan çok sayıda *Nokta* (güncel haber dergisi) bulunmaktadır. Bu, sanatçının boylu boyunca ve çıplak olarak dergilerin üzerine uzandığı bir gösteridir. Avşar'ın kurşun ve renkli kalemlerle yaptığı *United Colors* adlı resmi ise, adından da anlaşılacağı üzere, reklam afişlerinden ilhamla yapılmıştır. Sanatçı, o tarihte İzmir'in Bornova semtine asılan, gerek kapitalist kültürün bir uzantısı gerek bir sanat ve tasarım biçimi olarak afişlerin kentin havasını nasıl değiştirdiğine dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

*Yağlıboya Resim* adlı işi de bir karton kutuya üst üste konmuş 30x40 cm boyutlarında 25 tuvalden oluşmaktadır ve resmi bırakmasını simgelemektedir (Altuğ, 2011, s. 131-132).

Avşar'ın 1985'de üzerinde Atatürk portresinin olduğu Türk paralarını tuvale aktardığı bir dizi resim ise, tehlikeli bulunmuş ve imha etmesi önerilmiştir. Bu yapıtlar öneriler doğrultusunda 1986'da imha edilmiştir. Çoğaltılmaktan bitkin düşmüş, her yerde bulunan Atatürk resim ve heykelleri, fetiş haline getirilmiş ve devlet tabusu olarak dokunulamayan Atatürk konusundaki eleştirel tavrı 1989 sonrasındaki işlerinde tekrar yapıt haline gelebilmiştir (Avşar ve Kortun, 2011, s. 23, 27). Dikkati çeken bir konu da Avşar'ın işlerine Türkçe ve İngilizce adlar verdiği, ancak daha çok İngilizce adları öne çıkarmasıdır. Bunun, hem modernizm/postmodernizm tartışmalarıyla, hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî tarih anlayışını sorgulama ve dışına çıkma gayretiyle bağlantılı olduğu söylenebilir (*resim 187*).

### III.1.5. İç Dönüş

1980'lerle gelen bir yenilik de bir sanatçının aynı anda birden çok eğilimle bağlantılı olabileceğinin kabul edilmesidir. Bu durum kendini bazen yalnızca konu ya da biçimde, bazen her ikisinde birden gösterebilmektedir. Gerçekçi gelenekten bazı sanatçıların, tarzlarını hiciv yüklü, simgeci ve fantastik bir bakış açısıyla harmanlayarak kendi iç dünyalarına yönelmeleri böyle bir durumun göstergelerinden sayılmaktadır. Bunlardan bazıları, toplumsal ve siyasal gerçeklerden tamamen vazgeçmemişler; ancak bu gerçekleri daha iyi anlatabilmek için, akademide 'doğru çizim' adı altında dikte edilen ilkelerden uzaklaşmış, bazılarıysa tamamen kurumun dışına çıkmıştır.

Örneğin, bu sanatçılardan Aydın Ayan bazı resimlerinde söyleysel ve sınıfsal vurgudan gittikçe uzaklaşarak kendi iç dünyasına yönelmiştir (*resim 22*). Bu tip yapıtlarında doğrudan öyküleştirme çabası azalmış; sanatsal kaygılar siyasal bildirinin buyuruculuğundan kurtulmuş; insan ilişkilerindeki ilkelik ve çağdaşlık gibi karşıtlıklar acı, hüznün ve düşsel izlenimlerle ifade edilmiştir (Behramoğlu, 1990a, s. 11; Oktay, 1997, s. 50). Öyle ki, kendisi için yapılan bir yorumda 'karmaşık duygularla, yaşadığı döneme tarafsız bir tanık gözü'yle baktığı bile iddia edilmiştir (Ersoy, 1998, s. 94). Ancak, bu yoruma, "tarafsızlar, cehennemin en derin yerinde yanacaklardır!" sözleriyle karşı çıkmış ve tarafsızlığı ezenden, sömürenden yana taraf olmakla bir tutmuştur. Zaman zaman tarafsızmış gibi görünmesinin nedenini, baskılar yüzünden 'söylem değişikliği'ne gitmek zorunda kalmasıyla ilişkilendirmiştir. Protesto nitelikli resimlerden daha dolaylı ve simgesel bir dile başvurarak toplumsal eleştiri yapma yolunu seçmeyi daha uygun ve

tehlikesiz bulmuştur. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi kendini koruma içgüdüğü, ikincisi ise, yaşanarak öğrenilen bir zorunluluktur. Bu görece tavır değişikliğinde, 1983 yılında 34 gencin idam edilmesine kişisel tepkisini göstermek amacı taşıyan *İnsanın İnsana Ettiğidir* başlıklı resmin Devlet Resim Heykel Sergisi'nde sergileme almasına karşın biraz da sessizlikle karşılanmış olması vardır (*resim 20*). Gerçekten de, Ayan'ın resimleri üzerine 1980'lerde yapılan çözümlere baktığımızda, Goldsmiths Gallery'deki sergi üzerine *Time Out*'ta "totaliter rejimlere karşı bir tavır sergilemesi" yorumu dışında, onun eleştirel yönünü dile getiren değerlendirmelere pek rastlanılmamaktadır (Ayan ile Yazışma, Ek-3, s. 582).

Alaeddin Aksoy'un (d. 1942) resimlerindeki insanlar, gerçek bir zaman ve mekâna ait değildir (*resim 6-9*). Aksoy'un kendi sözleriyle bunlar 'dünyanın herhangi bir zaman diliminde yaşayan insanlardır.' Ve bu nedenle, resimlerinde 'zaman ve mekân'a dair belirleyici bir işaret pek yoktur. Ancak figürlerin yaşam içerisindeki durumlarının belirlenmesine yönelik davranış ve jestleri vardır. Aksoy'un insanları, gerçek ve düş arasında gezinen, sürekli yaşamımıza göndermeler içinde bulunan görsel fantezinin ürünleridir. Sanatçının 1970'lerde başlayan sanatsal bu tavrı, 1980'lerde olgunlaşmış ve daha sonra da aynı doğrultuda sürmüştür (Akdeniz 2004, s. 187; Özsezgin, 2011, s. 38).

Mustafa Ata'nın 1980'lerin ortalarından itibaren yaptıklarındaysa mekân tek ve pürüzsüz bir renge dönüşmüş, figürler de bu mekânda yüzmeye başlamışlardır. *Varoluş, Sonlu Sonsuzluk, Küçük Bir Hikaye, Boşlukta Doğum, Yaratı Alanları, Sürüngen, Afrika Afrika, Değişen Varlık ve Kuralsız İlişkiler* gibi çalışmalarının hepsi bu dönemde yapılmıştır (*resim 125-127*). Bu resimlerde figürler rengârenk ışıklı yumaklar gibi görünürler. Biçimlerin uzayıp giden renk çizgilerine dönüşerek gittikçe soyutlaşmasından ötürü sanatçının biçimleri, *renklendirilmiş figür* değil, *biçimlendirilmiş renk* diye yorumlanmıştır (Ergüven, 1986a, s. 68). Ancak, sırf renkten ibaret de değildir onun figürleri. Mücadele ve haykırışların simgesidir renk. Figürlerin tekinsiz bir ortamda tedirgin, yalnız ve yabancılaşmış oldukları duygusu edinmemiz bu yüzdendir. Suskun gibidirler ama haykırmaktadırlar. Yaşama, kendi kaderlerine fırlatılmış bu insanlar, ölümlerle kaybolup gidecekler gibidir. Sanatçının kendi ifadesiyle, asıl ilgilendiği şeydir bu: *İnsanın dramı* (Beykal, 1983b, s. 23; Ergüven, 1986a, s. 69; Ersoy, 1998, s. 73).

Orhan Taylan'ın 1985'teki 100 dolayındaki yağlı pastel çalışmalarından oluşan *Hasret Resimleri* adlı sergisiyse, kendi özel dünyasına ilişkindir. O sırada Taylan hapiste olduğundan, bu sergi eşi Melek tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu resimlerinde, bir önceki *Maltepe Resimleri* gibi, belgeci bir tutumun izleri vardır. Her ne kadar Taylan, "bu resimlerin hangi koşullar altında yapıldığı önemli değil, sen bunlara bakarken resim mi, değil mi ona bak. Yattığın yerin

penceresinden görünen Kızkulesi mi, nöbetçi kulesi mi aldırma; yeter ki pencereden iyi ışık gelsin” demiş olsa da, yaşanan mekânların, sürdürülen diyalogların, sorgulamaların izleri bu resimlerde kendini öne çıkarmaktadır. Demek ki bu resimlerin renk değerleri, kuruluş şemalarının ötesinde tutukluluk günlüğü olarak da ayrıca değerlendirilmeleri gerekmektedir. Taylan, bir aydın olarak, mesleğinin olduğu kadar, Türkiye’de yaşamının sorumluluğunu üstlenen resimleriyle de zor bir sınavın üstesinden gelmiştir (Girgin, 1986e, s. 45; Girgin, 1987j, s. 31). Eşini, çocuğunu ve çiçeklerini, özleyen, hapisteki adamın resimleriydi bunlar. Uzaktanlığı öyle fazla dramatize etmeden, insanî duyguları gündelik dalgalanmalarıyla dile getirerek resmetmişti sanatçı (*resim 151, 153*) (Karaesmen, 1985b, s. 46).

Kalabalıklar içindeki insanların yalnızlıklarını gösteren Neşe Erdok’un 1980’lerin ikinci yarısından sonra birkaç yıl arayla yaptığı dört otoportre, bir öz sorgulama sunması açısından ilginçtir. Sanatçının ‘hayatının muhasebesi’ olarak gördüğü bu yapıtlar, diğer her şeyi sorgulamanın anahtarına dönüşmüştür (*resim 136*) (Ergüven, 1997, s. 160).

Zafer Gençaydın (d.1942) Batı Almanya/Berlin’de 1972-78 arasında uzmanlık öğrenimi yaparken Türkiye’de yaşanan sağ-sol çatışmalarını, cinayet haberlerini ve toplumsal olayları basından izlemiş, derinden etkilenmişti. *Boşaltılmış Kent-Seveso, Faili Meçhul, Zorba ve Toplu Gömüt* adlı çalışmaları, o olaylar üzerinedir. Türkiye’ye döndükten sonra da bir süre benzer konular üzerinde çalışmıştır. Örneğin, İnci Aral’ın Maraş katliamını konu alan *Kıran Resimleri* öykülerinden esinlenerek yaptığı bir dizi resimden biri olan *Bozkırdaki Olay* bunlardandır (*resim 200*). Adı geçen öykü kitabının ilk baskısının kapağındaki ve içindeki çizimler de yine ona aittir. Sanatçı, resimlerinin çıkış noktası, bir öyküsü olmakla birlikte, konuyu kaba görüntüye bağımlı sığ bir betimsel açıklama şeklinde değil, soyut ve dışavurumcu imgelerle ele almayı tercih ettiğini belirtmiştir (Gençaydın ile Görüşme, Ek-2, s. 576).

Sanatçının, Kandinski’nin *iç gereklilik* ve Croce’in *sezgi* kavramlarından ilhamla, dış gerçeklikten edindiği izlenimleri kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek resim sanatının temel araçları olan çizgi ve boyayla buluşturduğu ve yaptığı resimlere de *psikogram* dediği görülmektedir. Benzerliklerden çok çağrışımlarla ifade edilen bu psikogramlar *coşku, gerilim, devinim* ve *çelişki* biçiminde görünürlük kazanmaktadır (Okan, 2008, ss. 2-3; Özsezgin, 1989c, ss. 3-4).

### III.1.6. Bir Gereksinim, Saplantı ve Başkaldırı Aracı Olarak Erotizm

“Sanat asla edepli olmamıştır. [...] Evet, sanat tehlikelidir. [...] Zaten, edepli olsaydı, sanat olmazdı” (Picasso’dan akt. Ashton, 2001, s. 41).

Yokedilmesi olanaksız temel dürtülerle bağlantılı olan ve sanat tarihinin her döneminde görülen çıplak imgelerin garip, karar verilmesi güç bir konumu vardır. Modern toplum biçimine yaklaştıkça, bu imgeler dinsel, mitolojik ve kutsallık bağlarından kurtularak dünyevileşmişler; üstlerinde de yalnızca sanat ve estetik gibi görünmeyen (ama hissedilen) *modern örtüler* kalmıştır. Bu yeni durumun mimarları, din ve soy kökenli iktidar biçimlerine karşı mücadele eden burjuvazi ve sanatçılardır. Bu zaferle birlikte, *giysisiz* figürlere bakışta yeni bir algı inşa edilmiştir: *Soyunuk* ve *çıplak*. Her ikisi de giysisizlik durumuna işaret etmekle birlikte, *soyunuk* ve *çıplak* arasındaki yarıлма, işte bu süreçte ortaya çıkmıştır. İlki ahlakî anlamını korurken; ikincisi, çıplak beden seyretme ihtiyacını gidermek üzere, sanatsal bir kategori haline dönüştürülerek koruma altına alınmıştır (Kenneth Clark’tan akt. Leppert, 2002, s. 273).

Çıplaklık ve soyunukluk arasındaki sınırı kesin olarak saptamanın olanağı yoktur. Çıplak imgelerin kafa karıştırıcı konumu işte burada göstermektedir kendini. Sergilenen giysisiz figürlerin, ahlakî bağlamla ilişkisiz olduklarına, sırf sanat niyetiyle yaratıldıklarına nasıl karar verilecektir? Ayrıca, siparişleri verenlerin erkek; çıplak temsillerin de neredeyse hepsinin kadın olması, ‘erkek egemen’ sistemin halen yürürlükte olduğunu göstermez mi? O halde, çıplak ve çekici kadın imgeleri, gerçekte sanata mı, erkek egemen kültüre mi hizmet etmektedir? Bunlar, sanatçı, müşteri ve diğer izleyicileri zor durumda bırakan sorulardır. Genelde bilindiği üzere, sanat camiasında verilen ilk yanıt, bu tip resimlerin elbette öncelikle estetik ve sanata hizmet ettiğine ilişkindir. Bu yanıtın doğru olduğu kabul edilse bile, tüm gerçeğin bundan ibaret olmadığı ortadadır. Bu tip resimlerin aynı zamanda erotik duygularla bağlantısı olduğu; ancak çoğu zaman bunun görmezden gelindiği ya da hoşgörüldüğü anlaşılmaktadır (Baykam ile Görüşme, Ek-2, s. 505; Berger, 1995, 46-57; Ergüven, 1998, 232-3)

Kadın erkek eşitliğinde belli bir yol alan ve nihayet cinsel devrimlerini yapan Batılı toplumlar, sanatsal özerklik ilkesinin de yardımıyla, erotik imgelere belli bir hoşgörü geliştirmişlerdir. Bizim gibi, modernlik projesine sonradan dâhil olan toplumlarınsa bu konuda kafalarının karışık olduğu görülmektedir. Cumhuriyet rejiminin getirdiği laiklik ve medeni kanun sayesinde kadınlara belli özgürlük kanallarının sağlandığı kuşkusuzdur. Ancak, dinle harmanlanmış geleneksel bakış açısının toplumsal zihniyetin derinlerine kök

salmiş olduğu da bir diğer gerçektir. Baştan beri Cumhuriyet, modernlik ve ‘zihin açıklığı’nın gereği olarak, hem giyimde bir açıklık (rahatlık) sağlamaya, hem de kamusal yaşamda birbirinden ayrı tutulan kadın ve erkek cinslerini aynı mekânlarda buluşturmaya gayret etmiş; ama buna karşılık, muhafazakâr çevreler 1950’lerden itibaren gittikçe artan bir tempoyla, siyasetlerini dinsel bir söylem üzerinden inşa etmişlerdir. Bu, aynı zamanda erkek egemenliğinin sürdürülmesine dayalı bir siyasettir.

Muhafazakâr siyasetçilerin (ki, çoğunluğu erkektir) ahlak ve namus anlayışlarını tamamen kadın bedeni üzerine inşa etmelerinin; cinsel ve erotik konuları kapalı kapılar arkasına hapsetmelerinin; cinsellikle ilgili tüm inisiyatifin tamamen kendilerinde olmasını istemelerinin nedeni işte burada aranmalıdır: Çünkü onlar (yani *erkekler*) açısından kadın bedeni kışkırtıcıdır. Ve tam da bu yüzden, gerek toplumsal gerek bireysel çapta, düzeni zaafa uğraticı bir gücü vardır kadın bedeninin. Leppert’in işaret ettiği gibi, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümü, aynı zamanda zayıflığın işaretidir. Tahakküm kurma *gereksinimi*, zaafın en açık sosyo-kültürel göstergesi olarak okunmalıdır. Bu durum tahakküm edilenleri elbette rahatlatmaz. Ama böyle bir zora dayalı iktidarı icra edenler için de rahatlatıcı olduğu söylenemez. Son kertede, uçkuruna düşkün bir erkeğin keyfi için yapılan bir çıplak kadın imgesi, kadın bedeninin erkek beden üzerindeki egemenliğinin göstergesidir (Leppert, 2002, ss. 278-79).

Özetle, cinsellik konusunun yalnızca iki kişi arasındaki özel alan ya da basit bir giyim kuşam tercihiyle sınırlı olmayıp, aynı zamanda toplum sathına yayılmış farklı iktidar biçimleriyle ilgili, çok katmanlı ve iç içe geçmiş karşılıklı bir sorunlar yumağı olduğu görülmektedir. Erkek egemen sistem yanlılarının, din ve namus gerekçesiyle (ama gerçekte kendi iktidarlarını koruma içgüdüsüyle) erotizmin üzerini örtmeye<sup>92</sup> ya da onu kendi istedikleri şekle sokmaya gayret etmeleri ne kadar doğalsa; buna karşı sanatçı ve bireylerin farklı biçimlerde erotizmi kullanmaları da o kadar doğaldır. Kadınların açık ve kısa, erkeklerin salaş giyinmeleri, sanatçıların pornografik imgeler kullanmaları, düzen karşıtı doğalarından ötürü, sessiz ama etkili isyan biçimleridir. Kuşkusuz bunlar iktidarı yıkamaz ama çatlaklar açarak zayıflamasına neden olur; er ya da geç diğer özgürlükçü hareketlerle birleşerek iktidarı sıkıştırır; ya da hiçbir şey başaramasa bile bireysel çapta nefes alma kanalları olarak iş görürler.

Bir sanatçı olarak Yüksel Arslan’ın bu gibi konularla ilk gençlik yıllarından itibaren ilgilenmeye başladığı bilinmektedir. Marquis de Sade, Freud, Lautréamont ve Artaud okumaları onun

<sup>92</sup> 12 Eylül darbesinin lideri ve zamanın cumhurbaşkanı Kenan Evren, 1986’daki 1. Asya Avrupa Bienali’nde bir Polonyalı sanatçının resmini edep ve ahlaka aykırı bulmuş; bunu uyarı kabul eden bürokratlar da resmi sergiden kaldırmışlardı.

cinsellik ve erotizm saplantısıyla; daha sonraki Marx okumaları da iktidar ilişkilerinin doğasını anlama isteğiyle bağlantılıdır. *Etkiler* (1980-84), *AutoArture'ler* (1984-86) ve *İnsan* (1986-90) dizilerinin ana temaları siyaset ve erotizmdir. Bu dizilerde, gençlik travmalarından cinsel fantezilerine, insan dahil türlü canlıların çiftleşmesinden iç organların yapısına, cinsel organları bolca kullandığı ilginç metaforlardan değişik mastürbasyon yöntemlerine dek, zihnini kurcalayan her şeyi okuyup resimlemiş (*resim 197-199*); eş zamanlı olarak da gözlem ve düşüncelerini güncesine yazmıştır (Arslan, 2009, ss. 235-306). Arslan'ın yapıtlarındaki dil ve düşünce birlikteliği, hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bir oyun dünyasına kapı aralamıştır. Bu, hem gerçek hem gerçeküstü bir dünyadır. Onun bu dünyadaki duruşu, sanatı salt estetik bir sorun olarak kavramaya eğilimli resim akımlarına ve pazar ilişkilerine ilgi gösterememesinin temel nedeni gibidir. Öncelikle bir *düşünce ressamıdır* Arslan (Oktay, 2002, s. 107). Onun erotizmle ilgili yazı ve resimlerinin cinsel dürtüleri harekete geçirmekten ziyade düşündürmesinin ve merak uyandırmasının nedeni de bununla ilişkilidir.

Mehmet Güteryüz'ün resminde, durgun ya da hareketli, hayvan ya da dekorla çevrilmiş, giysili ya da giysisiz bütün figürler olanca çıplaklıklarıyla izleyicinin karşısına çıkmışlardır (*resim 106, 110*). Bedenlerin gerçekliğini açığa vurmaya yönelik olan arzu, rahatsız, ürkütücü ifadeler üretir. Cinsel birleşme de romantik ve uysal yanıyla değil, korkuyu, yıkıcılığı, hışmı gösteren bir temaya dönüşmüştür bu sayede. Böylece, Güteryüz'ün erotizmi, “cinselliğin hiç ele alınmadığı ve filmlerdeki sevgililerin el ele tutuşmaktan başka bir şey yapmadığı bir ülkede; hem temsile, hem de romantik mitlere karşı bir başkaldırı” olarak tanımlanabilmektedir. Cinsel organ, şehvet ya da utanç verici bir biçimde değil, tüm bastırılmışlıklara bir tehdit anlamı kazanmıştır (Shaw, 2009).

Bedri Baykam'ın ise erotizmi hem saplantı derecesinde sevdiği, hem de bir başkaldırı aracı olarak kullandığı görülmektedir. Baykam ABD'den Türkiye'ye döndüğü sırada, kamuoyunda kısaca ‘muzır yasası’ diye bilinen, küçükleri zararlı yayınlardan koruma gerekçesiyle konan yasaklar tartışılmaktaydı. Birçok aydın gibi Baykam da bu yasayı, adım adım tesis edilmekte toplumu dindarlaştırma projesinin bir işareti olarak görmüş, buna karşı çıkmayı bir görev saymıştır. Ona göre, erotik resimleri siyasal olanlar kadar siyasaldır, uyarıcıdır; her ikisi de iktidarın hoşuna gitmeyen temalardır (*resim 27, 28*). Bu resimlerin bir özelliği de konu ve anlatım olanaklarının sınırlarını genişletmeye dönüktür (Baykam, 1988c, s. 48; Kahraman, 1995, s. 106; Oktay, 2002, s. 34).

Mehmet Aksoy'un *Vahdet-i Vücut* dizisi de yine erotizm konusundadır (*resim 100, 101*). *Vahdet-i Vücut* kavramı bilindiği üzere, Allah'tan başka varlık olmadığına, mevcut tek varlığın Allah olduğuna, var gibi görünen ne varsa aslında hepsinin Allah'ın parçaları olduğuna ilişkin



bir tasavvuf inancıdır. Sanatçının bu kavramdan hareketle, aşk ve kutsallık denen kavramların aslında bir ve aynı şey olduğuna dikkat çektiği anlaşılmaktadır.<sup>93</sup> Bu dizide, birbirine sarılmış figürlerin bazı yerlerinde elin, kolun, bacağın kime ait olduğu belirsizleşmekte; bedenler tek bir bedene dönüşmekte ve derken soyutlamanın ötesinde, anlamsal bir arınmayı da olanaklı kılan bir deneyim ortaya çıkmaktadır (Özsezgin, 1990, s. 85).

Dönemin genç sanatçılarından Mithat Şen (d. 1957), erotizm göndermeleri olan resimlerinde cinsel kimliği ortadan kaldırmıştır (*resim 121*). Erotik birleşme, yüzey üzerinde kayıp giden ve kesintisiz bir devinim içinde yüzen soyut bir düzenlemeye dönüşmektedir. Rotasını şaşırılmış cinsellik, “olası işlevlerine boyun eğmeyen” bir bedene işaret etmekte, tabular ve sıradanlıklara meydan okumaktadır (Kortun, 1992).

### III.1.7. Geçmişin Arkeolojisi

1980’ler, modernizm öncesinde kaldığı gerekçesiyle küçümsenen geleneğe dair bazı göstergelerin toplumsal yaşamda ve sanatta yeniden devreye girdiği bir dönemdir. Doğu Bloğunun çöküşü, ABD ve İngiltere’de yürürlüğe konan yeni liberalizm, ulus-devlet modelinin eskidiğine ilişkin iddialarla eş zamanlı olarak dünyanın her tarafında dinsel yükselişi o yıllarda belirginleşmiştir. Tüm bunlar, siyaset ve sanat çevresinde öteden beri kullanılmakta olan ilericilik, gericilik, muhafazakârlık, geleneksellik ve tarihsellik gibi kavramların yeniden değerlendirilmesini gerektirmiştir.

Örneğin, Aydın Gün, ‘geleneği sürdürmeyi’ amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü ile ‘gelişme’yi ‘dönüştürme’yi amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü arasındaki farkı algılayıp özümsemenin önemine dikkat çekmiştir. Ona göre, çağdaşlaşma bir hedef olarak önemini korumaktadır. O hedefe ulaşmada sağlıklı bir tarih bilinci şarttır. Ancak, onun da yalnızca geçmişe hayranlık duyarak, geçmişle avunarak inşa edilemeyeceği ortadadır. Kendi tarihimize hesaplaşmaksızın çağdaşlaşmanın mümkün olmayacağı anlaşılmaldır. Geleceği yaratma yolunda gösterilecek istek ve irade, tarih bilincinin temelini oluşturmalıdır (Gün, 1987, s. 5).

Nilüfer Göle ise, ortadaki sorunu Batı-dışı toplumlara özgü, gelenek ve modernlik arasındaki kopukluğun önemli bir göstergesi olarak yorumlamıştır. Ona göre, ‘geleneksel toplum’ klişesinin aksine, bu toplumlar köklerinden uzaklaştırılarak aslında geleneksizleştirilmişlerdir.

<sup>93</sup> Aksoy’un *Periler Ülkesi* adlı heykeli, *Vahdet-i Vücut* dizisinin devamından sayılmaktadır. Bu heykel, 1989 yerel seçimlerini kazanan Sosyal Demokrat Halkçı Partisi (SHP) Belediye zamanında Ankara’da Altınpark’a dikilmiştir. Ancak, 1994’te işbaşına gelen Refah Partisi (RP) belediye ‘edep ve ahlaka aykırı’ olduğu gerekçesiyle bu heykeli ve Azade Köker’in bir heykelini kaldırmıştır (Acar, 2005; Yılmaz, 2013).

Türkiye Cumhuriyeti’ni kuranların, eski sisteme özgü geleneklerden mümkün olduğunca kurtulmaya çalıştıkları bilinen bir gerçektir. ‘Yenilikçilik ideolojisi’ yeni yaşam arayışlarının temeli olmuştur. Bazı gelenekler, modernliği engelleyeceği gerekçesiyle ya yasaklanmış ya gözardı edilmiş ya da kendiliğinden yok olmuştur. Modernlik adına uygulanan siyaset, geleneği sağlıklı bir şekilde dönüştürememiş; onu dondurmuş, folklorikleştirmiş ya da müzeleştirmiştir (Göle, 1999, s. 139).

Plastik sanatlar alanında etkili olan çevreler öteden beri *modernlik* ve *evrenselcilik* kavramlarını özdeş kabul ettiklerinden, ‘milli ve geleneksel değerler’ konusunu gündeme getirmeye çalışanları çağın gereklerine uymamakla eleştirmişlerdi. 1980 sonrası süreçteyse, bu modernist bakış gücünü yitirdikçe ‘tarihselcilik’, ‘nostalji’, ‘bellek’ ve ‘gelenek’ gibi kavramlar aracılığıyla geçmişle bağlar kurulmaya çalışılmıştır. Sanatçıların geçmiş ve gelecekle kurduğu ilişkide, ‘Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapma’ ve ‘Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama’ biçiminde iki ayrı kimlik arayışı ortaya konulmuştur (Yasa Yaman, 2004, ss. 13, 18; 2012b, s. 112). Bu duyarlık sonucunda, gelenekle buluşma ve hesaplaşma bilinciyle yapıtlar meydana getirilmiş; kültüre dair bir arkeolojik tavır geliştirilmiştir (Bek Arat, 2012, s. 456). Bu süreçle birlikte, tüketim toplumuna dönüşen 1980’ler Türkiye’sinde ‘tarihselcilik’ yaklaşımıyla ilintili yapıtların ‘kültürel tüketim nesnelere’ arasına girdiğine ilişkin bir görüş ortaya çıkmıştır. 1980 öncesinde, geçmiş kültürel öğelere göndermelere ‘tarihsel’ denirken, 80 sonrası çalışmalar için ‘tarihselci’ denmeye başlanmıştır (Çalışlar Yenişehirlioğlu, 1999, s. 173).

Tarih ve geleneğe duyulan bu ilgi, kuşkusuz sanat ortamını zenginleştirmiş, sanatsal algıyı dönüştürmüştür. 1980 öncesine karşılaştırıldığında, Baykam ve Yılmaz’ın da bunları sanat açısından olumlu gelişmeler olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Ancak onlara göre, bu olumlu manzarayı mümkün kılan mevcut siyasal koşulların da pek hayra alamet sinyaller verdiği söylenemezdi. Bir kere, ABD’nin Ortadoğu siyasetiyle bağlantılı *İlmli İslam* projesi tam da o yıllarda uygulamaya sokulmuştu. Darbenin lideri Orgeneral Evren bir yandan Atatürkçülüğü herkese şart koyuyor; ama gariptir, bir yandan da halka hitap ederken zaman zaman ayetler ve peygamberin hadislerinden örnekler veriyordu. Kısa bir süre sonra başbakan olan Özal’ın dinsel eğilimiye daha da belirgindi. Onların bu tutumu, 1923 Devrimi tarafından mağdur edildikleri hissiyle yaşayan ve iktidarda söz sahibi olmak isteyen dindar çevrelere cesaret vermekteydi (Baykam ile Görüşme, Ek-2, s. 505; Yılmaz’la Görüşme, Ek-2, s. 548).

Erol Akyavaş'ın (1932-1999) sanatındaki dinsel motiflerin işte bu süreçte belirginleşmesi ilginç bir çakışma olarak göze çarpmaktadır. Bugünden geçmişe bakıldığında, bunun bir tesadüf olmadığı söylenebilir. Soyutlama düşüncesi, gerek halk gerek İslamî sanatlarda öteden beri zaten mevcuttu ve Batı sanatına merak sürecinde bir ara kendi haline bırakılmış ya da üstü örtülmüştü. Oysa, Batılı anlamdaki soyut sanat ve doğu felsefesi arasında aşılmaz bir duvar olmayıp, tam tersine, bazı yakınlıklar söz konusuydu. Bu yakınlık, fizikötesi, dinsel (mistik) bir dünya tasavvuruydu. Örneğin Kandinski ve Mondrian'ın resimleri bu dünyanın yansımaları niteliğindedir. Önyargıların aşılması sonucu, Akyavaş gibi sanatçılar soyutlama geleneğini zenginleştirmiş, ona ayrıcalıklar katmıştır (Girgin, 1983g, s. 67; Asilyazıcı, 1984, s. 45; Yılmaz, 2013, ss. 111-114).

Akyavaş, Akademi'de mimarlık okurken bir yandan da Bedri Rahmi atölyesinde misafir öğrenci olarak dersler almıştı. Bedri Rahmi halk sanatıyla modern sanat arasında bir sentez arayan bir sanatçıydı. Onun etkisi midir bilinmez, ileriki yıllarda Akyavaş da resmini sentezci bir anlayış üzerine kurmuştur. Ancak Bedri Rahmi'den farklı olarak, bu sentez, mimarî ve İslamî motiflerin soyut temelli bir kompozisyonda somutlaşması şeklinde göstermiştir kendini. 1980'lerden sonra İslam'a, özellikle de tasavvuf felsefesine göndermeler yaptığı diziler bu anlayışını yansıtmaktadır. Geleneksel halk sanatından aldığı yazı, figür ve soyut motiflerle harmanladığı *Gazali*, *Miraçname* ve *Hallac-ı Mansur* gibi diziler bunlardandır (resim 57). Bu dizilerde ayrıca, minyatürlerdeki geometrik alanlara bölünmüş kompozisyon şeması da dikkati çekmektedir. Bu şekilde tasarladığı İslam imgelemine, “göklerin sonsuz mekânındaki izdüşümünü, biçimin besbelliliğini, burada yokken de mevcut oluşa gönderen ısrarlı mevcudiyetini, bütün simgeleri, durmaksızın dönüp gelen bütün temaları, bütün kendine bağlayıcı cüretleri, insanın yoksunluklarını” mistik bir deneyimle resmine aktarmıştır (Arkun, 1987, s. 60).

Sünni inancın egemenliğinde resim yasağının büyük bir ciddiyetle uygulanması sonucunda yokolan dini resim geleneğine sarıldığını söyleyen sanatçı, *Miraçname* dizisine başlamasını şöyle açıklamıştır:

“O kadar demode ki, 1680-1700'lerden itibaren kimsenin el atmadığı, alakadar olmadığı bir mevzu olmuş. Fakat ondan evvel çok var. Özellikle bizde ve İran'da ya kitap yapılmış ya da Siyer-i Nebi'lerde o olayı anlatan bir minyatür var. Yani peygamberin hayatını anlatan eserlerde de önemli bir konu... Sonra giderek ilgi çekiciliğini kaybetmiş... İran halk sanatında hala devam ettiği söylenebilir. Otobüs süslemelerinde hep kanatlı at görülür. Uzmanlar, Eski Yunan etkisi mi, Miraç etkisi mi, yoksa ikisinin karışımı mı, onu tartışırlar. Kuyruğu tavuskuşu şeklinde uçan at. İskender'in İran'dan geçişinden kalma bir mitolojik etki de olabilir” (Akyavaş'tan akt. Varol, 1987a, s. 5).

Sanatçı 1980'lerin sonlarına doğru da İslamiyet, Hıristiyanlık ve Yahudiliğe ait simge, işaret ve yazıları içeren, bilim ve inancı vurguladığı yerleştirmeler de gerçekleştirmiştir (*resim 58*) (Madra 2000, s. 25, Akdeniz, 2004, ss. 135-140; 2013, ss. 146-152; Özsezgin, 2010, s. 43). Akyavaş'ın İslam geleneğine olan bu ilgisi, İslam'la ilgili olan her şeyi terörizm çağrışımı olarak gören Amerikalı galerici ve izleyicilerin tedirgin olmasına da neden olmuştur (Varol, 1987a, s. 5).

Beral Madra'ya göre Akyavaş, minyatür, motif ve yazıyı sırf biçim ve estetik için kullanan bir sanatçı değildir. O, İslam sanatının altındaki düşüncüyü, modern sanat ilkeleri ve yöntemleri içinde yeniden değerlendiren ve açılımlara sokan bir sanatçıdır. İslam düşüncesini bir metafora dönüştürürken bugünün sanat dilini kullanmıştır. Bu yüzden, sanatçının Doğu ve Batı sanatlarını bir araya getirdiği imge dünyası özgün bir sentezdir. Akyavaş'ın dili, kübizmden sürrealizme, İslam minyatürü çizimlerinden tarih öncesi duvar resimlerine, kaligrafi kaynaklı uygulamalardan tek tanrılı dinlerin sembollerine uzanan bir form ve içerik arayışı ortaya koymaktadır. Kompozisyonlarında önemli bir unsur olan hat (yazı), okunamazlığıyla hem kendi kimliğini yitirerek salt soyut bir nitelik sunmakta; hem de görselleştirilmeyenin yerine kullanılması yazıya kavramsal bir içerik kazandırmaktadır (Madra, 2000, s. 30). Ayrıca, bu kompozisyonların *eklektik* yapısı, zamanla, onun sanatını modernizmin pürist ve din dışı eğiliminden uzaklaştırarak postmodernizme yaklaştırdığı söylenebilir.

Ömer Uluç'un (1931-2010) sanatı da benzer bir sentezin ürünüdür. Bizans ve Rus ikonlarının, Şark ve Osmanlı geleneğinin ve ayrıca modern sanattaki figüratif/soyut tartışmalarının kesiştiği, çatıştığı, birbirini tamamladığı, zenginleştirdiği bir yerde doğmuştur Uluç'un sanatı (*resim 156*). Odağındaki figürü bir yandan tekrar eden bir motife dönüştürmesi, bir yandan doğacı kökenlerinden uzaklaştırarak soyutlama ve deformasyona başvurması ayırt edici özelliklerindedir. Uluç 1980'lere girerken figürle bağlantılı olarak, yapıtın anlaşılabilirliğiyle ilişkilendirilen beğeniye bir kenara itmiş; kapalı ve çağrışımlı figür yerine salt ve açık bir figür kurgusu üzerinde çalıştığını belirtmiştir (Özsezgin, 1980j, s. 49). Uluç'un resimlerindeki dışavurumcu yön vurgulanırken bunun yüzyılın ilk yarısındaki Alman ve kuzey dışavurumculuğuyla değil, çağdaş bir duyarlılıkla ilişkilendirilmesi gerekmektedir (Karaesmen, 1980, s. 57). Kendisi ise, dışavurumcu ya da ifadeci olarak tanımlanmaktan hoşlanmaz; korku, endişe, sıkıntı, özlem, sevgi gibi vurgulanmış anlatımların peşinde olmadığını belirtmektedir. Uluç, eski kültürlerle ve sanat tarihine göndermeler yapan resimlerinde, salt biçimsel bir duyarlılığın dışında, geçmişin ruhunu özümseyerek evrensel bir bütünlüğe ulaşma kaygısı içindedir. Resimlerindeki anlamın, estetik bir çatışmadan kaynaklandığını, öyküyü itmesiyle ve

salt resmi ortaya çıkarmasıyla oluştuğuna inanmaktadır (*resim 155*) (Uluç'tan akt. Anonim, 1982i, s. 6; Uluç, 1987b, s. 58).

Figürle anlatım ve soyutlama (imge ve işaret) sorunu, yalnızca modernizmde değil, Bizans'ı iki yüzyıl boyunca yangına veren ikonaklast çatışma sırasında da kendini ortaya koymuştu. Bu ve başka kültürel referansların Uluç'un sanatında görülmesi doğaldır. Sanatçının barok ve rokoko sanatının duyumsal ve tensel niteliğini irdeleyip yorumlamaya çalıştığı Paris 'çıkartmaları', giderek referansların eski Mısır, Yunan, Hint ve eski Anadolu uygarlıklarının çarpıcı verilerine uzandığı örneklerle çoğalmıştır. 1. İstanbul Bienali'nde tarihsel mekânlara çağdaş yorum teması kapsamında Sinan Hamamı'nda birbirini tamamlayan eşit ölçülerdeki çok sayıda tuval biriminden oluşan geometrik kurgu, tuval yüzeylerini kaplayan motiflerin devingen yapısını sınırlayan ve açan bir işlev görüyordu. Bu tuvaler projesi, tarihsel ve çağdaş ilintileri bireysel bir sentez düzleminde vurgulamaktaydı (Henric ve Tansuğ, 1989, s. 9, 22).

Bir söyleşide, kendisine ilham kaynağı olarak Osmanlı sanatının, İslam sanatları içinde hem en renkli ve en geometrik hem de ikonoklazmın en şiddetli devamı olduğunu belirtmiştir sanatçı. Altunî ve gümüşî ışıklı fresk, mozaik ve ikonlar dünyasının karşısına dikilmektedir. Bu iki sanat Türk sanatçılarını, özellikleri ve zıtlıkları ile büyülemiş; en azından, bir kuşak sanatçı gündelik olarak bunun içinde yaşamıştır. Uluç'a göre, çağdaş sanatın sınırlarında yaşayanlar için bunun değişik sonuçları olmuştur. Batı'da soyut ve figüratif sanat için yapılan tartışmaların bizim için bambaşka bir anlamı olmuştur (Henric ve Tansuğ, 1989, s. 118).

1970'lerde gündelik hayatın bir parçası haline gelen terör olgusu, Uluç'un resmindeki figürlerin sınırlı ama alaycı bir mizaç kazanmasına neden olmuştur. Bu yapı, bir kara mizahla bütünleşmiştir. Uluç bir İstanbul ressamı olarak, çağdaş kentin değişen, acılaşan, kararan, bunalan, huzursuzlaşıp tehlike kaygıları içine giren mantığı ile de yorumlamayı başarmıştır. Beyoğlu yaşantısına göndermeler yapan magazin çıplaklarını, beklenmedik bir estetik çarpıtımayla mizahi bir erotizme dönüştürmüştür. Terör döneminin neden olduğu kara mizaha, yeni bir kent yaşantısının yarattığı trajikomik hikâyeler eklenmiştir (Tansuğ, 1982e, s. 39 ve 1989a, s. 21).

Özdemir Altan, resimlerinde eklektik yapıyı kasıtlı olarak öne çıkaran bir sanatçıdır (d. 1931). Ona göre, tabu haline gelen *uyumlu* ve *dengeli* kompozisyon anlayışından vazgeçmek gerekiyordu. Uyum ve denge, *mutabık kalmak* demektir; 'başımızın derdi'ydi, 'uyuşukluk' demektir. Bu niyetle, bizzat kendisi tarafından hazırlanmış yabancı öğelerden öğrenci çalışmalarına ve hiç tanımadığı kişilerce yapılmış acemi işi letraset harflere, oyuncak bebeklere

ve adi küçük nesnelere dek, çok farklı dünyalardan gelen parçaları birleştirmeye karar vermiştir Altan. Ne kadar *uyum tahripkârlığı* yapabilirse, sonuca o kadar kestirme gidebileceğini keşfetmişti. Artık her şey sanatın malzemesiydi. Kasıtlı ya da kasıtsız yanlış yapmak, geleceğin doğruları için dolaysız yöntemlerden biriydi; resimdeki uyumsuzluklar, toplumsal yapıdaki yozlaşmaya tepki göstermek ve her alanda tekdüzeliğe karşı çıkmak olarak anlaşılmalıydı (Beykal, 1984d, s. 67; Altan'dan akt. Onat, 1989, s. 66, 71, 89).

*Bir Yandan da Sanskritçeyi İhmal Etmemeliyiz, Rezil Köpekler Ansiklopedisi, Köpek Gezdirme Alanları, Bombardımanın Sakıncaları ve Evin İçine Kadar Giren Radyosyona Karşı Dört Önlem*, Altan'ın o dönemi yansıtan çalışmalarındandır (*resim 160-164*). Bu çalışmaların gösterdiği *derinlik/çokanlamlılık*'ın *yoğunluğu*, *onları adeta* bir tür 'açık yapıt'a dönüştürmüştür. Bir diğer dikkat çeken nokta, modernist özne kurgusunun eleştirisidir. Bunlar, *biricik öznenin* yerine, kolektivizmi öne çıkaran yapıtlardır (Sadak, 2000, s. 260). Öyle ki, ortak çalışma çağrılılarıyla başka ellerin de özne olarak dahil edildiği yapıtlar, hem biçim hem de üretim bağlamında yeni ve eklektik bir nitelik taşırlar. Bu yöntem, zorlanmamış bir postmodernizm, bir sentez denebilir. Olabildiğince birbirine yabancı ve yine olabildiğince estetize olmamış parçalardan meydana gelen bu sentezin bir diğer özelliği de, espas üstüne espas yaratımına gidilmiş olmasıdır. Onun bu yöntemi, Akademi'nin sanat siyasetini etkilemiş, genç sanatçılara ilham vermiştir (Eroğlu, 2000, s. 255, 260, 263).

Doğu-Batı, soyut-figüratif ve maddî-manevî gibi ikilemler arasında sentez arayan bir diğer sanatçı Ergin İnan'dır (d. 1943). İnan'ın sanatı, var oluşla yok oluş arasındaki metafizik anlamın kendi bakış açısından irdelenip yorumlanmasına dayanmaktadır. Doğayı bozulmamış haliyle gören bir insanın kendi varoluş durumunu yansıtmasıdır; resmettiği şey her ne olursa olsun, böcek, hayvan, bitki, nesne, sonunda ortaya çıkan insan olmuştur (Edgü ve İnan, 1987, s. 62; İnan, 1987, s. 52). 1970'lerden itibaren böcek, insan figürleri ve Arapça yazıların öne çıktığı eserlerinde, görsel ve simgesel ilişkiler göze çarpar. Bunların yanı sıra zaman zaman eski uygarlıklardan aldığı kültürel imgelere de yer vererek bunları aynı sanatsal bağlamda değerlendirmiştir (*resim 52-54*) (Erzen, 1982a, s. 13; Akdeniz, 2004, s. 204; Özsezgin, 2010, ss. 292-293).

İnan'ın anahtar sözcüklerinden biri 'düş'tür. Sanatçı, gözü açıkken görmediği bir dünyayı, düşlediği bir dünyanın öğelerinden yola çıkarak kurmaya çalışıyor gibidir. Eğer figürlerin yüzünde üç, dört ya da altı göz varsa, Edgü'ye göre bunlar, sanatçının bir çift gözle kavrayamadığı, o görünmeyen dünyayı keşfe çıktığında açtığı dört (ve fazlası) gözdür. Çünkü o, kendisini çevreleyen, görülen ve görülmeyen dünyaya bakarken, o dünyanın da kendisine

baktığını bilmektedir. Ergin İnan'ın dünyası, bir hayli zengin ve karmaşıktır. İnan'ın resimlerinde görülen İslam hattı ve *Yıldıznameler*, *Falname* ve *Tılsım Mühürlerinde* yer alan figürler, istifler, sihirli formüller, resminin *kaynağı* değil, *parçasıdır*. Yani, onları dönüştürmekten çok, oldukları (bulduğu) gibi kullanıyor sanatçı. Bunu yaparken, duruma göre, ekliyor, çıkarıyor, siliyor. Aradığı şey, bunlardaki gizemsel anlam değildir. Örneğin, *El* (Fatma Anamızın Eli) ve ayak (Hz. Muhammet'in ayak izi) birer motif değil, resmin kendisidir (*resim 55*) (Edgü, 1990, ss. 2-3).

Çalışmalarında içevreni ele alarak böcekler, eski yazılar ve çizgilerle dile getirilemeyen duyuları kullanan İnan, tüm resimlerinde gerçekte düş arasında bir atmosfer yakalamıştır. İnan'ın figürlerindeki yabancılaşma olgusu, sürekli gidip gelmeler ve anlam kaymalarıyla düşünülmelidir. Otantikliğin yanı sıra İslam düşüncesinin insanî içeriğini de yansıtan çalışmalarında sanatçı, yazının resmini, sıkıntının rengini, pekçok yerde de anlatılamayan duyguların, duyuların ifadeleneğini üstlenmiştir (Sönmez, 1987b, s. 35).

Mevlut Akyıldız (d. 1956) ise, günlük yaşamın farklı kesimlerinde ilgisini çeken hareketli kalabalıkları, ölçülü bir grotesk, gülmece, yergi unsurlarıyla anonim kişileri betimlemektedir (*resim 115-120*). 1975'ten beri resmin yanı sıra karikatürle de uğraşması, biçimine yansımıştır. Akyıldız'ın toplumu ve insanlarımızı inceleyen, günlük yaşam çelişkileri üzerinde odaklaşan bir gözlem gücünden kaynaklanan resimleri, geleneksel boya değerlerini ön plana çıkarmakla birlikte, belli bir oranda deformasyona da yer verir. Bu deformasyon, tarihten gelen köklü alışkanlıklarımızın ve güncel yaşamımızın çelişkilerine eleştirel bir bakışı ifade etmektedir. Töre ve saplantılarımızı, alaycı bir gözlemlerine yayan Akyıldız; melankoli, bağınazlık ve erotizm konusundaki *ulusal* rengimizi, yaşam felsefemizin ayırıcı özelliklerini renge ve çizgiye aktarmıştır (Köksal, 1981, s. 48; Gürel, 1985, s. 60; Özsegin, 2011, s. 43; Ersoy, 1998, s. 126).

İnsanın toplumsal ve tarihsel gerçekliğini, trajikomik figürlerle odağına alan Akyıldız, ülke ve toplum gerçeğinden yoksun hiçbir sanat yapıtının zaman içinde kalıcı bir değer oluşturamayacağına inanmaktadır:

“Her sanatçı çağının ve toplumunun en güçlü tanığıdır. Yapıtları ise içinde yaşadığı dünyaya bakışının, kendi aynasında yansıyan görüntüleridir yalnızca. (...) Geçmişin bir uzantısı olarak günümüzde bile hala varlığını sürdüren ve farklı görüntüler sergileyerek yaşamımızı, düşüncelerimizi, çepeçevre kuşatan baskılarla ve yasaklarla iç içe yaşıyoruz. (...) figür resmini karalamak veya figürden kaçmak insan gerçeğine sırtını çevirmek ya da bu gerçeklerden kaçıştan başka bir şey değildir” (Anonim, 1988f, s. 10).

*Hezarfen Mevlut Çelebi*'deki rengârenk kanatlarıyla İstanbul semalarında yükselen figür hırpalanmış bir coğrafyaya ve tarihe bakmakta ve baktırmaktadır (*resim 120*). Yapıtları için sanatçının seçmiş olduğu isimler, toplumsal varlık ve belleğimize göndermeler yapar. Resimlerinde, çoğumuzun belleğine farkında bile olmadan girip de bağdaş kurup oturmuş bir simge, bir deyiş, bir renk, bir klişe söz, abartılı bir anlatımla karşımıza çıkıverir. Farklı zamanlar, *dün ve bugün*, genellikle bir arada yer alır onun resimlerinde. İzleyici, *bugün* diye baktığı birçok şeyin aslında kılık değiştirmiş bir *dün* olduğu ya da bunun tam tersini düşünmelidir (Bayrıl, 1987b, ss. 60-61).

### III.1.8. Çevre Bilinci

*Çevre* kavramı en başta *doğayı, doğal mekânı* akla getirirse de, bugün insan yapımı *kültürel varlıkları* da kapsayacak şekilde genişlemiş durumdadır. Bilindiği üzere modern süreçte soyut sanat yanlıları, her türlü nesne temsilinden kurtulmanın gereği olarak doğa ve insan yapımı çevreye gözlerini kapamışlar; bir anlamda, onu kendi haline bırakmışlardı. Fakat 1960'lara gelindiğinde hem modernizmdeki tikanıklığın aşılması hem de çevre duyarlılığının artmasıyla, bazı sanatçılar yeniden dağaya dönme ihtiyacı hissetmişlerdir. *Arazi, toprak, çevre* ya da *yeryüzü* sıfatlarıyla ifade edilen ve 1960'larda Batı sanatında görülmeye başlayan çeşitli uygulamalar bu ihtiyaçtan doğan örnekleridir (Antmen, 2009, s. 251).

Türkiye'de bu kapsamdaki ilk işleri yapan sanatçı Yücel Dönmez'dir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümünden mezun olduktan sonra ABD'de yaşamaya başlayan Dönmez, Alp Dağlarında Kuzey Buz Duvarı denen bölgede, Cilo dağlarında ve Uludağ'da çekim ve incelemeler yapmış; yanı sıra doğa yerleştirmeleri ve kar üzerine resimler gerçekleştirmiştir. Sanatçı ilk yeryüzü çalışmasını, 1974'te Altıparmak Dağları Guartad Vadisi'nde 11 kaya heykelini düzenleyerek yapmıştır. Sanatçının bir diğer önemli çalışması 1975'deki yılında Uludağ/Bursa'da yapmış olduğu *Kar Resmi* projesidir. Sanatçı o yıllarda bu çalışmasını 'düzenleme sanatının kış versiyonu' olarak duyurmuştur. Sanatçının bu çalışması TRT'de 'Sanat Çevresi' adlı bir programda tanıtılmıştır. Dönmez 1980'li yıllardaki çalışmalarının çoğunu ABD'de kar resimleri kapsamında gerçekleştirmiştir. 1987 yılında Kültür Bakanlığı'nın davetlisi olarak ABD'den Türkiye'ye gelen sanatçı Uludağ'da bir kar resmi projesi daha gerçekleştirmiştir. Dönmez, çalışmalarıyla ilgili olarak, bu yola hisleriyle girdiğini ve zamanla bilinçlendiğini; amacının da hem sanatın olanaklarını genişletmek hem de doğal çevrenin önemine dikkat çekmek olduğunu belirtmiştir (Ayдын, 2013, ss. 19-21).



Halil Akdeniz (d. 1944) ise, çevre ve kültürel doku konusuna geometrik soyut resimleri aracılığıyla dikkat çekmektedir. Özellikle 1978'den 1990'lara kadar İzmir Körfezi üzerinden çevre kirlenmesi ve çevre sorunlarına yoğunlaşmıştır. Akdeniz o yıllarda denizden gelen pis kokular yüzünden insanların burunlarını kapatarak gezdiklerinden, geceleri temiz bir uyku çekemediklerinden söz etmektedir. İzmirde yaşayan bir sanatçı olarak, o kokunun karşısına geçip, onu soluyarak deniz manzaraları yapmak gelmemiştir içinden. Bunun üzerine üniversitenin Deniz Bilimleri Bölümüne giderek araştırmalar yapmış; hocaların deneylerini gözlemlemiş; derken bu gözlemler sırasında konuyla ilgili bilgilerin görsel dile (renklere, işaretlere) dönüşmesine tanık olmuş, etkilenmiştir. İzmir Körfezi'yle ilgili işaretler o dönemde girmiştir resimlerine (*resim 70*). Bu işaretler aynı zamanda sanatçının resim ve kompozisyon algısını da dönüştürmüştür. O dizinin ardından Efes harabelerini inceleyerek *Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar (resim 71)* ve *Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası* dizilerine yönelmiştir (Akdeniz-Eroğlu, 2010, 16-20). Sanatçı, bu dizilerdeki temel amacının, izleyicinin geçmişle günümüz arasında ilişkilendirilmesine ve bu ilişkileri, zaman boyutunda 'şimdi'de' ve 'şimdiden öteye' değerlendirebilme bilincinin oluşmasına yönelik olduğunu belirtmiştir (Akdeniz, [tarihsiz]; 2004, s. 210).

Akdeniz'in resimlerinde geçmiş kültürlerden alınan yazı, işaret, geometrik biçimler, simge ve benzeri veriler, yanılısama etkisi uyandırmayan analitik bir bilinç düzeyinde yeniden değerlendirilirler. Bu işaret ve veriler zaman, mekân ve işlevlerinde değişime uğrayarak yeniden kurgulanmış; yeni bir varlık, yani bir düşünsel ve görsel birer gerçeklik kazanmışlardır (Adanır, 1982, s. 12; Anonim, 1983o, s. 31). Örneğin, arkeolojik bir kazıda kullanılan metre gibi Anadolu'nun adeta katmanlarını belirleyen şeritler, aynı zamanda asırları ve yılları da ölçerler. Onun resimlerinde, Anadolu'daki tarih sürecinin kavramsal olarak ele alındığı görülmektedir (Çalışlar Yenişehirlioğlu, 1999, s. 173).

Zahit Büyükişleyen (d. 1946) ise soyut dışavurumcu bir dil aracılığıyla, 1987-90 arasında çevre sorunlarına değinen bir dizi resim yapmıştır. Bunların çoğu Ankara'nın hava kirliliği üzerinedir (*resim 203*). Sanatçı, sabahları daha evin kapısından çıkmadan genzini yakmaya başlayan kömür kokusunu duya duya geldiği atölyesinde, oturup çiçek resmi yapmanın anlamsız olduğu sonucuna vararak; insanın doğayı nasıl bilinçsizce, acımasızca kirletip çirkinleştirdiğine dikkat çekmek için seçmiştir bu konuyu. Bunların yanı sıra, 1986'da Ukrayna/Çernobil'de meydana gelen ve 20. yüzyılın en büyük nükleer enerji kazası olarak bilinen faciayla ilgili yaptıkları da aynı dizi içinde yerini almıştır (*resim 201-202*). Sanatçı bu dizide farklı teknik olanaklar üzerinde çalışmasını konuyla bağlantılı hale getirmiştir. Gerek Ankara'dan çektiği gerek medyadan edindiği fotoğrafları önce ipekbaskı tekniğiyle değişik boyutlarda tuval yüzeyine basmış; sonra da yerine göre, yağlı

(senetetik) ya da selülozik sanayi bovalarıyla, fırça, püskürtme ya da sıçratma yöntemiyle müdahale etmiştir. Sonuçta, sınırlı ve durağan biçimler ile sınırsız ve devinimli biçimlerin geriliminden oluşan işler çıkmıştır ortaya. Bu karışık teknik, tam da kentin kaosuyla uygunluk içindedir. Onun bu denemeci tavrı öğrencilere ilham ve cesaret vermiştir. Teknolojik araçların olanaklarına dikkat çekmesinden ötürü, boya ve renk estetiğine sıkışıp kalmış akademik sanat siyasetinde bir farklılık yaratmıştır (Aral, 1982, s. 41; 2000, ss: 120-2; Yılmaz, 2013, ss. 68-71).

Sanat Tanımı Topluluğu'nun kurucularından Serhat Kiraz'ın (d. 1954) kültürel çevreye duyarlılığı 1980'lerin başında belirginleşmiştir. Kiraz'ın çevreye olan ilgisinin, insanı ve insan yapımı nesnelerin doğasını tanıma merakından doğduğu görülmektedir. Ona göre, insanın bireysel ve evrensel konumu, kültürlerin kaynağındaki benzerlikte aranmalıdır. Bu benzerliklerin temel geometrik biçimler, insan ve tanrı yapısı biçimler, standart ölçüler olarak vurgulandığı işleri; genelde fotografik imgelerin bolca kullanıldığı yerleştirmeler şeklinde somutlaşır. Sanatçı çalışmalarını genellikle gerçekte görüntü üstüne kurduğunu söylemiştir. Ona göre, görüntü düzeyindeki algılama gerçeği hiçbir zaman ifade edemez. Onun kurguları, görüntülerin gerçekten saptırılarak yansıtılması hakkındadır (Akdeniz, 2004, ss. 252-255; Girgin, 1987g, s. 4; Özsezgin, 2010, s. 340).

Kiraz, 1980'de Paris Bienali için Efes'teki harabeleri söküp Paris'e taşımaya öneren bir proje vermişti (*resim 165*). Dikkat çekmek istediği konu şuydu: Bir nesnenin, başka bir yerde gösterilmesi demek, kendi doğal yerinden sökülmesi, kültürel köklerinden koparılıp götürülmesi demektir. Ama Efes'in Paris'e yerleştirilmesi demek, bu kentin büyük bir kısmının da yok edilmesi demektir. Tabii, bu olanaksız bir şeydi. Kiraz, projeyi görenlerin bu ayrıntıyı atladığını söylemiştir. Bu, Efes'teki iki heykelin Louvre Müzesi'ne konması meselesi değildi. İki tane heykelin alınması demek, oradaki iki heykelin eksilmesi, yani, oradaki tarihsel bilginin yok olması demektir. Aslında, sanatçının asıl önerisi, o iki heykelin kendi yerlerinde durması gerektiğiydi. Fotoğraflarla yapılan bu proje aracılığıyla, kültür emperyalizmine karşı çıkmıştı sanatçı (Özayten, 1992, s. 184). Çünkü bir şeyi bir yerden almak demek, ona sahip olmak (yani, 'ben senin değerini senden alıyorum') demektir. Bu konuda, kinik bir şekilde şu açıklamayı yapmıştır sanatçı:

“Bir kısmını değil, tamamını al. O zaman o senin kültürünün tamamını değiştirir. Aynı şekilde, kavramsal olarak, yapılarda yapılan bir öneri senin bütün kültür yapısını değiştirir. O zaman bu öneri bir şeyi alıp da başka yere kurmak değildir. Aslında bu, bir düşünceyi alıp bir yere kurma düşüncesinin sorgulanmasıdır. Bu, hâlihazırda olan şey gibidir: Amerikan kültürü, bizim bütün kültür yapımızı değiştirmektedir” (Gür ve Kiraz, 2010).

İnsanların şartlanmışlıklarını kırarak, gerçeklik kurgusunun neliğini sorgulatan bu gibi çalışmalarında, Serhat Kiraz tarihsel bilgi, bilim ve teknolojinin sanatla ilişkisini kullanmıştır

(Anonim, [tarihsiz]h; Gür ve Kiraz, 2010). Bu yapıtlarda nesnelere, doğa, kültür ve siyasal toplumsal olaylara ilişkin fotoğraf kullanılmıştır; kendi çektiği ya da kaynaklardan ödünç alarak kullandığı fotoğraflar mekânın fiziksel özelliklerine göre düzenlenmiştir (Madra, 2011). 1989 yılında 2. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali'nde yaptığı *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri* adlı çalışması da benzer bir yerleştirmedir (*resim 168*). Cam, mum, neon, toprak, kitap, dikenli tel, kullandığı yapıt, “kültürler ne denli karmaşık ve çoğul olsalar da tek kaynaktan insan zihni ve imgeleminden doğar ve bu nedenle de bir bütün olarak değerlendirilmelidir” düşüncesine dayanan bir sanat felsefesini yansıtmaktadır (Madra, 2011, s. 80).

### III.1.9. Kimlik: Kadın, Kent, Arabesk

1980 darbesiyle başlayan süreçte dikkati çeken bir diğer olgu da kadın sanatçıların seslerini duyurmaya başlamalarıdır. Bu durum, tüm aksaklıklara karşın Cumhuriyet'in başarılarından sayılmaktadır. Özellikle diğer İslam ülkeleriyle karşılaştırıldığında bu başarı daha net görülmektedir. Kültürel alandaki ‘kadınlık ve cinsiyet’ sorunu, kuşkusuz genel sorunlardan bağımsız düşünülemez. Türkiye’deki *kadın sorunu*, önce İslamî değerler, sonra Atatürk devrimleri, en sonunda da kentleşme olgusuyla yakından bağlantılıdır. Türkiye’de koşullar gereği, siyasal haklar baştan itibaren tabandan ziyade yukarının talepleri doğrultusunda inşa edilmeye çalışılmış; ilerleyen süreçte bu da bir yanlışlar geleneğine yol açmıştır. Kongar’a göre, bu yanlışlar geleneği içinde en az yanlış yapan kesim kadınlardır. Çünkü en eylemsiz grup onlardı ama en büyük başarıları da onlar elde etmişlerdir (Kongar, 1984b, ss. 3-4).

Tomur Atagök (d. 1939), Nur Koçak (d. 1941), İpek Aksüğüre Duben (d. 1941) ve Gülsün Karamustafa (d. 1946) bu süreçte, siyasal duruşlarıyla öne çıkan sanatçılardandır. Cumhuriyet ideolojisiyle, üst/orta sınıf ailelerin kızları olarak kent kültürüyle yetişen bu sanatçılar, gerek ele aldıkları konular gerek bunlara yaklaşım yöntemleriyle, ülkemiz sanat ortamına çok önemli yenilikler getirmişlerdir. Başlıca ortak özellikleriyse, modern gelenekte ‘sanat için sanat’, ‘soyut (saf) sanat’ gibi, görünürde *cinsiyetler üstü* ve *evrensel* değerler diye öne sürülen söylemlerden uzaklaşarak, bizzat kendi cinsiyetleri ve siyasal görüşleri üzerinden iş yapmaya başlamalarıdır. Bu eğilimin, 1970’lerde Batı sanatında tırmanışa geçen *feminizm*, *kimlik*, *cinsiyet*, *popüler kültür* ve *kiç* gibi konuların ülkemizdeki yankıları olduğu söylenebilir. Her ne kadar Batı’daki feminist kadın sanatçıların radikalizmini taşımasalar da, görmezden gelinen erkek egemen kalıpların ve sözde evrensel değerlerin iç yüzünü ortaya çıkarma çabalarından ötürü kendi kuşakları içinde ayrı bir yer edinmişlerdir (Antmen, 2013, 108; Erzen, 1999, s. 209).

Bu sanatçılardan Tomur Atagök önceden soyut işler yaparken, o yıllarda kadın konusuna duyduğu ilgiden ötürü büyük boyutlu figüratif denemelere başlamıştır. Bir yandan kalın ama akıcı boyayla oluşturulan biyomorfik ve yumuşak biçimler, diğer yandan asamblaj denemeleri, onun biçem ve konu seçimindeki özgürlük talebiyle ilişkilendirilmektedir. Kadın figürleri kadının aile, çevre, toplum içindeki yaşamından alınmıştır (*resim 174-177*) (Anonim, 1983bb, s. 20; Madra, 1983c, ss. 18-19).

*Kurul* isimli çalışması bunlardandır (*resim 174*). Bu iş, asker karılarının kocalarını izlerken gösteren bir fotoğraftan yola çıkılarak yapılmıştır. Sanatçı, kadınların izlediğini, erkeklerin ise eylediğini göstermek istemiştir. Kadının serilip yatışı, uzanmış oluşu, yani aktif olmayışı o yıllarda sanatçının özellikle dikkatini çekmişti ve figürde özellikle bunu belirtmişti. Bir başka resim olan *Düşüş*'te ise, kadının düştüğünü, sonra da diğerlerinin onu izlediğini ve *düşmüş kadına* yukarıdan baktıklarını resmetmiştir (*resim 175*). Kendisinin bu konuya eğilmesinin darbe sonrası doğan ortamdan ziyade, kişisel bir ilgiden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Sanatçı bu düşüncesinin yalnızca kendisi için değil, genelde diğer sanatçılar için de geçerli olduğunu iddia etmiştir. Ona göre, darbe sonrası ortam sanatçıların işlerine pek yansımamıştır (Öztürk Ötkünç, 2006, s. 43; 2007, s. 141).

4. Yeni Eğilimler Sergisi'nde ödül alan yapıtı *Simetrik Sunak*, sanat yapıtı ile sanat izleyicisinin, resimsel gerçek, görüntü, resimsel mekân, fiziki mekân, hareketin ve fiziki mekânın bütünleştiği, gerçeğin izleyicinin yeğlediği görüntü olduğunu anlatmaktadır (*resim 176*). Resimle heykel arasında bir çalışma olan bu yapıtta metal plakalar üzerindeki figürler birbirlerine yansırken, izleyicinin kendi görüntüsü de bir ayna gibi yansıtılmaktadır (Atagök, 1983b, s. 15).

İpek Aksüğür Duben'in sanatı da yine Türkiye'deki sanat eğitiminde uzun bir süre egemen olan Cézanne temelli formalist biçim dilinden geçerek soyutlamacı, dışavurumcu ve nihayet içeriksel/anlatımcı bir dile ulaşması 1980'lere rastlamaktadır. Bu yıllarda Duben, kadın yaratısının zanaat ve süslemeyle ilişkilendirilerek genelde sanat dışı tutulduğu modern sanat tarihine karşı çıkmış; süslemeyi, minimal ve soyutlamacı anlatımla birleştirmiş, teknik ve malzemeyi öne çıkarmıştır (Yasa Yaman, 2011c, s. 13).

1982'de Beyoğlu'ndaki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde İpek Aksüğür Duben ve Nur Koçak iki ayrı kişisel sergi gerçekleştirmişti. Koçak'ın sergisi *Gönderiler*, Duben'inkiyse *Şerife* başlığı altında toplanmıştı (*resim 84-85*). Sanatçıyla yapılan bir söyleşiden öğrendiğimize göre, yakından tanıdığı otuz yedi yaşındaki Şerife'nin portresini yapmak isterken; 'ayıptır, günahıdır' diye izin vermemesi üzerine yapmıştır *bedensiz giysilerden* oluşan bu diziyi. Israrlarının sonunda kurşunkalemle bir çizim yapmayı başarabilmiş; ancak, boşandığı kocası ya da başka tanıdıklar

görürlerse çocuklarının adlarının kirleneceğinden korktuğu için, Şerife o çizimi yok etmek istemişti. Sanatçı çizimi kullanacağı için vermemiş, ama işi bittikten sonra da gerçekten yok etmişti. Profesyonel bir model yerine, samimi ve günlük yaşamdan biri olduğu için tercih etmişti Şerife'yi sanatçı. Portresini sergileyemeyeceğine göre, Şerife'nin sevebileceği bir giysisini almış ve onun karşısında yapmıştı sanatçı resimlerini. Modelini daha iyi tanımak istedikçe de ayrıntılı ve gerçekçi bir üsluba kaymış; iki yılı aşkın bir süre tek bir elbise ile yaşamıştı atölyesinde. Tabii, Şerife'ye yaklaşmaya çalışırken, ondan uzaklaşmış, yabancılaşmıştı (Anonim, 1983p, s. 21; Öztürk Ötkünç, 2007).

Sezer Tansuğ Şerife sergisini gördükten sonra, resimlerdeki içi boş giysilere hiçbir kadın gerçeğinin uymayacağını; bu serginin her şeyden önce, giysi imgelerinin resimsel açıdan irdelenme zahmetine bile değer nitelikte olmadığını yazmıştır (Tansuğ, 1982h: 16). Duben, Tansuğ'un eleştirisini o dizinin klasik anlamda hiçbir güzellik kavramını içine almamasıyla; vücut ölçüsünün bozuk, elbiselerin çirkin, içi boş ve kafasız olmasıyla; yani daha açık söylemek gerekirse, Tansuğ'un paradigma değişikliğini kavrayamamasıyla ilişkilendirmiştir (Öztürk Ötkünç, 2007, s. 155).

Yasa Yaman'a göre, Şerife dizisi, toplum, sınıf ve cinsiyet sorunsallarını, kadın kimliğinin yok ve sürgün edilmesini dolaylı bir biçimde görünür kılmakta; toplumsal ve sınıfsal cinsiyet açısından önyargılarla kuşatılmış (giysinin dışında tutulan, görünmeyen ama bilinen) bedene dikkat çekmekteydi. Duben'in seçtiği Şerife adı gibi Şerife'ye gönderme yapan beden biçimini almış giysiler; yakalardaki beden numaraları ve marka etiketleriyle erkek gözünde kadını belirleyen cinsellik, çekicilik ve moda değişkenliklerinin oldukça uzağında, neredeyse tektipleştirilmişti. İçinde Şerifeler'in olmadığı giysiler, inkâr süreçlerinin tüm koşullanmışlığını ve ayrımcılığını daha iyi kavrayabilmek için kapı aralamaktaydı. Bu dizi aynı zamanda Duben'in yabancılaşma duygusunun da ifadesiydi. Kendini yabancı hissettiği Amerika'dan yeni dönmüştü, ama garip bir şekilde, ülkesinde de yabancı gibiydi (Yasa Yaman, 2011c, s. 14).

Nur Koçak ise, *kadın, nesne-beden ve yakın çevre* konularına 1970'lerde *fotogerçekçi* resimler üzerinden eğilmeye başlamıştır. Her ne kadar başlangıçta konudan çok biçime yoğunlaştığı için eleştirellikten uzak olduğunu düşünmüş olsa da, Bilgen Yılmaz'ın da belirttiği üzere, hem konu hem biçim açısından çalışmaları zamanla eleştirel bir kimlik kazanmıştır. 1975 öncesinde öğrenci olan, 1981'e kadar da Akademi'de öğretim görevlisi olarak çalışan sanatçı, o süreçte, 'sanatçı, fotoğraf makinesi değil, yorum yapan gözdür' şeklindeki egemen inancın gölgesinde çalışmış ve mücadele etmiştir (Yılmaz, 2008, ss. 198-211). Bu açıdan, Koçak'ın yalnızca Akademi'nin değil, Türkiye'deki o yıllardaki egemen *sanat eğitimi siyasetinin* tamamen dışında, ayrıksı ve yeni bir damar olduğu söylenebilir. Teknik olarak aşırı gerçekçiliğe

yönelmesi, "gerçekten daha gerçek" yapay bir dünya üretmesi, ilgiyi gerçekliğin nasıl çarpıtıldığına çekme çabasıyla açıklanmaktadır (Anonim, 1982h, s. 28).

Nur Koçak diziler halinde çalışan bir sanatçıdır. *Fetiş Nesnelere* ve *Nesne Kadınlar* (1974-87), *Mutluluk Resimleriniz* ve *Müdahale Edilmiş Kartpostallar* (1981), *Aile Albümünden* (1979-2003) ve *Vitrinler* (1989-2000) başlıca dizileridir (*resim 147-149*). Sanatçıya göre, ilk iki dizisi *Fetiş Nesnelere* ve *Nesne Kadınlar* bıçak sırtında duran işlerdir. Bunlar, özellikle de *Nesne Kadınlar*, kadrajda kafaların olmayışı ve reklamlarla klişeleşmiş (aynılaşmış) bedenlerin öne çıkmasından ötürü, *kadının kimliksizleştirilmesi* sorunsalını gündeme getirdiği kadar, ‘ne kadar güzeller!’ türünden tepkileri de doğuran işlerdir (Yılmaz, 2008, s. 201).

Sanatçı, *Fetiş Nesnelere* konusunda daha sonraki bir söyleşisinde, “Herhalde bu feminist bir tavırdı, ama o dönemde feminizmin ‘f’sini bile bilmiyordum. İçgüdülerim bana yol gösteriyordu, yalnızca” demiştir (Küpçüoğlu, [tarihsiz]). *Mutluluk Resimleriniz* ve *Aile Albümünden* dizileriye, yine bir ölçüde Türk toplumunun fetiş nesnelere sayılabilecek arkadaş ve aile fotoğrafları kaynaklık etmiştir (*resim 147*). *Mutluluk Resimleriniz*, *Kelebek* gazetesinin aynı adı taşıyan köşesinde yayımlanmış fotoğraflardan yola çıkılarak gerçekleştirilmiş ve *erkek ulus* kavramına göndermeler yapan kâğıda kurşunkalemle meydana getirilmiş 36 iştir. Erkek ve kadını iki farklı dünyaya ayıran geleneksel toplum yapımıza kadın gözüyle yapılmış mizahi bir eleştiri niteliğindedir (Anonim, 1982h, s. 23). 16 çalışmadan oluşan *Müdahale Edilmiş Kartpostallar* dizisi, bir öncekini tamamlar niteliktedir. Koçak, çalışmalarının ana temasının "kadın" olduğunu belirtmekte, kitle iletişim araçları tarafından kadın cinselliğinin sömürülmesine vurgu yapmaktadır (Anonim, 1982h, s. 30).

Hasan Bülent Kahraman, bu resimlerin dünyayla hesaplaşmaktan kaçındığını ve salt bir işçilik boyutunda kaldığını iddia etse de (1986c, s. 8); sanatçı, amacının izleyiciyi toplumsal düşlerinden uyandırarak toplumsal gerçeklerimize sıçratmayı hedeflediğini belirtmiştir (Koçak, 1988a, s. 84). Bu büyütülmüş kartpostallarda, iki ayrı profesyonel manken kız ve erkek görülür. Resimlerdeki asker ve sevgilisi rolündeki kız, gerçekte profesyonel mankenlerdir. *Aile Albümünden* adlı dizisindeyse, sanatçı ailesi için özel anlam taşıyan günlerde çekilmiş fotoğraflardan yola çıkmıştır. Figürler Koçak Ailesi’nin bireyleriye de, bu dizide göze çarpan tiplere aynı zamanda Cumhuriyet dönemi orta sınıf Türk ailesinin prototipleri olarak da bakmak gerekir (Öztürk Ötkünç, 2007, s. 152). Bu da *kurmaca belgesel* denen kavramı getirmektedir akla. Bu kavram, ‘gerçek’ diye sunulan şeylerin aslında saf (kendi halinde, nesnel) gerçekler olmayıp; günlük haberlerden toplumsal ve tarihsel saptamalara, gerçekçi sanat yapıtlarından

belgesel filmlere kadar her türlü ürünün *belli bir bakışla* kurgulanıp sunulduğuna işaret etmektedir. Koçak'ın yapıtları bunları düşündürmesi açısından da önemli bir yerde durmaktadır.

Gülsün Karamustafa ise daha keskin bir siyasal bilinçle çıkmıştı yola. Muhafif kimliğinden ötürü 12 Mart 1971'de, kendisi altı ay, eşi Sadık Karamustafa ise iki buçuk yıl hapis yatmış; buna bir de on sekiz yıllık pasaport ve yurt dışına çıkma yasağı eklenmiş, tam anlamıyla ailece bir tecride maruz kalmışlardı. 1980'in hemen öncesinde, Akademi'de figüratif resmin egemen olmasına ve kendisinin figüratif işler yapmasına karşın, grupların dışında, kendi halinde çalışmaya karar vermişti (Heinrich, 2007, s. 16). Ona göre, o dönemde bazılarınca Marksizm adına yapılan resimlerin aslında Marksizm'le bağdaştırılması ve bir ideolojinin sözcüsü gibi sunulması sorunlu görünüyordu. Bir söyleşisinde, kendi resimlerinde de daha o zamanlar bir şeylerin eksik olduğunu fark ettiğini söylemiştir sanatçı. 1980'lerde Doğu Avrupa ve Sovyetlerdeki rejim çökerken, Türkiye'de de *arabesk yıllar* başlamıştı. Değer ve inançlar kökünden sarsılırken, o da her şeyi gözlemlemeye karar vermiş; çağdaş sanatın daha demokratik ve özgür anlatım biçimleriyle mümkün olabileceğini düşünmeye başlamıştı (Anonim, 1984k, ss. 24-27; Bek, 2007, ss. 484-485).

Akademi'den mezun olduktan sonra 1980'de Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisinde asistan olarak çalışmaya başlayan Karamustafa'nın sergilediği 30 dolayındaki tez resmi ve onlara verdiği isimler, o dönemde kafasının nasıl çalıştığının ipuçlarını veriyordu. *Bir Kız Bir Çeyiz, Pencere (resim 59), Mütevazı Bir Rakı Sofrası ve Oku Oğlum* ilk dönem işlerdendir (Heinrich, 2007, s. 10). O dönemde, 'kötü (bayağı) beğeni'yi ifade eden *kiç* kavramı henüz Türkçeye girmemişti ve onun yerine *arabesk* kavramı kullanılmaktaydı. Kitle iletişim araçlarının yardımıyla hızla yayılan arabesk, bir yandan köyden kente göçmüş kitlelerin yarattığı melez (ara) kültürü; bir yandan da mecazî olarak Özal rejimine işaret etmekteydi. Her iki durumda da seçkin ve çağdaş kültür yanlılarınca, aşağı ve yoz kültür anlamında kullanılmaktaydı. Bir süre sonra arabesk müziğin dinleyicileri, gecekondu ve kırsal kesimden kentli orta ve egemen sınıfların bir bölümünü kapsayacak şekilde çoğalınca, tartışma alanı da genişlemişti (Özbek, 1998, s. 178).

Sanatçının 1980'lerdeki işlerinin ilham kaynağı, iş bulmak amacıyla büyük şehirlere akın eden kırsal yöre insanının kendi kültürünü şehir kültürüyle bütünleştirmeye çalışırken ortaya çıkardığı işte bu yeni ve melez kültürdü (Heinrich, 2007, s. 37). Bu kültürün taşıyıcıları, hemen hiçbir seçmeci tavrı olmayan, yaşadığı günün genel beğenilerine kapılmış; iletişim araçlarının önüne koyduğu her nesneyi kültürel (dekoratif) değer olarak benimseye hazır bir kesimdi. Gülsün Karamustafa işte bu nesnelere kullanmaya karar vermiştir sanatını somutlaştırmak (Özayten, 1992, s. 159). Karamustafa yapıtlarında *kiç* (arabesk) olgusunu bir yorum getirmeden, gerçek

hayatta olduğu gibi, ironik bir şekilde sergilemiştir. Tarafsız kalmaya özen göstermiş, yorumu izleyiciye bırakmıştır. İçinde yaşadığı toplumda meydana gelen, hızlı değişimin ruhunu yansıtmayı amaçlamıştır (Avcı, 1985, s. 54; Sağır, 2008, s. 163).

Gülsün Karamustafa, ilk resimlerini 1981'de Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi'nde *Arabesk* başlığıyla sergilediğinde sesini duyurmuştur. Dikkatleri çekmesinin nedeni, aydınlarca aşığılanan arabesk olgusunun (o sıralar sık sık tartışma gündemine getirilmiş olmasına karşın) ilk kez bir ressam tarafından, nesnel bir şekilde ele alınmasıydı. Resimlerin isimleri ve esin kaynağı dönemin arabesk parçalarıydı: *Beni Ağlatmaya Kimin Hakkı Var*, *Dertler Benim* (resim 60), *Yarabbi Sen Bilirsin* (resim 61) gibi resimlerin gerek isimleri gerek görselleştirdikleri sanatçının bu dönemde seyrettiği arabesk filmler, dinlediği arabesk parçaların sözleri, plakçılardaki gözlemleri ve arabeskçiler ile görüşmeleri sonucu şekillenmişti (Heinrich, 2007, s. 13).

Karamustafa'nın 1982'de önce Ankara Turkuaz Sanat Galerisi'nde ve ardından İstanbul Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi'nde sergilenen çalışmaları da yine aynı temanın devamı niteliğindedir. Kendini, sorumlu bir gözlemci gibi görüyor, yüzlerce yıllık bir kültür mozaiğinden yola çıkarak, çağdaş bir etkilenmeyi dile getirmeye çalışıyordu. Ona göre, gözlemciyle, gözlenen arasındaki mesafenin korunması önemliydi (Girgin, 1983c, s. 60). Yapıtlarda grafik ve ilüstratif özellikler, ayrıntıcı ve süslemeci bir dille birleşmişti. Ancak sanatçı bu yapıtlarında arabesk temalı işlerinin bir adım ötesine geçerek İstanbul'daki *ötekileri* İstanbul'un çok katmanlı yapısına da dikkat çekecek şekilde kurgulamıştı. *İstanbullu Kızım* (resim 62) ve *Mastika Mastika* (resim 63) gibi resimlerde hep aynı kurgu yapısı vardı. İşlerin isimlerinde gizli ironi, resim yüzeyine yansıyan kurguda da kendini tekrarlamaktaydı (Heinrich 2007, s. 14). Bu tür yapıtların bazılarında, çoğunluğu Müslüman bir toplumun günlük kullanım eşyalarında Hıristiyan kültürene ait kutsal imgelere yer vermiş; örneğin, seccadenin üstüne modern Elvis ikonunu işlemiş; bazen de Ortaçağ halısının üstünde rockçı kızları eklemiştir. *Elvisli Seccade*'deki amacı, ne Elvis'i kutsallaştırmak ne de seccadenin kutsallığını sorgulamaktı. Amacı, basitçe, gerçek hayattaki yanyanalıkları somutlaştırmak ve yoz beğeninimgelerin anlamlarını nasıl paramparça ettiğine işaret etmektir (resim 64).

1987'de *Yeni Eğilimler* sergisine *Çifte Hakikat* (resim 66) ve 1987-1988'de de *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerine *Abide-I* (resim 67) ve *Abide-II* adlarıyla ilk kez yerleştirmelerle katıldığında, konu yine kiç kültürdü. *Abideler*'in merkezî figürünü, Taksim'in arka sokaklarından birinde ucuz heykelcikler satan bir adamın tezgâhında bulmuş; tüller, çiçek sehпасı ve ışık huzmesiyle ona içinde rahat edebileceği bir ortam hazırlamıştı (Heinrich, 2007,



s. 39). Sanatçı, 1988'de 1. Hareket Köşkü'ndeki 5. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergisine de *mekâna özel* bir yerleştirmeye katılmıştır. Karamustafa kendine ayrılmış karanlık odada Kapalı Çarşı'dan aldığı pembe ve mavi çocuk elbiseleri, plastik çiçekler ve plastik çimenler aydınlatması ile dikkati çekmişti. *Abide I'*de olduğu gibi yine bu iş de ironik bir dile sahipti. Karamustafa 1989'da *Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* adıyla düzenlenen (sonradan 2. *Uluslararası İstanbul Bienali* denecek olan) etkinliğe de yine *mekâna özel* bir yerleştirmeye katılmıştır. Karamustafa, *Buradasınız* isimli projesinde Ayasofya'nın cenaze kapısını kırmızı demir bir profil ile çerçevelemişti. Bu, İstanbul'daki çok katmanlı yapıyı bir çerçeve içine alarak seyirciye göstermeyi. Çerçevenin içinde izleyiciyi Yunan, Osmanlı ve Bizans'ın yanyanalıkları ve plastik çiçekler karşılıyordu. Özetle, Karamustafa'nın çalışmaları topluca değerlendirildiğinde, günümüzdeki bazı postmodern damarlarla bulunduğu görülmektedir ki, bu da onun "evrensel kültürün bir gün ortak, uluslararası bir karakter kazanacağı" yolundaki görüşüyle uygunluk içindedir (Özayten, 1992, s. 161).

Kezban Arca Batıbeki (d. 1956), kendi iç dünyasını ana çıkış noktası olarak alırken popüler kültürün anlatım dilini kullanmış ve domestik bir imgelem yaratmıştır (*resim 91-95*). Bir hapisane sunan bu imgelem, kısırdöngülerden kurtulmaya dair bir istenç talebidir aynı zamanda. Toplumsal mutlakların değiştirilmesi önerisi, çoğunluğun düşünme ve beğeni biçiminden türeyen bir karşı-imajla dile getirilmektedir. Batıbeki'nin resmindeki kadın, toplumsal skalada en belirleyici en güçlü en güzel olandır. Anlaşılmamış bir varlıktır, ama toplumsal yapıyı harekete geçirecek bir yaptırım gücüne sahiptir (İnal, 1998).

### III.1.10. Sanat Olarak Belgeleme

19. yüzyılda fotoğrafın keşfiyle birlikte, resim sanattaki *belgeci* (gerçekleri temsil edici) eğilim giderek zayıflamış; 20. yüzyıl başlarından itibaren de sanatsallık ve belgesellik arasında bir sınır çekilmesi gerektiğine dair bir güçlü eğilim belirmişti. Kübist, dışavurumcu ve non figüratif akımlar da bu eğilimin farklı kolları olarak ortaya çıkmıştı. Onlara göre, sanatçının görevi artık *belgelemeden çok yaratım* olmalıydı. Bu modernist düşüncenin 1950 sonlarına kadar sanat piyasasında; 1980'lere kadar da akademik kurumlarda etkili olduğu bilinmektedir. Bilinen bir diğer şey de 1960'lardan itibaren kendini yerleştirme ve performans yöntemleriyle gösteren kavramsal arayışların bu eğilime karşı yükselmeye başladığıdır. Bu yeni arayışların sözcüleri modernizm öncesindeki temsil yöntemlerine dönmeksizin, *sanatsallık* ve *belgesellik* arasındaki modernist sınırı kaldırmakta; hatta Beuys, Kosuth, Haacke ve Huebler örneğinde olduğu gibi,

bizzat belgelemeyi bir sanat yöntemi, belgenin kendisini de sanat nesnesi olarak sunmaktaydılar (Antmen, 2009, s. 193-96; 284-5; Atakan, 1998, 46-60; Yılmaz, 2013, ss. 301-2; 383-96).

Canan Beykal (d. 1948) İstanbul'da Akademi'den 1972'de mezun olduğunda tüm tartışmaların bilincindeydi. Akademi'de resmin temel ilkesi denen *doğru çizim* yöntemlerini öğrenmiş, bir süre yapmış ama sürdürmenin anlamsız olduğunu düşünmeye başlamıştı. Kuramsal konulara çok meraklı olduğundan, işin *bilek* kısmından ziyade düşünce kısmına kafa yormaktaydı. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde 1981 yılında sergilediği *İzm'ler* adlı çalışması, işte bu düşünce sürecinin ürünlerindedir. *İzm'ler*, dil, metin, grafik tasarım, ses gibi o dönemde alışılmamış öğelerin bir araya getirilmesinden oluşmaktaydı. Onun bu işleri, bir ara denediği kolajlarından sonra keskin bir dönüşle, açık seçik bir kavramsal yorum haline gelmişledi. Yalın ve yoğun bir tavır içindeki bu işler, Altan'a göre, eleştiri yerine tarafsız ve yorumsuz bir gözlem talep etmekteydi izleyiciden (Altan, 1981d, s. 15). Galerinin koridorumsu mekânında yere serilen yaklaşık 10 metre uzunluğunda bir kâğıt şerit üzerinde, damga usulüyle oluşturulmuş *-izm* kavramları yer almaktaydı. Bu kavramlar aynı zamanda düz ve ters okunarak bir ses bandına kaydedilmişti. Bu sesler eşliğinde izlenen bu yerleştirmeye, sanatçı bir taşla iki kuş vurmaktaydı. Sanatçı, bir yandan post-yapısalcı bir yaklaşımla, zihinlerdeki sağ veya sol grupların söylemlerini anımsatıyor; bir yandan da düşünceyi resmin anlatımcı ve simgesel araçları yerine, ussal ve temel kavramların dilsel görüntüleriyle sunmaktaydı.

Beykal, benzer yaklaşımı 1985'deki *2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*'nde, resim üstüne bir çözümlemede de denemiştir (*resim 32*). Beykal'ın sergilediği fotoğraflar, 8 adet Osman Hamdi tablosunun arka yüzünü göstermekteydi ve üstlerinde tabloların müze numaraları ve altın yıldız püskürtmeler yer almaktaydı. Bu yerleştirmede sanatçı, geleneksel resmin ve müze kurumunun sarsılmaz ve tartışılmaz iktidarını sorgulamayı amaçlamıştı. 1987'deki kişisel sergisindeyse, Türkiye'deki hastanelerden toplanmış gerçek belgelerle, çocuk ölümlerinin nedenini araştıran bir iş gerçekleştirmiştir Beykal (*resim 33*). Bu belgelerin altında, çocukların hastanede kullandıkları son giysiler, sterilize edilmiş torbalar içinde sergilenmiştir (Özayten, 2013, s. 195).

Beykal 1989'daki *10 Sanatçı 10 İş: A* sergisindeyse *Tex-Tual ve Karakutular* başlıklı bir yerleştirme sunmuştur (*resim 34*). Yerleştirme üç kara kutudan oluşmaktaydı: Beykal'ın kendisine ait kutuları saklayan kutu; Von Kleist, Plath, Mayakovski gibi intihar eden yazarların metinlerini içeren kutu; Hitler'in, Goebbels'in ve Marinetti'nin özgün ses bantlarını içeren kutu. Bu isimlerin yan yana getirilmesi ilginçti. Bu yapıtta da 20. yüzyıl Modernizminin yıkıcı siyasal ve yapıcı sanatsal gücü ve bunun insandaki etkileri yine metin (yazı) ve ses kaydı kullanılarak

irdelenmekteydi. Yapıtın başlığı da alışılmadık bir sözcük oyunuydu: *text* (metin) ve *tual* (tuval) sözcükleri birleştirilmişti; ancak her ikisinde de bir harf eksikti, dolayısıyla anlamsızdı. Ancak, bu eksiklik aynı zamanda bu yapay sözcüğe çelişkili bir anlam yüklemekteydi: Yazı temsiliyeti ile resim temsiliyeti. Bu işlerdeki sözcük çözümlenmeleri ve birleşimleri sözcüklerin toplumsal-siyasal-kültürel anlamları üstüne düşünmeyi tetiklemekteydi. Özetle, Beykal, bu yapıtlarıyla Türkiye'deki post-yapısalcı / post-modern sanat yapmanın yolunu açmıştı (Madra, 2011, s. 15).

Nilgün Özayten'e göre, Beykal bilinen sanatçı tanımını zorlamaktadır. Belki anlatıcı (*narrator*) denmesi daha doğrudur. Çünkü o, hiç susmayan bir sesle ve birtakım bildirim araçları eşliğinde, bize sürekli toplum içinde bir birey olarak kendi varlığını, yaşama yönelik algılarını, bulgu ve deneyimlerini, toplumu, sosyal ve ideolojik yapıları, oluşumuna tanıklık ettiği bir tarih kesitini anlatmaktadır. Bu oluşuma gereğince katılabilmek için, kapalı ve izole bir yaşamdan kaçınıp, toplumdaki her olguyu ve erozyonu gözleyebileceği bir konuma yerleşmeyi tercih etmektedir. Bir amacı da kendi kişiliğine aykırı gelen, hatta yadsıdığı pek çok şeye yakınlaşmaktır. Çünkü insanda bilinç oluşumunun, dünyanın ve kendisinin bilincinde olmanın ön koşulu, bireyin toplumsal yaşam içinde bulunmasıdır. Gerçeklikten uzak bir soyutlamanın, estetizmin içine hapsolmemek için sanattaki değişimlerin toplumsal nedenlerinin araştırılması çok önemlidir. Bu nedenle, bakışlarını, sanatın varlık nedeni olarak gördüğü, tüm sanat dışı ancak sanatın oluşumunda etken olguları da izleyebileceği bu alana, direkt yaşamın içine yöneltmiştir sanatçı. Onun bildirimleri, yaşamdan özümlediği, tanıdığı, bilinçli kıldığı, yorumladığı, nesnel/toplumsal/tarihsel, ancak son aşamada onun kişiliği ile bağımlı, öznel, olgu ve düşüncelerdir. Düşüncelerini yansıtırken aracı olarak, niteliği amaca göre değişen bildirim gereçleri kullanmayı tercih eder. Bunlar iletilecek düşünceye göre belirlenir ve çeşitlenir. Düşüncenin somutlaşması sürecinde, insanlığın ilk ve en yaygın bildirim türü olan dil, dilsel öğeler, sözcükler, seçilmiş ya da hazırda bulunmuş nesnelere veya tasanın kendi yaptığı görsel nesnelere belge niteliği taşıyan *her şey* –fotoğraflar, ses kayıtları, metinler, sayılar, işaretler– bildirim nesnesi olarak kullanılabilir (Özayten, 1992, s. 163).

Sanat Tanımı Topluluğu üyelerinden Ahmet Öktem (d. 1951) ise Akademi'nin resim bölümünden 1974'te mezun olduktan sonra, resimlerindeki elemanları gittikçe sadeleştirerek minimal sayılabilecek resimler yapmıştı. Önceleri mekanik düzenlemelerle, iki ya da üç boyutlu olarak resmettiği metal borucuklu kompozisyonlar denerken, giderek betimlemecilikten uzaklaşıp kendi başlarına birer nesne-biçime dönüştürmeye karar vermiştir. Derken, modernizmin bireysel üslup saplantılarından hızla uzaklaşmak için, mümkün mertebe en *tarafsız* (belgesel) cinsten fotoğraflara ve *sanat dışı* nesnelere yönelmiştir.

Ahmet Öktem 1980'de Beyoğlu Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki *Sanat Tanımı Topluluğu Sergisi*'nde ilk kez izleyiciyle sunduğu *Adsız*<sup>94</sup> adlı yapıtını (resim 4), derin bürokrasiyi ve demokratikleşme sürecindeki olumsuzluğu işaret etmek üzere gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu işinde arşiv dolapları ve arşiv dosyalarını kullanmıştır. Genelde yalnız ilgili olanların gördüğü bu malzemeler, düşünceyi görsel açıdan öne çıkarabilecek araçlardı sanatçının gözünde. Devlet dairelerinde dosya depolamak için kullanılan çelik dolaplar, bu dolapların fotoğrafları ve sanatçının topladığı dosyalanmış belgeler (ki bu sınıflanmış bir bilgi topluluğuydu), izleyiciye başka hiç bir şey çağrıştırmayacak şekilde, olduğu gibi sunulmuş; metin (düşünce) ve görüntü (resim) arasındaki ilişki en aza indirgenmişti. Madra'ya göre fotoğraf ve diğer belgelerden oluşan bu yerleştirme, Türkiye'de o dönemde yapılmış keskin bir kavramsal iş ve ilk örnek olarak değerlendirilmelidir. Bu yapıt, gerçeğin kendi görüntüsünü bir çağrışım aracı olarak kullanmasıyla, postmodernizmin eşiğinde sanatın anlamını ve işlevini yeni baştan düşünme niteliğiyle de uygunluk içindeydi (Madra, 2011, s. 18). Burada üretilen yanılısma, gizli olanı açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Somut olarak karşımızda suran dolaplar, saklayan devlet; hiç bir zaman erişilemeyen, dokunulamayan saklıları temsil eden fotoğraflar, devletin yol açtığı hukuksuzluğun yarattığı güvensizlik ortamını hedef almıştır (Kaplanoğlu, 1989b, s. 45). Kavramsal sanat örneklerinde sıkça rastladığımız nesnenin kendisinin ve fotoğrafının yan yana sergilenmesi olgusuna, Öktem, toplumsal ve siyasal yapıdaki bürokratik ağırlığın yarattığı sıkıntıyı ekleyerek yapıta yeni bir anlam ve bakış kazandırmıştır (Özayten, 1992, s. 173).

Serhat Kiraz'ın *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü* ya da *Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın...* gibi işlerinde günlük zamanı kaydeden gazetelerin şiirsel yerleştirmeler içinde belgelenmesine dayalı çözümlenmeler sunmuştur (resim 166, 167). *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü* elektrikli bir sandalyede oturan bir adam fotoğrafının karşına işkence aletine sıkıştırılmış yüzlerce gazete yerleştirilmiştir. Haberler işkenceyle ilgilidir. İzleyiciyi her yandan bilgilendirmeye, bilgiyi pekiştirmeye dayalı bir düzen kurulmuştur. *Dün Bugün Yok Oldu, Bugün de Yarın...* çalışması ise, bilginin ulaşıldığı anda soğuduğu ve yararsızlaştığı üzerinedir. Cam kavanozlar içinde hapsolan gazete sayfaları, kavanoz kapağının üzerinde yanmakta olan mum tarafından mühürlenmektedir. Yaşamakta olan zamanla malumat edinilen zaman arasındaki fark, belleğin nasıl kurgulandığını açığa çıkarmaktadır (Kaplanoğlu, 1989b, s. 45). Kurgulanmış bellek, gerçeğe nasıl ulaşacaktır? Bu sorunun cevaplanması gerekmektedir:

"Her dönem, gerçeği arayışıyla belirlenir. Sonunda ortaya çıkan gerçek ne kadar korkunç olursa olsun, bir ulusun yeniden sağlığına kavuşmasına katkıda bulunabilir. Çünkü gerçeğin bilincine varılması, sağlıklı bir dönemin başlangıcını müjdeler; böyle bir şeyin ahlaksal

<sup>94</sup> Bu çalışma 2011'de yeniden düzenlenmiş ve sergilenmiştir.

ideallerle çelişkiye düşeceğini de herhalde kimse iddia edemez. Ancak bu gerçeği örtbas etmeye ve gizlemeye kalkmak, bu can sıkıcı gerçeğin ideali inkâr edeceği iddiasıyla yanlış yorumlanan bir idealle bu gerçek arasında yapay bir çelişki yaratmaya kalkmak, estetik ölçülerin yerine salt ideolojik-faydacı ölçüler koymakla eş anlamlıdır. Yapay propagandalarla ayakta tutulan ahlaki bir ideal değil, gerçek bir ideali ancak ve ancak bir dönemin büyük gerçekliği dile getirebilir” (Kiraz'dan akt. Anonim, 1988m, s. 4).

Kiraz yapıtlarıyla, düşüncenin yalnız tuval ve yağlıboya ile değil, çok çeşitli gereç, araç ve teknikle sanata dönüştürüleceğini, bu titizlik ve özenle hazırlanmış düzenlemeyle anımsamak ve gericiliğin gündemde sanat görüşü açısından tutuculuğun yaygın olduğu bir ortamda, sanatçının atak, öncü ve ödün vermeyici olduğunu vurgulamaktadır (Madra, 1987f, s. 64).

## IV. BÖLÜM

### SONUÇ

“Komünizm akli çılgıncasına kendinde somutlaştırmak istediği için, kendisi yıkılırken onu da beraberinde sürükledi. Akıl dışılığa geri dönüşün malzemeleri uzun zamandır zaten hazır; komünizmin çöküşü bunları açığa çıkarıverdi” (Minc, 1995, s. 84).

“Şeytanın avukatlarıyla yüzlerce kez tartıştım, ama hiçbiri beni doğru dürüst bir tezle köşeye sıkıştırmayı bir kez olsun başaramadı. İleri sürülen savlardan biri, Batılı sanatçıların arasında da ana akıntıya giremeyen, bir ad edinmeyen pek çok sanatçının bulunduğuydü. İyi de, bu gerekçe sanat tarihi için seçilen bütün adların nasıl olup da yalnızca beş tanınmış ülkeye ait olduğunu kesinlikle açıklamıyor” (Baykam, 1999, s. 46)

“İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi kaçırıldı. Bu konuda Bedri Baykam çok haklı” (Lucie-Smith’ten akt. Akay ve Çalikoğlu, 2005, s. 35).

#### IV. 1. 1980’LERİN SONU: YENİ DÜNYA DÜZENİ Mİ, YENİ ORTAÇAĞ MI?

12 Eylül 1980’in Türkiye için simgesel oluşu gibi, 9 Kasım 1989 da Doğu Bloku açısından simgesel bir anlam taşımaktadır. Birincisi mikro, ikincisi makro ölçektir bu simgesel tarihlerin. Tabii, her ikisi de çok daha büyük –küresel– çaptaki bir dönüşümün parçalarıdır. Birincisinde askerî darbeye demokrasi üç yıllığına askıya alınmış; ancak devletin adı ve siyasal haritası aynen korunmuştur. İkincisindeyse devletlerin adları, siyasal haritaları ve rejimleri değişmiştir. 1961’den beri Berlin’i ikiye bölen *Duvar*’ın 9 Kasım 1989’da yıkılması, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin önderlik ettiği Doğu Blokunun dağılması demektir.<sup>95</sup>

ABD ve İngiltere’nin 1980’lerin başında yürürlüğe koydukları yeni liberal ekonomi siyasetinin tüm yerküreye *yeni bir düzen* vermesinin önünde artık ciddi hiç bir pürüz kalmamıştır. Bu ideolojinin sözcülerinden Francis Fukuyama’ya göre, liberalizmin faşizm ve komünizm karşısındaki başarısı insanoğlunun ideolojik evriminin son noktaya dayanması anlamına gelmektedir. Artık tarih ve büyük anlatılar devri sona ermiştir. Marx, ‘tarihin sonu’ fikrini

<sup>95</sup> Bundan iki yıl sonra, 1991’de SSCB ‘kendi iç çelişkilerinin ağırlığı altında ezilecek’ (Hardt ve Negri, 2001, s. 195); bünyesindeki cumhuriyetler de bağımsızlıklarını ilan ederek kapitalist sisteme geçeceklerdi.

Hegel'den maalesef bozarak almıştı. Neyse ki, Marksizm çöküp gitmiştir de, insanlık olanaksız ve gereksiz bir hayalden kurtulmuştur (Fukuyama, 1993, s. 192-200).<sup>96</sup> Minc ve Wallerstein'a göreyse 1980'lerde olup bitenler, kendini asıl 1990'larda hissettirecek olan *merkezsiz bir dünyanın, belirsizliklerle dolu bir çeşit yeni ortaçağın* göstergeleri niteliğindedir.<sup>97</sup>

1923-91 arasında Türkiye'nin en büyük komşusu SSCB olmuştur. Kurtuluş Savaşı yıllarında dostluk biçiminde başlayan ilişkiler, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bitme noktasına gelmiş; 1960 ortalarında kısmen yeniden iyileşme eğilimine girmiştir. 1947-1991 arasında, *soğuk savaş* diye bilinen o gerilimli süreçte Türkiye, başını ABD'nin çektiği Batı Blokunun bir üyesi olarak, *hasım blokun* önderi konumundaki bu ülkeyle hassas bir ilişki yürütmeye özen göstermiştir.<sup>98</sup>

Aslında SSCB'nin ABD ile giriştiği yarışı daha fazla sürdüremeyeceği; dahası, Doğu Blokunu meydana getiren tüm ülkelerin uyguladıkları merkezi sistemi gevşetme ve iyileştirme arayışlarına girdikleri ve hatta kapitalist devlet modeline geçme niyetinde oldukları çok daha önce hissedilmeye başlamıştı. Örneğin, 1960'larda Polonya'daki kamuoyu yoklamaları, sosyalist ekonomiye en karşı olanların, akılcı değerlere en bağlı kesimde (mühendislik öğrencileri arasında) bulunduğunu göstermişti. 1970'lerin ortalarından itibaren Polonyalı muhalifler

<sup>96</sup> Kaldı ki, Fukuyama, Marx'ın *sınıfsız toplum* dediği şey, Amerika'da *eşitlikçi* bir refah toplumu olarak zaten mevcut olduğunu iddia etmektedir (geçmişten kaynaklanan ufak tefek pürüzler olsa da zamanla halledilecektir). Amerika ve diğer gelişmiş birkaç Batılı devlet 'tarih sonrası'ni yaşarken, dünyanın geri kalanı halen 'tarihsel dönem'i yaşamaktadır. Artık yapılması gereken, Amerika'dakine benzer bir refahın dünyanın diğer bölgelerine yayılması, onların da 'tarih sonrası'na ulaşmasını sağlamaktır (Fukuyama, 1993, s. 193-221).

<sup>97</sup> Minc'e göre, Doğu Avrupa toplumları Batıdaki çabalardan ders alamamışlar, 1917 ile 1947 yılları arasında Tarih'in buzluğundan girdikleri gibi çıkmışlardır. Sonuçta, yalnızca Doğu'da değil, Batı'da da *düzensizlik* ve bir çeşit *kabilecilik* ortaya çıkmıştır. Bu kabilecilik, 19. yüzyıldaki sisteme basit bir geri dönüş değildir. Gerçekte ekonomik yoksunluklarla etkileşime girme tehlikesini içermektedir. Duvar'ın yıkılışının ardından Batılılar kalıcı bir barış hülyasına dalarken, Doğular da bir kaç yıllık fedakârlıktan sonra kapitalist *nirvanaya* ulaşacaklarını düşünüyorlardı. Amerikan şirketleri bu *yeni ortaçağın* çok güçlü derebeyleri olup; sınır ötesi akınlarında siyasal bir korunma şemsiyesine de gerek duymamaktadırlar (Minc, 1995, s. 14-41).

Wallerstein ise, SSCB ve diğer Doğu Avrupa toplumlarındaki çöküşün yanlış yorumlandığını, bunun da yakın gelecekte anlaşılacağını iddia etmiştir. Eski komünist dünya, kendi sihirli planının yerine *sihirli piyasayı* getirince refaha eriştiğini sanmıştır. Öte yandan, Batı dünyası ise Leninizmin çöküşünü Wilson liberalizminin zaferi sanmıştır. Oysa, Lenin ve Wilson 1917'de tarih sahnesine çıkmışlar; her ikisi birden Aydınlanma düşüncesinin iki farklı çeşidini temsil etmiştir. Leninizm ölüncü, ona seçenек olarak inşa edilen ve Wilson'la simgeleşen *Pax Amerikanizm* de kendiliğinden sahneden çekilmiştir. Şimdi artık ulusal devletlerden ziyade, şirketlerin yönettiği, dolayısıyla yeni bir paradigmanın devreye girdiği bir dünya vardır (Wallerstein, 1993, s. 45).

<sup>98</sup> Atatürk Lenin'e bir mektup yazmış; iki ülke arasında 1921 ve 1925'te Dostluk Antlaşması imzalanmış; SSCB Türkiye'ye silah ve para yardımında bulunmuştur. Ancak, İkinci Dünya Savaşının bitiminde SSCB, süresi dolan Dostluk ve Tarafsızlık Antlaşması'nın meydana gelen derin siyasal değişiklikler nedeniyle yenilenmeyeceğini bildirmiş; Türk-Sovyet sınırında değişiklik yapılarak Kars, Ardahan ve Artvin'in SSCB'ye terk edilmesini talep etmiştir. Bunun üzerine Türkiye, 1952'de kapitalist dünyanın siyasal birliği olan NATO'ya üye olmuştur. ABD ve SSCB'nin karşılıklı restleşmelerinden sonra, SSCB Türkiye'den istediği topraklardan vazgeçmiştir. 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra Türkiye SSCB'ye yeniden sıcak bakmaya başlamıştır. Aslında en soğuk döneminde bile, Türkiye SSCB'den ilhamla 1930'larda uygulamaya başladığı 'devletçilik' ilkesine sadık kalmıştır. Yine, 1960'larda uygulamaya soktuğu 5 yıllık kalkınma planlarında da bu ülkeden etkilenilmiştir. İyi ilişkiler 1965'te Adalet Partisi (Demirel) iktidarında ve 1978'de CHP (Ecevit) iktidarında da sürmüş, karşılıklı anlaşmalar imzalanmıştır (Anonim, [Tarihsiz]g; Anonim, 2007).

siyasal sistemi devirmek için çok basit bir taktiğe başvurarak, komünist anayasanın kendilerine verdiği hakları kullanmayı kararlaştırdılar. Ve ilginçtir, düzene yönelik en büyük tehdit, bizzat kendisinin meşruiyet iddialarının ana dayanağını oluşturan toplumsal kesim olan *işçi sınıfı*ndan gelmiştir. Sonuçta, Polonya'da 1976'da başlayan açık başkaldırı 80'e gelindiğinde dizginlenemez boyutlara ulaşmıştır (Przeworski, 1993, s. 139).

Doğu Bloğunun merkez ülkesi SSCB'deyse, sistemde ciddi bir takım yanlışlar olduğu görüşü ilk olarak 1983'de Andropov döneminde ortaya atılmıştır.<sup>99</sup> O sırada KGB'nin başındaki Andropov beklenmedik bir hamleyle, çoğunluğunu Bilimler Akademisi üyelerinin oluşturduğu bir ekonomistler ve sosyologlar grubunu çıkış yollarını görüşmek üzere bir araya getirmiştir. O sırada Andropov'un kanatları altındaki Gorbaçov da bu grubun içindeydi. Bu girişimin sonunda *Novosibirsk Raporu* ortaya çıkmıştır. Raporda, merkezî nitelikli sovyet sisteminin eskidiği, üretim üzerinde bir prangaya dönüştüğü, ahenkli bir birlik olmaktan çok, yönetenler ve yönetilenler arasında çıkar çatışmalarıyla parçalandığı belirtilmiştir. Gorbaçov, 1985'te liderliği ele alınca *perestroika* (yeniden yapılanma) ve *glasnost* (açıklık) adını verdiği reformlarla sistemi kurtarmayı denediyse de Sovyetler Birliği'nin dağılmasını engelleyememiştir (Z, 1993, s. 93-94).

Sosyalist ülkelerin dışı kapalılığı nedeniyle, 1980'lere dek plastik sanatlar alanında neler olup bittiği, bizde ve kapitalist dünyada pek net bilinmeyen bir konuydu. Kabaca bilinen, Çarlık Rusyasının devrilerek SSCB'nin kurulma sürecinde, 1910'larda Maleviç, Kandinski, Gabo, Tatlin, El Lissitzki ve Rodçenko gibi dünya çapında modern öncülerin çıktığı; ancak 1927'de *Sovyet Sanatının On Yılı* adlı sergiye alınmayarak bunların aşağılandığı ve nihayet 1934'te de *sosyalist gerçekçilik* adlı bir programın resmî sanat görüşü olarak ilan edilmesiyle deneysel çalışmaların boğulduğuna ilişkin (Lynton, 2004, s. 108, 153; Clark, 2004, s. 99-135) .

Türkiye sanat çevresinin sosyalist ülkelerdeki sanat yapıtları konusunda kısmen doyurucu bilgi edinme şansını yakalaması, 1986'da Ankara'da başlatılan *Asya Avrupa Sanat Bienali* ve ondan bir yıl sonra devreye giren *İstanbul Bienali* sayesinde mümkün olmuştur. Ankara'daki ilk bienale SSCB katılmamıştı ama Arnavutluk, Polonya, Romanya ve Çin gibi ülkelerden gelen resim ve heykellerde, birkaç istisna hariç, genelde sosyalist gerçekçiliğin izleri görülüyordu. Ankara'daki bienalin ikinci ve üçüncüsünde, geleneksel işlerin yanı sıra deneysel denebilecek işlerin sayısında artış vardı. 1989'daki 2. İstanbul Bienali'nde de SSCB'yi Gürcü bir sanatçı figüratif bir tuval resmiyle temsil etmiştir. Ankara ve İstanbul bienallerine Hindistan, Cezayir,

<sup>99</sup> Aslında ondan çok önce Andrey Amalrik, Georg Orwell'in 1984 adlı romanından esinle, *Sovyetler Birliği 1984'e Kadar Yaşayabilecek mi? (Will the Soviet Union Survive Until 1984?)*, New York, Harper and Row, 1970) adlı bir kitap yazmış, ancak alayla karşılanmıştı.



Irak, Katar ve Kuveyt gibi çevre ülkelerden gelen yapıtlarsa yine geleneksel havadaydı. ABD, Fransa, İtalya ve İspanya gibi kapitalist ülkelerden katılan sanatçıların işleriye açıkça farklıydı; hatta Sol LeWitt, Daniel Buren, Jannis Kounellis ve Richard Long gibi bazıları bugün çağdaş sanatın başlıca temsilcileri olarak bilinen isimleriydi. Ülkemiz sanatçıları, Batı ve Doğu Bloklarının yanı sıra Üçüncü Dünya sanatçılarıyla yan yana geldikleri bu etkinlikler sayesinde kendilerini tartma fırsatı bulmuşlardır. Hislerine göre, Doğu'dan ziyade Batı'ya daha yakındılar; en azından gözleri o taraftaydı. Asıl önemli ve kaçınılmaz olansa, bundan sonra artık yalnız kendi aralarında değil, dünya sanatçılarıyla da yarışacak ve aynı kavramları tartışacak olmalarıydı. Çünkü Batı'dan esen yeni liberalizm rüzgârı sınırları yıkmış, yarışmayı küresel boyuta taşımıştır.

#### IV. 2. KÜRESEL LİBERALİZMİN SANATI: ÇAĞDAŞ MI, POSTMODERN Mİ?

1980 öncesinde yalnızca Doğu Bloku ve Üçüncü Dünya ülkelerinde değil, Batı'da da 'modern sanat (*modern art*)' ve 'çağdaş sanat (*contemporary art*)' ayrımları henüz tam belirginleşmemişti. Örneğin Danto'ya göre, Batılı sanatçılar 1980'lerin sonuna dek hâlâ modern sanat yaptıklarını sanıyorlardı; oysa sonradan farkına varılacağı üzere, aslında 1960'lardan itibaren yaptıkları çağdaş sanattı; çünkü işler modern geleneğin dışına taşmaktaydı (Danto, 1997, ss. 10-12 ). Klaus Honnef'e göre de, dünya sanatı 1980'lerde önemli bir dönüşüm yaşamış; bu dönüşümün mayası ise 1960'larda Alman ve Amerikalı sanatçılarca atılmıştır. Honnef kitabının daha en başında yanlı davrandığını, Batı dünyasında kendince en önemli saydığı sanatçıları ele almaya karar verdiğini belirtmiştir.<sup>100</sup> Honnef'in bakış açısına göre, çağdaş sanat birden çok eğilim, akım, tür ya da araca işaret eden *genel* bir kavramdır. Pop, yeni dışavurumcu ve yeni gerçekçi resimlerden video ve fotoğraf çeşitlemelerine, eylemlerden heykel ve yerleştirmelere kadar çok geniş bir alanı kapsamakta; ayrıca belli bir konu ya da tema birliği de göstermemektedir (Honnef, 1990).

Rajchman ise modern ve çağdaş ayrımına daha kesin (simgesel) bir tarih önermektedir: 1989. Bu, hem Berlin Duvarı'nın yıkılarak Avrupa'nın yeni bir düşünce haline geldiği, hem de Çin'in Tiananmen Meydanı'ndaki özgürlükçü gösterilerin<sup>101</sup> kanlı bir şekilde bastırılarak kapitalizm

<sup>100</sup> Honnef'in kitabında yer verdiği sanatçılardan bazıları: Georg Baselitz, Andy Warhol, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Keith Haring, Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Martin Kippenberger, David Salle, Eric Fischl, Jean-Michel Basquiat, Peter Halley, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Gilbert & George, Jeff Koons, Frank Stella, Anish Kapoor, Christian Boltanski, Leon Golub.

<sup>101</sup> 1989'un 15 Nisan-4 Haziran tarihleri arasında Çin Halk Cumhuriyeti'nin Tiananmen Meydanı'nda, öğrenciler, aydınlar ve işçiler protesto gösterileri düzenlemişler; hükümet de bunları kanlı bir şekilde bastırmıştı. Ölü sayısı

oyununa katıldığı, yani kısaca, ‘soğuk savaş’ın bittiği tarihtir. Ona göre, *çağdaşlık* ve *küresellik* birbirinden asla ayrı düşünülmemesi gereken kavramlardır. ‘Çağdaş sanat’ dendiğinde, kabaca, artık atölyede üretilmesi ve *beyaz küp* mekânlarda sergilenmesi şart olmayan, geleneksel resim ve heykel becerilerini gerektirmeyen ve ‘küreselleşme endüstrisi’yle şu ya da bu derece bağlantılı işler anlaşılmaktadır (Rajchman, 2013, s. 20-28). Steyerl’e göre de yeni liberal dünyanın tam göbeğinde yer almaktadır çağdaş sanat. Belirli bir üründen ziyade, hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etiket gibidir. Baş döndürücü kuralsızlıklar yüzünden kafa karışıklığı yaşayan bir dünya için ayrıcalıklı bir oyun alanıdır. Öyle ki, *yeni dünya düzenini* yalnızca yansıtmakla kalmamakta, ona etkin bir şekilde aracılık etmektedir. Sermaye çelişkilerinin somutlaştığı, küresel ve yerel şeylerin eğlenceli bir şekilde yan yana geldiği bu sanat alanı, aynı zamanda siyasal bir alandır (Steyerl, 2013, s. 83-93).

Tarihsel kırılma noktası açısından olmasa da ekonomik, siyasal, kültürel koşullar ve sanatsal üretimin mantığı açısından yaklaşıldığında, Rajchman’ın ‘küreselleşme endüstrisi’ ve Steyerl’in sermaye-sanat ilişkisi hakkındaki görüşleri, hem Adorno ve arkadaşlarının 1930-1950 arasında geliştirdikleri *kültür endüstrisi* kuramlarıyla, hem de Jameson’ın postmodernizme dair görüşleriyle örtüşmektedir. Adorno, kültürün bir endüstri kolu haline geldiğini ve mevcut sistemin yürütülmesinde çok önemli bir araç olduğunu (Adorno, 2003, s. 76-78); yine Jameson da ‘estetik üretimin meta üretimiyle iyice bütünleştiğini’ görmüştü. Tabii, ‘geç kapitalizmin kültürel mantığı’na işaret etmek için Jameson’ın tercih ettiği terim ‘çağdaş sanat’ değil, ‘postmodernizm’di (Jameson 1994, ss. 61-93). Hardt ve Negri’nin de, küresel sermayenin işleyiş mantığıyla ilişkili olarak, postmodernizm kavramını tercih ettikleri görülmektedir. Onlara göre, pazarlama, belki de postmodernist teorilerle en yakın ilişki içindeki alandır. Hatta öyle ki, kapitalist pazarlama stratejileri, adı konmasa da, çoktan beri postmodernistti (Hardt ve Negri, 2001, s. 169).

Görüldüğü üzere, sanatın geç kapitalizm (sermaye) ile ilişkisinin neliği konusunda ortak bir görüşe varılmışken, ortaya çıkan sanata ne ad verilmesi gerektiği ve onun doğumunun hangi tarihte olduğu konusunda ayrılıklar mevcuttur. Evet, kuşkusuz 1989, ‘soğuk savaş’ın bitimine ve liberalizmin küreselleşmesine işaret etmesi bakımından simgeseldir. Ancak yakından bakıldığında, dönüşümün çok daha önceden başladığı görülecektir. Zira, *çağdaş sanat* dendiğinde, eğer, artık ‘atölyede üretilmesi, *beyaz küp* mekânlarda sergilenmesi şart olmayan ve geleneksel sanat yapma becerilerini gerektirmeyen sanat’ anlaşılıyorsa, Duchamp ve diğer

dadacıların 1910'lardaki işlerinden 1960 ve 70'lerdeki pop, kavramsal, beden ve video gibi terimlerle anılan eğilimlerini anımsamak yeterli olacaktır.

Sermayeye ilişkileri açısından bakıldığında da yine, modern sanatçıların sermaye çevrelerinden uzak durduğunu söylemek olanaksızdır. Kapitalizmin tarih sahnesine çıkışından itibaren, özellikle Batı'da sanat yapıtlarının başlıca pazarlayıcı ve alıcıları sermaye çevreleri olmuştur. Bu süreçte, piyasa mekanizmasının yasak olduğu sosyalist ülkelerde ve bizim gibi *gelişmekte olan* kapitalist ülkelerde sanat devlet desteğiyle ayakta kalabilmiştir. 1980'lerde gerçekleşen hadise, kapitalist dünyada zaten 19. yüzyıldan beri yürürlükte olan piyasa mekanizmasının radikalleşerek tüm dünyaya yayılması ve ilişkilerin daha görünür (hatta reklam malzemesi olarak kullanılır) hale gelmesinden ibarettir.

#### IV. 3. ÇAĞDAŞ (POSTMODERN) SANATIN MUHALİF GÜCÜ

Jameson, Rajchman, Steyerl ve Hardt-Negri'nin sanatın sermayeye sıkı ilişkiler içine girdiğine dair görüşleri saptama niteliğinde olmakla birlikte, olumsuz bir hava da barındırmaktadır. Sanatçıların sermaye çevresinin desteğine muhtaç olması demek, siyaseti yönlendirme kapasitesi olan bu çevreye gebe kalma riskiyle yaşamaları demektir (Wu, 2005, s. 22, 36; Haacke, 2008, s. 284-5; 2011, s. 978-980).

Genelde *piyasa* sadece 'iktisadi bir öge' sanılır ve bu kısmen doğrudur. Ancak bu iktisadi faktör özünde siyaset, güvenlik ve kültürle, hatta dinle iç içe geçmiştir. Piyasayı ele geçirenler, işlerini yürütebilmek için siyasete, dine ve kültüre kaynak aktararak bu alanları denetim altına almaya özen gösterirler. Bu, işin teknik, mekanik ve *nesnel* boyutu olup, hemen her ülkede görülen *olağan* şeylerdir. Piyasayı yönetenler, kendilerinin siyasetle ilişkilerinin olmadığını söylerler; oysa bu söylem yalnızca bir vitrindir; gerçek niyet ve ilişkileri derinlerdedir. Manisalı'ya göre, gerçek *derin devlet* artık serbest piyasadır. Derin devlet, genelde, bir ülkede meclisin, hükümetin ve bürokrasinin yerine toplumdaki siyasî, iktisadî, askerî ve kültürel oluşumları yönlendiren güç veya güçler topluluğuna verilen isimdir. Türkiye'nin yakın tarihinde, derin devlete en çok yakıştırılan kesim *ordu* olmuştur. Bunun nedeni, gerek elindeki güç (silah), gerek Atatürk ilkelerine (resmî ideolojiye) sadık olduğunu her fırsatta yinelemesidir. Oysa derin devlet bu kadar *sığ* değildir. Türkiye'de darbe yapan ordunun ya da onu yöneten 3-5 generalin derin devlet gibi gösterilmesi bir aldatmacadır. Vitrinde sunulan derin devlet, resmî bir örtü, bir ambalaj olup; asıl güçler daha derinlerdedir. Washington, Londra, Berlin ve Paris'teki merkezler

ve onların güdümündeki güçlerden oluşmaktadır asıl derin devlet. Bu, serbest piyasa biçiminde, küresel düzeyde örgütlenmiş çok büyük bir güçtür (Manisalı, 2006, s. 11; 2008, s. 11).

Bienal ve benzeri sergileri destekleyenler işte bu küresel güçler ve onlarla işbirliği yapan yerli şirketlerdir. Bu noktada, akla şu gibi sorular gelmektedir: Sanatçılar hem piyasa güçlerinin desteğini alıp, hem de onların *derin siyasetine* muhalefet etmeyi ne kadar göze alabilirler? Tersinden sorulursa, piyasa güçleri bizzat destekledikleri sanatçılar tarafından eleştirilmeyi isterler mi, buna izin verirler mi? Eleştirilmeye kapı aralamışlarsa da, bunun sebebi ne olabilir? Eleştirinin biçimi ve derecesi nereye kadardır? Bunlar hassas konulardır. Piyasa güçleri ve sanatçılar, birbirlerine muhtaç olduklarından, dikkatli davranmaları gerektiğini bilirler. Zaten, tez boyunca da görüldüğü üzere, gerek sanatçılar gerek galerici ve küratörler, genelde piyasa güçlerinden ziyade, bir yandan devleti (orduyu, hükümeti ve bürokrasiyi) bir yandan da birbirlerinin tarz ve yöntemlerini eleştirmişlerdir. O halde bu, gerçek derin devletin değil de onun vitrinde tuttuğu resmî örtünün eleştirildiği, yani hedefin saptı/rıldı/ğı anlamına gelmez mi?

Baskı ve yasakların uygulayıcısı genelde devlet (ordu, hükümet, polis, YÖK, bürokrasi) olduğu için, kuşkusuz önce devlet organlarının eleştirilmesi gayet anlaşılabilir bir durumdur. Ayrıca devletin, bilerek ya da bilmeyerek, asıl derin devletin (küresel piyasanın) güttüğü siyaset doğrultusunda hareket ettiği tezi dikkate alındığında da, resmî organların eleştirilmesi dolaylı da olsa küresel piyasanın eleştirilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü en küçük biriminden en büyüğüne, resmî ya da sivil, küresel çağda tüm iktidar odakları birbirine bağlıdır. Ordusu, siyasal partileri, meclisi, bürokrasisi, iş çevreleri, işçileri ve sanatçılarıyla, toplum çok katmanlı bir yapıdır. İktidar mücadelesi hem bu katmanlar arasında, hem de her katmanın kendi arasında cereyan eder. Sanatçılar, bu karmaşık mücadele alanında kendilerince bir çıkış yolu ararlar. Hem özgür olmak isterler, hem bir ideolojiye bağlanma (ya da en azından yakın durma) gibi bir eğilim içindedirler. Bir yandan karınlarını doyurmayı garantiye almak isterlerken bir yandan da bunu tehlikeye atacak deneysel arayışlara girmekten kendilerini alıkoyamazlar.

Esasen bunlar, yalnızca 1980'lerde uygulamaya konan yeni liberalizm döneminde değil, kapitalizmin inşa sürecinden beri sanatçıların karşı karşıya kaldığı ikilemlerdi. Gönülleri ezilen sınıflardan yana olanların bile, son kertede asıl ikilemleri *devlet* ve *sermaye* çevresi arasındaydı, çünkü yapıtlarını onlar satın alıyordu. Ya devleti (ve onun *resmî* kurumlarını) ya da sermayeyi (ve onun *serbest* kurumlarını) tercih edeceklerdi. Devlet, geleneği; sermaye çevresi (burjuvazi) ise yeniliği simgeliyordu. İlki hantal ve kuralcıydı; ikincisiyse kıvrak ve kualsızdı ve bu sayede (tıpkı sanatçılar gibi) sürpriz gelişmelere daha çabuk uyum sağlıyordu. Bu sınıf en temelde,

‘bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler’ ilkesinde simgeleştirdiği üzere, ekonomide her türlü devlet kontrolüne karşı serbest ve bireysel girişimciliği savunuyordu. Bu ekonomi siyasetini, sanat çevresinin özgürlük, yenilik ve bireysellik talepleriyle ustaca buluşturduğundan, sanatçıları kendi yanına çekmesi zor olmamıştı.

1980’lerde dünyada ve bizdeki durum, bir anlamda, oyunun dünya ve ülkeler çapında sahneye konan *yeni* perdeleri niteliğindedir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıl ortalarına uzanan süreçte, Batıda sanayi burjuvazisinin, bizde çoğunluğu asker kökenli seçkinlerin ve Rusya ile Doğu Avrupa’da da komünistlerin önderliğinde kurulan modern devletler zamanla hantallaşmış olduğundan, sermaye çevresi durumu kendi lehine çevirmek ve daha rahat hareket edebilmek için bir kez daha devreye girmiştir. Kuşkusuz, postmodern burjuvazinin yenilikçiliği onun kâr hırsıyla çelişmemekte, tam tersine, örtüşmektedir. Görünen o ki, 1848’de *Komünist Manifesto*’da işaret edilen gerçeği en iyi anlayan ve kanıtlayan bu sınıftır. *Manifesto*’nun yazarları; burjuvazinin, sanatçı ve din adamı dâhil, farklı meslek erbaplarını kendi ücretli emekçisi haline getirdiğini; üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazinin varlığını sürdüremeyeceğini; üretimde sürekli bir dönüşüm sağlayarak, tüm toplumsal kesimleri aralıksız sarsıntıya uğratacağını; sonsuz güvensizlik ve hareket halinde olacağını; sürekli genişleyen sürüm ihtiyacını karşılamak için yeryuvarlağının bütününe el atacağını; üstelik yalnız maddî üretimde değil manevî üretimde de ulusal tek yanlılık ve sınırlılığı ortadan kaldırarak, pek çok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşturacağını; özetle, istediği gibi bir dünya yaratmakta olduğunu ve bu durumun katlanarak süreceğini görmüşlerdi (Marx ve Engels, 1999, ss. 49-51).

1980’lerdeki iletişim ve üretim devrimi, yerküreye yayılan ticaret hacmi ve sanatsal benzerlikler, bu öngörülerin sağlaması niteliğindedir. Bu süreçte, sanat ve siyaset arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Bu alanların birbiri içine girerek içerik ve biçim değiştirmelerinden ötürü, bunların eski ölçütlere göre değerlendirilmeleri olanaksız hale gelmiştir. Tüm nesnelere güzelleştiği için, sanatçılar sanatı *güzel* bir şey olmaktan çıkarmışlar; siyasetçiler de yeni medya şirketleri yardımıyla siyaseti eğlenceli tartışma programlarına dönüştürmüşlerdir. Devlet kültürel alandan yavaş yavaş elini çekerken, piyasa güçleri de sanatı yanlarına almak suretiyle, liberal ekonomi siyasetini sanatsallaştırmışlardır. Sanatçılar açısından bakıldığında, genelde sol çevrelerde geçerli bir yaklaşım olan ‘siyaseti temsil yoluyla yeniden üretme’ modelinden vazgeçerek; sanatsal uğraşlarını, gerek toplumsal gerek bireysel düzeyde, yaşamın dönüştürülmesi doğrultusunda bizzat ‘siyasal bir etkinlik’ haline getirmeye çalışmışlardır.

Nihayetinde, toplumun tüm kesimlerindeki silkinme hamleleri birbirini şu ya da bu derecede etkilemiş; sanat ve siyaset ilişkisi konusundaki algılar dönüşüm geçirmiştir.

Peki ama tüm bunların pratikteki karşılığı nedir? Yani, algı değişikliğinin sanat/sanatçı, siyaset/siyasetçi ve izleyici ve toplumun diğer kesimlerine katkısı hangi düzeyde ve ne yönde olmuştur? Siyaset, ekonomik ve toplumsal düzeni kimlerin nasıl yöneteceğine karar verme yöntemi ve mücadelesi ise, sanat bu mücadelenin neresinde (kimlerin yanında, kimlere karşı) yer almıştır? Demokrasi, eşitlik, barış ve yaşam kalitesinin yükseltilmesi ve şer güçlerin geri püskürtülmesi gibi konularda sanat gerçekten bir işe yaramış mıdır? Muhafız sanatın yararlarını ve başarılarını ölçen bilimsel bir ölçüm henüz yapılmamış olup, eldekiler, bazı göstergeler, varsayımlar ve inançlardan ibarettir. Bunları mümkün olduğunca netleştirebilmek için meseleyi parçalarına bölerek tek tek yanıt aramak kaçınılmaz görünmektedir.

#### IV.3.1. Çağdaş Siyasal Sanat ve Temsil

Çağdaş siyasal sanatın en önemli iddialarından biri, algı, temsil ve araçlar konusunda bir dönüşüm gerçekleştirdiğine ilişkindir. Örneğin, pürist modernizmin evrensellik iddialarının hiç de evrensel olmadığını, bunun inşa edilmiş bir algı olduğunu göstermiştir. Tabii unutulmaması gereken şey, bunu tek başına yapmadığı; teknolojinin yanı sıra siyasal olmayan çağdaş eğilimlerden, hatta modernizm öncesinde ve dışındaki kültürlerden de ilham almış olduğudur. Ayrıca Jacques Rancière'ye göre, modernist inşanın çökmesi kaçınılmazdı; zira bir süreliğine kapatılan gözler zaten günün birinde açılacaktı. Modernizmin temsili anlatıma (figüratif geleneğe) karşı açtığı savaş gerçekten devrimci bir cesaret barındırıyordu; ancak kazandığı zafer sürekli ve mutlak değildi. “*Mimesis* geleneğinin sözde eleştirisiyle geçen uzun bir yüzyıl” ifadesi tam da buna işaret etmektedir. Çünkü sanat tarihine yakından bakıldığında, mimesis geleneğinin kesintisiz bir şekilde sürdüğü ve günümüz sanat biçimlerinde egemenliğini koruduğu görülmektedir. İşin kötüsü, sanatçı ve izleyicilerin durumlarına bakılırsa bugünkü sanatın başarısı da bir yanılsama gibi durmakta, en azından paradokslar içermektedir:

“Sanatın, bize başkaldırıcı şeyler göstererek bizi isyan ettirdiğini; kendini atölyenin veya müzenin dışına atmakla bizi de harekete geçirdiğini; kendini bu sistemin bir ögesi olarak görmeyi reddederek bizi de egemen sistemin muhalifine dönüştürdüğünü farz ediyoruz. Sanatçının beceriksiz, karşısındakinin de uslanmaz biri olabileceğini aklımıza bile getirmeden, nedenden sonuca, niyetten neticeye giden yolu hep apaçıkmiş gibi gösteriyoruz” (Rancière, 2010, s. 49).

Öyle 'farz etmek', bazı gerçekleri 'aklımıza getirmemek', görmezden gelmek: Rancière'ye göre, dünden bugüne sanatın bir *damga* gibi sırtında taşıdığı iflah olmaz *şizofrenik* bir durumdur bu.

Sartre da işaret etmişti yıllar önce, izleyici ve sanatçı arasındaki bu garip anlaşmaya: "Bizler" demişti, "onun kurbanları ve suç ortaklarıyız. Biz kolaylıkla aldatılmaya bu kadar istekli olmasaydık, zıtlıkların ve hislerin geleneksel yalancılığı olmasaydı" sanatçı asla yaşamsallık kazandıramazdı imgelerine. Zaten bundan kaçış da yoktu (Sartre, 1998, s. 80). Tam tersine, 'doğruyu fark etmemiz' konusunda önemli bir araçtı 'yalan (sanat)'. Önemli olan, yalanlarının doğruluğuna insanları ikna etme konusunda her sanatçının kendi yöntemini bulmasıydı (Picasso, 2001, s. 47). Bu saptamalar, genç sanatçıları rahatlattığı kadar, sıkıntıya sokucudur. Rahatlatıcıdır, çünkü, yanılsatmacı temsilden vazgeçmeye gerek olmadığını müjdelemektir. Sıkıntıya sokucudur, çünkü, her sanatçı kendi yolunu, kendi 'yeni'sini *bulmak* zorundadır -ki bu da oldukça modernist bir talep olup, halen tüm sanatçı adaylarından beklenen başlıca ölçütlerdendir.

Çağdaş sanattaki *yeni*, *foto* ya da *hiper* ön ekli gerçekçi eğilimler, temsil geleneğinin günümüzdeki halkaları olup, geleneğin sürekliliği konusunda Rancière'yi doğrulamaktadır. Ancak bu eğilimlerin haklarını da teslim etmek gerekmektedir: Bunlardan herhangi birini modernizm ya da modernizm öncesi temsil biçimlerinin arasına koyduğumuzda sırtır; çünkü bunlar hakikaten bugüne aittir. Ayrıca, video ya da performans sanatları da temsil geleneğinin günümüzdeki yeni uzantılarıdır. Orada bir kadın (örneğin, Abramoviç) görüyorsak, o bir kadındır; bedeninde kan ve çizik varsa, onlar yanılsama değil, gerçekten çizik ve kandır. Ama dünden farklı olarak, o yaralı kadın, hemcinslerinin yanı sıra bizzat kendisini de temsil etmektedir. O halde, kesin bir kopukluktan ziyade durmaksızın başkalaşım geçiren bir süreklilikten söz etmek daha doğru bir ifade gibi durmaktadır. Aynı şey, bugünkü sanatın merkezinde yer alan kolaj ve montaj gibi heterojen yapıya yol açan yöntem ve teknikler için de geçerlidir; çünkü 1910'larda düşmüşlerdi ana rahmine.

Bir diğer süreklilik, sanatçı ve eleştirmenlerin, sanatsal düşünce ve uygulamaları yeni bir bağlama yerleştirme önerileri ve izleyicilerden de bu çabalara inanma beklentileri konusundadır. Dün olduğu gibi bugün de gerek sıradan izleyiciler gerek olayın özüne inmek isteyen estetikçi ve sanat tarihçileri, inanmaya dünden razı bir tavırla, sanatçıların yaptıklarına bakıp bir çıkarımda bulunmaya çalışmaktadır. Şu veya bu reklam imgesiyle cilalanmış bir temsilin, insanları medya imparatorluğu karşısında dik tutacağına; ya da sömrülen insanların fotoğraflarının, kimliklerin egemen temsiline kurduğu tuzakları kıracağına inanmak sanatseverlerin hâlâ hoşuna gitmektedir. Bunlar, yanıltıcıma ihtiyacı ve tekniklerinin çağdaş araçlarla sürdüğünün kanıtlarıdır.

İzleyicinin konumuna gelince: Şu veya bu eziyetlerle öldürülmüş kurbanların sergilerde gösterilen imgelerinden ne beklemeli? Cellatlarına karşı bir isyan mı, ölenler için işe

yaramayacak bir sempati mi? İnsanların acılarını estetik bir gösteri fırsatına dönüştüren sanatçılara karşı bir öfke mi? Yoksa bu kurbanlarda aşağılayıcı mağdurluk durumundan başka bir şey görmeyen işbirlikçi bakışlara bir kızgınlık mı? Bunlar karar verilmesi güç ikilemlerdir; temsil geleneğinin ebedi sorunlarıdır. Ona göre, mesele, tahakküm mekanizmalarının bilincinde olmaktan ziyade, tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmektir. Başarılması gereken bir diğer şey de, siyasal eleştirel sanatın estetikle arasına mesafe koymasındır. Tabii, bireysel çalışmaların siyasal anlamda bir başarı şansı yakalaması, ancak ve ancak kolektif eyleme yapacağı katkıyla mümkün olacaktır (Rancière, 2010, ss. 50-77).

‘Kolektif eyleme katkı’ konusu önemlidir. Her ne kadar demokrasi, eşitlik ve barışın sağlanması ve düşmanın geri püskürtülmesinde *siyasal* (ya da *siyaseti olan*) sanatın pratik bir yararı yokmuş gibi görünse de, tam tersini düşünmek için de nedenler vardır. Sanat gerçekten etkisiz bir araç olsaydı, iktidar çevreleri hem kendilerine yöneltilmesi muhtemel sert eleştirilere karşı yasal önlemler almaz, hem de sanatı kendi yanına çekmeye bu kadar hevesli olmazlardı. Muhalefet cephesinde, sanatın etkisizmiş gibi görünmesinin en büyük nedeni, beklentilerin çok yüksek tutulmasıdır. Oysa siyasal sanat da diğerlerinin arasında, muhalefet araçlarından yalnızca biridir. Bunların hiçbiri kendi başına bir şey gerçekleştiremez. Yalnız başlarına her zaman zayıf kalmaya mahkûmdurlar. Tamam, Rancière’nin dediği gibi, ‘durumun bilincinde olmak’ yetmez; sanatın gücü iktidarın devasa gücüyle karşılaştırılmaz. Ama mücadeleyi bırakmak da olmaz. Farkındalık yaratmada, umutların hep taze tutulmasında sanatın uyarıcı gücü önemlidir. Daha önemlisiyse, kendisiyle aynı doğrultudaki diğer güçlerle buluşması, kolektif eyleme güç katması gerektiğidir.

#### **IV.3.2. Sistem Karşıtlığı, Yenilik İçgüdüsü**

Siyasal sanat sözkonusu olduğunda, sistemin yapısında çatlaklar açma ya da onun dışına çıkma kavramlarının bir hayli çekici olduğu görülmektedir. Esasen, *sistemin dışı* diye bir şey yoktur. Bu, burjuva-piyasa sistemidir. Bir ülke çapında düşünüldüğünde, tüm bilgi ve eylem biçimleriyle, iktidarıyla ve muhalefet partileriyle, cemaat, sendika ve dernekleriyle, örgütlü ve örgütsüz insan kitleleriyle – toplumsal sistem bir bütündür ve sürekli devinmektedir. Bunların toplamının da küresel sistemi oluşturduğu söylenebilir.

Sanatsal sistem/ler, bu genel sistemden bağımsız değildir. Resmî sistem, serbest galeri sistemi, bienal sistemi, şirket ve vakıflar sistemi, inisiyatifler sistemi ve bunların kendi içindeki çeşitleri - hepsi, ana sistemin parçalarıdır. Bir sanatçı ya da sanatçı grubu, kendini göstermek (*varolmak*) istiyorsa, ya bu sistemlerden birine girmek ya da yeni bir sistem yaratmak (ve tabii, aynı amaca



yürüyen diğer birey ve gruplarla) yarışmak zorundadır. Buna 'bireyler, gruplar ve sistemlerarası siyaset' denebilir. Bu durumda hepsi birbirinin potansiyel muhalifi demektir. Şimdilik en sistem dışı sanatsal pratikler sokaklarda ve internet ortamında mümkünmüş gibi görünmektedir; çünkü bunların kontrol edilmesi olanaksız derecede zordur. Gerilla ruhlu sanatçıların buraları mesken tutması tesadüf değildir. Bu durumda bile, sistemin bir şekilde kendi sınırlarını ve ilkelerini esneterek karşı atağa geçtiği ve bu tip sanatçıları (örneğin Banksy gibileri) içine aldığı görülmektedir. Bu da tıpkı evren gibi, sistemin sürekli başkalaşarak genişlediği anlamına gelmektedir.

O halde, sistemin *dışına çıkmaktan* ziyade, sistemler arası mücadelelerden ve sistemi dönüştürmekten söz edilebilir. Bu riskli olduğu kadar heyecanlı bir süreçtir. Örneğin, insanların kodlarını bildiği ve seyretmekten hoşlandığı yapıtların rağbet gördüğü bir piyasa sistemine, bir sanatçının rahatsız edici ya da dil kodu henüz bilinmeyen (yeni) yapıtlar önermesi risktir. Ancak, bu yapıtlar gerçekten bir yenilik ve değer içeriyorsa, piyasada yenilik peşinde koşan galerici, eleştirmen, küratör ve koleksiyoncu gibi öznelerin er ya da geç dikkatini çekme ve dolayısıyla sanatçısına itibar kazandırma olasılığı vardır. Tıpkı modern sanat ortamı gibi, postmodern sanat ortamı da *yenilik* düşüncesini önemsemektedir. Sistem/ler/in dönüşümü, yenilik rekabeti üzerinden gerçekleşmektedir. En büyüğünden en küçüğüne tüm özneler, bilinçli ya da bilinçsiz, hep birlikte, gücü oranında, muhtelif sürtüşme ve ittifaklarla bunu yapmaya çalışmakta, buna hizmet etmektedir. 'Büyük siyaset'in parçalarından biri olarak 'sanat siyaseti' denen şey de zaten budur – dönüşümün kimler tarafından, kimlerin yararına ve nasıl gerçekleştirileceğine karar verme işidir.

Türkiye özeline bakıldığında, 1980'ler öncesinde birkaç serbest galeri olsa da, ana sistemi resmî kurumlar oluşturuyordu. 1980'lere gelindiğinde, şu ya da bu nedenden dolayı resmî sistemin dışına itilen bazı sanatçıların bu sisteme yeniden girmek için çaba gösterdikleri gözlenmiştir. Resmî kurumlar halen istihdam alanları olarak çekiciliklerini korumaktadır. Araştırıldığında, kendilerini muhalif sayan pek çok sanatçının bu kurumlarda çalıştığı görülecektir. Resmî sistemden memnun olmayanlarsa büyük şirketlerin, vakıf ya da serbest galerilerin oluşturduğu yeni sistemlerle çalışmanın yollarını aramaya başlamışlardır. Özetle, Batı'da olduğu gibi bizde de artık tek bir sistem yoktur; sistemler ve sistemlerarası mücadeleler sözkonusudur.

### IV.3.3. Sınıfsal ve Ekonomik Konum

Şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin özü sayılan *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi* başlangıç noktası olarak alınır; Türkiye'de resim ve heykel öğrenimine yönelen ilk

öğrencilerin toplumun orta ve üst kesimlerinden oldukları görülmektedir. O yıllarda aileler, mezuniyet sonrası arz-talep koşullarını dikkate aldıklarından, çocuklarının resim ve heykel okumalarına karşı çıkıyorlardı. Bu yüzen, sanata meraklı bazı gençlerin ailelerinin muhalefetini yumuşatabilmek için, 'bitirince mimar olacağız' diye yalan söyledikleri bilinmektedir (Tansuğ, 1986, ss. 104-105).

Resim ve heykel o yıllarda yalnızca İstanbul'da (o da çok dar bir çevrede) ilgi görmekteydi. Sanat öğreniminin toplumun orta ve alt kesimlerine yayılmaya başlamasıysa, 1926'da Konya'da temelleri atılan ve sonra Ankara'ya taşınan, şimdiki Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nün temeli olan Gazi *Muallim Mektebi* sayesinde mümkün olmuştur. İlerleyen süreçte güzel sanatlar fakülteleri ve eğitim fakülteleri bünyesindeki sanat bölümleri başka illerde de açılmış, toplumun sanatla tanışıklığı eskiye oranla artmıştır.

Siyasal terimle ifade edilirse, sanat eğitimi kurumlarından mezun olan ve geçimini sırf sanatla ya da sanat öğretmenliğiyle sağlayanlara *sanat emekçileri* denebilir. Bunların çok azının toplumun üst kesimine mensup olduğu; büyük çoğunluğunun ise orta ve alt kesimlerden geldikleri gözlenmektedir. Alt kesimlerden gelenler de zaman içinde orta sınıfa terfi etmektedir. Yine siyasi terimle ifade edilirse, bu sanat emekçilerinin sınıfsal özellikleri, klasik emekçi (proletarya, işçi sınıfı) kategorisinden çok, *küçük burjuva* tanımına uymaktadır.

Sanat emekçilerinin ürünlerini pazarlayanlarsa *ticaret burjuvası* denen kesimdedir. Sanat eserlerinin alım satımı çok zahmetli ve aksak ilerlediğinden, bu kesimin birikmiş bir sermayeye ihtiyaç duyması normaldir. Aksi halde, ticarethenenin batması kaçınılmazdır. Satışa çıkarılan ürünlere talep olan kesim ise, bilindiği üzere, toplumun *üst* ve *en üst* kesimidir. Sanat yapıtlarına gelince; onlar da ekonomi bilimi açısından, *lüks mallar* sınıfına girmektedir. Diğer lüks mallardan farkı, kültürel ürünler olarak sanatçı ve alıcılara vergi konusunda bazı kolaylıklar sağlamasıdır. Tüm bunlar yan yana getirildiğinde ortaya çıkan gerçek, sanatın bir burjuva etkinliği olduğu ve onun da çok sınırlı bir kesimde cereyan ettiği.

Gecikmeli de olsa, süreç Türkiye'de de ana hatlarıyla aynı şekilde ilerlemiştir. Başka işveren olmadığından, sanatçılar önce devletin himayesinde çalışmaya başlamışlar; iktidar dengeleri değiştiğinde de resmî kurumlardan uzaklaşarak, yeni işverenleri olarak piyasa güçlerine (serbest galerilere, koleksiyonculara, banka ve diğer şirketlere) yanaşmışlardır.

#### IV.3.4. Sanatçıların Siyasal Eğilimleri

Bu konuda söylenebilecek ilk gözlem, sanatçıların baştan beri Cumhuriyet ideolojisini gönülden desteklediklerine ilişkindir. Kendini Marksist olarak tanımlayanlar bile, tarihsel bir ilerlemeyi sağladığından ötürü Atatürk'e her zaman saygı duymuşlar; eleştirilerini de kendi aralarında yapmışlardır. Marksistler ve Kemalistler arasındaki *çağdaşlık, ilericilik, laiklik, bilim ve sanat* kavramlarındaki ağız birliği hep sürmüştür. 1950'de Demokrat Parti iktidara gelince, Marksistler ve Kemalistler otomatik olarak muhalefete düşmüşlerdir. Bu aynı zamanda, iki grup arasındaki söylem farkının belirginleştiği bir dönem olmuştur. Marksistler, resmî ideolojinin artık Kemalizm olmaktan çıktığını ve gericileştiğini iddia etmeye başlamışlar; bu yüzden de resmî ideolojiye açıkça cephe almışlardır. Kemalistlere göreyse, resmî ideoloji hâlâ Kemalizmdi; ama DP dini siyasete alet ederek buna zarar vermekteydi. Bakış açılarının farklılığına rağmen, her iki grup da DP'ye karşıydı. Onların 1960 darbesine sahip çıkmalarının başlıca nedeni buydu.

1970 ortalarından itibaren, bir yandan yükselen sol söylemlerin etkisi, bir yandan da *Türk-İslam Sentezi* adı altında inşa edilmeye başlanan kültür siyasetine duydukları tepki nedeniyle, sanatçılardaki muhalif söylem artmıştır. Bu süreçte, yaşamı idame ettirecek düzeyde bir sanat piyasası olmadığından, sanatçılar genelde resmî kurumlarda çalışmayı sürdürmüşlerdir. Resmî kurumlarla yıldızı bir türlü barışmayanlarsa, zaman içinde yavaş yavaş görevlerinden ayrılmaya başlamışlardır. Bu durum 12 Eylül 1980 darbesine kadar sürmüştür. Darbe sonrasında, önce askerler, ardından sivil hükümet *Atatürkçülük* adı altında *Türk-İslam Sentezi* siyasetine devam etmiştir. Tabii bu süreçte, *yaramazlık* derecesine göre, kimi sanatçılar resmî kurumlardan atılmış, kimileri işkence görmüş, kimileri hapsedilmiş, kimileri de hepsine birden maruz kalmıştır.

Sanatçıların iç dünyalarına gelince: Kendileriyle görüşme ve yazışma yapılanlardan edinilen izlenime göre, kardeş kavgasına son verdiği gerekçesiyle, çok azının darbeye ilk başta sıcak baktığı, ancak hemen sonraki baskılardan ötürü hızla bu duygudan uzaklaştığı; diğerlerinin ise baştan itibaren darbeye sarsıldığı anlaşılmaktadır. Siyasal tercihini ısrarla soldan yana koymaya devam edenlerin ortak özelliği, Rancière'nin sözünü ettiği *şizofrenik durumu* akla getirmektedir: Gönülleri solda ve ezilenlerden yanayken, yapıtlarının fiili olarak resmî kurumlar ve iş dünyası mekânlarında yer alıyor olmasının neden olduğu bir *yarılmışlık duygusudur* bu. Kemalistlerin hissettikleriyse *terk edilmişlik* ve *boşluğa düşmek* kavramıyla açıklanabilir. Baştan itibaren kendilerini devletin koruyucuları saymışlarken ve yine bu sayede devlet tarafından korunmuşlarken, Menderes'ten Özal'a uzanan siyasal uygulamalar sürecinde umursanmamaları, hatta aşağılanmaları neden olmuştur bu duyguya. Yeni liberal sisteme sıcak bakan sanatçılarınsa, yarılmışlık ya da terk

edilmişlik duygularıyla hesaplaşmak zorunda kalmadıkları; daha çok sanatın iç siyasetiyle ilgilenerek kendilerine bir alan açmaya çalıştıkları gözlenmiştir.<sup>102</sup>

#### IV.4. SONSÖZ

1980'lerin tüm olguları yan yana getirildiğinde, garip bir durum ortaya çıkmaktadır. Öncelikle sanatçıların çoğunun, askerî darbenin faşist bir karakter taşıdığına; darbe sonrasındaki sivil hükümet zamanında da baskı ve yasakların yine bir şekilde sürdüğüne ilişkin bir kanıda olduğu görülmektedir. Devletin, bilimsel ve sanatsal özerkliğin teminatı olan laiklikten uzaklaşarak, küresel liberalizmin himayesi altında bir dindarlaşma siyaseti uygulaması ve sanatı piyasanın insafına terk etmesi, sanatçıların dillendirdiği diğer görüşlerdir. İlginç olansa, bu sanatçıların neredeyse hepsinin, darbe sonrasında inşa edilen koşullarda, sanatsal alanda (söylem biçimlerinde, konu tercihlerinde, akademik eğitimdeki tıkanıklığın aşılmasında ve yapıtların piyasada değer görmeye başlamasında) çok önemli gelişmeler yaşandığını söylemesidir.

1980 sonrası sanat ortamının daha zengin ve yenilikler içerdiği gerçekten doğrudur. İlk bakışta bunu mümkün kılan, liberal siyasetmiş gibi görünmektedir. Peki ama, bu siyaset devreye sokulmasaydı, sanat kendini yenileyemeyecek miydi? Buna yanıt vermek zor, hatta olanaksızdır; çünkü 1980'ler geçip gitmiştir; darbe de, Özalcı siyaset de, sanatın dönüşümü de aynı zamanda yaşanmıştır. Elimizdeki olgu öncelikle budur. Ancak bu olgunun kendi çelişisini bağrında taşıdığı da bir başka gerçektir. Dönüşüm de bu sayede mümkün olmuştur zaten.

Bir kere, darbenin lideri orgeneral Kenan Evren ve ondan sonraki sivil siyasetin lideri Turgut Özal'ın sanat konularındaki düşünce ve uygulamaları ortadadır. İlki zamanında, tam bir baskı ve zulüm ortamı yaratılmış; tüm topluma tek ideoloji olarak Atatürkçülük dayatılmış; müstehcenlik gerekçesiyle sergilerden resim ve heykeller kaldırılmıştır. İkincisinin zamanındaysa, bazı siyasal yasaklar sürdürülmüş; küçüklerin ahlâkını koruma adına *muzır yasası* çıkarılmış; çağdaş kültür ve sanata mesafeli duran, hatta karşı olduğu bilinen dindar çevrelerin önü açılmıştır. Tabii bu arada yerli ve küresel sermayenin ve ayrıca çağdaş teknolojinin önü de açılmıştır. Tüm dönüşümler eşzamanlı olarak yaşanmıştır. İşte Özalcı siyasetin yenileştirici çelişisini burada aramak gerekmektedir. Özal ve yakın çevresi *millî kültür* konusunda ne kadar tutucu olursa olsunlar, çağdaş düşünce ve sanattan ne kadar habersiz olursa olsunlar, iletişim ve görsel teknoloji devrimiyle gelen algı değişikliğinin

<sup>102</sup> 1980'lere dek ülkemizdeki sanatsal tartışmalar, milliyetçilik/evrencelilik, sol/sağ ve ilerlilik/gericilik gibi kavramlar üzerinden yapılmış; Türklük/Kürtlük tartışması henüz belirginlik kazanmamıştı. Bu ayrım, *kimlik siyaseti* bağlamında 1990'larda inşa edilecekti.

nelere yol açabileceğini kestirememişler; farkına vardıklarındaysa engelleyememişlerdir. Bu, kaçınılmaz bir sonuçtu. Devletin kültürel konulardan elini ayağını çekerek, bunları sermaye çevresine havale etmeye başlaması da yine aynı döneme denk gelmektedir. 1986'da Ankara'da Kültür Bakanlığı tarafından başlatılan Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nin yalnızca dört kez yapılmasına karşın; 1987'de Eczacıbaşı Holding'in önderliğinde başlatılan Uluslararası İstanbul Bienali'nin kesintisiz bir şekilde sürdürülmekte oluşu, bu devir teslim işleminin simgesi sayılabilir. İşte dönüşümü mümkün kılan koşullar böyle ortaya çıkmıştır. Özal'ın dindar, ahlâkçı ve yasağcı tarafı çağdaş sanatın önünde engelken; sınır ve kural tanımaz piyasacı tarafı da ister istemez kültürel aşılama ve çoğulculuk konusunda yol açıcı olmuştur.

Sanatsal ortamın asıl emekçilerine, sanatçılara gelince: Bazıları 1970'lerden beri zaten yeni arayışlara girişmişler; fırsat bulanlar da Batı'daki gelişmeleri yakından izlemek üzere ziyaretlere başlamışlardı. Sağ/sol çatışmasının yerini darbe ve Özal karşıtı söylem alıp, bir de yeni iletişim ve görüntü teknolojileri devreye girince, biçem ve konular hem dönüşmüş hem zenginleşmiştir.

Bu süreç ayrıca, araçların yalnızca pasif nesnelere olmadıklarını; tam tersine, kışkırtıcı özellikleri sayesinde yeni sürprizlere ilham verdiklerini, zihinlerde devrime yol açtıklarını bir kez daha göstermiştir. Postmodern sanat ortamının yaratılmasında, bilimsel ve teknolojik icatlar önemli katkılar sağlamıştır. Yanı sıra, hem 'sanat' ve 'yaşam', hem de 'yüksek' ve 'alçak' sanat ayrımları eski netliklerini yitirmiştir. Bireysel ve kurumsal özneler o geçiş sürecini bizzat yaşamışlar; yerine göre çatışmışlar, yerine göre işbirliği yapmışlar; ama sözcüğün tam anlamıyla *tarih yapmışlar*, kendilerinden sonraki kuşaklara öncülük etmişlerdir. Bu tezde adı geçen sanatçıların çoğu, sonraki kuşaklarla aynı ortamı paylaşmışlardır. Bu birliktelik halen sürmektedir. *Geçmiş*, fiziksel olarak geçmiş olsa da, kavramsal olarak tüm canlılığıyla, *şimdi*'yle birlikte yaşamaktadır.

“Goya'dan bu yana, ne katiller vaz geçtiler katliamlarından, ne de barış yanlıları yıldılar mücadeleden” demişti Sartre bir zamanlar (Sartre, 1998, s.100). Mekânlar, özneler ve olaylar değişse de çelişki ve gerilim sürmektedir: Bir yanda zulüm ve çatışma, bir yanda barış ve kardeşlik umudu.

Umutların hep canlı tutulması ve çoğaltılması dileğiyle...

## KAYNAKÇA

- ACAR, Güneş. (1985a). 1984'te Yarışmalar Ödüller ve Resim Sanatımız. *Hürriyet Gösteri*, 50, 69-70.
- . (1985b). Geçmişle Geleceğin Arasındaki Ressam. *Hürriyet Gösteri*, 51, 60-63.
- . (1986). Plastik Sanatlarda 1985. *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat '85 Eki*, 62, 30-32.
- ACAR, Mehmet. (2005, 22 Mart). Gökçek'in Kaldırdığı Heykel Yerine Kondu. 25 Temmuz 2014. <http://arsiv.sabah.com.tr/2005/03/22/siy110.html>
- ADA, Serhan ve H. Ayça İNCE (Der.). (2009). *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ADANIR, Oğuz. (1982). Üç Yapıt ve Dört Çözümleme. *Yeni Boyut*, 1/5, 12-13.
- . (1989a). Çağdaş Türk Ressamları. *Milliyet Sanat*, 212, 49-51.
- . (1989b). Mustafa Altıntaş'ın Gizemli Evreni. *Milliyet Sanat*, 214, 23-24.
- . (2004). Ulusal Burjuvazi ve Laik Ahlak. *Doğu-Batı*, 29, 144-156.
- ADORNO, Theodor W. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. *Cogito*, 36, 76-78.
- AĞAOĞLU, Adalet. (1982). Suyu Daha Başından Kesmeyi Amaçlıyor. *Hürriyet Gösteri*, 22, 76.
- AHMAD, Feroz. (2002). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Ankara: Doruk Yayınevi.
- AK, Behiç. (1989, 17 Ekim). Feshane'den rüzgâr gibi geçen sanat. *Cumhuriyet*, 18.
- AKALIN, M. Birol. (1995). Atölye İşletmecisi Gözüyle G.S.F. Eğitim Programları. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 5-15.
- AKARSU, Bedia. (1994). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- AKAY, Ali ve Levent ÇALIKOĞLU. (2005). Edward Lucie-Smith: 'İngilizce Yazılmış Yayınlarla Çağdaş Sanatın Tarihi Rehin Alındı'. *Sanat Dünyamız*, 96, 35.
- AKAY, Ali. (1999a). Genç Etkinlik. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 178-185.
- . (2007). 1990'ların Sanat Ortamı, Halil Altındere ve Süreyya Evren (yay. haz.) *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*, İstanbul: Revolver, 52-63.
- AKBAL, Oktay. (1984). Toplumcu Gerçekçilik'in Bir Kuram Olarak Aşılmasına Doğru. *Çağdaş Eleştiri*, 7, 39-43.
- AKBAY, Bülent. (1991). YÖK'ün Başarısı. *Birikim*, 32, 87-90.
- AKDENİZ, H. BÜYÜKİŞLEYEN, Z. ERZEN, J. N. ve diğerleri. (1982). Yeni Eğilimler, Vakko ve DYO Sergileri. *Yeni Boyut*, 1/1, 19.
- AKDENİZ, Halil. (Tarihsiz). Anadolu Uygarlıkları. 21 Nisan 2012. <http://halilakdeniz.com/yazi1.html>
- . (2004). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu*. cilt 2, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

- . (2013). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu'ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resim ve Özgünbaskı Sanatı*. Sergi Katalogu, Viyana, Künstlerhaus, 18 Mart-7 Nisan 2013, İstanbul: MAS.
- AKDENİZ, Halil – EROĞLU, Ö. (2010). *Halil Akdeniz – Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- AKERSON, T. (1985, 23 Ağustos). Resim piyasasında büyük patlama var. *Cumhuriyet*, 4.
- AKINHAY, Osman ve ARGİN, Şükrü. (2007). "Edebiyat 12 Eylül'ü Kalben Destekledi." *Mesele*, 9. 17 Temmuz 2014. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=449>
- AKKOYUNLU, Begüm. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergileri ve 'Yeni'nin Kimliği*. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- AKOZAN, Feridun. (1983). Mimar Sinan Üniversitesi'nin Anlamı. *Sanat Çevresi*, 53, 40-41.
- AKPOLAT, Önder. (1981). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 3 Martta Yeniden Halka Açılıyor. *Milliyet Sanat*, 19, 35.
- AKSEL, Erdağ. (1986). Türkiye'de Çağdaş Sanatın Desteklenmesi Sorunu, *Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Çağdaş Plastik Sanatlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 11-19.
- . (1988). Gerilim Nesneleri. *Gergedan*, 14, 51.
- . (1995). Talep ve Gereksevim: Güzel Sanatlar Fakülteleri, *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 17-26.
- AKSOY, Mehmet. (2012). *50. Yıl Mehmet Aksoy Zamanın ve Mekânın Suretleri*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- AKSOY, N. (1987). 1986 Yılında Fransa'da Yaşayan Türk Sanatçıların Sergileri. *Mavi Ankara Sanat*, 249-250, 25.
- AKSÜĞÜR DUBEN, İpek. (1988). Ömer Uluç'la Dünden Bugüne Resim Üstüne. *Milliyet Sanat*, 202, 32-34.
- . (1989). Onuncu Yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 21.
- . (1999). Cumhuriyet'te Tenkit. *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 158-167.
- AKSÜĞÜR, İpek. (1981). 1981 "Yeni Eğilimler" Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi. *Milliyet Sanat*, 34, 32-37.
- . (1983). Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Yeni Eğilimler Sergisi. *Milliyet Sanat*, 83, 32-35.
- AKTÜREL, Teoman. (1986). Sanat ve Politika İlişkileri. *Milliyet Sanat*, 151, 8-9.

- ALİÇAVUSOĞLU, Esra. (2011). Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları. ARTUN, Ali. (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim, 21-34.
- ALKOR, Can. (1989). Tülay Börteçene ya da Bilincin İmgeleri. *Argos*, 9, 84-87.
- ALPAN, Gülnar. (1984). Resmi Bekleyen Sorunlar. *Hürriyet Gösteri* 47, 92.
- ALTAN, Çetin. (1980). Sanat, Türkiye'nin Önde Gelen Sorunudur. *Milliyet Sanat*, 1, 10-11.
- ALTAN, Özdemir. (1981a). Halk, iyiyi ve yeniyi ukala görgülüden daha kolay kavrar. *Sanat Olayı*, 12, 57-58.
- . (1981b). Tomur Atagök. *Sanat Çevresi*, 30, 26-27.
- . (1981c). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 29.
- . (1981d). Zekai Ormancı, Yusuf Taktak, Canan Çoker ve Sanatta 'Yeni'. *Sanat Çevresi*, 29, 14-15.
- . (1982). Resmimizin Batıya Açılış Sorunları. *Yeni Boyut*, 1/4, 3.
- . (1983a). İstanbul Sanat Bayramı: Bu Sergiye Dikkat. *Hürriyet Gösteri*, 35, 62.
- . (1983b). Özdemir Altan ve atölyesi. *Sanat Çevresi*, 53, 70-71.
- . (1984a). Aloş ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 3/26, 26.
- . (1984b). İbrahim Örs İçin. *Sanat Çevresi*, 65, 22.
- . (1989). *Özdemir Altan*. İstanbul: Derimod Kültür Merkezi.
- ALTAN, Özdemir, ÇAKALOZ, O. Zeki, ERGÜVEN, Mehmet ve diğerleri. (1982). Eleştirmenler Yılın Ressamlarını Seçtiler. *Hürriyet Gösteri*, 14, 66-67.
- ALTINDERE, Halil ve KOSOVA, Erden. (1999). Vasıf Kortun ile Söyleşi. *art-ist*, 2, 126-133.
- ALTINDERE, Halil. (2007). Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006. ALTINDERE, Halil ve EVREN, Süreyya. (yay. haz.). *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Revolver, 3-9.
- ALTINTREN, Derya. (1985). 1984 Sanat-Edebiyat Ödülleri Takvimi: Resim Ödülleri. *Hürriyet Gösteri*, 50, 69-70.
- ALTUĞ, Taylan. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- ALTUĞ, Evrim. (2002, 22 Ocak). Nesnelere Gücü Adına. Erdağ Aksel, *Radikal*, 19.
- . (2007). Medya ve Mesajları: Türkiye'de Güncel Sanat Eleştirisine Dair Notlar. ALTINDERE, Halil ve EVREN, Süreyya. (yay. haz.). *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Revolver, 80-87.
- . (2011). Aktivist İmgenin Pasif Direnişi. *Vahap Avşar*. İstanbul: RAMPA, 125-174.
- ALTUNYA, Niyazi. (2006). *Gazi Eğitim Enstitüsü (1926-1980)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını.
- AMIN, Samir, Naom CHOMSKY, André G. FRANK. (1994). *Düşük Yoğunluklu Demokrasi*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- AND, Metin. (1981). *Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ANDAK, S. (1980, 20 Haziran). Sekiz yıl önceki bütçeyle yaşatılan bir festival. *Cumhuriyet*, 7.



- ANHEGGER, Robert. (1983). Ergin İnan'ın Başarısı. *Sanat Çevresi*, 58, 14.
- ANLAĞAN, Gökhan. (1984). Sanatsal Etkinliği ile İbrahim Örs. *Sanat Çevresi*, 65, 23.
- ANONİM. ([tarihsiz]a). Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Müdürlüğü. 12 Aralık 2011. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3122/erzurum-resim-heykel-muzesi-ve-galerisi-mudurlugu.html>
- . ([tarihsiz]b). Grup Yorum. 14 Haziran 2014. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Grup\\_Yorum](http://tr.wikipedia.org/wiki/Grup_Yorum)
- . ([tarihsiz]c). İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi Hakkında. 12 Aralık 2011. <http://www.izmirresimheykelmuzesi.gov.tr/hakkinda.html>
- . ([tarihsiz]d). Maçka Sanat Galerisi Hakkında. 15 Mart 2010. <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/about/>
- . ([tarihsiz]e). Nelson Rockefeller. 13 Mart 2012. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Nelson\\_Rockefeller](http://tr.wikipedia.org/wiki/Nelson_Rockefeller)
- . ([tarihsiz]f). Pruitt-Igoe. 30 Temmuz 2010. <http://en.wikipedia.org/wiki/Pruitt%E2%80%93Igoe>
- . ([tarihsiz]g). Rusya Türkiye İlişkileri. 19 Mayıs 2013. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Rusya-%C3%BCrkiye\\_ili%C5%9Fkileri](http://tr.wikipedia.org/wiki/Rusya-%C3%BCrkiye_ili%C5%9Fkileri)
- . ([tarihsiz]h). Serhat Kiraz. 18 Haziran 2013. <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/172/SERHAT+KIRAZ>
- . ([tarihsiz]i). Tarihçe. 24 Haziran 2009. <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/tarihce/123/Page.aspx>
- . ([tarihsiz]j). Tarihçe. 24 Haziran 2009. <http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/tarihce.html>
- . (1980a). 41. Devlet Resim-Heykel Sergisi. *Sanat Çevresi*, 26, 18-19.
- . (1980b). Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde İş Bankası'nın Tabloları Sürekli Sergileniyor. *Sanat Çevresi*, 19, 19.
- . (1980c). Ankara Resim-Heykel Müzesi Bu Ay Sonunda Açılıyor. *Sanat Çevresi*, 17, 13.
- . (1980d). Cihad Baban Kültür Bakanı Oldu. *Sanat Çevresi*, 24, 20.
- . (1980e). DYÖ 14. resim yarışması. *Milliyet Sanat*, 5, 124.
- . (1980f). Gülsün Karamustafa. *Sanat Olayı*, 4.
- . (1980g). Kültür Bakanı Tevfik Koraltan Cumhuriyet Senatosu'nda Konuştu. *Sanat Çevresi*, 17, 12.
- . (1980h, 20 Haziran). 8. Uluslararası İstanbul Festivali bugün başlıyor. *Cumhuriyet*, 7.
- . (1981a). Balkan Naci İslimyeli: 'Resim sanatının, en derinlemesine insan sorunlarını yansıtabileceğine inanıyorum. *Milliyet Sanat*, 24, 6-9.
- . (1981b). 'Atatürk ve sanat'. *Milliyet Sanat*, 36, 20-22.
- . (1981c). 'Atatürk Yılı' dolayısıyla düzenlenen: Vakko Büyük Resim Yarışması. *Milliyet Sanat*, 26, 65.
- . (1981d). "Devlet Sanatçıları"na Plaketleri Verildi. *Sanat Olayı*, 11, 2.
- . (1981e). 1970 Sonrası Yaratıcılık. *Milliyet Sanat*, 22, 15-17.
- . (1981f). 3. İstanbul Sanat Bayramı Başladı. *Sanat Olayı*, 11, 2.
- . (1981g). 42. Devlet Resim-Heykel Sergisi'nde ödül alan yapıtlar belli oldu. *Sanat Olayı*, 9, 2.

- . (1981h. Atatürk Yılı 5 Ocak'ta Başladı. *Sanat Çevresi*, 28, 6.
- . (1981i). Bir Derneğin Girişimi. *Ankara Sanat*, 182, 27.
- . (1981j). Dünyada Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 19, 16-19.
- . (1981k). DYÖ 100. Yıl Atatürk Resim Yarışması. *Milliyet Sanat*, 18, 59.
- . (1981l). İDGSA İstanbul 3.Sanat Bayramı Yarışmalı Yeni Eğilimler Sergisi, *Sanat Çevresi*, 31, 11.
- . (1981m). Resim ve Heykel Müzemiz Ziyarete Açıldı. *Sanat Çevresi*, 30, 15.
- . (1981n). Türk Resminde Peysaj. *Milliyet Sanat*, 22,
- . (1981o). Yeni Eğilimler Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 11, 53.
- . (1981p). 42. Devlet Sergisi. *Ankara Sanat*, 188, 21.
- . (1982a). Adnan Çoker ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 1/2, 4-9.
- . (1982b). Ankara Galerileri ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 1/3, 24-25.
- . (1982c). Burhan Doğançay: Duvarlar ve Resimler. *Yeni Boyut*, 1/7, 16.
- . (1982d). Cihat Burak ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 1/4, 18-21.
- . (1982e). Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık Hava Sergisi. *Sanat Çevresi*, 45, 25.
- . (1982f). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul açık hava resim sergisi. *Sanat Çevresi*, 44, 35.
- . (1982g). Kurtuluş Savaşı ve Atatürk Devrimleri Sergisi. *Yeni Boyut*, 1/1, 26-27.
- . (1982h). Nur Koçak ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 1/4, 27-30.
- . (1982i). Ömer Uluç ile Söyleşi. *Yeni Boyut*, 1/3, 4.
- . (1982j). 1982 Vakko Büyük Resim Yarışması. *Hürriyet Gösteri*, 16, 83.
- . (1982k). 42. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Yeni Boyut*, 1/1, 4-5.
- . (1983a). 1983 Vakko Büyük Resim Yarışması. *Hürriyet Gösteri*, 35, 95.
- . (1983b). 4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi. *Sanat Çevresi*, 60, 54-55.
- . (1983c). 44. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 211, 18.
- . (1983d). 44.Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 212, 18-19.
- . (1983e). 45. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Yeni Boyut*, 3/27, 32.
- . (1983f). Adnan Turani ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/10, 11-15.
- . (1983g). Ankara'da Sanat Yapım açılıyor. *Bilim ve Sanat*, 30, 37.
- . (1983h). Balkan Naci İslimyeli ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/12, 8.
- . (1983i). Bedri Baykam ile Görüşme: Sanatçı ve İzleyici. *Yeni Boyut*, 2/18, 27.
- . (1983j). Cihat Burak. *Milliyet Sanat*, 63, 4-9.
- . (1983k). Cumhurbaşkanı Kenan Evren Mimar Sinan Üniversitesi'ni Ziyaret Etti. *Sanat Çevresi*, 51, 4-5.
- . (1983l). Dünyada Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 63, 10-16.
- . (1983m). DYÖ 16. Resim Sergisi. *Ankara Sanat*, 201, 25.

- . (1983n). Erol Akyavaş. *Milliyet Sanat*, 84.
- . (1983o). Halil Akdeniz ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/10, 29-31.
- . (1983p). İpek Aksüğürlü ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/16, 21-23.
- . (1983r). İst. Sanat Bayramı Dolayısıyla. *Ankara Sanat*, 212, 20-21.
- . (1983s). Mehmet Güleriyüz ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/11, 24-28.
- . (1983t). Mehmet Güleriyüz Yeni Aşamada. *Milliyet Sanat*, 82.
- . (1983u). Neşe Erdok ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/12, 13-16.
- . (1983v). Nur Koçak 1981-1982 'Dünya Sanat Atlas'ına Girdi. *Sanat Çevresi*, 55, 33.
- . (1983y). Ressam Ergin İnan 3000 Sanatçı Arasından Büyük Ödülü Kazandı. *Sanat Çevresi*, 58, 13.
- . (1983z, 7 Eylül). Sarkis: Her Malzemeye Açık Sanatçiyim. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1983aa). Temalı sergi sanatı dirileştirir. *Arkitekt*, 5, 106-108.
- . (1983bb). Tomur Atagök ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 2/16, 16-20.
- . (1983cc). Türkiye'de Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 63, 4-9.
- . (1984a). DYO 18. Resim Yarışması. *Milliyet Sanat*, 95, 63.
- . (1984b). Sarkis Sergisi. *Yeni Boyut*, 3/22, 32.
- . (1984c). 45. Devlet Resim Heykel Sergisi Açıldı. *Ankara Sanat*, 223, 6-7.
- . (1984d). 45. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 224, 12-13, 34.
- . (1984e). 45. Devlet Sergisi. *Ankara Sanat*, 222, 22-23.
- . (1984f). Adem Genç ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 3/26, 11.
- . (1984g). Baykam. *Sanat Dünyamız*, 40, 42.
- . (1984h). Doğramacı Bilim ve Sanat'ı Doğruladı. *Bilim ve Sanat*, 43, 38-39.
- . (1984i). Dünyada Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 87, 10-17.
- . (1984j). DYO 18. Resim Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 42, 98.
- . (1984k). Gülsün Karamustafa ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 3/24, 25-28.
- . (1984l). Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi. *Sanat Çevresi*, 67, 77.
- . (1984m). Hale Arpacıoğlu ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 3/23, 14.
- . (1984n). Komet-Gürkan Coşkun. *Yeni Boyut*, 3/24, 14-15.
- . (1984o). Türk resminde değişme ve yenileşme. *Yeni Boyut*, 3/27, 33.
- . (1984p). Türkiye'de Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 87, 2-9.
- . (1984r). Urart Sanat Galerisi: Aydın Ayan'da Meş'um manzaralar. *Milliyet Sanat*, 93, 61.
- . (1984s). Urart Sanat Galerisi: Genç Kuşaktan Dinamik Bir Temsilci: Şenol Yorozlu. *Milliyet Sanat*, 88, 55.
- . (1984t). Urart Sanat Galerisi: Yalın ve Güçlü Üslup İçin: Neşe Erdok. *Milliyet Sanat*, 89, 53.
- . (1984u). Ülkemizde Dışavurumculuğun Ellinci Yılı. *Ankara Sanat*, 219, 4-5.
- . (1984v). Yeni Müze Patlaması. *Yeni Boyut*, 3/25, 4.

- . (1984y). Zafer Gençaydın ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 3/27, 14.
- . (1985a, 27 Temmuz). Avrupa sergilerini aralıksız sürdüren Sarkis. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985b). Çokseslilik Tartışması. *Sanat Olayı*, 33,
- . (1985c, 21 Mayıs). İstanbul Festivali Plastik Sanatlar açısından da yüklü. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985d, 30 Temmuz). ‘Gelip Geçilen Bir Kapı’: Niçin yıktırıldı. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985e). 1984: Türkiye’de Yılın Sanat Olayları: Plastik Sanatlar. *Milliyet Sanat*, 111, 8-10.
- . (1985f, 9 Ekim). 4. kişisel sergisini yarın açacak olan Şenol Yorozlu. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986a). Avrupa-Asya Bir Biennali’nde Sansür ve Sanatçıların Bildirisi. *Hürriyet Gösteri*, 67, 48-51.
- . (1986b). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 43.
- . (1986c, 5 Nisan). Bir Türk ressamı, Paris’te bilgisayarla resim yapıyor. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986d, 9 Mart). Bu yasa muzır, diyen muzırdır. *Cumhuriyet*, 1.
- . (1986e, 9 Nisan). Burhan Doğançay sergisi 12 Nisan’da. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986f). Burhan Uygur-Kapaktaki Ressam. *Adam Sanat*, 4, 32.
- . (1986g, 8 Mayıs). Evren, resimlerin kalkmasını istemedi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986h, 24 Haziran). Festival kapsamında 14 sergi var. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986i). Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Yarışmalı Sergisi Sonuçları. *Hürriyet Gösteri*, 67, 47.
- . (1986j). Kalınlık. *Kalın*, 2, 2.
- . (1986k, 17 Aralık). Kent sığınağında bir Türk ressam. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986l, 12 Eylül). Sanat galerileri açılırken. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986m, 29 Ağustos). Sanat ile bilimin gizemli ilişkileri. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986n, 30 Mart). Sanat yapıtlarını izleyenleri izleyenler: Müze muhafızları. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986o, 31 Aralık). Yılın olayı Asya-Avrupa Bienali. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987a, 27 Eylül). Açılışa üç gün kala herkes telaşlıydı. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987b, 28 Eylül). Askeri Müze’de ilk kez çağdaş sanat. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987c, 14 Temmuz). Bedri Baykam’ın Plastik Sanatlar Festivaline eleştirisi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987d, 7 Haziran). Berlin’de ‘Her Yer İstasyon’. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987e). Çağdaş Sanat Sergileri Açılıyor. *Güneş Gazetesi*, 4.
- . (1987f, 19 Temmuz). Hareket Köşkü’nde ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987g). I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’nden. *Gergedan*, 9, 67-83.
- . (1987h, 11 Ocak). İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi 50 yaşında. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987i, 24 Nisan). Resimde modernleşme. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987j, 2 Kasım). Türk sanatçıları ‘yeni’yi arıyor. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987k, 22 Ocak). ‘İnsan vücudunda duyguları yansıtıyorum’. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987l, 11 Ekim). 6. İstanbul Sanat Bayramı. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988a, 2 Ekim). Bizden ve onlardan. *Cumhuriyet*, 5.

- . (1988b, 2 Mayıs). Galeriler döneminde Türk Resmi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988c, 28 Mayıs). Gizemden akılcılığa bir ressamın öyküsü. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988d). Komet'in Ortaköy Serüveni. *Gergedan, Türk Sineması Özel Sayısı*, 10-13.
- . (1988e, 16 Ağustos). Mevlüt Akyıldız'ın katalogu yayınlandı. *Güneş*, 8.
- . (1988f, 24 Mayıs). Mevlüt Akyıldız figürü ve insan gerçeğini savunuyor. *Milliyet*, 10.
- . (1988g, 7 Kasım). Mevlüt Akyıldız, iktidar ve insanlar arasında. *Hürriyet*, 9.
- . (1988h, 9 Şubat). Resim yaparken serüven yaşıyor. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988i, 27 Aralık). Resme karşı bir resim. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988j, 15 Ocak). Resmin kendi gerçekliği. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988k, 20 Mayıs). Soyutçularla figürçülerin tartışması sürerken Nedret Sekban görüşlerini açıkladı. *Milliyet*, 10.
- . (1988l, 22 Şubat). Tüketim ekonomisine karşı dayanıklı heykeller. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988m, 31 Mayıs). Yeni çağa 12 yıl kala. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988n, 13 Eylül). Zengin bir program. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988o). 'Çok bakmaktan görülemeyenler'in resmi. *İkibine Doğru*, 21, 52.
- . (1988p). 1987: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 183, 12-15.
- . (1989a, 23 Nisan). Akdeniz'de çağdaş sanat. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989b, 17 Nisan). Alp Tamer Ulukılıç zamana karşı direniyor. *Hürriyet*, 11.
- . (1989c, 15 Mayıs). Anılarım vatanımdır. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989d, 1 Nisan). Ankara'da yoğun kültür ve sanat trafiği. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989e, 11 Nisan). Ankara'ya yeni sanat merkezi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989f). Askeri Müze'den Süleymaniye'ye, Yıldız Sarayı'ndan Aya İrini'ye. *Milliyet Sanat*, 224, 32-35.
- . (1989g, 15 Eylül). Başkent galerileri mevsime hazır. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989h, 28 Eylül). Bienalde İspanya, İtalya ve Türkiye: 1980'lerde üç ülke. *Milliyet*, 10.
- . (1989i). Çağdaş Türk Resim Sanatı Müzayedesi. *Antik ve Dekor*, 1, 94-97.
- . (1989j, 6 Haziran Şubat). Galeri Nev 5 yaşında. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989k, 6 Şubat). Galerilerin ayakta kalma savaşı. *Cumhuriyet*, 6.
- . (1989l, 15 Ağustos). Kasım'da 210 milyarlık müzayede. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989m, 20 Şubat). Kezban Arca Batıbeki: 'Gerçek yüzlerimiz nerede saklı?'. *Hürriyet*, 11.
- . (1989n, 7 Şubat). Mensucat Santral'in Büyük Sergi'si. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989o, 3 Ağustos). Modern Müzeye Katkımız Olacak. *Güneş*, 10.
- . (1989p, 23 Haziran). Neden galerimiz olmasın. *Cumhuriyet*, 9.
- . (1989r, 9 Temmuz). Plastik Sanatlar Derneği 30 sanatçıyla çalışmalarına başladı: Sanat örgütleniyor. *Cumhuriyet*, 4.

- . (1989s, 10 Eylül). Türk resim sanatı Köln’de. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989t, 14 Mart). Türk Plastik Sanatı’nın sorunları tartışıldı. *Güneş*, 8.
- . (1989u, 7 Şubat). Üç Kentte Üç Sergi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989v, 11 Kasım). Vakko galerilerinde Kasım ayı sergileri. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989y). Yarın Olmaz Şimdi, *Nokta*. 38, 80-82.
- . (1989z, 4 Haziran). Yeni bir galeri. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989aa, 1 Nisan). ‘Büyük Sergi’ Ankara’dan sonra Eskişehir’de açılacak: 25 bin kişi gezdi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989bb). ‘Yüzler’ Bizden Uzaklaşıyor. *Argos*, 14, 30.
- . (1989cc). 2. Uluslararası İstanbul Bienali. *Argos*, 13, 18.
- . (1990a). İbrahim Çiftçioğlu. *İkibine Doğru*, 7, 58.
- . (1990b, 27 Kasım). Mevlüt Akyıldız’ın sergisi Ankara Urart Sanat Galerisi’nde. *Cumhuriyet-Ek*, 2.
- . (1990c, 25 Kasım). Ressam Yusuf Taktak yangında hasar gören tabloları için yasal yola başvuracak. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1990d, 2 Ekim). Sanat ve insanla hesaplaşmalar. *Cumhuriyet-Ek*, 2.
- . (1991, 9 Kasım). Kezban Arca Batıbeki, resimlerini Urart’ta sergiliyor. *Hürriyet*, 13.
- . (2002, 24 Ocak). Kavanozdaki Bürokrasi. *Milliyet Kültür Sanat Eki*, 7.
- . (2007, 10 Ağustos). Türkiye-Sovyetler Birliği İlişkileri. 19 Mayıs 2014. <http://www.inkilap.info/turkiye-sovyetler-birligi-iliskileri>
- . (2012, 5 Haziran). Tiananmen Meydanı olaylarının üzerinden 23 yıl geçti. 9 Mart 2014. <http://www.hurriyet.com.tr/planet/20696335.asp>
- . (2013). Erol Akyavaş-Retrospektif. 2 Haziran 2013. [http://www.istanbulmodern.org.tr/sergiler/guncel-sergiler/erol-akyavas-retrospektif\\_1169.html](http://www.istanbulmodern.org.tr/sergiler/guncel-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html)
- ANTMEN, Ahu. (2000). "Bu 'Haçlı Seferi' Daha Ne Kadar Sürecektir?", Beral MADRA ve Haldun DOSTOĞLU. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 103-105.
- . (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- . (2013). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: Sel Yayınları.
- ARAL, İnci. (2000). *Zahit Büyükişleyen*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ARCA BATİBEKİ, Kezban. (1985). Mehmet Güleriyüz, Erol Akyavaş ve Bedri Baykam ile Bir Açık Oturum. *Sanat Olayı*, 40, 66-70.
- ARDAM, Seher. (1991). Kravat, Venüs, Kelepçe, Miğfer, Obelisk, Yıldız ve Diğerleri. *Hürriyet Gösteri*, 123, 76.
- AREN, Sadun. (2002). Değişme, Küreselleşme ve Sosyalizm. *Cogito*, 31, 59-67.
- ARGIN, Şükrü. (2002). ‘80’lerden ‘90’lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü. *Birikim*, 152-153, 28-42.
- ARKUN, Muhammed. (1987). Erol Akyavaş’ın Miraçnamesi Üzerine. *Gergedan*, 8, 52-60.

- ARMAĞAN, İbrahim. (1984). Çağdaşlaşma ve demokratikleşme sürecinde: Bilim ve sanatta özgürlük sorunu. *Yeni Boyut*, 3/27, 10-12.
- AROLAT, Osman (1981). Prof. Dr. Selçuk Erez'le üniversitelerde sanat ve kültür eğitimi üzerine söyleşi. *Sanat Olayı*, 12, 76-78.
- ARSLAN, Yüksel. (2009). Yaşamöyküm. YILMAZ, Levent. (der.), *Yüksel Arslan Retrospektifi*. Katalog, İstanbul: Santral İstanbul, 235-247.
- ARSLAN, Zühtü. (2004). İdeoloji, Türk Militarizmi ve Post-Militarist Açılımlar. *Doğu-Batu*, 28, 42-65.
- ARTUN, Ali. (1998). Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması. *Toplum ve Bilim*, 79, 24-65.
- . (Ed.). (2008). *Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, Ali ve DOSTOĞLU, Haldun. (Der.). (1999). *Müzekitap: 1950-2000 Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul ve Ankara: Galeri Nev Yayını.
- ASILYAZICI, Hayati. (1984). Doğançay'ın Resmini Anlamlandırma. *Hürriyet Gösteri*, 49, 45-46.
- . (1985). Özel Müze Gereği ve İstanbul Resimleri. *Hürriyet Gösteri*, 53, 46-48.
- ASLIER, Mustafa. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 29.
- . (1985). *Sanat Eğitiminin Çağdaş Boyutları*. 1. Plastik Sanatlar Sempozyumu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını.
- ATA, Mustafa. (1984). Resimlerimdeki Biçimler. *Sanat Çevresi*, 65, 4.
- . (1986). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 46-47.
- ATAGÖK, Tomur. (1980). Çağdaş Müzecilik ve İstanbul Resim-Heykel Müzesi'nin Sorunları. *Sanat Çevresi*, 19, 22-23.
- . (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 30-31.
- . (1982). Bir Serginin Ardından. *Sanat Çevresi*, 46, 22-23.
- . (1983a). Plastik'te kadın sanatçılar. *Hürriyet Gösteri*, 32, 89-91.
- . (1983b). Simetrik Sunak. *Sanat Çevresi, Özel Sayı-1*, 15.
- . (1984a). Devrim Erbil'in yaşam ritmi. *Sanat Çevresi*, 64, 23.
- . (1984b). Ressam İbrahim Örs'te Soyut Altyapı ve Ayrıntıları Yücelten Teknik. *Sanat Çevresi*, 65, 24.
- . (1987a). İstanbul'a Modern Sanatlar Müzesi Tartışması Almanya'da Yeni Müze Yapıları Sergisi. *Sanat Çevresi*, 110, 44-45.
- . (1987b). Resim ve Heykel Müzesi'nin 50. yılında Resim Heykel Müzeleri Derneği. *Sanat Olayı*, 58, 41-43.
- . (1987c). Türkiye'de Plastik Sanatlarda Anlayış Düzeyi. *Sanat Çevresi*, 102, 14-17.
- . (1988, 8 Kasım). MSÜ'de üç boyutlu bir çalışma gerçekleştiren Özdemir Altan: Uyum, başımızın derdi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989a, 20 Haziran). Derimod Kültür Merkezi Adnan Çoker'le açıldı: Sanata özel destek. *Cumhuriyet*, 5.

- . (1989b). İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi: Biz İşe Tersinden Başlıyoruz. *Hürriyet Gösteri*, 118, 83-84.
- . (1989c). Onuncu Yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 18-19.
- . (1990). Çağdaş Sanat Müzesine Giden Yolun İlk Adımları. *Hürriyet Gösteri*, 121, 17-19.
- . (1998). İstanbul'a Yeni Bir Sanat Müzesi Gerekli mi. *İstanbul*, 26, 109-110.
- . (1999). Türkiye'de Müzecilik. Ayla ÖDEKAN. (ed). *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. Bilanço '98 Yayın Dizisi, İstanbul: Tarih Vakfı, 212-221.
- ATAKAN, Nancy. (1995). *Türkiye'de Kavramsal Sanat*. yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- . (1998). *Araştırmalar: Resimde ve Heykelerde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ATAÖV, Türkkaya. (1986). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 58.
- ATASOY, Aslı. (2001, 6 Ocak). 80 kuşağının önemli isimlerinden Yavuz Tanyeli iki yıl süren çalışmalarını Helikon Sanat Galerisi'nde sergiliyor. *Radikal*, 15.
- ATEŞ, Toktamış. (1984). Yeni İnsanlar Farklı Beklentiler. *Milliyet Sanat*, 109, 4-5.
- . (1985). Ekonomik Koşullar Kültür ve Sanat Tüketimini Olumsuz Yönde Etkiliyor. *Milliyet Sanat*, 112, 65-7.
- AVCI, Zeynep. (1985). Gülsün Karamustafa. *Hürriyet Gösteri*, 53, 50.
- AVŞAR, Vahap ve KORTUN, Vasıf. (2011). *Vahap Avşar*. İstanbul: RAMPA.
- AYAN, Aydın. (1981). 'Bağımsızlık Üzerine'. *Sanat Çevresi*, 33, 4-5.
- . (1983). Sanayi-i Nefise yüz yaşında...: Sanatçı izleyici iletişimi. *Hürriyet Gösteri*, 28, 90.
- . (1984). Devrim Erbil'in resimleri üzerine düşünceler. *Sanat Çevresi*, 64, 16-17.
- AYBAY, Aydın. (1982). Düşünceye Kısıtlama mı. *Hürriyet Gösteri*, 22, 65-80.
- AYÇA, Engin. (1999). Sinemamız Yerlidir. ÖDEKAN, Ayla. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 120-129.
- AYDIN, Alper. (2014). *Türkiye'de Yeryüzü Sanatı*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- AYHAN, Ece. (1985, 26 Kasım). Ömer Uluç'la geceyarısı yapılmış konuşma. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986, 28 Mart). Ressam Mehmet Gülerüz'le iktisat ve resim üzerine. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987). Yavuz Tanyeli: Her Zaman 'Hakikiler' Kalır. *Hürriyet Gösteri*, 79, 56-57.
- . (1989). Ömer Uluç'la Konuşma. *Argos*, 8, 122-123.
- AYKUT, M. (1984). Toplum İçin Resim. *Ankara Sanat*, 215, 8.
- . (1985). Resimde Beklediklerimiz. *Ankara Sanat*, 227, 5.
- AYMALI, Ömer. (2012, 1 Şubat). Taksim'deki Süngü Heykeli Niçin Dikilmişti? 10 Ağustos 2013. <http://www.dunyabulteni.net/?aType=haber&ArticleID=195224>



- AYMAN BÜBER, Oya. (1990a, 17 Temmuz). Derimod Sanat Galerisi'nde çıkan yangında eserlerinin çoğu yanan Yusuf Taktak: 'İki ölüm beni çok etkiledi'. *Güneş*, 11.
- . (1990b, 1 Aralık). Plastik Sanatlar Derneği, yangın sonucu eserleri zarar gören Yusuf Taktak'ın kaybının karşılanmasını istedi. *Güneş*, 11.
- AYRAL, Deniz. (1993). *Yavuz Tanyeli*. İstanbul: Ayşe ve Ercümen Kalmık Vakfı.
- AYSAN, Şükrü. (1983a). Betiksanat. *Yeni Boyut*, 2/18, 21.
- . (1983b). Yeni Eğilimler Sergisi Sanatımızın Geleceğe Dönük Yüzünü Yansıtır. 4. *Yeni Eğilimler Sergisi Katalogu*, 17 Ekim-11 Kasım 1983, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 5.
- . (1989). Onuncu Yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 19-20.
- AZİZ, Ş. (1989). On Sergi. *Argos*, 12, 32.
- BAL, Gülsen (Ed.). (2008). *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- BALCIOĞLU, Şahap. (1982). Sanatçı fildişi kulesindeki adam mıdır? *Hürriyet Gösteri*, 18, 34-35.
- . (1985). Şenol Yoroğlu. *Hürriyet Gösteri*, 58, 47-48.
- BARAZ, Yahşi. (1985a). Bedri Baykam ve Yeni Dışavurumculuk. *Hürriyet Gösteri*, 50, 38-39, 81.
- . (1985b). KDV, Resim Sanatına Son Darbe Oldu. *Milliyet Sanat*, 65, 7-8.
- . (1987a). İleriye Yönelik Çabalarımız. *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız Sergi Katalogu*. 7-20 Kasım 1987, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.
- . (1987b). Son Yanıt (2). *Sanat Olayı*, 65, 59.
- . (1987c). Yahşi Baraz'ın Hasan Bülent Kahraman'a Yanıtı. *Sanat Olayı*, 61, 64-65.
- . (1987d). Yahşi Baraz'ın Hasan Bülent Kahraman'a İkinci Yanıtı. *Sanat Olayı*, 63, 63.
- . (1987e). Bir Serginin Ardından. *Hürriyet Gösteri*, 79, 58.
- . (1988). Bugünkü Resim Borsası Resim Sanatına Nasıl Yön Veriyor. *Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*, 32.
- BAŞAR, Kürşat. (1990, 12 Şubat). Kezban Arca Batıbeki son dönem resimlerinden örneklerle İstanbul'da izleyici karşısında. *Güneş*, 11.
- BAŞKAN, Seyfi. (1985a). 45. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 225, 12.
- . (1985b). 46. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 236, 18.
- . (1987). Bedri Baykam Örneği Üzerine Çağdaş Eleştiri ve İşlevi. *Mavi Ankara Sanat*, 251, 12.
- . (1990). Bir 'Müzecilik' Öyküsü. *Sanat Çevresi*, 137, 82.
- BATUHAN, Hüseyin. (2002). "Entelektüel Kavramı Üzerine". *Cogito*, 31, 94-101.
- BAUDELAIRE, Charles. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUMAN, Zygmunt. (1998). *Postmodern Etik* çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- . (2004). *Work, Consumerism and the New Poor*. London: Open University Press.
- BAYDAR, Y. (1987, 9 Mayıs). AKM'de Türk Resminde Modernleşme Süreci sergisi. *Cumhuriyet*, 5.
- BAYKAM, Bedri. (1983). Teorilerin İflası ve Dışavurumculuğun İkinci Baharı. *Yeni Boyut*, 2/18, 25.

- . (1987a). Bir Serginin Ardından. *Hürriyet Gösteri*, 79, 60.
- . (1987b). Boya-Konu Alışkanlığı ve Sanatın Düşünselliği. *Hürriyet Gösteri*, 79, 59-60.
- . (1987c). Dünya Piyasasının Yeni Gözdesi: Geometrik Sanat. *Hürriyet Gösteri*, 75, 52-53.
- . (1988a, 26 Mayıs). An'ı Yaşayan Bir Sanatçım. *Milliyet*, 10.
- . (1988b). *İç Manzaralar*, İstanbul.
- . (1988c). New York İçilecek Denizdir. *Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*, 46-50.
- . (1989a). '40'ların Amerikası ve '80'lerin Türkiyesi: Bir Karşılaştırma ve Sonuçları. *Argos*, 9, 118.
- . (1989b). İstanbul'a Gelecek Klasik Müzik Orkestralarını Ben Ne Kadar Seçebilirsem Aydın Gün de Resmi O Kadar Seçebilir. *Antik ve Dekor*, 4, 112-114.
- . (1989c). Post-Modernizm: Bir Hayalet mi, Yoksa Kaygan Bir Balık mı. *Milliyet Sanat*, 228, 18-21.
- . (1990). *Boyanın Beyni*. İstanbul: Ayhan Matbaası.
- . (1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- BAYRAM, Sadi. (1997). Belgelerle Kültür Bakanlığı Tarihçesi ve Kültürümüz. *Türk Dünyası Tarih*, 127, 44
- BAYKURT, Fakir. (1987, 13 Şubat). Önyargı karşısında sanatın gücü. *Cumhuriyet*, 4.
- BAYRIL, Vural Bahadır. (1987). Hezarfen Mevlut Çelebi ya da Dilin Aynasından Resme. *Hürriyet Gösteri*, 75, 60-61.
- BEHRAMOĞLU, Ludmilla. (1990a, 1 Mart). Çağımızın çarpıcı bir eleştirisi. *Güneş*, 11.
- . (1990b). Yusuf Taktak Duygu ve Bilgi Birikimini Sergiliyor. *Hürriyet Gösteri*, 116, 42.
- BEK ARAT, Güler. (2012). 1960'lardan 1990'lara Sanatın Değişen Görünümleri. *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 371-525.
- BEK, Güler. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara.
- . (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- BEKTAŞ, Cengiz. (1984). Ergin İnan'ın Elime Geçen Apaçık Bir Betiği. *Hürriyet Gösteri*, 38, 10.
- BELGE, Murat. (1982). Türkiye'de Yılın Sanat Olayları. *Milliyet Sanat*, 39, 18.
- . (1984a, 16 Temmuz). Kültür. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Fasikül 41*, İstanbul: İletişim, 1288- 1304.
- . (1984b). Mesele, Toplumun Kültür Düzeyinin Yükselmesi Meselesidir. *Hürriyet Gösteri*, 42, 78-80.
- . (1989). Dokuz Yılın Birikimi. *Birikim*, 1. 12 Mart 2013. <http://www.birikim.com/Birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=1&dyid=734&yazi=Dokuz%20Y%FDI%FDn%20Birikimi>
- BENER, Erhan. (1983). Sanatçının Saygınlığı. *Hürriyet Gösteri*, 35, 64-65.
- BENJAMIN, Walter. (2002). *Pasajlar*. çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul.
- BENLİSOY, Foti. (2003). Öğrenci Muhalefetinin Güncelliği. *Toplum ve Bilim*, 97, 281-300.

- BERGER, John. (1989). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. çev. Yurdanur Salman – Müge Gürsoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- BERK, Nurullah ve GEZER, Hüseyin. (1973). *50 Yılım Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- BERK, Nurullah. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- BERKEL, Sabri. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 31.
- BERKES, Niyazi, (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Yay. Haz. Ahmet Kuyaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERKMAN, Bülent. (1984). Ressamlar ve Galericiiler, Resim Piyasasındaki Devinimin Yapay Olduğu Görüşünde Birleşiyorlar. *Milliyet Sanat*, 109, 2-4.
- BERKSOY, F. (1998). *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- BERKTAY, Halil. (2008). *Yaşadığımız Şu Korkunç 30 Yıl*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- BEYKAL, Canan. (1983a). Müzenin Yeni Görünümü ve Günümüz Sanatçıları İstanbul 4. Sergisi. *Sanat Çevresi*, 58, 30-32.
- . (1983b). Sergi Değerlendirmeleri. *Yeni Boyut*, 2/18, 22-23.
- . (1984a). Şenol Yoroğlu Sergisi. *Yeni Boyut*, 3/20, 28.
- . (1984b). Gerçeklik Karşısında Birey. Mustafa Ata, *Sanat Çevresi*, 65, 8-9.
- . (1984c). Nur Koçak. *Yeni Boyut*, 3/26, 29.
- . (1984d). Özdemir Altan. *Hürriyet Gösteri*, 43, 66-67.
- . (1984e). Sergi Değerlendirmeleri. *Yeni Boyut*, 3/24, 29-30.
- . (1984f). Yanılsama ve Gerçeklik. *Yeni Boyut*, 3/26, 4.
- . (1986a). Kentin Heykellerle Süslenmesi ve Çıkan Sorunlar. *Hürriyet Gösteri*, 66, 93.
- . (1986b). Kültür Sanat Eğitimi. *Kalın*, 2, 12-14.
- . (1986c). Piyasa da Piyasa. *Kalın*, 3, 10-11.
- . (1987a). Ülkemizde Modern Sanatın Gelişimi. *Sanat Olayı*, 59, 79-80.
- . (1987b). Baraz Sergisi. *Kalın*, 6, 8-13.
- . (1987c). Sanatta Öncülük ve 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit'. *Hürriyet Gösteri*, 80, 55-56.
- . (1988a). Mustafa Ata'nın Kyklopları. *Argos*, 4, 92-104.
- . (1988b, 6 Mayıs). Dışavurumculuğun gerçek temsilcisi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988c). Dışavurumculuk. *Kalın*, 7, 10-21.
- . (1989a). Büyücü Kaptan Sarkis'in Savaş Meleği. *Hürriyet Gösteri*, 100, 73.
- . (1989b). Çağdaş Dünya ile Bağlarımız Daha da Zayıfladı. *Hürriyet Gösteri* '88 Eki, 98, 31.
- . (1989c). Mustafa Ata ile Son Sergisinde. *Hürriyet Gösteri*, 101, 56.
- . (1991). *Altan Gürman*. [Sergi kataloğu]. Şubat 1991, İstanbul: Derimod Kültür Merkezi.

- . (1995a). *Mustafa Ata*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . (1995b). Virgülü ve Noktasıyla Mustafa Ata. *Türkiye’de Sanat*, 17, 14.
- BEYKAL ÇOKER, Canan. (1983a). Genç Sanatçılar ve Mustafa Ata. *Sanat Çevresi*, 57, 40-42.
- . (1983b). Önemli Bir Olay. *Hürriyet Gösteri*, 33, 50.
- BİLGİN, Zafer. (2005). *İbrahim Örs*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- BİNZET, A. Celal. (1989). Politika Sarmalındaki Sanat. *Adam Sanat*, 44, 30.
- BORA, Tanıl ve CAN, Kemal. (1990). 12 Eylül’ün Resmi İdeolojisi. Faşist Entelejensiya ve ‘Türk-İslam Sentezi’, *Birikim*, 18, 24-39.
- BORA, Tanıl. (1997). Muhafazakârlığın değişimi ve Türk muhafazakârlığında bazı yol izleri. *Toplum ve Bilim*, 74, 6-30.
- . (2002). ‘Son Yirmi Yıl’ı Ayrıştırmak İçin Notlar. *Birikim*, 152-153, 55-60.
- . (2005). 12 Eylül Bozgununun Sürekliliği. *Birikim*, 198, 43-50.
- BOSTANCI, Egemen. (1984). Sanat Alanına Yapılan Yatırımdan Büyük Kar Beklenmez. *Hürriyet Gösteri*, 42, 91.
- BOZKURT, Nejat. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Asa Kitabevi.
- BÖRTECENE, Tülay ve SONTAŞ, Hale. (1985). İki Ressam Konuşuyor. *Hürriyet Gösteri*, 61, 38-39.
- BÖRÜTEÇENE, Handan. (1989, 15 Ekim). Sanat sınırları çoktan kaldırdı. *Cumhuriyet*, 16
- BUĞDAYCIOĞLU, Hüner. (1987). Ankara ’86. *Hürriyet Gösteri ’86*, 74, 32.
- BUNULDAY, Solmaz. (2006). Günümüz Sanatçıları ile Çeyrek Asır. *Hürriyet Gösteri*, 282, 60.
- BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 31.
- . (1982). Türk Plastik Sanatlarının Sorunlarından Biri Üzerine: Devlet Sergileri. *Yeni Boyut*, 1/6, 3, 10.
- . (1983a). Çağdaş Türk resminde Adnan Turani. *Sanat Çevresi*, 52, 10-11.
- . (1983b). Çağdaş Türk resminde Zafer Gençaydın. *Sanat Çevresi*, 56, 40-42.
- CANAK, Erkan. (1981). *Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- CANETTI, Elias. (1984). *Sözcüklerin Bilinci*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi.
- CANGIZBAY, Kadir. (2003). Sürekli Seferberlik ve Teyakkuz Rejiminin Kurumu Olarak Üniversite. *Toplum ve Bilim*, 97, 81-92.
- CELAL, Metin. (1990). Karamsar Olmamak Gerek. *Hürriyet Gösteri*, 110, 13-15.
- CEMAL, Ahmet. (1997). ‘Sanat Kavramları’ ve Sanat Eğitimi. *Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, 7, 30-34.
- CERRAHOĞLU, N. (1988, 16 Kasım). Türk ressamlarının en İtalyanı. *Cumhuriyet*, 4.

- CEZAR, Mustafa. (1983a, Mart). Kuruluşunun 100. Yılında Güzel Sanatlar Akademisi. *Milliyet Sanat*, 67, 2-7.
- . (1983b, Mart). Yüz Yıllık Bir Sanat Eğitimi Kurumu. *Sanat Çevresi*, 53, 11-14.
- . (1983c, Mart). Sanayi-i Nefise Yüz Yaşında...: Önemli Görevler Üstleniyor. *Hürriyet Gösteri*, 28, 79.
- . (1986). XIX. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastiği Sorunu. *Hürriyet Gösteri*, 66, 83-85.
- CİHANER KESER, Sezer. (2009). *Devlet Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı Adayı Yetiştirme Sorunsalı*. Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- CIN, Halil. (1987). Selçuk Üniversitesi I. Milli Gençlik Kongresini Açış Konuşması. *I. Milli Gençlik Kongresi 6-8 Kasım 1985*, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 3-17.
- CLARK, Toby. (2004). *Sanat ve Propaganda*. çev. Esin Hoşçusu, Ayrıntı Yayınları.
- CUDA, Mahmut. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 31.
- ÇAĞA, Sema. (1987a, 18 Ekim). İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi sergisi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987b, 11 Ekim). Önce, nefreti aşmak için çaba göster. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987c, 31 Ekim). Resim, sanatçının beyninde oluşur. *Cumhuriyet*, 4.
- ÇAĞDAŞ, Hami. (1981). Feshane Sanatla Belgeleniyor. *Hürriyet Gösteri*, 107, 38-46.
- ÇAĞLAR, Arif. (1990). Milli Kültürle Çağdaş Unsurların İlişkileri: Üniversitelerin Rolü. 2. *Milli Kültür Şurası Bildirileri (5-8 Aralık 1989)*, cilt 1, T.C. Kültür Bakanlığı Araştırma Planlama ve Koordinasyon Kurulu Başkanlığı Yayın No: 3, Ankara, 84-87.
- ÇAKALOZ, Osman Zeki. (1981a). Gerçekçi-Figürcü Yorumda Bir Genç Sanatçı: Aydın Ayan. *Sanat Çevresi*, 33, 6-8.
- . (1981b). 1980: Özel Galerilerin Arttığı, Sanat Yayınlarının Olmadığı Bir Yıl. *Hürriyet Gösteri*, 2, 71-72.
- . (1981c). İki Genç Sanatçıda İki Aynı Yorum. *Hürriyet Gösteri*, 5, 52-53.
- . (1981d). Özel Galeriler Yeni Döneme Bir 'Yığılma' Olarak Girdi. *Hürriyet Gösteri*, 13, 3-4.
- . (1981e). Uluslararası 9. İstanbul Festivali'nde Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 9, 48-50.
- . (1982a). Aynı Sergilerinden. *Hürriyet Gösteri*, 17, 51-52.
- . (1982b). Elimizi Çabuk Tutmak Zorundayız. *Hürriyet Gösteri*, 24, 58.
- . (1982c). Sergilerden Bir Mozaik. *Hürriyet Gösteri*, 23, 46.
- . (1982d). Tek başına bir evren: Cihat Burak. *Sanat Çevresi*, 40, 14-15.
- ÇALIKOĞLU, Levent ve TANYELİ, Nevhiz. (2003). Boşluğa Yuvarlanışın Sevinci. Levent Çalıkoğlu (yay. haz.), *Nevhiz Tanyeli*. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.

- ÇALIKOĞLU, Levent. (Ed.). (2001). *Modern Türk: 20. YY İkinci Yarısında Türk Sanatı*. İstanbul: İstanbul Modern.
- ÇALIKOĞLU, Levent. (2000). Kendi Sürekliliği İçerisinde Türk Resmi. *Turkuvaz 2000: Çağdaş Türk Sanatından Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayını.
- . (2008). 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk. Levent Çalikoğlu (yay. haz.), *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: YKY, 7-16.
- ÇALIŞLAR, Aziz. (1981a). Gerçekçilikle İlgili Karşı Düşünceler Üstüne. *Bilim ve Sanat*, 4, 27.
- . (1981b). Sanat Kimindir. *Bilim ve Sanat*, 10, 9.
- . (1982). Sanatsal Kültür Bunalımı. *Bilim ve Sanat*, 19, 28.
- . (1984). Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik *Bilim ve Sanat*. 37, 49.
- . (1985). Sanatsal Kültürümüzde ve Sanatta Gelişme Sorunu. *Bilim ve Sanat*, Ocak, 10.
- . (1989). Kültür ve sanata darbe üstüne darbe. *Milliyet Sanat*, 212, 9-10.
- ÇALIŞLAR YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz. (1999). Tarih, Tarihsellik, Tarihselcilik ve Kültürel Tüketim. RONA, Zeynep. (Ed.). (1999). *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi, I. Cilt: Siyaset-Kültür-Uluslararası İlişkiler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 169-184.
- ÇAVDAR, Tevfik. (2000). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950 – 1995)*. Ankara: İmge Kitabevi.
- ÇEÇEN, Anıl. (1982). Sanatın Canlı Gücü Her Zaman Yengi ile Çıktı. *Hürriyet Gösteri*, 22, 75-76.
- ÇEKİL, Cengiz. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanatçılar. *Sanat Çevresi*, 51, 38.
- ÇİĞDEM, Ahmet. (2002). 20 Yılın Hikâyesi: Devlet Kapitalizmi ile Türk Usulü Faşizm. *Birikim*, 152-153, 43-49.
- ÇOBANLI, Zehra. (1995). Sanat Eğitiminin Gelişimi ve Bu Gelişim İçinde Eskişehir Anadolu Üniversitesi G.F. Örneği. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 27-38.
- ÇOKER, Adnan. (1982). Adnan Çoker ile Görüşme. *Yeni Boyut*, 1/2, 2-7.
- . (1984). Giriş Yazısı. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Katalogu*, İstanbul, 3.
- . (1987). Bir Serginin Ardından. *Hürriyet Gösteri*, 79, 59.
- ÇOKER, Canan. (1980). Demokratikleşme Sürecinde Çağdaş Sanat Müzemiz. *Sanat Çevresi*, 21, 20-22.
- . (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 32.
- . (1982a). Füsun Onur ve Çevresel Sanatı. *Sanat Çevresi*, 42, 24.
- . (1982b). Özdemir Altan'ın Resimsel Gerçeği. *Sanat Çevresi*, 40, 24-25.
- DANTO, Arthur C. (1997). *After the End of Art*. Princeton University Press, 10-12.
- DEĞER, M. Emin. (1993). *Oltadaki Balık Türkiye*. Çınar Yayınları.
- DELEON, Jak. (1983). Sanayi-i Nefise yüz yaşında: Soruşturmamızı Yanıtladılar. *Hürriyet Gösteri*, 28, 91.

- DEMİRALP, Oğuz. (2002). Entelektüeller ve Aydınlar. *Cogito*, 31, 121-132.
- DEMİRKOL, Altan. (1976). Antalya Sanat Festivali için hazırlanan resim ve heykellere saldırı, bir kara leke olarak anılacak. *Milliyet Sanat*, 190, 10-11.
- DEVİRİM, Melishan. (2003). Neş'e Erdok ile Neşet Günal Anısına Sanat. *Rh+ Plastik Sanatlar*, 14-18.
- DOĞAN, İsmet ve KÜLAHLIOĞLU, Can. (1984a). Üç Sergi. *Hürriyet Gösteri*, 49, 47-50.
- . (1984b). İstanbul'da Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 47, 94-95.
- DOĞAN, Mehmet H. (1986). Sanat ve Slogan. *Adam Sanat*, 10, 48.
- . (1987). Sanattan Vazgeçelim mi. *Adam Sanat*, 23, 8.
- DOĞRAMACI, İ. (2000). Günümüzde Rektör Seçimi ve Atama Krizi. 14 Ekim 2012. <http://www.dogramaci.org/kitap/r-main.html>
- DOSTOĞLU, HALDUN. (1999). Son 25 Yılda Sanat Piyasası. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 202-205.
- DPT. (1963). *Kalkınma Planı (Birinci Beş Yıl) 1963-196*. Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.
- DPT. (1978). *Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1979-1983*. Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.
- DPT. (1984). *Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1985-1989*. Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.
- DUBEN, İpek ve YILDIZ, Esra. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DURANOĞLU, G. (1985). Ulusal Kültür, Ulusal Sanat Sorunlarımız. *Ankara Sanat*, 236, 28.
- DURU, Orhan. (1988). Yüksel Arslan'ın İzi. *Milliyet Sanat*, 186, 34.
- ECZACIBAŞI, Nejat. (1984). Sanatçı Gibi Sanayici de Değer Üreten Bir İnsandır. *Hürriyet Gösteri*, 42, 88.
- EDGÜ, Ferit ve İNAN, Ergin. (1987). Ressamın Öyküsü. *Gergedan*, 10, 60-64.
- EDGÜ, Ferit. (1980). Sanat ve kültür politikamız üzerine bir düş. *Milliyet Sanat*, 13, 18.
- . (1981a). Neşe Erdok'un Bir Resmi Dolayısıyla. *Milliyet Sanat*, 36, 19.
- . (1981b). Resim sanatında gerçekçiliğin boyutları ve yanılgıları. *Milliyet Sanat*, 19, 32-35.
- . (1981c). Resim sanatının üç ağır işçisi. *Milliyet Sanat*, 22, 47.
- . (1986a). Türk Politikacılarının Kültür ve Sanatla Olan İlişkileri. *Milliyet Sanat*, 151, 10-11.
- . (1986b). Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İçi ve Dışı. *Milliyet Sanat*, 157, 32-35.
- . (1988a). *Ergin İnan*. İstanbul: Ada Yayınları.
- . (1988b). Yüksel Arslan'ın Son Resimleri. *Argos*, 4, 84-91.
- . (1990). *Ergin İnan'ın Dünyası: "İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar"*. Aralık 1990 sergi katalogu, İstanbul/Ankara/İzmir: Vakko Sanat Galerileri.
- . (2009). Yüksel Arslan'ın Son resimleri. Levent Yılmaz (der.). *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Katalog. İstanbul: Santral İstanbul, 157-162.
- ELDEM, Burak. (1986). Popüler Müzik ve Karşı Kültür. *Hürriyet Gösteri*, 64, 71-72.

- ELİBAL, Gültekin. (1983a). Belki Bir 45 Yıl Sonra. *Hürriyet Gösteri*, 33, 60.
- . (1983b). Bir Erol Akyavaş. *Sanat Çevresi*, 61, 18.
- . (1983c). Sanat Fuarının Eşiğindeyiz. *Hürriyet Gösteri*, 36, 35.
- . (1983d). Tanıdığım Ergin İnan. *Sanat Çevresi*, 58, 12.
- . (1984a). Mustafa Ata'nın Resimlerinde. *Sanat Çevresi*, 65, 6-7.
- . (1984b). Resmi Bekleyen Sorunlar. *Hürriyet Gösteri*, 47, 93.
- . (1984c). Yeni Yılda Yeni Basamaklar. *Hürriyet Gösteri*, 38, 26-27.
- ELİF NACİ. (1983, Mart). Sanayi-i Nefise Yüz Yaşında...: Baykuş Yuvası. *Hürriyet Gösteri*, 28, 85.
- ELKATİP, Demet. (1990, 13 Ekim). Bireysel Tarihin Yokoluşu. *Güneş*, 11.
- ERBAY, Mutlu. (1997a). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- . (1997b). Sanat Eğitiminin Önemi. *Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, 7, 50-55.
- ERBİL, Devrim. (1983a). Devrim Erbil ve atölyesi. *Sanat Çevresi*, 53, 78-79.
- . (1983b). *Galeriler '83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi Katalogu, 18 Ekim-8 Kasım 1983*, 3.
- . (1984). Sanat Ortamımız. *Sanat Çevresi*, 64, 4-5.
- . (1988). Bugünkü Resim Borsası Resim Sanatına Nasıl Yön Veriyor. *Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*, 31-32.
- ERDEMCI, Fulya. (2007). Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek. EERDEMCI, Fulya, KOÇAK, Orhan ve GERMANER Semra. (2007). *Modern ve Ötesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 37-85.
- ERDER, Necat. (1998). Kültürel Gelişme ve Devlet, *Türkiye'de Kültür Politikaları*. İstanbul: İKSV, 69-90.
- EREM, Faruk. (1980). Anayasa, Bilim ve Sanat. *Sanat Olayı*, 1, 18.
- EREZ, Selçuk. (1984). Günümüz Türk Resim Piyasasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz. *Milliyet Sanat*, 109, 8.
- ERGÜVEN, Mehmet. (1980a). Aydın Ayan'da Toplumsal Gerçekliğe Bağlı Kurgu Gücü. *Sanat Çevresi*, 15, 23.
- . (1980b, 4 Mayıs). Günsür: 'Yığınların sanata ilgisi bir eğitim sorunudur'. *Cumhuriyet*, 7.
- . (1980c). Nedim Günsür'de yaşanan şimdi. *Sanat Çevresi*, 25, 22-24.
- . (1980d). Resim Pazarlamasında Ölçüt Boşluğu. *Sanat Çevresi*, 22, 20-21.
- . (1981a). Beş Gerçekçiden Biri: Neşet Günal. *Hürriyet Gösteri*, 2, 18-20.
- . (1981b). Kör Ölmeden de Badem Gözlü Olur. *Sanat Çevresi*, 29, 26.
- . (1981c). Ressam Aydın Ayan'la bir Söyleşi. *Sanat Çevresi*, 33, 10-11.
- . (1981d). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 32.
- . (1982). Sorunlu Bir Kurum: İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi. *Sanat Çevresi*, 41, 28.
- . (1983a). Aydın Ayan'da Gerçekliğin Anlatısı. *Yeni Boyut*, 2/12, 27-29.



- . (1983b). Biraz da popüler olmayan kültür. *Hürriyet Gösteri*, 26, 83.
- . (1984a). Aracı Kurumlarda Sanat Olgusu. *Yeni Boyut*, 3/23, 16-17.
- . (1984b). Aydın Ayan'ın Yapıtlarında Figüratif Anlatım. *Sanat Çevresi*, 66, 8-9.
- . (1984c). Eleştirinin Türk Resminin Gelişmesinde Olumlu Bir Katkısı Var mı. *Yeni Boyut*, 3/27, 22.
- . (1984d). İzmir Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 47, 93.
- . (1984e). Resimde Değer Sorunu. *Çağdaş Eleştiri*, 40-47.
- . (1986a). Mustafa Ata Üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 66, 67.
- . (1986b). Ömer Uluç Üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 70, 62-65.
- . (1989c). Alp Tamer Ulukılıç'ın 'Bağ Evinde'si Üzerine. *Argos*, 6, 110.
- . (1989d). Alp Tamer Ulukılıç'ın Resim Atmosferi. *Hürriyet Gösteri*, 109, 35.
- . (1989e). Aydın Ayan. *Argos*, 16, 84.
- . (1989f). Neşe Erdok. *Argos*, 15, 84-93.
- . (1998). *Pusudaki Ten*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- . (1997). *Neşe Erdok*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ERİÇ, Murat. (1983). 4. İstanbul Sanat Bayramı *Sanat Çevresi*, 59, 21.
- EROĞLU, Özkan. (1995). Neşe'e Erdok ile Bir Buluşma. *Türkiye'de Sanat*, 19, 15.
- . (2000). *Özdemir Altan*. Cilt II, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- EROKAY, Çetin. (1984). Her Kuruluş Sanatçının Yanında Yer Almalıdır. *Hürriyet Gösteri*, 42, 92.
- EROL, Turan. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 33.
- . (1983). Sanayi-i Nefise yüz yaşında: Elinden Tutan Olmadığı Halde. *Hürriyet Gösteri*, 28, 74-76.
- . (2005). Aydın Ayan. *Sanat Çevresi*, 317, 18-21.
- ERÖGE, Celalettin. Özel Galeriler Üzerine. *Ankara Sanat*, 211, Kasım 1983: 10-11.
- ERSAN, Murat. (1991, 11 Mart). Mevlüt Akyıldız'ın dokuzuncu kişisel sergisi Urart Sanat Galerisi'nde sürüyor. *Güneş*, 11.
- ERSOY, Ayla. (1983). Sanatta Eleştiri. *Sanat Çevresi*, 58, 28.
- . (1984a). Mustafa Ata ve Dramatik Anlatımı. *Sanat Çevresi*, 65, 12.
- . (1984b). Ali Teoman Germaner'in Yontu Sergisi Üzerine. *Sanat Çevresi*, 67, 7.
- . (1984c). İlk mezunlarını veren yeni bir kurum. *Sanat Çevresi*, 68, 28-34.
- . (1984d). Nur Koçak-Yeniliklere Açık Bir Ressam. *Sanat Çevresi*, 72, 6-7.
- . (1984e). Yahşi Baraz: Galeri Yöneticilerinin Sanat Kültürüne Sahip Olmaları Gerekir. *Sanat Çevresi*, 72, 70-73.
- . (1987). I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergilerini İzlerken. *Sanat Çevresi*, 109, 29.
- . (1987). Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış. *Sanat Çevresi*, 102, 21-23.

- ERTEL, Mengü. (1984). Günümüz Türk Resim Piyasasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz. *Milliyet Sanat*, 109, 8.
- ERTEN, Oğuz (2012). *Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri*. Cilt II, İstanbul: Galeri Baraz Yayınları.
- ERZEN, Jale ve CAOSSEAU, C.. (1983). Yeni'nin Kaynakları ve Değerleri Üzerine. *Yeni Boyut*, 2/18, 8.
- ERZEN, Jale ve Rabia ÇAPA. (1986). Jale Erzen Sordu, Rabia Çapa Yanıtladı. *Maçka Sanat Galerisi 1986*, İstanbul: Maçka Sanat Galerisi, 1-4.
- ERZEN, Jale. (1981a). Ressam Zahit Büyükişiyen ve yapıtları üzerine. *Sanat Çevresi*, 30, 28-29.
- . (1981b). Sanat Ortamının Devingen Değerleri ve 1980-81 Sezonu. *Sanat Çevresi*, 34, 13-15.
- . (1982a). Ergin İnan: Dönüşümler. *Yeni Boyut*, 1/6, 11-13.
- . (1982b). Füsun Onur'un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri. *Yeni Boyut*, 1/5, 9-12.
- . (1982c). İpek Aksüğür'ün Resimlerinde Çağdaş ve Geleneksel Sanat Değerlerinin Öyküsü. *Sanat Çevresi*, 42, 22.
- . (1982d). Sanat ve İnsanlık Değerleri. *Yeni Boyut*, 1/3, 3.
- . (1982e). Türk Sanatı ve Yeni. *Yeni Boyut*, 1/2, 3.
- . (1982f). Yeni Müzeler. *Yeni Boyut*, 1/2, 15-17.
- . (1983a). Estetik Duyarlılık. *Yeni Boyut*, 2/9, 3.
- . (1983b). Sanatta Bir Düşünür: Şükrü Aysan. *Yeni Boyut*, 2/18, 17.
- . (1983c). Sergiler Üzerine. *Yeni Boyut*, 2/14, 3.
- . (1983d). Soyut Sanat Üzerine. *Yeni Boyut*, 2/10, 3.
- . (1983e). Yeni Eğilimler. *Yeni Boyut*, 2/18, 3-7.
- . (1984a). Mustafa Ata: Çağdaş Bir Gizem. *Yeni Boyut*, 3/20, 8.
- . (1984b). Türk Resminde Figür. *Yeni Boyut*, 3/26, 15.
- . (1984c). Yeni Kuşak Türk Ressamları. *Yeni Boyut*, 3/25, 13.
- . (1985). Eleştirinin Türk Resminin Gelişmesinde Olumlu Bir Katkısı Var mı. *Yeni Boyut*, 4/28, 24.
- . (1988a). *Erol Akyavaş An Archaeology of Human Drama*. London: Institute of Contemporary Art Ltd.
- . (1988b, 22 Nisan). Gören göz ve gören yürek. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1995). *Erol Akyavaş*. Ankara: Enlem 80 Yayınları.
- . (1999). Cumhuriyetin Son Çeyreğinde Sergiler. *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 1999: 206-211.
- . (2001). *Nedret Sekban*. İstanbul: Evin Sanat Galerisi Yayınları.
- . (2005). Bir ODTÜ'lünün Bir Kültür Adamı Olarak Portresi. *Baraka, Ekim*, 26-31.

- ETİKE, Serap. (1986). Sanat Eğitime Kimi Değirmeler. *Ankara Sanat*, 237, 22.
- . (1995). Türkiye’de Sanat Eğitime Tarihsel Bir Bakış. *Sanat ve Tabular* (Sanat Görsel Sanatları Destekleme Derneği tarafından 4 – 6 Mayıs 1992 yılları arasında düzenlenen 2. Uluslararası Sempozyum Bildirileri), Ankara: Solaris İletişim Ltd. Şti, 303 – 313.
- EYÜBOĞLU, Sabahattin. (1983). Devlet ve Sanat. *Milliyet Sanat*.
- FEYERABEND, Paul. (1999). *Yönteme Karşı*. çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FISCHER, Ernst. (1993). *Sanatın Gerekliliği*. çev. Cevat Çapan, İstanbul: V Yayınları.
- FİLOĞLU, Lale. (1987a, 6 Mart). Akademi kabına sığmıyor. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987b, 27 Aralık). Müzelerimizin sorunu çok. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988a, 11 Ağustos). ‘Çağdaş Sanatçılar Sergisi’ Resim ve Heykel Müzesi’nde: Modern Sanat Müzesi gündemde. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988b, 5 Haziran). Ağırlıklı mesajlar ve sanatsal ağırlık. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988c, 24 Mayıs). Bedri Baykam AKM’de Muzır Kurulu’na meydan okuyor. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988d, 7 Haziran). Hareket Köşk’ünde Öncü Sanat. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988e, 21 Haziran). Sergilerle 33. Yıl. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988f, 12 Kasım). Yusuf Taktak’ın resim sergisi Garanti Sanat Galerisi’nde: Savaş veren üçgenler. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989a, 4 Temmuz). AKM’de 10 sanatçı 10 işini sergiliyor: Farklı olanı yakalamak. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989b, 20 Aralık). Berlin’de bir Türk Ressamı. *Cumhuriyet*, Ek-3.
- . (1989c, 22 Haziran). Galeri Nev’in beşinci yılında Haldun Dostoglu galericiliği değerlendirdi: Sanat ticaretinde 5 yıl. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989d, 12 Eylül). Galeride yaratılan mekânlar. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989e, 17 Ocak). Kuklanı al gel partisi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989f, 19 Ağustos). Pompidou’da ‘İstanbul Işığı’. *Cumhuriyet*, 15.
- . (1989g, 26 Mayıs). Taşıma suyla sanat. *Cumhuriyet*, 14.
- . (1989h, 19 Ağustos). Tunus’taki festivalden ödülle dönen ressam Mehmet Güleriyüz. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989i, 2 Haziran). Yeni açılan Galeri De’de ilk sergi Adnan Çoker’in: Resimlerde siyahın dili. *Cumhuriyet*, 4.
- FOSTER, Hal. (2008a). Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı. Ali Artun (ed.), *Sanat/Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları, 131-154.
- FOSTER, Hal. (2008b). Kültürel Direniş. *Sanat/Siyaset*. Ali Artun (ed.), İstanbul: İletişim Yayınları, 155-184.
- FOUCAULT, Michel. (1994). *Dostluğa Dair*. çev. Cemal Ener, İstanbul: Hil Yayın.

- . (2000). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. çev. I. Ergüde, F. Keskin, O. Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FREEMANN, Nan. (1988). *Mehmet Güteryüz*. İstanbul: Galeri Nev.
- FUKUYAMA, Francis. (1993). Tarihın Sonu mu. Hakan Yılmaz (haz.), *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*. İstanbul: Hil Yayınları, 193-221.
- GEDİK, Arda. (1984). Güçlü Kuruluşların Sanata Katkısı Bir Görevdir. *Hürriyet Gösteri*, 42, 82-83.
- GENÇ, Adem. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanatçılar. *Sanat Çevresi*, 51, 37-38.
- GENÇAYDIN, Zafer ve Mehmet YILMAZ. (2000). Söyleşi: Zefer Gençaydın – Mehmet Yılmaz. Mehmet YILMAZ (haz.). *Kuşaklararası Söyleşiler*. Ankara: Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Ankara Şubesi Yayını, 25-41.
- GENÇAYDIN, Zafer. (1980). 40. Devlet Resim Heykel Sergisi Üstüne Söylenenler. *Sanat Çevresi*, 19, 10-11.
- . (1982). Zahit Büyükişleyen ve resimleri. *Sanat Çevresi*, 49, 36-37.
- GENÇEL, Özge. (2014). *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980-2011*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- GERMANER, Ali Teoman. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanatçılar. *Sanat Çevresi*, 51, 35.
- GERMANER, Semra. (1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. ÖDEKAN, Ayla. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 8-25.
- . (2007). Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990. EERDEMÇİ, Fulya, KOÇAK, Orhan ve GERMANER Semra. (2007). *Modern ve Ötesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 3-24.
- GEZER, Hüseyin. (1983). Sanayi-i Nefise yüz yaşında...: Eğitim Kurumlarımız İçin Zorunlu. *Hürriyet Gösteri*, 28, 77-78.
- GEZGİN, Ahmet Öner (Ed.). (2003). Adnan Çoker. *Akademiye Tanımak-1*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 137 - 188.
- GIDDENS, Anthony. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GİRAY, Kıymet. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanat Yazarı ve Eleştirmenler. *Sanat Çevresi*, 51, 39-40.
- . (1984). Özel Sergi Salonları İyi Değerlendirilmedi. *Hürriyet Gösteri*, 38, 30-31.
- . (1992). Varolmakla Yokolmak Arasında Akan Gizemli Renk Katmanları. *Mustafa Ata*, Ankara: Halkbank Sanat Galerisi.
- . (1999). *Aydın Ayan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- GİRAY, Muhteşem. (1983). Kurumumuz 100 Yaşında. *Sanat Çevresi*, 53, 6-10.

- GİRGİN, Emin Çetin. (1983a). Aydınlar kötü sınav veriyor. *Hürriyet Gösteri*, 26, 82.
- . (1983b). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 28, 58-59.
- . (1983c). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 29, 50-52.
- . (1983d). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 30, 50-52.
- . (1983e). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 31, 58.
- . (1983f). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 36, 58.
- . (1983g). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 37, 66-67.
- . (1983h). Sergilerden İzlenimler. *Hürriyet Gösteri*, 27, 66-67.
- . (1984a). Ali Teoman Germaner Üstüne Dipnotları. *Sanat Çevresi*, 67, 12.
- . (1984b). Gösteri Resim Yarışması'nda ödül alan Hale Arpacıoğlu-Arzu Başaran ve Alp Ulukılıç ile bir söyleşi. *Sanat Çevresi*, 65, 68.
- . (1984c). Nur Koçak veya Şaibeli Uygarlıkların Kavram Fetişizmi Üstüne Bir Deneme. *Sanat Çevresi*, 72, 12-21.
- . (1984d). Sergi Notları. *Hürriyet Gösteri*, 38, 24.
- . (1984e, 17 Nisan). Nedeni Yaşan Olan Ölümün Çekiciliği ve Aydın Ayan'ın Resimleri. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985a). Resimde Yöntem Sorunları ve Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 61, 43.
- . (1985b). Kısa bir değerlendirme ve 1984 sergi notları. *Sanat Çevresi*, 75, 82-83.
- . (1985c). Sanatta Önderlik. *Hürriyet Gösteri*, 57, 52.
- . (1985d). Sorunlar, Resimler, Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 60, 43-44.
- . (1985e, 16 Temmuz). Öncü ressamlarımız arasında. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985f, 20 Şubat). Resmimizin özgün adlarından Hüsamettin Koçan. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1985g, 22 Mart). Cihat Burak. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1985h, 22 Temmuz). İki ayrı salonda Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1985i, 31 Ekim). Resimlerini Paris'ten Sonra İstanbul'da Sergileyen Bedri Baykam. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986a). 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' Ressamları. *Hürriyet Gösteri*, 68, 60-62.
- . (1986b, 15 Temmuz). Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986c, 26 Mart). Mustafa Ata. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1986d, 6 Mayıs). Nur Koçak: Artık daha özgür tavırdayım. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986e). Orhan Taylan'a Bir Merhaba. *Hürriyet Gösteri*, 67, 45.
- . (1986f). Soyut Resim Çağımızın Akılcılığını Simgeler. *Hürriyet Gösteri*, 62, 39.
- . (1986g, 4 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-1. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986h, 5 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-2. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986i, 6 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-3. *Cumhuriyet*, 4.

- . (1986j, 7 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-4. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986k, 8 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-5. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986l, 9 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-6. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986m, 10 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-7. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986n, 11 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-8. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986o, 12 Ağustos). Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk-9. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1986p, 29 Haziran). Yapıtlarım duvar resmi olarak düşünülmemeli. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987a, 9 Mayıs). AKM’de Türk Resminde Modernleşme Süreci sergisi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987b, 1 Ağustos). 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’ne katılacak Burhan Doğançay. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987c). Bazı Sorunlar Üstüne-Değinmeler. *Kalın*, 4, 4.
- . (1987d, 5 Şubat). Güler yüz ve Baykam’ın albümleri. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987e, 19 Nisan). Mehmet Güler yüz, Komet ve Alaettin Aksoy ortak sergi açtı. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987f, 28 Mart). Mustafa Ata’nın yeni resim sergisi kendisiyle bir hesaplaşma. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987g, 10 Temmuz). Öncü Türk sanatından bir kesit. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987h, 29 Kasım). Resimde doğallıktan yanayım. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987i). Piyasa, Resim ve Eleştirmen. *Kalın*, 5, 21-23.
- . (1987j). Plastik Sanatlar ‘86, *Hürriyet Gösteri* ’86, 74, 30-33.
- . (1987k, 1 Eylül). Sinan Hamamı’ndaki Ulusal Sergi’ye katılacak olan Mehmet Güler yüz. *Cumhuriyet*, 5.
- GÖK, Fatma (1999). 75 Yılda İnsan Yetiştirme Eğitim ve Devlet. *75 Yılda Eğitim*. İstanbul: Türk Tarih Vakfı.
- GÖKBERK, M. Ali. (1981a). Sanat dergileri. *Ankara Sanat*, 180, 19-22.
- . (1981b). Sanat ve devlet. *Ankara Sanat*, 179, 23-24, 27.
- GÖKGÖRÜR, Gülçin. (1983). Ressam Mehmet Güler yüz ve Newyork portreleri. *Sanat Çevresi*, 60, 60.
- GÖLE, Nilüfer. (1999). Batı dışı modernlik: Kavram üzerine. *Birikim*, 80, 129-142.
- GÖNENÇ, Turgay. (1982a). Aydın Ayan’ın renkli gücü. *Sanat Çevresi*, 45, 34.
- . (1982b). Bir seçimin anatomisi. DYO Resim Koleksiyonu. *Sanat Çevresi*, 49, 16-17.
- . (1983). Tülay Tura Börtecene ya da ‘her yüz bir öykü yazar’. *Sanat Çevresi*, 62, 36-38.
- . (1984a). Aydın Ayan’da Dördüncü Boyut. *Sanat Çevresi*, 66, 48-49.
- . (1984b). Eleştirinin Türk Resminin Gelişmesinde Olumlu Bir Katkısı Var mı. *Yeni Boyut*, 3/27, 22.
- . (1985). Yaşar Resim Müzesi Açılırken. *Hürriyet Gösteri*, 56, 47.
- . (1987). Günümüz Türk Resmi Çağdaş Türk Resmi mi. *Sanat Çevresi*, 102, 6-7.

- GÖRSEL SANATÇILAR DERNEĞİ. (1980). Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim Heykel Sergisine Katılmama Çağrısında Bulundu. *Sanat Çevresi*, 19, 14.
- GRAF, Marcus. (2007). Uluslararası İstanbul Bienali. Halil Altındere ve Süreyya Evren (yay. haz.) *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*, İstanbul: Revolver, 64-72.
- GREENBERG, Clement. (1997). Modernist Resim. *Modernizmin Serüveni*. haz. E. Batur, İstanbul: YKY, 357-363.
- GROYS, Boris. (2008). *Art Power*. London: MIT Press.
- GUILBAUT, Serge. (2008). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- GÜLALP, Haldun. (1998). Türkiye'de Modernleşme Politikaları ve İslamcı Siyaset. Reşat Kasaba ve Sibel Bozdoğan (Der.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 43-53.
- . (2006). Genç sanatın özerkliği tehlikede. *Evrensel Kültür*, 169, 72-73.
- GÜLOĞLU, A. ve AKSEL, E. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi: Erdağ Aksel. 12 Şubat 2012. <http://istanbulmuseum.org/artists/erdag%20aksel.html>
- GÜN, Aydın. (1987, 4 Ekim). Kendi tarihimizle hesaplaşmak, böylece çağdaşlaşmak zorundayız. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989). Bienalin Gerçekleşmesini Sağlayanlar Sanatçıya Güvenmiyor da Laf Ebeleri mi Güveniyor. *Antik ve Dekor*, 4, 109-110.
- . (1990). İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi: İlk Adım Atıldı. *Hürriyet Gösteri*, 118, 78-79.
- GÜNAL, Neşet. (1983). Neşet Günal ve atölyesi. *Sanat Çevresi*, 53, 72-73.
- . (1988). Sanat Ortamı Üzerine. *Gergedan*, 19, 30.
- GÜNAY, Veysel. (1995). Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanatçı ve Hoca Yetiştirme Üzerine Bir Model Önerisi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 43-47.
- GÜNÇIKAN, Berat. (1997, 13 Nisan). Orhan Taylan: Her Zaman Muhalif. *Cumhuriyet Dergi*, 577.
- GÜNEŞ, Gazi. (1985). Sanatın Demokratikleşmesinde Orhan Taylan Gerçeği. *Bilim ve Sanat*, Haziran 26.
- GÜNSÜR, Nedim. (1983). Sanayi-i Nefise Yüz Yaşında...: Soruşturma. *Hürriyet Gösteri*, 28, 91.
- GÜNYAZ, Abdülkadir. (1983a). Güme giden sergiler ve galeri sorunları. *Sanat Çevresi*, 55, 56.
- . (1983b). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanat Yazarı ve Eleştirmenler. *Sanat Çevresi*, 51, 40.
- . (1984). Cihat Burak'ın sergisi üzerine. *Sanat Çevresi*, 65, 40.
- . (1987). 6. İstanbul Sanat Bayramı Sempozyum ve Yeni Eğilimler Sergisi. *Sanat Çevresi*, 109, 38.

- GÜR, Ata ve KİRAZ, Serhat. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi. 18 Haziran 2013.  
<http://istanbulmuseum.org/artists/serhatkiraz.html>
- GÜRBİLEK, Nurdan. (2007). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRBÜZ, Yaşar. (1982). Fikir Gazeteciliğinden Sarı Basına. *Hürriyet Gösteri*, 22, 67-69.
- GÜREL, Haşim Nur. (1984). Aydın Ayan'da değişim ve değişmeyen. *Sanat Çevresi*, 68, 64-65.
- . (1984). Koleksiyon, koleksiyoner, karma sergiler üzerine düşünceler. *Sanat Çevresi*, 65, 44-45.
- . (1985). Bıçağın Sirtında Yürüyen Ressam: Mevlut Akyıldız. *Sanat Çevresi*, 86, 60-61.
- . (1987). Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine Yanlışların Yenelenmemesi İçin Eleştirmek Görevimiz. *Sanat Çevresi*, 109, 30.
- . (1988). Sevimce Sanat Galerisi'nde 1982-1987: Beş yılın özeti. *Sanat Çevresi*, 111, 104-105.
- . (1988). Yıldızın parladığı anlar: Yorozlu, Tanyeli, Akyıldız ve Uygur'dan çağdaş başyapıtlar. *Sanat Çevresi*, 122, 62-63.
- GÜRHAN, Tamer. (1984). Ütopya ve sanat. *Yeni Boyut*, 3/22, 8-9.
- GÜRSEL, SEYFETTİN, TUNÇAY vd. (2005). *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000*, 5. basım, 4. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GÜVEN, Naci. (1984). Kentleşme Bilincine Varabilmek. *Hürriyet Gösteri*, 38, 28-29.
- GÜVENÇ, Bozkurt. (1983). Sanatta Evrensellik mi, Bireysellik mi. *Yeni Boyut*, 2/13, 3.
- HAACKE, Hans. (2005). Jeanne Siegel'e Açıklamalar [1984]. Ahu ANTMEN, 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları, 284-5.
- . (2011). Açıklama, C. HARRISON ve P. WOOD (ED.), *Sanat ve Kuram*. İstanbul: KüreYayınları, 978-980.
- HABERMAS, Jurgen. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. *Postmodernizm*, haz. Necmi Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- HAMULOĞLU, C. (1988, 17 Aralık). Çağdaş Türk resmi açık artırmada. *Cumhuriyet*, 14.
- HARDT, M. ve NEGRI, A.. (2001). *İmparatorluk*. çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HARVEY, David. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis.
- HASSAN, Ihab. (2000). From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. 22 Ocak 2013. [http:// www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm)
- HATİPOĞLU, Aytekin. (1989). Ortalıkta Şenlik Var. *Nokta*, 41, 110-111.
- HAUSER, Arnold. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. çev. Yıldız Gönülü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEARTNEY, Eleanor. (2008). *Art & Today*. New York: Phaidon.
- HEINRICH, Barbara. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- HENNING, E. B. (1983). Erol Akyavaş'ın Sanatı. *Yeni Boyut*, 2/17, 17.



- . (2000). Erol'un Sanatı, Beral MADRA ve Haldun DOSTOĞLU. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 47-52.
- HENRIC, Jacques ve TANSUĞ Sezer. (1989). *Ömer Uluç*. İstanbul: Galeri Nev.
- HENRIC, Jacques. (1987, 30 Eylül). İstanbul'dan Paris'e uzanan bir serüven. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989). Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanırlı Hafifliği. *Ömer Uluç*. İstanbul: Galeri Nev, 7-9.
- HOBSBAWM, Eric. (2003). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. İstanbul: Sarmal.
- HONNEF, Klaus (1990). *Contemporary Art*. English translation: Hugh Beyer, Köln: Benedikt Taschen.
- İLERİ, Selim. (1983). Börteçene ile Söyleşi. *Hürriyet Gösteri*, 35, 63.
- İNAL, Günseli. (1981). Gülsün Karamustafa anlatıyor. *Sanat Olayı*, 5, 56-57.
- . (1998). *Kezban Arca Batıbeki*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . (2001). *Yapı ve İçgüdü*. İstanbul: Bebek Sanat Galerisi.
- İNAN, Çiler. (1983). Eşim Ergin İnan. *Sanat Çevresi*, 58, 6-7.
- İNAN, Ergin. (1987). Sol Elim Rengârenk, Sağ Elim Kalem Tutar. *Gergedan*, 2, 52-59.
- . (1989). Ergin İnan / Mesnevi. *Argos*, 15, 94-102.
- İNCE, Özdemir. (1989). Feshane, Sanat ve Politika. *Hürriyet Gösteri*, 108, 12.
- İNSEL, Ahmet. (2003). Bir Zihniyet Olarak YÖK. *Toplum ve Bilim*, 97, 72-80.
- İPŞİROĞLU, Mazhar ve İPŞİROĞLU, Nazan. (1979). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan. (1981). Yeniden açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. *Sanat Olayı*, 9, 48-50.
- İSKENDER, Kemal. (1982a). Neşet Günel sergisi ardından eleştirinin ve eleştiri ortamının eleştirisi. *Sanat Çevresi*, 44, 42-44.
- . (1984a). Aydın Ayan ve Resimde Toplumsal İçerik Sorunu. *Sanat Çevresi*, 66, 40-41.
- . (1984b). Eleştirinin Türk Resminin Gelişmesinde Olumlu Bir Katkısı Var mı. *Yeni Boyut*, 3/27, 22.
- . (1984c). Günümüz Türk Resim Piyasasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz. *Milliyet Sanat*, 109, 8-9.
- . (1984d). Mustafa Ata Simge ve Resim Dili. *Sanat Çevresi*, 65, 10-11.
- . (1985). Yeni Eğilimler'in 'Yeni'si. 5. *Yeni Eğilimler Sergisi Katalogu*, 14 Ekim-8 Kasım 1985, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 5-6.
- . (1987a). Nur Koçak ve 'Avant-Garde' Sanat. *Sanat Çevresi*, 42, 18-20.
- . (1987b). Yeni Eğilimler ve Yeni'nin Kimliği. 6. *Yeni Eğilimler Sergisi Katalogu*, 13 Ekim-16 Kasım 1987, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 7.
- . (1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği. *Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı*, 8-28.
- . (1989). 1950'lerden 1980'lere: Türk resminin Batı cephesinde değişen yeni bir şey yok. *Sanat Çevresi*, 131, 20-23.

- İSLİMYELİ, Balkan Naci. (1984). Resmi Bekleyen Sorunlar. *Hürriyet Gösteri*, 47, 92-93.
- İSLİMYELİ, Nüzhet. (1980a). 40. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 165, 4-5.
- . (1980b). 40. Devlet Resim Heykel Sergisi-2. *Ankara Sanat*, 166, 4-6, 15.
- . (1980c). 41. D. Resim ve Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 175, 12-13.
- . (1980d). 41. D. Sergisi. *Ankara Sanat*, 176, 16-18.
- . (1980e). 41. Devlet Resim Heykel Sergisini Beklerken. *Ankara Sanat*, 174, 18-19.
- . (1980f). Özel Galeriler. *Ankara Sanat*, 174, 4.
- . (1980g). Sanat Ortamımız. *Ankara Sanat*, 170, 4.
- . (1980h). Yine 40. Devlet Sergisi. *Ankara Sanat*, 168, 4.
- . (1981a). 15. DYO Sergisi ve Düşündürdükleri. *Ankara Sanat*, 188, 4-5.
- . (1981b). Cumhuriyet Senatosu Vakfı Resim Yarışması. *Ankara Sanat*, 185, 16-18.
- . (1981c). Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu. *Ankara Sanat*, 184, 19.
- . (1981d). Gündümlü Sanat Girişimi mi. *Ankara Sanat*, 184, 4.
- . (1982a). 43. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 200, 4-7, 13.
- . (1982b). XLII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi-II. *Ankara Sanat*, 189, 9-11, 16.
- . (1983a). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bir ışma. *Ankara Sanat*, 206, 4-6.
- . (1983b). Karmaşık hale getirilen bir sanat dönemimiz. *Ankara Sanat*, 212, 4-6.
- . (1984a). 44. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Ankara Sanat*, 213, 18-19.
- . (1984b). Galerıcilik. *Ankara Sanat*, 221, 4-6.
- . (1985a). Müzeleri Sevenler Derneğinin Çabaları ve Başda Gelen Görevi. *Ankara Sanat*, 227, 4.
- . (1985b). Müzelerimiz ve Sorunları. *Ankara Sanat*, 231, 4-5.
- . (1985c). Tansuğ, Aman Dikkat. *Ankara Sanat*, 230, 10.
- İŞÖZEN, Erhan. (Haz.). (1988). *Mevlut Akyıldız*. İstanbul: Cem Ofset
- İYEM, Nuri. (1981). Galerilerin Yararı. *Hürriyet Gösteri*, 7, 49-50.
- İZGİ, Utarit. (1984). Günümüz Türk Resim Piyasasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz. *Milliyet Sanat*, 109, 9.
- JAMESON, Fredric. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği. Necmi Zekâ (haz.), *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları, 61-93.
- KABACALI, Alpay. (1986). Sanat Anlayanlar İçindir: Çetin Altan'la Sanat ve Politika Üzerine Söyleşi. *Milliyet Sanat*, 151, 2-5.
- KABAŞ, Özer. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanatçılar. *Sanat Çevresi*, 51, 36.
- . (1985a). Sanatçıyı istikrarsız piyasa koşullarıyla başbasa bırakamayız. *Milliyet Sanat*, 112, 8.
- . (1985b). Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışimler. *Milliyet Sanat*, 131, 7-38.
- KAGAN, Moissej. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik*. çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Altın Kitaplar.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (1985a). Güleryüz 1985. *Ankara Sanat*, 236, 24.

- . (1985b). Kendisine Yenilen Türk Resmi. *Sanat Olayı*, 39, 70-72.
- . (1986a). Elim Sende. *Kalın*, 1, 12-16.
- . (1986b). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 61.
- . (1986c). Elim Sende. *Kalın*, 2, 7-9.
- . (1986d). Resmin Ötesi. *Ankara Sanat*, 238, 24-25.
- . (1986e). Yeni Döneme Gिरerken-1. *Kalın*, 3, 4-5.
- . (1986f). Yeni Döneme Gिरerken-2. *Kalın*, 3, 6.
- . (1987a). Elim Sende. *Kalın*, 4, 12-18.
- . (1987b). Kalınca. *Kalın*, 5, 5.
- . (1987c). Elim Sende. *Kalın*, 5, 16-20.
- . (1987d). Elim Sende. *Kalın*, 6, 16-21.
- . (1987e). Hamam Sergisinin Düşündürdükleri. *Sanat Olayı*, 66, 52-56.
- . (1987f). Hasan Bülent Kahraman ile 'Yayımlanmayan' Yazısı Üzerine. *Sanat Olayı*, 60, 58-59.
- . (1987g). Son Yanıt (1). *Sanat Olayı*, 65, 58-59.
- . (1987h). Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri. *Sanat Olayı*, 60, 60-64.
- . (1987i). Yahşi Baraz'a Ev Ödevi. *Sanat Olayı*, 62, 58-59.
- . (1988a). Elim Sende. *Kalın*, 7, 53-59.
- . (1988b, 16 Şubat). İnsan serüveninin serüvencisi. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989a, 13 Haziran). Köklü bir ressam. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989b, 23 Aralık). Kâğıt Üzerindeki Sözcüklerin Çağrışımı. *Güneş*, 11.
- . (1990). Sanat-Politika İlişkisi: Çağdaş Toplumsallık Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi. *İç Manzaralar (Bedri Baykam'ın 27 Mayıs adlı sergisi için hazırlanan gazete)*, 3.
- . (1995). Sanat-Politika İlişkisi: Çağdaş Toplumsallık Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi. Hasan Bülent KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: YKY, 95-108.
- . (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları
- KAHRAMAN, Nihat. (1980). 40. Devlet Resim Heykel Sergisi. *Sanat Çevresi*, 15, 22.
- . (1981). Sanat Ortamımız 60-81. *Sanat Çevresi*, 29, 28.
- KALKAN, Ş. (1987, 16 Ağustos). Hareket Köşkleri'nin hareketlenişi. *Cumhuriyet*, 5.
- KANBUR, Yaşar. (2005). 12 Eylül'ü Unutmak İçin Onunla Yüzleşmeyi Göze Almalıyız. *Birikim*, 198, 56-64.
- KANDINSKY. (1981). *Sanatta Manevîlik Üzerine*. Çev. Ahmet Necati Bigalı, İzmir: Özden Ofset.
- KANTARCIOĞLU, Selçuk. (1990). *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KAPLANOĞLU, Semih. (1987). Bir Sergiden İzlenimler. *Gergedan*, 2, 14.

- . (1988a). Erdağ Aksel'in Gerilim Nesneleri. *Gergedan*, 14, 51-55.
- . (1988b). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisinden Bir Kesit. *Gergedan*, 17, 10.
- . (1989a). Geçmiş Zaman Gelgitinde Balkan Naci İslimyeli. *Argos*, 12, 94.
- . (1989b). Söyleyecek Sözü Olan 10 Sanatçının 10 İşi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 42-46.
- . (2000). Erol Akyavaş İkonoklastlar İçin Ürettiği İkonları Anlatıyor. Beral MADRA ve Haldun DOSTOĞLU. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 99-102.
- KARAESMEN, Erhan. (1980). Ankara'da Mevsim Başı. *Hürriyet Gösteri*, 1, 57.
- . (1981). Ankara'da İlkbahar Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 6, 77-78.
- . (1982a). Ankara'dan Bahar Notları. *Hürriyet Gösteri*, 19, 26-27.
- . (1982b). Başkent Sergilerinden Notlar. *Hürriyet Gösteri*, 25, 45-47.
- . (1982c). Mevsim Ortasında Ankara. *Hürriyet Gösteri*, 16, 26.
- . (1983a). Başkent Kültürüne Hayat Verenler. *Hürriyet Gösteri*, 27, 44-46.
- . (1983b). Başkent'te Mevsim Açılışı. *Hürriyet Gösteri*, 36, 44.
- . (1983c). Övünç Kaynağımız. *Hürriyet Gösteri*, 31, 43-44.
- . (1984a). 1984 Baharında Ankara. *Hürriyet Gösteri*, 42, 52.
- . (1984b). Başkent'te Noktayı Koyarken. *Hürriyet Gösteri*, 43, 64.
- . (1984c). Başkent'ten İzlenimler. *Hürriyet Gösteri*, 39, 56.
- . (1984d). Hepsi de Usta İşi 94 Ürün Vardı. *Hürriyet Gösteri*, 40, 49-53.
- . (1984e). Yeni Mevsim Yeni Ankara. *Hürriyet Gösteri*, 47, 91.
- . (1985a). Ankara Eksi Yirmi Üç. *Hürriyet Gösteri*, 53, 49.
- . (1985b). Güncel Sanat Ortamı Üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 56, 44.
- . (1985c). Sayı Yüksek Ama Coşku Nerede. *Hürriyet Gösteri*, 51, 50-51.
- . (1985d). Yeni Mevsim Yeni Umutlar. *Hürriyet Gösteri*, 60, 45.
- . (1986a). 1985'in Genel İzlenimleri. *Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat '85 Eki*, 62, 33-34.
- . (1986b). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 62-63.
- . (1986c). Ortaçağ Kavimleri ve Yeni Mevsim. *Hürriyet Gösteri*, 72, 64-66.
- . (1986d). Sanatta Güncellik ve Ankara Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 73, 61-63.
- . (1987a). 1957 ve '67 ve '77 ve '87. *Hürriyet Gösteri*, 76, 66-69.
- . (1987b). Buralarda ve Oralarda 1987 Baharı. *Hürriyet Gösteri*, 79, 48-50.
- . (1987c). İlk Bir Bahar Özlemindeki Ankara'da Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 77, 68.
- . (1987d). Yeniden Bir Sonbahar. *Hürriyet Gösteri*, 84, 70-73.
- . (1988, 26 Ocak). Kapalı kutudan fişkırان aydınlık. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989a). Hoşça Tüketimde Tutkuya Yer Yok. *Hürriyet Gösteri*, 108, 9-11.
- . (1989b). Sanatın Kurumlaşması Üzerine Düşünceler. *Hürriyet Gösteri*, 103, 35-38.

- KARAMUSTAFA, Gülsün ve KRK, Zeynep. (2010). Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi. 18 Haziran 2013. <http://istanbulmuseum.org/artists/gulsun%20karamustafa.html>
- KARAOSMANOĞLU, lk. (1985). Bedri Baykam ve ‘Benden Sonrası Tufan. *Sanat Olayı*, 32, Ocak 1985: 20-22.
- KARTOĞLU, Can. (1984). 'Sanatçı Bohemi': İlk Durak Bodrum... : Mehmet Güleryüz: ‘Bohemlik, Nedim'lere dek uzanır Türkiye'de’. *Sanat Olayı*, 29, 50-51.
- KASABA, Reşat. (1998). Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. Reşat Kasaba ve Sibel Bozdoğan (Der.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 12-28.
- KATOĞLU, Murat. (2000). Cumhuriyet Türkiye’sinde Eğitim, Kültür, Sanat. (Ed. Sina Akşın), *Türkiye Tarihi – 4: Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*, İstanbul, 417 – 520.
- KAYIRAN, Yücel. (2005). 12 Eylül: Türk Şiirinde Bir Moment. *Birikim*, 198, 100-107.
- KAZAN, Turgut. (1989). Kültür ve sanata darbe üstüne darbe. *Milliyet Sanat*, 212, 4-7.
- KEYMAN, FUAT. (1993). Postmodernizm ve radikal demokrasi. *Toplum ve Bilim*, 62, 126-153.
- . (1994). Küçülen ve parçalanan dünyada siyaseti anlamak. *Toplum ve Bilim*, 68, 41-64.
- . (1997). Kemalizm, modernite, gelenek: Türkiye’de demokratik açılım. *Toplum ve Bilim*, 72, 84-99.
- . (2004). Sosyal Demokrasi ve Türkiye. *Doğu-Batı*, 29, 123-143.
- KINAYTÜRK, Hamit. (1980a). Ankara Resim ve Heykel Müzesi Görkemli Bir Trenle Açıldı. *Sanat Çevresi*, 19, 18-19.
- . (1980b). Bir Tarih: 12 Eylül 1980. *Sanat Çevresi*, 24, 3.
- . (1980c). Devlet Resim Sergilerinde ‘Gerileme Devri’ne Giriş. *Sanat Çevresi*, 20, 3.
- . (1981b). Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim ve ğretim. *Sanat Çevresi*, 29, 3.
- . (1982). 43. Devlet Resim Heykel Sergisinde dl Kazanan Yapıtlar. *Sanat Çevresi*, 45, 26-27.
- . (1983a). Atatürk heykel ve büstleri zerine. *Sanat Çevresi*, 58, 21.
- . (1983b). Bu Çocukların Kıymeti. *Sanat Çevresi*, 58, 3.
- . (1983c). Cumhurbaşkanı Kenan Evren Resim ve Heykel Müzesi’nde. *Sanat Çevresi*, 51, 4.
- . (1983d). Sanat Eğitiminde 100 Yıl. *Sanat Çevresi*, 53, 5.
- . (1985). Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Mescit mi Oluyor. *Sanat Çevresi*, 80, 3.
- . (1987). Modern Türk Resmine Toplumun Bakış Açısı. *Sanat Çevresi*, 102, 3.
- KIRAÇ, Suna. (1984). Kar Amacıyla Yatırımı Doğru Görmüyorum. *Hürriyet Gösteri*, 42, Mayıs 1984: 85.
- KIRLANGIÇ, Asuman. (2008). Erdağ Aksel. İpek DUBEN ve Esra YILDIZ. (ed.) *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 212-224.
- KIŞLALI, Ahmet Taner. (1986). Devletin Kültür Siyaseti Var mı. *Hürriyet Gösteri*, 68, 71.
- KIVILCIM, Serda. (1989). İstanbul’un Orta Yeri Sergi. *Antik ve Dekor*, 4, 108.

- KOÇAK, Nur ve Oğuz ERTEN. (2012). Nur Koçak ile *Yahşi Baraz*'ın Büyük Sergileri Üzerine Bir Söyleşi. OĞUZ, Erten. *Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri*. Cilt II, İstanbul: Galeri Baraz Yayınları, 339-343.
- KOÇAK, Nur. (1983). *Sanat Çevresi*, 51, 21.
- . (1984). Kendini Yazmak. *Sanat Çevresi*, 72, 4-5.
- . (1988a). 'Aile Albümü' Dizisi Üzerine Birkaç Not. *Argos*, 3, 84-92.
- KOÇAK, Orhan. (2007). Modern Sanatın Elli Yılı. EERDEMCİ, Fulya, KOÇAK, Orhan ve GERMANER Semra. (2007). *Modern ve Ötesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 25-36.
- KOÇAN, Hüsametdin. (1984). Dinamik Sanat, Değişen Çevre Sürekli İnsan. *Yeni Boyut*, 3/22, 3, 9.
- . (1989). Aydın Gün'ün Sanatçılara Güveni Yoktu. *Antik ve Dekor*, 4, 114-115.
- KONGAR, Emre. (1980). Atatürk'e Göre 'Milli Kültür' Kavramı. *Milliyet Sanat*, 9, 3.
- . (1981a). 1981 Atatürk Yılı. *Milliyet Sanat*, 15, 3-5.
- . (1981b). Siyaset, Sanat ve Dergiler, *Milliyet Sanat*, 16, 19-21.
- . (1982a). 1982'de kültür ve sanatımızı bekleyen sorunlar: Köleleşme ve düzeysizleşme. *Milliyet Sanat*, 40, 9-11.
- . (1982b). Sanat Sosyolojisi Açısından 1981. *Hürriyet Gösteri*, 14, 43-44.
- . (1983a). 1983 Yılı Sanat, Edebiyat ve Kültürümüze Ancak Umut ve Bekleyiş Getirebilir. *Milliyet Sanat*, 63, 2-3.
- . (1983b). Devlet Kültür-Sanat İlişkisi: 'Devlet Felsefesi' Açısından Tartışılmalı. *Hürriyet Gösteri*, 36, 76-77.
- . (1983c). Umut Gençlerdedir. *Hürriyet Gösteri*, 33, 78-81.
- . (1984a). Özgürleşme mi, Arabeskleşme mi. *Hürriyet Gösteri*, 46, 80-81.
- . (1984b). Türk Kadınının Kültürel ve Toplumsal Gelişimi. *Milliyet Sanat*, 110, 3-4.
- . (1984c). Yerel yönetimler açısından kültür ve sanat. *Milliyet Sanat*, 93, 14-15.
- . (1986). Bugünkü İktidarın Kültür Politikaları. *Hürriyet Gösteri*, 68, 80.
- . (1987). Sanatçı Kişiliği ve Yaşam Biçimi. *Hürriyet Gösteri*, 75, 85.
- . (1990). 1980'ler Baskı ve Denetim Yıllarıydı. *Hürriyet Gösteri*, 110, 3-4.
- . (1993). *12 Eylül Kültürü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- . (2000). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KORKUT, Hüseyin. (2003). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Üniversite Reformları. *Milli Eğitim*, 160.
- KORTUN, Vasıf. (1988a). Mehmet Güleryüz Resmi. *Argos*, 2, 84-93.
- . (1988b). New York'ta Bir Türk Ressamı. *Gergedan*, 16, 12.
- . (1992). Mithat Şen. *Galeri Nev Sergi Katalogu*, 7-30 Ocak 1992.
- KOSOVA, Erden (2007). Türkiye'de Güncel Sanat. Halil Altındere ve Süreyya Evren (yay. haz.) *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Revolver, 48-50.

- KOSUTH, Joseph. (2011). Felsefeden Sonra Sanat. Charles HARRISON ve Paul WOOD (ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000*. (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, 899-907.
- KÖKER, Levent. (1996). Kimlik krizinden meşruluk krizine: Kemalizm ve sonrası. *Toplum ve Bilim*, 71, Kış 1996: 150-165.
- KÖKSAL, Ahmet. (1980a). İstanbul'da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 2, 120.
- . (1980b). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 14, 48.
- . (1980c). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 9, 49-50.
- . (1980d). Festival Sergileri. *Milliyet Sanat*, 7, 118-122.
- . (1980e). İstanbul'da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 1, 120-123.
- . (1980f). İstanbul'da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 3, 135.
- . (1980g). İstanbul'da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 4, 118.
- . (1980h). İstanbul'da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 5, 119.
- . (1980i). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 11, 47-48.
- . (1980j). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 12, 48.
- . (1981a). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 15, 48.
- . (1981b). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 18, 48.
- . (1981c). Neşe Erdok'un resimleri. *Milliyet Sanat*, 22, 47.
- . (1981d). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 20, 48.
- . (1981e). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 21, 48.
- . (1981f). Maya'nın anısına iki sergi. *Milliyet Sanat*, 16, 47.
- . (1981g). Mevlüt Akyıldız'ın çıkışı. *Milliyet Sanat*, 37, 48.
- . (1981h). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 19, 48.
- . (1981i). Türk Resminde Peyzaj. *Milliyet Sanat*, 22, 32-35.
- . (1982a). Yeni Ömer Uluç, *Milliyet Sanat*, 60, 48-49.
- . (1982b). DYO Sergisi. *Milliyet Sanat*, 61, 48-49.
- . (1982c). Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi. *Milliyet Sanat*, 53, 39-40.
- . (1982d). Neşet Günal'da güçlenen figür anlatımı. *Milliyet Sanat*, 39, 48.
- . (1983a). Seyhun Topuz'un heykelleri. *Milliyet Sanat*, 66, 47.
- . (1983b). Çağdaş Türk Sanatı. *Milliyet Sanat*, 75, 33-35.
- . (1984a). 1950'den Günümüze Türk Resminden Bir Kesit. *Milliyet Sanat*, 95, 32-35.
- . (1984b). Akyavaş'ın yeni resimleri. *Milliyet Sanat*, 98, 49.
- . (1984c). Altan Gürman'ı anış. *Milliyet Sanat*, 93, 48.
- . (1984d). F. Tülin Öztürk. *Milliyet Sanat*, 93, 48-49.
- . (1984e). Özdemir Altan'ın yeni resimleri. *Milliyet Sanat*, 96, 48.
- . (1985). İzmir'de Yaşar Resim Müzesi Açıldı. *Milliyet Sanat*, 123, 24-26.

- . (1986). Paris'te Türk Sanatçıları Sergisi. *Milliyet Sanat*, 138, 31-34.
- . (1987). Modern Sanat Müzesini Gündeme Getiren Bir Sergi. *Milliyet Sanat*, 167, 40-43.
- . (1988). Güleryüz'ün Toplu Sergisi, *Milliyet*, 10.
- KÖKSAL, AYKUT. (1999). Türkiye'de Çağdaş Sanat. ÖDEKAN, Ayla. (Ed.). (1999). *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı, 168-177.
- KÖKSAL BİNGÖL, Ayşe Hazar. (2011). *Sanatın Kurumsallaşma Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖKSAL, Ayşe Hazar. (2012a). Ankara'da Bir Resim Heykel Müzesi Kuruluşu Öyküsü. Zeynep Yasa Yaman, (ed.). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 71-90.
- . (2012b). İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin Dayanılmaz Hafifliği. *Genç Sanat*, 201.
- KREFT, Lev. (2008a). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 9-49.
- KREFT, Lev. (2008b). 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset. *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politik*. ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 185-206.
- KUBAN, Doğan. (1983a). Gözlemcide Biten Mesaj. *Yeni Boyut*, 2/14, 4.
- . (1983b). Sanat Yaşamımızda Kuramsal Düşünce Gerekliliği. *Yeni Boyut*, 2/13, 4-5.
- . (1983c). Kimin İçin Sanat. *Yeni Boyut*, 2/15, 14-15, 21.
- . (1983d). Kuramsal Yaklaşımda Geleneğin Dinamik Yorumu. *Yeni Boyut*, 2/18, 32-33.
- . (1984). Çağdaş Resimde Yerellik Üzerine Söyleşi. *Yeni Boyut*, 3/27, 3.
- . (1988). Türkiye. 2. *Uluslararası Asya Avrupa Bienali Kataloğu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 50.
- . (1989). Düzeysiz Eleştirilerle Bu Etkinlik Yıpratılmamalı. *Antik ve Dekor*, 4, 110-111.
- . (1989, 24 Ekim 1989). Eleştiriye evet, arabeske hayır. *Cumhuriyet*, 5.
- KUMAR, Krishan. (2004). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma - Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- KURDAKUL, Şükran. (1981). Yaratma Özgürlüğü ve Anayasalar. *Sanat Olayı*, 10, 28-67.
- . (1982a). Toplumsal Gelişmeler Karşısında Kadın Sanatçılarımız. *Sanat Olayı*, 12, 54-74.
- . (1982b). Yaratma Özgürlüğünü Hiç İndiren Hükümler. *Hürriyet Gösteri*, 22, 79-80.
- . (1984). Bir Ressam: Nevhiz Tanyeli, *Bilim ve Sanat*, 39, 35.
- KURTARAN, Yörük. (2008). Türkiye'de Gençlik Alanında Devletin Rolü. YENTÜRK, N., KURTARAN, Y. ve NEMUTLU, G. (ed.). (2008). *Türkiye'de Gençlik Çalışması ve Politikaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 129-166.



- KURTULUŞ, Y. (2000). *Türkiye’de Sanat Eğitimi Tarihi (1950-1999), Genel Eğitimde ve Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Resim/ Resim-İş Bölümleri ve Dersleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KUTLAR, Onat. (1980). Arabesk Olayı. *Milliyet Sanat*, 9, 18.
- KUTLUĞ, Nüzhet. (1984). İlk mezunlarını veren yeni bir kurum. *Sanat Çevresi*, 68, 26-27.
- KÜÇÜK, Suat Hayri. (Tarihsiz). Kökten Özgürlükçü Direniş Sanatı. 8 Mart 2012. <http://www.senolyorozlu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=514&section=550&lang=TR&periodID=&pageNo=3&exhID=0>
- KÜLAHLIOĞLU, Can. (1985a). İstanbul Festivali’nde Sergi Festivali. *Hürriyet Gösteri*, 57, 50-51.
- . (1985b). Hale Arpacıoğlu’nun Resimleri ve ‘Burjuva Kadın’ın Kimlik Kontrolü. *Sanat Olayı*, 32, 90-91.
- . (1985c). Sokağa Çıkamayan Heykeller. *Hürriyet Gösteri*, 53, 51-53.
- . (1985d). Türk Resminde Kara Mizah. *Hürriyet Gösteri*, 54, 44-45.
- . (1985e). Üç Figüratif Sergi. *Hürriyet Gösteri*, 51, 57-59.
- . (1986). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 63-64.
- . (1991). Demokratik Sanat Ortamı Yaratılmadı. *Hürriyet Gösteri*, 122-Ek, 51.
- KÜPÇÜOĞLU, Hülya. (Tarihsiz). Vitrinler ve Nur Koçak. 17 Kasım 2012. <http://www.nurkocak.com/>
- LAÇİNER, Ömer. (2002). 1980’ler: Kapan(may)an Bir Parantez mi. *Birikim*, 152-153, 10-17.
- , Ömer. (2005). Yarın İçin Bir ‘12 Eylül Öncesi’ Tarihin Dair Notlar. *Birikim*, 198, 15-26.
- LÉGER, Fernand. (2011). Yeni Gerçekçilik Sürüyor. *Sanat ve Kuram, 1900-2000*. Harrison ve Wood (ed.), 540-2.
- LEVINE, Caroline. (2007). *Provoking Democracy: Why We Need The Arts*. Oxford: Blackwell Publishing.
- LUCIE-SMITH, Edward. (1993). *Erdağ Aksel Çalışmalar 1986 1993*. çev. Suzan Noras, İstanbul: Rekmay Ltd.
- LUNN, Eugene. (1995). *Marksizm ve Modernizm*. çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- LÜKÜSLÜ, G. Demet. (2008). Günümüz Türkiye Gençliği: Ne Kayıp Bir Kuşak Ne de Ülkenin Aydınlik Geleceği. YENTÜRK, N., KURTARAN, Y. ve NEMUTLU, G. (ed.). (2008). *Türkiye’de Gençlik Çalışması ve Politikaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 287-298.
- LYNTON, Norbert (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LYOTARD, Jean François. (1994). *Postmodern Durum*. çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Vadi Yayınları.
- M. Ö. (1987). 8.5 Milyar Var mı Artıran? Satıyorum, Saaat-tım. *Gergedan*, 1, 16-18.
- MADRA, Beral. (Haz). (1987). *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri*. İstanbul: İstanbul Kültür Vakfı.

- MADRA, Beral. (Haz). (1989). 2. *Uluslararası İstanbul Bienali*. İstanbul: İstanbul Kültür Vakfı.
- MADRA, Beral ve DOSTOĞLU, Haldun. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- MADRA, Beral ve ŞENOL, Gülin. (2005). Söyleşi. 15 Nisan 2012. <http://v3.arkitera.com/s4-beral-madra.html>
- MADRA, Beral. (1980). Resim ve Heykel Müzesinin Gerekliliği. *Sanat Çevresi*, 19, 20.
- . (1981a). Çağcıl Sanat Müzesi. *Sanat Çevresi*, 29, 20-22.
- . (1981b). Yeni Bir Müze Yapısı. *Sanat Çevresi*, 32, 32-33.
- . (1982a). Güncel Sanat Üstüne Gözlem ve Yorumlar. *Sanat Çevresi*, 39, 24-26.
- . (1982b, 15 Temmuz). Yaz Aylarında Hareket Köşkü'nde İki Sergi: Kavramsal sanat gündemde. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1983a). Burhan Doğançay'ın resimleri üzerine. *Sanat Çevresi*, 61, 6-7.
- . (1983b). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanat Yazarı ve Eleştirmenler. *Sanat Çevresi*, 51, 39.
- . (1983c). İki Serginin Çözümlemesi. *Sanat Çevresi*, 54, 16-19.
- . (1983d). Uluslararası sanat ve kültür olaylarının düşündürdükleri. *Sanat Çevresi*, 55, 20-21.
- . (1984e). Güncel sanat ortamında Devrim Erbil'in kişiliği. *Sanat Çevresi*, 64, 14-15.
- . (1984f). Nur Koçak'ın Güncellik ve Gerçekçilik. *Sanat Çevresi*, 72, 8-9.
- . (1984g). Zevkin Yozlaşması (Kitsch) Tanımı ve Etkileri. *Sanat Çevresi*, 74, 44-45.
- . (1985). Güncel Sanat Ortamı Üstüne. *Hürriyet Gösteri*, 56, 53-54.
- . (1986a). Ayn Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 65-67.
- . (1986b). Bedri Baykam'ın Ayrıcalığı ve Sorumluluğu. *Hürriyet Gösteri*, 72, 59-61.
- . (1986c). Bir Biennial. *Hürriyet Gösteri*, 67, 55-56.
- . (1986d). Sanatçı-Sanat Yapıtı İlişkisi ve İstanbul Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 73, 64-66.
- . (1986e). Sanat-Kitle İlişkisi Üzerine Düşünceler. *Kalın*, 3, 8.
- . (1986f). Uluslararası mı Asya Avrupa Bienali. *Kalın*, 2, 5.
- . (1987a). 'Türk Resminde Modernleşme Süreci'. *Hürriyet Gösteri*, 78, 57-59.
- . (1987b). 1977-1987 Geçmiş Bir On Yıla Bakış. *Hürriyet Gösteri*, 74, 60-62.
- . (1987c). Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi. *Hürriyet Gösteri*, 81, 56-58.
- . (1987d). Genç Sanatçılar Potansiyeli. *Sanat Olayı*, 58, 75-76.
- . (1987e). Günümüz Sanatçıları ve Öncü Türk Sanatı Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 80, 50.
- . (1987f). Gündemdeki Konular ve Sergiler. *Hürriyet Gösteri*, 76, 62-64.
- . (1987g). Sanatçı – Pazar İlişkisi ve İstanbul Sergileri. *Hürriyet Gösteri*, 77, 71-73.
- . (1987h). Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi. *Kalın*, 4, 6.

- . (1987i). Yahşi Baraz'la Bir Söyleşi, *Türk Resminde Modernleşme Süreci. 15 Nisan – 15 Mayıs 1987*, (Düz. Yahşi Baraz), İstanbul: Galeri Baraz.
- . (1988a). Bugünkü Resim Borsası Resim Sanatına Nasıl Yön Veriyor. *Gergedan*, 19, 31.
- . (1988b, 21 Aralık). Neşet Günal'ın 'Korkuluk'ları. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988c, 31 Temmuz). Çağdaş sanata çağdaş altyapı. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988d, 15 Temmuz). , *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989a). 80'li Yıllarda Çağdaş Sanat. *Hürriyet Gösteri, 100 Özel Eki*, 59-64.
- . (1989b). 80'li Yılların Sanatı-1. *Hürriyet Gösteri*, 108, 19-22.
- . (1989c). 80'li Yılların Sanatı-2. *Hürriyet Gösteri*, 109, 25-28.
- . (1989d). Argun Okumuşoğlu'nun Resimlerine Bir Bakış. *Argos*, 7, 26.
- . (1989e). Bienali İzlemek. *Hürriyet Gösteri*, 107, 4-5.
- . (1989f). Murat Morova. *Argos*, 7, 20.
- . (1989g). Süleymaniye İmaretinde Çağdaş Yorum. *Hürriyet Gösteri*, 107, 14-17.
- . (1989h). Yeni Bir Figür Yorumu: Mithat Şen. *Argos*, 11, 104.
- . (1989i). Yurtdışından Gelen İnsan Bana 'Sen Küratörsün' Diyor, Benim Ülkemdeki İnsan Kabul Etmiyor. *Antik ve Dekor*, 4, 111-112.
- . (1990a). 80'li Yılların Sanatı-3. *Hürriyet Gösteri*, 110, 40-42.
- . (1990b). Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık. *Hürriyet Gösteri*, 110, 48-51.
- . (1990c). İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi: Bugünkü Sanat Ortamımızda Bu Tür Bir Müze Kurmak Zor. *Hürriyet Gösteri*, 118, 86-88.
- . (1990d). Sanatsal Dönüşümlerin Değişimi. *Hürriyet Gösteri*, 113, 48.
- . (1991). Plastik Sanatlar Bir Kimlik Bunalımında. *Hürriyet Gösteri, 122-Ek*, 48.
- . (2000). Erol Akyavaş'ın 'Evet Hayır'. Beral MADRA ve Haldun DOSTOĞLU. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 13-34.
- . (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- . (2006). Sermaye açısından kültür-sanat, malların dışında kalan bir mal değildir. *Evensel Kültür*, 169, 76-78.
- . (2007). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat. Halil Altındere ve Süreyya Evren (yay. haz.) *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Revolver, 28-43.
- . (2008). Küresel Sanatın Sıcak Noktası. BAL, Gülsen (Ed.), *Türkiye'de Dün-Bugün Dönüşümleri*, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- . (2011). *Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleşmeler*. İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.
- MAGA, İ. (1989, 4 Aralık). Heykel alanındaki tabular yıkılmalı. *Cumhuriyet*, Ek, 3.
- MAKTAV, Hilmi. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim*, 138, 79-84.

- MALEVİÇ, Kazimir. (1919). Nesnel Olmayan Sanat ve Süprematizm. Charles HARRISON ve Paul WOOD. (ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000*. çev. Sabri GÜRSES, İstanbul: Küre Yayınları, 325-327.
- . (1920). Taklitçi Sanat Sorunu, Charles HARRISON ve Paul WOOD (ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000*. (çev. Sabri GÜRSES), İstanbul: Küre Yayınları, 327-331.
- MANİSALI, Erol. (2006, 17 Temmuz). Gerçek Derin Devlet Piyasa Güçleri Olmasın. *Cumhuriyet*, 11.
- . (2008, 30 Nisan). Piyasa Üzerinden Karşı Devrim. *Cumhuriyet*, 11.
- MANYASLI, Nalan. (1991, 14 Mart). Heykelci Erdağ Aksel'in 'Yıldızlar'ı konu aldığı üç boyutlu çalışma dizisi Galerî BM'de. *Güneş*, 11.
- MARDİN, Şerif. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (1995). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler:1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARX, Karl - Friedrich Engels. (1999). *Komünist Parti Manifestosu* (1848). çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- . (2000). *Kapital*. III. Cilt, çev. Alaattin Bilgi, İstanbul: Sol-Onur Yayınları.
- MENE, Aşık F. (1980). Türkiye heykel sanatında yeni bir soluk: Mehmet Aksoy. *Sanat Çevresi*, 19, 6-7.
- MERİÇ, Murat. (2005). 12 Eylül ve Müzik. *Birikim*, 198, 96-99.
- MINC, Alain. (1995). *Yeni Ortaçağ*, çev. Mehmet Ali Ağaoğulları. İstanbul: İmge Yayınları.
- MOÇOŞ, Ebru. (2006). 80'lerden bugüne zincirleme hayat tamlamaları. *Evrensel Kültür*, 175, 40-43.
- MONDRIAN, Piet. (1921). Neo-Plastisizm: Plastik Eşdeğerliğin Genel İlkesi. Charles HARRISON ve Paul WOOD (ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000*. (çev. Sabri GÜRSES), İstanbul: Küre Yayınları, 322-325.
- MORAL, Ş. (1986). Çağdaş Sanatçılarımız ve 'Nü'. *Hürriyet Gösteri*, 72, 67-69.
- . (1988). Hale Arpacioğlu'nun Resimleri. *Argos*, 3, 22.
- MÜLAYİM, Selçuk. (1984). Fakülte ölçeğinde sanat eğitimi. *Sanat Çevresi*, 68, 18-25.
- MUTLU, Belkıs. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Müzeler. *Sanat Çevresi*, 51, 42.
- NAYIR, Yaşar Nabi. (1981). Sanat ve Özgürlük. *Milliyet Sanat*, 21, 5.
- NEMUTLU, Gülesin. (2008). Türkiye Sivil Alanında Gençlik Çalışmasının Tarihsel Gelişimi. YENTÜRK, N., KURTARAN, Y. ve NEMUTLU, G. (ed.). (2008). *Türkiye'de Gençlik Çalışması ve Politikaları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 167-196.
- NESİN, Aziz. (1985). Sanat Eğitiminin Yığınsallaşması ve Sanatın Demokratikleşmesi. *Bilim ve Sanat*, Mayıs, 5.
- . (1989). Kültür ve sanata darbe üstüne darbe. *Milliyet Sanat*, 212, 3-4.
- NİRVEN, Nur. (1989a, 8 Nisan). Alp Tamer Ulukılıç, 4. sergisini açtı. *Güneş*, 8.
- . (1989b, 10 Mayıs). Modern Müzeye Bezmen de Aday. *Güneş*, 8.
- . (1989c, 2 Ağustos). Müzecilik İlk Kez Eğitim Kapsamında. *Güneş*, 10.

- . (1991). Yavuz Tanyeli Yaşamını Yeni Baştan Kurguluyor. *Hürriyet Gösteri*, 122, 51.
- NİYAZIOĞLU, İbrahim. (1986). Sergisi Öncesinde Mehmet Gülerüz'le. *Hürriyet Gösteri*, 64, 37-39.
- . (1987a). 'Yaşanan Sanat'ı Yaşamak İstemeyenlere Dair. *Hürriyet Gösteri*, 85, 42-43.
- . (1987b). Bir Yenilik: Galeri-Atelye. *Hürriyet Gösteri*, 80, 7 57-58.
- . (1987c). Burhan Doğançay ve Uluslararası sanat İlişkilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 82, 7 37-38.
- . (1987d). Fısıltıları Çılgılık Olan Sarkis. *Hürriyet Gösteri*, 83, 67-68.
- . (1987e, 21 Kasım). Kentler arasında kültür yarışı. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987f). Ömer Uluç ile Ressamın Varolması Üzerine. *Hürriyet Gösteri*, 82, 70-71.
- . (1987g). Şenol Yorozlu: Ödün Vermeyen Militan Tavrı. *Hürriyet Gösteri*, 81, 63-64.
- . (1987h, 10 Aralık). Varoluşun ve yokoluşun gizemli biçimlenişi. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1987i, 6 Kasım). 68'in hırsından 87'nin tutkusuna. *Cumhuriyet*, 4.
- NOKTA ve Bedri BAYKAM. (1989). Ben Gerillayım. *Nokta*, 28, 72-73.
- OKAN, İrfan. (1994). Yavuz Tanyeli Pentür Canavarının Serüvenleri. *Anons*, 44, 18-19.
- OKAN, Mustafa. (2008). Zafer Gençaydın İçin Beş Dip-Not. *Zafer Gençaydın*, sergi kataloğu, Adana: 75. Yıl Sanat Galerisi.
- . (2012). Gerçekçilik Kültürü İçin Notlar. haz. Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 354.
- OKTAY, Ahmet. (1989). 'Şimdi' Üzerine Düşünceler. *Argos*, 15, 140.
- . (1997). *Aydın Ayan*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . (2000). *Tülay Tura Börtecene*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . (2002). *Resim Yazıları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- . (2004). *Adem Genç*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- ONAT, Tülin. (1989). Özdemir Altan ve Resim Serüveni. *Hürriyet Gösteri*, 108, 64-66.
- ONUR, Füsün. (1986). Modern Heykelin Türkiye'de Korunması. *Hürriyet Gösteri*, 66, 95-96.
- . (1987). Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu. *Hürriyet Gösteri*, 82, 43-45.
- . (1988, 8 Haziran). Soyut-Somut Tartışmasına Katılan Füsün Onur: Sanatçı İçin Son Durak Yok. *Milliyet* 10.
- . (1990). Bir Cevap. *Sanat Çevresi*, 139, 70-71.
- ORAL, Zeynep. (1988a, 27 Kasım). İstanbullu Bir büyücü. *Milliyet*, 10.
- . (1988b). Yüksel Arslan'ca Bir Uygarlık Tarihi. *Milliyet Sanat*, 186, 32-33.
- . (1989). Geleneksel Mekânlarda bir Pazar gezintisi. *Milliyet Sanat*, 225, 24-27.
- ORMANCI, Z. (1985). İbrahim Örs'te Gerçeğin Biçimlenişi. *Yeni Boyut*, 4/30, 11.
- . (1989). *Özdemir Altan*. İstanbul: Derimod Kültür Merkezi.
- ÖDEKAN, Ayla. (1984). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980). AKŞİN, Sina. (ed.). *Türkiye Tarihi-4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000: 574.

- ÖKTÜLMÜŞ, Buket. (1989). Plastik Sanatçılara Yeni Bir Örgüt. *Hürriyet Gösteri*, 105, 72.
- ÖNAL, Günseli. (1987, 12 Nisan). Resmin gizemini kaldırmak gerekir. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988, 27 Kasım). Mevlüt Akyıldız'ın resim sergisi Urart'ta. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989, 19 Kasım). Özgün bir resim dili peşinde. *Cumhuriyet, Ek*, 3.
- . (1989, 28 Ekim). Gerçeğin Ötesinin Peşinde. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989, 7 Ocak). Küfürlerin resmini yaptı. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1990, 27 Kasım). Mevlüt Akyıldız'ın sergisi Ankara Urart Sanat Galerisi'nde. *Cumhuriyet Eki*, 2.
- ÖNDİN, Nilüfer. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- . (2003). Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat. *Sanat Dünyamız*, 89, 145-157.
- ÖRS, İbrahim. (1983). Ressam Mustafa Ata ve Figüre Yeni Bir Yaklaşım. *Sanat Çevresi*, 55, 32.
- . (1984). Duygu ve düşünceye görüntü kazandırmayı yeğleyen bir sanatçı Tomur Atagök. *Sanat Çevresi*, 66, 54-55.
- OSKAY, Ünsal. (1984). Teba Kültüründen Kitle Kültürüne. *Hürriyet Gösteri*, 42, 73-75.
- ÖYMEN, E. E. (1988, 28 Kasım). Sanat piyasası borsadan farksız. *Cumhuriyet*, 4.
- ÖZAL, Turgut. (1986). Kültür Savaşını Önemsememek Büyük Felaketler Doğurur. ARSLAN, Mehmet. (Haz.), *Kültürler Savaşı*. İstanbul: Akabe, 33-42.
- ÖZAYTEN, Kadri. (1984). Çevrede resmin sağlıklı değişimi: 'Yozlaşma'. *Yeni Boyut*, 3/24, 98-10.
- ÖZAYTEN, Nilgün. (1988a, 24 Kasım). Ressam Mehmet Güteryüz'ün beş yılı Atatürk Kültür Merkezi'nde: Maskesi düşen insan yüzleri. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988b, 28 Nisan). Yoğunluktan yalınlığa geçiş. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989a, 7 Şubat). Atatürk Kültür Merkezi'nde Sabri Berkel retrospektifi: Soyutun oluşum serüveni. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989b, 16 Temmuz). Çoksesli bir dünya yurttaş. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989). Genç Türk Sanatçıları. MADRA, Beral. (Haz.). (1989). *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 198-200.
- . (1992 [2013]). *Batı'da Objeler Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, ROMİ, Sezin. (Haz.). (2013). e-Kitap, Salt/Garanti Kültür A.Ş. <http://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf>
- . (2007). Türkiye'de Objeler Sanatı Kavramsal Sanat ve Post-Kavramsal Sanat Etkinlikleri. Halil Altındere ve Süreyya Evren (yay. haz.) *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*, İstanbul: Revolver, 10-26.
- . (2013). Xample Konferans Metni. ROMİ, Sezin. (Haz.). (2013). *Mütevazı Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı*. e-Kitap, SALT/GARANTİ KÜLTÜR A.Ş. 169-206. [http://saltonline.org/media/files/nilgun\\_ozayten\\_vol1\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf)

- ÖZBEK, Meral. (1998). Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği. KASABA, Reşat ve BOZDOĞAN, Sibel. (Der.). (1998). *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 168-187.
- ÖZBEN, Münip. (1983). Gençaydın’ın Aydınlık Dünyası. *Ankara Sanat*, 207, 8-9.
- . (1984a). İstanbul’dan güzel esinti: Tomur Atagök. *Ankara Sanat*, 219, 22-23.
- ÖZBUDUN, Sibel. (2008). ‘Devrim’ ve ‘kültür’ üzerine çerçeve düşünceler. *Evensel Kültür*, 197, 75-78.
- ÖZÇAM, Hasan. (1990). Milli Kültür Muhteva Analizi. *Milli Kültür*, 79, 85-86.
- ÖZCAN, Şefik ve YILMAZ, Mehmet. (2012). Sanat ve Siyaset. YILMAZ, Mehmet. (Haz.). (2012). *Sanatın Güncelin Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 136-171.
- ÖZDAL, HAKKI. (2005). 80’li yıllara dair bir bilanço. *Evensel Kültür*, 161, 38-39.
- ÖZDEMİR, Altan. (1981). DYO resim yarışması ve bazı gerçekler. *Sanat Çevresi*, 38, 26-27.
- ÖZDEMİR, Hikmet. (2000). Siyasal Tarih (1960-1980). AKŞİN, Sina. (ed.). *Türkiye Tarihi-4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Cem Yayınevi, 227-286.
- ÖZDEN, Cevher. (1984). Halkımın Kültürünü Yükseltmekte Payım Olsun Diye Vakıf Kurdum. *Hürriyet Gösteri*, 42, 89-90.
- ÖZEK, Çetin. (1982). 1982 Taslağı Anayasa Olursa. *Hürriyet Gösteri*, 22, 70-71.
- ÖZEL, Mehmet (Haz.) (1992). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ÖZEN, Haldun. (2002). *Entelektüelin Dramı: 12 Eylül’ün Cadı Kazanı*. İmge Kitabevi, İstanbul
- ÖZER, Denizhan. (1987a). Bedri Baykam. *Artist*, 9, 15-18.
- . (1987b). Bedri Baykam’la Söyleşi. *Artist*, 10, 28-30.
- . (1987c). Bedri Baykam’la Söyleşi. *Artist*, 11, 33.
- ÖZGENTÜRK, Işıl. (1983). Her Şey Bitmemiş Bir Cümle Gibi. *Hürriyet Gösteri*, 33, 82-94.
- ÖZGİLİK, Salim. (1990). Zahit Büyükişleyen’in Yirmi Beş Yılı. *Hürriyet Gösteri*, 114, 18-21.
- ÖZGÜVEN, Fatih. (1989). Balkan Naci’nin Deniz Kızları. *Hürriyet Gösteri*, 103, 48.
- ÖZKIRIMLI, Atilla. (1983). Arabeskleşen Hayatımıza Dair. *Hürriyet Gösteri*, 31, 45.
- ÖZKÖK, L. (1987). Geç de Olsa. *Hürriyet Gösteri*, 75, 68.
- ÖZKUTAN, Ergül. (1988). Kavramsal Sanat Üzerine Notlar. *Maçka Sanat Galerisi*, 1, 4.
- ÖZPALABIYIKLAR, Selahattin. (2002). ‘Intellectual’ Nurlanır, ‘Münevver’ Aydınlanırken. *Cogito*, 31, 97.
- ÖZSEZGİN, Kaya ve Mustafa ASLIER. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı – 4*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (1980a). 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Milliyet Sanat*, 12, 49-50.
- . (1980b, 2 Nisan). Ankara Resim ve Heykel Müzesi bugün açılıyor. *Cumhuriyet*, 7.
- . (1980c). Ankara Resim ve Heykel Müzesi. *Milliyet Sanat*, 4, 121.
- . (1980d). Ankara’da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 1, 123-125.

- . (1980e). Ankara’da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 3, 138.
- . (1980f). Ankara’da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 4, 122.
- . (1980g). Ankara’da Sergiler. *Milliyet Sanat*, 5, 123.
- . (1980h). Festival Sergileri. *Milliyet Sanat*, 7, 118-124.
- . (1980i, 7 Mayıs). Geleceğe güvenle bakabilmek için okullarda köklü sanat eğitimine ağırlık vermeliyiz. *Cumhuriyet*, 7.
- . (1980j). Ömer Uluç’un yeni resimleri. *Milliyet Sanat*, 11, 49.
- . (1980k). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 10, 50-51.
- . (1980l). Türk Resminde Natürmort. *Milliyet Sanat*, 13, 32-34.
- . (1980m). Yeni Sanat Döneminin Eşiğinde. *Milliyet Sanat*, 9, 50-51.
- . (1981a). ‘Yurtta Sulh, Cihanda Sulh’. *Milliyet Sanat*, 38, 49.
- . (1981b). 14. DYÖ sergisi. *Milliyet Sanat*, 15, 50.
- . (1981c). 1980 Plastik Sanatlar. *Milliyet Sanat*, 15, 26-27.
- . (1981d). 36 Yıldan Çizgilerle Şeref Bigalı. *Milliyet Sanat*, 16, 48.
- . (1981e). Değişmezlik içinde değişirlik: 42. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Milliyet Sanat*, 36, 49.
- . (1981f). Doğa, çağdaş Türk resim sanatında, sonsuz bir ilginin kaynağı olmuştur. *Milliyet Sanat*, 22, 30-31.
- . (1981g). İki Kuşak Birarada. *Milliyet Sanat*, 15, 49-50.
- . (1981h). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 19, 49.
- . (1981i). Sergiler., *Milliyet Sanat*, 20, 49.
- . (1981j). Sergiler., *Milliyet Sanat*, 21, 49.
- . (1981k). Sergiler. *Milliyet Sanat*, 18, 49.
- . (1981l). Soluklu işlerin özlemiyle. *Milliyet Sanat*, 22, 48.
- . (1981m). Türk Resminde Atatürk: 1920’lerden Günümüze Uzanan Bir sanat Etkinliği. *Milliyet Sanat*, 36, 14-19.
- . (1981n). Yeni galerilerden yeni sergilere. *Milliyet Sanat*, 25, 51-52.
- . (1982a). 1972-1982 Türk Resim Sanatında Yeni Bir Arayış Dönemi Oldu. *Milliyet Sanat*, 57, 13-15.
- . (1982b). 1981 Plastik Sanatlar. *Milliyet Sanat*, 39, 23-25.
- . (1982c). Genç sanatçıların olumlu çıkışları. *Milliyet Sanat*, 49, 49-50.
- . (1983a). ‘Türkiye’de Resim Sergisi’ Üzerine. *Sanat Çevresi*, 56, 16-17.
- . (1983b). ‘Yeni Eğilimler’ mi, ‘Eğilimsiz Yenilikler’ mi. *Milliyet Sanat*, 85, 49-50.
- . (1983c). Sergi çokluğu mu, nitelik azlığı mı. *Milliyet Sanat*, 72, 47-49.
- . (1984a). Resmimizde Kadının Yeri. *Milliyet Sanat*, 110, 32-34.
- . (1984b). Resmin Sanatsal ve Parasal Değeri. *Milliyet Sanat*, 94, 49-50.



- . (1984c). Sanat Pazarlamasının Sorunları. *Milliyet Sanat*, 109, 6-7.
- . (1984d). Sanatın güçlüğü, sanatçının sorumluluğu. *Milliyet Sanat*, 96, 49-50.
- . (1985). Eleştirinin Türk Resminin Gelişmesinde Olumlu Bir Katkısı Var mı. *Yeni Boyut*, 4/28, 24.
- . (1986a). Anıt Heykelciliğinin Neresindeyiz. *Hürriyet Gösteri*, 66, 91-92.
- . (1986b). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 67-68.
- . (1986c). Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları. *Hürriyet Gösteri*, 68, 96-98.
- . (1986d). Sanata Saygılı mıyız. *Milliyet Sanat*, 155, 41-42.
- . (1986e). Yüksel Arslan. *Milliyet Sanat*, 136
- . (1988a). Bienal İzlenimleri. *Milliyet Sanat*, 193, 29-31.
- . (1988b). Çağdaş Türk Resmi Üzerine. *Gergedan*, 19, 29
- . (1989a). Ard-Çağdaşçılığın Günümüz Türk Sanatına Yansıyan Boyutları. *Milliyet Sanat*, 228, 23-26.
- . (1989b). Çağdaş Türk Ressamları. *Milliyet Sanat*, 212, 49-51.
- . (1989c). Figür İle Soyut Arasında Bir Dışavurum Modeli. *Zafer Gençaydın*, sergi katalogu. Ankara: Emlak Bankası Sanat Galerisi.
- . (1990). Soyut Düşüncenin, Somut Biçimlere Yansıyan Görüntüsü. *Argos*, 18, 84-90.
- . (1991). *DYO Resim Yarışmalarının Katkısı ile Türk Resim Sanatında 25 Yıl*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı
- . (1997). *DYO Resim Yarışmalarının Katkısı ile Türk Resim Sanatında 30 Yıl*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı
- . (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- . (1999a). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . (1999b). *Türk Plastik Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . (2006, 21 Mart). Hoyrat ve Cesur: Yavuz Tanyeli. *Cumhuriyet*, 11.
- ÖZTOP, Şener. (1986a). Cumhuriyet Dönemi Resmi. *Mavi Ankara Sanat*, 4, 23.
- . (1986b). Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatı. *Ankara Sanat*, 240, 15.
- ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ, Yıldız. (2007). 1980'li Yıllarda (1980–1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Anabilim Dalı.
- ÖZÜER, Çiğdem. (1986, 3 Ağustos). İnsanlar ve Heykeller Baş Başa. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988a, 20 Temmuz). Heykel görsel bir gereksinim. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988b, 11 Ekim). Yıldız Sarayı'nda Şehir Müzesi ve Uluslararası Sanat Galerisi Açıldı: Tarihsel Yapılara Çağdaş İşlevler. *Cumhuriyet*, 4.

- . (1989a, 19 Mayıs). BarbAr't grubu İstanbul'da 'Saka' projesini gerçekleştirecek: Sanatın Don Kişotları. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989b, 9 Mart). Figürseverler sergisi. *Cumhuriyet*, 4.
- PAK, Orhan. (1984). Ressam Bedri Baykam'ın içinden dökülenler. *Sanat Çevresi*, 73, 32-3.
- PEKER, Ergün. (1981). İzmir Sergileri. *Ankara'da Sanat*, 182, 18-20.
- PEKŞEN, Yalçın. (1988, 10 Mayıs). Kitapyakarınızı Aldınız mı. *Cumhuriyet*, 7.
- PELVANOĞLU, Burcu. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- PICASSO. (2001). *Picasso Konuşuyor*. Der. Dore Ashton, Çev. Nahide Yılmaz – Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- PİLEVNELİ, Mustafa. (1983). Ellere Sağlık Ergin İnan. *Sanat Çevresi*, 58, 8-9.
- . (1984). Ergin İnan İçin. *Hürriyet Gösteri*, 38, 11.
- PRZEWORSKI, Adam. (1993). 'Doğu', 'Güney' mi Oluyor? 'Halkın Son Baharı' ve Doğu Avrupa'nın Geleceği. YILMAZ, Hakan. (der.). *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*. Hil Yayın, 136-147.
- RANCIERE, Jacques. (2008). Estetiğin Siyaseti. ed. Ali Artun, *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları, 207-228.
- . (2010). *Özgürleşen Seyirci*. çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.
- . (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- RAJCHMAN, John. (2013). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi. Ali Artun ve Nursu Öрге (ed.), *Çağdaş Sanat Nedir*. İstanbul: İletişim, 19-40.
- REINHARDT, Ad. (1962). Sanat Olarak Sanat. Charles HARRISON ve Paul WOOD (ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000*. (çev. Sabri GÜRSES), İstanbul: Küre Yayınları, 866-869.
- RENDA, Günsel. (1983). Sanayi-i Nefise yüz yaşında: Büyük Görev Düşüyor. *Hürriyet Gösteri*, 28, 81.
- ROMİ, Sezin. (Haz.). (2013). *Mütevazı Bir Miras: Nilgün Özayten Kitabı*. e-kitap, SALT/GARANTİ KÜLTÜR A.Ş. [http://saltonline.org/media/files/nilgun\\_ozayten\\_vol1\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf)
- RONA, Zeynep. (Ed.). (1999). *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi. I. Cilt: Siyaset-Kültür-Uluslararası İlişkiler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- SABANCI, Sakıp. (1984). Spora Sayfalar Dolusu Yer Ayrılıyor, Sergiye ise İki Satırcık. *Hürriyet Gösteri*, 42, 86-87.
- SADAK, Yalçın. (1987a). Dışavurumcu Resim ve Gerçeklik (3). *Sanat Olayı*, 63, 62.
- . (1987b). Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üstüne. *Sanat Çevresi*, 109, 20.
- . (1989). Bubi'nin Resimsel Nesnelere. *Hürriyet Gösteri*, 100, 76.
- SAĞDIÇ, Almıla, SAĞDIÇ, Ozan ve TAYLAN, Orhan. (1995). Söyleşi. 18 Kasım 2013. <http://www.orhantaylan.com/metin.htm>

- SAGIR, Çiğdem. (2008). Gülsün Karamustafa. DUBEN, İpek ve YILDIZ, Esra. (ed.). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 163.
- SAID, Edward W. (1995). *Entelektüel*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAN, Coşkun. (1993). Bir Toplumsal Kurum Olan Üniversite’de Özerklik ve Bilim Özgürlüğü. *Ankara Üniversitesi SBF*, 48 (1), 149-153.
- SANAT TANIMI TOPLULUĞU. (1982). Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım: STT. *Yeni Boyut*, 1/5, 22-24.
- SANCAR, Mithat. (2005). 12 Eylül Vesilesiyle: Geçmişle Hesaplaşma Kültürü Üzerine ‘Bir Daha Asla!’ Diyebilmek İçin. *Birikim*, 198, 27-33.
- SARIOĞLU, Sezai. (2002). Değişmek de Değişmemek de Yordu Beni. *Birikim*, 152-153, 61-68.
- SARTRE, Jean-Paul. (1998). *Eстетik Üstüne Denemeler*. çev. Mehmet Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SARUP, Madan. (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. çev. A. Bâki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara.
- SAV, Atilla. (1982a). Anayasa tasarısında bilim ve sanat özgürlüğü. *Milliyet Sanat*, 57, 18-19.
- . (1982b). Sanatın Özgürlüğü Konusunda. *Milliyet Sanat*, 44, 24-25.
- SAY, Ahmet. (1984). ‘Pazar’ için mi, resmin ‘namusu’ için mi. *Bilim ve Sanat*, 37, 46-47.
- SAYIN, A. (1989, 28 Kasım). Tüm renklerin hesabını vermeli. *Cumhuriyet*, Ek, 3.
- SCHMIED, Wieland. (2000). Doğu Batıya Karşı-Erol Akyavaş’ın Anısına. Beral MADRA ve Haldun DOSTOĞLU. (Haz). (2000). *Erol Akyavaş ve Yapıtları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 45-46.
- SCHMITT, Carl. (2006). *Siyasal Kavramı*. çev. Ece Göztepe, İstanbul: Metis.
- SEÇKİN, Aylin. (2009). Türkiye’deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası. Serhan ADA ve H. Ayça İNCE (Der.), *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 111-127.
- SELÇUK, İlhan. (1984). Emekçi Halkın Yanında Olmadıkça. *Hürriyet Gösteri*, 42, 76-77.
- SELZ, Peter. (1986). *İnsan Serüveninden Dramlar*. İstanbul: Aksoy Matbaası.
- SHAW, Wendy. (2009). *Mehmet Güleriyüz*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SHINER, Larry. (2004). *Sanatın İcadı*. çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SOYER, Nejat. (1985). Ömer Uluç ve Var-Yok Arasındaki İnsan. *Hürriyet Gösteri*, 60, 48-49.
- . (1986). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 68.
- SOYKAN, Ömer Naci. (1982). Sanatın gücü. *Sanat Çevresi*, 47, Eylül 1982: 20.
- SOYSAL, Ahmet. (Tarihsiz). Çılgılık ve Açıkgörülülük. 24 Ocak 2012. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=342&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>
- SOYSAL, İlhami. (1986). Politika-Parlamento ve Sanat Üzerine Ufak Bir Araştırma. *Milliyet Sanat*, 151, 6-7.

- . (1995). 12 Eylül Sonrasının Başlıca Partileri. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt 8, İstanbul: İletişim, 2132-2140.
- SÖNMEZ, Ayşegül ve TANYELİ, Yavuz. (Tarihsiz). Silindir Şapkanın Ne Anlam Taşıdığı Bellidir. 24 Ocak 2012. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=342&section=550&lang=TR&bhpc=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>
- SÖNMEZ, Ayşegül. (2005). 'Sıkıntıdan hala vazgeçmiş değilim!': 1980'den bu yana nesnelere serisini sürdüren Erdağ Aksel, şimdi de 'Güzellik Nesnelere'yle karşımızda. *Milliyet Sanat*, 553, 78-79.
- SÖNMEZ, Necmi. (1987a). Festival Kapsamındaki Sergiler. *Sanat Olayı*, 62, 5-6.
- . (1987b). I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Üzerine. *Sanat Çevresi*, 109, 32-36.
- . (1987c). Nur Koçak İçin Bir Göz Kırpma. *Sanat Çevresi*, 109, 22-23.
- . (1987d). Yaratıcı Türk Kadından Esintiler. *Sanat Çevresi*, 103, 39.
- . (1987e). Yusuf Taktak ile Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Üzerine. *Sanat Olayı*, 62, 6-7.
- . (1988a). Genç Ressamlar Kuşağı. *Milliyet Sanat*, 196, 32-34.
- . (1988b). Zekâdan Öteye Gidebilen Bir Resim Sergisi. *Argos*, 4, 28.
- . (1989a). Adnan Çoker İçin Siyah/Beyaz Çerçeve. *Argos*, 10, 21.
- . (1989b). Bir Serginin Altın ve Gümüş Damarları. *Argos*, 7, 34.
- . (1989c). Bubi. *İkibine Doğru*, 6, 8.
- . (1989d). Büyük Sergi. *Antik ve Dekor*, 2, 109.
- . (1989e). Düzlemi ve Örnekleriyle Genç Sanat. *Milliyet Sanat*, 223, 32-34.
- . (1989f). Ölçütsüzlüğün Ölçü Olduğu Bir Sergi. *Argos*, 12, 34.
- . (1989g). Sarkis'in melekler cehenneminde. *Milliyet Sanat*, 210, 16.
- . (1989h). Türk Resmi Metalaşırken. *Milliyet Sanat*, 208, 30-31.
- . (1989i). Yahşi Baraz'la Büyük Sergi Üzerine 'Açık Açık' Bir Konuşma. *Argos*, 8, 24.
- . (2008). *Cengiz Çekil Bir Tanık*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- SÖZER, Onay. (1988, 2 Mayıs). Güler yüzün İnsan Ruhunu İskandili. *Güneş*, 8.
- STEYERL, Hito. (2013). Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post Demokrasiye Geçiş. Ali Artun ve Nursu Örgü (ed.), *Çağdaş Sanat Nedir*. İstanbul: İletişim yayınları, 83-93.
- ŞAHİN, Rüştü. (1986). YÖK'ün 'Başarıları'. *Bilim ve Sanat*, 70, 32.
- ŞAHİNLER, Orhan. (1980). Niçin Güzeller Sanatları Üniversitesi. *Sanat Çevresi*, 15, 20.
- . (1981). Akademimiz 98 Yaşında. *Sanat Çevresi*, 30, 14.
- ŞENER, Şiar Can. (2007). Bir kuşağın belleği yok edildi. *Evensel Kültür*, 189, 7-9.
- ŞENGÜN, A. (1988, 11 Aralık). Enteller koruma altında'. *Tercuman*, 10.
- ŞENKÖKEN, H. (1987, 15 Aralık). Sıradanlık içindeki sıra dışı. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988, 28 Mart). Teknolojik çağın gizemli öyküsü. *Cumhuriyet*, 4.

- . (1989, 28 Kasım). Tülay Tura Börtecene'nin 30. sanat yılı sergisi İzmir Vakko'da: 80 sonrası yaşanan acılar. *Cumhuriyet-2 Eki*, 3.
- ŞENLİK, Ergun. (1981). *Kültürel Etkinlikler ve Büyük Kuruluşlar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ŞENYAPILI, Ö. (1982a). 'Boyut'un Amacı: Sanatsal Etkinlikleri Boyutlandırmak. *Yeni Boyut*, 1/1, 3.
- ŞENYAPILI, Ö. (1984b). Resim koleksiyoncusu Baydur: 'Ankara'da tek rakibim İş Bankası'. *Sanat Olayı*, 30, 8-10.
- . (1984c). Şenol Yoroğlu'nun sergisinden. *Sanat Olayı*, 21, 9.
- . (1987a). Bir Resim Vardır Resimde Resimden İçre. *Sanat Olayı*, 59, 74-76.
- . (1987b). Hello London, Merhaba Dünya. *Sanat Çevresi*, 109, 30-34.
- . (1987c). Kültür, Sanat ve SHP. *Sanat Çevresi*, 108, 21.
- . (1987d). Mevsim Sonu Etkinlikleri ve Gelişmeleri. *Sanat Çevresi*, 105, 48-50.
- ŞİMŞEK, A. (1984). *Siyasal Tarih Sürecinde Sanat ve İktidar*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- ŞÖLÇÜN, Sargut. (1981). 20. Yüzyıl ve Sanatı Özgürlük ve Realite. *Bilim ve Sanat*, 4, 6.
- TAKTAK, Yusuf. (1980). Çağdaş Müzecilik ve İstanbul Resim-Heykel Müzesi'nin sorunları. *Sanat Çevresi*, 19, 22-23.
- . (1983). 1982 sonunda resim sanatı. *Bilim ve Sanat*, 25, 24-25.
- . (1989). Onuncu Yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 24-24.
- TANALTAY, Suna. (1984). Günümüz Türk Resim Piyasasını Nasıl Değerlendiriyorsunuz. *Milliyet Sanat*, 109, 9.
- TANKUTER, Aykut. (1984). Batıda Nasıl Başladı, Şimdi Nasıl. *Hürriyet Gösteri*, 42, 80-81.
- TANÖR, Bülent, Korkut BORATAV ve Sina AKŞİN. (2005). *Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- TANSUĞ, Sezer. (1980a). 1. Açık Hava Sergisi ve Akademi Günü. *Sanat Çevresi*, 22, 16-17.
- . (1980b). Devlet Dehasını Feda Etmez. *Sanat Çevresi*, 25, 4.
- . (1980c). Devrim Erbil'de Yeni Aşama. *Sanat Çevresi*, 19, 4.
- . (1980d). Kavramsalci Grubun Etkin Başarısı. *Sanat Çevresi*, 19, 16.
- . (1980e). Türkiye'de Resim Piyasasının Bazı Boyutları. *Milliyet Sanat*, 2, 72-75.
- . (1980f). Türkiye'de Sanat Eğitiminin Bazı Düzey Sorunları. *Milliyet Sanat*, 5, 84.
- . (1981a). 3. Sanat Bayramı'nın aracsız yapıt pazarı. *Sanat Çevresi*, 38, 28.
- . (1981b). Bir Güçleniş Temilcisi: Neşe Erdok. *Hürriyet Gösteri*, 13, 26-27.
- . (1981c). Cihat Burak İçin 'Kucaklama'. *Hürriyet Gösteri*, 3, 24-25.
- . (1981d). Dışarıya açılan Türk sanat-edebiyatı: Batı bizi iyi tanı. *Hürriyet Gösteri*, 3, 73-74.
- . (1981e). Gelenekselleşen Yeni Eğilimler Sergileri Ülkede En Üst Yaratış Düzeyinin Göstergesidir. 3. *Yeni Eğilimler Sergisi Katalogu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 5-6.

- . (1981f). Neşe Erdok için. *Sanat Çevresi*, 31, 31.
- . (1981g). Ömer Uluç'un Yeni Aşamaları. *Hürriyet Gösteri*, 2, 34-35.
- . (1981h). Türk Resminde Peysaj Sorunu ve Güncel Resim Etkinliklerine Dair Yargılar. *Sanat Çevresi*, 30, 22.
- . (1982a). Türk resminde figür ve portre. *Sanat Çevresi*, 49, 34-35.
- . (1982b). Cihat Burak, Semiha Berksoy. *Hürriyet Gösteri*, 20,
- . (1982c). Dehaya Sunulan Şükran Yapıtları. *Hürriyet Gösteri*, 14, 65.
- . (1982d). Doğaya Yöneltilen Türk Merceği. *Hürriyet Gösteri*, 17, 33.
- . (1982e). Elbette Rahatsız Edecek. *Hürriyet Gösteri*, 24, 39-40.
- . (1982f). Hale Arpacıoğlu'nun Resimlerinde Plastik ve Şiirsel Yaklaşımlar. *Sanat Çevresi*, 42, 32-33.
- . (1982g). Kent yaşamının ressamları. *Sanat Çevresi*, 47, 16-17.
- . (1982h). Mübarek Giysi Takımı. *Hürriyet Gösteri*, 19, 16.
- . (1982i). Resimde cinsellik. *Hürriyet Gösteri*, 25, 76.
- . (1982j). Sanat Çevresinde Güncellikler. *Sanat Çevresi*, 39, 18-20.
- . (1982k). Sanatsal Disiplin. *Hürriyet Gösteri*, 18, 40-41.
- . (1982l). Sergiler, Ağırıklı Etkinlikler Arasında. *Hürriyet Gösteri*, 20, 19-20.
- . (1983a). 'Tatbiki' Çeyrek Yüzyılı Geride Bırakıyor. *Hürriyet Gösteri*, 29, 526-28.
- . (1983b). "Sanat Fuarı"nın Eşiğindeyiz. *Hürriyet Gösteri*, 36, 35.
- . (1983c). 1982'nin bir değerlendirmesi. *Sanat Çevresi*, 51, 18-19.
- . (1983d). Devlet Kültür-Sanat İlişkisi: Devlet ve Plastik Sanatlar. *Hürriyet Gösteri*, 36, 90.
- . (1983e). Özel Atölyeler Sorunu. *Hürriyet Gösteri*, 37, 32.
- . (1983f). Sedat Simavi Vakfı ödülleri: Cihat Burak. *Hürriyet Gösteri*, 26, 16-17.
- . (1983g). Üç Patlıcan Bir Çeyrek. *Çağdaş Eleştiri*, Haziran, 32-33.
- . (1983h). Ülkemizde Sanat Eğitimi ve Kurumları. *Sanat Çevresi*, 53, 42-43.
- . (1984a). 1983 Yılı'nın Plastik Sanatlar Açısından Genel Değerlendirmesi. *Sanat Çevresi*, 63, 34-35.
- . (1984b). Aydın Ayan'da Meş'um Manzaralar. *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi 93/1.
- . (1984c). Birkaç Ressam. *Hürriyet Gösteri*, 41, 52.
- . (1984d). Burhan Doğançay. *Hürriyet Gösteri*, 49,
- . (1984e). Fatma Tülin Öztürk ile Söyleşi.. *Yeni Boyut*, 3/22, 10.
- . (1984f). Mustafa Ata'nın Son Sergisi İçin Birkaç Söz. *Sanat Çevresi*, 65, 5.
- . (1986a). Ayın Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 62-63.
- . (1986b). Birkaç Ressam. *Hürriyet Gösteri*, 69, 69.
- . (1986c). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- . (1986d). Yılın Başında İstanbul'da Resim. *Hürriyet Gösteri*, 66, 81.

- . (1987a). Çağdaş Sergiler. *Sanat Çevresi*, 109, 24-25.
- . (1987b). Eleştiriye Dikkat. *Hürriyet Gösteri*, 75, 58-59.
- . (1987c). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 50 yaşında. *Milliyet Sanat*, 161, 23-24.
- . (1987d, 10 Ekim). Çağdaş Sanat Sergilerinin Uluslararası Boyutu. *Güneş Gazetesi*.
- . (1987e, 4 Ekim). Geleneğin izinde çağdaş yorumlar. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1988a). 1950'den Bu Yana Türk Resminin Özellikleri. *Gergedan*, 19, 28.
- . (1988b). İpek Aksüğür/Yüzler Sergisi: Bir Çehre Yorumcusu. *Milliyet Sanat*, 186, 15 23-24.
- . (1988c). Komet'in Ortaköy Serüveni Üzerine. *Gergedan*, 20, 10.
- . (1988d). Ömer Uluç'la Konuşma. *Argos*, 2, 30.
- . (1988e, 15 Mayıs). Çağdaş Türk Resminin Ana Kaynaklarından Çarpıcı Bir Kesit. *Milliyet Sanat*, 189, 32-34.
- . (1989a). Bir Gelişim Mantığı. *Ömer Uluç*, İstanbul: Galeri Nev, 17-22.
- . (1989b). Resim Piyasası Oluşur mu. *Antik ve Dekor*, 4, 104-107.
- . (1989c). Sanat Dolu '88. *Antik ve Dekor*, 1, 86-89.
- . (1989d). 80'li Yıllarda Türk Resmi 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 176-178.
- . (1989e). 90'ların Eşiğinde Bir Dönem. *Antik ve Dekor*, 5, 112-115.
- . (1989f). Adnan Çoker Sergisi ve Yeni Bir Kültür Merkezi. *Antik ve Dekor*, 3, 110.
- . (1989g). Hareketli Bir Dönem. *Antik ve Dekor*, 2, 102-104.
- . (1989h). Sanat Eğitimi Çuvallamış Durumda. *Hürriyet Gösteri*, 100 Özel Eki, 65.
- . (1989i). Savaş Meleği ile Bir Hesaplaşma. *Argos*, 7, 30.
- . (1989j). Yılın Başında İstanbul'da Resim. *Hürriyet Gösteri*, 98, 74-76.
- . (1989k). Yılın İkinci Dönemi. *Antik ve Dekor*, 3, 106-110.
- . (1998). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TARKAN, Nilgün. (1980a). Cihad Baban: Amacımız Atatürkçü, Atatürk ilkeleri doğrultusunda bir doktrini yürütmektir. *Milliyet Sanat*, 10, 64.
- . (1980b). Sami N. Özerdim: 1981, Atatürk'ün ve devrimlerinin tanıtılması için başlangıç yılı olmalıdır. *Milliyet Sanat*, 9, 64.
- . (1983). Parti Programlarında Sanat ve Sanatçının Yeri. *Milliyet Sanat*, 75, 22.
- TAŞÇIOĞLU, Mükerrrem. (1986). Sunuş, 1. *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, 6.
- TAYGUN, Ali. (1986). Popüler Kültür. *Adam Sanat*, 12, 5-8.
- TAYLAN, Orhan, ÜNSAL, Kemal ve BAYTAŞ, Abdurrahman. (Haz.). (1997). *Orhan Taylan*. İstanbul: FastPrint Basımevi.
- TAYLAN, Orhan. (1986). Resim Sanatı Üstüne Düşünceler. *Adam Sanat*, 11, 44-50.

- TEKCAN, Süleyman Saim. (1983). Günümüz Türk Resminin Temel Sorunları: Sanatçılar. *Sanat Çevresi*, 51, 34.
- TEKELİ, İlhan. (1985a). Bilimsel Gözle Eleştiri Kurumu. *Sanat Olayı*, 32, 77-78.
- . (1985b). Sanatın çoğulculuğu da, özgürlüğü de tehlikede. *Milliyet Sanat*, 112, 2-5.
- . (2009). Türkiye’de Üniversitelerin YÖK Sonrasındaki Gelişme Öyküsü (1981-2007). Türkiye’de *Üniversite Anlayışının Gelişimi (1961-2007)*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 55-313.
- TERZİ, Sezin. (2008). *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- TİMUÇİN, Afşar. (1986). Sanatçının Yansız Yandaşlığı. *Bilim ve Sanat*, 63, 59.
- TİMUR, Taner. (2004). Türkiye nasıl küreselleşti. *Evrensel Kültür*, 152, 12-16.
- . (2005). *Türkiye Nasıl Küreselleşti*. Ankara: İmge Yayınevi.
- TOKER, Nilgün. (2005). 12 Eylül’den Bugüne Entellektüel Seyir. *Birikim*, 198, Ekim 2005: 51-55.
- TOPRAK, Mehmet. (1999). *Kültür Bakanlığı’nın Kültür Politikaları ve Uygulamaları*. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
- TOPUZ, Hıfzı. (1998). *Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- TOS, Atilla. (1982). Ressam İbrahim Örs ve Tüm Bir Yaşam. *Sanat Çevresi*, 41, 12-13.
- TÜKEL, Selma. (1981). Atatürk Sanat Armağanı alan sanatçıların Atatürk’le ilgili unutamadıkları anıları. *Hürriyet Gösteri*, 3, 53.
- TÜMER, Gürhan. (1983). Öğrenciler sanatı nasıl görüyor. *Hürriyet Gösteri*, 34, 46-47.
- TUNA, Nimet. (1983). Yine Gurur Kaynağımızdı. *Hürriyet Gösteri*, 33, 16.
- TUNALI, İsmail. (1981). Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz. *Hürriyet Gösteri*, 8, 34.
- . (1990). Plastik Sanatlarda Özlenen Gelişme Sağlanıyor. *Hürriyet Gösteri*, 110, 46-48.
- . (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim - Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNÇ, Ayfer. (2002). Yoksunluktan Yoksulluğa. *Birikim*, 152-153, 50-54.
- TUNÇAY, Mete. (1985). Bilimsel Gözle Eleştiri Kurumu. *Sanat Olayı*, 32, 76-77.
- . (1999). 75 Yılda Ne Kadar Çağdaşlaştık. RONA, Zeynep. (Ed.). (1999). *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti’nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi, I. Cilt: Siyaset-Kültür-Uluslararası İlişkiler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 3-6.
- TUNCAY, Murat. (1995). Üniversitede Güzel Sanatlar Eğitiminin Ülke Gereksinimleri Açısından Önemi ve İzmir Deneyimi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 97-107.
- TURAN, Güven. (1980). Bir Sanatçının Tanımlama Olan Tanımları. *Milliyet Sanat*, 5, 122.



- . (1984a). Nesnelere Dünyasından Yaşamayı Nesnelleştirmeye: Nur Koçak'ın Resimleri. *Sanat Çevresi*, 72, 10-11.
- . (1990). Cihat Burak ve İstanbulları, *Argos*, 17, 84-95.
- TURANİ, Adnan ve Tansel TÜRKDOĞAN. (2000). Söyleşi. Haz. Mehmet Yılmaz, *Kuşaklararası Söyleşiler*. UPSD Yayınları, 2000: 59.
- TURANİ, Adnan. (1979). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları-31.
- . (1982). Soyut ve Soyutlama Dışavurumcu Resmimiz Üzerine. *Yeni Boyut*, 1/4, 31.
- . (1995). Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Bu Kurumlardaki Eğitim-Öğretimin Programlaştırılması Üzerine. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Yıl Etkinlikleri, Sempozyum 15-17 Mayıs 1995, Konferanslar Ekim 1994-Nisan 1995*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 109-114.
- TURAY, Anna. (1987, 30 Ağustos). Sanatçılar Sinan Hamamı'nda terleyecek. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1988, 27 Mayıs). Heykelin kanunda yeri yok. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989a, 4 Ağustos). 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Doğru: İnsanlar 'insanlar'a bakacak. *Cumhuriyet*, 4.
- . (1989b, 15 Nisan). Geçmiş yılların özeti. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1989c, 25 Mart). Halil Bezmen'e göre Modern Sanat Müzesi gündemde: İş binada değil kafada. *Cumhuriyet*, 5.
- TURGUT, Engin. (1993). İbrahim Çiftçioğlu ile (Giz)li Bir Muhabbet. *Anons*, 32, 18-19.
- . (1998). Yavuz Tanyeli ile (Giz)li Bir Muhabbet. *Anons*, 33, 20-21.
- TURGUT, İhsan. (1981). Sanat ve Güzel. *Sanat Çevresi*, 29, 16-17.
- TÜREMEN, Ali İsmail. (1983). Ergin ve Böcekleri. *Sanat Çevresi*, 58, 10-11.
- TÜRKEŞ, A. Ömer. (2005). 12 Eylül ve Edebiyat. *Birikim*, 198, 89-95.
- UÇKAN, Özgür. (1995). *İbrahim Çiftçioğlu Pentürün Eşkyyası*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- UÇKU, Semiramis. (1987). Resimde Sanatın Yeri, Yaygın Sanat Eğitimi ve Resim-Heykel Müzeleri Derneği'nin Resim Çalışmaları. *Sanat Çevresi*, 108, 18-20.
- ULAY, Faruk. (1984a). 1980'lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (1). *Milliyet Sanat*, 105, 32-35.
- . (1984b). 1980'lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüşü (2). *Milliyet Sanat*, 106, 32-35.
- ULUÇ, Ömer. (1987a). Bir Serginin Ardından. *Hürriyet Gösteri*, 79, 60.
- . (1987b). Çıkartmalar. *Gergedan*, 7, Eylül 1987: 52-58.
- URAL, Murat. (2001). *Neşet Günel - Desenler / Drawings: 1941-2001*. Sergi Katalogu, Milli Reasürans Galerisi ve Galeri Selvin, İstanbul: Asır Matbaası.
- ÜNVER, Bircan. (1987). Sanatçılarla Söyleşiler: Mehmet Güleryüz. *Sanat Olayı*, 66, 58.

- . (1989a). Onuncu Yılında Günümüz Sanatçıları Sergisi. *Hürriyet Gösteri*, 105, 18-25.
- . (1989b). Otuz Yıllık Birikimin Sonucu: Yüzler ve Şeyler. *Hürriyet Gösteri*, 106, 48.
- . (1989c). Tülin Öztürk ve İnsanın Özel Tarihini Resmetmek. *Hürriyet Gösteri*, 101, 42.
- . (1989d). Unutulmuş İfadeyi Yaşatma Çabası. *Hürriyet Gösteri*, 102, 34-35.
- ÜSTER, C. (1987, 25 Kasım). Beral Madra'yla Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri üzerine. *Cumhuriyet*, 4.
- ÜSTÜNİPEK, Mehmet. (1998). *Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Yapıtı Piyasası*. yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- . (1999). Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası. *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 188-195.
- UZUNOĞLU, Meryem. (2003). *Toplumsal Olayların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.
- VAROL, Sabetay. (1987a, 19 Mayıs). En çok mekân değiştiren ressam. *Cumhuriyet*, 5.
- . (1987b, 21 Temmuz). Ömer Uluç, Sinan Hamamı'nda zamanı yakalamaya çalışacak. *Cumhuriyet*, 5.
- WALLERSTEIN, Immanuel. (1993). 1980'lerden Alınacak Dersler. YILMAZ, Hakan. (der.). (1994). *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*. Hil Yayın, 45-65.
- WEISS, Peter. (2005). *Direnmenin Estetiği*. İstanbul: YKY.
- WU, Chin-Tao. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi - 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim.
- YALDIZ, M. (1987). Resim Sanatına Bir Yaklaşım. *Mavi Ankara Sanat*, 251, 18.
- YAMAN, Feyyaz. (2006). -Umut yok -koru yok. *Evensel Kültür*, 169, 74-75.
- YAPP, Nick. (2001). *1980'ler*. Germany: Könnemann.
- YARDIMCI, Sibel. (2006). Sermayenin sanatla flörtü. *Evensel Kültür*, 169, 69-71.
- YASA YAMAN, Zeynep. (1994). Kültür Politikaları Açısından Sanat Ortamı. 4. *Ulusal Sanat Sempozyumu – Kültürün Gelişiminde Sanatın Öncülüğü (4 – 6 Mayıs 1994)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 155 – 162.
- . (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu. *Toplum ve Bilim*, 79, 94-136.
- . (2002). 'Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950). *Sanat Dünyamız*, 82, 155-171.
- . (2004). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *Dipnot*, 2, 13-21.
- . (2011a). Bauhaus ile Söylemleştirilen İç Mekân Anlayışı: Yeni Yaşam, Yeni Dekorasyon, Yeni Mobilya. Esra Aliçavuşoğlu ve Ali Artun (der.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim, 201-240.

- . (2011b). *Suretin Sireti, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan Bir Seçki*. İstanbul: Pera Müzesi.
- . (2011c). Tanıdık Nesnelerin Gündelik Gerçekliği ya da Çekip Çıkarıldığı Zemin Üzerine Ne Söylenbilir. Başak ŞENOVA. (Kür.). (2011). *İpek Duben Ödünç Nesnelere*. 1-30 Nisan 2011 sergi katalogu, İstanbul: CDA Projects, 10-25.
- . (Ed.). (2012a). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- . (2012b). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- . (2012c). Ankara'da Bir Milli Müze Serüveni. Zeynep Yasa Yaman, (ed.). (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 35-70.
- YAVUZ, Hilmi. (1990). İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi: İlk Önce Tüzel Kişilik Oluşturulmalı. *Hürriyet Gösteri*, 118, 77-78.
- . (2010, 23 Haziran). Niçin hâlâ arabesk dinliyoruz. *Zaman*. 29 Mayıs 2014. [http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/nicin-hala-arabesk-dinliyoruz\\_998552.html](http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/nicin-hala-arabesk-dinliyoruz_998552.html)
- YAZICI, Müjde. (2007, 21 Ekim). Sanat çağdaş mı, güncel mi. *Radikal*. 28 Ocak 2011. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin. (1984). Muhteşem Travesti. *Hürriyet Gösteri*, 48, 60-61.
- . (1987). Sanatta Yeni Akımlar Sorunsalı. *Artist Plastik Sanat*, 8-10.
- . (1989). Donuk Yüzlü Cinsellik. *Hürriyet Gösteri*, 98, 72.
- YETKİN, Çetin. (1970). *Siyasal İktidar Sanata Karşı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- YILDIZ, Esra. (2008). Giriş. DUBEN, İpek ve YILDIZ, Esra. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 12-35.
- YILMAZ, Bilgen. (2008). Nur Koçak. DUBEN, İpek ve YILDIZ, Esra. (Ed.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 198-211.
- YILMAZ, F. (1986, 18 Ekim). Sınırları aşan sanat ortak tema. *Cumhuriyet*, 5.
- YILMAZ, Levent (der). (2009). *Yüksel Arslan Retrospektifi*. İstanbul: Santralİstanbul.
- YILMAZ, Mehmet. (1989). *Resimlerimde Bir İçeriğin Taşıyıcısı Olarak İnsan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tez Eseri Raporu Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- . (2006). Turan Aksoy'un İlk Dönem Çalışmalarında Siyasal Eleştirisi. *Figür*, 1, 5-6.
- . (2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- . (2011). *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- . (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- . (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, Mehmet. (2013, 16 Aralık). İmdat boğuluyoruz, yetiş modernizm. 20 Aralık 2013. [http://www.insanbu.com/a\\_haber.php?nosu=1294](http://www.insanbu.com/a_haber.php?nosu=1294)
- YILMAZ, Mehmet. (haz.). (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- YOROZLU, Şenol. (1986). Aynı Dosyası: Resmimizde Gençler. *Hürriyet Gösteri*, 69, 55-57.
- . (1987). Yirmibirinci Yüzyıla Girerken Niçin Resim Yapıyorum. Sergi Bildirgesi
- YÜKSEL, Nilgün. (2007). *Yavuz Tanyeli Sergi Kataloğu, 28 Kasım-2 Aralık 2007*. Olcayart, İstanbul.
- Z. (1993). Stalin Mozalesine Doğru. YILMAZ, Hakan. (der.). (1994). *Eski Dünyadan Yeni Dünyaya*, Hil Yayın, 62-119.
- ZEKA, Necmi. (1994). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler ve Robespierre. JAMESON, LYOTARD & HABERMAS, *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınevi, 7-30.
- ZISS, Avner. (1984). *Estetik*. çev. Yakup Şahan, İstanbul: de Yayınevi.
- ZÜRCHER, Erik Jan. (2009). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

**EKLER**

**EK-1: YAPITLAR**



**Resim 1.** Anonim, *Süngü Anıtı*, 1963, Taksim, İstanbul

(Kaynak: Aymalı 2012)



**Resim 2.** Yusuf Taktak'ın mezbaha binası duvarında tahrip edilen alışması

(Kaynak: SALT, 2013)





**Resim 3.** 1980 yılı Kuşadası Kültür ve Sanat Festivali'nde duvarlara resim yapılmasının engellenmesini protesto eden Görsel Sanatlar Derneği üyeleri

(Kaynak: SALT, 2013)



**Resim 4.** Ahmet Öktem, *Adsız*, 1980, s/b fotoğraf, mürekkep, 30x40 cm

(Kaynak: <http://www.kuadgallery.com>)



**Resim 5.** Ahmet Öktem, *Açık ve Kapalı*, 1989, fotoğraflık baskı, stampa mürekkebi, 80x160 cm (4 parça),  
“On Sanatçı On İş: A”, 1989, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

(Kaynak: Özayten, 1992, s. 176)





**Resim 6.** Alaettin Aksoy, *Denge*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 96x78 cm, DYO Koleksiyonu

(Kaynak: Özsezgin, 1991, s. 61)



**Resim 7.** Alaettin Aksoy, *Anılar*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 130x97xcm, DYO Koleksiyonu

(Kaynak: Özsezgin, 1991, s. 64)





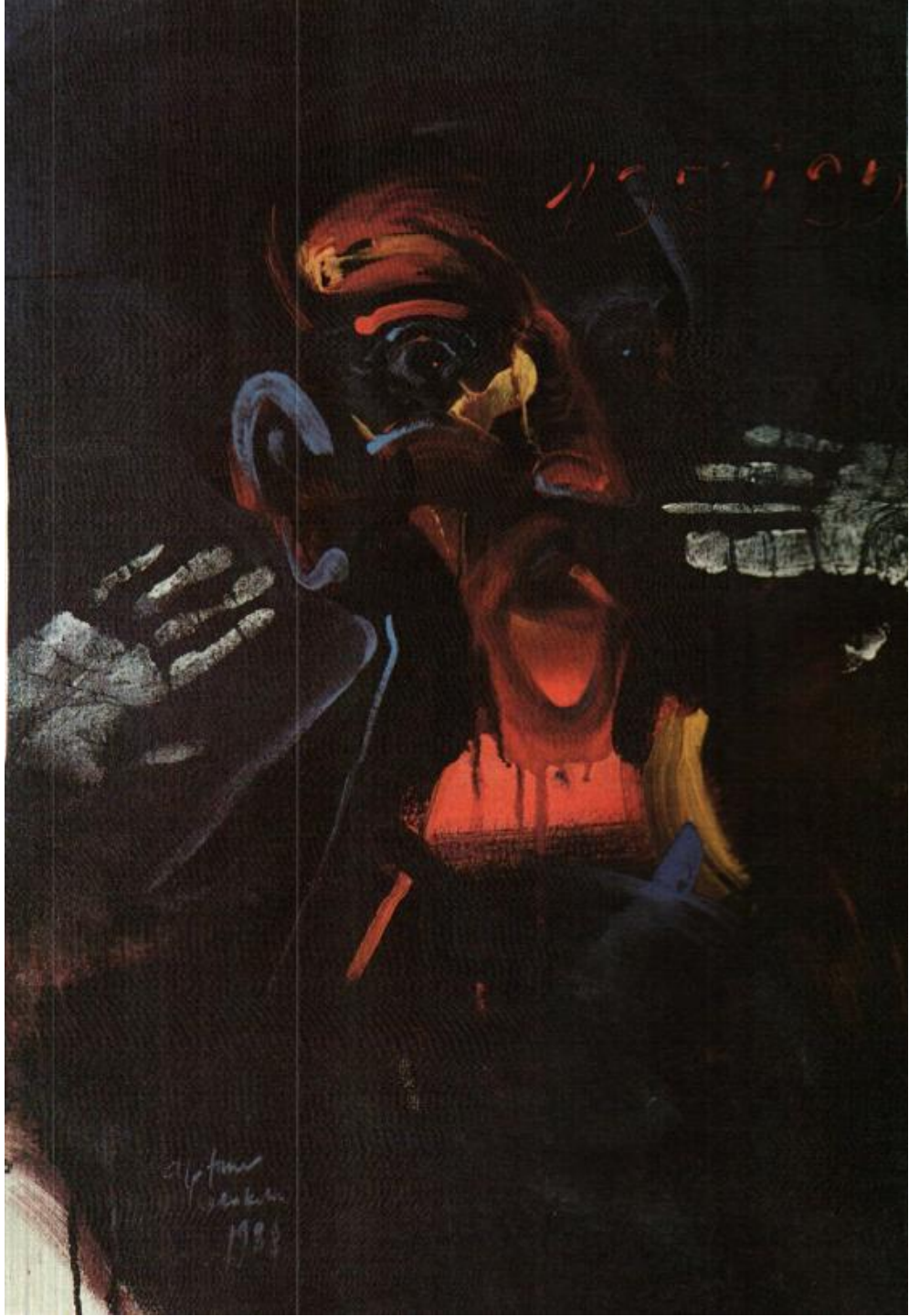
**Resim 8.** Alaettin Aksoy, *Us ve Sebep*, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 114x146 cm, Taviloğlu Koleksiyonu

(Kaynak: Erten, 2012)



**Resim 9.** Alaettin Aksoy, *Müselles*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu

(Kaynak: Akdeniz, 2004, s. 188)



**Resim 10.** Alp Tamer Ulukılıç, *Çığlık*, 1988, tuval üzerine akrilik, 100x70 cm

(Kaynak: Ergüven, 1989c, s. 110 )





**Resim 11.** Argun Okumuşoğlu, *İsimsiz*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 150x108 cm

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 210)



**Resim 12.** Arzu Başaran, *İsimsiz*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 124x154 cm

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 205)





**Resim 13.** Aydın Ayan, *Yakılan Kitaplar*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 50x30 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



*Resim 14.* Aydın Ayan, *Bir Memleketin Singesel Olarak Portresi*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))





**Resim 15.** Aydın Ayan, *Dün, Bugün, Yarın*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



**Resim 16.** Aydın Ayan, *Dört Leke*, 1980, tuval üzerine yağlıboya, 35x50 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



**Resim 17.** Aydın Ayan, *Bağımsızlık Üzerine*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))





**Resim 18.** Aydın Ayan, *Ay Karanlık*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 140x160 cm

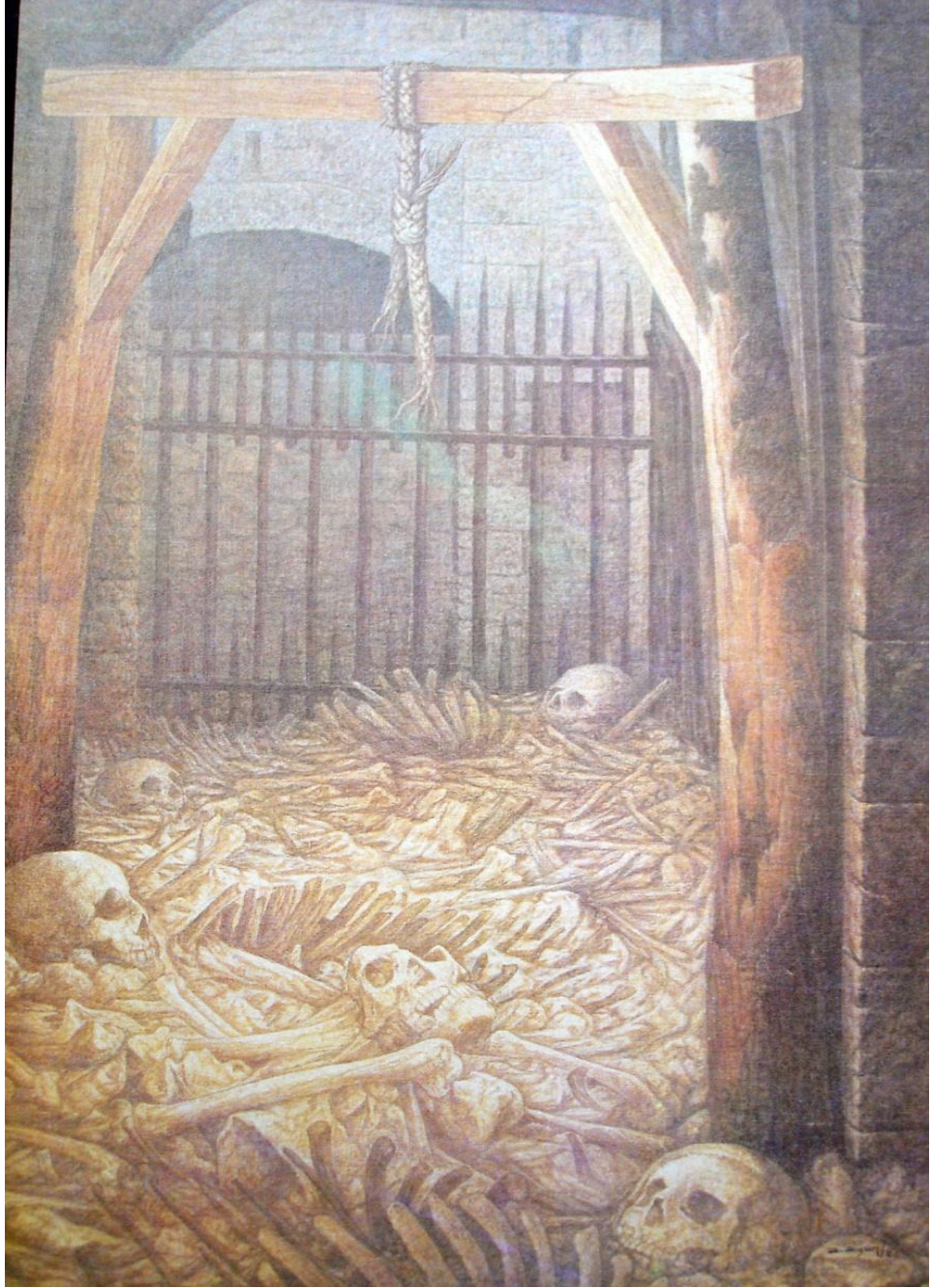
(Kaynak: Özsezgin, 1996, s. 293)





**Resim 19.** Aydın Ayan, *Karda Kargalar*, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 100x70cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



*Resim 20.* Aydın Ayan, *İnsanın İnsana Ettiğidir*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 116x89 cm

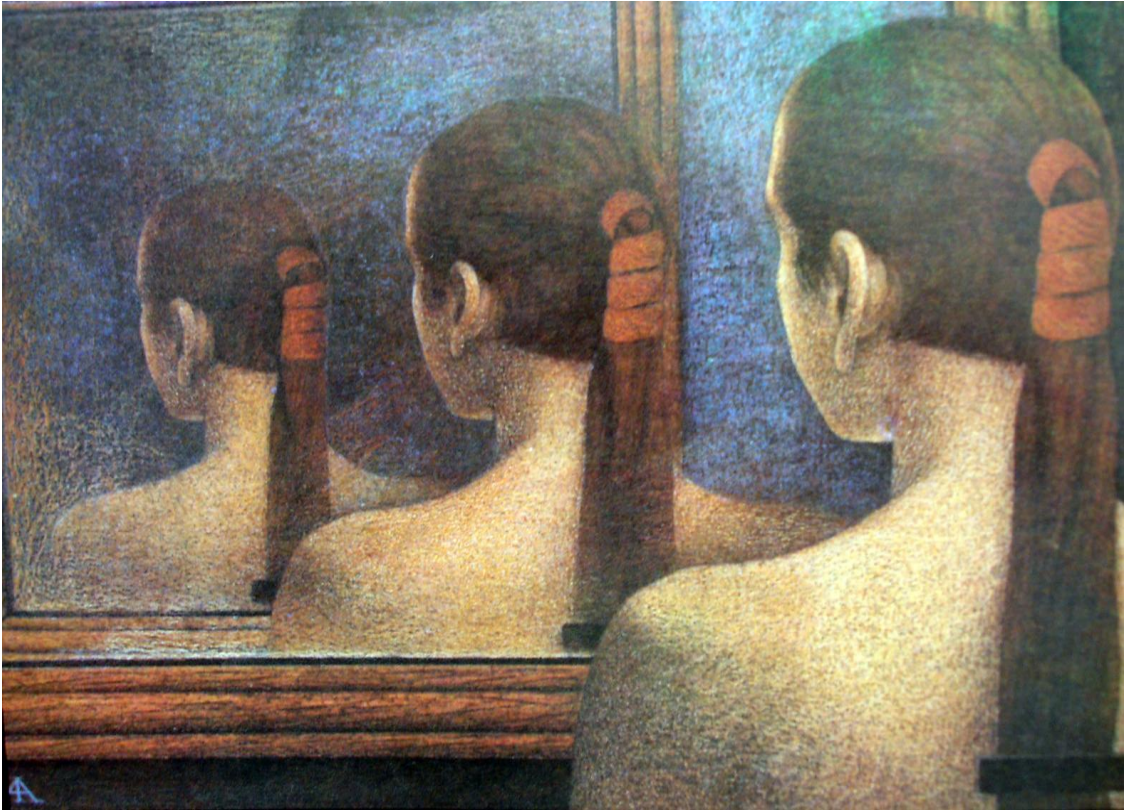
(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



**Resim 21.** Aydın Ayan, *Karda Korkuluk*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 137x162 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))





**Resim 22.** Aydın Ayan, *Dişî İmge Yinelemesi B*, 1989, karton üzerine karışık teknik, 49x66 cm

(Kaynak: [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))



**Resim 23.** Bedri Baykam, *Meet The Turk*, 1985, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm

(Kaynak: Selz, 1986, s. 73)



**Resim 24.** Bedri Baykam, *Muhammed Zaman Tünelinde*, 1985, tuval üzerine karışık teknik, 210x150 cm, Galerie Daniel Templon Koleksiyonu

(Kaynak: Selz, 1986, s. 38)





**Resim 25.** Bedri Baykam, *Anne, Bu Kadar Yüksek mi Olacaktı?* 1986, tuval üzerine karışık teknik, 180x300 cm

(Kaynak: Selz, 1986, s. 76)



**Resim 26.** Bedri Baykam, *Demokrasinin Kutusu*, 1987, sunta, boya, kolaj, yerleştirme, 220x110x100 cm

(Kaynak: Yılmaz, 1999, s. 232)





**Resim 27.** Bedri Baykam, *Burası Benim Hamamım*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, mekana yerleştirme

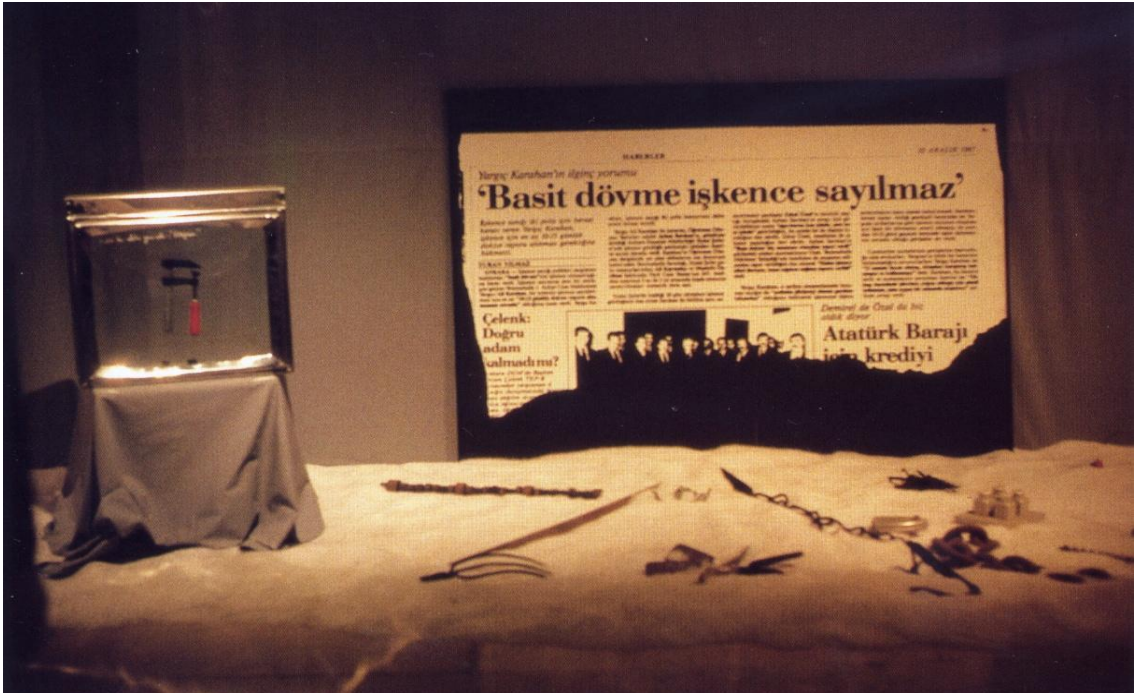
(Kaynak: Madra [haz.], 1989,s . 316)



*Resim 28.* Bedri Baykam, *Ani Değişiklik*, 1988, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm.

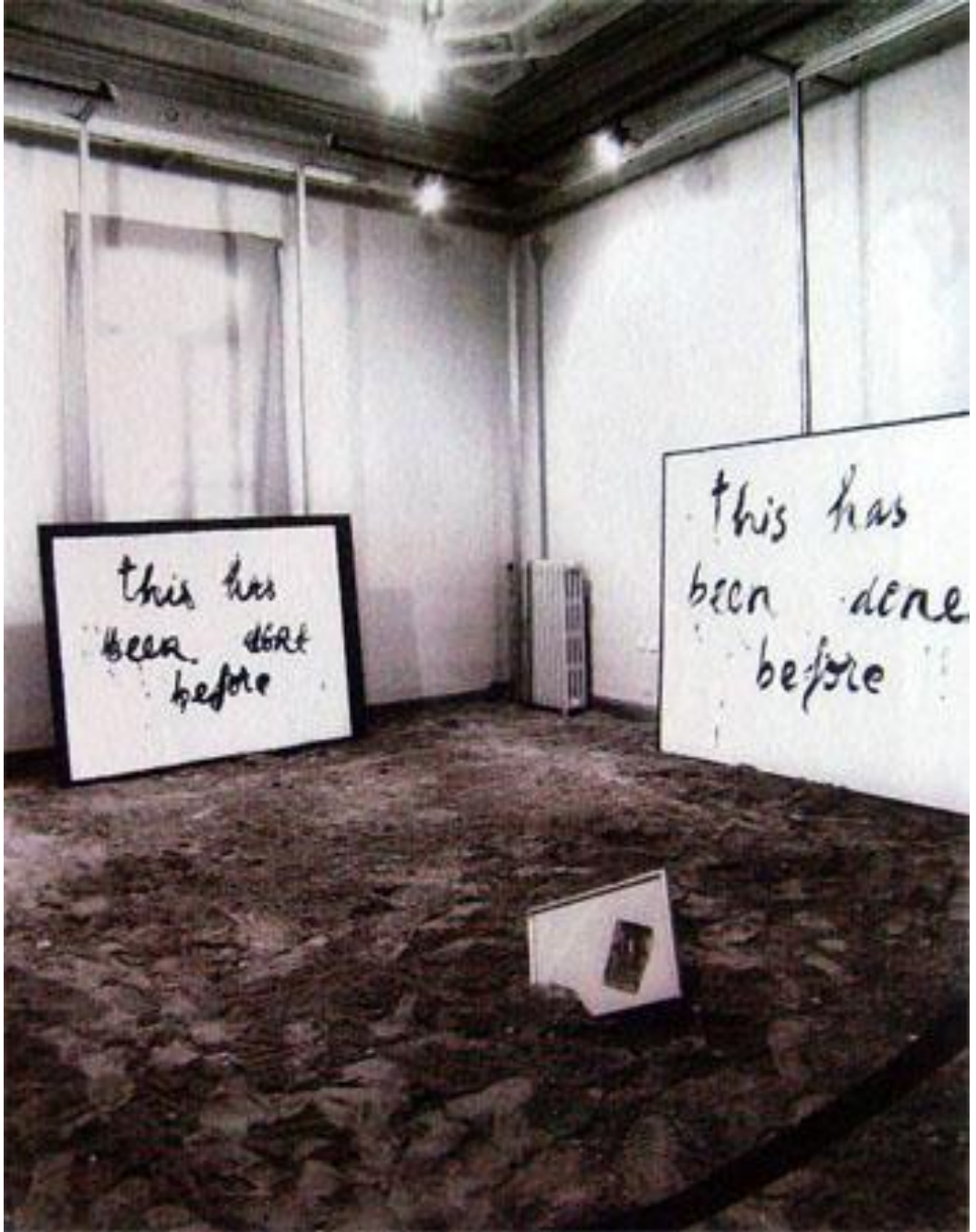
(Kaynak: Selz, 1986, s. 53)





**Resim 29.** Bedri Baykam, *Basit Dövme İşkence Sayılmaz*, 1988, yerleştirme, 130x188 cm

(Kaynak: Baykam, 1990, s. 214)



*Resim 30.* Bedri Baykam, *This Has Been Done Before*, 1988, yerleştirme  
5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi

(Kaynak: Piramid Sanat, 2007, s. 29)



**Resim 31.** Bedri Baykam, *The Kitapyakar*, 1988, yerleştirme

(Kaynak: Oktay, 2002, s. 94)





**Resim 32.** Canan Beykal, *8 Parçalık 1 Bütün*, 1985, ofset baskı üzerine altın yıldız rakamlar, her biri 50x60 cm

(Kaynak: Madra, 2011, s. 49)

ÖLÜM TUTANAGI			Ölüm no.
T.C. Sağlık Form No. 1-01-001			754
Adı	Aysel	Soyadı	Sivrioğlu
Baba adı	Arif	Ana adı	Melahat
Medeni hali	Bakire	Dünyaya gelme tarihi	02.02.1978
Ölüm yeri	İst. Univ. İst. Tıp Fak. Çapa Çocuk Kliniği	Ölüm tarihi (saat, gün, ay, yıl)	30.01.1979 - Otuz Mart Sinekkuşu (Hayatın), Çocuk
Ölüm saati	07.30	Ölüm nedeni	Kalp Yetmezliği - Bronkopnömoni/ İst.
Aile kayıtları kayıtlı ise buraya			
İsmi	Kastamonu	Yaşı	Tanya
Doğum tarihi	11	Doğum yeri	60
Ölüm tarihi		Ölüm yeri	8
Bilginde bulunulan adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Bilginde bulunulan adres	
Seli, Han İskanık, 02.02.1978		İst. Univ. İst. Tıp Fak. Çapa Çocuk Hast. ve Hast. Kliniği	
Tangrı adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Tangrı adresi	
İrfan Aygün 22.11.1954		İst. Univ. İst. Tıp Fak. Çapa Çocuk Hast. Kliniği	
Tangrı adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Tangrı adresi	
Hacı 13.01.1978		İst. Univ. İst. Tıp Fak. Çapa Çocuk Hast. Kliniği	
Tangrı adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Tangrı adresi	
Hacı Alihan, 02.02.1979		İst. Univ. İst. Tıp Fak. Çapa Çocuk Hast. Kliniği	
Aile kayıtları kayıtlı ise buraya		Aile kayıtları kayıtlı ise buraya	
Bilginde bulunulan adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Bilginde bulunulan adres	
Bilginde bulunulan adı, soyadı, doğum tarihi, bizzat		Bilginde bulunulan adres	

Resim 33. Canan Beykal, Adsız, 1987

(Kaynak: Özayten, 2013, s. 196)



**Resim 34.** Canan Beykal, *Tex-Tual ve Karakutular*, 1989, tuval üzerine tahrip edilmiş metinler, üç adet metal kutu ve ses cihazı, yerleştirme

(Kaynak: Madra, 2011, s. 51)





**Resim 35.** Cengiz Çekil, *Ters Görüntü*, 1980, siyah çerçeve/kutu, buzlu cam, ses düzeneği, 51x44,2x44,2 cm

(Kaynak: Rampa ve sanatçının izniyle)



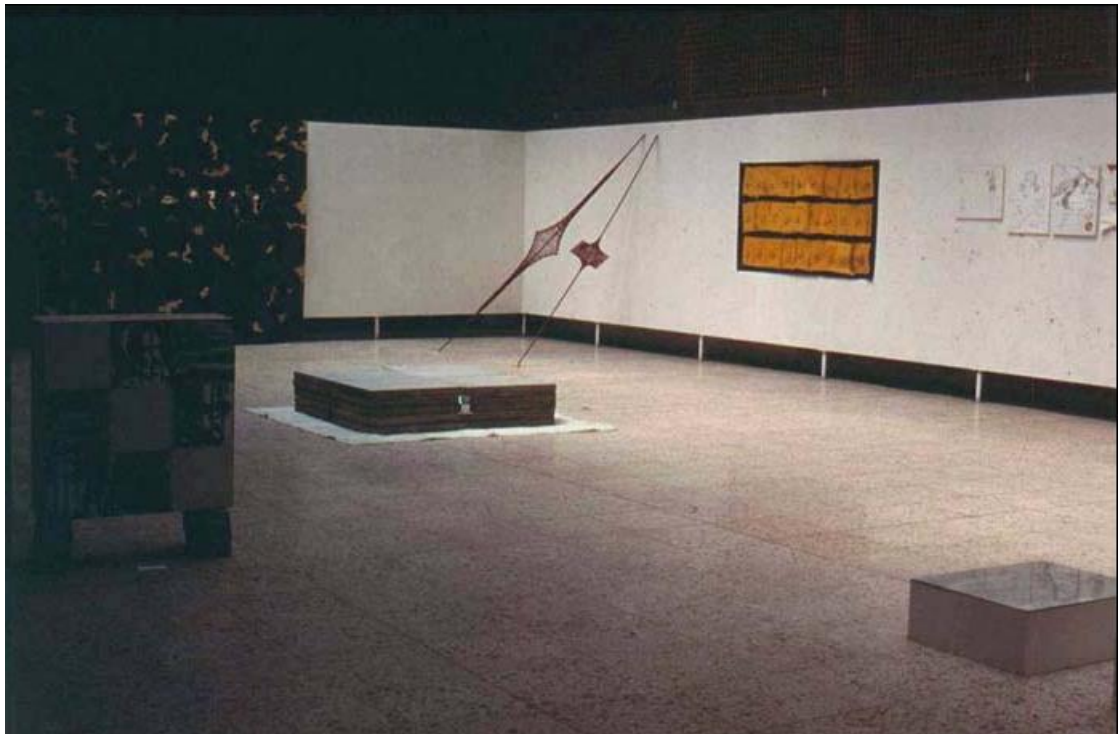
**Resim 36.** Cengiz Çekil, *Maşaallah*, 1981, duvar üzerine sanayi boyası

(Kaynak: Rampa ve sanatçının izniyle)



**Resim 37.** Cengiz Çekil, *Evet No. 4*, 1984, tuval üzerine akrilik, 81x116 cm

(Kaynak: Rampa ve sanatçının izniyle)



**Resim 38.** Cengiz Çekil, *Saklı Işık*, 1987, beton, floresan, kumaş, elektrik kablo  
4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Koleksiyonu

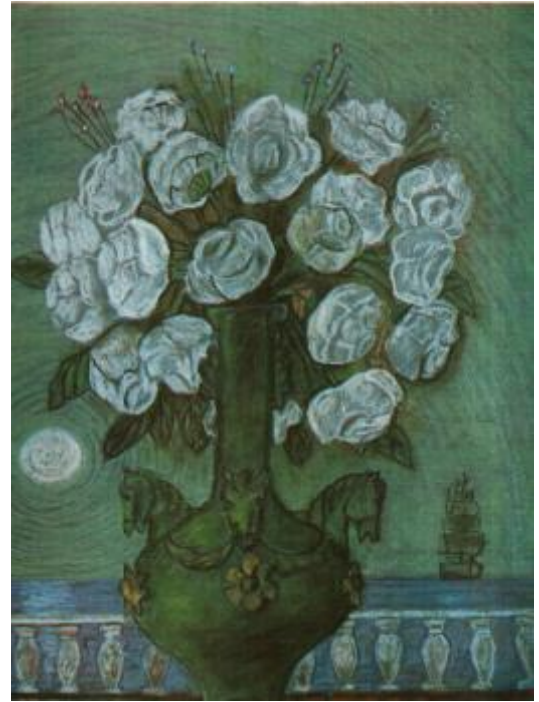
(Kaynak: Rampa ve sanatçının izniyle)





*Resim 39.* Cengiz Çekil, *Yerleştirme No: 4*, 1987

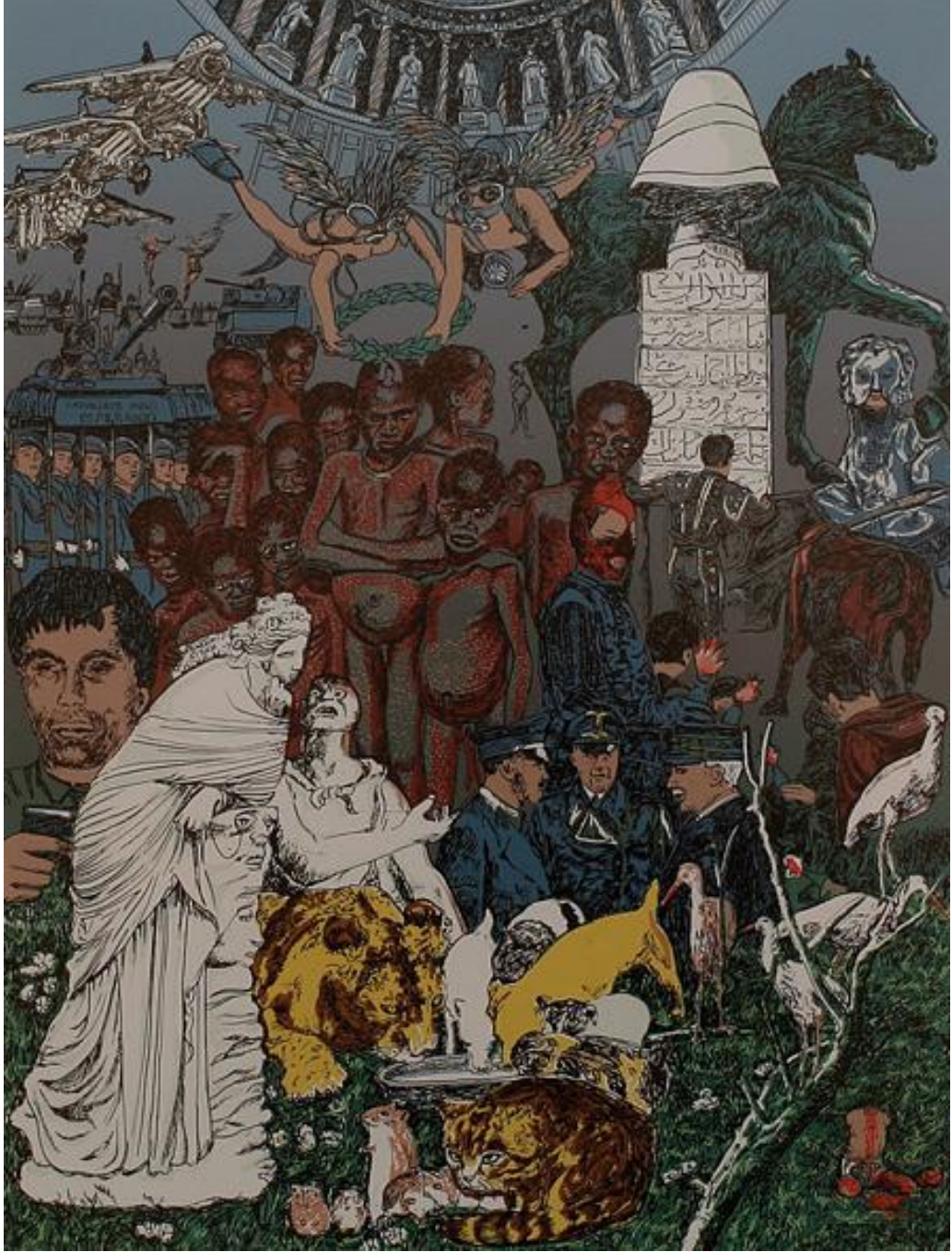
(Kaynak: Rampa ve sanatçının izniyle)



**Resim 40.** Cihat Burak, *Natürmortlar*, 1981, tuval üzerine yağlıboya

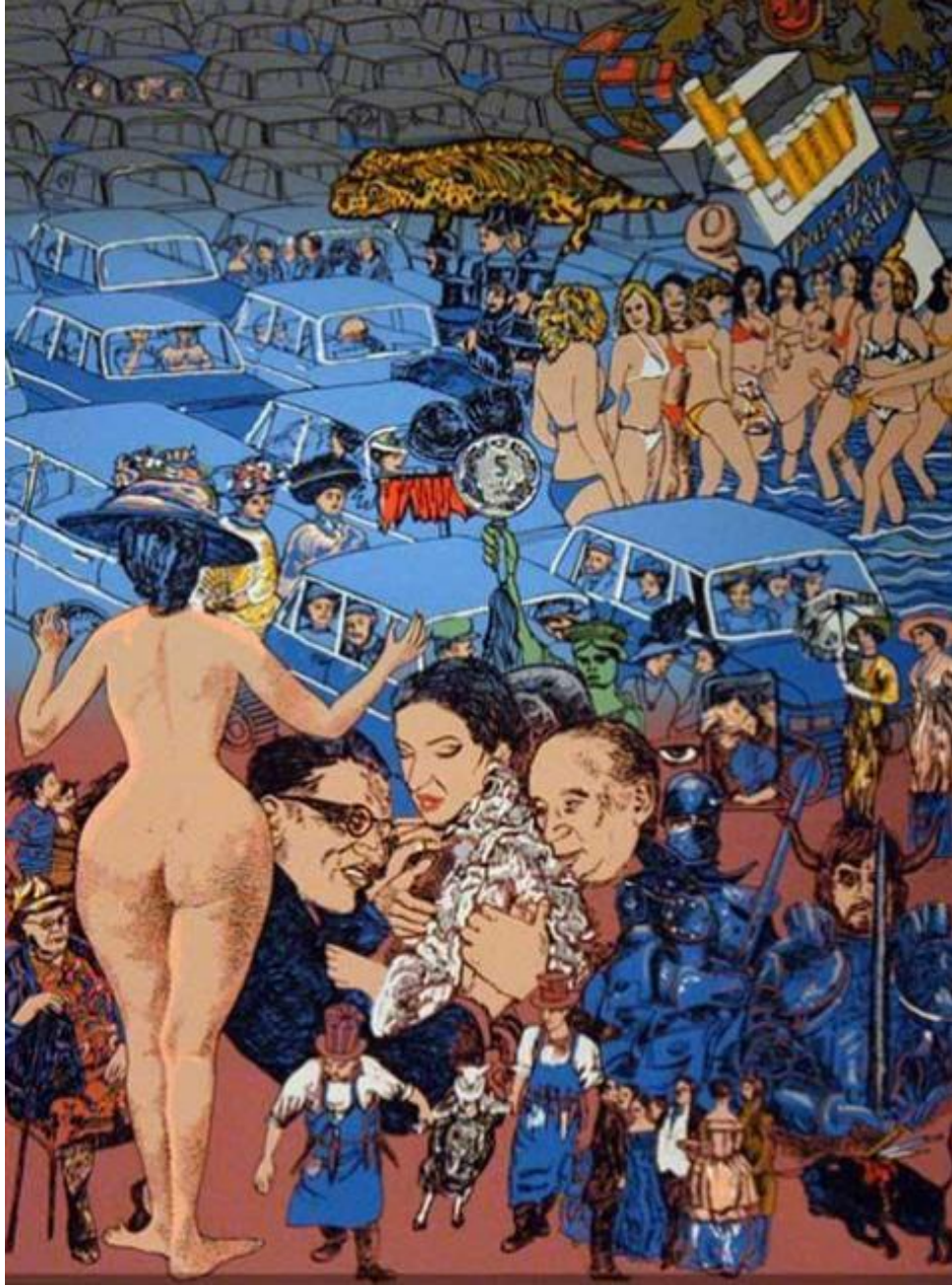
(Kaynak: Turan, 1990, s. 94)





**Resim 41.** Cihat Burak, *İnsanlar ve Hayvanlar*, 1981, özgünbaskı

(Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>)



**Resim 42.** Cihat Burak, *Tüketim Toplumu*, 1981, özgünbaskı

(Kaynak: <http://www.artpointgallery.com>)





**Resim 43.** Cihat Burak, *Yemek Yiyen Kız*, 1987, tuval üzerine karışık teknik, 30x20 cm

(Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>)



**Resim 44.** Cihat Burak, *Kediler Mediler Ne Dediler Ne Yediler*, 1988, tuval üzerine yağlıboya

(<http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/cihat-burak-retrospektifi/32>)



**Resim 45.** Erdağ Aksel, *Hatırlama*, 1986, yerleştirme

(Kaynak: <http://bianet.org/bianet/siyaset/120691-austerin-umudu-akselin-sungusu>)





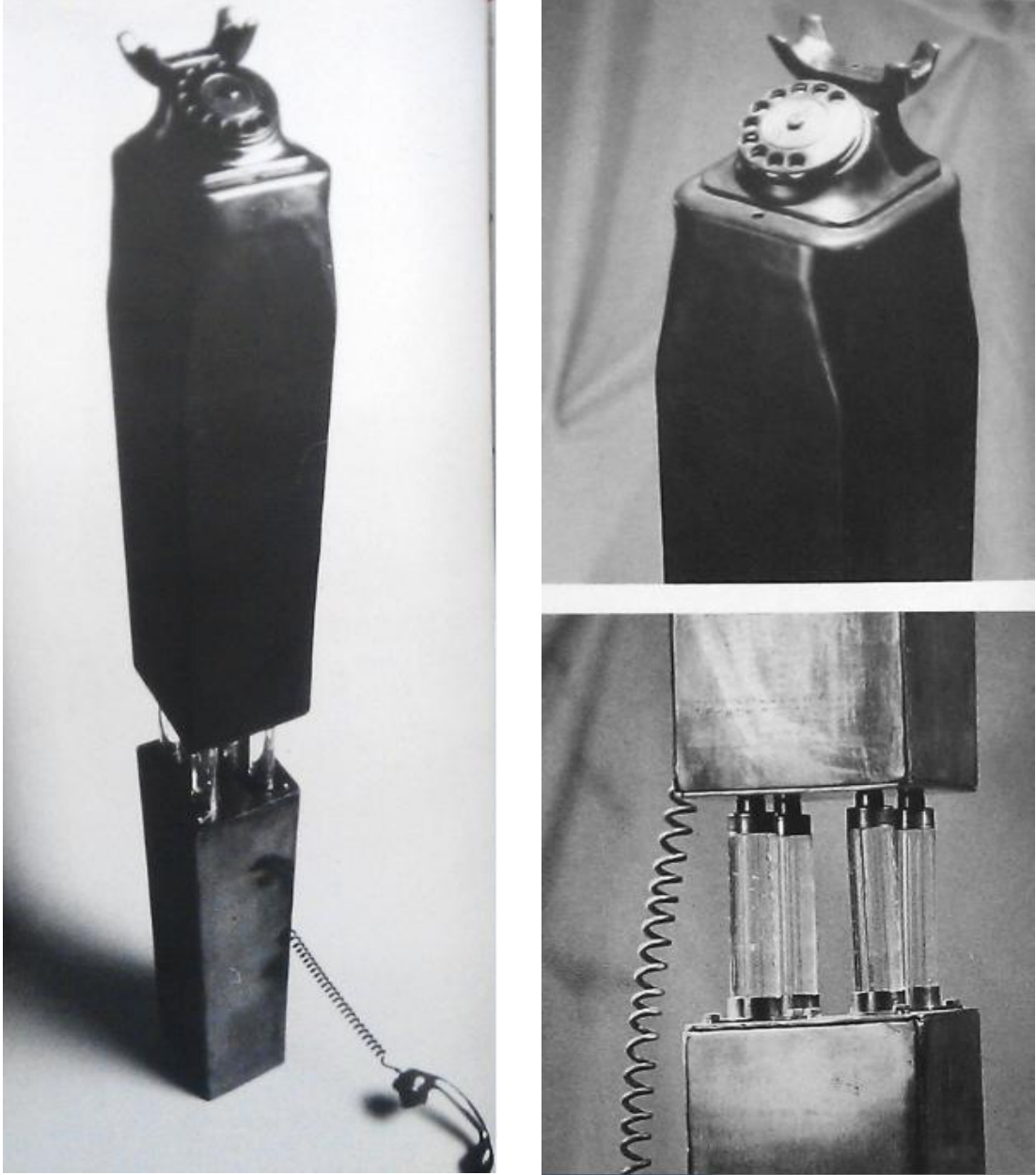
**Resim 46.** Erdağ Aksel, *Tüketim Nesneleri: Bir Yıl Garantili ARY-7 CU*, 1984, tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 140x110 cm, Sanatçı Koleksiyonu

(Kaynak: Erdemci, Koçak, ve Germaner, 2007, s. 388)



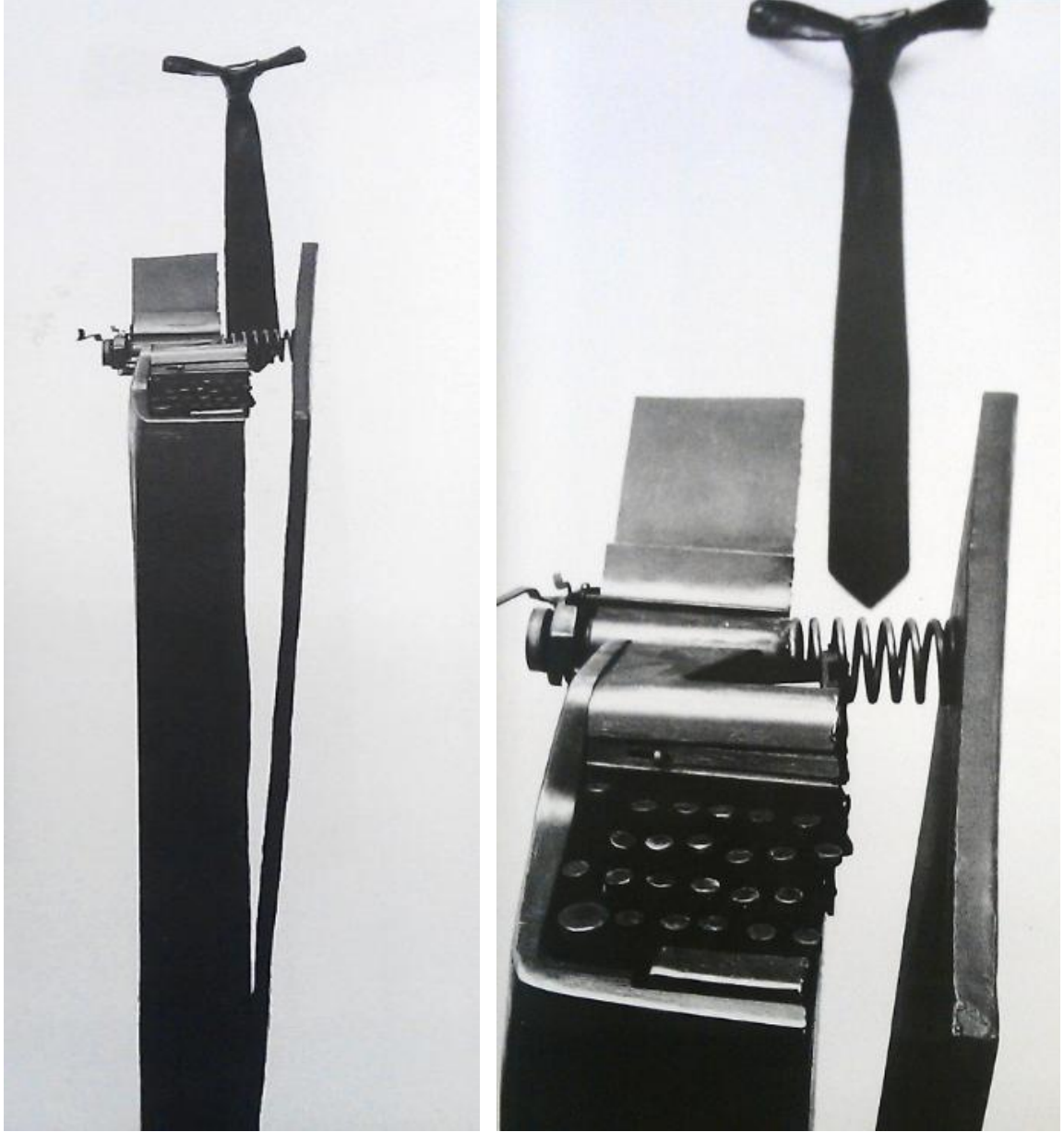
**Resim 47.** Erdağ Aksel, *Tormentumero (Gerilim Nesneleri)*, 1986, pirinç ve çelik, yaklaşık 45 cm

(Kaynak: Lucie-Smith, 1993, s.22 )



**Resim 48.** Erdağ Aksel, *Kırılğan Komünikasyon (Gerilim Nesneleri)*, 1987  
 çalışmadan üç görüntü (sağda, iki ayrıntı) cam, bakıroksitli piring, demir, yaklaşık 164 cm

(Kaynak: Lucie-Smith, 1993, s.32)



**Resim 49.** Erdağ Aksel, *Yarım kalmış Mektuplar Üzerine (Gerilim Nesneleri)*, 1987, çalışmadan iki görüntü (sağda, ayrıntı), bakıroksitli pirinç, demir, yaklaşık 160 cm

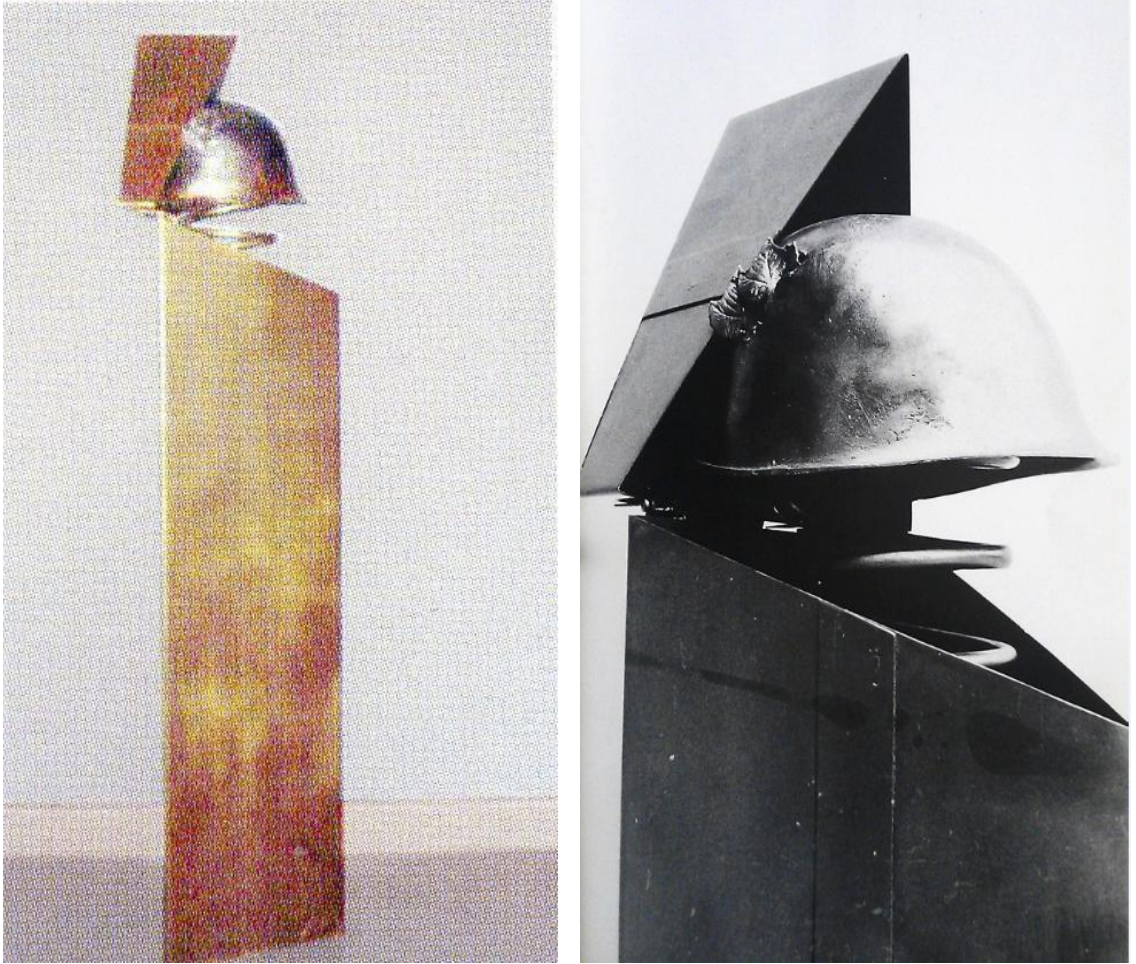
(Kaynak: Lucie-Smith, 1993, s. 30-31)



**Resim 50.** Erdağ Aksel, *Gözbağı (Gerilim Nesneleri)*, 1987, çalışmadan iki görüntü (sağda, ayrıntı), bakıroksitli pirinç, demir, yaklaşık 220 cm

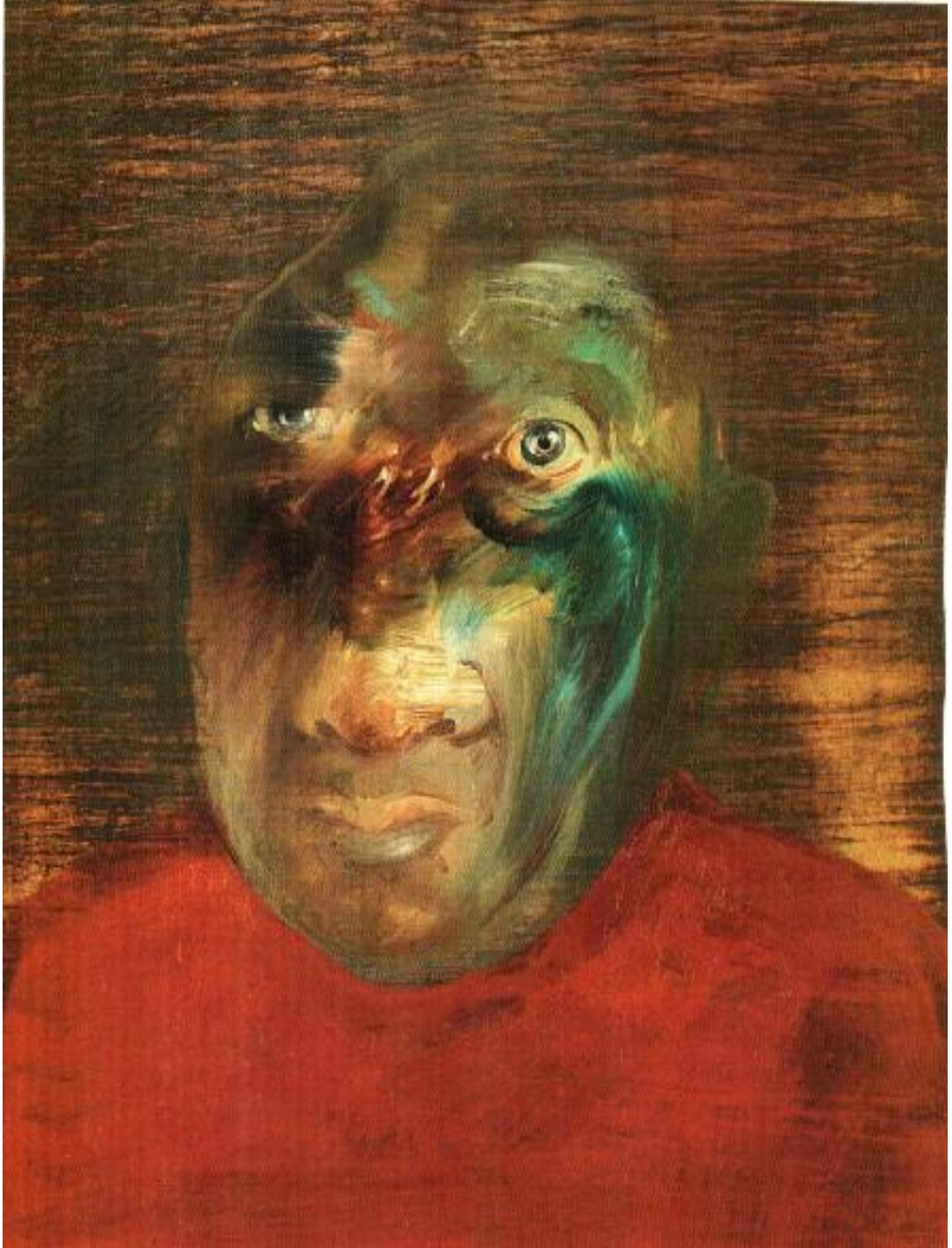
(Kaynak: Lucie-Smith, 1993, s. 44-45)





**Resim 51.** Erdağ Aksel, *Pandoraprism (Gerilim Nesneleri)*, 1988, çalışmadan iki görüntü (sağda, ayrıntı), bakıroksitli pirinç, demir, yaklaşık 165 cm

(Kaynak: Lucie-Smith, 1993, s. 40-41)



**Resim 52.** Ergin İnan, *Portre*, 1981, ahşap üzerine yağlıboya, 14x11 cm

(Kaynak: Edgü, 1988)





**Resim 53.** Ergin İnan, *Rengi Tanı*, 1987, el yapımı kağıt üzerine çizim, 14x11 cm

(Kaynak: Edgü, 1988)



**Resim 54.** Ergin İnan, *Ey İnsan*, 1988, ahşap üzerine yağlıboya ve yumurtaboya, 46x36 cm

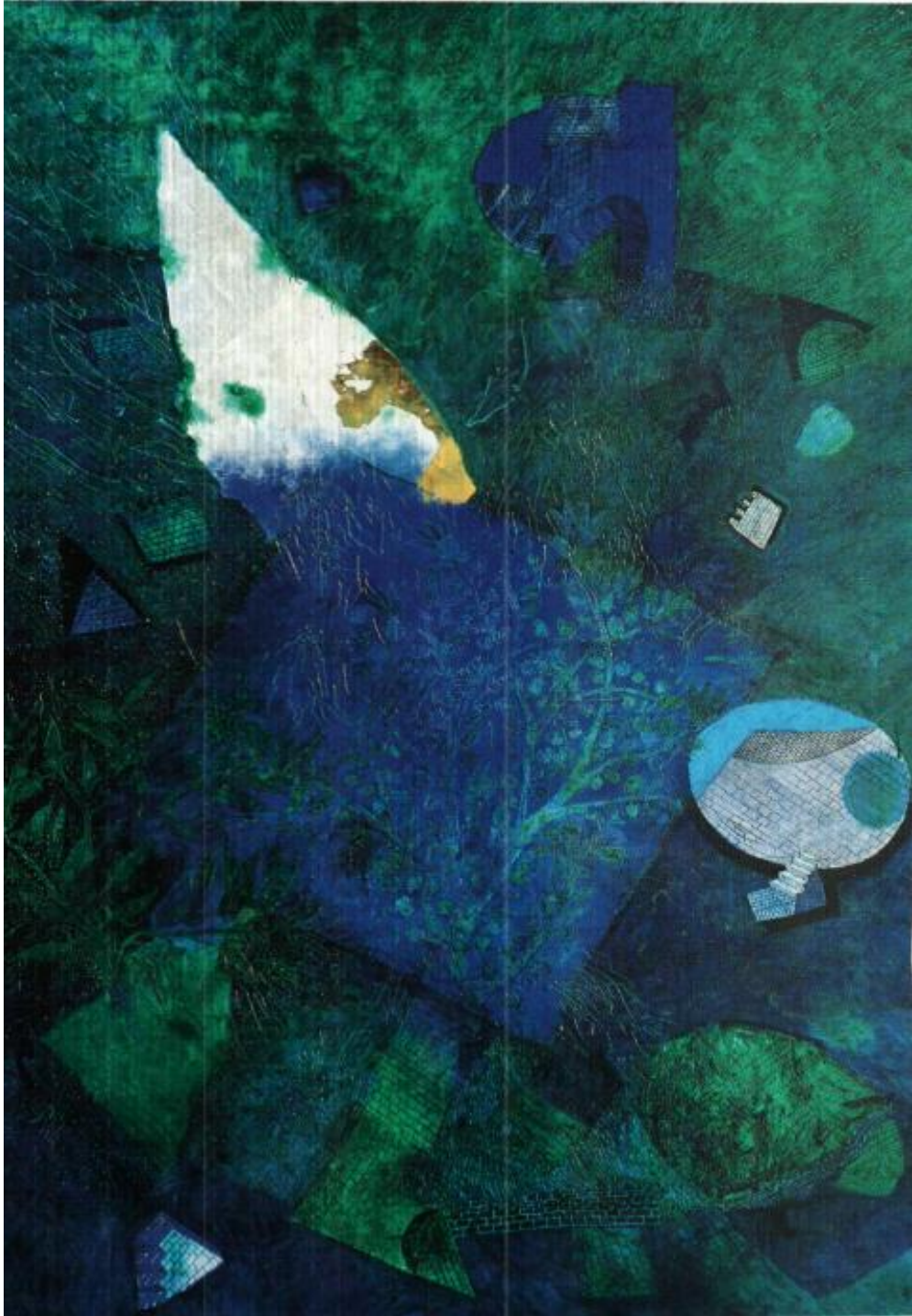
(Kaynak: Edgü, 1988)





**Resim 55.** Ergin İnan, *El Görür*, 1988, ahşap üzerine yağlıboya ve yumurtaboya, 46x36 cm

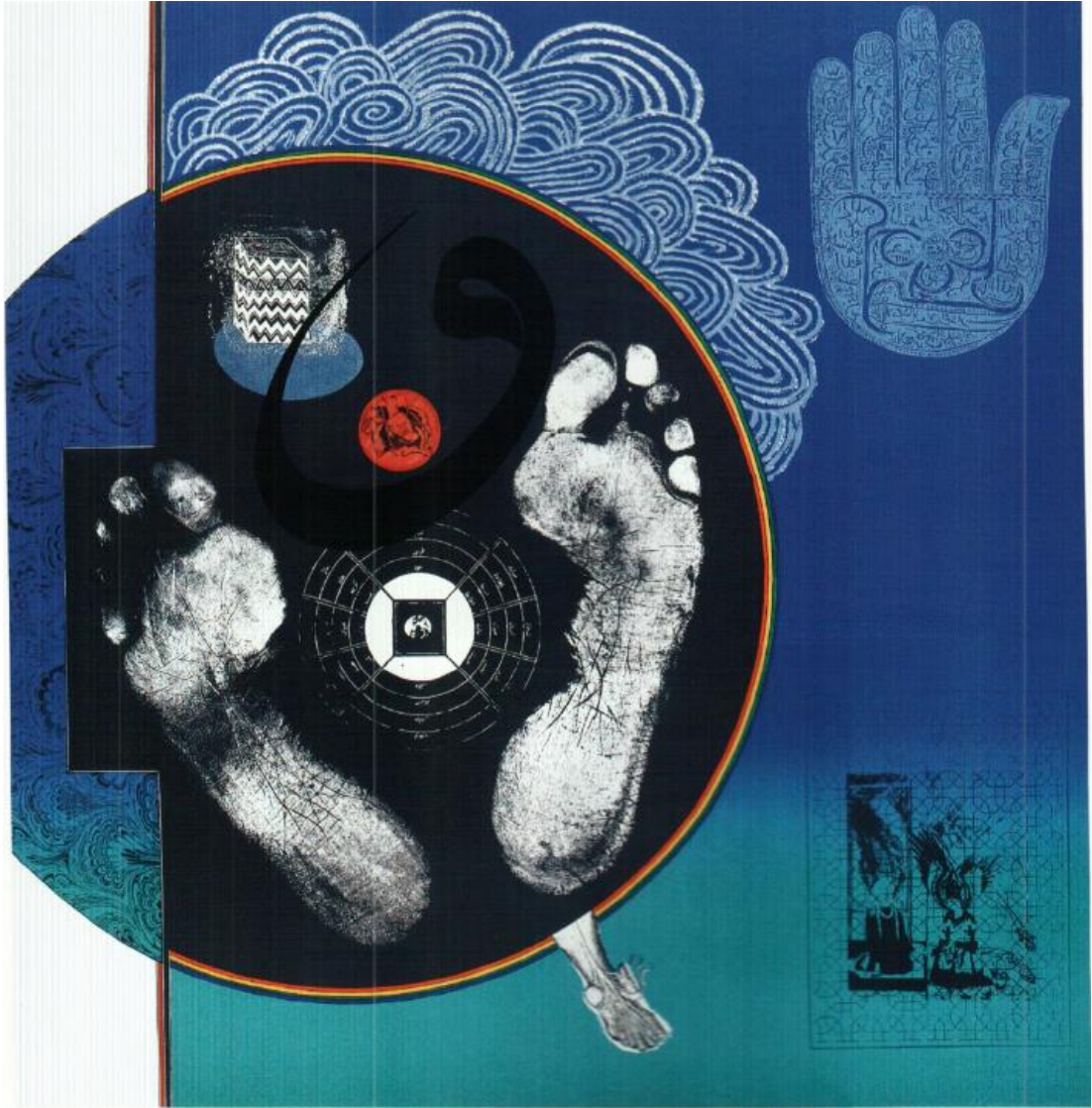
(Kaynak: Edgü, 1988)



**Resim 56.** Erol Akyavaş, *Uç Mevki*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, gümüş varak, 265x178 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu

(Kaynak: Akdeniz, 2004, s. 137)





**Resim 57.** Erol Akyavaş, *Miraçname*, 1987, taşbaskı, 70x50 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu

(Kaynak: Akdeniz, 2004, s. 140)



**Resim 58.** Erol Akyavaş, *Aya İrini için Vitray Çalışması*, 1989, tuval üzerine yağlıboya  
Sergileme: 2. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali, 1989

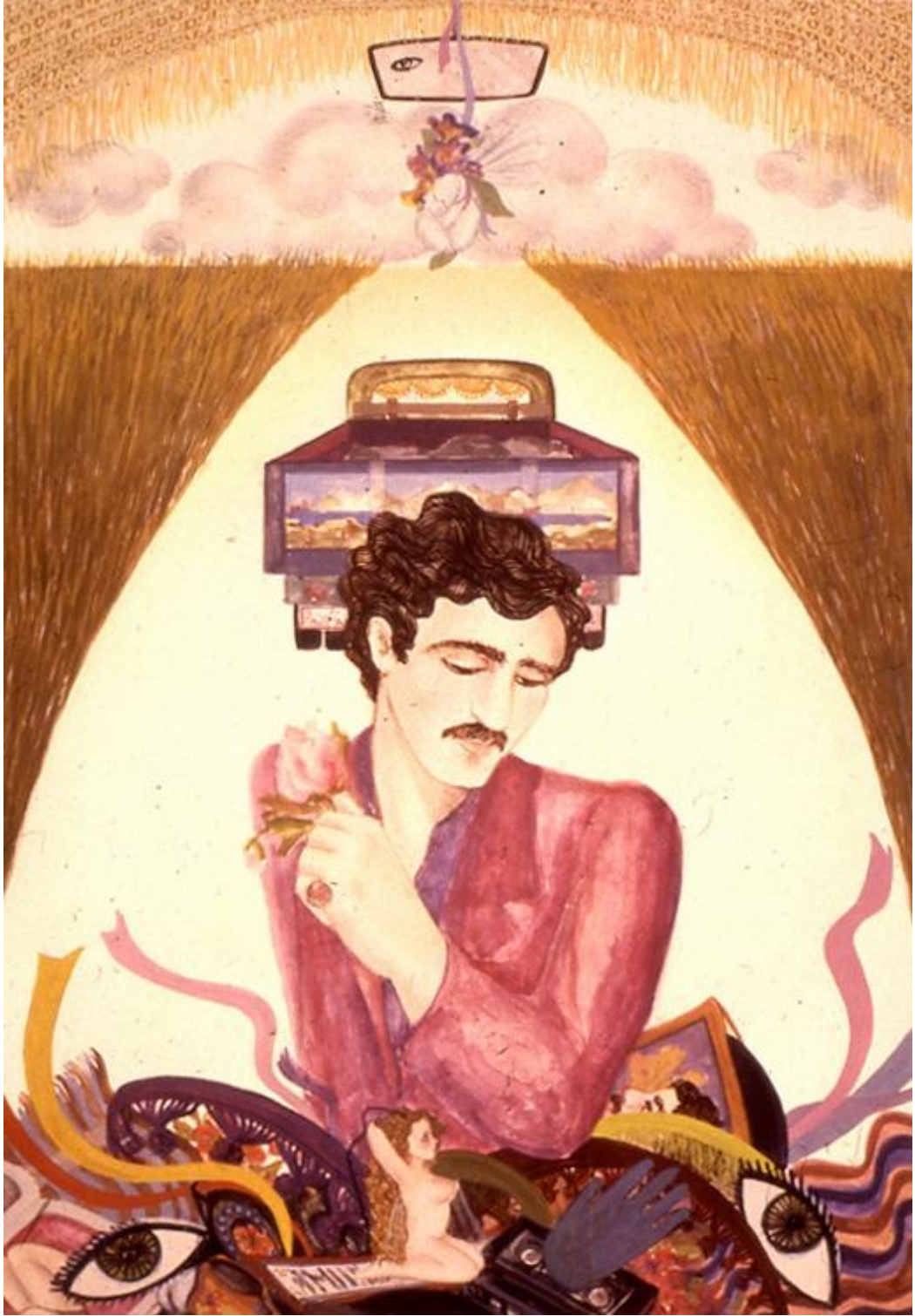
(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 739)





**Resim 59.** Gülsün Karamustafa, *Pencere*, 1980, kağıt üzerine karışık teknik, 50x40 cm

(Kaynak: Heinrich, 2007)



*Resim 60.* Gülsün Karamustafa, *Dertler Benim*, 1981, karışık teknik, 63x43 cm.

(Kaynak: Heinrich, 2007)





**Resim 61.** Gülsün Karamustafa, *Yarabbi Sen Bilirsin*, 1981, karışık teknik, 48x66 cm

(Kaynak: Heinrich, 2007)



**Resim 62.** Gülsün Karamustafa, *İstanbullu Kızım*, 1982, karışık teknik, 40x18 cm

(Kaynak: Heinrich, 2007)





**Resim 63.** Gülsün Karamustafa, *Mastika Mastika*, 1982, karışık teknik, 45x32,5 cm

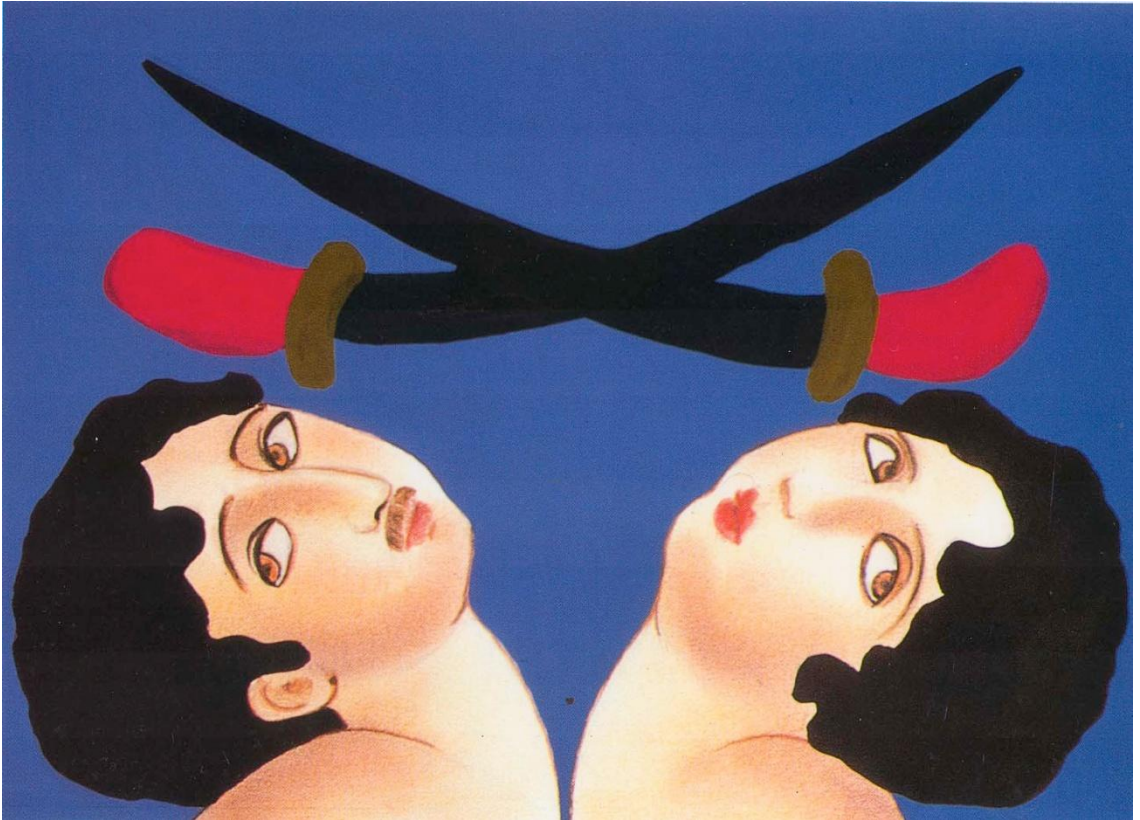
(Kaynak: Heinrich, 2007)





**Resim 64.** Gülsün Karamustafa, *Çift İsalar ve de Yavru Ceylan*, 1984, kumaş, kolaj, 230x185 cm

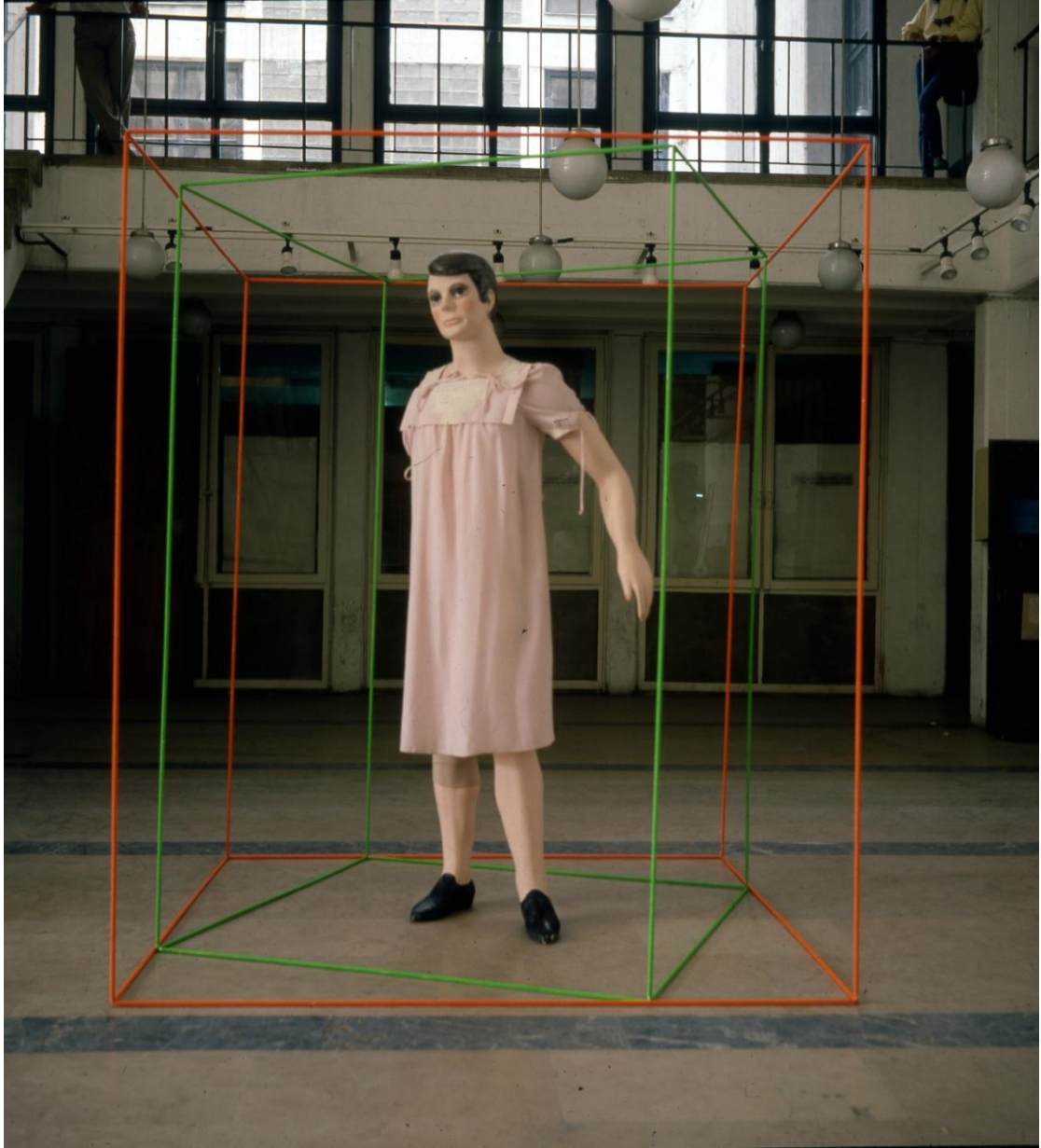
(Kaynak: Heinrich, 2007)



**Resim 65.** Gülsün Karamustafa, *Hançer*, 1986, karışık teknik, 25x34 cm

(Kaynak: Heinrich, 2007)





**Resim 66.** Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987, karışık teknik, yerleştirme, 190x170x170 cm, *Yeni Eğilimler 6* Koleksiyonu

(Kaynak: Heinrich, 2007)





**Resim 67.** Gülsün Karamustafa, *Abide I*, 1987, karışık teknik, yerleştirme, yükseklik yaklaşık 200 cm, *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Koleksiyonu*

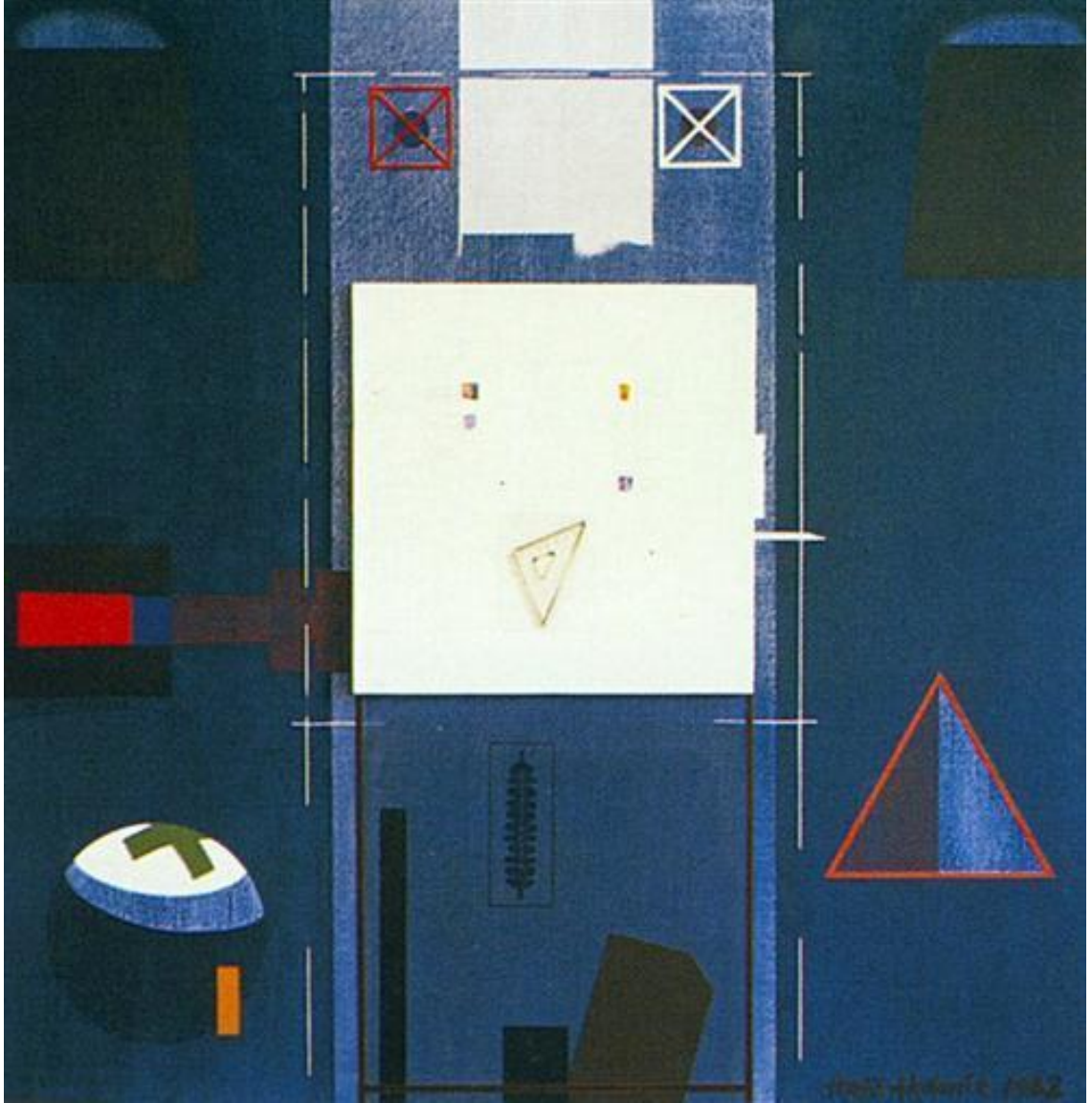
(Kaynak: Özyayten, 1992, s.161)



**Resim 68.** Hakan Onur, *Hakan Bir Şeytandır*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 150x150 cm



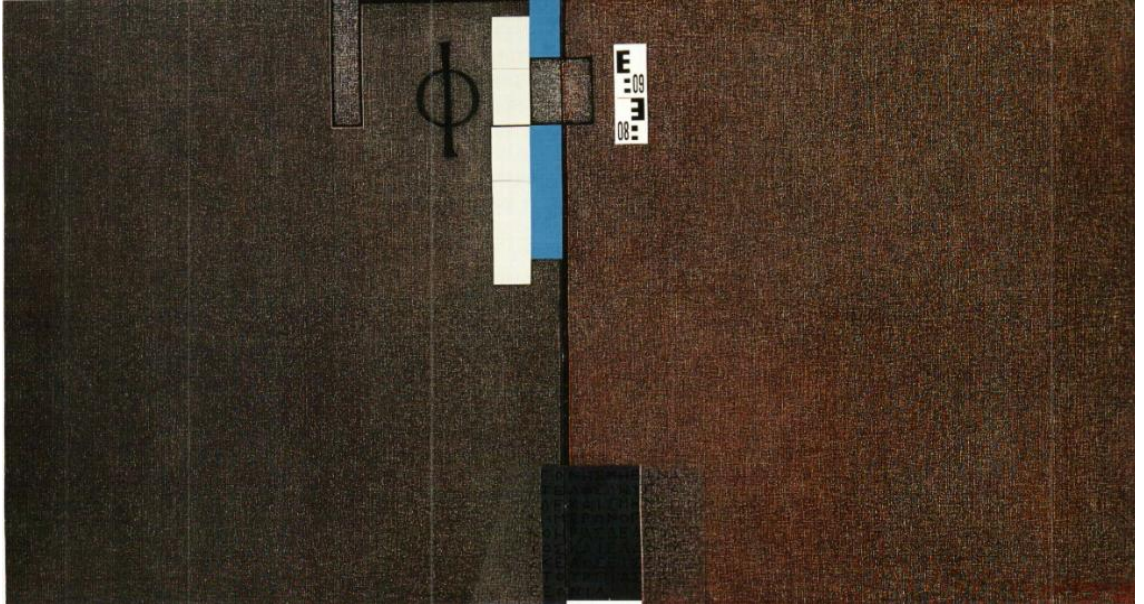
**Resim 69.** Hale Arpacioğlu, *Ben ve Ben I*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm



**Resim 70.** Halil Akdeniz, *İzmir Körfezi Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 115x115 cm

(Kaynak: Akdeniz, 2004, s. 212)





*esim 71.* Halil Akdeniz, *Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar*, 1988-91, tuval üzerine akrilik, 125x230 cm, Merkez Bankası Koleksiyonu

(Kaynak: Akdeniz, 2004: 212)



**Resim 72.** Handan Börüteçene, *Kır / Gör*, 1985, karışık malzeme, yerleştirme, 5. Yeni Eğilimler Sergisi

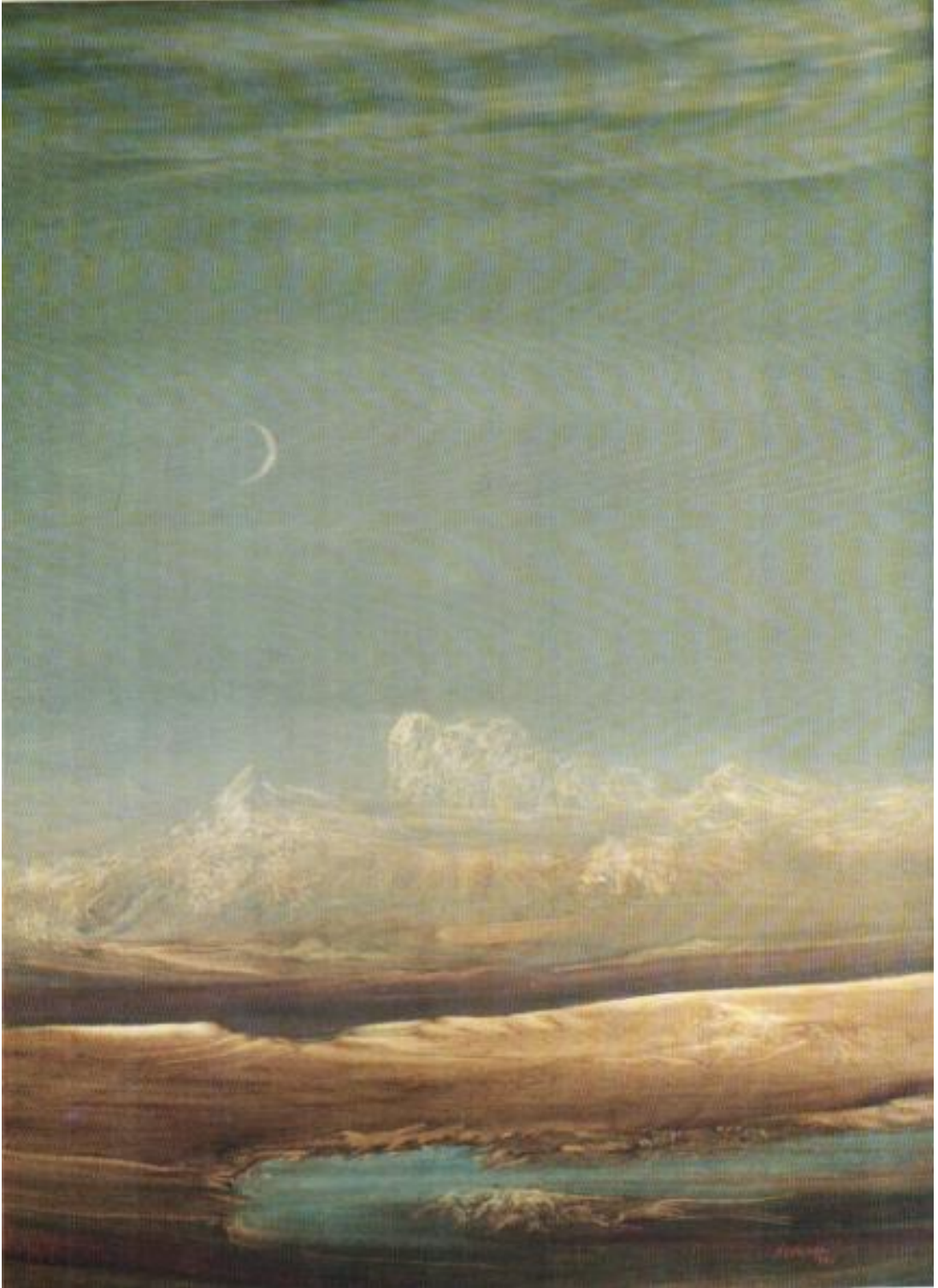
(Kaynak: Erdemci, Koçak, ve Germaner, 2007, s. 399)



**Resim 73.** Hüsnü Koldaş, *Motorcu 1*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 180x130 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

(Kaynak: Özsezgin, 1996, s. 288)

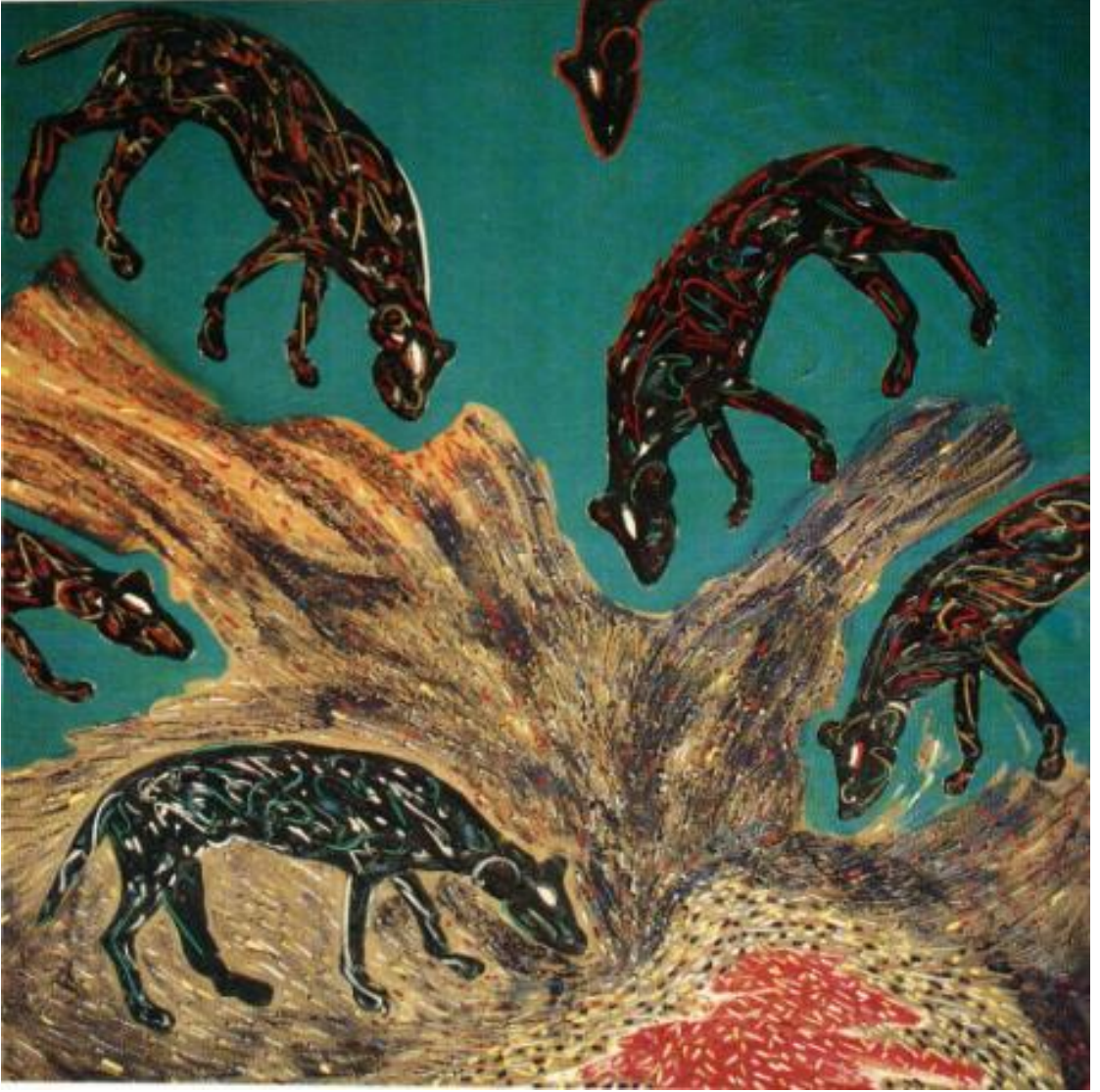




**Resim 74.** İbrahim Çiftçioğlu, *Yalnızlığa, Hüzne, Direniş Merhaba*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 100x70 cm

(Kaynak: Uçkan, 1995 )





**Resim 75.** İbrahim Çiftçioğlu, *Eylül'de Av*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 150x140cm

(Kaynak: Uçkan, 1995)



**Resim 76.** İbrahim Çiftçioğlu, *Gayrettepe Portreleri*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 100x90 cm

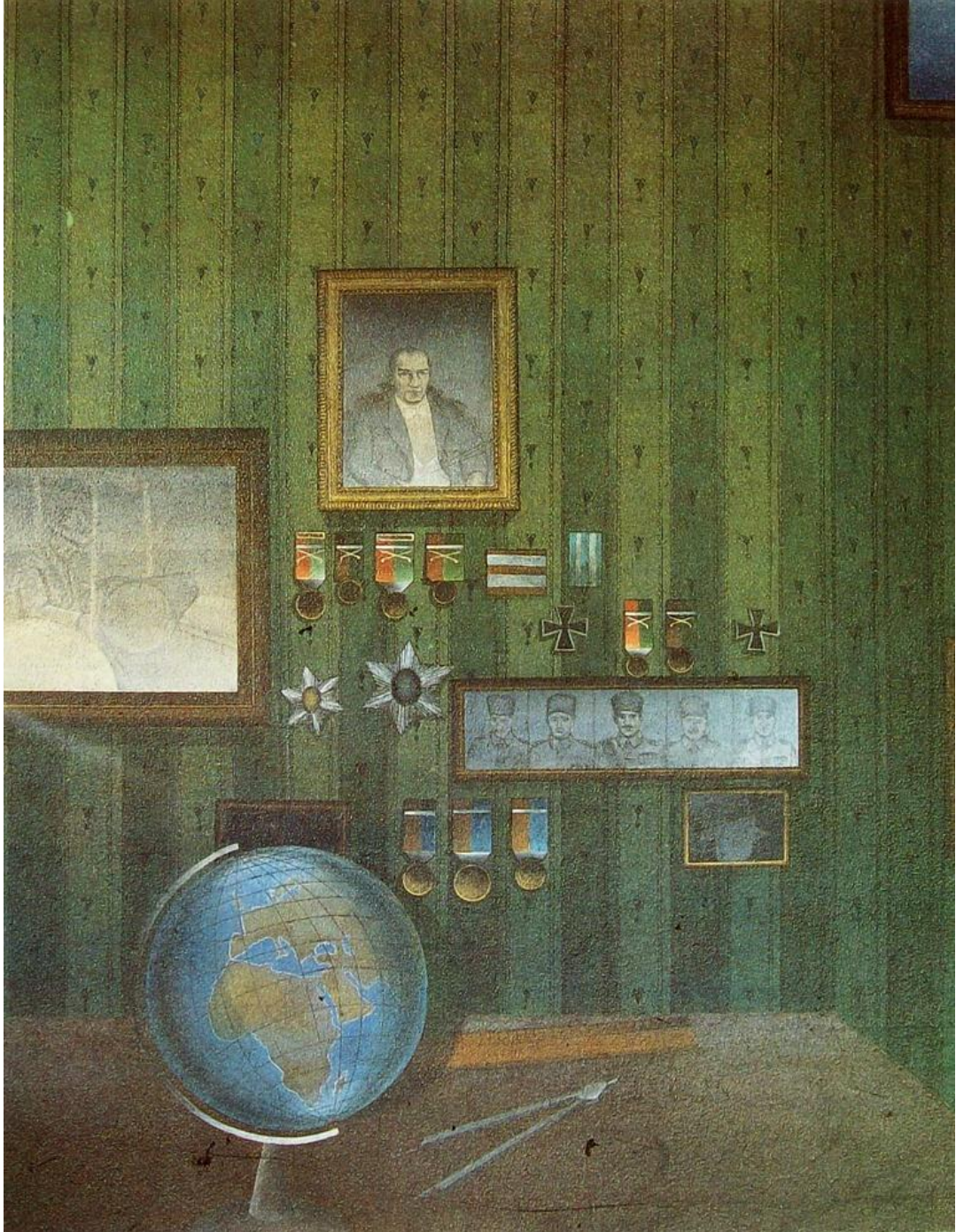
(Kaynak: Uçkan, 1995)



*Resim 77.* İbrahim Çiftçioğlu, *Vaatler*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 150x175 cm

(Kaynak: Uçkan, 1995)





**Resim 78.** İbrahim Örs, *Atatürk*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 145x115 cm, DYO Koleksiyonu

(Kaynak: Özsezgin, 1991, s. 66)



**Resim 79.** İbrahim Örs, *Kaldırım*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm

(Kaynak: Bilgin, 2005)





**Resim 80.** İbrahim Örs, *Gravat*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 116x84,5 cm, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

(Kaynak: Özsezgin, 1996, s. 286)



**Resim 81.** İbrahim Örs, *Falcı Kadın*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 130x160 cm

(Kaynak: Bilgin, 2005)

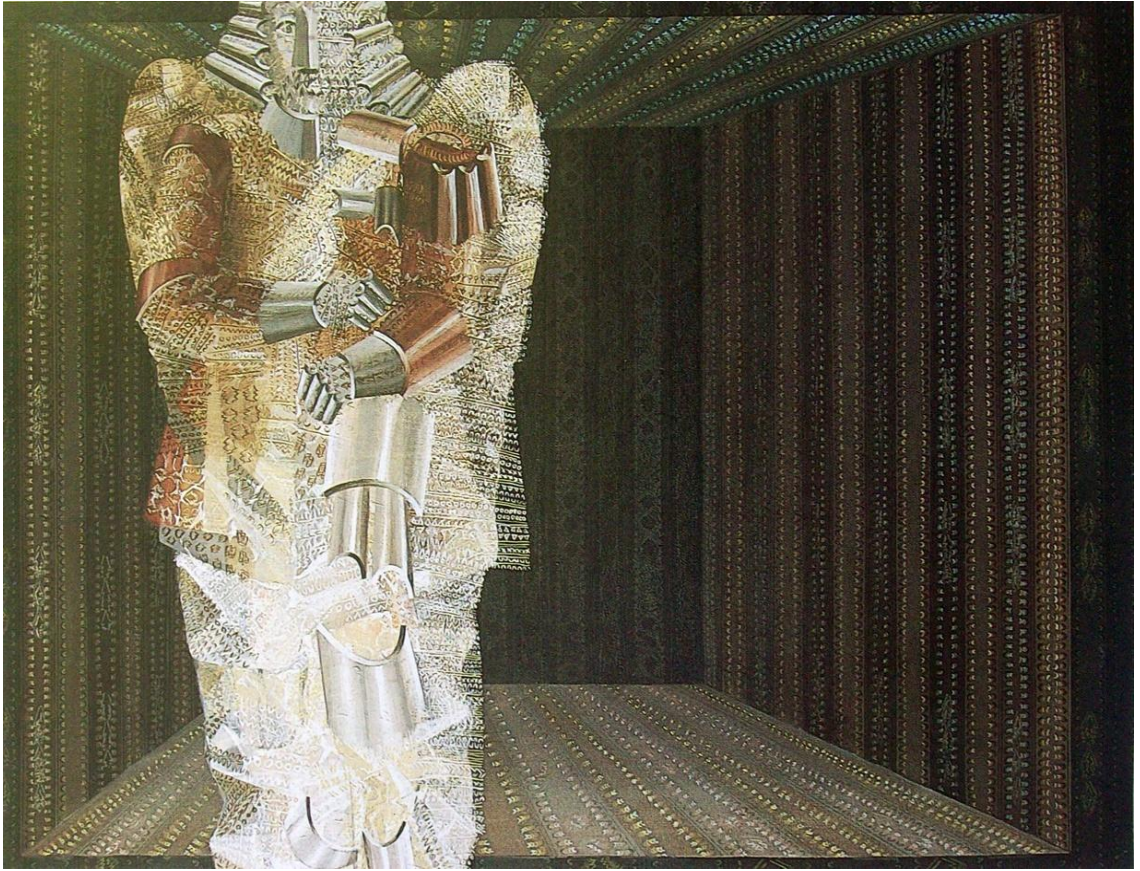




**Resim 82.** İbrahim Örs, *Beyaz Bürokratlar*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 192x130 cm

(Kaynak: Bilgin, 2005)





**Resim 83.** İbrahim Örs, *Melek*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 96x130 cm

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 192)



**Resim 84.** İpek Duben, *Şerife II*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 180x130 cm

(Kaynak: [http://www.ipekduben.com/tur/p\\_serife.php](http://www.ipekduben.com/tur/p_serife.php))



**Resim 85.** İpek Duben, *Şerife V*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 180x130 cm

(Kaynak: [http://www.ipekduben.com/tur/p\\_serife.php](http://www.ipekduben.com/tur/p_serife.php))





**Resim 86.** İpek Duben, *Yüzler 2*, 1987, kağıt üzerine akrilik, 55x75 cm

(Kaynak: [http://www.ipekduben.com/tur/p\\_faces.php](http://www.ipekduben.com/tur/p_faces.php))



**Resim 87.** İpek Duben, *Adale Adam 1*, 1988, tuval üzerine akrilik ve füzün, 108x88 cm

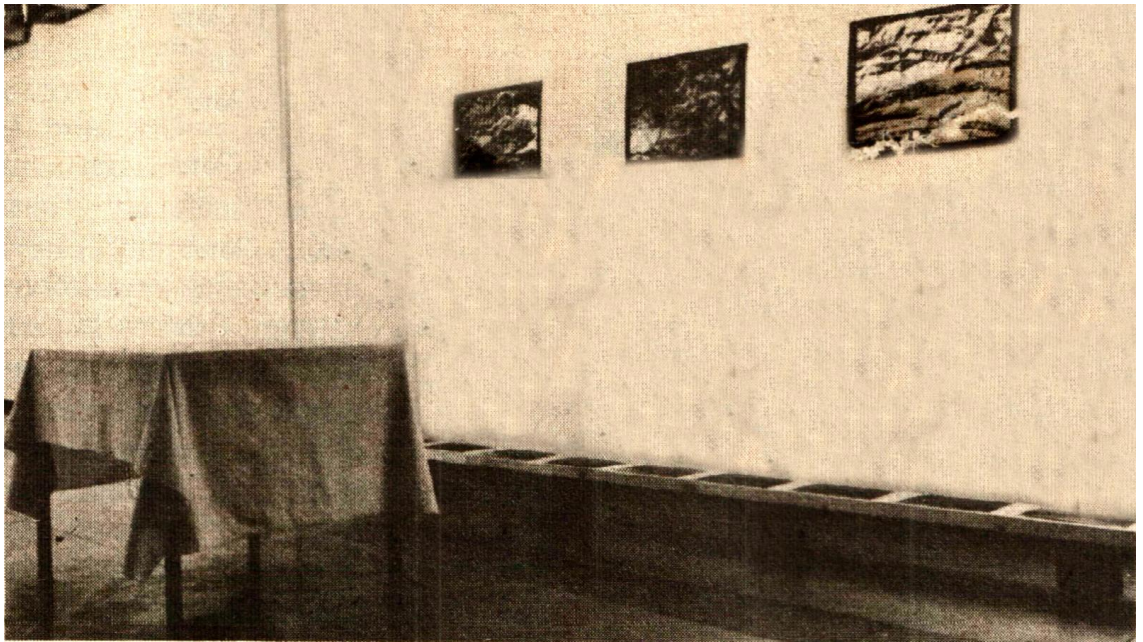
(Kaynak: [http://www.ipekduben.com/tur/p\\_muscleman.php](http://www.ipekduben.com/tur/p_muscleman.php))



**Resim 88.** İsmail Saray, *Kara haberi Beklerken*, 1983, (34. Genç Sanatçılar, Grand Palais, Paris)

(Kaynak: [http://saltonline.org/media/files/nilgun\\_ozayten\\_voll\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_voll_scrd.pdf))





*Resim 89.* İsmail Saray, *Satılmış Topraklar*, 1989

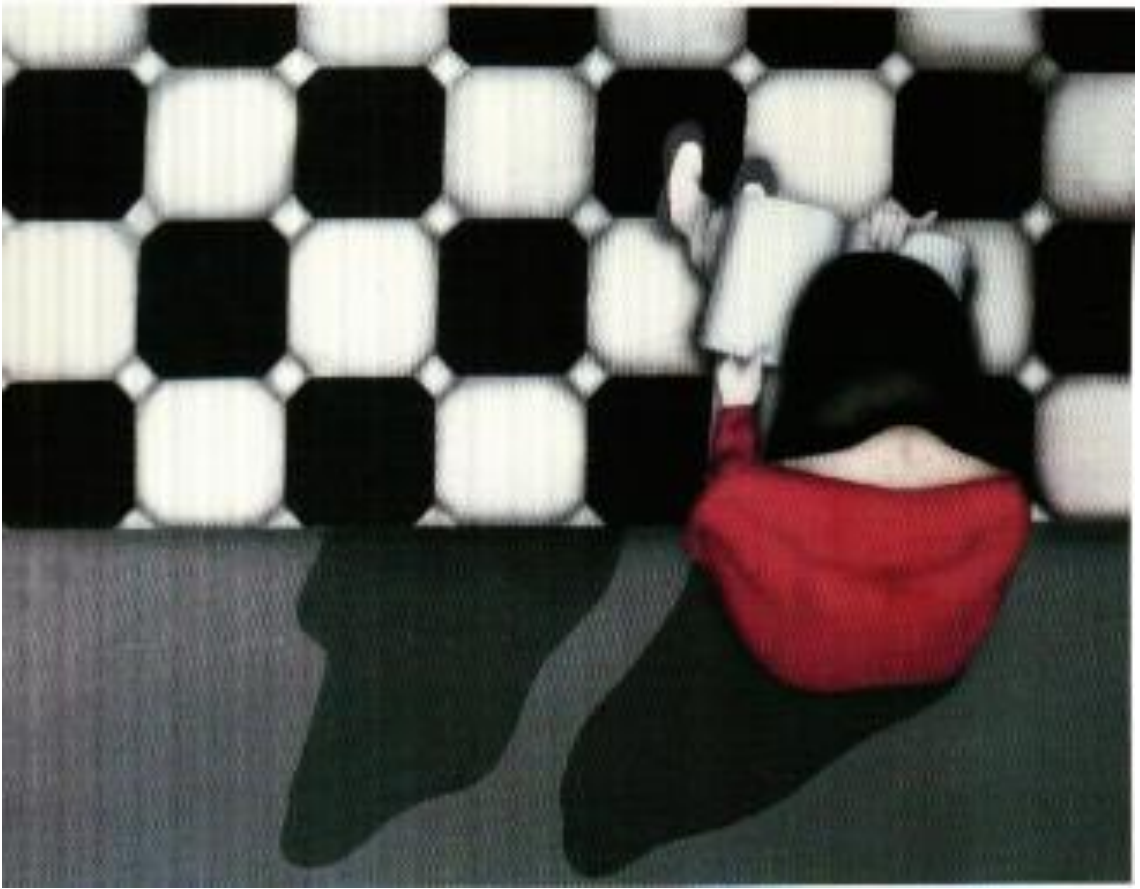
(Kaynak: Kaplanoğlu, 1989b, s. 43)



*Resim 90.* Kasım Koçak, *Mustafa Kemal'in Kağnısı*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 165x200 cm, DYO Koleksiyonu

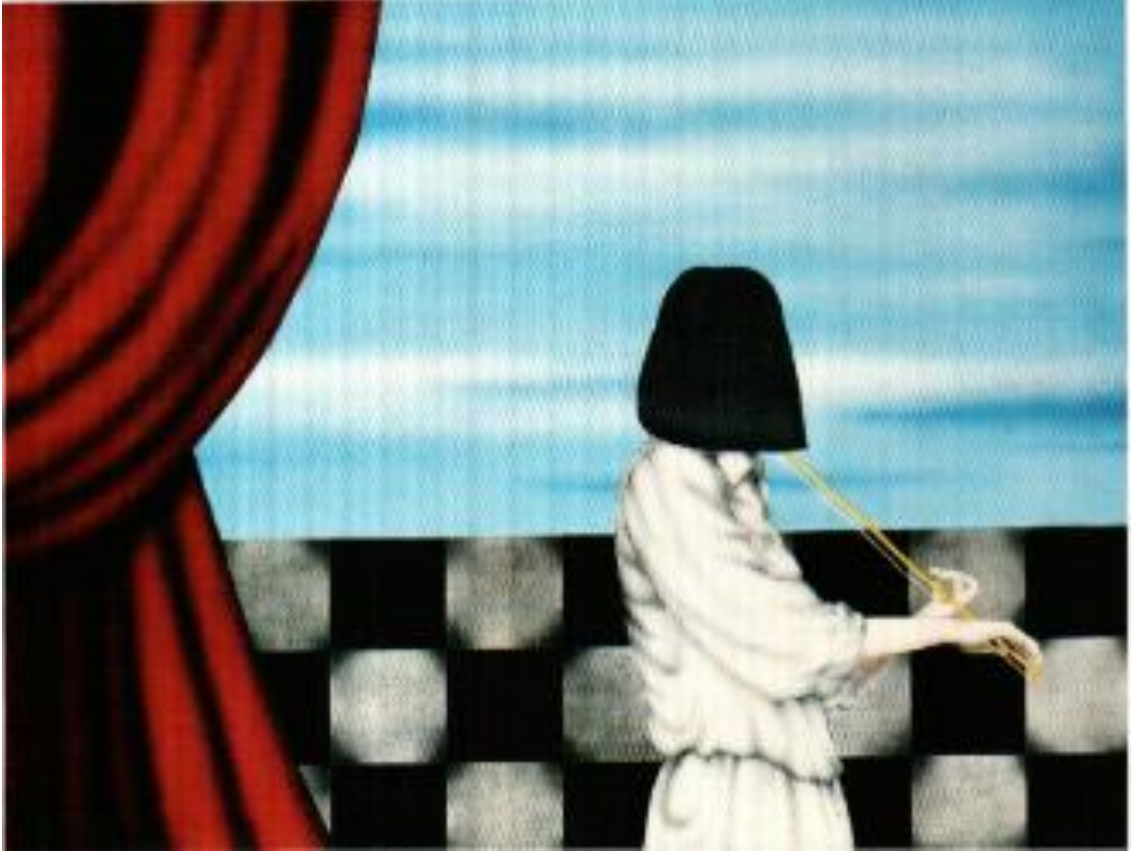
(Kaynak: Özsezgin, 1991, s. 68)





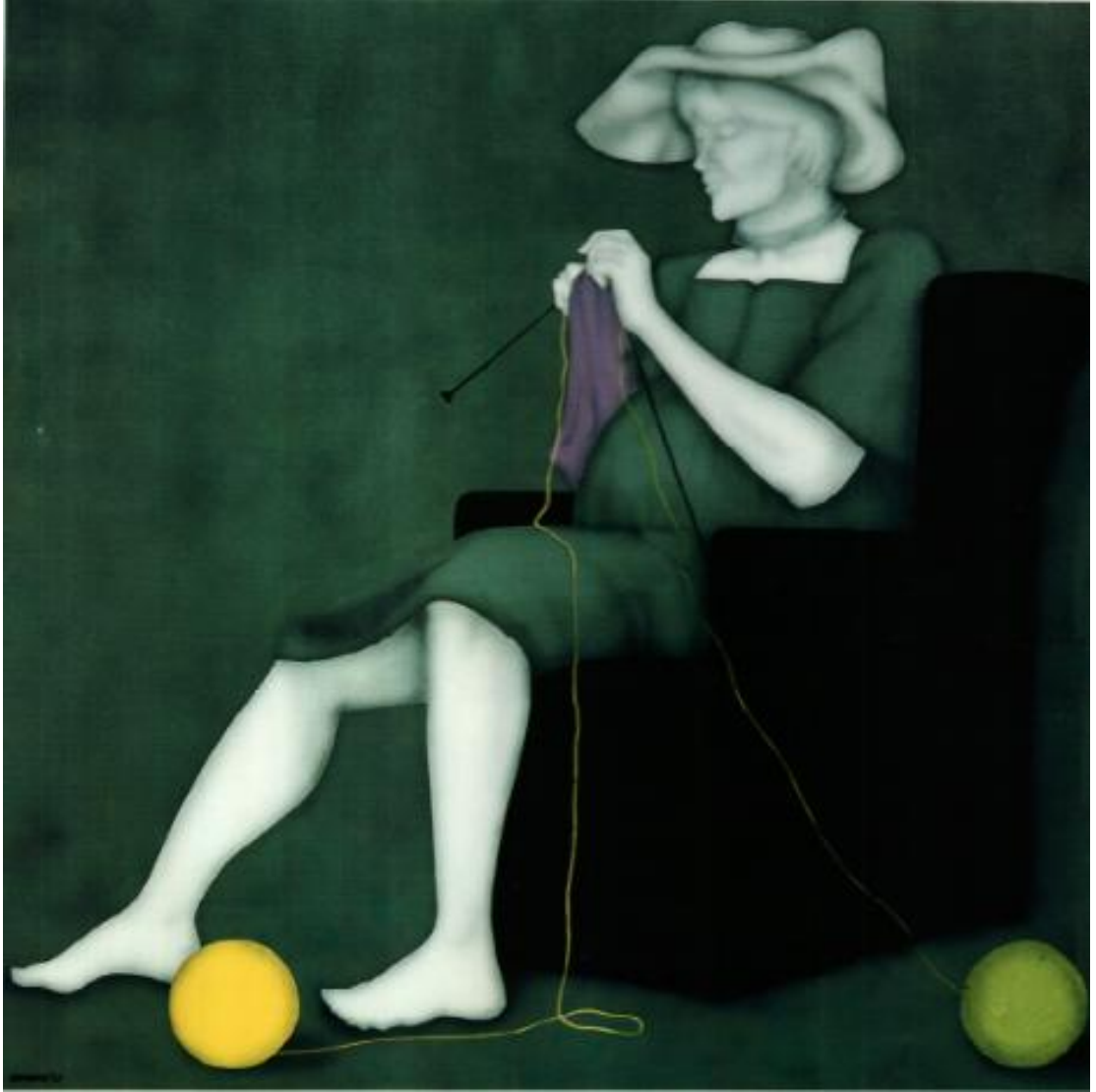
**Resim 91.** Kezban Arca Batıbeki, *Gölge*, 1988, tuval üzerine akrilik, 82x100 cm, Özel Koleksiyon

(Kaynak: Yasa Yaman, 2012, s. 103)



**Resim 92.** Kezban Arca Batıbeki, *Scarlet Blues for One Woman Band 2*, 1988, tuval üzerine akrilik, 82x100 cm, Özel Koleksiyon

(Kaynak: Yasa Yaman, 2012, s. 103)



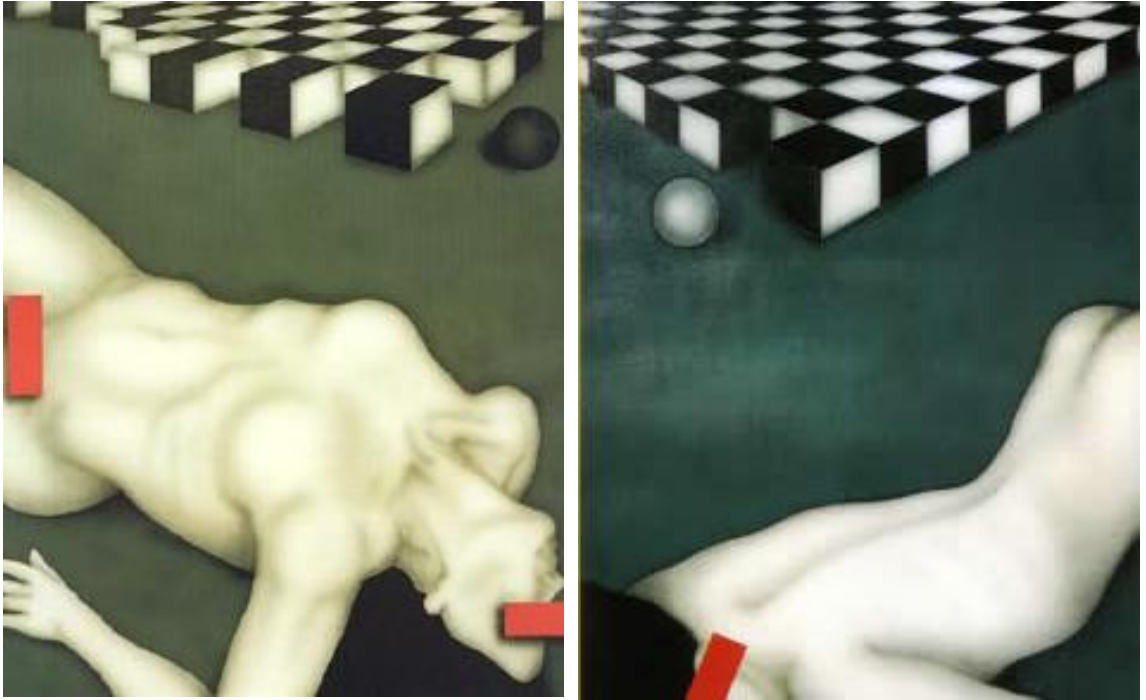
**Resim 93.** Kezban Arca Batıbeki, *Waiting For A Baby*, 1988, tuval üzerine akrilik, 180x180 cm

(Kaynak: İnal, 1998)



**Resim 94.** Kezban Arca Batbeki, *Sansür*, 1989, tuval üzerine akrilik, 100x120 cm

(Kaynak: İnal, 1998)



**Resim 95.** Kezban Arca Batubeki, *Sansür II, III*, 1989, tuval üzerine akrilik, iki tuval, her biri 110x90 cm, 10. Günümüz İstanbul Sanatçıları Sergisi

(Kaynak: İnal, 1998)



**Resim 96.** Mehmet Aksoy, *İşkencede*, 1983, ahşap,

(Kaynak: <http://www.mehmetaksoy.com>)





**Resim 97.** Mehmet Aksoy, *12 Eylül*, 1983, alçı, 85x105x15 cm

(Kaynak: <http://www.mehmetaksoy.com>)



*Resim 98.* Mehmet Aksoy, *Özgürlük Çiçekleri İşkencede*, 1983, granit

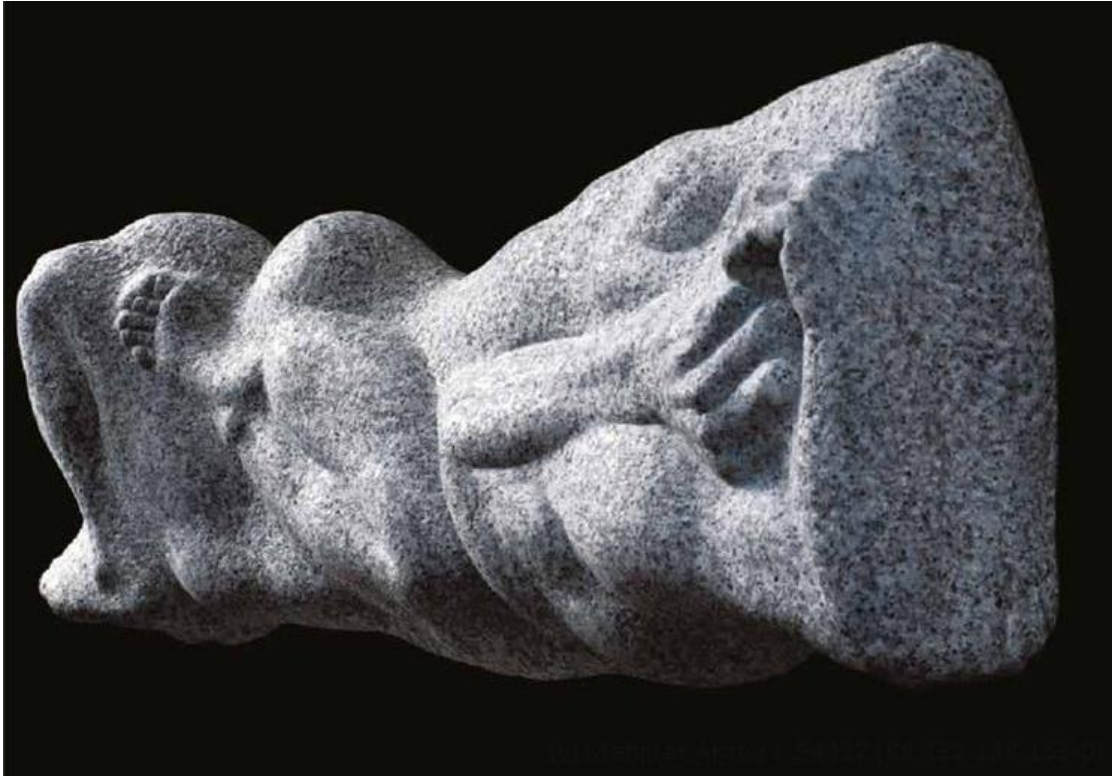
(Kaynak: Aksoy, 2012, s. 83)





*Resim 99.* Mehmet Aksoy, *İş Göçü*, 1987, aynı çalışmadan iki görüntü, mermer

(Kaynak: Aksoy, 2012, s. 86, 94)



*Resim 100.* Mehmet Aksoy, *Kozmoz'a Doğru, (Vahdet-i Vücut)*, 1983, granit

(Kaynak: <http://www.mehmetaksoy.com>)



**Resim 101.** Mehmet Aksoy, *Vahdet-i Vücut*, 1987, mermer, 40x70x20 cm

(Kaynak: <http://www.mehmetaksoy.com>)



**Resim 102.** Mehmet Aksoy, *Meçhul Asker Kaçağı*, 1989, mermer, Potsdam

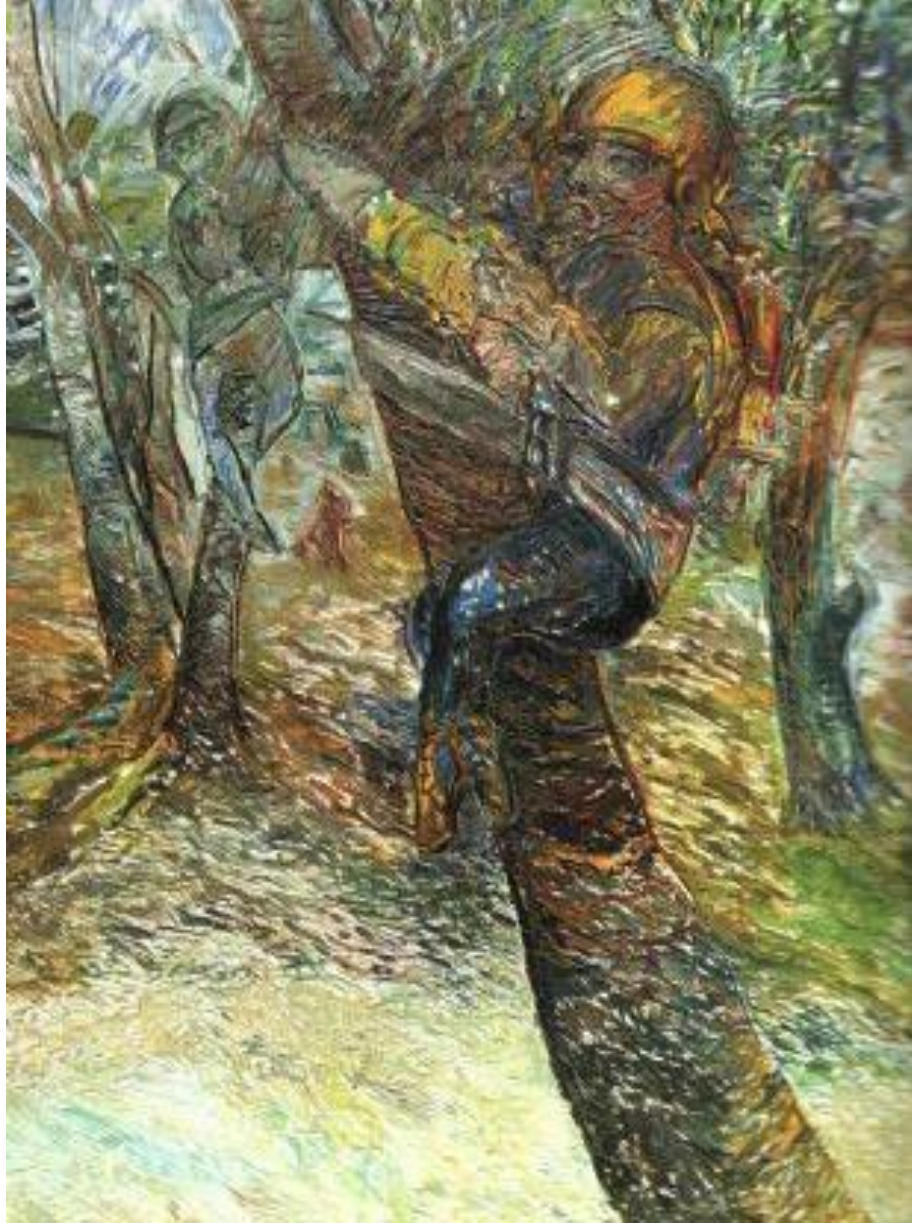
(Kaynak: Aksoy, 2012, s. 103)





**Resim 103.** Mehmet Aksoy, *Periler Ülkesi*, 1989, mermer

(Kaynak: Acar, 2005)



**Resim 104.** Mehmet Gülyüz, *Ağaç Kesenler*, 1983, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm

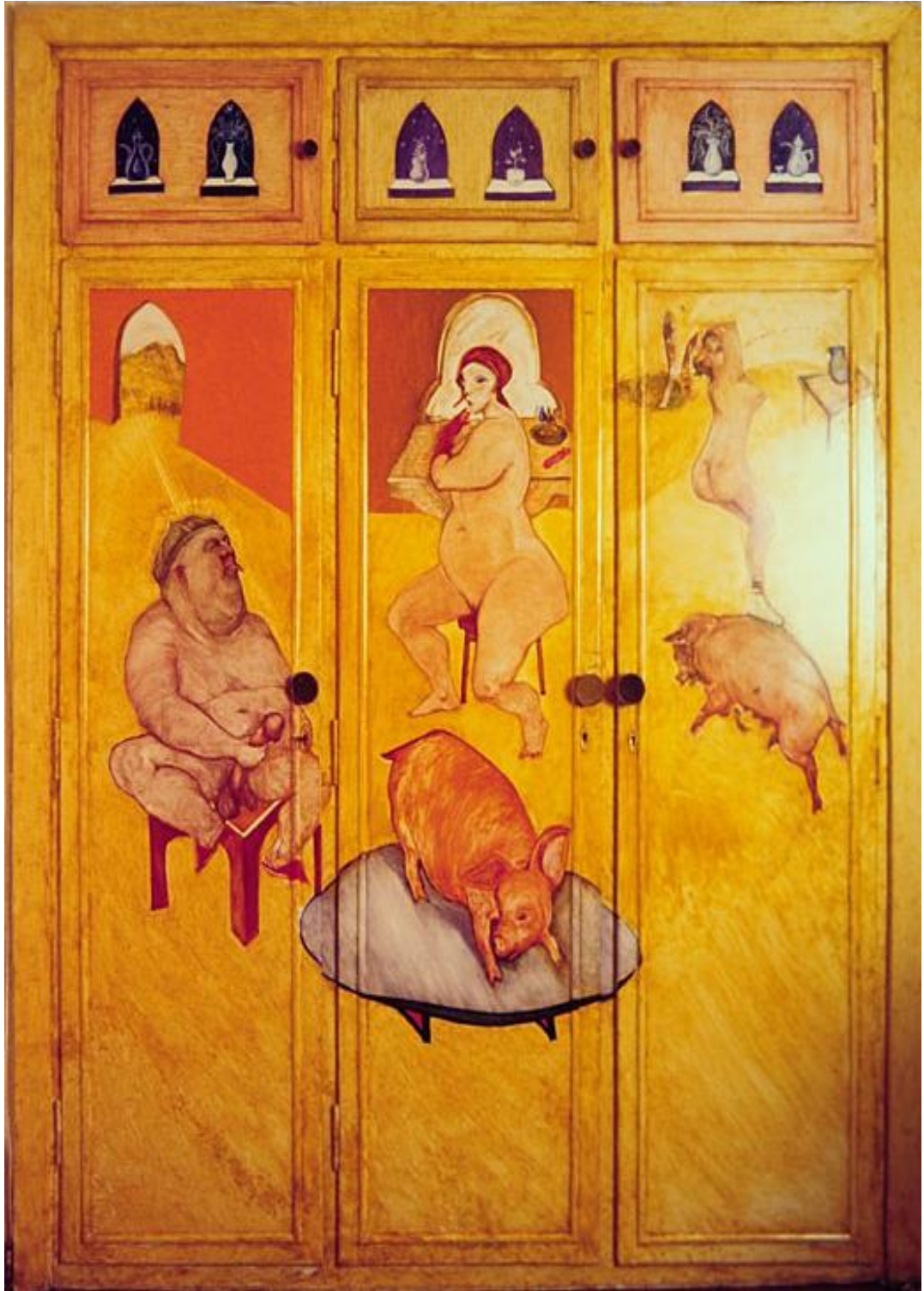
(Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/>)





**Resim 105.** Mehmet Güteryüz, *Otoportre*, 1983, tuval üzerine akrilik, 31.4x44 cm

(Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/>)



*Resim 106.* Mehmet Gülyüz, *Gardirop*, 1985, mobilya üzerine yağlıboya, 170x212 cm

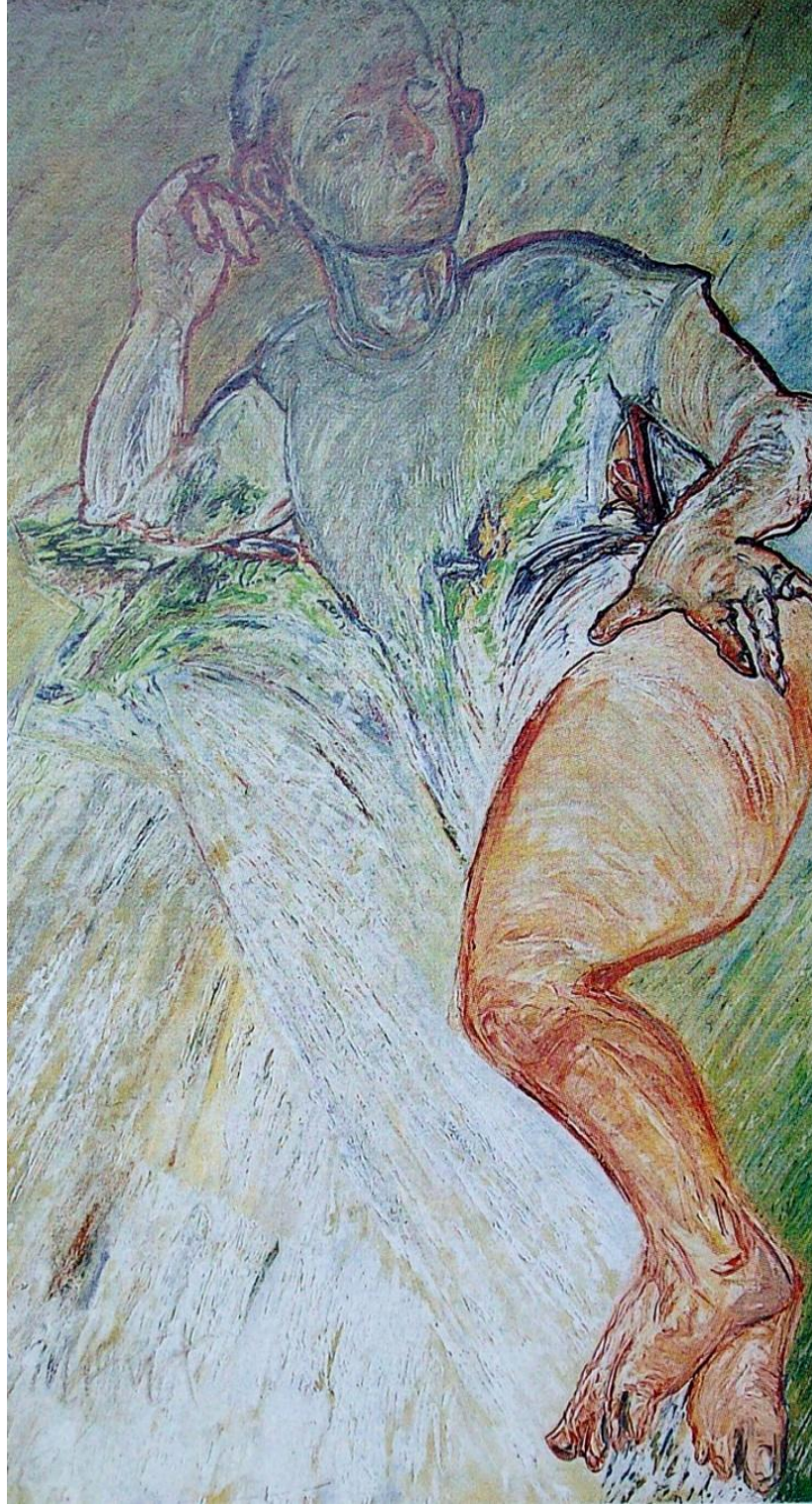
(Kaynak: <http://www.mehmetguleryuz.com/>)





**Resim 107.** Mehmet Gülyüz, *Kırmızı Araba*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm  
Mustafa-Lüset Taviloğlu Koleksiyonu

(Kaynak: Shaw, 2009, s. 205)



**Resim 108.** Mehmet Gülerüz, *Yapıtın Adı*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 1. Uluslararası İstanbul Bienali

(Kaynak: Madra [haz.], 1987)





**Resim 109.** Mehmet Gülyüz, *Avcı*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm, Mustafa-Lüset Taviloğlu Koleksiyonu

(Kaynak: Shaw, 2009, s. 225)



**Resim 110.** Mehmet Gülyüz, *Çift*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 162x130 cm  
Mustafa-Lüset Taviloğlu Koleksiyonu

(Kaynak: Shaw, 2009, s. 217)





**Resim 111.** Mehmet Gülyüz, *Sahil Güvenlik*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm  
Mustafa-Lüset Taviloğlu Koleksiyonu

(Kaynak: Shaw, 2009, s. 232)



**Resim 112.** Mehmet Yılmaz, *Soruşturma*, tuval üzerine yağlıboya, 1989, 150x180 cm

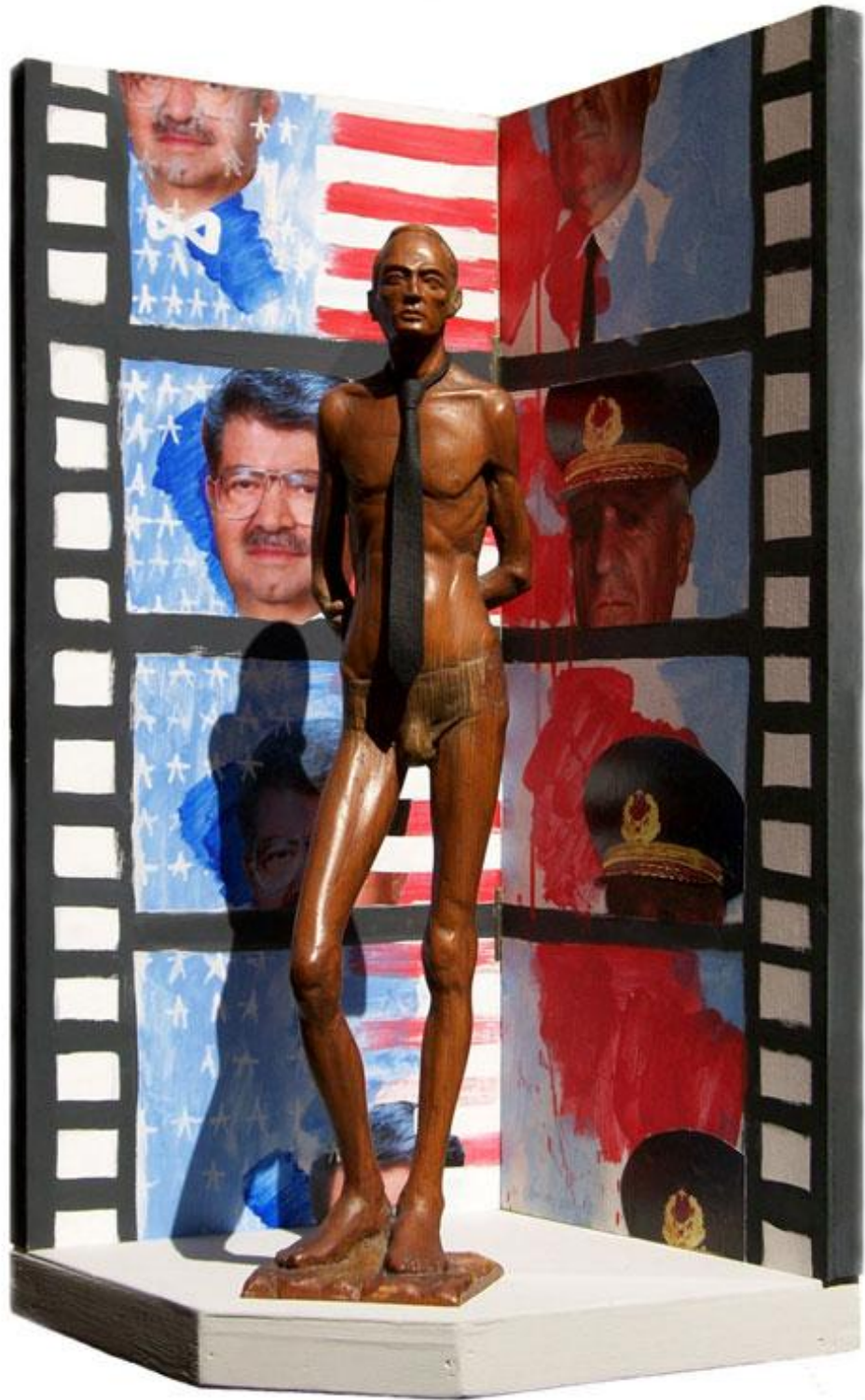
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)





**Resim 113.** Mehmet Yılmaz, *Fiskosçular 2*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 110x110 cm

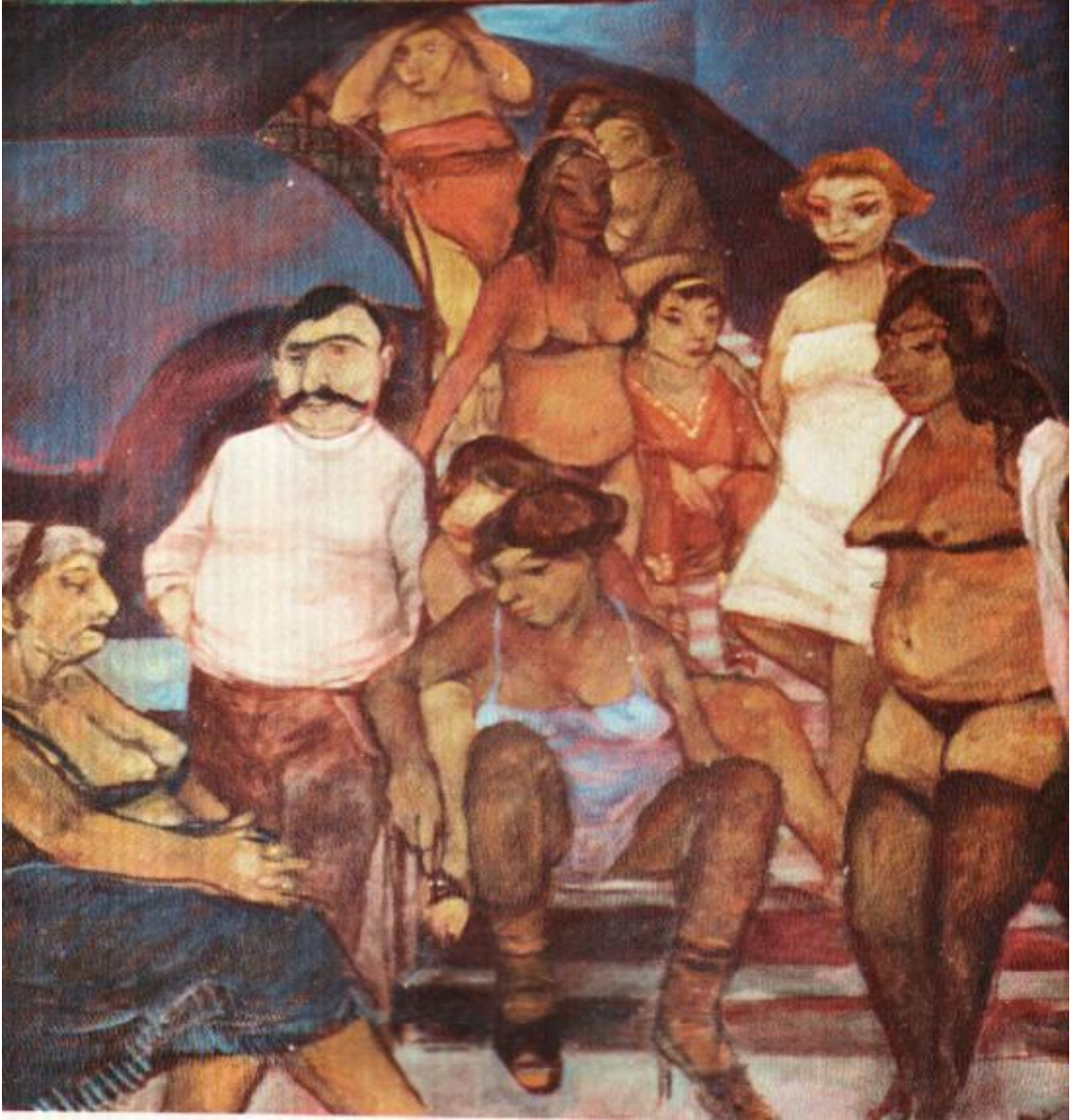
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)



*Resim 114.* Mehmet Yılmaz, *Üç Film Birden*, 1985-89, karışık malzeme, 63x30.5x30.5 cm

(Kaynak: Sanatçı Arşivi)





**Resim 115.** Mevlut Akyıldız, *Dümbük*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 100x90 cm

(Kaynak: İşözen, 1988)



**Resim 116.** Mevlut Akyıldız, *Bokyedibaşı*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 81x65 cm

(Kaynak: İşözen, 1988)





**Resim 117.** Mevlut Akyıldız, *Cennet, Cehennem*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 170x220 cm

(Kaynak: <http://www.akyildiz.com/>)



**Resim 118.** Mevlut Akyıldız, *Kuyruklu Yıldız*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 120x200 cm

(Kaynak: <http://www.akyildiz.com/>)



**Resim 119.** Mevlut Akyıldız, *Peygamber Gölgesi*, 1989, tuval üzerine yağlıboya

(Kaynak: <http://www.akyildiz.com/>)



**Resim 120.** Mevlut Akyıldız, *Hezarfen*, 1986, tuval üzerine akrilik, 189x116 cm

(Kaynak: <http://www.akyildiz.com/>)

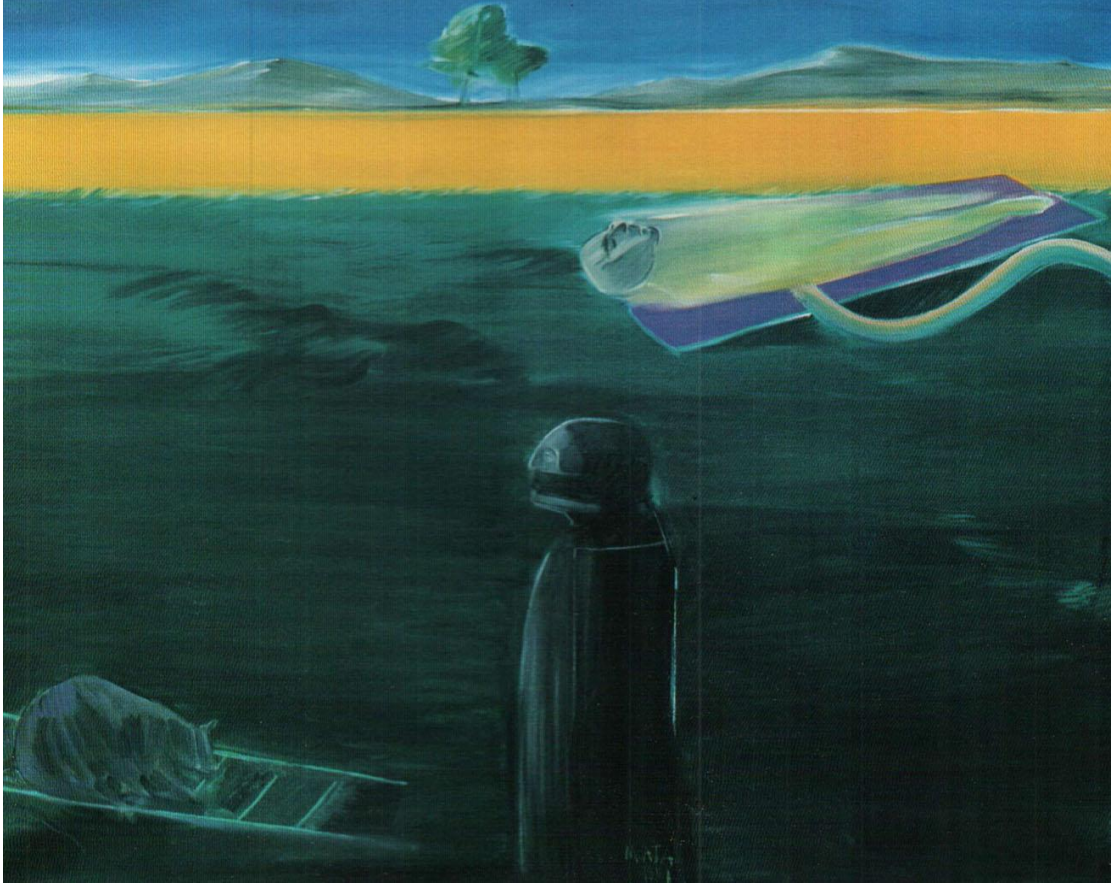




**Resim 121.** Mithat Şen, *Figüratif Soyutlama*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 161x130 cm

(Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/mithat-sen/past-auction-results>)





**Resim 122.** Mustafa Ata, *Memleketim*, 1981, tuval üstüne yağlıboya, 81x100 cm

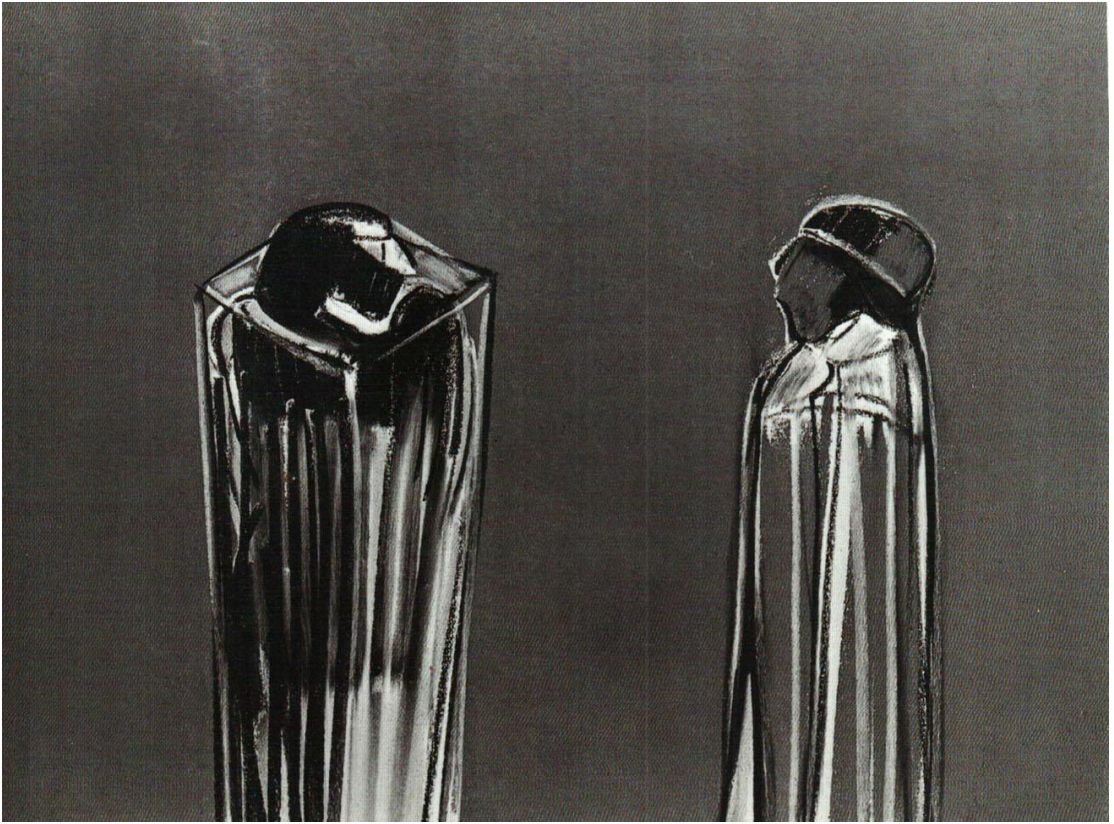
(Kaynak: Beykal, 1995, s. 63)



**Resim 123.** Mustafa Ata, *Değişim ya da Sanatçının Ölümü*, 1982, tuval üstüne yağlıboya, 36x45 cm

(Kaynak: Beykal, 1995, s. 74)





**Resim 124.** Mustafa Ata, *Baskı*, 1983, kağıt üstüne pastel, 38x50 cm

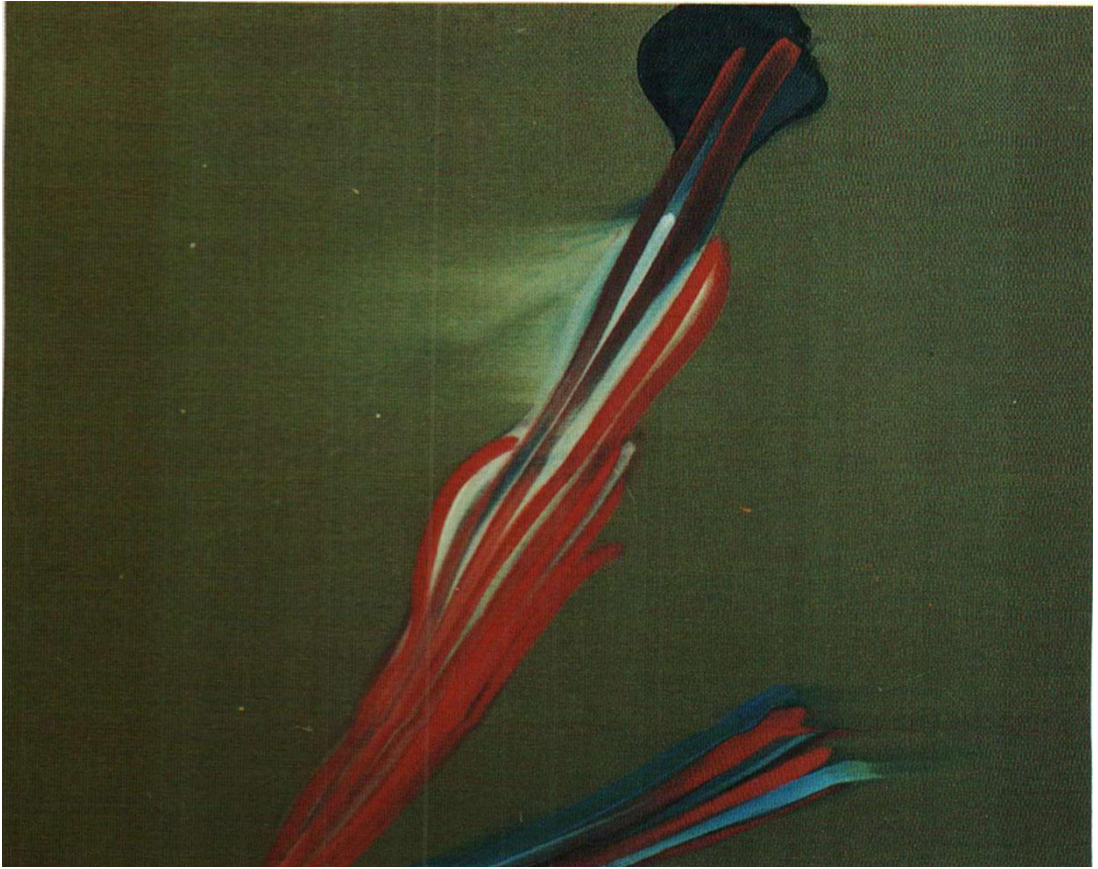
(Kaynak: Beykal, 1995, s. 63)



**Resim 125.** Mustafâ Ata, *Kuralsız Oyunlar*, 1985, tuval üstüne yağlıboya, 97x130 cm,  
1. Asya Avrupa Bienali Koleksiyonu

(Kaynak: 1. Asya Avrupa Bienali Katalogu, 1986, s. 157)





**Resim 126.** Mustafa Ata, *Özgürlük*, 1985, tuval üstüne yağlıboya, 50x70 cm

(Kaynak: Beykal, 1995, s. 85)



**Resim 127.** Mustafa Ata, *Değişim*, 1987, tuval üstüne yağlıboya, 135x170 cm

(Kaynak: Beykal, 1988, s. 104)



**Resim 128.** Nedret Sekban, *Ölene Ağıt*, 1981, tuval üstüne yağlıboya, 130x162 cm

(Kaynak: Erzen, 2001, s. 35)





**Resim 129.** Nedret Sekban, *Kurtuluş Savaşı'nda Cephane Taşıyanlar*, 1986, tuval üstüne yağlıboya, 177x234 cm

(Kaynak: Erzen, 200, s. 62)



**Resim 130.** Nedret Sekban, *Arhavili İsmail II*, 1987, tuval üstüne yağlıboya, 200x110 cm

(Kaynak: Erzen, 2001, s. 37)



**Resim 131.** Nedret Sekban, *Çağımızın Azizleri*, 1989, tuval üstüne yağlıboya, 200x150 cm

(Kaynak: Erzen, 2001, s. 37)





**Resim 132.** Neşe Erdok, *Banliyö Treni*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 200x135 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 92)



*Resim 133.* Neşe Erdok, *Berber*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 200x135 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 92)



**Resim 134.** Neşe Erdok, *Disiplin ve Ceza*, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 152x135 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 182)





**Resim 135.** Neşe Erdok, *İstasyonda Sabah*, 1986, tuval üstüne yağlıboya, 200x160 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 74)





**Resim 136.** Neşe Erdok, *Sanatçının Kendi Portresi*, 1987, tuval üstüne yağlıboya, 150 x200 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 157)



**Resim 137.** Neşe Erdok, *Çırağın Yemeği*, 1988, tuval üstüne yağlıboya, 200x150 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 219)



*Resim 138.* Neşe Erdok, *Ayna*, 1989, tuval üstüne yağlıboya, 200x135 cm

(Kaynak: Ergüven, 1997, s. 220)





**Resim 139.** Neşet Günel, *Duvar Dibi V*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 137x190 cm

(Kaynak: <http://lebriz.com/pages/>)



**Resim 140.** Neşet Günel, *Başakçılar*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 120x172 cm

(Kaynak: <http://lebriz.com/>)





**Resim 141.** Neşet Günel, *Kızkardeşler*, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 124x75 cm

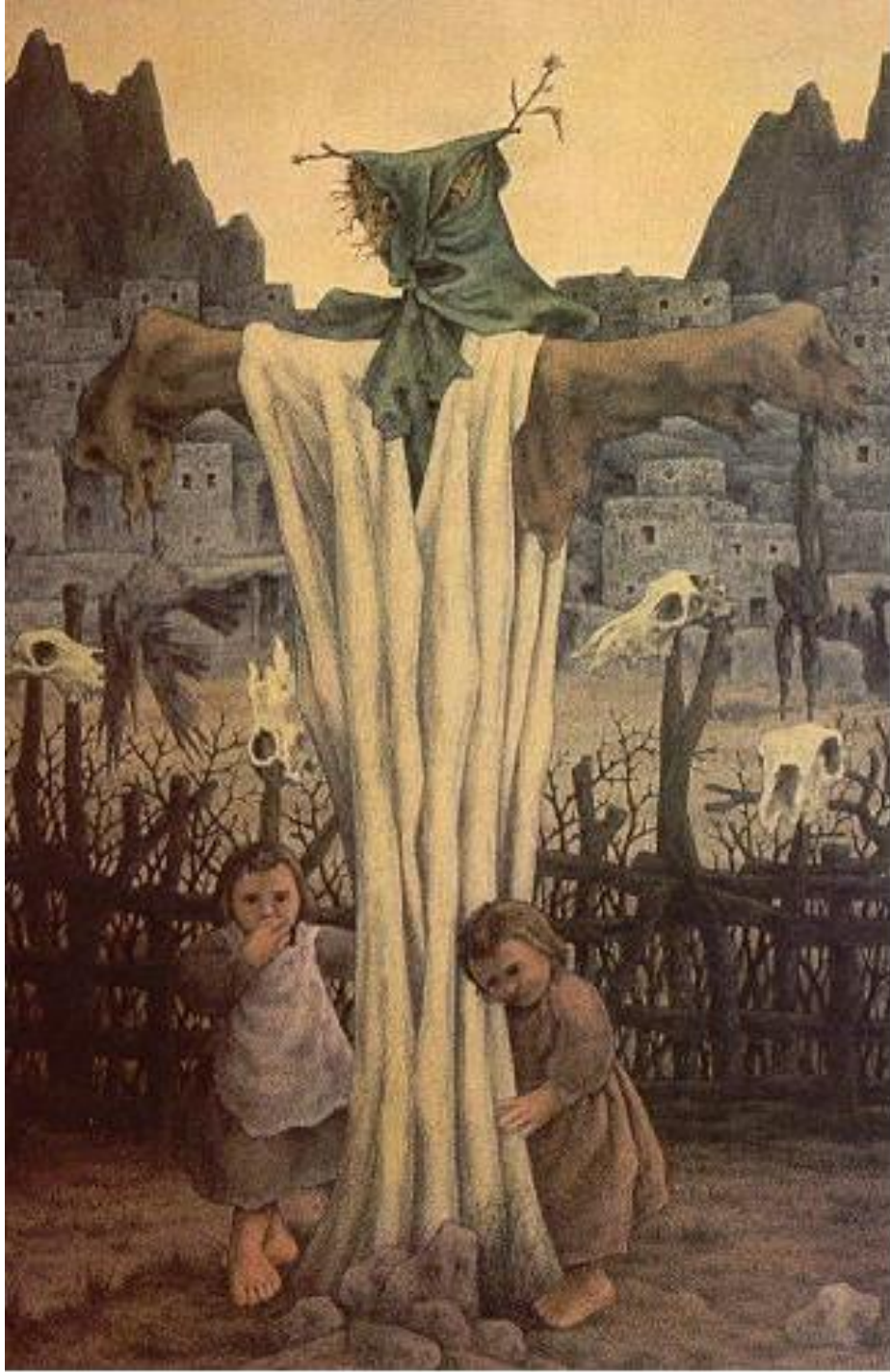
(Kaynak: <http://lebriz.com>)



**Resim 142.** Neşet Günel, *Korkuluk II*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 184x116 cm

(Kaynak: <http://lebriz.com/>)





**Resim 143.** Neşet Günal, *Korkuluk V*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 184x120 cm

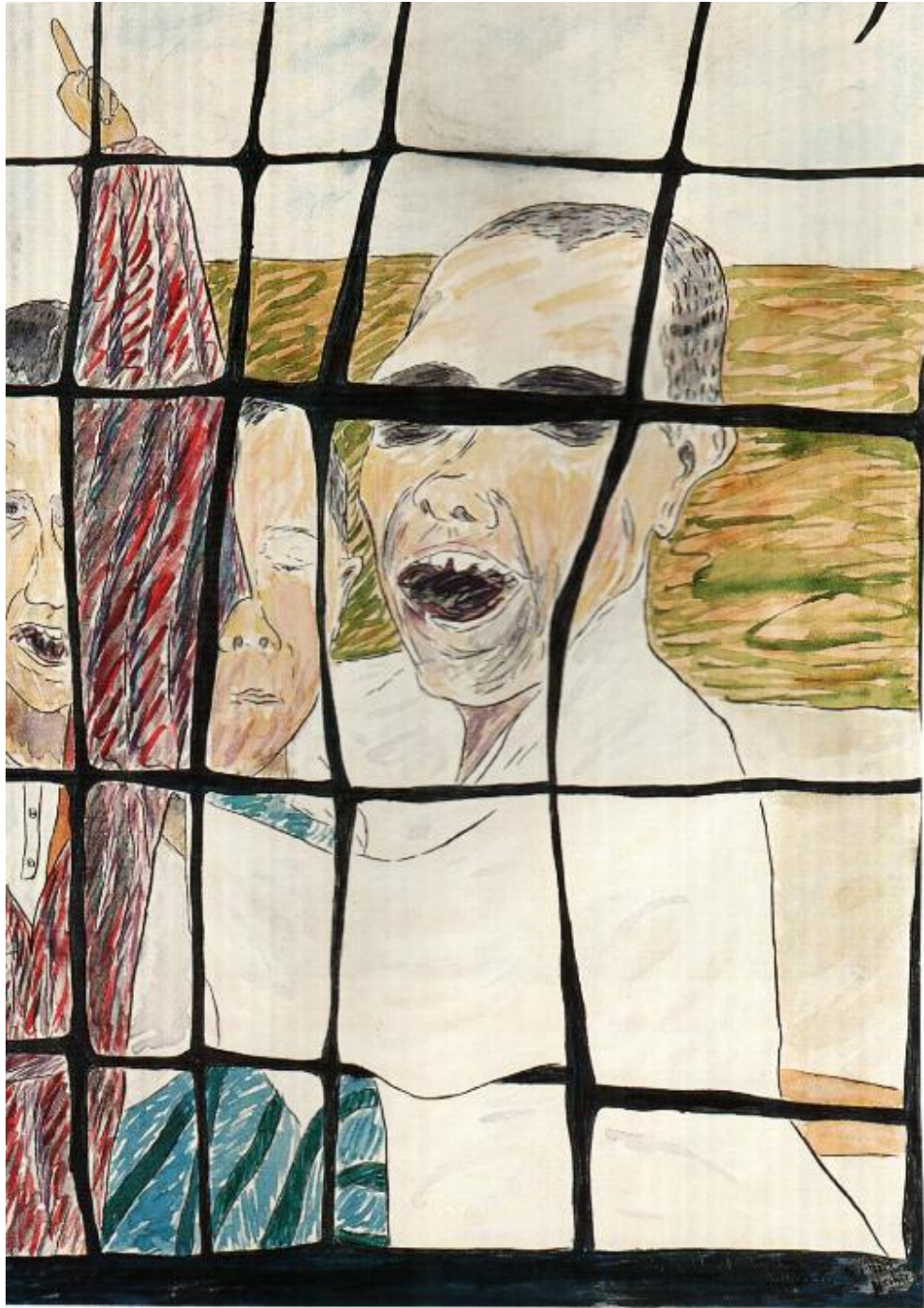
(Kaynak: <http://lebriz.com>)



**Resim 144.** Nevhiz Tanyeli, *Görünü I-II*, 1980, tuvale yağlıboya, 100x65 ve 116x73 cm

(Kaynak: Çalıkoğlu ve Tanyeli, 2003)





**Resim 145.** Nevhiz Tanyeli, *Çocuklar ki Ölümden Habersiz*, 1981, kağıt üzerine suluboya, 40x26.5 cm

(Kaynak: Çalıkoğlu ve Tanyeli, 2003)



*Resim 146.* Nevhiz Tanyeli, *Ölüm*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm

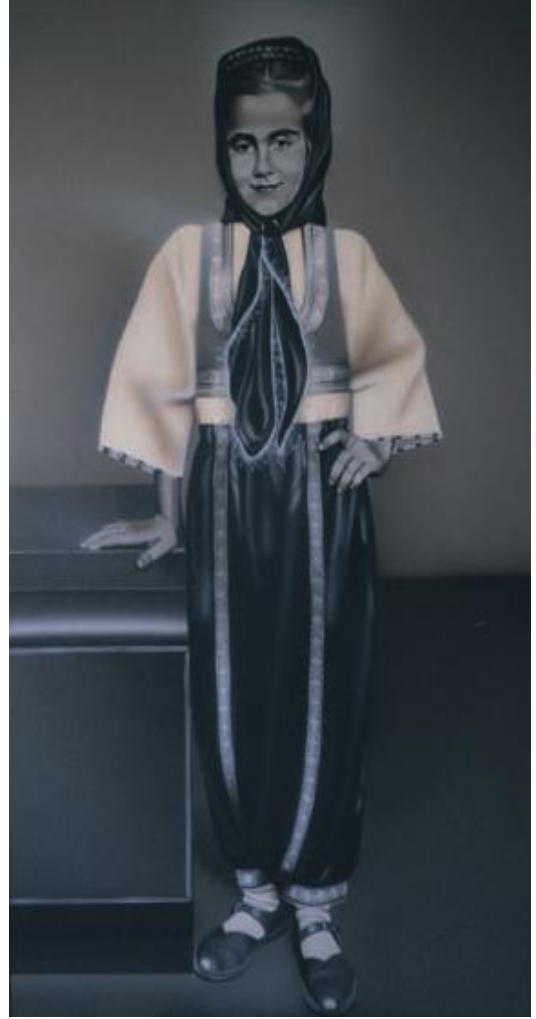
(Kaynak: Çalıkoğlu ve Tanyeli, 2003)



**Resim 147.** Nur Koçak, *Annem, Baban, Abla ve Ben I*, 1980-83, tuval üzerine akrilik, 162x130 cm

(Kaynak: <http://nurkocak.com/>)





**Resim 148.** Nur Koçak, *Otoportre I-II*, 1984-85, tuval üzerine akrilik, iki tuval, her biri 195x114 cm

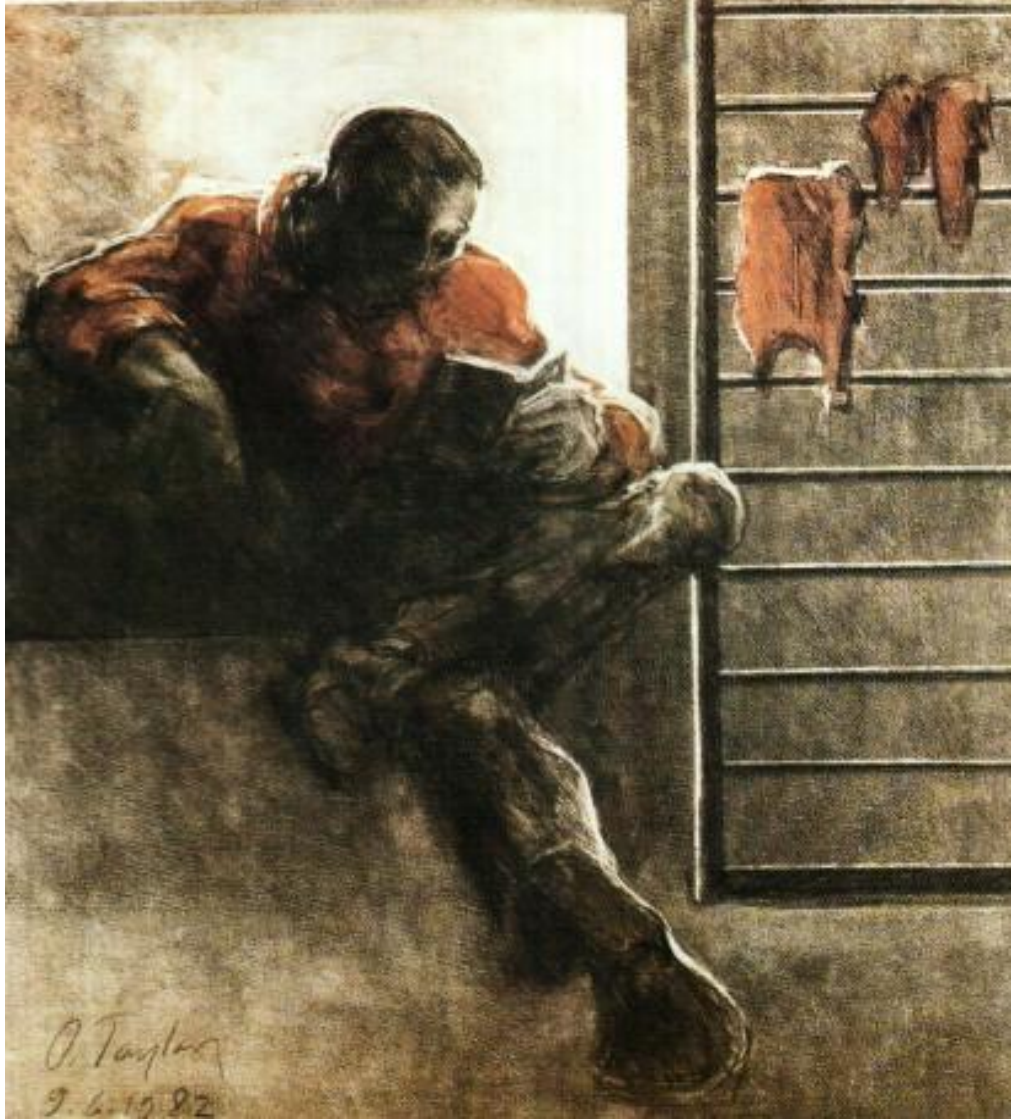
(Kaynak: <http://nurkocak.com/>)



**Resim 149.** Nur Koçak, *İlhan ve Tunç*, 1986, kağıt üzerine karışık teknik, 50x40 cm

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 268)





**Resim 150.** Orhan Taylan, *Maltepe Resimleri II*, 1983, kağıt üzerine yağlıkalem, 100x70 cm

(Kaynak: Taylan, Ünsal ve Baytaş, 1997, s. 15)



**Resim 151.** Orhan Taylan, *Sarılış*, 1984, tuval üzerine yağlıkslem, 70x50 cm

(Kaynak: Taylan, Ünsal ve Baytaş, 1997, s. 19)



**Resim 152.** Orhan Taylan, *Barış Davası Güncesinden*, 1985, kağıt üzerine yağlıkalem, 100x70 cm

(Kaynak: Taylan, Ünsal ve Baytaş, 1997, s. 12, 13)





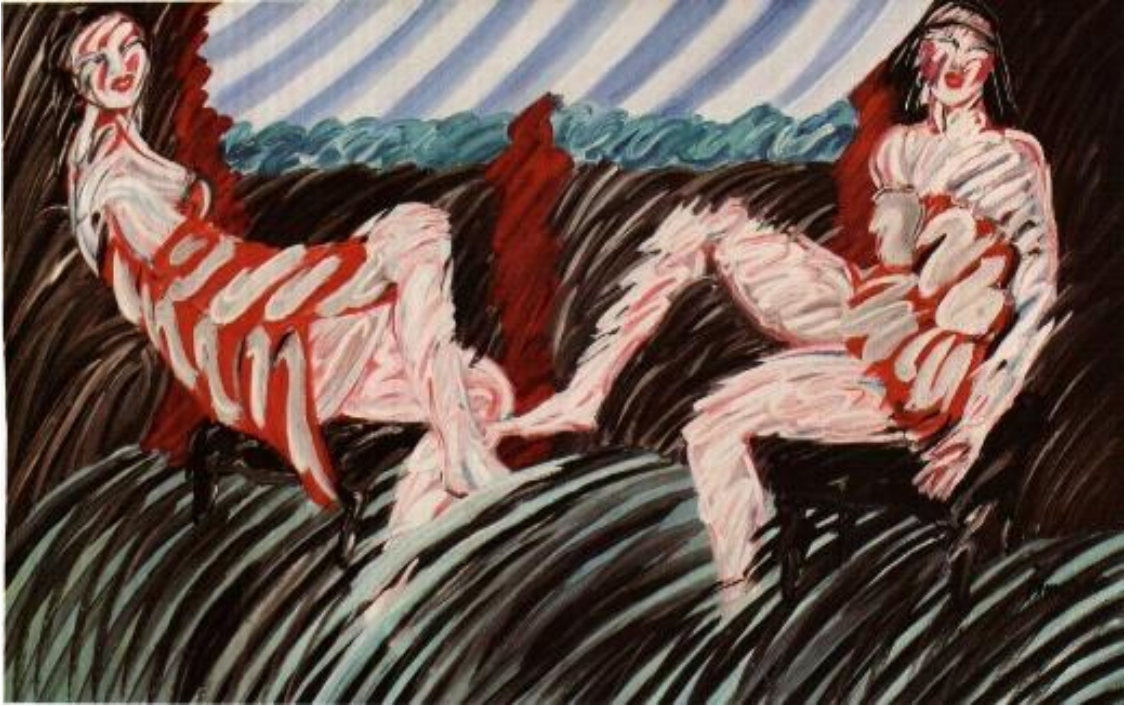
**Resim 153.** Orhan Taylan, *Adsız*, 1985, kâğıt üzerine yağlıkalem, 50x70 cm

(Kaynak: Taylan, Ünsal ve Baytaş, 1997, s. 20)



**Resim 154.** Orhan Taylan, *Adsız*, 1988, tuval üzerine yağlıkalem, 100x76 cm

(Kaynak: Taylan, Ünsal ve Baytaş, 1997, s. 28)



**Resim 155.** Ömer Uluç, *Fahişeler*, 1981, tuval üzerine akrilik, 100x160 cm, Özel Koleksiyon

(Kaynak: Erten, 2012)



**Resim 156.** Ömer Uluç, *İkona(lar)*, 1983, kağıt üzerine akrilik, 50x70 cm

(Kaynak: Henric ve Tansuğ, 1989)





**Resim 157.** Ömer Uluç, *Tanker*, 1985, tuval üzerine akrilik, 70x80 cm

(Kaynak: Henric ve Tansuğ, 1989)



**Resim 158.** Ömer Uluç, *Hamam Sergisi*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 1. *İstanbul Bienali*'nde mekana yerleştirme

(Kaynak: Madra [haz.], 1989)





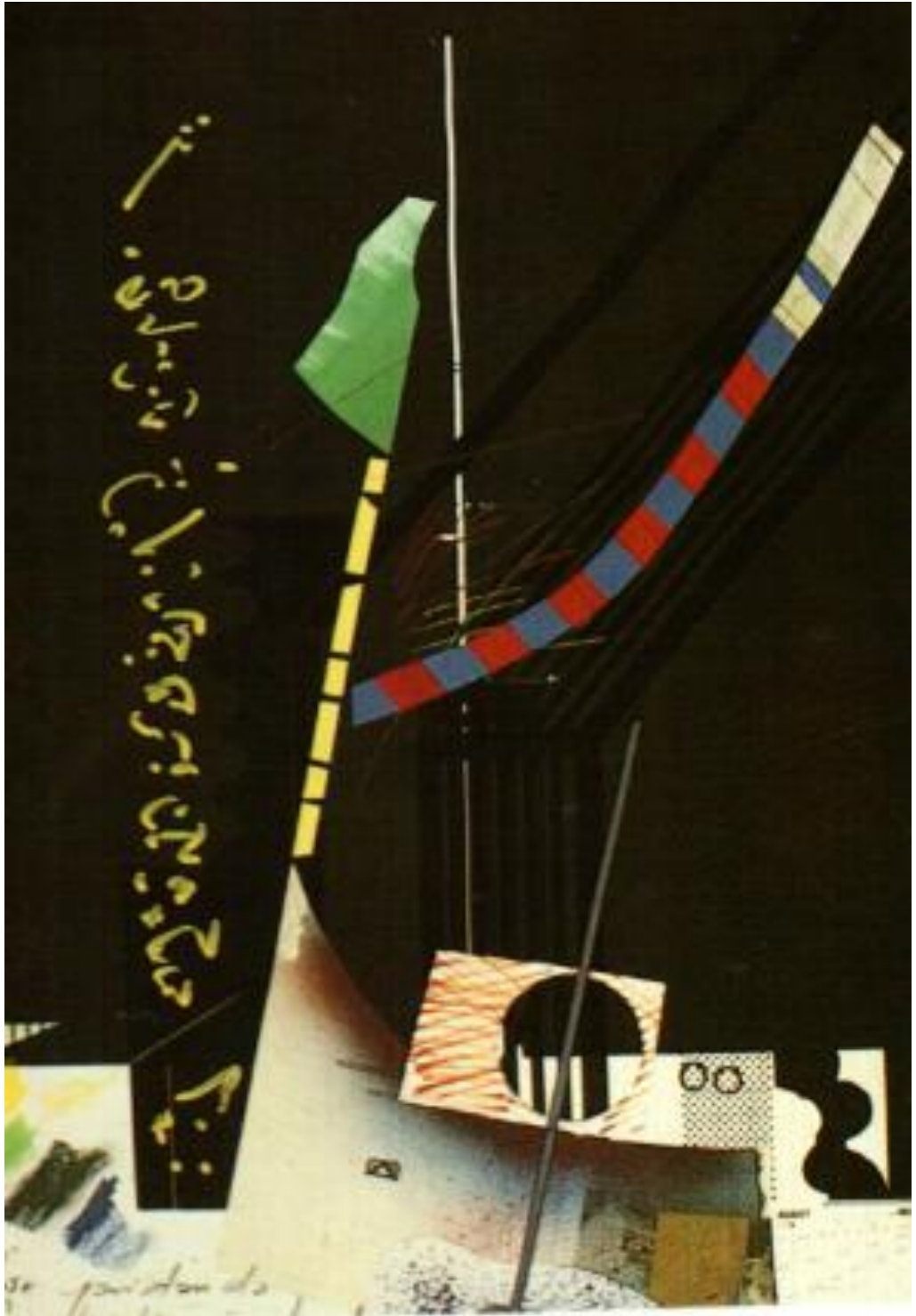
**Resim 159.** Ömer Uluç, *Oyun Kartları*, 1989, tuval üzerine akrilik, 170x240 cm, 2. İstanbul Sanat Bienali

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 317)



**Resim 160.** Özdemir Altan, *Atatürk*, 1981, tuval üzerine akrilik

(Kaynak: Altan, 1989)



**Resim 161.** Özdemir Altan, *Bir Yandan da Sanskritçeyi İhmal Etmemeliyiz*, 1985, karışık gereç, 70x50 cm

(Kaynak: Altan, 1989)



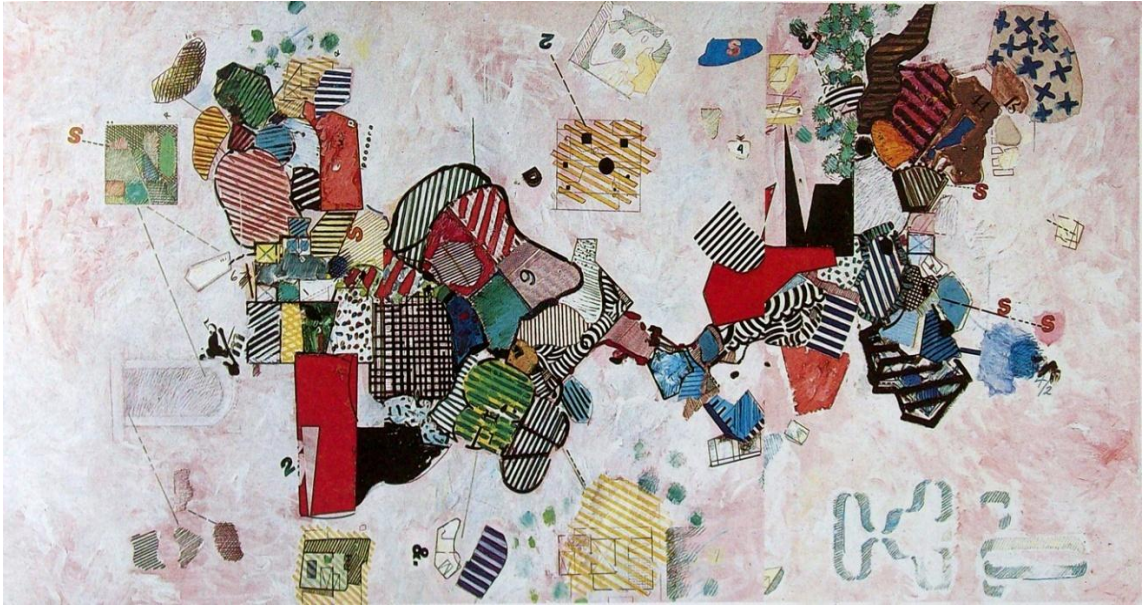




**Resim 163.** Özdemir Altan, *Doğulu Göçmen Çocukların Yerleşim Sorunu*, 1988, tuvale karışık gereç, 100x130 cm

(Kaynak: Altan, 1989)





**Resim 164.** Özdemir Altan, *Evin İçine Kadar Giren Radyasyon Hakkında Dört Önlem*, 1989, karışık teknik, 150x300 cm

(Kaynak: Altan, 1989)



**Resim 165.** Serhat Kiraz, *Turistik Nakliye*, 1980, XI. Paris Bienali

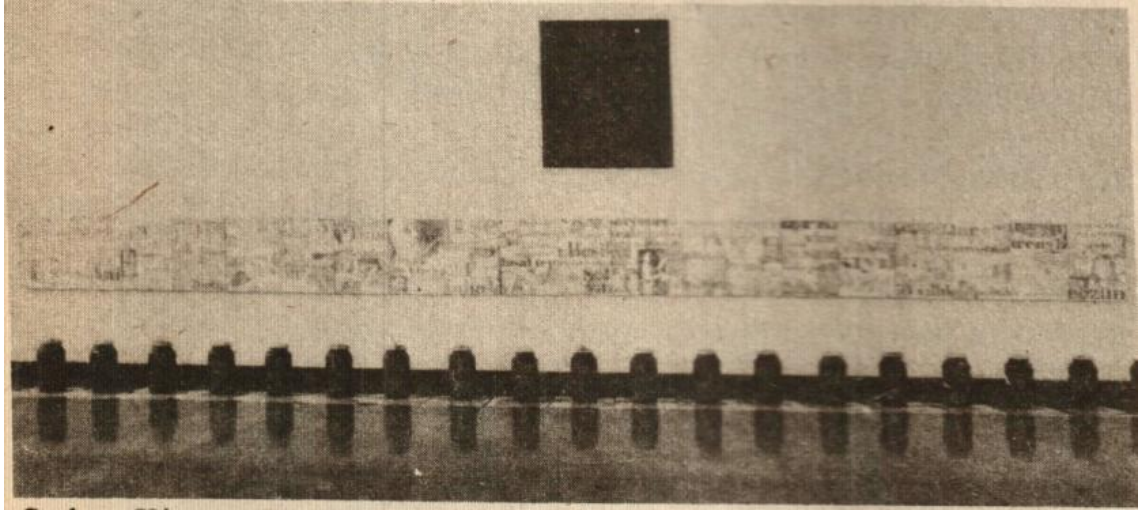
(Kaynak: Özayten, 1992, s. 185)



**Resim 166.** Serhat Kiraz, *Günlerin Görüntüsü Bugünün Görüntüsü*, 1988, yerleştirme,  
5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi

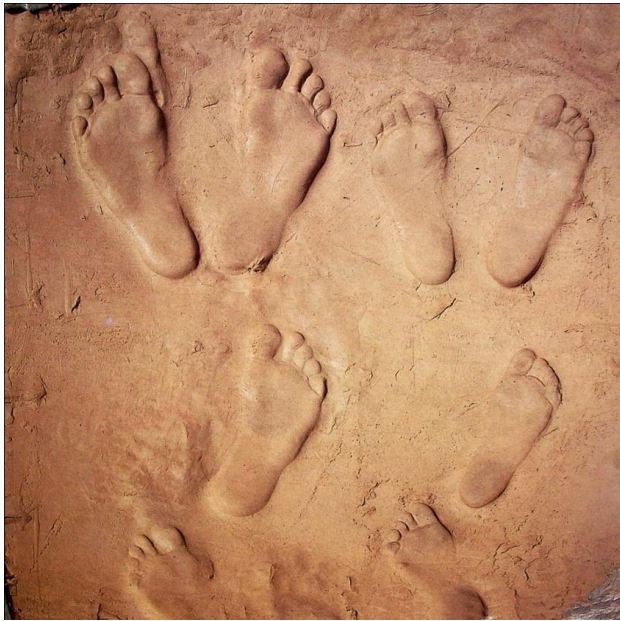
(Kaynak: Özyayten, 2013, s.192)





*Resim 167.* Serhat Kiraz, *Dün Bugünde Yok Oldu, Bugün de Yarın...*, 1989, yerleştirme

(Kaynak: Kaplanaoğlu, 1989b, s. 46)



**Resim 168.** Serhat Kiraz, *Dinlerin Tanrısı, Tanrının Dinleri*, 1989, cam, mum, neon, toprak, kitap, dikenli tel, (üstte, yerleştirme; altta, yerleştirmeden ayrıntı), 2. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 75)



**Resim 169.** Seyyit Bozdoğan, *Liegende Frau vor Rauch*, 1985, tuval üzerine yağlıboya, 120x155 cm

(Kaynak: <http://www.seyyitbozdogan.com/>)





**Resim 170.** Şenol Yoroğlu, *Kurban*, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 185x185 cm, Tevfik İhtiyar Koleksiyonu

(Kaynak: <http://lebriz.com/>)



**Resim 171.** Şenol Yoroğlu, *Dört Kelle ya da Baş*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, çap 200 cm, Özel Koleksiyon

(Kaynak: <http://lebriz.com/>)





**Resim 172.** Şenol Yoroğlu, *Suç ve Ceza II*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 70x70 cm

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 196)





**Resim 173.** Şenol Yoroğlu, *Yapıtın Adı*, 1987, üçgen tuvale yağlıboya, 1. bienalde mekâna yerleştirme,

(Kaynak: Madra [haz.], 1989, s. 317)



**Resim 174.** Tomur Atagök, *Düşüş*, 1981

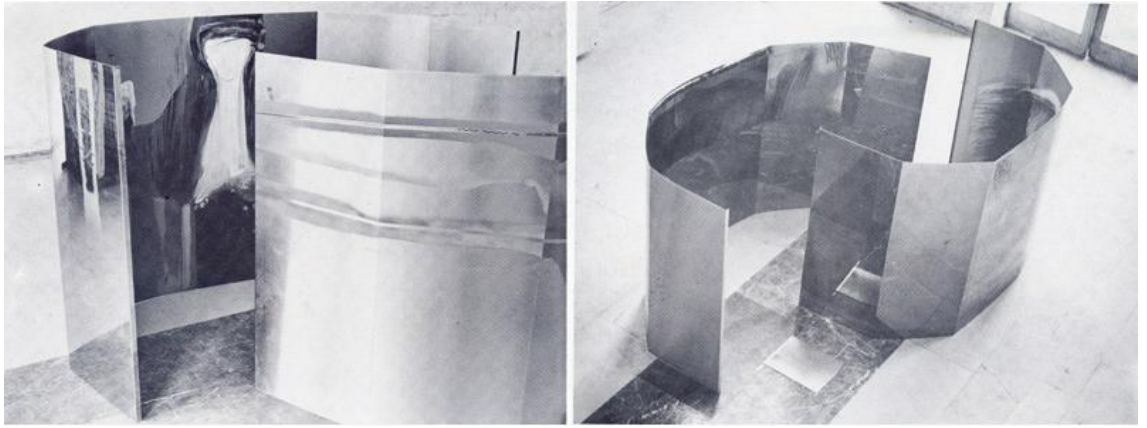
(Kaynak: <http://www.tomuratagok.com>)



**Resim 175.** Tomur Atagök, *Kurul*, 1981

(Kaynak: <http://www.tomuratagok.com/>)





**Resim 176.** Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983

(Kaynak: <http://www.tomuratagok.com/>)



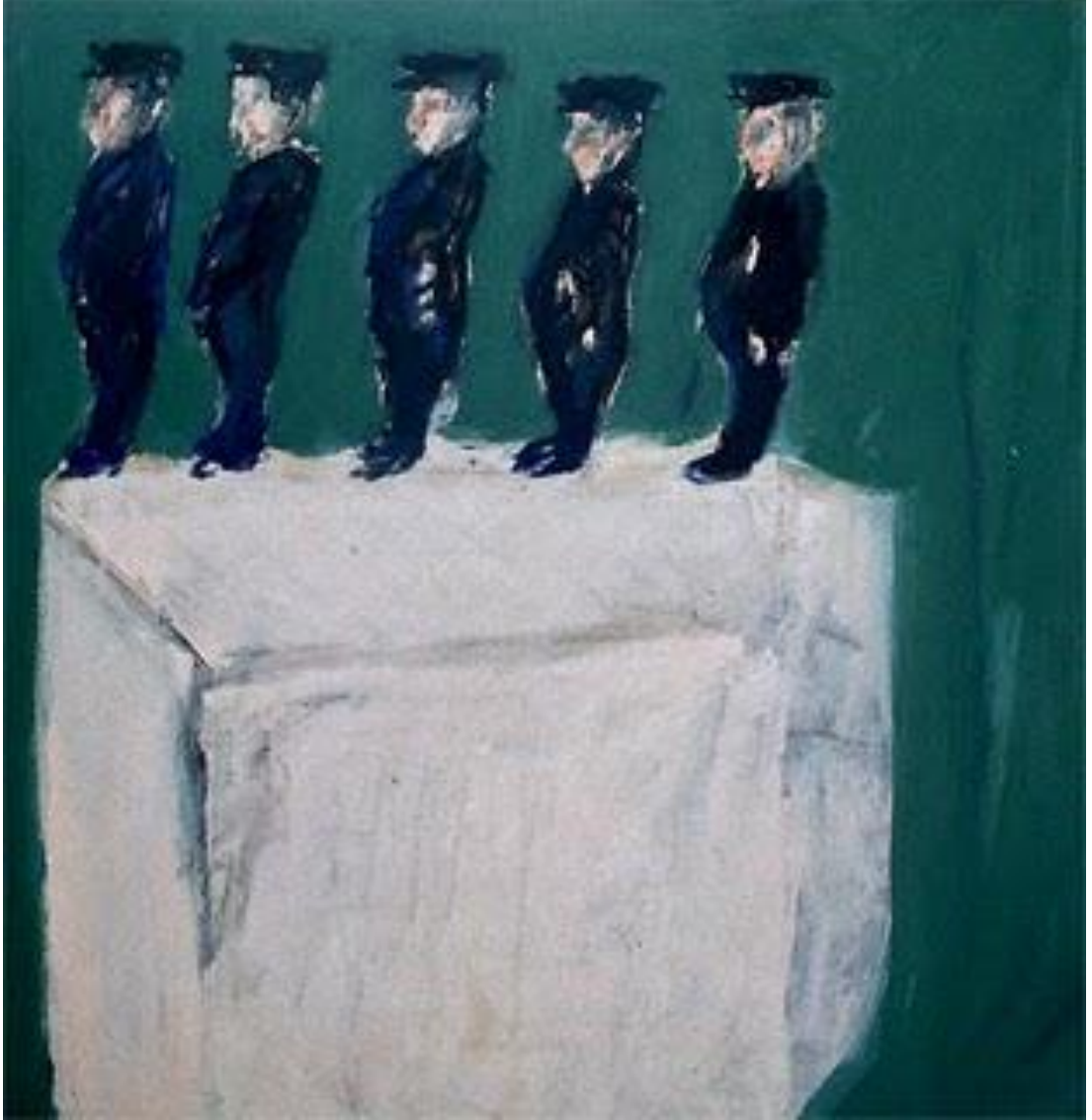
**Resim 177.** Tomur Atagök, *M*, 1987, metal üzerine boya, 200x300 cm  
4. Günümüz İstanbul Sanatçıları Sergisi Koleksiyonu

(Kaynak: <http://www.tomuratagok.com/>)



**Resim 178.** Turan Aksoy, *Birlik*, 1988, kâğıt üstüne suluboya ve çizim, 20x14 cm

(Kaynak: Sanatçı Arşivi)



**Resim 179.** Turan Aksoy, *Beş Sidikli Asker*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 50x50 cm

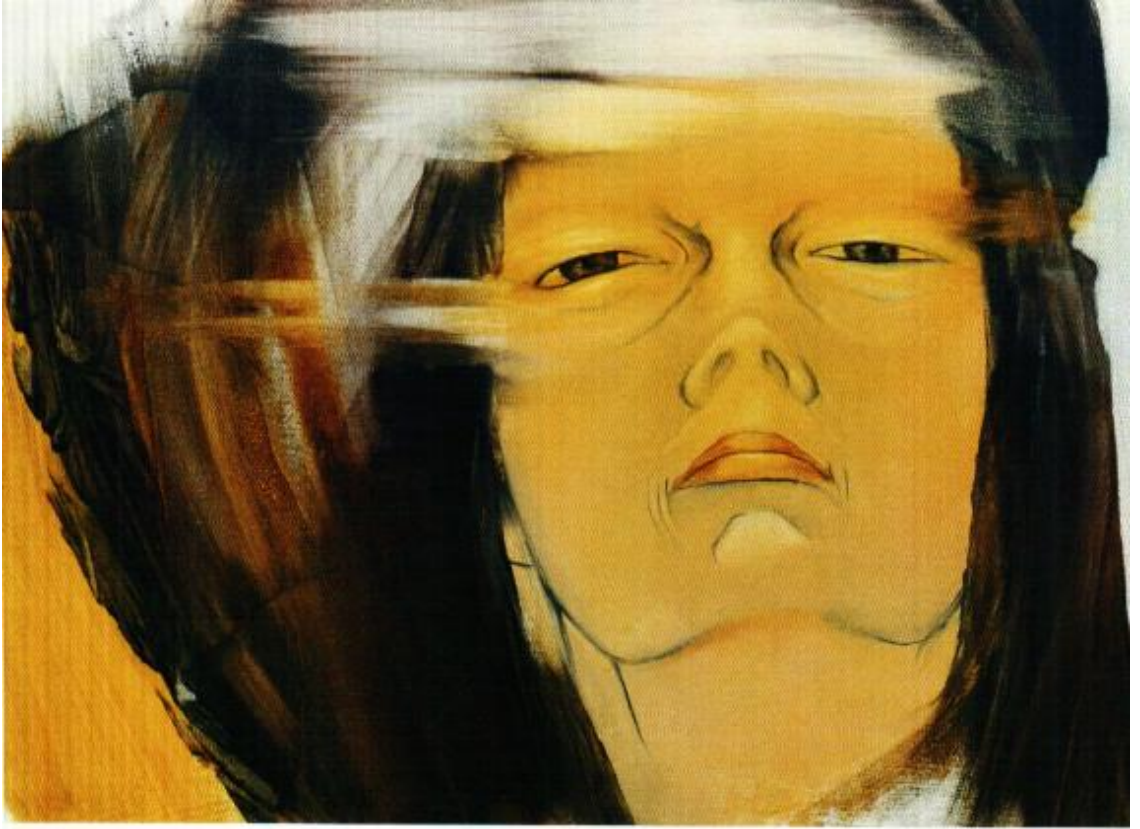
(Kaynak: Sanatçı Arşivi)



**Resim 180.** Tülay Tura Börteçene, *Yüzler ve Şeyler*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 60x90 cm

(Kaynak: Oktay, 2000)





**Resim 181.** Tülay Tura Börteçene, *Yüzler ve Şeyler*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 70x90 cm

(Kaynak: Oktay, 2000)





**Resim 182.** Vahap Avşar, *It's Forbidden to Take Films and Photo (Fotoğraf ve Film Çekmek Yasaktır)*, 1985, mukavva şablon, spreyc boya, 9x70 cm

(Kaynak: RAMPA, Vahap Avşar Portfolyo)



**Resim 183.** Vahap Avşar, *Forbidden Zone (Yasak Bölge)*, 1985, ayna (üstte), sanatçılara gönderilmiş posta kartları, her biri 10x14,5 cm

(Kaynak: RAMPA, Vahap Avşar Portfolyo)



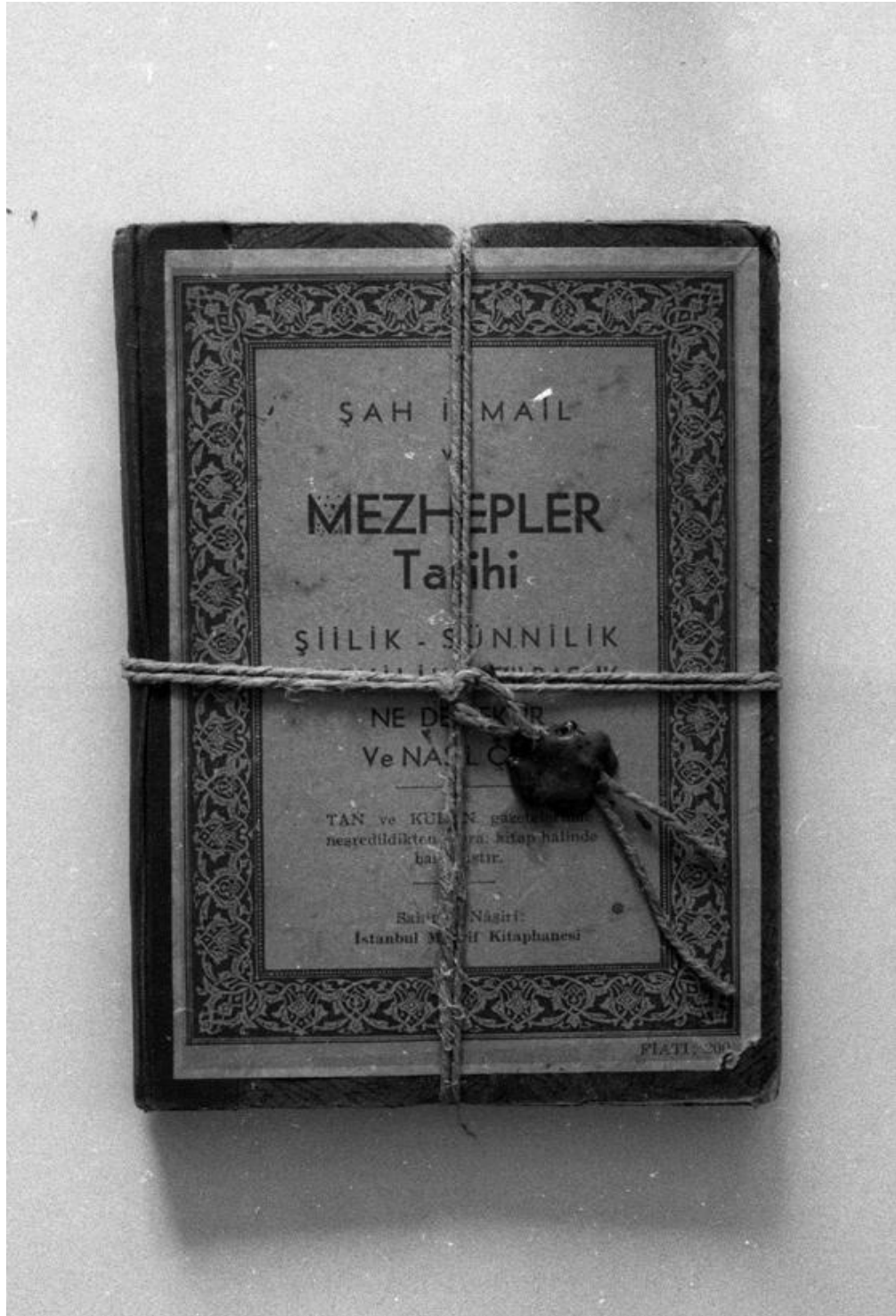
**Resim 184.** Vahap Avşar, *Elektrikli Haberler*, 1985, performans fotoğrafları

(Kaynak: <http://www.vahapavsar.com/electricalnews.html>)



**Resim 185.** Vahap Avşar, *Konuşulamayanın Sessizliği*, 1985, afiş, 165x270 cm

(Kaynak: RAMPA, Vahap Avşar Portfolyo)



**Resim 186.** Vahap Avşar, *Mezhepler Tarihi*, 1987, kitap, sıcak mühür

(Kaynak: RAMPA, Vahap Avşar Portfolyo)



*Resim 187.* Vahap Avşar, *Kamuflaj*, 1987, tuval bezi, alçı büstler, sunta, akrilik boya, 231.1 x 279.4 x 27.9 cm.

(Kaynak: RAMPA, Vahap Avşar Portfolyo)





**Resim 188.** Yavuz Tanyeli, *Bu Resmi Çok Seviyorum*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 122x253 cm

(Kaynak: Ayrıl, 1993)



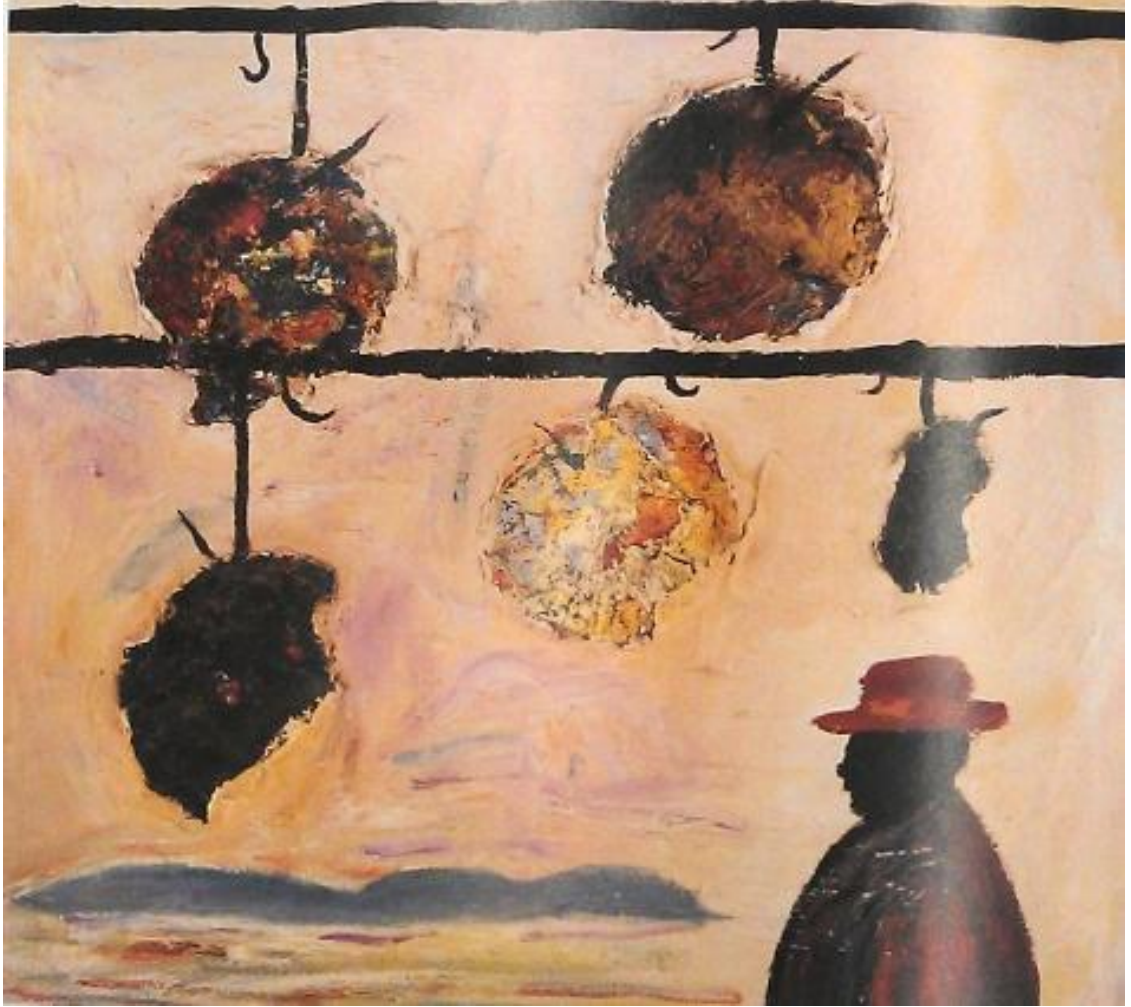
**Resim 189.** Yavuz Tanyeli, *Adsız*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 150x500 cm

(Kaynak: Ayrar, 1993)



**Resim 190.** Yavuz Tanyeli, *Kesik Başlar*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 100x170 cm

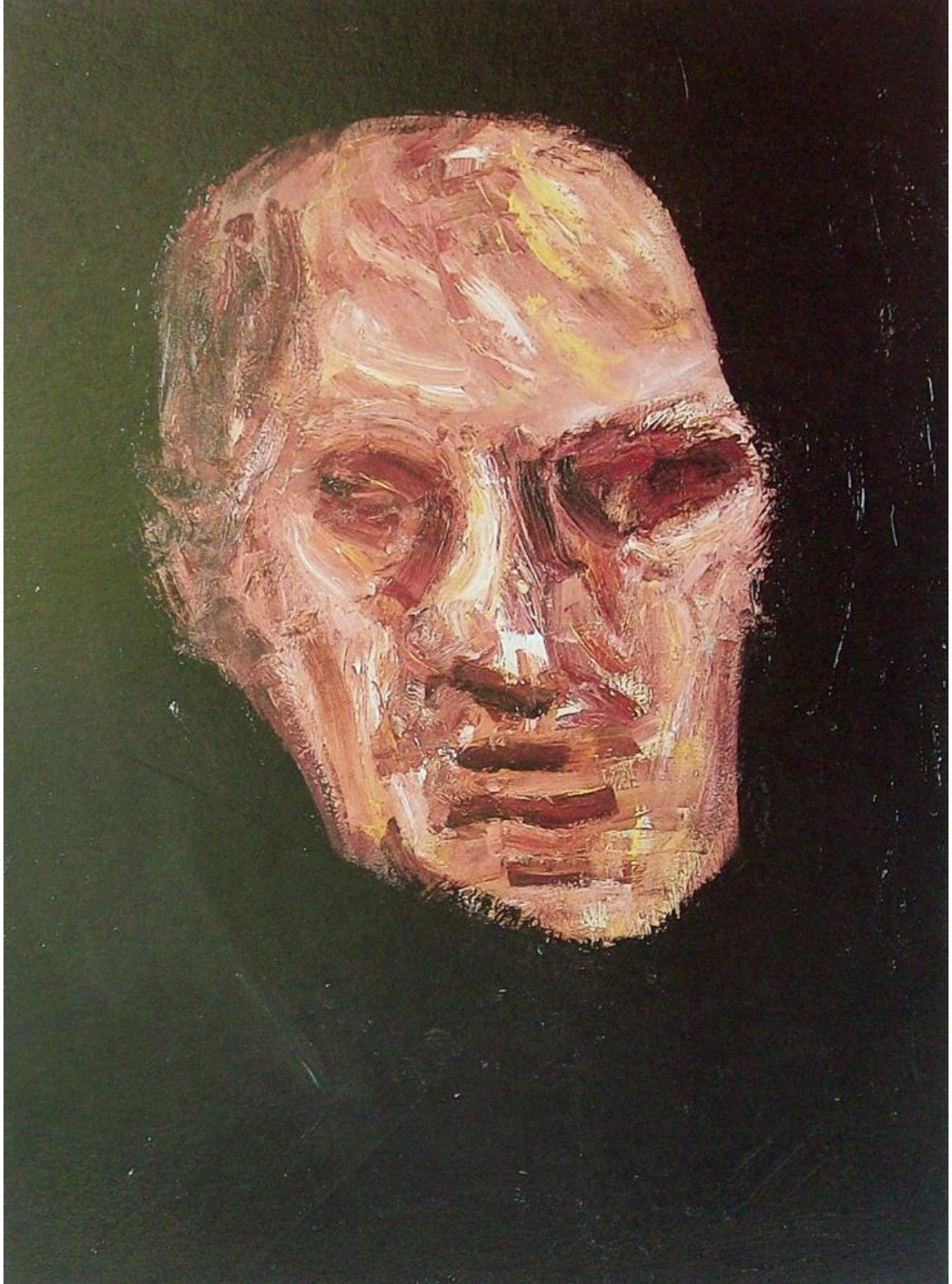
(Kaynak: Ayrıl, 1993)



**Resim 191.** Yavuz Tanyeli, *Açık Hava Kasabı*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, 61x67 cm

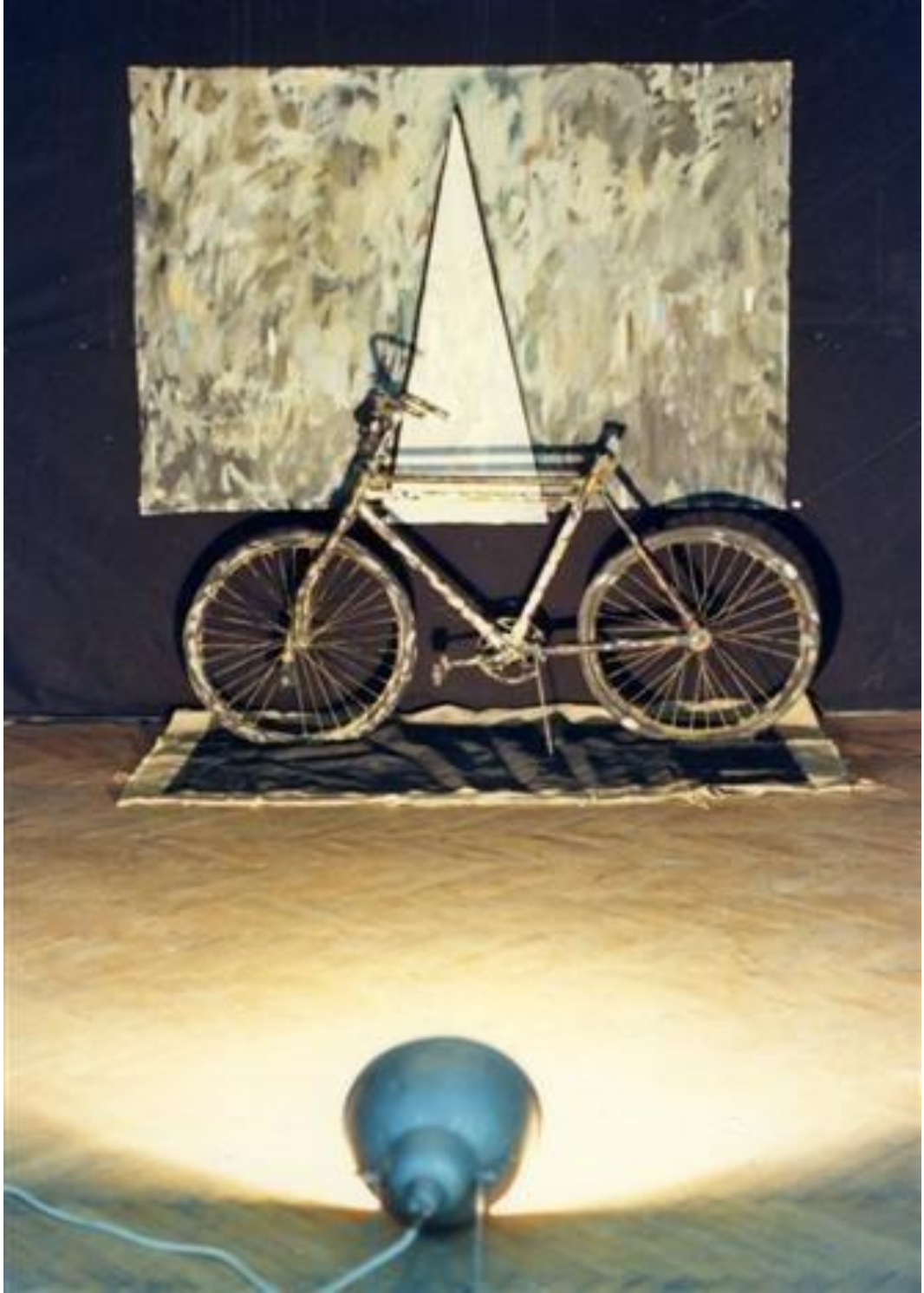
(Kaynak: Ayrıl, 1993)





**Resim 192.** Yavuz Tanyeli, *Portre*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm

(Kaynak: Madra [haz], 1989, s. 194)



**Resim 193.** Yusuf Taktak, *Yapıtın Adı*, 1984, tuval, bisiklet, lamba, yerleştirme

(Kaynak: Sanatçı Arşivi)





**Resim 194.** Yusuf Taktak, *Savaşım Veren Üçgen*, 1987, tuval üzerine akrilik, 130x180 cm

(Kaynak: Erten, 2012)



**Resim 195.** Yüksel Arslan, *Arture 286, Etkiler B (Marx ve Engels – Manevi Hayvan Hükümranlığı)*, 1982, kâğıt üzerine özel teknik, 30x21 cm, Ayşegül ve Doğan Karadeniz Koleksiyonu

(Kaynak: Yılmaz, L. 2009, s, 209 )





**Resim 196.** Yüksel Arslan, *Arture 291, Etkiler B - 29 (Komün ya da İsimlessiz Proleter)*, 1983, kâğıt üzerine özel teknik, 30x21 cm, Medi ve Bernard Holtrop Willem Koleksiyonu

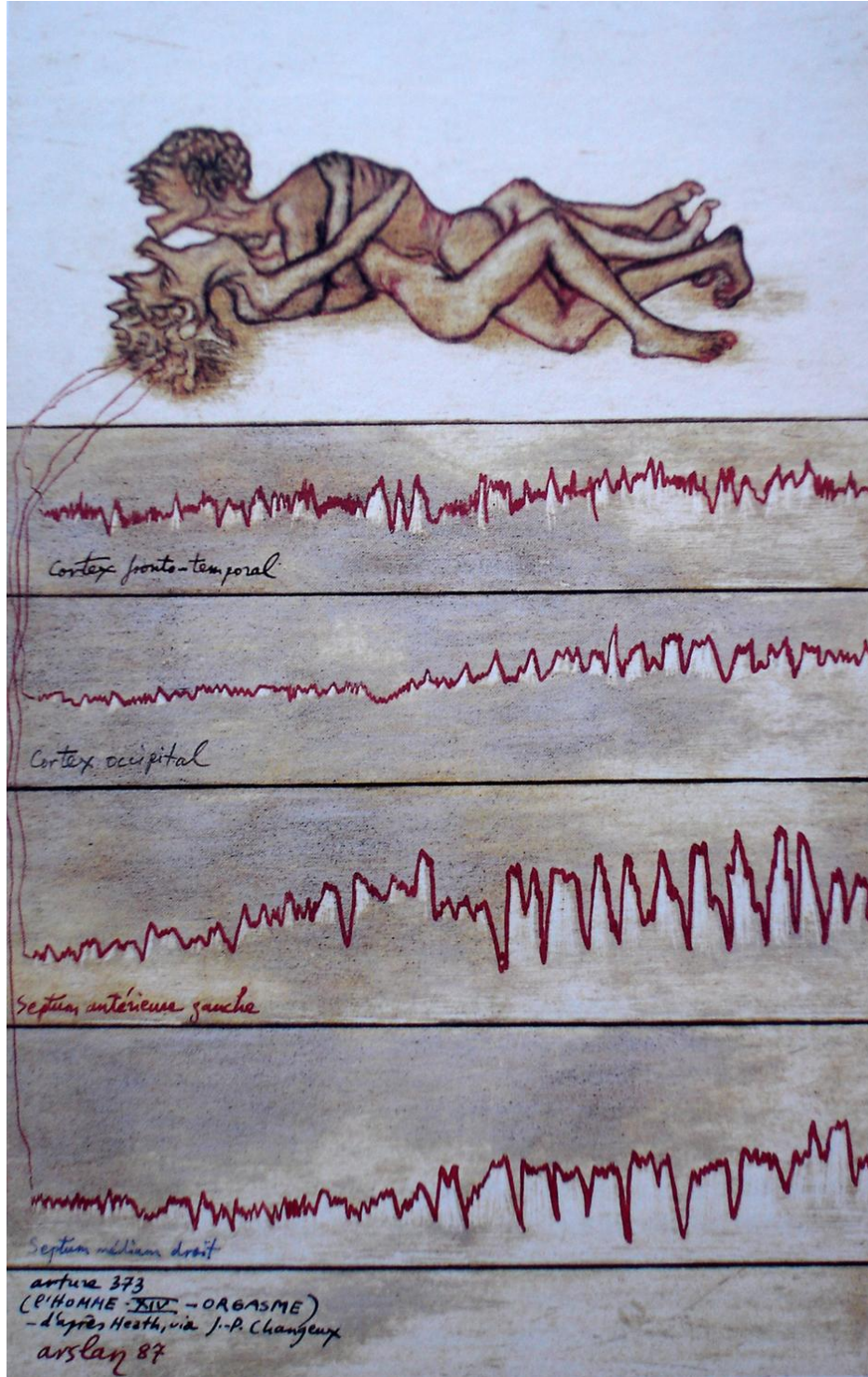
(Kaynak: Yılmaz, L. 2009, s, 211 )





**Resim 197.** Yüksel Arslan, *Arture 304, Etkiler B – 40a*, 1983, kağıt üzerine özel teknik, 30x21 cm

(Kaynak: Yılmaz, L. 2009, s.218 )



**Resim 198.** Yüksel Arslan, Arture 273, İnsan XIV, Orgazm, 1987, kağıt üzerine özel teknik, 30x18,5 cm

(Kaynak: Yılmaz, L. 2009, s.271 )





**Resim 199.** Yüksel Arslan, *Arture 401 L'Homme XLII*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 40x110 cm.

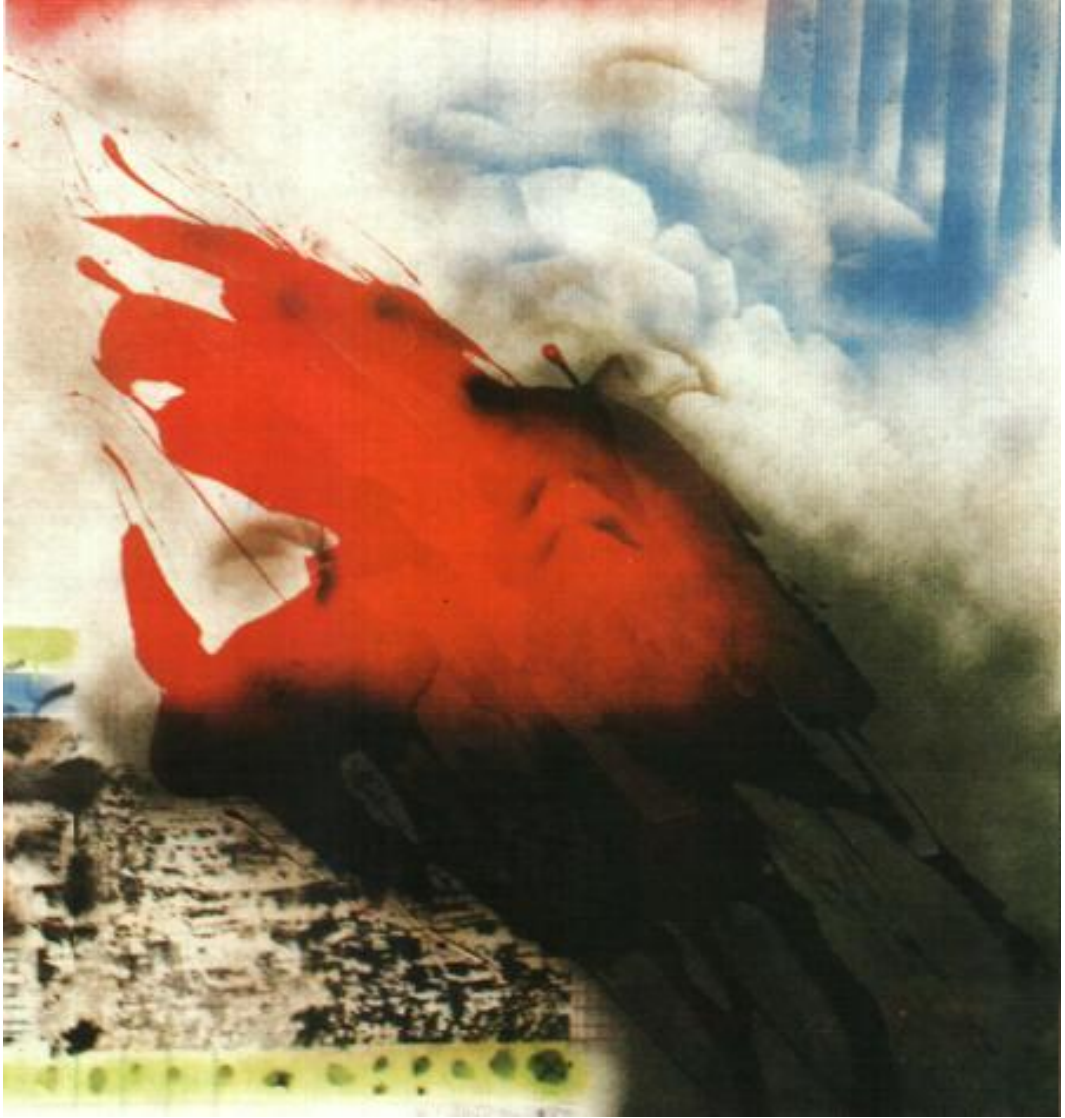
(Kaynak: Yılmaz, L. 2009, s.275 )





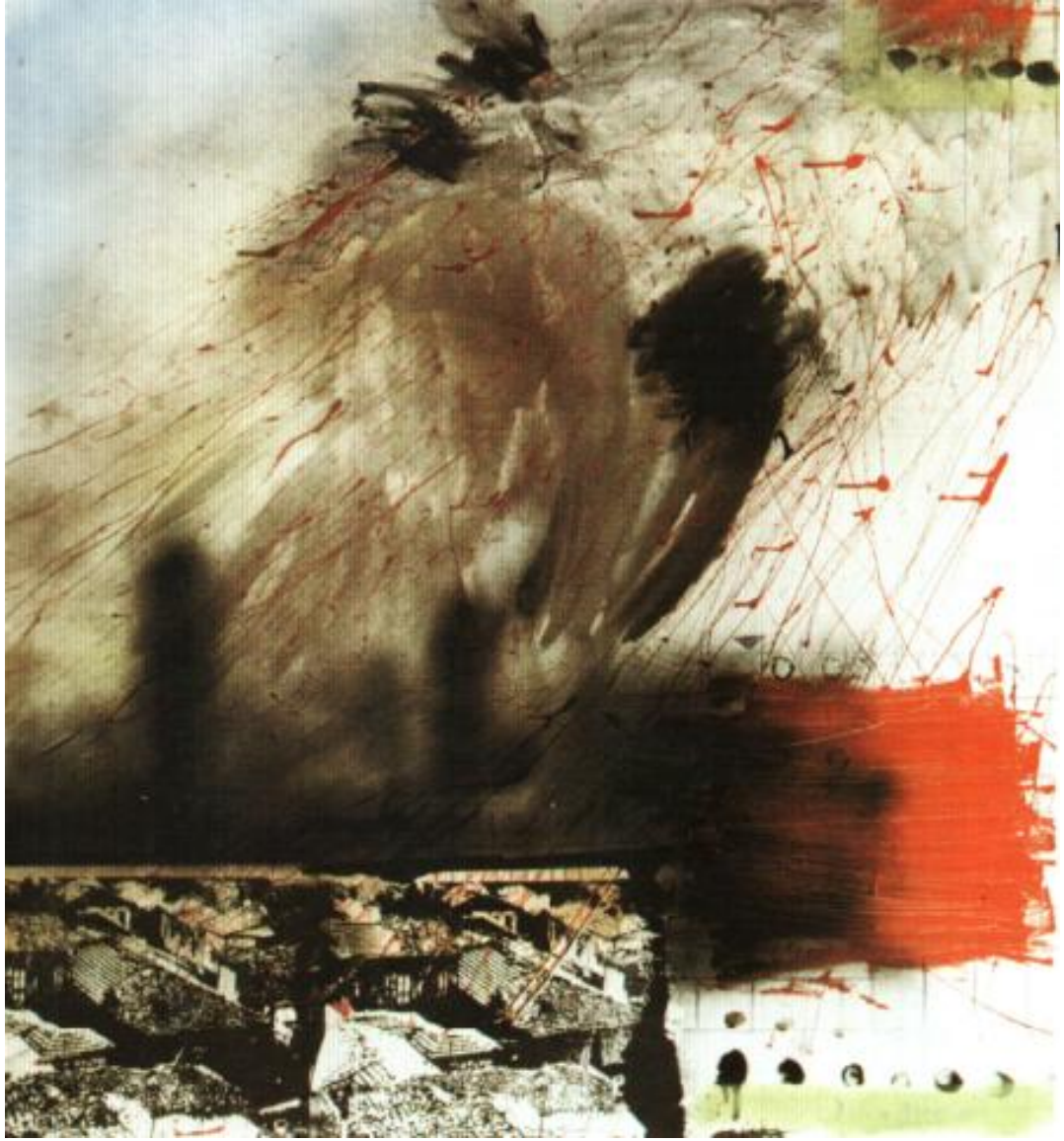
**Resim 200.** Zafer Gençaydın, *Bozkırdaki Olay*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 100x110 cm, DYO Koleksiyonu

(Kaynak: Özsegin, 1991, s. 69)



**Resim 201.** Zahit Büyükişleyen, *Çernobil'den Karadeniz'e*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, selülozik boya ve ipekbaskı, 110x110 cm

(Kaynak: Aral, 2000, s. 122)



**Resim 202.** Zahit Büyükişleyen, *Bir Sonraki Gün*, 1988, tuval üzerine yağlıboya, selülozik boya ve ipekbaskı, 110x100 cm

(Kaynak: Aral, 2000, s.122)





**Resim 203.** Zahit Büyükişleyen, *Ankara*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, selülozik boya ve ipekbaskı, 110x140 cm

(Kaynak: Aral, 2000, s. 135)

## EK-2: GÖRÜŞMELER

### Bedri Baykam ile Görüşme

30 Aralık 2013, Piramid Sanat, Taksim, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Sayın Bedri Baykam, *1980'lerde Türkiye'de Sanat ve Siyaset* konulu bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Tez kapsamında, önemli sanatçılardan birisiniz. Bugünden geçmişe baktığımızda, 80'lere değinmeden önce, o süreci hazırlayan genel ortam hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**Bedri Baykam:** 1980'leri hazırlayan ortamdan, 1970'lerden, 1970'lerin sonlarından bahsedelim. Tabii, 80'lerin sanat-siyaset ilişkisinden bahsederken, 80'lerin siyasetinden, 12 Eylül darbesinden konuşmak lazım. Türkiye, çok kolay yalan söylenebilen bir ülke. En alakasız örneği vereyim: Diyelim ki bugün moda *mor* ise, üç yıl önce “moda yeşildi” diyeceklerine, “bugün moda mor, ben mor giyiyorum; bu salaklar nasıl da yeşil giyiyorlardı” demeyi seven insanlar var bu ülkede. Günün o güne göre yaşayan, geçmişte yaşanan taban verileri unutan, yok ve olmamış sayan, o dönem tepki veren halkı yok sayan, o günkü yeni verilere göre halkı salak sayan, üstünü kapatabilen, kendini anakronizme düşüren, zaman içinde algılama hatasına düşüren ve o günün beyni ve şartları içinde neden o öyle yaşandı ve neden o öyle hissedildi ve “o günün doğrusu neden öyleydi” düşüncesini hiç akla getirmeden, yalnız yeni (şimdiki) dönemin şartları, verileri, kanunları, baskıları ışığı altında tarihi değerlendirenler var.

Mesela, yalnız yobazlar değil, sözde demokratlar veya sözde sosyal demokratlar veya hatta 30 yıl 27 Mayıs'ı alkışlamış bazı insanlar, bugün, şu ya da bu nedenle, fikir değiştirip, “27 Mayıs tamamen faşist bir askerî darbeydi” diyorlar. Ben o tip insanlardan değilim. Şartlar bunu gerektiriyor deyip, böyle bir yalan söyleme lüksümüz yok. O günün şartlarında ne yaşanmışsa, ne hissedilmişse, ne söylenmişse, arkasında durmak lazım. Aksi halde, yaptığımız hiçbir analiz yere basmaz, ayakta durmaz. Algılar değişebilir, ama yaşanan gerçeklerin nedenleri ve ortamın konteksti değişmez. İnsan geçmişte bir yaptığını hatalı bulabilir. Ama bir dönem bir şey neden yaşanmıştır, toplumsal olarak, sosyolojik olarak, felsefi olarak – iyi değerlendirmek lazım.

**A.N.Y.:** Türkiye'deki koşulları Batı'yla ilişkilendirerek ilerleseک... 1980'in hemen öncesi ve sonrasında Paris ve New York gibi iki sanat merkezinde yaşamış ve üretmiş bir sanatçısınız. Örneğin, Paris'te hava nasıldı o sıralar?

**B.B.:** 70'lerin ikinci yarısında Fransa'da baskıcı bir sağ hükümet vardı. Bu baskıcı, sağcı, ırkçılığın limitindeki hükümetin karşısında da belki sanattan çok basın (mizah ve karikatür) etkindi. Özellikle karikatüristler, Fransa'da kendilerine tanınan hak ve alanlar çerçevesinde sistemi zorlayan karikatürler çizerlerdi.

**A.N.Y.:** Hangi sanat eğilimleri baskındı?

**B.B.:** 70'lerde daha çok konseptüel ve minimal eğilimler vardı Paris'te. Minimal mekân düzenlemeleri, konseptüel işler, resimler falan...

**A.N.Y.:** Orada yaşıyordunuz, ama sanırım bir kulağınız da Türkiye'deydi, değil mi?

**B.B.:** Elbette. Türkiye'de 70'lerin ikinci yarısında sağ-sol öğrenci çatışmaları gittikçe tırmanıyordu. Ayrıca, sağcı mahalleler, solcu mahalleler, sağcı bakkal, solcu bakkal gibi, toplumun diğer katmanlarına da belirli ölçüde yansıyor bu ayrışmalar. Türkiye'de maalesef demokratik gelenek, gerekli olgunluk seviyesinde olmadığı için sıkıntı artıyordu. Aşırı sol gruplar, “devrim yapacağız, bizim gibi düşünmeyenler yok olsun” derken; aşırı sağ gruplar da “ülkeyi komünistlerden koruyacağız, hepsini öldüreceğiz” gibi, yıkıcı, nihilist bir mantıkla yaklaşan ve ülkede kendisi gibi düşünmeyi düşman ilan

eden; karşıt görüşlülerin imha edilmesi gerektiğini söyleyen bir mantık egemendi. Bu gruplar adım adım silahlanmışlardı. Ülkücüler zaten silaha yakındı. Solcuların da 70-71 yılından başlayan, *Türk Halk Kurtuluş Ordusu* döneminden başlayan silahlanma serüveni vardı, hem Deniz hem Mahir çevresi grupların... *68'li Yıllar, Eylemciler, Devrimciler* adlı, o uzun söyleşi kitabında bunlar yer alıyor. Mesela, “biz bir eyleme girişsek” diyorlardı. Nasıl bir eyleme girişeceksiniz? *Sol mafya* gibi... Niye? Çünkü silah kullanacaklar. Eylem yapacaklar, belki birini kaçıracaklar ya da bir banka soyacaklar. Bunu, nasıl yapacaklarını tartışıyorlardı.

Tabii, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının insan öldürmeye uzak olduğunu biliyoruz. Kaçırdıkları Amerikalıları da öldürmediklerini biliyoruz. Deniz'in daha Robin Hood gibi bir adam olduğunu, esasında kimseye kıyamayacağını biliyoruz. Kendi içinde tipik bir Atatürkçü aileden gelen barışçı bir insan olduğunu ama kötülerini değiştirmek için bu eylemleri fiili olarak yaptığını biliyoruz Deniz'in.

Diğer grup, yani, Mahir Çayan ve arkadaşlarının silahı daha rahat kullanabildiğini görüyoruz o yıllarda. İsrail Büyükelçisi Efrahim Elrom veya İngiliz teknisyenlerin öldürülmesi gibi...

**A.N.Y.:** 1972'de Deniz Gezmiş ve iki arkadaşı (Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan) Ankara'da idam edildi. Yine aynı yıl, onlardan kısa bir süre önce, Mahir Çayan ve dokuz arkadaşı da Tokat'ın Niksar ilçesine bağlı Kızıldere Köyü'nde askerle girdiği çatışmada öldürülmüştü.

**B.B.:** Evet. 76'da itibaren tekrar silahlı eylemler başlıyor. Bu 79-80'de öyle bir hale geliyor ki, her gün Türkiye'de iki bilanço yayınıyor: Trafik terörü ve siyasi terör. Ortalama ikisinde de günde 30-35 can gittiğinde, normal sayılıyor. Rakam çok artmışsa, o gün 51 kişi siyasetten, 48 de trafikten ölüyor mesela. Derken, insanlar artık sokağa çıkamaz hale geliyor. Evden çıkan insanlar vedalaşıp öyle çıkıyorlar – özellikle İstanbul ve Ankara başta olmak üzere büyük şehirlerde durum bu. Makinalı tüfekle taranan otobüs durakları, kahveler, sokaklar falan... Maalesef, sağ ve solun birbirini yok etme yarışı, Fenerbahçe ile Galatasaray'ın puan yarışına girmesi gibiydi. Ordunun müdahalesi kaçınılmaz olmuştu.

O süreçte, bu iki grubun afişlerine de, dağıttıkları bildirilere de tanık biriyim. Şimdi kimileri o yaşananları, tarihi kafasına göre değiştirmek, yazmak istiyorlar. Özetle, “12 Eylül olduktan sonra bu eylemler zıncı diye durdu; demek ki eylemleri yapan devletmiş. Aslında devlet öldürüyordu; her şey provokasyondur. Kimsenin birbirini öldürdüğü yoktu, bunlar sahte iddiydı. Derin devlet, 12 Eylül'e ortam hazırlamak için ajanlarıyla, operasyonlar yapıyordu” gibi şeyler söyleniyor.

Şimdi, 90'lar ve 2000'lerde adım adım ortaya çıkan iddialara bakın: “Yok derin devlet, yok resmî ideoloji, yok Türkiye Cumhuriyeti, yok Atatürkçüler, yok faşistler, yok milliyetçiler – bütün bunlar her şeyi bilerek ortam hazırlamak için yalan söylediler” türünden iddialar falan... Özellikle hem AKP ve hem ikinci Cumhuriyetçilerin en çok kullandığı, Türkiye'deki varolan antidemokratik yapıları Cumhuriyetçi ideolojiye fatura ederek yaptıkları yeniden okuma çerçevesinde 12 Eylül öncesini de bu şekilde ele almak çok pratik, çok kolay. Ve zaten o dönemi yaşamamış olan bilgisiz insanlar da “Vay alçak orduyu gördün mü? Darbe yapabilmek için kahvehane taramış demek” diye, kolayca inanabiliyor.

Herhalde ordunun, sabah kalkıp “Hey, arkadaşlar! 29. bölüm bugün sağcı gibi giyinecek, kıyafetler orada; 31. bölüm solcu gibi giyinecek. Sizin bıyıklar biraz Che gibi olsun, bere takın, yelek, atkı falan” dediğini sanıyorlar. Birileri, ordunun bunu sahiden yaptığına halkı ve hatta gençlerin önemli bir kısmını inandırabildiler. Oysa işin aslı bu değildi. İşin gerçeği suçu birbirine atarak rekabette birbirini yok etmeye çalışan iki grubun Türkiye'de meydanı savaş alanı olarak görüp birbirinin üstüne yürümeleriydi. Birbirini yok ederek o ülkeyi kendi lehlerine kurtarma peşindeydiler. Kendi verdiği oy sağ ya da sol olsun, kendisini tanımlaması sağcı veya solcu olsun, halk bundan son derece rahatsızdı.

Olay öyle bir noktaya geldi ki, halk son 6-8 ayda, “Bu ordu daha ne bekliyor? Artık sokakta canlı insan kalmamasını mı bekliyor ordu, devreye girmek için?” demeye başlamıştı. Halkın verdiği tek tepki buydu. Tabii *halk* derken, en az yüzde yetmişinden, yüzde sekseninden bahsediyorum. Şimdi, bu halk militarist miydi? Bu halk bugünün şablonuyla darbeci miydi? Bu halk böyle *Far West* gibi atış alanı olarak



kullanılan bir ülkede yaşayıp sabah evden çıkıp akşam eve döneceğinden emin olmayan insanların öyküsünde olmak istemiyordu. Hadise, bu kadar basit aslında.

**A.N.Y.:** Peki, o süreçte şiddet olaylarının artma gerekçesi neydi size göre?

**B.B.:** Demokrasinin hazmedilememiş olması, demokrasi kültürünün, tartışma kültürünün olmaması, mantık, retorik ve polemik kültürünün olmaması en önemli sorundu. *Diyalektik*, yalnız Marksist kitaplardan alınan tez-antitez-senteze göre; *ilerleme* düşüncesi de yalnız Marksist ilerleme programı çerçevesinde, limitli değerlendiriliyordu. Ülkücülerse, her türlü toprak, töre ve hak hukuku kendilerine göre değerlendiriyor; bir sürü geleneksel ve geriye dayalı şablon düşünce örneğini gerekçe haline getirmişlerdi.

Buna rağmen, ordu darbeden kaçınmaya çalışmıştı aslında. Demirel ve Ecevit'e hitaben, halka açık birer muhtıra, muhtıra demeyelim de, bir bildiri, bir rica ile, "lütfen bir antiterör yasası oluşturun, konu sağ-sol değil, bir araya gelin, diyalog içinde olun, bu sorunu parlamentoda çözecek ortak adımlar atın" şeklinde uyarı yaptı ordu. Ecevit'le Demirel birbirine küs, konuşmayan iki grup lideriydi. Şablonlaşmış iki blok vardı ortada. Başka daha büyük şablonlar yoktu.

**A.N.Y.:** Bu iki lider hiç yan yana gelmedi mi yani?

**B.B.:** Ecevit'le Demirel bir kez buluştular ama ondan sonra diyalog tekrar koptu. Hiçbir şey yapamadılar; günde 40-50 insan ölmeye devam etti. Ordunun müdahalesinden dört beş gün önce Konya'da Erbakan ve yandaşları şeriatçı bayrak altında yürüyüş yaptılar. Direkt şeriatçı devlet kalkışmasının somut, ayağa kalkmış hali idi. Bu artık bardağı taşıran damlaydı.

Şimdi, bugünden geçmişe değerlendirenlere bakıyorum: Son on yılda öyle yorumlar yapıldı ki, sanki "o gün ordu, o yobaz bayraklı Erbakan ve arkadaşlarını polis, asker zorla yürüttü" diye inandıracaklar. Bunlar bahaneymiş, derin devletin oyunuymuş, stratejisiymiş falan... Derin devlet mi üretti Erbakan'ı, derin devlet mi mecbur etti, zorladı yobazlığı savunmaya? Bunlar benim prim vermediğim şeyler.

12 Eylül günü, darbe yapıldığı zaman insanların yüzden sekseni bundan mutlu oldu. Tabii ki, ucu kendi çocuklarının veya kendi bölgelerinin aranmasına, basılmasına dokunan, çoğu sol, bir kısmı sağ gruplar ve aileler mutlu olmadılar. Ama halkın en az yüzden sekseni "Oh ya, sokağa çıkabiliyoruz, bu böyle devam edemezdi" noktasındaydılar.

**A.N.Y.:** Yani, o müdahaleyi olumluyor musunuz?

**B.B.:** Benim söylediğim şu: 12 Eylül kendine göre ve halka göre haklı gerekçelerle geldi. Tabii, 12 Eylül sonrasının uygulamaları, baskıları başka bir olaydır. Daha son iki üç yıla kadar halkın en güvendiği kurum sıralamasında, hep ordu birinci çıkardı araştırmalardan. Bugün ordu sonuncu çıkar. Ordu, pazarlıklı ve hükümet kuklası, kimliğini ve varlık nedenini, kendi iç saygınlığını bitirmiş durumda. "Bunların kökü bizden değil, ne yapacağı belli olmaz" diye, yobaz kesimler orduya prim vermez. Ordu, ne İsa'ya yaranır ne Musa'ya. Merkezdeki insanlar veya kararsız gençler de ordu aleyhine o kadar çok yayın görmüşlerdir ki, onlar da "herhalde bir halt vardır" diye sevmez oldular orduyu. Oysa, 1980'lerde, 1990'larda, hatta 2000'lerde orduya güven, tepedeydi. Türk halkı için ordu demek, hiç hata yapmayan, Cumhuriyet'in kurucu değeriydi, Atatürk'ün temsilcisiydi. Yalnızca demokrasiyi savunan bir kurumdu ordu, halkın yüzde sekseninin gözünde. 71 muhtirasına rağmen, sokaktaki terörü sona erdirdiği için 80'de de güvenilirliğini sürdürdü.

**A.N.Y.:** Peki, ordu hiç hata yapmadı mı?

**B.B.:** Müdahale sonrasında, sokakları kana bulayanların yanı sıra, AP, CHP ve diğer partilerin ileri gelenleri tutuklandı; bu partiler kapatıldı. Ordunun uygulamaları, tamamen *Evren faşizmi* dediğimiz noktaya tırmandı. AP ve CHP'nin kapatılması, bugün hâlâ artçı şoklarını yaşadığımız siyasî bölünmelere yol açtı. AP'nin önce ANAP ve DYP; CHP'nin Halkçı Parti, SODEP, SHP, DSP ve yeniden CHP gibi

bölünmelerinin getirdiği bugüne kadar süren artçı şoklardan söz ediyorum. Yine, bugün *siyasal İslam*'ı yücelten de, Melih Gökçek ve Tayyip Erdoğan gibi insanları başımıza salan da, o sürecin şoklarıdır.

Demokrasinin askıya alınması ve partilerin parçalanması korkunç bir hataydı. Siyasal derinliği ve bilinci olan hiç kimse, bir kere zaten Cumhuriyeti kuran ve onun ana siyasal rakibi olan partiyi kapatmazdı. Belki anayasaya göre, yeşil bayrak açmış ve bütün siyasi partiler kanunu çerçevesinde bütün suçları işlemiş bir Milli Selamet Partisini kapatması hukuk içinde normal karşılanabilir; ama öbürünün anlaşılabilir bir yanı yoktur. *Evren faşizmi* diye sonradan haklı olarak adını alan düşünce ve saldırı mekanizması; 71'de yapılandırılan çok daha abartılı bir şekilde, kütüphanelere saldırmaya, solcu kitap toplamaya, yakmaya, bunları elinde bulunduranları gözaltına almaya, gözaltına aldığı insanları yok etmeye başladılar ki; bu uygulamaların hiç biri insan hakları çerçevesinde anlaşılabilir, izah edilemez. Bir tek Şili'de Allende'ye karşı CIA destekli Pinochet darbesinde görebileceğimiz şekilde, gözaltında kaybolan insanlar, işkence gören insanlar, işkenceye ölen insanlar... Bütün bunlar yaşanmaya başladı.

Demokratik örgütlerin basılması, yok edilmesi, öğretmen ve öğrenci derneklerine de sirayet etti; halkın "oh ne iyi oldu, terör bitti de nefes aldık" dediği noktadan sonra, derinden ve üstten, abartılı ve affedilemez bir şekilde demokratik tüm öğelere saldırılmaya başlandı. Önce sosyal demokratlar ve sol çevreler olmak üzere, beyin taşıyan herkeste tepkiler yaratmaya başladı. Belki ilk zamanlarda halkın yüzde doksanı "iyi ki oldu" demişti. Yine, aradan iki-iki buçuk yıl geçtikten sonra yapılan oylamada *yeni anayasa* yüzde doksan civarında halk desteğiyle kabul edilmişti; ama burada anayasaya *evet* diyen herkes Evren'i veya 12 Eylül'ü onaylıyor anlamına gelmiyor.

"Ya, lanet olsun, şu demokratik rejime geçelim de şu insanlardan kurtulalım" diyen insanlar da orada oy verdi o anayasaya. O anayasa ideal bir anayasa olduğundan değil kuşkusuz; ama "bu anayasayı onlar hazırladı, reddedeceksin de ne olacak, iki yıl daha mı kalsın bu adamlar başımızda yeni bir anayasa hazırlanana kadar?" diye düşünmüştü halk.

Her ne kadar basın özgürlüğü olmasa da, televizyon yaygınlığı olmasa da, halk artık yapılan antidemokratik uygulamaları, faşizmi iliğinde, mahallesinde, ailesinde hissetmeye, değerlendirmeye başlamıştı. Buna rağmen, o anayasanın yüzde seksenle, doksanla geçebilmesi, arkasında hem bir "yeter artık, bir normal düzene geçelim" düşüncesi; hem de "tamam ya, her şeye karşın, bunlar da terörü bitirdi" düşüncesi vardı.

Evren faşizminin getirdiği depolitizasyonla, bir kuşak çocuklarını "aman evladım, politikaya bulaşma, sen okuluna git, oku, adam ol, ekmeğini kazan, politikadan uzak dur" diyerek yetiştirdi; onların ana babaları da o baskıyla büyüdüler, yaşadılar. Kendileri bu işlere bulaşmış ya da bulaşmamış insanlar çocuklarını baştan korumaya (baskıya) aldılar. Türkiye'de nispeten 80 sonlarına dek olayların daha sakin geçtiği söylenebilir. Başta türban olmak üzere, somut 87'den itibaren Özal iktidarının verdiği ödünlerle (ki Evren cumhurbaşkanıydı); neredeyse tek parti faşizmi gibi adımlarla, bir de yobaz düşüncelere ödünler vermeye başlayınca, fokurdamalar başladı.

**A.N.Y.:** Gelelim sizin kendi özel tarihinize – sanatınıza ve siyasal eylemlerinize...

**B.B.:** Benim yaptığım ilk siyasi işler 84'te başlar aslında. *San Francisco Manifestosu*'nu yazdığım ve müzede bildiri dağıttığım yıl, 84. Bak bir resim: Seksenlerin *Yasak Adam*'ı, duvara spreyle *intikam* yazıyor ve kaçıyor; üzerinde de yasak işareti var. Batılı kültür emperyalizmine karşı manifestolarla, sokak grafitileriyle vurup kaçan ve yakalanmamaya çalışan Bedri Baykam'ın temsili bu figür. O kaçarken, polis "hey, sen" demiş, flaşlar patlamış; elinde spreyle boyaları, taşakları gözüküyor. Yani, bunu yapmak için taşaklı bir adam olmak lazım. Şaşkınlığı ve saflığı görünüyor. Yine, *Bu Çok Uzun Bir Savaş Olacak* adlı resim... Uzun bir savaş olacak olan ne? Folklorik olmadan, lokal kalmadan, Batı'ya "maymunların da resim yapma hakkı" olduğunun savaşıydı bu. Bir bilim adamının kanser araştırması yapar gibi – evrensel bir çağdaş sanat yapma hakkımız olduğuna kabul ettirmek, uzun bir savaş olacak. Bunlar benim o manifestoya paralel, kültür emperyalizmine karşı verdiğim savaşı yansıtan, ilk siyasi işlerimdi: Diyordum ki, "*Meet the Turk* – Türk'le tanış, batılı olmayan sanatçılarla tanış, üçüncü dünya ülkeleri ve gelişmekte

olan ülkelerin sanatçılarıyla tanış, onların sanat hakkı senin sanatçılarından daha az değil. Onların daha az varoluş hakkı yok. Onlar da seninle aynı sanat tarihini okuyorlar, yorumluyorlar, aynı sanat tarihi hakkında düşünce, kitap, makale üretiyorlar. Ona saygı göstermeye mecbursun.” Dolayısıyla, ilk karşı çıkıştır o.

**A.N.Y.:** Türkiye’de bazı sanatçılar 90’larda *kimlik* meselesini kurcalayan işler yaptılar. Onların Türkiye çapında yaptıklarını, bir bakıma, siz Batı dünyası çapında yapmışsınız.

**B.B.:** O duruşumun bir ırkla alakası yoktur. Daha çok coğrafi ve siyasiydi. Tabii, bizim açımızdan ırkla alakası yoktu ama onlar açısından vardı. Çünkü onlar ırkçılık yapıyor sanatta. Yani “zenciysen, Güney Amerikalıysan, Orta Doğuluysan, Türk’sen, sanatta pek yoksun” diyorlar. Bunun ben dünyada siyasi ve sosyolojik ilk adı konmuş analizini daha sonra, 84 manifestosunu yazdıktan birkaç sene sonra okudum Edward Said’in *Oryantalizm* kitabında. Kitap 78’de yazılmış. Ama bunu sanata indirişim, sanatta somutlaştırışım, sanatta kültür emperyalizmine, *oryantalizme* karşı çıkış yılım 84.

Batının bu konudaki rahatlığı, umursamazlığı, ırkçılığı dehşet verici. Ben diyorum ki, “Madem *İnsanın Koşulları* isimli bir sergi yapıyorsun, sırf Zürih ve Şikago’ya bakacağına, dünyanın değişik ülkelerine de bakmanı beklerdim. Sen buna *uluslararası sergi* diyorsun, ama yalnız Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları koymuşsun. O zaman, *uluslararası* yerine, *Batı dünyası* sergisi de. Bu kavramlarla, karşı çıkışlarla Batı ilk defa karşılaşılıyordu. 26 yaşındaydım ve karşımda 70-80 yaşlarında, dünyanın en önemli sanat tarihçileri vardı. Clement Greenberg, Peter Selz, Donald Kuspit... Ve müzeler, San Francisco, MOMA... New York MOMA’daki *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* sergisi ve San Francisco Museum of Modern Art’taki *The Human Condition: New Expressionism* sergisi.

Bunları hazırlayanların karşısına çıkıp “bu yaptığınız komiktir” derken içimde en ufak bir tereddüt yoktu. Deli cesareti, gençlikten geliyor. O delikanlılık cesareti olmadan, insan Amerika’da vizesi bittiği için öğrenci statüsünü sürdürmezken (okula ödeyecek 800 dolar bekletme paran bile yokken), müze falan basamaz. Ama ben bastım işte. Bunu yaparken fikrime, mantığıma güveniyordum. Arkamda iki büyük dayanak vardı: Mustafa Kemal ve Suphi Baykam. “Suphi Baykam beni Amerikan polisinden korur” diye değil güvenim. Mustafa Kemal, beş parasız, bütün dünyayı ve emperyalizmi karşısına almıştı. Her türlü silahı olan, çıkartma yapan, donanması olan, hava gücü olan devletlere karşı, Anadolu insanlarıyla, kadınlarla, beş parasız yapmıştı devrimini Mustafa Kemal. “Benim gücüm kaç kuruş” demedi. Benim yapmaya çalıştığım, onun tarif ettiği emperyalizmle savaşın kültürel izdüşümü olarak direkt yansımaysdı. Bunu görmek bir Mustafa Kemal öğretisi, deneyimi ve süzgecinden geçen biri için daha kolaydı. Öte yandan, kendi tarihimde, Suphi Baykam’ın deneyiminden geçmiş olmak, onun kendi yaşamındaki politik dirençlerini, 27 Mayıs öncesi Demokrat Parti faşizmine karşı nasıl direndiğini, nasıl savaştığını, nasıl gençleri örgütlediğini; Tahkikat Komisyonu çerçevesinde, idam dahil, bütün riskleri nasıl aldığını bilmenin getirdiği bir rahatlık vardı. Veya, Türkiye’de siyasetin eskimesine, kireçlenmesine karşı ilk defa bir gençlik kolu oluşturup, gençlerin de siyasette sözü olduğunu bangır bangır söyleyebilme fiiliyatını yaşamış bir evden gelmiş olmanın getirdiği bir bilinç vardı. Veya, Türk ekonomisine getirdiği halk sektörü devrimini yapışındaki inanç vardı vs... Bütün bunları üst üste koyduğumda, hem yaşadığım hanede, hem kendi coğrafyamda, büyüklere karşı çıkmanın, devlere karşı dikilmenin, doğru söylediğine inanıyorsan, o dev kayanın, tapınakların, dev müzelerin, kurumların önünde durup “yanlış yapıyorsunuz” diyebilme kendimde hakkı, yetkisi ve özgüveni duyuyordum.

**A.N.Y.:** 1980’ler aynı zamanda farklı kültürlerin, farklı kimliklerin görünürlüklerinde önemli bir değişiklik yarattı. Sizin bu çıkışlarınız orada o anda nasıl bir etki yarattı? Destek gelmiştir herhalde bu eyleminize...

**B.B.:** Benden bir yıl sonra olabilir ya da tesadüfen aynı yıllarda olabilir, New York’ta *Guerilla Girls* dev afişler yapıp “Müzelerde neden kadın sanatçılar yok, neden erkek sanatçıların yapıtları daha çok satılıyor?” gibi sorularla Amerika’da cinsiyet üzerinden kadına karşı yapılan ayrımcılıkları açığa çıkarmaya başladılar. Ben bunu ırk ayrımcılığı konusunda yapıyordum, onlar kadın ayrımcılığı üzerinden yapıyordu. Onlar, tabii New York sanatçıları ve sözü geçen, medyada gücü olan kadınlar olarak bunu çok

daha fazla duyurdular. Yine de sesimi duyurmayı başardım. Örneğin, California'nın ve Amerika'nın en önemli sanat tarihçilerinden biri olan Peter Selz'le bu gerilla eylemim sayesinde tanıştım. Berkeley'deki bürosuna gittiğimde, kapısını açıp bastığımda “kimsin sen?” dedi. “Ben, Bedri Baykam, hani müzede manifesto...” “A, o sen miydin? Ben de seni arıyordum” diyen ve daha sonra hakkımda kitaplarda yazılar yazan biri oldu Peter Selz. Onunla normal bir şekilde, yani, galeri-eleştirmen aracılığıyla tanışmadım. O yollar bize kapalıydı.

**A.N.Y.:** Türkiye'ye kesin dönüşünüz?...

**B.B.:** 87 Mart'ında döndüm ben Türkiye'ye Amerika'dan. 87 Nisan'ından itibaren de iliğine kadar politik bir adam oldum.

**A.N.Y.:** Neydi sizi bu yola iten?

**B.B.:** Yeni dönemin arızalarından başıma düşüp, beni uyandıran ve bugünü görmemi sağlayan, 2013'ü görmemi sağlayan tek bir tuğla oldu: İran başbakanı Anıtkabir'e gitmeyi reddetmiş; Özal hükümeti de “sorun değil, o zaman sizi Konya'ya götürelim, Mevlana türbesini gezdirelim” demişti. Benim beklentim şuydu: Bu adam madem Anıtkabir'e gitmeyi reddediyordu; o halde, uçağa konacak, kışına da bir tekme vurulacaktı. “Bir daha Atatürk'e saygısızlık edeceksen bu ülkeye gelme!” denmesini bekliyordum. Özal, bunu yapacağına, “tamam, sorun yok” deyip, sineye çekti! O zaman dedim ki “Tamam, bu ülke kaymış, üç vidası çıkmış. Bu ödünü verebilen hükümet (ki, yüzde seksen enflasyonla yaşıyorduk o zaman, eğitim ve kültür seviyesi düşüktü), kim bilir başka ne ödünler verir ve ardından toplum adım adım ne hallere düşer? Türkiye'de Atatürkçülük, cumhuriyet ve demokrasi tehlikede diye, işte o gün devreye girdim. 2011'de, 2012'de, derken 2013'te uyananlar oldu, *Gezi* sayesinde. Ben maalesef 1987'de uyanmıştım. Bir kâbus gibi yaşadım bu süreci. Diyelim ki, çok siyasi bir ailede yetiştiğimden, tarihi iyi bildiğimden, iyi analiz ettiğimden, ne dersiniz deyin, şuradan bir kıl çıktığımda bütün elbisenin söküleceğini görmüştüm.

**A.N.Y.:** Buraya tekrar gelmek üzere, 80'lerin hemen öncesinde, ne tür resimler yapıyordu ülkemizde? Sizin tepkiniz ne oldu, 87'de Amerika'dan döndükten sonra?

**B.B.:** 80 öncesi Türkiye'de daha çok işçi-köylü motifli, direnç resimleri veya acı çeken insan resimleri vardı. Sosyal gerçekçi, ruh olarak Meksika duvar resmiyle akraba olabilecek resimlerdi... Bunların toplumsal bir kitleyle buluştuğu ya da toplumsal sanat direnci yarattığı pek söylenemezdi... Daha sembolik kalıyordu o günkü yapıda.

80 sonrası bütün basın, düşüncenin sansür altında olduğu; başta sol olmak üzere, 12 Eylül karşıtı sayılabilecek her şeyin tehdit altında yaşadığı bir ortamda, sanat çok akademik, estetik ve teorik yaşıyordu. İnsanlar düşünceye saygılarını göstermek için, bir nevi direnç göstermek için *Milliyet Sanat* ve *Gösteri* gibi dergilere yönelmişlerdi. Yani, sanat dergilerinin çok satmaya başlaması 12 Eylül sonrasına rastlamaktadır. Yine, yaşam tarzı direnci olarak, Türk kızlarının bekaret tabusundan vazgeçmeleri de 80'li yıllarda olmuştur. Bir yaşam tarzı direnci olarak, “içimizden özgür düşünüyorum, kendi hayatımızda özgür yaşıyoruz, sizin baskılarınıza karşı, sizin sansürünüze karşı, sizin tehditlerinize karşı” gibi bir tavır değişikliği bu.

**A.N.Y.:** Darbeden sonra, izin verilen tek ideoloji Kemalizm'di, Atatürkçülük'tü. Sonra Turgut Özal başbakan olunca ortam kısmen gevşemişti, değil mi? Tabii, darbenin lideri orgeneral Kenan Evren cumhurbaşkanı olmuştu.

**B.B.:** Özal hükümeti, kimi zaman dışa açılma, kimi zaman da demokrasi kelimesini kullanıyordu şirin görünmek için. Öte yandan, bir de *Kenanizm*, *Evrenizm* durumu vardı. Kenan Evren durmadan Atatürk'ten bahsettiği için, yeni kuşaklar *Kenanizm*'le *Kemalizm*'i karıştırdılar. Yani, “Bu adam vurdu, kırdı, demokratik kitle örgütlerini kapattı, insanları işkenceye aldı, yok etti. Eğer bu adam Atatürkçüysen, yaptıkları ortada. Demek ki Atatürkçülük buymuş” demeye başladılar. Böylece, her şey birleşti – resmî ideoloji, faşizm, işkence, hoşgörüsüzlük – hepsi aynı pakete dolmaya başladı.

80 sonrasında Atatürkçü ideologları olarak bu ayrımın hatalı olduğunu, böyle bir kıyaslama ve çıkarma yapılamayacağını anlatmaya çalıştık. Bu çok zahmetli ve emekli oldu. Bir sürü makale, kitap yazdık; yurt çapında söyleşiler düzenledik. Başta Uğur Mumcu, Muammer Aksoy, Ahmet Taner Kışlalı olmak üzere; ben, Yekta Güngör Özden, Türkan Saylan, daha sonra Tefik Kızımkaya, Ümit Zileli... Bütün o ilerleyen süreçte, bizim 80'li yılların sonunda "o değil, budur" diye başlattığımız direnç önemliydi. Kenanizm'le Kemalizm'i karıştırmamak, kirli suyla temiz suyu karıştırmamak kadar önemli bir şeydi. Biz bunun teorik, siyasi ve felsefi ayrımı Türkiye'de, Anadolu yollarında 88'den itibaren yapmaya başladık.

**A.N.Y.:** Sanatçı olarak neler yaptınız?

**B.B.:** 87'den itibaren benim ürettiğim sanatla siyasi gidişat arasında çeşitli paralellikler oldu. Hep bir etki-tepki, neler yaşanıyor, ben neler yapacağım düşüncesi vardı. Bir yandan sanat üretiyordum, bir yandan siyasi eylem ve pratik geliştireyordum; bir yandan da teori geliştireyordum, yani makale yazıyordum. Sanat, teori ve aktivizm iç içeydi. Daha önce değindiğim, İran cumhurbaşkanı meselesini düşünerek, "bu ödünü veren hükümet kim bilir daha neler verecek ve Türkiye çukura düşecek" diyordum.

*Demokrasi'nin Kutusu*'nu o süreçte yaptım, 87'de. Kutunun duvarında Türkiye'ye yansıyan o yobazlığın geliş sesleriyle ilgili kupürler, içinde bir metrekare özgürlük, bir yandan bir telefon kulübesi ve hela parodisi; bir yandan içerde duvarda istediğini yazabilme özgürlüğü... Dışarıda iki farklı Bedri – bir yanda başı kazanmış asker Bedri, bir yanda Che gibi siyah saçlar ve sakallı Bedri ve "bu ne biçim sanat" yazılı bir giriş kapısı... *Fahişe'nin Odası*'ndan beri, hayatımda yer alan kırık aynalardan bir adam... *Demokrasi'nin Kutusu*'nu benim o gün yapmam siyasal bir olaydı. Bugün biri öyle bir şey yaptığı zaman, ne teorik, ne düşünsel anlamda, kendi içinde derin, dip dalga, artçı şok, deprem değildir. O gün *Demokrasi'nin Kutusu* bir depremdi. İnsanlar "bunu yapmaya nasıl cesaret etti?" diye bana acayip acayip bakıyorlardı. İnsanların gözaltına alınıp kaybolduğu veya aylarca işkencede tutulabildiği, sorgusuz sualsiz sekiz ay içerde kalabildiği dönemlerdi ve ben diyordum ki "sen bu riski almazsan kim alacak, mecbursun bunu almaya."

*Sabah*'ta, *Cumhuriyet*'te, *Milliyet*'te haber oldu, 87'de. 82-83'te yaşanan depremi yaşıyordum, yansıtıyordum. Bu, yapıt olarak, Batı'da da pek örneği olmayan, fiilî, yaşayan, içine girilip çıkılan, o günkü siyasi konjonktüre çomak sokan, yaşayan gündeme tokat atan; heykel mi, happening mi, performans mı, yapıt mı, resim mi, ne olduğu belirsiz bir işti. Dolayısıyla, sanatsal olarak çok yeni bir şeydi.

87 İstanbul Bienali'nde yaptıklarım, hem o tarihî mekânı değerlendirmek, hem siyasî karşı duruşumu ifade etmek, hem o Mimar Sinan hamamının hakkını vermek açısından, o zamanlar *Live Art* diye yazdığım manifestoyla beraber, yeni bir karşı çıkıştı. Orada da *Kubilay Odası*'nı yaptım, "yeni Kubilaylar geliyor" dedim. Millet, "herif manyak, paranoyak, nereden çıktı bu, ne alakası var?" diyordu. Oysa, üç yıl sonra Muammer Aksoy öldürülecekti. 80 yılından beri siyasi cinayet işlenmemişti ve ben "yeni Kubilaylar geliyor" diyordum. "İslamcılar Atatürkçüleri öldürecek" diyorum. "Bu ne biçim sanat, vahşet?" diye alay eden, komik yazılar çıktı. Ardından *Günah Odası*'nı yaptım. O da erotik bir oda gibi duruyordu, ama tamamen siyasi bir işti. Kadın vücuduna getirilen baskı, sansür, baskı, günah kavramı, bütün onun içinin boşaltıldığı bir odaydı. Bunun dışında, *Maymunların Resim Yapma Hakkı* referanslı, *Referandum Kutusu* vardı. Sonra, *Ingres*, *Gerome*, *Burası Benim Hamamım* diyen o dev yapıt vardı, oryantalizme gönderme yapan. "Hamam konusu da bize aittir, istediğim kadar yaparım, sen bunu yaptın diye, benden çıkmadı diye konuya ipotek koyamazsın" diyerek Ingres ve Gerome üstünden Batı'ya verdiğim bir yanıtı ve *Maymunların Resim Yapma Hakkı*'nın devamıydı. Şimdi *İstanbul Modern*'de olan, dokuz metrelik iş.

Türkiye'de 90'lı yıllarda bütün o sanatın siyasileşmesi, multimedyaşması, enstalasyonlaşması falan, bütün onların kökü benim o hamam sergimdir. *Kubilay Odası*, *Günah Odası*, *Referandum Kutusu*, *Ingres*, *Gerome*, *Burası Benim Hamamım* sulu enstalasyonu... Onun önüne havuz yaptırıp, neonlar, dev fotoğraflar, sloganlar... Bunun adına ha *çağdaş* demişler, ha *güncel*... Ne kadar önemli bir farktır, onu tarihe bırakalım ama sanatın siyasallaşması, toplumla buluşması, toplumu düşünceye ve interaksiyona

davet etmesi, günlük kültürle sanatsal tarihin beraber katmanlara sokulmasının kökeni onlardır; tabii, onlardan önce, *Demokrasi'nin Kutusu*'dur. Ben bunu niye yaptım? Çünkü halkın dikkatini çekmeye, ikna etmeye mecburdum. Ne yapmalıyım ki insanlar bu gelen tehlikeyi görsün, düşünsün, hakkında yazsın, birbirini uyarsın?

Ben bunu mecburiyetten yaptım. Ortamın tehlikesini, yüzen köpekbalıklarının görüyor olmam, algılıyor olmam, benim o işleri üretmeye mecbur etti beni. Bazen hayat şartları sizi kısa bir yol bulmaya mecbur eder. Bazen hayat şartları bir bilgini, bir siyasal adamı, bir elektrikçiyi o anda bir pratik çözüm ve formül üretmeye iter. Benim ürettiğim sanat, ülkenin gerçekleri çerçevesinde üretilmiş, bir *yaşayan sanattı*. O yüzden, 1994'te Cannes'da *Artijonction Fuarı*'nda En İyi Sanatçı, En İyi Gösteri ödülünü *Liveart* aldığında, canlı hayvanlar, enstalasyonlar, kaybolan çoraplar nereye gidiyor, keşfedilmeyi bekleyen aktris, kalemini satan yazar, bütün o canlı aktörler, hayvanlar... İnsanlara diyordum ki "siz bunu görüyorsunuz, hatta bunu belki daha çok Dadaist bir çıkış olarak görüyorsunuz; ama *Liveart* çıkışının kökeni, siyasidir". Bunu, Marcel Duchamp'ı yanlış algılayanların *ready-made* tıkanmasına karşı yaptığım *Çerçeve*'den 20 yıl önce yaptığım bir işti o.

Bu, sırf *ready-made* 'lere karşı konseptüel, daha hareketli, canlı bir yaşam sanatı yapalım diye, sanat teorisinden yaratılmış, uydurulmuş bir yaklaşım değil; daha çok kökeni 80'lerin Türkiye'sinin doğurduğu mecburiyetlerden türemiş bir sanat diyordum. Gerçekten de mantığı buydu. Daha sonra yaptığım, happening, performans, liveart ve erotizme kayan farklı versiyonları tamamen sanatsal, sanat tarihsel, kişisel yan gelişmelerdir. Esas köken, tamamen Özal baskısı, Evren baskısı, şeriat baskısı, yobazlık baskısı, o günlerde daha yavaş yavaş belirmekte olan türban baskısıdır.

87'de o büyük sergiden, Bienal'den sonra 88'de *İç Manzaralar-2* adı altında, sansür ve işkenceyi protesto sergisini yaptım. 87 Ocak-Şubat-Mart'ında, Amerika'da *İç Manzaralar* adında, soyut işlerden oluşan, kendi iç dünyamla ilgili bir dizi yapmıştım. Türkiye'deyse, siyasi iç manzaralara geçtim. Hıncal Uluç alay ediyordu: "iç manzaralar, dalak, böbrek, pankreas, onları mı yaptın?" diyordu. Birden bugüne atlıyorum: 2010'da *Ergenekon*'a karşı *İçim Parçalanıyor* sergisi yaptım. Bugün başbakan ve cumhurbaşkanı talimatı ve emriyle 12 Eylül'e taş atan insanlar, bugünkü statükonun emirlerini yerine getiren, bugünkü AKP yorumlarını taşıyan, beş para etmeyen davranışlar...

12 Eylül'ün yaptıklarına o gün karşı çıkan insanlar demokraside zoru yapmış oldular. 88'de Özal ve Evren iktidardayken, 12 Eylül faşizmi sürerken ve insanlar işkence ve gözaltılar devam ederken, basın da Muzır Yasası'yla toptan susturulmuş ve tehdit altındayken, o işkence ve sansür sergisini açtım. *İşkence Kutusu*'nu, işkence haberleri yaptım, işkence aletleri getirdim. Kadın bedenine yapılan tehditler, kadın bedeni üzerinden siyasi tehditler ve Muzır Yasası v.s... Sivil polisler geldi AKM'ye, pardesülü, walkie-talkieli. Örnekler aldılar, yayınladığım gazeteden ve sergiden.

**A.N.Y.:** Hiç korkmadınız mı?

**B.B.:** *Hesaplı risk* almıştım; kapatırlarsa kapatırlar, gözaltına alınırsam alınırım, ama almıştım işte bu riski. Ben almazsam kim alacaktı! Hesaplı riskim tuttu, kapatmaya cesaret edemediler, beni tutuklamaya cesaret edemediler. O sergiyi, sansür ve işkenceyi protestoyu alaylı, mizahi bir şekilde İstanbul'un göbeğinde yaptıktan sonra, gençler daha rahat yürümeye başladı, gazeteciler daha rahat köşe yazısında hükümete giydirmeye başladı, her şeyde bir rahatlama geldi. Çünkü sen orada en dokunulmazlığı olan konuda Evren'e de, hükümete de mizah yoluyla alay ederek, rezil ederek İstanbul'un göbeğinde maskelerini indiriyorsun. Bu riskti. 2010'da da yine, ben resimleri yapıp sergilerken her gün arkadaşlarımız toplanıyordu. Kendi gazetem, "dikkat et, her an sen de gidebilirsin" diyordu. Ben de biliyordum ama yine de yapıyordum. Şimdi bunu sen yapmazsan, ne zaman yapacaksın? Sen yapmazsan kim yapacak? Başkasından beklersen nereye gidersen?

Yani, o gün alınan risk önemliydi. Daha sonra sen daha da geriye bakıp yaşamadığın dönemler hakkında yapabilirsin. Mesela, ben *Kuvayi Milliye* sergisi de yaptım. 88'de sansür ve işkence...



Daha sonra Pompidou Müzesini bastım, 89'da. Orada da bir *Dünya Sihirbazları* sergisi yapılmıştı, Jean Huber Martin tarafından. Bu sefer daha hazırlıklıydım; onu gazeteyle bastım, *Chameleon Diabolicus*. Küratörü bir buçuk yıl önce ziyaret edip ikaz etmişim. “Bak sen böyle bir sergi yapıyorsun ve ilk defa gerçek anlamda bir uluslararası sergi yaptığını iddia ediyorsun. Güya, dünya sanatına iyilik yapıyorsun. Ben de 84'te bunu ilk yapan, söyleyen adamım” demişim. “Batılı olmayan ülkelere bir paye dağıtılıp, jest yapılacaksa onu da Batılı beyin düşünür” diyen bilinçaltının, zaten benden o an tiksindiğini hissetmişim.

Normal, etik, kendine güveni olan bir adam, öyle bir sergiyi yaparken bu bilgiyle ve bu verilerle karşılaştığında hakkını verir ve sana da önsözlerden birini yazdırır. Öyle yaptığın zaman senin sergin daha güçlü olur. Çünkü araştırdığını ve hakkını verdiğini kanıtlarsın. Ukalalığım yetmiyormuş gibi “sen evrensel sanat yapan ve bunun üstüne değerlendirme yapan insanlar yerine, Batılılar evrensel sanat yapar, batılı olmayan ülkeler de folklorik, yerel, kaligrafik sanat yapar dersin, bu sergiyle, bu ideolojiyle iyilik yapayım derken kötülük yaparsın” dedim. Ve adam bu gafletin göbeğine düştü. Ben de açılış günü vurdum “sana Türkiye'den selamlar getiriyoruz. Yine hiçbir bölgesel araştırma yapmadan kafanıza göre takılmışsınız. Ama bunu yaparken de bu zararları vermişsiniz” diye. (...)

90 yılında 27 Mayıs'la ilgili bir sergi yaptım, 555K adı altında: “Beşinci ayın beşinci günü, saat beşte Kızılay'da buluşalım”. Kenanizm'le Kemalizm'in farkını göstermek, belki Türk ordusunun gerçek kimliğini göstermek, 27 Mayıs devriminin getirdiği ilerici anayasayı göstermek, yani ben Atatürkçüyüm diyen bir ordunun illa Kenanizm şeylerine düşmediğini göstermek ve o günlerde Özal'ın yaptığı ve Ecevit'in destek verdiği “Ah, Menderes, durup dururken çok demokrat bir başkana neler yapıldı” diye başlayan söylemin gerçek yüzünü göstermekti amacım.

*Gezi direnişi* hakkında uzun bir yazı yazan *Der Spiegel*'e yanıt verdim. *Der Spiegel*, “Cumhuriyeti Atatürk kurduysa, demokrasiyi de Tayyip getirmiştir” diyordu. Ben de buna karşı dedim ki “Komünizmi İngiltere'ye ve dünyaya Thatcher yaydıysa, Tayyip de demokrasiyi Türkiye'ye getirmiştir. Bu, bu kadar doğru olabilir ancak” dedim. Buradan da aynı kıyaslamayı yapabiliriz. Menderes'in, tabii ki asılmaması lazımdı, ama demokrasi mağduru olduğu konusunda, daha dikkatli araştırılması lazım. Onun da derin nedenlerini biliyorum yaptığım serginin araştırmalarından. O dönemi analiz ederken, o dönemi, işleyen bir demokrasiye ve demokrat bir lidere yapılan bir faşist darbe olarak tanımlamak uzaktan yakından mümkün değil. Bu yapılan, yapılmaya başlanan anti-propagandaya karşı gerçekleri ortaya koymak lazımdı. 94'te de, Atatürk dönemini bu sefer çok derin analiz eden *Kuvayi Milliye* sergisini bu yüzden yaptım.

93-94'te neye dikkat çektiysem, Türkiye maalesef bugün onları yaşamaktadır. Türk Ceza Kanunu'ndan 163. maddenin kaldırılmaması için şeriatçılık propagandasının özgürleştirilmemesi için kampanya yapmıştık. Ama *çok demokrat* insanlar, “aman efendim, olur mu, bir demokraside bunu serbest bırakmanız lazım, nasıl komünizm serbest bırakılıyorsa bunun da bırakılması lazım” dediler. Biz de dedik ki “Sovyetler Birliği diye bir tehlike artık yok, böyle bir teorik tehlike de yok; ama burada İran yanı başında devrim ihracı yapıyor, silahlı ve ideolojik. Sen bunu açarsan bağırsaklarını boşaltmış olursun.” Bunu anlatamadık. Önce Uğur Mumcu'ya anlatamadık. Uğur Mumcu da 163 kaldırılсын diyenler arasındaydı. Erdal İnönü'ye anlatamadık. Muammer Aksoy, ben, Oktay Ekşi, Aysel Ekşi, Türkan Saylan çok uğraştık ama başaramadık ve SHP'nin de yardımıyla 163 kalktı. 163'ün kalkması aynen 2010'da anayasanın değiştirilmesi gibi ana kritik yıkımlardan biriydi hukukta. Şeriat propagandasının önünü açtın, ondan sonra da bu hükümetin her yere istediği adamı plase etmesini sağladın ve hukuku Adalet Bakanlığı'na, yani başbakana bağımlı hale getirdin.

163. maddenin kaldırılmaması için eylem yaptım; yani makale yazmak dışında, imza toplama, konuşma, partilere gitme, ikna turları falan. Başaramadık. Sonra, Ecevit faktörü... Türkiye'de bugün yaşadığımız bütün bu dramların kökeninde o vardır. Ayrıca, bütün bu dramların kökeninde babam Suphi Baykam var, Ecevit'i zorla siyasete soktuğu için. Babam CHP Gençlik Kolları'nı kurmuş, Ecevit'i de genel sekreter yapmıştı. Hadi babam öngörememişti diyelim. İyi de, Ecevit 12 Eylül sürecini ve sonrasını yaşamış

birisiydi; ama solun iki yakasını bir araya getirmemesi için her şeyi yapıyordu. Profesörler gidiyor, yalvarıyor, partiler birleşsin, tek parti olun eskisi gibi diyorlar. İmza kampanyaları yapılıyor, Nuh diyor peygamber demiyor Ecevit. 93 yılında taban operasyonunu kurduk. Dedik ki, SHP, CHP, DSP'ye, “yerel seçimler geliyor 94'te, bir an önce birleşmezseniz yobazlar başta İstanbul ve Ankara'yı kazanacaklar; sonra da parlamentoyu kazanacaklar”. DSP birinci gün cevap verdi ve “beni yok say, kabul etmiyorum, böyle bir teklifi yapılmamış sayıyoruz” dedi. Birinci gün Ecevit kendi imzasıyla, faksla bildirdi bunu. İkinci günden itibaren SHP, CHP, Baykal, Karayalçın... Bütün arabuluculukları ben götürdüm. En son, seçimlere iki, iki buçuk ay kala, hiç unutmuyorum, Anadolu'da bir benzincide son çabaları yapıyorum. Olay yine kitlendi. Diyoruz ki, “birleşmediniz madem, ortak aday çıkarın ya da sen Ankara'da mı girdin, sen İstanbul'da gir, sen Adana'da mı girdin, sen İzmir'de gir. Şehirlere ayrı ayrı katılın, sen orada aday çıkarma”. Bunu da yapmadılar. Yüzde yirmi üç gibi rakamlarla Melih Gökçek ve Tayyip Erdoğan Ankara ve İstanbul'u aldı. Koskoca devlet adamları bunu göremiyordu. Maalesef boyacılar (ressamlar) ve Türkan Saylan gibi lepra doktorları veya Ahmet Taner Kışlalı gibi gazeteciler bunu görebiliyordu. Öyle yazılar yazdım ki, daha sonra Ecevit hakkında; “benden önce ölürsen cenazene gelmeyeceğim, seni ömür boyu affetmeyeceğim” dedim. Bunu *Akşam*'dayken yazmıştım; “sen ülkenin başına gelen en büyük kötülüksün” demiştim.

Sonra maalesef yurtsever hareketin baskısıyla Ecevit'in cenazesine katıldım. Ama itiraf edeyim, affetmeden katıldım. Bugün Mustafa Balbay, Tuncay Özkan aileleri parçalanmış yıllardır orada yatıyorsa; kanser hastası Fatih Hilmioğlu içerden çıkamıyorsa, biz yobazlığa bağırsaklarımızı kaptırdıysak bunun nedeni Ecevit'in 12 Eylül sonrası birleşmeyi engellemesi ve Türk siyasetinde varışlardaki, köylerdeki insanların umudunu artık solda görmeyip, MHP, din, MSP falan oralara kaymasıdır. Türk siyasetinin eksenini yüzde otuz beş oranında daha sağa kaymıştır. Merkezdeki adam sağcı olmuştur, sağdaki adam dinci olmuştur. Bunun kökeninin solun artık birleşik bir alternatif olamaması vardır. 93-94 taban operasyonu hareketinde maalesef ne dediysek çıktı. Yine aynen Kubilay olayı gibi, haklı çıkmak bir işe yaramıyor. Tarihe karşı sorumluyuz hepimiz. “En azından ben bunları yalnız söylemekle kalmayıp, eyleme de döktüm, birleştirmeye çalıştım; son ana kadar çabaladım” diyerek, belki geceleri bir nebze de olsa rahat uyuyabiliyorum; ama maalesef bu bir şeyi değiştirmiyor ülkede.

**A.N.Y.:** Konu konuyu doğurdu; 80'lerden çıkıp bugüne geldik. Yeni dışavurumculukla toparlayıp bitirelim... Sizin diğer yeni dışavurumculardan farkınız?... Teknik, boya, yazı ve içerik açısından...

**B.B.:** Ben grafitiyi New Yorklu, San Franciscolu sanatçılardan çok farklı kullandım. “Onlar gibi” taglar, süslü harfler değil; rahat okunabilir Türkçe veya İngilizce sloganlar, cümleler yazdım. Onlarda pek olmayan bir şeydir bu. Enteresan bir şekilde, el yazısıyla kağıda nasıl yazabiliyorsam, o büyük alana da el yazımı aynen adapte ederek kullanabiliyorum – onu herkes yapamıyordu. Nedenini düşününce, 70'li yılların Türkiye'sine gidiyorum: Ben Türkiye'de grafitinin, duvar yazılarının siyasi slogan ve cümle olarak kullanıldığı bir ortamdan geliyorum. Dolayısıyla, o ortamın bıraktığı izdir sanıyorum, benim kendi grafitimi yapmama ilham veren. Grafitilerimin Amerikan ve Fransız örneklerine benzememesinde, hem içinde yetiştiğim siyasi ortamın, hem de o kaligrafiyi kullanım tarzımın etkisi var.

Yeni dışavurumculuğu adı konmadan uygulayanlardan biriydim. *Fahişenin Odası*'nı yaptığımda ortada *yeni dışavurumculuk* diye bir kavram yoktu. Dünyada yeni dışavurumculuk diye paylaşılan kavramın doğuşu, sanırım 1982. Bir toplumsal olgu olarak belirmesi, Londra'da Royal Academy'deki *A New Spirit in Painting* sergisinden sonradır. *Art in America*'da yeni dışavurumculuk hakkındaki makalelerin yayınlaması da 82'dir. San Francisco ortamında ben o resimleri yaparken kimse bana “yeni dışavurumcu resim yapıyorsun” demiyordu. “Yüzyıl başı resmi mi yapıyorsun?” diye soruyorlardı. Ben de “içimden geliyor, onun için yapıyorum” diyordum. O dönem oralarda üretilen fotorealist sanat, minimal sanat ve kavramsal sanat bana sıkıcı geliyordu. Karikatürlerden, sinemadan, Rock'n Roll'dan, pornografiden etkilenmiştim. Böyle bir insan “çok güzel bir düz alan çizdim, yanına da bir mavi leke koydum” diyemez. Olabilir, yapılabilir tabii ama o zaman da bu ben olmazdım. Bana verdiği, hissettirdiği bir şey yoktu. Yani ben şöyle bir tuvalin karşısına geçip, müzede namaz falan kılmayacaktım. Ben karikatür okuyarak, pornografi seyrederek, erotizm düşünerek, siyaset düşünerek, aşk acıları yaşayarak, şehvet duyguları

yaşayarak büyüdüğüm için, bu resimleri yapıyordum. O dönem 50'li yıllarda doğmuş olan tüm sanatçıların yaptığı buydu dünyada.

Dünyada olay bir fenomen haline geldikten sonra 83'te de Türkiye'de bunun tanıtımını yaparken ilk defa bir sanat akımı dünyayla aynı anda yaşanmış oldu.

**A.N.Y.:** Çok da çabuk benimsendi. Bunu neye bağlamak lazım?

**B.B.:** Çünkü Türkler tuval resmini severdi. Çünkü Türkler boya severdi. Çünkü Türkler renk severdi. Çünkü Türkiye sanat ortamının arkasında, daha gerilere gidersek, Ali Avni Çelebi de vardı, Nazmi Ziya da vardı, arada Fikret Mualla da gelmişti, Bedri Rahmi'yi de buna ekleyebiliriz. Yeni dışavurumculuğun kabulü ve hızlı bir izleyici kitlesi kazanması bundandır. Tabii, aynen Batı'da olduğu gibi, "bu yeni değildir" veya "bu saçmalaktır" veya "bu demodendir" veya "bu akım değildir" diyenler oldu. Farklı gerekçelerle reddedildi Batı'da ve Türkiye'de. Batı'da minimalizme ve kavramsal sanata toz kondurmak istemeyenler blok kurarken; Türkiye'de klasik ve empresyonist veya akademik resim yanlıları bunu anakronik, döneme uymayan işler diye, reddediyorlardı.

Türkiye'de adam gibi en eski sanat müzemiz 9 yıllık olduğundan; henüz oturmuş sanat tarihi bilinci olmadığından; 80-81'de yapmaya başladığım bu resimleri yıllarca Türkiye'de gösterdikten sonra, 86'dan sonra, benim genç kuşağı etkilemem normaldir. Ama benden önceki kuşakta da değişiklikler oldu. Tuval boyutları büyüdü, paletler renklendi, hatta resimlere yazı geldi, kolaj geldi; fırça darbeleri özgürleşti, taştı, teknik *özensizleşti*... Bunların nedenleri yanıtlanmadan, Türkiye'de sanatın yaşadığı dönüşüm ortaya konamaz bence.

**A.N.Y.:** Zaman ayırdığınız için çok teşekkürler...

**B.B.:** Ben teşekkür ederim.

## Bedri Karayağmurlar ile Görüşme

1 Mart 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, İzmir

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'leri kapsayan, sanat ve siyaset ilişkisine odaklı bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin dönemin siyasal olaylarından nasıl etkilendiği üzerine, hem bir öğretim elemanı olarak hem de bir sanatçı olarak tanıklığımızdan yararlanmak istiyorum. Öncelikle, 12 Eylül... Nasıl bir iz bıraktı sizde?

**Bedri Karayağmurlar:** 12 Eylül Türkiye'deki hem ekonomik hem politik modelin ve buna bağlı olarak diğer alanların işleyişinin değiştirilmeye başlandığı bir dönem. Cumhuriyetin başlangıcından sonra giderek liberal ekonomik modelle bağı olan, ancak karma ekonomik modeli önemseyen, daha doğrusu iki kutuplu dünyanın içinde belki de bir denge ekonomisi kurmaya çalışan bir model vardı. 12 Eylül'ün temelinde liberal ekonomik modelin yerine oturması için karma ekonomik modelden vazgeçilmesi gerekliliği vardır. Oysa, darbenin gerekçesi olarak görüntüde sağ-sol, Alevî-Sünnî çatışması gibi farklı değerler taşıyan insanların birbirleriyle çatışması türünden bir zeminin üstünde oluştuğu iddia edilmişti. Ekonomik modelin dönüşümü ihtiyaçları karşılayacak biçimde dönüştürülebilirdi. Ama gücü elinde bulunduranlar beklemeye tahammüllü değildi.

**A.N.Y.:** Bu siyasal gelişmelerin devamında sanat ortamı genel olarak nasıl bir dönüşüm yaşadı?

**B.K.:** 12 Eylül'e giden süreçte sanatın da kendi çizgisi vardı. Resimde Nedim Günsür, Turgut Zaim, Nuri İyem, Cihat Burak ve Neşet Günal'dan oluşan, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı* denilen grubun baskın bir etkisi vardı. Diğerleri de sosyal gerçekçi olma eğilimindeydiler. Ancak bu eğilim giderek şematik bir

sosyal gerçekçilik oluşturmaya da başladı. Moda gibi köy resimleri, köylü-işçi resimleri, gecekondu resimleri yapıldı. Resmin kendi değerleri unutulup resmin ancak bunları anlatırsa resim olabileceğine dair yaygın bir inanç vardı. Biz de bunlardan etkilendik ve bu tür resimler yaptık. Resim yapmak, bir tür bildiri yazmaktı. 12 Eylül gelince, bu sanat eğilimi bir felsefeye dayanmadığı için, kimse kendi çizgisini sürdürecektir bir havada değildi.

Resimde, siyasal bir tavırla yola devam eden kaç ressam kaldı bilmiyorum. Giderek temalar değişmeye başladı ve resmin kendine ait temel problemleri öne çıktı. Mesaj verme sorumluluğu arka planda kaldı. Ayrıca, liberalleşme süreci de sanatı ticarileştirdi. Kara para aklama olgusu da buna yardımcı oldu. Galeriler çoğaldı ve piyasa oluştu. Resmin para kazandırabileceği keşfedildi. Sanatçı apolitik bir kimlik edindi. Ortalıkta kötü işler de yaygınlaştı tabii bu arada.

**A.N.Y.:** 70'ler çok politikti, tamam, darbeden sonra, nasıl oldu da apolitik bir tavır böylesine çabuk benimsendi sizce? İşkenceler, gözaltılar çok mu etkili oldu? Sanatçılar bu anlamda neler yaşadılar?

**B.K.:** Edebiyat dünyasında yazdıkları yüzünden hapse girenler var ama yaptığı resim nedeniyle tutuklanan yok. Benim başıma şöyle bir olay geldi sadece: Halkevleri'nin aranması sürecinde oradaki resimlerim parçalandı ama beni tutuklamadılar. Daha sonra beni 1402'yle üniversiteden attılar. 12 Eylül öncesinde herhangi bir düşüncenin felsefesini kavramadan o tarafta durmak, insanları oralı yapmıyor. Türkiye'de sağın ve solun açmazlarından biri buydu aslında; bir yere ait olma duygusuyla hareket ediliyordu. Çünkü boşta olmak tehlikeliydi. Aidiyet güven duygusu veriyordu. Solcu olmak ya da aydın olmak biçimsel olarak algılandı. Bu anlamda, bana göre, politik bilinç zaten oluşmamıştı.

**A.N.Y.:** 1980'de genç bir sanatçı olarak çevrenizde yaşanan bu gelişmeleri nasıl karşıladınız?

**B.K.:** Ben o dönem aynı zamanda sosyal gerçekçi öyküler de yazıyordum. Ama resim yapmak, ibadet etmek gibiydi benim için. Octavia Paz'ın 'sanat aslında bir ideolojidir' sözüne de katılıyorum. Çünkü sanat bir tür inanma, bir tür tavır biçimidir. Edebiyatta sözle bir şeyleri söylerken, bunu resme nasıl dönüştüreceğim konusunda çok ciddi endişelerim vardı benim. Çok süründüğüm halde, 'yaptıklarımı nasıl satarım' duygusuna hiç kapılmadım. Genç bir sanatçı olarak bir yanda ekonomik sıkıntı ve siyasal baskılara maruz kaldım, diğer yanda yaptıklarımı göstereceğim mekân bulmada zorluklar yaşadım.

**A.N.Y.:** 1980'deki darbeden sonra ilk çalışmalarından biri de bütün yüksek öğretim kurumlarının üniversiteye dönüştürülmesi ve güzel sanatların da fakülteleştirilmesini kapsıyor. Siz o dönem Buca Eğitim Enstitüsü'nde görevliydimiz.

**B.K.:** 1980'de buradaydım. 1983'te 1402 sayılı yasayla okuldan atıldım. Ondan sonra akademik çalışmalarına öğrenci olarak devam ettim.

**A.N.Y.:** 1980'den 1983'e kadar neler yaşadınız?

**B.K.:** Bir ülkenin eğitimi, o ülkenin gereksinimleri doğrultusunda o ülkeyi iyi tanıyan yetişmiş kadrolar tarafından planlanma şansından yoksunsa, o ülkedeki eğitimin kaliteli olabilmesi mümkün değildir. Türkiye'de eğitim programları sürekli değiştirilir. Eğitim enstitüleri önce yüksek öğretmen okullarına dönüştürüldü. Yüksek öğretmen okulları da 12 Eylül'den sonra fakülte oldu. İsimleri değişince yapıları değişti mi? Hayır. Tam tersine, daha da kötü oldu. Daha önce burada eğitim yapan kadro, resim yapan öğretmenlerdi. YÖK, bu kadrolara boncuk dağıtır gibi unvan dağıttı. Mesela, ben atıldım ama benimle aynı konumda olan birisine yardımcı doçent unvanı verdiler. Ben atılırken şöyle bir şey uydurdular: Hizmet yılına göre en az üç yıl yüksek öğretim kurumunda çalışmış ve hâlâ çalışmaya devam edenlere, uydurma bir gerekçeyle, geçici bir sanatta yeterlik maddesi yaratarak uydurma jürilerde yardımcı doçentlik, doçentlik, profesörlük unvanlarını dağıttılar ve sanat eğitiminin canına okudular. Eğitim enstitülerinden mezun olup yurtdışında dört yıllık bir lisans eğitimi almış olanlar kendilerini akademisyen, uzman olarak gördüler. Ancak unvanla ilgili kıstaslara uyulmadığı için o geçici maddeyle sanatta yeterlik yapmış sayıldılar. Daha sonra da bu sistemin savunucularına dönüştüler. Bunların hepsi eskiden güya demokrat olan insanlardı. Ama 12 Eylül'ün yarattığı bu havadan en çok yararlanan ve en

çok da savunan insanlara dönüştüler. Türkiye'deki aydınların komedisi aslında bu. 'Sanatçının teorik bir şey çalışması gerekmediğine ilişkin, resmini savunan iki tane metin yazsa yeterli olur' gibi şeyler savunmaya başladılar. Adına sanatta yeterlik denilen bu uydurma programın bütün içeriği doktora programıyla aynıyken, eleştiriler gelmeye başlayınca, bazı yerlerini kırarak bugünkü haline getirdiler. O günkü siyasal iktidara yakın olanlar üniversitelerde kalıp kadroları paylaşırken, onlar gibi yurtdışından gelmiş, aynı programlarda yetişmiş insanların bazıları da 1402'lik olup atıldılar. 1402'yle cezalandırıldıkları için onlar geri döndüklerinde ya geç kaldıkları için hiçbir şey alamadılar ya da dayanamayıp emekli oldular. Onların yerine, ne yazık, yönetimle ilişkisi çok iyi olanlar geçtiler.

**A.N.Y.:** Sizin üniversiteden atılma gerekçeniz tam olarak neydi?

**B.K.:** Birileri şikayet etti. Politik düşüncelerim nedeniyle daha önce benim hakkımda açılmış soruşturmalar vardı. Öğrenciliğimden kalan bir dava vardı. Atılmamla ilgili 12 Eylül mahkemelerine taraf olarak adımları da yazdırdım. Çünkü birileri benimle ilgili yargı verirken bunu kanıtlamak zorundaydı. Ben o dönemde ne idarî ne de adlî soruşturma geçirdim. Ama attılar. Neden? Ya çok çalıştığım için attılar ya da düşündüğüm için attılar. Türkiye'de istenen aydın ve sanatçı modeli şu: Yukardan bir ağabey şöyle davranın diyecek, herkes öyle davranacak! Savundukları Batı tipi demokrasilerde üniversiteler böyle mi işliyor? Akademisyenlerle sanatçılar böyle mi düşünüyor? Bize uydurma modeller geliştirip ondan sonra uydurma gerekçelerle bunları kabul ettirmeye çalışmak hangi aydın davranışına yakışıır?

**A.N.Y.:** Kadro yenilendi tabi bu süreçte...

**B.K.:** Biz atıldık, buraya okuma yazma bilmeyenler öğretim görevlisi olarak atandı.

**A.N.Y.:** Atıldıktan sonra tekrar öğrenciliğe döndünüz. 1980'lerin öğrenci profili nasıldı?

**B.K.:** 12 Eylül öncesinde oluşmuş bir felsefe, bir kimlik olmadan taraf tutulduğu için düdük çalındığında herkes dağıldı. Eskiden takım arkadaşıyla beraber bağırın kişiler, artık ortada yoktu. 12 Eylül'den sonraki öğrenci kendi halinde, dersine girip çıkan, itiraz etme cesareti kalmamış, sinik, garip bir görüntü oluşturuyordu. Siyasi bir söylemin içinde olması önemli değil, ama kişilik haklarını savunabilen insanlar olması lazım. Hiç değilse aydınların, üniversite mensuplarının böyle olması gerekir.

**A.N.Y.:** İlginç bir çatışma daha var. 1980'leri anlatan anahtar sözcüklerden biri, *bireyselleşme*. Birey olduğunun farkına varıp kendi iç dünyasına çekildiği ve bu dünyadaki minik hikâyelerin belirlediği dönemler olarak bakılıyor 1980'lere. Biraz önce daha sinik, içine kapalı bir gençliğin varlığından bahsettiniz. Bireyselleşmeyi gençlikteki bu görüntüyle ilişkilendirdiğimizde nasıl bir sonuçtan bahsedebiliriz?

**B.K.:** Türkiye'de bireyselleşmenin gerçekleştiğini, insanların birey olmayı başarabildiğini söyleyebileceğimizi sanmıyorum. Birey olmanın gerekleri yerine getirilmiyor burada. Yaşadığımız süreç, biçimde birey olmayla ilgili.

**A.N.Y.:** Darbe yönetiminin eğitimi yeniden şekillendirmek istemesi ve YÖK'ün kurulmasıyla yeni eğitim siyasetinin belirginleşmesi sürecinde duyumsadıklarınız ve yaşadıklarınızdan örnekler verebilir misiniz?

**B.K.:** 12 Eylül darbesinden önce havanın çok bulanık olmasından ötürü, yeniden üniversite sınavına girmiştım. Tek tercihim hukuk fakültesiydi, kazandım ve kaydımı yaptırdım. Birinci sınıfı da okudum. Buradaki öğretim görevliliğim devam ediyordu ama her an başımıza her şey gelebilirdi ve bunun için bir şey yapmanıza da gerek yoktu. Birisinin sizden rahatsız olması ve şikâyet etmesi yeterliydi. Bu şikâyetin haklı olup olmamasının da önemi yoktu. Bunu yaşatanlar toplum adına gerçekten de son derece suçlu insanlardır.

1402'lik olunca önce Elazığ'a sonra da Fırat Üniversitesi'ne gittim. Tabi, hukuk fakültesindeki derslerimi izleyemedim. Devre kaybettim. Ben bütünleme sınavlarına çalışırken YÖK yasası yürürlüğe konuldu. Bunu öğrendiğimde kitaplarımı kapattım ve 'bu da bitmiştir' dedim. Sonradan vazgeçmenin anlamsız olduğunu fark ettim ve kayıt yenilemek istediğimde daha önce almadığım YÖK derslerini tamamlamam

gerektiği söylendi. Kazanılmış hakların geri alınamayacağı düşüncesiyle kaydımı yaptırdım ama mevzuattaki açık konusunda hiçbir sonuca ulaşamadım. Hukuk fakültesi eğitimime bu adaletsizliğin etkisiyle son verdim.

Diğer yerlerdeki eğitim de tercih edilmiş kadrolarla sürdürülüyordu. Yüksek öğretmen okullarından devrolunan dersler şeklinde devam ediyor ama derslerin işleyişi ve hocaların tavrı eskisi gibi öğrencinin bir kimliğe sahip olduğu bilinciyle şekillenmiyor artık.

YÖK'le birlikte güzel sanatların fakülteleşmesi sürecinde diğer fakültelerde sunulan lisansüstü eğitimleri güzel sanatlar alanında da uygulanmaya başladı. Eğitim fakültelerinde akademik programlar açıldı. Her şeye rağmen, fakülteleşme, bu sürecin olumlu sonuçlarından biridir bence. Ben eğitim fakültesinde yüksek lisans yaptım, ancak doktora için güzel sanatları tercih ettim.

**A.N.Y.:** Buca Eğitim Fakültesi Resim-iş Bölümünün eğitim modeli, programı nasıldı?

**B.K.:** Gazi Eğitim'in programı model alınmıştı.

**A.N.Y.:** Gazi'nin eğitim programı hakkında Zafer Gençaydın, Erol Batırbek ve ondan sonraki kuşaktan bazı sanatçı hocalar ile görüştim. Özellikle Zafer Gençaydın, YÖK'le gelen *kredili sistemin* gerek güzel sanatlar fakülteleri gerek eğitim fakülteleri bünyesindeki sanat eğitimi açısından doğru olmadığını söylemişti. Bu konuda siz ne dersiniz?

**B.K.:** Eskiden on altı-on sekiz saat atölye dersi varken, toplam ders saati otuzu buluyorken, şu anda altı saat ana dal (atölye) eğitimi görüyor öğrenci. Altı saat atölyeyle, bu öğrencinin sanatçı olma ihtimali var mı?

**A.N.Y.:** O noktada da, eğitim fakültesindeki öğrencinin sanatçı olmayacağı, öğretmen olacağı gerekçe gösteriliyor.

**B.K.:** İnsanlara 'sen sanatçı olmayacaksın, kusura bakma' demenin bir anlamı var mı? Peki, güzel sanatları bitirenlerin sanatçı olacağına dair bir kayıt var mı? Kim garanti edebilir bunu? Türkiye'de bölüm tercihleri o kadar da bilinçli yapılmıyor, nerede boşluk varsa mecburen oraya gidiyor öğrenci. Şunu da sormak lazım: Eski eğitim enstitülerinde yüksek kredilerle atölye dersi olan öğretmenlerin bu ülkeye ne gibi bir zararı oldu? Sanatçı öğretmenlerin hangi zararlarını gördüler? Akademiyi bitiren herkesin sanatçı olduğunu kim söyleyebilir? Madem Akademi'yi bitirenler sanatçı olacaktı, niye hepsini okullara doldurup öğretmenlik verdiler?

**A.N.Y.:** Çalışmalarımıza dönersek; 1980'den 1983'e burada kaldığınız sürede yaptığınız resimlerle ilişkili herhangi bir tepki gördünüz mü?

**B.K.:** O zaman yaptığım resimler, biraz agresif, dışavurumcu, öfkeli resimlerdi. Belki sosyal gerçekçi temalarım da oldu, seyyar arabayla söğüş satan insanlar, tekel depolarının önünde iş bekleyen insanlar gibi... Abartılı, neredeyse şizofrenik, saldırgan resimlerdi. Belki bunalmışlıktan kaynaklanıyorlardı.

Benim cesur resim yaptığımı söyleyenler de vardı ama resim yapmayı belli bir tekniği düzgünce yapmak ya da bir formu sabırla aktarmak gibi algılayan bir sürü insan vardı.

**A.N.Y.:** 1980'lerin politik gelişmelerini yapıtlarıyla ilişkilendireceğimiz sanatçılar hatırlıyor musunuz?

**B.K.:** 1980'lerde bir önceki on yılın sosyal gerçekçi söylemleri yok oldu. Ekonomik gelişmelerle galeriler çoğaldı ve herkes bir yer kapmaya çalıştı. Köy resmi yapmayı sürdürenler de oldu ama oradaki hikâye şudur: Romantizm öncesi başlayan ve köyle ilgili resimleri talep eden bir burjuva tavrı var, yitirilmiş geçmişi yeniden yaşamaya çalışan görüntüler... O espride resimler bizde de 12 Eylül sonrası köşeyi dönen yeni zenginler tarafından da talep edildi. Bu zenginler hala köylüydü çünkü. Biraz daha entelektüel olanlar da bireysel şovları önemsediler.

**A.N.Y.:** Sizin yapıtlarınızdan güncel siyasete ilişkin yorumlar çıkarılabilir mi?



**B.K.:** Sanıyorum yapılabilir. Göçle ilgili çalışmalarım oldu. Kadın erkek figürlerine yöneldim.

**A.N.Y.:** 1980'ler için Atatürkçülüğün ayrı bir önemi var. 1981 *Atatürk Yılı* ilan edilmiş, Atatürk'le ilgili çok sayıda etkinlik düzenlenmişti. Sanat alanında da resim ve anıt yarışmaları dikkat çekmekteydi. Darbe yönetiminin düzenlemiş olduğu bu etkinliklere sanatçıların katılmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

**B.K.:** Ben o tür yarışmalara katılmadım. Benim o dönemde yaşadığım sorunlar o kadar tavandaydı ki, o kargaşa içinde yarışmalara yapıt vermek gibi bir düşüncem yoktu. Katılanlar katılmadan olmaz mıydı? Olmazdı. Çünkü hepsi de 12 Eylül'ün kurduğu üniversitelerde önemsenen adamlar olarak belli koltuklara oturtulmuşlardı. Herkesin kendisine itiraf etmesi lazım: Üniversitelerde bürokrat olarak mı o unvanları aldılar yoksa gerçekten akademisyen olarak mı? Konularından uzaklaşma riskini hiçbiri göze alamazdı. Ne dense yapmaya hazırlardı zaten.

**A.N.Y.:** Bu güzel söyleşi için teşekkür ederim Hocam.

**B.K.:** Ben teşekkür ederim.

## Beral Madra ile Görüşme

24 Ekim 2013, Kuad Galeri, Beşiktaş/İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'lerin başından beri hem sanat galericisi, hem sanat eleştirmeni, hem de küratör olarak, Türkiye'de çağdaş sanat alanında vazgeçilmez bir figür oldunuz; müthiş bir kaynak sağladınız. 1980'li yıllarda Türkiye'de sanat ve siyaset ilişkisi üzerine yaptığım doktora tezim açısından, görüşleriniz çok önemli.

Yazılarınızdan birinde şöyle bir not düşmüşsünüz: “Sanatçı için zamanın ruhunu yaşamak önemlidir. 80'li yıllarda zamanımızı yaşamaktan kaçamaz hale geldik.” Yapıtlarda zamanın izini ortaya çıkarabiliyoruz. 1980 darbesiyle yaşanan kırılma, o ruh, acaba yapıtlarda nasıl ortaya çıktı, nasıl okumamız gerekir bunu? Darbeden önce sanatçılar siyasal yaşama doğrudan bir katılım içindeydi. Özellikle figüratif resimlerde belli sınıfların temsilini çok açık bir şekilde görebiliyoruz. 80'lerde bu ifade tercihi büyük ölçüde azaldı ve sanatçılar yeni yapıtlarda doğrudan ifadeden kaçındılar.

**Beral Madra:** 1980'de askeri darbe olduğu zaman Türkiye'de sanatın durumuna bir bakalım. Bilindiği gibi, Türkiye'deki o büyük resim geleneği sürmekteydi ve resim geleneğinde 70'li yılların ortasından itibaren bir ayrışma olmuştu. ‘Sanat için sanat’ ve ‘toplum için sanat’ ayrışmasıydı bu.

Sanat için sanat çizgisinde gidenler, daha çok soyut resim yapan sanatçılardı ve onlar da resmin içine daha çok kültürel değerleri koyma çabasındaydı. Toplum için sanat üretenlerse, sol görüşlü sanatçılardı; daha çok figüratif tarzda üretiyorlardı ve toplumun çeşitli katmanlarını gösteriyorlardı –yani, işçileri, köylüleri, şehirlileri... Yani, daha çok Marksist açıdan bakıp kapitalizmin sorunlarını gösteren resimlerdi bunlar. Dengesiz gelir dağılımı, yoksulluk, işçi direnişleri vs... 1980 darbesi sırasında bu tür bir sanatla karşı karşıyaydık.

Fakat, 1970'lerin ortasından itibaren Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde yeni bir dönem başladı. Neydi bu dönem? Altan Gürman *Temel Eğitim*'i kurdu. *Nouveau Realisme* akımını görüp Türkiye'ye gelmişti Gürman; 45-46 yaşlarındaydı o sırada. Sanatın ne olduğu konusunda birtakım çalışmalar yapıldı *Temel Eğitim*'de. Sanatın deşifre edilmesi gibi bir çalışmaya girdiler. Aynı zamanda da sanatın içindeki siyasal, antropolojik, felsefi boyutların irdelenmesine giriştiler. Buradan da, bildiğin gibi, 1970'lerin sonunda bir grup çıktı –*Sanat Tanımı Topluluğu*. Bunların yapıtlarına baktığın zaman, öyle senin dediğin gibi,

doğrudan bir siyasal duruş görülmüyordu. Ama, geri planda, büyük bir zihinsel değişimin gerçekleşmesini itekleyen bir bakış açısı vardı. Yani, modernist temsilî resimden çıkıp sanatın yaşamla birleşmesine yarayacak olan bir adımın atılması gibi bir süreç başladı. Orada da tabii, bireysel-siyasal bir duruş vardı.

1980'e gelindiğinde, ki bu çok küçük bir gruptu, karşısında da çok küçük bir izleyici vardı. Sergileri de yalnızca İstanbul'daydı zaten. Bunu da sergileyen bir ya da iki tane galeri vardı (örneğin Maçka Sanat Galerisi); ya da kendileri bir takım yerlerde sergiliyorlardı. Nitekim, 80'li yıllar boyunca bu grup giderek genişleyerek, içine ressamı, üç boyutlu çalışanları da alarak *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergilerini yaptılar: 1, 2, 3, 4, 5, A, B, C, D. Demek ki, dokuz tane sergi yaptılar, 90'ların başına kadar. Bayağı yoğun bir çalışma bu, on yıl içinde her yıl yapabilmişler. Hakikaten, bu sergiler Türkiye'deki sanat tanımının değişmesine neden oldu. Artı, yurtdışındaki gelişmelerle Türkiye'deki sanat dilini örtüştürdü. Buna yararı dokundu.

Senin dediğine gelelim şimdi: Bu sanatçıların yapıtlarında doğrudan doğruya askeri darbeyi veya yasaklamaları veya o dönemdeki aydın kıyımını gösteren izlere rastlamak zor. Ama metafor olarak, bu izler, o sanat yapıtlarının bir karşı çıkış oluşturması açısından var. Doğrudan doğruya resimde veya yerleştirmede bunu görmüyorsun, ama bir tane işte görüyorsun aslında: Serhat Kiraz'ın 1989'da Hareket Köşkü'nde yaptığı yerleştirme. Duvarda elektrikli sandalyede öldürülmek üzere oturan mahkum; arkasında Cumhuriyet gazetesine basılmış haberler, diğer taraftaki duvarlarda sansüre uğramış Cumhuriyet gazeteleri, ortada da Cumhuriyet gazeteleri tepeye kadar dizilmiş ve o aletle sıkıştırılmış. O alet de işkence aleti. Bu hakikaten çok simgesel bir iş. Ama, mesela Canan Beykal'ın dil sorgulamalarında da felsefi olarak bir karşı çıkış vardı. Esasen, o dediğin karşı çıkış o dönemde zor olurdu. Hâlâ tabular vardı. Eğer biri faşist devlet eleştirisi getirecekse, bunu nasıl getirecekti? Sonuçta faşist bir devlet vardı. Ama 90'lı yıllarda bu cesareti buldu sanatçılar kendilerinde. Çünkü, Özal politikalarıyla Türkiye çok hızlı biçimde modern ulus devlet tahayyülünden postmodernist devlet tahayyülüne geçti.

**A.N.Y.:** İlk yola çıktığımda, “sanatçı kesim, aydın kesim, baskıya tahammül edebilecek kimseler değil; toplumun, sıradan halkın önünde bazı şeyleri daha kolay hisseden ve bunu aktaran insanlar” diye düşünüyorum ve daha çok şey bekliyordum. Bugünün dinamikleri, 90'ların dinamikleri çok farklı. Bugün artık en ufak bir olayda insanların tepkisini rahatlıkla görebiliyoruz yazılarında, yapıtlarında.

**B.M.:** Ama bugünkü iletişim söz konusu değildi o zaman.

**A.N.Y.:** Bazı sanatçılarla konuştuğumda açıkçası o günkü sessizlikleri bugün de devam ediyor bir şekilde. “Evet, yapamadık. O kadar baskı varken. Bu da bizim ayıbımız belki. Bu da bizim içimizdeki yara. O tavrı açık açık sürdürmeyi göze alamadık” diyorlar. Benim anlamakta zorlandığım bir durum bu. Bu baskının daha çok ifade edilmesi, daha belirgin olması gerekirdi gibi gelmişti bana.

**B.M.:** Bakın, bu böyle yorumlanamaz. Bu genel bir psikolojik ve sosyolojik bir değerlendirme. O zamanki sanatta var olan anlatım biçimlerine bakmak gerekir. Yurtdışına baktığın zaman da doğrudan siyasal göndermeler yok. Joseph Beuys ne kadar siyasal içerikli sanat üretebildi? Üstelik ülkesi ikiye bölünmüştü, bir tarafı Komünist, bir tarafı Kapitalist. Beuys bile ne yapıyordu? Komünizm-kapitalizm karşıtlığını performans yaparak, kara tahtalar üstüne felsefesini anlatarak sanat yapıyordu. O dönemde Kavramsal Sanat, Minimalist Sanat Nouveau Realisme ve Fluxus vardı. Mesela Fluxusçular bile bugün post-medya dediğimiz, gerçek imgelerden yola çıkıp, o dediğin doğrudan işaret eden sanatı yapmıyorlardı.

**A.N.Y.:** Aslında burada sanatın kendi iç siyasetinin yaptığı bir siyaset söz konusu.

**B.M.:** Evet. Yani, o dönemde olmayan bir şeyi yaratamazdı bu sanatçılar burada. Ama bir kişi yaptı diyebiliriz: mesela Cihat Burak, general şapkası giymiş, ziyafet sofrasında oturan Demirel'i resmetti... O resim zamanın ruhunu gösteriyordu.

**A.N.Y.:** Biraz Goyavari bir tavır var. Komikleştirerek eleştiriyor.

**B.M.:** Öyleydi zaten. Kendi kendini yetiştirmiş bir ressamdı. Ama işte orada açık bir siyasal tavır vardı. Gene bunu resimde bir parça görebilirsin. Mehmet Güleriyüz'ün o biçim bozmasına uğratılmış tuhaf eylemler içindeki insanları gibi. Ama yine de beklediğin gibi doğrudan bir ifade bulamazsın. Çünkü sanatın kendisinde de öyle bir şey yok. Senin dediğin tarzda sanat 80'li yıllarda Avrupa'da çıkmaya başladı. Yeni Dışavurumculuk ve ondan sonra da 90'lı yıllarda fotoğraf ve video ile o dediğin, daha radikal, daha siyasal içerik taşıyan ya da belgesele dayanan sanat öyle olmuşt.

**A.N.Y.:** Tam *yeni dışavurumculuk* demişken, sizin yazılarınızdan birinden hareketle, şöyle bir soru geldi aklıma: Bizde zaten 60'larda 70'lerde sürdürülen bir ekspresyonist tavır var, Mehmet Güleriyüz'lerin dahil olduğu bir grup zaten dışavurumcu figürleri yapıyorlardı. 80'lere geldiğimizde onlar yine aynı resimleri yapmaya devam ettiler, kendilerine yeni gençler de katıldı...

**B.M.:** Aradaki fark ne diyeceksin?

**A.N.Y.:** "80'lerdeki resmimize yeni dışavurumcu denilebilir mi?" diye soruluyor sizin de katıldığımız bir toplantıda. Orada bunun yanıtı konusunda tereddütler var. Gerçekten 'yeni dışavurumcu' diyebilir miyiz 80'lerin dışavurumcu resimlerine?

**B.M.:** Yanıtı vermiştik aslında. Tabi ki yeni dışavurumcu diyoruz. Bedri Baykam yeni dışavurumcu, Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran yeni dışavurumcu, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Gonca Sezer yeni dışavurumcu. Çünkü resimleri çok bireysel ve öznel. Yani toplumsal gerçekçi değil. Daha çok insanı, bilinçaltı süreçlerini, kendi mitolojilerini figüratif olarak gösteriyorlardı. Bireye yönelik bir şeydi, fakir insanları falan göstermiyorlardı. Onun için diğeri, yani, yeni dışavurumculardı hepsi. Bedri Baykam'ın 80'li yıllardaki resimleri önemlidir. Ayrıca, diyorsun ki, ne yaptılar? 1987 Bienali'nde Hamam'da *Demokrasi Kutusu* koydu Bedri. Bu toplumu da içine çeken bir sanat türüydü, şimdi kamusal sanat diyoruz, buna; ve ilk örneklerden birisiydi.

**A.N.Y.:** Sadece bienalde değil, ayrıca işkence ve kitap yakmalar gibi konuları doğrudan aktaran kişisel sergiler de yaptı.

*Bireysellik*le devam edelim. Ülkemizde *sanat gericiliği* bütün geri kalmışlıklarla koşut olduğunu, avangarda direnmenin artık 1980'lerle kırıldığını ve yeni sanatçı kuşağı için daha rahat bir yaratıcılık ortamı oluştuğunu söylüyorsunuz. Bu yaratıcılık da toplumsal olanın ifadesinden çok, bireysel ifadeyi dillendirmeye yönelik. Peki, toplumsal olanı ifade eden onca yapıt, onca sanatçı nereye gitti? Birdenbire nasıl görünmez oldular? Bir şekilde devam ettiler elbette, ama belli ki etkileri kayboldu. Nasıl yorumlayabiliriz bu durumu?

**B.M.:** Buradaki kanımca sorun şu: Türkiye'de üretilen sanat, Avrupa kriterlerinde bir müzeleşme sistemi içinde değerlendirilmediği için bu kaybolmalar gerçekleşti. Eğer biz doğru dürüst müzelere sahip olsaydık, yani yedi eyalette Devlet Modern Sanat Müzeleri kurulmuş olsaydı ve bu müzelere bu yapıtlar satın alınmış olsaydı, satın alınan yapıtlar belli öykülere göre dizilerek halka tanıtılmış olsaydı, bu dediğin, yani kaybolmalar olmayacaktı. Çünkü biz orada gidip 70'li yıllarda kimlerin neler yaptığını görecektik ve o sanatçıların değeri orada belirmiş olacaktı. Hiçbir zaman bellekte kaybolmayacaktı. O bellek orada duruyor olacaktı. Ama şimdi ne oluyor? Böyle bir bellek yok. Aynı şey, bu enstelasyonları yapan 80'li yıllar sergileri de kayboldu. Onlar neredeler diye sorayım ben de sana. Onlar nereye gitti?

**A.N.Y.:** Zaten *Bir Bilanço* sergisinde de bu durumu vurguluyorsunuz. Benim de içimi acıtan bir yanı var bu durumun. Biz bunları incelemeye kalktığımızda bulamıyoruz.

**B.M.:** Bulamazsınız. İşte SALT'ta 70'leri kapsayan bir sergi yaptı Vasıf (Kortun). Ne buldu? Hep böyle aynı sergiyi yapmaya çalıştılar – boşluk duruyor orada, resim yok; kaybolmuş.

**A.N.Y.:** Aslında çok daha fazla kaynak var. Yani kaynaklara baktığımızda karşımıza çok daha fazla işin çıkması gerekiyor, ama dediğiniz gibi, yok. Tam buradan şunu sorayım: *Bir Bilanço* serginizle ilgili kimi

eleştiriler de vardı, “acaba bu sanatçılar mı olmalıydı, bu kadar mı olmalıydı” gibisinden. Serginin bir kitap sergi niteliğinde olduğu söyleniyor kimi yerlerde, daha çok yapıtın olması gerektiği söyleniyor.

**B.M.:** Ben bir müze sergisi yapmadım ki; bir bellek sergisi yaptım. Bir proje sergisiydi o. 80’li yılları özetlemiş olduk. Başkası da alsın, geri kalanı yapsın yani. Her şeyi bana yüklemeye kimin hakkı var? 2005’te yaptık sergiyi. 12 Eylül’ün 25.yılında. Başlıca nedeni de gen kuşak sanatçıların 80’lerdeki sanatı ve darbeyi bilmiyor olmalarıydı.

**A.N.Y.:** Önemsemiyorlar o durumu.

**B.M.:** Ne kadar faşist bir dönemden geçtiğimizi, Şili’deki Pinochet türündeni birinin başımızda olduğunu fark etmiyorlardı; fark etmemeleri için üstü örtülmüştü zaten. Pinochet’yi konuşuyorlar, ama Kenan Evren’i konuşmuyorlardı. Onun için yaptım ben o sergiyi. Kızım Tulya Madra serginin bütün grafik tasarımını yaptı. Karşı Sanat’ın Elhamra mekanındaki, uzun koridora o dönemin gazetelerini baştan aşağıya dizdik fotoğraf olarak. O uzun koridorda yürüdükçe 1980, 1981, 1982, 1983... Kenan Evren, asılanlar, öldürülenler... Bellek koridoru yaptık. Başlıklar düzenledik ve başlıkların altına bulabildiklerimizi koyduk. Bienalleri koyduk, sanatçıların çok göze batan, hakikaten etkileyici olan işlerini koyduk.

**A.N.Y.:** Figür resminin düşünel altyapısında bir eleştiri vardır bizde, toplumsal siyasal ruhçözümsel eleştiriler vardır ve bu yapı 1980’lere de aktarılmıştır diyoruz. Evrensel kültür etkileri, zamanın ruhu da bir şekilde yapıtlara aktarılıyor. 70’lerden aktarılan bu düşünel yapının 1980’lerdeki durumunu anlatabilir misiniz?

**B.M.:** 70’lerdeki figür resmi sanat tarihsel göndermeleri olan bir resimdi. Yani, belli Rönesans resmi kompozisyon değerleri ve sistemine göre oluşturulmuş resimler görürüz. Bize çok tanıdık gelir o kompozisyonlar. Sıraya dizilmiş işçiler gibi... Orada sanat tarihine sadık kalma zorunluluğu vardır. Batı resminin bir yapısı vardır ve o yapıyı muhafaza etmek meselesi vardır. Çünkü akademi eğitimi bunu verir zaten. Hepsinin resmine baktığımızda, belli bir kompozisyon dizisi, dizgesi görürüz. Hatta Komet’in resimlerindeki insan dizilişi, karanlık ortaçağ ışığı... Ya da Neşe Erdok’un resimleri Rönesans resmine çok gönderme yapan kompozisyonlardır. Tabii, bu eğitimden kaynaklanan bir şey. 80’li yıllarda yapılan resimde sanat tarihine bağlı kalmak arzusu, zorunluluğu kırılıyor. Artık 1980’lerde fotoğraf çok fazla gündeme gelmeye başladı. Fotoğraf görsel malzeme olarak sanatçıların emrinde...

**A.N.Y.:** Fotoğrafla ilgili çeşitli yazılar ve resimle ilişkisinde tartışmalar da dönemin dergilerinde yerini almış.

**B.M.:** Fotoğraf estetiği girdi işin içine. Buna karşılık, 2000’li yıllarda da bilgisayar estetiği girdi. Bu, teknolojinin gelişmesiyle de ilgili bir şey. Kompozisyon yapısında bir çözülme oluyor tabii. Daha serbest bir kompozisyon yapısı görülüyor 80’lerde. Bir de, bakın, boyutlar da büyüdü.

**A.N.Y.:** Rahatlama her alanda gösteriyor kendini.

**B.M.:** Çünkü, 80’li yıllarda galeriler açılmaya başladı. Çok az sayıda da olsa, bir koleksiyoncu kitlesi oluştu. Sanatçılar para kazanmaya başladılar. Daha rahat atölyelerde çalışabildiler. Bunun da etkisi var tabii.

**A.N.Y.:** 70’lerde toplumsal gerçekçi resim, bir moda gibiydi. Belli bir kesim kendini böyle resim yapmak zorunda hissediyordu. Figür resmi yapanlar bile, bir bakıyoruz, 80’den sonra soyut resim ya da enstalasyonlar yapmaya başladılar. Bunu yasakçı zihniyetle, dayatmalarla ne kadar bağdaştırabiliriz?

**B.M.:** Bir oto-sansür olmuş olabilir tabii. Türkiye’de bir oto-sansür vardı zaten. Bugün bile var. Ama bunu tek tek saptayabiliriz ancak. Cesur sanatçılar bunu aşmaya çalışıyorlar ama bazıları da aşamıyor. Bence 80’li yıllarda tek teknikle çalışmak diye değil, çok teknikle çalışmak diye bir şey oluştu. Yani, sadece resim yapmak değil, o resmin bir üç boyutlu uzantısı da oluşabiliyordu. Resmin içine fotoğraf da yapıstırılıyordu. Kolajlar ilginç oldu. Yani, artık çok teknikli çalışma söz konusu oldu diye düşünüyorum.

**A.N.Y.:** Kolaj mantığı da zamanın ruhu dediğimiz şeyle çok ilişkili zaten. Yeni dünya düzeninin anlatım biçimlerinden biri...

**B.M.:** Ama şimdi denilebilir ki, kolaj ta Picasso'da da vardı.

**A.N.Y.:** Evet ama, o tarih içinde farklı değerlendirmek, okumak gerek.

**B.M.:** Bir de şuna bakmak lazım. 60'lı yıllarda Fluksus çok önemliydi. Bu Fluksus ne kadar etkiledi Türkiye'yi? Bence çok fazla etkilemedi. Benim eşim, Teoman Madra, fluksus sanatçısıydı. Soyut fotoğraf yapıyordu, gösteriler yapıyordu, ışıklı gösteriler yapıyordu, dansçıları çağırıyordu, pantomim sanatçıları çağırıyordu. İlk videoyu kullanan oydu. Video klipler yapıyordu. Demek istediğim, bir tane var işte. Ama akım olarak yok. Pop sanat var mı? Yok. Bir tek Nur Koçak var ama o da Rosenquist gibi sanatçıların ve Foto-gerçekçiliğin etkisinde işler üretti. Ben dışardaki akımları olduğu gibi, buraya uyarlamadan uygulamayı çok kabul edemiyorum.

**A.N.Y.:** Ama bizim ortamımız içinde yeni...

**B.M.:** O zaman öyle bir tüketim yoktu ki! Bizim ortamımızda yeri yoktu. Ben kabul edemiyorum. Kavramsal sanat daha yerleşti. Daha doğru bir şekilde, daha yeni bir açıyla girdi.

**A.N.Y.:** Tabii, Altan Gürman'ın etkisi çok önemli.

**B.M.:** Altan Gürman'ı izleyenler onu sağlamaştırdılar.

**A.N.Y.:** Fluksusun etkisi keşke daha fazla olsaydı. Aslında ilginçtir, mesela Joseph Beuys ölür ölmez bir anma sergisi yapıldı İzmir'de. Avrupa bile bu tür bir etkinliği böyle erken bir tarihte düzenlemiş midir bilmiyorum. Cengiz Çekil'in orada başlattığı...

**B.M.:** İlk o başlatmadı, Sanat Tanımı Topluluğu başlattı. Birçok sanatçı sonradan katıldı bu topluluğa. Cengiz Çekil çok fazla üstüne alıyor bu kavramsal boyutu. Örneğin Erdağ Aksel de 1980'lerin sonunda katıldı bu gruba.

**A.N.Y.:** Erdağ Aksel Ankara'dan gitmişti İzmir'e.

**B.M.:** Olsun. Erdağ Aksel Amerika'daydı ve bütün bu akımlardan çok daha fazla haberi vardı.

**A.N.Y.:** 80'ler için en belirleyici olaylardan birisi sanatın akademi dışına çıkması. Kemal İskender, bir toplantıda bunun bir otorite sorunu doğurduğunu belirtiyor. Bir boşluk oluştu ve bir kavram kargaşası meydana çıktı diyor. Aktif siyasi kimliğinin de bir gereği olarak şöyle görüyor sanırım: Biz bu sanatı halk için yapıyoruz, daha çok anlaşılabilir diye yapıyoruz. Kavramsal işler yapıyor ama...

**B.M.:** ...halk anlamıyor.

**A.N.Y.:** O zaman "ne işe yarıyor yaptıkları?" diyerek bu tür yapıt üretenlerin ne yaptıklarını çoğunlukla bilmediklerini demeye getiren bir tartışmayı sahipleniyorlar.

**B.M.:** Ben bunu şöyle değerlendirmek istiyorum. 80'li yıllardan itibaren post-strukturalist bir süreç başladı. Althusser, Lacan, Deleuze, Foucault ile başlayan düşünce akımları burada ancak 90'lı yıllarda öğrenilmeye ve özümsemeye başladı ve bir kısım insanlar da asla felsefe okumadan üretiyordu. Bir sanatçı zamanının düşüncesini bilmek zorunda. Neo-Marksist bir eleştiriyi yapabilmek zorunda. Mesela senin eşinin, Mehmet Yılmaz'ın çekiçli işinde bunu görebiliyoruz. O çekiç figürünün yavaşça kaybolması falan, ilginç. Belki çok bilinçli yapmadı bunu ama... Eğer zamanının düşüncesini izlemiyorsa bir sanatçı, Türkiye'deki değişimleri de izlemiyor demektir. Yani, o resimler, toplumcu gerçekçi resimler 70'li yılların ruhunu yansıtıyordu. 80'li yıllara geldiğimizde faşist bir hükümete karşı demokrasi arayan bir kitle vardı... Artı, devreye küresel ekonomi girdi. Küresel ekonomi, bizdeki sistemi yarıp geçti. Özal'ı sevdiğimden değil, ama Özal burada önemli. Ekonominin değişmesi gerektiğini gördü. O değişiklik sağlandı. Tabii, tüketim kültürü de burada belirleyici oldu. Tüketim kültürü o resimlerle anlatılabilir mi? Artık anlatılamaz. Çünkü senin orada resmini yaptığın köylü de gidip Nike ayakkabısı alıyor. Onun için, Ragıp Basmazölmez Diyarbakır'daki sergide lastik ayakkabı üzerine Nike logosu yaptırmıştı. Çoraplara

marka basmıştı. Oradaki değişikliği sanatçı görüyor. Ama birileri görmüyor. Esasında, Türkiye toplumunun bilinçaltı Cihat Burak'ın resimlerindedir –Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde değil. O, beyaz Türk'ün, Türk burjuvasının bilinçaltıdır. Avrupa etkisinde kalmıştır.

**A.N.Y.:** Kemal İskender'in yorumuna dönersek, bizdeki kavramsal işler bilmeden yapılmış, farkında olmadan üretilmiş gibi pek gelmiyor bana.

**B.M.:** Hayır. Bunlar çok iyi eğitim aldılar. Hale Tenger, Selim Birsnel, Erdağ Aksel... Selim Fransa'da harika bir eğitim aldı.

**A.N.Y.:** Aslında otorite boşluğu denilen şey, tam da ortamı besleyen şey oldu sanki.

**B.M.:** Zaten ne demek otorite? Sanatta otorite diye bir şey olur mu? Otorite nasıl olurdu biliyor musun? Müzeler kurulacak, çağdaş sanat müzeleri, Kunsthalleler kurulacak, ancak o sistem otoritesi olursa bir şeyler olur.

**A.N.Y.:** Tabii, bizde otorite denilince akla Akademi geliyor.

**B.M.:** İşte o hegemonyacı yaklaşımdan dolayı, şu anda etkisini yitirmiş durumda Akademi, maalesef.

**A.N.Y.:** Eğitim sistemine gelmişken... 1980 sonrası politikaların bir devamı olarak YÖK'ün kurulması ve Güzel Sanatlar eğitiminin üniversite içine alınarak fakülteleşmesi konusunda neler düşünüyorsunuz?

**B.M.:** Dünyadaki örneklere uygun sanat fakültelerimizin olması gerek tabii. Üniversiteyi yadsıyacak bir durum yok. Ama YÖK sisteminde sanat fakültelerinin durumu tartışılır. Ama şunu da görmek lazım. Bu fakültelerden çok sayıda sanatçı da çıktı.

**A.N.Y.:** Mehmet Gülerüz'ün “figüre neden bu kadar takıldık” diye bir sorusu var. Acaba siyasal olayların, çalkalanmaların gündelik yaşamımızdaki etkisine mi dikkat çekmeye çalışıyor burada? Diğer sanat biçimlerinin çok fazla tutulmamasını böyle yorumluyor. Özellikle toplumsal göndermesi olan işler 80'lerde kavramsalci grupta daha çok beliriyor gibi. Siz ne dersiniz?

**B.M.:** Hala figür mü, resim mi, yerleştirme mi diye düşünemeyiz. 80'li yıllarda bu ayırmadan uzaklaşıldı. Artık sanat bir bütün olarak düşünölmeye başladı. Bir sanatçı resim de yapar, fotoğraf da çeker, video da yapar, enstelasyon da yapar. İlla ki bir sanatçı resimle devam etmek zorunda değil.

**A.N.Y.:** Değil, ama bugün bile sorgulandığı oluyor bunun.

**B.M.:** Resmin piyasası olduğu için böyle bu. Hâlâ resim satın alınmıyor Türkiye'de. Dolayısıyla, biraz piyasanın belirlediği bir şey bu. Sanatçı olup para kazanmak zorundaysan, resim yapacaksın, çünkü resim satılıyor.

**A.N.Y.:** “Sanatçı yapıtlarıyla oluşturduğu kişisel bölgesini toplumsal bölgeyle birleştirirken toplumun bilişsel gereksinimine yanıt vererek ilerler” diyorsunuz. 80'leri düşündüğümüzde, doğrudan göremesek de, toplumsal baskının bilincinde olup da bunu bir şekilde ifade eden sanatçılara rastlıyoruz, kimi zaman bunu okumak kolay olmasa da...

**B.M.:** Mesela, Ahmet Öktem'in temelde bir arşiv ve bürokrasi meselesi var. Yani, devleti tam kalbinden, yahut beyninden vuruyor o arşiv dolapları. Zaten faşizmin ta kendisi, o arşiv dolapları. Her şey orada gizli. O ışık. O arşiv odası ışığı. Karanlık, bakanlıkların odaları. Türkiye'de açılmamış arşivler var. O, tam faşizmi eleştiriyor aslında bunlarla. “Asıl faşizm bellektedir, arşivdedir” diyor. Tavırları değişmiyor bu sanatçıların. Piyasaya kapılmıyorlar. Hiçbirinin tavrı değişmedi. Bu çok önemli.

**A.N.Y.:** Şöyle diyebileceğimiz bir sanatçı var mı acaba: “80 darbesi olmasaydı böyle işler yapmazdı”? Özellikle bu grup içinde...

**B.M.:** Yok. Yani bunların sadece darbe değil sorunları. Genel olarak Türkiye'de modernizmin yarattığı sistemlerin irdelenmesi.



**A.N.Y.:** Sanat eleştirmenliğinizi bir yana koyalım, galerici kimliğinizle de bizim için çok önemlisiniz. Galericiğinizle ilgili konuşalım istiyorum biraz da.

**B.M.:** Evet, galeri sahibi de oldum. Maalesef ben melez kimlikle çalışmak zorundayım. Belki de bu benim mazeretim, bilmiyorum. Ama bir mekanınız yoksa, İstanbul'da görünür olmuyorsunuz. Bir ara üniversitede çalıştım dört yıl. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Sanat Yönetimi Bölümü'nü kurdum; yetiştirdiğim öğrenciler şu sıralar küratörlük yapıyorlar. Melez bir insanım. Kendi kendimi geliştirdim. Arkeoloji okudum. Bunu önemsiyorum, çünkü arkeoloji eğitimi bir metodoloji kazandırır. Burada bir sıkıntı yok. Arkeoloji, yapıttan sosyolojik veya siyasal sonuç çıkarmak demektir. Bulduğunuz bir çömleğin kime ait olduğunu, hangi ortamda üretildiğini araştırıyorsunuz. Ayrıca, Almanca ve İngilizceyi çok iyi öğrendim. Bu da süreç içinde kaynaklara ulaşip okumak, kendimi yetiştirmek açısından sıkıntı çekmememi sağladı. Ama 1980'de niye galeri açtım? Tam da senin söylediğin nedenden. 1980'de eşim ve ben Türkiye'de hiçbir özgürlüğün olmadığını düşündük. Türkiye'de askeri darbe oldu. Devletin faşistliğini zaten 1960'tan beri yaşayan insanlardık. Biz nerede özgür olabilirdik? En azından, kendi alanımızda bireysel olarak bir özgürlük yaşayalım bu ülkede diye çıktık yola. Düşündüm taşındım... Kimsenin aldıracağı yok bu görsel sanatlara. Devlet buna zaten karışmıyor. Ha, sinemayı engelliyor, geniş kitlelere ulaşıyor diye. Ama plastik sanatlara bulaşmıyor. Onun için ben bu alana girdim. En özgür çalışabileceğim alan bu diye düşündüm.

**A.N.Y.:** Aslında bu nokta ilginç. Erdağ Aksel'in süngülü işini düşünürken bir soru gelmişti aklıma.

**B.M.:** Benim galerimde sergilemişti o işi de. Bak, öyle bir işi sergilemişiz o zaman, 86'da.

**A.N.Y.:** Size de sorayım o zaman: Tamam, böyle bir iş yapıyorsunuz. Bu bir eleştiri işi. Birilerini silkelemek istiyorsunuz. Ama kimi silkeleyeceksiniz? Sizin gibi düşünmeyi. Bu karşı tarafın düşüncelerinde bir değişiklik yaratmak istiyorsunuz. Ama olmuyor. Bu çok yıpratıcı bir durum gibi geliyor bana. Farklılığı yaratmak istediğiniz, tepki gösterdiğiniz kesim size kayıtsız kalıyor, eleştiriniz yerine ulaşmıyor.

**B.M.:** Anladım ne demek istediğini. Ben şuna inanıyorum. Bu da benim arkeoloji eğitimimden geliyor. Sanat ve kültürün zamanıyla bugünkü zaman kavramı uyuşmuyor. Sanat ve kültür insanların zihnine çok yavaş yerleşiyor. Eğer 80'lerden beri bu eleştirel sanat çıkmasaydı, bugün Gezi'deki o görsel tepkiyi göremezdik. 50 yıl falan önemli bir şey değil bu iş için. Biz o zaman onları sergiledik, onlar birikti. Bizim eksikliğimiz burada. Erdağ Aksel'in o işleri niçin bir müzede değil? İnsanlar niçin gidip göremiyorlar onları? Görseler, bütün o birikim yan yana gelse, kur Serhat Kiraz'ın işkenceli işini, Bedri'nin Demokrasi Kutusu'nu, Erdağ'ın bu işini bir müzenin içine, bak ne olur? Ama artık tepkiyi de anlıyorlar. Anlamasalar, o kadar üzerine gidip insanları öldürürler miydi? Tabi ki dinlemeyecekler. Sonuçta faşist bir zihniyet. Ama bu ülkenin yarı meselenin farkında. Bence yarılarından fazlası farkında.

**A.N.Y.:** Sizin galericilik hikayenizde ilham verici bir nokta var. Bir süre sonra bu ülkede galericilik yapılmaz deyip farklı bir konseptle devam ediyorsunuz. Çünkü danışmanlığa ve uzmanlığa kıymet vermeyen bir ortam var...

**B.M.:** Dediğim gibi, çalışma biçimim maalesef melez... Önce küçük bir galerim vardı, sonra büyük bir galeriye geçtim. O sırada küratörlük de yapmaya başladım, bienal küratörlüğü falan. Bu sefer, küratör olarak devam edeyim dedim, galeriyi kapadım. Fakat kapadıktan sonra, başkalarının mekânlarında ya da kamusal mekânlarda projeler yapmaya başladım. O sırada, biri bana bir mekân verdi – Suma Han. Orada 19 sergi yaptım, arkadaşlarımla ortak. Borusan'ın galerisini yönettim. Devlete çalıştım. Bu ülkedeki systemsizlik ve altyapısızlıktan dolayı birçok şeyi yapmak zorunda kaldım. Yolumdan şaşmamak için, yoluma çıkan fırsatları değerlendirmek zorunda kaldım. Sonuçta para da kazanmam lazımdı. İlkelerimden ödün vermeden neyi yapabiliyorsam onu yaptım.

**A.N.Y.:** Hocam, zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

**B.M.:** Ben teşekkür ederim.

## Erol Batırbek ile Görüşme

19 Ocak 2013, Sanatçının Atölyesi, Eryaman, Ankara

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hocam, zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederek başlamak istiyorum. Siz 1982’de asistan olduğunuzda aslında Gazi Eğitim hâlâ *enstitü*ydü, henüz üniversite haline gelmemişti, değil mi?

**Erol Batırbek:** Evet. Biz enstitüde üç yıl okumuş mezun olmuştuk; sonra bir yıl daha okuduk, lisans tamamladık. O sıralar enstitünün müdürü Hüseyin Kızılay, emekli bir askerdi. (...) Okulun duvarlarına adam bir sıra değil, iki sıra tel örgü yaptırdı, kışla gibi. Tam asker kafası.

**A.N.Y.:** Hüseyin Kızılay’ın bir sözü varmış, Zafer Gençaydın bahsetmişti ondan. “Duyduğuma göre burada bir yangın varmış, ben o yangını söndürmeye geldim” demiş.

**E.B.:** “O yangının başı da resim bölümü” demiş. Bu çok tarihi bir anekdottur. O olaya ben şahit olmadım, ama öyle söyleniyor. Hüseyin Kızılay, dediği gibi, solu bitirmek için geldi... Oysa Gazi 1926’da kurulmuştu. Türk eğitimine damga vuranlar Hasan Ali Yücel ve Tonguç’tur. Tonguç’tur oranın öncüsü, fikir babası. Tonguç Müzesi vardı üst katların birinde. Zafer Gençaydın’ın yaptığı bir büst vardı, Tonguç’un. Ekspresif tatta bir büsttü, tuvallerine yakın. Onlar atıldı, kayboldu, kaybettirildi.

**A.N.Y.:** Tarihi sildiler yani.

**E.B.:** Asker bitirmek için gelmiş. Neyi? Solu, komünizmi. Çok affedersin, “kubbeli kerhane” derlerdi Gazi’ye. Eski ana binanın kubbesi vardı. Mimar Kemaleddin’in yapısı. Cumhuriyet dönemi mimarı. Öyle çirkin dedikodular vardı. Eskiden kız erkek yatılı okurdu orada. Bir katta kızlar, diğerinde erkekler. Söbüta (Özer), İbrahim Çiftçioğlu falan, yatılı okudular. Ankara’nın, taşradan gelenlerin, bence, aydınlanmanın yüzüydü Gazi... (...) Sonra Hüseyin Kızılay’ın mirasını devlet yanlısı sağcılar (tabii milliyetçi ya bu sağcılar), devam ettirdiler. Rüçhan Arık falan. Oluş Arık’ın karısı, çok eski, Türk Ocakları geleneğinden, milliyetçi kadrolardan gelen...

**A.N.Y.:** İlk dekan, değil mi?

**E.B.:** İlk dekan Rüçhan Arık. Örcün Barışta, bölüm başkanı, sanat tarihçisi.

**E.B.:** Mürşide Hanımlar falan, emekli oldular. Hidayet Hanım falan emekli oldu. Onlardan bir sonraki kuşak, Zaferler, Veyseller, Zahitler, Remziler, Pekmezciler, Hayatiler, Hacettepe’ye gittiler; kaçtılar, gittiler, adına ne dersene de. Çektiler gittiler. Biz o zaman asistandık, daha öğretim görevlisi falan değildik. Yani bizim söz söyleme hakkımız yoktu. Adam kadronu istediği zaman işleme koyar, senin sözleşmeni bitirir. Bizim elimiz kolumuz bağlandı mı? Bağlandı. Bizim çevremizde de her zaman bir zayıf halka vardır. Bunlar birazcık dönemin koşullarına göre uyum sağladılar. Birazcık daha bunların işleri rahat gitti, daha rast gitti. Arkasından süratle MHP’li kadrolar gelmeye başladı. Amaç, bu sol ve demokrat geleneği tüketmekti resim bölümünde. (...)

**A.N.Y.:** Tam da 80’lere yaklaşan dönemde öğrencilik yaşamışsınız. Gittiniz oraya, nasıl bir eğitim vardı? Hemen asistanlığınızla beraber, o üniversiteye, fakülteye dönüşümü yaşadınız. O süreçte ne değişti yeni eğitim sisteminde? Nasıl bir eğitim vardı, neye dönüştü?

**E.B.:** 79’da mezun oldum ben. (...) Hocalarımızın çoğu iyi donanımlıydı. Onlar o zamanlar bir yasadan yararlandılar, yurtdışına gittiler, üç dört yıl kaldılar. Dil öğrendiler, sanatı biraz daha öğrendiler falan filan. O dönem, özellikle Zaferlerin kuşağı, Zahitlerin kuşağı, Türk sanatına ve Ankara sanatına daha bir hareketlilik getirmiştir. Nasıl bir hareketlilik? *Hocalıktan* ziyade *sanatçı* formatını çok daha öne çıkarmışlardı o kuşak. O zamana kadar sanatçı hocalar üç beş yılda bir sergi açarken, Adnan Turani, Kayhan Keskinok ve Zaferler, Zahitler daha sık sergi açmaya başladılar. Bunların özel atölyeleri oldu; yarışmalara katıldılar; büyük boyutlu resimler yaptılar, falan.. Bir heyecan getirdiler. (...)

**A.N.Y.:** Hocam, yavaş yavaş değişti dediniz; ama aslında bazı şeyler çok hızlı oldu sanırım. Tam da bu hızlı olan zamanda siz asistan olarak girdiniz, 1982 yılında. Yani, üniversiteleştirildi, fakülte oldu Gazi Eğitim. Bir takım kadrolar ya uzaklaştırıldı, ya kovuldu, ya kendileri istifa etmek zorunda bırakıldı ve yeni kadrolar oluşmaya başladı. Yeni kadro grubu içinde siz de asistan olarak girdiniz. O dönemde ne kadar asistan alındı? Kimler alındı sizinle beraber? Geldiğinizde kimler vardı?

**E.B.:** Asistan olarak biz 12 kişi alındık 1982’de, bütün dallara, resme, heykele, grafiğe. Bu 12 arkadaştan da bir ya da ikisi güvenlik soruşturmasında takıldı, onların ataması çıkmadı. (...) Bu araştırma görevliliği sınavını açabilmek için, Hüseyin Kızılay’ı ikna etmek zorundaydılar. Adamın kızını asistan olarak aldılar. Hüseyin Kızılay’ın kızı müzik bölümüne alındı asistan olarak. O da iki üç yıl sonra gitti; yapamadı, beceremedi.

**M.Y.:** Atölye sistemi, çalışma koşulları, alışkanlıkları nasıldı o sıralar?

**E.B.:** Okulda kendisi de sanat yapan hoca geleneğinin bir yansıması, öğrencilerde devam ediyordu. Bütün öğrencilerde değil, ama bu işe meraklı, hevesli öğrenciler oturup çalışırdı. Hocalar anahtarları bize bırakır gider, biz atölyede çalışırdık. O kan revan siyasetin olduğu yıllarda biz öğrenciydik. O zamanlarda, örneğin Zahit (Büyükişleyen) atölyeyi içerden kilitlerdi; tuvalete falan çıkamazdık, yasaktı. Çünkü koridorlarda olay olurdu, kiminin kulağı kesilirdi, kimi bıçaklanırdı, kimine aşağıda kazan dairesinde bilmem ne yaparlardı. Sürekli bir olay vardı. Bir de solun kendi içinde fraksiyonları var ya... Halkın Kurtuluşu, bilmem neyin kurtuluşu... Bir de, artık bu kadar polis, ajan bilmem ne, artık her şey birbirine karışmıştı, başka şeyler vardı. O dönemde biz atölyelerden çıkmazdık, cumartesi pazar okulda çalışırdık. O zamanlarda evlerde falan çalışma şansımız pek yoktu, ama hep hocalarımızı dinledik. Adnan Turani’nin, Turan Hoca’nın, Kayıhan Hoca’nın, Burhan Alkar’ın yanına giderdik. Karşımızda sürekli böyle üreten hocalar vardı. Ha, ne oluyor sonra? Böyle bir şeyi yaşam biçimi haline getirebilirsin istersen, onlar yaptığma göre... Bu çok önemli bir olay.

**A.N.Y.:** Hüseyin Kızılay döneminde bu görüntüde bir değişiklik oldu mu?

**E.B.:** Bütün olumsuzluklara rağmen Gazi’de bizim şansımız, böyle üretken hocaların içerisinde yetişmiş olmamızdı. 12 kişi alındık, biri soruşturmada döndü, biri ayrıldı, diğer on kişi iyi kötü bizler sanatın içinde hala kör topal devam edenleriz. Ben, Cengiz, Nurettin, Esat, Güler, Nur, bir de Nusret. Handan, Muzaffer, Birnur da Adana’ya gitti.

**A.N.Y.:** Sizi asistan alan kadro da Zafer Gençaydımlar, Ayazlar...

**E.B.:** Ben Ayaz’ın asistanıydım, Cengiz Veysel’in, Esat Zafer’in, Muzaffer Zahit’in... Öbürünün hocası Hidayet Hanım, öbürünün Mürşide İçmeli, öbürünün Hayati...

**A.N.Y.:** Asistanlar alınırken yönetimin bir empozesi var mıydı, yoksa direk hocalar ben bunu istiyorum deyip mi aldılar?

**E.B.:** Hocalar, yönetimin ağzını kapatmak için Hüseyin Kızılay’ın kızını aldılar müzik bölümüne. (...)

**A.N.Y.:** Burada şöyle bir durum da ortaya çıkıyor: Siz asistan alındığınızda, kurum enstitüydü. O asistanlık şimdiki araştırma görevlisi denilen durumdan biraz daha farklı. Özellikle üniversiteleşme süreci içerisinde asistanlar bayağı itilip kakılan bir grup oldular. Çünkü araştırma görevlisi olabilmek için yüksek lisans yapıyor olmak gerekir, yani farklı bir eğitim sisteminden geçmiş olması gerekir diye bir olgu var. Mesela, ilk rektörle yaptığım bir röportajda öğrendim, ilk yaptığı işlerden birisi, bu eski asistanlık kurumunu ortadan kaldırmak olmuş. Hatta şöyle bir durumu da anlatmıştı kendisi: “Bilmem kaç tane asistanın görevine son vermek için kâğıdı hazırladım, önüme koydum” demişti. Hocalar da bunu biliyordu, farkındaydı. Hatta bazı hocalar da imza toplamıştı kendi aralarında, “siz bu asistanların görevine son verirseniz biz de istifa ederiz” diye. Rektör de demiş, “körün istediği bir göz, Allah verdi iki göz, ben ne diyeyim? İstifa ederseniz edin”. Açıkça bunu söyledi rektör. Siz sanırım onun hazırladığı bu liste içinde değilsiniz ama o asistanlık statüsü farklı bir statü. Üniversite olduktan sonra sizin kadrolarınız ne oldu? Nasıl baktılar size?

**E.B.:** Biz o sancılı dönemi tam olarak yaşadık. Biz alınırken dil zorunluluğu yoktu, şimdiki gibi ALESler malesler hiçbiri yoktu. Ama bir hafta sınavla alındık biz. Sonra denildi ki biz üniversiteleştik. Siz üç yıllık mezunsunuz, meşru değil. Ne yapmalı? Biz artı bir yıl, dördüncü yılı ders tamamladık. Oluş Arıklar, Metin Andlar bize derse geldiler. Biz o lisans tamamlamayı sonradan bitirdik. Ondan sonra biz öğretim görevlisi olabileme şansına, müracaatına başladık.

**A.N.Y.:** Tekrar o zaman kadro için başvuruda mı bulundunuz?

**E.B.:** Tabii. (...) Araştırma görevlilerinin üç yıl gibi o kadroda çalışma zorunluluğu vardı. Onu herkes bitirdi, ondan sonra öğretim görevliliğine müracaat ettik. Orada şöyle bir şey yaptılar. Bölüm Başkanı Örcün Barışta, biz araştırma görevlisiyken, o zamanki yasada, bizim sözleşmemizi iptal edemiyordu. Bizi atması için okuldan, öğretim görevlisi yapması gerekiyordu. Bizi, hepimizi hızla öğretim görevlisi yaptılar. Dekan Rüçhan Arık zamanında Zafer'in falan Gazi'den atıldığını biliyor musunuz? (...) Zafer'i pat diye görevden aldılar. Bizim elimiz kolumuz düştü, gardımız düştü. Zaten bir şey yaptığımız yok. Örcün Allah gibi kadın. Bizim rüyalarımıza falan giriyor. Bizim Nurettin falan psikolojik tedavi gördü. (...) Bunların gözünde öcüsün. (...)Biz ne sıkıntılar çektik... "Alın götürün tuvallerinizi, burada çalışmanızı istemiyorum" dediler. Aldık götürdük. Yazın mazın bizi sokmazlardı atölyeye. "Siz sanatçı olmayacaksınız, eğitimci olacaksınız" diyorlardı. Bunu öğrencilere söylüyorlar, bize söylüyorlar, resim yaptırıyorlar, heykel yaptırıyorlar...

**A.N.Y.:** O zaman sanat, yani atölye derslerinin sayısında azalma oldu sanırım.

**E.B.:** Sanat tarihi ağırlıklı, teorik ağırlıklı... Atölye derslerini sınırladılar. (...)

**Mehmet Yılmaz:** Hocam, sizden sonraki kuşak olarak, sanat tarihi derslerini anımsıyorum, o da felaketti aslında. Sanat tarihi derslerinde, resim harici ne varsa anlatıldılar bize. Mimarlık ağırlıklı. Osmanlı, Selçuklu, İslam... (...) 1920'lerden bu tarafa geçilmezdi. Modern sanat falan denirdi, ama anlatılmazdı pek. İsmail Tunalı'nın, Gombrich'in kitapları başucu kitaplarımızdandı. Lynton'un kitabı sanırım 1981'de Türkçeye çevrilmişti, falan. Bırak kavramsal sanatı, modern resim bile sanat tarihi derslerinde anlatılmazdı... O zaman fark etmemiştik, ama şimdi geriye dönüp bakınca... Kaynak sıkıntısı var, dil sıkıntısı var. Dünyayı anlayabilmek için dilimiz olacak ki yabancı kitaplara bakacağız. Türkçede kaynak yok doğru dürüst. Ben 1987'de mezun olmuş bir öğrenci olarak, itiraf edeyim, kavramsal sanat diye bir şey duymadım.

**E.B.:** (...) Bu konular önemsenmediğinden değil, ama öncelik onlar olmadığından. (...) Seksenli yıllarda vize mize, git gel bu kadar rahat değildi yurtdışına çıkmalar; ekonomik olarak da kolay değildi. Sonra, araştırma, soruşturma, siyasi şudur budur, güvenlik soruşturması falan... (...)

Bence Gazi'nin misyonunu burada aramamak lazım. Bu eksiklik, asıl eksiklik değil. Gazi bir duruş öğretti. Sen istersen okulu bitirdikten sonra dil öğrenirsin, araştırırsın bulursun, o açığı kapatırsın. (...) Daha ayağı yere basar hale gelirsin; kendi gerçeğinle yüzleşerek ... sonra dünyaya açılırsın. Eğer sen kendi gerçeğini, kendi bulunduğun noktayı iyi analiz etmezsen dünyaya açılmak hep kaygan...

**A.N.Y.:** Siz asistan olarak alındığınızda halihazırda asistan olanlar yok muydu?

**E.B.:** İhsan Çakıcı ve Faruk Uzer vardı. (...)

**A.N.Y.:** "Ülke gerçekliğinin öğrenildiği yerdi Gazi" dediniz. Darbeden sonra yeni bir gerçeklik kurgulandı ve o gerçekliğin öğretildiği yerlerden en önemlisi olarak üniversiteler seçildi diyebiliriz. Bu kurgulanan gerçeklik de milli kültürün, *milli kültür* düşüncesinin dayatıldığı gerçeklikti. Yeni gelen gelen kadrolar, *Türk-İslam sentezi*...

**E.B.:** Bunların anlattığı milli değil, milliyetçi....

**A.N.Y.:** Yeni oluşturdukları programda da sanat tarihi dersleri bu yönde öğretildi sanırım. Bunun dışında, atölyelerde neler değişti?

**E.B.:** Değişim, tepeden, yukardan aşağıya doğru. Bizim hocalarımızın bir kısmı emekli oldu, ayrıldı; bazıları da baskıya dayanamamaya yeni kurulan Hacettepe GSF'ye geçti. Bilkent açıldı arkasından. Oralara gittiler. Olanığı olan, ortamını bulan gitti...

**A.N.Y.:** Gidenler oldu, tamam, kalanlara dönersek... Ortam, düşünce biçimi...

**E.B.:** Bir düşünce kaybı oldu. Bir düşüncenin etrafında kilitlenen grubun, piramidin tepesindeki kısım gitti. Tabanda, henüz tepeye ulaşma sürecini yaşayan bizler boşlukta kaldık. Onlar gittikten sonra o milli düşünceyi savunan kesim müthiş bir kadrolaşmaya gitti... Onlarla beraber bir zihniyet geldi, yerleşti. (...) Sanat yapan, düşünen, eleştiren, sorgulayan, “-mı acaba?” sorusunu gündemde tutan bir düşünceyi yok etmek istediler... Bunun için uygulama atölyelerine mümkün olduğunca baskı yaptılar. Daha çok sanat tarihi, ama nasıl sanat tarihi? Türk-İslam sanatı, Osmanlı sanatı, falan... Batı sanatı, ki resim Batı sanatı kaynaklıdır.

Batı geleneğini ve kültürünü değil, “bizim sanatımız” adı altında neredeyse minyatürü, tezhibi, halıyı, kilimi falan, geleneksel sanatları getirip odak noktası olarak koymaya çalıştılar. Bize, lisans tamamlama derslerine Metin And'ları , özellikle Oluş Arık'ları falan getirdiler. Mesela Metin And öyle bir adamdı ki, Muhsin Ertuğrul'a, Batı tiyatrosuna karşı bir adamdı. Bunun için de seyirlik oyunları, gölge oyunları önemsiyordu... Tamam, çok iyi bir araştırmacı ama adam ona da karşı. Oluş Arık bizim dersimize geliyordu, adamın ilk derste söylediği şu: “Yaptığınız Batı sanatı. Kendinize gelin, ne yapıyorsunuz?” 25-26 yaşlarındayım ben o zamanlar. (...) Ondan sonra öğrencilere şu angaje edilmeye başladı: “Siz sanatçı olmayacaksınız ki, siz eğitimci olacaksınız. Sanatçı olmak istiyorsanız, Güzel Sanatlar Fakültesi açmış devlet, gidin oraya”. Vedat Özsoy toplantıda “resim anasanat dalının atölye dersleri azaltılmalı arkadaşlar, eğitim dersleri çoğalmalı” derdi. “O günün koşullarında henüz Güzel Sanatlar Fakültesi yoktu Ankara'da. Gazi bu misyonu yükledi, ama şimdi gerek yok” gibi böyle saçma sapan şeylere girdiler. Şimdi gelinen noktaya bak, artık uygulamalı atölyelerde hocalar da sanat yapmıyor. (...)

**A.N.Y.:** Sizin altı saatlik bir atölye dersiniz var. O derse bir müdahale yapıldı mı?

**E.B.:** Yok ama öyle bir ortam yaratıldı ki, öyle bir düşünce hakim ki... Mesela plastik sanatlar eğitiminde olmazsa olmazlardan biri canlı modeldir. Biz öğrenciyken, o terörün, siyasetin hır gür gittiği günlerde Gazi'de canlı model vardı. Deniz Hanım, Deniz Abla derdik, kadroluydu. Şimdi alamıyoruz model kadrosu. (...) Dünyanın neresine gidersen git, canlı modelden geçilmiyor. Ayrıca, antik Yunan ve Roma heykellerini doldurmuş adamlar atölyelerine. Bizdeyse, yok; bir tane tors var, onun da kalıbı alına alına Kibele'ye dönüştü!

**A.N.Y.:** Ne zaman gitti kadrolu model tam olarak?

**E.B.:** 30 yıldır yok. Ama bir çözüm bulmuştuk. Kadrolu model yoktu ama biriyle anlaşıyorduk, geliyordu, ücret karşılığı modellik yapıyordu, kadrosuz.

**A.N.Y.:** Kim veriyordu ücreti?

**E.B.:** Biraz hocalar, biraz öğrenciler... Böyle idare ediyorduk. Şimdi onu da yapamıyoruz. Ülkücü reis çocuklar kapıda bekliyorlar. Modeli bekliyorlar, “bir daha gelersen bacaklarını kırarız” diye tehdit ediyorlar.

**A.N.Y.:** Reisler ne zaman geldi?

**E.B.:** Onlar her zaman vardı.

**M.Y.:** 80 darbesi, o siyasal ortam, o baskı ortamı yapıtlara nasıl yansımış diye baktığınızda neler söyleyebilirsiniz? Somut örnekler... Gazi özeli için söylüyorum.

**E.B.:** Sıkıntısını, derdini yaşamının beş on yılında tamamen bu işlere kafa yorup da bunlarla haşır neşir olan pek yok. Ama zaman zaman hepimiz bu dönemi anımsatır içerikli resimler yaptık, ama arkası, sürekliliği olmadı. (...) Bu meseleler, kiminde renk olarak yansır, kiminde ışık olarak yansır; kimindeyse, İran sinemasında olduğu gibi simge ağırlıklı yansır. Adam sansürden dolayı simge ağırlıklı... Bu bir türlü

yansıdır, çünkü adamda öyle bir kaygı ve korku da var. Bunu biz plastik ifade şekilleri konusunda sıkıntı çektiğimiz için bir ara sloganist resimler de yaptık. 12 Eylül dönemi resimlerine bak, devlet sergilerinde, DY0 sergilerinde çok slogan ağırlıklı resimler vardır. Yapılmadı değil, yapıldı da, çok mesaj yüklü, çok afişe... Ama resim değildi onlar bence.

**M.Y.:** Hocam bir de ayrıca şöyle bir şey denebilir sanırım: Konu seçiminde bir baskı, yönlendirme olmasa bile; hocalar samimi olarak, siyasetin, konu anlatmanın sanata zarar verdiğini düşünmüş olamazlar mı? Ne diyorlardı derslerde?

**E.B.:** Tabii, işin bir de o boyutu var. Bizim hocalar da şöyle derdi: “Sanatta, resimde tiyatro olmaz, hikaye iyi olmaz”. Biz genç sanatçılar olarak, hocaların bu gibi sözlerinden etkilenmiş olabiliriz tabii. Oysa, şimdi düşünüyorum da, yapabilirsen yaparsın. Neden olmasın? (...)

Düşünüyorum, yaşadığı dönemi anlatan, iz vuran sanatçı bizde var mıdır? Yoktur. (...) Alıntı ve esinlenme bir bilinç işidir. Bu bilinçlenme kolay bir şey değildir. (...) Bir duruşun olacak. Biz kendi duruşumuzu değil, başkalarının duruşlarından etkilendik; onların söylemleri üzerinde durduk.

**A.N.Y.:** Genel bir tanımlama yaptınız. Tanıklık yapabilecek bilinçten yoksun bir topluluk içerisinde yaşadığımızı söylediniz. Bu da çok büyük bir sorun. 1980’ler için de geçerli, günümüz için de geçerli dediniz. Ama 1970’lere doğru baktığımızda o yılları tanımlarken yaşadığı dünyayı sağdan da soldan da değiştirmeye meyilli, sorumluluğu omuzlarına almaya hevesli bir gençlik, sadece gençlik değil, böyle bir eğilim içerisinde. Zaten bu eğilim o şiddeti doğurdu. Fakat 1980’lere geldiğimizde, aynı gençlik, üniversite olaylara katılan, yaşadığı dünyayı değiştirmeye çalışan, ne olması gerektiği üzerine kafa yoran ve o olması için eylemlerde bulunan bir gençlik varken, kısıtlandı, pasifize oldu, depolitize edildi. Sadece gençlik değil, toplumdaki bütün kesimler bu depolitizasyondan nasibini aldı... Sizin hatırladığınız, 1980ler boyunca size öğrenci gelen ya da çevrenizde bireysel çıkışlarda bulunan oldu mu?

**E.B.:** Pek olmadı. Oldu, sürekliliği olmadı. Oldu, iki atımlık cebinde şey vardır, atarsın, hedefi de vurusun, ama arkası gelmez. Esas olan, sürekliliktir. Metin Yurdanurlar falan bir duruş sergilediler, 1402’den dolayı atıldılar görevden. Ama adam uzaklaştırıldığı sebepten ilerlemedi daha sonra. Oysa, bir dünya görüşü, bir duruşu vardı... Hayatını ondan sonra, işten atılma gerekçesi üzerine değil, çok ters bir şey üzerine kurdu; tüccar sanatçı oldu. (...) O dönemde dönenler oldu; çoğunun ruhsal durumu bozuldu, psikolojisi bozuldu, kafayı yiyenler çok oldu, böyle travmalar da oldu kalanlar arasında (...). “Bu tepkisini, bu duruşunu sürekli olarak gündemde tutarak böyle ısrarla o dönemi yapan eden var mı?” desen, yok. Ben hatırlamıyorum. Bunun sebebi hepimizin düşünmesi gereken bir sebep. Yeterli olarak bilinçli olamamıza bağlıyorum. Toplumdan da yeterince bir destek görememesi bir diğer neden... Bir insanın tek başına olması hakikaten çok zor. Evinde arkadaşı, eşini, dostunu, kardeşini, en yakın arkadaşını dahi sana sırt çevirip, senin yasaklı olduğunu biliyor, sana selam vermeye çekiniyor. Seni koridorun başında görüyor, karşılaşmamak için yukarı çıkıyor. (...)

**A.N.Y.:** Konu seçimlerinize gelirse...

**E.B.:** Bir dönem fahişelerin resimlerini yaptım. Çiçin Bağları’nda genelev dedikleri yere gittim, desenler çizdim.

**A.N.Y.:** Kaç yıllarında hocam?

**E.B.:** Yanlış anımsamıyorsam, 1987-88. Orada, geceleri kaşkol maşkolla gizlenerek, elimde defterimle fahişeleri çiziyordum. Üç dört ay öyle gittim. Ve çok böyle kendimi vererek, en çok severek yaptığım konulardandı. Büyük tuvaler... Şekerbank’ta sergi ayarlamıştık... Katalog matalog, işte... Slaytları gönderdim. Bir hafta sonra bana bir telefon geldi. Halkla ilişkilerden sanat danışmanı: “Hocam, sizinki de büyük şanssızlık. Çatıda bir arıza var. Maalesef galeriye ara vereceğiz...” Çatıdan, o beş altı kattan gelen yağmur damlası galeriye geliyormuş! Böyle saçma sapan mazeretler... Benim sergiyi iptal ettiler, açmadılar. Ben o zaman gazetelere mazeretlere Hürriyet’e mürriyete, başka dergilere gönderdim, gündeme geldi falan filan. O sergiyi ben bu sefer Kalkınma Bankası’nda açtım. Yekta Güngör Özden geldi.



Basından öğrenmiş, destek işte bu. 12 tane resim satıldı. O resimler bu resimler mi diye alanlar oldu. Koca koca o fahişe resimleri... O bana çok güç verdi.

**A.N.Y.:** Güdünüz neydi bu resimleri yaparken?

**E.B.:** Cinselliğin o sömürü tarafı... Kadın bedeninin meta oluşu... Bir kere, kökünde sınıf çelişkisi yatıyor. Kadının reklam sunumu, çıplaklığının o şekilde kullanılması, tarihten beri gelen fahişelik kültürü. Bir de bir film izlemiştim, bir Alman filmi, bir fahişenin hayatını anlatıyordu; beni çok etkilemişti. (...) Bir de o kadınların çok deforme olmuş halleri, hem görüntü olarak hem ruh olarak. (...)

Kendi gerçeği üzerinde kimse durmuyor, herkes örtbas. Bu kaygılar, bu endişeler Türk sanatçısının kayısı endişesi değil sanki. Sanki biz bu toplumda yaşamıyoruz. Sanki bu olup bitenler bizim dışımızda olup bitenler. Herkes bir kulvara çekilmiş, herkesin yaşamında bir üçgen var, onun içinde hapsolmuş, ama herkes ayrı bir şey sanat yapan insan ayrı bir şey. Biz neden bu çemberin dışına çıkamıyoruz?

## Hakan Onur ile Görüşme

26 Mart 2013, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Acıbadem, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'leri kapsayan, sanat ve siyaset ilişkisine odaklı bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin dönemin siyasal olaylarından nasıl etkilendiği üzerine konuşmak istiyorum. O dönemin genç bir tanığısınız. Öncelikle, Hakan Onur 12 Eylül'ü nasıl yaşadı?

**Hakan Onur:** 12 Eylül gerçekleştiğinde ben henüz lisede öğrenciydim. Üniversiteye giriş yılım 1982'dir. Türkiye'nin o tarih itibarıyla konumunu değerlendirmizde, sivil hayata geçişin ardından içe kapalı bir yapının yerini daha dışa dönük bir ortama bıraktığını söyleyebiliriz.

Okula giderken, istasyonda indiğimizde askerler tarafından durdurulur, üstümüz aranır. Bu aramalar ders sırasında bile gerçekleşebiliyordu. Benim yaşadığım bölge (Yeşilköy), bu meselelerden biraz daha uzak olmasına rağmen, yine de bu süreçteki olaylardan etkilenmekteydi. 82'de üniversiteye girdiğimde sıkıyönetim devam ediyordu; kurumun adı *Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu* idi ve Akaretler Yokuşu'nun başında Mimar Sinan Üniversitesi'nin konservatuvarı olan binadaydı. Mekân sorunu olmasına rağmen, üniversite olduktan sonra kontenjan arttırılarak 30 kişi alınmaya başladı. Altyapı yetersiz kalınca da, yine Akaretler'de CHP'ye ait bir bina kiralandı. Temel Sanat derslerini ilk kez orada aldık. Marmara Üniversitesi'ne girmiştik aslında, ama Tatbiki'nin tabelası hâlâ binada asılıydı. 83-84 yıllarında da Acıbadem'deki binamıza taşındık.

Sanat ortamına baktığımızda, o dönem, İstanbul'da birkaç iyi galeri vardı. Bu ortam kendi içine kapalı sanatsever bir zümrenin takip ettiği bir sergiler silsilesine işaret ediyordu. Kendi içine dönük bir piyasaydı bu. Bu sabah öğrencilerle konuşuyorduk. Bedri Baykam'dan bahsettik. Bedri Baykam Yahşi Baraz'la İstanbul'da 1983'te benim karşılaştığım ilk sergisini yaptığında enteresan bazı durumlar vardı. O dönemde sanatçıların çoğu katalog basmaz, katalog basmak gerekli görülmez, hatta eleştirilirdi. Bedri Baykam katalog basmanın yanı sıra, basınla da çok iyi ilişkiler kurarak yayınlarda bolca yer almasıyla, o günkü sanat çevresi tarafından eleştirilirdi. Ben ve diğer dönem arkadaşlarım daha öğrenciyken Bedri'yle yakın ilişkiler kurmaya çalışırdık. Hatta bir söyleşi için buraya davet etmiştik ve kendisini yakından tanıma fırsatı bulmuştuk.

80'li yıllarda Atatürk Kültür Merkezi en hareketli zamanlarını yaşamıştır. Özellikle Nilgün Özyayten'in dönemi gerçekleştirilen sergiler basında geniş yer almıştır.

Özal hükümetiyle beraber ciddi anlamda Türkiye'ye kapital girmeye başlamış; bu da sanat piyasasını canlandırmıştır.

Yahşi Baraz o dönem için önemli isimlerden biriydi. Büyük boyutlu sergiler düzenliyordu. Bu tür sergiler, piyasadaki hareketliliğin göz önünde olmasına neden oldu. Ancak, sanat eleştirmenleri ve sanat danışmanlarının o dönemde içe kapalı bir dünyanın izlerini taşıyan bir noktadan bakıyorlardı. Geniş bir dünya perspektifinden bakabilmek ayrı bir nosyon gerektiriyordu ki, henüz buna hazır değillerdi. Dolaşımda olan ve üretilen resim, Türkiye'de kendi iç pazarına yönelikti. Daha sonra fuarlarla birlikte bir kırılma yaşandığını söyleyebiliriz. Canlılığı yönlendirecek yeni etkinlikler de yine bu dönemde ortaya çıkıyor. UPSD bunlardan biridir. Hüsamettin Koçan'ın başkanlığını yaptığı dernekte, ben de görev almıştım. *Genç Etkinlik*'in düzenlenmesine Hüsamettin Koçan önyak olmuştur. Burada amaç, Türkiye'de sanat alanındaki paranın İstanbul merkezinde dönmesi ve çoğunlukla elli yaşın üzerindeki sanatçıların yapıtlarının alınıp satılmasına alternatif olarak yeni kuşak sanatçıların dolaşıma girebilmesiydi.

Yahşi Bey, 1989-90 gibi benim de aralarında bulunduğum Genç Ressamlar Kuşağı-1 ve Genç Ressamlar Kuşağı-2 sergilerini yapmıştı. Atatürk Kültür Merkezi'nde üç kişiden oluşan bir etkinlikti bu. Bu tarih, aynı zamanda Vasıf Kortun'un da geldiği tarihtir. Yüksek lisansımı bitirdiğimde Yahşi Bey, yanında Vasıf Kortun'la okula gelip yapıtlarımızı incelemiş ve adı geçen ilk sergiye benimle birlikte Serdar ve Berna'yı seçmişlerdi.

Hüsamettin Koçan yönetim kurulunda Genç Etkinlik'ten bahsedip fikrimizi sorduğunda çok memnun olmuştuk. Genç Etkinlik'in danışma kurulunda Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli, Ali Akay ile birlikte birkaç isim daha vardı. İlk toplantıda sergi için Yersiz/Yurtsuzlaşma kavramı belirlendi. Ali Akay yazdığı metinde, İstanbul'un merkez olduğunu, ama diğer şehirlerde sanat yapan genç kuşağın nasıl harekete geçirilebileceğini irdeledi. Kimseyi elemiyorduk, mekân izin verdiği ölçüde her şey yapılabilirdi. Herkese bu çağrı gitti. Dosyalar geldiğinde tek kriter gere göre değerlendirildi: mekâna uygulanabilirlik. Burada biz iyi bir enerji yakaladık. Proje nasıl oluşturulur, gördük ki kimse bilmiyordu. Kimi zaman dosya yerine, maketler geliyordu. Onları gerektiği zaman yeniden düzenliyor ve mekân planı üzerine yerleştiriyorduk. Yapıtların niteliği tartışılır, ama bu heyecanın dinamik bir atmosfer yarattığı da kesin. Genç sanatçılar için, kendilerini meşrulaştırabilecekleri bir ortam sağladı. Serbest piyasanın yaratmış olduğu özgürlük, daha önce yaşanan karmaşaya cazip görünüyor.

**A.N.Y.:** 1980'lerin belirleyici kavramlarından birisi depolitizasyon. Özellikle de genç kesimin depolitize olması için ciddi çabalar söz konusu. Bu süreci nasıl yaşadınız? Bir genç olarak bunun ne kadar farkındaydınız?

**H.O.:** Yapıtlarım üzerinden bakacak olursak, ailem sürekli politikanın içerisindeydi. Sürekli evin içinde politikanın konuşulması ve tartışmaların yarattığı bir ortam rahatsızlık verici bir durum yaratıyordu. Yukarıdan meseleye bakıp özelinizi yitirdiğinizi hissettiriyordu. Ülke var, birey olarak sen yoksun, kendi varlığını sürdürüyorsun. Biri olmaksızın diğerinin de varolamayacağını daha sonra öğreniyorsun ama şu çıktı ortaya: çalışmalarım ilk önce kendimi yaratmaya başladım. Bir koltuk temsili, bir *Mickey Mouse* yumrukları, annemin evde çizdiği patronları resmime kolaj olarak kullandığımda, bunlar benim içsel yolculuğumun temaları olarak belirdi; benim dünyamın parçaları olarak çıktı karşımıza. Bir süre sonra koltuk kütüğe, kütük klozete, klozet belki pembe bir şatoya dönüşebiliyor. Zamanla, yaş aldıkça içsel dünyanızdaki o yolculuğu tamamlamaya başladıkça dışarıdan bir okumaya da davet ediliyorsunuz. Koltuk, iktidar kavramını temsil ediyor. İlk başta kendi varlığını ispat etmek adına bir el izi olarak başlayan resimleme, koltuktan şatoya varan dizgeye bakıldığında, birey olma çabasının evin içindeki yaşam alanından gittikçe uzaklaşan... Babamın bir hukukçu olmasının getirdiği, ülkenin sorunlarıyla ilgilenen, haberlerin sürekli açık olduğu ve kaosun izlendiği bir ortam... Benim bu durumu algılama sürecinde, genç bir erkek olarak şu soruyu soruyordum: "Ben neredeyim?" İşte, o zaman, kendimi yaratma, var olabilme, bireyi oluşturma sürecim başlıyor. Sonrasında ise, babanızın yolculuğunda ülkeye

bakıyorsunuz. Bu noktada artık okumalarınız, eklemlemeleriniz değişiyor. Simgeler, bir yeniden okumaya davet ediyor sizi.

**A.N.Y.:** Birey olma konusu 1980'ler için ayrı bir öneme sahip.

**H.O.:** Birey olamamış bir toplumuz çünkü. Kendi varlığımızı içinde bulunduğumuz cemaatle ilişkilendirmişiz hep. Bireylerin politikada var olabilmeleri önemli. Ama politikanın içinde birey olma çabası işe yaramıyor. Bunların arasında ince bir fark var. 1980 sonrası kuşak, politikanın dışına itilmiş bir kuşaktır. Eğer kendi varlıklarını, birey olma üzerinde kurdularsa, bugün zaten onlar var olmuşlardır. Politik olarak da kendilerini doğru bir şekilde konumlandırmışlardır. Geçmişte bir gruba dâhil olarak var olmaya çalışılırken, şimdi tam tersi bir durum söz konusu.

**A.N.Y.:** '70'lerde aşırı politizasyonun bir sonucu olarak sanatta da sosyal gerçekçi eğilimlerin yükselişe geçtiği bir dönem yaşıyorduk. 1980'ler ise, bu eğilimlerin etkisinin kaybolduğu, tam tersine konu seçimlerinde bireysel ya da evrensel kaygıların ağır bastığı bir döneme işaret ediyordu.

Sanat eğitiminde '80'lere girildiğinde üç ana kurum var: Akademi, Eğitim Enstitüleri ve Tatbiki. Siz Tatbiki'ye öğrenci olarak girmeye karar verdiğinizde, bu bilinçli bir tercih miydi?

**H.O.:** Annem Akademi mezunudur. Benim de sanat konusunda eğilimlerim olduğu için, bu alana yönlendirildim. Akademi'nin sınavlarına da girmiştim. Sonuçta Tatbiki'yi kazandım ve kaydoldum. Çok bilinçli bir tercih değildi doğrusu.

**A.N.Y.:** Tatbiki olarak girdiğiniz kurum, birdenbire, isim değiştiriyor ve üniversite oluyor. Öğrenci gözüyle bu değişimi nasıl karşılamıştınız?

**H.O.:** Beni fazla etkileyen bir konu değildi. Ben resim yapmak istiyordum, onun için buradaydım. İsim değişikliğinin eğitimde pek bir etkisi olmadı, o süreci hissetmeden yaşadık. Üniversite olmasının etkisiyle ders programları değişmiş ama atölyelerde eğitim aynen devam ediyordu. Tabii, öğretim elemanlarının kadrolarıyla ilişkili sorunlar yaşıyor, doçentlik ve profesörlükler verilirken. Eğitim alan bir kişi olarak bize yansıyan bir konu değildi bu. Ama eğitim programına müdahale o zamandan beri hâlâ var aslında. Atölye saatlerinin azaltılarak belli kalıplara doğru zorlanması, bizim alanımız açısından verilen eğitimin içeriğini boşaltan bir durum ortaya çıkarıyor. Biz haftanın beş günü atölyedeyken, aralarda kültür derslerine girip çıkarken, şimdi atölyeler haftanın bir iki gününe indirildi. İlerde daha da küçültülerek dört beş saatle sınırlandırılacak gibi gözüküyor. Bu da, güzel sanatlar eğitiminin amacıyla uyumayan bir süreç.

**A.N.Y.:** Okula giriş çıkışlarınızda herhangi bir sorun yaşıyor muydunuz?

**H.O.:** Kesinlikle hayır. Hafta sonu da dâhil olmak üzere, istediğimiz gibi çalışabiliyorduk. Bu tür kısıtlamaları Mimar Sinan'dakiler ve biz yaşamadık. Acıbadem binasına ilk bizim bölüm taşınmıştı. Hocalarımız bu katı seçmişlerdi. Atölyeler bize kocaman gelmişti o dönemde. Koskoca duvarlarda çalışma imkânı bulmuştuk. Daha ne isterdik öğrenci olarak? Türkiye'de müthiş bir enerji vardı. Ortam, bizi hazırlıyordu bir şeylere. Yeni bir şeyler tomurcuklanıyordu. İhtilal sonrası yeni bir Türkiye. Terör bitmiş, kan durmuş, "Hadi, buyrun!" dediler bize. Paranın da girmesiyle, sanat da hareketlendi bu ortamda tabii. Paranın girmesi başka sorunlar da yarattı, ama o dönem sanatın işine yaradı bu durum.

**A.N.Y.:** Yahşi Baraz, klasikleşmiş sanatçılardan kazanıp gençlere yatırım yapmak gibi bir amaç edindiğini belirtiyor. Siz de o dönem onun çevresindeki sanatçılardan biri olarak, bu konuda neler söyleyebilirsiniz? Başarılı oldu mu sizce?

**H.O.:** *Genç Ressamlar Kuşağı* sergilerinden sonra neler yaptığımı ben bilmiyorum. Ama bizlerden de yapıtlar satın alıyordu. Tabii, tartışılacak bir durum bu. Bir sanatçıdan on beş yirmi resim satın almak ve bekletmek ya da bir başka sanatçının yapıtının yanında hediye etmek ne kadar yatırım sayılabilir? Sanatçının ne tür bir beklentiye sahip olduğu da önemli burada.

## Halil Akdeniz ile Görüşme

27 Mart 2013, Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Maslak, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'leri kapsayan, sanat ve siyaset ilişkisine odaklı bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin dönemin siyasal olaylarından nasıl etkilendiği üzerine, hem bir öğretim elemanı olarak hem de bir sanatçı olarak tanıklığınızdan yararlanmak istiyorum. 80'lerin hemen öncesinde, 70'lerin aşırı politize ortamından ilerlersek...

**Halil Akdeniz:** 70'lerde Gazi'de çalışıyordum. İzmir'e gidince orayı cennet gibi gördüm. Ankara ve İstanbul'da yaşayanlar silahların altından geçip okula gidiyorlardı o dönem. Hiçbir siyasi partinin yapabileceği bir şey yoktu. Tek olabilecek şey, askerın darbe yapmasıydı ve o da oldu. Şimdi bazı gerçekleri kendi bağlamlarını oluşturabilmek adına çarpıtıyorlar. Ben, sanatçı olarak, asker taraftarı değilim ama yasal olarak askere verilen bir görevin yerine getirilmesi olarak bakıyorum bu sürece. Anayasada belirtilen Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevi yerine getirildi diye onları suçlayamayız.

**A.N.Y.:** Dönem içerisinde üretilen yapıtların politik angajmanı konusunda neler söyleyebilirsiniz? 70'lerde yükselen, özellikle sol eğilimli sosyalist gerçekçi yapıtların estirdiği rüzgar 80'lerde görülmüyor...

**H.A.:** Benim eşimin de 70'lerin politik ortamına gönderme yapan çalışmaları vardır. O dönem Buca Eğitim Enstitüsü'nde öğretim elemanıydı. Özellikle duvarlarda çok rastladığımız "Kahrolsun Faşizm!", "Kahrolsun Komünizm!" gibi yazılardan etkilenecek tuvalerine bu sloganları işlemiştir. Sonra başımıza bir iş gelir kaygısıyla o yazıların üzerine beyazla boyadı. Ama transparan olan çinko beyazını kullandı. Yazılar tam kapanmadığı gibi, zaman içerisinde daha da ortaya çıkardı altındakini. Ankara'da Ressamlar Heykeltraşlar Derneği'nin düzenlediği bir sergide görüldü bu resim. Daha sonra aynı sergiyi Erzurum'a götürdüler. Resimde yazılanlar fark edilince müze müdürü falan toplanıp resmi indirmişler ve tutanak tutup Bakanlık'a şikâyet etmişler. 1978-79'da da bununla ilgili Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bize soruşturma geldi. Her ne kadar slogan olsa da sanatı bağlamayacağı, sanatçının özgür olması gerektiği, ayrıca eleştirel tavrının olabileceği gibi noktalardan yaklaşarak savunmamızı hazırladık. Bir ceza falan gelmedi.

Ankara'da olduğum dönemde Gazi'den Kızılay'a indiğimiz zaman cepheden dönmüş gibi hissederdik. Silahların, kurşunların altından geçerdik. İstanbul da böyleydi.

1980'lere kadar bütün bu sağ sol tartışmaları kendiliğinden politik bir sanatı da gündeme getirdi. Belli bir kesim ideolojik tavırlarını yapıtlarına yansıttı. 1980'de bu tavır kendiliğinden son buldu.

**A.N.Y.:** Sizin sanat anlayışınızla politik görüşünüz arasındaki ilişki konusunda ne söylemek istersiniz?

**H.A.:** Kişisel olarak konuşacak olursam, benim sanatım hiçbir zaman politik olmamıştır. Sosyal demokrat bir duyarlılığı vardır ama politikaya sarılmış bir sanata hiçbir zaman ilgi duymadım. Sanatsal niteliğin önünde bir politik mesajı da sıcak bakmadım. Yapıt iyi olduğu sürece, neyi anlattığının önemli olmadığına inanırım ben.

**A.N.Y.:** Birçok sanatçıya göre, en nihayetinde, önemli olan sanatsal niteliktir, tamam; ama yine de bazıları siyasal konulara ilgi gösteriyor; sanatına malzeme yapıyor. Darbe döneminden önce böyleydi örneğin.

**H.A.:** 12 Eylül darbesi yapıldı ve şiddet getiren olaylar bıçakla kesilmiş gibi bitti. Öncesinde ne siyasi partiler, ne okul yönetimleri, ne de millet hâkimdi ortama. Olaylar engellenemez hale gelmişti. Darbenin yapılmasından başka seçenek yoktu. Sağ sol çatışmasının bu kadar yılgnlık yarattığı bir ortamın ardından da kimse politik slogan içeren yapıt üretmek istemedi. Nasıl resim yapılacağı konusunda bir kısıtlama ve yasak söz konusu değildi; ama ortamın doğası gereği, politik söylemler sanatta etkisini yitirdi. Politikayla

uğraşmayan yeni bir nesil yetiştirdi. Bir suskunluk dönemiymiş. Örneğin Mehmet Aksoy gibi, politik kaygıyla yapıt üretenler kalsa da, keskin tavır kaybolmuştu. Belki de bu tavır artık anlamsızlaşmıştı.

**A.N.Y.:** Gençlerin depolitize edilmesi, 80'lerin belirleyici özelliklerinden biri olarak gösteriliyor zaten. 70'lerdeki şiddetin kaynağı olarak özellikle üniversite gençliğine işaret ediliyor.

**H.A.:** Evet. Ama bunun aslında böyle olmadığı, oynanan başka oyunların olduğu sonradan ortaya çıktı. Uğur Mumcu bunları çok güzel yazdı: Birbirini boğazlayan iki örgüte aynı kaynak silah satmıştı... Anadolu'nun tertemiz çocukları, pırıl pırıl yetenekler birbirlerine boğazlatıldı. Kurbanlar verildi. Bunların arasında sadece gençler değil; profesörler, gazeteciler, aydınlar da vardı.

**A.N.Y.:** 80'lerde darbenin ardından bir rahatlama yaşanıyor gibi görünse de, halkın askeri desteklediği söylene de, onca işkence, ölüm, kayıp, baskının yaşandığı bir ortamda işi ifade olan, yansıtma olan sanatçının sessiz kalması nedendir?

**H.A.:** Bütün politik faaliyetlerin baskı yoluyla durdurulduğu bir ortamın içindeydik. Buna rağmen Don Kişot olur musunuz? Ayrıca, o gün onların bugünkü kadar farkında değildik. Hapishanelerde neler olduğunu sadece yaşayanlar ve paylaşanlar biliyordu. Haber ağı bu kadar gelişmemişti. Yaşananlar takip edilemiyordu.

**A.N.Y.:** 80'lerin ürettiği politik gelişmelerin sanat ortamını ve yapıtları şekillendirmesi konusunda yorumunuz...

**H.A.:** Politikayla uğraşmak sanatın kendi meselesi değildir. Bu noktada bir sınırlama getirilince odak tamamen sanat haline geldi. Dünyada da aslında paralel olarak aynı türde bir ilgiye yoğunlaşıldı bu dönemde, sanatın kendi sorunlarına ağırlık veren bir ortam oluştu böylece.

**A.N.Y.:** Bugünden baktığımızda bazı şeyleri daha net görebilmek mümkün. Olaylar henüz sıcağı sıcağına yaşanmakta iken, çok daha farklı yorumlar yapılabilir. Askerin değerinin düşürülmesi meselesi bugüne ait bir olgu; ama geçmişteki yaygın algı çok daha başkaydı.

**H.A.:** Benim bu gelişmelerle ilgili yorumum global ekonominin sonuçlarını yaşadığımız yönündedir. Global ekonominin tüm dünyaya yayılabilmesi için öncelikle ulus devletlerin parçalanması gereklidir. Türkiye'de ulus devleti kuran askerdir. Onun için öncelikle askerin yok edilmesi lazımdır. Avrupa da bunun mücadelesini vermiştir. Batı'nın kanatları altında asker yıpratılmaktadır. Avrupa'da kültür müşaviri olduğum dönemde, askerin konumu konusunda Türkiye'nin çok eleştirildiğine şahit olmuşumdur. Çoğu kez onlara şunu söylemişimdir: "Siz, kendi askerinizle Türkiye'deki askeri karıştırıyorsunuz. Sizin iki defa askerle başınız derde girdi ve iki dünya savaşı yaşandı. Milyonlarca kişi öldü, sosyal hayatınız sıfıra indi. Türkiye'de askerin konumu farklıdır. Her şeyden önce Türkiye'de asker Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusudur." O zaman susuyorlardı.

Askerin de hataları olmuştur elbette. Bütün o işkencelere, insan avına gerek yoktu; başka türlü yapabiliirdi. Sol eğilimli, 1960 ihtilalinin rövanşı niteliğinde yaşandı ve sağ kesimi güçlendirdi.

**A.N.Y.:** Konuyu sanat eğitime kaydırırsak; '80'lere girildiğinde üç ana kurum vardı: Akademi, Eğitim Enstitüleri ve Tatbiki. YÖK, eğitimin her alanında görülen çeşitliliği engelleyerek yükseköğretimde tektipleşme sürecine yöneldi ve güzel sanatlar eğitimi de fakültelerin çatısı altına girdi. Dokuz Eylül'ün ise diğer üniversitelere göre özel bir konumu var, bir fakülte olarak kurulmuş baştan. Bu durum o dönemde nasıl karşılanmıştı?

**H.A.:** Güzel sanatlar eğitiminin üniversite düzeyine gelmiş olması, kariyer olanaklarının genişlemesi bizim alanın bir kazanımıdır. 1976'da Ege Üniversitesi bünyesinde ilk kez güzel sanatlar fakültesi kuruldu. Mimari, peyzaj mimari, tiyatro ve sinema alanında bölümler açıldı ve öğrenci alındı. Plastik sanatlar alanındaki bölümlerin kurulması da gündemdeydi, ancak henüz açılmamıştı. Bu bölümleri kurmak amacıyla ilk oluşturulan kadronun içinde ben de vardım. Güzel sanatlar alanında üniversite bünyesinde öğretim elemanı olabilecek kariyere sahip kimse yoktu. Buna Akademi hocaları da dâhildi.

Klasik üniversite doktora diploması talep eder çünkü. Bu eksikliği gidermek için, bize özel doktora programları hazırlandı ve kariyerimize bu doğrultuda devam ettik. Ama şunu da söylemem gerekir: Bizler ikinci bir eğitim için yurtdışına gitmiş ve kendi alanlarındaki kurumlarda ihtisas almış kişilerdik. Mesela ben Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde altı yıl lisans ve yüksek lisans çalışmasını tamamlayıp gelmiştim. Bu, Rönesans'tan bugüne uzanan bir gelenektir. Ancak, burada başka bir boyut vardı ve o zamanlar dünyada da pek örnekleri yoktu. Güzel sanatlar üniversite bünyesine alınmaya henüz yeni başlamıştı. Diğer arkadaşlarla birlikte, Güzel sanatlar eğitiminin üniversitede nasıl olması gerektiği üzerine bir hayli kafa yorduk. Raporlarımızı hazırlayıp yetkili kimselere sunduk. Bizim önerilerimiz doğrultusunda da program açıldı. YÖK sonrasında bizim oluşturduğumuz programın üniversite ihtiyaçlarıyla da örtüşüğünü gördük.

Sanat alanında araştırmaya yönelik, işin kuramsal boyutunun da gözden kaçmadığı bir kapı açılmıştır. Tabii, bu programların içinin iyi doldurulması gerekliydi. Geçiş sürecinde çok sıkıntılar yaşandı. Ama artık çok iyi çalıştığını söyleyebilirim.

**A.N.Y.:** Fakülte olmak, diğer okulların programlarından nasıl bir farklılığı getirmişti?

**H.A.:** Gazi Eğitim benzeri bir program yürütüyordu. Eğitim amaçlı dersler çoğunlukta idi ki, bizim böyle bir zorunluluğumuz yoktu. Kredili sisteme göre hazırlamıştık programı. Atölye, Akademi'deki gibi yirmi, otuz saatlere varan bir yer işgal etmiyordu. Sanat tarihi, sanat sosyolojisi, sanat felsefesi, sanat teknolojisi gibi üniversite düzeyinde bir programa temel olabilecek dersler hazırlamıştık. Bir yandan uygulamalı derler yürütürken, diğer yandan bunları destekleyecek kuramsal dersleri programa yerleştirmiştik.

**A.N.Y.:** Darbe olduğunda henüz daha öğrenci almaya başlamamıştınız ama öğretim elemanı olarak Ege Üniversitesi'nde idiniz.

**H.A.:** Evet. YÖK'ten sonra da Dokuz Eylül'e bağlandı zaten.

**A.N.Y.:** Darbe sonrası üniversitede sıkıntılar yaşandı mı?

**H.A.:** Yönetim kademelerinde kraldan çok kralcı olanlar her zaman olmuştur ve olmaya da devam edecektir. Bunlar ortalığı her zaman karıştırmışlardır. Sakalla ilgili kısıtlamaları duymuşsunuzdur; ondan daha beteri de yaşanmıştır. Bir gün bizden vesikalık fotoğraf istenmişti. Benim de bıyıklarım vardı. Fotoğrafi geri yolladılar, bıyığın uçları fazla uzun diye. Biz de ne yaptık? Bıyıkları kesmeden fotoğraf üzerinde oynayarak istedikleri hale getirdik. Benim Doğramacı'yla sohbetlerim de olmuştur. Bir kültür adamıdır kendisi. Öyle bıyıkla, sakalla derdi de yoktur. Kraldan fazla kralcıların başımıza açtığı beladır bu. O dönemin sarsıntıları elbette oldu. Ortaokulda hocalık yapanlar üniversitelere alındı, nitelikli olanlar uzaklaştırıldı.

Öğrenci alımında hiçbir müdahaleyle karşılaşmadık. Hem yazılı, hem yetenek, hem de mülakat yaparak öğrencilerimizi sıkı bir seçmeye tabi tutuyorduk. Çok sınırlı bir kontenjanımız vardı ve çok iyi öğrenciler seçtik. O zamanın öğrencilerinin çoğu diğer üniversitelerde hoca kadrosunda yer alan, bir kısmı yurtdışında yaşayan ve önemli sergilere davet edilen sanatçılar olarak dikkat çekmişlerdir.

Hakkını vermek lazım. Bütün yükseköğretim kurumlarının üniversite çatısı altında toplanması, Anadolu kırsalından gelen başarılı çocuklara kapılarını açtı. Daha önce başarısı ne olursa olsun, üniversiteye girmek istiyorsa lise diplomasını almak zorundaydı.



## Hüsamettin Koçan ile Görüşme

25 Mart 2013, Hüsamettin Koçan'ın atölyesi, Acıbadem, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'leri kapsayan, sanat ve siyaset ilişkisine odaklı bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin dönemin siyasal olaylarından nasıl etkilendiği üzerine, hem bir öğretim elemanı olarak hem de bir sanatçı olarak tanıklığınızdan yararlanmak istiyorum. Siz 1970'lerden 80'lere uzanan süreci ve sonrasına yaşadınız...

**Hüsamettin Koçan:** 1970'lerde bir darbe yaşamıştık. Bu darbeler sırasında yaşadığımız en büyük paniklerden biri, 'kitapları nasıl saklayacağız?' idi. Birkaç kez kitaplarımızı çöp kutularına koyduk ki, ertesi gün alabilelim diye. Gittik, atılmıştı kitaplarımız. Her an aranabileceğimiz, her an tutuklanabileceğiniz dönemlerdi darbeler.

1980'de ben tezimin son aşamasındaydım. Onun için de Türkbükü'ndeydim. Eda Pansiyon vardı, o sıralar felsefeciler oraya çok sık giderdi. Sahibi de felsefeciydi. Sabahleyin altıda kalktım, çalışıyorum. Yanıma geldi, "Hoca, çalışma," dedi, "Darbe oldu, bizi nasıl olsa gelip götürecekler." Bir refleks olarak geri dönelim dedik. Bu dışarı çıkma yasağını orada geçirmek daha doğru göründü. Orada on gün kaldık. Geldiğimizde gördük ki, bazı arkadaşlarımız tutuklanmış. Yani biz o fasıldan korunmuşuz.

80 darbesi öncesinde, Türkiye'nin kültür politikaları, 77-78'de, Ecevit'in koalisyon hükümeti zamanında Ahmet Taner Kışlalı'nın Kültür Bakanlığı döneminde, bir bakan ilk kez 'sivil birikimlerle nasıl ilişki kurabilirim, onlardan nasıl yararlanabilirim?' diye hareket etmişti. Daha önce devlet bürokrasisi ne söylüyorsa oydu. Sivili de bir gelenek nedeniyle işe katıyorlardı. Yaptığımız UPSD araştırmalarında ondan önce devlet Akademi'yle çalışıyor, resim heykel yarışmalarının jürileri onlardan kuruluyordu. Beş kişilik jüri kuruluyor, altıncı kişiye ödül veriliyordu. Seneye ödül verilen jüriye giriyor, o şekilde turnikeyle ödül dağıtıyorlardı. Devlet, ya Milli Eğitim Bakanlığına bağlı genel müdürlük ya Kültür Bakanlığı olarak temsil ediliyor; ama Akademi hiç değişmiyordu. Devlet, onun aracılığıyla iktidarını uyguluyordu. Hatta, Ecevit-Erbakan hükümeti zamanında, Gürdal Duyar'ın *Güzel İstanbul* adlı heykelini "Türk anası böyle olmaz" diyerek yerinden kaldırdılar. Akademi başkanı verdiği beyanatta "o bizden değildir" demiş. Böylece, kendileri sanatın sansür edilmesine tepki üretmek yerine uzakta kalmışlardır. *Akademi* budur. Akademik yapı da, aşağı yukarı bu oluşumu yansıtır. Onun için bizim akademik yapımız içerisinde ben çok ciddi politik tutarlılık pek görmemişimdir. Belki bu anlamda, edebiyatçılar, sinemacılar daha etkili. Bizim plastik sanatlar dünyası politikanın içine pek o kadar girmiş değil. Bizim alanda toplumsal bir bakış açısı pek yok, daha çok estetik bir kaygı hâkim. Hâlâ da böyle olduğunu düşünüyorum. 70'lerdeki ibrenin oynamasını sağlayan şey, Ahmet Taner Kışlalı'nın kültür bakanlığı döneminde, *kültür üst kurulları* kurarak sivil yapıyla bakanlık arasındaki ilişkiyi birebir sağlamaya özen göstermesidir. Bunu çok önemsiyorum.

**A.N.Y.:** 12 Eylül'e gelirsek...

**H.K.:** Darbe dönemleri karışık dönemlerdir. Sanatçı üzerinden yürüyen etkinlikler neler diye baktığımızda, plastik sanatlar dünyasının politikayla öyle aman aman haşır neşir olduğunu çok fazla düşünmüyorum. Onun için de, siyasal duruş açısından, insanların belirli bir siyasal çizgileri ve önderlik potansiyeli varsa, daha çok onları ilk planda derleyip toparladılar, içeri aldılar. Sonra yavaş yavaş, kendi içlerinde eleyerek en son arzu ettikleri gerçek karşıtlarına ulaştılar. Darbe dönemleri tam anlamıyla gerçek bir kopuşu getirmiyor bizim siyasetimizde. Sanat ortamına baktığımızda, 1950'ye kadar devletin resmî talebinde, sanata yönelik yenilenmede bir motor güç algısı vardı. Müzenin kurulması, resim-heykel sergileri, devletin sanat eseri satın alması gibi, Cumhuriyet tarihimizdeki o sınırlı yatırım da tek partili dönemde gerçekleştirilmiştir. Çok partili döneme geçtikten sonra, siyasi aktörler yenilenmeyi öncelikle *sanayileşme* bağlamında algıladılar ve kültürel yenilenmeye bir *karşı duruş* geliştirdiler. Mevcut işleyen kurumları ortadan kaldırmadılar; ama geliştirmediler de. Baştan itibaren, devletin böyle net iki adımı vardı. Modern bir toplum yaratmak öncelikli hedefti. Modern ve yenilikçi toplumun inşa edilmesinde

sanatın çok önemli bir araç olduğunun farkındaydılar. Kültürel etkinlik önemliydi. Onun için Halkevleri kuruldu. CHP sanatçıları Anadolu'ya gönderdi, istedi ki o kültür bilinsin, bir temas kurulsun, bir bütünleşme oluşsun...

**A.N.Y.:** Üniversite eğitimi hakkındaki gözlemleriniz...

**H.K.:** 80lerdeki en büyük kırılmalardan biri YÖK yasasıdır. YÖK'le birlikte Türkiye'deki çeşitlilik ortadan kaldırılmıştır. Öğretim kadrosunun önüne akademik merhaleler koyarak onlarda beklenti ve kendini kanıtlama psikolojisi oluşturmuştur. Onun için de, üniversite zaten içinde barındırmadığı muhalefeti giderek iyiden iyiye bir itaate dönüştürmüştür. YÖK, akademik kadroların kendisini bir itaat ilişkisiyle ifade etmesi durumunu ortaya koymuştur.

**A.N.Y.:** Sanat eğitiminde '80'lere girildiğinde üç ana kurum vardı: Akademi, Eğitim Enstitüleri ve Tatbiki.

**H.K.:** Siyasetin aktörü olarak baktığımızda, öğretmen yetiştiren okullar siyasetle daha çok haşır neşir olmuşlardır. Okullar silahla tarandı; mesela, Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde Cuma Ocaklı vuruldu. Ancak, bu sanatla ilgili bir durum değildi.

80'lerin en temel özellikleri, neoliberal ekonomi politikalarıyla sanat ortamına hareketlilik gelmesi, üniversitenin kendi bürokrasisini üreterek kendi içine hapsolması ve Akademi'nin belirleyici konumunu hızla yitirmeye başlamasıdır.

**A.N.Y.:** Sizin kurumunuz, *Tatbiki*, önemli bir unsur. YÖK'ün tektipleştirme politikasından nasıl etkilendi?

**H.K.:** Aslında YÖK atölyelerimize girmedi. Ama bizdeki zihniyeti sakatladı. Hiç seçilmeyecek insanlar, hiyerarşi nedeniyle bölüm başkanı oldular. Bu insanlar intibaklar sırasında hiç içeriğe bakılmadan intibakı yapılmış olanları kutsadılar, yapılmayanları kurum dışına itmeye başladılar. İntibaklar yapıldığında kıyamet koptu. Bazıları birden profesör yapıldı. Herkes kendi durumuna göre daha avantajlı olana saldırmaya başladı. Bir iç savaş yaşandı adeta. Ben yardımcı doçent yapıldım. O sırada, asistanlığa birlikte başladığımız Kadri'ye (Özayten) yardımcı doçentlik gelmedi ve bölüm başkanı hemen onu bir kenara itmeye kalktı. Biz tezimizi verdikten sonra öğretim görevlisi oluyorduk, Alman sistemine göre. Kadri de benden sadece üç ay sonra tezini vermişti. Onun dışarıda bırakılmasını engelledik ve daha sonra onu itmeye çalışan kişi Kadri'nin yardımcısı oldu. Kadrolar verilirken belli bir popülerlik üzerinden gidiyorlardı. Popülerlik meşruiyet sağlıyordu. Bizde ilk profesör olanlardan biridir Jale Yılmazbaşar bu yüzden. Üniversite kendi içindeki barışını, güvenliğini yitirdi bu anlamda.

Ama bu tahribatın yanı sıra, YÖK'ün olumlu bulduğum birkaç tarafı da oldu. Birincisi, kurumlarımızın kuruluş yasaları yoktu. Ne olduğu belli olmayan kurumlardı bunlar. Bir diploma veriliyordu, ama neye dayandığı pek belli değildi. Bütün kurumlar kuruluş yasasına sahip oldular. İkincisi, bizim kurullarımız eğitim programı hazırlarken ellerinde bir şablon vardı, onu tekrar eder dururlardı. Eğitim biraz kulaktan dolmaydı. "İçeriğin ne olacağını yazıp ilan edin" dedi YÖK. Bu süreçte anladık ki bizim verdiğimiz eğitim hiç de akademik değilmiş.

**A.N.Y.:** Sanat eğitimin kalıplara sokularak yapılamayacağını, yaratıcılığı öldüreceğini iddia edenler var ama.

**H.K.:** Sanat eğitimi, yaratıcılık eğitimi, kişisel eğitimidir. Ama bu hocanın kişiliğinin aktarılması olmamalıdır. Öğrencinin öznel olarak merkeze konduğu bir eğitim esas olmalıdır. Onun için de öğrencinin nasıl besleneceği konusu rastlantısal olamaz. Geleneksel atölye sistemiyle olmaz bu iş. Onun için de bizim üniversitelerimizde sanat eğitiminin sistematik olarak düzenlenmesi gerekiyor. Eğer düzenlenmezse, bu bir akademik eğitim olmaz. Akademik eğitim öğretmenin keyfini yerine getirdiği bir eğitim değildir. Özneye yönelik bir eğitimidir. Yani, biz, öğretmen kimliğiyle onları birbirine karıştırmamalıyız.

**A.N.Y.:** Tatbiki'nin diğer kurumlardan farklılığı konusunda neler söyleyebiliriz? Marmara Üniversitesi'ne bağlanmasının atölye eğitiminde pek bir değişiklik gerektirmediğini söylediniz. Ama YÖK'le birlikte konulan dersler ve yeni bir yapılanma söz konusu. Bu durumun yol açtığı gelişmelerden bahsedebilir misiniz?

**H.K.:** YÖK Türk Dili ve bir tane daha zorunlu ders koymuştu. Onun dışında, teorik ve uygulama derslerine dair belli ağırlıklara göre program hazırlama zorunluluğu getirdi.

**A.N.Y.:** Bu zorunluluk, sizin programınızdan daha farklı talepler mi getirdi?

**H.K.:** Daha farklıydı. Ama sonuç itibarıyla bizim onları pek uyguladığımız söylenemez. Mesela bizde *Bauhaus* sistemine dayanan bir temel sanat eğitimi vardı. Onu bazı öteki üniversitelere de uygulamak istediler. Fena da değildi doğrusunu isterseniz. Ayrıca, YÖK'ün yaptığı başka bir şey daha var: YÖK üniversitelerin bütün bölümlerine sanat ya da spor olmak üzere, *seçmeli dersler* koydu. Böylece YÖK öğrenciyi tek boyutlu değil, daha farklı alanlara da uzanabilen, daha interdisipliner bir öğrenci olarak kabul etmeye başladı. Bu çok önemli bir şeydir. Öğrenci ve öğretim üyesi kontrol edilmek istenmiştir ve edilmiştir. Hatta öğrencinin kontrolü de öğretim üyesine verilmiştir. O tarihlerde şu yapılmıştır: Belli bir yüzde oranında başarısızlık söz konusuysa, öğretim üyesi notları ilan etmeyecekti. YÖK yapay başarı diye bir mekanizma getirmişti. Yani, öğrenciyi her şartta başarılı gösterecektik. Üniversitenin başarı grafiğini moral olarak kullanmak istediler. Toplumsal psikolojide ve öğrenci memnuniyetinde olumlu bir yansıma yaratsın diye zorlamışlardır.

Çıplak modelin olmamasının sebebinin YÖK'e bağlayanlar vardır, ancak bu tamamen üniversite yönetiminin talep etmemesi ve YÖK'ten bütçe almaması ile ilişkilidir. Böyle bir engelleme gelmemiştir. Öğrenci seçmede, giriş sınavlarında çeşitlilik halen devam ediyordu. Bizim okul sözlü sınav yapıyordu, Mimar Sinan yapmıyordu. Öğrenci kabulündeki çeşitliliği YÖK korudu diye düşünüyorum. Kuruluş yasası olmayan kurumlara bir kuruluş gerekçesi hazırlanmış, kurumsallaşmayı sağlamıştır. Öğretim elemanından dersleri nasıl yaptığına dair, syllabus istemesi son derece önemliydi bence. Daha disiplinli, daha akademik bir eğitimi getirdi.

**A.N.Y.:** Bu intibakı nasıl sağladınız?

**H.K.:** Bu hep devam eden bir süreç olmuştur. Örneğin, sergi yaptığımızda iç mimarlık bölümünden bir hoca gelir, sergiye iş verirdi. Dekanlık yaptığım dönemlerde, hangi dersi veriyorsa, öğretim elemanının o dersle ilgili iş getirmesini talep ettim. Ortaya çıktı ki, ders verenler kendi ders verdikleri konularda üretmemişler. Gördük ki, kağıt üzerinde doçent, profesörler türemişti.

YÖK, doktora, doçent ve profesör unvanlarını dağıttığında birçok arkadaşımız buna koştu. Ben bunu bir zaaf olarak görmüştüm. Doktora verenler müthiş bir iş yapıyorlar diye düşünmedim; o başka bir şey. Sanatçı olmanın onları yeteri kadar iyi hissettirmediğini düşündüm, hemen doktora sarılmalarının bir nedeni olarak. Kaldı ki, keşke sanatçı profesör deselerdi. Kadrolarımızın oturdukları koltukları ne kadar hak ettikleri konusunda ciddi soru işaretleri oluştu.

Yani, “çok müthiş bir zemin vardı, ama YÖK onu allak bullak etti” diyeceğimiz bir durum yoktu. Çok dağınık bir düzeni kendi adına yeniden düzenledi. Negatifler var, pozitifler var. Yöneticisini seçemeyen bir üniversite... Tayin mekanizması bir sorundur. Üstten atama yoluyla herkesin durumunu tayin etmek ve ona göre de sistemleştirmek... Asıl kontrol budur. Üniversitenin, fakültenin ya da bölümün kendi tercihlerini kullanamayacağı bir yere doğru gelindi. Üniversitenin iradesini elinden aldılar.

**A.N.Y.:** Darbeden sonra yönetici olarak kim atanmıştı sizin okula?

**H.K.:** Bir hukukçu gelmişti. Bizde profesör yoktu. İki tane de iktisatçı yardımcısı olarak gelmişti. Bizim rektörümüz Orhan Oğuz bu konularda oldukça dikkatliydi. Geçiş sürecini tamamlamak o öğretim üyelerini bize yollamıştı. Ufak tefek bazı şeylerin dışında pek bir yaptırım uygulamadılar. Zaman içinde hızla birkaç arkadaşımız kadrolarını aldılar ve yönetime geçtiler.

Tatbiki'nin tipik özelliğini ortaya koymak gerekiyor. Tatbiki Bauhaus sistemine göre kurulmuştu. En büyük şansı, oradaki hocaların, yaşlı başlı, oturmuş, katılmış hocalar olmamasıydı. Almanya'dan yeni mezun olmuş, genç sanatçılar, tasarımcılardı bunlar. Hatta sanatsal kimlikleri bile oluşmamışken gelip; tamamen demokrat, katılımcı ve deneysel bir okul oluşturmuşlardı. Diğer okullardan en önemli farkı, bu deneysellikti. Ayrıca, yerel kültürlere ilgi duyan bir karaktere sahipti. Akademi ya da Gazi geleneği, bunu pek istemezdi. Bunlar aydınlanma perspektifinden, Batılılaşma açısından bakarlar; klasikleşmiş Fransız modelini benimserler. Tatbiki yerel olanın ilginç olduğunu düşünürdü. Bu bizim marifetimiz değil, genç Almanların marifetiydi bu eğilim. Bu son derece önemlidir. Deneysel eğitim, çoklu malzeme eğitimi ve içinde bulunduğu değerleri önemseyen bir eğitim modeli; ve daha demokratik bir eğitim ortamı... Bunlar Tatbiki'yi diğer okullardan ayıran özelliklerdi. Bir Alman dergisi ile söyleşi yapmıştım dekanlığım döneminde. "Akademi ile sizin farkınız nedir?" diye sormuşlardı. "Akademi Osmanlı döneminde Fransız Akademi sistemine göre kuruldu. Onlar aristokrasiyi temsil ederler. Biz ise, çok partili dönemde, Alman Bauhaus sistemine göre kurulmuşuz. Biz onun için halkı temsil ederiz" demiştim. Dergide bu sözlere ek olarak, halkı temsil eden bu kurumun daha modern olduğunu da yazmışlar.

**A.N.Y.:** YÖK bu değişimleri yaparken, o dönemde genç bir öğretim elemanı olarak siz ve çevreniz neler düşünmüştü?

**H.K.:** Biz o sıra bu unvan meselesine karşı çıkmıştık. Sonra unvanlar verilmeye başlayınca, herkes kendi başının çaresine bakmaya çalıştı. Müthiş bir iç kavga başladı. O dönemin belirleyici özelliği buydu.

**A.N.Y.:** Edebiyatta ve sinemada politik duruşların daha net olarak görüldüğü yapıtlar ortaya konuşurken ve bu yüzden sanatçıların başı derde girerken plastik sanatlar alanındaki düşüncenin yapıta yansıdığı yapıtların çok az olmasının nedeni nedir sizce?

**H.K.:** Az, ne kadar? Hiç! Bizim sanatımız hayata bakmaz. Ya Fransa'ya bakar, ya da topyekûn Batı'ya bakar. Kendi hayatından çıkarak bir şey yapmaz, öyle bir geleneği yok. Bu son derece önemlidir. Kendi hayatını anlatmazsa neyi anlatacak ki! Mesele budur, yoksa kendi kültüründen bir dil üretme meselesi değil. Tamamen biçimsel ve estetik bir sanat dünyası söz konusudur.

**A.N.Y.:** Bunu eğitime mi bağlayacağız?

**H.K.:** Bunu eğitime, geleneklere bağlayacağız.

**A.N.Y.:** 1980'ler boyunca ele alınan konularda güncel politika ne kadar etkili olmuştur? 70'lerin sosyal gerçekçi ya da aşırı politize diyebileceğimiz eğilimi etkisini yitiriyor ve yeni eğilimler beliriyor...

**H.K.:** Bu söyledikleriniz şablon. Figür dili geliştirmeye çalışan bir grup vardı ve onlar zaten devam ediyorlardı. Mehmet Güleriyüz, Komet, Utku Varlık, Neşe Erdok, Neşet Günal atölyesi... Bunların hangisi siyasetle ne kadar ilgiliydi? Yok öyle bir şey. Ben öyle bir şey görmüyorum. Kolunu siyasetin içine doğrudan sokmuş ve sanatını ona göre örgütlemiş birilerini görmüyorum. Bu akademik şablonlardan kurtulmamız lazım. Onlar kendi resimlerini yapmaya devam ettiler, geri durmadılar. 1 Mayıs sergilerinde yapılan resimleri resimden sayarsanız, onları bir yere korsunuz. Biz öyle çok net kırılmalar pek yoktur. En önemlisi cumhuriyettir, sonrasında ise çok partili dönem.

**A.N.Y.:** Yeni eğilimler, öncü sanat adıyla anılan ve kavramsal yapıtlara ağırlık veren hareket 70lerin sonundan başlayarak 80lere damgasını vuruyor. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

**H.K.:** Akademi bir ara öncü rolünü üstlenelim dediler ve sanat bayramını başlattılar. Önemli bir çabaydı bu. Orada avangard olanı desteklemeye çalıştılar. Çok ciddi toplantılar yapıldı bu konuda. Bu toplantılardan birinde Aziz Nesin'in "Bu yabancılar demeseydi, bizimkiler ne diyecekti?" diye bizimkileri azarladığını hatırlıyorum. Kimse de çıt çıkarmadı. Çünkü konuşanlar "o dedi, bu dedi" diye konuşmaya devam ediyordu. Orada denediler, fakat tutmadı. Tutabilmesi için o özün destekleniyor olması lazımdı, o yeni ruh, yeni algı desteklenmedi ve kaldı. Zaten o dönem Batı'ya eğitim için gitmiş ve dönmüş arkadaşların bir kısmını da almadılar içlerine. Mehmet Güleriyüz, Mehmet Aksoy, Nur Koçak gibi. Etkinlikler de bir süre sonra akademikleşmeye başladı, kendini tartışmayan, arkadaş çevresini bir araya

getiren hareketler oldular. Ben bu tartışılın dediğim için beni bir daha çağırmadılar sergilere. Yusuf Taktak ve Tomur Atagök üstlenmişti bu işi. Tartışılacak bir durum yoktu. Tayin edilmiş bir şeyin rollerini vermeye çalışıyorlardı. Onun için de yürümedi.

**A.N.Y.:** UPSD'nin kuruluşundan konuşalım...

**H.K.:** 1989'da kuruldu. Daha önce *UNESCO AIAP*'a bağlı olarak varmış ama çeşitli nedenlerle gitmemiş ve bağlantı kopmuş. Resim Heykel Müzesi Müdürü Belkıs Mutlu bunun farkına varmış ve Yusuf Taktak'a söylemiş. Yusuf da bize telefon etti. Ben, Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Bünyamin Özgültekin, Beril Anılanmert, Yusuf Taktak, Bubi gibi sanatçılardan bir kadro oluşturduk; bir de baktık, dernekçiliği bir tek ben biliyordum. Mesela adı, neredeyse *Plastik Sanatçılar Derneği* oluyordu; "plastikten sanatçı olmaz, plastik sanat olur" diyerek o yanlış kullanımı engelledim. Mehmet, benim yardımcı olmam koşuluyla başkan olmayı kabul etti. Birkaç ay sonra, anlaşamadık onlarla ve istifa ettim. İstifamı kabul etmediler ve işime son verdiler. Sonra kongreye geldim ve seçimi kazandım. Derneğin nasıl olması gerektiği konusunda insanları ikna ettim. Ondan sonra hazır projeleri olan bir örgüt olarak çok ciddi anlamda çalışmaya başladık.

**A.N.Y.:** 1980leri belirleyen kavramlardan birisi de *depolitizasyon*. Bu olguya dair sizin o dönem gözlemlerinizi neler?

**H.K.:** Neoliberal ekonominin bir uzantısı olarak doğrudan doğruya kişilerin müdahil olmaktan uzaklaşarak, kendi dünyaları içine hapsedikleri bir çevre oluştu. İkinci olarak, gençlik, güven duyduğu kişiler ve kurumlar tarafından desteklenmedi ve bir nevi ihanete uğradığını hissetti. Bir küskünlük yarattı bu durum.

**A.N.Y.:** Öğrenci profilinde bir değişiklik yarattı mı bu durum?

**H.K.:** Son dönem öğrencilerin daha iyi olduğunu düşünüyorum. Dünyayla daha çok ilgililer. Memleket kurtarmak, dünya kurtarmak gibi bir gayeleri yok ama. Öyle olması da gerekmiyor bence. Mimar Sinan'daki tutucu resim yaptığını söyleyebileceğimiz figürçüler, politik anlamda daha ilericidirler. Sanatlarında daha deneysel olanlar ise, liberaldir. Politikadan bunu anlıyorsak, bu iyi bir şey değildir. Halk anlasın diye resim yapılmaz. Halk anlasın diye çalışacaksan, resim değil, başka bir şey yapacaksın. Depolitizasyon olmuştur da, ondan önce politize bir durum mu vardır? Ne yapıyorlardı daha önce? Asıl mesele, öznenin inşası, bireyin inşasıdır. Eğer bağımsız, özerk birey söz konusu ise, ondan özgür yapıtlar çıkabilir. Türkiye hiçbir zaman özgür bireyi oluşturamadı. Cumhuriyetin temel yönelimi de odur, ümmet yerine kendi ayakları üzerinde duran, kendi tercihlerini ortaya koyabilen vatandaşı koymak. Bu depolitizasyondan daha önemli bir sorun. Günümüz politikasının dışında kalmak müthiş bir kayıp değil. Müthiş bir kazanç da değil doğrusunu isterseniz. Önemli olan özne olmak, tekil olmak, özerk davranabilmek. Kişisel olarak, duygusal olarak çok onaylamasam da, yeni dönem gençleri, kendi dünyalarına önem veren gençler. Özgün iş yapmak niyeti olan birisinin kendisine biraz özen göstermesi gerektiğini düşünürüm ben.

**A.N.Y.:** Atatürk yılı olmasıyla birlikte, Atatürk resimleri üretiminde bir artış görülüyor. Atatürk'ün darbeyi meşrulaştırmak adına kullanıldığı söyleniyor. Yarışmalara resim verenlerin de cuntanın ve dolayısıyla darbenin yanında yer almak gibi algılanabilir mi?

**H.K.:** Öyle tabii. Ben o yarışmalara katılmadım. O iklim insanları bir biçimde etkiliyor. Muhalefet odur, sistemin içinde olmak yerine kendine sistemin dışında bir yer yaratabilmek. Darbe *sol cümleler* kuruyorsa, onun yanında oluyoruz; sağ cümleler kuruyorsa, ona karşı çıkıyorduk. O zaman, bizim özrümüz sol cümleler üzerinden gidiyor, demokrasi üstünden gitmiyor. Yani, bu darbe meselesinin iyisi yok. Demokrasinin Türkiye'de bu kadar ertelenmesinin nedeni de budur. Gerekçesi de var, insanlar öldürülüyor. Tek çözümün darbe olarak gösterilmesi, en kolaycı çözümdü. Hepimiz de buna inandık. Ben darbenin kurduğu cümleye bakmam, demokrasiyi uğrattığı kesintiye bakarım.

**A.N.Y.:** Güncel politikalarından etkilenerek ürettiğiniz yapıtlarınız oldu mu?

**H.K.:** Hiç olmadı. Doğrudan güncel politikanın etkili olmasını da doğru bulmuyorum. Protest olmak başka bir şey. Ben eylem ortaya koydum. Sansüre karşı çıktım, sanatın merkezde kalmasına karşı çıktım. Bu yeteri kadar politik değil mi? Politika ürettim ben.

## **Kemal İskender ve Nedret Sekban ile Görüşme**

12 Şubat 2013, Mimar Sinan Üniversitesi, Kemal İskender'in Atölyesi, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'lerdeki sanat ve siyaset ilişkisine odaklanan bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Bu, darbe sonrası gelişmelerin sanat hayatını, sanat yapıtlarını ve sanat eğitimi nasıl etkilediği üzerine yoğunlaşan bir çalışma. Sizler 70'li yıllarda öğrenciliğinizi bitirdiniz ve Akademi'de öğretim elemanı olarak göreve başladınız. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, eski adıyla *Akademi*, Türkiye'nin sanat eğitimi alanında en köklü kurumu. 1980 darbesinin hemen ardında eğitim alanındaki değişikliklerle üniversiteye dönüştürüldü ve bugünkü formunu kazandı. Bu süreçte bu kurumda neler yaşandı?

**Kemal İskender:** Bence, böyle bir çalışma için 70'lerden, hatta 60'lardan başlamak gerekir. Benim gözlediğim, o dönemin sanatı olağanüstü siyasaldı. Sol görüş çerçevesinde resim yapmayan çok enderdi. Hatta bazı arkadaşlarımız Meksikalı ustalara özenerek militan kesilip Antalya'da duvar resmi yaptılar. İhtilalle birlikte ilk gözlemlediğimiz şey, bu eğilimin bir anda değiştiğidir; ama ben bunun baskı sonu olduğunu zannetmiyorum. Hatta çok yadırgadıklarımız oldu, çok devrimci resimler yaparken birden soyutlar yapmaya başladılar. 'O söylem geride kaldı' diye bir savunma yaptılar. Genel havanın yarattığı bir baskıyı hissetmiş olabilirler ama. Sonradan anladık ki, onlar gerçekten inandıkları için değil, bir moda olduğu için yapmışlar siyasal resimleri. Rüzgâr başka taraftan esmeye başlayınca derhal üslup değiştirdiler. Öteki türlü resim yapanları da bu sefer 'sizin sanatınız geride kaldı?' diye suçlayanların başını çektiler.

Eğitimde ise, Akademi'de bir baskı olduğunu söyleyemem. Üniversiteye geçildi ama atölye sistemi pek değişmedi. Sadece biraz sulandı; ama iktidarın dayatmalarıyla değil, başka nedenlerle. YÖK'ten şikâyet etmiyorum; benim buradaki eğitimimi etkilemedi. Kariyer açısından faydası da oldu. Asistanken doğrudan doçent oldum. Ayrıca, YÖK'ün Anadolu üniversitelerindeki dayatmaları burada tutmadı. Burada onları uygulayamaz.

Bu arada, iktidar Atatürk resimlerinin üretimini denetim altına almak istedi. Bizim okula da o denetim yetkisini verdi. Dışarıda bir adam afiş basacaksa, getirip buradan onay alıyordu.

**Nedret Sekban:** 70'li yıllar 1980'lerin habercisiydi. O kuşak siyasete doğrudan, sokaktan müdahale etmişti. Öğrencilerin siyasete dâhil olmak adına o kadar sorunları vardı ki, sanat arka plandaydı. Hepimiz belli fraksiyonlara mensuptuk ve sanatı dile getirmek çok zordu. 'İşçinin, köylünün şöyle sorunu varken siz sanattan söz ediyorsunuz' diyerek bizi eleştirirlerdi. Biz onların içinde biraz daha elitist, aristokrat, burjuva ya da küçük burjuva olarak görülürdük. Oysa, sınıfsal konumlarına baktığımızda bizden daha aristokrat, daha burjuva arkadaşları onlar. Öncü kadrolardan bu eleştirilerin gelmesi tuhaftı. Malzemeyi biz elimizde tutuyoruz, kavramsal olarak o malzemeyi dönüştürecek olanlar bizleriz. Devrimci sanatın ne olduğunu onların bilmesinin imkânı yok. Ancak okuyup bilgi sahibi olabilirler. Tarlayı ekmek için önce sürmek gerekir. İşte 70'li yıllar o tarlanın sürüldüğü yıllardı ve biz çok heyecanla, çok samimi ve doğrudan bu dalganın içindeydik. Atölyemi seçerken bile bu bilinçteydim; dönemin en ünlü, en karizmatik hocası, sanatçısı Bedri Rahmi'yi seçmek yerine daha az popüler, bilinmeyen Neşet Günal'i seçmiştim. Çünkü Neşet Günal'in resminin Türkiye'ye yön verebileceğini, bize yol göstereceğini



düşünmüştük. Sorunlu ve sorumlu bir hocaydı. Bizim atölyemiz, doğrudan olayların içinde olduğu bilinen militan ve sempatanlarla doluydu. Sonradan adına *ajit-prop* dedikleri ajitasyon ve propaganda içeren resimleri yaptık. ‘Bunlar illüstratif, bunlar geri’ deyip eleştirenler oldu.

**K.İ.:** O kadar da kolay diyemediler 70’lerde.

**N.S.:** O zaman diyemezlerdi çünkü bizim ideolojik ağırlığımız daha öndeydi. Modernizmin ağır baskısı bizi etkilemezdi ama onları çok etkilerdi. Brecht üzerinden, edebiyat ve sinema üzerinden aktarımlar yapardık. ‘Bu dönemde resim nasıl olmalı, üslup ne olmalı?’ diye tartışırdık.

1980 yılı filin züccaciye dükkânına girmesiyle tanımlanır. Kimse ne yapacağını bilememişti. 1980’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde bir sergi anlaşmam vardı. O dönemin müdiresi, burada resimden mezun bir hanımdı. Sergileyeceğim resimler belliydi. O dönemde devrimci sanat diliyle Kızılder, 1 Mayıs, işçiler, grevler, gösteriler gibi konularda resimler yapmıştım. 12 Eylül sonrasında oranın başına bir yüzbaşı tayin edilmişti. Ayla Hanım ‘Bu sergiyi yaparsak ikimizin de başı derde girer’ dedi. Ben genç bir adamım, yapmaktan yanayım. Sonuçta ne olabilir ki? Gözaltına alırlar, birkaç gün sorgularlar içeride, bırakırlar. Ama, müdirenin başına da bir dert açmak istemiyordum. Benim yüzümden daha sıkıntılı bir durum yaşayabilirdi. Onun için vazgeçtik sergiden. 12 Eylül darbesiyle gelen hava, benim gibi genç bir adamın ilk sergisini açmasını engellemişti.

**A.N.Y.:** Otosansürü sanatçının içine yerleştirmiş...

**N.S.:** Zaten o dönem her gece bekliyorsun, kapına vurup da seni içeri götürecekler diye. Biz o kadar yiğit olmadığımız için o sergiyi yapamadık. Daha yiğit olsaydık yapardık belki. Ama bugünkü Nedret Sekban da değildim o zamanlar. Yapılsa da ne olacaktı?

**K.İ.:** Bu tür dolaylı baskılar arasında, bir konu var ki, bu daha önemli bence. Şimdi, resmi, başlangıcından beri, 1870’lerden beri, bizzat kendi olmak isteyenlerle Avrupa’yı takip etmek isteyenler arasında bir ayırım hep vardı. Benim yazılarımda da belirttiğim ana tezimdi bu. O yüzden Neşet Beylerin, Cihat Burakların 1950’lerden itibaren belli bir figürasyonda yoğunlaşması ‘geri resim’ diye adlandırılırdı. Sanatçıların kendi aralarında böyle bir baskı söz konusuydu. 70’lerde bu baskı tamamen kalktı. Çünkü güncelliğin yapılmasını gerektiren sanat türü baskın hale geldi ve kimse laf edemez oldu. Fakat 70’lerden sonra sanat ortamında yaratılan hava tersten baskıyla bence çok daha etkili oldu sanat ortamında.

**N.S.:** Sonra bienaller bunu tetikledi. Bu tersten rüzgârı ve o rüzgârlara açık biçimde hiç bilinci olmadan hemen atlayanlar oldu.

**K.İ.:** Propaganda gücü yüksek olanlar, ‘sanat budur’ diye bastırdılar, yaydılar. Bu, figüratif olmak isteyenler üzerinde dolaylı baskı uyandırıyor. Şu anda bile bu var. İngilizce’de, *to jump on the bandwagon* diye bir deyim vardır. Aman kaçırmayayım diye trene atlamak isteyenlerin yüzlerce örneğini veririm. Mesela, bizim müzemiz için kurulmuş bir dernek vardı, sergiler ve yarışmalar düzenliyordu. Hemen angaje oldu o tür sanata.

**N.S.:** Böyledir bu. Prestiji sağlayan mesen, kurum, o buyrukları doğrudan da vermeye başladı 1980 sonrasında. Buna direnebilenler o halleriyle kaldılar Türk sanatında. Ben kendimi bunun içinde sayarım. Ama şunu da unutmamak lazım. 1970’lerin sonuna doğru CHP’li belediyelerin devrimci içerikle yapılan resimlere çok büyük katkısı oldu. O siyasal havaya uygun şenlikler yapıldı, halk buna dâhil edildi. 1978’de biz *Devrimci Yol* fraksiyonu olarak Fikri Terzi’nin Fatsa’sına sergi götürdük. Çok etkili bir sergiydi. Ama bu heyecan toparlanıp başka bir tarafa gidemedi. Kadro dağıldı. Mücadeleler bireysel olarak sürdü.

**K.İ.:** Bugün yaşadığımız baskı 1980’lerdekinden çok daha beter. O dönemde, üniversite doğrudan ve ilkel baskı uygular hale geldi. Önce sakallarımızı kestirdiler. Kenan Evren’in geleceği gün burada sergiden nü kaldırıldı. Ben bunu baskı saymam bile. Sakal öyle değil ama, tamam. Kenan Evren’in yaptığı en sıkı müdahale Ankara’da uluslar arası bir sergide Polonyalı bir sanatçının yapıtını cinsellik izlenimi veriyor diye kaldırtmasıydı.

**A.N.Y.:** En bilinen örnek bu. Asya Avrupa Bienali'nde gerçekleşmişti.

**K.İ.:** Bunun ötesinde o döneme pek fatura çıkartamıyorum ben baskı anlamında.

**N.S.:** Avangardın içinde 'hayat sanat içiçe' söyleminin gereği olarak bir siyasal tavra izin veriliyor. Ancak Baudrillard'ın dediği gibi, *-miş gibi*. Siyaset yaparmış gibi davranılıyor ama muhalif olan yok ediliyor. Dönemin ruhu elit zeminlerde ve seçilmiş mekânlarda evcilleştirilmiş, aydın sinizminden uzak yapıtlarla siyasal mesajlara siyaseten olanak sağlıyor. Cici mesajlar veriyor, gerçekten siyasal değil. Burada siyasetin parodileştirilmesi, onun içeriğini boşaltıyor.

O dönemde sanatta neden daha az baskı vardı? Onlar komünist ve sol gençliğe bir ders vermek, organik bağları olan partileri ve dernekleri istiyorlardı. Çünkü kendilerini *modern* sayıyorlardı. Bu modern ideoloji sanata bugünün taassubuyla bakacak durumda değildi. Öyle bir avantaj vardı. Bu avantajdan dolayı çok müdahale edemediler. Bir sanat nesnesini yok edebilmek o modern asker kafasının, o darbe kafasının bile işine gelmezdi. Zaten Amerika'dan destekliyidiler. Artık çok ayyuka çıkardı, yapamazlardı.

**A.N.Y.:** Sanat eğitiminde 'hikaye anlatma' olgusu üzerine durmak istiyorum. 'Sanatın devrimcisi, devrimcilerin resmini yapmakla olmaz' diyenler var.

**K.İ.:** Bu sanatta böyledir zaten. Bugün de böyle. Bu dediğiniz tehlikeye düşmek çok kolay. 70'li yılların sanatı da büyük oranda bu sorunu yaşamıştır. Ajit-prop resimler biçim koymadı, formun özüyle oynamadı. Ama Türk resminde her zaman vardır bu sorun. 1914-18 arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde 'sanat nasıl olmalı?' konusunda tartışmışlar. 'Fesli adam resmi yapmakla Türk resmi yapılmaz' demişler. Biçimi nasıl yoğurduğun önemli.

**N.S.:** 'Bana hikaye anlatma' lafının jargona yerleşmesinin nedenini şöyle açıklayabilirim. Hepimiz sanatın bir dil olduğunu savunuyoruz. Bu dil form ve içerikle oluşturuluyor. Form aklın olduğu yerde ortaya çıkıyor. Formun dışında olana, ifade veya hayalgücü tarafından ortaya koyulana da içerik diyoruz. Sanatı çoğu zaman sanat yapan şey hayalgücüdür. Aklın sınırları vardır, hayalgücünün yoktur. Dolayısıyla forma saplanıp kalmak bana göre, tek ayaklı, tek gözü gören bir insan gibidir. Benim resmimin bu alandaki uzmanlardan daha geniş bir insan grubunun anlamasını isterim. Onun için formu biraz geri plana iterim. Dilimi çok sofistike kurduğumda bir esnaf bunu anlamayacaktır. İki bileşeni de yeteri kadar kullanmak gerekir. Sanat benim içindir, ama ben toplumum, toplumun bir parçasıyım. Ben toplum olduğumu unutursam yaptığım şeyin tartışılması zaten mümkün olmaz. O zaman herkes her şeyi yapar.

**A.N.Y.:** Tezimin bölümlerinden biri de gençlik üzerine. 70'lerde 80'lere aşırı politize bir gençlikten depolitize edilmiş bir gençliğe geçiş yaşandı. 1980'lerde gençliğe ne oldu?

**K.İ.:** Benim dönemimde Balzac dediğimizde, en kötü öğrenci bile en azından neden bahsedildiğini bilirdi. Şimdiki bir öğrenciye Balzac dediğinizde öyle bir bakıyor ki, belli, hiç duymamış. Ama o günkü ve bugünkü öğrenci sergilerine baktığımızda, benim dönemimdekiler çok daha yeknesakken, şimdikiler çok daha verimli. Bu adam nereden besleniyor, eğitim neden daha kaliteli? Öncelikle iletişimi saymamız gerek. Yurtdışına çıkmak çok zordu o sıralar. Bunu düşünmek lazım.

**N.S.:** 1980'lerde depolitik gençliğin rol modelleri, 1970'lerin politik gençliğiydi. Unutmamak lazım, politik gençlik dediğimiz de edilgen, manipüle edilen bir gençlikti. Çünkü liderler ne düşünüyorsa onlar da onu düşünürdü. Kültürlüydük, ama hepimiz aynı şeyi konuşuyorduk. Bunun karşısına farklı düşünen, farklı konuşan bireyi koyduk. Birey olarak kendini donatmış, dünyanın farkında olan, politik tavra sahip insan, o dönemin kolektif bireyinden önde. Bireyciliğe yönelmediği sürece sorun yok burada.

**A.N.Y.:** Bireye vurgu yapmanın ayrı bir önemi var 1980'ler için.

**K.İ.:** Türkiye'deki sorun *bireyselleşememe* sorunudur. Müslüman ülkede birey olunmaz. Rönesans resimlerine baktığımızda, aynı şapkadan iki tane göremezsiniz.

**N.S.:** Kolektif sanatta aynı tuvali farklı ressamlar boyuyor. Burada bir araç, bir nesne halindesin. Ama diğer tarafta öznesin.

**A.N.Y.:** 1980'lerin özellikle sonlarına doğru Türk sanatında figürler çözülmeye, bozulmaya, soyutlaşmaya başlıyor; konusu suya sabuna dokunmayan diyebileceğimiz herkesin kendi kabuğunda kendi hikayelerini anlattığı yapıtlar çoğalıyor. Genel anlamda dünya sanatı için de geçerli olabilecek bir durum bu.

**K.İ.:** 1980'ler yağlıboya resmin dönüşümünün yaşandığı yıllardır. Türkiye'de tutarlı diyebileceğim figüratif resim karikatüre kaçtı, dönüştü soyutlaştı, bir nevi sulandı bu yıllarda.

**N.S.:** Modernin çok büyük bir baskısı vardı. Postmodernizm bu baskıyı kaldırdı. Kimse 'çağımızın en önemli üslubu budur' diyemez artık.

**A.N.Y.:** 1980'lere dair okumalar çoğu yerde halkın darbeyi olumladığını gösteriyor, terörün sona erdiği gerekçesiyle.

**K.İ.:** Ama bu bir gerçek. Böyledi. Kent meydanlarında Kenan Evren'i dinlemek için toplanan kalabalıkları bir görseydiniz! Onları zorla toplanmıyordu orada.

**N.S.:** Biz zaten o ortamın hazırlandığını biliyorduk. Bunun habercileri vardı, örneğin Maraş olayları gibi. Askerin el koyacağını, Amerika'nın müdahalelerini herkes biliyordu. Bunu alkışlamamız tabii mümkün değildi. Ama halk...

**K.İ.:** Sadece halk değil, entelijansiya da öyleydi. Bugün karşı çıkanlar, o zaman şakşaklıyorlardı.

**N.S.:** Bu bahsettiklerinin hepsi sağcı. Solcular hiçbir zaman darbeyi desteklememişlerdir.

**A.N.Y.:** Askerin yaptığı darbenin daha kötü sonuçlar ortaya çıkaracağı düşüncesi vardı belki. Asker darbe için Atatürk gerekçesini çok fazla kullandı. 1981 yılı Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı olması dolayısıyla *Atatürk Yılı* ilan edildi ve çok sayıda etkinlik düzenlendi. Bu etkinliklerin bir ayağı da resim yarışmaları.

**N.S.:** 12 Eylül olmadan önce, ben, Kasım Koçak, Hüsnü Koldaş ve Seyyit Bozdoğan bir araya gelerek Nazım Hikmet şiirlerinden Kurtuluş Savaşı resimleri yapma kararı aldık. Yine, kolektif bir anlayışla. 78-79'daki gibi. O zamanlarda yurtseverlik, ulusalcılık, evrenselcilik tartışmaları vardı. Bir iki tane sergi yaptık, ama 1980 darbesinden sonra diğer arkadaşlar isteğini yitirdiler. Ben devam ettim, kişisel sergi amacıyla. Seride *Karayılan*, *İnebolu'ya Silah Taşıyanlar*, *Arhaveli İsmail* gibi temalarım vardı. O arada, Senato bir yarışma düzenledi. Ben zaten bir Atatürk resmi yapmıştım, gönderdim. Katıldım, ama *Atatürk* yerine, *Mustafa Kemal* dedim. Herkes kendi resimleri hakkında brifing verirken, beni sorguladılar orada. Anladılar niyetimin ne olduğunu tabii. *"Düzenli Ordulara Katılmak İsteyen Çetecilerle Mustafa Kemal Söyleşide* derken, Ne demek istiyorsun burada? Kim bu çeteciler?" diye sordu, Işık Bilen Paşa'nın bir yüzbaşı. Bir fırsat yakalamışım bu yarışmaya katılmakla. Zaten Atatürk'ü bir yurtsever olarak seviyorum.

**K.İ.:** Şimdi senin konumun özeldi. Öyle bir tepki olmadı kimseden.

**N.S.:** Öyle bir tepki olmadı. O dönemde cuntanın değirmenine su mu taşıyorsun? Düşünülebilir. Ortada bir gerçeklik var. Ülkede bir şeyler oluyordu. Zaten o değirmene su taşıyanlar olacak. Ben de bir yurtsever olarak nasıl bir Atatürk tasarımı yaptığımı göstermem lazımdı. Zaten, Nazım'ın şiirleri üzerinden resmini yapmışım Kurtuluş Savaşı'nın. Hamaset yok, ama hamaset oluyor içinde mecburen. Alaattin bana hamaset yapmışsın diyor. Yahu, Kurtuluş Savaşı'nın resmi yapılırdı da içinde *Arhaveli*, *Karayılan* nasıl anlatılır? Şiirinde öyle diyor: "Ben savaşın içinde olmasam da serseri bir kurşun çıkıp benim kelleme alabilir." O zaman kalkıp yiğit oluyor. Bu resim elbette cılız, korkak, anti-kahraman olacak değil. Kendime göre, diplomat Atatürk'ü değil, kalpaklı Atatürk'ü koyuyorum oraya. Bunların oyununu böyle bozmak da var.

**A.N.Y.:** Bu güzel sohbet için çok teşekkür ederim.

**K.İ.-N.S.:** Biz teşekkür ederiz.

## Mehmet Yılmaz ile Görüşme

15 Kasım 2010, Sanatçının Evi, Batıkent, Ankara

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970'ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti'ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciri içinde o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Şimdilerde herkes darbe karşıtı kesildi; ancak öğrendiğime göre, o yıllarda halkın büyük bölümü dört gözle bekliyormuş askerın müdahalesini. Çatışmaların iyice arttığı yıllarda, her gün ortalama 25 kişi ölüyormuş. Askerî cunta, kısa aralıklarla birbirinin yerine geçen hükümetlerin ülkedeki siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunların hiçbirine çözüm bulamadığını, rejimin iflas ettiğini söylemeye başlamış. Şiddet olaylarından bezen halk ise, darbenin gerekliliğine inanmaya dünden razı hale gelmiş. Hatta, darbecilerin hazırladığı anayasaya referandumda %91.35 oranında 'evet' demiş halk. "Ölümü görüp, sıtmaya razı olmak" böyle bir şey olsa gerek! Geriye dönüp bakınca, nasıl görüyorsun 12 Eylül'ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Mehmet Yılmaz:** Ülkedeki sağ ve sol güçler, amaçları doğrultusunda kıyasıya çarpışıyorlardı. Görüntüde, bir yanda rakip yasal partiler, diğer yanda yasadışı siyasî örgütler birbirlerini yiyorlardı. Sol görüşlü örgütler hem Amerikan emperyalizmine hem de yerli işbirlikçilere karşı "Tam Bağımsız Türkiye" diye sokaklardaydı. Tabii, bu grupların asıl hedefi sosyalist bir devrimdi. MHP'nin gençlik örgütü olarak çalışan Ülkü Ocakları'na bağlı gençlerse, devleti kollamak (solcuları sindirmek, gerekirse yok etmek) üzere örgütlenmişlerdi. Erbakan'ın MSP'si ve gençlik kolları da şeriat diye tutturmışlardı.

O yıllarda *Milliyetçi Cephe* hükümetlerinin başbakanı Süleyman Demirel "Bana sağcılar suç işliyor dedirtemezsiniz" diyordu. Bu, sağcıların resmen desteklendiğinin kanıtıydı. Sağcı militanlar, özellikle de ülkücüler polisle, hatta bazı ordu mensuplarıyla içli dışlıydılar. Abdi İpekçi'nin katili, ülkücü Mehmet Ali Ağca'nın hapishaneden kaçırılması başka türlü açıklanamaz.

Dış desteklere gelince, sağcılar ABD tarafından destekleniyordu. Yalnızca Türkiye'de değil, dünyanın her yerinde 'komünizmle mücadele' bahanesiyle sağcılar, dincileri ve diktatörleri desteklemek bir ABD politikasıydı, bunu bilmeyen yoktu. Solcuların ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Çin Halk Cumhuriyeti'nce yüreklendirildiği söyleniyordu. Oysa SSCB o tarihlerde çoktan dağılma sürecine girdiği, kendi derdine düştüğü için sol örgütleri destekleyecek durumda falan değildi (tabii, o sırada kimse bunu bilmiyordu). Çin'in ise bizden haberinin olduğundan bile şüpheliyim. O halde sol görüşlü örgütlerin destekleyicileri kimlerdi? Devrime inanmış olmak, önemli bir özdestekti elbet. Ya maddî destek? Ülke içinden toplanan paralar yeterli miydi? Belki de, ABD dolaylı yollardan ustaca müdahale ederek bunalımı yönetiyordu ama solcular farkında değildi.

**A.N.Y.:** Komplo teorisinden sakınmak gerek. Hadi, orgeneral Evren'in bu 'harekât'ı hiçbir dış güçten emir almaksızın, doğrudan anayasanın kendilerine verdiği yetkiye dayanarak gerçekleştirdiklerini söylemesine inanmayabiliriz; ama idealleri uğruna mücadele eden, işkencelere maruz kalan, hatta canlarından olan insanlara haksızlık etmiyor musun? Canlarını ortaya koyan insanların samimiyetinden kuşku duymamak gerek.

**M.Y.:** Devrimcilerin samimiyetinden zerre kuşulanmadım. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın gerek mahkemede gerek idam sehpasındaki duruşlarına, son sözlerine bakmak yeter de artar bile. Aynı samimiyet diğer devrimciler için de geçerlidir. CIA bir şekilde devrimci gruplardan bazılarını sızmış, çaktırmadan onları desteklemiş, kışkırtmış olamaz mı? Ustaca planlanmış bombalama ve öldürme olaylarıyla, ortamı kendi istedikleri yöne doğru çekmeye çalıştıklarından şüphe duymamak elde değil. Söylemek istediğim buydu.

Dünya liderliğine soyunan bir ülkenin, hatta bütün ülkelerin, dost/düşman diğer bütün ülkelere, o ülkelerdeki karşıt gruplara ilişkin uzun ve kısa vadeli stratejileri, taktikleri olur. Bunu herkes bilir. Şimdi geriye dönüp bakınca, Türkiye'nin iç çelişkilerinin yanı sıra, bu sağ/sol çatışmasının bizzat ABD ve yerli işbirlikçileri tarafından yönlendirilmiş olması akla çok yakın geliyor. Neden? Neden olacak, toplum siyasî ve ekonomik olarak bunalıma girsin, can güvenliği kalmayın ve en sonunda da "yeter artık, ordu başa geçsin" deme noktasına gelsin. Senaryo buydu aslında. Çok daha büyük senaryo ise, Doğu Bloku'nun yıkılarak Doğu ve Ortadoğu'da ABD egemenliğinin pekiştirilmesiydi. Tüm dünyada sahneye konan ve 1980'lerde adına *Yeni Dünya Düzeni* denecek olan bu büyük oyunun ('siyaset sanatı'nın) yalnızca bir perdesiydi aslında Türkiye'de sergilenen oyun. Darbenin yapıldığı gece, o sırada toplantı halinde olan ABD Başkanı Jimmy Carter'a "bizim çocuklar işi başardı"<sup>103</sup> diye bir müjdenin verildiği ortaya çıktı zaten daha sonra.

**A.N.Y.:** Darbe sonrası ilk izlenimlerin?

**M.Y.:** Ortalık süt liman görünüyordu, ama perdenin arkası tam tersiydi. Güya sağcı solcu ayrımı yapılmadan suçlular cezalandırılıyordu. Oysa tam bir solcu kıyımı gerçekleştiriliyordu. Becerebilen yurt dışına kaçmıştı. Geride kalan bir sürü insansa işkenceden geçiriliyor, kimileri gözaltındayken kayboluyor, kimileri de güya binadan atlayarak intihar ediyordu. Askerî cuntanın gözü o kadar dönmüştü ki, Erdal Eren adında 17 yaşında bir devrimci, mahkeme kararıyla yaşı büyütülerek 3 Aralık 1980'de idam edildi.

Ayrıntılara gelince: 1 milyon 683 bin kişi fişlendi; açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi, 517 kişiye idam cezası verildi; haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı (26 siyasi suçlu, 23 adli suçlu, 1'i Asala militanı); idamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis'e gönderildi. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi örgüt üyesi olmak suçundan yargılandı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi sakıncalı olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi siyasi mülteci olarak yurtdışına gitti. 300 kişi kuşkuyla bir şekilde öldü. 171 kişinin işkenceden öldüğü belgelendi. 937 film sakıncalı bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 31 gazeteci cezaevine girdi, 300 gazeteci saldırıya uğradı, 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı, 13 büyük gazete için 303 dava açıldı, 39 ton gazete ve dergi imha edildi. Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi. 144 kişi kuşkuyla bir şekilde öldü, 14 kişi açlık grevinde öldü. 16 kişi kaçarken vuruldu. 95 kişi çatışmada öldü. 73 kişiye doğal ölüm raporu verildi. 43 kişinin intihar ettiği bildirildi.<sup>104</sup>

**A.N.Y.:** Senin başına bir şey geldi mi peki?

**M.Y.:** Darbe öncesi lise sondayken, bir olayda 'halkı isyana teşvik' ettiğim gerekçesiyle 60 gün hapiste yattım. Şüpheliler listesinde olduğumdan, darbeden bir gün sonra gözaltına alındım, 30 gün de öyle çektim.

**A.N.Y.:** İşkence falan?

**M.Y.:** İlk tutuklandığımda polis karakolunda biraz dayak falan, küçük sıyrıklarla atlattım. Darbeden sonraki 30 günlük gözaltındayken ise fiziksel bir müdahaleye maruz kalmadım. Ama bazı arkadaşları çok fena işkenceden geçirmişlerdi. Mut'taki Kur'an Kursu binası işkencehaneye çevrilmişti. Orada işkenceye maruz kalanlardan öğrendim, "Burada Allah yoktur" diyorlarmış sorgucular. Gerisini sen düşün artık.

<sup>103</sup> O dönemin ABD Ulusal Güvenlik Konseyi Türkiye Masası Sorumlusu Paul Henze'nin bu sözlerini Türkiye kamuoyuna duyuran Mehmet Ali Birand'dır. Henze sözünü inkâr etmiş; ancak Birand 1997'de Henze ile yaptığı görüşmenin sesli ve görüntülü kayıtlarını yayınlayarak onu yalanlamıştır.

<sup>104</sup> Darbenin Bilançosu, *Cumhuriyet*, 12 Eylül 2000.

**A.N.Y.:** Sizin kuşak darbenin hemen ardından başladı sanat okumaya. Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarındansın. Özellikle Ankara'daki ortamı bizzat yaşadın, havasını soludun, orada biçimlendin. Siyasal ortamın sanat ortamına etkisi nasıldı?

**M.Y.:** 12 Eylül 1980 darbesinden bir yıl sonra YÖK kurulmuş, üniversite özerkliği rafa kaldırılmıştı. Darbe lideri orgeneral Kenan Evren artık cumhurbaşkanı; eski bürokratlardan Turgut Özal başbakanı. 1983'teki genel seçimlerde aslında darbeciler emekli orgeneral Turgut Sunalp'ın Milliyetçi Demokrasi Partisi'ni işaret etmişler, ancak Turgut Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi hem Milliyetçi Demokrasi Partisi hem de Halkçı Parti arasından sıyrılmayı başarmıştı. Özal'ın işbaşına geçmesiyle Türkiye ekonomisi küresel ekonominin bir parçası olmaya başlamıştı.

O yıllarda Özal'ın en büyük destekçisi ABD idi ve CIA belgelerinde adı "gelmiş geçmiş en Amerikan yanlısı Türk politikacı" diye geçiyordu.<sup>105</sup> Velhasıl, ABD'nin tezgâhıyla ülke 1980 öncesi kaosa sürüklenmiş, güya buna son vermek üzere Türk ordusuna darbe ihale edilmiş; sonrasında daha rahat hareket edebilmek için ülke *güvenli ellere*, yani "en Amerikan yanlısı Türk politikacı"ya teslim edilmişti. Özal tam ABD'nin istediği gibi, hem liberal hem ılımlı bir müslümandı.

Özal politikalarıyla Cumhuriyet'in kurucu felsefesi tartışmaya açılıyor, hatta bazıları görmezden geliniyor, ama bu arada da sanatsal ortam gittikçe canlanıyordu. Görünürde bir çelişki varmış gibi, değil mi? Aslında çelişki falan yoktu, her şey planlandığı gibiydi. ABD'den alınan borçlarla ülke ekonomisinde görece bir hareketlilik, bir büyüme sağlanmıştı. Ortalıkta ABD Doları cirit atıyor, hayali ihracatlarla, yeni bürokrasinin yardımıyla birilerinin kasına durmadan haksız (kara) para akıyordu. Bu kara paraların aklanmasının yolları vardı ve sanat da bunlardan biriydi. Evet, 1980 sonrasında birdenbire canlanan 'resim piyasası'nın açıklaması öncelikle budur. Eskiden sanatın neredeyse tek alıcısı devlet iken artık özel kurumlar, şahıslar girmişti devreye. Biriken sermaye fazlasını rahatlatmak üzere İstanbul ve Ankara'nın zengin semtlerinde peş peşe özel galeriler açılmıştı. Galeri Nev, *seçkin* sanatçılarıyla Ankara'da Gazi Osman Paşa semtinin kaymak tabakasına hizmet veriyordu örneğin. Diğer özel galerilerse Cinnah Caddesi boyunca sıralanmışlardı. Öğrenciyken hafta sonları buraları ziyaret eder, tıpkı bir mabetteymişçesine sessizce yapıtları izlerdik. Kendimi her zaman yabancı hissetmişimdir o tür yerlerde. Çünkü, zengin ve bakımlı (ve görünürde çoğu kadın) galericilerin asıl beklentileri, kendilerinden daha zengin müşterilerin gelip resim satın almalarıydı. Çelişkiye bakın, mezun olunca ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği yaparak kaybolmayı seçmeyeceksem eğer, o yabancı mekânlarda sergi açmak için çabalayacaktım.

Sanat ortamının canlanmasının bir diğer göstergesi de sanatsal yayınlardaki artışı. Kitap, dergi ve gazetelerde sanat yüceltiliyor; bir yandan sanata para yatırmanın kültürel bir erdem olduğu tezi işleniyor, bir yandan da sanatsal kuramlar çarpıştırılıyordu. Bu kültürel hareketlilikten sanat hamileri, sanatçılar ve sanatçı adayları kendilerince nasipleniyor, hep birlikte iman tazeliyorlardı. Ortaya çıkan ruh bilişim devriminin ürünleriyle yayılıyor, şişiriliyordu.

Resmî kurumlara gelince: *Devlet Resim ve Heykel Sergisi* öteden beri Ankara'nın en önemli sanat etkinliğiydi. O yarışmalı sergi için işler üretilir, sergi tarihi dört gözle beklenirdi. Onun yanı sıra, 1986'da Asya Avrupa Sanat Bienali adıyla, uluslararası bir etkinlik başlatılmıştı. Zamanın 'Cumhurbaşkanı Kenan Evren'in *himayesinde*' ve 'Başbakan Turgut Özal'ın *desteğinde*' açılan sergi, buram buram *resmiyet* kokuyordu. Ülke, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin derin izlerini taşıyordu hâlâ. Nitekim, daha ilk bienalde olan oldu: Türkiye Cumhurbaşkanı Evren, Polonyalı sanatçı Stawomir Ratajski'nin bir resmini 'edep ve ahlâka aykırı' bulunca, bunu bir *uyarı* olarak kabul eden bazı *'edepli* bürokratlar' tarafından ertesi gün o resim sergiden kaldırıldı ve büyük tartışmalar yaşandı. Bu olay, devletin idare ettiği ve yönlendirdiği uluslararası bir serginin fazla devam edemeyeceğinin belirgin bir işaretiydi. Tek sorun bu değildi elbette. Sermaye çevreleri, resmî kurumları ve kültür odaklarıyla, *bir bütün olarak Ankara* henüz yeteri kadar istekli ve hazır değilmiş. Sonuçta, *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali* ancak dört kez yapılabildi.

**A.N.Y.:** Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde okudun. Temeli 1926'da atılan bu bölüm, İstanbul'daki *Akademi*'den sonra, en köklü sanat eğitimi kurumuydu. Gazi Üniversitesi'nin genel eğilimi sanat

<sup>105</sup> M. Emin Değer, *Oltadaki Balık Türkiye*, Çınar Yayınları, İstanbul, 1993, s. 284.



eğitimine nasıl yansiyordu? Daha açık sorarsam, örneğin sizin bölümde gözle görünen bir baskı var mıydı hocalar ve öğrenciler üstünde? Ayrıca, uygulanan program, müfredat nasıldı?

**M.Y.:** Gazi Üniversitesi 1970'lerden bu yana muhafazakar çevrelerin, özellikle de ülkücülerin örgütlendikleri bir üs haline gelmişti. Bu yapılanma 1980 sonrasında da güya *Atatürkçü ordunun* gözleri önünde kesintisiz sürmekteydi. Bölüm yönetimi dar görüşlüydü, tutucuydu. Resim bölümündeki demokrat hocalar ya sindirilmiş ya da başka yerlere gitmeye zorlanmıştı. Örneğin, Zafer Gençaydın gibi işinin erbabı, sözünü sakınmayan, demokrat bir hocayı *aşırı solcu* olduğu gerekçesiyle okuldan uzaklaştırmıştı. Zaten kısa bir süre sonra Adnan Turani, Zahit Büyükişliyen ve Veysel Günay bu baskıların da etkisiyle, Hacettepe Üniversitesi'nde kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçmişlerdi. Biz 1983'te öğrenci olarak geldiğimizde Mustafa Ayaz hâlâ Gazi'deydi, ama bir yıl sonra o da geçti HÜ GSF'ye. Oysa onlar zamanında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'yle aşık atıyordu okul. Gazi Eğitim Resim-İş Bölümü bir daha belini düzeltmeyecekti.

Başka fakültelerde de durum üç aşağı beş yukarı böyledi. Dinci çevreler yurt ve burs olanaklarıyla öğrencileri çekmeye başlamışlardı. Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü açıkça gerici bir kadroyla yönetiliyordu ama öğrenciler genelde ya demokrat ya da 'sev genç'liydi. Birkaç tane dinci öğrenci vardı ve onlar da *Sızıntı* dergisiyle dolaşırlar, zayıf ve kararsız zihinleri avlamaya çalışırlardı. Gerici ve tutucu öğrenciler daha çok Türkçe ve Tarih bölümlerindeydiler ama giderek diğer bölümlere de yayılıyorlardı.

**A.N.Y.:** Gazi'de kalan atölye hocaları...

**M.Y.:** Genelde iyi niyetli, yumuşak huylu insanlardı.

**A.N.Y.:** Bunun nedeni, belki de sizin *edepli* öğrenciler olmanızdı.

**M.Y.:** Aramızda sivri dilli, sorgulayıcı öğrenciler yok değildi gerçi; ama genelde onlar da hocaları üzmemeye özen gösteriyorlardı. Hocalarla aramızda bir sevgi vardı. Yönetim ile öğrenciler arasında bir çeşit tampon gibiydiler. Ders aldığım hocalarımdan, örneğin, ne Söbütay Özer, ne Erol Batırbek ne de Hasan Akın eğilimliydi baskı kurmaya. Hasan hoca diğerlerine göre biraz sertti, ama bunun nedeni siyasal falan değildi. Mizacı öyleydi. Öğrencinin yeteri kadar çalışmadığını görünce, sinirlenirdi. Söbütay hoca ise, ilginçtir, muhafazakar bir kültürden gelmesine karşın, derslerde oldukça demokrattı. Öğrencinin sanatsal ve siyasal eğilimine saygı gösterir, onu dinler, eleştirilerinde kırıcı olmamaya özen gösterirdi. Okulun en sevilen hocasıydı.

Uygulanan programa gelince: *Gazi Eğitim*, adı üstünde, öğretmen yetiştirmeye dönük bir fakülteydi. Tabii bu, oradan sanatçı çıkmadığı anlamına gelmemeli. Bu biraz *algı*, biraz *tesadüf*, biraz da *irade* meselesidir. Niyet ne olursa olsun, kısmet farklı tezahür edebiliyor.

**A.N.Y.:** Gazi Eğitim Resim-İş Bölümünde dersler, özellikle atölyeler nasıldı? İçerikleri çağın gereklerine uygun muydu?

**M.Y.:** Dersler doğal olarak orta dereceli okullardaki resim ve iş derslerini yürütecek öğretmen yetiştirmeye dönük hazırlanmıştı. Bu yüzden, atölye ve sanat derlerinin yanı sıra eğitim dersleri de vardı. Çağın gereklerine gelince; resim bölümünde okuyorduk, ama atölyede çıplak modelimiz yoktu. Bu, tıp fakültesinde kadavrasız cerrahî öğrenimi gibi bir şeydi. Görünürdeki gerekçe bütçenin yetersizliğiydi, ama asıl gerekçenin *millî ve ahlakî hassasiyetler* olduğu aşikârdı.

**A.N.Y.:** 'Atölyede çıplak model' geleneksel bir sanat eğitimi modeli. Yani, senin *tutucu* diye eleştirdiğin yönetim, çıplak modeli yasaklayarak farkında olmadan geleneksel eğitimden çıkışa yardım etmiş gördüğüm kadarıyla!

**M.Y.:** Ah, ne demezsin! Çıplak modelden çalışmak Batı'da gelenekselleşmişti, tamam, ama bizim için devrim demektir. Sanat nasıl devinir, sanatçının kafası nasıl çalışır, atölye ortamı nasıl olur, bölüm başkanı (ki, aklımı geleneksel Türk sanatıyla bozmuş bir sanat tarihçisi hanımdı) farkında bile değildi.

**A.N.Y.:** Ama atölye hocalarının bu olumsuzlukları öğrencilere mümkün mertebe yansıtmadıklarını söylemiştin az önce.

**M.Y.:** Elbette, hocalar sanatçı ve demokrat oldukları için çok daha ileride görünüyordu. Ama şimdi o yılları daha nesnel bir şekilde değerlendirdiğimde, onların da *akademik modernizme* saplanıp kaldıklarını söyleyebilirim. Tabii, suçu yalnızca hocalarımıza atmak insafsızlık olur. Gençler olarak dünya sanatının biz de pek farkında değilmışiz, sonraları fark ettik. Yönetim sanattan o kadar habersizdi ki, hocalarımızın atölyede oluşturdukları ortam çölde cennet gibiydi.

**A.N.Y.:** ‘Akademik modernizm’ derken neyi kastediyorsun? Hocaların ona saplanıp kaldığını söylüyorsun. Bu, akademik modernizmin sence pek matah bir şey olmadığı anlamına geliyor.

**M.Y.:** Modernizm bir zamanlar devrimciydi. Modern sanatçılar (ki, hemen hepsi akademik kurumların dışında, *serbest sanatçılardı*), resmî kurumlardaki hocalara, akademik kurallara başkaldırarak varolmuşlardı (Bunları, modernizmin beşiği kabul edilen, 1870-1920’lerin Paris sanat ortamını düşünerek söylüyorum). Zamanla, modern sanat akademilerde ders olarak okutulmaya, hatta, baş tacı edilmeye başlandı – *akademikleşti*. Tırnakları ve pençeleri sökülmiş aslan neyse, modernizm de o hale geldi. Eleştiri ve muhalefet damarı budandı, ehlileştirildi, bir renk, boya ve biçim estetiğine indirildi. Temel kaynaklarımız Gombrich’in *Sanatın Öyküsü*, Lynton’ın *Modern Sanatın Öyküsü* ve Tunalı’nın *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kitaplarıydı. Hocalar da kitaplar da aşağı yukarı şunu söylüyordu (ya da biz öyle algılıyorduk): “Sanatın evrimi *figürden soyuta* doğrudur. Figür bir bahanedir, ama başlangıç için vaz geçilmez öneme sahiptir. Önce doğru dürüst bir figür yapmayı öğrenmek gerek (çelişkiye bakın, figürün kaynağı, çıplak modelimiz yoktu). Ardından, figürü *soyutlama* süreci gelir. Bunlar halledildikten sonra, isteyen *tam soyut* (figürsüz) işler yapabilir.” Soyut sanat, modern sanatın zirvesiydi, mutlak özgürlük alanıydı. Özetle, temel paradigma, soyut sanat lehine figür/soyut çatışması üzerine inşa edilmişti. ‘Sanata siyaset sokulması’na iyi gözle bakılmazdı. Önemli olan, *plastik değerlerdi*, *saf sanat*’tı. Buna da ‘sanat için sanat’ şiarıyla ulaşılabildi. ‘Akademik modernizm’ dediğim şey işte budur.

**A.N.Y.:** Yani modernizm ders programından çıkarılmalı mıydı sence?

**M.Y.:** Elbette hayır. Modernizmin getirdikleri, sanatın görece özerk değerlerinin keşfedilmesinde çok işe yaradı. Bugün hâlâ çok önemsiyoruz bunu. Ama bu, modernizme takılıp kalmanın gerekçesi olamaz, olmamalı. Sanatta doğru yoktur, doğrular vardır. İnsan öğrenme aşamasındayken tek bir doğruya mahkûm edilmemeli. Usta sanatçılar için de geçerlidir bu. Sanatçı, gerektiğinde kendisiyle çelişebilmeyi göze alabilmelidir.

**A.N.Y.:** 1980’lerde, dünya sanatı figür/soyut paradigmasını aşmıştı sanırım. Örneğin Duchamp ve Beuys hakkında ne deniyordu derslerde?

**M.Y.:** Onların adı bile geçmiyordu. Tabii biz de öğretilenlere odaklanmış olduğumuzdan, kitaplarda Duchamp ve Beuys’un işlerini görsek bile es geçiyorduk. Öğrenci olarak bu da bizim eksikliğimizdi. Soyut/figür paradigmasını çoktan aşmışlardı, ama bize takılan modernist gözlük onları göstermiyordu.

**A.N.Y.:** Gazi Eğitim’de sana ders veren sanatçı hocaların hepsinin eğiliminin figüratif sanattan yana olduğunu biliyorum. Yani, *tam soyuta* geçmemişler. Hani, soyut sanat modernizmin merkezî eğilimiydi? Aklım karıştı.

**M.Y.:** Figüratif olsalar da hocalar kompozisyonlarının alt yapısını soyut mantıkla oluşturmaya özen gösterirlerdi. Bu, Turan Erol’dan kaynaklanan bir eğilimdi. Kafanı karıştıran şey, Gazi’deki ortamlar Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi’ndeki ortamı birbirine bağlamam oldu. HÜ GSF’yi kuran ekibin Gazi’den geçtiğini söylemişim yukarıda. HÜ GSF hocalarının temel farkı, eğilimlerini açıkça soyuttan yana koymaları ve bunu işlerinde göstermeleriydi. Orada da Adnan Turani’nin etkisi baskındı. HÜ GSF’yi kuranların oluşturduğu ortamın da temelinde yine akademik modernizm –saf sanat– vardı. O yıllarda verilen ödevlere ve lisansüstü tezlere bakıldığında açıkça görülür bu. Ankara sanatı uzun süre Adnan Turani ve Turan Erol çatışmasının izlerini taşımıştır. Şöyle de söylenebilir: Bir bakıma, bu iki sanatçının çekişmesi, modern süreçteki figüratif/soyut çekişmesinin izdüşümü gibiydi.

**A.N.Y.:** İstanbul'daki Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (eski adıyla *Akademi*) hakkında neler söyleyebilirsin? Türkiye'nin en köklü sanat eğitimi kurumu o.

**M.Y.:** Batı'da tedavülden kalkan akademik modernizm, MSÜ GSF'de de hüküm sürüyordu. Hocaların bir kısmı figürücü, bir kısmı soyutçuydu. Tartışmaya kendilerini o kadar kaptırmışlardı ki, yanlış anımsamıyorsam, “figür babandır, soyut anandır” gibisinden bir haber çıkmıştı gazetenin birinde.

**A.N.Y.:** HÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığın yüksek lisans tezinin adı, *Resimlerimde Bir İçeriğin Taşıyıcısı Olarak İnsan*. Tezin adı, ele aldığı konu hakkında ipucu veriyor. Yukarıda bahsettiğin eğitim modelinin hem izlerini taşıyor, hem de onunla çelişiyor sanki. Açar mısın biraz?

**M.Y.:** Bu konuyu niye seçmiştim, şimdi tam olarak anımsamam olanaksız. Sanırım açık seçik bir bilinçten çok, bize öğretilenler, içgüdülerim ve 12 Eylül öncesinden gelen kimliğim, daha doğrusu, bunlar arasındaki çelişkiler yönlendirmişti beni. Modern (soyut) resmi önemsiyordum, ama figürden de kopmak istemiyordum. Üstelik modernist anlayışa inat, *figür* ve *konunun* bir bahaneye indirgenmesine gönlüm razı olmuyordu. Figür bir bahane değil, tam tersine, bir içeriğin taşıyıcısıydı bana göre. *Toplumsal* ve *siyasal* bir içerikti figürün taşıdığı. Moissej Kagan'ın Marksizm'i temel alarak yazdığı *Estetik* kitabındaki biçim/içerik konusundan devşirmiştim sanırım bu ‘içeriğin taşıyıcısı’ kavramını. Yazar orada biçimi hem içeriğin taşıyıcısı olarak tanımlıyor, hem de bunların birbirinden ayrılamayacağını söylüyordu. Önemli olan içerikti, ama bu içerik en uygun biçimde sunulmalıydı.

**A.N.Y.:** O halde, modernist akademizme karşı çıkmanın temelinde Marksist (*eleştirel toplumcu* ve *gerçekçi*) bir dürtünün olduğunu söyleyebilir miyiz? Anımsarsak, 1930'lardan itibaren SSCB ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan diğer komünist ülkeler, Marksist estetik (toplumcu/eleştirel gerçekçilik) adına, modernizme (soyut sanata) savaş açmışlardı. Senin bu estetikten ilham alman garip değil mi – hele de uygulandığı ülkelerde pek de iyi sonuçlar vermediği ortadayken?

**M.Y.:** Haklısın. Düşünce olarak Marksizm'i önemsiyor, ancak toplumcu gerçekçilik adına yapılan örneklerin de çağın ruhunu yansıtmadığını görüyordum. İçinde bulunduğum çelişkinin farkındaydım, ama nasıl aşacağımı da tam olarak bilemiyordum. Sonradan fark ettim, Marksizm'in yanı sıra, figürden vaz geçmemem konusunda ilham aldığım kaynaklardan biri *pop sanat*, diğeri de *yeni dışavurumculuk*muş aslında. Yeni dışavurumculuğun Türkiye'de öne çıkan sözcüsü Bedri Baykam'dı. 1980'lerin ortalarından itibaren fırtına gibi esmeye başlamıştı. Ankara'da görmeye alıştığımız sanatçı tipinin aksine, kocaman tuvalleriyle, ateşli bildirileriyle gündem yaratan, her sergisinde bir katalog yayımlayan, işleri hakkında konuşmayı seven, üretken ve tabii Batı'ya kafa tutan biri olarak bizim kuşağı çok etkilemişti. Şimdiki gibi internet falan yoktu 1980'lerde. Dışarıda neler olup bittiğini, Ankara ve İstanbul'da devreye giren bienaller ve dış kaynaklı diğer sergiler sayesinde öğreniyorduk.

**A.N.Y.:** 1980'ler boyunca ele aldığın konulara gelirse; şişman, zayıf, çıplak, başörtülü ve sakallı gibi tipler göze çarpıyor. Bunların simgesel anlamları olduğu açık. Doğrudan ve naif geldi bana. Ne dersin?

**M.Y.:** Saptamalarında haklısın. Nihayetinde, bütün öğrenciler gibi sanatsal dili ve yöntemi, neyi nasıl söyleyeceğimi falan araştırıyordum. Çelişkilerden ilham alıyordum. Şişman figürler patronları, zayıflar ise halktan tipleri *temsil* ediyordu. Başörtülü ve çıplak tipler de yine bir başka çelişkiye dikkat çekiyordu. O yıllarda bazı kız öğrenciler başörtüsü takmaya başlamıştı. Bir yanda *normal* giyimliler, bir yanda başörtülüler. Yerleşkede garip bir manzaraydı bu. Hiç unutmam, bölümün en rahat giyinen ve zaman zaman daracık kotlarla, askılı giysilerle bana modellik yapan bir kız, Nuray, ne olduysa olmuş, önce başörtüsü takmış, ardından tamamen kapanmış, en sonunda da “inançlarımla çelişiyor” diyerek resim bölümünü terk etmişti. Hepimiz şaşırıp kalmıştık.

**A.N.Y.:** O halde, normal giyimli ile başörtülü tipleri aynı tuvalde buluşturmaya Gazi'de başladın...

**M.Y.:** Hayır. Gazi'den önce bir yıl Manisa'da Maliye ve Muhasebe Yüksek Okulu'nda okumuştum. Zıt giyimliler konusunda Manisa oldukça etkilemişti beni. Garip bir şekilde, kadını ve erkeğiyle Manisa'nın

halkı oldukça tutucu, gençleriye rahattı. O zamanlar başlamıştım bu konuya. Resim bölümü için Gazi'ye geldiğimde de devam ettim.

**A.N.Y.:** Demek, yaklaşık 10 yıl sonra üniversitelerde ortaya çıkacak 'başörtüsü sorunu'nu o yıllarda sezmiş, konu olarak resmetmeye başlamıştın.

**M.Y.:** Doğruyu söylemek gerekirse, bu sorunun büyüyerek üniversiteleri zorlayacağını aklıma getirmiyordum sanırım. Yapmaya çalıştığım öncelikli şey, bir çelişkiye parmak basmaktı.

**A.N.Y.:** Resim eğitimi alırken bir yandan da heykele merak salmışsın gördüğüm kadarıyla. Ağaçtan yonttuğun, kemikleri sayılacak denli zayıf bir karakter var dikkatimi çeken. Çıplak ama kravatlı. Birbirine doksan derece bağlı, film şeklinde iki arkalığın önünde dikiliyor bu figür. Arkada Özal ve Evren'in görüntüleri var.

**M.Y.:** Gazi'den önce başlamıştım heykelle ilgilenmeye. Daha doğrusu, kendimi bildim bileli uğraşıyorum resim ve heykelle. Sonradan resim daha baskın hale gelse de heykeli bırakmadım. O bahsettiğin heykelli yerleştirmenin adı, *Üç Film Birden*.

**A.N.Y.:** Adı manidar. Bu iş nasıl ortaya çıktı, bahseder misin biraz?

**M.Y.:** Heykeli 1985'te Mersin'de bir yarışmaya katılmak üzere, çam ağacından yontmuştum. İlk hali tam çıplaktı ve sergiye kabul edilmemişti. Geri almak için gittiğimde, jüri üyelerinden İlhan Çevik "figür güzel, ama dal taşak meydana olduğu için reddedildi" dedi.

**A.N.Y.:** Yani *edepsiz* bulmuşlar heykeli.

**M.Y.:** Amacım edebe aykırı bir iş yapmak değildi oysa. Yalnızca, ayakta çıplak bir figür yontmak istemişim. Neyse, ben de saf saf gittim, macundan bir don yaptım ve ağacın damarlarına göre boyadım!

**A.N.Y.:** Henüz kendine güvenen bir sanatçı değilmişsin demek.

**M.Y.:** Sanırım İlhan bey beni ikna etmişti. Nihayetinde, o deneyimli bir ressam, bense henüz ikinci sınıfta öğrenciydim. Her denen şeye hemen uyan biri değildim, ama basiretim bağlanmış işte.

**A.N.Y.:** Peki, kravat ve arkadaki panolar ne zaman devreye girdi?

**M.Y.:** 1989'da, yüksek lisansı bitirdikten hemen sonraki ayların birinde ekledim kravatı. Nerden estiyse, bir gün zihnimde kendimi çıplak ve kravatlı biri olarak canlandırmış, o vaziyette HÜ Beytepe kampüsünde, kalabalıkta dolaşsam ne olur acaba diye düşünmüştüm. Oysa ne bir memuriyetim vardı, ne de kravatı seven biri idim. Üstelik ahlâkî kuralları açıkça ihlal edecek kadar cesaretli biri falan değildim. Bu yüzden gittim, yarı çıplak heykele siyah bir kravat taktım. Heykel birdenbire bambaşka bir havaya bürünmüştü. Yetinmeyip, bir de anlam yükledim figüre: Bu, soyulup soğana çevrilmiş Türk memuruydu. O yıllarda Turgut Özal bir 'ortadirek' sözü tutturmuş, habire yıkayıp yağlıyordu. İşte bu figür ortadirek kategorisinden birini temsil ediyordu. Derken, bir kartona Özal ve Kenan Evren fotoğrafları yapıştırıp, biraz da boyayla müdahale ederek figüre bir arkalık, bir mekân yapmayı düşündüm. Sonra, bu düzeneği koyacak bir köşe ararken arkalığı L şeklinde kırmaya karar verdim ve öylece alıp bir köşeye yerleştirdim. O zaman tam farkında değildim, ama sonuçta ortaya çıkan şey, resim ve heykelin buluştuğu, *disiplinlerarası* ve *kavramsal* boyutu olan bir *yerleştirmeydi*.

**A.N.Y.:** Duchamp'ı izleyen kavramsal sanatçılar, örneğin Kosuth ve LeWitt, kavramsal bir işin mümkün merteye öncelikle zihinde bitirilmesi gerektiğini söylüyorlar. Aslında, onlardan önce Mondrian da dikkat çekmişti buna. Bu tip sanatçılar için uygulama, teknik bir ayrıntıdır. Yani, izleyicinin gördüğü iş, sanatçının zihninde tasarlanmış imgenin ete kemiğe bürünmüş, maddileşmiş halidir. Uygulama sırasında gerek biçim gerek anlam olarak işin başkalaşmasına onlar iyi gözle bakmıyorlar. Oysa senin bu işin ilk yapıldığı gibi kalmamış. 1985'te muhtemelen adı *Ayakta Çıplak* iken, 1989'da *Üç Film Birden* olmuş. Adı, görüntüsü, mekânı ve anlamı değişmiş, başkalaşmış. Bu da, işin dışavurumcu bir yöntemle ortaya çıktığı anlamına geliyor. Ama ne hikmetse sen bu işe kavramsal diyorsun...

**M.Y.:** İş zamanla niyetimi aştı. İşin kavramsal ve disiplinlerarası bir yanı olduğunu *şimdi* söylüyorum, o zaman bilincinde değildim. Mehmet Yılmaz da sabit kalmadı, değişerek şimdiki Mehmet Yılmaz haline geldi. Az daha unutuyordum: 1989’da figüre ilave ettiğim Özal’lı ve Evren’li karton arkalık ordan oraya taşınırken kaybolmuştu, 2010’da yeniden yaptım. Bu kez daha sağlam olması için karton yerine duralit kullandım.

**A.N.Y.:** Peki, *Üç Film Birden*’in yapılış tarihine ne diyeceğiz? 1989 mu, yoksa 2010 mu? Figürün ilk yapıldığı yılı atlayabiliriz, çünkü şu artık bir başka işin parçası haline gelmiş durumda.

**M.Y.:** 1989.

**A.N.Y.:** Ama son noktayı 2010’da koydum diyorsun.

**M.Y.:** Öyle demedim; 1989’da devreye soktuğum ve sonradan kaybolan Özal’lı ve Evren’li arkalığı 2010’da yeniden yaptığımı söyledim. Şöyle düşünelim: Duchamp’ın *Mutfak Taburesi Üstünde Bisiklet Tekerleği*’nin yapılış tarihi, kaynaklarda 1913 olarak geçiyor. Peki, bu işin aslını, yani ilk halini gören var mı? Yok. Duchamp o işi 1913’te düşündüğünü söylüyor; ama gerçekleştirip gerçekleştirmediği bize karanlık. Bugün o işin müzelerde yalnızca kopyaları sergileniyor. İlk hali ortalıkta yok. Bütün kopyaların altında da “Marcel Duchamp, *Bisiklet Tekerleği*, 1913” yazıyor. Tabii, etiketin altında “1913 tarihli işin falanca tarihte yeniden üretilmiş kopyasıdır” gibisinden ayrı bir açıklama da var.

Senin parmak bastığın kavramsal ve dışavurumcu yöntem arasındaki çelişkiye gelince: Aslında bana göre temel bir çelişki falan yok. Bir kavramsal çalışmanın ille de Kosuth ve LeWitt’in tarif ettiği yöntemle ortaya çıkması gerekmez. Şüphesiz onların kastettiği yöntemle bir sürü iş yapılmıştır. Kaldı ki, ortaya çıkma sürecinde, işin sanatçının zihinde hiç değişmediğini söyleyebilir miyiz? Bazı işler zihinde bir anda doğarken, bazıları daha uzun sürede biçimlenebilir. Bana göre, bir işin ‘zihinsel imge’ olarak başkalaşımı ile ‘nesnel (fiziksel) imge’ olarak başkalaşımı arasında temel bir fark yoktur. İmge zihinde doğar, o an değişmeye başlar, nesnelleştikten sonra da değişmeye devam eder.

Genellemeleri delegecek istisnalar her zaman olmuştur. İstisnalar kaideyi bozar. Yaşam, kurama göre devinmez. Mızrak çuvala sığmaz. Uygulamada ortaya çıkan sürprizler kuramı ihlal eder; kuram kendini gözden geçirmek zorunda kalır. Bak ben farkında olmadan, dışavurumcu bir yöntemle kavramsal bir iş yapmışım. Demek ki olabiliyor. Böyle daha bir sürü örnek bulunabilir.

Sanatçının mı, yoksa izleyicinin niyeti midir önemli olan? Ya bizatili işin potansiyeli? Bininci kez de olsa, Sartre’ın sözlerini zevkle zikrediyorum: “Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını biz biliriz, o bilmez.”

**A.N.Y.:** Yani, 2010’daki Mehmet Yılmaz, 1989’daki Mehmet Yılmaz’ın seyircisi haline gelmiştir.

**M.Y.:** Aynen öyle. Bir sanatçı, geçmişte kalan bütün işlerin seyircisidir – kendininkiler dâhil. Ayrıca unutmayalım, normal bir seyirci de bir yapıtı yalnızca seyretmekle kalmaz; iyi kötü, kendince anlam yükler. Anlam yüklemeye eğilimlidir seyirci. Onun yüklediği anlam, yapıtta olmayan, sanatçının başlangıçta niyetlenmediği bir şey olabilir. Yapıtın, sanatçıyı aşarak zamana direnmesinin nedenlerinden biri de bu olsa gerek. Sartre’ın sözlerini bu bağlamda yorumlamak gerek.

**A.N.Y.:** Tamam, seyircinin niyeti önemli. Ama yine de sanatçının niyeti ilk sırada bana göre. Yani, niyeti ne olursa olsun, sanatçı bir nesne yaratmazsa, izleyici ne yapabilir ki? Önce bir iş, bir nesne meydana getirilmeli ki, izleyici de ona anlam yükleyebilsin. O halde ikinci sırada, izleyicinin gördüğü nesne vardır. İzleyici her zaman sanatçı ve nesnenin arkasından gelir.

**M.Y.:** İlk başta bu sıralama geçerli olabilir; ama daha sonra hangisinin önce hangisinin sonra geldiği meselesi önemsizleşir. Herkes, her şey karşılıklı olarak birbirini döller, hep birlikte başkalaşırlar. Sanatçı ve izleyici, düşünen ve karar veren birer öznedir, tamam, ama yapıt da yalnızca edilgen nesne değildir. Nesne olarak yapıt, kendine bakını kıskırtır. Kıskırtmak, müdahale etmektir. Kıskırtan, müdahale eden bir şeyse bal gibi öznedir.

**A.N.Y.:** İşin ismine gelmek istiyorum. Nereden aklına geldi *Üç Film Birden*?

**M.Y.:** Bu isim bir devşirme; Duchampvari söylersek, ‘hazır-isim’. *Üç Film Birden* sözünün anlamını erkekler daha iyi bilirler. Kapısında ‘Üç Film Birden’ (ya da ‘Filmler Devamlı’) yazan bir sinema görürsen, bil ki orada porno oynatılıyor. Güya porno film yasaktır; ama devlet de halk da o mekânda ne dolaplar çevrildiğini bilir. Sinemacı yalan söyler, devlet görmezden gelir, müdavimler de bu yalanın ne anlama geldiğini bilir; taraflar hep birlikte *idare ederler*.

Özal, ‘*ortadirek*, sen bu ülkeyi taşıyan en önemli toplumsal kesimsin’ diye halkı okşuyor, bu arada da yeni-liberal politikaları işletiyordu. Kandırılmaya, dolayısıyla kazık yemeye hazır halkımız, önce 12 Eylül faşist darbesinin lideri Evren’i ve hazırlattığı anayasayı bağrına bastı, arkasından da Özal’ı. Oysa bu iki zat ABD politikalarının Türkiye’deki uygulayıcılarıydı. Yeni-liberalizm denen ekonomi politikasını rahatça uygulayabilmek için Özal, askerinin de desteğiyle, yandaş gazeteleri desteklerken muhalifleri ekonomik sıkıntıya itiyor; hatta sahiplik yapılarıyla oynayarak kendine bağlı gruplar yaratıyordu. Basın yoluyla da halkı rahatça kandırıyordu. İnanmaya dünden razı halk, yaşadığı olumsuzlukları unutuyor, belki fırsat bana da güler diye beklentiye giriyor, böylece, farkında olmadan iktidarın icraatlarına ortak oluyordu (tıpkı şimdiki gibi!). Halkın bu huyundan ötürü bir ara Aziz Nesin, “Türk halkının %60’ı aptaldır” dedi. Mahkemeye verildi, suçsuz bulundu. Böylece Türk halkının %60’ının aptal olduğu mahkeme kararıyla tescil edilmiş oldu! Derler ki, mahkemede sözünü geri almış.

**A.N.Y.:** Neden?

**M.Y.:** Neden olacak, aptalların oranını %91’e çıkarmak için! Hakim mahkemede bu %60 meselesini sorunca, “Hakim bey o sözü bir panelde, halkın önünde söylemişim. Aslında %91 diyecektim, ama dilim varmadı” demiş.

**A.N.Y.:** Bu %91’i nasıl hesaplamış acaba?

**M.Y.:** 12 Eylül darbesinden iki yıl sonra, 1982’deki referandumda halkın %91’i darbecilerin hazırladığı anayasaya ve onunla birlikte Kenan Evren’in Cumhurbaşkanı olmasına “evet” demişti. Velhasıl, halkı dürterek uyandırmaya çalışan bir aydın – sivri dilli, muhalif, tanrıtanımaz, devrimci, cesur ve yaratıcı bir mizah ustası, yani kısaca, tam bir edepsizdi işte. Nerede bir hak kavgası, nerede ilerici bir muhalif hareket varsa, hepsinin içindeydi Aziz Nesin. Örneğin, 12 Eylül faşizminin kısıtlamalarına hayır demek üzere, 1984’te bir grup aydınla “Türkiye’de Demokratik Düzene İlişkin Gözlem ve İstemler” başlıklı bir dilekçenin hazırlanmasına öncülük eden de oydu. 1300 aydının imzaladığı ve kısa adıyla *Aydınlar Dilekçesi* olarak bilinen o metin 15 Mayıs 1984’te TBMM Başkanlığı’na ve Cumhurbaşkanlığı’na verilmiş; ancak hemen sonra, sıkıyönetim komutanlığınca yayın yasağı getirilmişti. Dilekçede imzası olanlar mahkemeye savunma yapmaya çağırılmış, iki yıl süren dava sonunda hepsi aklanmıştı. Bu ve benzeri olaylar, otoriteye isyan demektir. Bu yüzden devlet ve gericiler hiç rahat vermediler ona.

Dinciler o kadar tahammülsüzdüler ki, arkalarına halkı da alarak 2 Temmuz 1993’te Sivas’taki Pir Sultan Abdal Şenlikleri sırasında Aziz Nesin’in bir konuşması bahanesiyle Madımak Oteli’ni ateşe verdiler. Amaçları en başta onu ve diğer aydınları yakarak yok etmekte. Bu katliamda devlet seyirci kalırken Aziz Nesin ve 51 kişi kendi olanaklarıyla kurtulmayı başardı. Ne var ki, aralarında Asım Bezirci, Nesimi Çimen, Muhlis Akarsu, Metin Altıok ve Hasret Gültekin gibi yazar ve ozanın da bulunduğu 37 kişi yanarak ya da dumandan boğularak hayatlarını kaybetti. Bu yüzden Türkiye’de *aydın sorumluluğu* denince ilk aklımıza gelenlerdendir Aziz Nesin. Muhalifliği masa başıyla sınırlı olmayan, tam anlamıyla bir eylem adamıydı. Işığı halen yolumuzu aydınlatıyor.

**A.N.Y.:** 1980’lerdeki öğrenciliğinden beri senin işlerinde siyasal bir damar hep varmış, örnekler bunu gösteriyor. Askerî darbeyi ve burjuvaziyi eleştiren işler onlar. 1990’lar boyunca gerçekleştirdiğin *Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler* ve *Belleğimdeki Parçalar* adlı diziler o ilk damarın devamı niteliğinde. Onlarla eşzamanlı ortaya çıkan *Pencere* ve *Bir Yanım İçerde* gibi dizilerde de hissediliyor eleştiri.



Oysa, kendini *güncel* sıfatıyla tanımlayan bir grup sanatçı, “Türkiye’de sanatçılar öteden beri siyasete sıcak bakmadılar. İşlerine siyasal sorunları bulaştırmaktan kaçındılar. 1990’ların ortalarında biz bu anlayışa son verdik; bu çok önemli bir dönemeçtir” gibi şeyler söylüyor. Bazı akademisyenler de “evet, öyle” diye onaylıyorlar. Ne diyorsun buna?

**M.Y.:** İmâ ettiğin sanatçılar “Türkiye’de sanatçıların çoğu öteden beri siyasete sıcak bakmadılar” demiş olsalardı, onları ben de onaylardım. Söyleşimizin başlarında bunun nedenlerinden biri olarak, akademik modernizmi göstermişim anımsarsan. Ama bu muhteremler “sanatta eleştiri ve siyasal meseleler 1990’larda bizimle başladı” diyorlarsa, bu bilgi yanlıştır. Bunlar ya cahil ya da gerçekleri görmezden geliyorlar. Her iki durum da iyi bir gösterge sayılmaz.

Sanat ve siyaset deyince, hadi hepimizi bir kenara koy, Nazım Hikmet’i es geçmek ne mümkün?! Düşündükleri ve yazdıkları yüzünden hapislerde yattı, dışarıya kaçmak zorunda kaldı, memleketine hasret öldü. Yine, yukarıda adı geçti, Aziz Nesin’i yok mu sayacağız? Biri şair, diğeri mizahçı kılığına bürünmüş birer *eylem sanatçısı*ydı. Her şeyin 1990’ların ortalarında kendileriyle başladığını iddia edenlere sorsanız, “ama Nazım ve Nesin *edebiyat* dünyasından; biz *görsel sanatları* kastetmiştik” derler belki. O zaman ben de Yüksel Arslan’ı nereye koyduklarını sorarım. O iddia sahipleri henüz dünyaya gelmeden önce siyaset ve cinsellik dozu yüksek resimler yapmaya başlamıştı Arslan. Çok ilginç, önemli bir şahsiyet. *İllüstrasyon* (resimleme) diye, bir *konu betimlemenin* aşağılandığı zamanlarda, adam Marx’ın *Kapital*’ini resimlemeye girişti. Arslan’ın modernist resme tepki niteliğindeki bu yaklaşımı, sanatın pratik siyasetten görece bağımsız bir yanına, yani, sanatın kendi iç siyasetine ilişkin de kafa yordüğünü gösteriyor.

Sonra Nuri İyem, İbrahim Balaban, Altan Gürman, İbrahim Örs, Mehmet Aksoy, Mehmet Güleriyüz, Bedri Baykam, Aydın Ayan ve İbrahim Çiftçioğlu gibi sanatçılar şu ya da bu derecede toplumsal ve siyasal konulara değinmişler, bazıları bu yüzden mahkemeye çağırılmıştır. Yine bizim kuşaktan Turan Aksoy, 1980 sonlarında 12 Eylül darbesini eleştiren işler yapmıştı. Aynı kuşaktan Muammer Bozkurt ve Mustafa Okan’ı da unutmamak gerekir.

Bir sanatçının olaylara *resmî*, diğlerinin *Marksist*, bir diğlerinin de *etnik* açıdan baktığını varsayalım. Bakış açıları ne olursa olsun, nihayetinde bu, hepsinin siyasetle ilgilendiği anlamına gelir. Sanatın siyasetle ilişkisi hassas bir konudur. Burada önemli olan şey, ortaya çıkan ürünün niteliğidir. Siyaseten gerici biri, nitelikli yapıtlar çıkarabilir; ya da tersine, ilerici biri kötü yapıtlar üretebilir. Sanattan haberdar olanlar bunları bilirler. Doğrusu, sanatın iç meseleleriyle sınırlı iyi bir ölüdoğa ya da soyut resmî, vasat bir siyasal resme tercih ederim. Son kertede, önemli olan sanatsal niteliktir.

**A.N.Y.:** Konuyu bir başka bağlama taşımak istiyorum. Ressam ve heykeltıraşlara kıyasla, araç olarak yazı ve sözü kullananların yapıtlarında siyasî meselelere daha çok yer verdiklerini, eğilimlerini açıkça sergilediklerini söyleyebilir miyiz? Türkiye’de plastik sanatlar alanında, örneğin Nazım ve Nesin’e denk kimse gelmiyor aklıma. Sanatsal *yaratıcılıktan* çok ‘aydın tavrı’ bakımından söylüyorum.

**M.Y.:** Bunu nedenini öteden beri düşünmekteyim, ama hâlâ doyurucu bir yanıt verebilmiş değilim. Edebiyat ve plastik sanatlarda ürün verenlerin tavırlarında parmak bastığın farklılığın başlıca nedeni, bu *alanların doğalarından* kaynaklanıyor gibi. Bireysel tercihleri aşan, en azından zorlayan bir durum var sanki.

**A.N.Y.:** Doğaları derken...

**M.Y.:** Kökleri çok eskilere dayanan gelenekleri, dil yapılarını, malzeme ve teknik araçları, dahası, dolaşım koşullarını kastediyorum. Önce *dilden* başlayalım: Bir edebî yapıtın dili sözcüklerden, kavramlardan oluşur. Nazım Hikmet ve Aziz Nesin gibi, yapıtınızı halkın kullandığı sözcükler aracılığıyla kurar, resmî ideolojiye karşı çıkar, yasaların suç saydığı şeyleri zikreder, hatta savunursanız başınızın belaya girmesi kaçınılmazdır.

**A.N.Y.:** Yani, açık seçik bir dille siyasal eleştiri yapmanın riske girmek olduğunu söylüyorsun. Bir ressam ya da heykeltıraş için de geçerlidir bu. Örneğin, Nuri İyem *mimli* biri olduğu için, 1946'da bir sergi açmak istemiş, ama izin verilmemiş. O tarihlerde Demokrat Parti vardı iktidarda. ABD'deki *McCarthy politikasının* aynısı Türkiye'de de devredeydi. Komünist olduğu gerekçesiyle bir sürü insan 1950'li yıllar boyunca takip edilmiş, hapse atılmış, bazıları da öldürülmüştü ABD'de. Bu politikanın bizdeki yansımaları yüzünden 1950'li yıllar boyunca Nuri İyem'e rahat verilmemişti. Bir başka örnek daha var. Demokrat Parti'nin baskısından ülkeyi kurtarmak için gerçekleştirilen 27 Mayıs darbesinin ardından, 1961'de Marta Tözge, Kemal İncesu, İhsan İncesu, Vahi İncesu, Avni Mehmedoğlu ve İbrahim Balaban'dan oluşan *Yeni Dal Grubu* bir sergi açmış; ancak, "1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak 2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak" suçlamasıyla mahkemeye çıkarılmıştı. Yine siyasal karikatürleri yüzünden, Ratip Tahir Burak, Turhan Selçuk, Ali Ulvi ve Ferruh Doğan'ın sık sık başları derde girmiş; bazıları hapis yatmıştı.<sup>106</sup>

**M.Y.:** Plastik sanatlara ilişkin dünya tarihinden örnek vermek gerekirse, çizdiği eleştirel karikatürler yüzünden, gerçekçi sanatçılardan Daumier'nin sık sık karakola çağrıldığını biliyoruz. Courbet'nin gerçekçi resimleri de pek iyi karşılanmamıştı; ama onun başını belaya sokan asıl şey, *Paris Komünü*'ne katılmış olmasıydı. Daha sonraki yıllardan, Otto Dix, Claude Cahun, Georg Grosz ve Genato Guttuso gibi başka örnekler de bulunabilir kuşkusuz.

**A.N.Y.:** Ama bu söylediklerin, dil açısından düşündüğümüzde, yazar takımının sanatçı takımına kıyasla, siyasî meseleleri neden daha çok kurcaladığını açıklamıyor ki...

**M.Y.:** Plastik sanatçıların önünde bir *temsil* meselesi vardır. Neyi nasıl anlatmalı? Bu, sanatın pratik siyasetten görece özerk, içsel sorunudur. Burada sanat türlerinin özel dil sorunları devreye giriyor. 20. yüzyılın başlarından itibaren ressam ve heykeltıraşlar geleneksel temsil anlayışını kırmak için, doğayı çağırıştıran görüntülerden mümkün merteye uzaklaşmak istediler. Bu da onları soyutlamaya ve soyut sanata götürdü. Soyut sanatla siyasal eleştiri nereye kadar mümkün olabilir? Olsa bile, bunu resmî makamlar ve halk anlar mı? İleti açıkça anlaşılıyorsa, örtükse bir tehlike yok demektir. Bu noktada, roman ve şiir biçimindeki siyasal metinlerin, izleyicilere ulaşma konusunda daha şanslı (ancak, resmî makamlara yakalanma konusunda daha risk altında) oldukları ortadadır.

Şimdi gelelim dolaşım meselesine: Bu da yine yapıtın türü ve hitap ettiği sınıfla bağlantılıdır. Geçimini yalnızca resimden kazanan bir ressam düşünelim. Yaptığı resim eğer baskıyla çoğaltılmaya müsait değil de *tek* ise, bu, o yapıtı *bir kişinin* satın alacağı anlamına gelir. Peki, müşteri kimdir, yani, hangi sınıfa mensuptur? Bu kişinin emekçi kesimden olmayacağı ortadadır. Nitelikli bir resim pahalı bir nesnedir ve onu da ancak çok paraya sahip olanlar satın alabilir. Öteden beri sistem böyle işlemektedir. Müşteri sayısı gerçekten çok azdır. Kaç ressam müşteriyi ürkütmeyi göze alır? Geçimini resimden kazanıyorsa, nereye kadar risk alabilir ressam? Ayrıca bir galerici (geçimini, pazarladığı yapıtlardan alacağı yüzdeye bağlayan tüccar) satışı riskli yapıtları sergilemeye yanaşır mı?

Zengin ve sanat aşığı bir müşterinin, sanatçının özgürlüğüne saygı adına, eleştiri dozu yüksek bir yapıtı satın aldığı düşünsek bile, resmî makamlar açısından bunun pek bir tehlikesi yoktur. Sonuçta o *tek* yapıt, *bir koleksiyoncunun* salonu ya da deposunda saklanacaktır. Koleksiyon, bir yapıt için *hapishane* demektir. Hapisteki bir nesnenin de kimseye bir zararı dokunamaz (yapıtın fotoğrafının medyada dolaşımına girmesi durumunda iş kısmen değişir tabii). Açıkça itiraf etmeseler bile, taraflar bütün bunları dikkate alırlar. Sanatçıların çok büyük bir kısmı, sanatçı ve yapıtın özgürlüğü adına, bir ideolojik bağlantıya girmekten kaçınır. Eleştiri yapacaksa bile, sanatının düzeyini düşürmemek adına, kodlarını açıkça ortaya koymaz; eleştirisini örtük yapar. Doğrudan ve kıskırtıcı iş yapan sanatçıların sayısı neden az, açıklayabildim sanırım.

<sup>106</sup> Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi yayınevi, 1970, ss. 232-84.

**A.N.Y.:** İyi ama, yazar da bir yayıneviyle çalışmak zorunda değil mi? Yayınevi sahibi de, sermayesini durmadan arttırmanın çarelerini arayan bir patrondur nihayetinde.

**M.Y.:** Yayınevi, yazarın siyasî görüşlerini paylaşmasa bile, eser nitelikli ya da satılabilir cinstense muhtemel ‘müşteri sayısı’ni düşünerek basmayı göze alabilir. Eser başlangıçta biricik olsa bile, kitap şeklindeki ucuz kopyaları sayesinde binlerce müşterinin alması sağlanabilir ki bu da yayınevinin kazancının garantiye alınması demektir. Bu açıdan, yayınevi sahibi sanat galerisi sahibinden avantajlıdır. Bu da, eserine güncel siyaset bulaştırma konusunda, eğer istekliyse, yazarın ressama göre daha avantajlı olmasını sağlar.

Başlarının derde girip girmemesi konusundaysa, ressam yazara göre avantajlıdır. Resim bir zenginlik koleksiyonuna kapatıldığından, *karantina* altında sayılır. Yazarın yapıtının halka ulaşması, taşıdığı virüsü bulaştırma olasılığı çok yüksektir. Bu, yayınevi için de risktir tabii – kitap toplatılabilir falan. Velhasıl, karışık işler bunlar.

**A.N.Y.:** Aslında, riskin tehlikeye dönüşmesi, uzun vadede tarafların ekmeğine yağ sürmez mi? Medya çağında yaşıyoruz. Bir sanatçının yapıtı yüzünden kovuşturulmaya uğraması, hapse atılması, ünlenmesine yardım eder. Bu sanatçının da işine gelir, onun üzerinden para kazananın da. Başlangıçta biraz cefa çekseler bile, sanatçı bir kez ünlendikten sonra işin rengi değişmeye başlar. Ün, bir yandan yapıtın satışını sağlar, bir yandan da sanatçıyı zırh gibi korur.

**M.Y.:** Kayıplar ve kazançlar iç içedir. Örneğin Aziz Nesin’in eserleri yanlış anımsamıyorsam 40 dolayında dile çevrilmişti. Eserlerini basan yayınevinden yüzde olarak en yüksek telif ücreti alan da yine oydu. Ayrıca, ünlendikçe dilini keskinleştirmişti yazar. Daha önce söylemiştik, 12 Eylül faşizmine baştan itibaren açıkça karşı çıkan birkaç kişiden biriydi. Ayrıca tanrıtanımağ olduğunu dosta düşmana ilan eden; dahası, Humeyni tarafından hakkında ölüm fermanı çıkarılan Salman Rüşdi’nin *Şeytan Ayetleri*’ni Türkçeye çevirmeye kalkan yine oydu. Evet, ünlendikçe ve yaşlandıkça azıtmış, edepsizleşmişti. Ne yaptı etti, cesedinin kendi kurduğu vakfın bahçesine gömülmesi konusunda Meclis’ten karar çıkarttı. Nesin Vakfı’nın bahçesinde gömülü, ama kimse bilmiyor mezarının yerini!

Salman Rüşdi’ye gelince: *Şeytan Ayetleri* yüzünden dünyanın en ünlü yazarlarından biri oldu, tamam, ama ünü onu yeterince koruyamıyor işte. Öldürülme korkusuyla, her an yer değiştirmek zorunda. Yani, her ünlünün bir *Akilleus noktası* olabilir. Dikkatli olmak lazım.

**A.N.Y.:** Konu kaydı gitti. Plastik sanatlara çekelim yeniden. Herkes gibi, sen de kendi pencereden bakıyorsun meseleye. Yani, bir sanatçının gönüllü olarak sanatına siyaset bulaştırmak istemesi ne kadar doğalsa, bir diğerinin de bundan çekinmesi aynı derecede doğal değil mi? Bir sanatçı, gerçekten samimi olarak, siyasal konuların sanatına zarar verdiğini düşünebilir.

**M.Y.:** Elbette, sanatçının tercihi saygı gösterilmesi gerek. Sanatın kendine özgü bir dünyası olduğu unutulmamalıdır. En nihayetinde, gerek sanatçının gerek yapıtın değeri, güncel siyasete bulaşıp bulaşmamasıyla değil, sanatın kendi iç siyasetiyle, öz dinamikleriyle ilgilidir. Dünyanın her yerinde, siyasî iktidarlar sanatçının iradesini ve sanatın özel doğasını görmeyerek, her zaman sanatı kendi istekleri doğrultusunda kullanmak istemişlerdir. Görsel sanatçıların çoğu bundan kaçınmak için kendi içlerine kapanmışlar, eleştiri, karşı çıkma ve yenilik gibi içsel dürtülerini sanatın görece özerk sorunları aracılığıyla tatmin etme yoluna gitmişlerdir.

**A.N.Y.:** Söyleşimizin sonuna geldik. Teşekkür ederim.

**M.Y.:** Ben teşekkür ederim.

## Mustafa Ata ile Görüşme

11 Şubat 2013, Sanatçının Evi, Şile, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hocam merhaba. Daha önce de belirttiğim gibi, tez konum ‘1980’lerde Türkiye’de Sanat ve Siyaset’ üzerine. Bu konuda bir sanatçı olarak önemli bir yerde olduğunuzu düşünüyorum. Düşünceleriniz yapıtlarınızda somutlaşıyor. Yapıtlarınızdan başlarsak...

**Mustafa Ata:** Örneğin, *Memleketim* resmini Almanya’dayken yapmıştım. Öldürülmüş bir insan, konuşturulmayan toplumun önemli kimliklerinden biri. Buradaki köpek, kötülüğü sembolize eden bir hayvan. Diğer imge, yoktan varedilen bir barış güvercini... Uzaktaki doğa Anadolu’yu sembolize eden bir görüntü. Bütün bu semboller bir araya gelerek sorgulayıcı, siyasî, daha çok da toplumsal bir dil yaratıyor.

**A.N.Y.:** Sizin resimlerimize baktığımda güncel toplumsal ve siyasal olayların daha kolay okunduğu yapıtlardan 1980’lerin sonuna yaklaştıkça bu okumaların zorlaştığı, insanın soyutlaştığı, figürle evrensel kaygıların ifadesine yoğunlaşan yapıtlara doğru değiştiğini görüyorum. Bu süreci içinde yaşadığınız dönemin koşullarıyla nasıl ilişkilendiriyorsunuz?

**M.A.:** Bu çok doğru bir yaklaşım. İki türlü izah edebilirim. Birincisi, toplumsal olayların yavaş yavaş yerini sükûnete bırakmasıyla ilgili. İkincisi, resmimin kendi içindeki gelişimiyle ilgili. Bugün baktığımızda da toplumsal değerleri ön planda bırakan ama biçimsel görüntüsünü değiştiren bir resim. Kabuk değişti, ama içeriği aynı değerlerle yüklü bir sanat yaptığımı söyleyebilirim (...)

**A.N.Y.:** 1980’de siz genç bir sanatçı ve bir öğretim elemanıydınız. Siyasal gelişmelerin sanatçılar ve sanat eğitimini nasıl etkilediği üzerinden devam edelim. Mimar Sinan’da fakülteleşme sürecinin tanıklarından biri olarak...

**M.A.:** 1970’lerden itibaren toplumsal hareketler çok güçlü olduğu bir dönem yaşandı. İlerici ve devrimci kesim öylesine dominant hale geldi ki, yapılan her şey devrim adına olmalıydı. Akademide bazı atölyelerde devrimci sanat dedikleri bir eğitim sistemi uygulayanlar oldu. Fakat toplumsal değişimin ardından içeriği vurgulayan birkaç tane iş dışında pek bir şey kalmadı.

**A.N.Y.:** Kaynaklarda da Neşet Günal’ın atölyesinin bu yöneliminden bahsediliyor.

**M.A.:** Evet, onu kastediyorum. Ben bunun eğitim üzerinde pek bir etkisi olduğunu düşünmüyorum, dönemin dışında. Gerçekten bir etkisi olsaydı bugün Türk sanatında onları daha çok görürdük.

**A.N.Y.:** Bir yanda resmin biçimsel sorunlarıyla ilgilenen, hikayeyi geri plana atan bir eğitim anlayışı, diğer yanda figürü merkeze yerleştiren bir eğilim...

**M.A.:** Nesnel gerçekle insan arasındaki estetik bir ilişkidir sanat, bir dışavurumdur. Benim sanatımın serüveni de budur.

68’den başlayarak devam eden toplumcu eğilim içinde, o günden bugüne Türk sanatının temelini etkileyebilecek kaç tane sanatçı gösterebiliriz, merak ediyorum. Çok fazla değil. Meselenin içeriğine inanan ve biçimsel değişimlere uzak kaç sanatçı bugüne kalmış?

**A.N.Y.:** YÖK’ün talep ettiği değişikliklerin akademi atölyelerinde etkisi oldu mu?

**M.A.:** Çok etkisi oldu. YÖK bir üst kurum. Akademi’nin bir geleneği vardı, Rönesans atölye sisteminden gelen. Bu sistemi YÖK’e uydurmaya çalıştık. Fakat uydururken birçok şey kayboldu gitti. Hocaların çalışma saatlerinden tutun da öğrencinin derse girme saatleri bile değişti. Bir sanat eğitimi veren kurum için bunu ben hiç uygun görmüyorum. Öğrenci, kredili sistemde, atölyeyi yarıda bırakıyor ve kredi doldurmak için başka bir kültür dersine gidiyor. Kültür dersine karşı değilim. Ama insan beyninin en aktif olduğu dönem saat dokuzla bir arasındır. Biz sabah saat dokuzda atölyeye girerdik, bire kadar canlı modelden çalışırdık ve öğleden sonra kültür dersleri vardı. Gene bu sistem sürdürüldü. Ama YÖK

başımızda bizi yönlendirmeye çalışan bir baskı aracı gibiydi. YÖK üniversiteler için iyi olabilir ama güzel sanatlar eğitimi veren kurumlar için iyi olduğunu düşünmüyorum.

**A.N.Y.:** Buna tepki gösterdiniz mi?

**M.A.:** Tepki göstererseniz ne olacak? Çoğunluk karşı taraftaydı. Ayrıca, Akademi'de Mimarlık Bölümü çok etkiliydi. Hocalarının dediği dedik, öttürdüğü düdüktü. Çoğunluktaydılar. Ressamların pek esamesi okunmuyordu.

**A.N.Y.:** Ortam nasıldı? Sizlerin, öğrencilerin ruh durumları...

**M.A.:** Dışarıda insanlar öldürülürken, siyasi bir karmaşa varken, demokrasi ve ilerilik adına savaşlar yapılırken, siz orada ne kadar rahat olabilirsiniz? Koşullar, yaptığımız işi tabii ki etkiliyordu. Ne yaparsanız yapın sanat bir üst yapı kurumudur. Siz bunu yapıyorsunuz, parası olan kişilere satıyorsunuz.

**A.N.Y.:** Bir yanda eleştirme, diğer yanda kabul edilme, satma dürtüsü... Bir ikilem...

**M.A.:** Resimlerim için çok fazla siyasal söylemle bağlantı kurmak istemiyorum, ancak toplumsal sorunlar her zaman var. Filistin'de katledilen bebeklerin anısına bir resim yaptım mesela. O zaman en büyük sorunlarımızdan biri göçtü. Kadına şiddet, Afrikalı çocuklar, Anadolu... Nefes alan bu canların nasıl yok edildiğini anlatmaya çalışmışım.

**A.N.Y.:** Darbe karşıtı eleştirilerin kimi zaman sanatın farklı alanlarındaki yapıtlarda ortaya çıktığını görüyoruz. Özellikle sinema ve edebiyatta bunun örneklerine daha çok rastlanıyor. Hatta bunun için hapse girenler oluyor. Ancak plastik sanatlarda bu durum çok daha sınırlı.

**M.A.:** Hiç yok bizde. Bizim mesleğin yaygınlığı çabuk sağlanmıyor. Bir sergiyi gezen insan sayısı sınırlı kalıyor. Elinde silah başkalarını öldüren insan betimlemeleriyle ne kadar devrimci sanat yapabilirsiniz? Sanatın içine, ötesine bakmak gerek. *Direnış* resmime bakalım: O dönemde namus davasına Anadolu'da öldürülen kadınlar vardı. Sembolik değerlerle ben tuvalime böyle aktardım: Silah, kadın üstündeki potansiyel... Eğer görmek istiyorsanız, işte burada, dramatism. Bunu alıp fotoğrafın yapabileceği şekilde resmetmeyi doğru bulmuyorum. Sanatı bütün bunların dışında tutuyorum. Yaptığı resimden dolayı hapse atılan bir insan olmamıştır Türkiye'de. Ancak, yüreğinde biraz insan sevgisi olan hareketin dışında olamazdı ki... Ama devrimci sanat dediklerinden bugün geriye ne kaldı? Sanat sürekliliktir.

**A.N.Y.:** Sanatın bir takım özerk değerleri var.

**M.A.:** O değerlerden ödün vermemek lazım.

**A.N.Y.:** Sizin resimlerinizde hep bir dışavurum hakim. Ama 80'lerin başındaki resimlerinizde imgeler çok daha belirgin ve anlaşılır. Herhangi bir tepkiyle karşılaştınız mı?

**M.A.:** Doğal olarak, karşılaştık tabii. Kenan Evren Akademi'de bir sergi açılışına geldi. Adnan [Çoker] Bey bir çıplak kadın resmi astırmıştı, rektör onu indirdi. Doğrudan doğruya bu tür resim yapmaya yönelik bir engel olmadı, ama dışarıdaki bütün olaylar o tür resim yapmanın zaten önüne geçiyordu. Sergileme imkânı bulamıyorduk.

**A.N.Y.:** Bu da tabii bir otokontrole neden olmuştur.

**M.A.:** Otokontrol olarak değerlendirmeyelim. Yine biz inandığımız resmi yapıyorduk. Ben, Neşe Erdok, Neşet Günal...

**A.N.Y.:** 1980'ler süresince ilerlediğimiz toplumsal olandan daha bireysel olana doğru bir evrilme, bireysel hikayelerin, gündelik, sıradan olanın anlatılmasına yönelme görüyoruz. Sizin resimlerinizde de toplumsal konulardan insana dair değerlerin evrensel bir anlatıma doğru bir gidiş var.

**M.A.:** Hiçbir sanat yapıtı toplumsal verilerden ve o topraklardan, o coğrafya üzerindeki kültürel değerlerden ayrı düşünülemez. Ben bu topraklarda oturuyorum ve dünyaya buradan bakıyorum. Bende

figür giderek çözülüyor ve kendi coğrafyamdaki kültürel değerlere ulaşmaya çalışıyorum. Kaligrafi çok önemli bir unsur. Denetlenebilir bir dışavurumla kaligrafi ifadesi kullanılabilir bunun için. Bir figürün dış görünüşünü yitirerek iç potansiyeline nasıl varılabilirliği gösteriyorum. Bunu yaparken yanı başımızda olup bitenden de etkileniyoruz. Bildiğiniz kadar hayal kurabilirsiniz çünkü.

**A.N.Y.:** Politik duruşlarından ötürü Akademi’de görevine son verilen oldu mu?

**M.A.:** Hayır, olmadı. Akademi’ye gelen çocuklar oldum olası hali vakti yerinde ailelerin çocuklarıydı. Onun için devrimci hareket Akademi’ye çok geç geldi ve Anadolu’dan gelen çocuklar sayesinde oldu. Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan, Yusuf Arslan filan gelip toplantılar yaptılar Akademi’de. Böyle bir potansiyel de oluşmuştu aslında. Hiç çatışma olmadı öğrenciler arasında. Hatta devrimci hareketin geç hissedilmesine karşın, sonraları adeta bir üs haline geldi ve dışarıdaki olaylara destek sağladı.

Ben *siyasal* olayla *toplumsal* olay arasındaki ayrımın altını çizmek istiyorum. Siyasal olay, bir gücün başka bir kesim üzerinde egemen olması sürecinde meydana gelir. Toplumsal olaylar, toplumun kendi dinamiklerinin yeterli olmaması gibi durumlardır – eğitim, iş güvenliği, düşünce özgürlüğü gibi... Toplum olmak kolay değil, bir takım bedeller ödenecektir. Türk sanatında siyasal resim gösteremezsiniz; ama toplumsal gerçekçi resimleri kolayca bulabiliriz.

**A.N.Y.:** Peki, darbeden sonraki baskı havası nasıl yansımıştı okula?

**M.A.:** Örneğin, Kenan Evren gelecek diye sakalımızı kesmiştik. Ama Emre Kongar sakalını kesmemek için üniversiteden istifa etmişti. Kesmeseydik, bizi okuldan atacaklardı. Biz de bir kere kestik, bir daha yapmadık. Baskı ortamı, güçlü bir sanatsal dilin oluşmasını engeller. Duygunun, akli katlettiği bir dönem yaşadık. Ne kadar gerçekçi olabilirsiniz?!

**A.N.Y.:** Sanat yapıtında içeriğin doğrudan, açıkça verilmesi konusunda neler söyleyebilirsiniz?

**M.A.:** Slogan resmini hiçbir zaman doğru bulmadım. Böylesi bir devrimci sanatın sanata faydası olacağını düşünmüyorum. Önce notayı öğreneceksiniz, devrim şarkısını ondan sonra söylersiniz.

**A.N.Y.:** Teşekkür ederim.

**M.A.:** Ben teşekkür ederim.

## **Mümtaz Sağlam ile Görüşme**

1 Mart 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Narlıdere, İzmir

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980’leri kapsayan bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin o dönemdeki siyasal olaylarından nasıl etkilendiği üzerine hem bir öğretim elemanı olarak hem de bir sanatçı olarak tanıklığınızdan yararlanmak istiyorum. Öncelikle 12 Eylül darbesi... Mümtaz Sağlam olarak siz 12 Eylül’ü nasıl yaşadınız?

**Mümtaz Sağlam:** 12 Eylül’de üniversite arayışı içinde olan bir lise öğrencisiydim. Darbenin olduğu gün yanlışlıkla dışarı çıktım, bir takım uyarılarla eve dönmem gerektiği söylendi. Bir de baktım ki, her köşe başı tutulmuş, bazı evlere askerî araçlar geliyor... Sonra hızla iletişim araçlarından gerekli enformasyonu alıp darbe olduğunu öğrendim. Zaten beklenen bir şeydi bu.

Ben 1980 darbesini Türk toplumunun gelişiminde tam bir kırılma noktası olarak algılıyorum. Böylesi bir kırılmanın da sanat ortamında ve eğitiminde çok güçlü bir şekilde dengelerin değişmesini sağlayacak bir etken olduğunu düşünüyorum. Fakat 1980 darbesi sonrası her şeyin birdenbire oturduğunu ve netleştiğini



söylemem mümkün değil. Bu belirsizlik ortamı, bir kaos ve travmaydı. Bu kaos ve darbeye ilişkin oluşan travmaların etkisi uzun yıllar devam etti. Yaklaşık bir on yıl sonra belki bir şeyler netleşmeye başladı. Kaybettiklerimiz çok acı bir bilanço olarak karşımıza çıktı. Güvenli bir hayata dönmenin bedelinin çok ağır olduğu anlaşıldı. Birilerinin bizi biçimleme çabasının bir takım senaryolar gereğince şekillendiğini anlamamız çok uzun sürdü.

20'li yaşları 1980'lere denk gelmiş kuşak, kaybolmuş bir kuşaktır. Bunu akademisyenliğim süresince çok net gördüm. Darbede en büyük kaybı, o dönem öğrencilik yapan kesim vermiştir. Çünkü üniversitede okuyanlar ya atıldı, ya hızla mezun edildi, ya tutuklamalar yaşadı, ya belgeleri iptal edildi. Haliyle o kuşak, zaten bedensel olarak da bir takım işkencelere maruz kaldılar, ses çıkarmama, kabullenme gibi bir duruma itildiğini söyleyebilirim.

**A.N.Y.:** O kuşağın içindesiniz. Üniversitede ne gibi deneyimleriniz oldu?

**M.S.:** Üniversiteye başladığımda Kasım 1980'di. Darbeden sonra bir ay okullar açılmadı. Kasım'da okullarımıza davet edildik. Buca Eğitim Fakültesi'ni kazanmıştım. İlk iki yılı bir baskı ve istibdat dönemi olarak anımsıyorum. İlk yıl, garip bir şekilde, Kasım 1980'den Temmuz 1981'e kadar tek proje olarak Atatürk çalıştık. Değişmez tek konumuz, sabah akşam, bütün saatler Atatürk çalıştık. Diğer dönem arkadaşlarım da aynı durumdaydı. Zannediyorum eğitim kadrosunun aldığı bir karardı. Düşünün, temel sanat eğitimi dersinde, noktalı Atatürk, kırık çizgili Atatürk, baskıyla yazılmış Atatürk, yağlıboya Atatürk, guaşla yapılmış Atatürk, bıyıklı Atatürk, bıyıksız Atatürk, renkli Atatürk, siyah beyaz Atatürk, soyutlanmış... Çok hoş bir anım var: Şubat döneminde memlekete döndüğümde babam 'Mümtazcığım, bir resmimi yaparsın artık' dedi. Resmi yapıyorum ama Atatürk oluyor. Babama değil, Atatürk'e benziyor. Başka açıdan yapıyorum, uzaktan yapıyorum, yakından yapıyorum; Atatürk oluyor. Algılarımız şekillenmiş, alışkanlıklarımız devreye giriyor, bilinçaltından Atatürk çıkıyor hep.

**A.N.Y.:** Niye diye sormak geldi içimden, ama şimdi çok açık görünüyor.

**M.S.:** O dönemde herkesin kendini güvenceye almak için ürettiği pratik bir çözümdü bu. TPAO, Vakko, DRHS gibi o yıl yapılan resim yarışmalarına bakın, konuları teklifsiz olarak hep Atatürk'tür. Bu anlamda, şirketlerin, özel sektörün, kamuoyunun, devlet kurumlarının bir şekilde kendilerini o dönemki Atatürkçülük olgusuna göre sağlam konumda olduklarını gösterme ihtiyacından kaynaklanıyordu. Benim burada sorun olarak gördüğüm şey, sanatında figürasyonu denememiş, Atatürk ve onunla ilgili konularla bir derdi olmayan birçok sanatçının bu yarışmalara eser vermesi, Atatürk resimleri furyası içine girmesidir. Ben öğrencilik konumumda bunu pek doğru bulmamışımdır ve pek çok hocama da bunu sormuşumdur. O dönemde Atatürk resmi yapmak, Atatürkçülük değildi, başka bir şeydi. Doğru değildi. Bizim öğrencilik psikolojimizle bakıldığında dünya görüşümüz, sanat algımız açısından, bizim hocalarımızın o resimleri yapmaması gerekirdi. Ama daha da vahim bir şey hatırlıyorum, Buca Eğitim Fakültesi'nde Kenan Evren portresi yapan hocalarımız oldu. Atatürkçülük adına konuşacaksak, o dönemin naif haliyle biz temiz Atatürkçülerdik.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? 1980'lerdeki siyasal gelişmelerin sanat ortamına etkisi sizce nasıldı?

**M.S.:** Siyasetin sanatı imha ettiğini, darbenin de bunu kökünden etkileyen bir baskı unsuru olduğunu söyleyebilirim. Siyasetin sadece sanatı belirlemesi değil, aslında bir şekilde iktidarın ya da dikta diyebileceğimiz bir yönetim anlayışının her şeyi etkilediğini düşünüyorum. 70'ler ve 80'leri karşılaştırırsanız, hiçbir şekilde birbirine benzemeyen bir iki on yıl görürsünüz karşınızda. 70'li yıllar her şeye rağmen daha özgürlükçü, daha ideolojiktir –ki, ben ideolojiyi olumlu anlamda alıyorum. Sanatın özünüyle uyuşacak daha muhalif damardan giden bir üretim alanı söz konusuydu. Sanatçılar daha özgürdü ve daha özgür üretme koşullarını arıyorlardı. Fakat ne kadar bilinçliydi, ne kadar sanat tarihi, sosyoloji ve felsefe bilgisine sahiptiler, burada sorunlar vardı. Ama o dönemde naiflik birçok alana yayılabilir. 12 Eylül'den sonra bu muhalif damar kesinlikle ortadan kaldırıldı. Sanatın ilerlemeci niteliği kesinlikle mahiyet değiştirdi. Sanatı yapma şekli değişti, bu çok mu olumsuzdu noktasında şüphelerim var. Tabii,

sanatı devrim mücadelesi için bir araç haline getiren bir 70'li yıllar var karşımızda. Sanat bir şeylerin aracı olarak yapılıyorsa, burada bir yanlışlık olduğunu düşünüyorum.

Sanat başlı başına bir amaç haline getirilmiş bir üretim alanı olduğunda, tabii ki orada siyasetin ve iktidarın söz söyleme alanı daha geriye gidecektir ya da etkileme gücü azalacaktır. Belki 80'lerin ikinci yarısından sonra sanatın bu anlamda başka türlü özgürleşme süreci başladı. Tabii, bu 12 Eylül darbesinin etkilerinin zayıfladığı ya da yavaş yavaş ortadan kalktığı bir sürece denk geldi. Sanat öznellik dediğimiz bir algıyla buluştu. Yani, sanatın bireysel bir alan olabileceği, düşüncelerimizi, eleştirilerimizi birinci tekil kişinin ağzından ifade edebileceğimiz alan olduğu anlaşıldı. Daha önce biz diye konuşuyorduk çünkü. Grup olarak konuşuyorduk, fraksiyon olarak konuşuyorduk, parti olarak konuşuyorduk, sosyalistler olarak konuşuyorduk, sosyal demokratlar olarak konuşuyorduk. Bu kolektivizm ortadan kalkınca, ben demeye başladı insan ve kendiyi yüzleşerek kendi gerçekliklerini anlama imkânları doğdu. Bunların hepsi 12 Eylül'ün getirdiği ya da Doğu Blokunun çökmesiyle oluşan travmanın sonucu oluşan bir psikoloji mi? Hayır. Bu Batı Avrupa'da da yaşandı, kısmen Amerika'da da yaşandı. Aslında, postmodernizmin etkilerinin daha belirgin bir halde geldiği bir süreçte, bu özne tartışmaları, kimlik tartışmaları, cinsiyet tartışmaları, etnik tartışmalar devreye girdiğinde zaten insanlar kendileriyle, kendi kişisel tarihleriyle yüzleşme ihtiyacı duydular. Bu, denk geldi. Ben sanatın dolayısıyla 80'lerin ikinci yarısından itibaren daha bireysel, daha öznel bir kanaldan akmaya başladığını düşünüyorum.

Başka bir şey daha oldu. Sol ve sosyalist eğilimli sanatçılar 12 Eylül'den sonra siyaset mi değiştirdi? Hayır, ama daha çok sanatın düşünsel yönüyle alakalı görünen kavramsal sanat alanına doğru konumlandılar kendilerini. Türkiye'de o zamandan beri yanlış anlaşılan bir konumlanma durumu haline geldi. Bu arkadaşlarımıza da *öncü Türk sanatçıları* dendi. Aralarında olduğum için büyük bir kısmını da tanıyorum. Bunlar sadece benzer duyarlıklarla bir duruş şekli geliştirmeye çalıştılar, fakat söylemlerini net değil de eğretileme yoluyla beyan edince kavramsal sanat pratiği ile uyuşan işler ortaya çıktı. Bunun da üzerine çok büyük bir gönüllülükle gittiler. Bizim eski sol ve sosyalist bilince sahip hocalarımızın ya da arkadaşlarımızın bir kısmı bu kanaldan giderek hızla yeni sağ söylemlerle buluşan ya da liberalleşen bir kavramsal sanat algısını memlekette kurumsallaştırdılar. Bu kötü mü oldu? Hayır. Ama ben hâlâ orada bir öncülük ve daha entelektüel konum alma pozisyonunu kendilerine yakıştırmalarını eleştiriyorum. Bu onların da çok hoşlandığı bir şey gibi oldu. 'Hayır, biz öncü değiliz' demedi kimse. 'Hayır, biz herkes kadar bu işi biliyoruz' diye kimse demedi. Sanatın özgürlük alanının tarifi onlardan gelmedi hiç. Diğer taraf üzerinde hâlâ daha Türkiye'de devam eden bir takım zihniyet meseleleri olarak benim nitelediğim klişeler oturmuş oldu. Figür resmi yapanlar daha gelenekselci, muhafazakâr dili savunuyor gibi bir algı oluştu ki, kısa vadede Batı'ya gidip gelenlerin gözlemleriyle bunun hiç de böyle olmadığı anlaşıldı. Zaten böyle bir ayırım orada yoktu.

Yani, ben siyasetin burada sanatı bir amaca ulaşma noktasında bir araç gibi algılayan yaklaşımdan, darbe sonrasında bir değerlendirme ve eleştirme süzgecinden geçerek amaç haline getiren bir dönüşüm olduğunu düşünüyorum. Ama, bunu darbenin iyi sonucu olarak yorumlanırsa yanlış olur. Bu, belirsizlik ortamında sanatçıların kendilerini konumlandırma, ne yapacaklarını tartışma ya da o ana kadar yaptıklarını tartışma konularında bir kanal oluşturma, bir ifade alanı oluşturma arayışlarının bir sonucuydu. Çünkü, baktığımızda 70'li yıllar resmine, heykeline, başarısız işler çıkar karşımıza. Buradaki siyasi tavır alma ve siyasi pozisyona sahip olma ayrıcalığı o işleri çok da başarılı görmemizi sağlamaz. Onlar bugün belgesel değeri taşıdıkları için çok önemliler.

Sinema ve tiyatrodaki belki daha üst bir seviye üretim söz konusuydu. Brecht tiyatrosu, deneysel tiyatro, epik tiyatro gibi, sinemada toplumcu gerçekçi duyarlılığın resimdekinden çok daha rafine edilmiş olması gibi... 12 Eylül bu anlamda ciddi bir üretim alanının yitimine yol açtı. Plastik sanatlarda bu kadar büyük bir dönüşüm olmadı. Şiirde de çok sert yaşandı bu kayıp. Şiir bir günde konuşuz kaldı. O dönemdeki konu tercihlerini çiçek böcek şiiri diye tanımlarlar. Şiir kendi siyasi algımızı, tavrımızı çok net gösterebileceğimiz, hemen rengimizi belli eden bir alan. Bunu ayıplıyor muyum? Çok büyük bir kontrol ve baskı olduğu için insanların korkması çok normal. Ben korkuyu çok insani bir şey olarak görüyorum. Sizi içeri aldılar mı, dönmüyorsunuz ya da işkencelerle bedeniniz zarar görüyor. Bu korku birçok insanda

kitaplar yakmaya, eserleri yok etmeye, ülkeyi terk etmeye, ayrılıklara, acıya sebep olmuş bir korku. İnsanların bu alandaki çaresizliği ve korkusunu çok mantıklı karşılamak gerektiği düşüncesindeyim. Ülke, büyük bir proje gereği aşama aşama bu noktaya getirilirken küçük kahramanlıkları sahneleyecek zemin yoktu.

**A.N.Y.:** Darbenin sanat eğitimi üzerindeki etkisi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**M.S.:** 12 Eylül'den önceki ve sonraki sanat eğitimi programları arasında çok ciddi farklar vardır. Ama kurumlar kendi misyonlarını devam ettirdiler. Bence sürdürülen bu iki model de başarısız modellerdi. Klasik akademi eğitimi, bir modeldi. *Akademinin atölye modeli*, kendisini güncellemeyen ve yenilemeyen bir mantık üzerine kurulu olduğu için, çıkmaza sürüklenmesi kaçınılmazdı zaten. Şu anda da iflas etmiş durumda bence. Diğer model *Tatbiki Güzel Sanatlar* modeliydi. Bauhaus ekolü üzerine modellenirken, o tarihlerde zaten Bauhaus'un iflas etmiş olduğu hiç düşünülmedi. Postmodernizm tartışmalarında baz alınan şeylerden biri de, bu ilerlemeci, yararlılığı ve faydacılığı öngören modernist hamlelerin dışlanmasıdır. Bauhaus tümüyle bunu önerir, yaşamın standartlaşması, iyileşmesi, işlevsellik gibi. Biz kendini tamamlamış ve imha etmiş anlayışı bir model olarak devam ettirme kararı aldık. 12 Eylül'den sonra da Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi olarak değiştirildi adı. Şu anda bildiğim kadarıyla Bauhaus modeline temel eğitim düzeyinde bir bağlılık var. Ben bunu da eleştiriyorum. Bence temel eğitim meselesi de bugün ele alınması ve baştan aşağı değiştirilmesi gereken bir modeldir. Ben kendi bölümümde temel sanat eğitimi derslerini kaldırdım.

**A.N.Y.:** Doğrudan atölye dersleriyle başlatıyorsunuz o zaman.

**M.S.:** Tabii. Siz problemlerinizi temel diye ayıramazsınız zaten. Bir problemi bir hafta tartışınca bitmiyor ki o problem. Her projede yeniden karşılaşır, yeniden değerlendiririz o problemleri...

**A.N.Y.:** Eğitim enstitülerini atladık mı?

**M.S.:** Ona geleceğim. *Gazi Eğitim Enstitüsü* bizi çok ilgilendiriyor burada. Türkiye'de sanat eğitiminin demokratikleşmesini ve belki de normal bir zemine oturmasını sağlayan gücü oldu Gazi Eğitim Enstitüsü mezunları. Bunlar sanatçı öğretmen yetiştirdiler. Ama sanatçı öğretmeni orta öğretim için yetiştirdiler. Kuşkusuz, güçlü ve zayıf yönleri var. Bu sistemin iyi tarafı, yetenekli, malzeme konusunda becerikli, bunları dönüştürebilen iş eğitimi almış öğretmen kimlikli genç yetiştirmesi. Çıkmazı ise, bu mezunların üniversite hocası olmasıdır. Üç yıllık eğitimlerinin sonunda çok ciddi bir eğitim ya da tamamlama süreci geçirmeden, bir yurtdışı ihtisasından sonra üniversitelerde çalışmaya başladılar. Tabii, bu çok büyük bir enerji yarattı. Biz de o enerjinin bir ürünüyüz. Ama kısa sürede usta öğretici hocalarının vizyonlarının çok gelişmediği ve dolayısıyla başka kaynaklardan gelen genç insanların bu süreci beslemesi gerektiği ortaya çıktı. Zannediyorum, bunu Hacettepe ve Dokuz Eylül güzel becerdi. Dokuz Eylül'de kurucu kadro içerisinde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladığım için o dönemki tartışmaların büyük kısmının içinde bulundum. Tartışmaların çıkmaza girdiği anlarda, ki bu hocalarımız kendi aralarında pek anlaşamazlardı ve kendi doğruları için şaşmaz bir kararlılık gösterirdiler, demokratik bir algılama ve tartışma kültürü oluşturulamamıştı. Acımasız olsa da bu eleştiri yapmak zorundayım. Bunun nedeni neydi? Birisi Almanya'dan geldiyse, diğeri Fransa'dan, bir diğeri İngiltere'den gelmişti ya da arada benim gibi genç olanlar da devreye girebiliyordu. Bu süreci besleyebilecek yan unsurların varlığı olumlu bir olguydu. Biz, 'senin dediğin olmayacak, onun dediği olmayacak' derken garip bir sentez yaptık.

**A.N.Y.:** Bazı anlaşmazlıklar, çelişkiler oluşumu şekillendirdi yani.

**M.S.:** Kesinlikle. Herkes farklı bir eğitim modeliyle yetiştiği için, devreye yeni hocalık yaklaşımlarının girmesiyle onlara da ilginç gelen bir takım deneyler başladı burada. Bu deneylerden aldığımız sonuçlarla bu eğitim anlayışı biçimlendi. Bence, Dokuz Eylül modeli Hacettepe modelinden daha nitelikli geliştirdi.

**A.N.Y.:** Hacettepe'de de atölye sistemi ağırlıklı bir eğitim var aslında.

**M.S.:** Evet, var. Onlarda da hocalık konumu yaratıldığı için hocanın tercihleri çok belirleyici oldu. Burada bir hocanın ağırlığını diğer hoca dengeliyordu. Hocalarımız da farklı ekollerden geliyordu. Onun

için anlayışlar ve öneriler savaşıyordu. Bundan da garip bir sentez çıktı. Bizde öğrenci hep merkezde oldu, hoca değil. Öğrencinin talebi ön planda oldu. Her bir öğrencinin farklılığı gibi bir algı oluştu. Proje verilir ve herkes bireysel çözüm önerisiyle konuya yaklaşır. Bir öğrenci için üretilen çözüm, onun kişiliğine ve ilgilerine bağlı olarak, bir diğerini ilgilendirmeyebilir. Öğrenciyi tanıma amaçlı bir program bu tam anlamıyla. Bunlar Akademi’de pek yoktur.

Avrupa’dan dönen hocalarımız buradan ayrıldıktan sonra, kurumun çok daha özgürleştiğini, üretim ve kalitesinin arttığını düşünüyorum. Birileri burayı kurmuştur, ancak bu kurum kimsenin vesayeti altında değildir. Burada bu türden bir vesayeti anlamsızlaştıran bir bakış açısı oluştu. Öğrencilerimize ‘kimin öğrencisisiniz?’ diye sorduğunuzda isim vermezler, veremezler. Kimsenin öğrencisi değildir o, hepimizin öğrencisidir. Ayrıca, bizi çok beğendiklerini de söylemezler. Çünkü, onlara bizi beğenmeme üzerinden bir anlayışla yaklaşıyoruz.

Birçok okulda dışarıdaki modeller esas alınmıştır, BeauxArts, Münih, Berlin Akademisi gibi. Ben hep şunu sordum: ‘Bizim kendi koşullarımızda ürettiğimiz bir model daha sahici olamaz mı?’ Yurtdışındaki modeller de tartışılıyor sonuçta.

Ben lisansüstü eğitimini 12 Eylül’den sonra yapan ilk öğrencilerdenim. Tezimi tamamladığımda teslim edemedim. Çünkü yönetmelik yoktu. Resim anasanat dalında yüksek lisans programını tamamlayan bir öğrenci ne yapar, belli değildi. YÖK daha detaylandırmamıştı. Tezimi kaç tane bastıracağım, nereye teslim edeceğim, jüri nasıl kurulacak gibi konularda sorun çıktı. Benimle birlikte bu sorunlara çözümler üretildi.

Biz çok özgür bir ortamda öğrenim yaptık. Baştan beri bizim üzerimizde hiçbir baskı oluşmadı. Ama bu İzmir’le ve üniversitenin ortamıyla ilişkili bir şey. Diğer üniversitelerde kampüs hayatlarının getirdiği bir takım kısıtlayıcı ya da zorlayıcı davranışların hiçbirini yaşamadık. Biz baştan beri kampüs dışı bir fakülteyiz, bunun getirdiği çok ciddi bir özgürlük olduğunu düşünüyorum. Kampus hayatının belli kolaylıkları olmakla birlikte, dayatmaları da oluyor. Buradaki bağımsız kimliğin oluşumunda bu ayrılığın büyük etkisi olmuştur.

**A.N.Y.:** Buca ve Gazi eğitim enstitüleri arasında ne gibi benzerlik ve farklılıklardan bahsedebiliriz?

**M.S.:** Ben eğitim enstitülerinin ve sonrasında da devamı olan fakültelerin hiçbirini diğerinden ayırmıyorum. Hepsi birbirinin aynı kurumlar. Eski dönemin izlerini sürdüren atölyelerde farklı ders alanları vardı, yan dal imkânıyla farklı malzemelerde deneyim kazanmamızı sağlayan bir model benimsemişti. Ancak, hoca seçimlerinin doğru yapıp yapılmadığı konusunda ciddi şüphelerim var, buralarda çalışan hocaları idealist bulmuyorum. Yani alanlarıyla çok ilişkili ya da okullarına sahip çıkıp sorunlarını tartışan, geliştirmeye çalışan, sanat davasına kendini adayan bir tavır içinde görmüyorum. Yeniden yapılandırılarak tektipleştirilen bu kurumlarda atölye dersleri altı saate indirildi ve öğrencilere öğretmen olma ideali benimsetildi. Bence bu proje son derece başarısız oldu. Eğitim fakültelerindeki resim eğitiminin işlevsizleştiğini ve anlamsızlaştığını düşünüyorum. Mesele öğretmen yetiştirmekse, güzel sanatlar fakültelerindeki öğrenciye bir kurs vererek bu ihtiyaç giderilebilir. Biz kendi öğrencilik dönemimizde, öğretmen olacağız demezdik, sanatçı olacaktık öncelikle. Öğretmenliği hafife aldığımız için değil, ama sanatçı öğretmen kimliğini bir hedef olarak koydukları için. Örneğin, yönetim kurulunda trajik bir karar aldık ve hazır olmadıkları gerekçesiyle yüksek lisans programlarımıza artık Buca Eğitim Fakültesi’nden öğrenci almıyoruz. Onlara özel bir program açtık. Çünkü altı saatlik bir atölye eğitimiyle hiçbir şekilde sanatsal açıdan kendilerini geliştiremediklerini gözlemledik.

Üniversite eğitimi, öğrenciyi sadece teknik ve malzeme açısından iyileştirmek değil; ona bir dünya görüşü sağlayacak bir donanım vermektir. Ama bunu her gün Nazım Hikmet şiirleri okuyarak ya da atölyeye *Cumhuriyet* gazetesi getirerek yapamazsınız. Burada tercih yapacak bir bilinç yapısını öğrenciye kazandırmaktır esas olan. İdeolojiyi tehlikeli bir alan olarak ötede bırakmak da yanlış. Bu kez de öğrenci olayların çok dışında kalır, yaptıkları da boyutsuz olur. Öğrencinin görsel ideoloji denen şeyi, yaşanan olaylardaki ve olgulardaki görsel niteliği kavraması lazım. Yoksa sanatçı için bahsettiğimiz o ahlak algısı

onların vatandaş kimliğinde belirmiyor, kendilerini konumlandıramıyorlar. Sanatçı özgürlüğü konusunda bir engel olarak görüp görmeme durumunu tartışmamışlar. Bu noktada bir hoca olarak zorlanıyorsunuz. Ben burada siyasetin tümüyle devrede olması gerektiğini düşünüyorum. Ama üst bir konumda tartışılmalı siyaset. Hâlihazırdaki iktidarı eleştirmek anlamında söylemiyorum bunu. İktidar, sanat üzerinde yakın alanda duran bir risk alanı olarak ya da bir tehdit alanı olarak ya da bizi egemenliği altında tutan bir alan olarak hep var. Bu, bir kişi olabilir, bir parti olabilir, galeri olabilir, koleksiyoncu olabilir. Bizim bu güçle her zaman pozisyonumuzu ayarlayan bir bilinç yapısı geliştirmemiz lazım. Konumu belirleyebilecek nitelikli bilinç olarak adlandırıyorum ben bunu.

Siyasal algıların sanatsal pratiğin içinde olması için zaten uğraşıyoruz biz. Burada kastettiğimiz kaba siyaset ya da günlük siyaset değil. Siyaset de bir iletişim alanıdır, bir bilgi alanıdır, tıpkı felsefe, sosyoloji gibi. Sanat üretimini etkileyen, belirleyen bir güç olarak görüyorum siyaseti.

**A.N.Y.:** Peki bu güç 1980'lerdeki sanat üretimini ve yapıtları nasıl etkiledi sizce? 70'lerde bu kadar politize bir tavır varken, ne oldu da 80'lerin sanatı politikadan bu kadar uzak bir şekilde tanımlanabiliyor?

**M.S.:** 70'li yılların kolektivizm olarak adlandırdığım süreci içerisinde bu durumun değerlendirilmediğini düşünüyorum. Tabii, o dalga içerisinde eylemsel bir bütünlük sağlayacak üretimler yapıldı ve bunun doğru olup olmadığı o kişinin özelinde tartışılmadı. Bu akış içinde o samimiyet görülemeyebilir. Kitle kültürü içinde açıklayabileceğimiz bir davranış biçimi bu, herkesin yaptığını siz de yapıyorsunuz. Ben neler yaptım? Yasak dergi taşıdım, gençlik teşkilatına üye oldum, sonradan bunlar ortaya çıkacak diye ödüm koştum. Korkuyorsunuz çünkü. Fakat kendi muhasebenizi yaparak sanatın ne olduğunu, ne olması gerektiğini, bu yükümlülükten bağımsız bir üretim alanı olabileceği fikri ileri bir hamle demek ki, bir takım travmalar ve kayıplar yaşanması gerekti belki de. Bunu bilip de herkes mi dalgınlık ve bulanıklık içindeydi? Mutlaka değilirdi. Ama altını çezeceğim örnekler de var. Mesela Mehmet Güler yüz resmini değiştirmede. Yine muhalif damarını ve tınısını koruyan resimler yaptı. Sonra, Alaettin Aksoy, Komet, ilerleyen dönemlerde değişse de Aydın Ayan gibi isimler de anılabilir burada. Muhalefet metafor kullanılarak yapıldı onlarda. Hayvanlaştırdılar hayatı zindan eden insanları. İktidarı, gücü, çakallaştırdılar. Bedri Baykam'ın da 80'lerin ikinci yarısından sonra ortaya koyduğu muhalif tavır çok önemlidir. *Demokrasi Kutusu, Kitapyakar*, çok şiddetli bulmama ve eleştirmeme rağmen *Kuvayı Milliye* sergisi o tarihte yapılması gereken doğru hamlelerdir. Çünkü bir nokta size yönelik baskıların gücünü ve şiddetini de yok etmek için bir şeyler yapmak zorundasınız. Ama Özdemir Altan ne yaptı? Hiç alakası olmayan resim dili içine Atatürk'ü soktu 1981'de ya da 1982'de. Elbette Atatürk resmi yaptı diye eleştirmiyoruz ama o tarihte yapması anlamlı. Bir sonraki dönem resimleri *Köpek Gezdirmeye Alanları Projesi*. Bugün açıklarken onları, diyor ki, dönemin siyasetine böyle anlamsız konulu bir resim yaparak eleştiride bulundum. Bu, çok uzaktan dolaştırarak bir tepki. Ne kadar inandırıcı olup olmadığını sorduğunuzda, sıkıntıya düşüyorsunuz.

**A.N.Y.:** 1980'ler için Atatürkçülüğün ayrı bir önemi var. 1981 *Atatürk Yılı* ilan edilmiş, Atatürk'le ilgili çok sayıda etkinlik düzenlendi. Darbe yönetiminin kontrolündeki bu etkinliklere sanatçıların katılmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Cuntanın değirmenine su taşımak tabiri uygun düşer mi acaba?

**M.S.:** O tarihte o çılgın ortam içerisinde belki onlar fark edemediler. Ama sonradan bakıldığında bunu çok rahat açıklayabilirlerdi.

**A.N.Y.:** Sizin 80'lerdeki yapıtlarınızda politik gelişmelerin etkisini okuyabilir miyiz?

**M.S.:** Lisansüstü öğrenimim boyunca 12 Eylül sonrası sürecin ne kadar sağlıklı bir kültürel dönüşüm yarattığı meselesi üzerine eğildim. Popüler kültürün nasıl yaygınlaştırıldığını, nasıl üretildiğini ve imgelerin nasıl gereğinden fazla toplumu alakadar edecek şekilde ortaya çıktığını işlemeye çalıştım. Eleştirel bir dille popüler kültür imajlarını ele aldım ve ideolojik bulduğum, içinde siyasetin olduğuna inandığım çalışmalar ürettim. Başlangıç noktası 70'li ve 80'li yılların sinema afişlerinin grafiği ve estetiği idi. 80 sonrasının popüler kültürüne yön veren imgeleri, Hülya Avşar, Kadir İnanır, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses gibi bize özgü hasarlı imgeleri, mükemmelleştirmeden resim diliyle boyasal kolajlar

haline getirdim. Yazıyı bir imge olarak kullandım. Büyük boyutlu çalışmalarını bunlar. Çok büyük rahatsızlık uyandırdılar, çok tepki çektiler. Ama ben çok büyük bir keyifle yaptım onları. Bir on yıl kadar sonra da zaten bilim alanında da bu tür çalışmalar yapılmaya başlayınca ne kadar doğru bir iş yaptığımı tekrar gördüm. Meral Özbek'in Orhan Gencebay tezi bunlardan biridir. Bu çalışma beni çok rahatlatmıştır. Aynı şekilde, o tarihlerde yayınlanan John Berger'in *Görme Biçimleri* de benzer konuları tartışıyordu. Kolanın teneke kutulara girmesi, dergilerin çoğalması, çıplaklığın empoze edilmesi gibi yaşamımıza dayatılan yerel ve küresel gelişmelere duyarlı bir noktada olduğumu düşünüyorum. Sığ politik kültürle o dönemdeki görsel kültürün şekillenmesi meselesi benim yapıtlarımdaki itici güç olmuştur.

**A.N.Y.:** Bu güzel söyleşi için teşekkür ederim Hocam.

**M.S.:** Ben teşekkür ederim.

## Ramazan Bayrakoğlu ile Görüşme

1 Mart 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Narlıdere, İzmir

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1980'leri kapsayan bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Sanat yapıtları, sergiler ve sanat eğitiminin o dönemdeki siyasal olaylarından nasıl etkilendiği konusunda bir öğrenci ve sanatçı adayı olarak tanıklığınızın faydalı olacağını düşünüyorum. 12 Eylül darbesi gerçekleştiğinde siz henüz bir lise öğrencisiydiniz. Ramazan Bayrakoğlu olarak siz o süreci nasıl yaşadınız ve algıladınız?

**Ramazan Bayrakoğlu:** 12 Eylül Türkiye'nin her tarafını genel olarak aynı etkiledi, ama sanırım herkes kendi yaşadığı coğrafyayı özel zannederek hareket ediyor. Ben İzmir'in Güzeltepe bölgesinde oturuyordum. Burası daha çok Doğu'dan göç etmiş insanların oturduğu bir yerdi. Genellikle sol grupların kontrolü altındaydı. Mahalleye girerken taşlarla lastiklerle örülmüş barikatlarda kalaşnikoflu maskeli gençlere kimliğimizi gösterirdik. Mahallenin çocuğu olduğumuzu bildiklerinden bize izin verirdiler. Okuduğumuz lisede, o dönemde birçok lisede olduğu gibi, politik eylemler oluyordu. Korunaklı, tarafsız bir halim vardı, kimse bana dokunmuyordu. Sadece bir keresinde, yolumuz kesildi ve nedensiz şiddet uygulama isteğiyle tartaklandık.

Politikayı kendi bireysel güçlerini gösterme amacıyla kullanan bir grup tatminsiz gençti onlar bence. Bizim grup içinde en büyük bendim, çocukları korumak için öne çıktım. İçlerinden biri, beni tanıdığını ve benden zarar gelmeyeceğini söyleyince bizi serbest bıraktılar. Bunun dışında, 20-30 kişilik bir militan grubun kendisinden daha kalabalık bir polis grubuyla yaşadığı çatışmalara da şahit olmuştum. Takır takır mermiler atılıyordu. Biz bunu çocukların sokakta oynadığı bir savaş oyunu sahnesi gibi izliyorduk. Vurulabilirdik aslında. Ama hiçbirimiz vurulmadık ve sonra avuç avuç mermi kovanı topladığımızı hatırlıyorum ben. Biz oynardık o mermi kovanlarıyla. Dokuz milimetreyi ilk orada görmüştüm. Kalaşnikofla önümüzde ateş ederlerdi. Zorlu bir dönemdi. Bir gün darbe oldu ve hepsi bir anda bitti. Açıkçası benim gözümde harika bir şeydi 12 Eylül. Şu an politik anlamda o dönem yargılanıyor; ama fiziki olarak 12 Eylül'ün neden olduğu bir zorluk yaşadığımı söyleyemem. Bana zarar verici bir unsur olarak yansımada bu süreç. Geldiğim ailenin politik bakışı gereği de bayağı bir sevdiğimizi hatırlıyorum. Sokağa çıkma yasağı vardı. O sıra asker görevlendirilmişti gazete ve ekmek dağıtmak için. Arabalarla sokak aralarına gelirlerdi. Beni gazete almaya yollamışlardı.

Çocukluk psikolojim içinde kötü şeyler yapanlardan alınan bir intikamdı 12 Eylül, iyi bir şeydi. Uzun bir süre boyunca da bu algım değişmedi. Belki doğrudan politik bir tavır içinde olmamakla ilişkiliydi bu durum. Taraf olmamanın, dışarıda kalmanın getirdiği bir korunma haliydi. Ancak, şunu da belirtmem



gerekir: Gazeteden okumuştum, Aziz Nesin Aydınlar Dilekçesi vermişti. O yaşta onu takip ediyordum ve böyle bir tepkiyi anlamlandırmaya çalışıyordum. ‘Terör bitti, sokaklarda rahat dolaşabiliyoruz, neden karşı çıkıyorlar?’ diyordum ve başlarına bir şeyler geleceğini bile bile neden riske girdiklerini merak ediyordum.

**A.N.Y.:** Bunun yanıtını verebilmiş miydiniz o sırada?

**R.B.:** ‘Solcu adam ya da aydın adam, ne yapılırsa yapılısın her şeye karşı çıkan adamdır’ gibi bir algı vardı. Ama yine de, o günkü aklımla, ‘bu kadar anlamsız olamaz, sadece karşı çıkmak için bu risk göze alınmaz, mutlaka bunun arkasında bir gerekçe olmalı’ diye düşünüyordum. Ama neden kızdıklarını anlayamıyordum. Bu sorunun yanıtını alabileceğim insanlar da ya kaçtılar, ya hapsedildiler, bir günde ortadan kayboldular.

**A.N.Y.:** 1980 sonrası, birçok şeyin revize edildiği, yeniden kurgulandığı bir dönem. Eğitim kurumları da buna dâhil. Darbe yönetimi gençliği kötülüğün kaynağı olarak gördüğü için üniversitelerin yapısını değiştirmeyi de kendisine görev bildi. YÖK bu amaçla kuruldu. Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi de YÖK öncesi sanat alanında kurulan bir fakülte olması bakımından ilk ve tek örnek. Bir öğrenci gözüyle bu kurumda tektipleştirmenin ve müdahalenin etkilerine şahit oldunuz mu?

**R.B.:** Güzel sanatlar fakültesinde resim bölümü bizim girmemizden bir yıl önce, 1983’te, ilk öğrencilerini almaya başlamıştı. Yurtdışından gelmiş genç bir hoca kadrosu var. Halil Akdeniz, Adem Genç, Erdağ Aksel, Cengiz Çekil, Hüseyin Alptekin gibi önemli isimlerden oluşuyordu bu kadro. Biz Hüseyin Alptekin’le tanıştığımızda Fransa’da felsefe doktorası yapıyordu ve sanatla hiç ilgisi yoktu. İlk işini İzmir’de Joseph Beuys adına düzenlenen sergi için üretti ve sonradan çağdaş sanatın iyi örneklerinden biri oldu. Misafir hoca olarak girerdi derslerimize. Yine dışarıdan derslerimize gelen Ann Aksel de çok etkili bir hocaydı. Fikir olarak birbiriyle rekabet halindeydi hocalar. Topu topu on öğrenci vardı, ama yedi tane de hoca vardı.

Ben üniversitenin öncesini bilmiyorum. Ama aşırı özgürdük, aşırı rahattık. Bir örnek vereyim: 12 Eylül’ün devamı olarak tatil günleri okula gelmezdi, yasaktı. Gece çalışmaları olmazdı. Ama sanat okullarında iş geceleri üretilirdi. Öğrenci okulda sabaha kadar kalır, yatar, işini üretirdi. Diğer okullarda bu yasak uygulanırken Halil [Akdeniz] Hoca gidip resmî yetkililerden bizim için izin almıştı. Biz geceleri kalabiliyorduk. Bazen polis geliyordu, ama bir şey demiyordu. Hafta sonları yine yasaktı tabii. Ama çalışmamız gerektiğinde camı açık bırakarak birinci kattan içeri giriyorduk. Birisi bir keresinde şikâyet etmiş. Polis geldi, hırsız sanmışlar. Halil Hoca’yı aradılar, geldi, yine bizi korudu. Diğer okullarda baskı olduğunu duyardık ama hem yeni kurulmaktan kaynaklı hem hoca kadrosunun yenilikçi vizyonundan kaynaklı hep korunduk, kollandık. Doğrudan bizi kısıtlayan hiçbir şey yaşamadık.

Yaptığımız işler, aslında, radikaldir o dönem için. Türkiye’de belki de ilk defa, proje bazlı deneysel çalışmalar yaptırılıyordu. Her şeyi söyleyebiliyorduk.

Fatsa’dan gelmiş, adı Ünal olan bir arkadaşımız vardı. Aslında politik de bir figürdü, ama enteresan bir şekilde bu süreçte hiç politik konuları dile getirdiğine şahit olmadım. Nedenini şuna bağlıyorum: Plastik sanatlar alanındaki insanlar görüş itibarıyla apolitikdir bence. Doğası gereği malzemeye uğraşır. Ünal da malzeme mücadelesi içine girmişti. Diğer arkadaşlar için de bu böyleydi. Ama tiyatro bölümünü düşünüyorum, onlar gösteriye dayalı bir uğraş içinde olduklarından, daha politik eylemler ve söylemler içinde olduklarını hatırlıyorum. Bundan ötürü de öğrenci zarar görmez. Üniversite, bu tepkileri dile getirmenin en doğru yeridir. Üniversitenin her koşulda bu özgürlüğü öğrencisine sağlaması gerekir.

**A.N.Y.:** Doğrudan bir bireysel bir baskıya maruz kalmamış olsanız da, partilerin kapatılması, basının yasaklanması gibi durumlardan haberiniz oluyordu. Öğrenciliğiniz süresince bu müdahale ve baskıyı eleştirme amacıyla yapıt üretildiğini hatırlıyor musunuz?

**R.B.:** Yusuf Taktak burada bir söyleşiye gelmişti. ‘12 Eylül’den önce, caddelerde flamalarını açmış isyan eden kalabalıkların resmini yapardım; 12 Eylül’den sonra ise soyut, kavramsal işler yapmaya yöneldim’

dedi. Ben de nedenini sordum. Çok net bir cevap vermemekle birlikte, ‘başı derde girmesin’ diye olduğu açıktı. Onun ötesinde anlamsızlaştı. 12 Eylül öncesinde de pankart açmış insanlar resmetmek sanatçının görevi değildi bence aslında. Sanatçı bu kadar düz düşünmez. Bu düz düşünce işinize yarayabilir, insanları provoke edebilir tabii. Bu, gündemi takip edip senaryoyu ona göre güncellemeye benzer. Ama gündem değiştiğinde, üç yıl sonra, beş yıl sonra, o senaryo mantıksızlaşır ve yavan gelir. Sanatçı bu günlük durumlardan yola çıkarsa, yapılan iş magazinel bir tavır alıyor. Bu tuzağa düşen genç arkadaşlar oluyor. Tabii ki, saf bir apolitik olmanız anlamına gelmiyor. Örneğin, gündemdeki meselelerden biri inanç. İnançla ilgili kötü bildiğiniz ya da taraf olduğunuz bir şey söylemek yerine, insanda inancı yönlendirenin ne olduğunu sormak gerekir. En çok yapmak istediğim şeylerden bir tanesi, kendi adıma, dinî inançla ilgili bir çalışmadır. Ama bunu sadece İslamiyet’le ilgili almamak lazım. İnanıcı ya da inançsızlığı belirleyen, etkileyen şey ne?

**A.N.Y.:** ‘Daha üst bir noktadan bakıp, çözümlenmeler üretmeli’ diyorsunuz.

**R.B.:** Evet. Daha kavrayıcı, kapsayıcı olmalı. Yusuf Taktak’ın o resme devam etmemesini sadece korkuyla ilişkilendirmiyorum. Doğrudan söylemese de, yaptığı şeyi ne kadar yavan olduğunu fark etmişti bence. Artık öyle bir şey yapmak onu komik duruma düşürür. Sanat, zihnin ürettiği bir dildir. Bu dil, bir şey söylediği için de konusu vardır. Sanatçı, dil mücadelesinin izleyici tarafından da anlaşılabilmesi için bir konuya ihtiyaç duyar. Sanatın zaten kendi politiği var. Dolayısıyla, güncel politik konuların seçilmesi işimiz için bir tuzaktır. O dönemde Vahap (Avşar), *Yasak Bölge*’ler falan yapmıştı. Ben politik vizyonu kendi çıkarı için bu kadar başarılı kullanan bir başkasını görmedim. Hiç güven vermezdi o çalışmalar bana. Rüzgârın estiği yeri hissedip, bu rüzgârı kendi işine yarayacak şekilde kullanmayı bilen bir sanatçıydı. Hâlâ da öyle olduğunu düşünüyorum. Politik tavır, sanatçının bazen kurnazca kullandığı bir hareket alanı da yaratıyor. Her politik görünenin, politik olduğunu düşünmüyorum. Normalde dünya yıkılsa umurunda olmayacak bir insan, işine yarayacaksa politik vizyonu kullanabiliyor. Sanatçı da sonuna kadar etik bir figür değil. *Yasak Bölge* etiketleri orijinal bir çalışmaydı, bence etkileyiciydi. Ama samimiyetleri konusunda şüphem var. Çünkü ben bir kere bile politika hakkında konuştuğumu, düşüncelerini söylediğini, bir şeyden şikâyetçi olduğunu hatırlamıyorum. Dışa dönük, ileriye gören bir çocuktu. Hep bir adım önde hareket ederdi.

**A.N.Y.:** O dönemde uygulanan eğitim politikaları üzerine neler söyleyebiliriz? Başka fakültelerle yaptığımız kıyaslamalardan ne sonuçlar çıkıyordu?

**R.B.:** Benim geldiğim bölge, barakadan biraz hallice bir gecekondu bölgesiydi. Babamın Milli Piyango sonuçlarına bakmak dışında eline gazete aldığını hatırlamıyorum. Evde bir tane bile kitap yoktu. Lisede bize zorla kitap okutmaya çalışırlardı, okumazdık. Böyle bir istek yoktu. Yaşar Kemal’in *Hürriyet* gazetesinde bir romanı tefrika halinde yayınlanmaya başlamıştı. O dönem fotoromanların dönemiydi, bugünkü dizilerin karşılığı. Ben, Yaşar Kemal’in dilini o kadar zorlayıcı bulmuştum ki, ‘roman buysa, varsın okumayıvereyim’ demiştim. Bağnaz değil, ama hafif tutucu bir çevreden geliyordum. Babamın hayatı boyunca bir kere namaza gittiğini görmedim, ama bayram namazına gitmedim diye bana küftüğünü bilirim. Annem dindar değildi belki, her yaz Kuran kursuna gönderilirdim. Üniversiteye geldiğimde kıyafetin serbest olması bile bana olağanüstü özgür geldi. Benden önce devam zorunluluğunun olmadığı, her şeyi dile getirme özgürlüğünün olduğu bir yer olduğu anlatılırdı ben geldiğimde. Her şeyin konuşulabildiği, tartışılabilirdiği bir ortam olarak gördük. Bir kıza yaklaşmanın bile zor olduğu bir gecekondu bölgesinden çıkıp, karşınıza çıplak modelin konulduğu bir atölyeye giriyorsunuz. Daha fazla özgürlük istemek, çok abartılı bir durumdu benim koşullarımda biri için. Bu anlamda, sanat eğitimi insanı allak bullak eden bir şey. Benim dünyam tepetaklak olmuştu orada. Erdağ Aksel, bir romanı okuyup onu dönüştürecek bir yapıt üretmemizi istemişti dersinde. Figen diye bir arkadaşımız Kafka’yı önermişti. Ben ‘Kafka ne?’ demiştim, düşünün artık. Figen ‘Sen Kafka’yı bilmiyor musun?’ dedi, burun kıvrarak. Ben hayır deyince de, ‘Hocam, bu Kafka’nın kim olduğunu bile bilmiyor, ben bu çocukla çalışmamam’ dedi. Erdağ Aksel de döndü, aynı şekilde ‘Sen Kafka’yı bilmiyor musun?’ diye sordu. Cevabımı alınca, Figen’e ‘peki, sen onunla çalışma’ dedi. Hayatımda bu kadar ezildiğimi hatırlamıyorum, kimseye de soramıyorum ‘Kafka ne?’ diye.

Üniversitenin ikinci sınıfında ilk kez bir kitabı baştan sona okudum. Gabriel Garcia Marquez'in *Bir Kayıp Denizci*'siydi. Bir oturuşta, bir solukta okudum ve hemen gittim cebimdeki parayla *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı aldım. Ondan sonra da, abartmıyorum, bir dönem beni beğenmeyenlerin okuduğunun on beş yirmi katı kitap okumuşumdur. Kitap okumaya başlamamla altüst oldu her şey. Eğitimden, hocalarla tanışmamdan çok daha fazla etkili olmuştur bu karşılaşma benim için.

Her ne kadar baskıcı bir ortamın içinde olsak da, biz hocaları tarafından kollanan, korunan bir nesildik. Benim okumamı sağlayan kişi Halil Akdeniz'dir. Babamın bana olan katkısından çok daha fazladır onun katkısı. Okuyacak param yoktu, okula gelemeyebilirdim. Bana iyi bir burs buldu ve dört yıl boyunca aldım ben o bursu. Öğretmenler Bankası'ndan alıyordum bursu. Bir gün bursumu almaya gittiğimde Ünal'ın da orada olduğunu gördüm ve birkaç kişiye Halil Hoca'nın böyle burslar sağladığını öğrendim. Halil Hoca'nın odasında hepimizle ilgili kartlar vardı, odasına çağırır ve her birimizle ilgili kişisel bilgileri kartlarına yazardı. Mesela, 'kız arkadaşın var mı?' diye sormuştu bana. Kıpırmızı olmuştum. İlk kez biri benimle böyle ilgilendi. Bu benim için çok önemlidir. Ben orada kendimi olağanüstü özgür hissediyordum. Dört yıl boyunca cumartesi pazar da dâhil olmak üzere sabah sekizden on bire kadar oradaydım. Orada yaşadım diyebilirim.

Yine unutamadığım anılarımdan biridir: Yarı çıplak bir görüntü üzerinde çalışıyordum, üzerim çıplak, altta pantolonum var. Liechtenstein'in resminden bir alıntı yapıyordum. Erdağ Aksel 'niye patolonun var, niye çıplak değilsin?' diye sorduğunda çok utanmıştım, ama artık 'niye olmasın?'ı ben de sorabiliyordum. Erdağ Aksel bilerek ve isteyerek bizim utanacağımız küfürler ederdi derste. Bunu provoke etmek için yaptığını biliyorduk. Benim fikrinsel özgürleşmeye katkısı olan olaylardan biri de şudur: Kitap okuyorum ya... Bir gün Halil Hoca'nın bir yorumuna 'o öyle değil' diye karşı çıktım. Kızmadı, 'neden böyle düşünüyorsun?' diye sordu. Ben de okuduğum kitapta öyle yazmadığımı söyledim. 'Oğlum', dedi, 'o kitabı da yazan benim gibi bir adam, o da yanlış söyleyebilir.' Beni aydınlatan anlardan biridir bu. 'Gerçekten öyle mi?' sorgulamasını edindiğim bir andır. Her şeye şüpheyle bakma fikri beni inanılmaz özgürleştirmiştir. En özgürlükçü düşünce bile, muhalefeti yoksa bağınazdır. Bugün de fakültede korumaya çalıştığımız ortama bu anlayış hâkimdir.

Fikir olarak özgürseniz, maddi kısıtlamaların çok büyük bir etkisi olmayacaktır. Hocalarımızın sahip olduğu fikir özgürlüğü, bizi engellemelerden korudu. Çok şanslı bir kuşaktık. Üstelik çoğu arkadaşım da benim gibi maddî yokluklardan ve tutucu çevrelerden gelmişti. Her birimiz bu özgürleşmeyi yaşadık. Bizden bir iki kuşak sonrası, bu kadar şanslı olamadı.

Ancak, uzaktan bakınca değerlendiriyorum, bizim hoca kuşağımız hocalıkla ağabeyliği birbirine de karıştırmışlardır. İlle resmî bir uzaklık olması gerekmiyor, ama gariban öğrenci tipini çok severlerdi. Öğrenci biat edecek, teslim olacak onlara göre. Bu korunma ve teslimiyet bizim de hoşumuza gitmişti, ama doğru olan bu değildi. Geldiğimiz çevre itibarıyla kendini öne çıkarmak, kendini göstermek ayıp sayılırdı. Mütevazı olacaksın, geri planda duracaksın, büyüklerinin sözünü dinleyeceksin... Resmimizin fotoğrafını çekmek bile, ukalalık gibi gelirdi bize. Dolayısıyla, öğrencilik dönemimizde hiçbir üretimimizi fotoğraflamadık. Hatta imha ederdik ürettiklerimizi. Kendinizle gurur duymayın, yırtın atın derlerdi. Ann Aksel de, tam tersi, 'peçeteye çizdiğinizizi bile imzalayın, tarihini atın, saklayın, onlar sizin tarihiniz' derdi. Bölümde erkek hocaların baskınlığından ve egemenliğinden dolayı Ann Aksel'i daha az dinlerdik. Şimdi bunun büyük kayıp olduğunu düşünüyorum. Ekrem Yalçındağ ile Vahap Avşar Ann Aksel'e daha yakın dururlardı, şimdi ikisi de dünya çapında sanatçılar. Türkiye koşullarına uygun yerel mantık bize daha sempatik geldiği için hocalarla bizim taleplerimizin çok güzel örtüştüğü bir dönem yaşadık. Birkaç dönem sonra bu ilişki tekrar sağlanamadı. Özgüven duyan öğrenciye daha soğuk yaklaşırlardı.

**A.N.Y.:** Sizin sanatsal eğilimiz ve okulda size verilen eğitim arasında çelişkiler yaşadınız mı hiç?

**R.B.:** Dokuz Eylül'de atölye sistemi diğer okullardakinden farklıydı, halen de öyledir. Genelde atölye sistemi hâkimdir okullara. Öğrenci bir atölye seçer ve mezun olana kadar o hocanın eğilimindeki atölyeye devam eder. İster istemez, hocasının yönelimlerinden etkilenir. Bizde ise, ilk kez Türkiye'de çok hocalı

atölye anlayışı uygulamaya konulmuştu. Ayrı saatlerde öğrenci beş altı hocayla birden karşılaşabiliyordu. Peki, bundan kazancımız neydi? Erdağ Aksel'le Cengiz Çekil farklı şeyler söylerdi, sanat ve eğitim anlayışları uyuşmazdı. İlk iki yıl biz fena bocaladık. Birisinin gelip doğru dediğini öteki yanlışlıyordu. Yaptıkça sıkıntı yaşıyorduk, düşünce olarak allak bullak hissediyorduk ama kendimizi bulma konusunda bu muhalefetin çok işe yaradığını gördük. Üçüncü sınıftan itibaren artık kendimizi dinlemeyi, kendi dilimizi konuşmayı öğrenmiştik. Hiçbir öğrenci hocasına benzemiyordu. Bu model, bizde bir sıçrama yaratma konusunda çok başarılıydı. Biz de bu modeli devam ettiriyoruz şimdi.

**A.N.Y.:** Sanatsal etkinliklerde en hareketli şehir İstanbul. Onun arkasından Ankara geliyor. İzmir de bir fakültenin açılmasıyla bu sıralamaya dâhil oluyor. Takip edebildiğiniz kadarıyla, o dönem Türkiye sanat ortamı için neler söyleyebilirsiniz?

**R.B.:** O dönemdeki İzmir'in sanatsal hareketliliği, bugünkünden çok daha etkiliydi aslında. Bugün bir tane özel galeri yok, kurumsal galerilerin çoğu kapandı. Mesela, Türk-Amerikan Derneği vardı, onun sanat galerisinde biz inanılmaz iyi sergiler gördük, kütüphanesine giderdik. Alman Kültür Merkezi'nin öğrenciliğimize çok faydası oldu, Avrupa sanatını oraya gelen dergilerden takip ederdik. Keza, Fransız Kültür Merkezi ya da British Council de çok güzel çalışırdı. Fuar'a sergi getirirlerdi. Genç İngiliz Sanatçıları'nın (YBA) yapıtlarını birebir İzmir'de izleyebilme şansımız oldu. Hocalarımızın kavramsal yapıtlardan oluşan sergileri açılırdı. Felsefe bölümünde felsefe ve sanat temelli konferanslar düzenlenirdi. Postmodern kavramını ilk kez oradaki tartışmalardan etraflıca ve sistematik bir biçimde öğrenebilmiştik. Açıkçası, İzmir'de çok mahrum bir öğrenciliğimiz olduğunu düşünmüyorum. Mümkün olduğunca da İstanbul'a gidiyor ve etkinlikleri de takip ediyorduk. İstanbul bizim için ulaşılması gereken bir zirve gibiydi. Oraya ulaşabilsek bize yetecekti.

**A.N.Y.:** 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda ne tür kaygılar hakimdi?

**R.B.:** Öğrenciliğimizde proje temelli çalışıyorduk. Sanatın diline, akıl yoluyla ve sezgiyle dönüştürmeye çalışıyorduk kavramları. Bir grup hocamız teknik yeterliliği çok önemserdi. Cengiz Çekil bunlardan biriydi, 'adam gibi desen çizmeden sanatçı olunmaz' derdi. Erdağ Aksel ise fikri öne çıkarırdı. İlk yıllar bana teknik yetkinlik daha cazip geliyordu. Sonraları Erdağ hocanın fikri açılımları üzerine kafa yordum ve orijinal olanın ne olduğu üzerine eğildim. Bir şeyi iyi söyleyebilmekten çok, ne söyleyebilirim sorusunu öne çıkardım.

**A.N.Y.:** 80'lere yöneltilen en önemli eleştirilerden birisi depolitizasyon, özellikle de gençliğin depolitize edilmesi. Bunun nesnesi olarak, bu durumu ne kadar hissetmiştiniz? Yaşantınızda bir karşılığı var mı?

**R.B.:** Politik olmak için kışkırtılmadık, onu söyleyeyim. Bazı hocalarımız politik anlamda uç noktalarda yer aldılar belki, ama bizi politik olma konusunda hiç yönlendirmediler. Sanat zaten kendi içinde politik bir yapıyı barındırıyordu. Yaptığımız işlerde politik bir algıyı dile getirmek ihtiyacı da hiç hissetmedik. Farkındalık kazanmaya başladığımda, darbenin üzerinden yedi-sekiz yıl geçmişti zaten. 1980 sonrası dayatılan yaşam tarzı oturmaya başlamıştı. Tamamen yaptığımız işlere yönelen ve onun üzerinden bir düşünme eylemi geliştiren bir tavır içindeydik. Bu apolitik olmaksızın, evet, apolitiktik. Düz politik söylem bana her zaman çok demode gelmiştir. Ama fiktörel bir dönüşüm yaratacak duruş, olması gereken bir duruştur. Tek tek günlük olayların üzerine gitmek gelip geçici bir eleştiri yaratabilir, ancak daha yukarıdan bakarak olguları düşünmek, kavramları daha evrensel bir noktadan değerlendirmek ve sorgulamak aslolandır bence. Günlük akışa kendimizi kaptırmamak gerekir.

**A.N.Y.:** Sanatçının bu günlük akışa karşı durması ya da taraf/sız olması sizin için ne ifade ediyor?

**R.B.:** Sanatçı, bireysel olarak kendini ifade edebilecek araçlara zaten sahip. Düşüncelerini ifade etmek için bir gruba dâhil olmak zorunda değildir doğası gereği. Bu da onu daha bireysel bir varoluşa itiyor. Karşı konuşmalarımız oluyor, ama bunu bir gruba birlikte taraftar olarak yapmıyoruz belki de...

**A.N.Y.:** Bu keyifli ve samimi söyleşi için teşekkür ederim Hocam.

**R.B.:** Ben teşekkür ederim.

## Yusuf Taktak ile Görüşme

14 Şubat 2013, Sanatçının Atölyesi, Beyoğlu, İstanbul

**Ayşe Nahide Yılmaz:** 1970'lerin aşırı siyasal ortamı 12 Eylül darbesiyle sona ermiş ve bol yasaklı bir baskı ortamı doğmuştu. Bu ortamın sanat kurumlarındaki yansımaları nasıldı?

**Yusuf Taktak:** 1980'i anlamak için 1970'lerin ikinci yarısına bakmak gerekiyor. Ben Akademi'den 1974 yılında mezun oldum. İki sene askerlikten sonra tekrar İstanbul'a geldim. 68 kuşağını etkilerini duymuştuk, öğrencilik sürecinde son kalıntılarını yaşamıştık. Dersten çok boykotlarla geçiyordu üniversite yaşamı. Ama ben her şeye karşın atölyede kaçak da olsa çok çalıştığımı hatırlıyorum.

Askerlikten çok etkilenmiş olarak döndüm. Eğitim sürecinde Batı sanatına karşı aşırı bir ilgi göstermiş ve bunların yansısını yapıtlarımda uygulamıştım. Ama askerden sonra toplumun her kesiminden insanları tanımayla birlikte, bende toplumsal görüşler belirdi. İstanbul'a geldiğimde, Antalya'da duvar resimleri yapmak üzere bir çağrı aldım. Sanatın toplumla iç içe geçmesine orada tanık oldum. Çok hareketli bir etkinlikti. Mezbaha duvarına 31 metrelik bir resim yapmıştım. Mezbaha işçilerinin portrelerine yer verdim bu çalışmada. Bu resimler sağ ve sol düşünceden her tür fraksiyona ait kişilerce saldırıya uğradı, üzerine yazılar yazıldı. Kendi resmim üzerinde birçok dünya görüşüne ait düşünceler vardı. Bu hali bile çok ilgimi çekmişti; 'böyle kalsın' dedim belediye başkanına. O da aynı fikirdeydi. 80 ihtilaline kadar orada o şekliyle kaldı. Ama Kenan Evren'in emir vermesiyle birlikte duvar baştan aşağı badanayla boyanarak resim kaldırıldı.

**A.N.Y.:** Kenan Evren'in kendisi mi vermiş emri?

**Y.T.:** Evet. Benim resmi yaptığım mezbaha, Karpuzkaldıran Askeri Kampı'na giden yol üzerindedir. Oradan geçerken görmüş ve 'bunlar hala silinmedi mi buradan?!' diye hiddetlenmiş ve duvar yazılarıyla aynı kategoriye sokularak bütün resim silinmiş.

Ondan önce de resimlere çok fazla saldırı yapılmış, tahrip edilmişti. Hepsi silindi. İstanbul'a döndüğümüzde Taksim Sanat Galerisi'nde bu saldırıların fotoğraflarından da bir sergi yapmıştık. SALT'ta şu anda devam eden sergi de bunların belgelerini görebilirsiniz.

Bu arada, ben duvar resmi hikâyesini bırakmadım. İstanbul'da farklı mekânlara duvar resmi yaptım. Örneğin, Kartal'da, Dolapdere'de bir fabrika duvarına yaptım. Sonra Atina'dan bir davet aldım, 15x15 metre bir resim çalıştım. En son Kuşadası'na gitmiştik. Orada Belediye Başkanlığı ile valilik arasında bir çekişme vardı, Belediye izin verirken valilik yasaklıyordu. Biz de halka resmi göstermek amacıyla sahilde büyük tuvallere resimler yaptık. O ikilem arasında 12 Eylül geldi ve kimimiz resme başlayamadan, kimimiz birkaç fırça darbesinin ardından dönmek zorunda kaldık. Bu etkinlikler 12 Eylül'le beraber bitti. Böylelikle, öncesinde ve sonrasında örneği hiç yaşanmamış bir dönem olarak kaldı. Sanatçılar alabildiğine siyasal, toplumsal mesajlar gönderen resimlere yoğunlaşmışlardı.

**A.N.Y.:** Sizin kapatılan resminizin fotoğraflarına baktığımda dikkatimi çeken bir şey oldu. Hep ağızlarına müdahale edilmiş, boyayla susturulmuşlar. Çok anlamlı geldi.

**Y.T.:** Ben oradaki işçilerin belli bir söylemle anılmasını istememiştım. Bir yanda, kapitalist dünyayı temsilen, bir İstanbul görüntüsü vardı. Diğer yanda da haklarını alamayan işçiler. Ellerindeki pankartlarda bile yazı yoktur onların, ben yazmamıştım. 37 metrelik bir resim. Büyük bir heyecanla sarılmıştım ve karşılığında bir para falan da almadık. Bir bungalov vardı sahilde, orada kalıyorduk. Öğle yemeğimizi veriyorlardı. Hem denize giriyorduk, tatilimizi yapıyorduk, hem de resmimizi yapıyorduk. 15 gün kaldık. 1980'den sonra bir kuruş vermesen kıllarını kıpırdatmayacak hale geldi sanatçılar: 'Kaç para veriyorsun?'

**A.N.Y.:** 'Devrimci sanat devrimcilerin, işçilerin resmini yapmakla olmaz' diyenler var.

**Y.T.:** Doğru. Yapılan resme sanat açısından bakmak zorundayız. Söz söyleme hakkına sahibiz ama öncelikle kendi mesleğimizi iyi yapmalıyız. Siyasal durum belirlemeyecek onun değerini. O zaman öyle sanıyorduk. Oradaki resmi yapılan işçi bile korkmaya başladı ‘hayatım tehlikeye girer mi?’ diye.

**A.N.Y.:** Üniversite neler yaşandı bu arada?

**Y.T.:** 1980’de ben Mimar Sinan Üniversitesi’nde hocalık yapmaktaydım. YÖK kurulmuştu. YÖK’ten gönderilen bir general vardı, YÖK üyesi. Bizim okula geldiğini hatırlıyorum. Benim atölyeye uğramıştı, genç bir sanatçı olarak benimle diyalog kurdu; ihtiyaçlarımızı sordu.

YÖK’ün bizim üzerimizdeki etkisi Akademi’yi fakülteye dönüştürmek oldu. O dönemde Ankara ve İzmir’de de sanat okulları vardı ama Akademi sanat ortamında daha belirleyiciydi, hem çağdaş sanat hem de geleneksel sanat anlamında. Ama YÖK’le beraber fakülteler sayısal olarak arttırıldı. Niteliği ayrı bir tartışma konusu ama yurdun her yanına sanat fakültesi kurulması önemli bir olaydır. Öğrencilerimiz oralara hoca olarak gitti ve yeni sanatçılar yetiştirdiler.

12 Eylül’le birlikte sanatçılar açısından müthiş bir içine kapanma dönemi başladı. O dönem yaptığımız siyasal çalışmaların tümü göz ardı edildi ve sanatçılar ya doğrudan sansür ya da otosansür yoluyla resimlerdeki konulardan vazgeçme sürecini yaşadılar. Resimlerde soyutlama süreci başladı. Zaten Avrupa’da da yeni dışavurumculuk yükselişeydi, ondan etkilenenler oldu aramızda. Daha çok ruhsal çözümlenmelerin yoğun olduğu işlerdi onlar.

Bu arada Akademi’de Yeni Eğilimler sergisinde avangard işler sergilenmeye başlamıştı. Sanatçılara yeni bir ortam sağlamıştı bu etkinlik de. Aynı zamanda, İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde Günümüz Sanatçıları Sergisi ortaya çıktı. Ben o sırada müzede de çalışıyordum ve bu sergilerin düzenlenmesine yardımcı oldum. İlk önce Açık Hava Sergisi olarak başlamıştı. Ancak, ben ‘bir müzenin açık hava sergisi olamaz’ diye diretmıştim. Müdür Devrim Erbil’di, bu sözlerim dinlenmedi. Neden sonra bir yağmur yağdı ve resimler heykeller tahrip oldu. Resim Heykel Müzeleri Derneği Başkanı Adnan Çoker olunca ona da görüşlerimi dile getirdim ve sergiye katılımcı sayısının azaltılmasıyla içeriğin yükseltilmesini önerdim. Seçkisiz bir tavırla karışık bir görüntü ortaya çıkıyordu çünkü bu sergilerde. Bir jüri oluşturduğum ve sergiye katılanların sayısını yirmi beşe kadar düşürmelerini istedim jüriden. Bu sergiye katılmak bir ayrıcalık olmalıydı, hatta bir iki tane de ödül verilmeliydi belki. Günümüz Sanatçıları Sergileri’nin günümüzdeki çehresi o dönemde böyle şekillenmiş oldu.

Yine, benim önyak olmamla beraber 1984 yılında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri düzenlenmeye başladı. Tomur Atagök’le birlikte çalışıyorduk. Arka arkaya beş sergi yaptık. Basında, özellikle “öncü” kavramı üzerinden çok tartışma yapıldı. Ben de bunu ortaya koymak, sorgulamak istemişim zaten. O sergilere katılan bütün sanatçılar halen yola devam ediyorlar. Sadece enstalasyon değil, resimle, heykelle de hala yeni şeyler üretileceği düşüncesindeyim ben. Enstalasyon, resim, heykel, video gibi çok çeşitli teknikleri içeren yapıtları kabul ettik. Jüri yoktu. Biz davet ediyorduk sanatçıları.

**A.N.Y.:** Neye göre yapılıyordu bu seçimler?

**Y.T.:** Tanıdığımız insanları çağırıyorduk. İlk önce biz başlattık. Sonra hep beraber toplantılar yaptık. Bülent Erkmen’in aramızda olması önemli bir faktördü. O dönem onunla çıkarttığımız katalog çok önemliydi. Akademi’nin desteği vardı ama dışarıdan da sanatçıların dâhil olduğu bir etkinlikti. Adeta başlı başına hareket eden bir grup gibi çalıştık. Ancak, sonlara doğru bu etkinlerin enerjisi azaldı. Nitekim grup da dağıldı ve bazı sanatçılar ayrılarak A, B, C, D sergilerini oluşturdular. Onlar sadece enstalasyon üzerine bir araya gelmişlerdi. Bu anlamda bizim çabamızdan farklılık gösteriyordu. Devamı olmadı bu etkinliklerin ama ben bir misyonu yerine getirdiğimizi düşünüyorum. Talep olsa da, devamına da pek gerek yoktu artık. Hâlâ etkisini sürdürüyor bu sergiler.

Bu öncü çabaların dışında da sergiler düzenleniyordu. Örneğin, Kenan Evren’in Akademi’yi ziyaret edeceği gerekçesiyle benden bir sergi düzenlemem istendi. Müzenin koleksiyonundan belli başlı eserleri seçecektim. Galeriye getirdim yapıtları, ortaya da Zühtü Müritoğlu’nun kolları ve bacakları olmayan bir



*torsosunu* koydum. Unutmadığım bir tepkiyle karşılaştım. Okuldaki profesörlerden bir tanesi kendinden ve gelenlerden korktuğu için o heykelin konulmamasını istedi. ‘Yusuf Bey, buraya Cumhurbaşkanımız gelecek. Böyle kolu bacağı olmayan, yarım yamalak işler koymayalım’ dedi. Ben de ‘bence bu çok da doğru bir heykel’ dedim, ‘eliniz gidiyorsa buyurun siz kaldırın.’ Kaldırdılar, çünkü çok korkuyorlardı. O da yetmedi; o zaman rektör olan Muhteşem Giray, kendi odasının duvarına daha önceden konmuş bir Adnan Çoker resmini kaldırdı, Kenan Evren’in ‘böyle resim mi olur?’ diyeceğini düşünerek. Adnan Bey’in cevabı unutulmazdır: ‘Herkesin sanatla ilgili alması gereken bazı bilgiler vardır. Siz yanıt veremiyorsanız eğer, beni çağırın. Ben ona bu resmin ne anlama geldiğini anlatmaya çalışırım. Belki bundan mutlu olur kendisi.’ Buna karşın, ‘hayır, başımıza iş açılmasın’ deyip kaldırıldı o resim. Sıradan bir okul için bu işleyiş belki önemli değildi o kadar, ama önemli bir sanat okulunda böyle bir karar büyük rezaletti.

**A.N.Y.:** Korkuyorlardı dediniz. Oysa, 1970’lerde bir moda gibi, genci de yaşlısı da, toplumcu gerçekçi resim yapıyormuş. Ancak, toplumcu gerçekçi resim yapmak bir bilinç işi. Bu bilinç eleştirel olmak, karşı koymak şeklinde tanımlayabileceğimiz bir bilinç. Ama çok korkuyorlar dediniz. Ordu yönetimi devralmış, istenmeyen bir durum meydana gelmiş. İktidarı meşrulaştırmak adına akan kanın durduğu gerekçesiyle darbenin arzulandığı gibi genel bir söylem döneme hâkimmiş gibi. Bilinç karşı koymayı gerektirmez mi?

**Y.T.:** Ben darbe yönetiminden paçayı kurtardım ama sanatçı arkadaşlarımızdan işkence görenler, aylarca içeride kalanlar oldu. Daha önceden de örnekleri oldu, ama bu dönemde sanatçıların üzerine çok yoğun olarak gelindiğine şahit oldum. Sadece İstanbul’da değil, Ankara’da da vardı baskı örnekleri. Mesela Avrasya Bienali’nde Polonyalı bir sanatçının işi Kenan Evren tarafından gayri ahlaki bulunup sergiden kaldırılmıştı. Türkiye’nin bütününe bir sinmişlik hâkimdi. O yüzden sanatçılar ısrar etmediler kendiişlerinde. Sergileri polisler basıyordu. Yağlıboya Nazım Hikmet’in resmini yaptım, üzerini akrilikle kapatmışım. Akrilik daha sonra dökülür, yağın üzerinde kalmaz. Kendimi sansürlemiştim ve resmin adını da *Otosansür* koymuştum. Sadece ben biliyorum ne olduğunu orada.

Korku, dehşet saçıyordu o dönem. Bir giden bir daha çıkamıyordu. Biz de sanat yapmak istiyorduk ve bunlarla başa çıkabilmemiz mümkün değildi. O zaman vazgeçelim bundan diyenler oldu. Soyuta dönüşler yaşandı. 80’ler böyle kat edildi bence. Her onar yılda bir siyasal ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak Türk sanat çehresi değişim gösterdi aslında. İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’nın 1950’den itibaren on yıllık periyodları ele alan sergilerinde bu değişim açıkça görülür. En son koleksiyonlarla ilgili bir sergi yaptık ve sonrasında da yaşıtamadık vakfi.

**A.N.Y.:** Diğer sanat dallarında yapıtları dolayısıyla tahkikata uğrayan daha çok sanatçı mevcut, edebiyat ve sinema örneklerinde. Siyasal sanatlarda bu durum daha sınırlı. Onlar daha mı çok korkuyorlardı? Neden bu otosansür bu kadar etkili oldu?

**Y.T.:** Sanat ve devlet ilişkisi bağlamında kendimizi daha amatör görüyorum ben. Ömrünün yarısını hapisanelerde geçiren yazarlar var. Sivri dilleriyle bir savaşımlar verdiler iktidara karşı. Biz daha çok ürktük. Bir ressamın hapisaneye düşmesi düşünülemezdi.

**A.N.Y.:** Sanatsal etkinliklere dönersek...

**Y.T.:** Devlet sergilerinden rahatsız olmağaydı sanatçılar. Görsel Sanatçılar Derneği vardı 1980 öncesinde. Devlet sergisine tepki göstermek için *Mayıs Sergisi* yapalım dedik. Biliyorduk ki, bazı kurumlarda öbeklenen hocalar tanıdıklarına ödül veriyorlar, onları sergiliyorlardı. Biz daha demokrat, daha açık sergiler düzenlemeye karar vermiştik. Mayıs Sergisi birincisiydi bunun. Ama 12 Eylül’le birlikte onun da sürekliliği olmadı. Yeni Eğilimler sergilerinde de devlet sergilerinin ucubeliği tartışılıyordu. Ama sonlara doğru o da ‘yeni’ sıfatına ters düşen işlere yer verdi ve bir eğitim kurumunun düzenlediği sergi kavramının ötesine geçemedi. Sonunda da yok olup gitti.

**A.N.Y.:** Bu öncü ve yeni etkinliklerin 1980’lerin sonuna doğru etkisini yitirmesinde bienalin bir rolü var mı sizce?

**Y.T.:** Rahmetli Aydın Gün şöyle demişti: ‘Yusuf Bey, sizin bu sergileriniz bana öyle bir ilham veriyor ki, artık Kültür Sanat Vakfı olarak İstanbul’da bir bienal düzenleyebiliriz.’ Arkasından bizler dağıldık.

**A.N.Y.:** Görsel Sanatçılar Derneği darbe hükümeti tarafından kapatıldı, ancak herhangi bir tahkikata uğramadı. Buradan, kendi faaliyetinden ötürü herhangi bir rahatsızlık yaratmadığı anlaşılıyor...

**Y.T.:** Diğer tüm derneklerle beraber o da kapatıldı ve bütün arşivine ve mallarına el konuldu. Bizden herhangi bir arkadaş bu dernekle ilişkili olarak içeri alınmadı. Ama fişlenmiş olabiliriz. Ancak başka derneklerle ilişkisi varsa, mesela Barış Derneği’ne üye olanlar tutuklandılar.

**A.N.Y.:** Akademi YÖK’leşme sürecinde fakülteleşirken ne tür baskılar yaşandı? Programda yapılan değişiklikler Akademi eğitimini nasıl etkiledi?

**Y.T.:** Akademi akademiliğini yitirdi. Diğer üniversiteler gibi oldu. O zamanki kırılma hâlâ devam ediyor. Yeni açılan kurumlardan bir farkı kalmadı. Oysa, yüz küsur yıllık bir geçmişi olan kurumdan bahsediyoruz. Akademi olarak kalabilirdi. Bir bakıma, bizim hocaların profesör unvanını alma sevdasına akademiden vazgeçildi. Böylece, eğitim sistemine müdahaleler başladı. YÖK Akademi’nin ruhunu anlamadı veya bizim hocalar iyi anlatamadı.

**A.N.Y.:** Anlamadı da neyi değiştirdi?

**Y.T.:** Askerleşti. Tektipleşti. Farklı özellikler törpüledi. Akademi’nin farklı bir geleneği vardı, Tatbiki’nin ve Eğitim Enstitülerinin de kendilerine has kimlikleri vardı. Bunlar fakülteleşince hepsi birbirine benzedi. Aynı programı işlemeye başladılar. Hocalarımız bastırsaydı, Akademi yaşayabilirdi belki. Harp Akademisi kaldı örneğin. Ama ertesini gün hocalar kara cübbelerini giyip poz verdiler. Akademi mimar ağırlıklıydı o zamanlar. Onlar da bunu istiyorlardı. Çıkarıcı bir düşünce bence bu.

**A.N.Y.:** Sizin yapıtlarınızla devam edelim. Soyut çalışan Adnan Çoker’in atölyesinden mezun olduktan sonra 1970’lerde toplumcu gerçekçi diyebileceğimiz figüratif anlayışta resimler yaparken 1980’lerde soyutlamalar içeren ve politik angajmanı hemen belli etmeyen yapıtlara yöneldiniz. Bu süreci anlatır mısınız?

**Y.T.:** 1970’lerde toplumcu gerçekçi resim yapmak modaydı. Siyasal angajman daha dolaylı bir anlatımla devam etti aslında. Örneğin, daha önce grev çadırları yapıyordum. 80 sonrası da çadırlar yaptım. İnsan figürlerini kompozisyondan kaldırdım; ama insan olmadan insanın varlığını ifade etmeye çalıştım. Çadırın o enerjik, gergin yapısıyla bunu sağladığımı düşünüyorum. Çadır çok ilginç bir olgu. Koskoca fabrika kapatılıyor, önüne bir çadır kuruluyordu. Bir başkaldırı, özgürlük simgesiydi. Soyut mekân anlayışına çok önem veriyordum. Sadece grev çadırları değil, Türk yaşam biçiminde de önemli bir imgeydi çadır.

Öğrenciyken motosiklet resimleri yapıyordum. 80’lerde motoru aradan çıkardım, bisikleti yapmaya koyuldum. Bisikletin de çocukluğumla ilgisi vardı. Benim çocukken hiç bisikletim olmadı, bana yasaklanmıştı, ben de kaçak biniyordum. Düşündükçe daha çok hoşuma gitti bisiklet. Çünkü insan olmadan bir anlamı yok, geri vitesi yok. Enerjin bittiğinde, bisiklet de durur. İnsan yaşamı gibi. Kompozisyon açısından da içinde üçgen ve dairesel birimleriyle ilgimi çekiyordu. Sultanahmet Meydanı’ndaki Dikilitaş’ta hem üzerindeki hiyerogliflerle hem de dikine uzatılmış üçgen biçimiyle ayrı bir ilham kaynağı benim için. Yazılar resimlerimde vardı. Ben de resimlerimde bir uygarlığın, kendi çağımın uygarlığının işaretleri olarak yazıyı kullandım. Çadır, dikilitaş ve bisiklet geometrik biçimleriyle resmimde belirleyici oldu böylece. Malzeme kullanımım da çok çeşitliydi. Malzemenin kendisini kullandığım oldu resimlerimde. Resmin dışında enstalasyon, video ve asemblajlara, hatta ses düzeneklerine bile öğrenciliğimden itibaren başvurmuşumdur gerektiği durumlarda.

**A.N.Y.:** 1981 yılı Atatürk Yılı olarak belirlendi ve çeşitli etkinlikler düzenlendi. Bu etkinlikler arasında resim ve heykel yarışmaları da vardı. Bu yarışmalara pek çok sanatçı da yapıtlarını göndermiş. Bu durumu nasıl değerlendirmek lazım?

**Y.T.:** 12 Eylül iktidarına karşı durmak gibi bir tavrı yoktu sanatçıların. Atatürk'le ilgili bir etkinlik söz konusu olduğunda, sanatçıların çoğu sağcı olmadıkları için, Atatürk'ü çok sevdiklerinden katılmışlardır. Ayrıca, bir devlet memurunun maaşıyla yaşaması çok zordur. O yarışmalardaki para ödülü de motive ediyordu. Ben katılmamıştım ama bir tepkiyle ilgisi yoktu bunun. Kimsenin de bir tepkiyle katılmadığını hatırlamıyorum. Televizyondan pompalanan 'kan durdu' söyleminden çok etkilenmişti ressam ve heykeltıraş takımı. Heykeltıraşlar anıt ve büst yetiştiremiyorlardı, her yerde çok yaygınlaşmıştı. Cepleri para gördü sanatçıların, kendi yaptıkları heykelleri de unuttular. Ressamlar da Atatürk'le ilgili tek tük yarışma olduğu zaman içtenlikle katıldılar.

**A.N.Y.:** Atatürk kavramı o dönemde bir uyuşturucu gibi kullanıldı.

**Y.T.:** Çok haklısın. Atatürkçülük söylemi her yerdeydi ama yine o adamlar Atatürk'ün mirası olan kurumların içini boşaltılar, yozlaştırdılar.

**A.N.Y.:** Gerçekten Atatürkçü olsalardı...

**Y.T.:** ... Bunlar olmazdı.

**A.N.Y.:** Sizin bireysel maceranız?...

**Y.T.:** Çok matrak bir şey, ama ben Akademi'de öğrenciyken apolitiktim. Resmi çok seviyordum ve forumlara hiç katılmıyordum. Nadiren gittiğim zaman görürdüm, orada bir gece önce okuduğu kitabı hafızlamasına okuyan devrimci çocuklar vardı. Devrimci sanatı konuşuyorlardı, eğitmeye çalışıyorlardı. Ben onların arasına katıyın girmedim. Ama bütün gazeteleri okuyordum, anlamaya çalışıyordum olan biteni sağıyla soluyla. Onların yaptırımcı tavrına karşıydım. Geliyorlardı, herkesi toplayıp götürüyorlardı. Ben de gizlice kaçıp atölyeye sığınıyordum kendimi kilitleyip. Ben ressam olmaya gelmişim. O furyaya katılsam iyi ressam olamazdım. Toplumla askerlikte tanıştım, zengini, fakiri herkes tek tip oradaydı. Alçaklığı da sevgiyi de orada gördüm. İçime karamsarlık çöktü, dönünce kapkara resimler yaptım. Toplumsal gerçekçiliğe sempatim ondan sonra gelişti. Duvar resimleri etkinlikleri de bunun için bana müthiş bir şekilde yol gösterdi. Çok anlatımcı, ağır simgeler içeren işler yapmadım; insan deformasyonu üzerine gitmedim katıyın. Ne kadar anladım bilmiyorum ama o dönemki genç çocuğun heyecanı ile bir iki yıl bu işleri yaptım. Hemen arkasından 1980 geldi. Gelmeseydi bu heyecan ne kadar sürerdi bilmiyorum.

**A.N.Y.:** 1980'ler için medyanın hızla gelişmesi ve görsel imgelerin hızla çoğalıp hayatın her alanına sızmasını da beraberinde getirdi. Bu imge çokluğunda bireyin kendisini birey olarak temsil etmeye çalışması ve bir ifade alanı arayışının egemen olduğunu söyleyebiliriz. Sanatsal gösterim...

**Y.T.:** ... Tek cümleyle, bireyselleşti. 1980 sonrasında herkes kendi içine kapandı, terk etmiş olduğu atölyesine geri döndü. Adeta fildişi kulesine çekildi.

**A.N.Y.:** Sadece korktukları için mi? Acaba umutların da tükendiğini söyleyebilir miyiz?

**Y.T.:** Ulaşılamayacak bir ütopyanın peşinden koşulduğu fark edildi ve bunun yılğınlığı egemen oldu bir kere. Neredeyse devrim yapılacak ve Türkiye sosyalist olacaktı. Buna inanmıştık gerçekten de. Ama her şeyin ne kadar pamuk ipliğine bağlı olduğunu gördük. Hiçbir reaksiyon olmadı, herkes teslim etti kendisini bu ortama. Herkes kendi başını kurtarmaya çalıştı. Çok içimi acıtan bir şeydir hâlâ, o dönemde hapishanedekiler daha az ziyaret edilir oldu. Oraya gittiğin zaman fişlenebilirdin. Bütün bunlar insanın daha çok içine kapanmaya neden oldu. Galerilerin çoğalması, sanat yapıtının satılmaya başlaması, koleksiyonerlerin ortaya çıkması da biraz rahatlatı sanatçıyı. Ama bir yandan da 'toplumla sanat yapılamaz artık, sanatçı kendi başının çaresine bakacak, galerisini koleksiyoncusunu bulacak, yaşamını devam ettirecek' düşüncesi alttan alta dikte edildi 1980'lerin ortamına.

**A.N.Y.:** Bu güzel sohbet için teşekkür ederim.

**Y.T.:** Ben teşekkür ederim.

## Zafer Gençaydın ile Görüşme

12 Ocak 2013, Sanatçının Atölyesi, Çankaya, Ankara

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hocam bu görüşme için zaman ayırdığınız için teşekkür ederim. Daha önce, görüşme talebinde söylediğim gibi, benim tez konum 1980'lerde sanat ve siyaset ilişkisi. Hem genel, hem de kurumsal açıdan olmak üzere konunun iki ayağı var. Siz hem GÜ Gazi Eğitim Resim Bölümünde, hem HÜ Güzel Sanatlar Fakültesinde çalıştınız. 1980'li yılların tanığıyınız. 12 Eylül askerî darbesinden başlarsak... Ondan önce başka müdahaleler de olmuştu gerçi...

**Zafer Gençaydın:** 1960'taki olaya, bazıları '27 Mayıs hükümet darbesi' diyor. Bana göreyse 27 Mayıs'ta olan darbe değil, bir ihtilaldir gerçekten... Neden? Darbeyle ihtilal arasında fark vardır. O bir devrimdir. Rejimi değiştirmek anlamındaysa, yani yeni bir şey koymuşsanız, devrimdir bu.

Niye darbe değildir 27 Mayıs? Çünkü Demokrat Parti *Tahkikat Encümeni -Tahkikat Komisyonu* diye bir komisyon kurmuş, parlamentonun yetkisini ona vermişti. Bu, on beş kişilik bir komisyondur... Ve o Tahkikat Komisyonu yargılamaya yetkiliydi ve verdiği cezayı da bozacak herhangi bir kurum yoktu, anlatabildim mi? Yani, kesin... İtiraz hakkı da yok. Şimdi böyle bir diktatörlük kurulmuştu.

Ha, ne yaptı 27 Mayıs? Demokrat Parti'yi kaldırdı. Öncelikle, parlamenter sistemin yetkisini on beş kişiye devreden bir rejimi kaldırdı; yerine çift kanallı meclisi, parlamentoyu getirdi. Yani, senato ve meclis, Büyük Millet Meclisi. İkinci olarak, Anayasa Mahkemesi'ni getirdi. Mesela, işçi hakları, sendikal hakları getirdi. Efendim, çift parlamento anayasayı değiştirdi. Başka ne oldu? Mesela, İşçi Partisi kurulması falan gündeme geldi. O halde, bu bir darbe değil, rejimi değiştirmektir. Sonra, sosyal hukuk devleti anlayışını getirdi, anayasal olarak. Bu üç değişiklik çok önemlidir.

Biz daha önce öğretmen okullarında hep Yunan veya Rus klasikleriyle yetişmiştik. 27 Mayıs'ın getirmiş olduğu bu özgürlük ortamında; 61 Anayasası'yla bu özgürlük ortamı doğunca, bu sefer sol yayınlar başladı. Biz hep klasiklerle yetişmiş bir kuşak olarak birdenbire sol yayın furyasının içine düştük; ama klasikleri okumuş kuşak olarak düştük içine. Ve adeta okuma açlığı içerisinde... Bize göre mesela, en büyük lider Atatürk'tü. Başka büyük yoktu yani... Sol yayınlar çıkınca, işte Marx'tır, Engels'tir, Politzer'dir, öğrendik, okuduk. İşte Marksist, Leninist... hepsi... fraksiyonlar... nedir? Bir nevi açıklık... Belki de iyice hazır olmadan, birdenbire içine düştük. Fakat bizim kuşak 27 Mayıs devriminden sonraki bu kültürel açılımı, demokratik açılımı, özgürlük ortamını çok iyi özümsemiş, hazmetmişti. Çünkü klasik kültürü (sol kesimin 'burjuva kültürü' dediği falan) biliyorduk biz.

Ben hep solcu olmuşumdur hayatımda. Yani hep ilerici en azından. Hiçbir zaman sağcı olmadım. Liberal bile olmadım hatta. Sosyal demokrasiyi bile her zaman az görmüşümdür. Onun için her zaman biz kendimizi solcu olarak görmüşüzdür. Fakat şimdi 60 ihtilalinden, yani 27 Mayıs devriminden sonra gelen kuşaklar, o dönemlerde ortaokul, ilkokulda olan kuşaklar bu klasik kültürü almadığı için birdenbire sol yayınlarla yetiştiler. Klasik kültür unutuldu bir an için.

**A.N.Y.:** Tabii sağlam bir altyapı...

**Z.G.:** Hah, altyapı olmayınca, olmaz. (...) 68 kuşağını biz de eleştiririz bir anlamda. Ağızdan dolma tüfek gibi, kulaktan dolma sloganlarla devrimcilik yapmaya kalktı bazıları. Yani, temel kültür dediğimiz klasik kültürü anlamadan, henüz özümsemeden, hatta okumadan, doğrudan doğruya sadece sol kültürle yetiştiler. Onun için, biz eksik buluruz 68 kuşağını. Eleştirmekten çok eksik buluruz. Yani bizim kuşak, her şeye karşın, 60 kuşağı dediğimizi, daha sağlam, ayakları yere basan bir kuşak diye düşünürüz.

Cumhuriyet ideolojisiyle, 27 Mayıs'tan sonraki sol bilmem ne falan, bunun ikisini iyi birleştiren ve elbette gerçekten Cumhuriyet'i koruyan bir kuşak olarak kabul ederiz kendimizi...

27 Mayıs'ta 'ordu gençlik el ele' falan denmişti. 27 Mayıs niçin yapıldı? Öğrenci hareketleri üniversitede başlayınca öğrenciyi korumak için yapılmıştı adeta. Ölümler başlamıştı. Mesela, Turan Emeksiz

öldürüldü İstanbul'da. Yaralanmalar, şunlar bunlar... Bu sefer, yani ordu-gençlik, cumhuriyeti Demokrat Parti'nin diktatörlüğünden gençler kurtardı. Öyle bir güven vardı bizde. Ülkeyi biz kurtardık ve cumhuriyet'in sahipleriyiz biz...

27 Mayıs'tan sonra ne oldu? Demokratik ortamda yeni bir anayasa, Anayasa Mahkemesi, çift parlamento, sosyal hukuk devleti anlayışı, işçi hakları, sendikal haklar falan filan... Ve tabii bu arada, siyasi anlamda, bu siyasi cinayet işlendi. Başbakan Adnan Menderes ve iki bakanın asılması yanlıştır belki, o başka. Hiç mi suçları yoktu? Kesinlikle. Rejimi değiştirmişlerdi çünkü. Ama asmak mı gerekiyordu? Hayır, kuşkusuz. O başka mesele. Onu tartışmayalım.

Sonra, Adalet Partisi kuruldu, Ragıp Gümüşpala'nın başkanlığında. Bir emekli orgeneral. İkinciyi ondan devralan Süleyman Demirel ve ekibi, 'Biz Demokrat Parti'nin devamıyız, Menderes'in devamıyız' diye, adeta intikam alırcasına, o asılanları, siyasî şehit sayıp intikamını almak üzere gençlere karşı nefretle bakmaya başladı. Adeta, üniversite gençliğini işaret edip, 'İşte, bunlar sebep oldu' falan gibi, böyle bir kinle bakmaya başladılar. İşte böyle... Esas kendisini Cumhuriyet'in savunucusu gibi gören gençliği hor görmeye başladılar.

Demokrat Parti'nin devamı olduğunu söyleyen Adalet Partisi ve diğer sağ partiler, hepsi, bugünkü iktidar dâhil, 'Menderes'in devamıyız' diyor. (...) Menderes aynen şunu söylemişti, ben kulağımla duydum ayakkabı boyatırken... Akyazı'da köy öğretmeniydim. Üniversite hocaları için: Bu üç buçuk kara cübbeli, kendilerini ne sanıyor?" Profesörler için, üç buçuk kara cübbeli diyor yani Menderes "Ben istersem orduyu yedek subaylarla yönetirim... 27 Mayıs yapıldığında bir yıllık öğretilimdim, çocuk değildim yani. (...) Bak, aynı bugünkü başbakanın ağzı. (...) Ondan sonra da Sıddık Sami Onar, rektör, İstanbul'da polis aracının arkasında sürütüldü yerlerde. (...) Her siyasi iklim kendine uygun insan tipi yetiştirir.

**A.N.Y.:** Sizin Gazi Eğitim Enstitüsü'nde hocalık döneminiz var (78 sonu, 83'e kadar). 1980'lerin başında darbe yönetiminin ilk yaptığı işlerden birisi de üniversiteyi hizaya getirmek, şekil vermek oldu. Bu anlamda da Gazi Eğitim Enstitüsü enstitülükten çıkarıldı, üniversiteye dönüştürüldü; fakülteler kuruldu, Resim Bölümü de Eğitim Fakültesi bünyesine yerleştirildi. O süreçte yeni güzel sanatlar fakülteleri de ortaya çıktı. İstanbul'da da Akademi fakülteleşti. Bu süreçte siz iki kurumu da yakından tanıyan bir hocasınız. Gazi Eğitim Enstitüsü'ndeki yıllarınız, oradan Hacettepe'ye geçişiniz, iki kurum arasındaki farklılıklar ve bu baskı ortamı içerisinde kendini vareden, varetmeye çalışan güzel sanatlar eğitimi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

**Z.G.:** (...) Bütün iktidarlar kendi istedikleri insan tipini yetiştirmek için önce eğitim kurumlarına kanca atarlar. Onları ele geçirdikleri zaman yeni kuşakları yetiştiren öğretmenleri de kendi ideolojileri doğrultusunda etkiler ve yeni kuşaklar yetiştirmek için hazırlık yaparlar. 12 Eylül 1980'de, geldikleri sistemde aynen böyle oldu. Daha önce de zaten bunu sağ iktidarlar hep 'üs'lenmek istemişlerdi. Üslenmişlerdir de nitekim ele geçirmek için.

(...) Ben Gazi'ye geldiğimde, 25 Ekim'de 78'de, bu sağ-sol çatışması devam ediyordu. Bir MC hükümeti geliyor, bir Ecevit hükümeti geliyor, ikide bir kadro değişiyordu. Biri gelip kendi insanlarını yerleştiriyor, diğeri gelip kendi insanlarını yerleştiriyor. Bir nevi dama taşı gibi... Eskiden liyakat, yani yeterlilik denilen şeye göre atamalar yapılırdı.

(...) 12 Eylül'ü yapanların düşüncesini temsil eden, sağ taraftan, daha doğrusu ülkücü bir rektör atandı: Şakir Akça. Kadroları da ülkücülerle doldurdu. (...) 12 Eylül'den sonra bir askerî müdür, emekli bir Albay, Hüseyin Bey. Öyle çok sert bir düşünceyle, önyargıyla gelmişti ki... Toplantıda, çok iyi hatırlıyorum "Gazi'de yangın var dediler, bu yangını söndürmeye geldim" dedi, emekli Albay Hüseyin Kızılay, "ve bu yangının kundakçısı da resim bölümüymüş." Daha sonra anladı bizi tabii, çok iyi oldu aramız falan. Daha sonra üniversiteye bağlanır bağlanmaz Şakir Akça rektör oldu. Bir bayan dekanımız oldu, Remzi Oğuz Arık'ın gelini...

**A.N.Y.:** Rüçhan Arık.

**Z.G.:** Rüçhan Arık. Oluş Arık'ın eşi. Bunlar da Turancı geleneğe, milliyetçi kanattan geliyorlar (...) Üniversiteye bağlanınca o siyasî görüşün temsilcileri dolmuştu. Bunlar genellikle de konuyu bilmeyen, iyi yetişmemiş, ve her şeye tamamen siyasî pencereden bakan, şartlanmış insanlardı. Sanatı da öyle görmeye başladılar. Mesela, benim okuldan 83'te atılmamın nedenlerinden biri şudur, çok tipik bir örnektir: Bir Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürisinden sonra (ki jüri üyesiydim orada), bir panel yapıldı. Hatta Halil Akdeniz falan da vardı o zaman. Ben kürsüde otururken, panelde tartışırken, dekan ve Oluş Arık hepsi oturuyorlardı önümde, onların hoşuna gitmeyecek şeyler söyledim. Bunların görüşü şu: Mesela bölüm başkanı vesaire, 'İşte, bizim de millî sanatımız var' falan diyorlar. Nedir millî sanatımız? Bilen yok. Bölüm başkanı, yardımcı doçent, o da gene o ekipten gelen birisi, kendi öğrencisini getirip bölüm başkanı atadı. Muhteremin hiçbir şeyden haberi yok. Hatta ilk toplantıda 'Gazi'de Resim Bölümü Başkanı olacağımı rüyamda görsem inanmazdım, hasbelkader... Benim için şereftir, onurdur" diyen bir kişi bu. Bir süre sonra, 'Bizim ulusal sanatımız var. Nasıl değerlendiriyorsunuz, değerlendirirken, yazarken nelere dikkat ediyorsunuz?' falan diyip, yavaş yavaş baskıya başladı. İşte, 'iğne oycularımız' falan, bunlar ulusal sanatımız... Bu hassasiyetlerini bildiğim için, panelde şunu söyledim: 'Sanatın ulusalı olmaz. Ulusal futbol takımı olur, ulusal ekonomi olur, ulusal bankacılık olur, ulusal politika olur ama sanatın ulusalı olmaz. Sanat evrensel, evrensel olunca ulusalı da ister istemez içerir. Siz bu toplumun eğer doğal uzantısı iseniz, zaten toplumunuzun kültürünü genlerinizde taşırsınız. İsteseyiz de farklı bir şey yapamazsınız, toplumunuzun biçimleyişinin dışında. O kültür bizi biçimliyor'. Hatta 'sanat bireysel dehanın ürünüdür, kolektif ruhun değildir. Sanatçı toplumdan çıkar, ama toplumu birebir temsil etmez' dedim.

(...) Şimdi bir bozardılar, şaşırdılar, 'ulusal sanat nasıl olmaz?' diye bakiştılar. İnkâr ettiğimi düşünüp, sınırlendiler. Derken, kısa bir zaman sonra kurumdan benim atılmam söz konusu oldu. Nitekim, 1 Temmuz 83'te atıldım Gazi'den. Üniversite yönetim kurulunda tartışılmış bu konu. Demişler ki, 'Nasıl atarsınız siz bu adamı? Bu adam okuryazar. Yazıp çiziyor, ödülleri var, iyi bir yabancı dil biliyor. Burada bir sürü ortaokul öğretmeni var. Buraya getirip atamışsınız insanları, ortaokuldan şuradan buradan. Siz bu adamı nasıl atarsınız?'

**A.N.Y.:** Bunu diyenler kimler?

**Z.G.:** Üniversite yönetim kurulunda birisi itiraz ediyor, benim adıma. 'Niye atıyorsunuz? Böyle bir adamı nasıl atarsınız?' diyorlar dekana. 'Bildiğiniz gibi değil' diyor dekan, 'Türk sanatını inkâr ediyor' bu adam. Anlayış bu yani. Burada tabii kurumun, hiçbir kabahati yok.

Kurumlar dört duvar değildir. Kurumlar neyle anlam bulur? Yöneten, o içindeki insan, kadrosuyla. Siz şimdi getirir kadroyu oluşturursanız bu anlayıştaki insanlarla... Ben ayrıldığımda, bu kurum herhalde öyle lanetlenmiş olmalı ki, böyle bir musibet mangası gibi geldi çöktü bu kurumun, Gazi gibi bir kurumun içine bunlar.

O sıralar, Ayaz'ın bir sözünü duydum beni savunan: 'Bu adamın attığı izmaritleri bile toplamaya çalışan bir sürü insan var, siz bunu nasıl atarsınız? Hademe bile olamayacakları siz burada hoca olarak tutuyorsunuz ve bu adamı atıyorsunuz!'

**A.N.Y.:** (...) Daha öncesinde MC hükümetleri zamanında bir kadrolaşma yaşanıyor Gazi'de bildiğim kadarıyla. İlk rektörün gelmesiyle de gene taşlar yerinden oynamıştır. Kimler vardı, kimler gitti?

**Z.G.:** İki partide gitti onlar. Birisi ben 83'te, bir de 81'de gidenler oldu galiba. Nihat Kahraman, Ümit Sariaslan, Servet, Metin Yurdanur... Bunlar ilk partide gittiler. Daha sonra 83'te sekiz kişi. Daha öncesi daha fazla, on üç kişi mi ne gitti.

(...) Kadrolaşma psikolojisinin temelinde yatan şudur: Birinci sınıf insanlar birinci sınıf insanlarla çalışırlar; ama ikinci sınıflar üçüncü sınıflarla veya dördüncü sınıflarla çalışırlar. Yılanın başını ezersek mesele hallolur sanıyorlar... Ayrıca, onların içinde hiç birinin diploması benimkine denk falan değildi. Yani çoğunun üniversitede hocalık diploması bile yoktu, ortaokul öğretmeniymiş çoğu. Böyle bir anlayıştı işte.



O günkü politik havanın temsilcileri yönetime gelince her şeyi biçimlemeye kalktılar. Hatta “programı nasıl değerlendiriyorsunuz, yazıyorsunuz?” dediler. Dedik ki ‘sağlamlık, kompozisyon, renk, biçim ... Hepsi tamam bunlara bakarak yapıyoruz, düzenliyoruz. Ama bir de samimiyet, duyarlılık, içtenlik vesaire... Bunu matematiksel rakamlara dökemeyeceğiniz bazı özellikler vardır. Bunun somut olarak rakamı olmaz, bunu ancak erbabı sezer, uzman kişisi bunu anlar ancak. Dışarıdan bakmakla göremezsiniz’ dedik. İlle de ‘ben görmek istiyorum’ diyor, ‘neye göre değerlendiriyorsunuz?’ Şimdi böyle bir anlayış geldi. Sanatı da kendi ideolojilerini savunan bir araç gibi algıladılar. Hatta ahlakçı, böyle modellere belki yerli, milli kıyafetler giydirip resim yaptırınlar varmış falan filan. Biz öyle bir şey yapmıyoruz tabii. Böyle bir anlayışın temsilcisi oldukları için onu bekliyorlardı. Bunu yapmayınca, kızıyorlar...

Biz şunu savunuyorduk her zaman: ‘Sanat özgürdür, hiçbir ideolojinin emrinde olamaz. Hatta o kadar özgürdür ki kendi emrinde bile olamaz.’ (...) Toplum yararlı olmayan hiçbir sanat yoktur. Toplum için olan hiçbir sanat da yoktur, eğer sanatsa gerçekten. Toplumun herhangi bir ideolojisinin emrine veremezsiniz sanatı. Sanat uşak durumuna düşürülemez; aksi halde, özgür olamaz. (...) Böyle bir ortamda bulduk kendimizi. Baştaki, o ideolojiye sahip insanların, bir nevi, dolaylı dolaysız baskıları başladı.

12 Eylül’den sonra, mesela, başbakanlık bir genelge yayınladı; bütün hocalar koyu takım elbise, açık gömlek giyecekler falan... Biz atelyede çalışıyoruz, biz önlükle çalışırız. Ütülü pantolonla, koyu elbise falan... Bizim işimizin doğasına aykırı bu, böyle şey olur mu?

Güzel sanatlar eğitiminin üniversiteye bağlanmasına gelince, bu, zoraki evlilik. Maalesef bazı arkadaşlar da yaptılar bunu... Sanatın doğasıyla bilimin doğası farklıdır; ikisi de gerçeği arar gerçi, ama yöntemleri farklıdır. Üniversiteye yamamakla iş bitmiyor. Mesela mastır doktora sınıfları açıldığında, verileri toplayacakmış, bilmem neyi saptayacakmış, nasıl bir sonuç alacağını önceden belirleyecekmiş öğrenci. Sanatta böyle bir şey olmaz. Biz itiraz ediyoruz; ‘sanat öyle bir şeydir ki, bir maceradır bu, nereye varacağını bilemezsiniz. (...) Bilimdeki gibi öngörülere dayanarak falan, resmin ispatlamak gibi bir amacı yoktur’ diyoruz. Onlar, ‘Efendim, burası üniversite. Bir terzi bir elbise dikmiş, olsa da giyeceğiz, olmasa da giyeceğiz.’ Bana söylenmiştir bu laf. Alan dışından bir dekanı söyleyen. (...)

Sanat yoluyla insanı, bilim yoluyla doğayı tanırız biz. Yöntem farkı vardır az çok. ‘Hayır, efendim, burası üniversite, istesenez de istemesenez de böyle olacak!’ ‘Efendim, olmaz! Olmaz bu! Yapamayız bunu!’ Ve daha neler... Aynen öyle oldu. Bizi zorla o elbisenin içine soktular, dar mı geliyor, geniş mi geliyor hiç düşünmeden. (...) Kavram kargaşası aslında bu. Bizim arkadaşlarımızın çoğu da maalesef buna çanak tuttu; sanat bilimselleşiyormuş, işte değişiyormuş falan.

(...) Sanat eğitimi birdenbire böyle üniversiteye yamanınca, zoraki nikâhla, iş sarpa sarıyor. Tabii, yetişmiş kadro yok elinizde, öğretim elemanı yok. Şimdi 71 tane galiba, güzel sanatlar fakültesi var; alandan 71 dekan bulamıyorlar (...) Üniversiteler arası kurulda görevliyken, ‘Güzel sanatlar fakültelerinin örgütlenme şeması kökten yanlıştır, A’dan Z’ye yeniden ele alınması gerekir’ demiştim. Çünkü bu örgütlenme şeması koyulurken ortaya, YÖK’te güzel sanatlardan hiç kimse yoktu. (Örn: telli sazlar yapım anasanat dalı vs... vurgulanması gereken önemli bir konu eksik kaldı...)

(...) Programlarla ilgili bir de şu sorun var: Eskiden bir dersin içindeki konular, şimdi tek tek derse dönüştürüldü. Mesela bizim zamanımızda Özel Öğretim Yöntemleri dersinde Ölçme ve Değerlendirme diye bir konu vardı; şimdi Ölçme ve Değerlendirme ayrı ders, bilmem uygulama, staj yapma ayrı ders, sınıf stajı ayrı.

Üniversiter sisteme geçtikten sonra kredi sistemi geldi. Mesela her ders üç krediyi dört krediyi geçemez, falan. Efendim olmaz. Haftada öğrenci yirmi saat çalışmıyorsa atelyede, öyle bir ders olmaz. Altı saat, dört saatten çok koyamazsınız ve üç dört krediyi geçmeyecek, falan deniyor. Biz de ne yaptık bu sefer? Hile-i şeriye! Desen dersi ayrı, atelye dersi ayrı, özgünbaskı ayrı, duvar resmi ayrı... Hatta bunlar bölüm oldu birçok okulda. Şimdi her şey birbirine karıştı ve bu kavram kargaşası da örgütlenme şeması da, sisteme uyacağız diye, o terzinin diktiği elbise içine gireceğiz diye her şey alt üst oldu, yozlaştı.

(...) Joseph Albers'in bir sözü var: 'Sanat eğitiminde yöntem diye bir şey yoktur; yöntem atelye hocasının kişiliğidir'. Sanat bir duygu aşılama, heyecan aşılama meselesidir. Öğrencinizi kendinize inandıramamışsanız, çalışmıyorsanız, olmaz. Çalışan hocaların öğrencileri de iyidir, çalışırlar. Çalışmayan hocalar öğrenci yetiştirememişlerdir. (...) Siz resim yapmamışsanız boyanın sorunlarını bilemezsiniz. Bilmediğiniz zaman anlayamazsınız. Anlamadığımız şeyi de öğretemezsiniz. Biz bu yüzden *sanat eğitimcisi* değil, *sanatçı eğitimci* deriz. (...)

**A.N.Y.:** (...) Üniversite olmadan önce hazırlanan programla YÖK sonrasında değiştirilen program arasında ne gibi farklılıklar vardı? Kredili sisteme geçildi dediniz, dersler parçalandı, bölündü. Ne kadar onu deneme fırsatınız oldu? 83'te ayrıldınız oradan. Sonuçlarını görebildiniz mi? Bizzat deneyimledikleriniz nelerdi?

**Z.G.:** Bir kere, hocalar ücret sistemine mahkumlar. Dersler bölününce her derse bir başkası girmeye başlıyor. Şimdi tabi bunun iyi tarafları da var, sakıncalı tarafları da. Ancak, sanat eğitimi bir bütündür. Biz Hacettepe'de de atelye sisteminden hiç vazgeçmedik. Aynı atelyede ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflar vardı, bazen hatta mastır grubu da aynı atelyede çalışıyordu. Bu neden önemli sanat eğitiminde? Sanat eğitimi uzun boylu bir olgunlaşmayı gerektiren bir süreç. Öğrenci bazen hocasından daha çok kendi arkadaşından öğrenir. Bir atelye iklimi doğar. (...)

**A.N.Y.:** Gençliğin tırpanlanması, ona yüklenen sorumlulukların elinden alınması, işe yararsızlaştırılması, özellikle de 80 darbesinden sonra bunun su üstüne çıktığını söyleyebiliriz. Böylesi bir ortamda, tam da darbenin ertesinde, kendi istediği doğrultuda bir gençliğin nasıl olacağını şekli şemalini iyice çizdikleri, gösterdikleri, dikte ettikleri bir ortamda o heyecan nasıl kaldı, diri tutabildiniz? Biraz önce 'Gazi'de yangın var, ben o yangını söndürmeye geldim' diyen bir yöneticiden bahsettiniz. Gazi'de vardı o yangın... Aslında yangın her yerdedi. Hacettepe'ye gittiniz. Orası da YÖK'ün çatısı altında bir kurum. Orada durum nasıldı? Orası güzel sanatlar fakültesiydi ama orada da gençler vardı ve YÖK'ün kontrolü altında bir program çizmek durumundaydınız. İkisini nasıl karşılaştırırsınız?

**Z.G.:** Hacettepe'ye gittiğimiz zaman dekanımız alandan değildi. İngiliz dilbiliminden bir bayan profesördü. Çok yararları olmuştur teorik anlamda, faaliyetler, dergi çıkarma falan. Ama değerlendirme sistemi diye bir şey getirdi; anketler yaptırıyor, hocayı beğeniyor musun, beğenmiyor musun falan. Hocayı öğrenci mezun olduktan sonra değerlendirebilir. (...)

**A.N.Y.:** Gazi'de bir çıban başıydınız. Yanlış gördüğü şeylere karşı çıkan, büyüklerin karşısına dikilebilen biriydiniz ve bu yüzden işten atılmıştınız. Atılmış olan birini, böylesine çıbanbaşı görülen birini almaktan çekinmediler mi? Nasıl oldu?

**Z.G.:** Adnan Bey bizim hocamızdı, oranın kurucularından. Tabi profesör olmadığı için dekan dışarıdan atandı. Ama Adnan Bey örgütlüyordu bazı şeyleri. Sonradan, yeteri kadar belki dekanla iyi geçinemediği için birtakım aksaklıklar çıktı. Mesela HÜ GSF'ye ben hoca olarak alınırken, beni Gazi'den kovanlar demişler 'Yahu biz attık bu adamı sürünsün diye; Hacettepe havada kaptı. Nasıl oldu bu?!' Onlar duygusallıklarından atmışlardı beni aslında; o da ayrı bir konu. Hacettepe beni aldı ama tabi soruşturma var, dekan araştırıyor. Üstelik sordukları kişiler aslında yanlış kişiler. Bana şunu dedi dekan: 'Zafer Bey, sizi sevmeyenler bile hakkınızda olumsuz şey söylemediler.' (...)

**A.N.Y.:** Enstitü müdürü Hüseyin Kızılay'dan mı söz ediyor acaba?

**Z.G.:** (...) Gazi'ye o müdür geldiği zaman, ilk toplantıda adam kalktı ayağa, ceketini düğmeledi, asker gibi selamını verdi ve 'Burada yangın var, söndürmeye geldim, kundakçısı da, elebaşı da resim bölümü hocaları, öğrencileri' dedi... Derken, 'İşte anarşist yetiştirdiniz. Atatürk demiş ki yeni nesil sizlerin eseri olacaktır. Yetiştirdiğiniz nesil belli. Anarşist yetiştirdiniz'. 20 dakika konuştu adam. En sonunda, Hüseyin Kızılay 'söz almak isteyen var mı?' diye sordu. Biz de 32 kişi miyiz neyiz, o toplantıda. Bir zamanlar, 'sıcak devrim zamanıdır' falan filan deyip, beni 'oligarşiye hizmet ediyorsun, hocalık yapıyorsun' diye beni eleştiren arkadaşlar bile söz alamadı. Korkudan.. Baskı var tabii. 'Siz anarşist yetiştirdiniz' sözü üzerine, ben söz aldım: 'Eskiden beri öğrencilerime şunu söylerim: İnandığınız davada veyahut

düşüncede taviz vermeyeceksiniz, ipe götürseler bile, bildiğinizi söyleyeceksiniz. Aydın dürüstlüğü bunu gerektirir. Şimdi ben konuşmazsam bu sözü bir daha öğrencilerime söyleyemem. Onun için konuşmak zorundayım. Üslubumdan dolayı da özür diliyorum, baştan. Benim üslubum sizin ölçütlerinize göre küstahlık sayılabilir. Demin anarşist yetiştirdiniz dediniz. Yarım saat sonra beni Mamak Cezaevi'ne gönderecek yetkiyle geldiğinizi biliyorum. Ama ben konuşacağım. Siz nasıl ki Türk Silahlı Kuvvetleri'nin şerefli bir subayısınız, ben de Milli Eğitim ordusunun şerefli bir neferiyim. Ben ilkokul öğretmenliğinden geliyorum ve bir haftalık nafakamı sırtımda taşıyarak bir buçuk saatlik yolu gittim, köyde öğretmenlik yaptım. O zamanlar yedi bin lira para alıyorduk. Bırakın yedi bin lira maaşla eğitim öğretim yapmayı köyde, siz asker olarak yedi bin lirayla köyde bayrak çekip indirir misiniz hafta sonlarında? Bu kadar fedakârca çalışıyor öğretmenler. Bizim ne topumuz ne tüfeğimiz ne tayin bedelimiz ne de servis, makam arabamız var. Benim Gazi'de çalışmam öldürülmem için yeterli sebep. Her sabah kalktığım zaman ben arabamın altına bakıyorum bomba var mı yok mu diye. Onun için demin söylediğiniz anarşist yetiştirdiniz, işte meydanda sözünüzü kesin bir kararlılıkla reddediyorum.'

Ben de bacak bacak üstüne atmışım; başbakanlık genelge yayınlanmış elbise bilmem ne diye; ama, kot pantolon kazak falan giymişim. Müdürün gözü benim dizimde, niye indirmiyor dizini diye bakıyor. Ben hiç aldırış etmiyorum. Ben konuştuktan sonra tabii heyecanlandı, bütün 32 kişi herkes 'şimdi bunu jandarma alıp götürecektir' diye, yasa pusa battı. Adam dinledi beni, kalktı ayağa 'beyler, toplantı bitmiştir' dedi, selamını verdi, çekti gitti.

Bizimkiler bilmek istemezler, söylemezler bunu, çünkü kendileri de ortaklı bir bakıma sessiz kalarak. Bizim Veysel geldi, bana, 'Ne gerek vardı? Arının yuvasına çomak soktun gene. Biraz sonra jandarma gelip götürse ne halt edeceksin?' dedi. 'Bana bak,' dedim 'senin aklın eriyor da benim aklım ermiyor mu? Arının yuvasına çomak soktuğumu ben bilmiyor muyum? Ama ben demokratik tepki hakkımı kullandım. Adam bizi sürü yerine koydu, ama ben adama bir mesaj verdim, ben bu sürüye dâhil değilim dedim. Adam anladı. Ama sen anlamadın hala.' Durum buydu. (...)

Bu anlayışı ben Hacettepe'de de sürdürdüm. (...) Hacettepe'de bomba momba olur diye beşte kapanıyor atelyeler. Rektör yardımcısına da dekana da söyledim: 'Siz burada değil sanatçı, ıspanak bile yetiştiremezsiniz. Sorumluluğu ben alıyorum atelyemde. Ve öğrencilerin isimlerini yazdım bir kağıda, altına imza falan. Öğrencilerin başında duracağım. Bu öğrenciler dokuza veya on bire kadar çalışacak' dedim. Hiçbir arkadaşım buna yanaşmadı. Öbür arkadaşların öğrencileri gelip benim atelyemde çalıştılar saat beşten sonra. (...)

**A.N.Y.:** Hocam, bu görüşmede tezime yararlı olacak değerli bilgiler verdiniz. İzininiz olursa, son bir soru sormak istiyorum: Bir sanatçı olarak, gerek 1980'in hemen öncesinde, gerek 1980'ler boyunca, yapıtlarınızda siyasal konuları ele aldınız mı? Bu konuya eğildiyse, örnek görüntü var mı elinizde? Düşünceleriniz o zaman nasıldı? Geriye dönüp baktığımızda şimdi nasıl görüyorsunuz?

**Z.G.:** 1972-78 yılları arasında F. Almanya-Berlin'deki öğrencilik yıllarımda, Türkiye'de yaşanan olayları basından izleyen biri olarak derinden etkileniyordum. Yetmişli yılların ortalarından başlayarak resimlerimin konusu ya çevre sorunlarıyla ya da Türkiye'deki sağ-sol çatışmaları, siyasal cinayetler, toplumsal olaylarla ilgiliydi. Örneğin: *Boşaltılmış Kent-Seveso* (Kültür Bak. Koleksiyonu), *Faili Meçhul* (3 Mart Sanat Gal. Koleks.), *Zorba* (bende), *Toplu Gömüt* (Eczacıbaşı Kol.) vd...

Türkiye'ye döndükten sonra da benzer konular sürdü. Örneğin; İnci Aral'ın Maraş katliamını konu alan *Kıran Resimleri* öykülerinden esinlenerek yaptığım bir dizi resimden biri olan *Kıran X*, 1980 yılında DRHS ödülünü alarak ve o yılın kataloğuna basılmıştır. Adı geçen öykü kitabının ilk baskısının kapağındaki ve içindeki desenler bana aittir. Son yıllarda yaptığım resimlerimin bazıları da, örneğin, *Irak*, *Ayaklar*, *Lâl Gece* (*Çocuk Gelin*) gibi, savaş, şiddet ya da toplumsal konuları içermektedir. O zaman olduğu gibi şimdi de, resimlerimin çıkış noktası olarak bir öyküsü olmakla birlikte, konunun bir betimlenmesi; kaba görüntüye bağımlı sığ açıklama değil, soyut imgelerle dışavurumudur.

### EK-3: YAZIŞMALAR

#### Aydın Ayan ile Yazışma, 2011

17 Ağustos, 2011, Çarşamba, 20:58:19

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hocam merhabalar. HÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında “1980’lerde Türkiye’de Sanat ve Siyaset” konusunda Doktora tezim üzerinde çalışmaktayım. Bu yazışma tez konuyla ilgilidir. Fırsat bulup yanıtlayabilirseniz çok mutlu olacağım.

12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970’ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciriyle, o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriyeye dönüp bakınca, nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını? Darbe dolayısıyla size ya da yakınlarınıza sıkıntı veren bir olay yaşadınız mı?**Aydın Ayan:** 12 Eylül’ün öncesi yoğun bir kaos ortamının yaşandığı / yaşatıldığı bir süreçti. Türkiye ve sol hareket için 12 Eylül hazan mevsimin başlangıcında yer alan hüzün yüklü hazin bir tarihtir. Hazan mevsiminin başlangıcında 12 Eylül vardır, sonrasını bir dizi resimle “Uzun Sürmüş Bir Kış” olarak görselleştirmeye çalıştım. Çocukluğumda 8-10 yaşlarımda yaya olarak köyden yaylaya giderken kar fırtınasına yakalandığımız Doğu Karadeniz’in Soğanlı Dağı’nda hem kurtların bir ineğe saldırıp memelerini parçalayarak öldürmelerine ve benden birkaç yaş büyük bir çocuğun elindeki sopayla ineğe saldıran kurtları kovalamaya çalışmasına tanık olmuş, hem de donma tehlikesi geçirmiş, götürüldüğüm yakın bir yayla evinde ılık sularla vücudum ovularak, yaşama döndürülebilmişim. Bu nedenle, kış benim için, insanın yalnızlığını ve çaresizliğini simgeleyen acımasız bir mevsimdir. 12 Eylül 1980 tarihi ise çok tehlikeli, deyim yerindeyse mayınlı bölgeye girişte tekinsiz bir işaret fişeği ve kapkara bir sınır taşıdır. Öncesi “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, “Alacakaranlık”, sonrası “Ay Karanlık”, “Elektrik İşkencesi”; ülkemizde 12 Eylül 1980 darbesinden az ya da çok nasibini almayan yok gibidir. Ben de dostlarım, tanıdıklarım da payımıza düşürüleni, hanemize yazılanı aldık. Ben biraz da şansla ve rastlantılarla ölümcül yara almadan, “sıyrıklarla kurtuldum”. Hapislerin, işkencelerin, ölümlerin ve öldürmelerin olduğu bir dönemde ve coğrafyada, yurt sathında “sıyrıkların” lafı mı olur? (Geriyeye “İnsanın İnsana Ettiğidir”, “İnsanın Doğaya Ettiğidir”, “İnsanın Hayvana Ettiğidir” resimleri kaldı-)

Yukarıda şans diye nitelediğim etkenlerden bir kaçına değinmekte yarar var. 12 Eylül’ün hemen sonrasında 1981 yılında Cumhuriyet Senatosu Vakfı’nın açmış olduğu, “Büyük Nutuk’un Yorumu” konulu resim yarışmasının birinciliğini Kayıhan Keskinok ile paylaşmış ve ödülü “kısa dönem” için askere gitmeden bir gün önce, Ankara’da Milli Güvenlik Konseyi’nden almıştık. Görev yapacağımız askeri birliklerin olduğu kentlere bilet bulamayınca, Mansiyon alan N. S.’in Erzincan bileti ile benim Burdur biletim Milli Güvenlik Konseyi Sekreterliği’nin girişimiyle bulunabilmiş, üstelik Burdur Tugay Komutanlığı’na hitaben yazılmış “Aydın Ayan çok değerli bir ressamdır. Kendisinden yararlanılması...” içerikli bir kart ziyaret bana verilmiş ve yanımda götürmem istenmişti. Ancak bu nottan hiç yararlanmadım, kısa dönem boyunca, spor olarak kabullendiğim askeri eğitimden de kaçmadım.

“Büyük Nutuk’un Yorumu” konulu yarışmada ödül almış olmam, bugün TC.Büyük Millet Meclisi toplantı salonunda sergilenen 200x300 cm boyutlarındaki bu resmin Sanat Çevresi Dergisi’nin kapağı ile daha pek çok yerde yayınlanmış olması 80’li yıllarda benim için deyim yerindeyse “koruyucu kalkan” oluşturdu.

Bunun dışında 80'li yılların ilk yarısında İstanbul'da Birinci Ordu Komutanı olan Necip Torumtay Paşa'nın eşi Türkan Torumtay'ın benim o zamanlar asistanlık yapmakta olduğum Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Devrim Erbil atölyesine misafir öğrenci statüsünde devam ediyor olmaları da –sanırım- bir diğer koruyucu kalkanı oluşturdu.

Beladan kıl payı kurtulduğum dönemler de oldu: Moskova- Bakü (Sovyetler) Sergisi; Yediğim dayak ve Kerim Silivri' nin hakkımda açtığı soruşturma; İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nde 1982 sergisi açılışında yaşadığım olumsuzluklar bunlardan birkaçıdır.

Gene de “12 Eylül karabasanı” nı ensemde duyumsadığım zamanlar çok olmuştur.

Bir gece yarısı arkadaşımın evinden evime dönerken beş kişilik bir “keş grubu”ndan yediğim dayak önce karakola sonra savcılığa yansıdı. Hastaneden bir haftalık rapor verdiler bana. Şikayet eden bendim ama, görevli olduğum üniversitenin rektör yardımcısı ( rahmetli Kerim Silivri) “konu siyasi olabilir” varsayımıyla hakkımda soruşturma açtırdı. Yediğim dayağa bir de kurumunun soruşturması eklenince şaşkına dönmüş büyük bir düş kırıklığı ve güvensizlik yaşamıştım.

Bir başka olay ise, 1 Mart 1982 tarihinde İzmir Resim ve Heykel Müzesi'ndeki sergim sırasında gerçekleşti. İstanbul'dan birileri “Devletin müzesinde komünistlerin sergisi açılıyor” diyerek sergim nedeniyle beni Ankara'ya, Sıkıyönetim Komutanlığı'na ispiyonlamışlar. Sıkıyönetim Komutanlığı da İzmir Resim ve Heykel Müzesi Müdürü rahmetli Mehmet Sabır'ı telefon ile arayarak sorgulamış... Birkaç ressam ve galerici de kalemi keskince şair Cemal Süreya'ya sergimin açıldığı günkü Milliyet Sanat Dergisi'ne iki sayfalık “Bir Fotoğrafın Resmi” başlıklı bir yazı yazdırmışlar. Şair Turgay Gönenç, eşim ressam Can Ayan ve ben açılış saatinde müzenin kapısına geldiğimizde eleştirmen Mehmet Ergüven, elinde o günkü Milliyet Sanat Dergisi, kapıda bizi bekliyordu. Müze müdürü Mehmet Sabır hemen ötede “içerisi (sergi) askerler ve polislerle dolu. Ne yapacağız?” diye soruyordu. O sırada –iyi anımsamıyorum- Güney Deniz Saha Komutanlığı ya da Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'ndan sergiye bir kutlama telgrafı geldi. Turgay Gönenç telgrafı eline alıp, sergideki resimleri ilgiyle inceleyen asker ve polisler gösterdi ve resimlerim hakkında bilgi verdi. Telsizler tek tek kapanmaya başladı. Sonrasında fısıltı gazetesi iyi çalıştı, Konak'taki saat kulesinin yanından denize atılan taş dalga dalga yayıldı, genişledi, büyüdü. Duyan duymayana haber verdi. Sergi büyük bir izleyici kesimince gezildi, sergi suresi uzatıldı. Otuz beş bin TL borç para alarak açtığım sergi bana olumlu etkileri bu güne dek süregelen İzmir'in sanat ortamını ve birçok dost kazandırdı. Beni Sıkıyönetim Komutanlığı'na ispiyonlayanlar amaçlarına ulaşabilselerdi, belki de demir parmaklıklar arkasına gitmiş olacaktım. Şans ve dostlar yanımdaydı.

Bu arada, yeri gelmişken, 12 Eylül 1980 Darbesi ile Tepebaşı'ndaki Türkiye Yazarlar Sendikası'nda benim de bir yapıtımın yer aldığı sergide ki –ayağından zincire vurulmuş, pencereden dışarıya bakan bir kedinin konu edildiği, elimde görseli bile bulunmayan- bir resmimin derdest edilip götürüldüğü ve geri verilmediğini de belirtmemde yarar var.

**A.N.Y.:** Üniversitedeki öğrencilik yıllarımız darbe öncesindeki gerilimli ortama denk gelmiş. Hemen ardından asistanlık ve öğretim görevliliği ile üniversite yaşamına devam ettiniz. Sanat ortamının eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? Siyasal gelişmelerin sanat ortamına ve eğitimine etkisi nasıldı?

**A.A.:** Eğitim söz konusu olduğunda us ve bilinç, sanat söz konusu olduğunda us ve duygu yan yana gelir, birbirleriyle yarışır. Us, bilinç, duygu insana özgü, insani değerlerdir. Bu nedenle eğitim ve sanatın en temel nesnesi de olumlu, olumsuz, güçlü ve zayıf yanlarıyla insandır. Bireysel özellikleriyle insan, toplumsal, kültürel, çevresel etkileri de bünyesinde taşır. Bu nedenle almış olduğu eğitim ne kadar üst düzeyde olursa olsun, farklı koşullar ve durumlar karşısında vereceği tepkiler de iniş çıkışlar gösterebilir. Nitekim 12 Eylül 1980 sonrasında beni oldukça şaşırtan ve düş kırıklığına uğratan olaylardan biri de bu tür tanıklıklardan biridir. Olay kısaca şöyledir: Büyük usta, değerli sanatçı insan Ruhi Su siyasi iktidar tarafından büyük baskı görmüş ama düşüncelerinden, yaşama ve insana bakışından ödün vermemiş bir

sanatçıydı. Sol ve ilerici kesim insanları, büyük kitleler uzun yıllar onun sazi ve sözü ile soluk alıp verirken 12 Eylül sonrasında, 80'li yılların ilk yarısında elindeki bir sorun nedeniyle sazını çalamaz, dolayısıyla sözünü söyleyemez bir duruma gelmişti. Tedavi için yurt dışına gitmesi gerekiyordu, parası sınırlıydı. Bir gün Teşvikiye'de Edpa Sanat Galerisi'nde sergi gezerken yazar ve çevirmen Bertan Onaran ile karşılaştım. “Aydıncığım Ruhi Ağabey hasta, tedavi için yurt dışına gitmesi gerekiyor. Plak ve kasetlerin satışı da yok denecek denli azaldı. Plak ve kasetlerini eşe dosta satabilirsek yurt dışına gidip tedavisini yaptırabilecek” dedi. Plaklardan ve kasetlerden imzalı birkaç takım aldım ve o zamanki İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Ruhi Su sever solcu/ilerici dostlarıma satmaya çalıştım. Bir tanesini bile satamadım. Şaşırđım, üzüldüm, şok oldum.

Bunun benzeri durumlar plastik sanatlar ortamında da yaşandı. 70'li yıllarda duvarlara yapılmış büyük boyutlu çoğu protest nitelikli resimler kapatılıp yok edildi. Genel ortamda adım adım yoğun bir apolitikleşmeye doğru gidildi. Her zaman gözle görülmeyen ama yoğun biçimde duyumsanan baskı ortamı karabasan gibi üzerimize çöktü. Sanatsal üretimde tematik yeğlemeler farklılaştı. Eğitime YÖK yön vermeye başladı. Önceleri şaşkınlıkla karşılanan bu duruma karşı çıkanlar, direnenler de oldu ama sonuçta bir biçimde alışıldı. Kişisel olarak benim sanatsal üretimimde de farklılaşmalar oldu. 1982'de protest nitelikte bir sergi açmışken, 1984'te simgesel yönü ağır basan bir sergi açtım. Bu görece tavır değişikliğinde, 34 gencin idam edildiği 1983 yılında “İnsanın İnsana Ettiğidir” başlığıyla yapılmış ve kişisel tepkimi göstermek için Devlet Resim Heykel Sergisi'ne göndermiş olduğum 160x100 cm boyutlarındaki resmimin sergileme almasına karşın biraz da sessizlikle karşılanmış olmasında aranmalı. “Haykırmak bazı dönem ve koşullarda sessizlikle eş anlamlıdır” diye düşünmüştüm o sıralar. 1986-1988 yılları arasında British Council (İngiliz Hükümeti)'ın bursu ile İngiltere'ye gittim. Türkiye'de yaptığım resimlerle Goldsmiths Gallery'de kapsamlı bir sergi açtım. Resimler “Totoliter rejimlere karşı bir tavır sergilemesi” ve eleştirel yönü ile ses getirdi ve bu durum basına yankı buldu.

**A.N.Y:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi Akademi'de sanat eğitimine nasıl yansımıştı? Neler değişmişti?

**A.A.:** 70'li yıllarda Akademi'de, beş yıllık eğitimle yüksek (master) dereceli diploma verilir. Eğitimin biçimlenmesinde, 1882'de kurulup 1883'te sanat eğitimine başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yüzyıla yaklaşan geleneksel yapısının yanında, içinde, yönetiminde programlarının oluşturulmasında genç, dinamik ve ilerici bir görünüm sergileyen Akademili gençlerin de temsilcileriyle yer aldığı demokratik bir oluşum önemli rol oynardı. Temel Sanat Eğitimi ve Sosyo-Ekonomi gibi bazı dersler eğitim programına bu bakış açısı ile eklenmişti. Resim Bölümü'nde sanatın gerekliliğine, işlevine, sanatçının neyi niçin ve nasıl yapacağına, öz ve biçim, altyapı- üstyapı sorunsallarına ilişkin tartışmalar sürer giderdi. Bu tür tartışmalar genellikle Bedri Rahmi Eyüboğlu ile Neşet Günal atölyelerinde yapılırdı. Özellikle Neşet Günal ve resimlerindeki içerik, öz, biçim sorunlarına yaklaşım maddeci dünya görüşünü benimseyen öğrenciler için işaret fişeği benzeri bir işlev taşırdı.

70'li yılların ortalarında Neşet Günal atölyesindeki bir grup genç sanatçı adayının sosyal içeriki “kollektif resim” yapma girişimleri geriye önemli ürünler bırakmasa da, Neşet Günal'dan destek görenek olumlu notlarla değerlendirilmişti. Bu tür girişimler ve yapılan tartışmalar, benim “Brecht Bruegel İlişkisi” konulu yüksek lisans metnini hazırlamamı ve Meksika duvar resimlerinden etkilenerek “epik resim” yapma çabasına gönül vermeme sağladı. Öz ve biçime ilişkin temel karşıtlıkların tuval kadrajında ve toplumsal bir tema bağlamında görselleştirilmesi çabasının ürünleri olan “Çatışma/Toplumsal Peyzaj”, “Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor”, “Piyonların Piyonları”, “Patron” ve “Elektrik İşkencesi”, “Az Gelişmişlik” ve benzeri resimler bu yaklaşımla görselleştirilmişlerdir.

Diploma resmim olan “Simdi Göz Aydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor” Nazım'ın dizelerinden yola çıkılarak, görselleştirilmiş o yılların yönelimini keskin bir yaklaşımla sergileyen, politik mesajı yoğun bir resimdir.



1972 yılında öğrenci olarak kapısından girdiğim İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Ocak 1979’da asistan olarak göreve başladığımda Resim Fakültesi olmuştu. Akademi henüz Üniversite olmamıştı ama var olan bölümler fakülteye dönüştürülmüştü: Resim Fakültesi, Heykel Fakültesi, Mimarlık Fakültesi, Dekoratif Sanatlar Fakültesi... Bir de, yöneticilerimizin görevlendirmesiyle her köşede, her kapı, masa, sıra, sandalye altında sabah mesai öncesi, akşam mesai bitiminde inceden inceye aranan paketler ve olası bombalar. Anlaşılabileceği gibi, üniversiteleşme çalışmaları o yıllarda -Neyin nasıl yapılacağı tam ve doğru olarak bilinmeden- el yordamıyla sürdürülmekteydi. Gerçi, ders programlarında ve eğitimde herhangi bir değişiklik yapılmamıştı. Ama bölümler fakültelere dönüşüvermişti. Aradan bir iki yıl geçtikten sonra YÖK’ün Ankara’dan uzanan eliyle bugünkü yapısına kavuşan kurum pişmanlıklar, Akademi’ye özlem ve YÖK’e, sisteme karşı tepkilerle kurumdan peş peşe istifaları beraberinde getirdiyse de, atı alan Üsküdar çoktan geçmişti.

70’li yıllarda bu ülkede bir tek İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi vardı. Bugün 60’a yakın Güzel Sanatlar Fakültesi... Bu bir varsıllaşma mı? Keşke öyle olsa...

**A.N.Y.:** O dönemde sanat eğitiminde uygulanan ve dayatılan program hakkında neler düşünüyorsunuz?

**A.A.:** “Dayatılan program” ya da dayatılan yaşam eğitime ve gündelik yaşama birden bire yansımada, yansımışsa da, tüm ağırlığı ile hemen duyumsanmadı... Yavaş yavaş, gün gün alıştırtıverdik. Hala alıştırtıyoruz. 70’li yıllarda 5 yıl olan sanat / resim eğitiminin “Bologna Süreci”nde artık 3 yıla indirilmesi tartışılıyor. 3 yılda sanatçılar yetişecek.! Nasıl olacaksa.! Gerçi birikimi yetersiz hocaların “ders verdiği”, galerisi olmayan, istihdam olanakları sağlanmayan, diplomalı işsizler ordusunun koridorlarında dolaştığı güzel sanatlar fakültelerinde sanat eğitimi suresi 10 yıla çıkarılsa ne değişecek?

**A.N.Y.:** Ülkemizde siyasal eleştiri yapmak, aslında her alanda (hatta siyaset alanının kendisinde bile) bir riske girmektir. Sanat alanında 1980’ler boyunca ele alınan konuların seçiminde siyasal eleştiriler ne oranda gerçekleştirildi, nasıl karşılandı?

**A.A.:** 70’li yıllarda eleştirimizi yaparken oto sansüre başvuramaz, sözü dolaysız söylerdik. “Piyonların Piyonları”, “Çatışma”, “Şimdi Göz Aydın Etme Zamanıdır” ...konulu Protest nitelikli resimlerim öyleydi.

80’li yıllarda, en azından kendi resimlerimde –daha dolaylı ve simgesel bir dile başvurarak toplumsal eleştiri yapma yolunu seçmeyi daha uygun ve tehlikesiz buldum. “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, “Bir Çocukluk Anısı”, “Karda Karga”, “Sonsuz Barış Dizisi”, “Ay Karanlık” vb. gibi. Bu “söylem değişikliği”nin iki nedeni vardır. Birincisi kendini koruma içgüdüğü. İkincisi ise, yaşanarak öğrenilen bir zorunluluktan kaynaklanan bir gereklilik... 70’li yıllarda ses getiren bir resim, 80’li yıllardaki baskıcı ortamda sessizlikle karşı karşıya gelince, “söyleyiş”te farklılaşmaya gitmek, zorunlu hale geldi.”İnsanın İnsana Ettiğidir” resmi...

**A.N.Y.:** Yapıtlarınızın baştan beri toplumsal ya da insani bir içerik taşıdığı görülüyor. Kimilerinde çok açık, kimilerinde ise daha sembolik bir eleştiriye hiç eksik etmemişsiniz. Özellikle 1970’ler ve 80’lerde yaptığımız seriler “toplumsal gerçekçi” kavramıyla dikkatleri çekmiş. Ancak yapıtlarınız üzerine yazılan dönemin eleştiri ve yorumlarında “politik olma” durumu ile ilgili bir burjuva ve bağlantı yapılmaması ya da bu yönlerinin açık bir dille irdelenmemesi de dikkat çekici. Demek istediğim, yapıtlarınız toplumsal, alegorik olarak betimlenmiş, figürlerin insanın yalnızlığı, sahnelerin dramatikliği ve ürkünçlüğü konuşulmuş ancak; ancak bunun nedenleri üzerinde yeterli açıklamalarda bulunulmamış gibi duruyor o dönem için. Bu anlamda rastladığım en açık ifade, Time Out’ta resimlerinizin “totaliter rejimlerin toplumsal ve politik baskısını irdeleyen” yapıtlar olarak tanımlanmasıydı. 1980’lerde hâkim olan depolitizasyonun ve siyasal düşünce kısıtlamalarının bu tür yorum ve eleştirilere engel olduğu söylenebilir mi?

**A.A.:** Ben kendimi, resimleri, üretimleri hakkında çok sayıda yazı yazılmış, yorum yapılmış, şanslı sanatçılardan biri olarak görüyorum. Nice sergi açılmış, nice kitap yazılmış ve sessizlikle karşılanmış bir kültür ve sanat ortamından, hele “12 Mart”ların, “12 Eylül”lerin yaşandığı bir coğrafyada daha fazlasını beklememeli. Gene de daha fazlası yazılmadıysa da bunun iki nedeni olabilir: Ya ben “söz”ümü doğru

söyleyememişim ya da sıradan izleyicisinden en donanımlı sanat yazarına dek genişleyen bir skalada yer bulan alılmayıcı görselleştirileni doğru algılayamamış ve anlayamamıştır. Keşke atılan her ok tam hedefe ulaşabilse!...

**A.N.Y:** 12 Eylül askeri darbesine ve yönetimine karşı durmak ya da taraf/sız kalmak bir sanatçı olarak sizin için ne ifade etmektedir?

**A.A.:** Tarafsızlık –son çözümlenmede– ezenden, sömürenden yana taraf olmak demektir. “Tarafsızlar cehennemnin en derin yerinde yanacaklardır!...” sözünü anımsayalım. Sanatçının tarafsız olması ise olmaması gereken bir durumdur. 13 Kasım 1979 günü Picasso’nun görüşlerinden de yararlanarak yazmış olduğum “Sanat Görüşü”nde Picasso’dan, “Sanatçı toplumsal çatışmanın üstünde madde dışı bir ruh değildir. Onun sanatı istese de istemese de, oldum bittim sınıf eğilim ve çıkarları doğrultusundadır. Sınıflar dışı yahut sınıflar üstü sanat yoktur. Toplum dışı olduğunu savlayan bir sanat dahi, belli bir toplumsal kümenin çıkarlarına hizmet eder” alıntısını yapmışım. Çok fazla kemikli bulsak da Picasso’nun yorumuna yanlıştır diyebilir miyiz?

## Cebrail Ötgin ile Yazışma

05 Şubat 2013, Salı, 18:38:9

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Sayın Doç. Cebrail Ötgin,

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nda “1980’lerde Türkiye’de Sanat ve Siyaset” başlıklı doktora tezimi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman’ın danışmanlığında sürdürmekteyim.

Tezimi oluşturan bölümlerden biri, dönemin eğitim politikalarındaki değişimler ve YÖK sistemi ile kurulan güzel sanatlar fakültelerinde sanatçı yetiştirme yöntemine ilişkindir. Bu konudaki tanıklık ve bilgilerinize ihtiyaç duymaktayım.

Geriye dönüp bakınca, nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Cebrail Ötgin:** 12. Eylül öncesi benim için hem lisede öğrencilik yaptığım hem de yazları ailem izin vermediği için firar ettiğim İstanbul’da değişik işlerde çalıştığım yıllardı. Siyasal görüş anlamında çok bilinçli olduğum söylenemez. Dinsel-Sağ eğilimli diyebileceğim bir aileden geliyordum ve sağın egemen olduğu ortamdaydık. Siyasal görüş ayrılığıyla birlikte Iğdır’da bir de etnik ayrışma, Kürt-Azeri kavgası vardı. Iğdır’ın yarısı Kürt yarısı Azerilerden oluşur. Bu kavga Iğdır’da hep kendimi bildim bileli var, gizli açık. Ama bizim ailenin durumu biraz bundan farklıydı. Kürtlerle ahbablığımız, akrabalığımız vardı. Benim Kirvelerim kürttü örneğin. Gelip gidilirdi evlere, dolayısıyla benim açımdan bu ayrışma hiç oluşmadı.

Lise yıllarım altı yıl sürdüğü için yarısı 12 Eylül öncesi yarısı da 12 Eylül sonrasına denk gelir. 12 Eylül öncesi daha çok öğretmenlerimizin ve ağabeylerimizin yönlendirmeleriyle zaman zaman eylemlere katılırdık. Zaman Zaman da içinde bıçaklı sopalı olan kavgalara karışırdık. Ülkü ocaklarına gider, orada eğitim, seminer vb. etkinliklere katılırdık. Verilen küçük çaplı görevleri yerine getirirdik. Bu görevlerden bazıları; bir yerden bir yere emanet götürmek, bazı yerlerde kalabalık oluşturmak, gözcülük yapmak ve birilerini takip edip korkmalarını, tedirgin olmalarını sağlamak gibi.

12 Eylül öncesinin İstanbul dönemimde ise daha çok çalışmakla geçtiği için bu tür siyasal etkinliklerden uzaktık. Ayrıca bizim bulunduğumuz ortamlarda daha çok günü kurtarmak, ekmek-aş kavgası vardı. Yani sıra çok güvenli olmayan ortamlardaydık. Birkaç üniversitenin olduğu Beyazıt, Laleli ve Aksaray

civarındaydık. Sürekli eylemler, kavgalar, çatışmalar olurdu. 12. Eylül 1980 darbesi olduğunda İstanbul'daydım. Siyasal konuları konuşmamamız, hatta soranlara hiçbir taraftan olmadığımız bazı ağabeylerimiz tarafından tembihlenirdi. Darbeden sonra bu tür öneriler daha da arttı ve neredeyse tarafsız birileri oluverdik korkudan.

Birkaç hafta sonra Iğdır'a eğitimimin kalanını tamamlamak için döndüğümde bambaşka bir ortamla karşılaştım. Okulun önüne askeri kışla gibi bir yer yapılmıştı. Giriş çıkışları askerler kontrol ediyordu. Daha önceden toplanılan ve örgütsel çalışma yapılan her yer kapatılmıştı. Arada sırada çıkan kavgalarda askeri kışlanın nezarethanesine tıklır bir güzel dayak yedikten sonra bırakılırdık. Gittikçe tek taraflı düşüncenin egemen olduğu bir ortam oluştu. Sanırım okul ve askeri yönetimin teşvikleriyle de tiyatro, spor ve aşk-meşk işlerine daha çok zaman ayırmaya başladık. Edebiyat öğretmenimin yönetiminde Namık Kemal'in 'Vatan Yahut Silistre' oyununu sahneye koyduk. Başrollerden biri olan İslam Beyi ben oynadım. Zekiye rolündeki arkadaşımın yalnızca sarıldığı, ellerine dokunduğum ve bir kere de öpüştüğüm duygusal bir aşk yaşadım. Okulun ve mahallenin futbol takımında oynadım. Çoğumuz için ne sağ kaldı ne sol yalnızca futbol...eğlence... vs. kaldı. Bir de gelecek kaygısı oluşmaya başladı. Üniversiteye gitmek gibi... Bu kaygılarla İstanbul'a tekrar gittim, televizyon tamircisi olmak istedim, devlet memuru olmak istedim olmadı, biraz süründükten sonra Bursa'ya geçtim. Bulaşıkçılık, garsonluk, tezgâhtarlık, amelelik yaptım. Siyaset miyaset kalmadı yani. O dönem artık siyasi düşüncelerin konuşulmaması gerektiği telkinlerinin çoğaldığı yıllar oldu. Neyse böyle bir zamanda şansım yaver gitti ve 1983-84 eğitim yılında Ankara Hacettepe GSF Resim Bölümüne girdim.

Öğrenciliğimin ilk yılları bırakın sanatı anlamayı, ben neyim, kimim, nereden geliyorum nereye gidiyorum gibi çelişki dolu düşünce sıçramalarıyla geçti. Ancak ikinci sınıftan sonra kendimi toparlayabildim.

**A.N.Y. :** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? 1980'lerdeki siyasal gelişmelerin sanat ortamına etkisi sizce nasıldı?

**C. Ö.:** Siyasal ortamda tek taraflı düşünce iklimi oluşturulduğu gibi sanat ortamında da benzer bir durum vardı. Siyasetten, güncel toplumsal sorunlardan uzak, bireysel anlatımlar özellikle de biçimsel arayışlar ve biçem önemliydi. Siyaset daha düşük seviyede ve felsefi argümanlarla harmanlanarak iletiliyordu bizlere. Sanatın felsefesi öznel bakışa, bireysel düşünce oluşturmaya yönelikti. Örgütlenme faaliyeti yoktu örneğin. Birkaç eylem hatırlıyorum, ama onlarda daha çok yurtdışı yaşama koşullarının iyileştirilmesi, kaliteli yemek isteği gibi.. Lise yıllarında olduğu gibi üniversitede de 12. Eylül sonrası ortam sanırım teşviklerle sanat - spor ve eğlence üzerine kurulmuştu. Her tür plan-program bu tür etkinlikler üzerinde yürütülüyordu.

Hocalarımızda eğitimde yıkıcı bir tavırla geçmişimizi silme ve kendimizi yeniden kurma -oluşturma gibi telkinlerde bulunuyorlardı. Şimdiye kadar bütün bildiklerini unut yalnızca sanatın, sanatının sorunlarına odaklan. Bana göre bunların içinde siyasi görüş üstü örtülü veriliyordu. Kendi sanatsal dilimizi ancak toplumsalı reddederek bilinçdışı anlatımın bireysel- psikolojik olanaklarıyla yaratabilirdik. Biçimsel serüven neredeyse tek anlatım yoluymuş gibi verilirdi. Figür sorunları ancak biçimsel dönüşümlerle yansıtılıyordu. Soyutlama ve soyut anlatım sanatsal dile giden yolların en başında geliyordu. Gerçekçi anlatım öğrenilmeli, ancak sonradan oluşacak sanatsal dilinin bir aşaması, sağlaması gibi bir şeydi bizim için. Aşılması gereken ve bir daha dönülmemesi gereken bir anlatım yoluyla gerçekçi tavır. Hele siyasal anlamda toplumsal bir sorunu ele almak intihar gibi bir şeydi. Böyle bir çalışma gördüğümüzde yüzümüzü ekşitir, kendisini aşamamış, yenileyememiş, özgünlüğü olmayan birinin işiymiş gibi bakardık. Yine, klasikler de öğrenilmesi gereken, ama artık öykünülmemesi gereken şeylerdi. Belki hocalarımız bu tür şeyleri doğrudan söylemezlerdi, ama ortam bu havadaydı. Adnan Turani'nin lirik soyutlamaları, Mustafa Ayaz, Veysel Günay, Zahit Büyükişleyen'in soyutlamaları, Zafer Gençaydın'ın soyut dışavurumları, daha sonra GSF'ye dahil olan Turan Erol manzara soyutlamaları, yapılan karma - kişisel ve yarışmalı sergilerde ödül alan ve sergilenmeye değer görülen işlerin çoğunun doğa çıkışlı soyutlama, dışavurumcu işlerden oluşması ortamı kendiliğinden etkiliyordu.

Bazı önemli sergiler vardı. Asya-Avrupa bienali gibi. Oradan cinsel içerikli bir resim dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren tarafından kaldırılmıştı. Amerika'dan getirilmiş bir grup sergisi vardı. Büyük boyutlu boya-renk-biçim serüvenine dayalı heyecanlı işlerdi. AKM'nin açılışında Hasan Pekmezci ve Hayati Misman öncülüğünde Kenan Evren'in katıldığı bir baskiresim yapma gösterisi ve sergisi yapılmıştı. Otoriter, bürokratik ve baskıcı bir ortam hâkimdi. Önceden nelerin sergileneceği denetlenmişti. Sanırım bu korku ve tedirginlik ortamı sanatçıların çoğunda bir oto kontrol duygusu geliştirmiş. Güncel siyasetten, eleştirel ve toplumsal sorunlardan uzak, yalnızca biçimsel -biçemsel içerikte ısrar eden sanatçılar topluluğu vardı çevremizde. Ben bu durumu şuna benzetiyorum. Özellikle dinsel-geleneksel baskının yarattığı ortamın sonucu, Türkiye'de öteden beri dinsel ve cinsel konulara yönelik mesafeli duruşunda olduğu gibi siyasal konulara da mesafeli duruldu. İster bilinçli ister bilinçaltı tepiler olsun bu ne yazık ki böyle.

Sanat ortamına neredeyse Akademisyen-Sanatçılar egemendi. Ankara'nın yanı sıra sanırım İstanbul'da da bu böyleydi. Dışarıda bağımsız sanat yapan çok az sanatçı vardı. Sanatçı olmakla akademisyen olmak eş anlamlı gibiydi o zamanlar. Çoğumuz o zamanlar eğer sanatçı olmak istiyorsak mutlaka akademisyen olmamız gerekir düşüncesine sahiptik. Olduk, ama köprü'nün altından çok sular geçti!!! Sanırım bu düşüncelerimizi yıkan ilk etkinlik, Bedri Baykam'ın Ankara'da 1986 yılında bağımsız sanatçı olarak açtığı iki sergi ve okulumuzda yaptığı söyleşiler ve yukarıda belirttiğim birkaç sergi oldu.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında YÖK yasası ile birlikte üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. O sürecin eğitim aldığınız ve çalıştığınız kurumlar üzerindeki etkisi hakkındaki gözlemlerinizi kısaca aktarabilir misiniz?

**C.Ö.:** YÖK'le birlikte akademik özgürlük sınırlandırıldı. Hiyerarşik bir düzen kuruldu. Askeri bir disiplin egemen oldu kurumlara. Siyasi görüş, kılık kıyafet yüzünden birçok sanatçı-akademisyen işten atıldı. Öğrencilerin örgütlenmeleri engellendi. Disiplin suçlarıyla öğrenciler sindirildi. Eğlence ve spor teşvik edildi. Bireysel başarılar desteklendi. Siyasi görüşler ve etkinlikler büyüklere, özellikle de politikacılara devredildi. Onlar da zaten sistemin dayattığı kadarını yapabildiler. Hocalarımızın çoğu bir gecede profesör, doçent oldular. Sanatçı ve usta eğitimci kimliklerinden çok gittikçe unvanlar hiyerarşisi oluştu. Dolayısıyla böyle bir iklimde de kuralları katı, hiyerarşik, sayısal ve nicel değerlerin öne çıktığı bir sistem oluştu. Sürekli yeni kurallar koyuluyor, deneniyor, tutmayınca ya da istenildiği gibi olmayınca bir ertesi yıl değiştiriliyordu. Akademi geleneğinde niteliğin ve bundan oluşan saygınlığın, sorumluluğun yerini disiplin, katı hiyerarşik sistem aldı.

**A.N.Y.:** Fakültede / bölümde uygulanan eğitim modeli (sanat politikası) hakkında o zaman neler düşünmüştünüz, şimdi ne düşünüyorsunuz?

**C.Ö. :** Sanırım bu sorunun yanıtını birinci soruda verdim. Ama yine de birkaç cümle ile devam edersek, yıkıcı – yaratıcı, ama tek yanlı bir eğitim süreci yaşadım. Güncel pratiklerden, kişisel geçmişten ve toplumsal sorunlardan uzaklaşan soyut, ayakları yere basmayan bir eğitim süreci. Oyuna dönüştürülmüş, dolaylı anlatımların önemsendiği bir anlayış egemendi. Başkalaşım, soyutlama – soyut, dışavurumcu etkiler önemliydi. Kavramsal ve metaforik yaklaşımlar, konulu –gerçekçi anlatımlar pek ciddiye alınmıyordu ya da geçiştiriliyordu.

**A.N.Y.:** Sizde, sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde güncel siyasal olaylar ne oranda etkili olmuştur?

**C.Ö.:** Konu seçmek bile küçümseniyordu sanırım. Ya da daha şiirsel, bireysel konular seçiliyordu. Güncel siyasal olay seçilmişse de bunun anlaşılabilirliği üçüncü dördüncü aşamada kalıyordu. Öncelik boya-renk-biçim güzelliğine veriliyordu. Dolayısıyla da içerik güme gidiyordu. Zorlarsan resmin altına sürülmüş dışavurumcu bir kırmızı renk; toplumsal şiddete, baskıya, kana veya ölüme yönelik içerik açıklamalarıyla doluydu. Olabilir tabii, ama bu kadardı o dönemin ilk işleri. Siyasal konular ancak 1980'lerin sonlarına doğru çok az sanatçıya ya bir resimlik ya da bir sergilik temalar olarak işlenmeye başladı. Onlar da nostaljik, cılız söylemler olarak kaldı. Konular daha çok geçmişte yapılmış işkence

sahneleri ya da Deniz Gezmiş gibi solcu liderlerin parkalı portreleri ile sınırlı kaldı. Sisteme dokunan, güncel pratikleri eleştiren eleştirel tavırlar neredeyse yok gibiydi. Araştırıldığında görülecektir, Türkiye’de güncel siyasal konuları işleyen ve süreklilik kazandıran sanatçı yok bence. Bir Léger, bir Leon Golub, Botero, Hans Haacke gibi sanatçı, hele 80-90 arası, ara ki bulasın ☺... Bir Orhan Taylan, bir Aydın Ayan saysan belki üçüncü çıkmaz. Onların da özellikle 80-85 arası yaptıklarına bakarsak; ‘uzanan çıplak’, ‘okuyan kız’, ‘aynalı natürmort’, ‘ayna önünde resim yapan ressam’ gibi konulara yönelindiklerini görebiliriz. Korku ve tedirginlik ortamı dağılana kadar plastik sanatlarda çalışan sanatçılar bu konuları çalışmaktan uzak durmuşlardır. Bazı sanatçılar 12 Eylül’den sonra tutuklanmış, işkence görmüş, hapis yatmıştır, ama onlar da sanatsal tavırlarından, seçtikleri konulardan değil, 12 Eylül öncesi siyasi düşüncelerinden ya da etkinliklerinden dolayıdır.

**A.N.Y.:** 1980’ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, güncel siyasete ilişkin bir kaygı var mıydı? Yapıtlarınız bağlamında, karşı durmak ya da tarafsız olmak sizin için ne ifade ediyordu?

**C.Ö.:** 80’lerin ilk 5-6 yılı öğrenci olduğum için ancak kendi yolumuzu aramakla geçti. Çoğu da bağımsız-özgür anlatımlardan çok öğrenme amaçlı, yönlendirilmiş işlerdi. Yine de bitirme projem ‘Hayat Kadınları’ konusuydu (1987). Geneleve (Bent Deresi) gidip eskizler yapmıştım. Oradan bir kadınla dışarıda görüşmüş bazı notlar almıştım. Bir iki tane konuyla ilgili film izlemiş ve bol eskizli bir ön hazırlık yaptıktan sonra büyük resimlere geçmiştim. Yaptığım resimler yine de aldığımız eğitimin etkisiyle boya-renk ve biçim güzelliğine dayalı idi. Soyutlama ve dışavurum sanırım o yıllarda Ankara resminin vazgeçilmeziydi ya da öncelikleri arasındaydı. Aldığımız eğitimin de etkisiyle gittikçe 80’li yılların sonlarına doğru soyut dışavurumcu resimler yaptım. Çoğu da bilinçdışı anlatımın olanaklarıyla biçimsel serüveni merkeze alan kompozisyonlardı. Bu kaygılarla siyasi içerikli sayılabilecek resimler yaptım. 1987 yapımı yönetmenliğini Şerif Gönen’in yaptığı *Katircular* filminden karelerdi bunlar. Onları da sanırım biçimsel denemelerle estetize ettim. Temayı, toplumsal eleştiriyi öne çıkarmak yerine plastik yapılanmayı önceleyen işlerdi.

Karşı durmak düşüncesi kendi resminin serüveninde plastik yapılanmadan ödün vermeden bir dil yakalamak üzerineydi. Bunun için her şey göze alınmalıydı. Gerekirse yaşam da dâhil bu ideal uğruna her şey feda edilmeliydi. Büyük bir inançla iman etmiştik yani. Toplumsal beğeniye, geleneksel olanı reddetmekti karşı durmak. Yeni olma, kendini sürekli yenileme tutkusu vardı. Bunu gerçekleştirmenin tek yolu da çok çalışmaktı, çok okumaktı. Başka strateji bilmiyorduk. Bu düşünce sanırım bende geleneksel yetişme biçimimi terk etme isteği ile de örtüşüyordu. Üniversite öncesi ya da sanatla tanışma öncesi yaşantım benim için her türlü geleneksel – dinsel baskıyı, travmayı, yoksulluğu, cahilliği temsil ettiği için sonrası (üniversite-sanat) benim bunlardan kurtulma savaşımın adıydı. Daryush Shayagan’dan referansla, bir tür ‘geleneksel toplumlarda yaşanan kültürel şizofreniye tutulmuş yaralı bilinç’in tedavisiydi karşı durmak.

Karşı durmak ya da tarafsız olmak benim için bireysel özgürlüktü ve sanatsal özgünlüktü.

Benim güncel - siyasal içerikli işlerim daha çok 90’lardan sonraya denk gelir.

**A.N.Y.:** Bunların dışında eklemek istedikleriniz...

**C.Ö.:** Ne diyeyim, Allah kurtarsın☺)

## Elif Okur Tolun ile Yazışma

11 Şubat 2013 Pazartesi 11:33:50

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Siz Türkiye’de ilk vakıf üniversitesi olan Bilkent’ten mezun oldunuz. Geriye dönüp bakınca, nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Elif Okur Tolun:** 12 Eylül öncesi kargaşanın sağ sol kavgalarının yerini sessizlik aldı. Askeri darbeler bir anlamda toplumdaki güvenliği ve çatışmayı sindirirdi. Ancak etkileri daha sonraki yıllarda farklı oluşumları doğurdu. Bence o zaman yaşanan sağ sol olayları bugün yerini farklı bir merkezde Türk - Kürt meselesine bıraktı. Yeni siyasi partilerin etkisi artarak daha kapitalist ve Amerika güdümlü bir ülke haline geldik. Özgürlüklerimiz ve dünya ile ilişkilerimiz arttı.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? 1980’lerdeki siyasal gelişmelerin sanat ortamına etkisi sizce nasıldı?

**E.O.T.:** 80 öncesinde sanat ortamımızda fazla siyasi yaklaşımın hakim olmadığını düşünüyorum. Bunun nedeni belki askeri okul kökenli sanatçıların yurt dışına gönderilseler bile aslında geleneksel işlerle uğraşması (akademi ile kısıtlı kalması) ve kendi kimliğini fazlaca sorgulamaması olabilir. 1980’ler sanatçılara daha özgür bir ortam sunmuştur. Türkiye’de yaşanan sorun Batı’da yaşanan akımların şekilsel olarak alınması ve uygulanmasıdır. İçerik hep göz ardı edilmiştir. Böylece içi boşaltılmış şekilsel olarak yıllarca taklit edilmiş bir sanatla karşı karşıya kaldık. İşin düşünsel boyutu anca 80 sonrasında kurcalanmaya başlandı. Örneğin yeni dışavurumculuk eş zamanlı olarak yaşanan bir akımdır. Bedri Baykam da bu anlamda siyasi işler üreten önemli sanatçılarımızdan biridir.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi sizin eğitim gördüğünüz kurumda sanat eğitimine nasıl yansıyor?

**E.O.T.:** Ben Türkiye’deki ilk vakıf üniversitesinden mezun oldum. Benim girdiğim dönemde insanların vakıf üniversitelerine bakış açısı çok değişti. İnsanlar bir yeri kazanamamış öğrencilerin parasıyla okutulmaya çalışıldığı bir yer gibi görüyordu. Aslında bu düşünce 10-15 yılda ancak aşıldı. Tabii bu konuda Bilkent’in öncü bir rolü var ve gerçekten dünya çapında kendini kabul ettiren bir üniversite oldu. Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü olarak girdiğim yerin adı, ben daha mezun olmadan Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak değiştirildi. Bu aslında günümüz yaklaşımı disiplinlerarası zenginliği gündeme getiriyor. Bence çağdaş bir yaklaşım. Bilkent bunu ilk gören üniversiteler arasında yer alır. Tabii ilk alınan hocalar ile sonradan alınan hocalar arasındaki vizyon farklılığı da buna neden olmuş olabilir (Adnan Turani/ Vasıf Kortun ikilemi...). Gazi Eğitim Fakültesinden mezun olan kişilerle yurt dışında eğitimini tamamlayıp dönmüş kişiler arasında ciddi yaklaşım farkları vardı. Bununla birlikte vakıf üniversitesinin öğrenci bulmak gibi bir derdi de vardı. O nedenle isim önemli. Örneğin resim bölümüne öğrenci bulmak da zorlanırken grafik, iletişim tasarımı, mimarlık, iç mimarlık daha popüler alanlar oluyor. Yani isim değişikliğinin ticari bir yönü de var.

**A.N.Y.:** Diğer güzel sanatlar fakülteleri ile kendi fakülteniz arasında bir kıyaslama yapmış mıydınız? O gün nasıl düşünüyordunuz, şimdi nasıl düşünüyorsunuz?

**E.O.T.:** Evet, yukarıda bahsettiğim gibi toplumun ön yargısını hissedip hep düşünüp kıyasladım. Hala da kıyaslarım. Devlet üniversiteleri çok yetenekli öğrencileri seçiyor hala da öyle. Örneğin ben HÜ GSF’nin sınavını kazanamamıştım. Bu yüzden acaba zayıf mıyım diye çok düşündüm. Ama yıllar içinde geldiğim nokta ve aldığım eğitim öyle çok da yadsınamayacak bir nokta. Mezun olduktan sonra yüksek lisans için Marmara Üniversitesine başvurduğum ve sınavı kazandım. Aslında bugün bu bölümlere öğrenci alımının sorgulanması gerektiğini düşünüyorum. Desen sınavı ile yapılan eleme çok da doğru gelmiyor. erçekden bu işi isteyerek yapacak öğrenciyi bulmak gerekiyor. Düşünen kafası çalışan bu yola baş koymuş öğrenci hangi okulu seçerse seçsin başarılı oluyor.



**A.N.Y.:** Fakültede / bölümde uygulanan eğitim programı (sanat siyaseti) hakkında o zaman neler düşünmüştünüz, şimdi ne düşünüyorsunuz? Sizin sanatsal eğilimiz ve okulda size verilen eğitim arasında çelişkiler yaşadınız mı?

**E.O.T.:** Aldığım eğitiminde oldukça iyi olduğunu mezun olduktan sonra çok daha iyi anladım. Adnan Turani, Mustafa Ayaz, Nuri Abaç, Mürşide İçmeli, Halil Akdeniz, Hayati Misman, Nermin Kura, Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin, Erdağ Aksel gibi zengin bir kadro ile çalışmak gerçekten önemliydi. Dönemlik misafir gelen hocalar arasında Bedri Baykam, Mehmet Gülyüz vardı. Bunların bakış açlarındaki farklılık bizim sanata bakışımızı etkiledi diyebilirim. Aslında çelişkiler de yaşadık. Bir hocanın verdiği kritik diğer hiç birbirini tutmazdı. Ama hangisinin doğru olduğunu yakalama sürecini yaşamak bile önemli bir deneyimdi. Sanat siyaseti anlamında Vasıf Kortun'un ve Erdağ Aksel'in yaklaşımı bana böyle bir şeyin varlığını ilk hissettirenlerdendir.

**A.N.Y.:** Öğrencilik yıllarınızda sanata bakışınız nasıldı?

**E.O.T.:** Fazla idealisttim; sanki dünyayı kurtaracak gibi iddialı idik. Hepimizde bu duygu vardı. Son derece hırsla çalışıyorduk. Başarılı bir dönem yaşadığımızı düşünüyorum.

**A.N.Y.:** Bunların dışında eklemek istedikleriniz...

**E.O.T.:** Sanat eğitimin aslında kişilik eğitimi olduğunu düşünüyorum. Nasıl başladık ve nasıl mezun olduk. Gerçekten enterasan. Dünyaya bakışımız değişti. Bir anlamda sorgulamaya davetti bu süreç. Herkes bunu böyle mi yaşıyor bilmem.

### **Engin Dalyancı ile Yazışma, 2013**

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Sayın Engin Dalyancı, “1980’lerde Türkiye’de Sanat ve Siyaset” konusunda bir doktora tezi üzerinde çalışıyorum. Bölümlerden biri üniversitelerdeki “sanat eğitimi modeli”ne ayrılmış durumda.

GÜ GSF’den mezun olduktan sonra, 1987’de Bilkent’te çalışmaya başlamış, Adnan Turani’nin asistanlığını yapmıştınız. Konuyla ilgili olarak tanıklığınıza ihtiyacım var. Anımsayabildiğiniz kadarıyla, aşağıdaki soruları yanıtlayarak yardımcı olur musunuz? Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin genel yapısı, havası nasıldı?

**Engin Dalyancı:** Biz Gazi’den gelmiştik o zamanlar. Bilkent’te tam bir özgürlük ortamı oluşturulmuştu ve öğrenciler serbest bir ortamda eğitim görüyordu. Okulda, öğrenci konseyi ve başkanlığı vardı; ve okul konseyinde kendi düşüncelerini ve olması gerekeni ifade edebiliyorlardı.

**A.N.Y.:** Fakültede hangi bölümler vardı?

**E.D.:** Güzel sanatlar fakültesinin resim, grafik, müzik bölümleri vardı. 1989’da ben ayrıldıktan sonra, duyduğuma göre diğerleri açılmış.

**A.N.Y.:** Hangi hocalar, asistanlar vardı?

**E.D.:** Resimde Adnan Turani, sonra Mustafa Ayaz, Halil Akdeniz, asistan olarak ben ve Ugurgün Pamir... Grafikte Murside İçmeli, Hayati Misman, Emre Becer (ve takaları yapan bir sanatçımız, ismini hatırlayamadım şu an; sonra asistanlar; Can Turani, soyadı Ates olan bir arkadaş....

**A.N.Y.:** Figür”, “soyut” ya da “kavramsal sanat” gibi konularda, Adnan Turani diğer hocalara, sana ve öğrencilere neler söylüyordu? Sanatta ana mesele neydi?

**E.D.:** Bazı notlarım vardı, ama hepsi Bodrum’da kaldı (Şu an Kanada’dayım). Yanlış şeyler yazmak istemem. Adnan hocadan çok şey öğrendik. Mesela, “yeni bir şey, resimde bir önceki yapılan rengi ve biçimi tahrir etmeden yeni bir çıkış yapamamışsın” gibi şeyler derdi. Bozup, yeniden yapmak önemliydi.

**A.N.Y.:** Diğer hocalarla Turani’nin sanat görüşü arasında farklılık var mıydı? Varsa, ne gibi farklılıklar vardı? Bunlar açıkça tartışılır mıydı?

**E.D.:** Hoca, bizim anladığımız anlamda yenilikçiydi; sürekli yeni buluşlar yapma eğilimindeydi.

**A.N.Y.:** Turani, o yıllarda atölyelerde nasıl bir eğitim modeli uyguluyordu?

**E.D.:** Öğrenci, desende, resimde ve araştırmalarında kendi istediği şekilde araştırmasını yapar, onu resmine aktarır ve sonrasında hocayla üzerinde konuşulurdu. Neden ve nasıl yaptığını anlatır, hoca da kendi fikirlerini ve nasıl çözümleyebileceği konusunda alternatif düşüncelerini söylerdi. Bu saatlerce konuşma şeklinde sürer ve bazen resimlerden örneklerle desteklenirdi.

**A.N.Y.:** Sanatta siyasal konuların ele alınmasına nasıl bakıyordu? Daha doğrusu, bu konular hiç gündeme gelir miydi?

**E.D.:** Siyasal konular konuşulmazdı, gündeme gelmezdi.

## **Erdağ Aksel ile Yazışma, 2010**

*On Oct 13, 2010, at 11:14 PM, nahide yilmaz wrote:*

Sayın Erdağ Aksel,

Aşağıdaki sorular, üzerinde çalışmakta olduğum “1980’li Yıllarda Sanat ve Siyaset” başlıklı Sanat Tarihi Doktora Tezi’yle bağlantılı olarak hazırlanmıştır. Tez, özellikle, 1980’lerde sanat öğrencisi olan gençlerin ve eğitimlerinin hâlihazırda politik gelişmelerden ne ölçüde etkilendikleri, hatta bu konudaki tepkilerin yapıtlara ne kadar yansdığı üzerine odaklanmayı amaçlamaktadır.

1. 12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970’ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciri içinde o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriye dönüp bakınca, *genel* olarak nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını?

2. Size veya başkalarına sıkıntı veren siyasi bir olayın içinde bulundunuz mu?

3. Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? Siyasal gelişmelerin sanat ortamına (ve özelde yapıtlara) etkisi nasıldı?

4. Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi sizin eğitim gördüğünüz kurumda sanat eğitime nasıl yansyordu?

5. O dönemde sanat eğitiminde uygulanan program hakkında neler düşünüyor/d/s/unuz?

6. Ülkemizde siyasal eleştiri yapmak her alanda (hatta siyaset alanının kendisinde bile) bir riske girmektir. Sanat alanında 1980’ler boyunca ele alınan konuların seçiminde siyasal eleştiriler ne oranda gerçekleştirildi, nasıl karşılandı?

7. Yapıtlarınızda, özellikle de 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, siyasal bir eğilimin ya da sorgulamanın varlığı/yokluğu hangi koşullarda kendisini göstermiştir? Karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade etmektedir?

8. Yukarıdaki konular dışında eklemek istedikleriniz varsa, belirtir misiniz?

Zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

Saygılarımla,  
Ayse Nahide Yılmaz

Merhaba Nahide hanım,

1.

Aslında sorularınızı fena halde sıradan, neredeyse basmakalıp buldum ve cevap vermemeyi düşündüm. Doktora gibi bir işe kalkışan bir sanat tarihçisinin daha nokta atışı yapabilmesi, daha spesifik olabilmesi gerekir diye düşünüyorum. Ayrıca "iç hizmet kanununa dayanarak", "emir komuta zinciri içinde" ve "yönetime bütünüyle el koymak" gibi cümleler genelkurmay başkanlığı web sitesinden alınmışcasına asker dili kokuyorlar.

İç hizmet kanunu 1960 darbesini kılıfına uydurmak için o darbeyi destekleyen akademisyenler tarafından keşfedilen bir meşrulaştırma yönetmeliğine dayanır. Bu meşrulaştırma işlemi tamamlamak için 1961 anayasasında o aslında kenarda köşede kalmış yönetmelik kanun haline getirilmiştir. 12 Eylül' darbesinin emir komuta zinciri vurgulamasının altında da yine 1960 darbesinin genelkurmay başkanlarını tutuklayan yüzbaşılar tarihi yatar. Yani biz siviller için hiç bir şey ifade etmez o söylem. İster bozuk ister düzgün emir komuta zinciri içinde yapılmış olsunlar askeri darbeler ordunun "yönetime el koyması" filan diye sulandırılmaz. Darbeler asker bürokratların bizim vergilerimizle alınan tankları kullanarak sivil ve seçilmiş yönetimleri devirmeleridir ve hatta seçilmiş başbakanları asmaları ile bile neticelenmiştir.

1980 darbesi tabii ki bir vakum içinde ele alınamaz, çünkü askeri bürokratlarda alışkanlık haline gelmiş darbe yapmaya yönelik bu eğiliminin yeniçeri ocaklarındaki başkaldırmalardan, 31 Mart vakası ve hareket ordusu olaylarına kadar geri götürülebilecek, 27 Mayıs 1960 dan 17 Nisan 2007 E-muhtıra'sına kadar uzatılabilecek derin bir tarihi vardır.

Dolayısıyla 12 Eylülün öncesi ve sonrasına bakmak 12 Eylül öncesi çeşitli tezgahlarla sokaklarda birbirler ini vuran farklı siyasi görüşteki gençlerle, ya da biraz da tesadüfen 12 Eylül sonrası kurulan YÖK ile sınırlanamaz. Eminim darbe olmasaydı da o zamanki başbakan S. Demirel YÖK'ü kurardı. Geldiğimde güzel sanatlar fakülteleşmişti, ben öncesini görmedim. Ancak gözlemlerimle şunları söyleyebilirim. Belli ki fakülteleşme öncesinde sanat dünyasında bir İstanbul ekibi varmış ( Akademi, Tatbiki ve genel olarak da kent kökenli) bir de Gazi Eğitim kökenli sanatçılar varmış.

Anlayabildiğim kadarıyla İstanbul ekibi bu Ankara ve daha da çok taşra kökenli üç senelik öğretmen okulu mezunu ekibi aşağılarmış. Fakülteleşme ile birlikte bir kaç yıl "Avrupaya" gönderilen Gazi kökenli sanatçılar özellikle de taşrada kurulan yeni güzel sanatlar fakültelerinde kadrolaşmışlar. Çok dile getirmeseler bile onlar bu değişimden ve docent profesör olabilmekten memnunnardı. Ancak kendim de bir üniversitenin güzel sanatlar fakültesi mezunu olduğumdan, açıkcası adları fakülte de olsa bence bu okullarda yerleşik bir üniversiter anlayışın gerçekleştiğini söylemem biraz zor. Görüntü üretme mesleğinin öğretildiği bu kurumlarda bir üniversite görüntüsü var ancak üniversitenin kendisini bulmak biraz zor. Üniversite olmanın kriterleri çok fazla ama en basitinden bile yaklaşırsanız, sözgelimi "iyi bir kütüphane" ortada olanın sadece bir görüntüden ibaret olduğu kabak gibi ortaya çıkar.

2.

Tabii ki bireyse sıkıntılar yaşandı ama tekrar ediyorum, bu sıkıntılara görünür darbeden dolayı oluşan geçici sıkıntılar olarak bakmak büyük resmi görmemeye ya da göstermemeye tekabül eder. Ben bugün

arabayla Levent, Maslak'tan her geçtiğimde dakikalarca "fotoğraf çekilemez askeri bölge" tabelaları ve yüzbinlerce metrekare alan üzerinde kurulu "askeri bölgeler", askeri golf sahaları izliyorum. Taksim'e yaklaştığımda Hilton yakınında aynı tabelalar ve Hilton'dan daha büyük ve 5 yıldızlı orduvleri geçiyorum. İçerde "vatani görev" olarak garsonluk yapan yağız anadolu çocukları 2.5 liraya karides kokteyl servisi yapıyorlar. Şemdinli de bir kitapçıya bomba atan assubayları unutamamız için, daha dün alevilerin İstanbul'da yaptığı bir gösteride belinde silahıyla bir jandarma istihbarat elemanı tesadüfen yakalanıyor ve polis sorgulayamadan askeri inzibatlar tarafından kaçırılıyor. 17 yaşındaki oğluma lisede zorla "milli güvenlik" eğitimi veriliyor. Güvenliğimizden öyle endişeler duymalıyız ki hiç soru sormamalıyız. Bu endişeden olsa gerek, İstiklal marşımız bile "korkma!" diye başlıyor. Birileri bizi korkutmak isteyebilir mi?

1960 da başlayan askeri rejim bizi hiç terk etmedi, dolayısıyla benim hep sıkıntılarım var.

3 ve 5:

Ben Türkiye'de hiç yüksek okulda okumadım ama 12 Eylül'ün hemen sonrasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ders vermeye başladım. Dışardan gelen biri olarak gözlemlediğim, sol gelenekten geldiklerini ima eden bir sürü öğretim üyesinin aslında belli ki kendilerine pek de dokunmamış olan YÖK ve 12 Eylül'ü bahane ederek ofislerinde eski günleri yad ederek çay içip, satranç tavlâ oynayıp, akademik ya da sanatsal hiç bir şey yapmamalarıydı. Ağzlarındaki avant-garde sanatsal söyleme karşın Atatürk konulu resim yarışmalarına katılmak için yapılan resimleri ve enstelasyon geleneğinden hızla Atatürk anıtları üretimine geçişleri saymıyorum bile. Ben de zaten orada iki yıl ancak dayanabildim ve istifa etmek zorunda kaldım. İstifa etmeye zorlanmam tabii ki siyasi nedenlerle değil, meslekdaşlarımla farklılığa karşı olan azimli dirençlerindendi. Benim izlenimim bir kaç yıl Avrupa'da kalmaktan gelen avant-gard'lıktan Atatürk anıtı yapmaya yönelik sanatsal dönüşümlerini meşru kılmak isteyen bazı öğretim üyeleri sanat eğitiminde uygulanan metodlarda da benzer bir tutuculuğu benimsemişlerdi. Öğrencilerde yaratıcılığı kışkırtacak çalışmalara pek sıcak yaklaşılıyordu.

1995 yılından beri kuruluş çalışmalarında yer aldığım Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı programına giriş için yatenek sınavını kaldırma kararı aldığımızda ve bu kararı YÖK'e ilettiğimizde YÖK bunu Yüksek Öğretim Kurulu'na bağlı Güzel Sanatlar Konseyine gönderip görüş sormuş. 1998 yılında adından ve varlığından bile haberdar olmadığım bu Güzel Sanatlar Konseyi (ya da kurulu) toplantısı sırasında Sabancı Üniversitesi adına birisinin acilen gelip kendisine bilgi vermesini talep etmiş. Toplantıya ben katıldım. Türkiye'deki bütün Güzel Sanatlar Fakültelerinin dekanlarından oluşan bu kurul Mimar Sinan Üniversitesi'nde toplanmıştı ve ben toplantıya girdiğimde hepsi büyük U şeklinde bir masaya oturmuşlardı. Biraz da bir mahkemeye benzer bir ortamda büyük U masanın karşısına konan küçük tek bir masa bana ayrılmıştı. Epey bir eleştirilmiştim böyle bir program hazırladığım için ama en aklımda kalan (hiç çıkmayan) ve sonra yazdıkları rapora da yansıyan suçlayıcı ifade, "Siz sanat eğitimin bölünmez bütünlüğünü bozuyorsunuz!" cümlesiydi.

Yorum yok.

4:

O dönemde üniversitede bir güzel sanatlar fakültesinde "Atatürk ve modern sanat" gibi absürd panellere dinleyici olarak katılma, abstract ekspresyonist Arshile Gorky üzerine gösterdiğim bir video'da sözü geçen Ermeni Soykırımı ifadesinden dolayı zılgıt yemek şerefine nail oldum. Kütüphanedeki "zararlı" kitap ve yayınları ayıklama komitesinde görevlendirildiğimde, bu işi yapmayı red edince bana ceza olarak "Türkiye'nin bölünmez bütünlüğü" konulu bir konferans verme görevi verildi. Ayrıca herhalde iyilik olsun diye konferansı hazırlarken kullanmam gereken "kaynak" kitap da elime verildi. Genelkurmay tarafından hazırlanıp bastırılmış imzasız bir kitaptı bu. Tabii ki bu konferansı vermedim.

Sanat dünyasında o sıralarda olanlar için sizin biraz araştırma yapmanızı öneririm. Biraz arkeolojik araştırma ile bugün "avant-garde" ya da "güncel" sanat " öncüsü olarak sunulan bazı sanatçıların geçmişinde bol miktarda bronz Atatürk, hatta Saddam Hüseyin heykelleri ( o zaman hayatta idi ve

Türkiye oraya ihracat yapardı) bulacaksınız. Bu kadar araştırmaya gerek kalmadan Bedri Baykam'ın AKM de 27 Mayıs'ı öven sergisine ulaşacaksınız. Ben bu sergiyi gezdiğimde önce samimi olarak Bedri'nin çok etkileyici bir kara mizah yapıtı ürettiğini sanmışım. Sergi sonunda Bedri ile karşılaştığımda ise şaşkınlıkla olayın öyle olmadığını, Bedri Baykam'ın favori bir askeri darbesi olduğunu ve bu sergiyle gerçekten de 27 Mayıs askeri darbesini yücelttiğini anladım. Eh o zamanlar bu "iyi darbe" "kötü darbe" ayrımı tabii ki sadece Bedri tarafından yapılmıyordu. Başbakan ve dışişleri bakanını asarlarsa 'iyi', ODTU öğrenci liderlerini asarlarsa 'kötü' diye nitelendirilen darbelerin değerlendirilme kriterlerini anlamak kolay değil.

6:

Kimse hatta polisler ve askerler bile sanatı ciddiye almadığından sanat alanında siyasi eleştiride serbestliğin sınırı yok. İzlemiyorlar. Yıllar önce (80ler) Yıldız'da Hareket Köşkü dene bir binada yapacağımız bir sergiden önce bu binanın tarihini araştırmış ve binanın epey yakın zamana kadar MİT tarafından bir sorgulama mekanı olarak kullanıldığı bilgisine ulaşmışım. Bu bilgi üzerine o dönem üzerinde çalıştığım "gerilim nesnelere" adlı diziyeye bir iki ek yaparak bir yay ile bir kutudan fırlayan ve geri sokulamayan bir asker miğferi, kelepçeler, gözbağı ve işkence gibi objelerden oluşan bir enstelasyon sergilemişim. Tepki? Hiç! Ama şaşırmayın bu olaydan yıllar sonra Diyarbakır Kültür Merkezinde, içinde bir kez bile kürt sözcüğü geçmeyen altı ciltlik "Türkiye Kültür Ansiklopedisi"ni vidalayıp, asmış ve sayfaların arasına sokulmuş bir iğne ile askeri bir serum askısından litrelerce serum damlatan bir enstelasyonu, "O hal, Bu Hal, Şu Hal" adlı bir başka işimle birlikte sergilemişim. Tepki? Hiç!

1960 darbesi sonrasında askerler (herhalde İstanbul sıkıyönetim komutanı) Taksim meydanına 7 metre yüksekliğinde berbat bir süngü heykeli dikmişti. Bu falik garabet 20 yıl boyunca, çeşitli 1 Mayıs gösterileri boyunca da utanç verici bir biçimde Taksim meydanında durdu. Ancak 12 Eylül darbecileri tarafından kaldırıldı. (onlar emir komutayı zincirlemişlerdi ya, bu nedenle 27 Mayısı sevmezlerdi) 2007 Nisan'ında Paris'te E-muhtıra haberini duyunca bu süngü aklıma geldi ve bu süngüyü konu alan bir takım yapıtlar tasarlamaya koyuldum. İstanbul'a dönünce iki arkadaşımınla birlikte daha önceden planlanmış bir ortak serginin temasının bu süngü olması konusunda arkadaşlarımı da ikna ettim ve çalışmaya koyulduk. Adında Çağdaş Sanat olan galeri süngü temasını öğrenince sergimizi iptal etti.

7:

Okuyan, yazan, siyasi yanı olan bir insanım. Meslek olarak da sanat yapıyorum. Siyasi tarafım zaman zaman sanatımın içinde yer alıyor. Başka zamanlarda da siyasi eylemlerim oluyor. Siyasi eylemlerime sanat demediğim gibi, siyasi olmayan sanat yapma hakkımı da mücevher gibi muhafaza ediyorum.

8:

Yok

*Erdağ Aksel*

## **Hayri Esmer ile Yazışma, 2012**

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Sayın Hayri Esmer, aşağıdaki sorular, üzerinde çalışmakta olduğum "1980'li Yıllarda Sanat ve Siyaset" başlıklı Sanat Tarihi Doktora Tezi'yle bağlantılı olarak hazırlanmıştır. Tez, özellikle, 1980'lerde sanat öğrencisi olan gençlerin ve eğitimlerinin hâlihazırda politik gelişmelerden ne ölçüde etkilendikleri, hatta bu konudaki tepkilerin yapıtlara ne kadar yansdığı üzerine odaklanmayı amaçlamaktadır.

Yanıtların dışında, 1980’lerde çalışmakta olduğunuz yapıtlardan görseller ekleyebilirsiniz çok sevinirim. Bu konuda hazır bir dokümanınız varsa, soruların altında yer alan Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adresine de (karşıdan ödemeli olarak) postalayabilirsiniz.

12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970’ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciri içinde o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriyeye dönüp bakınca, *genel* olarak nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını? Size veya başkalarına sıkıntı veren siyasi bir olayın içinde bulundunuz mu?

**Hayri Esmer:** Doğrusu uzaktan yaşadığım tanıklıkların dışında, bizzat müdahil olduğum bir olaydan bahsedemem. Bu eksende, 12 Eylül’ün hemen öncesi için hafızamda kalan en somut şey: ölümlerin ve çatışmaların sıradanlaştığı gerçeğidir. Darbe öncesi, Diyarbakır’da ikamet etmekteydim. Bölge, gerek kültürel alt yapısı itibarıyla gerekse bu kültürü dönüştürmeye yeltenen kişi ve grupların ürettiği şiddete aşına idi. Daha çok da o zamanlar yerel halkın “Talebeler” adıyla andığı, öğrenci kökenli çeşitli sol fraksiyonların, toprak sahibi yerel aşiretlerle çatışmalarına tanık oluyorduk. Bu sol fraksiyonlar, bölgedeki ekonomik gücü haksız bir şekilde elinde bulunduran iktidarlara/aşiret yöneticilerine karşı kültürel ve ekonomik savları dillendiriyorlardı. Bülent Ecevit’in de uzun süre üzerinde çalışıp gerçekleştiremediği toprak reformu bu çatışmaların ekonomik boyutunu oluşturuyordu.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? Siyasal gelişmelerin sanat ortamına (ve özelden yapıtlara) etkisi nasıldı?

**H.E.:** Ankara’da yaşadığım yıllarda gözlemlediğim kadarıyla siyasi yönü törpülenmiş bir sanat ortamı vardı. Örneğin ne okulda ne de dışarıda önemli bir sanat ve siyaset vurgusuna rastladığımı hatırlamıyorum. En iyimser bakışla bunun çok çok cılız olduğunu söyleyebilirim. O nedenle de biz sanatın siyasetle, politikayla ve her tür sosyolojik olguyla ilişkisini hayattan değil, kitaplardan öğrendik.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi sizin eğitim gördüğünüz kurumda sanat eğitime nasıl yansıyor? O dönemde sanat eğitiminde uygulanan program hakkında neler düşünüyor/d/s/unuz?

**H.E.:** Evet biz bu yeni yapılanmanın tam da kucağına düşmüştük. Tabii bunun ne tür bir değişim olduğunu ve ne anlama geldiğini doğrusu bilmiyorduk, ta ki bize sirayet eden somut bir takım olayları yaşayana kadar... Neydi bunlar? Öncelikle Gazi Terbiye olarak kuruluşundan beri, bizden önceki kuşakların da yıllarca kullanmış oldukları, bugün Gazi Üniversitesi Rektörlüğü olarak kullanılan binadan kapı dışarı ettiler bizi. Bizim için yeni inşa edildiği söylenen binaya girişimizin ilk günlerinde, dışarıdaki hafriyat nedeniyle binada çatlamlar görüldü ve zannedersen bir hafta idi, okul tatil edildi. Bu durum Türkiye’de normal karşılanabilir düşüncesiyle hoş gördük. Ancak bir süre sonra okula geldiğimizde Atölyelerimizin kilitli olduğunu gördük. Bekledik tabii, yapacak bir şeyimiz yoktu. Hocamız geldiğinde de bize durumu açıkladı: “Çocuklar yönetimin aldığı karar gereği bundan sonra sadece ders saatlerinde atölyeler açık kalacak, dersimiz bittiğinde de kilitlenecek” tabii hepimiz şoka girdik, özellikle de ders dışı saatleri atölyede çalışarak geçirenler olarak... Atölye hocalarımız da bundan rahatsızdı ama yapacak bir şey de yoktu. Biz de taleplerimizi dile getirdiysek bile, bunlar, mırıldanmaların ötesine geçmedi, zaten öğrenciyi adam yerine koyup dinleyen de yoktu, şimdi var mı ki? Ama bir süre sonra buna da alıştık. Herkes kendi çalışma mekanını kendi bildiği şekilde çözümlenmeye çalışıyordu.

Tüm bunlar da bize az görülmüş olmalı ki, okula geldiğimiz bir başka gün şövalelerimizin atölyelerde olmadığını gördük. Nedendir diye soruştururken her öğrencinin kendi şövalesini kendisinin getirmesi gerektiğinin yönetimimizin kararı olduğunu öğrendik. Bunun dışında şu tür resim yaptı, saçını uzattı, gitar çaldı, çay içti falan diye dayak yiyen arkadaşlarımız oldu. Öyle bir ortam ki neredeyse sergi açılacak diye bekleyip olay çıkartma potansiyeline sahip kimseler bulunmaktaydı çevremizde. Yani sanat yapanlara karşı tehditlerin eksik kalmadığı bir ortamda sanat yapmaya çalışıyorduk.

Kısaca, Avrupa’nın 500 yıllık sanat geleneğini yıllardır Türkiye’de oturtmaya çalışan Gazi Eğitim, kabuk değiştiriyordu. Elde edilmiş olan tüm birikimler, teammüller en ufak da olsa sanatsal bir kaygı

güdülmeksizin bir tarafa itiliyor, onun yerine mesleki yetkinliği tartışmalı, sahip olduğu kültür üzerine düşünmesini bilmeyen-çünkü eğitim bunun yöntemlerini sistematik bir şekilde öğretir- onu sorun edip dönüştüremeyen bir kesim yetiştiriliyordu. Bu anlayışın sanat dışı geleneklerden beslendiği tüm yaşantımıza tezahür ederek bizi sanattan uzaklaştıran bir uygulama olduğunu anlıyorum şimdi. Sanat yapan birkaç atölye hocamız olmasa sanat adına birşey öğrenemeden mezun olacaktık sanıyorum. İşte Gazi bu yıllarda, bu yönetimler sayesinde sanat geleneğini terk etti.

Şunu da unutmamak lazımdır ki, bu yıllarda batılı anlamda bir sanat eğitimi almak, ve hiç haberdar bile olmadığımız çağdaş sanatı yapmak bizim için bir mucize idi. Bundan dolayı da ağırlıklı olarak çoğu kimse atölye içi modellenmiş düzenlemelerden kurgular ve natüremortlar yapmaktaydı. Bugün dönüp baktığımda bize sanatın değil, sadece iyi bir resmin nasıl olabileceği öğretilmeye çalışıldığını görüyorum, iyimser atölye hocalarımız tarafından. Ama kuramsal yönden, eğitim gördüğümüz kurum ve programı gerçekten içler acısıydı. Resim bölümünde Sanat Tarihi olarak gördüğümüz şey, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden ibaretti. Resim bölümünde, resmin son 500 yıllık en önemli dilimini göz göre göre ıskalamak Türkiye'ye özgü paradokslardan olsa gerek. Bu anlamda sahip olduğumuz her şey, el yordamıyla, arkadaş grubu içinde kendi kendimize öğrendiğimiz şeylerden ibaretti. Bu anlamda bir sistemin öğrencisine yapacağı bundan daha büyük bir kötülük olamazdı herhalde: mesleki gerekliliklerden uzaklaşan bir meslek eğitimi. Dolayısıyla sıklıkla vurgulanan 12 Eylül kuşağının apolitik olduğu realitesinden daha önemli bir şey var bence o da: kişilerin mesleki yetkinliklerinde hızlı bir erozyon meydana getirmiştir 12 Eylül. Bana göre bugün karşılaştığımız her sanat eğitimcisinin gerçekten sanat eğitimcisi olmadığı gerçeğinin altında yatan en önemli neden o günlerde başlayan, standardı olmayan, kalitesi önemsenmeyen, sosyal olgularla ilişkisi önemsenmeyen ve sonunda mesleki yozlaşmaya yol açan bu bakma şeklidir.

**A.N.Y.:** Ülkemizde siyasal eleştiri yapmak her alanda (hatta siyaset alanının kendisinde bile) bir riske girmektir. Sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde siyasal eleştiriler ne oranda gerçekleştirildi, nasıl karşılandı?

**H.E.:** Bizim ülkemizde bana göre iktidar tarafından bu kadar sıkı bir denetim mevcut iken, ve bunun sınırları belirlenmiş iken, özellikle iktidarla organik ilişkileri olan kurumlardan muhalif tavırlar beklemek büyük saflık olur. Bu büyük bir risktir. Benim gözlemlerime göre eğer böyle bir şeyden bahsedilecekse bu da riskin en aza indirildiği dolaylı bir eleştiridir. Çünkü görev yapılan kurumlara olan bağlılık, onların radikal eleştiriler yapmasını engellemiştir. Böyle bir ikilemi en uç noktada yaşayanlardan biri olan Goya ve diğer bazı sanatçıların da derinden yaşadığını bilmekteyiz. Bundan dolayıdır ki, 80'lerde bu deneyimleri geçiren sanat, kendisine bu kurumlar dışında bir mecra oluşturmaya çalışmıştır; ve geçirdiğimiz 30 yıllık zaman dilimi bunun adım adım nasıl oluşturulduğunu çok açık bir şekilde göstermektedir. Ayrıca 80'li yılların Ankara'sında öne çıkan sanatçı profiline baktığımızda daha çok siyasal olgulardan bağımsız bir figür algısı ve soyut/soyut dışavurumcu anlayışın egemenliğini görmekteyiz. Yapıt temalarının çok da konuşulmadığı, tartışılmadığı, yazılıp çizilmediği ve gündemde yer almadığı bir ortamda yukarıdaki sanat anlayışlarıyla dolaylı göndermelerde bulunmak, ne kadar eleştiri sayılırsa o kadar siyasal eleştiri yapılmıştır diyebiliriz. Bana göre bütün iyimserliğimizi koruyarak eleştiri yapılmıştır desek bile bu cılız, silik ve ürkek kavramlarıyla açıklanabilir.

Ayrıca batılı anlamda eleştirinin hoşgörüsüyle karşılandığı bir olgunluğa eriştiğimizi sanmıyorum. Bu nedenle eleştiri algısı bizde, kişiyi doğrudan "rakip" "muhalif" ve "karşı taraf"a konumlandırma üzerine inşa edilmiştir. Bundan üttürüdür ki siyasal eleştirinin hoşgörüsü ile karşılanması, sindirilebilmesi ve çağdaş toplumların omurgası olduğunun anlaşılabilmesi, aradan geçen 30 yıla karşın bugün bile anlaşılabilmiş değildir.

**A.N.Y.:** Yapıtlarınızda, özellikle de 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, siyasal bir eğilimin ya da sorgulamanın varlığı/yokluğu hangi koşullarda kendisini göstermiştir? Karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade etmektedir?

**H.E.:** Bir sanatçı için, muhalif olma ve karşı durma tavrına sahip olmanın, onun hayatı kadar önemli olduğuna inanıyorum. Uyumlu bir sanatçı düşünülemez bence. 80'li yıllarda ve sonrasında, siyasal anlamda aktif bir şekilde karşı duran bir tavrim olmadı. Bugün bunun nedenini bilinç eksikliğine bağlamaktayım. Ne eğitim aldığımız kurumlar ne de aile ortamımız, hayatımız hakkında yeterli bir



bilince sahip kılmadı bizi. Bu nedenle de ben özellikle kendim için gecikmeli bir kültürel bilinçlenmeye sahip olduğumu düşünüyorum. Bunun sıkıntılarını sonraki yıllarda çok yaşadım. Sanatçı kimliğim, kültürel kimliğim, eğitimci kimliğim ve diğer kimliklerim arasında bunalım da sayılabilecek uzun bir bocalama dönemi geçirdim doğrusu. İçine kapanık, anti sosyal yapımın da bunda katkısı çoktu elbette.

Tüm bunlardan ötürü, o zamanlar, gerekli siyasal sorunları yapıtlara konu etmenin ötesinde, gözleme dayalı nesnel biçimlemelerle bireyin çaresizliği, yalnızlığı ve ölüm konularını sıklıkla ele aldığımı gözlemlemekteyim şimdi. Ancak tüm bu deneyimlerimin, 90'lı yılların başından itibaren yapmış olduğum, savaşı ve şiddeti konu alan ve onu sorgulayan resimlerime yansıdığını görmekteyim. Savaş ve şiddet gerek 12 Eylül öncesi gerekse sonrasında farklı şekillerde de olsa süregelen bir şekilde devam eden bir olguydu bence. Bizzat yaşadığımız, tanık olduğumuz, maruz kaldığımız ve bir türlü kontrol edemediğimiz hayvani ve de yok edici bir yönümüzdü.

Bireysel şiddet uygulamalarını bir tarafa bıraktığımızda, sistemli bir şekilde devlet tarafından tercih edilen bir yöntem olması anlaşılır bir şey değildi. O nedenle de herhangi bir sınırlama yapmaksızın, nereden gelirse gelsin şiddete karşı bir tavır sergileyip, bunu yapıtlarıma konu etmekteydim. Sistemin ürettiği şiddete karşı çıkmak bana göre bir muhalefet etme tarzıydı. Sonraki yıllarda yapmış olduğum, Parçalanmalar, Bunaltı imleri, Bağdat'a Ağıt, Pencereleler ve diğer dizi resimlerde de toplumun sorunlu gördüğüm yönlerine odaklanmaya çalıştım; ve bunları iktidar ve güç ilişkileri bağlamında ele alarak kanımca bir sanatçı için daima önemli, vazgeçilemeyen şeyler olarak yapıtlarıma dahil etmeye çalıştım.

Örnekleri çok olsa da, kanımca bir sanatçının tarafsız olmaya hakkı yoktur. O, ortalarda duramaz, tüm tarafları onaylayan bir bakış geliştiremez. Hayatımızın sınırlayıcı ilişkilerine hapsedemez kendisini. Hele tarih boyunca sorunlu olduğunu bildiğimiz iktidarın ilişkilerine hiç bir şekilde... Buna hakkı da yoktur zaten. Bundan ötürüdür ki o, her zaman bir taraftır: Kendi özgürlüğünün tarafı. Bugün sanıyorum bu her zamankinden daha önemli bir konudur. Çevremizdeki her şeyin bizi kendisine dönüştürmeye çalıştığı günümüzde, bu çok kolay bir şeymiş gibi de durmuyor açıkçası. Ama bunu başarabildiğimizde neye karşı olmamız gerektiği de kendiliğinde ortaya çıkar.

**A.N.Y.:** Yukarıdaki konular dışında eklemek istedikleriniz varsa, belirtir misiniz?

**H.E.:** Geçmişe yolculuk benim için keyifliydi. Teşekkürler.

**N.Y.:** Zaman ayırdığınız için ben teşekkür ederim.

## Mustafa Okan ile Yazışma

3 Aralık 2010

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hocam, 12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970'ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını "bahane" eden ordu, "İç Hizmet Kanunu"ndan aldığı yetkiyle "Türkiye Cumhuriyeti'ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciri içinde" o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriye dönüp bakınca, genel olarak nasıl görüyorsunuz 12 Eylül'ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Mustafa Okan:** 12 Eylül 1980 Türkiye için bir kırılma anını işaret eder, çünkü, son derece kapsamlı bir dönüşüme neden olmuştur. Bugünden bakıldığında, geride kalan otuz yıl içinde Türkiye her bakımdan yeniden yapılandırılmıştır. Bu anlamda 12 Eylül, ileriye dönük hedefleri ve etkileri bakımından dünyanın yeniden biçimlendiği son derece büyük bir dönüşümün önemli bir parçası olarak görülmelidir. 12 Eylül'ün öncesi ve sonrasına bu bütünsellik içinde bakmak gerekir.

1970'lerden 12 Eylül 1980'e uzanan süreçte Türkiye içinde yaşananları "sağ/sol çatışması" olarak tarif etmek yeterli olmadığı gibi yanıltıcı da olabilir. Bunun yerine tarihsel bakımdan kökenleri ve olanakları daha derinlerde olan çatışmalı bir toplumsal dönüşüm sürecinden söz etmek gerekir. Bu anlamda Cumhuriyet'in kuruluşunda Fransız Devrimi'nin ve onun aydınlanmacı içeriğinin işaret edilmesi önemlidir. Fransız Devrimi'nin sınıf çatışmasına dayalı karakteri tarihsel bakımdan Cumhuriyet'i ve onun nesnel anlamda doğurduğu sonuçları kavramayı olanaklı kılar. Sovyetler Birliği'nin kuruluşuyla karakterize olan sınıf çatışmalarına dayalı kazanımların, bu kuruluşun hemen ardından biçimlenen Türkiye Cumhuriyeti ile olan tarihsel bağı da ayrıca işaret edilmelidir. 70'li yıllar Cumhuriyet'in kuruluşuna damgasını vuran toplumsal sınıfın iyiden iyiye çürüdüğü bir tarihsel dönemdir. Çürüme giderek kendi tarihini yok etmeye dönüşmekle kalmamış, denetimi altında tuttuğu devleti kendi halkına karşı suç işleyen bir organizmaya dönüştürmüştür. Bu nedenle 70'lerden 80'e uzanan dönemde yaşananlar, baskı altında tutulan bir sınıfın kendi hayatının neden böyle biçimlendiğinin bilincine varmaya başlaması, bu bilince sahip olanların giderek daha örgütlü olarak kendilerini savunmaları ve buradan yeni bir gelecek tasarımına yönelmeleridir. Başka bir hayatın, başka bir geleceğin mümkün olduğu fikri azımsanmayacak düzeyde bir toplumsal etki yaratmıştır. Toplumun bu yönde siyasallaşması, daha derin anlamda, kültürel bir dönüşüme neden olmuştur ve sanıyorum egemenlik ilişkilerini asıl tehdit eden şey insanlardaki bu dönüşümdür. Egemen sınıf kendi ideolojik hegemonyasının kırılmaya başladığı yerde şiddet araçlarının her türlüünü devreye sokmuş ve gündelik hayatı bu yoğun şiddet içinde boğmuştur.

Bu dönemin bir başka bileşeni de kapitalist dünyanın yeniden biçimlenmeye dönük atılımı ile Türkiye burjuvazisinin bu organizmayla bütünleşme çabalarıdır. Sermaye çevreleri yeni liberal dalganın kamu varlıklarını özelleştirmeyi, bankacılık sistemini yeniden düzenlemeyi, çalışanların elde ettikleri hakları geriletmeyi, serbest ticaret anlaşmalarıyla sermayenin dolaşımı önündeki engelleri kaldırmayı esas alan büyük ve kapsamlı hamlesine eklenmek için daha kusursuz bir siyasal egemenlik gerektiğini düşünerek Türkiye tarihinin en sert askeri müdahalesini bir çözüm olarak görmüştür. Askeri darbe gelmiş, yeterince deneyimli olmayan ve toplumsal etkisi sınırlı muhalefet ne yazık ki yenilmiştir.

12 Eylül 1980 sonrası pek çok bakımdan yeni bir dönemdir. Egemen sistem kendisini hem ideolojik donanım bakımından, hem siyasal yapılanma bakımından hem de sermaye çevrelerinin batılı merkezlere bağlanması bakımından daha ileri, daha güvenli bir konuma taşımıştır. Sistem karşıtı muhalefet hem ağır baskı karşısında iyiden iyiye yıpranmış hem de ideolojik plandaki üstünlüğünü bir anlamda kaybetmiştir. Burada, egemen ideolojinin dünyanın batısından esen aydınlanma karşıtı güçlü rüzgarı arkasına alarak yaptığı atağa dikkat çekmek yerinde olacaktır. Bu atağın yarattığı etkide hem muhalif kültür üzerinde yaptığı bozucu etkinin hem de bu hamlenin yeterince etkili bir karşılık görmemesinin payı vardır. Öte yandan bu durum yalnızca Türkiye'ye özgü değildir. Daha açık söylemek gerekirse Postmodernizm denilen şey hem sermaye düzeninin ideologlarına kan taşımış hem de sol kültür üzerinde çözücü bir etki yaratmıştır. Sermaye düzeninin ideologları insanlığın tarihsel birikimini yağmalarken adeta tarihi de yeniden yazmışlardır. Bu rüzgar bilimsel bilginin üretimi ve dağıtımından, sanat eğitime ve üretimine kadar bütün zihinsel eylem alanlarını büyük ölçüde etkisi altına almıştır. Bilimsel bilgi itibarsızlaştırılırken, onun yerine, nesnel anlamda aşılmış olan metafiziğin bilgisi hızla yayılmıştır. Buradan bakıldığında, bilimsel düşünüşün ve tarihsel bilginin etki alanının daralmasıyla muhalif kültürün toplumsal etkisini yitirmesi arasında dolaysız bir ilgi olduğu görülecektir. Türkiye'nin 12 Eylül 1980'de, bir anlamda zorla sokulduğu süreç, uygarlığın bütünü bakımından tam anlamıyla bir karanlık çağdır.

**A.N.Y.:** Size veya başkalarına sıkıntı veren siyasi bir olayın içinde bulundunuz mu?

**M.O.:** Ben ortaokul ve lise yıllarımı Türkiye toplumunun kendi kaderini eline almaya çalıştığı bir dönemde geçirdim. İnsanlığın aydınlanmacı birikiminin yanında olan, onu anlamaya ve ilerletmeye çalışan üniversite öğrencilerini, öğretmenleri tanıma fırsatım oldu, okuduğum yazarlar bana hem kuşku duymayı hem de insanları ve hayatı sevmeyi öğretti. Bütün bunlar, son bakışta, size siyasi bir kimlik verir. Böyle bir kimliğe sahip olup da 1980'den önce ya da sonra şu ya da bu düzeyde sıkıntı çekmeyen kimse tanımadım ben. Ama benim kişisel olarak yaşadıklarım, en ağır fiziksel ve ruhsal eziyetlere maruz

kalmış, evinden, işinden olmuş, hayattan koparılmış insanların yanında anılmaya değer.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? Siyasal gelişmelerin sanat ortamına (ve özelde yapıtlara) etkisi nasıldı?

**M.O.:** 80’li yılların başında genç bir sanat öğrencisi iken hem ülkemizde ve dünyada olup bitenleri hem de sanattaki değişimi anlamaya çalışıyorduk. Bir anlamda büyük dönüşümün tanığıdır bizim kuşağımız. Kuşkusuz ülkenin ve dünyanın yaşadığı değişimin sanat alanı üzerindeki etkisi zamana yayılarak gerçekleşti. Sanat eğitimi veren kurumların hem eğitim biçimi hem de kurumsal örgütlenme bakımından yaşadığı dönüşüm daha çok 80’li yılların ikinci yarısından itibaren göstermeye başlamıştır kendisini. Ama yine de Türkiye’de sanatçıların tarihsel biçimlenişi büyük ölçüde muhalif kültüre yakın olduğundan ülkeyi kuşatmış olan korku dalgası özellikle akademisyenleri daha temkinli davranmaya zorladı benim gözlediğim kadarıyla. Ama aynı zamanda muhalif kültürün o güne dek sanat alanında kazanmış olduğu inisiyatiften kurtulma fırsatı verdi kimileri için de. Bugün de kimi sanatçıların özgürlükten anladıkları şey hala budur.

Sanatçının ve sanat ürününün piyasa ilişkilerine açılmasına ilişkin sürecin bu ilk yıllardan itibaren hız kazandığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle banka galerileri bunda etkili bir rol oynamış, zamanla özel kişiler ve şirket galerileri artmıştır. Daha önceki yıllarda sermaye çevreleri için çok sınırlı olan koleksiyonculuğun da bu yeni dönemde ilgi görmeye başladığı, sanat ürününün giderek bir yatırım aracına dönüştüğü görülür.

Sürecin bir başka bileşeni de sanat yayıncılığıdır. Büyük sermaye grupları ve bankalar yayıncılık alanına el atarken önceki dönemin büyük zorluklarla sürdürülen yayıncılığı yeni oluşum karşısında büyük ölçüde gerilemiştir. Görsel sanatlar alanında gösterişli tasarımlarıyla ortaya çıkan dergiler yalnızca biçimsel anlamda değil sanat algısı bakımından da yeni dönemin özelliklerini belirlemişlerdir.

80’li yılların sonu Türkiye sanat ortamının bütün dünyayı hızla saran “Bienal Kültürü” ile tanıştığı yıllardır. Özellikle “Bienal Kültürü” kavramsallaştırmasını kullanıyorum, çünkü, bugün genç sanat öğrencilerinin içine doğduğu sanat ortamının biçimlenmesinde İstanbul Bienali son derece önemli bir ağırlığa sahip olmuştur. İstanbul Bienali, postmodernci sanatın hem okulu olmuş hem de onun egemen kültürün içindeki kudretini simgelemiştir.

Kuşkusuz kısa değiniler olarak dile getirilen bu saptamaların etraflıca tartışılması gerekir. Ama yine de bu saptamaların Türkiye’deki yeni siyasal düzenle ilişkisi aranacaksa, bunun en kısa yanıtı sermayenin siyasal alanda en güçlü, en uyumlu temsilcilerini bulduğu ve siyasal iktidarın bu temsilciler eliyle yürütülmüş olduğudur. Bu siyasal gücü iktidara taşıyan halk, hayatın değişebileceğine dair inancını ve bunu olanaklı kılacak deneyimlerini büyük ölçüde yitirmiştir. Bu yalnızca siyasal bir yenilginin getirdiği ruh hali bakımından böyle değildir, daha da ürkütücü olarak, bu yeni dönemin insanı kendi toplumsal varlığını algılamak nesnellikten neredeyse bütünüyle kopmuştur. Çünkü artık fabrikada işçi, toprakta ırgat, devlet dairesinde memur, kahvede işsiz değil, kürt, türk, müslüman, tarikat üyesi, sivil toplum örgütü eylemcisi falandır. Toplumsal varlığını buradan tarif eden bireyin muhalif kimliği hayatındaki sorunları çözmeye ne kadar elverişliyse bu tarif içinde duran sanatçının ürünü de izleyiciyi hayatla buluşturmaya o ölçüde elverişlidir. Geride kalan otuz yıl içinde düzen siyaseti nasıl hayatı biçimleyen gerçek ilişkilerin çarpıtılarak yerine hayali kimlikler konulmasıyla yönlendirilmişse sanat da büyük ölçüde aynı algı düzeneğine bağlı olarak sahte bir eleştirelliğin keyfini sürmüştür.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi sizin eğitim gördüğünüz kurumda sanat eğitimine nasıl yansıyordu?

**M.O.:** Benim kuşağım üniversitelere yapılan müdahalenin en sıcak döneminde öğrenciydi. Bu müdahalenin asıl sonuçları bugün elle tutulur hale geldi. Biz o günlerde, ileride neler olacağını anlamaya ve öngörülerimizi çevremizle paylaşmaya çalışıyorduk. Bugün durum düşündüğümüzden de kötü. O yıllarda daha çok askeri bir yönetimin üniversitelere yansıyan ve herşeyden önce akademik dünyayı suskunlaştırmayı hedefleyen baskıları söz konusuydu. Öte yandan atölyelerde öğrencilerin yaptığı

çalışmalarda “siyasal” vurgunun giderek eridiği görülüyordu. O günlerdeki Gazi Eğitim’in bahçesi asker denetimi altındaydı ve öğrenci arkadaşlarımız gözaltına alınıyor, hocalarımız görevden uzaklaştırılıyordu. Bu koşullar altında sanat eğitiminin yapısı öncelikli bir tartışma konusu olamıyordu elbette.

Gazi’nin sanat eğitimi bir yandan geleneksel bir akademi disiplinine dayanıyordu, öte yandan, özellikle 70’li yılların ikinci yarısından itibaren, yurt dışındaki eğitimlerini tamamlayarak dönen genç hocaların verdiği yenilikçi heyecanı taşıyordu. Bu yenilikçi tutumun geleneklerden bütünüyle kopuk olduğunu söylemek yanlış olur; ama Avrupa’da özellikle II. Dünya Savaşı sonrasına yansıyan avangard tavrın etkisi de kendisini gösteriyordu yer yer. Anladığım kadarıyla, hocalarımız modernizmin devrimci atılımıyla avangard tutum ve sanatın tarihsel birikimi arasında bir süreklilik ilişkisi kuruyorlar ve sanat eğitimi bu sürekliliği içerecek şekilde tasarlamaya çalışıyorlardı.

“Güzel sanatlar eğitiminin fakülteleştirilmesi” denilen kararın yeterince tartışılmadan verilmiş bir karar olduğunu söylemek gerekir. Çünkü bugün sanat eğitimi veren kurumlar üniversitenin akademik anlamda örgütlenişinin içine hala katılamamışlardır; ne de diğer bilgi alanları tarafından benimsenmişler hatta ne de önemsenmişlerdir. Bu durum birkaç nedene bağlanabilse de, bunlar arasında en önde geleni, sanatın diğer bilgi alanları (felsefe, bilimsel bilgi) gibi bir bilgi alanı olarak görülmemesidir. Daha kendisini gerçek bir üniversite gibi düzenleyememiş olan Türkiye üniversiteleri, 12 Eylül’ün getirmeye çalıştığı yeni düzeni göğüsleyemediği gibi bir de sanat eğitimi gibi akademik disiplin altına girmesi zor olan bir alanı içinde bulmuştur birdenbire. Bu durum yalnızca üniversitelerin örgütlenme düzeni bakımından değil akademisyenlerin entelektüel kavrayışları bakımından da böyledir. Bu koşullarda sanat eğitimi veren kurumlar üniversite içinde oldukça iğreti bir şekilde durmaktadır. Geçen zamanda bu alanın akademik yapı içinde nasıl yer alabileceği konusunda üniversitenin bütününe ikna edebilecek bir çözüm bulunamamıştır. “Sanat eğitimi üniversite sistemi içinde olmalı mıdır?” diye sorulabilir. Bu başlıbaşına ele alınması gereken bir tartışma; üstelik bu soruya mevcut koşullar içinde evet demekle, başka bir gelecek tasarımı içinde evet demek arasında büyük fark olacaktır. Sanat eğitimi veren kurumların üniversite içindeki bugünkü sorunlarının, diğer bilgi alanlarına özgü gibi görünen bir üretici çalışma disiplini hem öğretim üyesi kadroların hem de genç sanat öğrencilerinin göz ardı etmesiyle çözülemeyeceğini söyleyerek bu soruya ilişkin yanıtımı tamamlamış olayım.

**A.N.Y.:** O dönemde sanat eğitiminde uygulanan program hakkında neler düşünüyor/d/s/unuz?

Bundan önceki soruda bir ölçüde değindim, benim öğrencisi olduğum Gazi’nin Türkiye koşullarında farklı bir deneyime denk düştüğünü söyleyebilirim. Sanat eğitimcisi aynı zamanda bir sanatçı olarak gören eğitim anlayışı Gazi’yi tanımlar sanıyorum. Sanat tarihini, sanat kuramını ve uygulamayı bir bütün olarak gören bir programdır söz konusu olan. Kuşkusuz sanat eğitiminde son sözü program değil, onun gerçekleşme biçimi ya da olanakları söylüyor. Program düzeyindeki bütünselliğin kurumun yaşayan kültürü düzeyinde tam bir karşılığı olduğunu söylemek olanaklı değil. Benim öğrenci olduğum dönemin kendine özgü koşulları da düşünüldüğünde sorunların daha belirgin hale geldiğini söyleyebilirim. Öte yandan, o sıradışı koşullarda dahi, hem atölye çeşitliliği hem de malzeme deneyimi zenginliği bakımından verimli sayılabilecek bir öğrencilik geçirdiğimizi söyleyebilirim.

Bunların yanında sanat eğitimi yalnızca akademik ortamın belirlemediğini belirtmek gerekir. Okuduklarım, Gazi dışındaki arkadaş çevrem, eğitim gördüğüm kurumun sanat algısıyla kimi zaman önemli ölçüde çatışan bir sanat görüşünün biçimlenmesini sağlamıştır bende. Özellikle sanat ve hayat arasındaki ilişkinin algılanışında belirginleşmiştir bu farklılık. Gazi kültürü, sanatın toplumsal düzeyde yaygınlaşması ve hayata katılması gibi kültürel başlıkları önemsemekle birlikte bunların gerçekleşme koşullarını sanat öğrencisinin üretim deneyimleri bakımından öncelikli olarak çalışma konusu yapmamıştır. Sanat alanında her üretici etkinliğin belli bir tüketici tutumunu varsaydığını esas almak, sanatın iç problemleriyle ürünün algılanması arasındaki ilişkinin kavranması için ne kadar önemlidir oysa. Gazi’deki atölye ortamı dışında tartıştıklarımızla Gazi’de öğrendiklerimiz arasında, belki o gün yeterince açıklayamadığımız, ama bir şekilde duyumsadığımız farkın bu olduğunu daha sonra anladım kuşkusuz.

**A.N.Y.:** Ülkemizde siyasal eleştiri yapmak her alanda (hatta siyaset alanının kendisinde bile) bir riske

girmektir. Sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde siyasal eleştiriler ne oranda gerçekleştirildi, nasıl karşılandı?

**M.O.:** 1980'ler, özellikle bu yılların ilk yarısı, 1990'lı yıllarla karşılaştırıldığında siyasal yapının tüm baskıcı yapısına rağmen daha canlı ve niteliklidir. 80'li yılların sonunda kurumsallaşmaya başlayan kültürel çözülme 90'lar boyunca canlılığını sürdürmüş ve yeni yüzyıla taşınmıştır. Yeni yüzyılın geçen ilk on yılı sonlarına doğru, kuşkusuz muhalif kültür bakımından, siyasal eleştiri yeni ve daha nitelikli bir canlılığın ilk işaretlerini vermeye başlamıştır.

80'lerin ilk yarısındaki görece canlılık muhalif kültürün belli bir düzeyde direnç göstermesiyle açıklanabilir. Kuşkusuz bu dönemde eleştirinin içeriği de biçimi de içinde bulunulan koşullara özgü olmuştur. O günlerin öncelikli sorunu, baskıcı rejimin özelliklerinin deşifre edilmesi, temel insan haklarının savunulması, yeni anayasanın antidemokratik karakterinin anlatılması, askeri müdahalenin, siyasal ekonomik, toplumsal sonuçlarının neler olacağına gösterilmeye çalışılmasıydı. Kısaca söylemek gerekirse muhalif kültür kendi varlığını savunmaya çalışıyordu daha çok. Daha birkaç yıl önce bambaşka bir gelecek ideali için uğraş verenler şimdi düpedüz bir varolma sorunu yaşamaktaydılar. Mücadele içeriğinin bu denli değişmesi sanat alanında ele alınan konuların çerçevesini de bir hayli değiştirdi. Duruma plastik sanatlar açısından bakarsak muhalif kültürün eylem alanı içinde kalan pek az sanatçı olduğunu görürüz. Eleştirel bir siyasal dilin içinde ya da yakınında duran sanatçıların dönemin ağır havası içinde etki alanlarının sınırlı olduğu görülür. Karikatür'ün bu süreçte en dirençli görsel sanat alanı olduğunu söylemek gerekir.

**A.N.Y.:** Yapıtlarınızda, özellikle de 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, siyasal bir eğilimin ya da sorgulamanın varlığı/yokluğu hangi koşullarda kendisini göstermiştir? Karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade etmektedir?

**M.O.:** Çoğu genç gibi benim sanata yönelimde 70'lerin son döneminde karikatürün ulaştığı toplumsal yaygınlığın etkisi belirleyici oldu. O yıllarda hem dünya karikatürünün büyük ustalarını hem ülkemizdeki karikatür sanatçıları gazetelerden ve dergilerden izliyordum. Çizimlerim yayımlanmaya başladığında 12 Eylül de gelip çatmıştı. Sanat eğitimi aldığım 80'li yıllarda karikatür de çiziyordum. Oradan edindiğim deneyim bir ölçüde ilk resimlerime yansdı kuşkusuz. Hem sanatı hem de hayatı anlamaya çalışırken mevcut koşullara "hayır" diyenlerle birlikteydim. O arkadaşlık ilişkileri, daha doğru bir deyişle siyasal deneyimlerle örülü arkadaşlık ilişkileri içinde çevremdekilerin yaşadığımız günlerin boğucu havasını dağıtmak için nasıl çalıştıklarını, ülkelerini, insanları, dünyayı nasıl yalın bir şekilde sevdiklerini gözledim hep. Sanat bu ilişkiler içinde her zaman etkin bir yerde duruyordu. Buralarda biriken izlenimlerin etkisiyle olsa gerek, ilk resimlerimde birbiriyle konuşan, birbirlerini dinleyen insanlar vardır. O yıllarda Picasso'nun Guernica'sı ya da Kore'de Katliam'ı kadar Jose Clemente Orozco'nun, Diego Rivera'nın, David Alfaro Siqueiros'un resimleri, onların anlattığı büyük öyküler de beni çok etkiliyordu. Bugünkü çalışmalarına yön veren öyküler kurma isteğinde, kendi zamanlarını çözümleyen, anlatan bu sanatçıların deneyimlerini anlamak için o yıllarda gösterdiğim çabanın etkisi büyük olsa gerek.

O yıllarda yaptığım resimlerin karşı durmaya apaçık denk düştüklerini söylemek doğru olmaz. Benim yapmak istediklerim bakımından değil, deneyimlerimin sınırları, yani yapabildiklerim bakımından böyledir bu. Yoksa kendi aralarında yasak düşünceleri konuşan, bunları şiirler, denemeler, şarkılar, karikatürler olarak yaymaya uğraşan insanların hayatını anlatmaya çalışırken karşı durmanın bir parçası olarak görüyordum yaptıklarımı elbette.

**A.N.Y.:** Yukarıdaki konular dışında eklemek istedikleriniz varsa, belirtir misiniz?

**M.O.:** *Bu aşamada kısaca bunlar söyleyeceğim. Sorularınız olursa yanıtlamaya çalışırım. Teşekkür ederim.*

## M. Zahit Büyükişleyen ile Yazışma, 2013

07 Şubat 2013 Perşembe 14:08:36

**Ayşe Nahide Yılmaz:** Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda "1980'lerde Türkiye'de Sanat ve Siyaset" başlıklı doktora tezimi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın danışmanlığında sürdürmekteyim. Tezimi oluşturan bölümlerden biri, dönemin eğitim politikalarındaki değişimler ve YÖK sistemi ile kurulan güzel sanatlar fakültelerinde sanatçı yetiştirme yöntemine ilişkindir. Bu konudaki tanıklık ve bilgilerinize ihtiyaç duymaktayım. Bu yazışma, fakültelerle ilgili bölümü oluşturmaya yöneliktir. Yardımlarınız için teşekkürler. Geriye dönüp bakınca, nasıl görüyorsunuz 12 Eylül'ün hemen öncesi ve sonrasını?

**M. Zahit Büyükişleyen:** 12 Eylül öncesi ortam çok gergindi. Stresliydi. Kamplara bölünmüş bir durum söz konusuydu. Sağ kesim için sanat gereksiz bir olguydu. Sol kesim içinse lüks olarak görülmekteydi. Kan gövdeyi götürüyordu. Millet yiyecek ekmek bulamazken sanata ne gerek vardı. Sonrasında ise ortamda her türlü siyasal hareket, toplantı, yayın, basım ortadan kalkınca gençlik üniversite gençliği boşluğu sanatsal etkinliklerle doldurmak durumunda kalmıştı. Ankara Sanat Kurumunda sanat sevenler derneğindeki açık oturumlar, konferanslarda, merdivenlere kadar hınca hınç doluyordu.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? 1980'lerdeki siyasal gelişmelerin sanat ortamına etkisi sizce nasıldı?

**M.Z.B.:** Boşluk doldurma ve sanatsal etkinlikler olumlu olarak benimsendi. Galeriler, konser salonları, sinemalar çoğaldı. Basım ve yayın çoğaldı.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. O süreçte önce Gazi Eğitim Resim Bölümü'nde, sonrasında Hacettepe GSF'de çalışmştınız. Her iki kurumdaki deneyimlerinizi aktarabilir misiniz?

**M.Z.B.:** Sanatın üniversiteleşmesi bir takım saçmalıklar getirdi. Kredi doldurma ders saatlerinin kısıtlanması, atelye sisteminde uyumsuzluklara neden oldu.

**A.N.Y.:** Fakültede / bölümde uygulanan eğitim modeli (sanat politikası) hakkında o zaman neler düşünmştünüz, şimdi ne düşünüyorsunuz?

**M.Z.B.:** Belli bir eğitim model'in varlığından söz etmek pek olası görünmüyor bana. "Cemaat ne derse desin hoca bildiğini okur" atelye sistemi uygulanmaya çalışılıyordu. Bu sistemin yaralarının yanı sıra bir sürü handikapı, sorunu getirdiğini düşünüyor. Atelye'den mezun öğrencilerin hocasının güdümünde taklide doğru gidişin önlenemediği, ya da hep hocanın peşinden gitme riskinin çok önemli boyutlara vardığını düşünüyorum.

**A.N.Y.:** Sizce, sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde güncel siyasal olaylar ne oranda etkili olmuştur?

**M.Z.B.:** Hep güncel eleştirel kompozisyonlar işkence, sorgulama, göz altı, hapis, dayak, yerde sürünmeler, kan, cinayet, sloganist ve angaje konular.

**A.N.Y.:** 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, güncel siyasete ilişkin bir kaygı var mıydı? Yapıtlarınız bağlamında, karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade ediyordu?

**M.Z.B.:** İnsan ister istemez etkileniyor. Ama hep öyküden kaçmak, öyküye malzeme olmamak endişemin, sanat'ın kendine sadece kendi amaçlarına hizmet etmesi kaygısı yapıtlarım bağlamında karşı durmak anlamına geliyordu.

## Nilay Kan Büyükişleyen ile Yazışma

10 Şubat 2013 Pazar 22:41:14

**Ayşe Nahide Yılmaz:** HÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında “1980’lerde Türkiye’de Sanat ve Siyaset” konusunda Doktora tezime üzerinde çalışmaktayım. Bu yazışma tez konumuyla ilgilidir.

12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970’ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciriyle, o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriye dönüp bakınca, nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Nilay Kan Büyükişleyen:** 12 Eylül öncesinde özerk olarak çalışan ve yönetilen Üniversiteler YÖK’ün kurulmasıyla, tek tipte yönetilmek zorunda kalınan kurumlar durumuna getirilmeye çalışıldı. Her gün yeni çıkan ve her fakültenin eğitim, öğretim tarzına uymayan yasa ve sistemler getirilmeye devam ederken, değişen YÖK başkanlarının da parlak fikirleri (!) tüm üniversitelerde kaosu tetiklemeye devam etmektedir.

YÖK’ün kurulması ile birlikte, özellikle sanat alanında eğitim veren Yüksek Okul ve Akademi statüsündeki okullar fakülte haline gelince, kurumlarda büyük bir kıskançlık ve kargaşa ile birlikte, düşmanlığa varan kavgalar oluştu öğretim elemanları arasında. Her akademisyen bir üst unvana geçebilmek için, o dönem önemli kişiler olan politikacıların ve askerlerin kapısında gururlarından taviz vermek zorunda kaldılar. Spekülasyonlardan kaynaklanan güvensiz ortam, öğrencileri ve aldıkları eğitimi etkiledi. Bütünlük bozuldu, öğrenciler saf tutmak, bir hocaya taraf olmak durumunda bırakıldı. Dolayısı ile tüm hocalarından bir şey öğrenmek yerine, tek eğitime bağlı kaldılar, bu da eğitimlerini kısıtladı.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? 1980’lerdeki siyasal gelişmelerin sanat ortamına etkisi sizce nasıldı?

**N.K.B.:** O yıllarda teknoloji günümüz teknolojisi seviyesinde değildi. İnternet ve dolayısı ile tüm dünya ile iletişim anında oluşmıyordu. Eğitimi dırlarla ve kitaplardan veriyorduk. O dönemde Heykel sanatında büyük aşamalar oldu. Önemli görevlerde bulunmuş, askerlerin, şairlerin, heykelleri meydanlara konuldu. Belediyelerin düzenlediği yarışmalarla çağdaş heykeller meydanlardaki yerini aldı. Daha sonra bu heykeller kaldırılıp tahrip edilmeseydi, toplum heykele alışmaktaydı. Sergiler, çok yoğundu sanatçılar sürekli üretiyorlardı.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. O süreçte çalıştığınız kurumdaki deneyimlerinizi aktarabilir misiniz?

**N.K.B.:** Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (M.S.Ü.) Heykel Bölümü Hüseyin Gezer Atölyesinden mezun oldum. 1982 yılında, eski Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, YÖK’le birlikte Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine dönüştü. Sanatın önemli iki dalından biri olan Heykel Bölümünün bu fakültenin bünyesinde yer almasıyla, ben de 1983-1984 ders yılında bu bölümde Araştırma görevlisi olarak göreve başladım. Marmara Üniversitesi, Prof. Orhan Oğuz’un rektörlüğünde birçok yüksek okulu bünyesinde toplayıp, yeni fakülte, bölüm ve birimler kurarak gelişmeye başladı. Tıp, Eczacılık, Diş Hekimliği fakülteleri kuruldu. Doğal olarak tüm kaynaklar bu fakültele aktarıldı. Bizim Fakültemizde Profesör olmadığı için bir hukuk profesörü olan Fehiman Tekil Dekan olarak atandı. Daha sonra yaptıkları sanatsal çalışmalara göre doğrudan profesör kadrosuna atanan beş hocadan sonra fakültede büyük bir kaos başladı. Fakültede her gün hocalar arasında hoş olmayan olaylar yaşanmaya başladı. En yakın arkadaşlar birbirine düşman oldu. Bu durum, eğitimi, öğrenciyi olumsuz etkiledi. Heykel bölümü



kurulma aşamasında 4 ayrı mekân değiştirdi. Atölyeye hiçbir malzeme, araç, gereç alınmadı. Atelyeler yetersiz, mekân insanlık dışı idi. Kar yağdığında atelyenin içi kar oluyor, yağmur yağdığında her yere su basıyordu. Atelyeye girmek için önce yan odada kalan müstahdem ailesinin bizim giriş kapımıza ipele astığı donu gömleği yana çekmek zorunda kalıyorduk. Masamızı sandalyemizi evden götürdük. Isı yok, ışık yok, malzeme araç gereç çamur yok, eğitime başladık. Öğrenciler de, biz de, çok büyük zorluk çektik.

**A.N.Y.:** Fakültede / bölümde uygulanan eğitim modeli (sanat politikası) hakkında o zaman neler düşünmüştünüz, şimdi ne düşünüyorsunuz?

**N.K.B.:** Bizim bölümümüzde bir sanat politikası yok. Ancak eğitimdeki amacımız, başlangıcından beri, ne kadar kötü koşullarda olursak olalım, öğrencimizi en iyi şekilde eğitmeye yöneliktir. Eğitim sisteminin Avrupa ve Amerika eğitim kriterlerine uygun yapılmasının getirdiği ders düzeni değişiklikleri bizim sanat eğitimi sistemimize bazen ters düşüyor. Atelye saatleri azalınca verim düşüyor. Yine de amacımız, her öğrencinin hiçbir hocanın etkisinde kalmadan, hepsinden eğitim alıp kendi sanatsal kişiliğini bulmasına yardımcı olmaktır. Bölümümüzün eğitim anlayışı budur.

Marmara Üniversitesi Heykel Bölümü 7 yıldır benim başkanlığında Çağdaş, adaletli samimi toleranslı öğretim elemanları ve öğrenciler arasındaki güven, sevgi, saygı birlikteliğinde eğitime devam etmektedir.

**A.N.Y.:** Sizce, sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde güncel siyasal olaylar ne oranda etkili olmuştur?

**N.K.B.:** 1980'lerde güncel ve siyasal olaylar birkaç sanatçı dışında irdelenmemiştir. Her sanatçı kendi sorunsalı ile ilgili yapıtlar üretiyordu.

**A.N.Y.:** 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, güncel siyasete ilişkin bir kaygı var mıydı? Yapıtlarınız bağlamında, karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade ediyordu?

**N.K.B.:** Güncel siyaset benim her zaman ilgi duyduğum bir konu. Şüphesiz her uygar, çağdaş bireyin de bir siyasî görüşü vardır. Taraf tutmanın ötesinde bir yorum yapamayan; neden o tarafı tuttuğunu açıklayamayan cahil bir kesim çoğunlukta şüphesiz. Ancak ben bunu sanatıma yansıtmam. İnsanları sevmeyi, yardım etmeyi özveride bulunmayı amaçlayan kocaman yüreğim ve her insana yer olan bir beynim var. Yaşama bakışım hep insan üzerinden. Eşler arasındaki güven, dayanışma, sevgi, insanın duygusal dünyası, yavruları, benim üzerinde çalıştığım konular. Kadını koruma ve destek olma konuları ile sanatıma devam etmekteyim. Politik görüşlerimden sanatıma yansıyan gene de kadının cinsel bir meta değil, ezilmesi dövülmesi, öldürülmesi gereken bir varlık değil, gururlu, kendini ezdirmeyen, ana, eş olma durumunu taşıyan heykeller yapmaktır.

**A.N.Y.:** Bunların dışında eklemek istedikleriniz...

**N.K.B.:** Heykel konusunda Türkiye 200 yıl önceki durumdadır. Yapılmış olan heykeller her gün teker teker yerinden sökülmele kalmıyor, yenilerini koymamak için büyük çaba harcıyor. Heykel yaptıran birkaç belediyenin dışında, halk da yöneticiler de heykele günah yapana da günahkâr diye bakıyor. 1000 yıla yakın bir zaman önce Müslümanlıktan önce puta tapan insanlara Hz Muhammed, Kâbe'nin içindeki 300 kadar put için, bunlara tapmayınız, onları yakınız demiş. Günümüz çağdaş sanat heykelinin bu konu ile ilgisi olmadığını, bugün yapılan üç boyutlu nesnenin sanat yapıtı olduğunu tapılmadığını günümüz insanı hala anlamakta direnmektedir. Sanatın ulusların arasında bir iletişim, barış dili olduğunu anlayamayan topluma Heykel sanatı nasıl anlatılır?

Kadının, erkeklerin cinsel isteklerini uyaran bir obje olarak görüldüğü bu ilkel toplumumuzda, erkekler tarafından vitrin mankenlerine, turist kızlara, kendi kızına kendi kardeşine tecavüz edilmektedir. Erkekler kadının cinselliğinden akıllarını alıp, daha doğrusu akıllarını kendi bel atlarından alıp, başlarına devşirirlerse, hem toplum bu ilkel duygulardan arınacak, hem kadınlar kendilerini kapatıp ruhsal ve fiziksel hasta olmayacaklar, hem de Türk toplumu uygar ülkeler seviyesine gelecek, sanat eserlerini değerlendirme, şansına sahip olacağız. Çünkü sanat yapıtının gelişmesine de karar verenler yine erkekler.

## Turan Aksoy ile Yazışma, 2010

14 Ekim 2010 Perşembe 09:44:52

**Ayşe nahide Yılmaz:** Sayın Turan Aksoy, “1980’li Yıllarda Sanat ve Siyaset” başlıklı Sanat Tarihi Doktora Tezi üzerinde çalışıyorum. Tez, özellikle, 1980’lerde sanat öğrencisi olan gençlerin ve eğitimlerinin hâlihazırdaki politik gelişmelerden ne ölçüde etkilendikleri, hatta bu konudaki tepkilerin yapıtlara ne kadar yansıdığı üzerine odaklanmayı amaçlamaktadır.

12 Eylül 1980 Türkiye için simgesel bir tarih. Bir kırılma noktası. 1970’ler boyunca şiddeti gittikçe artan sağ/sol çatışmalarını bahane eden ordu, İç Hizmet Kanununun verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyeti’ni kollama ve koruma görevini yerine getirmek üzere, emir ve komuta zinciri içinde o tarihte ülke yönetimine bütünüyle el koymuştu.

Geriye dönüp bakınca, *genel* olarak nasıl görüyorsunuz 12 Eylül’ün hemen öncesi ve sonrasını?

**Turan Aksoy:** Buna sanırım iki açıdan bakmak gerek ya da mümkün;ilki günlük yaşama etkileri ki çoğumuz ister istemez o yönüyle de değerlendirmişizdir, ikincisi ise bu olayların ülke ve dünya politikası açısından anlamı ve değerlendirilmesi. Sizin sorunuzda ki dile de yansıyan 'bahane' meselesi kişilerin yaşantısı açısından epeyce gerçekciydi. 16-17 yaşında bir genç olarak iki defa kafama silah dayanmış ve sağcımu solcu mu olduğum sorulmuştur. Arkadaşlarımdan öldürülenler olmuştur. Bu travmayı yaşayan genç ve aileler açısından Amerika nın, Türkiye üzerinden geçen yeşil kuşak projesi için ve ordunun da iç siyaset de güç kazanacağı için bu projeye destek verircesine bir tutum içerisinde olması yani üst siyaset tartışmalarının çok da anlaşılabilir olduğu bir dönem değildi. Bu arada hep atladığımız, polislin bu konuda ki sorumluluğuna da değinmek isterim. 12 Eylül öncesi olayların çoğu polis bölgesi olan şehirlerde gerçekleşiyordu ve polis olayların önlenmesinde isteksiz ve yetersizdi. 12 Eylül sonrası ise bu iki nedene bağlı olarak iki nedenle, rahatlama ve korkudan, kaynaklanan bir sessizlik dönemi idi. Ama kuşku ve korku o kadar ağırdı ki, insanların birbirine ve devlete olan güvensizliğinden dolayı, herkes birbirini MİT elemanı falan sanıyordu.

**A.N.Y.:** Size veya başkalarına sıkıntı veren siyasi bir olayın içinde bulundunuz mu?

**T.A.:** Kendi yaptığım bir eylemle hayır ama yukarıda belirttiğim gibi maruz kaldığım, bugün aynı yaşlarda bir gencin düşünemeyeceği kadar sert pek çok durum olmuştur.

**A.N.Y.:** Sanat ortamının, eğitim kurumlarının, yapılan işlerin ve sergilerin o yıllardaki tanıklarından biri olarak neler söyleyebilirsiniz? Siyasal gelişmelerin sanat ortamına (ve özeldde yapıtlara) etkisi nasıldı?

**T.A.:** Herşeyden önce 12 Eylül den en çok etkilenmiş kurumlardan birinde okudum, her bölüm aynıymıydı bilmiyorum ama Gazi Eğitim Resim-İş Bölümü yeni kadrolaşmayla yenilikçi hocaların hemen hepsinin uzaklaştığı-tırıldığı ve tümüyle eğitim anlayışı olarak gelenekçi okul disiplini olarak baskıcı bir konumdaydı. Dönemin işlere etkisini okumakta ise hep zorlanıyorum. Bunu farklı nedenlerle yazmış ve konuşmuşumdur. Bir üst kuşağımız ... 68 kuşağı, Batı nın tersine, daha toplumla bağlantılı değil daha biçimci bir sanat anlayışı içerisindeydi. Okuyamadığım şey bu nokta da bizlerle konuşur ve eleştirirken baskı döneminin etkileriyle mi yoksa kendi anlayışları gereğini bizim daha anlatımcı kaygılarımıza karşılık veremediler. Sanırım her ikisinin de etkisi var.

**A.N.Y.:** Yüksek öğretim programları darbenin hemen sonrasında üniversite bünyesinde yeniden yapılandırıldı ve güzel sanatlar eğitimi de fakülteleştirildi. Bu yeni yapılanmanın genel eğilimi sizin eğitim gördüğünüz kurumda sanat eğitimine nasıl yansıyor?

**T.A.:** Buna yukarıda da değindim sanırım ama özellikle yönetim düzeyinde daha askeri duruşa yakın bir tutumu benimsedikleri söylenebilir.

**A.N.Y.:** O dönemde sanat eğitiminde uygulanan program hakkında neler düşünüyor/d/s/unuz?

**T.A.:** Bizim aldığımız sanat eğitimi öğretmen yetiştirmek üzere örgütlenmiş bir sanat eğitimiydi. Herşeyden önce bunu belirtmek gerek. Bu da pedagojik derslerin yanısıra, öğrencinin farklı becerilerine karşılık gelebilecek bilgi, teknik gibi konuların yüklemesi biçimindeydi. Bunun yanısıra sanat yapan, iş üreten öğretim elemanlarının ya da teorisi konusunda gerçekten çalışan özellikle bir elemanın katkıları büyüktür. Sanatçı nitelikli öğretim elemanlarının bize yönelttiği epeyce sınırlıydı ve izleri belli oranda Fransız empresyonizmi, bir parça Alman ekspresyonizmi ve genel tutumu belirleyen, özellikle sizin ilgi alanınızdaki toplumsal olaylara karşı ilgisizliği belirleyen yanlış anlaşılmalı bir modernist yaklaşım diyebiliriz.

**A.N.Y.:** Ülkemizde siyasal eleştiri yapmak her alanda (hatta siyaset alanının kendisinde bile) bir riske girmektir. Sanat alanında 1980'ler boyunca ele alınan konuların seçiminde siyasal eleştiriler ne oranda gerçekleştirildi, nasıl karşılandı?

**T.A.:** 2001 gibi, bununla ilgili bir sergi yapmayı bile düşünmüştük açıkcası, Hacettepe Üniversitesinden değerli bir arkadaşım. biraz daha geniş olarak darbe dönemleri ... O süreçte de baktığımız kadarıyla filmler, bol karikatür, öyküler var. Resim alanında da az olduğunu söylemek gerekir. Ama bunun nedeninin içindeki korku olduğunu düşünüyorum. Çünkü askerî sanatlar alanındaki eleştiriyi anlama olasılığı epeyce azdı. 88 de yaptığım 'Beş Sidikli Asker' i 89 da sergiledim. Evren henüz Cumhurbaşkanıydı sanırım. Herhangi bir sanat eleştirmeni bu bağlamda değerlendirmede ki, Asker de bu okumayı yapabilsin ve reaksiyon gösterebilir.

**A.N.Y.:** Yapıtlarınızda, özellikle de 1980'ler süresince ortaya çıkan yapıtlarınızda, siyasal bir eğilimin ya da sorgulamanın varlığı/yokluğu hangi koşullarda kendisini göstermiştir? Karşı durmak ya da taraf/sız olmak sizin için ne ifade etmektedir?

**T.A.:** Yapılan her şey politiktir bunu anlamak için, bugün yaşandığı gibi, mutlaka çok açık göstergelere sanatı siyasetin taşıyıcısı haline getirmeye gerek yoktur. Bu bir tercih ve 'duruş' meselesidir. Ama tarafsız olmak diye birşey yoktur. Birinin duruşunu cinsellik üzerine söylediklerinden de anlayabiliriz, hatta diğeri daha yanıltıcı bile olabilir. 80'lerde yaptığım çalışmaların bir kısmında doğrudan siyasi duyarlılık göstermiş olduğum durumlar bizzat içinde yaşadığımız koşullardan kaynaklanan bir durumun sonucudur. Onun sonucu açık göstergelere dönüşmüştür. Ama bu yaklaşım eğer eğitim veya sanat ortamı, eleştirisi açısından karşılık bulsaydı, siyasi reaksiyonun önemi yok, sanatı doğrudan ilgilendiren temsil sorunları gibi konuları daha erken tartışma olanağına kavuşmuş olacaktık.

**A.N.Y.:** Yukarıdaki konular dışında eklemek istedikleriniz varsa, belirtir misiniz?

**T.A.:** Zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

## EK-4: TARİHSEL DİZİN

### 1980

- (Temmuz) Banka faizleri serbest bırakıldı.
- (2 Nisan) Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi açıldı.
- Piyasa bankerleri ortaya çıktı.
- (12 Eylül) Darbe ilan edildi.
- Görsel Sanatlar Derneği kapatıldı.
- Galeri Lebriz açıldı.
- *Sanat Tanımı Toppluluğu Sergisi*, İDGSA, İstanbul (22 Mart-5 Nisan).
- *Günümüz Sanatçıları 2. İstanbul Açık hava Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (28 Haziran-15 Temmuz).
- Galeri Baraz, *Türk Resminde Natürmort* adlı sergiyle tematik etkinliklerine başladı.

### 1981

- Atatürk Yılı ilan edildi.
- İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi yıllar sonra yeniden ziyarete açıldı.
- Urart Sanat Galerisi açıldı.
- Galeri Baraz, *Türk Resminde Peysaj ve Türk Resminde Çıplak* sergilerini açtı.
- *Bir Serginin Makrografisi-Betik Sergisi*, Sanat Tanımı Toppluluğu İşliğı, İstanbul (5-10 Ocak).
- *Günümüz Sanatçıları 2. İstanbul Açık hava Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (4-13 Temmuz).
- *3. Yeni Eğilimler Sergisi*, İDGSA, İstanbul (24 Ekim-14 Kasım).

### 1982

- Kültür Bakanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirildi.
- Yeni Anayasa için halk oylaması yapıldı ve kabul edildi.
- Piyasa bankerleri iflas etti.
- Güzel sanatlar eğitimi kurumları, üniversite düzeyinde fakülteleştirildi ve YÖK'e bağlandı.
- Galeri Baraz, *Türk Resminde Figür ve Portre* sergisini açtı.
- Galeri Baraz, Hisarbank için *Türk Kültür Değişimi İçinde Resim Sanatımız* sergisini açtı.
- İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde *Resim Tarihimizden Bir Dönem: Soyut Dışavurumculuk* sergisi açıldı.
- *Günümüz Sanatçıları 3. İstanbul Açık hava Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi Bahçesi, İstanbul (3-23 Temmuz).

### 1983

- (6 Kasım) Genel Seçimler. ANAP iktidarı ve Özal dönemi başladı.
- *Galeriler '83'* fuarı düzenlendi.
- Galeri Baraz, Alarko Holding için *Son Yüzyılın Nadide Elli Türk Resmi* sergisini düzenledi.
- *Günümüz Sanatçıları 4. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (2 Temmuz-28 Ağustos).

- 4. *Yeni Eğilimler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul (17 Ekim-11 Kasım).

#### 1984

- Bhopal'de zehirli gaz sızıntısından binlerce insan öldü.
- TRT renkli yayına başladı.
- Galeri Nev İstanbul açıldı.
- Galeri BM açıldı.
- Galeri Siyah Beyaz Ankara'da açıldı.
- Galeri Baraz, Alarko Holding için *1950'den Günümüze Türk Resim Sanatından Bir Kesit* sergisini düzenledi.
- *Soyut Resim/Yeni Figüratif Resim/Kavramsal Sanat Sergisi*, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (15 Mayıs-2 Haziran).
- 1. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*, AKM Galerisi, İstanbul (20 Haziran-2 Temmuz).
- *Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (23 Haziran-31 Ağustos).

#### 1985

- SSCB, Perestroyka ve Glasnost politikalarını başlattı.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1. Plastik Sanatlar Sempozyumu düzenlendi. Devamı yapılmadı.
- Teşvikiye Sanat Galerisi açıldı.
- *Günümüz Sanatçıları 6. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- İstasyon Sanat Evi, *Günümüzde Kadın Sanatçıları* sergisini düzenledi.
- 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*, Yıldız Üniversitesi, İstanbul (27 Haziran-15 Temmuz).
- 5. *Yeni Eğilimler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul (14 Ekim-8 Kasım).

#### 1986

- Çernobil'de nükleer patlama yaşandı.
- İlk özel üniversite olan Bilkent, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'ne öğrenci almaya başladı.
- TEM Sanat Galerisi açıldı, *Paris'te Türk Sanatçıları* sergisini düzenledi.
- İstanbul Menkul Kıymetler Borsası kuruluyor.
- 1. *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara (2 Mayıs-30 Haziran).
- 3. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*, AKM Galerisi, İstanbul (20 Haziran-5 Temmuz 1986).
- *Günümüz Sanatçıları 7. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (21 Haziran-21 Temmuz).
- *Joseph Beuys Anısına-Bir Başka Sanat Sergisi*, Alman Kültür Merkezi, İzmir (10-21 Mart).
- Maçka Sanat Galerisi 10. Yıl Sergileri, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (9-13 Aralık).

#### 1987

- Galeri Baraz, *Türk Resminde Modernleşme Süreci* sergisini düzenledi.
- Galeri Baraz, İnterbank için *Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız* sergisini düzenledi.
- *Ankara'lı Plastik Sanatçılar Sergisi* açıldı.

- *Toplu Sergi*, Türk-Amerikan Derneği, İzmir (22 Nisan-12 Mayıs).
- *Günümüz Sanatçıları 8. İstanbul Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi*, İstanbul (20 Haziran-20 Temmuz).
- *4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*, AKM Galerisi, İstanbul (3-18 Temmuz).
- *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (İstanbul Bienali)*, Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (25 Eylül-15 Kasım).
- *6. Yeni Eğilimler Sergisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul (13 Ekim-6 Kasım).

### 1988

- İlk çağdaş sanat müzayedesini yapıldı.
- *2. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
- *Toplu Sergi*, Türk-Amerikan Derneği, İzmir (2-26 Mayıs).
- *İç Manzaralar Sergisi 2. Bölüm*, Bedri Baykam Kişisel Sergisi, AKM Galerisi, İstanbul (6 Mayıs- 10 Haziran).
- *5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi - Hareket Köşkü, İstanbul (24 Mayıs-15 Haziran).
- *Günümüz Sanatçıları 9. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (5 Temmuz-20 Ağustos).
- *Madde, Işık ve Hareketten Doğan Şiirsellik Sergisi*, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, İstanbul (12-26 Ekim).

### 1989

- Berlin Duvarı yıkıldı.
- Turgut Özal cumhurbaşkanı oldu.
- UPSD kuruldu.
- Derimod Kültür Merkezi, İstanbul'da açıldı.
- Galeri Baraz, Mensucat Santral için *Büyük Sergi*'yi düzenledi.
- *10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi*, AKM Galerisi, İstanbul (15 Haziran-8 Temmuz).
- *Günümüz Sanatçıları 10. İstanbul Sergisi*, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul (27 Haziran-30 Haziran).
- *2. Uluslararası İstanbul Bienali*, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü, Aya İrini, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi ve açık alanlar, İstanbul (25 Eylül-31 Ekim).
- *Serotonin (Happening, Aksiyon ve Enstalasyon) Sergisi*, Feshane, İstanbul (29 Eylül-14 Ekim).

## **EK-5: DARBENİN BİLANÇOSU**

### **Gözaltına alınanlar - fişlenenler**

- TBMM kapatıldı, Anayasa ortadan kaldırıldı, siyasi partilerin kapısına kilit vuruldu ve mallarına el konuldu.
- 650 bin kişi gözaltına alındı.
- 1 milyon 683 bin kişi fişlendi.

### **İdam edilenler - idam cezası istenenler**

- Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı.
- 71 bin kişi TCK'nin 141,142 ve 163. maddelerinden yargılandı.
- 98 bin 404 kişi "örgüt üyesi olmak" suçundan yargılandı.
- 7 bin kişi için idam cezası istendi.
- 517 kişiye idam cezası verildi.
- Haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı (18 sol görüşlü, 8 sağ görüşlü, 23 adli suçlu, 11 Asala militanı).
- İdamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis'e gönderildi.

### **Ölümler ve işkence**

- 300 kişi kuşkuyla bir şekilde öldü.
- 171 kişinin işkenceden öldüğü" belgelendi.
- Cezaevlerinde toplam 299 kişi yaşamını yitirdi.
- 14 kişi açlık grevinde öldü.
- 16 kişi "kaçarken" vuruldu.
- 95 kişi " çatışmada" öldü.
- 73 kişiye "doğal ölüm raporu" verildi.
- 43 kişinin "intihar ettiği" bildirildi.

### **Yurttaşlıktan çıkarılanlar**

- 388 bin kişiye pasaport verilmedi.
- 30 bin kişi "sakıncalı" olduğu için işten atıldı.
- 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı.
- 30 bin kişi "siyasi mülteci" olarak yurtdışına gitti.

### **Sakıncalı bulunanlar ve işten çıkartılanlar**

- 937 film "sakıncalı" bulunduğu için yasaklandı.
- 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu.
- 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hakimin işine son verildi.



**Hapsedilen ve öldürülen gazeteciler**

- 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi.
- Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi.
- 31 gazeteci cezaevine girdi.
- 300 gazeteci saldırıya uğradı.
- 3 gazeteci silahla öldürüldü.
- Gazeteler 300 gün yayın yapamadı.
- 13 büyük gazete için 303 dava açıldı.
- 39 ton gazete ve dergi imha edildi.

**Dış borçlar**

(1980- 1990 arası)

1980 15,7 milyar dolar

1981 16,6 milyar dolar

1982 17,8 milyar dolar

1983 18,8 milyar dolar

1984 20,8 milyar dolar

1985 25,6 milyar dolar

1986 32,2 milyar dolar

1987 40,3 milyar dolar

1988 40,7 milyar dolar

1989 41,7 milyar dolar

1990 49,0 milyar dolar

1991 50,4 milyar dolar

## EK-6: SANATÇI BİYOGRAFİLERİ

### AHMET ÖKTEM (1951, Karabük)

1974 yılları arasında İDGSA Yüksek Resim Bölümü'ndeki eğitimini tamamladı ve Avusturya Salzburg Yaz Akademisi'ne gitti. 1978-82 yılları arasında UESYO ve İDGSA'nde asistanlık yaptı. Görsel Sanatçılar Derneği'nin 1970'lerdeki çeşitli etkinliklerine katıldı. Sanat Tanımı Topluluğu kurucularındandır. 1999 – 2010 yıllarında YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Tasarım Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

### ALAEDDİN AKSOY (1942, Trabzon)

1963-68 yıllarında, İDGSA Resim Bölümünde, Bedri Rahmi Atölyesi'nde sanat öğrenimi gördü. 1972-76 yılları arasında Paris'te resim çalışmalarını sürdürdü. İlk kişisel sergisini 1969'da İstanbul'da açtı. MSÜGSF Resim Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 1976 Görsel Sanatçılar Derneği Yılın Genç Sanatçısı Ödülü Grafik Dalı İkincilik Ödülü, 1979 DYO Sergisi 25. Yıl Özel Ödülü, 1980 14. DYO Sergisi Başarı Ödülü ve 1981 Kültür Bakanlığı 1. lik Ödülü bulunmaktadır.

### ALP TAMER ULUKILIÇ (1957, Bitlis-Mutki)

1975 İDGSA Yüksek Resim Bölümü'ne girdi. 18 kişisel sergi açmıştır. Kazandığı Ödüller: Gösteri Dergisi Altın Fırça Resim Yarışması-Başarı Ödülü (1984), 21. DYO Resim Yarışması-Mansiyon (1988), 49. Devlet Resim Heykel Sergisi-Başarı Ödülü (1988), 22. DYO Resim Yarışması-Mansiyon (1988), 23. DYO Resim Yarışması-Ödül (1989), 25. DYO Resim Yarışması-Birincilik Ödülü (1991), "Çukurova'dan Görüntüler" Resim Yarışması-Birincilik Ödülü (1991), 55. Devlet Resim Heykel Sergisi-Birincilik Ödülü (1994), İ.M.K.B. 10 Yıl Resim Yarışması-Mansiyon (1996), Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü-(2004)

### ARGUN OKUMUŞOĞLU (1955, İstanbul)

1982'de İDGSA Özdemir Altan Atölyesi'nden mezun oldu. İlk kişisel sergisini 1987 yılında açan sanatçı, Sanfa, Teşvikiye, Urart gibi galerilerle çalışmış, 1989'da 2. İstanbul Bienali'ne katılmıştır. Resim ve heykel çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

### ARZU BAŞARAN (1963, İstanbul)

1985'te İDGSA Yüksek Resim Bölümünü bitirdi. 1989'da İtalyan Hükümeti'nin bursuyla Roma'da Modern Sanatlar Müzesinde araştırma bursunu, 2000 Fransız Konsolosluğu aracılığı ile CİT-Des Arts Paris Bursu'nu tamamladı. İlk kişisel sergisini 1987 yılında Galleria D'arte Papulione, Perugia-İtalya'da açan Başaran, 1989 2. İstanbul Bienali, 1991 'Çıplak Maya/Aktarımlar' Urart Sanat Galerisi, 1997 Uluslararası Akdeniz Bienali (Tunus), 1997 "Paravanlar" Urart Sanat Galerisi, 1998 "Yüzyüze" (Atina/İstanbul) gibi etkinliklere katılmıştır.

### AYDIN AYAN (1953, Çaykara-Trabzon)

1972-77 yılları arasında öğrenim gördüğü İDGSA Yüksek Resim Bölümü'nde, 1979 yılında asistan olarak göreve başladı. 1986-87'de British Council'in bursuyla İngiltere'ye, EEF (Eisenhower Exchange Fellowship) bursuyla ABD'ye gitti, kültür ve sanat konularında araştırma, inceleme ve görüşmeler yaptı. 1988 yılında öğretim görevlisi, 1990'da doçent ve 1998 yılında da profesör oldu. 1975 yılından günümüze dek yurtiçinde ve yurtdışında birçok karma sergiye katılan sanatçının biri Londra Goldsmiths' Gallery'de açılmış, toplam 16 kişisel sergisi vardır. Katıldığı resim yarışmalarından toplam 15 ödülü dan sanatçı, halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve çalışmalarını İstanbul'da sürdürmektedir.

### BEDRİ BAYKAM (1957, Ankara)

İki yaşında resim yapmaya başladı. Altı yaşında Ankara, Bern ve Cenevre'de ilk eserlerini sergiledi. Harika çocuk olarak tanımlandığı 1960'lı yıllarda Avrupa ve Amerika'nın birçok sanat merkezinde süreklili olarak sergiler açtı, büyük ilgi gördü. İstanbul Fransız Lisesi'ne devam eden Bedri Baykam 1975 yılında Paris'e taşındı. Sorbonne Üniversitesi'nde işletme ve ekonomi tahsili yapan Baykam, bu fakülteden master aldı. Paris'te aynı süreç içinde L'Actorat isimli özel okulda aktörlük tahsili de yaptı. 1980 yılında Amerika'ya taşınan sanatçı, 1984'e kadar California College of Arts and Crafts resim ve sinema eğitimi gördü. 1987 yılına kadar Amerika'da kalan Baykam, bu süre içinde de San Francisco, New York, İstanbul ve Paris'te birçok sergiler açmaya devam etti. 1987'de atölyesini İstanbul'a taşıyan Baykam, bugüne kadar

86 kişisel sergi açtı, birçok grup sergisine katıldı, birçok kısa metrajlı film ve video filmleri çekti, kısa ve uzun metrajlı filmlerde aktörlük yaptı. Baykam'ın yayınlanmış 17 kitabı bulunuyor. UPSD'nin kurucularındandır. 1995 yılı CHP kurultayında, CHP Parti Meclisi Üyeliğine seçildi ve bu tarihten sonra aktif siyasetin içinde yer aldı.

**CANAN BEYKAL** (1948, Merzifon)

1966-1972'de İDGSA Yüksek Resim Bölümü'nde eğitimini tamamladı. 1977'de İDGSA yeterlik tezini verdi. 1981'de Avusturya Salzburg Yaz Akademisi, Mario Merz deneysel atölyesinde çalışmalar yaptı. İlk sergisini 1974 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtı. Katıldığı Sergiler arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1977 Bükreş Plastik Sanatlar Bienali, Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Toplu Sergi, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM Galerisi, Sanat Texnh gibi etkinlikler bulunmaktadır.

**CENGİZ ÇEKİL** (1945, Niğde)

GEE Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden 1968 yılında mezun olduktan sonra, Paris'teki Ecole Nationale Superleure des Beaux-Arts'da çalışmalarına devam etti ve 1975 yılında bir kafenin bodrum katında ilk kişisel sergisi "Reorganisation pour une Exposition"u açtı. 1976'da Türkiye'ye dönen Çekil, Ege Üniversitesi'nde Heykel dalında yüksek lisans yaptı ve asistan oldu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde 1993 yılında profesör ünvanı alan Çekil, 2007'den beri Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Çekil'in ilk retrospektifi 2010 yılında Rampa'da gerçekleşti. Çekil'in katıldığı önemli sergiler: "NEWTOPIA: The State of Human Rights" Mechelen, Belçika (2012), "Hala Yaşıyorum: Güncel Çizimde Siyaset ve Günlük Yaşam" MoMA, NY, ABD (2011), 11. Uluslararası İstanbul Bienali (2009), Manifesta 5, "...With AH Due Intent" San Sebastian, İspanya (2004), 4. Uluslararası İstanbul Bienali "Orient-ation" (1995), 10 Sanatçı 10 İş: A. (1989), Toplu Sergi '88, 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 9. Günümüz Sanatçıları Sergisi (1988), Toplu Sergi '87, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1987), Joseph Beuys Anısına, Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösterisi, 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1986), 3. Günümüz Sanatçıları Sergisi (1982), 28. Devlet Resim ve Heykel Sergisi (1967).

**CİHAT BURAK** (d. 1915, İstanbul – ö. 13 Mart 1994, İstanbul)

İDGSA mimarlık bölümünden Sedat Hakkı Eldem, Bonatz ve Emin Onat'ın öğrencisi olarak 1943 yılında mezun oldu. 1952'de Birleşmiş Milletler bursu ile Fransa'ya gönderildi. Üç yıl Paris'te mimarlık ve resim eğitimi gördü. 1961 yılında Fransa Hükümeti'nin bursu ile tekrar gönderildiği Paris'te prefabrik inşaat yöntemlerini inceledi. Resim çalışmalarına ağırlık verdiği bu dönem sonunda 1965 yılında yurda döndüğünde Özel Işık Mimarlık Okulu'nda ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) resim dersleri verdi. İlk kişisel sergisini 1957 yılında İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi'nde Fransa'da yaptığı çalışmalarla açmıştır. 1992'de "Yakutiler" adlı kitabı ile Yunus Nadi Armağanı Yarışması'nda birincilik ödülü kazanan; el yazısı ve daktilo yazılarından derlenen "Zenci Kalmız" adlı kitabı ise ölümünden dokuz yıl sonra yayımlanan sanatçı 1994 yılında İstanbul'da öldü.

**ERDAĞ AKSEL** (1953, İzmir)

Sanat eğitimini 1977 yılında Creative Arts Center, West Virginia University (ABD)'de tamamlayıp 1979'da aynı üniversiteden yüksek lisansını, 1985'te Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanatta yeterliğini aldı. 1992 'de Fullbright Bursuyla Amerika'ya tekrar gitti. 1988'de Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı. Halen Sabancı Üniversitesi'nde öğretim üyesidir. Katıldığı sergilerden bazıları 14. DYO Resim Yarışması (1980), Pelo Mail Art (1981), 43- Devlet Resim ve Heykel Sergisi (1982), Toplu Sergi, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 5- Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1987), Akdeniz Ülkelerinde Çağdaş Sanat, Expoarte (Bari, İtalya, 1989) , 2. Uluslararası İstanbul Bienali, (1989), 8. Uluslararası Budapeşte Küçük Heykel Trienali, Santral Holding 2. Büyük Sergi (1990)

**ERGİN İNAN** (1943, Malatya)

1964-1968 yıllarında İDTGSYO Resim Bölümü'nde Öğrenim gördü ve aynı bölümde 1968 yılında asistan olarak göreve başladı. 1969'da Salzburg Yaz Akademisi'nde Prof. Emilio Vedova ile çalıştı. 1970 yılında Federal Alman Hükümetince verilen "Alman Akademik Mübadele Bursu"nu kazanarak 1973'e kadar Münih Güzel Sanatlar Akademisinde Prof. Rudi Tröger ve Prof. Max Zimmerman ile çalıştı. MÜGSF Resim Bölümü'ne 1985 yılında profesör olarak atandı.

1968 yılından günümüze kadar çok sayıda kişisel sergi açan sanatçı, 1979 yılında Galeri November Berlin'de, 1988 yılında Galeri Nev'de, 1995'te Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi, 2001'de Galeri Artist-İstanbul'da, 2008 yılında ise Galeri Artist-Berlin'de kişisel sergilerini gerçekleştirdi. Farklı ülkelerden çok sayıda ödülü bulunmaktadır.

#### **EROL AKYAVAŞ** (1932, İstanbul)

İDGSA Mimarlık Bölümü'nü bitirdi. 1950 ve 1952 yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'ne misafir Öğrenci olarak devam etti. Daha sonra Paris'e gitti. Fernand Leger and Andre Lhote atölyelerinde çalışmalarını sürdürdü ve Paris'te "Çerde et Carre" Grubuna katıldı. 1954 yılında ABD'ye gitti. Illinois Institute of Technology'de Ludwig Mies van der Rohe ve 1960 1962 yıllarında Mimar Euro Saarinen ile mimari çalışmalarına devam etti. 1967 yılında New York'a yerleşti. 1950 yıllarından sonra New York, Cleveland, Roma, Milano, Bremen, Stuttgart, Londra, Berlin, Paris gibi şehirlerde kişisel sergiler düzenledi. 1960 yılında bir yapıtı MOMA'ya girdi. Bremen ve Stuttgart müzelerinde resimlerine yer verildi. 1999 yılında Amerika'da vefat etti.

#### **HAKAN ONUR** (1965, İstanbul)

1982 yılında MÜGSF Resim Bölümü'ne girdi. 1986 yılında bu okuldan mezun dan Onur, aynı yıl MSÜGSF Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. 1989'da "Sonar ve Sezgi" adlı tezini hazırlayarak eğitimini tamamladı. Sanatta yeterlik çalışmasını MÜGSF'de bitiren Onur, halen bu kurumda öğretim üyesidir. İlk kişisel sergisini 1990 yılında açan Onur'un katıldığı sergilerden bazıları şöyledir: Yüz Yüze 3 Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi (2000), 3. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali Feshane (1992), 12. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi (1991), Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi Sergisi Sotheby' (1990), Eski ve Yeni Gençlerin Bahar Sergisi (1990), Genç Ressamlar Kuşağı I Atatürk Kültür Merkezi (1989)

#### **HALE ARPACIOĞLU** (1952, İzmir)

1969-1971 yılları arasında ABD 'de Portland Oregon College'da sanat öğrenimini gördü.1971-1972 yıllarında İtalya'da Brera Akademisi'nde çalıştı. 1971 yılında Türkiye'ye dönene kadar çalışmalarını Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürdü. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul ve New York'ta sürdürmektedir.

#### **HALİL AKDENİZ** (1944, Antalya)

1962-65 yılları arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü tamamladı. Lüleburgaz-Kepirtepe İlk öğretmen Okulu'nda resim öğretmenliği yaptı. 1967'de Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla Almanya'ya gitti. 1968'de Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde lisans eğitimi ve Güzel Sanatlar yüksek lisansı yaptı. 1969-74 yılları arasında İtalya'da kilise, saray ve müzelerde fresk tekniği üzerine, Hollanda ve Almanya'da müzecilik ve sergileme yöntemleri üzerine ek kurslara katıldı. Almanya dönüşü Ankara GEE Resim Bölümü'nde öğretmenliğine atandı. 1978'de İzmir Ege Üniversitesi (Dokuz Eylül Üniversitesi) Resim Bölümü'nü kurdu. 1987'de Doçentlik unvanını aldı. Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atandı. 1990 yılında Profesörlük unvanını aldı. Yurt içinde ve yurt dışında birçok Kişisel ve grup sergilerinde yapıtları yer alan sanatçının ödülleri arasında ise, Devlet Resim ve Heykel Sergisi Resim Ödülü (1975 ve 1982), 19. DYO Resim Yarışması Ödülü (1985), TPAO Atatürk Resim Yarışması Birincilik Ödülü (1988), Türk Sanat Kurumu "Yılın Sanatçısı" Ödülü (Tomur Atagök ile birlikte) (1988), Bulgaristan I. Uluslararası Modern Sanat Festivali "Proecss-Space" Birincilik Ödülü (1992) yer almaktadır.

#### **HANDAN BÖRÜTEÇENE** (1957, İSTANBUL)

1 975-81 yıllarında İDGSA'ne devam etti. 1984'te Ecole Nationale Superieure Des Beaux-Arts'dan mezun oldu. İlk kişisel sergisini 1987 yılında URART Sanat Galerisi'nde açtı. Katıldığı önemli sergiler arasında Yeni Eğilimler (1981 ve 1985), İSTANBUL Bienali (1987 Ve 1995), MEDITERRANEO PER L'ARTE CONTEMPORANEA-BARI-ITALY (1989), BUSAN Bienali Güney Kore (2002) sayılabilir. İstanbul ve Paris'te yaşamını sürdürmektedir.

#### **HÜSNÜ KOLDAŞ** (1949, İstanbul)

1977'de İDGSA Resim Bölümünde, Neşet Günal atölyesinde öğrenim gördü. 1980'de Akademinin fresk atölyesine asistan olarak girdi. İlk kişisel sergisini 1975'te İstanbul'da (Harbiye Şehir Tiyatrosu) açtı. 1975 Ahmet Andıçen Sanat Yarışması (İkincilik Ödülü) ve 1976 DYO Sergisi (Başarı Ödülü) bulunmaktadır.

**İBRAHİM ÇİFTÇİOĞLU** (1952, Çorum)

1970 yılında Çorum İlköğretmen Okulu'nu tamamladı. GEE Resim İş Eğitimi Bölümü'nden 1973 yılında mezun oldu. 1979 yılına kadar Urfa'da resim öğretmenliği yaptı. 1986'da MÜGSF'de lisans tamamladı. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak öğretmenlik, okul müdürlüğü, milli eğitim müdür yardımcılığı ve vekilliği görevlerinde bulundu. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. UNESCO AİAP Ulusal komitesi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yönetim Kurulları'nda ve Çalışma Komisyonlarında görev yaptı. İlk kişisel sergisini 1985'te Ankara'da açtı. Sanatçının ödülleri arasında 1983 Vakko Resim Başarı Ödülü; 1986 DYO Başarı Ödülü ve 1991 Devlet Resim Heykel Sergisi Özgün Baskı Resim Dalı Başarı Ödülleri bulunmaktadır. 1996 yılından bu yana özel MEF Okulları Bilim Kurulu Üyesi olarak çalışmaktadır. Yaşamı ve sanat çalışmalarını İstanbul'das ürdürüyor.

**İBRAHİM ÖRS** (1946, İstanbul)

1971 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldu. 1971 yılında İsveç Drakebygefte Jorn Nash atölyesinde çalışmalar yaptı. 1972-85 yılları arasında İDGSA'da öğretim üyeliği yaptı. 1975 yılında İstanbul Uluslararası Endüstri ve Ticaret Bankası'nın Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu'nun onuruna düzenlediği sergi ve yarışmada birincilik ödülü aldı. 1974 yılında İstanbul Sheraton Oteli giriş kapısı ve balo salonu için Bizans Mozaiki tarzındaki işleri birincilik ödülü aldı.

**İPEK DUBEN** (1941, İstanbul)

New York Studio School'da sanat eğitimi ve Şikago Üniversitesi'nde siyaset bilimi yüksek lisansı yaptı. 1991 -2001 yıllarında New York'ta yaşadı. 2009'da Akbank Sanat Merkezi'nde retrospektif sergisi gerçekleşmiştir. Sergilerinden bazıları: Galeri Zilberman (kişisel, 2012), Ödünç Nesnelere, Cda-Projects (kişisel, 2011), Modern ve Ötesi, Santralistanbul (2007). Sanatçının İşleri İstanbul Modern, The British Museum (Londra) gibi önemli müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Çok faal bir şekilde sergi açmasının yanı sıra Duben, aynı zamanda birçok sanat ve sanat eleştirisi kitabının da yazar ve editörüdür.

**İSMAİL SARAY** (1943, Kütahya)

1964-1967 yıllarında GEE Resim İş Eğitimi Bölümü'nde eğitim gördü. 1967'de Diyarbakır (Ergani) Dicle Öğretmen Okulu'nda öğretmenlik yaptı. 1969- 1970 yılları arasında Londra'daki St. Martins School of Art'ta Heykel dalında lisans üstü eğitimi aldı. 1973'te Royal College of Art'ta Heykel dalında lisans üstü çalışmasını tamamladı. 1974-1984 Samsun Eğitim Enstitüsü'nde öğretim görevlisi oldu. 1988'den bu yana Londra'da yaşamakta, AND Journal of Art and Art Education adlı derginin yayımına katkıda bulunmaktadır. Önemli sergileri: Devlet Resim ve Heykel Sergisi (1967 ve 1968); Londra Sanat Galerisi (1970); İngilizHava Yolları Sergisi, ICA, Londra (Ödül) (1973); Barış 75 Uluslararası Sergisi, Yugoslavya (1975); X. Paris Bienali, Nice, Strasbourg (1977); 2. Yeni Eğilimler (1979); Sanat Tanımı Topluluğu (1980); Salon de la Jeune Peinture, Grand Palais, Paris (1982 ve 1983); Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1987 ve 1988); 10 Sanatçı 10 İş:A (1989); 8 Sanatçı 8 İş: B (1991); • 10 Sanatçı 10 İş: C ve Sanat Texnh (1992)

**KASIM KOÇAK** (1951, Tokat)

1970-1974 yılları arasında İDGSA Neşet Günel ve Özdemir Altan atölyelerinde öğrenim gördü. 1979'da eşi ressam Aysu Koçak ile İstanbul, Maltepe'de bir atölye açtı. Daha sonra bu semtte atölyeler kuran ya da kendisiyle çalışan İbrahim Çiftçioğlu, Vural Yıldırım, Burhan ve Ayşen Yıldırım, Celal Özgenç, Timur Çelik, Bayram Gümüş, Arif Hikmet Erciyes, Selahattin Yıldırım, Mustafa Özel, Yüksel Diyaroğlu ve Ahmet Akbaş gibi genç sanatçılarla birlikte Maltepe Ressamları'nı oluşturdu. Bu ressamlar, Maltepe'de semt halkına resim satarak tual resminin sevdirmesine ön ayak oldular. İlk kişisel sergisini 1985'te, İstanbul'da (Edpa) açan Koçak, 1981 yılında 15. DYO Sergisi (Başarı Ödülü) ve 1985 yılında Deniz Kuvvetleri Anıt Yarışması (Mansiyon) ödülleriyle sahipsizdir. İstanbul'da serbest sanatçı olarak yaşamaktadır.

**KEZBAN ARCA BATİBEKİ** (1956, İstanbul)

1976-80 Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümünden mezun oldu. 1974-84 Dönemin tanınmış dergi ve magazinlerinde IUustratörlük, kitap kapakları, çocuk kitapları, afiş, kartpostal tasarımları, grafik, caz ve seyahat üzerine seri yazılar, sinemada sanat yönetmenliği, fotoğraf editörlüğü

yaptı. 1988'de Urart Sanat Galerisi'ndeki ilk sergisinin ardından P.G Art, C.A.M ve Leila Taghinia-Milani Heller galerileri ile çalıştı.

**MEHMET AKSOY** (1939, Hatay)

1961 - 1967 İDGSA Heykel bölümünde Prof.Şadi Çalık atölyesinde öğrenim gördü. 1969 - 1970 İDGSA Heykel bölümünde asistanlık yaptı. 1970 - 1977 Devlet bursuyla yurt dışında öğrenim gördü. 1972'ye kadar Londra'da kaldı. 1972 Berlin Türk Akademiker ve Sanatçılar Derneği'nin kurucu üyeliğini ve başkanlığını yaptı. 1972 - 1978 Berlin Yüksek Sanat Okulu Heykel Bölümünde "Meisterschule" unvanını aldı. 1976 Antalya Film ve Sanat Festivali'ne katıldı, 2 ay süresince Belediye meydanında kamuya açık heykel çalışması yaptı. 1978 - 1981 İDGSA Heykel Bölümü taş atölyesinde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1981 - 1989 yılları arasında Berlin'de yaşadı. 1989'dan beri Türkiye'de çalışmaktadır. Çeşitli şehirlerde çok sayıda anıtı olan sanatçı, 2005 yılında çalışmalarına başladığı "İnsanlık Abidesi"nin hükümet tarafından yıkımına karar verilmesine gösterdiği tepkilerle gündeme geldi.

**MEHMET GÜLERYÜZ** (1938, İstanbul)

İDGSA Resim Bölümü'nde Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Cevat Dereli ve Zeki Kocamemi ile çalışarak 1966 yılında mezun oldu. 1975-1980 yılları arasında İDGSA öğretim kadrosunda görev yaptı. 1970'da Devlet bursuyla Paris'e giderek Litografi dalında öğrenim gördü. 1980-1983-1985'te New York'ta ve Brüksel'de resim çalışmalarını sürdürdü. 1982'de Çamlıca SanatEvi'nde özgün baskı çalışmaları yaptı. Halen İstanbul'da serbest sanatçı olarak çalışmaktadır. Sanatçının ödülleri arasında 1979'da Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü (İsmail Türemen ile birlikte) ve 1979'da Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Altın Madalya Ödülü bulunmaktadır.

**MEHMET YILMAZ** (1963, Mersin)

1987 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü'nden mezun oldu. 1989'da Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans, 1993 H.Ü Sanatta Yeterlilik aldı. 1990'da Orta Doğu Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi, 1992'de araştırma görevlisi oldu. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde profesör olan sanatçı halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar fakültesi'nde öğretim üyesidir. Ödülleri arasında 1981 Mersin Millî Eğitim Müdürlüğü Ödülü; 1983 Manisa Kültür Müdürlüğü Jüri Özel Ödülü; 1984 TPAO Mansiyon; 1984 "Kurtuluş Savaşında Kadın" Kastamonu Birincilik Ödülü; 1985 Gazi Üniversitesi Rektörlüğü 1. Mansiyon; 1989 DYO Ödül; 1990 Adana Çimento Sanayi Birincilik Ödülü; 1991 Ahi Evran Birincilik Ödülü; 1991 DYO Ödül; 1991 Adana Çimento Sanayi Üçüncülük Ödülü; 1991 TPAO Başarı Ödülü; 1993 Adana Çimento Sanayi Mansiyon ve 1998 İzmir Büyükşehir Belediyesi Başarı Ödülü bulunmaktadır.

**MEVLUT AKYILDIZ** (1956, Ankara)

1973'te İDGSA Resim Bölümü'ne girdi. 1981 yılında Neşet Günal atölyesinden mezun oldu. 1988-1989 Amerikan Haberler Ajansı (USIA) ve Sanat Kolonileri Vakfı sponsorluğunda Provincetown Sanat Kolonisinde çalıştı. İlk kişisel sergisini 1981 yılında Galata Sanat Galerisi'nde açan Akyıldız 'ın ödülleri arasında 1981 Abdi İpekçi Resim Yarışması 2.lık ödülü , 1981 Vakko Resim Yarışması Mansiyon , 1981 Günümüz Sanatçıları Sergisi Özgün Baskı Dalında Başarı Ödülü, 1982 Günümüz Sanatçıları Sergisi Başarı Ödülü , 1983 ve 1984 Vakko Resim Yarışması Mansiyon, 1984 DYO Resim Yarışması Başarı Ödülü, 1984 Abdi İpekçi Karikatür Yarışması Mansiyon sayılabilir.

**MİTHAT ŞEN** (1957)

1981 de DTGSYO Resim Bölümü'nü bitirdi, ilk kişisel sergisini 1982'de, İstanbul'da (Galata) düzenledi. 1990'da 44. Venedik Bienali'ne katıldı. Soyut organik biçim şemaları üzerinde, gerçeklikle gerçekdışı olanın ilişkilerini, kendine Özgü bir teknik düzeyinde yansıtmakta, insan bedeninin yapısından kaynaklanan bir bütünlüğü, görsel organizmanın da yapısal karakteri olarak değerlendirmektedir.

**MUSTAFA ATA** (1945, Trabzon)

1966 yılında İDGSA Resim Bölümü'ne girdi. Adnan Çöker atölyesinde eğitim gördü ve 1971'de aynı atölyeden mezun oldu.Dönemin hocalarından başta atölye hocası Adnan Çoker olmak üzere,Cevat Dereli, Sabri Berkel, Şefik Bursalı, Kemal Bilensoy ve Kenan Yontuç'tan eğitim aldı. Akademi ve özel yarışmalarda elde ettiği başarılarıyla dikkat çekti. Yaşadığı dönemin ve geçmişin toplumsal olaylarıyla yakından ilgilendi ve bu içerikte başyapıt olabilecek eserler üretti. 1972'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümü Adnan Çöker atölyesine asistan oldu. Bugüne kadar pek çok

ödüle,yurtdışında katıldığı karma sergi ve bienallere,yurt içinde gerçekleştirdiği 36 kişisel sergi ve sayısız gurup sergisine imza attı. Sanatçı çalışmalarını İstanbul Şilede'ki Anıt Atölye'de sürdürmektedir.

**NEDRET SEKBAN** (1953, Trabzon)

1977'de İDGSA Resim Bölümü'nde öğrenim gördü ve 1979'da asistan olarak atandı. 2001 yılında MSÜGSF'nde profesör oldu. Halen aynı üniversitede öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Ödülleri arasında 10. DYÖ Resim Yarışması (1976), Kartal Kültür Senlikleri Resim Yrş. Srg., İlik (1978), Atatürk Resim Yarışması, mansiyon (1981) ve Vakko Resim Yarışması, mansiyon (1982) yer alır. Sanfa Galerisi'ndeki Kurtuluş Savaşı Destanını'dan Resimler sergisiyle (1987) önemli bir çıkış yapmış çok sayıda kişisel ve karma sergilere katılmıştır.

**NEŞE ERDOK** (1940, İstanbul)

1963 yılında İDGSA Resim Bölümü Neşet Günal Atölyesi'nden mezun oldu. 1965-1966 yılları arasında Madrid'de Escuela Central de İdromas'ta ve Escuela Diplomatica'da İspanyol Dili, Edebiyatı, Uygarlığı ve Sanat Tarihi üzerine çalışmalar yaptı. 1967 -1972 Milli Eğitim Bakanlığı hesabına Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretim üyesi yetiştirilmek üzere Fransa'ya gönderildi. Paris'te Ecole Nationale Superleure des Beaux-Arts'da Prof. Chaplain Midy ve Prof. Pierre Matthey de l'Etang yanında resim çalışmaları yaptı ve 1972'de yurda döndü. 1972'de İDGSA Resim Bölümü'nde asistan olarak atandı ve Neşet Günal Atölyesi'nde görevlendirildi. 1981 yılında profesör unvanını aldı, ancak 1990'da atanabildi. Aralarında; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Norton Simon Müzesi' nin de bulunduğu, yurtiçi ve yurtdışında çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda resimleri bulunan sanatçı, bugüne dek 100' ü aşkın karma sergide yer almıştır.

**NEŞET GÜNAL** (1923, Nevşehir-2002)

1939'da Nevşehir Belediyesi'nin verdiği bursla İDGSA Resim Bölümü'ne girdi ve Leopold Levy'nin öğrencisi oldu. İstanbul Ses Tiyatrosu ve Ankara Devlet Tiyatroları'nda dekor işleri yaptı. 1948-54 yılları arasında Devlet burslusu olarak Paris'te Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts'da fresk ve duvar resmi uzmanlık eğitimi aldı. Resim çalışmalarını Fernand Leger atölyesinde sürdürdü. 1954'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde asistan olarak görev aldı. Türkiye Büyük Millet Meclisi binası için yapılacak resimlerin çalışmalarını yaptı. 1957-58'de Ankara Hacettepe Hastanesine 30 metrekairelik, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesine 22 metrekairelik fresk tekniği ile iki ayrı duvar resmi uyguladı. 1963'de Fransız Hükümetinin bursu ile Paris'te "Vitray" ve "Gobelin" resimsel halı tekniklerinde çalışmalar yaptı. 1969'da doçent ve 1970'te profesör unvanlarını aldı. 1980-82'de dekan olarak görev yaptı. 1983'te emekli oldu. Yurt içinde ve yurt dışında birçok kişisel ve grup sergilerine katılan sanatçının ödülleri arasında; 30. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde resim dalında "Birincilik" Ödülü (1969), Ankara Sanat Kurumu resim dalında "Yılın Sanatçısı" Ödülü (1998), Tüyap 10. İstanbul Sanat Fuarı "Onur Sanatçısı" Ödülü (2000) yer almaktadır.

**NEVHİZ TANYELİ** (Edirne, 1941)

1965'te İDGSA Yüksek Resim Bölümünü bitirdi. Akademide Neşet Günal, Cemal Tollu, ve Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyelerinde çalıştı. 1971-1975 yılları arasında Paris'te uzmanlık öğrenimi gördü. Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts'da Singier'nin yanında çalıştı. Prof.A. Haddad'dan litografi öğrendi. Prof. Gireux'nün atölyesinde vitray çalışmaları yaptı. Resim konusundaki incelemelerini Fransa, İngiltere ve İspanya'daki müze ve sanat galerilerinde sürdürdü. Yurda dönüşünde, 1976-1978 yıllarında, Milli Eğitim Bakanlığınca Talim ve Terbiye Dairesi Başkanlığı'nda görevlendirildi. 1978'de İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Bölümü'nde resim öğretmenliğine atandı. 1989'da doçent, 1997'de profesör oldu. İlk kişisel sergisini 1964'te, İstanbul'da (Yelken Kulübü Sanat Galerisi) açtı. Yurt içinde ve dışında karma sergilere katıldı.

**NUR KOÇAK** (1941, İstanbul)

İlk ve ortaöğrenimini Ankara Maarif Koleji'nde yaptı. Liseyi ABD'de Washington D.C.'de bitirdi. 1960'ta İDGSA Yüksek Resim Bölümünü'ne Bölümü'ne girdi. Önce Adnan Çoker, daha sonra Cemal Tollu'nun öğrencisi oldu. 1964-1967 arasında Lozan'da teknik ressam olarak çalıştı. 1968'de resim öğrenimini tamamlamak üzere yeniden Akademi'ye girdi ve Neşet Günal Atölyesi'nden mezun oldu. 1970-1974 arasında kazandığı devlet bursuyla Paris'te resim dalında uzmanlık çalışmaları yaptı. 1975'te Akademi'ye öğretim görevlisi atandı. 1981 'e değin bu görevde kaldıktan sonra İstanbul'da serbest ressam olarak çalışmaya başladı.



**ORHAN TAYLAN** (1941, Samsun)

1960 yılında İstanbul Amerikan Erkek Koleji'ni bitirdi. 27 Mayıs 1960 askeri darbe rejiminin getirdiği bir yasa uyarınca, askerliğini yedek subay-öğretmen olarak yapmak için başvurdu ve iki yıl Söke'nin Sazlıköyü'nde öğretmenlik yaptı. 1962'de Devlet sınavını kazanarak İtalya'ya gitti ve Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydoldu. Duvar resmi tekniklerini araştırdı ve Meksika'da duvar resmi çalıştı. 1966'da Roma Akademisi'ni bitirip Türkiye'ye döndü. İlk kişisel sergisini 1968'de İstanbul Belediye Galerisi'nde açtı. Vasıf Öngören'in oyunları için sahne dekoru tasarladı. Kuzgun Acar ve Tan Oral ile çeşitli ortak çalışmalara imza attı. 1976'da Antalya Uluslararası Sanat Festivali'nde Promete adlı sıva üstüne akrilik ilk duvar resmini yaptı. Görsel Sanatçılar Derneği başkanlığına seçildi. 1977'de Paris ve Berlin'de dört Türk sanatçı ile grup sergilerine katıldı. "1 Mayıs" afişi Prag'da düzenlenen uluslararası sendikal afişler yarışmasında birincilik ödülü aldı. Aynı yıl A. Bezirci, A. Behramoğlu, B. Pirhasan, A. Kadir ile birlikte *Sanat Emeği* dergisi yayına hazırladı. Amnesty International tarafından Liege Müzesi'nde düzenlenen "Düşünce Suçlusu Türk Ressamı Orhan Taylan" adına uluslararası katılımlı resim sergisine katıldı. Sanatçının 1983 yılındaki Maltepe Resimleri sergisi ile 1985 ve 1987 yıllarındaki Hasret Resimleri sergileri uzun yıllar tutuklu kaldığı hapistede resmettiği yapıtlardan oluşmuştur.

**ÖMER ULUÇ** (1931, İstanbul-2010, İstanbul)

1953 yılında Robert Kolej'i bitirdikten sonra 1953-1957 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde önce mühendislik sonra resim eğitimi gördü. Eşref Üren ve Nuri İyem'le birlikte çalıştı. 1953 yılında Nuri İyem'in öncülüğünde kurulan "Tavanarası Ressamları" olarak adlandırılan grupta yer aldı. İlk kişisel sergisini 1955 yılında Boston'da açtı. 1965 yılından 1970'lerin sonlarına kadar aralarında İngiltere, Fransa, Türkiye, Amerika ve Nijerya'nın bulunduğu farklı coğrafyalarda çalıştı. 1969 yılında Sao Paulo Bienali'ne katılan sanatçının eserleri daha sonra pek çok uluslar arası karma sergi ve sanat fuarında yer aldı; ayrıca Uluç'un kişisel sergileri de düzenli aralıklarla devam etti. 1983'ten itibaren Paris'te yaşayan sanatçı yılın önemli bir bölümünü İstanbul'da geçirmiştir.

**ÖZDEMİR ALTAN** (1931, Konya)

1956 yılında İDGSA Resim Bölümü Zeki Faik İzer atölyesini bitirdi. Mezun olduğu okula 1962 yılında asistan olarak girdi. Sanatta Yeterlik, Yard. Doç., Doçent ve Profesörlük unvanlarının tümünü aynı kurumdan aldı. 1998 yılında emekli oluncaya dek akademide sürdürdüğü öğretim üyeliği süresince yüzlerce sanatçı adayı yetiştirdi. 1963-1965 Paris Bienalleri başta olmak üzere çok sayıda uluslararası ve ulusal etkinliklere katıldı, çok sayıda kişisel sergiler açtı. Sekiz ödüle sahip olan sanatçı, ödülleri arasında 1975 yılında aldığı 36.Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü ile 1976 Türkiye İş Bankası Resim Ödülü sayılabilir. Halen Yeditepe Üniversitesi'nde ders vermektedir.

**SERHAT KİRAZ** (1954, İstanbul)

1973-1979 İDGSA'nda öğrencilik yaptı. 1977'de Balkan Ülkeleri Plastik Sanatlar sergisine, 1979'da Stuttgart'da bir sergiye ve 1980'de 11. Paris Bienali'ne katılarak o dönemde genç bir sanata için alışılmamış bir başlangıç yaptı. 1977'de Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'le kurduğu Sanat Tanımı Topluluğu'ndaki ilk işlerinden günümüze sanat yapıtını yalnız bir algı nesnesi olarak değil, bir felsefe nesnesi olarak görselleştirmiştir. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Bileşik Sanatlar Programını kurarak 1999-2006 tarihleri arasında bu programın yürütücülüğü sürdürdü. İlk kişisel sergisini 1984'te İstanbul'da Maçka Sanat Galerisi'nde açtı. Sanatçı İstanbul'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir, İstanbul'da çeşitli üniversitelerde dersler vermektedir.

**SEYYİT BOZDOĞAN** (1941, Kozan)

1956 -1959 Perşembe Yatılı İlköğretmen Okulu'nda okudu. 1959 -1962 Urfa'da ilkokul öğretmenliği yaptı. 1962 -1967 İDGSA'nda Tiyatro Dekorü-Kostüm ve Resim öğrenimi gördü. İstanbul Operası'nda realizatörlük ve dekoratörlük yaptı. 1968 -1973 Milli Eğitim Bakanlığı tarafından burslu Uzmanlık Eğitimi için Almanya'ya gönderildi. Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde 1973 yılında Prof. Hann Trier'in Resim Atölyesi'nden "Meisterschüler" olarak mezun oldu. 1976 -1984 yılları arasında İDGSA'ne asistan olarak girdi ve sanatta yeterlik diploması aldı. 1979 -1981 yılları arasında İET YO'nda öğretim elemanı olarak çalıştı. 1985 yılında Ernst Strassmann- Stiftung bursunu alarak Köln'de Sanatsal çalışmalarını sürdürdü ve bu kente yerleşti. 1986'da Berlin Senatosu, Berlin'in 750. Kutlaması "Sanatsal Çalışma Bursu"nu aldı. Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

**ŞENOL YOROZLU** (1950, Trabzon)

Sanat yaşamına, erken yaşlarda karikatür çizerek başladı. *Pardon* ve *Ustura* dergilerinde ilk karikatürleri yayımlandı. 1967-1969 döneminde çizdiği bu karikatürleri, 1968-1974 döneminde *Akbaba*'da çizdiği karikatürler izledi. 1973-1978 yılları arasında, İDGSA Resim Bölümünde, Neşet Günal atölyesinde sanat öğrenimi gördü. Kendi olanaklarıyla Avrupa'da, 1975-1977 yıllarında, sanat araştırmaları yaptı. İlk kişisel sergisini 1978'de, İstanbul'da (Deko) açtı. Özel bir atölye kurarak çalışmalarını geliştirdi. Uluslararası sergi ve bienallere (1. Asya-Avrupa Bienali, İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat) katıldı. Bir süre İsveç'te yaşadı. Serbest sanatçı olarak, yaşamını İstanbul'da sürdürmektedir. Ödülleri: 1985 Türk Sanat Kurumu, Plastik Sanatlar Ödülü, Ankara; 1983 Viking Özgün Baskı Yarışması, İstanbul, Ankara, İzmir, 1. Başarı Ödülü; 1983 İstanbul Vakko Büyük Resim Yarışması Büyük Ödül; 1982 İstanbul Vakko Büyük Resim Yarışması Mansiyon; 1980 Abdi İpekçi Resim Yarışması, Milliyet Gazetesi, İstanbul, 3.lük Ödülü; 1979 Uluslararası İstanbul Sanat Bayramı - Yeni Eğilimler Sergisi Başarı Ödülü; 1975 İtalya Vercelli Uluslararası Karikatür Yarışması'nda Altın Madalya; 1974 "Konut Sömürüsü", Karikatür Sergisi, Mimarlar Odası Ankara, Mansiyon Ödülü; 1974 Uluslararası Karikatür Sergisi, Marostica, İtalya, 3.lük Ödülü

**TOMUR ATAGÖK** (1939, İstanbul)

Tomur Atagök Robert Koleji bitirdikten sonra Amerika'ya gitti. 1965, yüksek lisans derecesini alarak 1973'de Türkiye'ye döndü. Sanatta Yeterlik çalışmalarını tamamlayarak 1979-1984 tarihlerinde MSÜ Resim ve Heykel Müzesi'nde Müdür Yardımcılığı görevini yürüttü. Müzecilik alanında yaptığı çalışmalar sonucu 1989'da Türkiye'de ilk Müzecilik yüksek lisans programını Yıldız Teknik Üniversitesi'nde açtı. 1993'de Profesör olduğu Üniversite'de Sanat ve Tasarım Fakültesini kuruluşunu gerçekleştirdi. Sanat alanında 10 ödülü bulunan Atagök, kadın sanatçıları tanıtmak amacıyla birçok sergiler düzenlemiş, kadın sanatçıları, müzecilik üzerine çok sayıda araştırmalar yapmış, makaleler yazmış, bildiriler vermiştir.

**TURAN AKSOY** (1965, Erzincan)

1986 yılında Gazi Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü bitirdi. 1987'de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 1996'da University of Central England doktorasını tamamladı. 1999'da doçentlik unvanı aldı. 2005'te profesörlük kadrosuna atanan sanatçı, 2002 yılından beri Yeditepe Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

**TÜLAY TURA BÖRTEÇENE** (1936, İstanbul)

1959 yılında İDGSA Resim Bölümü'nden mezun oldu. Akademi'de Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyelerinde öğrenim gördü. 1961-62'de Amerika'da Wisconsin (U.S.A Madison) Üniversitesi'nde resim ve seramik dalında Master çalışması yaptı. İlk kişisel sergisini 1959'da İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açtı. 1963'de Adnan Çoker, Devrim Erbil, Altan Gürman ve Sarkis'le Mavi Grubu'nu oluşturdular. 1964'de şair-yazar Ahmet Oktay ile evlendi ve Ankara'ya yerleşti. 1964-1974 yılları arasında TED Ankara Koleji'nde resim öğretmenliği yaptı. Amerika, Fransa ve İtalya'da karma sergilere katıldı. 1966 yılında Tahran Bienali'nde yapıtları yer aldı. 1974'te İstanbul'a döndü. Yaşamını ve çalışmalarını İstanbul'da sürdürüyor

**VAHAP AVŞAR** (1965, Malatya)

1985-1989 arasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim gördü. Mezuniyetinden sonra, yüksek lisans derecesini elde ettiği ve doktora derslerini tamamladığı Bilkent Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olmak üzere Ankara'ya taşındı. Avşar, 1995'teki bir sanatçı misafiri programının ardından New York'a yerleşti. Kişisel sergileri arasında "Kara Albüm", Rampa, İstanbul (2013), "iBerlin", TANAS, Berlin (2012), "Noneisafe", Charles Bank Gallery, New York (2011), "Vahap Avşar", Rampa, İstanbul (2010), "Come Who Ever You Are", W139, Amsterdam (1993) and "Myths", Galeri Zon, Ankara (1991) yer alır. Katıldığı karma sergilerden bazıları "Zvvölf im Zvvölften", TANAS, Berlin (2011), İkinci Sergi, ARTER, İstanbul (2010), "Seni Öldüreceğim için Çok Üzgünüm!", Proje4L, İstanbul (2003), 5. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul (1997) and "Gar", TCDD Sanat Galerisi ve Ankara Merkez Tren Garı, Ankara (1995), 5. Havana Bienali Sanat Sergisi (1994), "Elli Numara - Anı Bellek II", Akaretler 50, İstanbul (1993) and "Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösterisi: Joseph Beuys Anısına", Alman Kültür Merkezi, İzmir (1986). Avşar Brooklyn, New York'ta yaşıyor ve çalışıyor.

**YAVUZ TANYELİ** (1950, Trabzon)

1978 yılında İDGSA UESYO'ndan mezun oldu. Çok sayıda kişisel sergi açan Tanyeli, 1989 Günümüz Sanatçıları İstanbul Birincilik Ödülü ve 1982 Vakko Büyük Resim Yarışması Başarı Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, sanat çalışmalarını İstanbul ve Bodrum'da sürdürmektedir.

**YUSUF TAKTAK** (1951, Bolvadin)

1974 yılında İDGSA Yüksek Resim Bölümü Prof. Adnan Çoker atölyesinden mezun olduktan hemen sonra Avusturya Salzburg Yaz Akademisi Prof. Mario Deliugiu Atölyesinde eğitim aldı. 1976 yılından itibaren sırasıyla İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 20 kişisel sergi açan Taktak, sanatsal çalışmalarını Beyoğlu'ndaki atölyesinde sürdürmektedir.

**YÜKSEL ARSLAN** (1933, İstanbul)

Gerçeküstücü resimleri ve özgün tekniğiyle tanınan ressam, 1945-48 arasında Eyüp Ortaokulu'nda, 1949-52 arasında İstanbul Erkek Lisesi'nde eğitim gördü. Paul Klee etkisiyle çizdiği ilk resimlerini lisenin duvarlarında sergiledi. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ndeki eğitimini yarım bıraktı. Karışık malzemeye gerçekleştirdiği resimlerini 1955'te Maya Galerisi'nde sergiledi. 1959'da erotik temalara yer veren resimleriyle "Phallisme" sergisini açtı. Andrâ Breton ve Raymond Cordief'in çağnısı üzerine Paris'e gitti (1961). Bu tarihten sonra değişik dönemlerinde çeşitli konuları gerçeküstücü bir anlayışla ve yine toprak, boya, yağ vb. kaşık malzemeye işledi: "Arture", "Yabancılaşma", vb. 1968-74'te Karl Marx'ın Kapital'ini resimledi. Kapital dizisi dışındaki yapıtlarında gerçeküstücü bir anlayışla çalışan Arslan, Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'ne (1981) ve Uluslararası Kara Mizah Ödülü'ne değer görüldü. 1986'da, Aleksandr İvanoviç Oparin'in *Yaşamın Kökeni* isimli eserinden hareketle İnsan dizisine başladı ve 2000'e kadar bu diziyeye ait arture'ler üretti. Bu resimler üç cilt olarak 1990, 1995 ve 1999'da yayımlandı. Arslan 2000'den itibaren *Etkiler* dizisinin devamı niteliğindeki *Yeni Etkiler* dizisine başladı. Yüksel Arslan Türkiye'de İstanbul ve Ankara'da, Fransa'da ise ağırlıklı olarak Paris'te birçok kişisel sergi açtı ve karma sergilere katıldı. Bunların dışında, İtalya'da (Venedik), Danimarka'da (Kopenhag), Almanya'da (Frankfurt), Belçika'da (Liege), ABD'de (Washington, D.C. ve New York), Avusturya'da (Viyana) ve Çekoslovakya'da (Prag) sergilere katıldı ya da kişisel sergiler açtı. Çalışmalarını Paris'te sürdürmektedir.

**ZAFER GENÇAYDIN** (1941, Elazığ)

1959'da Malatya Akçadağ İlköğretim Okulu'ndan, 1965'de GEE Resim-İş Bölümü'nden mezun oldu. 1971'de Milli Eğitim Bakanlığı yurt dışı ihtisas öğrenimi bursunu kazandı. 1972-78 yılları arasında Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Hochschule der Künste)'nda Prof. Hans Jaenisch ve Prof. Peter ckermann atölyelerinde serbest resim öğrenimi ve 1977'de Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Senatosu tarafından verilen "meisterschüler" unvanını aldı. 1976-78 yılları arasında Berlin Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Görsel İletişim Bölümü'nde iki sömestrlik "Film Yapısının Temelleri-Resim ve Ses İlişkileri" seminerini bitirdi. 1983'te Hacettepe Üniversitesinde sanatta yeterliliğini tamamladı. 1986'da Yardımcı Doçent, 1988'de Doçent oldu. 1993-94'te Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü yaptı. 1994'te Profesör unvanını aldı ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dekanlığına atandı. Yurt içinde ve yurt dışında birçok kişisel ve grup sergilerinde ayrıca özel ve resmi kurumlarda yapıtları yer alan sanatçının araştırma ve deneme yazıları ile yayımlanmış üç kitabı vardır. Ödülleri arasında; Hakkı Tonguç Büst Yarışması "Birincilik" Ödülü (1979), 41. Devlet Resim ve Heykel Sergileri "Başarı" Ödülü (1980), Kültür Bakanlığı 100. Yıl Yarışması Mansiyon (1981), 16. DYO Sergisi "Başarı" Ödülü (1982), Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı "Atatürk Resim Yarışması İkincilik Ödülü" (1982), Viking Özgünbaskı Resim Yarışması "Mansiyon" (1983), Meteksan Desen Yarışması "Büyük" Ödül (1983), Sanat Kurumu "Yılın Sanatçısı", 1988, 49. Devlet Resim ve Heykel Sergileri "Başarı" Ödülü (1987), 25. DYO Sergisi "Başarı" Ödülü (1991), 52. Devlet Resim ve Heykel Sergileri "Başarı" Ödülü (1991) yer alır.

**ZAHİT BÜYÜKİŞLEYEN** (1946, Adana)

İlk ve orta öğrenimini İskenderun ve Mersin'de tamamladı. 1964'te GEE Resim-İş Bölümü'ne girdi. 1967'de mezun oldu. 1970'de MEB'nın açtığı sınavı kazanarak Avrupa'ya ihtisas için gitti. 1976'da Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldu. Aynı akademide sanat alanında ihtisas yaptı. 1983'te Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde doktora yaptı. 1984'te Yardımcı Doçent, 1986'da Doçent ve 1992'de Profesör unvanlarını aldı. Yurt içinde ve yurt dışında birçok kişisel ve grup

sergilerinde yapıtları sergilenen sanatçının ödülleri arasında, 10. DYO Sergisi "Mansiyon" (1976), 38. Devlet Resim ve Heykel Sergileri "Başarı" Ödülü (1977), 13. DYO Sergisi "Başarı" Ödülü (1979), Balkan Ülkeleri Bükreş Bienali "Büyük" Ödül (1980), Vakko Resim Yarışması "Mansiyon" (1981), Fransız Kültür Merkezi Duvar Resmi Yarışması Birincilik Ödülü (1982), Zonguldak 100. Yıl Vakfı Resim Yarışması "Mansiyon" (1983), Meteksan Desen Yarışması "Başarı" Ödülü (1984), 18. DYO Sergisi "Mansiyon" (1984), 36. Devlet Resim ve Heykel Sergileri "Başarı" Ödülü (1985), Ankara Valiliği Resim Yarışması Özendirme Ödülü (1989), 23. DYO Sergisi "Mansiyon" (1989) ve Adana Çimento Sanayi Resim Yarışması "Mansiyon" (1992) yer alır. Çok sayıda inceleme, araştırma ve eleştiri yazılarının yanı sıra Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar" adlı bir de kitabı bulunmaktadır.

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

- Adı Soyadı : Ayşe Nahide Yılmaz
- Doğum Yeri ve Tarihi :İstanbul/1978
- Lisans Öğrenimi :ODTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü
- Yüksek Lisans Öğrenimi :Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi
- Bildiği Yabancı Diller :İngilizce
- Bilimsel Faaliyetleri
- (Seminer)**... ve Yeryüzünün Biçimleri Yoktu, Atmosfer Sanat Projeleri, Formsuz Mekan Sanat Sempozyumu, Bodrum-Yalıkavak, 11 Haziran 2014
- (Seminer)** Göz Teması: Metnin Görüntüsü, Başkent Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Etkinlikleri, Ankara, 1 Nisan 2014
- (Seminer)** Göz Teması: The National Gallery'den Kadın İmgeleri, Türk İngiliz Kültür Derneği ve Ankaralı Kadın Ressamlar Derneği Etkinlikleri, Ankara, 27 Ocak 2014
- (Makale)** "Güncele Sinmiş Tarih". *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Mehmet Yılmaz (haz.), Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012: 13-32.
- (Makale)** "Kutluğ Ataman ve Videoları". Mehmet Yılmaz (haz.), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2012: 312-337.
- (Poster Bildiri)** "Diverted: The Coup Effect on Art in Turkey's Political Climate", *AAH11, Association of Art Historians 37<sup>th</sup> Annual Conference*, 31 Mart-2 Nisan 2011, University of Warwick, Coventry, UK.
- (Makale)** "Cinsellik ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman'ın Videoları," *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, sayı 3, 2009: 117-140.
- (Poster Bildiri)** "Reanimation Unit: Instituting an Experience of Art and its History", (Poster Bildiri) *Intersections, Association of Art Historians 35<sup>th</sup> Annual Conference*, 2-4 Nisan 2009, Manchester Metropolitan University, Manchester, UK.
- (Seminer)** Müze: Modern Kültürün Vitrini, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilim ve Eleştiri Toplantıları 2, 2008
- (Makale)** "Müze: Modern Kültürün Vitrini," *Bilim ve Eleştiri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 5, sayı 7, 2008: 131-155.
- (Makale)** "Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur," *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, sayı 2, Aralık 2008: 203-222.
- (Makale)** "Bir Mekan Estetiği: 'Groupe Espace' ve Türk Sanatındaki

Yansımaları", *Cey Güzel Sanatlar*, sayı 15, Şubat 2007: 22.

**(Makale)** "Bir Mekan Estetiği: 'Groupe Espace' ve Türk Sanatındaki Yansımaları", *Cey Güzel Sanatlar*, sayı 13, Kasım-Aralık 2006: 18-22.

**(Bildiri)** "Bir Estetik Dersi Deneyimi: 'Dışına Taşan Estetik'", *Türkiye Estetik Kongresi*, 22-24 Kasım 2006, Ankara-ODTÜ.

**(Konferans)** "Türk Heykelinde Modernleşme Süreci ve Ali Hadi Bara", *IV. Uluslararası Hüseyin Gezer Taş ve Beton Heykel Sempozyumu 6 Kasım-3 Aralık 2006*, 27 Kasım 2006.

**(Makale)** "Heykelde Mekan ve Güncel Üzerine", *rh+ Sanart*, sayı 34, Aralık 2006: 34.

"Togetherness of 'One's", *Art Chisinau Painters' Campus 21th to 28th August 2004*, Alp Ofset: Ankara, 2004: 2-4.

**(Makale)** "İçine Yabancı Dış", Mehmet Yılmaz Sergisi, İlayda Sanat Galerisi, İstanbul, 2003.

**(Makale)** "İmge ve Gerçeklik Üzerine", *Sanat Yazıları-9*, HÜ GSF Yayını, 2002: 153.

**(Makale)** "Sanatta Toplumsallık ve Bireysellik", Mehmet Yılmaz Sergisi, Ziraat Bankası Sanat Galerisi, İstanbul, 2001.

#### Sanatsal Etkinlikler

: "Bizim Köyün Kızı" (video yerleştirme), *Öyleyse Varım*, Kırmızı İnisiyatif Karma Sergi, Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi, 2013

"Suç ve Ceza" (oluşum), *Yanlış Şeyler*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Ekim 2008

"-x" (sergi düzenleme), *18+*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Ekim 2007

*Sunuş Korkusu*, Ders Gösterisi, Mersin Üniversitesi Heykel Bölümü, 20 Nisan 2006

*Dışına Taşan Estetik*, Estetik dersi öğrencileri için sergi düzenleme, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1-5 Mayıs 2006

*Petek*, Ev Gösterisi, Mersin, 2003

Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü Öğrencileri Resim, Heykel, Seramik Sergileri, ODTÜ, 1999-2001.

#### Çalıştığı Kurumlar

: ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ, Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, 2012-devam

ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, 2007-2010

#### İletişim

E-Posta Adresi

: aysenahide@hotmail.com