

**1950 SONRASI TOPLUMSAL  
OLAYLARIN SANATA YANSIMASI**

**Ayşe UZUN**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Anasanat Dalı  
Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR  
2014  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Ayşe UZUN**

**1950 SONRASI TOPLUMSAL OLAYLARIN SANATA YANSIMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR**

**ERZURUM-2014**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

26/09/2014

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

26/09/2014

Ayşe UZUN



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR danışmanlığında, Ayşe UZUN tarafından hazırlanan bu çalışma 26/09/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Prof. Mehmet KAVUKÇU

İmza: 

**Jüri Üyesi** : Doç. Dr. Ahmet SARI

İmza: 

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

|                          |      |
|--------------------------|------|
| ÖZET.....                | III  |
| ABSTRACT .....           | IV   |
| RESİMLER DİZİNİ .....    | V    |
| KISALTMALAR DİZİNİ ..... | VII  |
| ÖNSÖZ.....               | VIII |
| GİRİŞ .....              | 1    |

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE SANAT BAĞLAMINDA 1950'LER

|   |    |
|---|----|
| 1.1. 68 KUŞAĞINA GENEL BİR BAKIŞ.....                                   | 9  |
| 1.2. JOSEPH BEUYS VE ÇAĞDAŞLARI .....                                   | 12 |
| 1.2.1. Şamanvari Bir Sanatçı .....                                      | 14 |
| 1.2.2. Malzemesi: Ses, Eylem, Düşünce .....                             | 15 |
| 1.2.3. Politik Duruşu.....  | 16 |
| 1.2.4. Fluksus'a Katılışı.....  | 17 |
| 1.2.5. Beuys'un Yapıtları .....   | 19 |
| 1.3. SANATTA TEOLOJİ İLE ESTETİĞİ BİRLEŞTİREN RESSAM: EROL AKYAVAŞ..... | 21 |

### İKİNCİ BÖLÜM

#### 1970'LER: SİYASİ ÇALKANTILAR, KUTUPLAŞMALAR

|  |    |
|--|----|
| 2.1. ALACAKARANLIK KUŞAĞI VE SANAT.....            | 34 |
| 2.2. MUHALİF BİR RESSAM: ORHAN TAYLAN.....         | 37 |
| 2.2.1. Orhan Taylan'ın Resimleri.....              | 39 |
| 2.2.2. 1 Mayıs Afişlerinin Unutulmaz Ressamı ..... | 41 |
| 2.3. RESMİN YAZARI: FERİT EDGÜ .....               | 44 |
| 2.3.1. Aykırılık .....                             | 45 |
| 2.3.2. Hakkâri'den Önce - Hakkâri'den Sonra.....   | 46 |
| 2.3.3. Sözcükler .....                             | 50 |
| 2.3.4. Resim .....                                 | 50 |
| 2.3.5. Sinema .....                                | 50 |

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 2.3.6. Modernizm .....     | 51 |
| 2.3.7. Yazı Serüveni ..... | 51 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### 1980'LER: İÇE KAPANMA DÖNEMİ

|   |    |
|---|----|
| 3.1. TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI SİYASAL VE SANATSAL ORTAM.....               | 54 |
| 3.2. SUSKUNLUĞUN SANATA YANSIMASI.....                                    | 56 |
| 3.2.1. Utanç Müzesi .....   | 58 |
| 3.3. RESMİ, FOTOĞRAFI SİNEMAYLA BULUŞTURAN BİR İSİM: ŞAHİN<br>KAYGUN..... | 60 |

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

#### 1990'LAR: BATI'YLA DOĞU ARASINDA BİR KİMLİK

|   |    |
|---|----|
| 4.1. BİR GEÇİŞ SÜRECİ .....                   | 72 |
| 4.2. KÖRFEZ SAVAŞI'NIN SANATA YANSIMASI ..... | 76 |
| 4.3. ACIYI RESMEDEN: FERNANDO BOTERO .....    | 78 |

### BEŞİNCİ BÖLÜM

#### 2000'LER: YENİ BİR DÜNYA VE MUHAFAZAKÂRLIK

|  |     |
|--|-----|
| 5.1. 11 EYLÜL VE YENİ DÜNYA.....   | 84  |
| 5.2. ORTA DOĞULU KADIN SANATÇILAR VE SÜRGÜN SANATÇI ŞİRİN<br>NEŞAT ..... | 87  |
| 5.3. ÇAĞDAŞ TÜRKİYE'DE MUHAFAZAKÂR SANAT SORUNU .....                    | 94  |
| ALTINCI BÖLÜM .....  | 99  |
| 2010 SONRASI TOPLUMSAL OLAYLARDA SANAT .....                             | 99  |
| 6.1. ARAP BAHARI.....  | 99  |
| 6.2. GEZİ OLAYLARI .....   | 106 |
| 6.3. 13. İSTANBUL BİENALİ .....  | 113 |
| SONUÇ.....   | 123 |
| KAYNAKÇA .....   | 124 |
| ÖZGEÇMİŞ.....  | 133 |

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1950 SONRASI TOPLUMSAL OLAYLARIN SANATA YANSIMASI**

**Ayşe UZUN**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR**

**2014, 133 sayfa**

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Muhammet TATAR (Danışman)**

**Prof. Mehmet KAVUKÇU**

**Doç. Dr. Ahmet SARI**

Bu çalışma, toplumsal değişim sürecinde, muhalif bir kimlik olarak sanatçının toplumsal olaylara nasıl baktığını ve gördüğünün sanata hangi ölçüde yansığını gösteren bir çalışmadır.

Yaşadığı dönemin tanığı olan sanatçının toplumsal olaylara bakışında, toplumsal olayları yorumlayışında her zaman yaşanılan günün tarihi vardır. Bir toplumun tarihini yazanlar sadece tarihçiler değildir. Kimi zaman bir resim, bir fotoğraf ya da bir heykel ciltler dolusu kitaplardan daha çok öğretici olabilir, daha çok çağına tanıklık edebilir.

*Giriş, Kuramsal Temeller ve Sonuç* olmak üzere üç ana bölümden oluşan bu çalışmada, 1960-2010 arası yaklaşık 50 yıllık bir süreç, çalışmanın zamanı olarak sınırlandırılmıştır.

*Kuramsal Temeller* bölümü, altı başlıktan ve her başlık da üç alt başlıktan oluşturulmuş ve her on yıl, bir başlık olarak çalışmada yer almıştır.

*Sonuç* bölümünde ise çağın tanığı olan sanatçının toplumsal olaylardan etkilenişinin sonuçlarından bahsedilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal Olaylar, Sanat, Yansıma

**ABSTRACT**

**MASTER'S THESIS**

**REFLECTIONS OF SOCIAL EVENTS AFTER 1950 ON ART**

**Ayşe UZUN**

**Advisor: Assist. Prof. Dr. Muhammet TATAR**

**2014, Page: 133**

**Jury: Assist. Prof. Dr. Muhammet TATAR  
Prof. Mehmet KAVUKÇU  
Assoc. Prof. Dr. Ahmet SARI**

This study comprehends how the artist as an oppositional identity views and considers the social events in the process of social change and to what extent it reflects on his/her own art.

There have always been the contemporary aspects in the viewpoint of the artist as a witness of the age s/he lives in. It is not only the historians that write the history of the society. Sometimes a painting, a photograph or a sculpture can be more instructive than books, and may witness more of its age.

This study, including three main sections of introduction, theoretical foundations and results, is limited to 50 years of a social process between 1960 and 2010.

Theoretical Foundations section includes six headings and three sub-headings, and each ten years are included in the study as a title.

At the section of Conclusion, The results of influences on the artist from social events as the artist as a witness of the age s/he lives in are mentioned.

**Key Words:** Social Events, Artist, Reflection



## RESİMLER DİZİNİ

|   |     |
|---|-----|
| <b>Resim 1.1.</b> 68 Kuşağı'nın Özgürlük Çağrısı.....                 | 10  |
| <b>Resim 1.2.</b> Beuys'un Sanat Malzemesi: Ses, Eylem, Düşünce ..... | 15  |
| <b>Resim 1.3.</b> Beuys'un Ölü Tavşana Sanat Yaptırması.....          | 18  |
| <b>Resim 1.4.</b> Beuys'un Plight Adlı Yapıtı .....                   | 20  |
| <b>Resim 1.5.</b> Erol Akyavaş'ın "Yaşasın Vietnam" .....             | 22  |
| <b>Resim 1.6.</b> Erol Akyavaş'da Hat Sanatı "Vav Harfi" .....        | 25  |
| <b>Resim 1.7.</b> Erol Akyavaş'ın Kuşatma Serisi "Fallen City" .....  | 27  |
| <b>Resim 1.8.</b> Erol Akyavaş'da Bosna Dramı.....                    | 28  |
| <b>Resim 2.1.</b> Anselm Kiefer'in Nüremberg Alanı .....              | 30  |
| <b>Resim 2.2.</b> Orhan Taylan'da Hasret .....                        | 38  |
| <b>Resim 2.3.</b> Orhan Taylan'da Çok Soslilik .....                  | 40  |
| <b>Resim 2.4.</b> Orhan Taylan'nın "1 Mayıs" Afışı .....              | 42  |
| <b>Resim 2.5.</b> Ferit Edgü .....                                    | 45  |
| <b>Resim 3.1.</b> Utanç Müzesi "Arabesk" eşyalar.....                 | 58  |
| <b>Resim 3.2.</b> Utanç Müzesi İdam Sehпасı .....                     | 59  |
| <b>Resim 3.3.</b> Şahin Kaygun'da Yüzler ve Kimlikler .....           | 59  |
| <b>Resim 3.4.</b> Şahin Kaygun'da Gizlenmiş Kadın Yüzleri .....       | 63  |
| <b>Resim 3.5.</b> Şahin Kaygun'da Işık Oyunu .....                    | 65  |
| <b>Resim 3.6.</b> Şahin Kaygun'da Polaroid Fotoğraf.....              | 67  |
| <b>Resim 4.1.</b> Halil Altındere'nin Kimlik Çalışması .....          | 75  |
| <b>Resim 4.2.</b> Körfez Şavaşı Canlı Yayın .....                     | 77  |
| <b>Resim 4.3.</b> Fernando Botero Ebu Garip İşkence 1 .....           | 80  |
| <b>Resim 4.4.</b> Fernando Botero Ebu Garip İşkence 2 .....           | 81  |
| <b>Resim 5.1.</b> 11 Eylül 2001 ABD'de İkiz Kulelere Saldırı .....    | 84  |
| <b>Resim 5.2.</b> Edward Said Filistin İntifada'sında .....           | 86  |
| <b>Resim 5.3.</b> Şirin Neşat'ta Fotoğraf Sanatı .....                | 90  |
| <b>Resim 5.4.</b> Şirin Neşat'ta Kadının Rolü .....                   | 91  |
| <b>Resim 5.5.</b> Şirin Neşat'ta Kadının Ezilmişliği.....             | 92  |
| <b>Resim 6.1.</b> Müzikte Başkaldırı "O Kadınların Sesi" .....        | 100 |
| <b>Resim 6.2.</b> Sanattaki Çığlık "Arap Baharı" 1 .....              | 101 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Resim 6.3.</b> Sanattaki ığlık ‘‘Arap Baharı’’ 2 .....                               | 102 |
| <b>Resim 6.4.</b> Sanattaki ığlık ‘‘Arap Baharı’’ 3 .....                               | 103 |
| <b>Resim 6.5.</b> Sanatın Sesi Onay Akbaş.....   | 104 |
| <b>Resim 6.6.</b> Onay Akbaş’ta Konsept.....   | 105 |
| <b>Resim 6.7.</b> Gezi Olayları 1 ‘‘1. İstanbul Direnali’’ .....                         | 106 |
| <b>Resim 6.8.</b> Gezi Olayları 2 ‘‘Biber Gazı’’ .....                                   | 107 |
| <b>Resim 6.9.</b> Gezi Olayları 3 ‘‘Turgut Uyar’ın Dizeleriyiz’’ .....                   | 109 |
| <b>Resim 6.10.</b> Gezi Olayları 4 ‘‘Toma Vakfı’’ .....                                  | 110 |
| <b>Resim 6.11.</b> Gezi Olayları 5 ‘‘Duran Adam’’ .....                                  | 111 |
| <b>Resim 6.12.</b> Gezi Olayları 6 ‘‘Kırmızı Elbiseli Kız’’ .....                        | 112 |
| <b>Resim 6.13.</b> 13. İstanbul Bienali 1 ‘‘Anne Ben Barbar mıyım?’’ .....               | 113 |
| <b>Resim 6.14.</b> 13. İstanbul Bienali 2 ‘‘Özensizlik’’ .....                           | 115 |
| <b>Resim 6.15.</b> 13. İstanbul Bienali 3 ‘‘Halil Altındere’nin Harikalar Diyarı’’ ..... | 118 |
| <b>Resim 6.16.</b> 13. İstanbul Bienali 4 ‘‘Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt’’ .....         | 119 |
| <b>Resim 6.17.</b> 13. İstanbul Bienali 5 ‘‘Anish Kapoor’un Taş Eserleri’’ .....         | 120 |
| <b>Resim 6.18.</b> 13. İstanbul Bienali 6 ‘‘Sophia Vari’nin Geometrik heykelleri’’ ..... | 121 |

**KISALTMALAR DİZİNİ**

|       |                                 |
|-------|---------------------------------|
| ABD   | : Amerika Birleşik Devletleri   |
| AP    | : Adalet Partisi                |
| Bkz.  | : Bakınız                       |
| CHP   | : Cumhuriyet Halk Partisi       |
| Çev.  | : Çeviren                       |
| Der.  | : Derleyen                      |
| DP    | : Demokrat Parti                |
| FKF   | : Fikir Klüpleri Federasyonu    |
| FOTOS | : Fotoğraf Sanatçıları Derneği  |
| Haz.  | : Hazırlayan                    |
| İKSV  | : İstanbul Kültür Sanat Vakfı   |
| ODTÜ  | : Orta Doğu Teknik Üniversitesi |
| s.    | : Sayfa                         |
| S.    | : Sayı                          |
| SBF   | : Siyasal Bilgiler Fakültesi    |
| TDK   | : Türk Dil Kurumu               |
| vb.   | : Ve benzeri                    |
| YKY   | : Yapı Kredi Yayınları          |

## ÖNSÖZ

Ülkemizde 1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir anlayışı ve çok yönlü eğilimleri kazandırdığı bu dönem, Türkiye’deki resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönemdir.

Modern sanat akımının mesajları geç anlaşılabilir, bu akımlar daha önce izlenmiş ve ilkelerine uyulmuş, ancak sanatçıların kişisel özgünlüklerinin sergilendiği yıllar, 1950 sonrası olmuştur.

Batı’da sanat 19. yüzyılın yarısından sonra klasik ve akademik geleneklerinden ayrılmasıyla o güne kadar çoğunlukla resmin olmazsa olmaz şartı gibi algılanan *figür geleneği*’nin egemenliği de sarsılmıştır.

Türkiye’de 1950 sonrası süreç, Tanzimatla başlayan yenilenme hareketlerinin demokratikleşmeyle hız kazandığı, bu gelişmenin dünyada art arda meydana gelen ve birçok grubun içinde bulunduğu toplumsal olayların etkisiyle hızını artırdığı ve tüm bu olayların ise sanatsal açıdan bir okumanın, algılamanın ve değerlendirilmenin olması gerektiği dönemdir.

Bu çalışmada, 1950 sonrası 10’ar yıllık dönemler halinde ele alınmış ve her dönem bir bölüm olarak değerlendirilmiştir. Her bölüm içerisinde, o dönemde meydana gelen toplumsal olayların içinde bulunan ya da olaylardan etkilenerek sanatını olay üzerinden yansıtan sanatçılar ve dönemsel algılardan bahsedilmiştir.

Çalışmanın kapsayıcı olması nedeniyle her bir bölüm üç alt başlıktan oluşturulmuş, bu başlıklardaki konular kaynaklardan özetlenerek yazılmıştır. Bu bölümlere olayları yansıtan görüntülerin de eklenmesi çalışmayı daha özgün hale getirmiştir.

İstanbul ve Ankara’da bulunan kütüphanelerdeki kaynaklardan yararlanıldığı gibi bu illerde yapılan sergi ve sanatsal etkinliklerden de izlenimler edinilerek çalışmaya yansıtılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi ve tecrübeleriyle değerli katkılarda bulunan danışmanım hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Muhammet Tatar’a, kıymetli vakitlerini ayırarak çalışmaya önerilerde bulunan Sayın Prof. Mehmet Kavukçu’ya, desteklerini esirgemeyen hocalarıma ve özellikle de aileme teşekkürlerimi arz ederim.

## GİRİŞ

Toplumsal değişim sürecinde, muhalif bir kimlik olarak sanatçının toplumsal olaylara nasıl bir bakışı vardır? Bu bakış, yapıtlarına hangi ölçüde yansır?

Çağının tanığı olan sanatçının toplumsal olaylara bakışında, toplumsal olayları yorumlayışında her zaman yaşanan günün tarihi vardır. Sanatçı bakışında, sanat eserlerinde bir toplumun tarihini okumak mümkündür.

Bir toplumun tarihini yazanlar sadece tarihçiler değildir. Kimi zaman bir resim, bir fotoğraf ya da bir heykel ciltler dolusu kitaplardan daha çok öğretici olabilir, daha çok çağına tanıklık edebilir.

*Giriş, Kuramsal Temeller ve Sonuç* olmak üzere üç ana bölümden oluşan bu çalışmada, 1960-2010 arası yaklaşık 50 yıllık bir süreç, çalışmanın zamanı olarak sınırlandırıldı.

*Kuramsal Temeller* bölümü, altı başlıktan ve her başlık da üç alt başlıktan oluştu. Her on yıl, bir başlık olarak çalışmada yer aldı. Kimi başlıklarda çeşitli sanat disiplinlerinden seçilen isimler yer aldı. İsimler, toplumsal değişimi sanatlarına yansıtmaındaki öncelik açısından tercih edildi.

Toplumsal olaylarda ortaya çıkan sosyal davranışlar sosyal içerik kazanmış kolektif davranışlar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür olaylar, davranışlar, eylemler ve hareketlilikler bireylerin istekleri arasındaki uyumsuzluklardan meydana gelmektedir. Bu tür davranışlar ne kadar çok sosyolojik temellere dayandırılırsa o kadar fazla sosyal hareketliliğe dönüşmüş olur.

Orhan Türkdoğan'a göre 1968 yılında hem Batı, hem de Doğu blokunda aynı anda başlayan gençlik eylemleri, sibernetik toplum yapısının sebep olduğu andemik engellemelerin bir sonucudur.<sup>1</sup> Toplumsal olayların alt yapısını oluşturan bireylerin istek ve ihtiyaçlarının yenilenmesinden kaynaklanan talepler, bireylerin toplum içindeki uyumsuzluğuna, başkaldırmalarına, anarşi ve terör gibi bir takım olumsuz eylemlere neden olabilir.

---

<sup>1</sup> Orhan Türkdoğan, *Sosyal Hareketlerin Sosyolojisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s.18-19.

Bu nedenle çalışmada, 1950 öncesi dünyada meydana gelen olayların toplum üzerinde yaptığı etki ve yansımasından hareketle, daha sonraki yıllarda yaşanan olayların, sanat dolayısıyla da sanati üzerindeki etkisinden örnekler verilecektir.

*Kuramsal Temeller* ana başlığı adı altında oluşturulan altı bölümde, 10'ar yıllık dönemler halinde anlatılan olaylar ve bu olayların toplum nezdindeki farklı algılanışlar dayanaklarıyla izah edilecektir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE SANAT BAĞLAMINDA 1950'LER

Sanatın insan hayatında var oluşu ve ne şekilde yansıdığı konusunda Hilmi Ziya Ülken, “Hoşumuza giden şeylerin yokluğu halinde, onların huzurunda iken duyduğumuz heyecanı hayalde duymak için şekillerini yapma arzusu resim ve heykeli doğurmuştur.” diyerek resim ve heykel sanatının çıkış noktasına vurgu yapmaktadır.<sup>2</sup>

Bugünkü Batı medeniyeti kaynağını eski Yunan medeniyetinden alır. Bu itibarla eski Yunan medeniyeti diğer kültür ve medeniyetlerden ayrılır. Bu medeniyeti diğer kültür ve medeniyetlerden ayıran, onun yüksek tekniği, bilgi içeriği, insan ilişkileri, ilmi ve felsefesi değildir. Ancak yaptığı sanat çeşitleri ve ideali bakımından Batı medeniyeti onun tesiri altındadır. Onun için A. Krobere göre, ekspresionist tepkisel sanat akımları, aslında Roma sanat hâkimiyetine karşı gelen ve özünde Roma'nın mevcut sanat idealini değiştirmek isteyen fakat başaramayan birer tepkiden başka bir şey değildir. Eski Yunan medeniyetine ölmezlik vasfını veren, gerçekte bütün insanlık tarihinde mümkün mertebe objektif bir tarzda incelenecek bir konu olmak üzere tabiat ile insanı ele alışı ve onlarda gördükleri problemleri çözmeye çalışmasıdır. Onun için denilebilir ki bireyin zihinsel oluşum süreci bakımından bugünkü batı medeniyetinde ilmin gördüğü vazifeyi Yunan medeniyetinde sanat ve felsefe üzerinde almış bulunmasıdır.<sup>3</sup>

Yukarıda Turhan'ın söylediği gibi sanatın ayırıcı bir özelliği vardır. Tarih boyunca büyük devrimler yapılmış, birçok sanatçı insani tepkisini sanat yoluyla kitlelere duyurmuştur. Bunun örneklerine sıkça rastlanılmaktadır. Örneğin; 1830 Fransız Devrimi'nin olduğu gün Paris halkı ayaklanmış, Kral X. Charles yayınladığı bir fermanla meclisi dağıtmış ve basın özgürlüğünü kısıtlamak niyetinde olduğunu söylemiştir. Eugene Delacroix adlı Fransız ressam devrim esnasında ayaklanmacıların safındadır, “Devrim için savaşamıyorsam hiç olmazsa devrim için resim yapmalıyım” der ve halka önderlik eden özgürlük isimli bir resim yapar.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Selçuk Yayınları, İstanbul 1966, s. 695.

<sup>3</sup> Mümtaz Turhan, *Kültür Değişmeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 53-54.

<sup>4</sup> Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (2005), (Çev.: Dilek Zaptıoğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 61.

Delacroix'nın resminde, özgürlüğü simgeleyen kadın, bir elinde Fransız bayrağı, diğer elinde ise bir tüfek taşıyarak yürümekte, peşinden gelen devrimci insanlara barikatları aşmada öncülük etmektedir. Elbisesi yırtıktır, göğsü ve ayakları çıplaktır, başında özgürlük simgesi olan Frigya başlığı vardır. Bayrağı taşıyan kadının cisimlendirdiği "alegorik" bir figürdür. Gayet somuttur. Erotik çağrışımlarla yüklüdür. Bir yanında yoksulları temsil eden, her iki elinde de birer tabanca taşıyan on-iki yaşlarında bir çocuk, öbür yanında burjuvaları temsil eden, eli tüfekli, başında silindir şapka olan bir adam vardır. Çatışma içindeki bir şehirde, yerdeki yaralıların ve ölümlerin arasından geçmektedirler. Sanatının tekniği ve kullandığı renklerin canlılığı bu esere müthiş bir gerçeklik sağlamıştır. Eserinde hareketin ve heyecanın dozunu artırmak için açık-koyu kontrast yanısıra bilinçli olarak zıt, ancak birbirini tamamlayan renk kontrastlarında kullanmıştır. Onun gözünde renk sadece bir resim ögesi değildir, duyguları kamçılacağı için başlı başına bir motif olarak kullanır rengi. Renklerde insanların o anki duygularını, heyecanlarını vurgulamaya çalışır. Kadın temasıyla işlediği bayrağın kırmızısı bunu örneklemiştir. Bu tablo, modern resim sanatının ilk politik çalışması olarak kabul edilmektedir. Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.

Devrimci siyaset söyleminde sanatın toplumsal değişimindeki öncülerinden en önemlileri Saint Simon, Fourier ve William Morris'dir. 19. yüzyıla damgalarını vuran bu öncülerin sosyalist ütopyalarıdır. Saint-Simon'un "organik toplum"u, sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplumdur. Dolayısıyla sanatçılarla bilim adamlarından oluşan bir elit tarafından yönetilir. 19. yüzyıl ütopyalarının temelindeki sanat-sanayi diyalektiği, 20. yüzyıl avangardının iki kampa bölünmesinde kendini gösterir. Bu kamplardan biri akla, diğeri hayal gücüne öncelik verir.<sup>5</sup>

William Morris de hayatın estetikleştirilerek, ya da 'güzel'leştirilerek alt edilebileceğine inanır. Bu yüzden sanayiye karşı sanatı ve zanaatı savunur. Bütün romantikler gibi, sanatkârlığın doruğu sayılan Gotik mimarlığına hayrandır. 1890'da ütopyasını yayınlar, özgürce yürüttüğü bir "komunal yaratıcılık" toplumunu anlatır. İnsanların sadece haz almak için çalıştıkları ve bir "toplumsal devrim"le kurulan bu toplum, saf komünizmdir, sanatsal siyasetdir. Anarşist ve Marksistlerle birlikte, kurulduğu zamanda ülkesinin yegâ-sosyalist hareketi olan Sosyalist Cemiyet'in

---

<sup>5</sup> Ali Artun (Der.), *Sanat Manifestoları*, (Çev.: Kaya Özsezgin vd.) İltişim Yayınları, İstanbul 2013, s.16-22.



örgütlenmesine katılır, canlandırarak çevrelerini dönüştürebileceklerini kanıtlamaya çalışır.

Gerçi 1848 Devrimi'nde Paris'te kurulan barikatlarda Baudelaire de görülür. Ellerinin barut kokmasıyla övünmektedir. Zaten bu olayda devrimin yenilgisi ve ortaya çıkan vahşet, sanatçıları toplumsal sanat düşüncesinden iyice soğutacaktır. Giderek sanatın toplum için değil, sanat için yapılması düşüncesini geliştirirler. Hayal gücünün iktidarı için sanatın kendi devrimine sahip çıkması gerekmektedir. Siyaseti sanatın ele geçirmesi, alt etmesi şarttır, yaratıcılığını siyasal veya toplumsal değil de sanatsal bir devrim için harekete geçirmesi demektir.

Devrimci siyasetin içeriği toplumsal sorunların hepsini içerir. Devrimci siyasetin şekli, kapitalist sistem karşısında örgütlenerek mücadele edip, özgür bir yaşam isteme deneyimidir. Devrimci hareket varlığını hissettirdiği her yerde devrimci bir toplumun sıkıntılarını en ince ayrıntısına göre şekillendirmeli ve bu sorunlara çözüm getirmelidir.<sup>6</sup> Devrim niteliğinde ele alınırsa sosyal hareketler topluma yönelmiş reformcu ve inkılapçı niteliğindeki eylem biçimleridir. Bu sebeple yan disiplin olarak sosyal hareketler uyma ve çatışma gibi iki süreci kapsar. Mensubu olunan toplumun gerçekleri ile o toplumda yaşayan bireylerin istekleri arasındaki dengesizliklerin sonucu olarak beliren farklılaşmalar sosyal hareketlerin yalnızca bir yönünü verir. Bu durum çoğunlukla toplum kurallarına karşı başkaldırma protesto ve ajitasyon şeklinde kendini gösterir. Bir bakıma sosyal hareketler teknolojik ilerlemelerin etkilediği toplum imajının sonuçlarıdır. Herhangi bir toplumun tarihini incelemek istersek, incelemeye çalıştığımız toplumun içinde kültürün bazı yönlerini değiştirmek amacıyla grupların mücadelelerini sergileyen hikâyeleriyle karşılaşmamız kaçınılmazdır. Prof. Dr. Orhan Türkdoğan'a göre, Haçlı Seferleri, reformlar, Fransız, Amerikan ve Rus devrimleri, karşıt kölelik hareketleri, işçi hareketleri, faşizm ve komünizm gibi benzeri sosyal hareketler toplumlardaki bu tür zengin değişimleri ortaya koyar.<sup>7</sup>

XX. yüzyıla gelindiğinde toplumsal olayların ve savaşların birçok sanatçıyı etkilediği ve sanatçıların da eserlerini olaylardan hareketle iç dünyalarındaki duygu yansımalarıyla oluşturdukları görülmektedir. XX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise durum daha başka bir boyut kazanır. 1950 sonrası tüm dünyada sanatsal yapıtların

<sup>6</sup> Artun, s.332-333.

<sup>7</sup> Türkdoğan, s.13-15.

hemen hemen hepsinin çıkış noktasında toplumsal olayların etkisi hissedilir. Bu etkinin sonucu olarak sanatçı, yönlendirilebilen toplumlarda istenmez. Çünkü sanatçı doğruyu söyler.<sup>8</sup>

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından şekillenen yeni dünya haritasında kültür ve sanat, belki de daha önce hiç olmadıkları kadar önemli işlevler üstlendi, politize edildi, araçsallaştırıldı.

20. yüzyılda Modernizm'den Post-modernizm'e, ve sonrasına, bildik anlamıyla "somut sanatın" kalıplarının geçerliliklerini iyice yitirdikleri bir döneme girildi. Birbirinden ayrılmaz ekonomik, siyasî ve kültürel oluşumların kitle iletişimdeki gelişmelerle iyiden iyiye ivme kazanıp biçimlendirildiği yepyeni estetik yaklaşımların temel tanımları bile değiştirdiği bu sancılı dönemde, zengin sanat çeşitliliğine bir giriş yapıldı.

Batıda savaşın ardından estetik nedenlerden çok ideolojik nedenlerle her türlü nesneci, somut sanat reddedildi. Abartılı bir yaklaşımla, Hitler faşizmi ile veya Doğu Bloğu ülkelerinde devletin dayattığı "sosyalist gerçekçilik" akımlarıyla bir tutuldu. Açıklığı ve siyasi olmayan içeriğiyle soyut sanat özgür batıya yakışacak tek sanat tarzı kabul edildi. Savaştan çok çeken ve bıkan toplumlar, Carl Hofer'in resimlerindeki gibi savaşın yol açtığı felaketleri ve yıkımı işleyen yapıtlarındansa daha hafif ve soyut resimler görmeyi tercih ettiler. Böylece soyut resim 1950'ler de batının en baskın stili haline geldi. 1945'den sonra gelen sanat akımları, temelleri 20. yy'ın ilk yarısında atılmış olduğu için herşeye sıfırdan başlamadılar; ama yine de savaştan sonra sanatta yeni bir sayfa açıldığını söyleyebiliriz. Çünkü savaştan sonra elindeki fırçayla dünyayı değiştirebileceğine hiç bir sanatçının inancı yoktu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ressamlar genelde kendi etraflarında dönmeye başladılar. Onların aradıkları bireysel ifade tarzıydı. Bu dönemle 1950'lerdeki sanat anlayışına bir nevi içe dönme ve arayış dönemi diyebiliriz. Batıda savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, 1950'li yıllarda modern günlük hayatın gelişi güzel nesnelere sanat eseri mertebesine çıkardı.

Pop Art'çılar popüler kültürün imajlarından, reklam dünyasından, sinemadan, ürün ambalajlarından vb.'den yararlanıyordu. Ressamlar popüler kültürün imajlarını

---

<sup>8</sup> Joseph Beuys, Jannis Kounellis, vdğ. *Bir Katedral İnşa Etmek*, (Çev.: Akmet Cemal), Sel Yayıncılık, İstanbul 2005. s. 111.

resimlerine katarak bu rekabette yerlerini aldılar. Yapıtlar sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan ziyade resme bakarak yapılmış resimlerdi. Bu dönemde bir çok sanatçının sanata yeni ufuklar açtığını söylemek mümkündür. Ancak 1960'lı yılların sonlarına gelince dünya genelinde bir çok ideolojik ve toplumsal olayların baş göstermesiyle sanatın yönü yine başka bir yöne çevrilmiştir.<sup>9</sup> 1950 ve 1960 arası toplumsal içerikli yapıtlar üretilse de bunlar genelde popüler olanlarla ilgilidir. Ciddi bir toplumsal olayın sanata etki ettiği pek de söylenemez. Ancak toplumsal olayların sanata etkileri 1960'ların başlarında kendini göstermiştir.

**60'lı Yıllar ve Sanat:** 1960'ların başında, Avusturya'da gaz odalarına karşı bir tepki olarak doğan ve Viyana'da gösteriler yapan Hermann Nitsch, Otto Müehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler'den oluşan grup estetik yaratıcılıkla ritüelin ve fiziksel şiddetin önemini vurgulayan işler yapmışlardır. Mesela Nitsch, kendini çarpmıha gerdirerek, kestiği domuzdan çıkan kanları üzerine döktürmüş ve bu benzeri performanslarıyla da vücut temasına sıkça yer veren performans sanatına örnek teşkil etmiştir.<sup>10</sup>

Uluslararası bir nitelik taşıyan fluxus grubu sanatçıları da olaylar, şenlikler, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşım getirmişlerdir. Sanat-yaşam ikilemini çözmeye çalışan sanatçılar, hem gösterilerinin içeriği hem de gerekli becerileri ile sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştırarak, günlük olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yöneltmişlerdir.<sup>11</sup>

Farklı geçmişleri olan bu sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik edebiyat, dans yanında görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlar, olaylara insanı, oyunculuğu, sürpriz ve gelip geçiciliği katmışlardır.<sup>12</sup>

Situationistler olarak adlandırılan ve 1960'ların başında Paris'teki yazar, şair ve sanatçılardan oluşan grup ise o dönemlerde sokaklarda yaşanan kültürel ve sosyal patlama ve yaşamın, politik vaatlerle zıtlık içermesini, kendiliğinden gelişen performans

<sup>9</sup> Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (2005), (Çev.: Dilek Zaptcioğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 107.

<sup>10</sup> Gürkan A. Gökür, *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2003, s.40-41.

<sup>11</sup> Kibar Evren Bolat Aydoğan, "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı", [Elektronik Sürüm], *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Ocak 2008. s.8-9.

<sup>12</sup> Atakan Nancy, *Araştırmalar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, (Çev.: Zeynep Rona), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 64-66.

olayların formu içinde görmüşlerdir. Bu anlamda onların ‘şiiresel aksiyonları’ çağdaş, politik ve sanatsal ideolojilerin geniş bir alanının temsilcisi olmuştur. Benzer bir anlayışla hareket eden fluxus sanatçısı Joseph Beuys performansı kahraman potansiyelini ortaya koyan çalışmalar yapmıştır. Özellikle de “Sanat ne olabilir?” ve “Sanat yapmanın konsepti nedir?” sorularına cevap aramıştır.<sup>13</sup>

Türkiye’de 1965’te Altan Gürman ile başladığı söylenen “Resim ve heykel dışında görsel sanatların formalist sanatlarımızda Batı’da olduğu gibi bir doygunluk, bir yeterlilik olduğu söylenebilir mi?” sorusunun yanıtı için dönemin genel olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Ayrıca, yeni dönemin hangi koşullarda ortaya çıktığını ve hangi eğilimlere yöneldiğini izlemek gerekir.<sup>14</sup>

Çağın başından 1960’lara çok genel bir perspektifle bakılırsa, Türkiye’de resim ve heykelin Batı ile kıyaslandığında son derece özel bir süreç yaşadığı ve bunun kaçınılmaz olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu sürecin yaşanılması kaçınılmazdı; çünkü çağdaş sanatı oluşturan (her ne kadar zaman zaman Doğu sanatından alıntılarla da olsa) Batı kültürüydü ve biz onun karşısında doğu kökenli bir toplum olarak duruyorduk. Bununla beraber din olgusu da sanatımıza çok farklı bir açılım sağlamıştı. Esasen Batı’dan geri ya da ileri olduğumuz söylenemezdi, çünkü hiçbir karşılaştırma yapılamayacak kadar farklı olduğumuzdan bahsedilmekteydi.

Toplumsal kurgumuzda ortaya çıkan değişiklikler bizi Doğu ile Batı arasında bir konuma sürüklemeye başladığında her alanda bu değişikliklerin ortaya çıkması kaçınılmazdı. Bu yapısal değişikliklerinden biri de sanattı ve biz bir anda coğrafi konumuz gereği çok yakın olduğumuz ancak özellikle sanat alanında o güne dek çok yabancı kaldığımız Batı kültürü ile karşı karşıya kaldık. Genelde kaynaklarda sanatımız, özellikle 1900’lerden 1960’lara kadar olan dönemde, Batı etkisi ya da aktarma sözcükleriyle tanımlanır. Taklit ve aktarmacılık olarak adlandırılabilir bu dönemde Batı etkilerini yaşamamız da kaçınılmazdı. Bu sanatın amacı ise, Batı sanatının ülkeye taşınması olarak değerlendirilebilirdi.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Gürcan A. Gökner, s.43-45; Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev.: Rengin Küçükeroğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009, s.474.

<sup>14</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.

<sup>15</sup> Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998

60'lı yıllar ve sonrası sanatın değişim yaşadığı en önemli süreçlerden biri olarak düşünülmesi kaçınılmazdır. Formalist sanatlarımızda Müstakiller ve D Grubu ile özdeşleştirilen bu geçiş süreci 60'larda yerini oldukça farklı bir eğilime bıraktı. 60'larda da sanatçıların hatta izleyicilerin genel eğilimi ve tercihi resimde odaklanıyordu.

Bu değişim 60'lı ve 70'li yıllar sanatımızın en belirgin özelliğidir ve kökeni “evrensel ve çağdaş sanatı tanıma/yorumlama/irdeleme” girişimlerine dayanır. 60'lı yılların diğer bir eğilimi ise doğrudan ulusallık/yerellik iddiaları içerir. 60'lardaki sanata bakışta olan bu değişim, entellektüel ve evrensel ilgilerin artışı, formalist sanatlarda da kendi içinde bir açılım olduğu izlenimi vermektedir.<sup>16</sup>

1960 sonrası Obje Sanatı ve kavramsal eğilimlere ilgi duyan sanatçıların sayısal artışı 1970'li yıllar sonlarına rastlar. Bu sayının çoğalmasında 68 kuşağı toplumsal duyarlılık göstererek resim sanatına da yeni bir ivme kazandırmıştır.

### 1.1. 68 KUŞAĞINA GENEL BİR BAKIŞ

Dünyada farklı dönemlerde meydana gelen ve uluslararası etki yaratan olaylar, kısa süre içerisinde olup bitse de, kendisinden sonraki zamanları; toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal bakımdan toplumu etkiler. Bu tür toplumsal olayların süresi kısa olsada etkisi uzun sürer ve farkına varılmadan toplumun değişim ivmesini hızlandırır. Devrim niteliği taşıyan bu değişimler, üretim ilişkilerinde köklü değişimlere yol açmasa da siyasal yönelimleri, ideolojileri, kültürel yaşamı ve sanatsal anlayışı değiştirir.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Daha geniş bilgi için bkz.: Nilgün ÖZAYTEN, *Batı'da Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat, Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965- 1992 Yılları Arasında Benzer Eğilimler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul 1995.

<sup>17</sup> Artun, s.13-14.



**Resim 1.1.** 68 Kuşağı'nın Özgürlük Çağrısı

1968 yılındaki öğrenci olayları ve bu tarihle simgelenen 68 kuşağı, dünya tarihinde, bu özelliklere sahip olayların bir arada ve yoğun olarak yaşandığı bir dönem olarak da tarihe geçmiştir. 1968 Mayısı bir başka deyişle devrimci terimlerle yapılan yorumlamanın tam tersine, toplumsal tıkanmaya karşı gösterilen ilk şiddetli tepki bir bölünme ve bizzat olaya katılanların toplumu daha üst konuma götürmeyi amaçlayan ideolojisi ile çelişen toplumsalın egemenliğine karşı bir meydan okumadır. Zaten 1968 olaylarının büyük bir bölümü bu devrimci dinamikle ilgili olup devrimci bir şiddettir.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Jean, Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (1982), (Çev.: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2010, s. 108-109.

“68 Kuşağı” başka bir ifade ile “68 Olayları” o dönemi bilen ve o dönemi yaşayanlar tarafından özgür günler, isyan günleri olarak bilinir. Şüphesiz 1968 tüm dünyada eş zamanlı olarak bir hareketlenmenin yaşandığı bir yıl oldu. Güney Amerika’dan Uzakdoğu’ya, Kuzey Amerika’dan Avrupa’ya, Doğu Avrupa’dan Türkiye’ye dünyayı kuşatan bir fırtınaydı.

Bu değişim fırtınası şöyle ifade edilebilir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra dünyanın dört bir yanını kuşatan Amerikan emperyalizmine karşı Türkiye’deki 68 Kuşağı’nın “Kahrolsun Emperyalizm, Bağımsız Türkiye, Tam Bağımsız ve Gerçekten Demokratik Türkiye, NATO’ya Hayır, Amerikan Üslerine Hayır, Kahrolsun Emperyalizm ve Yerli İşbirlikçileri, Kahrolsun Amerikan Emperyalizmi, Emek En Yüce Değerdir...” gibi sloganlarla yaratıldığını söylemek yeterlidir.<sup>19</sup>

Bu dönemdeki siyasi çalkantılar insanların birbirini olan güvenlerini ortadan kaldırmış, olaylara bakış açılarını değiştirmiştir. Bu dönemin en belirgin düşüncesi kişinin fikirselsel yapısının oluşumunda toplumun etkisi olduğu düşünülür. Oysa 68 kuşağı bunu tersine çevirmiştir. Yani toplumu etkilemiştir. Bu duruş sadece politik olarak değil sanatsal olarak da ortaya çıkmıştır.

5 Nisan 1968’de Amerikalı zenci lider Martin Luther King öldürülür, bunun üzerine ODTÜ, SBF ve birçok üniversiteden öğrencilerin oluşturduğu Fikir Klüpleri Fedrasyonu (FKF) Amerikalıların zencileri hala ikinci sınıf görmelerine ve onların varlığına katlanamadıklarını ifade ederler. Amerika karşıtı bu gruplar “Hiroşima” adlı resim sergisi düzenlerler. Sergide, atılan bombadan başı yanmış çocukların, bombanın yarattığı etkiden dolayı şekilsiz doğan, yüzü, ağzı burnu normal olmayan bebeklerin sızlanan kadınların ve atom bombasının tanınmaz hale getirdiği hiçbir günahı olmayan yaşlılar resmedilmiştir ve bütün bu katliamların Amerikan emperyalizminin eseri olduğu vurgulanmıştır.<sup>20</sup> Yine o dönemde Ernesto Che Guevera’nın yakalanıp öldürülüşü olayların fitilini ateşlemiştir.

Aynı dönemlere denk gelen Alman sanatçı Joseph Beuys, 1960’lı ve 70’li yıllarda Avrupa’daki öncü sanatın en önemli sanatçılarından biridir. Grafik, resim, heykel,

<sup>19</sup> Korkut Baratov, “*Dünya’da 68*”, *68’in 30. Yılı Dünya, Gençlik ve Türkiye Sempozyumu*, 68’liler Birliği Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s. 23-29.

<sup>20</sup> Fikret Babuş, *Aşk ile Çıkmıştık Yola*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 27.

performans ve video sanatı üzerine çalışmalar yapan Beuys, çeşitli enstalasyon işlerine de imza atmıştır.

"Dünyanın durumu insanlığın suçudur ve bütün bunlara ben de dahilim. Fakat bilinçteki tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum." diyerek dünyaya önemli bir mesaj vermiştir. Beuys, yeni nükleer silahların protestolarında da öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Spiritüel Bilimin önermeleri, Beuys'un demokratik, sanatsal ve spirütel olarak motive edilen toplum teorisini etkilemiştir. Beuys, toplumun tek büyük sanatsal bütün olduğuna inanmış ve sanatçının bu bütüne anlam ve spiritüel bir derinlik verme rolü olduğu sonucuna varmıştır. Sanatçının en bilinen sözlerinden biri ise "Herkes Sanatçıdır".

## 1.2. JOSEPH BEUYS VE ÇAĞDAŞLARI

Çağdaş sanatın dört önemli şahsiyeti, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer ve Enzo Cucchi, 1985 yılında bir tartışma programında bir araya gelerek 1968 dönemi dahil sanatı bütün boyutlarıyla tartışmışlardır. Aynı yıl içinde farklı aylarda yapılan bu tartışmaya Jean-Christophe Ammann da katılmıştır.<sup>21</sup> Yapılan tartışmalarda Kounellis, kültürel kimliğin halk düzleminde varlık kazandığını söylüyor. Çünkü halk bir ölçüttür, ulus kavramı ise kültürel anlamada yapaydır. Ulusların çoğunu, İtalya ve Almanya'daki gibi Napoleon yarattı. İtalyan karakterinin veya Almanların sanatının bugün denetimsiz yaygınlaşması eleştiriden geçirilmeyen bir gerçek, bu yüzden de yapay, gülünç ve folklorik bir gerçekçilik yaratıldı şeklinde ifade eder. Kounellis sözlerine şöyle devam eder: Bir hava boşluğu var, bu boşluk karşısında çözüm bulmaktan öte bir gerçekliği aramak düşüncesi var. Bu hava boşluğu politikacılar tarafından istendi ve tarih, savaşlar, burjuva sınıfının yitilmesi yarattı bu boşluğu. Savaş sonrası dönem henüz geçmiş değil. Biz sanatçılar da dahil hepimiz kötülüğü 1968'de keşfettik.<sup>22</sup>

Kiefer ise 68 Kuşağı tartışmasına şu sözlerle katıldı. 1968'de sanatın sonunun geldiği propagandası yapıldı, ancak politik bir nedenden yanlış bir nedenden dolayı

<sup>21</sup> Daha geniş bilgi için bkz.: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, vd. *Bir Katedral İnşa Etmek*, (Çev.: Akmet Cemal), Sel Yayıncılık, İstanbul 2005.

<sup>22</sup> Beuys, vd., s.36-37.



yapıldı. 68'in içinde bulunduğu koşullar nedeniyle sanatın lüks bir şeyle ilgilenemeyeceğine inanılmaktaydı.

Kounellis ise, 1968'in sanatsal bir hareket değil de kültürel bir olay olduğunu vurgulamıştır. Ona göre 68 olaylarının sanatsal değil gibi görülmesinin nedeni, o zamanlar bağnaz solcularının katılığına karşı bir tepkidir. O, Paris Mayıs'ının sloganlarını (asfaltın altında plaj vardır) gerçek anlamda sanatsal bir hareket olarak görmemektedir. Ayrıca savaş sonrası dönemde Avrupa'nın bunalımını sadece inandırıcılıktan yoksun, Amerikan emperyalizminin etkisinden kaynaklandığını düşünmektedir.

Genel olarak 1968'de Joseph Beuys'un çalışmalarında Amerikan etkisine durdendiğinin farkına varılmıştır. Kiefer, Beuys'un sanatta devrim yaptığını ifade etmektedir. Fakat bunun toplumda doğrudan bir devrim olmadığını söyler. Kiefer, Beuys'un sanat kavramının toplumsal koşullar üzerindeki etkisinden bahsederken, sanatın imge ve etkisinin olduğunu, ama bu etkinin doğrudan bir etki olmadığını savunur. Sanatçı, 1968'in yalnızca solun içerisindeki bir hesaplaşmadan ibaret olmadığını, Kounellis ise 68'in solun içerisindeki gelişmenin eleştirisi olduğunu, sağcıların hareketi olmadığını düşünmektedir.<sup>23</sup>

Bu bağlamda 68 olayları, sanat düzleminde ise daha farklı bir sanatçı duyarlılığı aracılığıyla nesnelere biçimsel bağlamda farklı bir şekilde betimlendiğinden bahsedilebilir. Cucchi ise, savaş sonrası dönemin gerçek anlamda bitişi üzerinde düşünölmeye başlandığını bir iç bilince varılabilmesi için sanatın doğal olarak bir biçim temeline oturtulması gerektiğini söylemiştir.

Bu programda, 1968'de Stedelijk müzesinde toplu bir sergide Joseph Beuys'un bir yapıtının sergilendiğinden bahsedilir. Şöyleki; içinde nesnelere bulunan bir kutu. Bu çalışmasının temelinde belli bir strateji yatmakta olduğu söylenmektedir. O strateji sayesinde belli bir zaman diliminde karşı-sanat kavramının çok fazla kışkırtılması bir tartışmaya yol açması gibi dikkate değer bir durum gerçekleşmiştir.

Beuys'a göre sanat bir araç olmak zorundadır. Bu çalışmasıyla Beuys'un, bütün dünyada etkili olan Amerikan etkisine dur mesajını verdiği ifade edilmektedir.

---

<sup>23</sup> Beuys, vd. s.111-113.

### 1.2.1. Şamanvari Bir Sanatçı

1921 yılında Almanya, Krefeld’de doğan Beuys, çocukluğunu doğduğu şehirde geçirmiştir. Oldukça hareketli, gel-gitleri olan bir yaşam öyküsü vardır. Acı düşüncesini sanatının ana malzemesi yapan sanatçının toplumu ve doğayı iyileştirmeyi düşünürken bir anda ırkçı bir devletin savaş pilotu olması oldukça çelişkili bir durumdur. Beuys, o dönemde savaşı yegâne temizleyici güç olduğuna ve Almanya’nın dünyayı iyileştireceğine inanmıştır.

Savaş sırasında Kırım semalarında uçağı düşürülür, arkadaşlarının çoğunun öldüğü kazada ağır şekilde yaralanır, soğuktan donmak üzere iken Kırım Tatarları tarafından bulunur. Vücuduna içyağı sürülür ve keçeye sarılır. Ölümden kurtulur keçe ve içyağını ileriki yıllarda sanatsal malzeme olarak çokça kullanır.

Beuys’un sanatında başvurduğu yöntem şamanvaridir. Bunda tutsak kaldığı yıllarda şaman kültürü ile tanışmasının büyük payı vardır. Bu çok keskin bir dönüşümdür. İnsanlığı ve doğayı iyileştirmeye çalışan, faşizm ve emperyaliz karşıtı çağdaş bir şaman sanatçı olup çıkmıştır. Artı politikası sanatıdır. Daha doğrusu sanat-siyaset-eğitim bir ve aynı şeydir onun gözünde. Benim siyasetle ilgim yok dese de kastettiği şey insanları ve doğayı kendi çıkarları için uyguladığı siyasettir.

Fakat bütün neden bu değildir. Sanatçı daha önce de çevresindeki taş, toprak, hayvanlar, bitkiler kısacası tüm canlılarla ilgili antroposofik anlamda çalışmalar yapmıştır. Gerek Beuys’u kurtaran Tatarlar gerekse o bölgede yaşayan diğer türk boyları göçer kavimler şamanistti.

### 1.2.2. Malzemesi: Ses, Eylem, Düşünce



**Resim 1.2.** Beuys'un Sanat Malzemesi: Ses, Eylem, Düşünce

Sanatçı kendisini sanatının ana malzemesi yapmıştır. Bunda başından geçenlerin etkisi çoktur. Bir yandan bedensel bir hasardan kaynaklanan ruhsal bir eziklik bir yandan da nazi ordusunda görev almış olmanın getirdiği suçluluk duygusu vardır. Onun düşüncesinde sanat, insanın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden insan işin merkezidir. Malzeme olarak Beuys'un kendisinden sonra içyağı, keçe ve bakır gelmektedir. Sanatçı bu malzemelere simgesel anlamlar yüklemiştir.

Gombrich, Fransız sanatçısı Marcel Duchamp, böyle insan yapısı herhangi bir objeyi sadece alıp imzalayarak ün kazandı. Daha genç bir sanatçı olan Joseph Beuys Almanya'da onun izinden gitti ve sanat kavramını genişlettiğini ya da açtığını iddia ettiği en içten dileğim kitabın başında "Sanat diye bir şey yoktur aslında" diyerek bu anlayışa –ki bir süre sonra bu anlayış bir moda dönüşmüştür- bir katkıda bulunmuş olmamam.<sup>24</sup> Sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlayan Alman sanatçı Joseph Beuys, 1960'lı ve 70'li yıllarda Avrupa'daki öncü sanatın en önemli isimlerinden biridir.

<sup>24</sup> E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Yayınevi, İstanbul 2004, s. 601-602.

### 1.2.3. Politik Duruşu

Sanatçı, dünyanın değiştirilmesi ve iyileştirilmesi için kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkmaz bir sokağa bir batağa sürüklediği konusunda sol çevrelerden yükselen sese katılmaktadır.<sup>25</sup> Siyasi oluşum içinde bulunmuş, 1922`den 1945`e değin varlığını sürdüren yarı askeri organizasyonlarından olan Alman Nazi Partisi`ne katılmıştır. Beuys bu dönemle ilgili "*Herkes kiliseye gitti ve herkes Hitler Gençliği`ne katıldı*" ifadesini kullanarak bu gruba katılmanın kiliseye gitmek kadar kutsal olduğunu belirtmiştir.<sup>26</sup>

Beuys`un sanatçı özgürlüğüne kavuşması, Almanya`ya döndükten sonra gerçekleşti ve yönünü sanata çevirdi. 1947`de Düsseldorf Sanat Akademisine kabul edildi. Akademide vermeye başladığı heykel dersleri amaçlarını gerçekleştirmek için onun gözünde bir fırsattı.<sup>27</sup> Gerçek amacı öğrencilerin zihinlerin açmak, onların özgürleşmelerine katkıda bulunmaktı. Ders ya da konferanslar düşüncelerin aktarıldığı çok önemli sanatsal (politik) eylemlerdi. Ayrıca mevcut siyasi partilerde öğrencileri kullanıyordu. Beuys`un 1967`de Alman öğrenci partisinin önde gelen kurucularından biri olmasının nedeni buydu. Diğer siyasi partilerin öğrencileri kullandıklarını düşünüyordu bu yüzden arkadaşlarıyla birlikte partilere oy yok, şiddete hayır, kendi kendinizi yönetin gibi pankartlarla sokaklara çıktı. Bu gösteriler 1970`de referandum yoluyla doğrudan demokrasi örgütünün kurulmasına yol açtı. Beuys ayrıca Almanya`daki Yeşil Parti`nin önde gelen 500 kurucusundan biriydi. Parti içindeki organlarla yakın ilişkiye girerek silahsızlanma, ekonomik eşitsizlik ve milliyetçiliğin ortadan kaldırılması ve Avrupa ve dünyanın birlikteliği, batının doğuyu sömürmemesi ve dünya hukuku gibi konuları gündeme getirdi, konferanslar verdi, gösteriler düzenledi.

Kendi hayatımıza, yaşadığımız çevreye sahip çıkmayı, örgütlenmeyi, haksızlıklara karşı mücadele etmeyi öneriyordu Beuys. Çünkü sanat başkaca bir şey değildi onun gözünde. Beuys her insanın bir sanatçı olabileceğini idda etmiş böylece alanı iyice genişletmiştir. Beuys özünde hiyerarşisiz bir toplumsal organizma içinde doğrudan demokrasi kavramını ele almıştır. Bu amaçla getirdiği 5. Enternasyonal

<sup>25</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopyo Yayınevi, Ankara 2013, s.335

<sup>26</sup> Charles Harrison- Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (2003), (Çev.: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 977.

<sup>27</sup> Uşun Tükel, "Joseph Beuys, Alman Sanatçı," *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2008, I, 214.

kavramı bilincin varlıktan önce geldiğini varsayarak (ya da en azından enerjinin maddeden önce geldiğini) ve Trotskist (Dördüncü) enternasyonellerin felsefi maddeciliğine karşı bir yanıt olarak sunmaktadır.<sup>28</sup>

O halde, örneğin, Che Guevara'nın da bir sanatçı olduğunu idda edebiliriz. Eylem sanatçısı diye bir kavram varsa bunu en çok hak edenlerden biri odur kuşkusuz.<sup>29</sup> Olanaksız gerçeğe dönüştürme-yanılsama konusunda ondan daha romantik, öncü, tanınmış, eylemci ve yarattığı imge açısından daha etkili kaç kişi vardır şu dünyada? Dünyayı değiştirmek devrimler çağını başlatmak için Küba'dan ayrıldıktan sonra bakın ne diyordu ailesine yazdığı mektupda: Şimdi zayıf güçsüz bacaklarıma ve yorgun ciğerlerime bir sanatçı titizliğiyle biletiğim idarem destek olacak, başaracağım. Che Guevara'nın o meşhur fotoğrafında yüzündeki ifade, gözlerindeki öfke, fotoğrafın da ne kadar gerçek bir sanat olduğunu anlatmaktadır.

#### 1.2.4. Flüksus'a Katılışı

Bu terim sanat ve kültür etkinlikleri bağlamına George Maciunas (1931-1978) tarafından kullanıma sokulmuştur. Bir sanat akımının adı olarak anılmaya başlaması 1962'den itibaren. Etkileri hala sürse de asıl güçlü olduğu dönem 1962 ile Maciunas'ın öldüğü yıl olan 1978 arasındadır. İlk Flüksus bildirisi Maciunas tarafından 1963'te yayınlandı. Bildiride “dünyayı ölü sanattan arındırın soyut sanattan göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın. Dünyayı Avrupalılaştırmadan arındırın. Sanatta devrimci bir akıntıyı teşvik edin” gibi cümleler yer alıyor. 1964'te yazdığı bir mektupta da Flüksus'un amacının estetik değil toplumsal olduğunu belirtmiştir.<sup>30</sup> İlk Flüksus şenliği Eylül 1962'de Almanya'da yapıldı. 1964'te Düsseldorf'taki şenliğe Bueys da katılmıştı. Sanatçı ilk gece iki müziker için kompozisyon adlı bir gösteri yapmıştı. Ertesi gece ise Avrasya adlı gösterisinde kara tahta, piyano, ölü tavşan, elektrik telleri gibi nesnelere kullanarak garip bir eylem sergilemiştir. Gösterinin en sonunda da ölü bir tavşan şamanların baydarasına benzer bir şekilde bir takım çubuklara geçirildi ve tahtanın üstüne dikildi. Ön ayaklarının altında bir keçe yere yakın kısmında da üçgen bir

<sup>28</sup> Harrison- Wood, s. 977.

<sup>29</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopyo Yayınevi, Ankara 2013, s.352-353.

<sup>30</sup> Yılmaz, s.336-337.

yağ parçası vardı ve en sonunda da tavşanın içi dolduruldu. Bu düzenek hala sergilenmektedir. Beuys ölü bir tavşana bile sanat öğretebilirim demiştir.<sup>31</sup>



**Resim 1.3.** Beuys'un Ölü Tavşana Sanat Yaptırması

Otorite karşıt ve devrimci özelliğinden ötürü Fluxus'un sanatsal disiplin lerarasında hiyerarşik ayırım yapmaması ve yapay engellerle sanatın çok yönlülüğünü sıkıntıya sokmaması anlaşılır bir tavır olarak görülmektedir.

George Maciunas'ın(1931-1978) toplumdaki sanatsal pratik kavramı içinde sanatçının birey olarak ikincil kalan rolüne değinen sosyal radikalizmini, herkesin sanatçı olduğunu söyleyen Beuys'un sosyal eylemciliğini, sanatı topluma açan Milan Knizak'ın(1940-...) sosyal yaratıcılığını, William Victor Higgins'in(1884-1949) radikal entelektüelizmini, Henry Flynt'in(1940-...) deneyselciliğini." Fluxus olarak söylemek mümkündür. Fluxus'u Fluxus yapan onun kendisini sanata hapsedmemiş olmasıdır.

<sup>31</sup> Daha geniş bilgi için bkz. Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul 2013,

Fluxus her zaman sanat pazarının dışında kalmıştır. Ancak sanatçılarından birçoğu bugün dünya çapında ünlüyse bunun nedenini, Fluxus'un başka değerlerinde aramak gerekir.<sup>32</sup>

Fluxus, toplumsal olaylara tepki veren disiplinlerarası araştırmalara, yeni alternatiflere olanak tanıyan sanatsal bir olgudur. Hiçbir sanatta olmadığı kadar evrensellik olgusunu öne çıkarmış ve yine hiçbir sanatta olmadığı kadar pazar sektörünü reddetmiş ve sanatını sergilemek için özel mekânlara gereksinim duymamıştır. Bunun dışında Fluxus; artistik tarzı, egoyu ortadan kaldıran, güzelliği gerçeğe eş anlamlı gören, yüksek alçak değer hiyerarşisi yaratmadan politik, ideolojik, sosyal kültürel ve çevresel her olguyu sahiplenmesiyle sanatçıya toplum içinde farklı bir konum sağlamıştır. Sanatı sanatların toplamı olarak gören Fluxus'u en iyi özetleyen tanım yaşamla sanat arasındaki sınırı kaldırmasıdır.

### 1.2.5. Beuys'un Yapıtları

1966'da kavramsal sanat, Avrupa ve Amerika'da oldukça yaygın uygulanmaktadır. Sanat, basında git gide artan bir dikkat ve ciddiyetle tartışılmaktadır.<sup>33</sup> 1996'da heykелci Barry Flanagan'ın da yardımıyla John Latham "Sessiz Dur ve Çiğne" olayını düzenlemiştir. 1969-1970 yıllarında davranış biçimleri kurallaştırıldığı zaman başlığı altında geniş kapsamlı bir kavramsal sanat sergisi Avrupa'nın belli başlı kentlerinde gösterime sunuldu. Aynı yıl İngilterede sanat dili günlüğünün ilk sayısı çıktı. Sanatçıların hazırladığı videobantlar Alman televizyonunda gösterildi. Alman heykелci Joseph Beuys şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu yükledi. Beuys uzun politik konuşmaları ve tartışmaları happeninglerle birleştirerek çalışmalarını sürdürmüş ve birçok yerde sergiler açmıştır.

1960'lı ve 1970'li yılların sanatçılarından Alman Joseph Beuys etkisini yıllarca güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Sanatçının bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemidir. Dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Bu konuda bir takım seçenekler var: Bunları nasıl gerçekleştirebiliriz? Almanya'da yükseköğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu

<sup>32</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Maciunas](http://en.wikipedia.org/wiki/George_Maciunas)

<sup>33</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (1989), (Çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009, s. 335-336.

sorunlarla savaşmaya çağırdı ama onun asıl çağırısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda ydı. Ona göre kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dnşyor çevresinde de yaratıcılığın sürekli olarak yatsındığını görüyordu.<sup>34</sup>



**Resim 1.4.** Beuys'un Plight Adlı Yapıtı

Kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantısı ile ilgili simgesel nesnelere ve çevreler yaratabiliyordu. Bazen Almanya bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle kapitalist Wirtschaftwunder (ekonomik mucizenin) lkesindeki eşitsizliğini gösterirken ya da bir kartpostalda Newyork'taki dünya ticaret merkezinin ikiz kulelerine, hristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve kutsal zgrtler diye bilinen Cosmas ve Damian gibi iki aziz ve din şehidinin adını verirken yaptığı gibi, görsel zdeyişler aracılığıyla da konuşuyordu. 1985'de Londra'da

<sup>34</sup> Yılmaz, s. 343.



gerçekleştirdiği 1958’de tasarladığı düşünceleri geliştiren heykellerinin çevre düzenlemesi büyük ölçüde onun düşüncelerinin de bir özeti idi.

Beuys, Plight (kötü durum) adlı yapıtında insanların özlemlerini ve bunların baskı altına alınışını dile getirmiştir. Bu işi, duvarları keçe kaplamış, içinde termometre, kapalı piyano, boş kara tahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre bulunan bir mekanda sergilemiştir. Kötü durum adını verdiği bu yapıt, ona insanlığın durumunu anımsatıp üyesi olduğu Almanya’nın Plight sözcüğünün bir yankısı olarak belirli bir ödev ve sorumluluk vermiştir. Sanatçının bu tutumu birçok sanatçıyı da önemli toplumsal sorunlara yöneltmiş, en önemlisi de sanatın insan hayatındaki yerini ve önemini vurgulamıştır.<sup>35</sup>

### 1.3. SANATTA TEOLOJİ İLE ESTETİĞİ BİRLEŞTİREN RESSAM: EROL AKYAVAŞ

İlk ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamlayan Erol Akyavaş, 1948’de ressam-şair Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun<sup>36</sup> atölyesinde çalışmaya başlamış ve sergilere katılmıştır. Bir süre resim çalışmaları yaptıktan sonra bu atölyeden ve de aynı zamanda devam ettiği Siyasal Bilgiler Fakültesi’nden de ayrılarak 1949’da eğitim için İtalya’ya gitmiştir. Floransa Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne kayıt yaptıran Akyavaş, Floransa’da bir süre kaldıktan sonra Paris’e geçerek Lhote ve Leger’in atölyelerinde çalışmaya başlamıştır. O yıllarda geometrik-soyutlama yapıtlar gerçekleştiren Erol Akyavaş, Paris’den ayrılmıştır. 1950’li yılların başındaki resimsel anlayışını hem Doğu’dan hem de Batı’dan beslenen bir tutumla inşa etmiştir. 1952 yılında yaptığı post-kübist eğilimli resimlerinde, Batı’daki resim sanatının güncel arayışları görülmüştür. 1954 yılında ABD’ye giderek mimarlık eğitimi almış, ancak resim yapmayı hiçbir zaman bırakmamış ve bu alandaki soluksuz üretimini yaşamı boyunca sürdürmüştür.<sup>37</sup>

Erol Akyavaş 1965’de Amerika’da yaşamaya karar vermiş ve bu ülkeye yerleşmiştir. Amerikadaki resim çalışmalarının yanında İllionis Teknoloji Enstitüsü’ne

<sup>35</sup> Lyntton, s. 344.

<sup>36</sup> Rüçhan Arık, *Contemporary Turkish Art*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1985, s. 33-40.

<sup>37</sup> Erol Akyavaş’ın sergileriyle ilgili bkz.: Özkan Eroğlu, “Erol Akyavaş Retrospektifi”, *Sanat Çevresi*, S. 266, Aralık 2000, s. 42-43.; Enis Batur, “Estetik ve İnanç, Erol Akyavaş Retrospektifi Üzerine”, *Sanat Dünyamız*, S. 79, Bahar 2001, s. 44-49.

girerek mimarlık eğitimi almış, girdiği Mimarlık Enstitüsü'nde bir süre Mies Van Der Rohe'nin öğrencisi olmuş, ardından Wright'ın öğrencisi olan Akyavaş uzun bir süre Eero Saarinen'le de çalışmıştır.

Ayrıca o dönemlerde fotoğrafla da ilgilenmiştir. Fakat gerek mimarlık gerekse fotoğrafçılık onun sanat anlayışını yansıtamamıştır. Bu yüzden resim sanatına geri dönmüştür. Floransa, Paris ve Amerika'da ki ilk yıllarında soyut-geometrik anlayışla çalışan sanatçı giderek bu anlayıştan uzaklaşmış, gerçeküstücü bir anlayışa yönelmiştir. Bu gerçek üstü anlayışın yapıtlarında hakim olduğunu görmek mümkündür.



**Resim 1.5.** Erol Akyavaş'ın “Yaşasın Vietnam”

1960'lara kadar soyut-geometrik uygulamalar yapan sanatçı 1960'lardan sonra gerçeküstücü uygulamalara yöneldiğini söylemiştik. Yine bu bağlamda 1960'ların sonunda yani 68 kuşağı olarak bilinen dönemde toplumsal sorunlara ve toplumsal olaylara deyinen çalışmalar yapmıştır. Toplumsal bir ayaklanmanın söz konusu olduğu bu dönemde gerçekleştirdiği yapıtlarında tepki içeren mesajlar vermiştir. Türkiye'de yaşamadığı için sesini yurtdışından duyurmuş duyarlı bir sanatçıdır. Viva (yaşasın) sözcüğü ile başlayan “Yaşasın Vietnam”, “Yaşasın Seksapelliler” ve “Yaşasın

Profumo” adlı eserler üretmiştir. Yergi dolu bu resimlerinde güncel olayları, karikatürü anımsatan figürlerle burjuva ahlakçılığına karşı bir tavırla ele almış. Savunulan yani olması gereken değerlerle gerçek davranışlar arasındaki ciddi çelişkileri vurgulamaya çalışmıştır.

Edward B. Henning, *Erol’un Sanatı* adlı makalesinde Erol Akyavaş’ın sanatı ile ilgili şu görüşlere yer vermektedir: *1960’ların sonlarında Erol bir seri hicivli çalışma yaptı. Bunların herbirinin ismi “Viva” ile başlıyordu. Her seferinde “uzun ömür” dilediği bir konu seçti ve bunların hepsi burjuva ahlakçılığına karşı gelmeyi amaçlıyordu. Örneğin 1967’de yapılan “Viva Vietnam” oldukça geçici bir konuya değiniyordu. Tuval, mizah kitaplarındaki çizimlerine benzeyen karikatürlerle dolu parçacıklara bölünmüş, bunların içinde siyasal kişiler, iş adamları ve çekici kadınlar ve dış macunu reklamlarında görülen durgun gülümsemelerle gösterilmişti. Bazı parçalarda ise parçalanmış ya da çürüyen kafaların şok verecek kadar karşıt imgeleri vardı. Bu iki uç betimleme arasında da demirli pencere ve kapı, açık mezar ve bir sokak kadınının uzanmış bacağının resimleri bulunuyordu. O tirajik askeri serüvenin birçok ögesi böylece bütünleşmiş karmaşık bir kompozisyon içinde yer alıyordu. “Yaşasın insanlar”, Yaşasın Seksapelliler” ve “Viva Profumo” hep 1960’ların sonlarındadır. Gerçek eylemler ve ahlak savları arasındaki karşıtlıkları kıyaslayan imgelerdir. Karikatüre benzeyen bu figürler izleyiciye hicivli ya da müstehzi mesajlar beklentisi verirken karşılıklarına doğanın feci çarpıklıklarını koyar. “Ernesto Che Guevara Saygı” isimli bir dizi resim Erol’un sanatında pek sık rastlanmayan belirgin siyasal bir mesaj içerir. Yoğun ve sıkışık simgeler gözü yanlarındaki imgeler üzerinde yormadan dolaylı olarak kahramanca bir karşı geliş atmosferine yöneltir.<sup>38</sup>*

Erol Akyavaş’da gerçeküstücü nitelikler özellikle aldığı mimarlık eğitiminin etkisiyle mekan ilişkileri açısından belirginlik kazanmıştır. Mekan kavramından yola çıkarak Jung ve Freud’un bilinçaltını inceleyen, açığa çıkaran düşüncelerinden fazlaca etkilenmiş; iç dünyasındaki kaygılarını, sıkıntılarını ve çelişkilerini dile getirmiştir. 1960’larda çalışmalarındaki soyut ve figüratif öğeler öne çıkaran sanatçı, mimari imgeleri resimlerinin her döneminde kullanmış, bu mimari imgelerin, somut bir

<sup>38</sup> Beral Madra, Haldun Dostoplu (Haz.), *Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000, s. 47-48.

mekandan öte, varlığın yaşamsal ve kültürel bir üretim alanını temsil ettiğini göstermiştir.

1970'lere gelince bakış açısında farklılıklar gözlenmiştir. Çünkü 70'lerin ortalarında zaman zaman Türk minyatür sanatından etkilenerek içlerinde piramitler, tabutlar, kilitler, demik parmaklıklar, işkence ve ölüme ait birçok simgeyi barındıran kalın duvarlarla çevrili kent resimleri yapmış. Bu resimlerinde sıradışı belkide akıl dışı perspektif düzenleri uygulamıştır.<sup>39</sup>

Akyavaş'ın resimlerinde yoğun bir trajik duyusu hissedilebilir.<sup>40</sup> Resimlerine uyguladığı motif simgeler zaman zaman ürkütücü de olsalar resimsel desen eğiliminin temel belirleyicisi olan geometrik amaç ve hedeften ayrı düşmemektedir. Sanatçı kendisini çağdaş yaşamın saldırıları karşısında resim düzeylerinde var ettiği sur sistemleriyle savunmaktadır. Perspektif yolculuğunun tarihsel motif kaynaklarına yöneldiği geçmiş zaman menzillerinde bulunanlarda çoğunluk sur ve ordugah nakışlarıdır.<sup>41</sup>

1980'lerin ortalarında Akyavaş'ın resimlerine hat sanatı iyice yerleşmiştir. 1984'de Kimya-i Saadet isimli bir sergi düzenlemiştir. Sergilediği resimlerinde guvaş, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızla, minyatürlere özgü örgeleri, hat örneklerini bulutları vb. öğeleri mekânsal ilişkileride dikkate alarak grafik bir düzen içinde sunmuştur.

---

<sup>39</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I. 62-63.

<sup>40</sup> Ferhan Egemen Sunal, "Geleneğin Beden Bulması: Anonim Tasarım" [Elektronik Sürüm], *Yedi*, S. 2 2009, 41-42.

<sup>41</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 264-266.



**Resim 1.6.** Erol Akyavaş'da Hat Sanatı "Vav Harfi"

Sanatçının doğu ve batı bilişimine ciddi bir ilgisi vardır. Bu ilgi de resimlerinde görsellik kazanır. Beral Madra'ya göre Akyavaş'ın 60'lı yıllarda 20. yüzyıl boyunca doğunun formülerini kullanan, ama bunu hiçbir zaman gerektiği gibi açıklamayan Batı kültürünün içinde yaşamaya karar vermesinin temelinde, kendi kültürünü ölümsüzleştirme isteğinin yattığını söyleyebiliriz. Batının; Doğunun bin yıllık kültür katmanları içinden çıkmış simgelerini anlatım dillerini tüketircesine kulanırlen, bu kültürleri ölümsüzleştirmeye değil, kendi kültürünü ölümsüzleştirmeyi amaçladığı gerçeği, Akyavaş'ın büyük öyküleri anlatmaya başladığı 1980'lerin başından ölümüne

kadar karşısına aldığı bir gerçektir.<sup>42</sup> 1980'lerin sonuna doğru tasavvuf felsefesiyle derinden ilgilenen sanatçı, *Hallac-ı Mansur* adlı bir dizi resim hazırlamıştır. Tasavvuf ilgisini hat, minyatür ve ebru gibi geleneksel türlerin soyut bir düzen içinde kurgunladığı *Miraçname* adlı taş baskılarında da görmekteyiz.

1989'da 2. Uluslararası İstanbul Bienal'i çerçevesinde Aya İrini için gerçekleştirdiği *Fihi Mafih* adlı yerleştirmesinde üç tane pleksiklas levhanın arkasını altın varakla kaplamış, her birinin üstüne Müslümanlık, Hristiyanlık, Yahudiliğe özgü simge ve yazılar kazıyarak bilimin ve inancın birliğini vurgulamıştır. Kaligrafik formlar ve dini kitaplardan alınma işaretlerle yeni bir biçim ve anlam örgüsü yaratan sanatçı, hem tuval hem de kağıt üzerine gerçekleştirilen serideki çalışmaların merkezine Allah'ı temsil eden "Vav" harfi koymuştur.

*İkonoklastlar İçin İkonalar* adlı serisini 1990 yılında St. Petersburg'da ki Benois Sarayı'nda sergilemiştir. Bu sergisinde parayı temel öge olarak kullanmıştır. Çünkü para tarih boyunca insanın insana egemen olmasının simgesidir. 1993'de Bosna Hersek'de Sırlar tarafından katliama uğrayan Müslüman halkın acılarını derinden hissetmiş, sanatçı duyarlılığıyla yapılan bu katliama dünyanın seyirci kalmasına tepki göstermiş ve tepkisini bir takım çalışmalarıyla dile getirmiştir. Bu çalışmalarını da *İkonoklastlar İçin İkonalar* serisiyle birlikte İstanbul'da sergilemiştir.<sup>43</sup> Erol Akyavaş'ın Bosna dramını konu alan kuşatma serisinden "fallen ciyt" adlı tablosu, toplumsal olayların etkilerini yansıtan, hem maddi ve hem de manevi değeri büyük olan bir yapıttır.

---

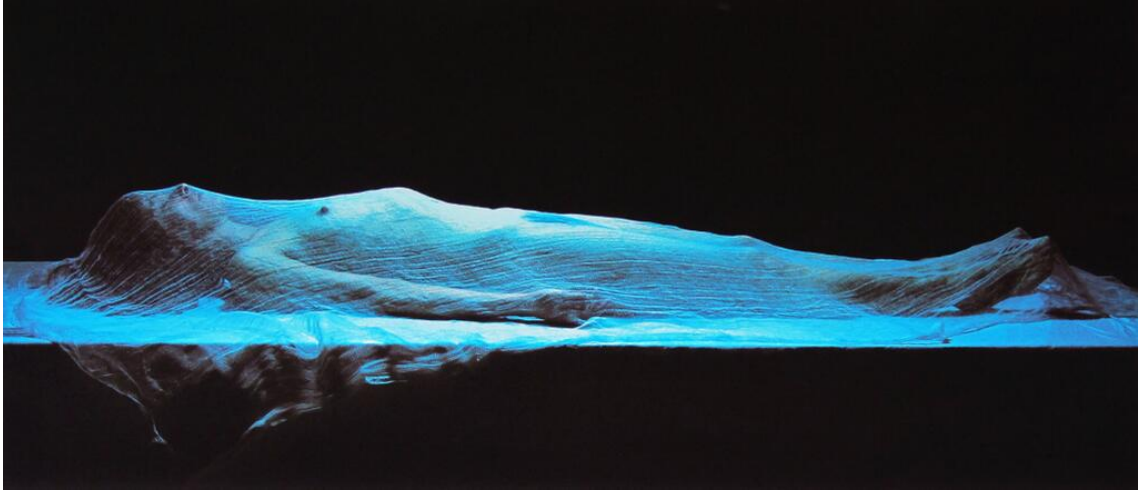
<sup>42</sup> Beral Madra-Haldun Dostoğlu, s. 29.

<sup>43</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I. 63.



**Resim 1.7.** Erol Akyavaş'ın Kuşatma Serisi "Fallen City"

Sanatçının 1950'li yıllardan başlayıp 1990'lı yıllara kadar uzanan yarım yüzyıllık sanatsal birikimini kapsayan ve 290 yapıtından oluşan **"Erol Akyavaş- Retrospektif"** adlı sergi, eşi Ilona Akyavaş'ın himayelerinde İstanbul Modern'de 29 Mayıs - 25 Ağustos 2013 tarihlerinde İstanbul Modern Süreli Sergiler Salonu'nda açılmıştı. Serginin açılışında basına açıklama yapan İstanbul Modern Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı, Doğu sanatının mistik ve tasavvufi yönüyle Batı sanatının soyutlama arayışını birleştiren Erol Akyavaş'ın, görünen gerçekliğin ardındakini aradığına değinerek: *"Çocukluğundan beri sonsuz bir merakla araştırdığı tasavvufla, 'içinde bir şeyler yakalayabilme heyecanı'yla', kültürel birikimi, çok yönlülüğü, duyguları, sezgileri, düşleriyle tarihsel bağlantılar kuran, nakkaş gibi, mücevher ustası gibi incelikli bir çalışma yöntemiyle çeşitli teknik ve içeriklerle yeni biçimler yaratan Akyavaş, geleneksel simge ve imgelerle dünya görüşünü, inancını, estetiğini yansıttı. Mimarlığından ve fotoğrafçılığından beslenen, çok yönlü çalışmalarını dinsel ve tarihsel öykülerden yola çıktığı çalışmalar izledi, geçmişi günümüze kaydırarak, imgelemi yeniden kurgulayıp güncelledi. Çalışmalarında geçmiş ve gelecek, açıklık ve gizlilik, sonsuzluk ve ölümlülük, bilinç ve niyet gibi ikilemler bulunan Akyavaş, geleneğin, vazgeçilmez değerlerini yeniden üretmeyi amaçladı."* söyledi.



**Resim 1.8.** Erol Akyavaş'ın 'Bosna Dramı'

Bu sergi açılışında İstanbul Modern Şef K rat r  ve sergi küratörü Levent  alıkoğlu da, Erol Akyavaş'ın hayalleri, korkuları, cinselliği, inancı ile yaşayan bir varlık olduğunu, sanatın merkezinde aslında kendisi olduğunu gösterdiğini söyledi ve sözlerini, *“Tüm görsel, sembolik, kutsal, dışavurumcu referanslarına karşılık Akyavaş'ın sanatı, üreticisinin nefes aldığı zaman dilimi içersinde tecrübe ettiği aşklarını, heyecanlarını, mutluluklarını, korkularını, zaafalarını, sevgi ve dostluklarını temsil ediyor. İnsan olmak için katedilen yolculuğu, öncesi ve sonrasındaki dünyanın gizemlerini ve nefes almak için verdiğimiz emeği görselleştiriyor.”* şeklinde sürdürdü.

1961 yılında, henüz 29 yaşındayken New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) koleksiyonuna giren ilk Türk sanatçı, 1986'da Jackson Pollack  d l 'ne de layık görülmüştür.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 1970'LER: SİYASİ ÇALKANTILAR, KUTUPLAŞMALAR

Kapitalisleşme sürecinde aristokrasi ve feodal güçlere karşı konumlarını artıran burjuvazi ve işçi sınıfı 20. yüzyılın başlarında öncelikle oy hakkı edinebilmek için uğraş vermiş ve amaçlarına ulaşmışlardır. Bu nedenle halkın kendi kendini yönetmesi olarak bilinen cumhuriyet yönetimleri ve demokrasinin ortaya çıkışı ve gelişmesinde kapitalist üretim metodunun dolayısıyla kentleşmenin sanayileşmenin büyük etkisi olmuştur.

Belli bir zaman sonunda aristokrasinin ve feodal beylerin yerlerini alan burjuvazi demokratikleşmenin önünde engel olarak karşımıza çıkmıştır. İşin bundan sonrasını işçi sınıfı üstlenmiştir. Kapitalist sistemin doğası gereği emekleri sömürülen bu grup, tüm engellemelere karşı Marksist doktrin çerçevesinde birleşerek ayaklandıklarını böylelikle önce sendikal haklarını elde ettiğini sonra ise bir takım haklar kazanarak devleti, sosyal devlet ve refah devleti olma yolunda zorladığını görmekteyiz. İspanya, İtalya ve Almanya gibi toplumlarda işçi düşmanı faşist iktidarlar başa geçmişlerdir. Avrupa demokrasilerinde işçi sınıfını belli bir ölçüde tatmin eden sosyal devlet inşa edilmiş bu sayede sosyalist devrimler geçekleşmeden ayakta kalmayı başarmışlardır.<sup>44</sup> Bu sancılı geçiş sürecinde dünya genelinde birçok sanatçı yaşanan acıları sanat aracılığıyla kitlelere duyurmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılardan biri de yeni-dışavurumculuk akımının en çok üstünde durulan sanatçısı Anselm Kiefer (1945-...)’dir.

1970’li yılların önemli sanatçılarından olan Alman sanatçı Anselm Kiefer, Beuys’u ve Baselitz’i örnek almış, onlardan daha genç bir sanatçıdır. Bu iki sanatçının etkisinde kalmış olan Kiefer, hukuk öğreniminden vazgeçip resme başlamıştır, ancak onlardan farklı olarak sanatında işleyeceği temel konuyu daha önce bulmuştur. Kiefer’in temel konusu Almanya’nın tarihidir. Gerek kişisel düzeyi gerekse örtük ve ulusal bir tutku olarak yaşadığı, benimsediği kültür değerlerini içeren geçmiştir. Alman halkının kendileriyle özdeşleşmiş olan efsanelerin ve önderlerin etkisiyle yaşanmasına ve istismar edilmesine izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları onun çok anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemesi olmuştur. Onun sanatında barok izlerine

---

<sup>44</sup> Ozan Örmeci, *Solda Teoriler ve Tarisiel Tartışmalar*, (2. Baskı), Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 132-133.

rastlansa da uslubu ve tavrı çilekeş, isteklerine gem vuran tövbe-kâr bir dervişin izlerini taşır. Büyük bir ciddiyeti olan sanatçının yöntemi derin bir duyarlılığın ürünüdür. Kiefer'in büyük resimleri genelde siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler ölümden ve yanmaktan edebi bir dille söz ederek izleyiciyi düşünmeye yöneltirler. Geçmişinde ve ülkesinde büyük acılar barındıran sanatçının bütün bu olanlara rağmen umut da vardır.<sup>45</sup> Yapıtlarıyla toplumsal olaylara sanatlarıyla gönderme yapan Beuys ve Kiefer sanat çevrelerince de üstat sayılmışlardır.<sup>46</sup>



**Resim 2.1.** Anselm Kiefer'in Nüremberg Alanı

Anselm Kiefer'in toplumsal olayların toplumun derinliklerinde ne tür etkiler ve yaralar açtığını gösteren en önemli yapıtlarından biri, Nüremberg Alanı adlı yapıtıdır.

Yapıtın konusu diğer bölümlerde verilen örneklerde olduğu gibi gerçek yaşanmışlıktan alınmıştır. Konu, Nazi döneminde Yahudilerin yakıldığı fabrikaların olduğu Almanya'nın Nüremberg adlı kenti üzerinedir. Eski Nüremberg, Almanya'nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri idi. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı mekanlar haline gelmiş, fabrikalar soykırım makinalarına dönüşmüş, bereketli topraklar ise soykırıma uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline

<sup>45</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, II, 863.

<sup>46</sup> Lynton, s. 346-347.

gelmiştir. Almanya'nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nüremberg artık Almanya'nın kara lekesi haline gelmiştir.<sup>47</sup>

Kiefer, Alman tarihi (özellikle Nazi dönemi) ve kültürünün trajik görüntüleri üzerine yorumlar, simgesel manzaralar yapmıştır. Kiefer, "büyük boyutlu tuvallerinde harap manzaraları, savaş sonrası ortamları dile getiren geniş ufuklu görünümüleri, abartılmış bir perspektifin kullanıldığı iç mekanları konu alır. Resimlerinde figür kullanmamasına karşın kompozisyonları, psikolojik baskıları, ölümü ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır. Malzemeyle çözümlenmiş, kavrulmuş bir manzara, hara olmuşluğuyla insanın yaşadığı trajik durumu anımsatır. Kiefer'in resminde tedirgin edici, harap mekanlar, perspektifin yarattığı sonsuzluk duygusu, kendi cennet/cehenneminde kıvranan, bir çıkış yolu arayan insanın çaresizliğinin bir yansımasıdır. Sanatçının resimlerinin çoğu, insanı ezen, saman, talaş ve boyadan oluşan oldukça kalın bir harçla yapılmış büyük boyutlu işlerdir. Kolajla başlayan farklı malzemenin kullanılış serüveni, daha sonra hazır malzemeye, hazır malzemedenden dönüştürülebilir, yoğrulabilir, üç boyutlu ve rölyef yüzey oluşturmalarıyla malzemenin bağlamlarına gönderme yapan kavramsal bir boyuta varan bir süreçtir.

Bu resimde malzeme baskındır. Ama malzeme samanın yanı sıra yanık saman, kül, emülsyon ve akrilik boya kullanılmıştır. Malzeme serttir, yıkıcıdır, dolayısıyla da şiddettir. Malzeme iticidir, incitir, estetik doyumunu engeller, mesafe koyar ve izleyicide gerilim yaratır. Kullandığı malzeme yapıtta, anarşist tavrıyla estetik değildir. Bu yönüyle izleyicide yeni ve farklı bakış akışı kazandırır. Sanatçı yine öncü olma bilinciyle toplumları derinden sarsan savaşa ve şiddete sanat aracılığıyla tepkisini ortaya koymuştur.

Öte yandan 1970-79'lu yıllarda İran'da siyasi çalkantılar vardır. Ülkenin her yerinde tutuklamalar ve gözaltılar olurken 1973 yılında İranlı Müslüman sosyolog, aktivist ve düşünür Ali Şeriatî (1933-1977), rejime muhalif tutumundan dolayı Şah tarafından hakkında tutuklama kararı çıkarılır. İran istihbarat örgütü Savak'ın bulamadığı Ali Şeriatî, babası ve bazı akrabalarının gözaltına alınması üzerine mecburen kendisi ortaya çıkar ve teslim olur.

<sup>47</sup> Cebail Ötgün, "Sanatın Şiddet ve Sınırları", [Elektronik Sürüm], <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/we...ebrail.pdf>.

İnsanı önemseyen Ali Şeriatî, Atina'daki hümanizmin zirvesinde; maneviyattaki ve sanattaki güzelliğin bütün sebebi insandır ve en iyi güzellikler insanın güzelliğidir, bunun için bütün heykeltıraş ve ressamlar, insanın tasvirini çıplak olarak sergiliyorlar, çünkü her örtüyü insandan daha çirkin görüyorlar, o halde neden bir güzelliği bir çirkinlikle örtelim, bundan dolayı çıplakçılık hümanizmden kaynaklanıyor demiştir.<sup>48</sup> İnsanı hayatının merkezine alan Şeriatî bu uğurda hayatını kaybetmiştir.

Şeriatî'nin düşünsel çalışmaları sadece devrim öncesi ve sonrası İran'ı değil, dünya çapında İslamcı topluluk ve düşünceler başta olmak üzere birçok kişi ve grubu etkileyen ve onun meşhur "Sizi rahatsız etmeye geldim" sözüyle toplumun her kesimine uyarıcı bir mesaj veren sosyolog doktor Şeriatî, inançları doğrultusunda yaşamış ve 1977 yılında 44 yaşındayken İngiliz istihbaratının yardımıyla İran Şahı'nın istihbarat örgütü Savak tarafından öldürülmüştür.

Bu dönem Türkiye'de 1970'li yılları belirleyen önemli siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmelerle 12 Mart 1971'de ordunun yönetime el koymasıyla başlayan ve 12 Eylül 1980 askeri müdahalesiyle noktalanmış bir süreç olarak karşımıza çıkar.

1960 müdahalesi devlet seçkinlerinin dini görünürlüğe karşı tereddütlerinin bir ürünü değerlendirilirken 1970'ler devlet partisi CHP'nin devlet partisi olmaktan çıkarak merkez sol bir parti olma eğilimine geçen yıllar olmuştur. Bu süreçte burjuva ejilimli DP, AP gibi partiler kırsal seçmeni ikna ederek iktidara gelmişlerdir. 1970'lerde dönüşmeye çalışan CHP kırsal seçmenle barışma ve dini kitle için sağ partilerle yarışma sürecine girmiş, ancak iki ana partinin temsil ettikleri ılımlı kesimlerin uzlaşmadaki başarısızlıkları, aşırı grupları siyasi alana çekmiş ve bu süreçte radikallik ve şiddet artmıştır. Böylece devlet eliti bu çatışma ve şiddet nedeniyle demokrasiye tahammül ve güvenini bir kez daha kaybetmiştir. İşte 1980 Askeri Müdahalesi radikallik ve şiddete karşı devlet elitinin düzen ve iktidarı sağlaması için el koymasındır.<sup>49</sup>

1970'li yıllarda yaşanan siyasal gelişmeler, Türk siyaset tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak bilinir. Bu dönemin en büyük olaylarında birisi 1 Mayıs 1977 olaylarıdır. Bu kanlı olayda 38 vatandaş hayatını kaybetmiştir. Olayın meydana geldiği İstanbul Taksim meydanındaki olaylarda meçhul kişiler tarafından göstericilerden 300

<sup>48</sup> Ali Şeriatî, *Kendisi Olmayan İnsan*, Fecr Yayınları, Ankara 2012, s. 29-30.

<sup>49</sup> AYTEKİN YILMAZ, *Modern Demokrasi Gelişimi ve Sorunları*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2000, s. 375.

eylemci de yaralanmıştır. Törer dalgasında Mehmet Ali Ağca da, 1979'da Milliyet gazetesinin liberal solcu yazı işleri müdürü Abdi İpekçi'yi katletmiştir.<sup>50</sup>

1970-1980 yılları arasındaki on yıllık dönem, ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği, 1970-1980 yılları arasında Türkiye'de kültürel ve sanatsal ortam, siyasi istikrarsızlığın egemen olduğu bir sürece işaret etmektedir. 1971 askeri müdahalesini takip eden sürede ve özellikle 70'lerin sonlarına doğru siyasal şiddet içinden çıkılmaz bir boyuta ulaşmıştır. Sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, üniversite yurtlarında odaklaşan radikal "sol" ve "komando" olarak adlandırılan "sağ" grupların eylemleri ve bunlara uygulanan karşı şiddet, İsrail Başkonsolosu'nun öldürülmesi, Ermeni terörü, Kıbrıs Harekâtı gibi olaylar gerilimli, bunalımlı ve karmaşık bir döneme işaret etmiştir.

Türkiye'de gençlik hareketleri denince ilk akla gelecek isimler Deniz Gezmiş ve arkadaşları olur. Ülkemizde ve dünyada "Gençlik Hareketleri Çağı" diye de adlandırabileceğimiz 1960'ların ikinci yarısına damgasını vuran Deniz Gezmiş ve arkadaşları kendisinden sonraki dönemde büyük ölçüde belirleyicisi olmuşlardır. Zira devlet gençliğin özlemlerine idamla karşılık verince 1970'ler çok kanlı geçmiştir. Beraberinde çok ağır bir 12 Eylül gelmiştir.<sup>51</sup> 70'lerin ekonomisi, siyasi erk ve ortamın belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenmiş, petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı, bu seyri etkileyen gelişmeler olarak öne çıkmıştır. 1970'lerin başlarında olumlu yönde gelişme gösteren ekonomik durum, 1974'ten itibaren ters yönde bir ivme sergilemeye başlamış, ancak yaşanan bazı olumsuzluklara karşın büyük değişimler de gerçekleşmiştir.<sup>52</sup> İmalat sanayisinde yeni kapasiteler yaratılmış, özel imalat sanayisi hızla gelişmiş, özel banka sayısı artmış, tarım önemli bir sıçrama yapmıştır.

Öte yandan 1970'li yılların sermaye ithalini kolaylaştırıcı nitelikteki serbestleştirme hareketi, işçiler, müteahhitler ve bankacılık hizmetleriyle dışa açılımı sağlamış, 1980'lerin "dışa açılma" politikalarını etkilemiştir. 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle başlayan süreçte, 1961 Anayasasının sağladığı temel hak ve

<sup>50</sup> Ali Çimen-Hakan Yılmaz, *İpler Kimin Elinde*, Timaş Yayınları, İstanbul 2000, s. 186.

<sup>51</sup> Mustafa Balbay, *Denizlerin Davası*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, s. 9.

<sup>52</sup> Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, (Çev.: Yavuz Alogan), Kaynak Yayınları, İstanbul 1999, s. 46,148.

özgürlüklerde kısıtlamaya gidilmiş, her türlü örgütlenme, toplantı ve seminerler yasaklanırken; şiddet eylemlerinin önüne geçmek amacıyla alınan önlemler ve yapılan anayasal değişiklikler, sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, devlet konseyi gibi devletin çeşitli kurumlarını etkilemiştir.<sup>53</sup> Müdahaleyi gerçekleştiren yeni yönetim, “yasa ve düzenin yeniden kurulmasına” öncelik verirken, üniversitelerde ve kentlerde uygulanan şiddetten sorumlu tuttuğu gençlik örgütlerinin kapatılmasını gündeme getirmiştir.<sup>54</sup>

## 2.1. ALACAKARANLIK KUŞAĞI VE SANAT

Türkiyede alacakaranlık kuşağının temsilcisi şair Ahmet Erhan’dır. Ataol Behramoğlu’nun 12 Mart Muhtırasının öncesindeki, “*Bir gün mutlaka*” şiiriyle, Ahmet Erhan’ın 12 Eylül öncesindeki “*Bugün de ölmedim anne*”, şiiri arasında ilginç bir benzerlik vardır. İkisi de geleceğe sisli gözlerle bakar. Ahmet Erhan’da 12 Eylül öncesinden kalan yalnızca, “7 kurşun”un acısı değildir, Yenilgi döneminin yarım bıraktığı o büyük hikayenin karakterine, her zaman sahip çıkma arzudur. 12 Eylül öncesinde yazılan ancak 12 Eylül’den sonra yayımlanan, alacakaranlıktaki ülke, 70’lerin Türkiye’sinin görüntüsüdür.

1960 sonrasında, sol içerikli yayınların çevirisiyle yaygınlaşan sosyalist düşünce biçimi, 68 olaylarıyla başlayan öğrenci/işçi hareketleri ve toplumsal-siyasal bunalımların etkisiyle politize olan kitlelere koşut olarak sanatta da “politize/angaje” olma durumunu ortaya çıkarmıştır. Devrimci roman, öykü, şiir, devrimci tiyatro, devrimci sinema üzerine tartışmalar giderek yoğunlaşmış, basında, Ankara Çağdaş Sahne, İstanbul Ertem Galerisi, Dostlar Tiyatrosu, TÖB-DER merkezleri, Ankara ve İstanbul Sinematek Dernekleri, Eskişehir Sinema Kulübü gibi kuruluşların düzenlediği tartışma, forum, açık oturum gibi etkinliklerde konu çeşitli açılardan ele alınmıştır. Devrimci kültür/sanat anlayışını bir “sınıf” sorunu olarak görenler, 70’li yıllarda toplumda iki tür “sınıf” olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunlardan ilki öteden beri var olan “burjuva sınıfı” diğeri ise yeni oluşmakta ve giderek güçlenmekte olan “işçi sınıfı”dır. Bu bakış açısına göre; burjuva sınıfı ya da “egemen güçler”, kendi sınırlarını korumak,

<sup>53</sup> Emre Kongar, *21. Yüzyılda Türkiye*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2002,

<sup>54</sup> Feroz Ahmad, *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, Hil Yayınları, İstanbul 1992, s.133-143; Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000. s.321.

sahip olduğu düzeni sürdürmek eğilimindedir ve bu yüzden de “emeği” temsil eden, ötekileştirilen “işçi sınıfı”nın, üst-yapı kurumlarında söz sahibi olmalarını engellemek durumundadır. 1970-1980 yılları arasında Türkiye’de kültürel ve sanatsal ortam bu anlamda “devrimci sanat”, burjuva sanatının kendi kültürünü, burjuva ahlakı ve yaşam anlayışını sürdürme eğilimine karşı, işçi sınıfının çıkarlarını koruyan bir tutumu temsil etmiştir.

İşçi örgütlerinin, işçileri salt ekonomik sorunların çözüme bağlanmasını sağlayan bir araçmış gibi gösterdiğini, soruna işçi ücretlerinin artırılması açısından yaklaştığı için, bu durumun işçilerin yüzeysel, politik düzlemde uzak, pasifize bir anlayış içinde olmaları anlamına geldiğini ifade edenler, işçi sınıfının kitle bilinci kazanmaya, sınıf bilinciyle hareket etmeye gereksinimi olduğunu vurgulamışlardır. Bunun için de eğitilmeleri, kültür seviyelerinin yükseltilmesi gerekmektedir.<sup>55</sup> Ancak işçiler kendi ekonomik-politik mücadelelerini sürdürmek zorunda oldukları için, işçi sınıfı kültürünün, “işçi sınıfından yana, bilime inanmış, küçük burjuva aydınları”, bir bakıma entelektüeller ve sanatçılar tarafından oluşturması beklenmiş, bir sanatçının, işçi sınıfının sorunlarını, yaşadığı toplumdaki çelişkileri iyi analiz etmesi ve işçiye çıkış yolu göstermesi önerilmiştir.<sup>56</sup>

Nitekim çıkış noktası işçi sınıfı hareketine eklenmek olan *Devrimci Savaşımında Sanat Emeği* (1978-1980) dergisi, yukarıda sözü edilen görüşün uygulamaya dönüşmüş halidir. Barış Pirhasan’ın sahibi olduğu *Devrimci Savaşımında Sanat Emeği* dergisi, 1978 yılının Mart ayında çıkarılmaya başlamış, derginin yazı kurulunda; A. Kadir, Asım Bezirci, Ataol Behramoğlu, Orhan Taylan ve Barış Pirhasan yer almıştır. Derginin ilk sayısında yer alan sunuş yazısında: “Ülkemiz sanat kültür ortamına baktığımızda, emperyalizmin ve yoz burjuva kültürünün, özellikle yığinsal haberleşme araçları yoluyla, henüz feodal değer yargılarının tüm geçerliliğini koruduğu bölgelere varıncaya kadar geniş halk yığınlarına propaganda edildiğini görüyoruz. Bu yığinsal yozlaştırma olgusu, en azından, öncü kesimleri daha uyanık kılmak; onları devrimci düşüncenin, devrimci sanat ve kültürün değerleriyle kaynaştırmak gerekliliğini ertelenemez bir görev durumuna getiriyor. Bu görevin başarıyla yerine getirilmesi için,

<sup>55</sup> Mustafa Balel, “Devrimci Sanat Üzerine”, *Cumhuriyet*, 28 Ağustos 1976,

<sup>56</sup> Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 2367; Mustafa Balel, “Sanatta Ulusallık”, *Politika*, 11 Kasım 1979.

işçi sınıfı hareketine yakınlık duyan sanatçıların toplu bir güç olarak ortaya çıkmaları; çalışmalarını daha etkili, planlı ve disiplinli geliştirmeleri gerektiği inancındayız. Sosyalist hareket içinde yer alan kimi sanatçıların bile, disiplinsiz bir çalışma ve yaratma ortamında, burjuva ve emperyalist kültürün etkisi altında yozlaşabildiklerini dünya ve yurdumuz pratiği göstermektedir.

Sanatın özel bir yaratı uzmanlık alanı olduğunu unutmadan, bireysel arayışların ve özgünlüklerin önemini yadsımadan, işçi sınıfı hareketinin sorunlarıyla kaynaşık ve bu sorunların gündeme getirdiği gereksinimlere sanat-kültür alanında yanıt verebilecek bir dergi zorunluluğu böylece ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların işçi hareketine desteği konusunda bir anlaşmazlık yaşanmazken, işçi 1970-1980 yılları arasında Türkiye’de kültürel ve sanatsal ortam sınıfının bilinçlendirilmesinde önemli bir etken olarak görülen “devrimci” anlayışın sanatsal üretime yansıtılması sorunu, tartışmalı bir konu olmuştur. Devrimci düşünceyle gerçekleştirilen sanat yapıtlarının, kitleleri içinde buldukları sosyal bunalımı, bozulmayı anlatabilme, sosyalist düşünceye sahip sanatçının, ekonomik, politik olayların değerlendirmesini yapabilme, çarpık düzenin düzeltilmesi için her şeyden faydalanmasını bilme özelliğine sahip olması ve sanatın halkı bilinçlendirme sorumluluğunu yerine getirmesi gerekliliği üzerinde durulmuştu. Ancak sanatsal yaratının öz-biçim ilişkisine mekanik olarak indirgenmesinin bir sanat yapıtının “ilerici/devrimci” olma özelliğini engelleyebileceği olasılığına da dikkat çekilmiştir. Örneğin; sanatçının devrimci düşünceyi yansıtacak yapıtlar üretirken, tema olarak herkesçe bilinen sembolleri ve olayları kullanmasının, yapıtı yalınlaştırmaktan öte, basitleştirebileceği ve sanatsal özünden uzaklaştırabileceği belirtilmiştir.

Konuyla ilgili bir örnek veren Orhan Taylan; “1 Eylül Dünya Barış Günü”nde düzenlenen Afiş Yarışması’nın sonucunda, ödül alamayanların yaptığı “Biz Marksist’iz ve barış sorununu doğru kavramaktayız, o halde nasıl olur da Marksist olmayan kişilerin çalışmaları ödül alır da biz alamayız” şeklindeki açıklamaları üzerinde durarak, devrimci sanatın genelde, bir “konuyu aktarma”nın mekanik biçimi olarak görüldüğüne vurgu yapmıştır.<sup>57</sup> Benzer bir eleştiriyi Murat Belge, “Bir Afiş Dolayısıyla Devrimci Resim Üstüne” adlı yazısında dile getirmiştir. Belge, 1 Mayıs için hazırlanan afişlerde, işçi figürlerinin, kol ve pazularının kafalarından daha iri ve belirgin resmedilmesinin,

<sup>57</sup> Anonim, “Darüşşafak Sanat Ödülleri Sergileri”, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1973.



yaygın “devrimci/sosyalist” anlayışın bir yansıması olduğunu, ancak Marksist estetik ilkelerine aykırı bir ifade biçimi olduğunu belirtmiştir. Belge’ye göre fiziksel gücün öne çıkarılması, işçiyi makinenin bir uzantısı gibi gören kapitalizmin bakış açısıdır.<sup>58</sup>

Bu dönemde toplumsal olaylara verilen tepkiler yalnızca resim alanın da değil farklı sanat alanlarında da kendini göstermiştir:

Sanatçı Suavi, 68 Kuşağı’nın önde gelen isimlerinden Deniz Gezmiş’in 1972’de idam edildiği günden bugüne kadar sakalını hiç kesmeyerek tepkisini bu şekilde gösterdiğini söylemiştir.

Yine bu dönemde şair Can Yücel idam edilen Deniz Gezmiş için aşağıdaki şiiri yazmıştır:

*En uzun koşuysa elbet  
Türkiye’de de devrim  
O, onun en güzel yüz metresini koştur  
En sekmez lüverin namlusundan fırlayarak...  
En hızlıydı hepimizin,  
En önce göğüsledi ipi...  
Acıyorsam sana anam avradım olsun  
Ama aşk olsun sana çocuk, Aşk olsun!*<sup>59</sup>

## 2.2. MUHALİF BİR RESSAM: ORHAN TAYLAN

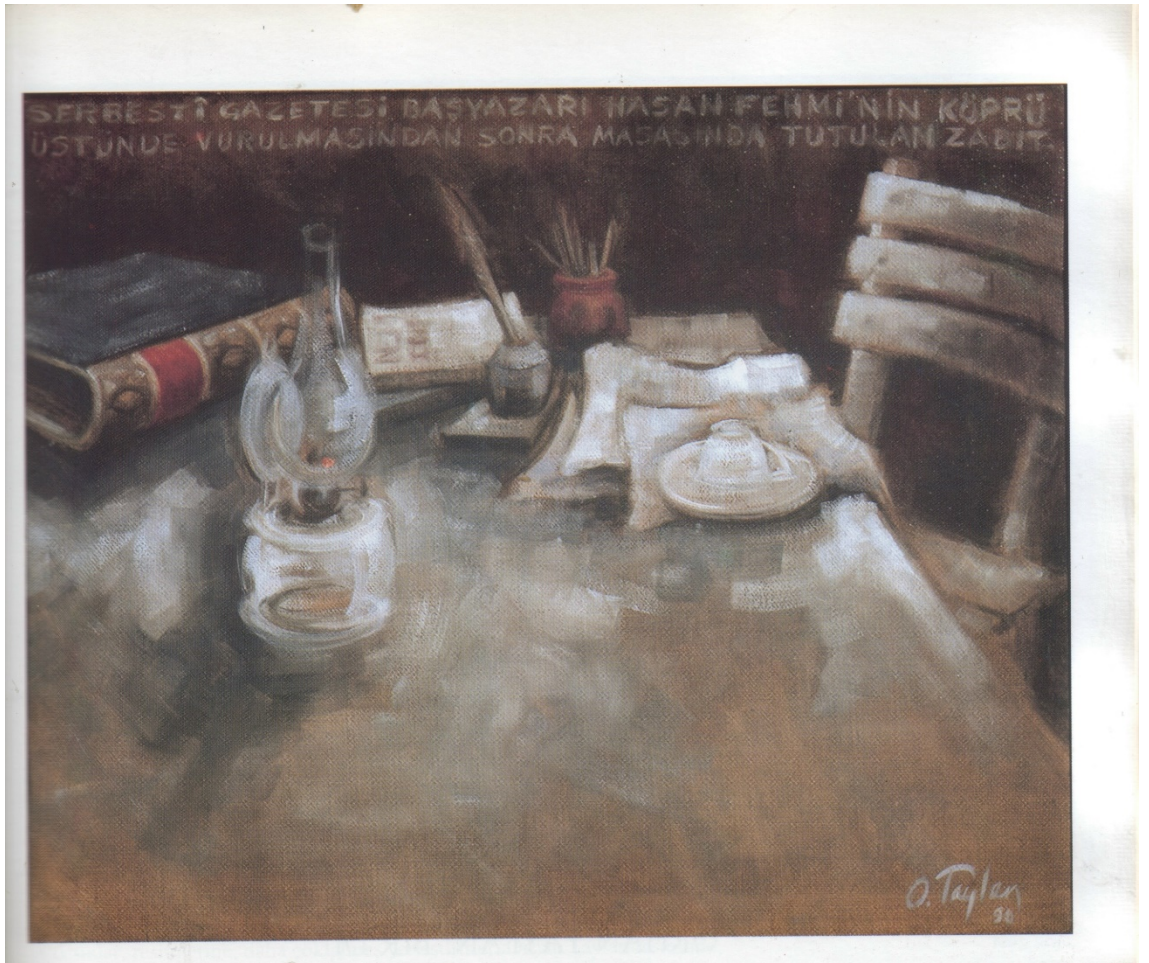
1941 Samsun doğumlu Orhan Taylan güçlü bir desen anlayışının egemen olduğu figüratif resimleriyle tanınır. Sanatçı bir aileden gelen Taylan’ın annesi Seniye Fenmen ve ablası Ferhan Taylan Ender seramik sanatçılarıdır. Robert Kolejine kaydını yaptırır. Orta öğrenimini bitirdikten sonra sanat eğitimine 1962-66 yılları arasında Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde devam eder. Roma’da dört yıllık bir akademi eğitimi alır, ancak bu ustalık sağlamaktan uzak bir eğitimidir.

1968-69 yıllarında üyesi olduğu İşçi Partisi’nde sendikalı işçi arkadaşlarla tanışır ve kendisini o yıllarda gelişen sosyal hareketliliğin çok yakınında bulur. Avrupa’da bizden çok daha önce yaşanmış deneyimlerden yola çıkarak sendika ve eylem afişleri

<sup>58</sup> Murat Belge, “Bir Afiş Dolayısıyla Devrimci Resim Üstüne”, *Birikim*, 26 Nisan 1977.

<sup>59</sup> Metin Erksan, *Mare Nostrum Bizim Deniz/ Yunan Sorunu*, Hil Yayınları, İstanbul 2000.

yapmaya başlar. Üç-beş yıl içinde partideki işçi arkadaşları sendikalarının yönetim kademesine geçince afişler yüz binlerle çoğaltılır. 1976 1 Mayıs'ı düzenleneceği zaman, kendisinden bir afiş çizmesi istenir ve de hemen çizer. Dünyada yaşanan olayların etkileri Türkiye'de de etkisini ciddi anlamda göstermektedir. Taylan'da bu olayların etkisindedir. Sanatçı hassasiyetiyle tepkisini sanat aracılığı ile ifade yolunu seçer. Bir Mayıs afişlerini yapma amacı işçilere destek vermek, onlarla aynı safta yer aldığını göstermektir. O afiş sendikalar bugün hâlâ kullanmaktadır. Bu arada sendikalar için çok sayıda büyük boy resimler, alan resimleri yapar.



**Resim 2.2.** Orhan Taylan'da Hasret

1975-80 arasında birçok demokratik basın ve kuruluş için afişler ve grafik uygulamalar yapan Taylan, uluslararası plastik derneğinin düzenlediği sempozyumlar çerçevesinde Antalya'da 1976'da "Promete" adlı duvar resmi 1980'de sıkıyönetimce

imha edilir. 1977’de Prag’da yapılan Dünya Sendikalar Federasyonu Uluslararası Afiş Yarışması’nda birincilik ödülü; 1979’da Görsel Sanatçılar Derneği Banksen Yarışması’nda afiş dalında birincilik; heykel dalında da ikincilik ödülleri almıştır.

Orhan Taylan, Barış Derneği Davası’nda derneğin kurucularından olması ve Yönetim Kurulu üyesi olmasından dolayı tutuklanmış, uzun süre Maltepe Cezaevi’nde kalmıştır. Cezaevinde yaptığı Maltepe Resimleri (1983-1987) ve Hasret Resimleri adlı dizilerdeki yapıtlarında yoğun bir özlem hissedilir. Aynı yıl Belçika’nın Liege Müzesi’nde “Düşünce Suçlusu Türk Ressamı Orhan Taylan Adına” adlı uluslararası bir sergi düzenlenir. Yine o yıl Nobel Barış Ödülü’ne aday gösterilir.<sup>60</sup>

### 2.2.1. Orhan Taylan’ın Resimleri

Orhan Taylan’ın resimleri, ilkin (kendi deyişle çalışmaları) şiirselliğiyle dikkati çekiyor. Çalışmalarının tümünde lirik bir anlatım söz konusu... ‘Sis dilinin kipi’nden uzak olsa da bu lirik anlatım, resimlerinin kaybolmayan başat özelliği... Tatlı bir abartılılık, rakursili bakış açılarında ve idealize kadın-erkek vücutlarında *-ağırlıklı olarak-* alımlayıcıyı kuşatıyor. Bu formlardaki farklılık ve çarpıcılık duyguların yüze değil vücudun tamamına verilmesiyle ilgili...

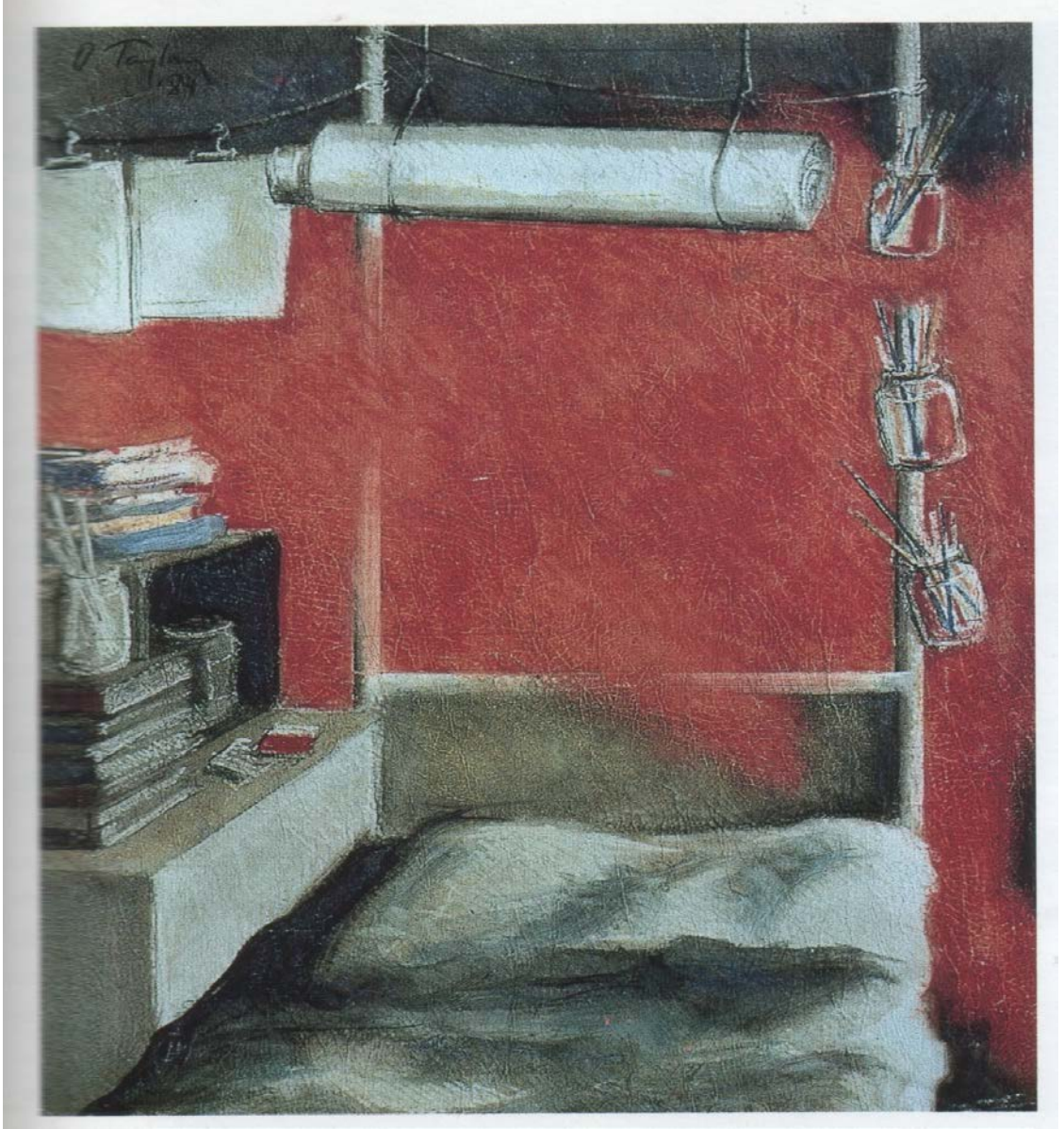
Figür çalışmalarını toplumsal bir mesaj içeriğine yönelten Taylan’ın heykelsi figürleri; çizgiyle, çizginin renkle uyumlu birlikteliğiyle hacimle hacimsizlik arasında gidip gelen seyri; uzak bir yolculuk gibidir.<sup>61</sup> Ayrıca bu minvalde Taylan’ın son derece akıcı bir çizgi anlayışıyla betimlediği figürleri çoğu kez kendi ekseni çevresinde dönem devingen bir anlatım içerdiği<sup>62</sup> de söylenmektedir.

Rengin zengin tonlamalarıyla çok renklilik etkisi yaratır. Resimlerinde; kahverengiler, kırmızılar, maviler, siyahla beyazla yoğrulup çizgi-*biçim-ışık* olur. Bir noktadan aldığı ışığı kimi zaman da birkaç noktadan alır ve istediği yerlere kondurur. Aynı özgürlük obje seçiminde de görülür. Resimlerinin çoğunda görülen kadın figürlerinin yanına fırça, tuval, fincan, cezve, etütler, tespih gibi yüzlerce materyali konuk eder. Resimde bir tür ‘çokseslilik’ oluşturur.

<sup>60</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III,1481.

<sup>61</sup> Tansuğ, s. 304.

<sup>62</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, 1481.



**Resim 2.3.** Orhan Taylan'da Çok Seslilik

Taylan; konuyu uzakta aramayan, hemen yanı başında gördüklerinden yola çıkan; yeniliği yalınlıkta bulan bir ressam, ardında sahici sancılar, birikim ve emek taşıyan yetkin bir donanımla, deneysel çalışmalara, öncü arayışlara 'firça atan' bir ressamdır.<sup>63</sup>

Resimlerindeki lekese anlatı, gizemli yüzler ve çizgisel kayboluşlarla daha ötesini seyirciye bırakır. Bu bilinçli bir 'bırakım'dır. Sonsuz yorumlanmaya uygun görüntüler elde eder.

<sup>63</sup> Daha geniş bilgi için bkz: Sıddık Akbayır, *55 Nokta Kuzey*, Samsun Valiliği İl Özel İdaresi, Ankara 2009, s. 713-726.

Taylan'ın çalışmalarında Anadolu'yu, Akdeniz esintisini; erkek güçlülüğünü, insan sıcaklığını, kadın yumuşaklığını, çiçeğin inceliğini birbirleriyle devinirken görmek mümkündür. Bu devinimde, 'tesadüflerin geometrisindeki tuzak zenginliği'ne düşmez.

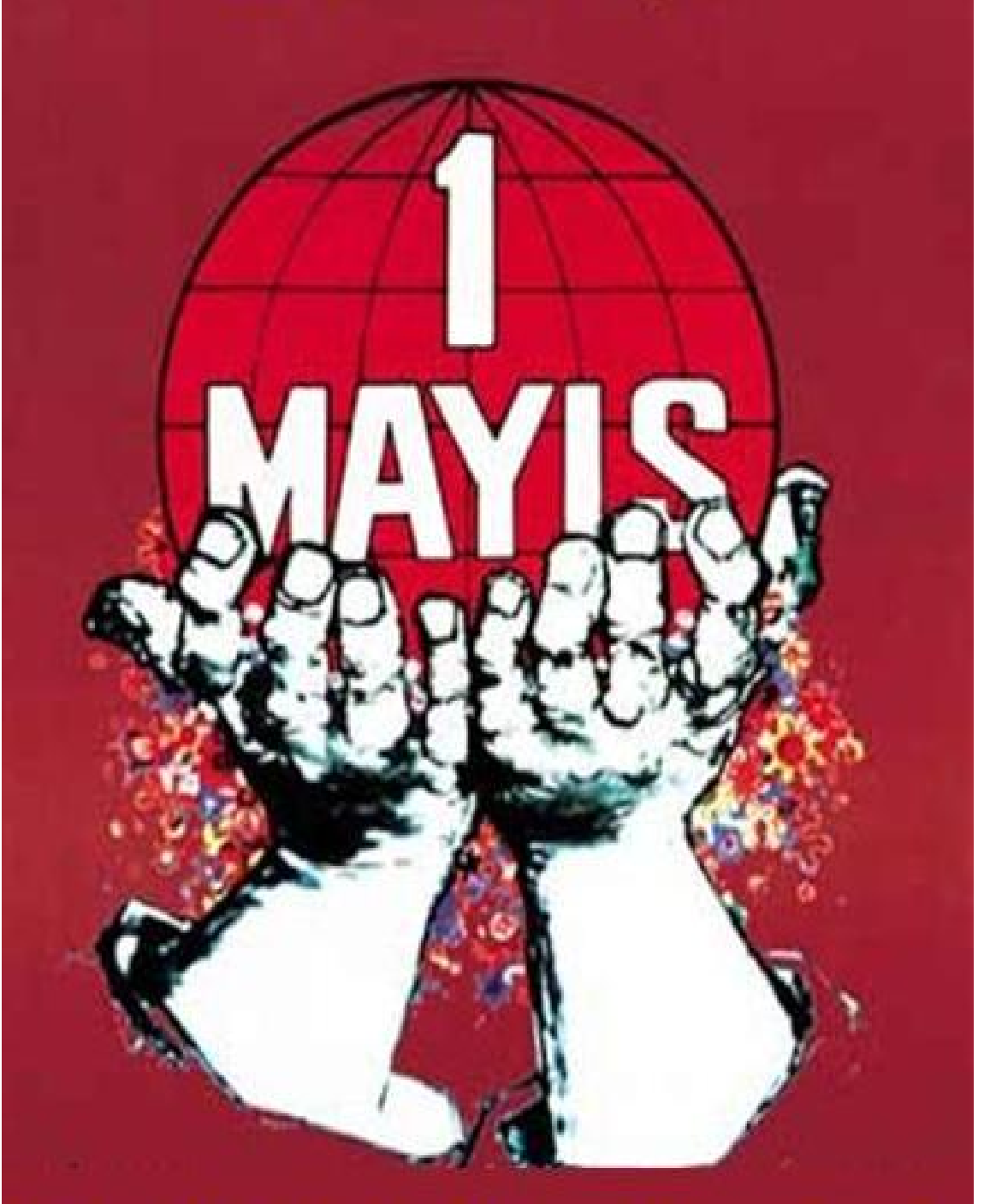
Taylan'ın kişiliğindeki 'yaşanan'a muhaliflik, inandıklarından kuşku duymamışlık, gündelik hayatın sade gürültüsü içinde kirli suda 'duru' kalmışlık; doğrudan ya da dolaylı çalışmalarına sinmiştir.

### 2.2.2. 1 Mayıs Afişlerinin Unutulmaz Ressamı

Avrupa'da olduğu dönemlerde O yıllarda, İtalya'da, Fransa'da, Almanya'da bütün aydınlar, ünlü ressamalar, ünlü şairler, öykücüler, romancılar hepsi solcudur ve solcu olmayan aydın olamaz fikri de hakimdir. İşte Picasso'lar, Aragon'lar, Sartre'ler, Paul Eluard'lar vb. hepsi solcu, devrimci aydınlardır ve bunlar sanatçının kültür hayatını çok derinden etkilemişlerdir. Bu nedenle resim okuyan, edebiyat okuyan, sinema okuyan bütün öğrenciler doğal olarak kendilerini sol hareketin içinde, çok yakınında bulurlar. Çok zengin ve dinamik bir kültür ortamıdır. Aynı zamanda sanatsal hareketler de işçi hareketleriyle, öğrenci hareketleriyle çok yakınlık kurarlar.

Taylan da o yıllarda, sendika afişlerini çok ilgiyle izler ve o yılları şu şekilde anlatır:<sup>64</sup> "Sendikalar çok afiş yaparlardı, gösterilerde, yürüyüşlerde çok şık pankartlar yaparlardı. Mutlaka serigrafî ile basılan, tertemiz, pırıl pırıl, şık, güzel ve esprili pankartlar yaparlardı. Sendika afişleri de öyle. Bunların arasında gelişim diyebilirim, 1 Mayıs'larla tabii o yıllarda tanıştım, 1 Mayıs'ları çok şenlikli, etkili gösteriler olarak düzenlerlerdi. İstanbul'a geldiğimde 1965 yılında İşçi Partisi'ne üye olmuştum. Türkiye'deki benim tanıdığım bütün aydınlar, önemli şairler, sanatçılar İşçi Partisi'ne üye olmuşlardı zaten, Resim alanında yapmak istediğim şeyleri bu ortamda deneme olanağı buldum. Mesela yürüyüş düzenlenecek, afiş yapmak faydalı olur. Bir hafta önceden o yürüyüşü duyuran, tanıtan katılıma çağıran afişler denemeye başladık. Etkileyici oldu. O dönemlerde 67-68'den başlayarak ta 80'lere kadar pek çok afiş çizdim.

<sup>64</sup> *Orhan Taylan*, (Haz: Orhan Taylan, Kemal Ünsal, vd.), Fast Print Yayıncılık, İstanbul 1997.



**Resim 2.4.** Orhan Taylan'nın "1 Mayıs" Afiş i

Başka sanatçı arkadaşlarla da birlikte çalıştık. Bir çeşit grup oluştururduk. Bu arkadaşlar arasında Kuzgun Acar'ı en başta anmalıyım, çok etkili çalışmalar yapmıştır. Kuzgun Acar, Tan Oral, Sadık Karamustafa gibi şimdi adını sayamayacağım pek çok arkadaş vardı çalıştığımız. Tiyatrocular aktif olarak katılırlardı. Tiyatro gösterileri yaparlardı bu yürüyüşlerde, sinemacılar film çekerlerdi. Film çekmek o yıllarda oldukça

pahalı bir iş olmasına rağmen... Ressamlar, heykeltçiler, herkes elinden geldiği kadar bir biçimde katkıda bulunuyordu.

İlkin afişle başladık. Giderek 68-69 yıllarına doğru Spor Sergi Sarayı'nda daha büyük gösteriler düzenlemeye başlandı, yani kapalı salon toplantıları yapılmaya başlandı. O yıllarda da salonların içine asılacak büyük bez resimler, hatta heykeller yaptık. Giderek 1 Mayıs fikri oluşmaya başladı 73-74 yıllarından sonra, acaba Türkiye'de 1 Mayıs düzenlenebilir mi? Sendikacı arkadaşların çevrelerinde, sol çevrelerde tartışılmaya başlanmıştı. Kocaman bir yasak vardı 1 Mayıs üzerinde. Gün geldi... 76 senesi. 1 Mayıs'tan kısa bir süre önceydi, belki iki hafta önce falan. DİSK karar almıştı ve 1 Mayıs'ta Taksim Meydanı'nda büyük bir gösteri yapılacaktı. Bir gece, hatırlıyorum gece yarısı civarındaydı saat, DİSK'ten bir arkadaşım telefon etti. Dedi ki, "Yarın sabah Yürütme Kurulu toplantısı var. 1 Mayıs'ta kullanılacak malzeme üzerine kararlar alınacak. Son dakika da aklımıza geldi, 1 Mayıs afişi yapalım istiyoruz, bunu bize yetiştirebilir misin?" "Peki!..." dedim. Zaten bir antrenmanımız var bu konularda. Epeyce çeşitlemesini yaptığım bir çalışma olduğu için oturdum, yarım saat içinde afişi çizdim. Gelip sabah aldılar. Yürütme Kurulundan geçti, kabul ettiler ve bizim 1 Mayıs afişi böylece ortaya çıkmış oldu. İki el üzerinde kırmızı bir dünya var, 1 Mayıs yazıyor üzerinde. O afiş çok yaygınlıkla kullanıldı. Bugün bile kullanan sendikalara rastlıyorum hâlâ. Beğenileceğini biliyordum. İki kocaman el ve çiçekler ile dünya işçilerinin bayramını tasvir ettim. Öfkeli bir şey değildi. Politik afişlerdeki sertlik Avrupa geleneğinden geliyor. İki dünya savaşı arasındaki yoksullukta, sıkıntıda doğal olarak hırçın sanat biçimleri geliştirdiler ama bizim geleneğimizde sert üslubun yeri fazla yok. Yani ozanlar bağlamayla çalıp söylerken bile kimseye kabaca sövmez, sövünce bile bunu hicivle, incelikle yaparlar.

76-77 yıllarında DİSK 1 Mayıs'a çağrı afişi olarak kullandı bunu, bu afişle sonradan bir de dünya birinciliği aldım. 78 ya da 79 yıllarıydı, Dünya Sendikalar Federasyonu, sendika afişleri yarışması düzenlemişti. DİSK'ten haber verdiler katılmak ister misin diye. Katıldım, birinci oldum.

1 Mayıs 1976'da geldiğinde, DİSK'in Merter'deki binasının en üst katında elverişli denecek bir salon vardı. Kırmızı bir bez aldırдық, serdik yere, bez sığmıyor tabii. Katlayarak çalışmak zorundasınız, yani üçe katlıyorsunuz. 76'da yapılan, alan

resmi diyeceğim o resim 10-12 metre genişliğinde bir bezdi. Onun üzerinde güneş doğuyor, 1 Mayıs yazıyordu. 77 yılında yaptığımız resim çok daha büyüktü. 30-32 metre genişliğinde 18 metre yüksekliğindeydi bez. Onu çok defa katlamak zorunda kalmışlık, boyayabilmek için. Bu bezleri plastik badana boyası ile boyardık. Su bazlı boya olduğu için altına geçer pamuklu bezin, bizde altını ıslatmasın diye koli kartonları vs doldurmak zorunda kalırdık. Düzgün, gergin bir tuval üzerine çalışmış gibi kolaylıkla çalışamıyorsunuz. Bezi katlayarak çalıştığınız için asılacağı güne kadar yaptığınız işin bütününe görme şansınız yok. Bu nedenle taslaklar yapardık, o taslağı 10—12 kişi birlikte boyadık bunun üzerine tek bir figür yapmak biraz kabadayıcı bir işti. Sabah erkenden meydana resmi görmeye gittim. Beğendim doğrusu.

Hatalı bir çizgi yok. Tasarlandığı gibi uygulanmış bir iş olmuştu. AKM'nin cephesinin epey bir bölümünü kaplayan koca bir tek figür yapmış olmanın da mesleki bir keyfi var, çok zevkle hatırlarım bunu.”

Taylan'ın, 1 Mayıs afişinde verdiği en önemli mesaj resmettiği ellerdir. Bu eller işçilerin hor kullanılmış, kabalaşmış emekçi elleridir. O işçiler elleriyle dünyayı yapılandıran emekçilerdir. Ancak yaşadıkları dünya adil değildir. Çünkü dünya şiddet yüzünden kana bulanmış, kıpkırmızıdır. Orhan Taylan'ın vermek istediği mesaj fırçasıyla kitlelere ulaşmıştır. Anlam ve önemine çok uygun bir afiştir.

Sanatçı Orhan Taylan, insan hakları kavramını küçümsemez. Polis devletine de, şeriat devletine de karşı demokrasiyi savunmayı bir erdem saydığını dile getirir.. Yurtdışında yaşamaz. İstanbul'da, Asmalımescit'te oturur, resim yapar. Kendini her zaman muhalif görür.

### **2.3. RESMİN YAZARI: FERİT EDGÜ**

1968'de yurt dışından Türkiye'ye dönem Ferit Edgü, işsizdir. 68'lerde Emperyalizme karşı mücadele, bütün dünyayı saran bir akım halini alınca Türkiye'deki bu hareket dünya geneli ile bütünleşmiştir. Kuşağın ve ülkenin özelliğinden kaynaklanarak dünya genelinde farklı bir biçimde gelişmiş ve kendine özgü özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Bu dönem kitlesel muhalefetin en güçlü olduğu dönem olarak yansır. Sanatçı da bu muhalefet atmosferinde yerini alır, etkisini de gösterir.



### 2.3.1. Aykırılık

Aykırılık, çocukluğundan beri onun tabiatında vardır. Ona hiç ihanet etmez. Aykırılığı yazarlığın, sanatçılığın kaçınılmaz ögesi olarak görür. Hattâ bir erdem... Aykırılıkların, tepkilerin, başka aykırılıklarla, tepkilerle anlam kazandığını düşünür.



**Resim 2.5.** Ferit Edgü

Toplumunu ve bireyi değiştirmek isteğiyle yanıp tutuşan gençlerdendir. Tepkisini sanatıyla dile getirir. Yanında, Demir Özlü, Onat Kutlar, Asaf Çiyiltepe, Güner Sümer, Ahmet Oktay, Orhan Duru gibi isimler vardır. Hepsi toplumu ve bireyi değiştirmek isteğiyle yanıp tutuşan gençlerdir. Son derece politik bir kuşaktır. Ancak, politika ile sanata kendilerinden öncekiler gibi bakmazlar. Sanatın, yazının o güne değin Türkiye'de hiç üzerinde durulmamış, tartışılmamış konularını gündeme getirirler. Dile birinci derecede önem verirler. Türkçenin, bir düşünce dili niteliklerine o kuşakla ulaştığı söylenebilir.

İlk yazı denemelerinden sonra, kendi kuşağının diğer yazarları gibi o da çok erken bir yaşta, kişisel bir ‘üslûp’ yaratmanın yazarlığın ilk koşulu olduğunu anlar. Dünyaya ve sanata bakışları, ne kadar özdeşlik gösterse de, yazar kişiliklerinin yazıya yansımaları gerektiğini düşünürler. Bir ‘üslûba’ sahip olmak başlıca tasalarıdır. Sürekli temrinler yaptığını çok iyi anımsar.

### 2.3.2. Hakkâri’den Önce - Hakkâri’den Sonra

Paris'e ressam olmak için gitmez. Daha o yıllarda, ressam olmak için kitapların ve müzelerin dışında bir yerlere gitmek gerekmediğinin bilincindedir. O dönem için çok zengin bir kitaplığı vardır Akademi'nin. Sanat, edebiyat kitaplarının yanı sıra, özellikle Fransızca süreli yayınlar düzenli olarak gelir. Edgü; zamanının büyük bir bölümünü kitaplıkta geçirir. Orda çok şey öğrenir. Öğrencisi olduğu Bedri Rahmi de, halden anlayan bir hocadır. Kitaplıkta okuduklarını, arkadaşlarına özetlemesi koşuluyla hoş görür öğrencisini. Akademi'ye nasıl, niçin giderse, Paris'e de öyle gider.

Sanat, özgürlük, yaratıcılığın her türü ancak Paris'te vardır. Bu düş, yalnız genç Türkler için değil, Doğu'dan Batı'ya tüm ülkelerin gençleri, sanatçıları için geçerlidir.

Uzun bir süre, Menderes Hükümeti yurtdışına öğrenci göndermez. 1958'de sınavla Avrupa'ya öğrenci göndermeye karar verir hükümet. Edgü de sınava girip kazanınca, ilkin kapağı Münih'e, oradan da Paris'e atar. Paris'i yaşamak, o havayı solumak, olup biteni öğrenmek, bilgilenmek için gider Paris'e, ressam olmak için değil. Paris'te olduğu için resim yapar. Sergilere katılır. Ama kendisini hep bir yazar görür. *Kaçkınlar*, Vedat Günyol'un yardımıyla Edgü Paris'teyken yayımlanır. İkinci kitabı *Bozgun*'u da oralarda yazar. Bu arada bir yığın yazı, çeviri çıkar kaleminden. Çolpan İlhan 1960'lı yıllarda ki yaşamını anlatırken Ferit Edgü'yü de anlatır. Abim Attila İlhan'la Şişli'de otururduk. Evde Edith Piaf plakları duvarda resimler; böyle hafif bohem. Hep plaklarımız hep resimlerimiz hem kitaplarımız oldu. Güzel dostlarımız vardı. Şimdi her birimiz kendi dalında çok büyük isimler olmuş arkadaşlarımız. Mesela: Metin Erksan, Sadi Diren, Güngör Kabakçioğlu, Fikret Hakan vardı. Ferit Edgü gelirdi o eve yani çok hoş bir yaşamdı o. Hepimizde müthiş sanat arzuları, iyi bir şeyler yapmak isteği vardı. Sanatçının

sanat yapmak için uğraş vermek için yaşadığı karmaşaydı bizim karmaşamız. Ferit Edgü o dönemimizde bizimle aynı duyguları hisseden bir arkadaşımızdı.<sup>65</sup>

Ferit Edgü için Hakkâri'den Önce'si ile Hakkâri'den Sonra'sından söz edilebilir. Ancak, bu sınır Hakkâri'nin uçurumları kadar derin değildir. Bunun nedeni, Hakkâri'ye giderken de, yanında, o hiç kurtulamadığı kendini götürmesidir.

'Varoluşsal konum, düşsellik, gerçeküstü öğeler' onun ilk gençlik öykülerinde de Hakkâri yazılarında da vardır. Aradaki fark, olsa olsa yaşanan gerçeklerden edinilen deneyimler ve bunların dünyayı algılamasına kattığı yeni boyutlardır.

Kundera'nın, genç bir Fransız yazarının bir kitabı için yazdığı yazının bir yerinde şunları okur: *'Dünyayı değiştirmekten umudu kesen dünyayı gözlemler.'* Kendisinin Hakkâri sonrası durumu tam anlamıyla budur.

Paris'ten, deyim yerindeyse 'gönüllü' olarak gelir askerliğe. 27 Mayıs'ın güzel bir armağanı, yedeksubay öğretmenlik vardır, bundan yararlanmak ister. Paris'teki evini barkını bırakıp Türkiye'ye döner ve döndüğünün üçüncü ayında da kendini Hakkâri'de bulur. Hakkâri Valisi, 'Paris'ten geliyorsunuz madem, yabancılık çekmeyin, sizi Pirkanis'e gönderiyorum.' der. Böylece Paris'le kafiyeli Hakkâri'nin en yüksek köyü Pirkanis'e gönderilir.

Pirkanis, kendisini ve bildiklerini sınamada yardımcı olur. İnançlarını, insanlara, doğaya bakışını, kitaplardan öğrendiklerini, o Allah'ın dağında, on dört haneli, yolu, elektriği, telefonu olmayan bir köycükte, tüm dünyası o dağlar, o koyunlar olan insanların arasında, yeniden gözden geçirmek olanağını bulur bütün bir kış boyu. Ancak insanın her gittiği yere kendini de götürdüğünü de unutmaz. Dostu Onat Kutlar Ferit Edgü ile ilgili yazısında şöyle anlatır: Ferit Edgü'nün yaşamındaki ikinci dönüm noktası, bence 2 yılını geçirdiği kuş uçmaz kervan geçmez Pirkanis serüvenidir. Bugün tanıdığımız sanatçıyı oluşturan deneyim Paris'le Pirkanis'i bir araya getiren derin şoktur. Bu şokun izlerini bizim izlemememiz için oldukça uzun bir süre beklememiz gerekti. Başkalarını, kızamıktan ölen çocukları gözleri dumandan kızarmış tabanları soğuktan çatlamış, üstüne kuma alınmış sessiz ve onurlu kadınları, ağanın kulu olan, onun emriyle ölen ya da öldüren hem sert hem dost erkekleri, üç beş kuruş verene satılan genç kızları, yoksulluğu, töreleri, bırakılmışlığı, şiddeti. Onları tanıdıktan sonra

<sup>65</sup> Zeynep Ankara, *Yalnız Şövalye Attila İlhan*, Bilgi Yayınevi, s. 124.

kendi bireysel yazgısının bu insanların dışında düşünölemeyeceği gerçeğine bir kez daha ulaştı. “Umut Dünyası: Belki başkalarını ararken de / gün olur kendimi bulurum diye düşündü...”<sup>66</sup>

Hakkâri serüveninden on yıl sonra yayınladığı *Kimse*'de bunu dile getirir. *Kimse*'yi iki yıl sonra *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* izler. Bunlarla, *Doğu Öyküleri*, *Kaçkınlar* ya da *Bozgun* karşılaştırıldığında nerden nereye varmış olduğu görölebilir. Yani yetmişli yıllardır. Sanatçı duyarlılığı ile bulunduğu yerin acılarına kayıtsız kalamaz.

Burada, hiçbir zaman karşılaşmayacağı insanlarla birlikte olur. Derken, bir gün, karlı bir gün, uyandığında, kendi kendine, “*Ben neredeyim?*” diye sorar. Bugünmüş gibi hatırlar. Bir gece pencerenin kepenklerini kapatmayı unutmuştur. Uyanır, odanın içi aydınlıktır. Fakat gün ışığına da benzemez. Kalkar pencerenin önünde durur. Karşısında o güne değin görmediği bir ay ışığı... Belki, daha sonra Hakkâri'yi kazazede bir denizci olarak yazmasındaki çıkış noktası o andır. Beykoz'daki yalıda, yattığı odada, mehtap günleri perdeyi çekmez, ay ışığı odaya girsin, kendisini uyandırsın, diye. Bir an, uyku sersemliğiyle kendisini Beykoz'daki yalıda sanır. Kar üzerindeki mehtabı ilk kez görür. Ortalık bembeyazdır. Hiçbir ev, ağaç, tümsek, kaya görölmez. Kar her yeri örtmüştür. Tüyley ürpertici bir görüntüdür. Bir tansık! Nerede olduğunu anlamak için bir süre geçmesi gerekir. Sanrı gibi bir şeydir. O gece uyuyamaz. Ay batıp gün doğduğunda ağlar; bambaşka bir insandır. Daha sonra kurtları da yaşar, insanları da yaşar, ölümleri, çocukların ölümlerini de yaşar. Hayatında ilk kez, hattâ son kez, dillerini anlamadığı insanlarla birlikte, onların yaşamlarının bir tanığı olarak değil, onların dertlerinin bir parçası olarak yaşar. Doğu insanının yaşadıklarını sanatına yansıtır.

“Hakkâri'de Bir Mevsim” iyi bir romansa, iyi bir romandan iyi bir film yapılabileceğini gösteren örneklerdendir. Bu açıdan Edgü'nün bir şansı vardır. Çünkü filmi yapan Erden Kıral yakın dostudur. Ayrıca, filmin yapılması için onayını verirken şart koştuğu filmin senaryosunun Onat Kutlar tarafından yapılması onun için büyük bir şanstır. Üçüncüsü, filmde çekim hariç her aşamasında filmin yapımına dâhil olur. Yani montajından seslendirilmesine, müziğine kadar her aşamasında bulunur. Onat Kutlar, yurtdışında yaşamış bir aydının bu dağ başındaki hayatını merak ediyorum der, senaryoyu yazarken.

<sup>66</sup> Ferit Edgü, *şimdi Saat Kaç*, YKY, İstanbul 2003, s. 11.

Erden Kıral film hakkında şunları anlatır: Sıkıyönetim sürmekteydi, doğuda film çekmek hiç de kolay değildi ama Ferit'in bir yardımcısının asker emeklisi olması sebebiyle çekim için tüm izinler ve yardımlar sağlanmış oldu. Filmin çekimleri bitmek üzereydi bu yüzden yoldaki kayalar kaldırılmış, yol açılmıştı. Bir gün uzaktan köye doğru gelmekte olan bir askeri cip görüldü. Aynı anda köyde yanımızda ne kadar erkek varsa hepsi kayboldu. Cip köye girip içindeki askerler yanımıza geldikten bir süre sonra yanımıza gelen erkekler üstlerindeki günlük giysilerini çıkarmış ve düz pantolon, ceketlerini giymişlerdi. Sonradan öğrendik ki bu giysiler kürt kimliklerinin simgesi olduğu için giymeleri yasakmış. Daha sonra, filmde doğal olarak var olan kürt kimliğine ait bu tür şeyler filmin yasaklanmasına neden olunca o gün orada olanları hepimiz daha iyi anladık. Filmin ilk gösterimi 1982 yılı sonu ya da 1983 yılı başındaydı. Sansürden geçen filmin gösterimi son anda durdurulur. Gösterimi sıkıyönetim yasaklamıştır. Bu yasak 4-5 yıl sürer. Ne yazık ki bu ülkenin insanları bu gerçekçi ve etkileyici filmi görme hakkını yıllar sonra kazanır. Oysa filmin başında bu olayların 60'lı yıllarda yaşandığı belirtilmiştir. Ferit Edgü'nün *Hakkâri*'de 1960'lı yıllarda gözlemlediği olaylar dizinidir. Yani çok gerçektir.<sup>67</sup>

Zamanı, dünyanın dört bir tarafında aynı zaman olarak görmez. İstanbul'daki 24 saat ile *Hakkâri*'deki 24 saat aynı değildir. Zaman değişken bir kavramdır. Kimi zaman *Hakkâri*'de bir saniye çok uzun bir süredir. İstanbul'da ise farkına varmadan yaşayabilir insan bunu. Bu yalnız coğrafik bir zaman değil, oranın topografyasına, iklimine, insanına oranın kelimenin tam anlamıyla gerçeğine uygun bir zamandır ve önemi şuradadır ki, o zaman farklı insanlar tarafından farklı algılanır. *Hakkâri*'ye ilk ve son gittiği "*Hakkâri*'de Bir Mevsim" romanı ile "*Yaralı Zaman*" arasında 25 yıllık bir zaman geçmiştir. 25 yıl sanki geçmemiştir, olaylar değişmiştir ama *Hakkâri* gerçeği, akan ya da duran zaman orada aynı biçimde kalmıştır. Sanki *Hakkâri*'nin soğuşunda donmuştur zaman.

Zaman zaman yaşadıklarını ve yazdıklarını bir kıyamet olarak görür. Bu kıyameti yaşadığı yerlerden biri de *Hakkâri*'dir.

Doğu'nun kendisinden çok etkilenir. Zamanı ve insanıyla... Sarp dağları, acımasız doğa koşulları, o sonsuz, göz kamaştıran kar beyazlığı... Karı, tipisi, fırtınası. Yağ

<sup>67</sup> Siddık Akbayır, *Önüde Büyüdüğümüz Afişler*, Destek Yayınları 2013, s. 461.

kandilinin isı, titreyen ışığı; kurtları ve köpekleri... Her şey, her şey, Edgü'yü olağanüstü etkiler.

### 2.3.3. Sözcükler

Çıkış kaynağı, kimi zaman bir koku *-insan kokusu-*, kimi zaman bir yürek çırpıntısı, kimi zaman bir ses, kimi zaman bir düş, bir sözcüktür. Çünkü, önünde sonunda, yazanın elinde sözcükler vardır. Kör kuyudan çekip çıkarılan, yerli yerine oturtulmaya çalışılan sözcükler...

### 2.3.4. Resim

Nesnelerin, kendilerinden gelen öyküleri olmadığını düşünür. Yazarak gerçekleştirebildiklerinin üçte birini resim yoluyla gerçekleştirebilmiş olsa, kalemi eline hiçbir zaman almayacağını söyler.

Resimlere ve fotoğraflara metinler yazar. Ressamlardan, resimlerden çok öğrenir. Öyküleri, romanları resim sanatına çok şey borçludur. Bu borcun, hiç değilse birazını ödemek için yerli-yabancı sayısız ressam üzerine yazar, sergiler düzenler, kitaplar yayımlar.

### 2.3.5. Sinema

Paris'te, resimden çok, sinema ilgisini çeker. Öylesine bir susuzluk içinde gitmiştir ki Paris'e, az çok tarihini, sanatçılarını bilir, ancak yapıtlarından habersizdir sinemanın.

Onat Kutlar, Edgü'den iki yıl sonra gider Paris'e. Paris Günlüğü'nde, Demir Özlü, o günlerden çokça söz eder.

Günleri geceleri, Fransa'nın ilk sinemateki, Pedagoji Müzesi'nin bodrum katında geçer. Bu bodrum katında, dört yılı geçer. Kuzgun Acar, Bienal'in büyük heykel ödülünü almıştır. Çok iyi bir bursu, olağanüstü bir atölyesi vardır. İki yıl sonrası için de Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde bir sergisi açılacaktır. O güne değin, bir Türk sanatçısına verilmiş en büyük olanaktır bu. Ancak, Kuzgun Acar'da da sinema aşkı, heykel tutkusuna galebe çalar. Paris genç sanatçılar bienalinde büyük ödül almıştır Kuzgun Acar. O da, kimi akşamlar; Edgü'ye, Kutlar'a, Özlü'ye eşlik eder, birbiri ardı

sıra gösterilen üç filmi izlemek için. Gerçekten, sinema günleridir o günler. Ne var ki Paris'te mutlu değildir ve Türkiye'ye döner. Maddi imkansızlıktan dolayı işlerini getiremez, hem getirse bile kimse anlamazdı ya. Edgü, Kuzgun Acar'ın bu tavrını ülkesinin gerçeklerinin bilincinde olduğuna bağlar. Kırk sekiz yaşında kaybettiği dostunun arkasından ağıt yakar. *Ölüm mü? çaldı kapını Kuzgun, yoksa sen mi ölümün kapısını.* Edgü'ye Paris'te ne okuduğu sorulduğunda, hep aynı yanıtı verir: *'Sinematek mezunuyum.'*<sup>68</sup>

### 2.3.6. Modernizm

Modern bir edebiyat uğraşı içerisinde bulunduğu için modern biçimden hoşlanır. Buna karşılık modern müziğe hiçbir yakınlığı yoktur. Gerçek çelişki buradadır. En çok barok müziği dinler. Klasiklerden ve romantiklerden en çok, Beethoven başta olmak üzere Mozart dinler. Modern müziği tanır, ama onları o konuda bilgi sahibi olmak ya da olmamak için dinler. Ama o müzikten hiçbir şey anlamadığını düşünür. *'Fakat bu çok gariptir ki benim durumumdaki birçok yerli ve yabancı yazarçizer için geçerli. Modern bir sanat yapıyoruz ama o sanatın müzikteki karşılığına yakın değiliz. Bu da müziğin bir özelliğidir.'* der.

### 2.3.7. Yazı Serüveni

Yaşamı ve yapıtları üzerine konuşmayı pek sevmez. Yazmak eylemi oldukça geniş bir ekseni kapsar: öykü, roman, şiir, deneme, resim... Akademi'ye de ressam olmak için girmemiştir. Bir yerde okuması gerekiyordur, kendisini en özgür duyacağına inandığı Akademi'yi seçer. Yanılmadığını da görür.

Hep geceleri yazar. Gündüzleri okur. Gündüz, daha çok resim yapar. Yazması için gün ışığının olmaması gerekir. Onun dışında başka hiçbir koşul yoktur. Herkesin oturduğu bir odada bir köşeye çekilip hiç etkilenmeden onların konuşmalarından hiç rahatsız olmadan yazabilir.

Büyük bir yazar olmadığını söyler; ama küçük bir yazar olmadığını da belirtir. Daha işin başında çitayı yükseğe koymuş olmanın sonuçlarının farkındadır.

<sup>68</sup> Ferit Edgü, "Ölüm Mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen Mi Ölümün Kapısını", *Sanat Dünyamız*, S. 82, Kış 2002, s.173-175.

Yazar kimliğinin yanı sıra, yayıncı, ressam, sanat eleştirmeni gibi pek çok sıfatı olan; Abidin Dino, Avni Arbaş, Osman Hamdi, Bedri Rahmi gibi çok büyük ismin, pek çok eserini elinde bulunduran, Türkiye'deki sayılı sanat koleksiyonuna sahip bir isimdir.

Son derece sıradan bir hayatı vardır. Erken bir saate kalkar, kahvaltayı önemser. Bir zamanlar Ada Yayınları'nın bulunduğu büyükçe bir büroya, herhangi bir işi olmamasına karşın evde oturmamak için işe geliyormuş gibi gelir. Böyle bir alışkanlık edinir. Dostları, Edgü'y buradan ararlar. Bilgisayar kullanmaz. Ada Yayınları'nın eski sekreteri, Edgü'nn yazdıklarını bilgisayara aktarır ve dzeltilerini yapar. Sonra o dzeltileri bir daha düzeltir. Sonra bir daha düzeltir. Sonra saat üç buçuk dörtte evine gider. Gazetelerini ve kitaplarını okur. Müzik dinler. Erken saatte yemeğini yer, ondan sonra saat yedi buçuktan itibaren yatana kadarki o sürede okur, yazıyorsa yazar. Böyle geçer bir günü. Oldukça monotondur. Önceleri çıktığı yolculuklar giderek azalır. Bu anlatılanlar, onun ömür serüveninden damlalardır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 1980'LER: İÇE KAPANMA DÖNEMİ

Batılı endüstriyel toplumun temeldeki paradigması, şu an yüzyüze olduğumuz çeşitli problemlere ve global açmazlara nasıl amansızca sürüklendiğini farketmeye ve bu açmazların ancak başat paradigmadaki değişimle tatminkar bir çözüme kavuşacağını anlamaya yöneliktir.<sup>69</sup>

Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve İngiltere'nin öncülüğünde yeni liberalizm denen plan 1980'lerde gündeme geldi ve aynı yıllarda devreye sokuldu. Yeni liberalizm diye tanımlanan bu plan belli başlı alanlarda bir takım kırımlara neden oldu. Devlet yönetiminin etkisi en aza indirildi. Kamu yatırımları özelleştirildi. Çalışanların hakları kısıtlandı. Her şey piyasanın eline bırakıldı. Bunun adına da "Yeni Dünya Düzeni" denildi. Siyasi söylem yerini kültürel söyleme bıraktı.<sup>70</sup>

1980'ler Türkiye devleti açısından uluslararası alanda prestij kaybına neden olan bir askeri darbeyle anılır. 12 Eylül 1980 darbesi, Türk Silahlı Kuvvetlerinin (TSK) 12 Eylül 1980 günü emir-komuta zinciri içinde gerçekleştirdiği açık bir askeri müdahale olarak bilinir. 27 Mayıs 1960 darbesi ve 12 Mart 1971 Muhtırası ardından Türkiye Cumhuriyeti tarihinde askeriye'nin yönetime üçüncü açık müdahalesi, gelenekselci daha batı liberal-kapitalizmine bağlayıcı taklitçi seküler bir Türkiye'nin inşasına yol açmıştır. Ayrıca 12 Eylül 1980'de yaşananlar, Türkiye'nin bugünkü siyasetine, insanına, toplumuna, düzenine ışık tutar. Bu dönemin, genel değişimlere ek olarak liberal kapitalizmci devlet anlayışı içerisinde laik, laisizmci, pozitivist ama sol görünümlü bürokrasinin iktidar alanını güçlendiren bir anlayış olduğunu da söylemek mümkündür.

Bunun yanı sıra toplumsal realite açısından liberal-kapitalist ekonominin oluşması sağlanarak toplumun geleneğinden uzaklaşmasına, materyalistleşmesine, bireyselleşmesine yol açmıştır.

<sup>69</sup> Willis Harman, *Küresel Zihniyet Değişimi*, (1990), (Çev.: Muhammed Şeviker), İz Yayıncılık, İstanbul 2000, s. 135.

<sup>70</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopyo Yayınevi, Ankara 2013, s.478.

Bu dönemde sadece bunlar değil aynı zamanda toplumun soyut değerlerinde aşınmalar olmuş, milli ve manevi kültür zaafa uğramıştır.

Ressam Orhan Taylan'ın deyişiyle 12 Eylül, nasıl politika alanında sol ve demokratik düşüncenin ve örgütlenmenin yıllar yılı toparlanamayacak biçimde ezilmesi operasyonu ise; sanat kültür alanında da bu alanın bir daha muhalif sanat yapılamayacak biçimde reorganizasyonu denemesiydi. 12 Eylül darbesi sonrası adını sayamayacağımız birçok sanatçının yaşamları ve sanatları gasp edilmiş sadece kendileri değil aileleri ve sanat çevresi de mağdur edilmiştir. Birçok sanatçı yurt dışına çekilmiş ve kaçmak zorunda kalmıştır.

Şiddet olayları 1970'li yılların ortalarında başlayarak artarak devam etmiştir. Olaylar 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından bir anda etkisini kaybetmiştir. Fakat bu dönemde aralarında öğretim üyeleri, yazar, bilim adamı ve sanatçıların da bulunduğu çok sayıda kişi tutuklanmıştır.

### **3.1. TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI SİYASAL VE SANATSAL ORTAM**

Toplumsal ve kültürel yapıdaki köklü dönüşümleri, sanayileşme olgusunun ortaya çıkardığı sorunları, köylerden kentlere ve yerleşme birimlerine göçleri, teknoloji ve iletişim alanındaki hızlı gelişmeleri, bunlara bağlı yan etkenleri, kökü 70'lerden önceye dayanan bir oluşumun devamı olarak görmek<sup>71</sup> mümkündür. Böyle bir dönemde sanat doğru okunur ve doğru çözümlenirse siyasetten daha önemli kabul edilebilir.

Bir dönemin sanatsal ruhunu anlamak için o dönemin sadece sanatına değil, iktidar sahiplerine ve siyasi gelişmelere de bakmak gerekir. Bu bağlamda 1980'den sonraki sanat, ekonomik ve siyasi gelişmelere bağlı olarak başkalaşım geçirmiştir. Bu yüzden sanat, toplumun değişik kesimlerdeki dinamikleriyle etkileşim içerisine girmiş, farklı algılarla ortaya çıkmıştır. Bu farklılık, 80 sonrası sanatta açık olarak görülmektedir. Sanatın siyasi karışıklıktan sonra toplum içerisindeki etkisini ve sanatsal ortamın ne tür imgelerle ortaya çıktığını anlamak için Mehmet Yılmaz ile Mustafa Okan'ın söyleşisinden bir bölüme göz atalım.

<sup>71</sup> Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1999, s.118.

**Mehmet Yılmaz:** “1970-80 arasında Türkiye'de şiddet olayları gittikçe tırmandırılmış, sonra da bu bahane edilerek 12 Eylül 1980'de bir askerî darbe gerçekleştirilmişti. Demokrasinin askıya alındığı, bir sürü insanın işkenceden geçirildiği, bazılarının ise idam edildiği o dönemde başladık sanat eğitimine. Lisansüstü eğitimini de sayarsak, 1990'ların ortalarına kadar sürdü bu. Siz ne dersiniz bilmem, ama ben modernist bir eğitim aldığımızı düşünüyorum. Özetle, "Sanatta önemli olan *plastik değerlerdir*, renk ve boyanın özerk macerasıdır. Konu yalnızca bir bahanedir. Resminize siyaseti, öyküyü sokmasanız iyi olur." dendi bize. Doğrusunu söylemek gerekirse, kitapların çoğu da bu doğrultuydu.

Bütün öğrenimimiz, gerçek yaşamdan kopuk bir *figür ve soyut* tartışmasıyla geçti. 1980 öncesindeki kaosu ve sonrasındaki baskıları yaşayan biz değildik sanki. Yalnızca Gazi Eğitim Resim Bölümü'nde değil, Mimar Sinan ve Hacettepe üniversiteleri bünyesindeki Güzel Sanatlar fakültelerinde de durum üç aşağı beş yukarı buydu. 1980'leri düşünürsek, dünya sanatının bağlamı figür/soyut ikileminden başka şeylere kaymıştı.”<sup>72</sup>

**Mustafa Okan:** Bir kültürel ortamın özelliklerini tartışırken tarihsel bir bağlamı işaret ederek başlamayı çok önemli ve yararlı bulduğumu söylemeliyim öncelikle. Aslında bu bağlam, yalnızca Türkiye'yi değil, içinde bulunduğumuz günlerin çok sevilen deyişiyle, küresel bir mekânı da işaret ediyor. Türkiye, ulusötesi sermayenin, daha tarihsel bir deyişle, emperyalizmin küresel düzeydeki operasyonuna 12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen darbe ile karakterize olan kusursuz bir faşizm eliyle katıldı. Geçen sürenin toplumsal yaşamın biçimlenişi açısından yarattığı sonuçlar izlenecek olursa, faşizmin sınıfsal karakteri de açığa çıkacaktır. Ancak bu yerel sürecin küresel dinamiklerle kurduğu eşzamanlılık yaşadıklarımızı anlamak bakımından daha geniş ve daha belirleyici bir içeriği işaret etmektedir: Aydınlanma kültürünün tasfiyesi, paranın saltanatına dayalı bir siyasal egemenlik kültürü tarafından parlatılmış sanal bir demokrasi, bu egemenlik kültürüne bağlanmış etkisiz bir sendikal hareket, mülksüzlerin tarihsel kazanımlarının yok edilişi... Bu saptamalara eklenecek çok şey var kuşkusuz. Dahası, örneğin aydınlanma geleneğine dönük benzersiz saldırının dinsel gericiğin şahlanması olarak ortaya çıkan ve derin bir toplumsal çürümeyle

<sup>72</sup> Mehmet Yılmaz; *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009, s. 291.

yoğrulan kültürel eylemi, az önce dile getirdiğim küresel dinamiklerin anlaşılması bakımından başlı başına tartışılmayı gerektiren bir öneme sahiptir.<sup>73</sup>

### 3.2. SUSKUNLUĞUN SANATA YANSIMASI

*Biz ilk susmayı öğrendik  
Gümüş bir bıçak gibi bileyerek  
Simsiyah kınında seslerimizi  
Türküleri içimizden söyledik ilk  
İçimizden karşı çıktık inanmadıklarımıza  
Ölümcül bir sessizliği örtündük her gün  
Sözcükleri  
diri  
diri  
yüreğimize gömdük  
Sağır bir duvardı ömrümüz  
Önümüz ardımız kıyasıya hiçlik  
Bir türlü aşamadığımız bir denizdi  
Şimdi çalakürek geçtiğimiz sessizlik<sup>74</sup>  
Kâzım Kumpasoğlu*

Orhan Pamuk “İstanbul” adlı eserinde suskunluk döneminden şöyle bahseder: “Değişim sürecinin sancılarını yaşayan sanatçının uzun sürmüş yalnızlıklarındaki hüznün ve öfke, seslerden yontulmuş bir sessizlik gibidir. Hüznlenmemeyi bir hüzn nedeni sayarak yeterince üzelemediği için üzelererek kendi mantığının sonuna kadar giden bir anlayıştır susamak.”<sup>75</sup>

Mağrur acıların taşralı masalı; yarım yangınlar çıkarılmış eksik gemilerde, Orhan Gencebay’ın sesiyle yol alır. Özellikle dışlanmışlar, tutunamayanlar adına, zamanın sardığı derinlik, Orhan Gencebay’ın sesinde, uzatılmış bir hüzn dönüşür. ‘Doğulanmış

<sup>73</sup> Yılmaz, s. 291.

<sup>74</sup> Fethi Naci, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1990.

<sup>75</sup> Orhan Pamuk, *İstanbul*, (8. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Akdeniz hüznü', biraz daha okumuş yazmışların masalarına yalnızlık indiren bir akşam gibi gelir ve Batılı olmaya çalışan bir ülkenin içinde sakladığı Doğu'yu ortaya çıkarır.

Bu nesil, "Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz." diyen *Ahmet Haşim*'e, "hüzün ki en çok yakışandır bize / belki de en çok anladığımız" diyen *Hilmi Yavuz*'a yakındır.

Sebepsiz hüznlerle çaresiz yalnızlıklar arasında, en coşkulu anında bile kederlenebilen, acıtıcı bir dürüstlük ve içtenlikle 'mutsuzum' diyebilen bir kuşağın biraz da 12 Eylül rüzgârının şarkılarıdır.

'Hüzün Kuşağı'da denilebilecek bir kuşak için; afişlerin önünde, gözlerinde masallar biriktirilen çocukluğun, 'Film dili bir Yeşilçam Türkçesi'yle konuşulan günlerin fon müziği kaybedilen gençlere ağıttır.

Ayrıca, 1952'de yazılıp 1960 kuşağını derinden etkileyen, Sezai Karakoç'un *Monna Rosa* şiiri, 1980 kuşağından dindar, milliyetçi, mukaddesatçı gençler arasında elden ele fotokopilerle çoğaltılarak dolaşır ve hüznün dolu, içe işleyen buğulu bir ses tonuyla küçük ev toplantılarında, yurt odalarında, bazen de bir ranzanın üzerinde tek başına mırıldanılarak okunurdu. Siyasetten uzak, düpedüz aşk şiiri olduğu hâlde gençlerin vicdanını yaprak gibi kat kat açarak, hak ve adalet duygusuna taşırdı.<sup>76</sup>

Yıldız Ramazanoğlu; *Monna Rosa Kuşağı* başlıklı yazısında, 1980 öncesi İslâmî kesimin görüntüsünden kesitler vererek, "Çoğu kimse, *Monna Rosa*'daki gibi sevdiğine kavuşamamıştı. Çünkü birçok arkadaşımızın nişanlısının sözlüsünün solcular tarafından öldürüldüğünü hatırlıyorum. Dizilerde romanlarda sol görüşlüler çok okuyan, entelektüel ve iyi çocuklar olarak gösteriliyor yıllardır; ama hepsi öyle değildi, iki taraf da pusu kurup vurmuştu birbirini." der ve devamla cümlesini "Geçmiş ve gelecek diye zihnimize var edilen yalancı bölmeleri deviren, çağın dışında kalmadan, günün adamı olmadan, bütün zamanları kuşatan bir 'Zaman Kahramanlığı'yı önerdiği."<sup>77</sup> şeklinde tamamlar.

Sezai Karakoç'un; *Monna Rosa* şiiriyle 1980 kuşağının aşka ve kadına bakışını derinden etkilediği ifade edilmiştir. Çünkü o kuşak; iki darbe arasında büyüyen, kolejlerde okumayan; Cahit Külebi'nin *Hikâye*'sindeki köylerde doğan; asla konuşamayacakları kızlara sevdalanan; Yılmaz Güney gibi bakıp Orhan Gencebay gibi

<sup>76</sup> Sezai Karakoç, *Şiirler IX, Monna Rosa, İlk Şiirler*, (3. Basım), Diriliş Yayınları, İstanbul 1998.

<sup>77</sup> Yıldız Ramazanoğlu, "Monna Rosa Kuşağı", *Temrin*, S. 26, Haziran 2010.

efkârlanan, ilkin susmayı öğrenip Nâzım Hikmet'i, Ahmed Arif'i içinden okuyan; 'verdiği sözlerde mahsur kalan', 'alın yazısında bile tashih çıkan' delikanlıları temsil ederdi.

Monna Rosa, zannedildiğinin aksine, sadece İslamcı gençliğin şiiri değildi. Sezai Karakoç'tan haberi olmasa da Diriliş düşüncesinin çok uzağında bulunsa da Monna Rosa o yıllarda solcuların da dilindeydi.<sup>78</sup>

### 3.2.1. Utanç Müzesi

Haydar Ergülen'in "Bindokuzyüzeyle" olarak tanımladığı 12 Eylül 1980'de sabah gözlerini açanları karşılayan ne pop, ne Türk, ne halk ne de arabesktir. Muhtelif kahramanlık türküleri ile birlikte Hasan Mutlucan'dır günün adamı.<sup>79</sup>



**Resim 3.1.** Utanç Müzesi "Arabesk" eşyalar

<sup>78</sup> Sözelimi, Yılmaz Güney bile sevgilisi Nebahat Çehre'ye aşkını bu şiirle anlatırdı. Gazeteciler, Yılmaz Güney'i Ayazpaşa'da Birsen Menekşeli ile oynadığı Marmara Hasan filminin setinde çalışırken bulmuştu. Rol gereği siyah kıvrıkcık saçları hafif beyazlatılmıştı... Yüzünde üzgün bir belirti vardı. Gazetecilerin olay hakkındaki sorusuna şu dizelerle karşılık vermişti:

*'Benim aşkım sığmaz öyle her saza,  
En güzel türküyü bir kurşun söyler'*

'Bu benim aşkımı, sevgimi özetler.' diye eklemişti Yılmaz Güney, 'Nebahat'la ayrılmamı hep yazarlar, söylerler. Onlar yazar, ben okurum. Ayın 29'unda mahkeme varmış diyorlar. On bin defa mahkeme olur, durum yine düzelir. Bugün aramızda bir dargınlık var, bir krizdir bu, gelip geçici...' / Bkz., Sıddık Akbayır; "Kalpzaman Yeşilçam", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 1046, Mart 2010.

<sup>79</sup> Naim Dilmener, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, İltişim Yayınları, İstanbul 2003.



**Resim 3.2.** Utanç Müzesi İdam Sehпасı



**Resim 3.3.** Şahin Kaygun'da Yüzler ve Kimlikler

12 Eylül 1980 tarihinde yapılan darbe bambaşka bir siyasal – kültürel konjunktürü beraberinde getirir. Özgürlüklerin önü büyük ölçüde kesilir. 12 Mart 1971’den sonra 27 Mayıs 1960 İhtilali’ni savunanlardan intikam alınmış, Deniz, Yusuf, Hüseyin asılmış yüzlerce genç tutuklanıp işkence görmüştür. Yüzlerce gençten de haber alınmamıştır. 12 Eylül’den sonra, hangi şartlarda olursa olsun toplumsal uğraşlarını devam ettirenler bir kısım politikalarını sanat edebiyat alanında yürütmeye çalışmışlardır.<sup>80</sup> 12 Eylül darbesinden 30 yıl sonra 4 Eylül 2010 Cumartesi günü Devrimci 78’liler Federasyonu 1980 darbesiyle yaşananlara ilişkin fotoğrafların, dönemindeki acıları hatırlatan eşyaların ve gazete küpürlerinin sergilendiği “12 Eylül Utanç Müzesi”ni Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezinde açmıştır. Kayıpların karakalem portreleri yapılan sergi, fotoğraf sanatçısı Mehmet Özer’in şiirler ve fotoğraflar eşliğinde yaptığı sunum Ulucanlar Merkez Kapalı Cezaevinde bulunup sergi için verilmeyeceği son anda açıklanan darağacının temsil maketinin önünde gerçekleştirildi. Derneğin Başkanı Hüseyin Esentürk 12 Eylül tanıklarını kayıt altına almak için böyle bir müze açtıkların belirterek 12 Eylül karanlığına karşı duranların türküsünü söyleyeceğiz dedi. Suskunluğun sesi olan bu sergi Ankara dışında başka şehirlerde de açılmıştır. Kayıp bir kuşağın hazin sonu, sanat aracılığı ile yaşatılmaya çalışılmaktadır.

### **3.3. RESMİ, FOTOĞRAFI SİNEMAYLA BULUŞTURAN BİR İSİM: ŞAHİN KAYGUN**

1951 Adana doğumlu, zayıf, kıvrıkcık saçlı, top sakalı, güleç, ince yüzlü, genç bir adam... Çizgi dışı biri... Yumuşak, ama kararlı, titiz ve sevecen ince bir bakış... Yaratıcı, sıcak bir kişilik... Olağanüstü bir göz, duyarlı bir bakış ve ince bir zekâ... Sanatın değişik dallarını iç içe, uyumlu bir demet olarak sunan ve bu işi sınırsız bir tutkuyla, her tür kolaylıktan kaçtığı anlaşılan, kendisini her an sorgulamaktan çekinmeyen, işini özenle özveriyle yapan bir yaratıcı...

'Kuşçu', 'Kışlada Hüzün' ve 'Duvar' adlı fotoğraflardan adı bilenen *Şahin Kaygun*'la bir film yönetmeni olarak karşılaşılır. Üstelik Gülseli İnal'ın *Kalypso* (Dolunay) romanını da okumuştur. Bir romanın sinemaya aktarılışı da merak edilir. Bir fotoğraf sanatçısının romanı nasıl gördüğü de bir kuşak için oldukça önemlidir.

<sup>80</sup> Turhan Feyizoğlu, *Fırtanlı Yılların Gençlik Liderleri Konuşuyor*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010, s.12



Dolunay (Kalypso), dönemin trajik ruhuna uygun bir romandır. 80'li yılların sindirdiği insan modelini yansıtır. İçerik kapanma ve suskunluğu anlatır. Biriçim adında genç ve güzel bir kadının hayatını anlatır. Dolunay, genç Türk sinemasının alışılmadık bir yüzünü seyirciye tanıtır. Varoluşçu bir sorunsalı başarıyla irdeleyen biçimsel bir denemedir. Farklı bir yaşam kesitini yerel renklerle cazip kılma kolaylığından özenle kaçınan bir yaratıcı sinema örneğidir. Kaygun, Dolunay'da *-pek çok kişi anlamasa da-* olayların inanılabilirliğinin ötesinde, çekici ve büyüleyici bir sinemasal hava yaratmanın peşindedir.

Filmin ilk kopyasını, Uluslararası CANNES Film Şenliği'nin 'Semaine de la Critique' bölümüne yollar. İlk gösterimi ise Ankara Film Şenliği'nde olur. Dolunay, bu şenlikte iki ödül kazanır. İstanbul Sinema Günleri'nde ise Altın Lale'de Türkiye'yi temsil eder.

Sinema Günleri'nde gösterildiği sırada, CANNES Şenliği'nin 'Quinzaine des Realisateurs' ve 'Un Certain Regard' bölümlerine davet edilir. Aynı anda, Paris'te yapılan CANNES Şenliği basın toplantısında Dolunay'ın, yaklaşık 150 film arasından yapılan seçmede 'Semaine de la Critique' bölümünde gösterilecek yedi filmde biri olduğu açıklanır. *Kaygun*'un bu filmi, Afife Jale'ye oranla daha 'bireysel', çokça 'kişisel', oldukça 'entel' ve 'batılı' olarak nitelendirilir.

Alain Bellet, Dolunay'ın Cannes şenliğindeki gösteriminden sonra, Cinéma dergisinde bir yazı kaleme alır. Yazısında, Türk sinemasının karakterine ve *Kaygun*'un sinemasına değinir. "Türk sineması bize *Yol*'u, *Sürü*'yü ve başkalarının yanı sıra *Gerdek*'i vermişti. Biz batılılar bu filmlerde iyi niyetli 'etno' susuzluğumuzu bileyen durumlar, kültürler, toplumsal çelişkiler bulmuştuk. *Umut* filmleriyle olsun, *Militan* filmleriyle olsun, Türk sineması mesajlar taşıyan bir sinemaydı. *Şahin Kaygun*'sa bizi başka bir evrene, başka bir görkeme götürüyor; düpedüz varolma sorununa, başkalarıyla, yaratılışla ilişkilere. Egzotizm ve iyi duygularla yüklü folklorik Türkiye, sahneyi terk ediyor."<sup>81</sup>

David Overbey, Toronto Festivaller Festivali'nin kitabındaki yazısında, aynı noktaların yanı sıra *Kaygun*'un yönetmenliğine değinir: "Dolunay, bizlerin genç Türk sinemasının bilinmeyen bir yönünü keşfetmemizi sağlıyor. Çelişki dolu bir

<sup>81</sup> Alain Bellet; "Yalnızlığın Tutsağı Dolunay", *Cinéma*, S. 25, Mayıs 1988.

ülkenin egzotik gerçekçiliği bu filmde yer almıyor. Kaygun, yerel renklerle bezenmiş bir yaşam kesitinin kötü tanımlamasına düşmeden, varoluşçu bir sorunun portresini güçlü bir sinema diliyle anlatıyor.

Acele etmek yerine, görsel zenginliği ön plana çıkaran bir disiplin sağlayarak, durağan birkaç çekimin dışında kamerası ile sürekli oynayan Kaygun, yavaş ve yumuşak hareketlerle karakterlerine yaklaşıp, onların gizemli dünyasına olabildiğince giriyor, yalnızlıklarına saygı göstererek onlara dokunuyor, bir anlamda onları okşuyor ve geri çekiliyor.<sup>82</sup>

12 Eylül sonrasıdır, Dolunay, yurtdışında, şenliklerde övgüler almayı sürdürürken bazı yabancı ülkelerin televizyonlarına satılır. Yurtiçinde ise ancak üçüncü başvuruda kabul eden TRT, ilk iki başvuruyu “yasak aşk” gerekçesiyle reddeder. Antalya Şenliği'nde kazandığı iki ödülün yanı sıra, Kültür Bakanlığı Sinema Başarı Ödülü'nü alır. Tüm bunlara karşın, Türkiye'de ancak iki yıl sonra gösterim şansı bulabilir.

*Atıf Yılmaz*'ın yanında sanat yönetmenliği yapar, *Dul Bir Kadın*, *Adı Vasfiye*, *Ah Belinda* gibi filmlere estetik bir nitelik kazandırır, *Anayurt Oteli'nde* Macit Koper'le çalışır. İlk filmi *Afife Jale*'yi çeker. Çektiği ilk reklam filmi ile Reklamcılar Derneği'nin her yıl en başarılı filmlere verdiği *Kristal Elma* ödülünü kazanır.

Ortaokul sıralarında resimle ilgilenmeye başlayan Kaygun lise yıllarında kadın giysilerine ve erkek boyun bağlarına resim yaparak yaşamını kazanmaya başlamış, ikinci bir iş olarak yazlık sinemaların duvarlarına büyük boy resimler çizmiştir. Katıldığı bir sergide resminin satılması ve bir yarışmada birincilik ödülü kazanması onu sanat alanına yönlendiren itici güç olmuştur.<sup>83</sup>

*Şahin Kaygun'a* ilkin, okulun resim atölyesinin kapıları açılır. Sonra da güzel sanatlar eğitimi alması için resim öğretmenleri tarafından desteklenir. Bu sırada geçirdiği bir trafik kazası nedeniyle altı aya yakın bir zaman yatağa bağlı kalır. Okuyarak ve desen çizerek geçirir bu dönemi. Okuldan ve çalışmalardan geriye kalan zamanlarında durmaksızın resim çalışır.

<sup>82</sup> David Overbey; “*Dolunay, Toronto Festivaller Festivali Kitabı*”, (Çev.: Sibel Özbudun), Art Yayınları, İstanbul 1992.

<sup>83</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, I, 844.

1969'da girdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Sanatlar Bölümü'nde eğitimini fotoğrafçılık ve grafik dallarında yapan Kaygun her iki konuyla da aynı yoğunlukla ilgilenmiştir. Fotoğrafla sanatsal düzeyde tanışması bu okulda gerçekleşir. Öğrenciyken gerçekleştirdiği ilk çalışmaları siyah beyaz fotoğraflardan oluşur. 1973'de eğitim aldığı okulda öğretim görevlisi olarak çalışır.

1975'ten sonra çektiği fotoğraflarında bir stil oluşmaya başlarken, yenilikçi tavrıyla da fotoğraf çevrelerinden ilgi görür. Anadolu görüntüleri, portreler, asker fotoğrafları ve daha sonraki çalışmalarında görülen tematik bütünlük, ışığı kullarındaki titizlik ve grafik yaklaşımlarla birleştğinde ortaya çarpıcı fotoğraflar çıkar. Aynı zamanda fotoğrafın kimyasından ve karanlık oda tekniklerinden de yararlanır. Özellikle genç kuşak fotoğrafçılar, onun savunduğu grafik ağırlıklı kompozisyon anlayışını benimserler.



**Resim 3.4.** Şahin Kaygun'da Gizlenmiş Kadın Yüzleri

Kaygun'un fotoğraflarındaki gizlenmiş kadın yüzleri dikkat çekiyor. Belki de 80'lerin darbesinden kaçan kendini gizleyen kadınların yüzleridir onlar. Fotoğraflardaki

kimliksiz kadınlar, bizi daha fazla iletişim kurmaya zorluyor ve üzerine düşünmemizi sağlıyor. Kaygun'un fotoğraflarını Barthes'in yine aynı dönemlerde ilk baskısı yapılan Camera Lucida kitabında bahsettiği "fotoğrafın anlatımını, fotoğrafa dahil edilenler kadar edilmeyenlerinde etkilediği" düşüncesi ile okursak; özellikle nü çalışmalarında karşımıza çıkan kadınların yüzlerinin gizlemesi kadın kimliğinin varlığı, toplumdaki yeri, kadının çıplaklığıyla kimliğinin aynı anda bir arada bulunamaması sorunlarını ciddi bir tartışmaya açıyor. Bunun dışında satır aralarından bazı cümleler diğerlerinden sıyrılıyor.

Şahin Kaygun, geleneksel malzemeleri-yöntemleri kullanarak (örneğin, fotoğraflarına ressamca müdahalelerde bulunarak) malzemeyi dönüştüren ve çağdaş bir sergileme dili oluşturan isimlerin başında geliyor. Bu nedendir ki, hemen hemen her yeni sergisi sonrasında Şahin Kaygun'un ressam mı yoksa fotoğrafçı mı olduğu, sergilediklerinin (örneğin, polaroidlerinin) sanat fotoğrafı sayılıp sayılmayacağı etrafında, artık bugün için son derece anlamsız tartışmalar dönüyor. Bu tartışmalara ve Şahin Kaygun'un üretimine kronolojik bir bakış, hem dönemin sanat ortamının hem de Şahin Kaygun'un bu ortamdaki yerinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır." Burcu Pelvanoğlu. Seksenlerde tabii melankoli var; yalnızlığın melankolisi, kurşun grisi bir gökyüzü var; siyah beyazın, gölgelerin, ışık oyunlarının, belge olmakla yetinen fotoğrafın hegemonyası var. "80'ler, akşam olup da ışıklar yandığında hızla kapanan perdeler, perdelerin arkasında kaybolan insanlar, derin bir melankoli, sinemada melodramlar, gerçeği uyuşturan çığırtaçan renkler, tek tipleştirilmiş bireyler ve bunların karşısında bakışları donuk, suretleri taşlaşmış, taşlaşarak çoğalmış Tanrılar, bu dönemin yansımasıdır. "O örtülü perdelerin camlarındaki sınımsız ışıklara ve buğulara aldanmayın; üşüyen hayatlar, çoğu zaman orada mutsuzluklarını ve acılarını gizliyorlar..." Yılmaz Odabaşı'nın bu satırları adeta şahin kaygunun gizlediği yüzlerin imgesidir O zamanların fotoğraflarının sanatçıda bıraktığı garip bir tat vardır. Bu o yılların atmosferiyle, o yılların manzarasıyla çok alakalıdır. Çok kontrollü bir estetik söz konusudur her şeyden önce; kendini bırakamama durumu vardır; donuk, neredeyse kasıntı bir atmosfer vardır. Türkiye'de garip modernist projenin en katı zamanlarıdır. Modernizmle milliyetçiliğin flörtünden kaynaklanan yabancı kelimelerden arınmış saf dil anlayışı ve bu dilin saf kelimeleri vardır. Neredeyse anlamı olmayan, söylenen ama

zihinde bir görüntü oluşturmeyen, içi boş kelimeler var ki bu durum zaman zaman, hatta sıklıkla, maalesef anlamlandırılmaz bir çeşit soyutluğu beraberinde getirmektedir.



**Resim 3.5.** Şahin Kaygun'da Işık Oyunu

“Asker Fotoğrafları, İşçi Fotoğrafları” gibi ilk yapıtları belgesel fotoğrafçılık eğiliminin ürünleridir. Sonraki yıllarda çektiği “Anadolu Fotoğrafları” grafik değerlerin daha belirginleştiği ve onu giderek araştırmaya, yeni anlatım biçimleri ortaya koymaya yönelten ilk işleridir. Özellikle İşçi Fotoğrafları ve Anadolu Fotoğrafları’nda gizli bir portre endişesi sezilir. *Kaygun*, bu çalışmalarını, birkaç sergi dışında "Beni tam olarak anlatan fotoğraflar değil. Ben, fotoğraflarımda kendi kurduğum dünyaların yer almasını istiyorum. Bir figür ya da bir nesne benim fotoğrafta yer alacaksa benim istediğim yerde, renkte ya da biçimde yer almalı. İlginç bir olayı saptamak ve yansıtmak yerine kafamdaki bir düşünceyi fotoğrafta anlatmak bana daha yakın geliyor."<sup>84</sup> diyerek izleyici karşısına çıkarmaz. Oysa bu çalışmalar, sergilendikleri dönemlerde beğeni ile karşılanır. İzleyiciden ve eleştirmenlerden olumlu notlar alır.

<sup>84</sup> Şahin Kaygun, *Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar*, Art Yayınları, İstanbul 1992.

Samih Rıfat, Kaygun için “her zaman yeniyi, görülmemişi deneyen bir öncü. Fotoğrafın uç beyliklerinde at koşturana bir yaratıcı” cümlesini kullanmıştır.<sup>85</sup>

Arkasından “Sanat İnsanları” dizisi gelmiştir. 1977’de ki 14. Antalya Uluslararası Sanat Şenliği’nde grafik dalında Altın Sanat Ödülü’nü kazanan Kaygun aynı yıl FOTOS’un kurulmasına öncülük etmiştir. 1978’de “Sanat İnsanları”nı sergilemiştir.

*Sanat İnsanları*’nın bir kitapta toplanması fikri atılır ortaya. Birkaç ayrı kaynaktan çıkan bu fikir *Kaygun*’u heyecanlandırır. Çünkü, ilk kez uzun zaman ve emek harcadığı bir çalışması, hak ettiği gerçek karşılığı alacaktır.

CHP iktidardadır. Türk kültür ve sanatının önemli adlarından oluşan bir Kültür Kurulu Kültür Bakanlığı’na bağlı olarak çalışmaktadır. *Sanat İnsanları*’nın bir kitapta toplanması fikri son olarak bu kurulda görev yapan bir sanatçıdan gelir ve Kaygun bu teklifi kabul eder.

O güne kadar yaptığı çalışmayı iyice gözden geçirir ve seçtiği 100 portreden oluşan bir kitap taslağı hazırlayarak bakanlığa götürür. Bakanlıkta karşısına çıkan bir müsteşar yardımcısı taslağı alarak inceler ve *-ressam olan karısını kastederek-* "Kitapta bazı isimler eksik. Bu eksiklikleri giderirseniz sizin için daha iyi olur." der ve taslağı geri verir. *Kaygun*, toplantıdan çıkacak olan Kültür Kurulu üyelerini bile beklemeden bakanlıktan ayrılır ve bir daha da Kültür Bakanlığı’ndan içeri adımını atmaz. Kararından vazgeçmesi için yapılan girişimleri de hiç düşünmeden geri çevirir.

*Onat Kutlar*, *Yeni Fotoğraf* dergisinin *Şahin Kaygun Özel Sayısı*’nda *Kaygun*’a ilişkin ilk izlenimlerinden söz eder ve *Asker Fotoğrafları*’nın bir değerlendirmesini yapar:

"Şahin Kaygun’un kendisiyle tanışmadan önce birkaç fotoğrafını gördüm. Grafik düzenlemelerine çok özen gösterilmiş, formu her şeyin üstünde tutulmuş yapıtlardı bunlar. Bir biçim araştırmasıydı bu fotoğraflar. Bunlara bakarak, büyük kentlerde ve batı kaynaklarıyla beslenmiş, biraz soğuk ve kayıtsız bir 'akademisyen'le karşılaşacağımı sanırken Kaygun’u tanıdım. Bir yıldan fazla süren yoğun dostluğumuz bana onu daha yakından tanımak fırsatını verdi. İlk bakışta, yapıtlarının tam tersine sıcakkanlı, çabucak dostluk kuran, yaşamın zor koşullarından geçmiş genç bir Adanalı

<sup>85</sup> Samih Rıfat, *Şahin Kaygun ile Fotoğrafın Sınırlarına Yolculuk*, Art Yayınları, İstanbul 1992.

oluşu doğrusu şaşırttı beni. Yaşam öyküsünü dinledikçe fotoğraflarındaki bu titiz biçim arayışlarını açıklamakta güçlük çeker oldum. Aynı zamanda bir grafik sanatçısı olarak yetişirken, fotoğraflarına, bu sanatın izlerinin düşmemesi olanaksızdı. Ama gene de fotoğraf sanatında gerçekçi bir muhteva aramak için tüm koşullara sahip diye düşünüyordum *Kaygun*'u.”



**Resim 3.6.** Şahin Kaygun'da Polaroid Fotoğraf

*Kaygun*, her biri kısa bir filme benzeyen, canlı, devingen, derin, yoğun fotoğraflarında kentin duygusal karmaşasını; aşkı, tutkuyu ve iletişimsizliği başarıyla sorgular, toplumdaki derin sindirilişini sanatına yansıtır. Onun sanatında 80'lerin toplumunun sessizliği seyredilir adeta.

"Fotoğraf makinesi de fırça, boya, daktilo gibidir. Önemli olan, onu yöneten beyindir. Kültürel beslenmesi sağlanmış bir beyin, fotoğraf makinesine istediği her şeyi yaptırabilir,

istediği dili konuşturabilir." sözleriyle, makinenin çektiğine gözün çektiğini eklemek isteyen *Kaygun*, 'İnsan gözünün çektiği fotoğrafı hiçbir makine çekemez.' diyen usta Ara Güler'in yolundan gider.

'Sinema, benim için ilk fotoğraf karesi ile başladı.' diyen, sinemaya çarpıcı estetik bir boyut kazandıran, durmadan kendisini arayan, yeni biçimler deneyen *Kaygun'un, fotoğraf-sinema ilişkisi bağlamında*, Nuri Bilge Ceylan'a öncülük ettiği, dikkatlerden kaçır.

*Kaygun*, asıl çıkışını 1984'te yapar. Son yıllardaki tüm araştırma, deneme ve çalışmalarının sonuçlarını gözler önüne seren peş peşe sergiler açar. Bunlardan ilki, o güne kadar Türkiye'de henüz denenmemiş olan polaroid fotoğraf tekniğiyle yaptığı çalışmalardır. İstanbul, Ankara ve İzmir'de üst üste açtığı sergilerle bu sanatın Türkiye'deki öncülüğünü üstlenir.

*Kaygun'un* polaroidleri olağanüstü bir ilgiyle birlikte büyük tartışmalara da neden olur. O güne kadar kimsenin ciddiye almadığı bir malzeme gözüyle bakılan polaroid, bu sergilerle herkesin ilgi odağı haline gelir. Birçok fotoğrafçı, yazar, çizer ve izleyici, böyle bir çalışmanın Türkiye'de ilk kez yapılıyor olmasının heyecanını *Kaygun*'la paylaşırken, bu çalışmalarını fotoğraftan sapma diye nitelendirenler de çıkar. Dudak bükenler ise daha çok fotoğrafçılardır.

*Ara Güler*, benzer bir değerlendirmeyi de, *Gösteri* dergisinde yayımlanan *İki Usta, Fotoğraf Sanatını Konuştu* başlıklı söyleşide *Kaygun'un* bir sorusuna karşılık "Örneğin sen, bizim düşündüğümüz anlamda fotoğraf çekmiyorsun, sanat yapıyorsun, fotoğraftan daha önemlidir bu... Senin yaptıklarından örnek verelim. Sen fotoğraf tekniğini kullanarak sanat yapıyorsun. Örneğin, senin son sergin (Polaroid sergileri) fotoğraf değil bence, sanat. Yani çok daha önemli."<sup>86</sup> yanıtını vererek yapar.

Herkesin kendince destan yazdığı, tarih yazdığı, dünyayı sarsacak formüllerin keşfine adanmış büyük anlatıların, filmlerin ardında ömür tükettiği bir ülkede, her iyi sanatçı gibi, asıl marifetin, hiç benzemediklerini taklit etmek olduğunu, böylelikle, kendinden, kendine benzemekten kurtulmanın mümkün olabileceğini, *Kaygun*

<sup>86</sup> Ara Güler, "İki Usta Fotoğraf Sanatını Konuştu", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1984.



herkesten önce fark eder. Türk sinemasına 'sanat yönetmenliği' kavramını getirir, bir filmin görüntü çatısını kurmayı, ilkin bir fotoğrafçı bakışıyla ele alır.

*Kaygun*, bir yandan sinemanın mutfağında durmaksızın çalışıp fotoğraf çekip sanat yönetmenliği yaparken bir yandan da projelerini gerçekleştirmek için olanaklar araştırmaya başlar. *Kaygun*'un daha önce birlikte çalıştığı ünlü bir yönetmen ve bir yapımcı, *Kaygun*'un projelerini görmek isterler. Her ikisi de diğer birkaç proje ile birlikte, finali kilisede bir cenaze töreninde geçen bir projeyi aynı gerekçe ile reddeder: "*Türk filminde kilise olmaz.*" Oysa filmin kahramanı Ermenidir ve film, kahramanın cenaze töreninde sona ermektedir. Yönetmen, "*Evladım, Müslüman mahallesinde salyangoz satılmaz!*", yapımcı ise "*Ben Türk halkının inançlarına saygılı biriyim, sinemada kilise Türk halkına ters gelir.*" diyerek projeleri iade ederler. *Kaygun*, söyleyecek söz bulamaz bu yorumlar karşısında. Oysa birkaç yıl sonra şaşkınlığı iyice artacaktır; çünkü, aynı yönetmen, uzunca bir bölümü kilisede geçen bir filmin yönetmenliğini yapacak; yapımcı ise tümü kilisede geçen bir filmin yapımcılığını üstlenecektir.

*Kaygun*, 1970'lerin hemen başında yaşanmış bir olaydan yola çıkarak, Berlin Duvarı'nı psikolojik bir baskı simgesi olarak yoğun biçimde ele aldığı ve içinde yaşayan yabancıların sorunlarını irdelediği *Ve Saat Durdu* adında bir proje hazırlar. Birkaç kez Berlin'e giderek araştırmalar yapar, mekânları belirler ve çekim senaryosunu yazar. Aynı yapımcı bu kez, projenin yapımcılığını üstlenmek ister. *Kaygun*, bu öneriyi kabul etse de projenin üstünden uzun bir zaman geçmesine karşın proje gerçekleşmez.

Berlin sergisiyle aynı tarihlere rastlayan 1986 Berlin Film Şenliği'nde, yarışmalı bölümde filmi (Kızıl Öpücük) gösterilen bir Alman yapımcıyla tanışır. *Ve Saat Durdu*'nun senaryosunu okuyan Alman yapımcı projeyi gerçekleştirmek ister. Bunun üzerine *Kaygun*, Türk yapımcıyı Berlin'e getirtir. İki gün süren toplantılar sırasında, Türk yapımcının herkesi şaşkınlığa düşüren ilkel davranışları nedeniyle anlaşma sağlanamaz ve proje kalır. Alman yapımcı, bir yıl içerisinde projeyi kendisine getirirse yine gerçekleştirebileceklerini *Kaygun*'a söylerse de *Kaygun*, bu zaman dilimi içinde projeyi kendi yapımcısından alamadığı için götüremez. Ancak uzun bir zaman sonra, hâlâ gerçekleşmeyen projesini bu yapımcıdan alır ve TRT'ye teklif eder. Denetleme kurulunda kabul edilen proje bu kez bütçe kuruluna takılır ve bir kez daha kalır. TRT'ye

ikinci kez başvuran *Kaygun*, yine aynı sonuçla karşılaşınca, bıkkınlık duyguları içinde projeden vazgeçer. Oysa kısa bir süre sonra herkese “Keşke çekilseydi, büyük bir fırsat kaçı!” dedirtecek, kimsenin hayal bile edemeyeceği bir olay gerçekleşir ve Berlin Duvarı yıkılır.

*Kaygun*'un bu örneklere benzer sayısız girişimleri, hep karşılıksız kalır ve projelerinin hiçbirini gerçekleştiremez.

1990 yılının sonlarına doğru fotoğraf çalışmalarına hız verir. Londra'da, British Museum'da yaptığı çalışmalarla eski uygarlıklardan günümüze kadar gelen yontuları, çağdaş yorumlarla kâğıda aktarır. *Eski Zaman Denizlerinde* adını verdiği bu çalışmalarda *Kaygun*, bu yontuları, müzenin soğuk ve loş koridorlarından çıkarıp, kendi kurduğu öykülerin mekânlarına taşır. Onlara yeni kimlikler kazandırır.

Nisan 1991 'de üç büyük kentte, aynı anda, üç ayrı sergi açar ve bu yapıtlarını sergiler. Oldukça büyük ilgi görür. Yurtdışında bazı önemli galeriler, *Kaygun*'un bu çalışmalarını yakından ilgilenirler. Sözleşmeler yapılır.

Samih Rıfat, *Şahin Kaygun ile Fotoğrafın Sınırlarına Yolculuk* başlıklı yazısında, *Kaygun*'u bu yeni ve özgün dilin anlatım olanaklarını araştırarak, sınırlarını zorlayarak, ötelere giden yollarına ışık tutarak fotoğrafı değiştiren bir kimlik olarak değerlendirir: "Her zaman yeniyi, görülmemişi deneyen bir öncü. Fotoğrafın uç beyliklerinde at koşturan bir yaratıcı."

1990 başlarında ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenir. Ölüme direnirken *Eski Zaman Denizlerinde*, *Tüm Bir Yaşam*, *Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar* albümlerini yayımlaması; bir sanatçının çalışmalarını ölümsüzleştirme çabasıdır bir bakıma.

Cebindeki eksik senaryolarla, yalnızca aşmak ve kurtulmak istediği kendisinin peşinde olan *Kaygun*, 7 Aralık 1992'de, 40 yaşında kansere yenildiğinde, Türk Sineması, neyi kaybettiğinin pek de farkında değildir. Mümkünsüzün buz tutmuş ırmağına, *Kaygun*'un düşkırıklığı en büyük ortak bölen olarak karışır.

Yaşasaydı, 60'ına basacağı 28 Nisan 2010 günü, yani 18 yıl sonra, kız kardeşi Ayşegül *Kaygun*'un girişimiyle Bodrum'da, *Kaygun*'un ilk kişisel sergisinin açılması basında pek yer almaz.

Kızı Burçak Kaygun'dakiler başta olmak üzere, özel koleksiyonlarda yer alan yapıtlarının oluşturduğu sergi, *Kaygun*'un bakışıyla bestelediği melodilerdir sadece.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 1990'LAR: BATI'YLA DOĞU ARASINDA BİR KİMLİK

#### 4.1. BİR GEÇİŞ SÜRECİ

1990'lar Yaşar Kemal'in, "O iyi insanlar, o iyi atlara binip gittiler", dediği bir ülke görüntüsü verir. Bazı işler, günüyle sınırlıdır, onlar var oldukları zamanı anlamlandırır sonra kaybolurlar, ama süreklilik dediğimiz olgu da derinleşme, çeşitlendirebilme, bilgi, deneyim ve evrilme ile kazanılır.

Türkiye tarihi yıllardan beri "Batı" ve "Doğu" ikilemi içinde anlaşılmaya ve açıklanmaya çalışılır. Oysa bu "Doğu-Batı" kutuplaşmasının hangi ucundan bakılırsa, açıklanan her üç şeye, karşılık beş tane de açıklanamayan durumla karşılaşılır. Kimisine göre gereğinden fazla, kimisine göre gereğinden az batılılaşma olmuştur. Türkiye'ye bu gözle bakmaya çalışıldıkça, yüzyıllardır varolan özgün bileşimi görmek pek mümkün değildir. Bu bileşim içinde hem doğulu öğeler hem de batılı öğeler vardır. Coğrafi konum ve kültürel alışverişin böyle özellikler gösterdiği bir yerde, bunların olmaması beklenemez. Ama sorun, bu öğeler yoluyla değil, bu öğelerin birbirine eklenme biçimlerinin ve bunun sonucunda ortaya çıkan sistemin ne olduğunu araştırma yoluyla çözülebilir.<sup>87</sup>

Önemli olan, hangi koşullarda, ne ile bağdaşır olduklarını saptamak ve "Batı'ya özgü" diye bilinen her iki türden öğelerin, bu bünyede sindirilmediği halde, niçin başka birtakım öğeler bu bünyenin şu ve bu öğeleriyle bağdaşabiliyor ve onlara eklenilebiliyor? Örneğin bir parlamentarizm, nasıl oldu da onyıllık sürelerde darbelerden geçerek bugüne kadar yaşayabildi? Ve aynı zamanda niçin bu parlamentarizm Batı'da bilinen örneklerde gördüğümüz genişlemesine temsili niteliği bir türlü kazanamadı? Bu eklenme ve bağdaşma sorunlarını, şüphesiz, sınıf yapısına göre farklı düzeylerde ele almak da gerekiyor. Egemen güçlerin zorladığı eklenme biçimleri nelerdir? Kitlelerin özümledikleri ve ayrıca özledikleri eklenmeler nelerdir? Niçin Türkiye, bazı özellikleriyle örneğin Japonya'dakinden daha demokratik bir politik hayata veya hattâ Almanya'dakinden daha demokratik bazı kural ve

<sup>87</sup> Murat Belge, Tarihten Güncelliğe, (3. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2008, s. 251-253.

kurumlara sahiptir? Ve aynı zamanda niçin Türkiye, Batılı toplumlardan ve bu arada Hindistan gibi bazı Doğulu toplumlardan çok daha anti-demokratik uygulamaların sıradan birer olgu gibi kabul edildiği bir ülkedir?

Bütün bunlar, "Doğu-Batı" sorunsalını, bu terimler Türkiye'nin ekonomik yapısından kültürüne kadar çeşitli alanlarında varolan birtakım özellikler açısından geçerli olduğu ölçüde, büsbütün ortadan kaldırmayacaktır elbette, ama bu "Doğu-Batı" sorununu, daha geniş bir analitik çerçeve içinde görmemizi ve incelememizi sağlayacaktır.<sup>88</sup>

Oryantalizm 1978'de ilk kez yayımlandığında Batı dışındaki kültürlerin incelenmesi antropolojisti. Oryantalizm sayesinde antropoloji kültür incelemelerinde edebiyat eleştirisinde ve sanat tarihinde çok geniş bir perspektif boyut kazandı. Eleştirel tartışmanın gelişmesi de aynı zamanda kültür ve sanat üretiminin daha da uluslararasılaşmasıyla örtüştü.<sup>89</sup> Edward Said'in düşüncesinde Doğu, Batı tarafından inşa edilmiş hayali, kurmaca bir kavramdır ve Batı nedeniyle doğululaştırılmıştır. Oryantalist söyleme dayalı bu hayali coğrafya anlayışının ve batı hegemonyasının bir ürünüdür. Said'e göre oryantalizmin bu denli güçlü olmasının birincil sebebi Batı Medeniyetinin bu karşıtlık üzerine kurulu olması ve dahası siyasal iktidarların ekonomik ve politik çıkarlar nedeniyle bu söylemi sürekli yeniden üretmeleridir. Batılı turistler doğu ülkelerine geldiklerinde hamam görmekten, camileri gezmekten keyif alırlar. Batının şehir yaşamını doğuda görmek istemezler. Tam da bu nedendir ki Sertap Erener bir cariye'nin sultanına olan aşkını konu alan harem temalı bir şarkı söyleyince Eurovision Yarışmasını kazanma şansı olur ve kazanır, ya da İtalya'da yaşayan Türk yönetmen Ferzan Özpetek'in 1997'de senaryosunu yazıp yönettiği Hamam filmi, Harem, cinsellik, homososeksüel temalı olduğundan batıda büyük ilgi görür. Cannes Film Festivalinde gösterilir ve büyük bir başarı elde eder.<sup>90</sup>

Ulusallık gibi öz ve biçimde, uzun süredir tartışılmış olmasına rağmen, içeriği yeterince düzlüğe çıkamadan yıpranmaya yüz tutmuş kavramlardan biridir. Ancak, bu açmaz düşünce üretimindeki kısırlığa bağlıdır demek pek de uygun değildir; burada karşılaşılan temel sorun, söz edilen kavramlarla ilgili doğruların,

<sup>88</sup> Belge, s. 251-253.

<sup>89</sup> Harrison, Charles – Wood, Paul, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s.1055.

<sup>90</sup> Ozan Örmeci, *Solda Teoriler ve Tariesel Tartışmalar*, (2. Baskı), Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 72.

yaklaşımına bağlı esnek yapısından kaynaklanmaktadır. Öte yandan, ulusallığı tanımlamaya dönük çabaların, doğrudan doğruya bu konuyla ilgili araştırma yapan düşünürlerden çok, sanatçıların bireysel yaklaşımına bırakılmış olmasıysa, kapsamı gereği zaten karmaşık bir yapı gösteren bu kavramın, giderek daha da bulanmasına yol açmıştır. Nitekim son yıllarda çeşitli gazete ve dergilerde kendileriyle görüşme yapılan ressamın hemen tümü, resimlerindeki temel niteliği açıklarken, özellikle ulusallığın altını çizip, eğer geniş halk dilimleriyle yakın bir bağ kurabilmişler ise, bunun kendi öz kültürü ve birikiminden kaynaklandığını kanıtlamaya ayrı bir özen göstermişlerdir. Çünkü yapıtlarının ulusal ya da bizden olduğunu kanıtlayabilen ressam, ortaya koyduğu ürünlerin niteliği tartışmaya açık olsa bile, en azından çevrenin taklit yahut kopya suçlamasından kurtulmuş olacaktır. Sorunun, böylesine dar bir mantık içinde, ya bizden ya taklit yörüngesine oturtulup bizden olmayanın da tümüyle dışlanması, doğaldır ki, ulusallığın büyük bir spekülasyon konusu olmasına yol açmış, dahası, resimleriyle ilgili açıklamalarda çağdaşlık veya özgünlük adına bu konuyu atlamış sanatçılar dahi, ulusallık üzerine konuşmaya zorlanınca, kendilerinin de bizden olduklarını söylemekle yetinmişlerdir.<sup>91</sup>

Halil Altındere, 1990'ların ikinci yarısından sonra sanat çevresi içinde ismine sıkça rastlanan bir sanatçı olarak çalışmalarında kimlik, aidiyet, ulus-devlet, sanat-sermaye ilişkisini eleştirmektedir. Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanı kimliğini kullanarak yaptığı çalışması ise; devletin kendi varlığını kişiler üzerinden gerçekleştirmeye yönelik tepkisel bir yansımadır.

1996'da İstanbul'daki Habitat II İnsan Yerleşimleri konferansına katılan Altındere, Habitat için İstanbul'a vitrin gibi yaklaşılmasına, kaldırımların yenilenmiş olmasına, çirkin bulunan sokak çocuklarının, tinercilerin, travestilerin Habitat sahasından uzaklaştırılmasına sahte ve riyakâr olarak bakar.

1997 Bienali ile kamuya malolan banknot çalışması ile gündeme gelir. Hareket eden resimler çalışmasında donmuş semboller canlanır. Atatürk, insani bir hareket yapar. Birden tabu konumundan çıkıp aramıza katılır. Bu işin tabu eleştirisinden çok saf Atatürkçü perspektiften günümüz hükümetlerine yöneltilmiş bir eleştiri gibi okunma açıklığı geniştir. Ona sorulduğunda, Atatürk imgesinin yüzünün kapatılmış olmasını

<sup>91</sup> Mehmet Ergüven, *Yoruma Doğru*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 24.

önemser, daha önce kendi kimlik çalışmasında kendi yüzünü kapatmıştır. Bir yandan da otosansürün varlığını kendisine yakıştırmayan bir yerden konuşur, otosansürün varlığını yediremez gibidir, ya da sansür var diye mızırdanmak istemediğinden böyle konuşur. Net, ironik, doğrudan, şakacı bir dil kullandığını söyler ve zaten Kürt konusunu da bir şikâyet ya da yazıklanma değil, kendini ifade etme diliyle ele aldım, der.



**Resim 4.1.** Halil Altındere'nin Kimlik Çalışması

Milliyetçi sembollerin günlük hayata sızmasını deşifre eder, milliyetçilik ile ilgili sözler üretmez, milliyetçiliğin kendini ifade ederken kullandığı sözleri ve nesnelere alır, onlarla dans eder, kaçar, tersine çevirir veya mizah ile eleştirdiğini söyler.

Medyanın gündemi varoşlar-şehirliler, ezen-ezilen, yoksullar ve diğerleri benzeri bir kategorizasyon, 1 Mayıs olaylarında genç bir kızın elinde sopayla parktaki lalelere, trafik ışıklarına, arabalara, dükkanlara türlü metropol ikonlarına vurması, varoşlu gençler imgesidir. Olaylar sosyal kutuplaşma, merkez-periferi üzerinden etiketlenen "öteki" söyleminin doğum yeri haline gelir.

"Me, not me, but me" videosunda ve kimlik çalışmasındaki temsili resimde yer alan Halil Altındere, kimlik çalışması içinde sıkılan, kaçan insandır. Başka bir hayatı vardır, kimlikten çıkıp o başka hayatına gider. Video da ikinci kanala geçmek kürt

gerçekliği ile ilgili bir çalışmadır. Çifte zeminde sürdürülen bir hayattır. Türk hayatından çıktıkça ikinci kanalda Kürt hayatında yaşadığını söyler. Özenle kaçındığım şey ikinci kanalın temsilcisi olmak, temsilcilik konumuna sıkışmaktır, der. İkinci kanalın görünmezliğini bozmak ister, siyasi eğilimini de ortaya koyar, değiştirmek istediği merkezi yapı ve algılayıştır. Merkezi sanat hiyerarşisinin içine en periferik olanı çağırır. Parlayıp sönen, çok iyi, çok radikal eleştiriler değildir yaptıkları. Bir gün iyi, bir gün kötü işler yapabilir, ama belirli bir eleştiri hattının üstünü yüzlerce kez farklı insanlar, yöntemler formatlar ile çizen bir yanı vardır.

Geçiş süreci olarak tanımladığımız 1990 ve sonrası için Ali Akay, Altındere'nin kimlik çalışması ile ilgili şunları aktarıyor: Bu yaklaşımı kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere, ancak bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini belirsizleştirme sürecine sokuyor.<sup>92</sup>

#### 4.2. KÖRFEZ SAVAŞI'NIN SANATA YANSIMASI

Irak-İran Savaşı'nda ABD, İran'a karşı Saddam'ı destekleyen politikalar izlemişti. Irak, bu savaşın sona ermesiyle Orta Doğu'da maceralara girişebileceğinin sinyallerini vermeye başlamıştı. ABD ise bu devleti uyarmak yerine yatıştırma politikası izlemişti. Saddam, ABD'nin karşı çıkmayacağını düşünerek 2 Ağustos 1990'da Kuveyt'i işgal etti ve 28 Ağustos'ta Kuveyt'i 19. ili olarak ilan etti. 1. Körfez Savaşı başlamış oldu.

İran devrimi ve İran-İrak savaşından sonra Basra Körfezi'nde güç dengesi üçüncü defa bozuldu. Irak'a 15 Ocak'a kadar Kuveyt'ten çekilmesi için süre tanınmıştı. Irak'ın çekilmeye yanaşmaması üzerine ABD öncülüğündeki koalisyon güçleri, hava ve kara harekâtı şeklinde gerçekleştirilen Çöl Fırtınası Operasyonu sonunda Irak'ın Birleşmiş Milletler (BM) Güvenlik Konseyinin almış olduğu 687 sayılı kararı kabul etmesiyle savaşı sona erdirmişlerdi.

<sup>92</sup> Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü, İnceleme/Araştırma*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999, s.138-139





**Resim 4.2.** Körfez Şavaşı Canlı Yayın

Bu savaşıın sonuçlarına bakıldığında “İslam coğrafyasına büyük bir darbe vurmakla birlikte savaşıın ardından yıkılan yakılan Müslüman diyarlar, yüzbinlerle ifade edilen can kaybı, islam ülkelerinin silahlı kuvvetlerinin yıpranması, savaşı idare eden ve sonuçlandıran koalisyen güçlerinin büyük ortaklarına yapılan borçlanmalar ve yine bu diyarların yeniden inşası için batılı konsorsiyumlara ödenen milyarlarca dolar...”<sup>93</sup> ifadesi gerçeği yansıttığı kabul edilebilir.

Birinci Körfez Savaşı görünürde bitmiş olsa da gerçekte devam etmektedir. Bu savaşı, 11 Eylül 2001 terör saldırıları sonrasında ABD'nin geliştirdiği yeni dış politika doktrinleri çerçevesinde henüz bitmiş değildir. Körfez Savaşı'ndan beri tecrit edilmiş durumda ve ambargo altında bulunan Irak'a karşı ABD, askeri saldırılar ve ekonomik yaptırımlarla işgalini sürdürükten, işgal altındaki Iraklıların süregelen direniş eylemleri

<sup>93</sup> Ali Çimen-Hakan Yılmaz, *İpler Kimin Elinde*, Timaş Yayınları, İstanbul 2000, s. 109.

halen devam etmektedir. Böyle bir savaşın toplumun tüm bireylerinde etkisi görülürken, sanata yansması müzik, sinema edebiyat, roman vb. edebi ve kültürel alanlardan farklılık gösterir. Resim konusunda ise Fernando Botero, tüm dünya çapında ses getiren önemli çalışmalarını yapmıştır.

Jean Baudrillard 1991 yılında Liberation gazetesinde yayınlanan yazılarında<sup>94</sup> 1. Körfez Savaşı'nın o sırada gerçekte olmadığını iddia etmiş, savaştan sonra da bu iddiasını tekrar ederek savaşın gerçekte olmadığını ispat etmek için gazete yazılarını kitap haline getirmiştir. Aslında Baudrillard bu söylemiyle savaşın olup olmadığını değil, savaşın bir mekanda cerayan etmediğini sadece medyada bir simülasyon olarak ya da bir bilgisayar oyunu şeklinde meydana geldiğini söylemek istemişti. Halbuki I. Körfez Savaşı tarihteki diğer savaşlardan farklıdır. Çünkü televizyonlardan naklen verilmesidir onu farklı kılan. Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon adlı eserinde ise savaşla ilgili olarak şu cümleleri aktarmaktadır:

*Ama yalnızca bir imgeler savaşı söz konusu değildi, Orta Doğu'nun sunumları düşmanı iblişleştirmek için kullanıldı. Görüntüleme araçlarıyla güdümlü füzeler fırlatıldı ve hedefler vuruldu. CNN izleyicileri savaşı daha gerçekleşirken bir medya olayı olarak izleyebildi.*

Baudrillard, düşüncesiyle böyle bir dünyada eleştiri gücünün yitirilmiş olduğunu öne sürmektedir. Bir taraftan savaşın gerçekte olmadığı söylenirken diğer taraftan savaşta yaşanan vahşete dünyanın birçok yerinde tepkiler olmuştur. Yaşanan vahşeti sanat aracılığıyla dünyanın gözü önüne seren sanatçılardan biri Fernando Botero'dur.

### **4.3. ACIYI RESMEDEN: FERNANDO BOTERO**

1932 doğumlu Fernando Botero Angulo, Latin Amerika kökenli Kolombiyalı sanatçıdır. Dört yaşındayken babasını kaybeder, amcasının himayesindedir ve aldığı özel burs sayesinde eğitimini sürdürür.

İlk çizimleri, 16 yaşındayken Kolombiya gazetesinde yayınlanır. Gençlik yıllarında boğa güreşçisi olmak isteyen Botero, doğduğu şehir Medellin'de bir matador

<sup>94</sup> Jean Baudrillard, "La Guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu?", *Liberation*, 6 Şubat 1991.

kursuna gider, ama 300 kiloluk bir boğa kendisine çarpınca bu sevdadan vazgeçip, ressamlığa ve heykeltraşlığa yönelir.

Bir boğa güreşçisini resmederek, ilk yağlı boya çalışmasını yapar. 1959'da ilk ödülü “*Salón de Artistas Colombianos*”ı aldıktan sonra çizimlerinin farklılığı anlaşılır ve ünü artmaya başlar.

1973'te de Ortadoğu'daki Yom Kippur Savaşı'ndan etkilenerek büyük bir tablo yapan ressam, 90'lı yılların sonunda da Kolombiya'daki uyuşturucu karteline karşı yaptığı resimlerle dikkat çekmiştir.<sup>95</sup>

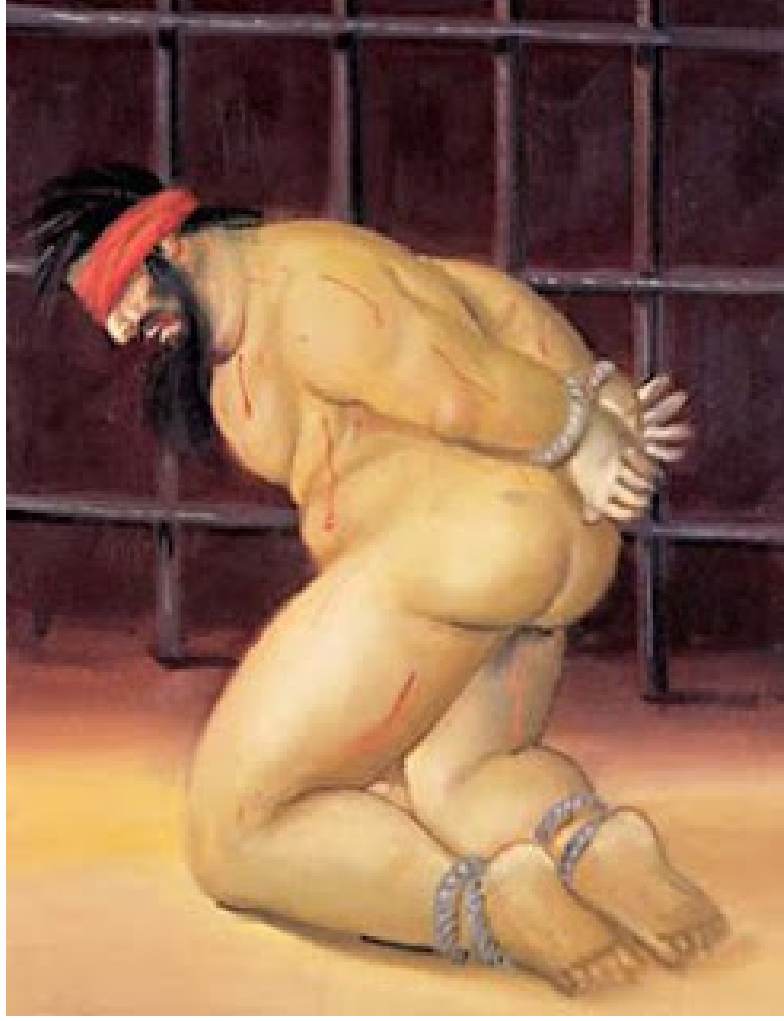
Botero, politik tavrını da sanatçı kişiliğine yansıtarak ortaya koyar. Bunun en açık örneği Irak'ta bulunan Ebu Garib Cezaevi'nde yaşanan işkence olaylarını sanatına yansıtmasıdır. Resimler büyük ses getirmiş ve hiçbiri satılmamak üzere sergilenmiştir.

2004 yılında, Amerikan askeri personelinin Irak'ın Ebu Graib Hapishanesi'nde tutuklu bulunan Iraklı mahkumlara insanlık dışı yöntemlerle işkence ettiklerini ve bu sırada eğlendiklerini gösteren fotoğrafları basına sızar. Görevi kötüye kullanmaktan kınanan ve albay rütbesine geriletilen Ebu Graib'ten sorumlu General Janis Kaprinski, önce taciz ve kötü muamelenin bilgisi dışında olduğunu, sorgu odalarına alınmadığını söylemiş; sonraki ifadelerinde ise Ebu Graib Cezaevi'nin askeri istihbarat tarafından yönetildiğini, taciz ve kötü muamelenin fiilen resmi politika olduğunu, sorgulamalara CIA ajanlarının da katıldığını, hatta mahkumlara karşı her türlü şiddet ve tacize onay veren bir takım belgelerde dönemin Savunma Bakanı Donald Rumsfeld'in imzasını gördüğünü belirtmişti. Tabii ki Rumsfeld suçlamaları kabul etmedi.

2005 yılında sanatçı Ebu Garip'teki işkence fotoğraflarından yola çıkarak hazırladığı koleksiyon dünyanın çeşitli müze ve galerilerini dolaşır. Botero o işkence resimleriyle dünyanın en tartışılan sanatçısı olmuştur artık. Sonrasında da adı bütün dünyanın bildiği bir efsaneye dönmüştür. Yine aynı tarihte Amerika'da Irak savaşındaki işkenceleri konu alan serginin engellenmesi ve kendisine yer verilmemesi de sanat ve sansür başlığında tartışılır.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/144740/Fernando\\_Botero\\_onerisi....html#](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/144740/Fernando_Botero_onerisi....html#) 13 Mayıs 2010.

<sup>96</sup> *Sanat Ansiklopedisi*, I, 250.



**Resim 4.3.** Fernando Botero Ebu Garip İşkence 1

Resimlerinde, o güne kadar geçmişte yarattığı çalışmaların ötesinde çizgisinin dışına çıkarak kendisini çok etkileyen Ebu Garip işkenceleri, Amerikalılar tarafından işlenen korkunç görüntüleri gösteren çalışmalar yapmıştır.

Kurbanlarının acı çeken çıplak vücutlarını ve acıyı somutlaştıran yüz ifadelerini yansıtmakta bu konuda çekilmiş fotoğraflardan daha başarılı olan Botero, gürdüğü fotoğraflarda geçirdiği vicdan sarsıntısı ile harekete geçmiştir.

Özellikle ABD askerleri tarafından çekilen “hatıra fotoğrafı”, Ebu Garib cezaevinde işlenen dehşeti yansıtır. Sanatçının resimleri, cezaevi skandalında ortaya çıkan fiili ifadeler ve görüntülere dayanmaktadır. Orada yaşanan vahşeti kırmızı ve gri renklerle kullanarak kendine özgü tarzıyla anlatan Botero’da, acıya maruz kalan figürlerin

izleyicide yarattığı estetik haz Pathos Formula'nın modern etkilerini ortaya çıkartmaktadır.



**Resim 4.4.** Fernando Botero Ebu Garip İşkence 2

Kolombiyalı figüratif ressam Fernando Botero da, dünyayı derinden sarsan bu fotoğrafların etkisinden kurtulamaz ve bir yıl sonra 50 resim ve 100 çizimden oluşan Ebu Graib Cezaevindeki işkenceleri konu alan sergisini Berkeley Üniversitesine bağışlar.

Bir röportajında kendisine sorulan “Sirk gibi eğlenceli resimler yaparken diğer yandan Ebu Garib’i ele alıyorsunuz. Konular farklı olsa bile stil aynı. Seçmeniz gereken bir yöntem var. Bu sizin ikna yeriniz, duruş noktanız. Konular farklı olabilir hatta birbirinin zıttı olabilir. Ebu Garib resimlerinizi neden Berkeley Üniversitesi’ne bağışladınız?” sorusuna şu cevabı vermiştir:

*Latin Amerika’daki askeri darbeler, politik olaylardan etkilenerek yaptığım resimlerimin yanı sıra zindanlarda işkence gören insanlarla ilgili eserlerim de var. Bunları Berkeley’e bağışladım çünkü onlar ilgi gösterdiler. Öte yandan Ebu Garib resimlerimin Amerika’da kalması mantıklıydı; oradaki insanlar bunu görmeliydi. Berkeley özel bir atmosfer, liberal bir üniversite. Oradaki sergide bazı insanlar geçmişte yaptıklarının görüntüleriyle karşılaşmaktan rahatsız oldular.*

*Ebu Garib serisi dışındaki savaşa, yıkımla ilgili resimlerimi New York'ta müzelerde görebilirsiniz. Mesela 15 diktatörün resmini yaptım son dönemlerde; bunlar özel koleksiyonlarda. Buraya o serileri getiremedim çünkü çoğunu vermiştim.*

### **“Büyüme İstemeyen Çocuk”**

21. yüzyılın en çok ses getiren sanatçılarından Fernando Botero'nun 64 yapıttan oluşan kapsamlı sergisi 4 Mayıs-18 Temmuz 2010 tarihleri arasında Pera Müzesinde açıldı. Sergiyi ziyaret eden Düccane Cündioğlu sanatçı ile ilgili yazdığı “Fernando Botero: Büyüme İstemeyen Çocuk” adlı yazısında şu görüşlere yer vermektedir:<sup>97</sup>

*Hacimli gövdelerin ressamı. Bir abartı sarhoşu.*

*Sivri ve keskin uçlardan. Bu nedenle çizgileri yuvarlamaktan kaçınmıyor. Güzel olanı bilmiyor. Bilmek de istemiyor. Umursamıyor da zaten. Ona, hoş olan yetiyor. Hoş ve sevimli olan...*

*Başka bir deyişle, aşkı değil, sevgiyi tercih ediyor. Zirveleri değil, ovaları. Botero'nun figürleri zannedildiğinin aksine hiç de 'şişman' değildir. Kendisinin de işaret ettiği gibi, şişmanları çizmez Botero, sadece eşyaya hacim verir. Abartır. Büyütür. Genişletir.*

*Gerçekliği abartılı bir biçimde görür zaten. Abartı sanatçının ellerinde değil, bakışındadır. O aslında gördüğünü çizer. Figüratif olanı. Cismi.*

*Bu nedenle tablolarında yine de hacmi büyüyen gövdelere değil, küçülenlere bakmalı asıl. Meselâ masanın üzerindeki o kocaman istakoza veya oyuncunun arkasında saklı iskambil kağıdına değil, masaların üzerinde sallanan o sevimsiz, o küçük ampullere! Devasa çehrelere değil, büzüşmüş mini minnacık ağız ve dudaklara! Mandolinin de teknesinin hacmine değil, ortadaki deliğın hacmine.*

*Demem o ki Botero çizdiği/çizebildiği kadarını görmüş ve doğal olarak ancak gördüğünü çizmiştir. Antonioni'nin "Blow-up" adlı filmindeki fotoğrafçının aksine, sadece büyültürken değil, küçültürken de abartmaktan kaçınmamıştır.*

<sup>97</sup> Düccane Cündioğlu, “Fernando Botero: Büyüme İstemeyen Çocuk”, *Yeni Şafak*, 12 Haziran 2010.

*Dört yaşındayken kırkbir yaşındaki babasını kaybeden sanatçı, babasının yaşına geldiğinde bu sefer dört yaşındakini oğlunu kaybeder.*

*Muhtemelen büyümek istemeyişi bundan. O buruk neş'esi. Gerçeklikten uzak duruşu. Dramdan, ve daha çok trajediden.*

*Arenalardan, sirklerden hiç ayrılmak istemez. Çocuksu bir mesafe, yapay bir neş'e katmaksızın yetişkinlerin dünyasını yorumlamayı istemez; barları, kahvehaneleri, genelevleri...*

*Sembolizasyonları da çocukçadır. Hepsi de basit ironiler içerirler. Portakalları. Mandolinleri. Fahişeleri. Rahib ve rahibeleri.*

*Kolombiyalı sanatçının zihnine, barış ve özgürlük deyince defne dalı veya güvercin gelir. Kuyuların derinliğinden korkar çünkü.*

*Eşyaya bakışında en ve boy vardır, genişlik yani. Derinlik ise, sanatçının ihtiyaç duymadığı boyuttur. Derinlik, trajik olandır çünkü. Gerçeğin o soğuk suyuna parmak ucunuzu değdirmekle yetinemezsiniz, bizzat deryanın içine atlamalısınız. Ayağınız dibe değmeli. Batmalısınız.*

*Trajik olan hüznün ister. Gözleri biraz yummak suretiyle eşyaya bakmayı gerektirir; kaybedilen neyse onunla yüzleşmeyi...*

*Ben tablolarından çok, heykellerini severim Botero'nun.*

*Yeteneği, asıl heykellerinde zirvesine çıkar. Daire, heykelleriyle tamamlanır sanki.*

*Bütün, tablolarında değil, heykellerindedir. Niçin?*

*Sanatçı, heykellerinde beyhude yere yetişkin taklidine kalkışmadığı için. O oradadır. Ne bakan, ne de bakılan, bizatihi bakış oradadır.*

*Heykelleri sözkonusu olduğunda Botero aradan çekilir ve bakan herkes çocuklaşır. Bütün o sevimli gövdeler, resimlerinin aksine, hakikatin temsili değil, kendisi hâline gelir.*

*Bu nedenle de artık boyut değiştiren, nesnelere değil, izleyicidir.*

*VE unutmayın, Pera, Türkiye'deki Avrupa'dır!*

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 2000'LER: YENİ BİR DÜNYA VE MUHAFAZAKÂRLIK

#### 5.1. 11 EYLÜL VE YENİ DÜNYA

11 Eylül 2001'de ABD'de dört uçakla tarihin en büyük saldırısı gerçekleşti. Uçaklardan ikisi ünlü Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kulelerine, biri Pentagon'a çarparken, nereye yöneldiği bilinmeyen bir başka uçak da iddiaya göre yolcuların isyanıyla hedefine ulaşmadan düşürüldü.



**Resim 5.1.** 11 Eylül 2001 ABD'de İkiz Kulelere Saldırı



Olayın hemen akabinde yapılan resmi açıklamaya göre dört uçakta bulunan El Kaide üyesi 19 terörist, bıçak, biber gazı ve sahte patlayıcılarla uçakları ele geçirdiler. Özel uçuş eğitimi almış bu teröristlerin yönlendirmesiyle uçaklar hedeflerine çarptılar. Çarpmaların etkisiyle Dünya Ticaret Merkezi kulelerinin ikisi de yerle bir olurken, Pentagon'un da bir bölümü yıkıldı.

2001'de Amerika'daki İkiz Kulelere yapılan saldırı, uluslararası ilişkiler açısından bakıldığında, bir dönemin başlangıcı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tehdit konusunda farklı algılamalara neden olan bu tarihten sonra, gerek devletler gerekse örgütler, birçok alanda bu yeni algıya dönük düzenlemeler yapmışlardır. Bu saldırı tüm dünyada Amerikan önderliğinde “Terörle Savaş” algısı üzerinden yeni arayışlara neden olmuştur.

Amerikan dış politikasının temel hedefine oturmuş ve diğer tüm politikaların belirlenmesinde en önemli ilke haline gelmiş olan “Terörle Savaş”, Amerika'nın sadece dış politikası üzerinde değil, savunma politikasında da önemli değişikliklere neden olmuştur. ABD'nin yeni Ulusal Güvenlik Stratejisi, caydırıcılık anlayışını büyük ölçüde değiştirmiş ve bunun yerine önleyici (pre-emptive) eylemi ön plana çıkarmıştır. Bu saldırı, Avrupa Birliği'nin de gerek Ortadoğu'ya dönük gerekse güvenlik politikalarını belirli ölçüde değiştirmesine neden olmuştur.

Bu tarihi olay sonrası Amerika ve Avrupa devletlerinde yapısal değişikliklerin olduğu farklı algıların oluştuğu gözlemlenmektedir. Bunların başında “İslamofobi” gelmektedir.

Batı'nın ve özellikle de ABD'nin İslamofobi algısında 11 Eylül saldırılarını gerçekleştiren El Kaide'nin payı büyüktür. El Kaide, cihat için yaptığını savunduğu bu saldırı ile İslam'ın barış ve hoşgörü dini olduğu algısını akıllardan silmeye çalışmıştır.

11 Eylül ile ‘İslamcı teröristlerin’ ABD'ye karşı varoluşsal tehditleri temsil ettiği yüksek sesle ilan edildi. Ardından da ABD politikası, Müslüman ‘zalimlerden’, “Amerikalıları güvende tutmaya” doğru yöneldi. Oktay Sinanoğlu o dönemde şunları anlatır: 11 Eylül'den beri sırf Orta-Doğudan oldukları için binlerce kişinin, bu arada

kahvelerden toplanıp götürülen yüzlerce Türk'ün sorgusuz sualsiz içeri atıldığını kendilerinden aylarca haber alınmadığını basın-yayımdan öğreniyorduk.<sup>98</sup>

El Kaide'nin saldırıları, Avrupa için de dönüm noktası olmuştur. 11 Eylül saldırılarının ardından İslam dini Avrupa'da, şiddet ve köktencilik ile anılmaya başlanmıştır. Ardından İslam dinine hakaret eden karikatürler, 11 Eylül'ün 'Kuran yakma günü' olarak ilan edilmesi, 'Müslümanların Masumiyeti' başta olmak üzere Müslümanlara karşı yapılan provokatif filmler ve kışkırtıcı çok sayıda eylem ile İslamofobinin tırmanışa geçmesine çalışılmıştır.

ABD bu kapsamda teröre karşı küresel savaş ilan etti. Afganistan ve Irak işgal edildi. Ortadoğu kan gölüne döndü. Terörle mücadele, islam ve müslümanlarla mücadeleye dönüştü ve onarılması güç bir kutuplaşmaya neden oldu. Geçen bu on üç yıl zarfında doğrudan savaş nedeniyle ölenlerin sayısı 100 binleri aştı. Yüzbinlerce kişi yaralandı ve milyonlarca insan yaşadıkları yerleri terk etmek zorunda kaldı.



**Resim 5.2.** Edward Said Filistin İntifada'sında

Filistin asıllı Amerikalı, dilbilimci düşünür, yazar ve Filistin davası aktivisti Edward Said, renkli yaşamı cesur siyasi duruşu ve başarılarıyla yaşamı boyunca adından hep söz ettiren Oryantalizm adlı olay yaratan eserin yazarıdır. 2000 yılında

<sup>98</sup> Oktay Sinanoğlu, *Büyük Uyanış*, Otopsi Yayınları, İstanbul 2004, s. 204

Lübnan sınırında bir İsrail karakoluna taş atarken çekilmiş fotoğrafı nedeniyle özellikle ABD deki güçlü Yahudi lobisi tarafından anti-semitik olmakla suçlanmış ve hedef haline getirilmiştir.<sup>99</sup> Said'in o meşhur sözü:

*“Benim iddiam, tarihin insanlar tarafından yapıldığı ve aynı şekilde yok edilip yeniden yazılabileceğidir.”*<sup>100</sup>

Toplumsal olaylar ve terör karşısında dünyada birçok aydın ve sanatçı, duyarsız kalmayarak tepkilerini kültür ve sanat yoluyla göstermişlerdir. Amerika'da sürgün yaşayan İran asıllı sanatçı Şirin Neşat, bu sanatçılardan biridir.

## **5.2. ORTA DOĞULU KADIN SANATÇILAR VE SÜRGÜN SANATÇI ŞİRİN NEŞAT**

Orta Doğulu birçok kadın sanatçı, toplumsal olayların hayata yansıtılması noktasında resim, müzik ve heykel gibi çeşitli sanatsal alanlarda çalışmalar yapmıştır. İranlı sanatçı Şirin Neşat ve Şirin Fahim, Lübnanlı sanatçı Lamia Ziade, Filistinli Mona Hatoum ve Suriyeli genç sanatçı Diana Al-Hadid bunlardan bir kaçıdır.

Bu sanatçıları daha yakından tanımak için onların sanatsal çalışmalarına göz atmak gerekiyor. Hem ülkelerinde, hem de dünya sanat ortamında çalışmalarıyla dikkat çeken kadın sanatçılardan ilk akla geleni Şirin Neşat'tır. Neşat, fotoğrafları, videoları ve filmleriyle dünyanın en önemli kadın sanatçıları listesinde ön sıralarda yer alıyor denilebilir. Bu sanatçının çalışmalarıyla ilgili aşağıda daha geniş bilgi verecektir.

Orta Doğu sanatının tüm dünyada ilgi görmesine neden olan, ülkelerini temsil eden, yeni ve farklı işler üreten isimlerden biri de Lübnanlı genç sanatçı Lamia Ziade'dir. Sanatçının Pop-art tarzındaki işlerinde Doğu estetiğinin izlerini görmek mümkündür. İlk bakışta Tom Wesselmann'ı akla getiren işlerinde Ziade, Doğu'nun kadın üzerine yarttığı tabulardan, bastırılmışlığın dışa vurumunu ve seksüel bakış açılarını irdeliyor. Farklı malzemeleri bir arada kullanan Ziade'nin en önemli serisi "I'm so glad for you found me..."dir. Popüler kültür ikonlarını, yerel kumaşlar ve çeşitli

<sup>99</sup> Ozan Örmeci, *Solda Teoriler ve Tarihî Tartışmalar*, (2. Baskı), Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010, s.72,73.

<sup>100</sup> Daha geniş bilgi için bkz. Edward Said, *Oryantalizm*, (2. Baskı), Pınar Yayınları, İstanbul 1989.

malzemelerle tuvale aktaran sanatçı, kadın cinselliğini öne çıkartıyor. Ayrıca sanatçı, çizimleri ve yerleştirmelerinin yanı sıra ilüstrasyonlarıyla da tanınıyor.

Filistinli bir ailenin çocuğu olarak Beyrut'da dünyaya gelen Mona Hatoum da bu sanatçılardan biridir. Lübnan'ın kapılarını dünyaya açan 2011 yılı Joan Miro ödülünü alan Hatoum, 1980'lerde bedenini kullandığı performanslarıyla ses getirirken, 90'larda ise izleyicilerin duygularında çelişki yaratacak yerleştirmeler, heykeller yapar. Heykel çalışmalarında, sandalye, karyola, mutfak eşyaları gibi bilindik ve gündelik objeleri tehlikeli, yabancı ve korkucu objelere dönüştürür.

Diğer bir İranlı sanatçı Shirin Fakhim (1973-...) de çalışmalarında absurd ama sempatik heykelleriyle ilgi çekiyor. Fakhim, devrim öncesi ve sonrasında kadının rolünün değişimini gözlemliyor. Fakhim'e göre toplumda iki ayrı uç yaşanıyor; kadınlar bir taraftan örtünme (çarçafa bürünmek) zorunda bırakılırken, diğer yandan da birçok kadının cinsi istismara sürükleniyor olasıdır. Seks endüstrisinde hızlı artış yaşanıyor olmasını bu sebebe bağlar ve kadını örten de, seks objesine dönüştüren de aynı 'baskı'dır der. Fakhim de bunun altını çizmek için bulunmuş malzemeleri bir araya getirerek, yuvarlak formları tekrar ederek kadın vucutları yaratıyor. Şişme bebekle bez bebek arası melez bir figür (kadın) yaratan sanatçı, onları seksi dantel iç çamaşırlarıyla, korselerle, sivri topuklu çizmelerle, fetiş objeleriyle, mutfak araçlarıyla ve bunların yanı sıra İran'da kadınların başörtüsü olarak kullandığı 'hicap'la beziyor. Fakhim'in figürleri kimi zaman travesti de olabiliyor. Yerleştirmelerinde bu figürlerin seks endüstrisinde iş yaptıklarını ve bu yolla para kazandıklarını vurgulamak için abaküs, kumbara, para kesesi gibi objeler de kullanıyor. Bu sayede, "kadınlık"ın, cinselliğin, trajik ve acı yanını gözler önüne sermiş oluyor.

Suriyeli genç sanatçı Diana Al-Hadid de modern mimari formlarla geleneksel inşaa alışkanlıklarını bir arada kullanarak yarattığı heykel ve enstalasyonlarına ilham kaynağı olarak Babil Kulesi'ni ve World Trade Center'ı gösteriyor. Sanatçının işleri, kültürel ayrılık ve ikilemlerin problemlerinin sembolü niteliği taşıyor. Mimarinin sosyal yaşamın, kültürün ve medeniyetin en önemli sosyolojik belgelerinden biri olduğunu düşünen Al-Hadid'in işlerinde yarattığı mimari formlar, karmaşık, birbirine bağlanan, labirent gibi, bitmiş mi yoksa yeni mi başlıyor anlaşılamayan bir algı yaratıyor.

İranlı kadın fotoğraf ve video sanatçısı Şirin Neşat, İslam dünyasında kadının durumunu irdeleyen yapıtlarıyla tanınmıştır. İran’da devrim sonrasında oluşan sinema anlayışının etkisini taşıyan yapıtlarında kadınla erkeği ayıran kültürel sınırları dramatik yönüyle ele almış, belli kültürel yapıların cinsiyet rollerinin toplumsal düzeyde nasıl kurgulandığını işlemiştir.<sup>101</sup>

İran doğumlu, eğitilmiş ve varlıklı bir ailenin çocuğu olan sanatçı Şirin Neşat, eğitim için gittiği Amerika’da yaşıyor ve ülkesine geri dönemiyor. Azam Ali, Farid Ferjad ve birçok İranlı sanatçı gibi ülkesinden uzakta yaşıyor. Neşat’a göre ABD’de en az diğer ülkeler kadar köktendincidir. Şirin Neşat, vaktiyle Time dergisinin de ilgisine mazhar olan “Allah’ın Kadınları” adlı fotoğraf dizisinde İran’da şehit olmaya aday devrimci kadın militanların imgelerini kullandığı zaman özellikle, batılı sanat dünyasını ayağa kaldırmıştı. 4. ve 5. İstanbul Bienali’ne de yapıtlarıyla katılan Neşat, daha sonra sinemacı, ressam ve şair dostu Sharam Karimi ile birlikte İstanbul’a da gelmiştir. Karimi’nin İranlı politik mahkûmlara odakladığı portre ağırlıklı yerleştirmesi ve bir videosu da 8. İstanbul Bienali kapsamında Antrepo No 4’te izlenmiştir.

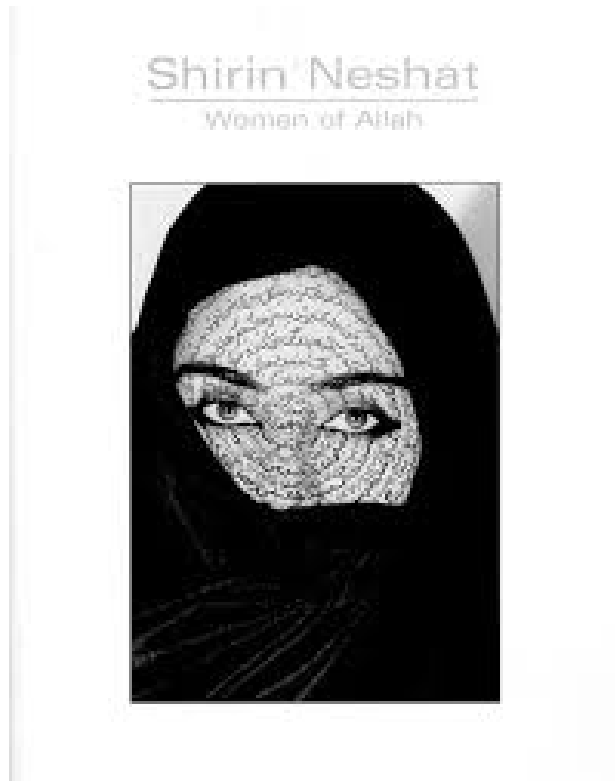
Şirin Neşat, sanatında laiklik ve köktendincilik unsurları arasındaki dengeyi inşa etmektedir. Köktendinciliğin, çalışmalarında önemli bir yer tuttuğu bilinir. Şirin Neşat, “Bedene Yazılı” adlı sergiyle objektifini İslam ve kadının kültürel kimliği arasındaki ilişkiye çevirmiştir. Sanata bakışını “Hayatımı sanatımdan ayrı düşünemezsiniz” sözüyle ifade eden Şirin Neşat, çalışmalarının esin kaynağını şu sözlerle açıklıyor: “Benim çalışmalarım 1979’daki İslam Devrimi’nden 2009’da Yeşil Hareket’e dek İranlı kadınların değişim sürecine tanıklık ediyor. Ben, kendi adıma kadınların İslam’ın içindeki yaşamlarının karmaşıklığıyla başa çıkmaya çalışıyorum.”

İran asıllı Amerikalı sanatçı Şirin Neşat’ı, genellikle fotoğraf çalışmalarından tanıyoruz. Bu fotoğraflarda, İslam kadını teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde gösterilmektedir. Fotoğraflar Farsça yazılarla takviye edilmişlerdir. İlk bakışta, yazıların poz verenin teninde yazılı olduğunu sanırız; oysa dikkatli bakıldığında, bunların fotoğraf üzerine Neşat tarafından yazıldıklarını fark edebiliriz. Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar ellerini, yüzlerini ve ayaklarını ya da

---

<sup>101</sup> *Sanat Ansiklopedisi*, II,1133

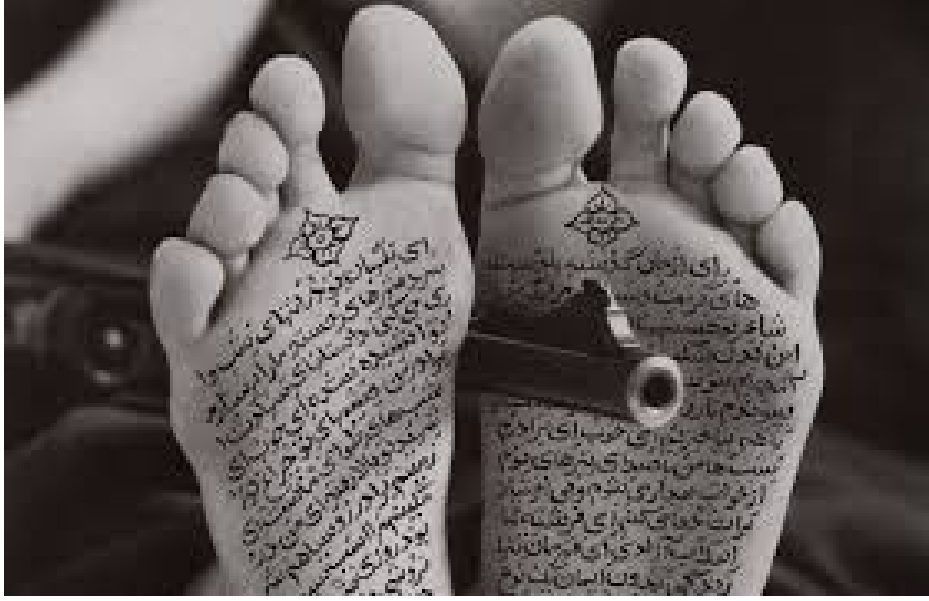
görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle, geçici ya da kalıcı dövmelerle bezerler. Dolayısıyla, Neşat'ın imgelerinin bu gelenekle ilintili olduğu ortadadır.



**Resim 5.3.** Şirin Neşat'ta Fotoğraf Sanatı

Fotoğraflar üzerindeki metinleri okuyabilen ve sembolizmine aşina olan izleyiciler için fotoğrafın anlamı birden değişiyordu. Örneğin Furuğ, şiirlerinde, “dayatılan dünyanın tüm kodlarını yerle bir etmeye koşullanmış bir dil ve dünyanın içinden” bakıyordu dışarıya. “Dille kurulan bu dünya, dışarının, erkin dayattığı dünyaya bir itiraz” oluyordu, aynı zamanda da “başka bir dünya ve gerçekliğin içinde yaşama olanağı.” Bu bakımdan Furuğ, Neşat’ın hem söylemini temellendirmek isteyebileceği hem de mirasını ileri taşıyabileceği harikulade bir figürdür.<sup>102</sup>

<sup>102</sup> <http://buyulu-fener.tumblr.com/post/38716318114/sirin-nesat-tene-kaz-nan-direnis>, Aslı Özgen Tuncer, “Şirin Neşat: Tene Kazınan Direniş”, [Elektronik Sürüm], Aralık 2012,



**Resim 5.4.** Şirin Neşat'ta Kadının Rolü

Paolina Weber'e göre, Neşat'ın yapıtları “Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu alır ve Batılıların İslam kadını ve İslam kimliğini nasıl klişeleştirdiğini sorgular... Şeriata boyun eğen ve kendini modern bir savaş habercisi olmaya adanmış kadın paradoksu, Batılıların feminizm tanımı çerçevesinde anlaşılması zor, garip bir feminizm anlayışının habercisidir. Metinler, feminist şiirlerin bugün İran'daki güçlü etkilerini temsil eder. Bu şairlerden olan ve Neşat'la benzer konular irdeleyen tartışmalı İranlı kadın şair Frugh Farrukzad şöyle der: “Bana verdiğin yürek / kan içinde çarpan bir yürek değildir / onu özgür bırak ya da onu bedensel arzularından yoksun kıl / ya da ona sevgi ve bağlılıkla engel ol”... Kadınların duruşları, tinsel inanç ve güç duygusu taşımaktadır. Şirin Neşat kendisini örnek olarak kullanmış; o, şehit, savaşçı, eş ve anne olan bir kadın olarak karmaşık ve çoğulcu bir varlığa dönüşür. Kişisel yaşam öyküsü, kıtalararası göçe sahne olmuş bir sanatçı için Neşat'ın yapıtları güzel, özyaşamöyküsel izler taşıyor.”<sup>103</sup>

Sanat eğitimi Batı, kültürel kökeni Doğu olduğu için, Neşat, kendi işlerinin her iki uca da açıldığını, ancak ikisi arasında bir denge bulmakta zorlandığını söylüyor. Doğu/Batı ve laik/köktendinci gibi tartışmalara, kendi deyimiyle, 'yıllardır dışarıdan bakmış' olsa da köktendinciliğin Neşat'ın yapıtlarında önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Örneğin, inancını yaşam felsefesine dönüştüren insanları işlediği *Allah'ın*

<sup>103</sup> Yılmaz, s. 492.

*Kadınları* dizisi, zihnini sürekli meşgul eden bu konudan çıkmıştır. 1994 tarihli bu fotoğraflardan biri (ki, tabanları yazılı iki ayak arasında bir namlu görünmektedir), tarihin garip bir cilvesi olarak, tam da 11 Eylül 2001'de *İkiz Kulelerin* uçaklarla devrilmesinin hemen öncesinde bir sanat dergisinin kapağına basılmasına karar verilmiş. 11 Eylül cehenneminin yaşandığı gün, raflarda dergiyi o haliyle gördüğünde, 'gurur duymak' ve 'özür dilemek' arasında kalmış sanatçı. Evet, *Allah'ın Kadınları*, İran'da şehit olmaya hazır kadın imgeleridir, ancak bu, onun köktendinciliğinden değil (ki, kendisinin *laik* olduğunu belirtiyor), 'terör' ve 'şehadet' konusuna ilişkin merakından kaynaklanmaktadır.

Şirin Neşat, Evrim Altuğ'la yaptığı söyleşide “Şehadet konusunu ele aldığım Allah'ın Kadınları serisinde taşıdığım duygu meraklı. İnsanların aşırı durumlarda nasıl davranıp nasıl düşündüklerini merak ediyordum. Çünkü ben, kanımca laik bir inanca sahibim. Bu dizi aslında köktendinciler üzerine idi ve inancı olan ve inancını bir yaşam felsefesine dönüştüren insanları işliyordu. Öte yandan şu andaki ABD hükümetinin de en az İrandaki kadar köktendinci bir tutum içinde olduğunu hissediyorum. ABD dini kullanma ve sığ ideolojisini uygulama biçimiyle kitleleri sürekli tek bir yöne sevkeden tutumuyla bunu gösteriyor ki bu bana göre öncelikli ve engin bir tehdit...” diyerek düşüncelerini dile getirmiştir.<sup>104</sup>



**Resim 5.5.** Şirin Neşat'ta Kadının Ezilmişliği

<sup>104</sup> Evrim Altuğ; “Şirin Neşat'la Söyleşi, "ABD'nin İran'dan Farkı Yok", *Radikal*, 29 Eylül 2003,



*Allah'ın Kadınları* serisinde yer alan fotoğraflarda, dört temel ögenin çeşitlemelerini sunuyor: kadın teni, çador, silah ve Farsça kaligrafî. Bu fotoğraflar, kendi sanatsal değerlerinden öte (örneğin, estetik veya teknik özelliklerinden öte), oluşturdukları alımlama paterniyle de bir mesaj vermektedir. Özellikle 11 Eylül sonrasında İslamofobik imge ve sembollerin kışkacındaki Batılı izleyiciler, bu fotoğraflarda ezilmiş, tahakküm altına alınmış, esir edilmiş kadınlar görüyorlardı. Siyah çadorlar içindeki bu kadınların kaligrafî ile kaplı tenlerini Batılı gözler, dinin ve erkeğin hükmü olarak okuyor, silahla vurgulanan şiddet ögesi ise onlara 11 Eylül'ün mimarı İslami terörü hatırlatıyordu. Farsça ve Arapça arasındaki ayrımı yapamayan izleyiciler, fotoğraflardaki Arapça kaligrafî tekniğine uygun yazılmış Farsça metinlerin Kuran'dan alıntılar olduğunu düşünüyorlardı. Tüm bu alımlama paterni, Şirin Neşat'ın, 11 Eylül sonrası medyanın da körüklediği klişetiplerin insanları ne derece körleştirdiğini göstermesine yetiyordu. Oysa fotoğraflar, bir ezilmişliği, sinmişliği değil, bir tür direnişi betimliyordu.<sup>105</sup>

Şirin Neşat, İranlı bir kadın sanatçı olarak verdiği mücadeleyi artı ve eksileriyle şöyle anlatır.<sup>106</sup>

*Kötü yanından bakarsak İranlı her sanatçı bir biçimde siyasete bulaşmak zorunda, politika hatlarımızı şekillendirdi. İranda yaşıyorsanız sansüre tacize tutuklanmaya işkenceye ve hatta idama maruz kalırsınız. Benim gibi yurt dışında yaşıyorsanız sürgünün getirdiği hasretle ailenizden ayrı kalmanın acısıyla yüzyüze olacaksınız demektir. Bu yüzden bizler topluma karşı sorumlu olduğumuz gerçeğiyle psikolojik ve politik bir mesafe koyma imkânına sahip değiliz. Ve gariptir ki benim gibi ülkesine gidemeyen bir sanatçı kendi halkının sesi, sözcüsü olmak durumunda kalıyor. Üstelik benim gibiler iki çepheye birden savaşmak zorunda. Bir yandan batıyı eleştiriyor, batının kimliğimizle ilgili algısını ve bizi, kadınlarımızı, siyasetimizi ve dinimizi yapılandıran imajını tenkit ediyoruz. Gururumuzdan ödün vermiyor ve saygı talep ediyoruz. Bir yandan da başka çepheye*

<sup>105</sup> Britta Schmitz, "Shirin Neshat", [Elektronik Sürüm], *Nafas*, Ekim 2005.; <http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2005/neshat>

<sup>106</sup> [http://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile](http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile)

*savaşıyor; rejimimizle, hükümetimizle mücadele ediyoruz. Bizler halkın muhabirleriyiz. Silahımız sanat; kültür bir direnme biçimimizdir...*

Dünyaya ünlü sıradışı sanatçılardan biri olan İranlı sanatçı Neşat, ilk film denemesi “Erkeksiz Kadınlar”la Venedik Film Festivalinde en iyi yönetmen dalında gümüş aslan ödülünü almıştı. Film, dönemin İran Başbakanı Musaddık’ın devriliş Şah’ın iktidarı devraldığı 1953 yılında ülkenin içinde bulunduğu ortam baz alınarak dört kadının isyan ve baskı dolu hikayelerini anlatıyordu.

Şirin Neşat’ın *Erkeksiz Kadınlar* projesi, aslında bir video yerleştirmesi olarak doğmuştu. Neşat, romandaki beş kadın kahramanı birer video art eseri olarak 2004 ve 2009 yılları arasında teker teker sergiledi. *Erkeksiz Kadınlar*, bu beş videonun (*Makdokht, Zarin, Faizeh, Munis ve Farokh Legha*) büyük bir galeride ayrı ayrı odalara yerleştirilmesini kapsıyordu. İzleyiciler, bu videoları istedikleri sırada izleyebiliyorlar, kahramanların dünyalarını ve öykülerini kendi istedikleri biçimde karıştırabiliyor, bir nevi montajlayabiliyorlardı. *Erkeksiz Kadınlar* sınırların ötesine açılmanın bir ölüm, ama her ölümün de bir yeniden doğuş olduğunu hissettirmesi bakımından iyimser bir tona sahip olsa da, aslında özgürleştirici bir dönüşümün, hakim düzenin kısılcında boğulma ihtimalini de yoksaymıyordu.<sup>107</sup>

### 5.3. ÇAĞDAŞ TÜRKİYE’DE MUHAFAZAKÂR SANAT SORUNU

Sanatçı, yaşadığı toplumun kendi kültürel çevresindeki gelişim ve değişim etkilerinden hareketle toplumsal olaylardaki duyarlılığı farkındalık çizgisine çekerek medeniyetin oluşumundaki halkalardan biri olmaya adaydır. Sanatçı aldığı eğitimle, öğrendiği bilgileri kendi değerlendirme süzgecin geçirmek suretiyle topluma yansıtmaya çalışır. Bu itibarla sanatsal birikimle yetişen insanların hayata da sıra dışı bakmalarının doğal<sup>108</sup> olduğunu düşünmek mümkündür.

Çağımızda doğu kültürüyle yetişmiş, batı eğitim metodolojisini öğrenerek uzmanlaşmış birçok edebiyatçı, yazar, müzisyen, bürokrat, ressam ve sanatçı vb.

<sup>107</sup> <http://buyulu-fener.tumblr.com/post/38716318114/sirin-nesat-tene-kaz-nan-direnis>, Aslı Özgen Tuncer, “Şirin Neşat: Tene Kazınan Direniş”, [Elektronik Sürüm], Aralık 2012

<sup>108</sup> Ali Osman Alakuş, “Kültürel Etkileşim Bağlamında Türk Dünyasından Sanatsal Bir Batı Etüdü” Z. Dilek, vd., (Ed.), 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: 10-15 Eylül 2007-Ankara Bildirileri (ICANAS)*, ss. 35-46, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 2011.

aydının medyada yer alan söylemlerinden hareketle “Muhafazakâr Sanat” söylemi üzerinde farklı görüşleri yansıtılmıştır.

Bu yazarlardan bazılarının “Muhafazakâr Sanat” sorunu ile ilgili yazılarından kısa cümleler vererek sanata ve topluma nasıl bir sunduklarını birlikte görmüş olacağız.

“Muhafazakâr Sanat” olur mu? Olmaz mı? Ya da “Muhafazakâr Sanat”ın ne olduğu konusu üzerinde medya üzerinden 2012 yılında yazarlar arasında tartışmalar yaşandı. Bu tartışmaların ilk çıkış noktası, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Prof. Dr. Mustafa İsen’in Suriçi Grubu’unun davetlisi olarak 23 Mart 2012 tarihinde verdiği konferansta “*Muhafazakâr kesimin nasıl bir demokrasi anlayışı varsa, muhafazakâr estetik ve muhafazakâr normlarını ve yapısını oluşturmak gibi bir yükümlülüğü*” olduğundan söz etmesiyle başlamıştır. Bu konferansta ayrıca İsen, gelişmiş ülkelerde devletin kültür ve sanat alanında bizzat icracı değil, destekleyen aktör konumunda olduğunu, devletçi anlayış sonucu, yeni ve orijinal sanat anlayışlarının ortaya çıkmadığını ve bir strateji geliştirilemediğini ifade ederek, bunların çözülmesi gerektiğinden söz etmişti.

Konuşmasının ileriki bölümlerinde “Devlet nasıl sanat yapılacağına kararını vermemeli, bizzat icracı aktör olmamalı. Devlet toplum mühendisliği yapmayacak, 'İlla şu kültürel biçimlenme içinde olacaksın' önermesinde bulunmayacak. Merkezlerle birlikte, devlet ortamı hazırlayacak ve o toplumun doğal kanalları içinde akan kültürel yapıyı rahatlıkla ifa ve ifade edebileceği bir yapı oluşturacak.” şeklinde ifadeler de kullandı.

Medyada tartışmaları başlatan cümlesi yukarıda bahsettiğimiz “**Muhafazakâr Demokrasi gibi, “Muhafazakâr estetik ve muhafazakâr sanatın normlarını oluşturmakla yükümlüyüz”**” cümlesidir. Bu ifadeden yola çıkarak başlatılan tartışma, muhafazakâr kelimesinin tanımından tutun da kim muhafazakâr kim muhafazakar değil, oradan da tarihteki birçok edebiyatçı, yazar, şair, ressam ve birçok sanatçıya kadar ilerlemiştir. Bu tartışmada daha çok sanatın toplum nezdinde nasıl algılandığını ve bugünün kültürlü, birikimli sanat zevki sahibi insanların sanatı ve muhafazakârlığı nasıl yorumladığını görmekteyiz.

Emre Aköz, bu konuyu önemseydiğinden hareketle, sanatçının sanatı işlerken ki “konu”su mu? Yoksa sanatçının “yaklaşım”ını mı? sorusunu soruyor. Böyle bir

konunun gündeme gelmesinin yararlı olacağından bahisle AK Parti döneminde yapılan sayısız hizmetin çoğunun estetik açıdan zayıf olduğunu söylüyor. Devamla, *Osmanlıdan ya da Selçuklulardan günümüze kalan üç beş motifi binalara yerleştirdiğimizde ne yapmış oluyoruz? der. Böylece geleneği mi koruyoruz? Yoksa geleneği yeniden icat mı etmiş oluyoruz? Estetikte muhafazakârlık böyle mi yapılır? Binanın cephesini bezemek yeterli mi; peki iç alanlar ne olacak?*<sup>109</sup>

Gazeteci-yazar Engin Ardıç, muhafazakâr sanat konusundaki tartışmada ise hiç tereddüt etmeden, “bal gibi muhafazakâr sanatçı olur, fakat makbul olmaz” diyerek görüşünü açıkça belirtmiştir.

Eskinin tekrarlanmasıyla muhafazakâr sanatçı olunacağını söylerken, eğer muhafazakâr olmak istemiyorsan sanatta yenilikler getirmen gerekir der Ardıç. *Osmanlı motiflerini papağan gibi tekrarlamaya çalışmayınız. Ya özde, ya biçimde yenilik yapacak... Ya daha önce hiç söylenmemiş yeni bir şey söyleyeceksin, ya da daha önceden bilinen şeyi yeni bir açıdan, alışılmadık şekilde söyleyeceksin.*

İskender Pala, tartışmaya içerikten öte kavramı açıklayarak başlanması gerektiğini vurgulayarak, 20 maddelik bir manifesto yayınlamıştır. Yazısında Muhafazakar sanat;

✓ *Özgürlüğün ve özgür ortamların her sanatçı için kaçınılmaz olduğunu ön şart kabul eder,*

✓ *Klasik olanın her daim yoruma açık oluşu ilkesinden hareketle-klasik anlayış, sanat ve kültürü aynen tekrar veya taklit yerine, yeniden yorumlayıp üretme azmindedir,*

✓ *Kendi dinamiklerini tükettiği için bizim coğrafyamızın ürünlerini keşfetmeye çabalayan Batı sanatçısından evvel davranıp kendisine ait olanı aynı kalitede üretmekten yanadır.*

diyerek, özgür ortam olmadan sanatın gelişemeyeceğini, klasik sanat ve kültürü taklit etmeden yeniden yorumlamanın ve üretmenin gayreti içinde bulunması ve kendi değerlerimizden hareketle yeni eserler ortaya konulması gerektiğini anlatır.

Tartışmaya katılanlardan Beşir Ayvazoğlu, “muhafazakâr sanat” konusunda çok şey yazdığını söyleyerek, bu sözün arkasında otoriterlik eğilimin hissedildiğini yazmaktadır. Fakat Musatafa İsen’in “devletin sanatta icracı değil destekleyici olması

<sup>109</sup> Emre Aköz, “Muhafazakâr Sanat”, *Sabah*, 27 Mart 2012

gerektiği görüşünü önemseydiğini ve devlet otoritesini savunmadığını anladığını belirtir. Bu konuda Beşir Ayvazoğlu da muhafazakâr sanatın olacağından bahsetmekte ve sanatın değil, sanatkârın muhafazakârlığından söz etmektedir. Yazı şöyle devam etmektedir.<sup>110</sup>

*Geleneği anlamak, onu yeniden üretmek için de dünyada neler olup bittiğini bilmek şarttır. Aksi takdirde muhafazakârlık yapıyorum diye kendinizi yaşadığınız çağın dışında bir yerde bulursunuz, kimse dönüp yüzünüze bakmaz. Önce neyi, nasıl muhafaza etmek gerektiğini bilecek, dilini çözecek, sembollerine nüfuz edecek, sonra dünyada sanat ve kültür adına neler olduğunu öğrenecek, ikisinden hareketle yeni bir şeyler ortaya koymaya çalışacaksınız.*

Murat Belge konuya soru sorarak girmektedir ve “Muhafazakâr sanat olur mu” sorusuna verdiği cevap “Hayır, olmaz”dır. Nedenlerini de yazısında açıklamaktadır.<sup>111</sup>

*Chomsky'den beri biliyoruz ki, söylenmiş her söz yeni bir sözdür. Daha önce söylenmemiş bir şeydir; demek ki “muhafazakâr” değildir.*

Belge, daha çok sanatın içeriğinin muhafazakâr olduğunu söyler ve “Sanatın içeriği muhafazakâr olabilir mi?” sorusuna “evet” diye cevap verir.

Hilmi Yavuz da “Muhafazakâr Sanat” konusundaki tartışmaya “Muhafazakâr estetik' ve İslâm medeniyeti” başlıklı yazısıyla katılıyor ve konuya İslâm'ın estetik bir medeniyet inşâ ettiğini ve bu medeniyetin 'normlarının ve yapısının' yeniden üretilmesi meselesi olarak bakılması gerektiğini söylüyor.<sup>112</sup> Ayrıca İslâm'ın estetik bir medeniyet inşâ ettiği hakikatini, Mustafa İsen'nin de işaret ettiği Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Akif gibi estetik inşa eden şair ve yazarlar üzerinden örneklendirerek anlatmaya çalışıyor.

Ahmet Hakan ise konuya “Mahafazakar sanat neden olmaz” deyerek başlayıp “çünkü” ile devam eden yazısında şunları söylüyor:<sup>113</sup>

<sup>110</sup> Beşir Ayvazoğlu, “Muhafazakâr Sanat ve Estetik Meselesi”, *Zaman*, 12 Nisan 2012.

<sup>111</sup> Murat Belge, “Muhafazakâr Sanat”, *Taraf*, 13 Nisan 2012.

<sup>112</sup> Hilmi Yavuz, “Muhafazakâr Estetik' ve İslâm Medeniyeti”, *Zaman*, 15 Nisan 2012

<sup>113</sup> Ahmet Hakan, “Mahafazakar Sanat Neden Olmaz”, *Hürriyet*, 17 Nisan 2012.

- *Olmaz çünkü sanat devrimcidir.*
- *Olmaz çünkü olsaydı şimdiye kadar olurdu.*
- *Olmaz çünkü "çok oy alıp iktidara gelmek" ile "sanat eseri üretmek" arasında hiçbir ilişki yoktur.*
- *Olmaz çünkü bu işler Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği'nin görüş ve direktifleri doğrultusunda olacak işler değildir.*
- *Olmaz çünkü muhafazakâr ağırbaşlılık, sanat gibi ele avuca sığmaz alanda hükümdar olamaz.*
- *Olmaz çünkü sanattan müdürlük, daire başkanlığı falan çıkmaz.*
- *Olmaz çünkü sanat isyan eder, itiraz eder.*
- *Olmaz çünkü sanat isyan ya da itiraz etmediğinde de olmadık yaramazlık yapar.*
- *Olmaz çünkü sanatta ihale olmaz.*

Bir sonraki yazısında da “Muhafazakâr sandığın muhafazakâr değildir.” cümlesiyle; Mimar Sinan, Fuzuli, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve İsmet Özel’lerin muhafazakâr değil devrimci ve dönemlerinin dönüştürücüleri olduklarını ileri sürmektedir.<sup>114</sup>

Hürriyet gazetesinden Taha Akyol, “Muhafazakâr Sanat” başlıklı yazısında konuyu gelenek ve sanat yönünden irdelemiştir. Gelenekten hareketle Aşık Veysel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal ve Peyami Safa gibi yazar ve sanatçıları muhafazakar saymayacaksak nereye koyacağız?<sup>115</sup> diyerek muhafakar sanatın olduğunu kabul etmiştir.

Bercuhi Berberyan, sanatçının özgür olması gerektiğinden hareketle devlet otritesinin altında özgür bir sanatın olmayacağını, olursa da buna “Muhafazakâr Sanat” denileceğini söylüyor. İktidarın “ahlak” teranesi adı altında “ahlaka muğayır” işlerin yapılabileceği bahanesiyle Devletin tutumunu eleştirmektedir.<sup>116</sup>

Muhafazakâr sanat konusunda söylenen bunca sözden sonra sanatın yeşerecek, gelişecek ve uzun sürecek bir ortam bulması ya da bir medeniyet oluşturmasına katkı sağlayacak alan bulması için, özgür bir çevre ve uzun süreli bir destek bulması gerekir.

<sup>114</sup> Ahmet Hakan, “Muhafazakâr Dediğin Muhafazakâr Değildir”, *Hürriyet*, 19 Nisan 2012

<sup>115</sup> Taha Akyol, “Muhafazakâr Sanat”, *Hürriyet*, 19 Nisan 2012.

<sup>116</sup> Bercuhi Berberyan, “Muhafazakâr Sanat Dedikleri”, *Agos*, 05 Aralık 2013.

## ALTINCI BÖLÜM

### 2010 SONRASI TOPLUMSAL OLAYLARDA SANAT

Fikirleri, hayalleri çeşitli şekillerde farklı boyutlarda gerçekleştirme olarak da tanımlanan sanat, kişinin kendi iç dünyasından ve kendi çevresinden sanatsal bir etkileşimle ortaya çıkar. Sanatçıda bir kişilik, hayalgücü, bilgi, çevrede çeşitli şekiller, olaylar, sesler, malzemeler... Dolayısıyla tüm bunlar sanatçıyı beslediği gibi, sanatçı da bunlardan hareketle çevreyi beslemeye çalışır yani değişimi destekler.

Sanatçıda yaratıcılığı yönlendiren, onun hayal gücüdür. Reel varlıklar ve olaylar onun hayal gücü ile birleşerek unutulmayan sanat eserlerine dönüşebilir. Bu arada gerçek varlık ve olayların bazı yönleri kırılıp atılır, bazı yönleri sanatçının orijinal yaratması, hem ele aldığı konular, hem kullandığı malzeme, hem işleme tarzı ile onun kendine has üslubunu ortaya koyar.

Sanat, insanın iç dünyasının eseridir ve büyük ölçüde bireyseldir. Ama bütün diğer insanların iç dünyasına da hitap ettiği için kısa sürede toplumsallaşmaktadır.

2010'dan sonra dünyada birçok toplumsal olaylar meydana gelmiştir. Orta Doğu ve Kuzey Afrika'da meydana gelen Arap Baharı bu olayların başında gelir ve 21. yüzyılın en büyük olaylarından biri olarak bilinir. Türkiye'de ise Gezi Parkı olayları ve sonrası birçok toplumsal olaylar meydana gelmiştir. Bu bölümde Orta Doğu'yu kasıp kavuran Arap Baharı, Gezi Parkı –ki Türkiye de kimi çevrelerce bu kapsamda değerlendiriliyor- ve 13. İstanbul Bianeli'nden bahsedilecektir.

#### 6.1. ARAP BAHARI

Arap Baharı'nda protestolar, ilk olarak 18 Aralık 2010 tarihinde Tunus'da başlar ve daha sonra Mısır, Yemen, Cezayir ve Ürdün'e sıçrayarak devam eder. Bu ayaklanmalar Tunus ve Mısır'da başarı göstermiş ve 23 yıldır Tunus'u yöneten Zeynel Abidin Bin Ali ile Mısır'ın 30 yıllık diktatörü Hüsnü Mübarek görevlerini bırakmak zorunda bırakılmışlardır.

Bu hareket; Arap halklarının demokrasi, özgürlük ve insan hakları taleplerinden ortaya çıktığı, bölgesel ve toplumsal bir siyasi hareket olarak adlandırılmaktadır.

Protestolar, mitingler, gösteriler ve iç çatışmalar yaşanmış ve ülke vatandaşları özgürlük mücadelesi adı altında birçok diktatörü de yerinden etmiştir.

Halkın demokrasi talepleri artmış, ülkelerinde ortaya çıkan işsizlik, gıda enflasyonu, siyasi yozlaşma, ifade özgürlüğü, usulsüzlükler ve kötü yaşam koşulları gibi pek çok sorunların çözülmesi için eylemler yapılmıştır.

### Müzikle baş kaldırı



**Resim 6.1.** Müzikte Başkaldırı “O Kadınların Sesi”

Ülkelerinde yaşanan siyasi krizlere tepki amacıyla Tunus, Mısır, Libya ve Suriyeli 9 bağımsız kadın müzisyen 2014 yılında ortak bir albüm çıkarırlar. “O kadınların sesi” adıyla çıkan bu albüm Arap Baharı’ndaki toplumsal olayların sanata yansımalarıyla oluşan albüm olarak bilinir. Arap ülkelerindeki değişim sırasında genç ve bağımsız sanatçıların sesinin de duyulması gerektiği hedefiyle yapılan derlemede, demokrasi, insan hakları ve cinsiyet ayrımcılığına vurgu yapılıyor. Jakarta Records’ın tanıtım yazısında ise, “**Bu albüm tüm baskılara karşı bir başkaldırış**” ifadesi yer almaktadır.

117

<sup>117</sup> <http://english.ahram.org/News/92811.aspx>, 28 Ocak 2014



**Sanattaki Çıglık: Resim:** Arap Baharı konusunda uzmanlar ve akedemisyeler tarafından ekonomik, stratejik, sosyolojik, kültürel değişimler ve sanatsal etkileşimler vb. birçok değerlendirmeler, çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda Türkiye’de uluslararası etkinlikler düzenlenmiştir. Sanatçıların, ressamların, müzisyenlerin ve birçok uzmanın ilgi alanına giren konuya ilişkin tepkiler, kimi yazısıyla kimi müziğiyle kimi de resimleriyle yansıtılmıştır.

### 1. Uluslararası Türk Arap Sanatçıları Buluşması



**Resim 6.2.** Sanattaki Çıglık “Arap Baharı” 1

Orta Doğu ve Kuzey Afrika’yı kuşatan Arap Baharı halk hareketlerinin sanat ve sanatçı gözüyle ele alınmasını konu edinen ve “Sanatçı Gözüyle Arap Baharı” olarak da adlandırılan *Uluslararası Türk Arap Sanatçıları Buluşması* etkinliği, Dışişleri Bakanının himayelerinde Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı (TİKA) Başkanlığının desteğiyle Karatay Üniversitesinin ev sahipliğinde 20-30 Eylül 2012 tarihlerinde Konya’da gerçekleştirildi. Bu programın temel amacının, Arap Baharı’nın sanatçı gözüyle nasıl resmedildiği, sanatçının Arap Baharını nasıl değerlendirdiği ve nasıl okuduğunun bilinmesi olduğu ifade edilmektedir.



**Resim 6.3.** Sanattaki Çıglık “Arap Baharı” 2

Bu programa 24 Türk ve 28 Arap olmak üzere toplam 52 profesyonel sanatçı katılmış, 10 günlük süre içerisinde her sanatçıdan üçer adet resim yapmaları istenmiştir. Bu uluslararası etkinlik, halka açık olarak düzenlenmiş, böylece insanların olaylara karşı duyarlılığını artırılması sağlanmıştır.

Bu etkinlikte bir de *Arap Ülkelerinde Demokrasi Sürecine Sanat ve Sanatçının Katkısı* adıyla 24 Eylül 2012 tarihinde bir panel düzenlenmiştir. Prof. Dr. Çağatay Ünüsan’ın başkanlık yaptığı panelde, Helvan Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Ahmed Abd Al-Karim “Demokrasi Sürecinde Türkiye ve Arap Ülkelerinin İlişkisi ve Sanatın Rolü”, Necmettin Erbakan Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Birol Akgün “Arap Demokrasi Sürecinde Siyasetin Rolü” ve Akdeniz Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Erol Kılıç “Arap Demokrasi Sürecine Türk Sanatçıların Bakışı” adlı konuşmalarını sundular.<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Karatay Üniversitesi, Konya 20 Eylül 2013.

**2. I. Uluslararası Türk, Kafkas, Balkan, Orta Asya ve Arap Sanatçılar Buluşması:** Selçuk Üniversitesi tarafından “Demokrasi ve Hoşgörü: Sanatçıların Bakış Açısı” temasıyla 24 Eylül-4 Ekim 2013 tarihlerinde Konya’da *I. Uluslararası Türk, Kafkas, Balkan, Orta Asya ve Arap Sanatçılar Buluşması* adıyla bir etkinlik düzenlendi. Bu etkinlikle sanat, tarih ve farklı kültürlerin bir arada bulunduğu Konya’da, yurt içi ve yurt dışından sanatçıların, modern sanatların ve farklı kültürlerin bir araya gelmesi sağlandı.



**Resim 6.4.** Sanattaki Çılgılık “Arap Baharı” 3

Küratörlüğü Doç Dr. Orhan Cebelioğlu tarafından yürütülen bu programa, farklı ülkelerden 51 sanatçı katılmış, sanatçılardan etkinlik süresince iki çalışma yapmaları istenmiş, workshop alanı halka açık olacak şekilde ve gün boyu basın ve halkın ziyaret edebileceği bir sanatsal etkinlik hazırlanmıştır. 25 ülkeden 50 sanatçının katıldığı bu etkinlikte sanatçıların kendi bakış açılarıyla tablolarına yansıttıkları “Demokrasi ve Hoşgörü” içerikli çalışmalar Selçuk Üniversitesi Müzesine bağışlandı.

Ayrıca aynı tarihte yine Selçuk Üniversitesi'nin ev sahipliğinde '1. Uluslararası Türk, Kafkas, Balkan, Orta Asya ve Arap Sanatçılar Buluşması ve Çalıştayı' düzenlendi. Bu çalışmaya da 25 ülkeden gelen 50'ye yakın plastik sanatlar alanında çalışma yapan sanatçı katıldı.<sup>119</sup>

### Sanatın sesi: Onay Akbaş



**Resim 6.5.** Sanatın Sesi Onay Akbaş

1988'den beri sanat hayatını Paris'te devam ettiren ressam Onay Akbaş, resimlerinde insan ve insan hayatını ana tema olarak belirledi. Modern figüratif çalışan sanatçı eserlerinde politik olgular işlediği gibi bazen insana dair basit ilişkiler de işlemiştir. Yapıtlarının tamamında alınacak bir ders, bir ibret konusu veya bir ince ironi sezilmektedir.

Akbaş, dünyada olup biten olayları gözlemleyerek, toplum üzerinde bıraktıkları izleri ve toplumdaki artçı dalgalarını görüp tuvallerine aktarmaya çalışmıştır. Mesela Madrid'de ki "Öfkeliiler" hareketi kendisini ne kadar ilgilendiriyorsa, Tunus, Libya ve Mısır'daki Arap Baharı da o kadar ilgilendirmiştir. Bu anlayışından hareketle sanatçı güncel konular arasında yer alan "Gezi" olaylarını da görmezden gelmemiştir.

Onay Akbaş kendisini "Ben bir konsept sanatçısıyım, resim yapmaya başlayabilmem için bir nedenim olmalı." diye tarif etmektedir. Resmi yaratma sürecinin

<sup>119</sup> Selçuk Üniversitesi, Konya 24 Eylül-4 Ekim 3013.

3 etaptan oluştuğunu söyler. Bu etapları, psikolojik alt yapının oluşturulması için entelektüel araştırma; eskizlerin hazırlanıp formların belirlenme ve tablonun renge ve cana bürünme evresi olarak açıklar. Önceki konsept sergi başlıklarından bazıları “Kuklacılar”, “Maskeler ve Mahkumlar”, “Sahte Peygamberler”, “An ve Bellek”, “Oyun –Oyuncak-İktidar”, “Varoluş Karnavalı”dır.



**Resim 6.6.** Onay Akbaş'ta Konsept

Miami-Arts, Seul-Manif ve Paris MAC 2000 gibi prestijli uluslararası organizasyonlarda birincilikleri olan sanatçının büyük ebatlı resimleri, Fransa'da birçok kentin yerel Modern Sanat Müzeleri ile Belediye binalarının duvarlarını süslüyor.

Onay Akbaş “Dalga” konseptini işlediği İstanbul sergisi için hazırladığı daha büyük boyutlu tabloları neden yaptığını şöyle açıklıyor: Dünyada, Madrid’le başlayıp Tunus, Libya, Mısır, Ukrayna, Brezilya, Venezüella ve nihayet İstanbul’da ki Gezi olayları ile kristalleşen dünya halklarının, kendilerine çizilmiş sınır ve çizgileri zorlayıp, taşan sosyolojik ve toplumsal eylemlilik halinin oluşmasından çok etkilendim, der. Kısaca Akbaş’a göre, Dünya’da insanlar artık olaylar karşısında sessiz kalmıyor, sınırlarını zorluyor ve diğerlerini dalga dalga uyandırıyor.

Onay Akbaş'ın “Dalga/wave” adındaki sergisi İstanbul Beşiktaş'ta Galeri Artist'te 15 Mayıs-14 Haziran 2014 tarihleri arasında açıldı.<sup>120</sup>

## 6.2. GEZİ OLAYLARI

Tarihi Topçu Kışlası'nın İstanbul'a yeniden kazandırılması ve İstanbul Taksim Gezi Parkı'nda yapımına başlanan yayalaştırma projesi kapsamında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından 28 Mayıs 2013 tarihinde yol genişletme çalışmalarına başlanmıştı. Çalışmalar kapsamında kimi çevrelere göre bazı ağaçların sökülmesi kimi çevrelere göre kesilmesi söz konusu olmuştur. Bunun üzerine çeşitli gruplar tarafından Gezi Parkında oturma eylemi düzenlenmiştir. 31 Mayıs 2013 tarihinde, aynı gruplar tarafından park içinde çadırlar kurulmuş ve geceyi burada geçirme kararı alınmıştır. Bunun üzerine gruplara sabaha karşı beş sularında müdahale edilmiştir.



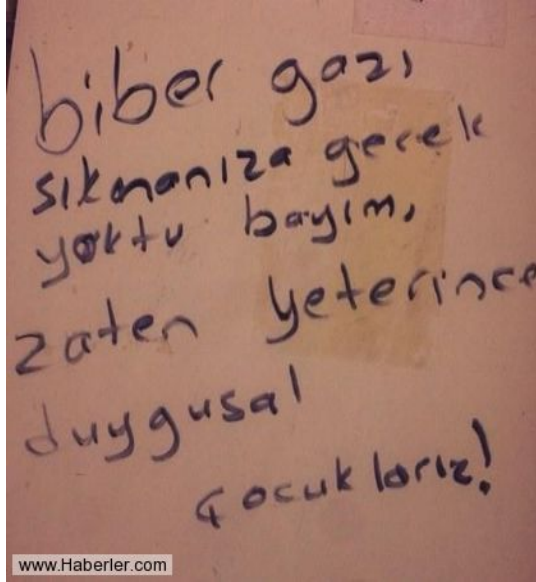
**Resim 6.7.** Gezi Olayları 1 “1. İstanbul Direnali”

31 Mayıs Cuma gecesi gruplara yapılan müdahale sonucunda eylemler Ankara'dan sonra Türkiye'nin hemen hemen tüm illerine dağılmıştır. Ülkenin tamamına yayılan eylemler ve tepkiler, birbirine zıt iki açıklama gayretine yol açmıştır. Bunlardan birisi bu olayların yabancı ya da istenmeyen güçler tarafından demokratik oyla seçilen bir hükümeti yasal olmayan yollarla devirmek için düzenlenen belki iç, belki dış mihrakların, belki de ortaklaşa olarak tezgahladıkları bir oyun olduğu, bir diğer yaklaşım ise bu gelişmeleri üst statü gruplarının gecikmiş demokratikleşmesi ve demokrasi talebi olduğu ifade edilmektedir. Bu iki görüşün yanısıra laikliğin korunması,

<sup>120</sup> <http://www.galeriartist.com>

Atatürk'e sahip çıkma, çevrecilik vb. bir dizi başka görüşlerin de olduğu söylenmektedir.<sup>121</sup>

Olaylar toplumun her kesiminde farklı algılanmıştır. Sanatsal açıdan bakıldığında ilginç bir tablo karşımıza çıkar.



**Resim 6.8.** Gezi Olayları 2 “Biber Gazı”

Birbirinden farklı, özünde sanatçı olmayan birçok insan, aslında farkında olmadan müthiş bir sanatsal etkinlik ortaya çıkarmışlardır. Bu olaylar; duvar yazıları, sloganlar, karikatürler, vb. aracılığıyla, aslında sıradan olan fakat sonuçları itibariyle sıradışı, sanatsal bir eyleme dönüşmüştür. Gezi direnişçileri, seslerini bu şekilde duyurmaya çalışmışlar, Herbiri kendi sanatını yaratmıştır diyebiliriz.

Sanatçı Mehmet Yılmaz Gezi Parkı olaylarını sanatsal açıdan şöyle yorumluyor:

- *Bu halk kitlesinin yapısını tanımlayacak elimizdeki sanatsal kavram kesyap (kolaj) gibi duruyor. Doğal olarak, sabit ve yüzeysel değil, hem fiziksel hem sanal ortama yayılmış, kaotik ve küresel nitelikli bir yapıydı bu. Bu yapının bir diğer özelliği, kendi kendini yaratmasıydı -öznesi bizzat kendisiydi.*

<sup>121</sup> Gezi Olayları ile ilgili daha geniş bilgi için bakınız ve karşılaştırınız: <http://www.ihd.org.tr/index.php/raporlar-mainmenu-86/el-raporlar-mainmenu-90/2681,17.07.2013>; <http://bilimakademisi.org/siyaset-ve-toplum-bilim-perspektifinden-gezi-parki-olaylari-calisma-gruburaporu,01.08.2013>; <http://istanbul.mazlumder.org/yayinlar/detay/yurt-ici-raporlar/3/taksim-gezi-parki-olaylari-raporu/1094,01.08.2013>; <http://www.sde.org.tr/tr/newsdetail/taksim-gezi-parki-eylemleri-raporu/3458,17.07.2013>.

- *Daha önce hiçbir direnişin bu denli sanatsallaştığını anımsamıyorum. Yalnız devlet değil, siyasal partilerden kamuoyu araştırması yapan şirketlere, sanat ve bilim çevrelerine, herkes apansız yakalandı; kaotik pratik, kalıplaşmış açıklamaları çaresiz bıraktı. O güne kadarla siyasal kategorilerin anlamsızlaşmış olduğu su yüzüne çıktı; çünkü bağlam çoktan değişmişti. İletişim teknolojilerinin başdöndürücü bir hıza ulaştığı, özgürlüğün temel talep haline geldiği bir zamanda, insanları tektipleştirmek artık olanaksızdı. Simgesel olarak söylenirse bu, dijital gençliğin analog iktidara isyanıydı. Araç, bir kez daha zihinlerde devrime yol açmıştı.*
- *Sanat, siyaset, piyasa ve teknoloji ilişkileri çetrefillidir. Daha önce, bu konudaki bir yazımı şöyle bitirmiştım:*
- *“İster ulusal ister küresel çapta, sanatsal manzara şimdilik şudur: 'Sanat' denen şey, egemen güçler (çağdaş prensler), sanatçılar (çağdaş soytarılar) ve diğer araçlar (küratörler, eleştirmenler, reklamcılar) arasında oynanan gösterişli ve gerilimli bir oyuna dönüşmüş olup, halk da bu oyunu seyretmektedir. Halk sahaya ne zaman ve nasıl inecek, oyunun kuralları yeni baştan ne zaman ve nasıl yazılacak? İşte, asıl mesele budur.*
- *Plansız, anlık, doğaçlama bir sanattı bu -direnme sanatı. Direniş boyunca tam bir yaratıcılık patlaması yaşandı. Direnişçiler, polis şiddetine kitaplı ve müzikli eylemlerle, esprili slogan ve görsellerle karşılık verdiler. Sanal ve gerçek mekânlar yaratıcı eylem imgeleriyle dolup taşı. Sokak sanata, slogan sanatı, dijital sanat, eylem sanatı, kamusal sanat, birleşik sanat -hepsi birlikte, yan yana ve iç içeydi. Birbirlerini etkilediler, birlikte çoğaldılar. Birer yaratıcı öznesi varsa bile, bu imgelerin büyük kısmı şimdilik anonim (Toz duman yatıştığında, bu imge ve eylemlerin daha derinlemesine araştırılacağını tahmin ediyoruz -ki bunu hak ediyorlar). Modernizmin ilahlaştırdığı 'biricik' sanatçıdan çok, ortak ruhun yaratımlarıydı bu imgeler, eylemler. 'Ben' önemsiz değildi; ama sanatta 'biz'in de en az 'ben' kadar önemli olduğu bir kez daha kanıtlandı. Gençler, harikalar yarattılar. Devletin orantısız gücü varsa, direnişçilerin de*



*orantısız zekası vardı! İşte tam da bu yüzden, kaba güçle her şeye çeki düzen vereceğini sanan iktidar şaşkın ve çaresiz kaldı."*<sup>122</sup>

Haziran 2013'teki Gezi Parkı Direnişi'nde Turgut Uyar'ın dizeleri dillerde, pankartlarda, duvarlarda, duraklarda birer solgan olarak yer aldı. 'Mustafa Kemal'in askerleriyiz!' sesleri arasında pek duyulmasa da 'Turgut Uyar'ın dizeleriyiz.' yargısı, şiiri ve İkinci Yeni'yi çok seven bazı çocuklar için yürünülen yolları mümkün kılan bir ses olarak özel bir değer kazandı.



**Resim 6.9.** Gezi Olayları 3 “Turgut Uyar’ın Dizeleriyiz”

1990 Kuşağı, şairlerden Turgut Uyar'ı, yazarlardan Oğuz Atay'ı çok sevdi. Çünkü, her ikisinin de hem fotoğrafları hem kitapları oldukça yakışıklıydı. Her ikisinde de insanca ve artistçe bir bakış vardı. Her ikisi de yaşadıkları dönemlerde yeterince anlaşılmamış, yeterince okunmamıştı. 1990 Kuşağı, Gezi Parkı Direnişi'nde birçok şeyin yanı sıra 'vefa kuşağı' olduğunu da kanıtlamıştı.

Turgut Uyar, zihinsel bir enerji içermeyen sologan edebiyatından rahatsızlık duyar ve 'Sloganlar yakışıklı olsun!' der.<sup>123</sup>

Metin Üstündağ; dergici, editör yanı sıra yeraltını ve yerüstünü sıcak, samimi ve yaratıcı oldukları noktalardan yakalayıp harmanlar. Kendi şiirlerinde ve düz yazılarında sıradan insanın, halkın nabzını tutar, gündelik dili bütün kıvraklığıyla kullanır, bu arada

<sup>122</sup> Mehmet Yılmaz, *Sanat, Piyasa, Küreselleşme, Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, İstanbul 2012, s. 135.; Yılmaz, s.512-513.

<sup>123</sup> Sıddık Akbayır, *Biz ki Bir Sahipsiz Hatırayız, Bir Turgut Uyar Portresi*, (İkinci Baskı), Bencekitap Yayınları, Ankara 2014.

yaslandığı geleneğe ait bütün ipuçlarını da verir aslında. Bir yanıyla halk kültürünü, hatta meddah geleneğini yapıtlarına yansıtıırken, diğer yandan modern edebiyatımızın ve şiirimizin izini de sürer. Bu sentezden, yalnızca kendine ait olan bir dil, bir üslup çıkartır.



**Resim 6.10.** Gezi Olayları 4 “Toma Vakfi”

Metin Üstündağ da Gezi Direnişine destek verenler arasındadır. Ot dergisinin Haziran sayısının kapağının tamamını Geziye ayırmıştır. Ayrıca birçok ünlü sanatçı, oyuncu, tiyatrocusu, yazar da gezi direnişine destek vermiştir.

Gezi direnişindeki imge ve eylem biçimi bize tezin başında da anlatmaya çalıştığımız Joseph Beuys’u hatırlatır.<sup>124</sup> Beuys’un genişletilmiş sanat kavramı akıllara gelir. Genişletilmiş sanat (Beuys’a göre), sanat için sanat odaklı, öte yandan yaşam, siyaset, sanat arasına çekilen odaklı modern sınırın ihlal edilmesi diğer yandan bir

<sup>124</sup> Bkz. Tez, Joseph Beuys.

partinin diktatörlüğünün aşılması demektir.<sup>125</sup> İsmi bilmediğimiz Gezi Direnişi'nin insanları sanat icra etmek için özel ve steril ortamlarda sanat yapmadılar. İmgelerini bizzat halkın arasında gerçek hayatı yaşayarak yapmacıksız, doğaçlama bir şekilde yarattılar.

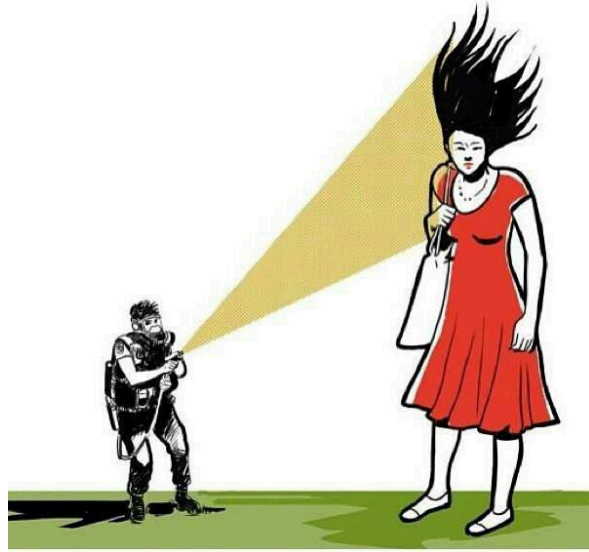


**Resim 6.11.** Gezi Olayları 5 “Duran Adam”

Performans sanatçısı Erdem Gündüz, tek başına eylemcilere kapalı Taksim Meydanı'nda yüzü AKM'ye dönük öylece durmaya başladı. Gündüzü'ün durma eylemi, “Herşey ve herkesten önce şiddete karşı, ölenlerin unutulmasına kalanların çaresizliğine ve şiddet sarmalına kafa tutan” olarak yorumlandı. Başta İstanbul ve İzmir olarak birçok şehirde destek amaçlı durma eylemleri yapıldı.

---

<sup>125</sup> Yılmaz, s. 511- 514.



**Resim 6.12.** Gezi Olayları 6 “Kırmızı Elbiseli Kız”

Ayrıca Roma’da yaşayan Türk yönetmen Ferzan Özpetek, gezi direnişine katılmış, direniş sırasında gözlemediği olayları İstanbul Kırmızısı adlı kitabında öyküleyerek anlatmıştır. Eser, adını eylem yapan kırmızı elbiseli kadından almıştır.<sup>126</sup>

Gezi olaylarını üzerinden bir yıl geçtikten sonra bu süreçte üretilen birbirinden farklı resim çalışmaları yapılmış ve bunlar Sanatblog’ta yayınlanmıştır. Bu çalışmalar Gezi olaylarında hayatını kaybeden insanlara ithaf edilmiştir.<sup>127</sup> Özpetek’in de anlattığı Kırmızı Elbiseli Kadın bu çalışmalardan biridir.

Emre Kongar olayın evrensel ve ulusal boyutlarını toplumbilimsel açıdan irdeleyen bir kitap yazmıştır. Gezi Parkı Direnişinin beklenmedik bir anda ortaya çıkışını, beklenmedik bir biçimde geliştiğini ve beklenmedik sonuçlar doğurduğunu kendi gözlemleri açısından irdeliyor. Kongar olayın evrensel ve ulusal boyutlarını toplumbilimsel açıdan ele aldığını söylüyor. Aynı zamanda olayın sanatsal boyutunu da gözardı etmiyor.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> Ferzan Özpetek, *İstanbul Kırmızısı*,(2013), (Çev.: Eren Cendey), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2014.

<sup>127</sup> <http://www.sanatblog.com/gezi-sanati/>

<sup>128</sup> Daha fazla bilgi için bkz. Emre Kongar-Aykut Küçükçkaya, *Gezi Direnişi*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2013.

### 6.3. 13. İSTANBUL BİENALİ

İstanbul Bienali İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ) tarafından iki yılda bir düzenlenen farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlayan çağdaş sanat etkinliği olarak bilinir. 1987'den beri düzenli olarak yapılmakta olan İstanbul Bienali, uluslararası sanat çevrelerinin dikkatlerini çekmeyi başarmıştır. 1987'ye kadar Uluslararası İstanbul Festivali bünyesinde gerçekleştirilen plastik sanat sergileri, bu tarihte İstanbul Bienali adı altında ayrı bir etkinlik haline gelmiştir.



**Resim 6.13.** 13. İstanbul Bienali 1 “Anne Ben Barbar mıyım?”

İstanbul, gerek tarihsel değerleri, gerek coğrafi konumu ve gerekse kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik potansiyeliyle, hem böyle uluslararası bir sanat etkinliğinin altından kalkabilecek hem de bunu sürdürebilecek bir kent olduğunu kanıtlamıştır. Kabul etmeliyiz ki Bienal, öncelikle İstanbul için yapılmakta ve onu öne çıkarmaktadır. Ancak doğal olarak, bundan Türkiye de nasiplenmektedir. Kısaca, hedeflenen kültürel etkileşim ve aşılama kampanyası, Türkiye'nin İstanbul kentinde yapılmaktadır.<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Yılmaz, s. 484.

İstanbul Bienali'nin amacı farklı kültürlerden sanatçı ve sanat izleyicileri arasında iletişim kurmanın yanı sıra şehrin değişen dünya üzerindeki konumunun tekrardan değerlendirilmesi olmuştur. Dünyada özellikle 1990'larda şehir bienallerinin patlama yaptığı dönemin hemen öncesine ait oluşu, düzenlendiği yerin konumu ve sürdürdüğü geleneği ile uluslararası çağdaş sanat bienalleri arasında zamanla önemli bir yere sahip olmuştur. 9. İstanbul Bienali'ne kadar İstanbul'un tarihi mekanlarının seçilmiş olmasının bienale turizm tanıtımı havası verdiği ve bunun yanında sanatçılar için bir kısıtlama yarattığı yönündeki görüşlerden sonra ilk defa 2005'te şehrin daha canlı, yaşanan mekanları seçilmiştir.

İKSV'nin şimdiye dek düzenlemiş olduğu Bienallar, her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağlamıştır. Venedik, Sao Paulo, Sydney bienalleri gibi benzerleri arasında bugün en prestijlilerinden biri olarak kabul edilen İstanbul Bienali, ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih etmektedir.

Bugün ülkemizde ve bulunduğumuz coğrafyada düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi olma özelliği taşıyan İstanbul Bienali, sadece Türkiye'den değil birçok farklı ülkeden güncel sanatçının uluslararası alanda tanınmaları ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda önemli bir rol oynamıştır. Bienal kapsamındaki sergiler ve sergi kapsamında düzenlenen, eşzamanlı çeviri düzeninde uygulanan panel, konferans ve atölye çalışmaları sayesinde, hem genel izleyiciye hem de sanat öğrencilerine dünyadaki sanatsal gelişmeleri ve güncel tartışmaları izleme ve bu yolla tamamlayıcı bir eğitim olanağı da sunulmuştur.

Şair Lale Müldür'ün "Anne, ben barbar mıyım?" başlığını aynı adlı kitabından alan 13. İstanbul Bienali, politik bir forum olarak kamusal alan fikrine odaklanmıştır. Bienalde sanat aracılığıyla "kamusallık" kavramını yeniden düşünme imkânı yaratmayı, yeni düşünce ve hayal gücü kanalları açmayı ve tartışma zemininin yaratılmasına katkıda bulunmayı hedefleyen işler yer almıştır. Uluslararası danışma kurulu 13. İstanbul Bienali'nin kuratörü olarak Fulya Erdemci'yi seçmiştir.

13. İstanbul Bienali'nin İKSV'nin ve sponsorların desteği ile ücretsiz olarak gerçekleştirilmiştir.

Kuratör Fulya Erdemci, bienalin içeriğini şöyle açıklamıştır: 13. İstanbul Bienali için, Gezi Parkı, Taksim Meydanı, Tarlabaşı Bulvarı, Karaköy ve Sulukule mahallesi gibi kentteki en tartışmalı -ve de bienalin varlığıyla soylulaştırma tehlikesi olmayan-kentsel mekânlara odaklandık... Buradan hareketle, kentsel kamusal mekânlardan çekilerek, yani varlığı yoklukla imleyerek, Gezi direnişiyile birlikte açılan özgürlük alanına, yaratıcı ve katılımcı eylem ve forumlara katkıda bulunabileceğimizi düşünüyorum.

Bienal Direktörü Bige Örer Radikal'e verdiği bir röportajda İstanbul Bienali'nin bu büyüklükte diğer uluslararası sanat etkinlikleriyle kıyaslandığında, özellikle yeterli devlet desteği olmaması nedeniyle, en düşük bütçeli etkinlik olduğundan bahsediyor.



**Resim 6.14.** 13. İstanbul Bienali 2 “Özensizlik”

Bienal genelinde özensizlikler var. Bunlar arasında benim gözüme çarpanlardan biri, Galata Rum Okulu'nun girişinde, üst kattan aşağıya sarkan modemin yukarıdan aşağıya sarkan pozisyonunun hiç değişmediği. Tabi modemin bu duruşuyla ortaya

çıkan özensiz görüntü, modemin altında, giriş katında yer alan ve Koç Holding'in gururla sunduğu rehberli turların yazılı olduğu afişle ilginç bir tezat oluşturuyor.

Bianel genel anlamda, sanatın toplumsal mücadele açısından önemine ve gücüne dair ciddi anlamda vurgu yapamadığı düşünülüyor. Bunun birinci nedeni bu vurgunun Gezi Direnişi sırasında ortaya çıkan duvar yazılarıyla, sokak sanatıyla, fotoğraflarla ve diğer görsel çalışmalarla zaten çok çarpıcı bir şekilde yapılmış olması. İkinci neden ise Bienalde yer alan işlerin aslında kamusal alanla pek de alakalı olmaması ve genel olarak kavramsal sanat işlerinin vatandaşa, 'bu şimdi sanat mı?' hissini uyandırması bir mesaj verememesi. Bienalde yapılan işler hakkında herhangi bir bilgilendirme olmadığından dolayı Bienal rehberine bakmanız gerekiyor. Bienal rehberindeki açıklamada bu işin, kamusal alanın toplumsal mücadeleler, sanat ve siyaset açısından önemiyle alakasının ne olduğu açıklanmıyor. Odak noktasını kamusal alan olarak belirlemiş. Türkiye'de ve bienale evsahipliği yapan İstanbul'da kamusal alanlar siyasi anlamda gayet önemli yerler olmakla birlikte özellikle son zamanlarda kamusal alanlarda siyasi, toplumsal ve benzeri başka nedenlerle eylem düzenlemek veya yürüyüş yapmak isteyenler engellemeyle karşılaşmışlardır. Oysa kamusal alana uygulanan tavır Gezi Direnişi öncesinde, bienalin 'kavramsal çerçevesi' açıklandığı dönemde de aynıdır.

Bienal rehberinin girişinde Fulya Erdemci uzun uzun Gezi Direnişi'ni anlatıp, öneminden bahsediyor. Tabi bu bahis ilginç bir tezat oluşturuyor, çünkü Gezi Direnişi, 13. İstanbul Bienali'nin seçilen işler ve anlatım dili nedeniyle sıradan vatandaştan ne kadar uzak olduğunu gayet çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarmakla kalmadı, galeri duvarlarına hapsedilmiş kavramsal sanatın bir grup küratör ve sanatçı dışında kimseyi etkileme gücü olamayacağını da gözler önüne serdi. Bizler de sergilenen eserleri kitapçıktan veya yapıtın anlattığı mesajı sorup öğrenen bir başka izleyiciden öğrenip anlamaya çalıştık.

Gezi bir sanat etkinliği değildir bir sosyal direniştir. Bu nedenle bir bienalle kıyaslanması doğru değil, fakat Gezi olayları sırasında ve sonrasında İstanbul'da gerçekleşen çeşitli performanslar ve sanatsal işler, kamusal alanda yapılan sanatın topluma olan etkisini eşsiz bir şekilde bize sunmuştur. Bu nedenle bienali değerlendirirken, ziyaretçilerin aklına kazınmış ve sadece 3 ay önce gerçekleşmiş, ülke tarihinin en büyük sivil itaatsizliği olan Gezi'yi göz önünde bulundurmamak doğru



olmaz. İzleyiciler tarafından ‘Duran Adam’ olarak adlandırılan Erdem Gündüz’ün performansından, İstanbul Fındıklı’da görsel sanatın en basit ve masum eylemi olan boyamayla renklendirilen merdivenlere, kamusal alanda sanatın, toplumun büyük kesimlerine hitap edebileceğini ve dönüştürücü olabileceğini düşündürüyor.

Doğrudan karşımıza çıkan bir başka şaşırtıcı iş ise Bienal’in görsel malzemelerinde kullanılan grafik tasarımıdır. Kullanılan tasarım, bienalin kamusal alan fikrinden yola çıkarak düşünüldüğünde İstanbul’un plansız ve çirkin yapılaşmasını çağırıyor. Bienal afişlerinin, ilanlarının ve diğer görsel malzemelerinin böyle bir çağrışım yapmasına neden karar verildiği şaşırtıcıdır. Acaba “Kasıtlı mı yapıldı?” sorusu akla geliyor. Zaten bienalde yer alan işler vasıtasıyla ziyaretçiye verilecek bir takım mesajların afişler ve ilanlar üzerinden düzensiz ve karışık bir grafik tasarımla verilmeye çalışılması güncel sanat sergilerinde sıkça rastlanan, küratörün sanat yapma çabası gibi gelebilir izleyiciye. İKSV’nin genelde çok başarılı bir şekilde devam ettirdiği grafik tasarım çizgisi, 13 İstanbul Bienali’ndeki görsel tasarımı nedeniyle zayıf bir kurumsal kimlikle temsil edilmesine neden oluyor.

Yerleştirmeleriyle Arjantili Diego Bianchi Tüketim çılgınlığının yarattığı kaos üzerine odaklanan işler üretiyor. Salt Beyoğlu’nun giriş katındaki projesi “Ya Pazar Ya Ölüm” rahatsız edici derecede tuhaf.

Hemen girişe yerleştirilen Güvenlik (2012) ise Halil Altındere’nin ‘Pala Şair’den sonra 2012 yılında ürettiği balmumu serisinden bir çalışma Bienal kitapçığında, Altındere’nin bu heykeli niçin yaptığını Dino Dinçer Şirin’in yazısı anlatıyor. “Sanatçının asgari boy sınırına tabi olması gereken güvenlik görevlisinin boyunu kısaltarak iktidar oktavını düşürdüğü ve kurumsal hiyerarşinin belirlediği kabulleri seyircinin lehine çevirdiği heykel.” Dokunmak isteyenler kadar gerçek olup olmadığını anlamak için hareketsiz bir şekilde bir süre etrafında dikilenler oluyor. Heykelin başından hiç ayrılmayan biri var ki o da değişimli olarak başında nöbet tutan İKSV görevlileri. video çalışması ise Antrepo no.3’te. “Harikalar Diyarı” (Şubat 2013) İstanbul’un bir takısı haline gelen TOKİ projeleri dahilinde 2006’da yıkılan ve dönüştürülen Sulukuleyi anlatıyor.



Solda: Mülksüzleştirme Ağları

Yukarıda: Halil Altındere'nin 'Harikalar Diyarı'ndan bir kare

### Resim 6.15. 13. İstanbul Bienali 3 “Halil Altındere'nin Harikalar Diyarı”

Hemen girişte izleyiciyi karşılayan tuğla örülü duvar ise biraz daha dikkat gerektiren bir iş. Meksikalı sanatçı Jorge Méndez Blake mimariyle edebiyatı öpüştüren işler üretiyor. ‘Şato’ da böyle bir iş. Adını Franz Kafka'nın 1922 tarihli romanından alıyor. Bilginin erişilmezliği kadar onun arzu nesnesi konumuna işaret ediyor.



**Resim 6.16.** 13. İstanbul Bienali 4 “Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt”

13. İstanbul Bienali kapsamında sanatçı İnci Eviner ve kendisinin açık çağrıyla davet ettiği kırk öğrencinin Galata Rum Okulu'nda gerçekleşen performatif araştırmalarından oluşan, bir iş sergilendi"“Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt’ deneyimi bazılarında tek başına bir eğitim modeli olamayacak kadar ütopyik gözükabilir; ama bir şeylerin değişebileceği olasılığını içinde barındırdığı ve sanatın olanakları içinde bir çeşit toplumsallığın deneyimlenmesinin önemi muhakkak. Sanatsal ifadelerin sürekli hareket halinde olduğunu anlattığını ifade ediyor sanatçı.

Bienale paralel olarak açılan sergilerden mutlaka görülmesi gereken işler arasında Alman kadın sanatçı Rebecca Horn'un Galeri Artist'te, Cengiz Çekil'in Rampa'da, Gülsün Karamustafa'nın Salt Galata'da ve Burak Delier'in Pilot Galeri'deki çalışmalarıdır.

Bol tartışmalara, sürprizlere neden olan bienal ilginç bir şekilde, çeşitli sanatsal etkinliklerinin oluşmasına neden oldu. İşte o günlerde, sanatla ilgili birçok etkinlik

görme olanağımız oldu.; bunlar Anish Kapoor, Sophia Vari...; 13. Bienal, 8. Contemporary İstanbul, Artist... Ayrıca birçok karma ve kişisel sergi düzenlendi.

Çağdaş sanatın yaşayan efsanesi Anish Kapoor'un çoğu daha önce sergilenmemiş taş eserleri, "Gök Ayna" ve "Sarı" gibi heykel, mimari, mühendislik ve teknolojiyi bir araya getiren ikonik eserlerini içeren sergi, Sakıp Sabancı Müzesi'nin galerileri ve bahçesinde sergilendi. İngiltere'de yaşayan Hint asıllı Kapoor, dünyada güncel sanatın en önemli isimlerindedir. Akbank'ın 65. kuruluş yıldönümü kutlamaları çerçevesinde açılan sergi, 13. Uluslararası İstanbul Bienali'nin açılış haftasına özellikle denk getirilmiş, sanki bütün bu yığılmanın sebebinin Bienal olduğunu düşündürüyor.



**Resim 6.17.** 13. İstanbul Bienali 5 "Anish Kapoor'un Taş Eserleri"

Anish Kapoor, İstanbul'un hem İslam hem de Bizans tarihinden beri taşlara, surlara ev sahipliği yapmış bir şehir olduğunu söylüyor. "Türkiye, bölge itibarıyla hem Avrupa hem de Ortadoğu... Şu anda dünya, özellikle Ortadoğu büyük sıkıntı içinde. Suriye'de yanı başınızda olanları görüyoruz. Umarım bu eserlerin İstanbul'da sergileniyor olması bölgede itidalin ve iyiliğin sağlanmasına katkıda bulunur." diyor. Kapoor, iyi dileklerini belirtirken, ilk başta söylediği 'Sanatın da politik bir yanı vardır' söylemini hatırlıyoruz. Belki de Kapoor'un İstanbul'da sergilediği bu eserler

toplumun hafızasını harekete geçirip, yeni bir form ve yorum ortaya çıkarır. Sanatçının verdiği mesaj, dönemin anlam ve önemine uygun olduğu bir gerçektir.

13. İstanbul Bienali ile aynı zamanda gerçekleşen 2010 yılında eşi Fernando Botero'nun Pera Müzesi'ndeki sergisinde Türk sanat dünyasıyla tanışmış olan Sophia Vari'nin, ilk kez izleyici karşısına çıkan son eserlerinin de yer aldığı bu ilk sergisi, 9 Ekim 2013 de Pera Müzesinde izleyici karşısına çıktı.



**Resim 6.18.** 13. İstanbul Bienali 6 “Sophia Vari'nin Geometrik heykelleri”

Yapıtlarında doğduğu Yunanistan'dan ilham aldığı renkleri, hacme ve boşluğa dair arayışlarıyla bilinen Sophia Vari, kariyerine bir ressam olarak başladıktan sonra kendisini özgürleştirerek bir ifade aracının peşine düşerek heykelle buluştu. Geometriyi, hacmi ve şekilleri alıp onları boşlukta insanlaştırma amacıyla yola çıkan sanatçı, mermer ve bronzdan kıymetli madenlere uzanan bir malzeme çeşitliliği içinde çalışıyor. Anıtsal heykelleriyle dünyanın dört bir yanında kent meydanlarına konuk olan Vari, tuval ve kolajlarında ise yine hacim, katman ve yüzeyler arası ilişkiler üzerine çalışıyor.

Vari'nin heykel ve resimlerini bir araya getiren sergi, sanatındaki zamansızlığa vurgu yapıyor. Ahenk ve anıtsallıklarıyla dikkat çeken, belirli bir zaman dilimi ya da

mekana sığdırılması güç yapıtlar, ruhsal olanla fiziksel olanı, mantıksal olanla duygusal olanı, düzle hacimliyi bir araya getiriyor.

İzleyici ve birçok sanatsever bienali ve düzenlenen sergileri tartıştı. Genel düşünce bütün bu etkinliklerin bienalin önüne geçtiği düşüncesiydi. Ortak kabul, sanatsal bağlamda gezinin ortaya koyduğu sanatın bianelden güçlü olduğuydu. Sanat çevrelerinden birçok kişi 2013 sanatını, geziden önce ve geziden sonra diye kesin biçimde ayırdı. Yine 2013'ün son aylarında başka işler de yapıldı. Beşiktaş Mustafa Kemal Kültür Sanat Merkezi'ndeki Çağdaş Galeri'de, "Unutmamak" adlı ülkemizin önde gelen 35 sanatçısı, Bubi önderliğinde eserlerini kısmen yaktı. Üstelik bu girişimin "Unutmamak Müzesi" olarak kalıcılığını koruyacaklarını ifade ettiler.<sup>130</sup>

2013'te verimli, iz bırakabilen, düşündüren, kendini eleştirebilen, var olduğu toplumdan soyutlanmayarak, bunun üzerinden sanat yapan birçok insan, farkında olmadan sanatsal anlamda farklı bakış açıları ortaya çıkarmıştır.

---

<sup>130</sup> Cem Erciyes, 'Bu sergi için izin isteyemedik', *Radikal* 10 Eylül 2013; Bige Örer, 'Yollar Açmak', *13. İstanbul Bienali Rehberi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 16.; Javier Villa, 'Diego Bianchi', *13. İstanbul Bienali Rehberi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 393.; Fulya Erdemci, 'Anne ben barbar mıyım?', *13. İstanbul Bienali Rehberi* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013, s. 26

## SONUÇ

Sanatla toplumsal değişim arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Toplumsal değişim, sanat ve sanatçı için bir tür kendini yenileme, dönüştürme süreci sayılabilir. Sanatçı, toplumu değiştirmek isterken bu değişimi ilkin kendinde, kendi sanatında yaşar. Çağının tanığı olarak gördüklerini, duyumsadıklarını eserine yansıtırken kendisi de değişir, dönüşür.

Bu değişim, dönüşüm sürecinde, imgelerin etkili bir biçimde kullanılması, ressamın bu konudaki yetenek ve ustalığı, değişimlere açık oluşu, özgün açılımları denemesi, resim yorumlama / çözümlene sürecinde birçok yöntemin kullanılmasını gerektirir. Bu da sanatta disiplinlerarası ilişkileri zorunlu kılar. Resimden müziğe, edebiyattan karikatüre değin birçok sanat disiplinini ele almadan toplumsal değişimi anlamaya çalışmak oldukça zordur.

Özgün bir resim, her seferinde yeniden yaratılan, daha öncekilerden ayrı olmayı gerektiren soyut içerikli, öznel, duygulandırıcı, ressamın az çok yalnızca kendisinin yorumlayabileceği bir iç dünyanın ürünüdür.

Bu çalışma, sanatla toplumsal değişim arasındaki doğrudan ilişkiyi, değişim ve dönüşüm sürecinde imgelerin etkili bir biçimde kullanımını ve özgün bir resim ile soyut bir resmin öznel ve duygulandırıcı özelliğini ortaya koymaktadır.

## KAYNAKÇA

1. *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara 1986.
4. *Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.
- Ahmad, Feroz, *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*, Hil Yayınları, İstanbul 1992.
- ....., *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, (Çev.: Yavuz Alogan), Kaynak Yayınları, İstanbul 1999.
- Ak, Seyit Ali, *Fotoğraf/Söz Kavuşması*, Bileşim Yayınları, İstanbul 2003.
- Akay, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü, İnceleme/Araştırma*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999.
- Ak, Seyit Ali, *Fotoğraf/Söz Kavuşması*, Bileşim Yayınları, İstanbul 2003.
- Akbayır, Sıddık, *Tütün ve Kola, 'Doğulanmış Akdeniz Hüznü'*, (2. Basım), Asur Yayınları, İstanbul 2012.
- , *Biz ki Bir Sahipsiz Hatırayız, Bir Turgut Uyar Portresi*, (2. Basım), Bencekitap Yayınları, Ankara 2014.
- , *55 Nokta Kuzey*, Samsun Valiliği İl Özel İdaresi Yayını, Samsun, 2009.
- Akbulut, Durmuş, *Resmin Şairi: Devrim Erbil*, Etik Yayınları, İstanbul 2011.
- Akkaya, Ayhan ve Şengül, Taylan, *60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar, Cahit Berkay'la Söyleşi, 'Müziğin ve Müzisyenliğin O zamanlar Daha Başka Bir Değeri Vardı'*, BGTS Yayınları, İstanbul 2006.
- Aktaş, Cihan, *Monna Rosa'nın 80 Kuşağı Üzerindeki Etkisi, Şair ve Düşünür Sezai Karakoç Sempozyumu*, Fatih Belediyesi Yayınları, İstanbul 2011.
- Alakuş, Ali Osman, "Külürel Etkileşim Bağlamında Türk Dünyasından Sanatsal Bir Batı Etüdü" Z. Dilek, vd., (Ed.), 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika*



*Çalışmaları Kongresi: 10-15 Eylül 2007-Ankara Bildirileri (ICANAS)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara 2011.

Andaç, Feridun, *Yazarın Kitabı, Ferit Edgü, Okumak, Yazmak*, Varlık Yayınları, İstanbul 2004.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul 2013,

Arık, Rüçhan, *Contemporary Turkish Art*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1985.

Artun, Ali (Der.), *Sanat Manifestoları*, (Çev.: Kaya Özsezgin vd.) İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Babuş, Fikret, *Aşk ile Çıkmıştık Yola*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010.

Balbay, Mustafa, *Denizlerin Davası*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul

Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, (3. Basım), İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

*Boğaziçi Üniversitesi Sinema Söyleşileri 2006*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2007.

Caner, Hayri, *Yeşilçam Filmleri*, Vizyon Yayınları, İstanbul 1995. *Hey Dergisi Arşivi*.

Cansever, Edip, *Yerçekimli Karanfil*, Adam Yayınları, İstanbul 1995.

Celâl Soycan, *Öyle Kal*, Yön Şiir Özel Dizisi, Mayıs 2000.

Çimen, Ali ve Yılmaz, Hakan, *İpler Kimin Elinde*, Timaş Yayınları, İstanbul 2000.

Dilmener, Naim, *Bir Varmış, Bir Yokmuş*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

Dursun K. Tarık, *Kitaplara Giden Tren, Ara Güler'i Torunuma Verdim!*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2000.

Dünder, Can, *Yıldızlar*, (3. Basım), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2004.

Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, (2. Basım), (Çev.: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul 1997.

*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, /I-III*, Yem Yayınları, İstanbul 2008

Edgü, Ferit, *Ah Min-El Aşk*, (2. Basım), Ada Yayınları, İstanbul 1984.

-----, *Binbir Hece*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991.

- , *Ders Notları*, (4. Basım), Ada Yayınları, İstanbul 1988.
- , *İnsanlık Halleri*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2003.
- , *O, Hakkâri'de Bir Mevsim*, (5. Basım), Ada Yayınları, İstanbul 1986.
- , *Paraboller*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2007.
- , *Seyir Sözcükleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- , *Yaralı Zaman*, Can Yayınları, İstanbul 2007.
- , *Yazılı/Sözlü*, Dünya Yayınları, İstanbul 2003.
- , *Yazmak Eylemi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1996.
- , *Yeni Ders Notları*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1991.
- Erdemci, Fulya, 'Anne ben barbar mıyım?', *13. İstanbul Bienali Rehberi* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.
- Ergülen, Haydar, *Üvey Sokak*, Gri Yayınları, İstanbul 2005.
- Ergüven, Mehmet, *Görmece*, Metis Yayınları, İstanbul 1995.
- , *Yoruma Doğru*, (2. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- Erinç, Sıtkı M., *Resmin Eleştirisi Üzerine*, Hil Yayınları, İstanbul 1995.
- Erksan, Metin, *Mare Nostrum Bizim Deniz/ Yunan Sorunu*, Hil Yayınları, İstanbul 2000.
- Erzen, N. Jale, *Kimlik, Sınırsallık, Mekân -1992 Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Ankara 1995.
- Eyuboğlu, Bedri Rahmi, *Gece Yarısı*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.
- , *Resme Başlarke*, (2. Basım), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Feyizoğlu, Turhan, *Fırtınalı Yılların Gençlik Liderleri Konuşuyor*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, (1995), (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Yayınevi, İstanbul 2004.
- Güler, Ara, *100 Yüz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

-----, *Babil'den Sonra Yaşayacağız, Öyküler*, Aras Yayınları, İstanbul 1996.

-----, *Kahramanının Sonu, 16 mm. Belgesel*, İstanbul 1975.

-----, *Sinemacılar*, Hil Yayınları, İstanbul 1989.

-----, *Bir Devir Böyle Geçti Kalanlara Selam Olsun*, Ana Yayıncılık, İstanbul 1994.

-----, *Yitirilmiş Renkler*, Dünya Yayınları, İstanbul 1995.

Harman, Willis, *Küresel Zihniyet Değişimi*, (1990), (Çev.: Muhammed Şeviker), İz Yayıncılık, İstanbul 2000.

Harrison, Charles and Wood, Paul, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev: Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.

Hollingsworth, Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, (2003), (Çev.: Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder), İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009.

İnal, Gülseli, *Kalypso (Dolunay)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Kabacalı, Alpay, *Kültürümüzden İnsan Adaları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.

Kabaş, Sedef, *Zamanı Dize Getirenler, 'Bedri Korman'*, Doğan Kitapları, İstanbul 2005.

Kahyaoğlu, Orhan, *Caz'dan Pop'a Müzikli Yolculuk, Yarım Yüzyıl, Elli Şarkı: Yarım Yüzyıllık Türk Pop Müziğinin Şarkılarla Panoraması*, Everest Yayınları, İstanbul 2010.

Kaygun, Şahin, *Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar*, Art Yayınları, İstanbul 1992.

Koraman, Bedri, *Siyaset Arenası*, (Haz.: Turgut Çeviker), Milliyet Gazetesi Yayınları, İstanbul 1994.

-----, *Haftalıklar*, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul 2007.

Krausse, Anna Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (2005), (Çev.: Dilek Zaptcıoğlu), Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.

Kutlar, Onat ve Şahin Kaygun, "Yeni Fotoğraf", *Şahin Kaygun Özel Sayısı*, Haziran 1978.

- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), Çev.: Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Madra, Beral - Dostoğlu, Haldun (Haz.), *Erol Akyavaş, Yaşamı ve Yapıtları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2000,
- Meriç, Murat, *Pop Dedik, Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Mungan, Murathan, *Hayat Atölyesi*, Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- , *Bir Kutu Daha*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.
- Naci, Fethi, *Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1990.
- Ok, Aydın, *68 Çıglıkları, Cem Karaca'yla Söyleşi*, Broy Yayınları, İstanbul 1994.
- , *Cem Karaca'yla Söyleşi, 68 Çıglıkları*, Broy Yayınları, İstanbul 1994.
- Oktay, Ahmet, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- , *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Orhan Taylan*, (Haz: Orhan Taylan, Kemal Ünsal, vd.), Fast Print Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Overbey, David, *Dolunay, Toronto Festivaller Festivali Kitabı*, (Çev.: Sibel Özbudun), Art Yayınları, İstanbul 1992.
- Örer, Bige, 'Yollar Açmak', 13. *İstanbul Bienali Rehberi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013
- Örmeci, Ozan, *Solda Teoriler ve Tarihî Tartışmalar*, (2. Baskı), Ozan Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Özgentürk, Nebil, *Sanatçının Hatıra Defteri*, Deniz Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Özpetek, Ferzan, *İstanbul Kırmızısı*, (2013), (Çev.: Eren Cendey), Can Sanat Yayınları, İstanbul 2014.
- Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 1999.

- Özgentürk, Nebil, *Sanatçının Hatıra Defteri*, Deniz Kültür Yayınları, İstanbul 2012.
- Pamuk, Orhan, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, (8. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- Payzın, Şirin, *Ara Güler'le Söyleşi*, Carpe Diem Kitap, İstanbul 2007.
- Rifat, Samih, *Söyleşi, 'Sevgili Dostum Ara'ya...'*, *Ara Güler'in Fotoğraf Koleksiyonundan Seçmeler*, (5. Basım), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Said, Edward, *Oryantalizm*, (2. Baskı), Pınar Yayınları, İstanbul 1989.
- San, İnci, *Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Sanat Sorunları, Kuramları ve Eleştirisi, Eğitimle İlişkiler*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Ankara 1958.
- Sartre, Jean-Paul, *Venedik'e Mahkûm Bir Ressam, Estetik Üstüne Denemeler*, (Çev.: Mehmet Yılmaz), Doruk Yayınevi, Ankara 1998.
- Şeriatı, Ali, *Kendisi Olmayan İnsan*, Fecr Yayınları, Ankara 2012.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- , *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 1988.
- , *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998
- Tavlaş, Nezih, *Foto Muhabiri Ara Güler*, Fotoğrafevi Yayınları, İstanbul 2009.
- Tunca, Hulusi, *Hey Gidi Günler, 70'li Yıllar, Bir Best Off Çeksem*, C Blok Yayınları, İstanbul 2007.
- Turhan, Mümtaz, *Kültür Değişmeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Türkdoğan, Orhan, *Sosyal Hareketlerin Sosyolojisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Selçuk Yayınları, İstanbul 1966.
- Üstündağ, Metin, *Şiir Sevişgenleri*, Sel Yayınları, İstanbul 2009.
- Villa, Javier, *'Diego Bianchi', 13. İstanbul Bienali Rehberi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013

Yavuz, Mesut, *Çizer-Yazar, Öncü, Mükemmeliyetçi, Düünden Bugüne O Bir Numara, Bedri Koraman; Haftalıklar*, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul 2007.

Yavuz, Mesut, *Çizer-Yazar, Öncü, Mükemmeliyetçi, Düünden Bugüne O Bir Numara, Bedri Koraman; Haftalıklar*, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul 2007.

Yılmaz, Aytekin, *Modern Demokrasi Gelişimi ve Sorunları*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2000.

Yılmaz, Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, (2. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2013,

-----, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınları, Ankara 2009.

-----, *Sanat, Piyasa, Küreselleşme, Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, İstanbul 2012,

Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

### **Dergiler**

Andaç, Feridun, “Kaçkın’lardan Doğu Öyküleri’ne”, *Adam Öykü*, Mart – Nisan 1997.

....., “Kaçkın’lardan Doğu Öyküleri’ne”, *Adam Öykü*, Mart – Nisan 1997.

Avcı, Zeynep, “Fotoğraf ‘Yapan’ Bir Sanatçı”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 854, Mayıs 2010.

Demirel, Zeliha, “Hulki Aktunç Ara Güler’in Vizör Evrenini Anlattı”, *Kurgu*, Sayı: 4, Eylül-Ekim, 2010.

Gülmez, Sedat, “Karakalemin Çizgisi Yassıada’ya Uzanıyor”, *Aksiyon*, Sayı: 548, Haziran 2005

Özdemir, Aslan, “Ayın Elemanı: Metin Üstündağ”, *Öküz*, Sayı: 54, Kasım 1998.

Özgüç, Agâh, “Aslan Yeleli Cahit Berkay’dan Film Müzikleri Nostaljisi”, *Öküz*, Sayı: 7, Temmuz 2000.

Ramazanoğlu, Yıldız, “Monna Rosa Kuşağı”, *Temrin*, Sayı: 26, Haziran, 2010.

Rifat, Samih, “Şahin Kaygun ile Fotoğrafın Sınırlarına Yolculuk”, *Hürriyet Gösteri*, Nisan 1991.

Üyken, Tolgai “Hayattan Ne Öğrendiler?”, *Esquire Dergisi Eki*, Eylül 2010.

Yalçın, Murat, “Ferit Edgü ile Söyleşi, ‘İyi Bir Kitap Bizi Dünyaya Götürür’”, *Kitaplık*, Sayı: 146, Şubat 2011.

### **Gazete Yazıları**

Ahmet Hakan, “Mahafazakar Dediğin Muhafazakâr Değildir”, *Hürriyet*, 19 Nisan 2012.

Ahmet Hakan, “Muhafazakâr Sanat Neden Olmaz?”, *Hürriyet*, 17 Nisan 2012.

Anonim, “Darüşşafak Sanat Ödülleri Sergileri”, *Cumhuriyet*, 21 Nisan 1973.

Ara Güler, “İki Usta Fotoğraf Sanatını Konuştu”, *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1984

-----, “İki Usta Fotoğraf Sanatını Konuştu”, *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1984.

-----, “Şahin Kaygun Sergisinin Düşündürdükleri”, *Hürriyet*, 23 Mart 1984.

Atilla Dorsay, “Önemli Bir Yönetmen Geliyor”, *Cumhuriyet*, 26 Şubat 1988.

-----, “Özgün Bir Estetik Dünya”, *Cumhuriyet*, 8 Aralık 1988.

Ayça Örer, “Metin Üstündağ’la Söyleşi, ‘Keşke Nikâhsız Sevişebilseniz’”, *Taraf*, 28 Aralık 2008.

Ayfer Tunç, “Yazmak... Sorgulamak...”, *Cumhuriyet Kitap*, 8 Ocak 2000.

Bercuhi Berberyan, “Muhafazakâr Sanat Dedikleri”, *Agos*, 05 Aralık 2013.

Çetin Altan, “Bedri Koraman”, *Milliyet*, 4 Kasım 2007.

Düccane Cündioğlu, “Fernando Botero: Büyüme İstemeyen Çocuk”, *Yeni Şafak*, 12 Haziran 2010.

Engin Ardıç, “Aydınlara Yönelik Yazı”, *Sabah*, 2 Nisan 2012.

Evrım Altuğ, “Şirin Neşat’la Söyleşi, ‘ABD’nin İran’dan Farkı Yok’”, *Radikal*, 29 Eylül 2003.

Emre Aköz, “Muhafazakar Sanat”, *Sabah*, 27 Mart 2012.

Ferhan Egemen Sunal, “Geleneğin Beden Bulması: Anonim Tasarım” [Elektronik Sürüm], *Yedi*, S. 2.

Filiz Aygündüz “Bedri Koraman’la Söyleşi”, *Milliyet (Pazar)*, 17 Nisan 2007.

Hilmi Yavuz, “Muhafazakâr Estetik ve İslâm Medeniyeti”, *Zaman*, 15 Nisan 2012.

İbrahim Altınsay, “Afife Jale”, *Hürriyet*, 3 Mart 1988.

İskender Pala, “Muhafazakârın Sanat Manifestosu”, *Zaman*, 10 Nisan 2012.

Jean Baudrillard, "La Guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu?", *Liberation*, 6 Şubat 1991.

Mehmet Basutçu, "Şahin Kaygun'un Dolunay'ı", *le Film Français*, 13 Mayıs 1988.

Mustafa Balel, "Devrimci Sanat Üzerine", *Cumhuriyet*, 28 Ağustos 1976.

Sibel Ünlü ve Nevzat Çiçek, "Bedri Koraman'la Söyleşi, Tetiğe Dokundu Silah Patlamadı", *İstanbul / Bugün*, 17 Nisan 2006.

Taha Akyol, "Muhafazakâr Sanat", *Hürriyet*, 19 Nisan 2012.

Zeki Çakaloz, "Şahin Kaygun'un Sanat İnsanları", *Cumhuriyet*, 28 Ekim 1978.

### Web Siteleri

<http://www.sanatblog.com/gezi-sanati/>

<http://www.galeriartist.com>

<http://www.ihd.org.tr/index.php/raporlar-mainmenu-86/el-raporlar-mainmenu-90/2681,17.07.2013>

<http://bilimakademisi.org/siyaset-ve-toplum-bilim-perspektifinden-gezi-parki-olaylari-calisma-gruburaporu,01.08.2013;>

<http://istanbul.mazlumder.org/yayinlar/detay/yurt-ici-raporlar/3/taksim-gezi-parki-olaylari-raporu/1094,01.08.2013>

[http://www.sde.org.tr/tr/newsdetail/taksim-gezi-parki-eylemleriraporu/3458,17.07.2013.](http://www.sde.org.tr/tr/newsdetail/taksim-gezi-parki-eylemleriraporu/3458,17.07.2013)

[http://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile](http://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile)

[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/144740/Fernando\\_Botero\\_onerisi.html#](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/144740/Fernando_Botero_onerisi.html#) 13 Mayıs 2010.

<http://english.ahram.org.eg/News/92811.aspx>, 28 Ocak 2014



**ÖZGEÇMİŞ**

|                         |   |
|-------------------------|---|
| <b>Kişisel Bilgiler</b> |   |
| Adı Soyadı              | Ayşe UZUN   |
| Doğum Yeri ve Tarihi    | Erzurum 1974  |
| <b>Eğitim Durumu</b>    |   |
| Lisans Öğrenimi         | Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi<br>Resim Bölümünü |
| Y. Lisans Öğrenimi      | Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü                  |
| Bildiği Yabancı Diller  | İngilizce   |
| Bilimsel Faaliyetleri   |   |
| <b>İş Deneyimi</b>      |   |
| Stajlar                 |   |
| Projeler                |   |
| Çalıştığı Kurumlar      |   |
| <b>İletişim</b>         |   |
| E-Posta Adresi          |   |
| <b>Tarih</b>            |   |