

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1980'Lİ YILLARDA (1980-1990) TÜRKİYE SANAT ORTAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:  
BU BAĞLAMDA DÖNEMİN, ÖZELLİKLE RESİM ALANINDA ÜRETİLEN  
İŞLERE YANSIMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
YILDIZ ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ**

**Anabilim Dalı: SANAT YÖNETİMİ**

**Programı: SANAT YÖNETİMİ**

**OCAK 2007**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1980'Lİ YILLARDA (1980–1990) TÜRKİYE SANAT ORTAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ:  
BU BAĞLAMDA DÖNEMİN, ÖZELLİKLE RESİM ALANINDA ÜRETİLEN  
İŞLERE YANSIMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
YILDIZ ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ  
0410072004**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 15 Ocak 2007  
Tezin Savunulduğu Tarih: 13 Şubat 2007**

**Tez Danışmanları: Prof. Dr. Nükhet GÜZ  
Prof. Devrim ERBİL (Doğuş Üniversitesi)**

**Diğer Jüri Üyesi: Prof. Özer SEZGİN**

**OCAK 2007**

## İÇİNDEKİLER

RESİMLİSTESİ.....	ii
TÜRKÇE	
ÖZET.....	vi
YABANCI DİL	
ÖZET.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. <b>CUMHURİYETİN KURULUŞUNDAN ÖNCEKİ YAŞANAN KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER</b> .....	3
1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Sürecine Girişi.....	3
1.2. Batı Modernleşmesi ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yansımaları.....	5
1.3. Osmanlı'daki Kültürel Değişimlerin Sanat Ortamına Yansıması.....	9
2. <b>1923-1980 YILLARINDA TÜRKİYE'NİN KÜLTÜR-SANAT ORTAMI</b> .....	18
2.1. Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu.....	18
2.2. 1923'ten 1945'e Türkiye'de Kültürel Ortam.....	21
2.3. 1945-1980 Döneminde Türkiye'de Kültürel Ortam.....	43
3. <b>1980-1990 DÖNEMİNDE TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL DEĞİŞİMLER ve PLASTİK SANATLAR</b> .....	59
3.1. Yeni Liberalizmin Türkiye'ye Etkisi.....	59
3.1.1. Siyasi ve Ekonomik Ortam.....	59
3.1.2. Sosyo-Kültürel Ortam.....	64
3.1.2.1. Arabesk Müziğe Yöneliş.....	72
3.1.2.2. Görsel Dilin Değişimi.....	77
3.1.2.3. 1980'ler ve Kadın Hareketi.....	82
3.2. 1980-1990 Döneminde Plastik Sanatlar Ortamı.....	88
3.2.1. Özel Galerilerin Durumu.....	89
3.2.2. 1980'lerde Gerçekleştirilen Sergilerden Bir Kesit.....	96
3.2.2.1. İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri.....	96
3.2.2.2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri.....	106
3.2.2.3. A, B, C, D Sergileri.....	112
3.2.2.4. Uluslararası İstanbul Bienali.....	115
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA.....	120
EKLER.....	126

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1. 1:** Namık İsmail, *Çıplak*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=670&ic=90&pg=1> (12.01.2007)
- Resim 1. 2:** Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 118 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=2610&ic=75&sergi=468&pg=2&order=30> (12.01.2007)
- Resim 1. 3:** Mihri Müşfik Hanım, *Kızkardeşi Enise Hanım*, tarihsiz, mukavva üzerine pastel, 65 x 50,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/> (12.01.2007)
- Resim 2. 1:** Nurullah Berk, *Nargile İçen Adam*, 1958, tuval üzerine yağlıboya, 93,5 x 60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://turkresmi.com/klasorler/dgurubu/index.htm> (12.01.2007)
- Resim 2. 2:** Şeref Akdik, *Gazi Telgraf Başında*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 178 x 138 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/v.t.kongresi/plastik%20sanatları/selcuk%20mulayim.htm> (12.01.2007)
- Resim 2. 3:** Malik Aksel, *'Yeni Mektep'*, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 84 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi  
Pera Müzesi, "Kadınlar Resimler Öyküleri" sergisi (15.03.2006)
- Resim 2. 4:** Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 138 x 186 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
[http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat\\_yapiti\\_2.htm](http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_2.htm) (12.01.2007)

- Resim 2. 5:** Turgut Zaim, *Yörükler*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. Ersoy, Ayla. *500 Türk Sanatçısı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 2005, s. 504.
- Resim 2. 6:** Mehmet Ruhi Arel, *Taşçılar*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 230 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=2521&ic=60&sergi=418&pg=2&order=35> (12.01.2007)
- Resim 2. 7:** Nejad Melih Devrim, *Prag*, 1948, kağıt üzerine guaş, 64 x 48 cm  
[http://www.galerinev.com/res\\_serg/rsa\\_njdvr.html](http://www.galerinev.com/res_serg/rsa_njdvr.html) (12.01.2007)
- Resim 2. 8:** Neşet Günal, *Kör Hasan'ın Oğlu*, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 175 x 84 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/> (13.01.2007)
- Resim 2. 9:** Nedim Günsur, *Bacalar*, 1960  
[http://www.lebriz.com/v3\\_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR](http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR) (13.01.2007)
- Resim 2. 10:** Ömer Uluç, *Soyutlama*, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/> (13.01.2007)
- Resim 2. 11:** Devrim Erbil, *Yeşil Martılar*, 1990, tuval üzerine yağlıboya, 96x 96 cm  
<http://www.sanalmuze.org/koleksiyon> (12.01.2007)
- Resim 3. 1:** Erkekçe Dergi'sinin kapağı, Mart 1982  
[http://urun.gittigidiyor.com/SDR-ERKEKCE-FUSUN-OZBEN-KAPAK-MART-1982\\_W0QQidZZ2559275](http://urun.gittigidiyor.com/SDR-ERKEKCE-FUSUN-OZBEN-KAPAK-MART-1982_W0QQidZZ2559275) (13.01.2007)

- Resim 3. 2:** Kadınca Dergi'sinin kapağı, Nisan 1982  
[http://urun.gittigidiyor.com/SEZEN-AKSU-1982-Kadinca-Dergisi-Kapak\\_W0QQidZZ1102799](http://urun.gittigidiyor.com/SEZEN-AKSU-1982-Kadinca-Dergisi-Kapak_W0QQidZZ1102799) (13.01.2007)
- Resim 3. 3:** Yeni Gündem Dergi'sinin kapağı, Eylül 1986  
[http://urun.gittigidiyor.com/SDR-YENI-GUNDEM-12EYLUL-SIKI-YONETIM-MAHKEMELERI\\_W0QQidZZ2173034](http://urun.gittigidiyor.com/SDR-YENI-GUNDEM-12EYLUL-SIKI-YONETIM-MAHKEMELERI_W0QQidZZ2173034) (13.01.2007)
- Resim 3. 4:** Tomur Atagök, *Kurul*, 1981, metal üzerine boya, 100 x 200 cm  
<http://sanatgalerisi.com/art/atagok/art03.htm> (13.01.2007)
- Resim 3. 5:** Nur Koçak, *Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere*, 1978, tuval üzerine akrilik, 89 x 116 cm  
<http://www.karsi.com/sergi/geriyebakmak/nurk.htm> (13.01.2007)
- Resim 3. 6:** İpek Aksüğüre Duben, *Şerife II*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 130 cm  
<http://www.karsi.com/sergi/geriyebakmak/ipekd.htm> (13.01.2007)
- Resim 3. 7:** Füsün Onur, *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel*, 1981, karışık teknik  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/> (13.01.2007)
- Resim 3. 8:** Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983, metal üzerine boya (iki parçadan birincisi), 150 x 300 cm  
<http://sanatgalerisi.com/art/atagok/art02.htm> (13.01.2007)
- Resim 3. 9:** Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983, metal üzerine boya (iki parçadan ikincisi), 150 x 300 cm  
<http://sanatgalerisi.com/art/atagok/art02.htm> (13.01.2007)
- Resim 3. 10:** Gülsün Karamustafa, *Çifte Hakikat*, 1987, enstalasyon  
<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal.htm> (13.01.2007)

- Resim 3. 11:** Canan Beykal, *8 Parçalık 1 Bütün*, 1985  
<http://www.lebriz.com/mag/may03/kavsan048.asp> (13.01.2007)
- Resim 3. 12:** Erdağ Aksel, *Adsız*, 1987, Karışık gereç  
[http://www.nesneler.com/turk\\_tension.html](http://www.nesneler.com/turk_tension.html) (13.01.2007)
- Resim 3. 13:** Bedri Baykam, *Demokrasinin Kutusu*, 1987, sunta üzerine karışık teknik, 220 x 110 x 110 cm  
<http://www.bedribaykam.com/index.php?katid=25&PHPSESSID=408b0104bf8b5628bb0fe6618e233257> (13.01.2007)
- Resim 3. 14:** Füsün Onur, *Herhangi Bir İskemle*, 1992, iskemle, tül  
<http://www.sanalmuze.org/sergiler/> (13.01.2007)
- Resim 3. 15:** Bedri Baykam, *Ingres, Gérome Burası Benim Hamamım*, 1987, enstalasyon  
<http://www.sanalmuze.org/paneller/index04.htm> (13.01.2007)

**Enstitüsü** : **Sosyal Bilimler**  
**Anabilim Dalı** : **Sanat Yönetimi**  
**Programı** : **Sanat Yönetimi**  
**Tez Danışmanı** : **Prof. Dr. Nükhet Güz, Prof. Devrim Erbil**

**Tez Türü ve Tarihi** : **Yüksek Lisans – Ocak 2007**

**KISA ÖZET**  
**1980-1990 YILLARINDA TÜRKİYE'DE**  
**PLASTİK SANATLAR ORTAMI**

**Yıldız Öztürk Ötkünç**

Türkiye’de 1980-1990 yılları arasında plastik sanatlar ortamını değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışma, on yıllık süreci toplumsal ve kültürel iklimin değişimi bağlamında ele alıp incelediği için tarihsel bir arka plan sunumunu da gerekli kılmıştır. Bu nedenle, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan önceki sosyo-kültürel gelişmelerin çözümlenmesi ve 1923’ten önceki dönemin mercek altına alınması tez kapsamına alınmıştır.

Üç ana başlıktan oluşan çalışmanın alt bölümlerinde, incelenen dönemlerin alt yapısını ve arka planını daha net görebilmek amacıyla, sosyo-ekonomik ve siyasi duruma da değinilmiştir.

Tezin birinci bölümünü Cumhuriyet’in kuruluşundan önce yaşanan kültürel değişimler oluşturmaktadır. Bu çerçevede, Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma sürecine girişi ve bu dönüşümlerin Osmanlı Devleti üzerinde yarattığı kültürel ve toplumsal evrim incelenmiştir. Batılılaşma sürecini etkileyen en önemli itici güç kapitalist dünya ekonomisiyle bütünleşme eğilimidir. 18. yüzyılda Lale Devri’yle başlayan bu yönelişin, 19. yüzyıldan bu yana askeri ve bürokratik kanat tarafından yürütülmekte olduğu görülmektedir. Osmanlı bürokrasisi içinde Batı’yla yakın



temaslar, III. Ahmet döneminde başlamış, III. Selim, II. Mahmut ve II. Abdülhamit iktidarlarında hızlanarak devam etmiştir. Lale Devri'nde, özellikle peyzaj ve mimarlık alanlarında değişimler söz konusuysen, sonraki dönemde Batılı tarzda plastik değerlere ilgi duyulmaya başlanmıştır. Bu süreçte, Tanzimat ve ardından Meşrutiyet'in ilanı ile Batılılaşma çabalarının kurumsal niteliğe dönüştürülmeye çalışıldığı görülür. Ancak, bu çabalar ve eğilimler, yönetici sınıfla halk arasındaki düşünsel ve sosyo-ekonomik uçurumların azaltılmasından çok derinleşmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, yönetici elitin yaptığı yenilikler toplumun çoğu tarafından benimsenmemiş, çeşitli tepkilere yol açmıştır.

İkinci bölümde ise 1923-1980 yıllarında Türkiye'nin kültür ve sanat ortamındaki gelişmeler incelenmiştir. Alt bölümlerde, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, ülkede yaşanan köklü kültürel siyasal değişimler, tarihsel dönemlere ayrılarak ele alınmıştır. Bu bağlamda ilk olarak, çok partili siyasal döneme kadar incelenen bölümde, Cumhuriyet'in kültür siyasaları ve kurumsallaşma adımları irdelenmiştir. Osmanlı gibi geleneksel ve içe kapalı bir toplumu miras alan Cumhuriyet'in önder kadrosu, başından itibaren yüzünü Batı'ya dönmüş ve hedeflerini bu yönde koymuştur. 1950'lerden sonra Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle beraber, devletin kültür alanında yaptığı atılımlar yavaşlamış, sanatçı-devlet işbirliği gittikçe zayıflamıştır. Yeni hükümetin sanata ve sanatçıya desteğinin azalması sonucu, bu boşluğu özel sektörün doldurmaya çalıştığı görülür. Özellikle 1970'lerin ortasından başlayarak yoğun bir biçimde açılan özel galeriler, 1980'lerle birlikte bu alandaki etkisini daha fazla hissettirmiştir.

Üçüncü bölüm, çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. "Türkiye'de 1980-1990 Döneminde Plastik Sanatlar Ortamı" başlığı altında ilk önce, 80'lerin dünya konjonktürüyle birlikte, yeni-liberal ekonomik programın uygulamalarına değinilmiştir. Ardından bu paradigma değişiminin toplumsal yaşamda ve kültürel alanda bıraktığı izlerin sanat ortamına yansımaları incelenmiştir. Bu bağlamda 1980'lerde, sanat ortamındaki değişimleri hazırlayan koşullar irdelenmiştir. Ayrıca, bu dönemde, devlet ve özel galerilerde düzenlenen bazı sergilere değinilmiştir.

Ekler bölümünde ise, sanatçılarla yapılan röportajlar sunulmuştur. Bu görüşmelerde sanatçıların, 80'li yılların Türkiye sanat ortamına ilişkin gözlem ve yorumlarına yer verilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Çağdaş sanat, görsel sanatlar, yeni liberalizm, modernizm.

**University** : **Istanbul Kültür University**  
**Institute** : **Institute of Social Sciences**  
**Department** : **Art Management**  
**Programme** : **Art Management**  
**Supervisor** : **Prof. Dr. Nükhet Güz,**  
**Prof. Devrim Erbil**  
**Degree Awarded and Date** : **MA – January 2007**

### **ABSTRACT**

This study aims to evaluate the fine arts environment between 1980-1990 within the context of social and cultural climate changes; for this reason it necessitates a historical background presentation. Therefore, the analysis of the socio-cultural changes before the establishment of Turkish Republic has also been included.

The research comprising of three main titles also included the socio-economical and political environment in its sub-titles for better analysing the background of the studied periods.

First chapter of the thesis is about the cultural changes before the establishment of Turkish Republic. Ottoman Empire's introduction to westernisation process and its cultural and social influence is analysed. The main factor affecting the westernisation process is the tendency of integration with the capitalist world economy. This inclination beginning in the 18th century has been enforced by the military and bureaucratic class. Relations of Ottoman bureaucracy with the western world has began in the rule of Ahmet III and been accelerated in the rules of Selim III, Mahmud II and Abdülhamit II. After the changes occurring in the realms of landscape and architecture in 18th. century, the main artistic interest has been in fine arts in western fashion. In this process, it can be observed that, with the proclamation of administrative reforms and constitutional monarchy, the westernization effort has attained an institutional aspect. But these efforts and inclinations has deepened the

socio-cultural gap between the ruling elite and the ruled people. Therefore, ruling elite's reforms has been encountered by reactions from most of the ruled class.

In the second chapter, developments in the cultural and artistic environment between 1923-1980 has been analysed. In the sub-chapters, cultural and political changes after the proclamation of republic has been evaluated within the context of historical periods. Thus firstly, the republic's cultural politics and institutionalisation efforts until the multi-party period has been discussed. It can be stated that the founder elite seeking to reform a closed social structure was western inclined. After the rule of Democratic Party in 1950's, state's cultural reforms has been declined and cooperation between the state and the artists weakened. The private sector attempted to fill this gap. Private art galleries intensively opening by the mid-1970's became to be influential in the realm.

The third chapter composes the main axis of the thesis. Under the heading of "Fine Arts Environment in Turkey Between 1980-1990", neo-liberal economical programs of the 1980's new world conjuncture is discussed. Then, this paradigm shift's influence on social and cultural life and its reflection on artistic environment are examined. In that context, conditions changing the artistic environment in 1980's are analysed. Besides, some exhibitions in public and private art galleries in that period are taken into consideration.

In appendix, interviews with the artists are presented. By those interviews, artists' observations and comments on the artistic environment in Turkey in 1980's are handled.

**Keywords:** Contemporary art, visual art, neoliberalism, modernism.

## GİRİŞ

Moderniteden bu yana, dünyada yaşam biçiminin farklılaşmasına bağlı olarak, sosyo-ekonomik ve kültürel değişim süreci yaşanmaktadır. Sanat ve sosyal bilimler alanında yeni arayışları tetikleyen bu gelişmeler, sanat ürününe bakış açısında, sanatın üretilmesinde ve sergilenmesinde önemli değişimlere kaynak olmaktadır. Bu bağlamda sanat, toplumsal değişim sürecinin açıkça izlenebileceği gözlem alanlarından birisidir.

20. yüzyılın kırılma noktalarından biri olan 1980’li yıllar, dünya konjonktürüyle birlikte Türkiye’nin de paradigma değişimi yaşadığı bir dönemdir. Bu sürecin, “küreselleşme” olgusuyla birlikte, tüketim merkezli düşünce sisteminin yerel, ahlaki, kültürel değerleri, eş zamanlı olarak etkisi altına aldığı görülmektedir. Dolayısıyla çalışmanın ana eksenini oluşturan, 1980-1990 dönemi Türkiye’inde plastik sanatlar ortamı, 1980’lerde Türkiye’de uygulanan yeni liberal ekonomi programının sosyo-kültürel alana etkisi ve bu dönemde yaşanan sanatsal ve siyasal gelişmeler üzerinden aktarılacaktır.

İncelemenin başlangıç noktasını oluşturan ilk bölümde, Cumhuriyet’in kuruluşundan önce yaşanan kültürel değişimler incelenmiş, bu çerçevede, Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma süreci ve bu sürecin kültürel alandaki yansımalarına değinilmiştir. İkinci bölümde Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve 1980’e kadar, farklı hükümetlerin farklı kültür programları ve uygulama yöntemlerinin, plastik sanatlar alanına etkileri ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, 1980-1990 yılları arasında, Türkiye’nin ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal pratiklerindeki dönüşümler plastik sanatlar merkeze alınarak irdelenmiştir. Bu bağlamda, o dönemde düzenlenen ve çağdaş Türk sanatı içerisinde “kırılma noktaları” olarak nitelendirilebilecek sergilere yer verilmiştir. Ayrıca bu sergilere katılan bazı sanatçılarla, 80’li yılların plastik sanatlar ortamı çerçevesinde yapılan kişisel görüşmelere ekler bölümünde yer verilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde, genel değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın temel aldığı yöntem, konuyla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan kaynakların taranmasıyla kuramsal bir çerçeve oluşturup, bunun çağdaş Türk sanatı alanında, öne çıkan örnekler arasında somut karşılığını aramak, irdelemek, yorumlamak ve gözleme dayalı sanatsal analizler yapmak esasına dayanmaktadır. Genel olarak sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalardan yararlanılarak, sanatsal bir bakış açısından değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümüyle ilgili olarak tarihsel sürecin incelenmesinde sergi katalogları ve dönemin sanat dergilerinden de faydalanılmıştır. Sanatçılarla yapılan röportajlar uygulama alanındaki örnekler bağlamında çalışmanın bütünüyle etkileşime girmesini sağlamıştır.

İnceleme on yıllık bir süreci temel almasına rağmen, dünyada ve Türkiye’de hem sanatsal hem de sosyo-ekonomik alanda günümüze dek etkileri hissedilen bir dönemi kapsamaktadır. Dolayısıyla, 1980-1990 döneminin içinde barındırdığı hızlı değişim ve dönüşümün aktarılması için farklı disiplinlerden, geniş çapta araştırmaların ve çalışmaların gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

## **Bölüm 1. Cumhuriyetin Kuruluşundan Önceki Kültürel Değişimler**

Cumhuriyet'in ilanından önceki kültürel değişimleri izleyebilmek için, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın başladığı dönemin incelenmesi konunun bütünlüğünün anlaşılabilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu'nda hem içsel hem dışsal faktörlerce tetiklenen Batılılaşma süreci, özellikle 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılda başlamıştır. Yüzünü Batı'ya dönen Osmanlı Devleti toplumsal, siyasal ve düşünsel alanlarda reformlar yaparak, kapitalist dünya ekonomisine eklenmeye çalışmıştır. Bu dönemdeki gelişmeler sanat ortamına da yansımış, özellikle 20. yüzyılın başlarında etkisini göstermiştir. Batılılaşmanın etkisiyle sanat eğitimi almaları için Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, sanatçıların gazete çıkarması, sanatçı derneklerinin kurulması gibi gelişmeler Cumhuriyet öncesinin kültürel birikimini oluşturmaktadır. 1923'le birlikte, Cumhuriyet'in ilkeleri doğrultusunda sanatsal etkinlikler daha geniş kesimlere ulaştırılmaya çalışılmıştır.

### **1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Sürecine Girişi**

Osmanlı İmparatorluğu, yayılmacı ve genişleme politikası üzerine kurulmuş bir devlettir. Bu yüzden, yıllarca Asya, Avrupa ve Afrika gibi kıtalarda toprakları olan, askeri yönden güçlü bir yapıya sahipti. Ancak 18. yüzyılla birlikte Batı, sanayi devriminin de etkisiyle teknolojik gelişmelerde üstünlük göstermeye başlamış; teknik gelişmeler pek çok alanda olduğu gibi askeri alanda da egemenliği gecikmeden getirmiştir. Bu durum savaşlarda yenilgiler ve düşüş döneminin hızlanmasıyla sonuçlanmıştır. 'Bunun yanı sıra, yerel toprak sahiplerinin merkeze karşı tutum alması ve isyanlar da Osmanlı İmparatorluğu'nun karşılaştığı sorunlar arasında yer almaktadır.'<sup>1</sup> Dolayısıyla, devlet yönetimi ayakta kalabilmek için Avrupa'daki yenilikleri model alarak reform hareketlerine yani Batılılaşmaya gereksinim duymuştur. Örneğin, Lale Devri'nde iktidarda olan III. Ahmet, Batı'daki gelişmelere

---

<sup>1</sup> Şerif Mardin, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995) 105.

yalnızca ilgi duymakla kalmamış bununla birlikte, Avrupa'nın çeşitli başkentlerine elçiler göndermiştir.

Osmanlı İmparatorluğu, ilki Viyana kuşatması sonrasında gelen 1683-1699 savaşı, ikincisi 1716-1718 Osmanlı-Avusturya savaşı ve Pasarofça Antlaşması'yla iki büyük yenilgi almıştır. Askeri alanda alınan yenilgiler sonucu III. Mustafa ile başlayan ve 18. yüzyıl boyunca devam eden ıslahat çalışmaları, özellikle askeriye içinde, III. Selim tarafından sürdürülmüştür. Bu süreci devam ettiren II. Mahmut'un ıslahatları askeri alanda başlamakla beraber, siyasal ve toplumsal alanlara da etki edecek Batılılaşma girişimleridir. Bir Batı dili (Fransızca) bilen ilk padişah olan Abdülmecit'in iktidara geldiği yıl Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Humayunu) ilan edilmiştir. Bu belgede yer alan 'bütün tebaanın can, haysiyet ve mülkiyetlerinin en iyi şekilde korunacağı'<sup>1</sup>nin ifadesi 1789'daki büyük Fransız Devrimi söylemlerinin Osmanlı'ya, zorunluluktan da olsa, yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu gelişme, yüzyıllardır sadece vergi verme ödevini yerine getirmekle yükümlü Osmanlı halkı için önemli gelişmeler olsa da, ilerleyen süreç, "kişisel özgürlükler ve haklar" gibi ilkelerin birer temenni olarak kaldığını ve tebaanın durumunda somut gelişmelerin yaşanmadığını göstermiştir. Çünkü zayıflayan siyasal ve ekonomik durumuyla Osmanlı İmparatorluğu, "kapitalist dünya ekonomisinin etkisi altına girmek, Batı kurumlarından esinlenmek ve bir tür zorunlu liberalleşme"<sup>2</sup> gibi değişimleri benimsemek durumunda kalmıştır.

Tanzimat Fermanı'ndan daha kapsamlı olan Islahat Fermanı (1856) ise, din ve mezhep farkını kaldırarak ayrıcalıklı Müslüman topluluğuyla gayrimüslimler arasında kanun önünde eşitlik öngörüyor ve Osmanlı topraklarında yaşayan herkesi Osmanlı uyruğu olarak nitelendiriyordu. Sonuç olarak, Islahat Fermanı, Sened-i İttifak'la başlayan, Tanzimat Fermanı'yla devam eden Osmanlı reform hareketleri içinde atılmış bir adım olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>1</sup> Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995) 41.

<sup>2</sup> Artun Ünsal, "Yurttaşlık Zor Zanaat", *75 Yılda Tebaadan Yurttaş Doğru*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998) 12.



II. Abdülhamit'in iktidarı ele almasıyla, Batılılaşma yönündeki çabalar, yürütme tamamen padişahın elinde olsa da, egemenliğin "paylaşılmasını" zorunlu kılacak iki kanatlı parlamento oluşumuna (1876) yol açtı. Bu gelişmeler, Fransız devriminden etkilenen genç Osmanlılardan oluşan Jön Türkler'lerin eşitlik, özgürlük, milliyetçilik gibi söylemler etrafında oluşturdukları düşüncelerini yaymak için zemin oluşturmuştur. Ancak Meşrutiyet yönetimi, iktidar tarafından Osmanlı-Rus Savaşı bahane edilerek 1878 yılında sona erdirilmiştir.

II. Abdülhamit'in, meclisi kapatması, özgürlükleri kısıtlaması, jurnalciliği teşvik etmesi gibi uygulamaları yönetime karşı tepkilerin oluşmasına neden olmuş; Jön Türklerin yürüttüğü muhalefet çalışmalarının da etkisiyle, Meşrutiyet'in ikinci kez ilanı (1908) söz konusu olmuştur. Bu dönemde siyasal gelişmelerin yanı sıra nispeten "özgürlükçü" bir ortamda Türkiye düşün tarihini derinden etkileyecek ideolojik akımlar da kendilerine gelişme damarı bulmuşlardır.

Osmanlı İmparatorluğu 20. yüzyılı, imparatorlukların parçalanıp yerine ulus-devletlerin kurulmaya başladığı bir süreçle karşıladı. Özellikle Balkanlarda yaşanan ayaklanmalar, toprak bütünlüğünü koruyamaz hale gelen Osmanlı İmparatorluğu'ndan bazı ulusların ayrılması ve bağımsız devlet kurmasıyla sonuçlanmıştır. Parçalanmış imparatorluklardan kopan küçük devletleri paylaşmak amacıyla, Balkan Savaşları'ndan iki yıl sonra 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'yla birlikte dünya haritası yeniden çizilmiş oldu. Savaşın yenilgiyle çıkan Osmanlı Devleti, Mondros Mütarekesi'ni imzalayarak bağımsız bir devlet olma niteliklerini yitirmiş ve toprakları işgale uğramıştır. Ülkenin işgaline karşı ordu içinden tepki gösteren askerler, halkın Anadolu'da başlattığı düzensiz direniş hareketlerine destek vermişler, bu durum daha sonra kurtuluş mücadelesine dönüşmüştür. 29 Ekim 1923'te de Atatürk'ün liderliğinde Türkiye Cumhuriyeti devleti kurulmuştur.

## **1.2. Batı Modernleşmesi ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Yansımaları**

Batı modernleşmesi, Rönesans, reform hareketleri, aydınlanma, sanayileşmenin başlaması ve kapitalistleşme süreçleriyle düşünsel, sosyo-ekonomik, teknolojik ve

siyasal alanda pek çok dönüşümün yaşanmasına neden olmuştur. Modernleşme, Batı skolastiği yerine aydınlanmanın “akıl” söylemini öne çıkarmış, laikliği ana eksen yapmış ve metodoloji olarak da pozitivismi önermiştir. Hıristiyanlık öğretisinin düşünsel alanda tek otorite olması durumu, Descartes ve Kant’ın felsefesiyle yavaş yavaş kabuk değiştirmiş ve bireyin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu çerçevede birey artık aklıyla çeşitli çıkarımlarda bulunabilen, düşünen “özne” konumuyla imlenmiştir. Artık, düşünen, sorgulayan ve üreten birey profili, bilimsel çalışmaların dolayısıyla teknolojik gelişmelerin ve ilerlemenin ana figürü olur.

Sanayileşme olgusuyla Batı ülkeleri, toprak işleme sistemine dayalı feodal ilişki ağından çıkıp kentlere göç eden bir kesimle karşı karşıya kaldığında, sadece ekonomik değil toplumsal ve siyasal alanda da köklü dönüşümler yaşamıştır. Ardı ardına devrimlerin yaşandığı Avrupa’da egemen sınıfla halk arasında sürekli bir iktidar mücadelesi yaşanmıştır. Fransız devrimiyle deneyimlenen yurttaşlık bilinci, İngiltere’de işçi sınıfının örgütlenmesi ve hak talep eder hale gelmesi gibi toplumsal hareketler, tabanla yönetim arasında doğrudan etkileşimin varlığına ve tabiiyet ilişkisinden çok birey ve sınıf olma bilincinin gelişmiş olduğuna işaret eder.

Osmanlı toplumu, tarıma dayalı ekonomik sistemi, mutlak-merkeziyetçi yönetim biçimi, kişiye bağlılık ölçeğindeki sultan-tebaa ilişkisi, dini temellere dayanan hukuksal yapısıyla Batı’dan çok farklı dinamikleri barındırmaktaydı. Osmanlı halkı eleştiri hakkından yoksun, yurttaşlık bilinci gelişmemiş ve bireysel haklarının farkında olmayan bir kitleyi işaret eder. Bunların yanında, yönetimde saltanatlık söz konusu olduğundan iktidara karşı örgütlü bir tutum ya da eğilim geliştirilememiştir. Böylesi bir toplumsal yapıda A. Kadıoğlu’nun belirttiği üzere, “merkez ve taşra kültürlerini birbirine bağlayan ve tutkal işlevi tek olgu, Cumhuriyet projesinin laikleşme ayağı bu tutkalı eritene kadar, İslam olmuştur.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ayşe Kadıoğlu, *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*. (İstanbul: Metis Yayınları, 1999) 121.

Egemenliği elinde tutan sultan ve saray çevresiyle, yönetilen halk arasında eğitim, kültür, sosyo-ekonomik yapı ve yaşam tarzlarında derin ve köklü bir ayırım olduğu görülmektedir. Bu açı farkı, Tanzimat’la başlayan ve diğer atılımlarla ilerleyen çabalara rağmen kapanmamış ve yönetici sınıfla yönetilenler arasındaki birikim farkı baki kalmıştır. Dolayısıyla Osmanlı modernleşmesi, Batı’daki gelişim sürecinden bağımsız olarak, farklı dinamiklerle beslenmiştir. Osmanlı toplumunda, tabandan gelen bir halk hareketinin olmaması sonucunda devletin çökmemesi ve kapitalist dünyayla bütünleşme amacıyla, sultan ve saray çevresinin / egemenlerin modernleşme çabası içine girdikleri görülmektedir. Özetle, Avrupa’dan farklı olarak Osmanlı’da, kitlesel ve tabandan bir burjuva devriminin yaşanmaması, aydınlanmanın ve bilimsel devrimlerin buna eşlik etmeyişi geniş halk kesimlerinin Batılılaşmaya ve modernleşmeye uyumunu son derece zorlaştırmıştır.

Batılılaşma ve modernleşme eğilimi içinde olan iktidarla, onun yaptığı yenilikleri benimseyip zmseyemeyen halkın çelişkileri, geleneksel ile modern arasında gidip gelen bir toplumsal tabakalaşmayı oluşturmuştur. Bu yüzden Osmanlı’nın modernleşme serüveni; üç temel alanda çeşitli gerilimler ve çatışmaların i içe geçtiği bir sürec olarak yaşanmıştır. Birincisi, “iktidar blok”u içinde, ikincisi “iktidar blok”u ile halk, ncs ise, gelişmelere uyum sağlayanlarla direnç gösterenler arasında yaşanmıştır. Bu ikilemlerin kültürel yaşama ve düşünsel tarihe olan etkileri günümüzde de gözlemlenebilir.

Türk modernleşmesinin geleneksellik ile modernlik arasında kalışı ve kültürel evrimini edebiyat üzerinden de incelemek olasıdır. Çünkü her dönemin yazarı kültürel ve politik iklimin dışavurumunu az ya da çok yansıtır. Edebiyat dünyasının yazarları, yapıtlarında kendi düşüncelerini anlatırlarken aynı zamanda toplumsal değişimi de su yüzüne çıkarırlar. Modern Türk romanının birinci kuşak yazarları dünyadaki gelişmelere paralel olarak ülkelerinde yaşanan toplumsal değişmeleri anlamaya çalışmışlardır. Dolayısıyla, edebi eserler tarihsel dönem analizlerinin önemli araçlarından biridir. H. B. Kahraman bir konuşmasında, edebiyatın Türk modernleşmesini ve kültürel alanı ciddi derecede etkilediğini vurgularken, örneğin

“plastik sanatlar alanında 1970 kuşağının ürettiği işlere bakıldığında, görsellikten çok literal kaynaklardan beslendiğini”<sup>1</sup> ifade etmiştir.

Osmanlı modernleşmesini anlatan yapıtlardan Ahmet Mithat Efendi'nin “Felâton Bey ve Râkım Efendi” isimli kitabı, modernleşmeyi özentisi ve gösteriş yapmak olarak algılayan bir karakterin karşısına kendi kendini yetiştiren bir karakteri çıkararak, Batı'yı yüzeysel taklit etmenin yanlış olduğunu vurgular. Bir başka örnek olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Kiralık Konak” isimli romanında Batılılaşma sürecinin belirgin bir biçimde yaşandığı II. Meşrutiyet dönemini anlatırken, modernleşmenin sancılarını, halkın Batı'yı nasıl algıladığını, Osmanlı bürokrasisinin modernleş(tir)me çabalarının toplumun tabanında yeterince etki ve sahiplenme bulmamış olmasına değinir. Bu romanda, toplumsal değerlerin yitirilmesi, geleneksel aile hayatının ve ahlakın çöküşü Batı özentisi bir kadın karakterle anlatılmaktadır. Yeni toplumsal düzenle senkronize olamama hali, bireysel huzursuzluğun yanında ulusal alegoriyle de ilintilidir. Roman kahramanları nezdinde aktarılan bireysel çöküşler aslında toplumun çürümüşlüğüne ve çöküşüne işaret etmektedir.

Romanlarda dikkati çeken bir olgu da, ‘Doğu’nun erilliğini kaybetme endişesinden hareketle, pek çok imge<sup>2</sup> ‘kadinsılaştırma’ korkusunu dile getirmek için kullanılmıştır.’<sup>3</sup> Bu düzeyde dönemin çoğu yazarında görüldüğü üzere, Doğu-Batı “çatışması”nda sadece aydının kişisel huzursuzluğundan kaynaklanan tedirginliği yoktur; aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya nüfuz etmesi ve Doğu'yu “efemineleştirilmesi” kaygısı da gündeme gelir. Dolayısıyla modernleşme sürecinin sağlıklı bir biçimde yaşanması için, toplumun geleneksel yapısına uygun olan gelişmelere sahip çıkarken, bireysel ve kolektif dejenerasyona yol açacak tutumlardan kaçınılmalı görüşü ortaya çıkacaktır. Bu anlamda, dönemin

---

<sup>1</sup> Hasan Bülent Kahraman, İstanbul, Aksanat, 22.12.2006.

<sup>2</sup> Ayna bağımlılığı, bakımlı erkek imajı, Fransızca bilme ve konuşma, Beyoğlu'ndaki café'lerde vakit geçirme vb.

<sup>3</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2004) 63.

entelektüelleri, “‘Batılı züppe’ temasını, halk kitlelerinin modernleşmeyi, Batı’nın toplumsal değerleri yerine fen ve teknik ilerlemeyle özdeşleştirilmesini sağlamak için”<sup>1</sup> kullanmışlardır.

### 1.3. Osmanlı’daki Kültürel Değişimlerin Sanat Ortamına Yansıması

Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı kültürüyle karşılaşması Fatih Dönemi’ne dek uzanır. Sonraki yüzyıllarda ekonomik ve siyasal bağlamda daha sıkı ilişkilerin gelişmesiyle kültürel etkileşimin izleri daha belirgin hale gelir. Örneğin, ‘17. yüzyılın ikinci yarısında yabancı ülkelerin elçiliklerinde tiyatro oyunlarının oynandığı ve yabancı ressamların Osmanlı kent yaşamını inceleyip gravür ve albümler oluşturdukları bilinmektedir.’<sup>2</sup> Ancak, saray çevresinin Batı’dan etkilenme ve bunu, kendi çevrelerinde de, olsa hayata geçirme çabaları, Lale Devri olarak bilinene dönemle başlar. Bu dönemde Avrupa’ya ilk kez elçi gönderilmiş ve Batılı yaşam tarzı ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi’nin Paris’te tuttuğu notları III. Ahmet’e iletmesi ve iki saray arasında başlayan yakın ilişkiler sonucunda, Osmanlı saray çevresinde, özellikle mimari alanda, Fransız kültürünün yansımaları dikkat çeker. Ekonomik açıdan iyice zayıflayan Osmanlı Devleti’nde, sarayın duyarsızlığı, sultanların zevk ve eğlence içinde yaşamaları, mimari süsleme ve dekorasyona aşırı harcama yapılması tepkiyle karşılanmış ve bu dönemde yapılan yenilikler<sup>3</sup> kabul görmemiş, son kertede Patrona Halil İsyanı’yla ayaklanmalar yaşanmıştır.

Osmanlı toplumunun Batıyla etkileşimi ve toplumsal dönüşümler III. Selim döneminde de devam etmiştir. Şair ve hattat olan III. Ahmet gibi III. Selim’in de şiir yazdığı, müzikle ilgilendiği ve pek çok beste yaptığı bilinmektedir. Edebi kişiliğinin

---

<sup>1</sup> Ayşe Durakbaşa, *Halide Edip. Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000) 158.

<sup>2</sup> Ayla Ödekan vd., “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, *Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908*, 7. basım, 3. cilt. (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002a) 370.

<sup>3</sup> Matbaanın kurulması, yeni fabrikaların açılması, askeri alandaki yenilikler vb.

yanı sıra, yönetici adayı bir kişi olarak, gençlik döneminde Osmanlı'nın çöküşünü gözlemlemiş ve yüzünü Avrupa'ya dönmüştür. Bu bağlamda, Yeniçeri Ocağı'na alternatif olarak kurulan Nizam-ı Cedid ordusunu eğitmek için Avrupa'dan uzmanlar getirtmiştir. Bu gelişmenin etkisiyle ordu içinde Avrupa dillerini öğrenmiş askerlerin varlığı söz konusu olmuştur. Yeniliklere açık bir devlet adamı olan II. Mahmut'un hukuksal, siyasal, askeri ve bilimsel alanlarda çeşitli modernleşme girişimleri olmuştur. Devlet dairelerinde kavuk, çarık, şalvar giymeyi yasaklayıp bunun yerine fes, ceket ve pantolon giyilmesini uygun bulmuş; Avrupa saraylarını örnek alarak yaşam tarzını ve dış görüntüsünü değiştirmiş ayrıca, kendi portresini devlet dairelerine astırmıştır. İlgilendiği sanat dalları diğer sultanlar gibi hat, şiir ve müziktir.

Resim sanatı ele alındığında Doğu ve Batı arasında dikkati çeken ilk olgu, İslamiyet ve Hıristiyanlıktan kaynaklanan betimleme farklılığıdır. Dinsel mekânlar açısından bir değerlendirme yapıldığında, kilisede İsa'nın ve Meryem'in resim ya da heykeline yer verilirken, İslam dininde figüratif betimleme yasak olduğu için camilerde heykel yoktur ve resim olarak da bir tek Kâbe'ye yer verildiği görülür. S. Tansuğ'un tespitine göre, “tekkelerde yer alan resimler ise, önlerinde tapılmak için yapılmamış; bunlardan bir çeşit güzellik, iyilik, doğruluk ve yiğitlik idealleri kavranmak istenmiştir. Kısacası, din büyüklerini tasvir eden resimler birer ‘ikon’ değildir.”<sup>1</sup> Batı resim sanatında perspektif, ışık-gölge oyunları, derinlik, hareket, tonlama gibi gerçeğe yakın, üç boyut hissi uyandıran bilimsel ölçütlerle resim yapılırken; Osmanlı'da sultanın kişiliğini merkeze koyan, hiyerarşik düzenlemeleriyle minyatür gelişmiş, Batı tarzı resmin nitelikleri birbirinden bağımsız olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra betimlemeye kavramsal ölçütlerde, soyutlama düzeyinde yaklaşmıştır. Yüzyıl sonra aynı topraklarda resim sanatının izi sürüldüğünde, ressamların 1950'li yıllarda Batı'yla eşzamanlı bir biçimde, soyut sanata yönelmelerinde bu tarihsel arka planın ve kolektif belleğin de rol oynadığı söylenebilir.

---

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*. (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1991) 81.

Geleneksel resim anlayışı dışında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle tablo yapımı 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşecektir. Batı tekniğiyle resim yapmayı hızlandıran olgu askeri okullara (Mühendishane-i Bahri-i Hümayun / Deniz Harbokulu ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun / Kara Harbokulu), haritacılık ve teknik resim çizimleri için resim derslerinin konulması ve Avrupa'ya, aralarında İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf, Ahmet Ali, Ahmet Emin ve Süleyman Seyyid'in de bulunduğu, öğrencilerin gönderilmesidir.<sup>1</sup> “Türk primitifleri” olarak anılan bu sanatçıların resim anlayışına getirdikleri yenilikler ışık, gölge ve perspektif kullanımınıdır. Bu gruptaki ressamlar, tuvalde genellikle kasır, çeşme, saray, köprü ve doğa manzaralarına yer vermişler ve bunları aktarırken fotoğraftan yararlanmışlardır. Askeri okullarda başlayan bu gelişmelere paralel olarak, Darülfafaka Lisesi (1873) ve Mekteb-i Sultani'nin (1868) eğitim programına da resim dersleri konulmuştur.

Dönemin koşulları göz önüne alındığında bu çabaların, Türkiye'nin sanat tarihine dikkate değer katkılar sunduğunu belirtmek gerekir. Batı'nın düşünsel, felsefi, sanatsal geleneğinden çok farklı bir toplumsal yapının içine doğan bu sanatçılar, Batılı hocalardan ders almalarına rağmen, kendi tarihsel perspektiflerinin ürünü olarak farklı algılama biçimleriyle (figür yerine manzara temasına yönelme gibi) resmi yorumlamışlardır. S. Tansuğ, sözü edilen foto-yorumcu sanatçıların Batılı yazarlar tarafından “primitifler” diye adlandırılmalarını eleştirmiştir. O'na göre bazı yazarlar, tatmin edici açıklama ve yorum yapmadan o dönem ressamlarını haksızca bir değerlendirmeye tabi tutmuşlardır. Tansuğ bu durumu, “...bu sanatçıların tümüyle fotoğraftan yararlandıklarını bilmiyorlar ve ‘neyin hangi üslubun’ primitifi olduğunu da açıklayamıyorlar”<sup>2</sup> diyerek ifade eder.

19. yüzyıl içinde Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa ve Osman Hamdi gibi sanatçılar sanat ortamına pek çok yenilik getirmişlerdir. Resimlerde öne çıkan temalarda, doğa ve manzara resmi ilk sırayı almakla birlikte, bu döneme ait

---

<sup>1</sup> Sanat eğitimi için Avrupa'ya öğrenci gönderme düşüncesi Cumhuriyet döneminde de uygulanmıştır.

<sup>2</sup> Tansuğ, 1991: 87.

kent görüntüleri ve natürmort alanında da pek çok yapıt bulunmaktadır. Osman Hamdi ise diğer ressamlardan farklı bir eğilim göstermiş ve oryantalist bakış açısıyla üretilen figür ağırlıklı yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde sanatçıların yurtdışına gidip eğitim almalarının yanında, saraya davet edilen yabancı ressamın olduğu ve etkinlikleriyle sanat ortamına katkıda buldukları bilinmektedir. Bu bağlamda S. Tansuğ'un belirttiğine göre, "1845 tarihli bir belge, Oreker adında bir manzara ressamının sarayda bir sergi düzenlediğini ortaya koymaktadır. Bu olayın 1870'den sonra sıklaşan resim sergilerinin başlangıcı olduğu kabul edilebilir. Ancak, Şeker Ahmet Paşa'nın çabaları sonucu gerçek anlamda ilk resim sergisi 1873 yılında İstanbul'da açılmıştır."<sup>1</sup> Daha sonra 1901-1903 yılları arasında İstanbul Salon sergileri düzenlenmiş, yerli ve yabancı pek çok sanatçı bu sergilerde yer almışlardır.

Bu dönemde resim çalışmalarının, uzun bir süre formel eğitim kurumları dışında, özellikle Beyoğlu-Pera çevresinde etkinlik gösteren ve gayri müslim hocaların atölyelerinde verdikleri dersler çerçevesinde yürütülmüştür. Ancak, sanatsal etkinliklere gayri müslimler dışında Türklerin de ilgi duyması, Avrupa'ya giden öğrencilerin akademik öğrenimin önemini vurgulamaları ve yavaş yavaş yerli sanatçıların kendi ülkelerinde eğitim almaları bilincinin gelişmesiyle birlikte, akademik kurumsallaşma çabaları başlar. Bu bağlamda müzeci, ressam, arkeolog Osman Hamdi Bey'in büyük katkılarıyla, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi 1882 yılında kurulur, 1883 yılında eğitime açılır. Heykeltıraş Oskan Yervant Efendi müdür yardımcılığının yanında heykel atölyesinin de başında yer almıştır. Diğer atölyelerde ise resim çalışmalarını Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki, mimarlık bölümünün çalışmalarını Alexander Vallury ve Philippe Bello yönetmiştir. Sanat eğitiminin kurumsallaşması sanat ortamında yeni damarların açılmasına yol açmıştır. Örneğin, manzara, doğa ya da natürmort çalışmalarının yanında figür ilgisi yaygınlaşmış bu durum portre örneklerinin çoğalmasına neden olmuştur. Ayrıca, İslamiyet'in heykeli yasaklayıcı zihniyeti Sanayi-i Nefise'nin açılmasıyla, yavaş da olsa, değişime uğramış ve heykel çalışmalarının yapılması yönünde önemli bir adım atılmıştır. Okulun ilk Türk heykel öğrencileri İhsan Özsoy ve İsa Behzat, önyargılara rağmen

---

<sup>1</sup> Tansuğ, 1991: 91-92.



heykel sanatçısı olmak üzere Oskan Yervant Efendi'den eğitim almışlardır. Bu dönemde açılan ve Osman Hamdi Bey'in kuruculuğunu yaptığı İstanbul Arkeoloji Müzesi, ülkenin birçok yerinde arkeolojik kazıların yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca, kültürel birikimin korunması ve arkeoloji bilincinin geliştirilmesi hedefiyle tarihi eserlerin yurtdışına çıkarılmasını yasaklayan bir kanun çıkarılmıştır.

II. Meşrutiyet'in görece özgür ortamında dernekler, gazeteler ve dergilerin basıldığı, düşün ve sanat alanında etkinliklerin yoğunlaştığı bir döneme girilir. Bu çerçevede 1909'da, sanatsal etkinliklerin sosyal hayatta kabul görmeye başlamasıyla birlikte, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş<sup>1</sup> ve başkanlığına Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey getirilmiştir. Sanatçılar dernek kurmakla, plastik sanatlar alanında güncel gelişmeler ve tekniklerin tartışıldığı bir ortam yaratmanın yanı sıra, on sekiz sayı çıkan gazeteleriyle entelektüel hayatın yazın alanına da katkıda bulunmuşlardır. Bu gazete A. Ödekan'ın değındığı üzere, "sanata olan ilginin yayılmasında etkin bir iletişim aracı olmuştur. Gazetenin sorumlu yöneticiliğini Osman Asaf yapmış; Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya (Akbulut) gibi dönemin sanatçıları da gazeteye yazılar yazmıştır."<sup>2</sup> Resim sanatına ilgi duyan Şehzade Abdülmecit, derneğe maddi ve manevi destek sağlamıştır.

Kültürel etkinliklerin hız kazandığı bu dönemde, eğitim için 1910'da Paris'e gönderilen ressamlar, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla beraber ülkelerine dönmüşler ve yeni bir kuşağın temsilcileri olmuşlardır. Paris'te pek çok sanat akımı içinde (Kübizm, Fovizm, Dışavurumculuk vb.) İzlenimciliğe yakın durmuşlardır. 1914 kuşağı sanatçıları arasında, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Namık İsmail, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri, Nazmi Ziya Güran gibi isimler yer alır. Bu sanatçılardan bir kısmı Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim

---

<sup>1</sup> Dernek, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adı altında etkinliklerini sürdürür.

<sup>2</sup> Ayla Ödekan vd., "Mimarlık ve Sanat Tarihi", *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 7. basım, 4. cilt. (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002b) 535.

kadrosunda da yer almıştır. Bu durum, sanatçıların Avrupa’da aldıkları eğitimi öğrencilerine aktarmalarını ve Türk resim tarihinde önemli değişimlerin önünü açması bakımından dikkate değerdir. Bu kuşak sanatçıları, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi sanatçılardan aldıkları birikimi, Fransa’daki İzlenimci akımla sentezleyip çeşitli temalarla tuvallerine yansıtmışlardır. Evrensel plastik değerlerde verilmeye başlanan resim eğitimi, canlı modellerle çalışmayı beraberinde getirmiş, Namık İsmail’in 1922 yılında yaptığı “Çıplak” yapıtında görüldüğü gibi, daha önce resmin konularına bu tavırda girmeyen çıplak teması da, yine bu kuşakla aşılmaya çalışılmıştır. 1914 kuşağının natürmort, doğa ve manzara temalarının yanında nü, figür ve portre (özellikle Feyhaman Duran’ın çalışmalarında izlenebilir) temalarını da işlediği görülür. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da etkinliklerini sürdüren sanatçılar, Atatürk ve İsmet İnönü’nün portrelerini yapmışlardır.



Resim 1. 1  
Namık İsmail,  
*Çıplak*, 1922,  
tuval üzerine  
yağlıboya,  
özel koleksiyon

1914 kuşağı sanatçılarının sanat ortamına yaptıkları önemli katkılardan biri de sergi açma girişimleridir. 1916’da başlayıp 1951’e kadar devam eden Galatasaray Sergileri’nin önceki yıllarda açılan sergilerden farkı, süreklilik niteliği taşımasıdır. Türk resim tarihinin uzun soluklu etkinliklerinden olan sergi, ilk önce Galatasaray Yurdu’nda daha sonra Galatasaray Lisesi’nin salonunda açılmıştır. 35 yıl süren sergi, 1952 yılında düzenlenmesi planlanmış olmasına rağmen çeşitli gerekçeler sonucunda yapılmaz. Bu yüzden “sergiyi düzenleyen Birlik üyeleri, Beyoğlu’nda daha uygun bir

sergi mekânı ararlar ve söz konusu sergiyi Kasım 1952’de Amerikan Haberler Merkezi’nde açarlar. Eski etkinliğini yitirmiş olan sergiler Güzel Sanatlar Birliği İstanbul Sergisi olarak devam eder. Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği, daha sonraki yıllarda Fransız Kültür Merkezi ve Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı bu sergileri halen, çok düzenli olmasa da sürdürmektedir.”<sup>1</sup> Henüz müze ya da galerilerin olmadığı bir ortamda bu sergiler hem sanat tarihi hem de toplumsal değişimlerin izlenebildiği sergilerdir. Çünkü ilk kez Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde açılıp, Cumhuriyet’in kuruluşu ve sonraki sürece tanıklık etmesi açısından bir yandan sosyo-politik değişimlerin takibi, diğer yandan farklı kuşakların ürettikleri yapıtların izlemesiyle, toplumsal ve kültürel alandaki dönüşümlerin okunması bağlamında, Türk resim tarihi açısından önemlidir.

Patrimonyal, geleneksel ve içe kapalı toplumsal özellikleri olan Osmanlı İmparatorluğu’nun, Batılılaşma sürecinde yaşadığı değişim, dönüşüm ve yeniliklerden, toplumsal yapının “doğal” bir getirisi olarak, erkekler yararlanmaktaydı. Sanayi-i Nefise’ye sadece erkek öğrencilerin kabul edilmesi, bu eşitsiz durumun sanat alanına bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Osmanlı toplumunda kadınların sanatsal üretime katılmaları, sınıfsal konumlarıyla direkt ilişkili bir durumdur. Entelektüel çalışmalara ilgi duyan üst sınıftan kadınların bazıları eğitim için Avrupa’ya gitmiş, Batı dilleri öğrenmiş, edebiyat ve müzik başta olmak üzere resim gibi plastik sanat dallarıyla da ilgilenmişlerdir. 20. yüzyıl başı aynı zamanda Osmanlı kadın hareketinin gelişmeye başladığı, kadınların haklar talep ettiği ve bunları dergiler aracılığıyla kamuya duyurdukları bir dönemdir. Dolayısıyla yetenekli kadınların erkeklerle eşit koşullarda eğitim almak istemeleri ve Mihri Müşfik Hanım’ın yoğun girişimleri sonucunda 1914 yılında sadece kadınların kabul edildiği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Beyazıt’ta bulunan Zeynep Hanım Konağı’nın birkaç odasında eğitime başlar. Bu kurum 1926 yılında kapatılmış ve öğrenciler Sanayi-i Nefise’ye kabul edilmeye başlanmıştır; ancak, iki okul birleştirilmemiştir. Okulların birleştirilmesi Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Aşağıda yer alan

---

<sup>1</sup> Ömer Faruk Şerifoğlu, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve İlk Nizamnamesi”, *ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, 2006: 125.

(Resim 1. 2), Ömer Adil'in *Kızlar Atölyesi* isimli tablosu, hem sanatsal açıdan hem de o döneme ilişkin bir belge niteliğinden ötürü önemli bir yapıttır.



Resim 1. 2  
Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 118 cm  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Mihri Müşfik Hanım gibi Müfide Kadri de, içine doğduğu toplumun genel özelliklerinden farklı özelliklere sahiptir. M. Kadri, erken yaşta resim eğitime başlamış, piyano, keman derslerinin yanında Osman Hamdi Bey'den resim eğitimi almıştır. Ayrıca sanatçı, Osmanlı Ressam Cemiyeti üyesi olmuş ve 1911'de bir sergide resimlerini sergilemiştir. M. Müşfik Hanım'ın, bir kadın sanatçı olarak o dönemde yaptığı atılımlar ve yeniliklerin sanat ortamına ve kadınların toplumsal alanda var olma çabalarına yönelik büyük katkıları olmuştur. Ancak, genel kanı, sanatçı hakkında derinlemesine araştırmalar yapılmadığı ve Türk sanat tarihinde hak ettiği yeri alamadığı yönünde olmuştur. Oysa sanatçı, yurtdışında aldığı eğitimle çeşitli tekniklerde yapıtlar vermiştir. N. Berk'in de belirttiği üzere, 'Mihri Müşfik, Paris ve Roma Akademileri'nde eğitim görmüş, portreler ve natürmortlar yapmıştır. Sanatçı, yağlı boya tekniğinin yanı sıra pastel çalışmalarında da bulunmuştur.'<sup>1</sup> Türkiye'de ilk kez öğrencilerini çıplak kadın modelle çalıştıran ressam, yetenekli pek çok kadın sanatçı yetiştirmiştir. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları arasında, Güzin Duran ve Nazlı Ecevit öne çıkan isimler olmuştur. Sonraki dönemlerde ise okul, Hale Asaf gibi kısa süren yaşamında başarılı işler yapan bir

<sup>1</sup> Nurullah Berk, "Türk Resminde Kadın", *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı 17. 1975: 17.

ressamı, Fahrelnissa Zeid gibi özellikle soyutlamalarıyla Türk ve dünya resim sanatının dikkat çeken sanatçılarını yetiştirmiştir.



Resim 1. 3  
Mihri Müşfik Hanım,  
*Kızkardeşi Enise Hanım*,  
tarihsiz, mukavva üzerine  
pastel, 65 x 50,5 cm.  
İstanbul Resim ve Heykel  
Müzesi

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

## **Bölüm 2. 1923-1980 Yıllarında Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamı**

Cumhuriyet'in ilanından itibaren yeni devletin önder kadrosu, çağdaşlaşma ve Batılılaşma yolunda, Osmanlı toplumsal yaşamını kökten sarsan düşünceleri ve eylemleriyle her alanda etki göstermiştir. Elbette bu değişimden kültürel birikim de etkilenmiştir. İçe kapalı, geleneksel ve dinsel temellere dayanan Osmanlı Devleti'nde kültür ve sanat etkinliklerinin saray çevresinde, bürokratların ve yönetici elitin merkezinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla halkın içine dâhil olduğu, tabana yayılan bir kültür siyasasından söz edilemediği gibi, iki farklı kültür anlayışı gelişmesi kazınılmaz olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla devletin kültür siyasası ulus-devletleşme süreciyle paralellik gösteren bir çizgide, halkla bütünleşik biçimde oluşturulmuştur. Bu bağlamda, kurumsallaşma adına pek çok etkinliğin yapıldığı görülür. Ancak, bu durum genel olarak, 1923'ten çok partili yaşama kadar geçen süreci kapsamakla beraber, 1950'lerden sonra Demokrat Parti iktidarıyla kültürel alanda önceki dönemlerden farklı siyasalar güdülmüştür. Örneğin, hem eğitim hem de sanatsal etkinliklerin gerçekleştirildiği bazı kurumların bu dönemde kapatıldığı görülmektedir. Devletin sanatı özendirici ve destekleyici eğilimi azaldığı ölçüde özel girişimin devreye girdiği, 1980'lerin yeni liberal ekonomik programının da bu duruma zemin oluşturduğu aşağıdaki bölümlerde ayrıntılı olarak aktarılacaktır.

### **2.1. Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu**

Dünya siyasi tarihinde 20. yüzyıl, imparatorlukların parçalandığı ve ulus-devletlerin inşa edildiği bir süreç olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nu da etkisi altına almıştır. Osmanlı Devleti'nin, Batı devletleri karşısında çok daha önce başlayan niteliksel ve niceliksel kayıpları, 1912 yılında Balkan Savaşları ve 1914'deki I. Dünya Savaşı'yla birlikte geri dönülemez bir parçalanma yaşamasına neden olmuştur. Bu süreçte kendi devletlerini ya da bağımsız siyasal örgütlülüklerini ilan eden halkların yanında, Avrupa devletlerin dünya coğrafyasını değiştirecek ölçüde Osmanlı Devleti'ne müdahaleleri görülmektedir. Bu bağlamda, Anadolu toprakları çeşitli Batı ülkelerince paylaşılmış ve işgal edilmiştir. Ancak halk, önceleri düzensiz olmakla birlikte sonraki aşamalarda, muhalif asker ve bürokratların da desteğiyle, örgütlü bir

biçimde işgale karşı direniş göstermiş ve Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Ulusal Kurtuluş Mücadelesi başlatılmıştır.

Atatürk dinsel temelli Padişah otoritesine karşı, toplumsal yaşamı yeniden düzenleyecek olan laik ve demokratik bir rejimin gerekliliğini her fırsatta vurgularken, çalışmalarını bu yönde sistematik bir biçimde sürdürmekteydi. E. Kongar'ın da belirttiği üzere, "Samsun'a çıkışından hemen bir ay sonra yayınlanan 'Amasya Tamimi' Erzurum ve Sivas Kongreleri, Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri'nin teşviki ve nihayet TBMM'nin kuruluşu, tarihsel misyonunun son derece bilinçli bir biçimde farkında olan liderin attığı hesaplı adımlardır."<sup>1</sup>

Cumhuriyet rejiminin halka benimsetilmesi çerçevesinde Anadolu'ya pek çok gezi düzenlenmiş ve buralarda inkılâplar tanıtılmış, Cumhuriyet'in felsefesi ve ilkeleri anlatılmıştır. 1922 yılında saltanatın kaldırılması ardından, "Türkiye Devleti'nin yönetim şekli cumhuriyettir" maddesinin anayasaya eklenip 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla, siyasal rejim değişikliği gerçekleşmiştir. Atatürk'ün 1923 yılında yaptığı bir konuşmada yeni devletin kurumsallaşması için kadın ve erkeklerin birlikte hareket etmesi gerektiğine dair adımlar atılacağına işaret verilmekteydi. "Atatürk, 'milletimizin, memleketimizin darü'l irfanları (bilim yuvaları) bir olmalıdır. Bütün memleket evladı, kadın ve erkek oradan çıkmalıdır' diyerek öğrenim birliğinin sağlanması ve cinsiyet ayrımı gözetilmeksizin tüm yurttaşların öğrenim görmesi gereği üzerinde durmuştu."<sup>2</sup> 1924 yılında da eğitim ve öğretimde birlik sağlanması ve "medrese-mektep" ikiliğini ortadan kaldırmak amacıyla Tevhid-i Tedrisat Kanunu kabul edilmiştir. Halifeliğin kaldırılması ise toplumsal yaşamın her alanında olduğu gibi özellikle hukuk ve eğitimde laikliğin önünü açmıştır.

---

<sup>1</sup> Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995) 353.

<sup>2</sup> Mete Tunçay vd., *Cumhuriyet Ansiklopedisi*, 5. basım, 4. cilt (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) 44.

Tablo 2. 1'de<sup>1</sup> yeni devletin kurumsallaşma yönünde attığı bazı adımların zamansal dizini yer almaktadır.

**Tablo 2. 1**

1924	Tevhid-i Tedrisat Kanunu kabul edildi.
1924	Hilafetin kaldırılmasına ve Osmanlı hanedanının yurtdışına çıkarılmasına ilişkin kanun TBMM'de kabul edildi.
1924	Şeriye ve Evkaf Bakanlığı kaldırıldı.
1924	Anayasa'da ilköğretimin zorunlu ve parasız olduğu yer aldı.
1924	İstanbul'daki eski saray orkestrası Ankara'ya taşındı.
1925	Ankara Hukuk Mektebi açıldı.
1925	Tekkeler, zaviyeler ve türbeler kapatıldı. Tarikatlar kaldırıldı.
1925	Aşar vergisi kaldırıldı.
1925	Şapka giyilmesi hakkındaki kanun kabul edildi.
1925	Uluslararası takvim kabul edildi.
1926	Türk Medeni Kanunu kabul edildi. Kanun, Ekim ayında yürürlüğe girdi.
1926	Türk Ceza Kanunu kabul edildi.
1927	Ankara Etnografya Müzesi kuruldu.
1928	Laiklik ilkeleri ve Anayasa değişikliği kabul edildi.
1928	Anayasa'dan dine ait maddeler çıkarıldı.
1928	Latin rakamları kabul edildi.
1928	Yeni alfabe kabul edildi
1929	Millet mektepleri açıldı.
1930	Ortaokullardan din dersi kaldırıldı.
1931	Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (Türk Tarih Kurumu) kuruldu.
1932	Ezan Türkçe okutuldu.
1932	Halkevleri açıldı.
1933	İstanbul'da Darülfünunun yerine İstanbul Üniversitesi kuruldu.
1934	Basma Yazı ve Resimleri Derleme Kanunu çıkarıldı.
1934	Soyadı Kanunu kabul edildi. 1935'te yürürlüğe girdi.
1934	Kadınlara milletvekili seçme ve seçilme hakkı tanıyan kanun TBMM'de kabul edildi.
1935	Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası sürekli konserlere başladı.
1936	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi açıldı.
1936	Ankara'da Devlet Konservatuvarı açıldı.
1936	İş Kanunu TBMM'de kabul edildi.
1937	İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açıldı.
1939	Devlet Resim ve Heykel Sergileri yıllık olarak düzenlenmeye başladı.
1940	Köy Enstitüleri kuruldu.
1946	Ankara'da Milli Kütüphane kuruldu.

<sup>1</sup> Tablo için, *Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1923-1940*, 5. basım 1 cilt (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) ve *Çağdaş Türkiye 1908-1980*, 7. basım 4. cilt, (İstanbul: Cem Yayınları, 2002) 418-420'den yararlanılmıştır.



Kurumsallaşma çabaları doğrultusunda hukuktan, eğitim ve öğretime, güzel sanatlardan siyasete kadar toplumsal yaşamın her alanında, Cumhuriyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik, Milliyetçilik ve İnkılâpçılık ilkeleri ışığında birçok yenilik yapılmıştır. Okuma-yazma seferberliği, zorunlu eğitimin başlaması ve yeni eğitim kurumlarının açılmasıyla geniş halk kitlelerinin laik bir eğitim sürecinden geçmeleri sağlanmıştır. Bu kalkınmanın taşradaki temsilcisi, yurttaşlık ve ulusal bilincin gelişmesiyle, cumhuriyet rejiminin benimsenmesi çerçevesinde öğretmenler olmuştur. Bu bağlamda kurulan Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nde yetiştirilen öğrenciler, kalkınma yolunda hızla ilerleyen bir ülkenin bilinçli, laik, demokratik yurttaşları olarak hayata hazırlanmaktaydı.

## **2. 2. 1923'ten 1945'e Türkiye'de Kültürel Ortam**

Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan itibaren kültürel ve sanatsal etkinlikler, o döneme kadar bu durumdan tamamen uzak bir sosyo-kültürel ortam içinde yaşayan geniş kitlelere ulaştırılmaya çalışıldı. Cumhuriyet'in kuruluş dönemine kadar Osmanlı bürokrasisi içinde, resim ve heykelin benimsetilmesiyle ilgili çeşitli girişimlerde bulunulduysa da<sup>1</sup> batılı tarzda plastik değerler, Osmanlı Devleti'nin dinsel temelli sosyolojik yapısına uygun değildi.

A. Ödekan'ın da belirttiği gibi, Cumhuriyet dönemine kadar resim (özellikle yağlı boya resim) üzerine olan ilgi bireysel bir uğraş alanı olarak kalmış, kurumsal çalışma alanına dönüşmemiştir. “Yağlıboya resim portre, doğa, ölü doğa ve kent görünümü konularında teknik ve biçim araştırmasının yapıldığı kişisel bir uğraş alanıdır. Balkan ve Kurtuluş Savaşları sırasında sanatçılar savaş konularına yönelmişlerdir; ancak Cumhuriyet'in kuruluş yılları sanatçıların güncel olaylara daha coşkulu yaklaşımlarına neden olmuştur.”<sup>2</sup> Kültürel alanlardaki eksikliklerin giderilmesini bir misyon olarak yüklenen genç Cumhuriyet'in önder kadroları, ‘yukarı’dan ‘aşağı’ya

<sup>1</sup> 19. yüzyılın başında II. Mahmut'un kendi portresini devlet dairelerine astırması ya da Sultan Abdüllaziz'in, Paris ve Londra'dan tablo getirtmesi ve fotoğraf sanatıyla ilgilenmesi gibi.

<sup>2</sup> Ayla Ödekan, “Çağdan Olmak”, *Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 4.

bir kültür siyasası geliştirirken, sanat etkinlikleri çeşitli yöntemlerle tabana yansıtılmıştır. Sanatın halk hareketinden bağımsız olarak, çeşitli kadrolar aracılığıyla halkla bütünleştirme çabası, yeni kurulmuş devletin yönetsel ilkeleri ve hedefleriyle tam bir paralellik gösteriyordu. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'ye kadar yaşanan süreçte "kültür siyasalarının itici gücü olan 'milletin hıfzı ve mevcudiyeti' ilkesi Atatürk döneminde yekpare ve saf ulusal kültür kuramını gündeme getirir."<sup>1</sup> Cumhuriyeti kuran kadro, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden önceki yüzyıla damgasını vuran üç tarihsel düşünce akımdan, Türkçülük, İslamcılık ve Batıcılık, etkilenmiştir. Ulus-devlet yaratma projesinin başat unsuru olan milliyetçilik, Cumhuriyet Türkiye'si'nde de etkisini sürdürmüştür. Devletin kalıcılığı ve geleceği esasına dayanan kültür siyasasının iki mihenk taşı milliyetçilik ve çağdaşlaşma ülküsüydü. Bu bağlamda, milliyetçilik ve Batılı tarzda çağdaşlaşma temeline dayandırılan kültür siyasasının iki sonucundan biri, "Türk kültürünün gelişmesini önlemiş olduğu iddia edilen Osmanlı kültürünün tasfiyesi diğeri, kozmopolitizme karşı çıkmak oldu."<sup>2</sup> R. Kasaba'nın da belirttiği gibi; "Mustafa Kemal, Türkiye'de yaşayan herkesin düzgün ve çizgisel bir modernleşme sürecinden geçmesini öngörmüştü. Bu sürecin sonunda Batı'nın uygar ulusları ile eşit düzeyde laik, etnik açıdan homojen bir cumhuriyet ortaya çıkacaktı"<sup>3</sup>

Kendi ulusal sınırları içine çekilmiş ve bu merkezden kavramlaştırılan ulusal kültür kuramı, Ziya Gökalp tarafından geliştirilmiştir. Pozitivist bakış açısının ilerleme ilkesiyle ilişkili ele alınan çağdaşlaşma olgusu, içerik bakımından ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin harmanlanması olarak kurgulanmıştır. Buna göre Batı'nın, yalnızca bilimsel ve teknolojik gelişmeleri örnek alınırken, ulusal kültür ve değerler yabancı etkilere kapalı tutulmalıydı. Bu kuram, Atatürk ve İsmet İnönü dönemlerinde farklı anlayışlarla yorumlandı.

---

<sup>1</sup> Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003) 56.

<sup>2</sup> Öndin 60-64.

<sup>3</sup> Reşat Kasaba, "Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998) 13.

“Atatürk dönemi usul ve özü birbirinden ayırırken, İsmet İnönü dönemi usul ve öz biresimine yönelir. İsmet İnönü döneminde yekpare kültür kuramı giderek etkisini yitirerek yerini Batı’ya daha açık bir anlayışa bırakır. Atatürk ve İsmet İnönü dönemi kültür siyasaları arasındaki fark, medeniyetin kaynağı sorunsalında belirginleşir. Atatürk’ün ortaya koyduğu Türk Tarih Tezi, Türklerin Batılılar kadar uygar olduğunu ispatlamak için Batı’da medeniyetlerin olmadığı dönemlerde ilk medeniyetleri kuranların Türklerin ataları olduğunu ileri sürer. Medeniyetin kaynağını Mezopotamya ve Anadolu’da görme tezine karşı İsmet İnönü döneminde Batı kültürünün kaynaklarının Yunan-Latin uygarlıklarına dayandığı görüşü kuvvetlenir.”<sup>1</sup>

Bu bağlamda, yukarıdaki görüşlere bilimsel dayanak oluşturmak amacıyla akademik çalışmalara hız verilmiş, bu çerçevede arkeolojik etkinliklere öncelik tanınmıştı. Ancak Türkiye’de arkeoloji alanında bilim insanları henüz yetişmediğinden yurtdışından uzmanlara özel kazı izinleri<sup>2</sup> verilmiştir. Kazı çalışmalarının Anadolu’da Bizans’tan önce kurulan medeniyetlere yönelik olması N. Öndin’in de belirttiği gibi;

“Türkleri Anadolu’dan çıkartmak isteyen Batılı güçlere, bu toprakların çok daha önceden Hatti, Hitit gibi Türklerin ataları tarafından iskân edildiğini göstermek düşüncesinden kaynaklanır. Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı karşısında zayıf düştüğü dönemleri unutturabilmek için, Orta Asya’lı kökenlerle Türkiye Cumhuriyeti arasında bağlar kurulmaya çalışılır. Batı’da medeniyetlerin olmadığı dönemlerde, ilk medeniyetleri kuran Sümerlerin Türklerin ataları olduğu ve menşeinin Orta Asya’ya dayandığı<sup>3</sup> gibi görüşler ortaya atılır.”<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Öndin 56.

<sup>2</sup> Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1924 tarih ve 443sayılı, 01.06.1924 tarih ve 567 sayılı, 27.05.1925 tarih ve 1974 sayılı, 03.06.1925 tarih ve 2031 sayılı, 27.09.1925 tarih ve 2612 sayılı, 03.04.1926 tarih ve 3423 sayılı, 26.09.1926 tarih ve 4164 sayılı, 17.10.1926 tarih ve 4227 sayılı, 17.10.1926 tarih ve 4234 sayılı, 01.05.1927 tarih ve 5096 sayılı belgeler. Akt. Öndin 56-57.

<sup>3</sup> Şemsettin Günaltay, *Türk Tarihinin İlk Devirlerinden Yakın Şark Elam ve Mezopotamya*, 201-204. Akt. Öndin 57-58.

<sup>4</sup> Öndin 58

Arkeolojik kazıların yanı sıra hükümet programlarında milli eğitime ve kültürel değerlere önem verileceği, uygun yerlerde müzeler kurulacağı ve tarihi eserlerin koruma altına alınacağı da belirtilmişti. Örneğin, 14.08.1923 tarihinde kurulan Fethi Okyar Hükümeti'nin programında yer alan aşağıdaki hüküm dolayısıyla çeşitli girişimlerde bulunulur.

“Milli hars teşkilatına ehemmiyet-i mahsusa verilecek terbiye ve talimin esası mili harsa ve asri medeniyete müstenid olacaktır. Hars Müdüriyeti tevsi ve ikmal olunarak muhtelif yerlerde tetkikata başlanacak, münasip mevkilerde milli müzeler vücuda getirilecek, milli asarın cem ve telifine ve milli bedayi ve sanayinin inkişaf ve tekemmülüne çalışılacaktır”<sup>1</sup>

Bu bağlamda “Yıldız Kütüphanesi’ndeki yazma eserlerin ve tabloların korunması, tetkiki ve teşhiri için bir heyet kurulur. Bu heyet hazineye intikal eden tarihi eserleri de koruma altına almakla görevlendirilir.”<sup>2</sup>

Geçmişin kültürel mirasına sahip çıkmak için yapılan çalışmalarda bu alanlarla ilgili eğitilmiş / yetişmiş insan gücünün eksikliği hissedilmekteydi. Bu nedenle, ortaya çıkan problemi aşmak için Avrupa’ya eğitim-öğretim amacıyla, burslu olarak, öğrenciler gönderildi. 14.08.1923’teki Fethi Okyar Hükümeti’nin programına bakıldığında, yetenekli ancak ailesinin ekonomik durumu yeterli olmayan öğrencilere Avrupa’da eğitim görmeleri için fırsat tanındığı görülür: “Milli güzidelerin yetiştirilmesi için istidat ve kabiliyeti tebarüz eden ve ailesinin kudret-i maliyesi olmayan gençler orta ve yüksek mekteplerde sureti mahsusada himaye ve muavenete mazhar olacakları gibi ihtisas peyda etmeleri için Avrupa’daki irfan merkezlerine gönderileceklerdir.”<sup>3</sup> Paris’e giden ilk gruptaki öğrenciler, Şeref Akdik (1898-1972), Cevat Dereli (1900-1989), Muhittin Sebati (1901-1935), Refik Epikman (1902-1974)

---

<sup>1</sup> Selçuk Kantarcıoğlu, *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990) 33.

<sup>2</sup> Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 02.07.1924 tarih ve 671 sayılı belge. Akt. Öndin 59.

<sup>3</sup> Kantarcıoğlu 32.

ve Mahmut Cuda (1904-1988)'dir. 1923'de Zeki Kocamemi (1900-1959) ile kendi olanaklarını kullanmış olan Ali Çelebi (1904-1993) ise Münih'e gitmişlerdir. Eğitimini tamamlayan bütün öğrenciler, yurtdışında kalmayı tercih etmeyip, 1927-1928 yıllarında Türkiye'ye dönmüşlerdir.

Ülkelerine dönen bazı sanatçılar ile çalışmaların yurtiçinde sürdüren kimi sanatçılar, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk sanatçı kuruluşu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni (MRHB / 1929-1942) kurar. Birlik, Ratip Aşir Acudoğlu, Şeref Akdik, Fahrettin Arkunlar, Hale Asaf, Nurullah Berk, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Refik Epikman, Zeki Kocamemi ve Muhittin Sebati tarafından 15 Nisan 1929 yılında İstanbul'da kurulmuştur. MRHB kuruluş amaçlarını, "resim ve heykel sanatlarının memleketimizde henüz inkişaf etmekte olduğunu nazarı itibare alarak, bu sanatların terakkisi için sağlam esasların ve emin temelin mevcudiyetini elzem addeder ve san'atın kendine has temiz ve yüksek serbestisi ile çalışarak hizmeti de gaye bilir"<sup>1</sup> biçiminde ifade etmiştir. Müstakiller, programlarını Cumhuriyet idealleri doğrultusunda hazırlamışlar ve bu bağlamda resim sanatını halka tanıtip yaygınlaştırma amacını gütmüşlerdir. Sanatçılar, İstanbul ve çeşitli Anadolu kentlerinde açtıkları sergilerin yanı sıra, yaptıkları yayınlar ile sanat ortamına katkıda bulunmuşlardır. Yapıtlarının içeriği gelişen, çağdaş Türkiye'yi yansıtırken, biçimde Alman dışavurumculuğu, geç kübist etkiler ve konstrüktivist eğilimlerin hâkim olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra S. Germaner'e göre:

"Grubun temsilcileri öncelikle konstrüktif desen anlayışına önem verirler, kompozisyonlarda geometrik kurgu birinci planda yer alır. Resimlerde nesne ve figürlerin hacimsel değerleri öne çıkarılarak bir yanda kompozisyonlarda plastik üstünlük sağlanırken, öte yandan yapıt ifade açısından güçlendirilir. Ressamların ele aldıkları konular arasındaki çalışma ortamıyla ve modern yaşamla ilgili sahneler, değişen ve kalkınan Türkiye'nin görüntüleridir."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. (İstanbul: Akbank Yayınları, 1997) 45.

<sup>2</sup> Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 16-17.

Devletin himayesinde gelişmeye başlayan bilim ve sanat alanında etkinlik gösteren eğitilmiş gruba düşen ikili görev, halkın / tabanın yaşam tarzını öğrenirken, aynı zamanda onlara kültürü ve medeniyeti taşımak oldu. Sanatsal ve kültürel etkinlikleri düzenleme, geliştirme ve yayma misyonunu üzerine alan devlet yöneticileri, 1926 yılında kurumsallaşma yönünde bir adım atarak, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurmuşlardır. Güzel sanatlar alanında yaşanan sanatçı ve öğretmen eksikliği ise yukarıda da belirtildiği üzere, gerek öğrencileri yurtdışına eğitime göndererek, gerekse yurtdışından yabancı eğitimcileri sanat kurumlarında görevlendirerek giderilmeye çalışıldı. Atatürk'ün söylev ve demeçlerinde de yer alan sanata ve sanatçıya ilişkin ifadeler, devletin sanata verdiği desteğin bir göstergesidir: “Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lazımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanat ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve alil bir kimse gibidir.”<sup>1</sup> S. Germaner'in de vurguladığı gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanatın desteklenmesi genel proje içinde değerlendirilmiş, çağdaşlaşma ve medeni devletlerin düzeyine ulaşma yolunda ve modernleşme bağlamında gerçekleşmiştir. “Cumhuriyet hükümetlerince Türk sanatına ve sanatçısına katkı, ulusal bir kimlik kazandırmak, modernleşmeyi desteklemek ve sanatı yaygınlaştırmak yönünde olmuştur.”<sup>2</sup> Bu amaçla düzenlenen etkinliklerde bir tanesi, Yeni Resim Cemiyeti'nin (kuruluş 1924) sergisidir. Bu sergide yer alan 115 yapıtın pek çoğu “Maarif Vekâleti” tarafından satın alınmıştır. Devletin sanata yaptığı maddi destek, sanatçıların üretimlerini konu bakımından yönlendirmiş olduğu (ulusal sorunlara odaklanma gibi) söylenebilir. A. Ödekan bu durumun 1924'te altıncısı açılan Galatasaray Sergisi'nde görüldüğünü belirtir: “Bu sergide İbrahim Çallı'nın ‘Yunan Üserasının Millet Meclisi Önünden Geçışı’, ‘Afyonkarahisar’da Akıncılar’ı, ‘Alaşehir’de Zeybekler’i, Sami Bey’in ‘Anadolu Harbinde Cephane Nakliyatı’nda olduğu gibi ulusal konulara eğilmişlerdir.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Atatürk, *Söylev ve Demeçleri II*. (İstanbul: Anonim) 129.

<sup>2</sup> Germaner 8.

<sup>3</sup> Ödekan, 1999: 4.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanat eğitimi kurumlarında görev alan yabancı sanatçılar, hem plastik hem de sahne sanatları alanlarında ulusal bilinci güçlü tutacak, birlik ve beraberlik duygusu uyandıracak işler üzerine yoğunlaşmıştır. Örneğin bu bakış açısının bir ürünü olarak devletin, kent meydanlarını, yeni kurulan modern Cumhuriyet'in çağdaşlaşma felsefesine uygun ve Batılı devletlerin tarzında düzenleme isteği anıt heykellerin yapılmasını gündeme getirmiştir. Ancak, henüz yerli heykeltıraşlar olmadığı için ilk anıt heykelleri yabancı sanatçılar yapmak durumunda kalmıştır. Bu heykellerde Atatürk, genellikle at üzerinde, sivil kıyafet ya da askeri üniformasıyla, büyük acılar çekmiş bir ulusun kurtarıcı kahramanı olarak şekillendirilirken; akademik anlayışın ürünü olan heykellerde yer alan halktan figürler ise, hem fiziksel hem de zihinsel anlamda güçlü, "kararlı ve yiğit Türk" imajıyla özdeşleştirilmiştir. Böylelikle heykel sanatı aracılığıyla ulusal kurtuluş mücadelesi ve Atatürk hem toplumsal hem de bireysel belleklerde etkin biçimde yerini almış oldu.

N. Öndin'in de belirttiği üzere, akademik tavırla üretilen heykeller ulusal birlik ve bütünlüğe vurgu yapmıştır: "Heykel sanatı bağlamında, akademik anlayış özellikle Almanya'da ırkçı bir yaklaşımı ön plana çıkartırken, Türkiye'de ırkçı olmayan bir milliyetçilik olgusunu vurgular ve kültür siyasasına koşut olarak sınıfsız, imtiyazsız ve kaynaşmış bir toplum ideali (köylü, işçi, aydın, asker) söz konusu heykellerde görselleştirilir."<sup>1</sup> Bu heykellerde esas olarak ideolojik arka plana, yani içeriğe önem verilmiş, estetik kaygı ise ikinci planda yer almıştır. Fatma Akyürek'e göre; "cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirilen bu anıtlar, Türkiye'de heykel sanatını temsil eden ilk örnekler olmaktan çok bir kültür tarihi araştırmasına konu olabilecek veriler taşımaktadır. Çünkü söz konusu anıtlar çoğu zaman 'çağdaşlaşma' ile eş anlamlı sayılan 'Batılılaşma' olgusu içinde yer alan eylemler dizisinin bir parçası olmuştur."<sup>2</sup> Sonraki dönemlerde ise, 1960 ve onu takip eden yıllar boyunca bazı günlük gazetelerin anıt kampanyaları dikkati çeker. Ancak A. T. Germaner'in de

---

<sup>1</sup> Öndin 76.

<sup>2</sup> Fatma Akyürek, "Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı", *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 55.

belirttiği gibi, “bu iyi niyetli girişimler giderek, her aklına gelenin, gerekli gereksiz bu yolda etkinlikte bulunmasına neden olmuştur.”<sup>1</sup> Bu nedenle ülkede, estetik değerden yoksun birçok anıt heykel kamusal mekânlarda yerini almıştır.

Plastik sanatlar alanında yurtdışında eğitim görüp yurda dönen sanatçılar, yeni sanat eğilimlerini benimsememiş, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin resmi sanat anlayışı olan akademik anlayış içinde kalmayı tercih etmişlerdir. Sanatçıların Avrupa’yla eşzamanlı benzer eğilimlere yönelmemelerinin çeşitli nedenleri olmakla birlikte, bir neden de, yüzyıllardır Batı’nın sosyo-kültürel bağlamından çok farklı bir yapı içinde yer almaları olarak da açıklanabilir. Örneğin, Fransa’ya giden heykeltıraşlar, ilgilerini 1950’li yıllara kadar gelenekçi sanatın öncüleri olarak kabul edilen sanatçılar ve yapıtları üzerinde yoğunlaştırdılar. Bu sanatçılar, en fazla etkilendikleri Fransız sanatçıların Rodin, Maillol, Despiau ve Bourdelle olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak bu durum F. Akyürek’in vurguladığı gibi, 1950’lerden sonra farklılaşır:

“Bu yıllardan sonra yurtdışında eğitim yapan sanatçılar dikkatlerini, bu süre içinde belirli sanatçılar ya da biçimler üzerinde değil, yöntemler üzerinde yoğunlaştırmışlar; sanatçılar, sanatçı davranışları ve sanat atmosferi üzerine eleştirel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. 1950 sonrasında Türkiyeli heykel sanatçıları arasında öykünmeci bir anlayış egemen değildir.”<sup>2</sup>

Kültür siyasasını ulusal değerler üzerinden çağdaşlaşma ilkesi ile bütünleyen genç Türkiye’nin yönetim kadrosu, yapılan yenilikleri geniş kitlelere duyurmak, halkı aydınlatmak ve uygulama alanı yaratmak amacıyla 1932 yılında Halkevleri’ni kurmuştur. O dönemde Halkevleri, toplumsal değişimleri tabana yayıp benimsetme ve modernleşme hattında sanatsal ve kültürel çalışmalar yürütme gibi, iki önemli hedef üzerine yoğunlaştı. Halkevleri bu amaçlar doğrultusunda dokuz şubeye ayrılmış, her bir şubede kuramsal ve uygulamalı eğitim verilmiştir. Örneğin, konuyla

---

<sup>1</sup> Ali Teoman Germaner, “Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde ‘Heykel’ Olgusuna Genel Bir Bakış” *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 63.

<sup>2</sup> Akyürek 55.



ilintili olarak, Ar şubesine bakıldığında; resim, müzik, heykel, mimarlık ve benzeri noktalarda eğitsel yönde çalışmalar yürütüldüğü görülmektedir.

İsmet İnönü dönemine gelindiğinde ise, devletin kültür siyaseti ışığında ve çağdaşlaşma ilkesinden hareketle, ancak Atatürk döneminden farklı olarak, Batı'nın kültür anlayışına daha yakın düşünsel açılımlar yapıldı. Başka bir ifadeyle, Ziya Gökalp temelli içe kapalı, saf ulusal kültür kuramı yerine, Batı ile ilişkiye geçen, karşılıklı etkileşimin olabirliği üzerinden bir anlayış gelişti. Kısacası, ulusal sanata nasıl bakılacağı sorunsalı bu dönemde de yoğun bir şekilde tartışıldı ve çeşitli öneriler etrafında çözümler üretildi. Örneğin; devletin talebi doğrultusunda sanatçıların, içinde yaşadıkları toplumu daha iyi tanımaları ve halkla bütünleşmelerini sağlamak amacıyla Anadolu'ya ressamı gönderildi; bunun yanı sıra, köylülerin eğitim ve kültür seviyelerini yükseltmek hedefi doğrultusunda 3803 sayılı kanun hükmünce, 1940 yılında Köy Enstitüleri kuruldu.

Köy Enstitüleri'nin kurulmasındaki amaç, köylerde Cumhuriyet ideallerinin yürütücüsü ve devletin temsilci olacak öğretmenleri yetiştirmek, bunun yanında köyün ihtiyacı doğrultusunda çeşitli meslek (sağlık, ziraat, teknisyen vb.) gruplarına da işgücü sağlamaktır. Böylece, nüfusunun büyük bir çoğunluğu köylü olan bir ülkede, kentlerde yürütülen çağdaşlaşma adımları köylere de yayılmış olacak, köylerin ekonomik ve sosyal refah düzeylerinin artışı sağlanacaktı. Ayrıca Köy Enstitüleri'nde, sanat eğitime ve sanatsal etkinliklere de önem verilmiş, sanatçıları köylüyle buluşmuş ve uygulamalı çalışmalar yapmıştır. Ancak, yurdun pek çok köşesinde toplumun gelişmesi yönünde katkı sağlayan bu kurumlar, olumsuz müdahaleler sonucu işlevsiz hale getirilmiştir. Çok partili yaşama geçişle birlikte Köy Enstitüleri, "ulusal değerlere önem vermediği" ve "karanlık güçlere hizmet ettiği" yönündeki suçlamaların hedefi olmuştur. Ülkenin sağ tandanslı kesimlerince de desteklenen durum, giderek güçlü bir siyasal malzeme haline gelmiştir. Muhafazakâr zihniyetin gittikçe taraftar bulması sonucunda, Köy Enstitüleri 1954 yılında Demokrat Parti hükümetince kapatılmıştır.

Anadolu kültürünü ve köy yaşamını tanımak amacıyla 1938-1943 yılları arasında (büyük bir kısmı devlet memuru olan) 50'ye yakın ressam, devlet tarafından Anadolu'nun çeşitli illerinde resim yapmak üzere görevlendirildi. Yurt Gezileri olarak anılan bu süreç, Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) sanat siyaseti çerçevesinde aldığı önemli bir karardı. Bu gezilerde sanatçılar kendi milletini, toplumunu yakından tanıyacak ve bu noktadan hareketle sanat yapıtı üreteceklerdi. Sanatçılar, yapıtları üzerinde çalışırken bağımsız düşünebilmekle birlikte, üretilmesi beklenen en az yapıt sayısı<sup>1</sup> ve yapıtların yerli kültürü yansıması gibi taleplerle karşılaştılar. Yurt Gezileri sonucunda, talep edilenden fazla sayıda (toplam 675 adet) yapıt üretildiği bilinmektedir. Her geziden sonra Ankara'da açılan sergiler aracılığıyla, Anadolu manzaraları başkente taşınmış oluyordu. Ancak ilerleyen süreçte, ilgi eksikliği, hükümet değişikliği ve ülkenin sanat siyasetinin süreklilik göstermeyişi gibi nedenlerle, bu yapıtların çoğu tahrip olmuş ve günümüze ulaşamamıştır. M. Aksel 1977 yılında, bu durumla ilgili düşüncelerini "san'at tarihimizin affedemeyeceği bu trajik durumun hala sonu gelmemiştir. Bugün bu resimlerin son kalıntılarının nerede ve ne halde olduğu belli değil"<sup>2</sup> biçiminde ifade etmiştir.

Bir yandan, Cumhuriyet'in kuruluşu ile başlayan devlet destekli sanat etkinlikleri sürerken diğer yandan sanatçı grupları oluşmaya devam etti. MRHB'den ayrılan bazı sanatçıların da dahil olduğu (Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu, Elif Naci ve Cemal Tollu) bir grup sanatçı tarafından D Grubu (1933-1951) dernek statüsünde kuruldu. Bu gruba daha sonra aralarına Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Eşref Üren ve Turgut Zaim gibi ressamlar da katıldı. Grup adını, Nurullah Berk'in önerisi üzerine, Türkiye'deki dördüncü ressam grubu olmaları nedeniyle almıştır. S. Germaner'e göre, "D Grubu, plastik sorunlar açısından Müstakiller'e oranla daha

---

<sup>1</sup> I. Yurt Gezi'sinde 4 resim, II. ve III.'de 6 resim, IV.'de 6 resim ve 1-2 metre uzunluğunda kompozisyon, V. ve VI.'da 10 resim ve 1.5-2 metre uzunluğunda kompozisyon istenmiştir.

<sup>2</sup> Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977) 429-430.

bilinçli bir grup olup; natüralizmi, akademizmi ve empresyonizmi dışlayarak Türkiye’de geç kübizmin biçim dilini uygulamış ve Türk sanat ortamına modern eğilimleri tanıtmayı amaçlamıştır.”<sup>1</sup> ‘Sanat için sanat’ anlayışını benimseyen D Grubu sanatçıları, resimde içerik anlamında Batı’ya yakın olunamayacağı fikrinden hareketle, resmi salt teknik bir biçim sorunu bağlamında ele almışlardır. D Grubu sanatçıları, 15. kuruluş yıldönümünde gelenekle ilişki kurmanın gerekliliği ve önemi üzerine vurgu yapmış, bu bağlamda sanatçılar halk sanatına, geleneksel öğelere, köy temalarına, köylü portrelerine yönelmiştir. İ. A. Duben’in aktardığı gibi, “D Grubu sanatçıları 15. yıllarını kutlarken gerçekçiliğe geçiş nedenleri arasında ‘beşeri resme varmak’ (Cemal Tollu, Nurullah Berk), ‘eşyayı tanımlamak’ (Bedri Rahmi Eyüboğlu), ‘halkı tatmin etmek’ (Zeki Faik İzer), ‘resmin inşasını gizlemek’ (Eren Eyüboğlu), ‘mahalli havayı ve rengi aramak’ (Elif Naci)<sup>2</sup>” gibi nedenler belirtmişlerdir.

---

<sup>1</sup> Germaner, 1999: 18

<sup>2</sup> Şevket Rado’nun sanatçılarla yaptığı söyleşiden: “D Grubu Kuruluşunun Onbeşinci Yılımı Kutluyor”, Akşam, 22 Ekim 1947. Akt. İpek Aksüğür Duben, “Cumhuriyet’te Tenkit”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 165-166.



Resim 2. 1

Nurullah Berk, *Nargile İçen Adam*,  
1958, tuval üzerine yağlıboya,  
93,5 x 60 cm.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1941-1951 yılları arasında etkinlik gösteren bir başka sanat topluluğu olan Yeniler Grubu, D Grubu'nun sanat anlayışından farklı olarak, resimde içeriğe önem vermiştir. Bu grup, Nazmi Ziya, İbrahim allı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve Lopold Lvy'nin atölyelerinde eğitim almışlardır. Cumhuriyet'in ikinci kuşak ressamlarından oluşan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi sanatlar ilk sergilerini 1941 yılında "Liman şehri İstanbul" adıyla açtıkları için Liman Ressamları olarak da anılırlar. Grup kuruluş amaçlarını; resmi, Batı'nın sanat anlayışı dışında yorumlamak ve bu bağlamda toplumsal sorunlara grsel bir dille eğilmek olduğunu belirtmişlerdir.

Yeniler Grubu'nun kuruluşundan altı yıl sonra 1947'de, Bedri Rahmi Eyboğu atölyesi öğrencilerinden 10 genç bir araya gelerek 10'lar Grubu olarak anılan birlikteliği kurmuştur. Grubun direkt olarak resmin kendisiyle ilgilendiğinden toplumsal meseleleri yapıtlarında işlemek gibi bir sanatsal kaygıları olmamıştır. Bu anlamda 10'lar Grubu yeleri, "Anadolu'nun geleneksel nakış öğelerini ağdaş Batı

resminin anlatım biçimleri ile bağdaştırdığı gibi, yaşamdan seçtikleri konular, yöresel dil ve soyutlama anlayışını birleştirerek ele alma eğilimi gösterirler.”<sup>1</sup>

1923-1950 döneminde, yukarıda sözü edilen sanatçı gruplarından bazı üyelerin de katıldığı karma sergilerin yanında çeşitli bireysel sergiler açılmıştır. Bu etkinliklere değinmek, sergilerin o dönemin sanat ortamını yansıttığının yanında, devletin kültür-sanat siyasalarına da ayna tuttuğundan vurgu yapılması gereken bir noktadır. Bu bağlamda resim sanatının tanıtılması amacıyla, ilki 1916’da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nce düzenlenen ve Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra da düzenli bir şekilde yılda bir kez açılan Galatasaray Sergileri dikkat çeker. Üst düzey yönetici ve bürokratlar bu sergileri ilgiyle izlemiş<sup>2</sup> ve devlet bizzat yapıt satın alarak sanatçılara destek olmuştur. Bu durum, modernleşme sürecinin getirisi olan kentleşme ve onun gerektirdiklerinin yöneticiler tarafından olumlu karşılanmakta olduğunun da bir göstergesidir. S. Germaner’in ifadesiyle, “yönetici sınıf içinde bir modernizm yandaşlığı ve hatta öncülüğü vardı; sergilere ve konserlere gitmek modern kent yaşamının icaplarından sayılıyordu. Plastik sanatlar, Cumhuriyet döneminde başlangıçta kültür düzeyi yüksek bir sınıfın ilgi alanı içinde olmakla birlikte giderek halk katında da modernleşmenin işareti sayılmıştır.”<sup>3</sup>

Diğer önemli sergi ise, 1923-1933 yılları arasında üretilen resimlerin sergilendiği İnkılâp Sergileri’dir. Cumhuriyet’in ilk on yılı, ulusal birlik ve beraberlik söyleminin ulusal kimlik imgeleriyle pekiştirildiği yıllardır. Dolayısıyla, 1933’ten 1936’ya kadar her yıl düzenlenen bu sergilerde yapıtların ana konusu, genellikle Cumhuriyet, Ulusal Kurtuluş Savaşı, devrimler ve devletin ilkeleri olmuştur. Tam bu noktada İnkılâp Sergileri estetik değerler çerçevesinde çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Z.

---

<sup>1</sup> Öndin 193.

<sup>2</sup> 5. Galatasaray Sergi’sini Maarif Vekili Hamdullah Suphi Bey, Atatürk’ün kutlama mesajıyla açmıştır.

<sup>3</sup> Germaner, 1999: 9.

Y. Yaman'ın incelediği üzere, o dönemde “sanatçıların resimlerde devrimlerden çok savaş konusunu işleminin yanı sıra, belli konulara yönlendirilmesinin sanatsal ve estetik değerler açısından tehlikeli olacağı düşüncesi ileri sürülmüştür.”<sup>1</sup> Üç yıl aralıksız süren sergiler, 1937 yılında Birleşik Resim Sergisi adıyla düzenlenmiş, iki yıl sonra da (1939) Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürülmüştür. Bu sergiler yıllardır süregelen bir tartışmanın yeniden alevlenmesine neden olur, şöyle ki: Devlet himayesi, sanatçıların özgür iradeleri ile yapıt üretmeleri ve bunları sergilemeleri önünde bir engel oluşturuyor muydu? Bu soruya sanatçılar tarafından hem olumlu hem de olumsuz yanıtlar geldi. Örneğin, Mahmut Cuda devlet korumacılığının, sanatçılar ve sergiler üzerinde olumlu etkileri olduğunu savunmuştur: “Kanaatimizce, devletin herhangi bir sergiyi himayesine almasında mahzur yoktur. Nitekim bazı memleketlerde olduğu gibi devletimiz muayyen bir sanat siyasası güderek bir veya birbirine yakın birkaç üslubu tutmuş değildir. Bilakis, her türlü estetik telakkiye kapılarını açık bırakmış ve korumuştur ki, hususi sergiler dahi bu kadar müsamaha gösterememişlerdir.”<sup>2</sup>

Bu durumda, çok partili yaşama geçmeden önceki dönemlerde devlet-sanatçı ilişkisine bakıldığında; Cumhuriyet'in ilk yıllarında sanatsal etkinliklerin ve sanatçıların devlet tarafından tam destek gördüğü söylenebilir. Bu konuda bazı sanatçılar, devlet himayesinin gerekli olduğunu savunurken, bazıları da bu duruma karşı çıkmışlardır. İlk görüşü savunanlardan Cemal Tollu, ekonomik zorluklar içinde yaşamını sürdürmek zorunda kalan ressamlarımıza devletin destek olması gerektiğini belirtmiştir:

“Devletten başka sanatı destekleyen kesimlerin bulunduğu Batı ülkelerinde bile, ekonomik kriz dönemlerinde devlet sanatçıyı desteklemek ihtiyacı duymuştur. Nurullah Berk de ülkemizde, elit kesimin bile sanatı sevmediğini ve sanata ihtiyaç duymadığını belirterek, toplumu sanat konusunda

---

<sup>1</sup> Zeynep Yasa Yaman, *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu*. Yayınlanmamış doktora tezi. (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992) 149.

<sup>2</sup> Mahmut Cuda, “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, Mayıs. 1952: 3.

aydınlatmak için grup veya kişisel girişimlerin yeterli olmayacağı görüşündedir. Kısa zamanda mükemmel bir sanat siyasası geliştiren Sovyet Rusya'yı örnek gösteren sanatçı, güzel sanatlarımızın ancak devlet siyasası ile ilerleme kaydedeceğini ve toplumca benimseneceğini savunur.”<sup>1</sup>

İkinci görüşü savunanlar genellikle akademi dışında yer alan sanatçılardır. M. Aksel, devletin sanat yapıtı satın alırken estetik değerlere daha çok önem vermesi gerektiğini belirtmiştir.

“O’na göre, genç resamlara maddi destek yapılmamalı, ortaya koydukları eserlere göre ödüllendirilmelidirler. Türkiye’de plastik sanatların gelişmesi için devletin yapması gereken en önemli şey, iyi eserleri satın almak, kötü bir eseri yapanı teşvik için dahi olsa kesinlikle satın almamaktır. Kısacası, devlet seçici olmalıdır. Akademi eğitimi gevşek bulan Ali Sami Boyar, ülkede güzel sanatlar duygusunun yükseltilmesinde Namık İsmail ile hemfikir olduğunu, ancak bu görevin devlete değil Akademi’ye ait olduğunu iddia eder. Burhan Toprak ise, resim sanatımızın gelişmesi için akademi dışında galerilere ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir.”<sup>2</sup>

Bu yıllarda sanata ve sanatçıya destek olacak herhangi bir toplumsal sınıf olmaması bu alanda devlet desteğini zorunlu kılmıştır. Kültürel geleneğinde plastik sanatlara ilişkin birikim yoksunluğundan dolayı, yetişmiş sanatçı açığıyla karşılaştığında, yukarıda da değinildiği üzere, yurtdışına burslu olarak öğrenci gönderilmiştir. Bunun yanı sıra, sanatçıların çalışmalarını halkla buluşturmak üzere sergiler düzenleyen devlet, yapıtı satın alarak da toplumun diğer kesimlerine örnek olmayı amaçlamıştır. Ancak bazı eleştirilere göre, “devletin sanatı özendirici tedbirleri ve çabaları olumlu adımlar olarak nitelendirilse de sanata didaktik bir işlev yükler. Estetik kaygılardan ziyade siyasal-pratik bir amaç güden bu uygulama, yeni kültürel değerleri yansıtan yapıtları gündeme getirir.”<sup>3</sup> Bu noktada salt yeni kurulan devletin hedeflerine yönelik yapıtı üreten sanatçılar, sanatsal ölçütlerden uzağa düşme olasılığı ile karşı karşıya kalacaktır.

---

<sup>1</sup> Öndin 128-130.

<sup>2</sup> Öndin 136, 154, 158.

<sup>3</sup> Öndin 202.



Resim 2. 2  
Şeref Akdik, *Gazi Telgraf Başında*,  
1934, tuval üzerine yağlıboya,  
178 x 138 cm.  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Louis Althusser'in de belirttiği gibi, "devletin ideolojik aygıtlarından olan kültür ve sanat, devlet ideolojisinin devamlılığı açısından ele alındığında sanatçıların pratiklerini yönlendirir."<sup>1</sup> Bu bağlamda modern Cumhuriyet'in gerçekleştirdiği reformları ve devrim ideolojisini resimlerine işleyen pek çok sanatçı olmuştur. En köklü reform eğitim ve kadının hukuki hakları alanlarında yapıldığı için, öğretmenler ve kadınlar tablolarına en çok yansıyan figürlerdir. Örneğin Cemal Tollu'nun 'Öğretmen', Şeref Akdik'in 'Köy Mektebi', 'Harf İnkılâbı' ve Malik Aksel'in 'Yeni Mektep' isimli yapıtlarına bakıldığında, eğitim kurumlarında devletin temsilcisi olarak görülen bir öğretmen tipolojisiyle karşılaşılır. Bu öğretmen, ülkenin 'muasır medeniyetler seviyesine' ulaşmasında milletini bilgiyle donatacak, yeni nesiller yetiştirecek bir eğitim neferidir.

---

<sup>1</sup> Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994) 36-37.





Resim 2. 3  
Malik Aksel, 'Yeni Mektep',  
1936, tuval üzerine yağlıboya,  
84 x 84 cm.  
Ankara Resim ve Heykel  
Müzesi

Türkiye'nin modernleşme sürecinde en az öğretmenler kadar kadınlar da resmi ideolojinin yaygınlaşmasında rol oynadılar. M. Üstünipek'in belirttiği gibi, "bu dönem, Türk toplumunda değişimin en yoğun yaşandığı süreçlerden birini kapsamaktadır. Bu sürecin etkilerini en çarpıcı biçimde aksettiren toplum kesimi de kadınlar olmuştur. Kadının değişen toplum yapısı içinde konumlanışının en canlı görsel belgelerini resimlerde izlemek mümkündür."<sup>1</sup>

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kamusal mekânların çağdaşlaşma sembolü haline gelen kadınlar, Batılı hemcinsleri gibi eğitim, çalışma ve siyaset dünyasına adım atmış oldular. Ancak kadınlar, bazı istisnalar dışında, şefkat ve bakım isteyen işlerde ve kadın kimliğinden sıyrılmış, nötr cinsiyetler olarak toplumsal yaşama katıldılar. Etek boyu 'ölçülü', koyu renk tayyörler içinde mesleklerini icra eden kadınlar, çalışma hayatında 'erkek yoldaş'larına rakip olmaktan çok destek oldular. Kısacası, N. Göle'nin de belirttiği üzere bu dönemde, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı

<sup>1</sup> Mehmet Üstünipek, "19. Yüzyıldan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminde Değişen Kadın İmgesi", *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. (İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004) 335.

gibi doğulu kadın tipolojisi de 'yıkıldı' yerine, Batı / Avrupa temelli, yeni Türk kadınının güzellik anlayışı geldi: "Yüzyıllar boyu süren beyazlık, yuvarlaklık, yavaşlık, uzun saç, kına, sürme üzerine kurulu Doğu güzellik anlayışı yerini, zayıf, enerjik, korseli, kısa saçlı 'ecnebi güzelliğine' bırakmıştı."<sup>1</sup>

Özetle Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda, modernleşme projesinin önemli adımlarından olan dış görünümün, Batı standartları yönündeki değişimi estetik değerlerin de farklı niteliklere büründüğünün işareti oldu. Bu değişimi sanat yapıtlarından da izlemek mümkündür. Dönemin ressamı tuvaline yansıttığı kadın ve erkek figürlerini kent yaşamı içinde çizerken modern kıyafetlerle betimlemişti. Bu bağlamda M. Üstünipek'in belirttiği gibi; "Türk resminin; annelik, cinsellik gibi genel kavramların ötesinde ve bir model sorunu olarak ele alındığı örnekler dışında, yapıldığı dönemin yaşam koşulları, giyimi vs. ile de kadına tanıklık ettiği görülmektedir."<sup>2</sup> Örneğin Refik Epikman 'Bar', Zeki Faik İzer 'İki Balerin', Avni Lifij 'Kitap Okuyan Kadın', Ali Avni Çelebi 'Maskeli Balo' yapıtlarındaki kadın modelleri, son derece çağdaş mekânlarda, dans salonlarında ve kültürel etkinlikler içinde görülmektedir.

---

<sup>1</sup> Nilüfer Göle, *Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme*. (İstanbul: Metis Yayınları, 1998) 93.

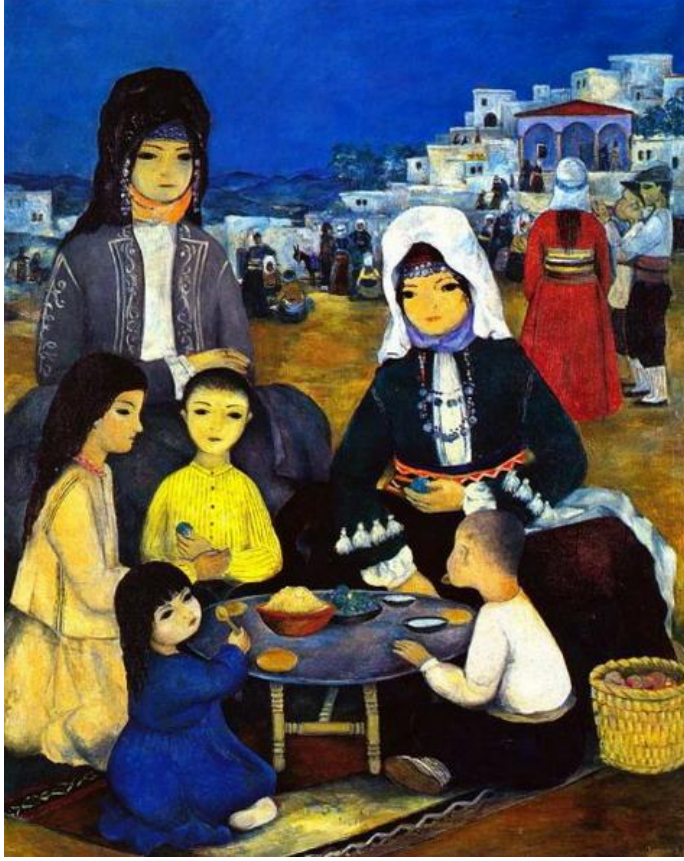
<sup>2</sup> Üstünipek, 2004: 339.



Resim 2. 4  
Ali Avni Çelebi,  
*Maskeli Balo*, 1928,  
tuval üzerine  
yağlıboya,  
138 x 186 cm.  
İstanbul Resim ve  
Heykel Müzesi

Ancak, bu görsel tasarımın doğruyu ne kadar yansıttığı tartışma konusu olmuştur. Köy hayatı ve Anadolu kadını da aynı biçimde, “tuvallerin yüzeyine, gerçekte olduğundan farklı görünümde ve dönemin ideolojileri doğrultusunda çalışan sanatçıların düşünce dünyalarında imgeleştirilerek resmedilmiştir.”<sup>1</sup> Modern, güçlü, ilerici Anadolu kadını ve köy yaşantısına ilişkin örnekler ise Halil Dikmen’in ‘Portakal Bahçesi’, Turgut Zaim’in ‘Köylü Kadın ve Kızı’, ‘Yörükler’, Cemal Tollu’nun ‘Pamuk Toplayanlar’ isimli yapıtlarında izlenebilir. Ancak bir istisna olarak, dişiliğin ön plana çıktığı Namık İsmail’in ‘Oturmuş Kadın’ (1927) yapıtında, cinselliğini davetkâr biçimde ve açıkça ortaya koyan bir kadın portresiyle karşılaşılır. Bu imgeler toplumsal yaşamda, resim sanatı aracılığıyla devrime vücut kazandırmakta ve inandırıcılığı artırmaktaydı.

<sup>1</sup> Pera Müzesi, “*Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde ‘Kadın’ İmgesinin Dönüşümü*”. (İstanbul: Pera Müzesi Serginin kataloğundan, 2006) 2. Sergi küratörü, Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman.



Resim 2. 5  
Turgut Zaim, *Yörükler*,  
tarihsiz, tuval üzerine  
yağlıboya,  
İstanbul Resim ve Heykel  
Müzesi

Cumhuriyet ideolojisini benimseyen sanatçıların, Ulusal Kurtuluş Mücadelesi'ni ve bu mücadeleden sonra yeni bir ülkenin sıfırdan kurulmasını konu alan ve destekleyen yapıtları da mevcuttur. Zeki Faik İzer'in 'İnkılâp Yolunda' (1933) resminde adalet, barış, özgürlük gibi kavramlar yine bir kadınla sembolize edilmiştir. Eugène Delacroix'nın 'La Liberté Guidant Le Peuple' (Halka Öncülük / Rehberlik Eden Özgürlük) isimli tablosundan esinlenerek gerçekleştirilen bu yapıtta, Türk ulusunun bağımsızlığını ve özgürlüğünü imgeleyen kadınlar ve gençler, düşman olarak da sakallı insanlar yer almaktadır. A. Antmen günümüzden bakarak tabloyla ilgili şu yorumu yapar: "Güdümlü bir modernleşme serüveninin içselleştirilmiş dışavurumu olan bu resim, ayrıca henüz kendi olmayı başaramamış bir sanatçının ulusal yarar adına iyi niyetli bir çabasıdır. Biçimsel açıdan da modern görünmek isteyen kötü bir resimdir..."<sup>1</sup> Bu tablonun yanı sıra, aynı dönemde benzer anlayışta başka yapıtlar da üretilmiştir. Örneğin, Ali Avni Çelebi 'Yaralı Asker', Mehmet Ruhi Arel 'Taşçılar'

<sup>1</sup> Ahu Antmen, "Bir Ressamdan Siyah-Beyaz İzler", **Radikal Gazetesi**. (İstanbul: 26.01.2005) 27.

‘Atatürk Köylülerle’, Halil Dikmen ‘Balıkçılar’, Turgut Zaim ‘Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arz-ı Şükranı’ gibi çalışmalar, halkın belleğinde kolay yer edebilecek, sanatsal ifade dili bağlamında açık olan, Cumhuriyet ideolojisinin görselleştirildiği yapıtlardır.



Resim 2. 6  
Mehmet Ruhi  
Arel, *Taşçılar*,  
1924, tuval  
üzerine  
yağlıboya,  
170 x 230 cm,  
İstanbul Resim ve  
Heykel Müzesi

N. Öndin’in ifade ettiği gibi; “modern form ve yerel içerik düalitesini yaşayan Türk resmi, devrim ideolojisine eleştirel bir tavır takınmadığından kültür siyasalarıyla devlet tarafından desteklenmiştir.”<sup>1</sup> Başka bir ifadeyle sanatçılar, Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren devrim ideolojisiyle çatışmadıkları sürece özgürlüklerine müdahale edilmesi söz konusu olmamıştır. Ancak, Nuri İyem örneğinde de görüldüğü üzere, bazı sanatçılar eleştirel tutum aldıklarında çeşitli olumsuzluklarla karşılaşmıştır. Sanatçı, “II. Dünya savaşı döneminde devlet otoritesine ve sisteme karşı çıktığı için 16 ay tutuklu kalmış, Fransız Konsolosluğu’ndan altı aylık burs kazanmasına rağmen pasaport yasağı nedeniyle de yurt dışına çıkamamıştır.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Öndin 255.

<sup>2</sup> Öndin 256-257.

Devletin kültür siyasaları çerçevesinde üretilen yapıtlarla ilgili bir başka tartışma konusu fiyatlandırmada hangi ölçütlerin kullanıldığıdır. M. Aksel'in bu konudaki görüşlerine göre, bir yapıt estetik açıdan değerli olmasa da, devrimi anlattığı ölçüde değerli olabilmekteydi: "Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılâp eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir."<sup>1</sup> Plastik sanatlarda heykel ve resim açısından benzer durumlar söz konusu olmuştur; içeriğe verilen özen ve önem, biçimde gereği kadar uygulanmamıştır. Nasıl ki heykelerde savaş, yiğitlik, kahramanlık tasvirleri öne çıkarılıyorsa, resimde de devrim ideolojisi görsellik kazanmıştır.

Özetle; siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamda radikal dönüşümlerin yaşandığı bu dönemde sanat, tasarlanan gelecek ve yeni kurulan devletin toplumsal belleklerde yer bulabilmesinin bir aracı olmuştur. Yani sanat, yalnızca estetik sorun olarak algılanmayıp işlevsel yönü ön planda tutulmuş ve propaganda aracı yapıldığı görülmüştür. Ulusal sanat anlayışı ise biçim ve öz bakımından düalistik özellikler sergilemiş; ortaya çıkan manzarada, Anadolu insanı ve Türk köylüsünün, Batılı tavrılarla, geç kübist etkilerle resmedilmesi olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, ulusal sanat ve biçem konusunda, çeşitli dergiler aracılığıyla fikirlerini açıklamışlardır. Örneğin Nurullah Berk'e göre, "milli sanatın yaratılması için, kaynak olarak geleneksel sanatlarımız benimsenmeli ve onların özellikleri evrensel değerlerle kaynaştırılmalıdır. Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ise, resim ve heykel sanatının gelişmesi için Batı'yı örnek almaya gerek olmadığını, sadece onları binalara, evlere sokmak gerektiğini söyler. Resim ve heykelin, yaşantının içine alınarak halk tarafından benimsenmesinden sonra milli sanat oluşacağını ifade eder."<sup>2</sup>

Kültür siyasaları bağlamında hükümetlerin programlarına bakıldığında ise, milli sanat çerçevesinde estetik kavramlaştırmalar yerine, Türkçülük gibi, ideolojiler sanat anlayışının şekillenmesinde etken olabildiği görülmektedir. 09.07.1942 tarihinde

---

<sup>1</sup> Malik Aksel, "Yirmi Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü Dergisi*. Kasım, 1943: 25.

<sup>2</sup> Öndin 93 / 180.



kurulan I. Saraçoğlu Hükümeti'nin Programı'nda bu anlayışın açık bir biçimde ifade edildiği görölmektedir: "Biz Türk'üz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve lâakal o kadar vicdan ve kültür meselesidir. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz. Ve her vakit bu istikamette çalışacağız."<sup>1</sup>

### **2.3. 1945–1980 Döneminde Türkiye'de Kültürel Ortam**

Sanatsal alanda yukarıda anlatılan gelişmeler yaşanırken dünya, II. Dünya Savaşı'nın izlerini kapatmaya çalışıyordu. Gerek Avrupa, gerekse Türkiye II. Dünya Savaşı'ndan sonra her alanda köklü değişimler geçirmiştir. Türkiye'de sanayileşmenin de etkisiyle hızlı bir göç ve kentleşme süreci başlamış, 1950'lerde çok partili döneme geçişle birlikteyse, devletçilik siyasasının uygulanması yerine özel sektörün gelişimine ağırlık verilmiştir. Özel sektörün gelişmesine destek vermek sadece iktisadi uygulamaların değil, toplumsal ve kültürel bazı değer yargılarının ve devletin sanata bakış açısının da değişime uğramasıyla sonuçlanmıştır. A. Ödekan'ın da vurguladığı üzere, "1945'lerden sonra gelişen liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumladığından kültürel gelişme göz ardı edilmiştir. Ayrıca çağın yarattı olanaklarına duyulan ilginin milli kültürü yozlaştıracığı düşüncesi, Cumhuriyet rejiminin başından beri geliştirmeye çalıştığı devlet-sanat ilişkisini zedelemiştir."<sup>2</sup>

Demokrat Parti (DP) Hükümeti, önceki hükümetlerin siyasalarını ve yaptığı işleri ciddi bir biçimde eleştirirken, kültür siyasaları da bu durumdan etkilenmiş oldu. Ancak bu eleştirileri yapan çok partili dönemin ilk hükümetleri, kültürel etkinlikleri geliştirmek yerine yavaşlatma eğilimi gösterdi. Atatürk ve İnönü dönemi kültür anlayışlarının manevi değerlere yeteri kadar yer vermediği ve eğitimin ulusal olmadığı savları, 22.05.1950 tarihinde kurulan I. Adnan Menderes Hükümeti'nin programına şu şekilde yansdı:

---

<sup>1</sup> Kantarcıoğlu 39.

<sup>2</sup> Ödekan, 1999: 5.

“Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, milli ahlaki sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiidir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi gözönünde bulundurmeyen, gençliğini milli karakterine ve ananelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür müstakil bir millet olarak yaşamının teminatı sayılamaz.”<sup>1</sup>

1950’li yıllarda, devletin sanat siyasasındaki değişimler sonucunda, devlet-sanatçı ilişkisinde de yeni anlayışlar ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerden farklı olarak bu yıllar, devlet himayesinin ve onun sağladığı olanakların (eğitim bursları, sergi düzenleme, yapıt satın alma vb.) azaldığı ve sanatçıların kendi içine döndüğü yıllar olmuştur. Dolayısıyla tam da bu dönemde İstanbul’da Maya ve Ankara’da Helikon sanat galerilerinin açılması, devletin bıraktığı boşluktan kaynaklanmaktadır. İki galeri de dönemi içinde avantgarde sanat ortamına ivme kazandırmış, genç sanatçıları bağımsız işler üretmeye yönlendirmişti. Ali Teoman Germaner’in de ifade ettiği gibi, “her iki merkez de, az sayıdaki aydının amatör olanak ve çabalarıyla, devlet desteği olmadan kurulmuştur. Bundan sonra çok yavaş bir gelişmeyle de olsa, devletin bu alanda bıraktığı boşluğun, özel kesim tarafından doldurulması çabası göze çarpar. Bununla birlikte sağlıklı, planlanmış, devletin öncülüğünde yaygın ve örgün eğitim kavramlarını içeren bir kültür ve sanat siyasası konusundaki gelişim 1950 sonrasında zedelenmiştir.”<sup>2</sup> Ferruh Başağa ile yapılan bir röportajda ise sanatçı Maya Galerisi için şunları söyler: “Maya Galerisi çok mühimdi Türk resminde. Maya Galerisi’nin gelişmesi, Türk resminin gelişmesinde en önemli harekettir.”<sup>3</sup>

Galerilerin açılması, özel sektörün sanat ortamında varlığını göstermesiyle gelişmeye başlayan sanat piyasası, sanat yapıtının bir yatırım nesnesi olarak algılanmasına da yol açmıştır. Bu bağlamda, açılan galeriler bugüne kadar devletin yaptığını

---

<sup>1</sup> Kantarcıoğlu 43.

<sup>2</sup> A. Germaner 61 / 65.

<sup>3</sup> A. Funda Aras, “Soyutun Ustası, Ferruh Başağa”, *Artist Dergisi*, Sayı 2 Şubat. 2004: 59.



(sanatçıları ve yapıtlarını tanıtmaya vb.) yapmış; koleksiyonculuk, müzayede gibi yeni oluşumlar sanat ortamına hareketlilik sağlamıştır. Ancak bu değişim ve canlılık çoğu zaman ‘piyasa ilişkileri’ gözetilmek koşuluyla gerçekleşmiştir. A. Ödekan piyasanın sanat yapıtını değerlendirmede temel kriter olarak görülmesini şu şekilde özetler; “1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşır, zengin ve seçkin sınıfın ilgi odağı olmuştur.”<sup>1</sup>

1950-1960’lı yıllarda, yukarıda söz edilen bağlamda, devlet ve sanatçılar arasında yaşanan kopuş, Türk resim tarihinde ilk kez, Avrupa ve Amerika’daki sanat akımlarıyla örtüşen yapıtların üretildiği bir zaman dilimiyle çakışmıştır. Soyut / non-figüratif sanat akımı etkisini tüm dünyada gösterirken, evrensel bir sanat dili oluşturacağı iddiasındaydı. Kişisel farklılıklar, sanatçının bilinçaltını yapıtlarına yansıtması, bireysel karşı duruş isteği Türkiye sanat ortamına uzak, yeni eğilimler olarak belirdi. Bu köktenci başkaldırı, CHP’nin seçimleri kaybettiği, DP’nin yeni hükümeti kurduğu ve “özgürlük” söyleminin farklı anlamlarla yeniden dolaşıma girdiği yıllarda gerçekleşti. Dolayısıyla Z. Y. Yaman’ın da belirttiği gibi bu dönemde; “İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi sorguluyor, Akademi dışı oluşumlar, naif sanatçılar seslerini duyuruyordu. İlerleyerek Batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel ve bireysel tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşuyordu. Türk sanat ortamı, bir anlamda Akademi sultanının yok olmasını kutlamak istiyordu.”<sup>2</sup> Bu açıdan bakıldığında, 1950’li yılların kültürel iklimi, geçmişin sanat anlayışının sorgulanmasıyla beraber, sanatçıların kişisel farklılıklarını daha açık ve yüksek sesle ifade edebilmeleri yönünde fırsat oluşturmuştur. Dolayısıyla sanatçılar, 1940’lı yılların ortalarına kadar yılda bir kez düzenlenen ve en önemli sanatsal etkinlik olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve çeşitli sanatçı gruplarının sergileri dışında,

---

<sup>1</sup> Ödekan, 1999: 5.

<sup>2</sup> Zeynep Yasa Yaman, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”, *Toplum ve Bilim*, 79 Kış. 1998: 136.

kişisel sergi açma konusunda yürekleşmiş oldu. Bu dönemde, kültür siyasalarındaki değişimin yarattığı farklılaşma isteğinin yanı sıra, sanatçılar arasında artan yaş farkı dolayısıyla kuşakların ortaya çıkması, sanat ortamında farklılık, bireysellik, özgünlük gibi temaların ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Dolayısıyla, bu tarihten itibaren sanatçı topluluklarından çok bireysel varoluşlar ve çıkışlar görülmektedir.

1950'ler aynı zamanda milliyetçi değerlerin ön plana çıktığı ve halk sanatına duyulan ilginin arttığı bir dönem olmuştur. Sanatçılar Osmanlı el sanatlarından esinlenen motiflerini tuvallere taşımış, geleneksel sanatlara yaklaşarak Türk resmini taklitten uzak ve özgün yapısına kavuşturma çabaları göstermiştir. Örneğin, Bedri Rahmi Eyüboğlu Batı tekniğiyle Anadolu görüntülerini birleştirmiş ve bu sentezleri öğrencilerine aktarmıştır. N. Yüksel bir makalesinde bu dönem için, sanatsal ifadedeki zenginliğin ön plana çıktığı görüşünü belirtmiştir.

“20. yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde artık plastik sanatlarda arayışların başladığı yerellik, evrensellik tartışmalarının yapıldığı görülmekteydi. Bu kendi içimize dönüşümüzün kendimizden bir şeyler çıkararak onu genişletmenin ilk çabalarıydı. Aynı yıllarda figüratif biçimlendirmelerden soyuta kadar Türkiye pek çok eğilimi yaşamaya başladı. 1940 sonraları 1950 başlarında dünyada soyut sanatın egemenlik arayışına girdiği yıllarda Türkiye’de de benzer tartışmalar başlamıştı.”<sup>1</sup>

Başlangıçta kübizmden etkilenip, ona bağlı ilerleyen soyut sanat akımı sonraki yıllarda farklı referanslara yönelmiştir. 1950'lerden sonra sanat yapıtlarında dikkati çeken ilk olgu, Modernizm projesinin şablonsal niteliğinden sıyrılma çabalarıdır. Bu bağlamda, Türkiye’de soyut sanat akımını benimseyen sanatçılar, Akademi aracılığıyla devletin resmi sanat anlayışını yansıtan Kübizm’e karşı tavır sergilemişlerdir. Soyut sanat tavrını benimseyen sanatçıların yanında bu akımı eleştiren ve akıma karşı çıkan sanatçılar da olmuştur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Orhan Hançerlioğlu, Muvaffak Sami Onat, Orhan Veli, Nurullah Ataç, Munis Faik Ozansoy gibi isimler soyut sanatın yanında yer alırlarken; Malik Aksel, Nurullah Berk, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Avni Arbaş, Fikret Mualla, Eşref Üren, Saip Tuna, Mahmud Cûda gibi kimi sanatçılar da bu akıma

---

<sup>1</sup> Nilgün Yüksel, “Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler”, *rh+ Sanat*, Sayı 3 Ocak-Şubat. 2003: 33.

mesafeli durmuşlardır. Dönemin önemli sanatçılarının soyut sanat hakkındaki düşünceleri şunlardır:

“Bedri Rahmi Eyüboğlu ‘nakış’, Sabri Berkel ‘dekoratif’, Atıf Hançerlioğlu ‘sanatkârla sanatı baş başa bırakan sanat’, Orhan Hançerlioğlu ‘yalnızca renk ve çizgiden ibaret, sanatçının kendisini gösteren’, Sabahattin Kudret Aksal ‘resim sanatının değerlerini araştıran, tartışan bir metod, eskiden beri süregelen çabanın, resmi katıksız olarak çizgi ve renkle kurma çabasının bir sonucu’, Zahir Güvemli ‘resmi sadece göze hitabeden bir renkli imkân olmaktan kurtarıp asrın felsefi görüşünü sığdırmak istemiş bir tekamülün mahsulü’, Oktay Akbal ‘kişioğlunun yaratıcı zekasının ve sanat gücünün yepyeni bir hamlesi, değişik bir arayışı’, Malik Aksel ‘insan durup dururken şu suali sormak istiyor. Acaba resim ne suç işledi de bu kadar değerinden kaybetti, küçüldü, şekilsizleşti. Eciş бүcüş bir hale geldi. vb.’”<sup>1</sup>

Ancak olumsuz yargılara rağmen sanatçıların, özellikle geleneksel el sanatlarından beslenen bir geçmişe ve Batı pozitivizminden uzak, soyut ve tinsel bir mirasa sahip olduklarından bu akımı, geçmişin birikimiyle özgün bir biçimde yorumlayıp benimsedikleri görülmüştür. Dolayısıyla, Türkiye’deki sanatçılar soyut sanata dünya sanatçılarıyla eşzamanlı yönelmelerine rağmen, pek çoğu Avrupa ve Amerika’daki sanatçıların çalışmaları ile benzeşmeyen yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Bunun en önemli nedeni, kültürel temelde farklı toplumsal ve felsefi kaynaklardan beslenilmesi olarak düşünülebilir. Bu yıllarda değişik ülkelerde çok çeşitli yorumların ve biçemlerin ortaya çıktığı görülür. Z. Y. Yaman’ın özetlediği gibi:

“Avrupalı sanatçılar, teknolojik uygarlığın üstünlüğü düşüncesine karşı, yaratıcı gücün özgürleştiriciliğini önemsemiş, Amerikalı sanatçılar geçmişsizliğin, sınırsız coğrafyasında yön belirlemeden dilediklerinde devinirken Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları Türk hat, nakış vb. soyut süsleme motifleri ve elemanları ile karşılaştırarak kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır.”<sup>2</sup>

Bununla birlikte Türk sanatçıları, gerek yurtiçi gerekse yurtdışında kişisel ve karma etkinliklere katılarak yapıtlarını sergilemişlerdir. Bu dönemde Nejad Melih Devrim

---

<sup>1</sup> *Varlık Dergisi*, Sayı 403, Şubat. 1954: 17.

<sup>2</sup> Yaman, 1998: 136.

özgün çalışmalarıyla, uluslararası düzeyde bir ressam olarak dikkati çekmektedir. Sanatçı, Akademi'deki eğitimini yarıda bırakıp Paris'e gitmiş, daha sonra dünyanın çeşitli coğrafyalarında birçok kentte bulunmuştur. Bulduğu coğrafyanın soyut sanat anlayışlarından da beslenerek üretimlerini sürdürmüş olan sanatçı yurtdışında birçok galeri ve müzede sergi açmıştır.



Resim 2. 7

Nejad Melih Devrim, *Prag*,

1948, kağıt üzerine guaş,

64 x 48 cm

1950'lerde yaşanan diğer önemli gelişme, yeni kurulan bir sanatçı topluluğu olmuştur. Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş'tan oluşan bir grup sanatçının Beyoğlu'nda kiraladıkları atölyede çalışmalarını sürdürürken aynı zamanda Tavanarası Ressamları isimli grubun oluşumu sağlanmıştır. Pek çoğu genç öğrencilerden oluşan grup, Akademi'nin, özellikle D Grubu'nun sanat anlayışını eleştiriyor, kendilerini soyut, yenilikçi ve öncü olarak niteliyorlardı. Bu grup, temsilcileri Akademi'nin dışında kurulan ilk oluşum olduklarını belirtmişlerdir. Bu girişimlere karşın, önceki dönemlere oranla, kolektif çalışmaların ve sanatçı

topluluklarının azaldığı, daha çok bireysel çalışmalara yönelen sanatçıların ortaya çıktığı görülmektedir.

Bu dönemde gelişmeye başlayan koleksiyonculuk, bankaların sanat ortamında aktif olarak rol alması, özel girişimin itici güç olarak belirmesi gibi birtakım oluşumlar, özel sektörün kurumsal desteğinin varlığına işaret eder. M. Üstünipek'in belirttiği gibi, bu dönemde ödüllü yarışmalar düzenlenmeye başlamıştır. Örneğin, “başlangıçta Ege Bölgesi çapında düzenlenen DYÖ Resim Yarışması (ilki 1967), 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle yurt çapında düzenlenen bir etkinlik halini almıştır.”<sup>1</sup> Bununla beraber, bankalar ilk olarak 1939 yılında devlet sergilerinden yapıt almakla birlikte, 1950'ler ve onu takip eden yıllarda sanatçıları direkt destekleyen etkinliklerde bulunmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yıldönümü kapsamında ödüllü bir yarışma düzenlenmiştir. Seçici kurulda Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) üyelerinin de yer almasıyla, çağdaş Türk resim sanatı uluslararası platformda değerlendirilmiş oldu. Yarışmaya Refik Epikman, Şeref Akdik, Eren Eyüboğlu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel gibi dönemin önemli ressamlarının katılmasına rağmen, jürinin birinciliği, soyutlamacı anlatımı olan genç bir sanatçıya, Aliye Berger'e vermesiyle birlikte soyut sanat tartışması yeniden gündeme gelmiştir. Bu durum küllenen ama hiçbir zaman sönmeyen bir tartışmaya, Akademi'nin sanat anlayışının yeniden sorgulanmasına, yol açmıştır.

1960 ve süregelen yıllara Mayıs ayında yapılan askeri darbe izini bırakır. 27 Mayıs 1960 darbesi, DP'nin devletin siyasal geleneğine aykırı tutum içinde olmasının yanı sıra, sanayi sermayesinin gelişimi önünde bir engel teşkil etmesi “pazar ekonomisinin gelişmesi ve yeni toplumsal tabakaların güçlenmesiyle birlikte devlet bürokrasisinin toplumsal hiyerarşideki üstün konumunu kaybetmesine karşı duyulan

---

<sup>1</sup> Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 195.

tepki”<sup>1</sup> sonucunda gerçekleşmiştir. DP’yi destekleyen toplumsal kesim, CHP’de olduğu gibi, sivil-asker, bürokrasi katmanı değil, tarım sermayedarları ve yeni tüccarlardan oluşan muhafazakâr bir sınıftır. Siyasal alanda yaşanan değişim süreci toplumsal dinamikleri hareketlendirmiş; bu bağlamda yükselen “sol” düşünce sistemi, üniversite öğrencileri ve işçileri iktidara karşı muhalif söylemleriyle etkisi altına almıştır. Ayrıca, bu dönem tarımsal alandaki mekanikleşme ve nüfus artışıyla birlikte kırdan kente iç göçün devam ettiği bir süreç oldu. Göçle gelen bireylerin de etkisiyle, kentin çeperlerinde gecekondulaşma olgusu gittikçe artmış; kentte yeni mekânsal düzenlemelerin oluşmasına yol açmıştır. İlerleyen yıllarda, bu bölgeler rant alanları olarak görülmüş, bu mekanların ıslahına dair kökten çözümler üretilmemiştir. Kentin fiziki değişimi, göç olgusu ve yeni kimliklerin ortaya çıkması, kültürel dinamiklerin dönüşümünde etkili olduğu söylenebilir. M. Üstünipek’in belirttiği gibi; bu yıllarda ülkedeki sosyo-ekonomik ve kültürel değişimler sanatçılar da pay almıştır. Ancak, bu toplumsal kaos karşısında “aydın bir kimlik olan Türk sanatçısı, ülke sorunlarının demokrasinin doğal akışı içerisinde çözümlenememesinden dolayı ciddi bir özgüven sorunuyla yüzleşmek durumunda kalmış olmalıdır.”<sup>2</sup>

Ülkede ve dünyada yaşanan toplumsal sorunlar sanatçıların yeni figüratif çalışmalar üzerinde yoğunlaşmasının zeminini oluşturmuştur. S. Tansuğ’unda belirttiği gibi, “1960’lardan sonra toplumda gittikçe artan çelişkiler ortamında kentleşmenin de yarattığı gerilim, sanatçıların yeni figüratif eğilimlere yönelmelerinde önemli etken olmuştur.”<sup>3</sup> Bu çerçevede, 1960’lı yılların Türkiye’inde resim sanatına bakıldığında, soyut sanatın etkilerinin sürdüğü, ancak bunun yanında figüratif çalışmaların da gerçekleştirildiği görülür. Bir yandan soyut ve hatta kavramsal sanat bağlamında ürünler verilirken diğer yandan Anadolu yaşamından esinlenen toplumsal gerçekçi

---

<sup>1</sup> Ahmet İnel, Mete Tunçay vd. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1961-1980*, 5. basım, 3. cilt. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) 2.

<sup>2</sup> Mehmet Üstünipek, “1960’dan Günümüze Türk Resmi I”, <http://www.lebriz.com>, 17.10.2006, saat, 23:04.

<sup>3</sup> Tansuğ, 1991, s.298.

bir anlayış çerçevesinde ürünler verilmekteydi. ‘Örneğin başta, 1960’larda Neşet Günal ve özellikle 1970’lerden sonra öğrencisi Neşe Erdok olmak üzere, ‘Mehmet Güleryüz, Alaettin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık gibi sanatçılar (sanatsal anlayışları farklı olsa da) figüratif anlatıma yönelip eleştirel yapıtlarıyla dikkati çekmiştir.’<sup>1</sup>



Resim 2. 8

Neşet Günal, *Kör Hasan'ın Oğlu*, 1962,

tuval üzerine yağlıboya, 175 x 84 cm

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

H. B. Kahraman, N. Günal'ın resminin iki önemli olguya vurgu yaptığını belirtir. “Bunların ilki, figürdür. Bu, neredeyse aşılamayan gerçek onun resminde farklı bir anlatımcılıkla bütünleşir ki, bu da o resmin ikinci önemli özelliğini meydana getirir. Günal'ın resmi sadece öykülemeci, anlatımcı bir resim değildir. Tersine, figürün anıtsal boyutları ve onun içine saklanmış veya onun içinde ayrıca vurgulanmış el gibi, göz gibi, urba gibi öğeler varsın öyküyü anlatsın denmiştir. Zaten ayrıca

<sup>1</sup> Semra Germaner, “1968 Kuşağı Sanatçıları”, *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat-Sempozyum Bildirileri*, 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları 5, 2000, <http://www.sanalmuze.org>. 19.10.2006, saat, 17:15.

anlatılacak bir şey de yoktur. O figürün ezici ağırlığı ve o ağırlığı dışavuran plastik kendi sözünü doğurur.”<sup>1</sup>

Günel’in ‘Baba-Oğul’ 1961, ‘Kör Hasan’ın Oğlu’ 1962, ‘Sorun’ 1964, ‘Bir Başka Yaşantı’ 1970, yapıtlarında görüldüğü gibi Orta Anadolu insanının yoksulluğu çıplak bir biçimde gözler önüne serilmektedir. Günlük yaşamda emeğe ve insana verilmeyen değer sanatçının yapıtlarında büyük eller ve ayaklar aracılığıyla saygı ile anılır duruma geliyor. Sanatçı yapıtlarını içinden geldiği toplumun ürünleri olarak yorumlamış, eleştirileri ise şöyle değerlendirmiştir:

“‘Çağdışı’ dediler. ‘Sefalet edebiyatı’ dediler, aldırmadım; doğru değildi. İddiam yoktu; yaptığım resmi yaşamın rahatlığı içindeydim. Güncül ve uydu girişimlerin ağır bastığı bir dönemde sorunlarımı çözmüş, sanatçı olarak bu toplumdaki sorumluluğumun katı sınırlarını çizmişim. Önce içinden geldiğim toplumsal ve doğal ortamdan ayrı düşemezdim. Bu ortamın kişiliğinde oluşturduğu ‘duyarlık’ çevrele ilişkide hareket noktası oldu. Ve gene, içinden geldiğim toplumsal ortamın yaşantısını biçimlendiren sınıfsal sorunların etkisi altında olmam doğaldı. Ben bu ortamın ürünü olarak toprak adamlarının yaşamını ve psikolojisini biçimlendirmek çabası içindeyim. Resim sanatının bir ‘anlatım sanatı’ olduğu temel ilkesinden hareket ederken, amaçladığım anlatımın “biçim” zorunluluğunu da beraber getireceğini, anlatımın somut niteliğinin ancak biçim yolu ile belirlenebileceğini bildiğimi söylemek isterim.”<sup>2</sup>

Yine, Nedim Günsur ‘Bacalar’ 1960, Komet ‘Goodmorning’ 1974, Neşe Erdok ‘Yüksek Fırın / İşçi’ 1977, ‘Saltanat’ 1977, Alaettin Aksoy ‘Değişim’ 1979, yapıtlarında farklı bağlamlarda da olsa toplumcu gerçekçi bir biçim görülmektedir.

---

<sup>1</sup> Hasan Bülent Kahraman, “Bir Anlayışın Simgesi: Neşet Günel”*Radikal Gazetesi*. (İstanbul: 27.11.2002) 25.

<sup>2</sup> <http://www.sanalmuze.org/sergiler/>, 19.10.2006, saat, 16:40.





Resim 2. 9

Nedim Günsur, *Bacalar*, 1960

Bu sanatçılar, S. Germaner'in de vurguladığı gibi, toplumsal olaylara bakış açılarını tuvale yansıtılmalarının yanında kendi iç sorunlarını ve dünyalarını da yapıtlarına aktarmışlardır. Bunun yanı sıra sanatçıların yapıtlarında, “ilk kez, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, özeleştirici, cinsellik, çocukluğa dönüş, ölüm gibi temaların ele alındığı izlenmektedir ki tüm bunlar 1960'lı yılların sonlarına kadar biçimsel bir çizgide gelişen Türk resmi için çok önemli yeniliklerdir.”<sup>1</sup>

Ayrıca, 1940'larda toplumcu-gerçekçi sanat anlayışıyla ürünler veren, 1950'lerde soyut çalışmalara yönelen Nuri İyem, 1960'larda toplumsal hareketlerden esinlenerek yeniden toplumcu-gerçekçi biçimle yapıtlarını oluşturmuştur. Konularını köyden kente göçen insanlar, gecekonduya yaşayan kadınlar ve Anadolu kadınlarından seçmiştir.

Sanatçı grupları yerine bireysel çıkışların başlama süreci 1950'lere dek uzanmakla birlikte, 1960'lar bağımsız çalışan sanatçıların ve biçim çeşitliliğinin ön planda olduğu yıllardır. Yukarıda da belirtildiği gibi, 1960'lar bir yandan da soyut çalışmaların hız kazandığı bir dönem oldu. Devrim Erbil'in lirik soyut çalışmaları ve doğa yorumlarıyla sanat ortamına katkı sunmasının yanı sıra; Adnan Çoker, Ferruh Başağa gibi sanatçılar geometrik-lirik soyutlamalarıyla plastik kavramları sorgulamış, Ömer Uluç da özgün dışavurumu ve fırça darbelerinin içinde yer alan gizli figürsel anlatımıyla dikkati çeken sanatçılar olmuşlardır. Sık sık yurtdışına giden ve orada sergiler açan sanatçıların büyük bir çoğunluğu, önceki yıllardan farklı olarak, kendi imkânlarıyla sanat yaşamlarını sürdürmüşlerdir.

<sup>1</sup> Germaner, <http://www.sanalmuze.org/paneller>, 19.10.2006, saat, 17:15.



Resim 2. 10  
Ömer Uluç, *Soyutlama*, 1968,  
tuval üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm

N. Yüksel'in de belirttiği gibi 1970'li yıllarda Türkiye'de plastik sanatlar alanında giderek artan bir hızla gelişmeler kaydedilmiştir. "Özellikle 1970'lerle başlayan galericilik anlayışı; resmin sanat eseri olarak piyasada ekonomik değere dönüşmesi plastik sanatların gelişimine hız kazandıran olgular olmuşlardır. Plastik sanatlar alanında 1970'lerde başlayan yenilikçi hareketler, 1980'lerde yavaş yavaş belirginleşmiştir. Bu dönemde dünyada yaşanan sanat akımları ile Türkiye'deki yansımaları arasındaki süre kısalmış hatta zaman zaman paralellik göstermiştir."<sup>1</sup> Özetle, 1968 kuşağı sanatçıları arasında, hem Türkiye'de ve dünyada yoğunlaşan toplumsal hareketliliğin etkisiyle sosyo-politik yapıtlar hem de bilinçaltının imgeleriyle zenginleşmiş, bireyselliğin öne çıktığı yapıtlar üretilmiştir.

---

<sup>1</sup> Yüksel 33-34.



Resim 2. 11

Devrim Erbil, *Yeşil Martılar*, 1990,  
tuval üzerine yağlıboya, 96x 96 cm

1960'lı yıllarda Altan Gürman'la başlatılan kavramsal sanat anlayışı, 70'lerin sonuna doğru sanatsal problemlerin sorgulanması ve tartışılmaya başlanmasıyla beraber, klasik tuval resmi ve heykel dışında işler üretilmeye başlanır. 1970'lerden sonra, plastik değer atfedilen objenin sanata girdiği, hatta objenin kendisinin sanat olduğu vb. anlayışlar, çağdaş Batı sanatından daha geç olmakla birlikte, Türkiye'de de etkisini göstermeye başlamıştır. Bu tavırdaki işler sonraki bölümlerde değinildiği üzere, 1977 yılında Yeni Eğilimler sergileriyle ilk kez toplu bir biçimde sunulmuştur. 1970'lerden sonra kültür siyasalarına bakıldığında dikkati çeken ilk olgu, özellikle milliyetçi hükümetler döneminde evrensel değerlerin yerine milliyetçi vurguların yapılmasıdır. Örneğin, 1969, 1970 ve 1975 tarihlerinde kurulan II. III. ve IV. Süleyman Demirel hükümetlerinin kültür siyasalarında bu söylemin izlerini bulmak mümkündür:

“Örf, adet ve geleneklerimiz, müzik ve folklor eserlerimizin ortaya çıkarılıp ilmi inceleme konusu yapılması ve her sahada sanatçılarımız teşvik edileceği belirtilmiş ayrıca, milli ümitlerimizin mihrakı olan Türk gençliğinin bu ümitlere layık olacak şekilde ve milli şuurumuzu yüksek seviyede tutarak eğitilmesi ve müfredat programlarının milli kültürümüze uymayan kısımları değiştirilecek ve milletimizin ilme ve insanlığa yaptığı hizmetlerin öğretilmesine önem verilmesi öngörülmüş; milli bir kültür siyaseti takip edilmek suretiyle milletimizi meydana getiren değerler etrafında milli bütünlük

kuvvetlendirilecektir. Güçlü bir milli kültür hareketinin milletimizi zararlı dış tesirlerden koruyacağına inanıyoruz.”<sup>1</sup>

1973-1977 yıllarını kapsayan Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın kültür siyasaları bölümünde yer alan hedeflere bakıldığında, hükümet programlarıyla benzer ve birbirini destekleyen ifadelerin olduğu görülmektedir. Hedeflere göre:

“Güzel sanatların çeşitli dallarında, özellikle geleneksel Türk sanatı konusunda, araştırma, derleme ve öğretim yapılmasını sağlayacak bir düzen geliştirmek; devlet arşiv sistemini yeniden düzenlemek; tarihi anıtları, sanat eserlerini, harabeleri ve diğer kültürel kalıntıları korumak, tahribatı ve yurt dışına kaçırılmasını önlemek; milli kültürümüzü oluşturan ve mahalli özellikleri yansıtan folklor ürünlerinin milli kültür bütünü içinde devamını sağlamak; kitle haberleşme araçlarının geniş halk kitlelerinin yararına yaygınlaşmasını sağlamak... Radyo ve televizyonu yaygınlaştırmak... Eğitici programların yanı sıra, kültür ve sanat programlarına önem vermek... Milli kültür değerlerini ve çağdaş medeniyet değerlerini tanıtabilecek kültür programları düzenlemek; yaygın bir eğitim ve kültür aracı olan kitapların yaygınlaşmasını ve tercüme edilmesini özendirerek ve ulusal, çağdaş ve klasikleşmiş kültür değerlerinin yaygınlaşmasını üstlenmek...”<sup>2</sup>

1945'lerden başlayarak 1950'li yıllara doğru, özellikle DP'nin iktidar oluşuyla birlikte farklılaşmaya başlayan devletin kültür siyasalarında sanata ve sanatçıya bakış açısında çeşitli kırılmalar yaşanmıştır. DP iktidarını izleyen yıllarda Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin kapatılmaları gündeme gelmiş, bu dönemden sonra da hükümet değişiklikleri kültür siyasalarını da direkt olarak etkilemiştir. S. Germaner'in de belirttiği gibi, “1970'lerde iktidara gelen sağ partiler aracılığıyla devletin resmi görüşü, ulusal kimliği gelenekle ilişkilendirmek istemiştir. 1960'lara kadar hükümet mensupları ve devlet erkânı Batılılaşmanın bir göstergesi olarak sanat ortamlarına bizzat katılmışlar; sanat etkinlikleri ile eğlence sektörünü birbirine asla karıştırmamışlardır. Ancak sonraki yıllarda izlenen popülist siyasalar, toplumun

---

<sup>1</sup> Kantarcıoğlu 54-55 / 64-65.

<sup>2</sup> Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, *Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı*, (Ankara, 1972) 781-788. Akt. Necat Erder, “Kültürel Gelişme ve Devlet”, *Türkiye'de Kültür Politikaları*. (İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003) 106.

gözünde sanatçı tanımının değişmesine ve bu alanda bir değer karmaşasına yol açmıştır.”<sup>1</sup>

Sanatsal etkinlikleri ve sanatçıyı değerlendirmedeki perspektif eksikliği ve seçmenlerden sadece oy toplamak için üretilen projelerin, hükümetler değiştikçe yarım kalması ya da sürdürülmemesi sorunu o dönemde yapılması planlanan pek çok etkinliğe de ket vurmuştur. Bu projelerden biri, gelenekselleşmesi amaçlanan ancak hükümet değişikliği sebebiyle, 1977 yılında sadece bir kez düzenlenen “Sanat Panayırı”dır. Benzer amaçlarla üretilen bir diğer etkinlik “Yeni Eğilimler” başlığı altında sürdürülen sergilerdir. A. T. Germaner’in ifadesine göre, bu projenin yürütücülüğü ve sürekliliği konusunda da hükümet ile birtakım sorunlar yaşanmıştır: “Bu dizi etkinliğin organize edilerek yürütülmesini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi üstlenmişti. İlgili bakanlık aradan çekildiği halde, dönemin Akademi’si konuyu onur meselesi yaparak kendi olanaklarıyla bir süre sürdürdü. Bu etkinliklerin tek amacı, hiçbir süzgeç ve seçime yer vermeksizin, sanatsal yeni atılımların, öncü girişimlerin özgürce ortaya çıkmalarına zemin ve olanak oluşturmaktır.”<sup>2</sup>

Türkiye’de plastik sanatlar alanında yaklaşık 1970’li yıllara kadar, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, sanat anlayışıyla ülkenin sanatsal gelişiminde söz sahibi olan biricik kurum olmuştur. 1970 sonrasında, gittikçe azalan devlet desteği sonucunda devlet kurumlarından çok, özel sektörün sanatsal etkinlikleri ve sanatçıları desteklediği görülmektedir. 1980’li yıllarda ise, çağdaş sanatı destekleme bağlamında sponsorluk olgusu önemli bir gelişme olarak sanat ortamına girmiştir.

Özetle, Cumhuriyet’in kuruluşu, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerine başlayan Batılılaşma sürecine hız kazandırmış ve yeni kurulan devlet, toplumsal yaşamın her alanında radikal reformları gerçekleştirmiştir. Bu çerçevede, sosyo-ekonomik ve politik alanlarda olduğu gibi kültürel alanında da devletin bakış açısını

---

<sup>1</sup> Germaner, 1999: 13.

<sup>2</sup> A. Germaner 64.

yenilemesi söz konusu olmuştur. Geçmişten bağımsız bir biçimde ve ondan farklı kodlar üzerine inşa edilen ulus ve kimlik söylemleri, aidiyet bağlamında kültür siyasalarının başat unsuru olmuştur. Ancak, ulusal kimliğin kültürel alandaki yansımaları hükümetlerin politik görüşleriyle bağlantılı olarak sürekli değişime uğramıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan hızlı ve kararlı Batılılaşma süreci, devletin sanat siyasası doğrultusunda hareket eden Akademi'nin, görüşünü Avrupa'dan ithal edilen akımlara dayandırmasına neden olmuştur. Ancak İ. A. Duben'in de belirttiği üzere bu akımların Türkiye'ye yansması biçimsellikten öteye geçememiştir. “Batılılaşma sürecinde ithal edilen sanat akımları yüzeysel biçimcilikten öteye gidemedi. Devrimleri benimseyen sanatçılar bile Batılı zihniyete yabancıydılar. Dolayısıyla ‘Türk kimliğinin duyumsanması’ sorunsalı konu ve dekoratif şekilcilikle sınırlı kalmıştır.”<sup>1</sup>

Cumhuriyet'in ilk on yılı devletin bizzat sanat ortamına katkı sunduğu, bu bağlamda çeşitli girişimlerde bulunup aktif rol aldığı bir dönemdir. Bu dönemde, öğrenciler sanat eğitimi almak için devlet bursuyla Avrupa'ya gönderilmiş, bilimsel çalışmalar yapılmış, 1930'larda “Yurt Gezileri” düzenlenmiş, Ar Genel Müdürlüğü ve Devlet Resim ve Heykel Müzesi kurulmuş, Halkevleri (1940 yılında benzer hedefler doğrultusunda Köy Enstitüleri kurulmuştur) açılmış; sanatçı ile halkın buluşmasına olanak sağlayan adımlar atılmış ve yapıt satın alınarak sanatçıya maddi destek sağlanmıştır. Sanat ortamı, Ar, Arkitekt ve Ülkü gibi dergilerin yanı sıra Ulus gibi gazetelerde yazılan makaleler, eleştiriler ve yorumlar ile zenginleşmiş, sanatsal konulara dikkat çekilmiştir. Ressamlar, Cumhuriyet devrimleri ve ilkelerini anlatan yapıtlar üretmişlerdir.

1950'li yılları izleyen DP iktidarı döneminde ise önceki yıllarda Cumhuriyet ilkeleri doğrultusunda sürdürülen kültür ve sanat siyasaları değişime uğramış; hükümetin uyguladığı liberal siyasalar özel sektörün gelişmesini sağlamıştır. En çarpıcı değişim devletin sanatçıya verdiği maddi ve manevi desteğin azalması olmuştur. Devlet desteğinden yoksun olarak çalışan sanatçılar geçmişten farklı olarak, Cumhuriyet'in

---

<sup>1</sup> Duben 166.

ilk yıllarındaki kalkınma hareketinin görselliğini tuvallere taşımaktan çok, yeni göç dalgası ve yarattığı sorunlar, işsizlik gibi yeni toplumsal konuları irdelemiş, ancak bunun yanında soyut sanat akımının da etkisiyle yoğun olarak iç dünyalarına yöneldikleri işler de üretmişlerdir. Kısacası, 1960 ve 1970’li yılların toplumsal muhalefet yüklü gündemi sanatçıları da etkilemiş, bu bağlamda üretilen yapıtların yanı sıra bireysel imgelerin de yer aldığı çok sayıda nitelikli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. 1970’ler aynı zamanda 1950’lerde ilk adımları atılan galericilik ve sanat piyasasının giderek yükseldiği bir dönemdir. Ayrıca 1950’lerde temelleri atılan ve 1970’lerin ikinci yarısından itibaren artan bir şekilde, devletten bağımsız olarak düzenlenen festivaller ve yarışmalar sanat ortamını hareketlendiren etkinlikler olmuştur.

### **Bölüm 3. 1980–1990 Döneminde Türkiye’de Kültürel Değişimler ve Plastik Sanatlar**

Bir dönemin analizinin sağlıklı yapılabilmesi için, o dönemi çok yönlü incelemek ve pek çok açıdan değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda 1980’li yılları değerlendirirken ilk önce siyasal ve ekonomik değişiklikler ve bunların toplumsal ve kültürel alandaki yansımaları ele alınmıştır. Ayrıca, sosyo-kültürel ortamın katmanlı yapısı gereği bu bölüm, toplumsal hareketlerden kimlik siyasalarına, görsel dilin değişim sürecinden arabesk müziğin irdelenmesine kadar geniş bir yelpaze içinde alt bölümlerle değerlendirilecektir. Plastik sanatlar ortamının incelendiği bölümde ise, galeri, sanatçı ve piyasa ilişkileriyle öncü sergilerden bir kesit sunulacaktır.

#### **3.1. Yeni Liberalizmin Türkiye’ye Etkisi**

Ekonomik program değişiklikleri toplumsal yaşamın her alanını etkilediği gibi, kültürel ve sanatsal alan üzerinde de söz sahibi olur. Dolayısıyla Türkiye’de 1980’lerde yaşanan, ekonomik paradigma değişikliği, geçmişten farklı toplumsal, siyasal ve kültürel gelişimlere yol açmıştır. Bütünsel yapı içindeki bu parçaların farklılaşma süreci, önceki dönemlerle karşılaştırmalı bir biçimde incelendiğinde anlam kazanacaktır. Bu yüzden yeni liberal siyasaların yarattığı siyasal ve sosyal dönüşümün kültür ve sanat alanında bıraktığı izler önem taşımaktadır.

##### **3.1.1. Siyasi ve Ekonomik Ortam**

1980’lerin sosyo-ekonomik, siyasi ve kültürel yapısını incelemeye başlamadan, birkaç on yıl geriye gidip, kısaca gelişmeleri özetlemek, bu bölümdeki bilgilerin daha anlaşılır olmasına yardımcı olacaktır. 1960’ların sonlarından başlayarak 1990’lara kadar ele alınan dönem, tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de her alanda hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Teknolojik gelişmeler üretim ve tüketim alışkanlıklarını yeni bir yaşam biçimi önerecek kadar farklılaştırmış, bazı bilim insanlarının tanımladığı gibi, teknolojik gelişme bağlamında insanlığın yaşadığı üçüncü büyük devrim olan internet kullanılmaya başlanmıştır.



1960'ların sonu 70'lerin başında yaşanan göç süreci, sürekli artan dalgalar halinde büyümeye başlamış; bu yıllarda yurtdışına yapılan dış göçlerin yanı sıra köyden kente iç göçler de yaşanmıştır. Artan nüfus ve iş bulma kaygısı özellikle İstanbul gibi büyük kentlere, ilki 50'lerde başlamış olan, ikinci dalga göç sürecinin yaşanmasına neden olurken; yurtdışına ise Almanya başta olmak üzere, işçi göçleri başlamıştır. Aynı zamanda bu dönem toplumsal kargaşanın ve huzursuzluğun egemen olduğu yıllardır. 1960'ların son yıllarında yaşanan sosyo-ekonomik bunalımlar siyasal gerginlik ve çatışmalara neden olmuştur. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak 1960 sonrası devlet siyasalarına bakıldığında, devletin ekonomiye müdahalesi ve farklı sosyal grupların toplumsal yaşama entegrasyonu görülür:

“Bu yıllarda ‘ulusal kalkınmacılık’ modeli içinde, ‘ulus-devlet’in sektörel öncelikleri belirlemek, istihdamı artırmak, bölgeler ve toplumsal kesimler arasında gelir dağılımını dengelemek amacıyla, ekonomiye müdahale etmesini öngörüyordu. Bu dönemde uygulanan siyasaları, ekonomik açıdan, ‘ithal ikamesine dayalı sanayileşme’, toplumsal açıdan ‘popülist’ olarak tanımlamak mümkündür. Bu model içinde, toplumun değişik kesimlerinin (kente göç edenler, marjinal sektörde çalışanlar, gecekonducular vb.) bütünleşmesi konusunda adımlar atılıyor ve bu kesimlerin beklenti düzeyleri yüksek tutulabiliyordu.”<sup>1</sup>

1970’li yılların ortalarına doğru gelindiğindeyse dünya kapitalizmi ciddi bir kriz ve tıkanma içine girer. Hükümetlerin geçerli ekonomik programlarının çöküntüye uğraması sonucunda, devletler ülke ihtiyaçlarını karşılayamaz duruma gelmiştir. Dolayısıyla, sistemin kendi sürekliliğini sağlaması için, yenilenmesi gerekliliği ortaya çıkmış, ithal ikameci modelin tıkanıdığı görülmüştür. N. Erder’in ifade ettiği gibi, “dış kaynakların tükenmesi ve ekonomiyi işletecek girdilerin bulunamaz olması ile başlayan bunalım, kalkınma hızının yavaşlaması ve popülist siyasaların uygulanamaz duruma gelmesi nedeni ile, toplumun hem örgütlü hem örgütsüz kesimlerinin huzursuz olması ve bu huzursuzluğun toplumsal bir kargaşaya dönüşmesi ile sonuçlanmıştır.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Erder 99.

<sup>2</sup> Erder 100.

1980’li yılların, Türkiye yakın tarihi çerçevesinde önemli dönüm noktalarından biri olduğu görülür. 1980’lerde uygulanmaya başlayan yeni liberal ekonomi-siyasaları, Türkiye’nin dış piyasaya açılması ve yabancı devletler ile piyasa ilişkilerinin gelişmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde ‘24 Ocak Kararları’ ve 12 Eylül Askeri Darbesi gibi biri iktisadi diğeri siyasal bağlamlı olaylar etkileri günümüzde halen görülen, sosyo-ekonomik değişimlere yol açtığı gözlemlenmektedir. S. Gürsel’in ifadesiyle;

“1970’li yılların sonuna gelindiğinde, bir yandan 1978-1979 ekonomik krizi ve politik fraksiyonlar arasındaki silahlı çatışmaların genelleşme eğilimi göstermesi, diğeryandan iki büyük parti (AP ve CHP) arasında uzlaşma zemininin yok olması sonucu siyasal gerilimin doruk noktasına ulaşması, Türkiye’nin 1950’den beri süregelen siyaset anlayışı ve ekonomi siyasaları ile yönetilemeyeceğini gösteriyordu. 1980’de gerçekleşen iki önemli olay, 1950’de başlayan dönemin sonunu getirdi: 1979’un sonlarında kurulan Demirel azınlık hükümetinin aldığı, ‘24 Ocak Kararları’ olarak anılan ekonomik reform paketi ve 12 Eylül darbesi.”<sup>1</sup>

1980’li yıllar sadece ekonomik alanda yapılan değişim ve düzenlemeler ile sınırlı olmayıp, siyasal partiler ve liderlerinin de büyük ölçüde yenilendiği bir döneme işaret eder. Yeni siyasal düzenin, baş aktörü olan siyasal parti ise Anavatan Partisi (ANAP) olur ve ANAP iktidarı dönemi partinin liderinin adıyla “Özal dönemi” olarak tarihe geçer. 1950’lerde nüveleri atılan, devlet bürokrasisinin sosyal sınıf bağlamındaki orijin değişimi (sağ tandanslı tüccar ve küçük esnafa hitap etme) bu dönemde de devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bu siyasal görüş çerçevesinde ANAP’ın tavrı sağı birleştirip bir çatı altında toplamak olmuştur. Bu bağlamda S. Gürsel’in belirttiği gibi, “siyasal yönüyle ANAP, özellikle de Özal, İslamcı kesimlere açık bir parti görünümündeydi. ‘Dört eğilimin birleştirilmesi’ iddiası aslında 1950’den beri merkez-sağ siyasetin İslamcı kesimlerle ilişkisinin yeni bir söylemle devamı anlamına geliyordu.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Seyfettin Gürsel, Tunçay vd. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000*, 5. basım, 3. cilt. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) 2.

<sup>2</sup> Gürsel 3.

1983 yılında kurulan Turgut Özal Hükümeti'nin kültür siyasaları da, yeni sağ değerlere sahip bir partinin görüşleri çerçevesindedir: “İlim adamlarımızın, din alimlerimizin ve sanatçılarımızın maddi ve manevi değerlerimizin korunmasında ve gelişmesinde önemli hizmetler ifa ettiklerine inanıyoruz.”<sup>1</sup> Sanatçılarla “din alimlerini” aynı bağlamda ele alan bu zihinsel yapının, 1 Eylül 1982 yılında ilk ve orta dereceli eğitim kurumlarında din dersinin zorunlu hale getirilmesi düşüncesiyle örtüştüğü görülmektedir.

Özal'ın 80'lerdeki siyasal çıkışı o dönemin koşulları içinde dünya ekonomisiyle bütünleşme yolunda atılan adımların “doğal” bir sonucu olmuştur. Çünkü 1970'lerin sonuna gelindiğinde iyice ağırlaşan ve taşınamaz hale gelen siyasal, ekonomik ve toplumsal bunalımların çözüleceği projelerin “olmaması”, Türkiye'nin İngiltere ve ABD'deki gibi liberal ve muhafazakâr öğelerin birleştiği yeni sağ söylemiyle ANAP'ı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, B. Yazar'ın da ifade ettiği gibi, bu yeni yönetim zihniyetinin yükselişi ne Türkiye'ye özgü bir olgudur, ne de karizmatik bir liderin ortaya çıkışıyla gerçekleşmiştir. Yeni sağ ve Özalizm kapitalist sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin yarattığı krizlerin sonucu farklı yapısal eğilimlerin mücadelesi çerçevesinde doğmuştur.<sup>2</sup>

1980'li yıllar Türkiye ekonomisi siyasalarında, piyasa ekonomisi temelinde dışa açılma planı çerçevesinde “24 Ocak Kararları” ile başlayan, özelleştirme gibi köklü reformların zaman zaman kararlılıkla zaman zaman da geri adımlar atılarak uygulandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. S. Gürsel'in de belirttiği gibi, “İktidarın hedefi Türkiye ekonomisini ‘dışa açık bir piyasa ekonomisi’ haline getirmektir. Bu süreç içinde devlet üretimden elini çekecek yerli ve yabancı yatırımlar teşvik edilecektir. Bu hedeflere ulaşabilmek için özelleştirme gibi etmenler başlıca araçlar olmuştur.”<sup>3</sup> Ekonomik sistem bu gelişmelerle birlikte uluslararası sermaye

---

<sup>1</sup> Kantarcıoğlu 78.

<sup>2</sup> Betül Yazar, “1980'ler Türkiye'sinde Yeni Sağın Yükselişi”, *Mürekkep*, Sayı 10 / 11. 1998: 49.

<sup>3</sup> Gürsel 4.

piyasasının hareketlerine açık hale gelmiş ve böylece, ANAP hükümeti yeni liberal ekonomik hedefleri doğrultusunda dünya konjonktürüyle paralel çizgi için girmiştir. S. Gürsel'in de ifade ettiği gibi, “kısa vadeli sermaye hareketlerinin giriş çıkışları hızlandı ve yavaş yavaş hacimleri artarak ekonomik dengeleri etkileyecek boyutlara ulaştı. Bu gelişme ile birlikte Türkiye ‘küreselleşme’ kavramı ile ifade edilen uluslararası ekonomik sürece katılmış oldu.”<sup>1</sup>

Kendisini liberal sağ bir parti olarak sunan ANAP'ın söyleminde önemli bir yere sahip olan ‘serbest piyasa ekonomisi’ halka tek seçenek olarak sunuluyor, Özal partinin amacının, bu sistemi Türkiye’de inşa etmek olduğunu dile getiriyordu. Ancak S. Gürsel'in de belirttiği gibi, “çağdaş anlamda bir piyasa ekonomisinin temel kurumları arasında yer alan etkin ve adil bir vergi düzeni ile kurumsal bir rekabet düzeninin tesisine Özal döneminde hiçbir zaman önem verilmedi. Bu önemli eksiklik ANAP'ın çağdaş bir liberal sağ partiden çok, az gelişmiş, başına buyruk bir kapitalizmin savunucusu olarak algılanmasına neden oldu ve giderek ciddi bir siyasal direnişle karşılaştı.”<sup>2</sup>

Böylece ANAP döneminde, fiyatlarda istikrar sağlanacağı, ücretlerin adil olacağı, faizlerin düşeceği iddiaları sadece birer vaat olarak tarihe geçmiş oldu. Tam tersine gelir dağılımındaki adaletsizlik halkın tepkisine ve güvensizliğine yol açmıştır. Kısacası, Özal'ın “benim memurum işini bilir” deyimiyile damgasını vurduğu dönemde, bireysel kurtuluş söylemleri ülke ekonomisinin ve refahın gelişimine katkıda bulunamadı. Ekonomik etkinliklerin tek amaç hale gelmesi, insana ya da sosyal ve kültürel alanlara yeteri kadar yatırım yapılmaması sonucunu doğurmuştur. T. Çavdar'ın da belirttiği gibi toplumsal değerler kolektif değil tekil algılar üzerine yoğunlaştırıldı ve “insanı ‘Homo-Economicus’, yani sadece ekonomik davranmayı,

---

<sup>1</sup> Gürsel 4.

<sup>2</sup> Gürsel 3.

kendi çıkarlarını azamileştirmeyi düşünen bencil yaratıklar yaklaşımı egemen kılındı.”<sup>1</sup>

1980’lerin ikinci yarısına gelindiğinde artan ekonomik istikrarsızlık sonucu yeni siyasal oluşumlar meydana gelmiş, siyasi liderlere konulan yasakların kalkmasıyla bu alandaki gelişmeler hız kazanmıştır. Dolayısıyla siyasal rekabetin kıyasıya yaşandığı bir süreç olan 1987 genel seçimleri, merkez solda iki yeni partinin (SHP ve DSP), merkez sağda Süleyman Demirel’in yeni partisi DYP’nin, İslamcı kanatta Necmettin Erbakan’ın yeni partisi Refah Partisi (RP)’nin, milliyetçi kanatta da MHP’nin devamı olan Milliyetçi Çalışma Partisi’nin katılımıyla yapıldı. 1987 seçimlerinin ortaya çıkardığı sonuçlar, Özal’ın ‘dört eğilimi birleştirerek’ merkez sağda güçlü bir tek parti yaratma düşüncesini imkânsızlığını kanıtlamış oldu. S. Gürsel’in özetlediği gibi:

“ANAP artık inişte olan bir siyasal hareketti. Üstelik karşısındaki Demirel’in liderliğindeki rakip bir merkez sağ hareket ve giderek güçlenmekte olan bir İslamcı parti vardı. 1989 yılında Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in emekliye ayrılmasıyla Turgut Özal ANAP’ın parlamento çoğunluğuna dayanarak cumhurbaşkanı seçildi. Ancak, bu seçim toplumun büyük çoğunluğunca tepki topladı ve muhalefetin eleştiri dozu arttı. 1990 sonu 1991 başlarında patlak veren Körfez Krizi ve olumsuz ekonomik etkileri Mesut Yılmaz başkanlığındaki ANAP hükümetini erken seçime zorladı. 1991 sonbaharında yapılan seçimlerde ANAP iktidarı kaybetti ve DYP-SHP koalisyonu hükümeti kuruldu. 1993’te Özal’ın ölümünün ardından Demirel cumhurbaşkanı seçildi ve 24 Ocak Kararları ile başlamış olan Özal dönemi kapandı.”<sup>2</sup>

### **3.1.2. Sosyo-Kültürel Ortam**

1980’li yıllar dünyada her alanda bir çok dönüşümün yaşandığı ve değişim rüzgârlarının estiği bir dönem oldu. Türkiye için 12 Eylül Askeri Darbesi döneme damgasını vuran bir siyasi girişim olurken, etkileri ve sonuçlarını sosyal yaşamda da görmek mümkün olmuştur. Örneğin 27.09.1980 tarihinde kurulan Bülent Ulusu

<sup>1</sup> Tefik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi, 1950’den Günümüze*, (İstanbul: İmge Kitabevi, 2004) 287.

<sup>2</sup> Gürsel 4-5.

Hükümeti'nin programında yer alan kültür siyasalarına bakıldığında, darbe hükümeti olması dolayısıyla, içe kapalı, ideoloji yükü ağır, sanatsal ve estetik endişeler bağlamında ise yoksul olduğu görülür.

“Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasına izin vermeyeceğiz... Öğretmenler ve yöneticiler siyasadan tümü ile arındırılacak ve derneklerin amaç ve etkinlikleri ne olursa olsun kesinlikle siyasa dışında tutulmaları için her türlü yasal ve idari düzenlemeler yapılacaktır... Bilgi ve teknoloji üretimi çalışmaları, milli kalkınma hedeflerine göre yönlendirilecek ve bu çalışmaların ülkenin sosyo-ekonomik siyasasıyla bütünleşmesi sağlanacaktır. Milli kültür ve sanat değerlerimizi modern ilim zihniyeti ve metotlarıyla işleyerek, önce milletimize yaymak ve ayrıca milli değerlerimizi diğer milletlere tanıtmak için ciddi etkinliklere girişilecektir.”<sup>1</sup>

Yukarıda bahsedildiği gibi, ANAP Hükümeti'yle birlikte ekonomide izlenen liberalleşme siyasaları pek çok alanda olduğu gibi, kültürel ortamı da etkisi altına almıştır. Yükselen yeni sağın bir özelliği olan ve kültür programları örneğinde de görüldüğü gibi siyasal alandaki muhafazakâr tutum, sıra ekonomik ilişkilere geldiğinde liberal tavra dönüşmekteydi. Ekonomi bağlamında uygulanan “dışa açılma ilkesi” yabancı devletlerle daha yakın ilişkilere girilmesini sağlarken, diğer yandan iletişim teknolojisinde yaşanan yenilikler ulusal sınırların öneminin gittikçe “yitirilmesine” neden olmuştur. Özellikle internet, denetlenemez bir biçimde bilgi akışını sağlarken bireylerarası iletişimde yeni olanaklar sağlamaya başlamıştır. Sanal ortam aracılığıyla zaman ve mekân kavramları artık daha esnek, geçişken, göreceli ve bireyi temel alır niteliğe bürünürken, ardı ardına yaşanan hızlı gelişmeler her açıdan “yeni bir sürece” girildiğine işaret etmekteydi. H. B. Kahraman'ın ifadesiyle; “en geniş anlamda *gerçeğin yitimi* diye tanımlanabilecek bir dizi oluşumun ardından kendisini gösteren bu gelişmeler öte yanda *mekânın yitimi* ile bütünleşmiş, karşımıza *sanallık* kavramını bütün görkemiyle çıkarmıştır.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kantarcıoğlu s. 75-76-77.

<sup>2</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, (İstanbul: Everest Yayınları, 2004) X.

1980’li yıllarda, hızlı değişim ve dönüşümlerin toplumsal etkileri akademik tartışmaların da kaynağı olmuş, bu dönem, sosyal bilimciler tarafından analiz edilmeye, yeni gelişmeler üzerine sorular sorulmaya başlanmıştır. Bu çerçevede, dünyanın “global bir köye” benzediğı iddiası geniş çaplı etkileri ile küreselleşme gibi “yeni” teorilerin, üretilmesine neden olmuştur. Bu çerçevede, bazı teorisyenler “küreselleşme” sürecine ilişkin olumlu, bazıları da olumsuz çıkarımlarda bulunmuşlardır. Örneğin, N. Erder’e göre:

“Başlangıçta, teknolojik gelişmelerin yaşamı kolaylaştırıcı katkısı, rekabet ortamının harekete geçirdiğı yaratıcılık ve yeni liberalizmin ideolojik ataklarının etkisi ile küreselleşmenin, toplumların sorunlarına nihai bir çözüm getireceğı konusunda iyimser bir hava yayılmıştı. Yirmi yılı aşan bir süreden sonra, küreselleşmenin, daha doğrusu, kapitalizmin noe-liberal görüş doğrultusunda küreselleşmesinin birçok olumsuzluğu beraberinde getirdiğı ortaya çıktı. Bu süreç hem ‘Merkez’, hem ‘Çevre’ ülkelerde, eşitsizlikleri artırma ve toplum kesimlerinden büyük bir bölümünü ‘dışlama’yla sonuçlanmıştır.”<sup>1</sup>

Kısacası, küreselleşme projesi kendini, S. T. Kozaklı’nın belirttiğı gibi üç sacayağı üzerinde var etmiştir. Bunlardan ilki, modern kuramların, “eşitlik, özgürlük ve kardeşlik” söylemlerinden bağı koparılmış, özü 19. yüzyıl koloniciliğine benzeyen bir insan hakları retoriğı ve farklılıkların sonsuz oyunu etrafında kurulmuş siyasal demokrasidir. İkincisi, ekonomik alanı insani ve demokratik her türlü anlayışın ötesinde teknik bir alan olarak kurgulayan, üretim, kalkınma ve gelişme gibi ekonomik temaları araçsal bir rasyonalite çerçevesinde inşa eden yeni birikim modelidir. Son olarak, her türlü insani değeri sadece piyasa koşulları çerçevesinde ele alan bu bağlamda, her türden kültürel birikimi aynı zamanda ve sadece sermaye birikimi olarak görmesidir.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Erder 96.

<sup>2</sup> Süreyya Tamer Kozaklı, “Haysiyetli Bir Popülizm Çerçevesinde Türkiye’de Kültürel Dönüşüm”, *Mürekkep*, Sayı 10 / 11. 1998: 70.

Sürece bir başka açıdan yaklaşan ve olumlayan kimi “küreselleşme”<sup>1</sup> teorisyenlerine göre ise; “küreselleşme süreciyle birlikte ideoloji ve sınıf mücadelesi son buldu ve yerine evrensellik içinde ‘karşılıklı bağımlılık’ getirildi.”<sup>2</sup> Bu bağımlılık ilişkisi, toplumsal yaşamın her türlü ilişki düzeyinde varlığını kanıtlamaya başlamıştır. Örneğin, tüketim alışkanlıklarının tamamen değiştiği, üretim ve tüketim süreçlerinin birbirinden ayrıldığı, tüketmenin “özgürlük” olduğu iddiası, bireylerin piyasayla ilişkisine, salt tüketme mantalitesi olarak yansdı. Bu noktada, özellikle kültürel yaşamla ilgili ortaya çıkan sonuç, N. Erder’in de belirttiği gibi, gerçekte çoğulluk ortamından çok, tek tipleşmeye doğru seyreden bir gidişattır. “Kültürün küreselleşmesi söylemi belli tarzların (örneğin; müzik türleri, giyim tarzı, yeme-içme kültürü vs.) kitle iletişim araçlarınca yaygın, doğal, biricik seçenekler olarak karşımıza çıkarılmasını sağlamaktadır. Buradaki vurgu esas olarak, kitle iletişim kuruluşlarının büyük ölçekli kapitalist işletmeler oluşunun ‘doğal’ sonucu olarak kar elde etme mantığı ile çalıştıklarıdır.”<sup>3</sup>

A. Akay’ın ifadesiyle küreselleşme, “bütünleşmiş dünya kapitalizmi olup, evrensel olandan farklı bir şeydir. Bu ulus devlet içindeki hareketlilikleri yeni baştan düzenleyen bir sistemdir. Ve 18. yüzyıl iktisatçılarının modern kapitalizmden ödünç aldıkları bir kavramla ‘yersizyurdsuzlaşmış’<sup>4</sup> bir kapitalizm ortaya çıkar.”<sup>5</sup> Küreselleşme teorisyenlerince “çoğulculuk”, “çokkültürlülük”, “demokrasi” ve

---

<sup>1</sup> Küreselleşme ve karşı küreselleşme teorileriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bazı kaynaklar; Fikret Başkaya, **Küreselleşmenin Karanlık Bilânçosu**, Sungur Savran, “Küreselleşme mi? Uluslararasılaşma mı?” **Sınıf Bilinci** sayı16, Der. S.Hall, M. Jacques, **Yeni Zamanlar**, S. Best, D.Kellner, **Postmodern Teori**, M. Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, J.Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, J. Lyotard, **Postmodern Durum**, F. Fukuyama, “Tarihin Sonu”, **National Interest** 1989 Yaz sayısı vb.

<sup>2</sup> İrfan Erdoğan, “1990’larda Bilinç Yönetimi”, *Teori*, Sayı 80, Eylül. 1996: 15-38.

<sup>3</sup> Erder 94.

<sup>4</sup> “Yersizyurdsuzlaşma”, Deleuze ve Guattari’nin ortak yaratımı olan bir kavramdır.

<sup>5</sup> Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür*. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002) 58.



“özgürlük” bağlamında ele alınan bu “yeni” dönemin “ironisi”, kapitalin “yersizyurdsuzlaşma”sı ile her ülkede benzer yaşam tarzlarının oluşuyor olmasıdır.

İletişim araçlarından özellikle televizyon, “pop kültür”ün günlük yaşama ve kültürel değerlere nüfuzunu, “ulus-ötesi” şirketlerin desteklediği kanallar dünyanın dört bir yanına yayın yapmakta olduğundan, hızlandırdı. Bu anlamda “pop müzik” çeşitlerinin yayınlandığı MTV müzik alanında, Hollywood ise sinema endüstrisinin “pop film”lerini üretme anlamında önemli simgeler haline gelmişlerdir. Tüketime dayalı bu kültür anlayışının bir ögesi de “fast-food” sanayiidir. Örneğin, ABD’nin yaşam tarzı ile özdeşleştirilen McDonald’s yiyecek şirketleri dünyanın en ücra köşelerinde dahi hızlı bir biçimde yaygınlaşmıştır. Yeme-içme kültüründeki bu değişim ülkelerin “yerel kültür anlayışı”na eklemlemeye çalışıp, ne yerel ne de evrensel olan örneklerin ortaya çıkması ile sonuçlanmış, özgünlük yerine aynılaştırma süreci başlamıştır. Bu bağlamda, Türkiye’de de Hacıoğlu ya da Tatlıses Lahmacunları gibi benzer örnekleri görmek mümkün. Bu restoranların ortak özelliği, dizayn edilme biçimlerinin benzer olmakla birlikte, içerik açısından farklı kültürel öğelerden besleniyor olmalarıdır. Yani, Hacıoğlu ya da Tatlıses Lahmacunları satan bir işletmede, satılan ürünler yerel olmakla birlikte, ürünü satın alım biçimi ya da mekânın tasarımı “fast-food” yaşam kültürüne gönderme yapar.

1980’li yıllarda işaret edilmesi gereken bir nokta da postmodern söylemin birey yoğunluklu çıkışlarıyla öznenin yeniden keşfine tanıklık edilmesidir. Bu tutum, modernizmin akıl / akıldışı, doğu / batı, kadın / erkek gibi ikili zıtlıklarına karşı farklı yaklaşımların gelişmesine kaynaklık etmiş, kimlik tartışmaları çerçevesinde; cinsiyet, cinsellik, toplumsal kimlik, kültür, dini cemaat gibi kavramlar irdelenmiştir. Bu tartışmalarda, epistemolojik açıdan geçmişten farklı olarak, kimliğin statik bir durum olmadığı, sürece ilişkin dinamikleri barındırdığı ileri sürülmüştür. Kimlik tartışmalarına akademisyenlerin yanında feministler gibi, bazı toplumsal gruplardan da katkılar sunulmuştur. Tarihsel olarak feministlerin cinsiyet tartışmalarına katkısı 1980’lerden çok önceye uzanmakla birlikte, 1968 sonrası ikinci dalga feminizm içinde yer alan bazı feministlerin kimlik tartışmaları bağlamında, özellikle

“toplumsal cinsiyet”e (gender) vurgu yapmaları, kadın kimliği üzerine teorik açılımların yapılmasını sağlamıştır.

1980’li yıllarda gelenek, kimlik, cemaatçilik söylemlerinin yansımaları olarak; dinsel kimlik edinme, dini cemaatlerle aidiyetlik ilişkisi kurma, bu kültürü gündelik hayata taşıma nihayetinde dini, siyasetle harmanlama düşünceleri de kendi ifade alanını yaratmıştır. Bu çerçevede İslamiyet’in, Batı karşısında öteki olma durumundan, varlığının kabulüne yönelik adımları, 1980’lerde net bir biçimde attığı söylenebilir. H. B. Kahraman’ın da belirttiği gibi; “tüm dünya 1980’lerle birlikte dinsel alanda yaşanan iki büyük gelişmeye tanıklık etti. İlk, dinin öteki onyılları aşacak bir güç kazandığını, yeni bir boyuta ulaştığını gördü, ardından da özellikle İslamiyet’in dinsel açılımların ötesine geçen bir siyasal, toplumsal erke ulaşmasını izledi.”<sup>1</sup> Başka bir ifadeyle, 1970’lerde kapitalizmin içene girdiği krizden çıkışı sağlayıp sistemdeki boşluğu dolduracak siyasal görüşlerden biri de, söylemleri yeniden yorumlanan / revize edilen İslamiyet olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, 1980’lerde yükselen yeni sağın siyasal zeminini muhafazakâr kesimlerin de kapsandığı, dinsel değerlere sarılmış, aile, cemaat bağlarıyla örülü seçmen kitlesi oluşturdu.

1980’li yıllardaki yeni toplumsal söylemler ve kapitalist dünyanın değişime uğrayan kültürel kodları, neredeyse eşzamanlı olarak Türkiye’ye yansımıştır. 1950’lerde DP ile kısmen yaşanan sosyo-ekonomik, siyasal, zihinsel ve kültürel anlayıştaki ilk kırılmadan sonra, 1980’ler Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ikinci kırılma olarak nitelendirilebilir. S. Gürsel’in de belirttiği gibi 1980 dönemi, cumhuriyetin düşünsel yapısı çerçevesinde köklü değişimlerin yaşandığı dönüm noktalarından biri olarak görülmektedir. “‘Köşe dönmeçilik’ bunlardan birisidir. ‘Kamu yararı ve kamu hizmeti’ kavramları kolayca zenginleşen bir kesimin varlığı nedeniyle hızla yıpranmıştır. Depolitizasyon diğer bir zihniyet değişimi olarak kabul edilebilir. Özellikle merkeze yakın partilerle toplumun ilişkisi zayıflamış ve giderek daha büyük bir kitle siyasal partileri sorunların çözüm aracı olarak görmekten

---

<sup>1</sup> Kahraman 58.

uzaklaşmıştır.”<sup>1</sup> N. Erder’e göre yaşanan değişimler, ülkelerin kendine özgü koşullarını göz önünde bulundurmamak kaydıyla, dünya çapında yaşanan yeni liberal siyasaların sonucuydu: “Türkiye’de yalnızca toplumun iç dinamiklerinden kaynaklanan bir olay olarak algılanan bu toplumsal kargaşa ve 12 Eylül dönemi, aslında dünya kapitalizminde bir paradigma değişikliğinin yaşandığı bir dönemdir. Dünya kapitalizmi, ‘ulusal kapitalizmin eklemlendiği’ bir düzenden, ‘ulus-ötesi’ aktörlerin önem kazandığı bir düzene geçiyordu.”<sup>2</sup>

Teknolojik gelişmelerin bir uzantısı ve onunla bağlantılı olarak, kültürel alanda meydana gelen en önemli yeniliklerden biri de medyada yaşanan ve devrim olarak nitelendirilebilecek gelişmeler olmuştur. 1980’lere kadar neredeyse sadece yazılı olan Türkiye basını / medyası, görselliğin gücünü Özal dönemiyle birlikte keşfetmeye başlamıştır. 12 Eylül’ü yaşamış olan Türkiye’de basın üzerinde bir yanda yasaklamalar mevcutken diğer yanda, sektörel bazda inanılmaz bir biçimde büyüme göstermiştir. Bu durum tam da 80’lerin niteliğini yansıtan, bu döneme özgü bir gelişmedir. Çünkü ardı ardına açılan yeni medya kuruluşları, ironik bir şekilde, farklı temsil yetlere alan açmıştır. Bu anlamda S. Gürsel’in de belirttiği gibi; “özel radyolar ve televizyonlar Özal döneminin belki de en önemli reformlarından birisi oldu. Onlarca ülke genelinde, yüzlerce yerel düzeyde yayın yapan televizyon ve binlerce radyo tam bir ifade özgürlüğü patlaması yarattı. Cumhuriyet’in en önemli resmi ideoloji taşıyıcısı TRT tekeli bir yıl içinde paramparça oldu. Herkes beğendiği müziği dinleyebileceği, hoşlandığı programı izleyebileceği iletişim araçlarına kavuştu.”<sup>3</sup>

Özal döneminde medya kuruluşlarında ve özellikle televizyon yayıncılığında yaşanan bu gelişmeler toplumsal yaşamı önemli ölçüde etkilemeye başlamıştır. Ancak genel kanı, sektörün çoğu zaman, 80’lerin sadece kârı gözeten ekonomik

---

<sup>1</sup> Gürsel 6.

<sup>2</sup> Erder 100.

<sup>3</sup> Gürsel 6.

zihniyetiyle paralel, maddi kâr dışında başka değerlere yer vermeyen nitelikte olduğu yönündedir. N. Erder'in ifadesiyle, "televizyon yayıncılığı, Türkiye'deki vahşi kapitalizmin kuralsız ortamında ticari, ekonomik, etik ya da estetik hiçbir denetime tabi olmadan, tecimsel amaçlarla işletilen, ulusal, bölgesel ve yerel düzeyde etkinlik gösteren pek çok birimden oluşan çok dinamik bir sektör olarak gelişti."<sup>1</sup> Bunun yanı sıra, yapılan araştırmalar, televizyon yayıncılığının günlük yaşamı derinden etkilediği ve hatta gündemi belirlediği sonucunu ortaya çıkardı.<sup>2</sup>

1980'ler Türkiye için iki farklı söyleme ve söz siyasetine dolayısıyla iki farklı kültür anlayışına sahne olduğu söylenebilir. Bir yanda askeri darbenin toplumsal yaşama getirdiği sınırlamalar, diğer yanda kışkırtılan, engellemektense kapsamayı hedefleyen, seçme "özgürlüğü" sunulan bir ortam söz konusuydu. N. Gürbilek'in özetlediği gibi:

"1980'ler yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllardı. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir 'Konuşan Türkiye'. Kısacası, Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram 'sözün bastırılması'ysa, ikincisi mutlaka 'söz patlaması' olmalı."<sup>3</sup>

Yukarıda değinildiği üzere, 80'li yılların ortalarından itibaren izlenen liberalleşme programının öncelikli hedefi dünya piyasası içine girebilmektir. Bu hedefler doğrultusunda hareket eden ANAP, ekonomik bağlamda liberalken, siyasal olarak

---

<sup>1</sup> Erder 101.

<sup>2</sup> Necat Erder'in 1997 yılında "Türkiye'de Siyaset Kültürü ve Siyasal Sistem İlişkisi-Demokrasi Kültürü ve Globalleşme" konulu Birinci İzmir Kültür Kongresi'nde sunduğu bildiriye göre: 'İnsanların, toplumsal-politik görüşlerini oluştururken hangi bilgi kaynaklarından etkilendiklerini' irdeleyen araştırmada, % 82.3 oranında, televizyon gösterilmiştir. Bu oran 'ev kadınları'nda % 91, 'işçiler'de ise % 86.'dır.'

<sup>3</sup> Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001) 8-9 / 21.

muhafazakâr bir tutum içindeydi. 1980'lerin sosyo-kültürel yaşama etkisi, özellikle genç kuşak için, “hemen üret hemen tüket ve hemen unut” cümlesiyle özetlenebilir. B. Akkoyunlu'nun bu konudaki yorumuna göre, “her alanda serbestleşme izlenimi veren bu dönem kendi içinde baskıcı bir politika izlemiştir. Bu durumun yansımaları toplumsal yaşamda apolitizasyon süreçleri ile dikkati çeker. Köyden kente göç hareketi ile hızlanan gecekondulaşma arabesk kültürü egemen kılmaya başlamıştır. Diğer yandan denetlenemeyen sermayenin hızlıca el değiştirmesi bilinçsiz bir tüketici topluluğunun oluşumuna yol açmış; teknolojinin hızlı seyri medya aracılığıyla reklâmın ve pop kültürünün toplumsal yaşamda merkezi bir konuma oturmasında etken olmuştur.”<sup>1</sup>

Özal, İslam ve Batılılaşma gibi genellikle birbirini değilleyen iki söylemi aralarındaki gerilimlere rağmen ekleme çabası gösterdi. Bu dönemde yükselen kent burjuvazisinin sosyo-kültürel yapısı da bu iki alandan beslenmiştir. Bu bileşimin bir sonucu olarak, yüzünü yıllar önce Batı'ya dönmüş bir ülkenin modern kimliğinin yanında “bastırılan” ya da temsiliyet alanı bulamayan diğer toplumsal ve kültürel kimlikler 80'lerle birlikte yüzünü göstermeye başlamıştır. 80'ler N. Gürbilek'in belirttiği gibi, Türkiye'nin o döneme kadar kültürel ifade olanaklarından yoksun olan kesimleriyle yüzleşme süreci olmuştur. Bu süreçte birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz pek çok alanda kendini kabul ettirme çabaları gözlemlenir. “Örneğin, İslam'ın yükselişi, farklı etnik kimliklerin ortaya çıkışı, taşranın kültürel yükselişi ya da “aşağı kültür” denen alandaki ifade patlamasının yanı sıra iştah, istek ve cinsellik patlaması da söz konusu olmuştur.”<sup>2</sup>

### **3.1.2.1. Arabesk Müziğe Yöneliş**

1980'li yıllar, bir yandan yeni liberal siyasalarla “özgürlük” çağrılarının yapıldığı diğer yandan askeri iktidarın sivillige karşı tutumları bağlamında “çelişkili” bir

---

<sup>1</sup> Begüm Akkoyunlu, “1980'li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri”, *Sanat ve Sosyoloji*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005) 178.

<sup>2</sup> Gürbilek, 2001: 11.

dönemdir. Aynı zamanda bireysel zevklerin “yüksek kültür” anlayışını aşarak kendine ifade ve temsiliyet alanı bulduğu yıllardır. Bu çerçevede daha önceleri ortaya çıkan arabesk müzik, ancak 80’li yıllarla birlikte, hızlı göç dalgaları, müzik endüstrisindeki yönelişler, iktidara eklenme ve kendi içindeki çeşitliliğiyle seçkinliğe alternatif bir seçenek olarak gündeme gelmiştir.

Büyük kentler, özellikle sanayinin yoğun olduğu İstanbul, kırdan göç edecek kesim için her zaman bir çekim merkezi olmuştur. Ancak 1950’lerde sanayileşme hamlesiyle başlayan hızlı göç dalgası, 1980’lerde artan bir biçimde kentin çeperinde yeni yaşam alanlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kent merkezlerinin dışında, bazıları “kaçak” bir biçimde inşa edilen ancak seçim zamanları imar affına uğrayan bu bölgelerde yaşayan insanlar, kentte işçileşme süreçlerine katılırken, bireysel içsel çatışmalar “uyumsuzluk”, “arada kalmışlık” gibi kültürel aidiyet sorununu gündeme taşımıştır. Dolayısıyla yalnızca bir müzik türü olarak algılanamayacak kadar katmanlı yapısıyla arabesk, gecekonduca göçen nüfusun toptan bir yaşam kültürüne işaret etmekteydi. Bir süre gecekondu mahallerindeki minibüslerde dinlendiği için “minibüs müziği” olarak nitelenen arabesk, ezikliği, dışlanmışlığı, yoksulluğu, yoksunluğu, taşrayla kent arasında kalmışlığın ve bir dönem isyanın simgesi haline gelmiştir.

Popüler kültürün bir parçası olan arabesk müzik, 1970’li ve 1980’li yıllarda farklı dinamiklerden beslenmiştir. Bu göstergelerden bazıları şunlardır: 70’lerde esen muhalefet rüzgârıyla şarkı sözlerindeki isyankar çıkışlar, 80’lerde başkaldırıdan çok kenti sahiplenmeye doğru evrilmiş, dinleyici kitlesi ilk başlarda gecekonduca “göçmen”lerken sonraları ANAP’ın üyelerine kadar genişlemiş, müzik endüstrisindeki değişimler sonucu arabesk artık talep edilen hale gelmiştir. M. Özbek’in de belirttiği gibi, 1970’li yıllarda, büyük kentlerde seçimlerin sonucunu belirleyen gecekonduca seçmenler CHP’yi desteklerken 1983 seçimlerinde yeni muhafazakâr ANAP’a oy vermişlerdir. “Böylece, arabeske yüklenen ‘zevksiz’, ‘bozulmuş’, ‘yoz’ gibi yananamların yanı sıra, 80’lerden sonra bir de ‘sağcı’

nitelemesi eklenmiştir.”<sup>1</sup> S. Hall, popüler alanın ‘hem direnme hem de bir boyun eğme’ biçimi olduğunu ifade eden çözümlemesi, Türkiye’de arabeskin geçirdiği evrimler çerçevesinde de geçerlidir. Şöyle ki; arabesk müzik dinlemeyi seven ANAP üyeleri, dönemin siyasi-ideolojik bağlamı içinde, bu müziği kendi hegemonik projeleri için yeniden kurgulamışlardır.

Arabesk müzik yapan ilk müzisyenlerden Orhan Gencebay kentli, orta sınıf ve dışlanmış bir hayat sürmemesine rağmen taşralı, yoksul ve “öteki” insanlar için müzik yapmaktaydı. Oysa 80’lerin başlarında müzik sektörü içine giren Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses köken olarak müzik yaptıkları toplumsal sınıfa daha yakın geçmişe sahip oldukları görülmektedir. Bu bağlamda, bu müziğin 70’lerden 80’lere geçerken yaşadığı değişimlerden biri de, 80’lerle birlikte arabesk müzik yapanlarla dinleyici kitlesinin benzer sınıfsal kökenden gelmeleri olmuştur. Ayrıca gurbetçilikten ev sahipliğine geçiş, “fırsatlar” dönemi olan 80’lere özgü tüketim kültürü, çeşitlilik ve argo deyimlerin şarkı sözlerinde<sup>2</sup> kullanımı arabeskin değişen parametreleri arasında yer alır. Arabeskin müzikal bağlamda oluşturmaya çalıştığı sentez N. Gürbilek’in de belirttiği üzere, sentetik bir dil oluşmasına neden olmuştur. “Çünkü organik bir bileşim oluşturamayacak kadar farklı tarihsel ve kültürel perspektife ait olan Arap müziği, Mısır müziği, Türk müziği, pop müzik, taverna

<sup>1</sup> Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994) 22.

<sup>2</sup> Bazen sevgi çalar

Ümit verir gönlüme

Bazen hasret çalar

Keder verir ömrüme

Bu bir hayat biçimidir

Bu bir özgür düşüncedir

...

Sevdanın yolu

Dertlerin sonu

Mutluluk dolu

Arabesk

Hasretlere sevgilere

Ümitlere arabesk

Sevda çeken gönüllere

Sevenlere arabesk

Fakirlere zenginlere

Entellere arabesk

Gizli sevda çekenlere

Mahkûmlara arabesk

İbrahim Tatlıses’in seslendirdiği “Arabesk” isimli şarkının sözleri [www.tatlises.org](http://www.tatlises.org)’dan alınmıştır.

03 Ocak 2007, saat, 17:22.

müziği, türkü ya da marş gibi türlerden yapılan alıntılar, arabeskin ‘arada kalmışlığına’ işaret etmektedir.”<sup>1</sup> Müziğin toplumsal yaşama ya da toplumsal yaşamın müzik üretimine etkilerinin bu noktada açıkça görüldüğü söylenebilir. Kenttaşra farklılığı, doğu-batı ikilemi, gecekondu yaşamı vb. etmenler, sazla synthesizerın ya da Arapça ve Türkçe’nin yan yana gelip arabesk müzikle kendine ifade alanı bulabilmektedir.

Bu dönemde yükselen toplumsal sınıf 80’lerin topluma vaat ettiği olanaklardan yararlanmak için mutlaka “yüksek kültür”den olmak gerekmediği görüşüne sahipti. N. Gürbilek’in de ifade ettiği gibi, “çekinmeden taşralı olduğunu söyleyebilen, İbrahim Tatlıses’i utanıp sıkılmadan dinleyen ve kurumsuzluğun rahatlığını yaşayan bu kesim ANAP’ta kristalize olmuştu.”<sup>2</sup> Kısacası modern değerleri benimsemiş görünmek için bastırılan yaşam biçimi ve kültür anlayışı yerini 80’lerle birlikte, sadece gecekonduluların kente “uyumsuzluk” sürecinde yaşadığı ikilemlerin değil aynı zamanda kentli orta sınıfın “taşralı” yüzünün de ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir. 80’lerle birlikte, “Oh oh Emine” ya da “Seni Sevmeyen Ölsün” gibi şarkılarla arabesk müzik “şenlenmiş”<sup>3</sup> ve genel olarak sadece gecekonduya yaşayanlara hitap etmekle kalmayıp, aynı zamanda, orta sınıf-kentli düğünlerine ya da siyasi partilerin seçim müzikleri arasına da girmiştir.

C. Kozanoğlu’nun belirttiği gibi 80’lerde arabesk müzikal anlamda, pop müzikten daha fazla etkilenmiş, bu esnekliği ve genişleyen dinleyici yelpazesıyla değişen döneme “uyum” sağlamıştır. “Arabesk makyajlı haliyle bir yandan pop müziğin en eski dinleyicilerine seslenebiliyor, diğer yandan da kentlerin, ‘yeterince modernleşmemiş’ dış kuşak mahallelerinin sesi olma özelliğini sürdürüyordu. Müzik

---

<sup>1</sup> Gürbilek, 2001: 24.

<sup>2</sup> Gürbilek, 2001: 19.

<sup>3</sup> Özbek 117.



piyasasındaki satış göstergeleri de arabeskin popun gerisinde değil, hatta biraz önünde olduğuna işaret etmekteydi.”<sup>1</sup>

1970’lerde arabesk, muhalif öğeleri (şarkı sözlerinin içeriği, tüketici profili ve toplumsal eleştirileri vb.) içermekteydi. Birçok sosyo-kültürel farklılık olmasına rağmen ABD’de “1968 kuşağı” sanatçılarının eleştirel tutumları Türkiye’deki arabesk müzikle karşılaştırılabilir. Toplumsal muhalefet bağlamında bir direnme biçimi olarak gelişen altkültürler<sup>2</sup>, (“Çiçek Çocukları” ya da “Punk”lar gibi arabesk de) siyasetçilerin hegemonik projelerine eklenip, bu durumu içselleştirebilirler. Arabesk müzik yapanlar, içinde yaşadıkları toplumun simgeleriyle, varolan düzene karşı cephe almışlar ancak değişen siyasal ortamın da etkisiyle “çatışma” durumu “kapsama / içirme”ye evrilmiş, eleştirel simgeler, piyasanın pazara sunduğu yeni metalar olarak tüketim kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla N. Gürbilek’in çıkarımına da dayanarak, “80’lerin arabesk yıldızı, vicdanın ve adaletin sesi Orhan Gencebay değil, sokağın kendisini temsil eden, ‘özgürce çığırın’, fırsatları değerlendiren, sesi yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, dili bozabilen ve yabancılara kafa tutabilen İbrahim Tatlıses olmuştur.”<sup>3</sup>

Sonuç olarak, arabesk müzik yıllardır müzik endüstrisi içinde yer almakla birlikte çeşitli tartışmaları da toplumun gündemine taşımıştır. Arabesk kimileri için kabullenilmesi dahi mümkün olmayan ve “yozlaşmayı”, “taşrayı”, “kültürsüzlüğü” ifade eden bir müzik türüdür. Dolayısıyla, kenti “istila eden” kitle sadece müzikal alanda yaptığı tahribatla kalmamış sosyo-kültürel değerlere de zarar vermiştir. Diğer yandan, arabeskin modernleşme sürecinde bir geçiş / köprü aşaması olduğu ve salt müzik alanında yapılacak bir tanımlama ile yetinilmeyeceği, daha derin sosyo-kültürel ve ekonomik analizlerin yapılması gerektiği görüşünü savunanlar vardır. Bu

---

<sup>1</sup> Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995) 148.

<sup>2</sup> “Bu kavram, toplumun üst tabakalarınca benimsenen resmi kültürden farklı bir işçi-halk kültürü anlamına gelmektedir”. Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997) 353.

<sup>3</sup> Gürbilek, 2001: 98-99.

çerçeve, Türkiye'nin modernleşme süreci ve kültür tarihi bağlamında M. Belge'nin de belirttiği üzere karmaşık müzik geçmişimize bir de arabesk eklenmiştir. "Batı müziğinin hızlı temposunu kullanan, ama sözleri ve genel havasıyla da doğulu olan arabesk, Türkiye'nin yüzyılı aşkın yaşadığı kargaşalığı özetliyor."<sup>1</sup>

### 3.1.2.2. Görsel Dilin Değişimi

1980'ler, günümüzde "dördüncü güç" olarak anılan, medyanın da etkisiyle ünlü olsun ya da olmasın, özel hayatların kamunun gözü önünde sergilendiği, irdelendiği ve "genel" hayata dönüştüğü yıllar oldu. Yaygın kullanımı açısından televizyon, bu dönemin iletişim araçları arasında ilk sırada yer almış ve günümüzde olduğu gibi geçmişte de izleyicilere sunduğu olanaklar iyi / kötü, yeterli / yetersiz tartışmalarıyla gündeme gelmiştir. Bu noktada Özal dönemiyle birlikte açılan özel televizyonların, devlet kurumu olan TRT'nin programlarından çeşitlilik ve farklı sunum teknikleriyle ayrıştığı görülmektedir. Örneğin, bu dönemde medyanın kendine ait bir dil oluşturmaya başladığı ve bunun günlük dili olumsuz etkilediği görülmüştür. Tüketim ekonomisinin gelişimi ve buna bağlı olarak reklâm sektörünün değişimi dilin keyfi kullanımını pekiştirmiştir. Çok kısa zamanda pek çok imgeyi dolaşıma sokan ve J. Berger'in ifadesiyle insanları "imge bombardımanına" tutan reklâmcılık, gerçek ile sanal olanın sınırlarını aşındırmıştır. N. Gürbilek'in de belirttiği gibi bu keyfi ifade etme biçimi haber başlıklarına da yansımış ve hızlı bir biçimde yeniden üretilmiştir: "Katibime Cola'lı Gömlek (Coca Cola üzerine), Dalyan'ın Kerataları (Caretta Caretta'lar üzerine)... Burada ilginç olan, reklâmcılığın ve basının kışkırttığı bu hayali dilin, bu keyfi söz düzeninin, hakikat arayışıyla bütün bağlarını koparmış bu söz oyununun kendisini bu kadar kısa bir zaman dilimi içinde bu kadar sahici kılabilmesi kısa sürede birçok alanda birden yeniden üretebilmesiydi."<sup>2</sup>

Televizyondan billboardlara kadar seyirlik bir hal alan günlük yaşam "vitrinleşen" dünyanın izdüşümü haline gelmiş; tüketim ekonomisi ve kültürünün genişleyen

---

<sup>1</sup> Belge 348.

<sup>2</sup> Gürbilek, 2001: s. 26.

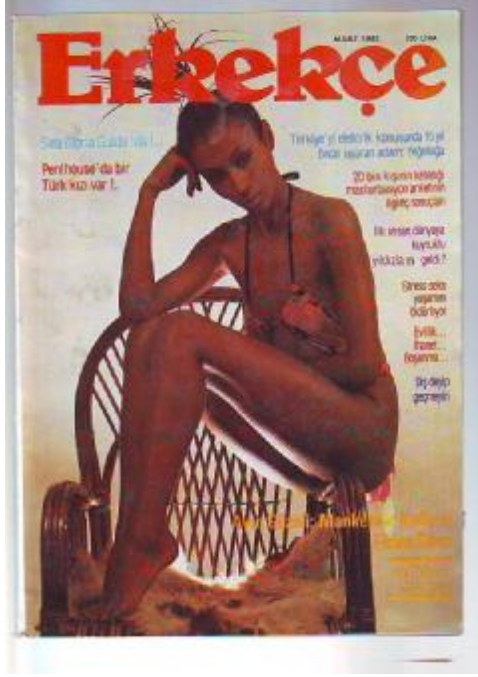
kapsamıysa kadınlar üzerine yoğunlaşmıştır. Daha önceden liberal ekonomi siyasaların basın sektöründe uygulanmasıyla yeni pazar alanı olarak kadın ve kadınlık söylemleri piyasa içinde yer bulmuştu. Ancak, tüketim mantalitesinin yeni liberalizmin ekonomi-politiğiyle biraradalığı sonucu yaygınlaşan bu söylem, yazılı ve görsel basın için vazgeçilmez bir unsur olmuş, reklâm sektörüyle de bu durum pekiştirilmiştir. Dolayısıyla, kadın bedeninin her ayrıntısı için tasarlanan ürünlerin piyasaya sunumundaki bakış açısı, genelleşerek reklâm sektörünün vazgeçilmez uygulamalarından biri haline gelmiştir. Bu genelleşme, “modern toplumun ana boşalım kanalı olarak görülen cinselliğin”<sup>1</sup>, reklâmlardaki ürünlerin kullanım amaçlarını “aşan” ve bağlamından uzak bir biçimde tüketiciye sunumunu getirmiştir. Bu çerçevede, meyve suyundan dondurmaya, bulaşık deterjanından düdüklü tencereye kadar geniş ürün yelpazesi içinde kadın ögesi cinsellik vurgusuyla birlikte yer almıştır.

Bunun yanı sıra haftalık dergilerin söylemleri de bu duruma uygun zemini hazırlayan etmenler oldu. Dolayısıyla, çoğu yazılı ya da görsel basında feminizm ya da eşcinsellik “renkli” görüntüler oluşturması dışında toplumsal içeriğinden arındırılarak verilmiş, “özel hayat” kavramının genelleşmesi ya da cinsiyetlerin sınıflandırılması M. Foucault’nun da belirttiği gibi ‘içererek kuşatmayı’ getirmiş, teorik tartışmalardan çok magazin boyutunda ele alınmıştır.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Belge 175.

<sup>2</sup> M. Foucault, *Cinselliğin Tarihi*. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997) 37.



Resim 3. 1  
Erkekçe Dergi'sinin kapağı,  
Mart 1982



Resim 3. 2  
Kadınca Dergi'sinin kapağı,  
Nisan 1982

1980'lerde cinsellik, ev dekorasyonu, moda vb. konularda birçok dergi yayın hayatına başlamıştır. A. Saktanber'in belirttiği gibi, "Kadınca, Kadın, Elele, Kapris, Rapsodi, Marie Claire gibi aylık kadın dergileri ile Erkekçe, Bravo, Playman, Men gibi erkek dergileri bu dönemde piyasaya girerler. Televizyonda ise ilk kez 1984 yılında kadınlar için özel olarak hazırlanmış 'Hanımlar Sizin İçin' adlı bir program yayınlanmaya başlar."<sup>1</sup> Ancak, şunu belirtmek gerekir ki, kadın dergileri arasında Kadınca'nın, kadını ve cinselliği her ne kadar magazinsel boyutuyla ele alıyor olsa da, diğerlerine oranla daha fazla kadın bakış açısını yansıttığı ve kadın meselesini sorunsallaştırdığı bir gerçektir. Örneğin dergi, dayığa karşı ve kürtajın yasallaşması için yapılan kampanyaları desteklemiş ve bu sorunları dergi kapaklarına taşımıştır.

Nur Koçak'la yapılan görüşmede sanatçı, kitle iletişim araçlarını izlemeye ve okumaya karşı çok ilgili olduğunu ifade etmiş, ancak özellikle kadın dergilerinde

<sup>1</sup> Ayşe Saktanber, "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995) 211.

kadınların sadece bedenlerinden ibaret birer meta olarak sunulmasını eleştirdiğini belirtmiştir. Sanatçının 80'lerde yayınlanan bazı dergiler hakkındaki yorumu şöyledir:

“80'lerin başında çıkan Somut dergisinde kadınlar için bir sayfa ayrılmıştı. Sayfayı yanılmıyorsam feministler hazırlıyordu. Bir sayısında benden de iki resim basmışlardı. Kadınca dergisini yöneten Duygu Asena ise yalnız erkeklerin değil kadınların da cinsel hazdan pay almaları gerektiğini savunuyordu. Yani cinsel hazda eşitliği! Bu Türkiye için çok yeni bir söylemdi. Onun karşında yer alan Erkekçe'ye bakıldığında, bu derginin kadını tamamen yok saydığı, dünyayı erkeklerin dünyası olarak algıladığı, kadınları da erkeklerin kölesi olarak gördüğü yadsınamaz.”<sup>1</sup>

A. Saktanber ise, kadın meselesiyle ilgili şu çarpıcı örneği vermektedir: “Yeni Gündem dergisinin 3-9 Ocak 1988 tarihli 96. ve son sayısında ‘Son Mutfak’ başlıklı yazı içinde kadınların dergi kapaklarında kullanılması konusuna ve buna rağbet edilmediği ölçüde piyasada tutunmanın güçlüklerine değinir. Derginin verdiği rakamlara göre, kapağında kadın fotoğrafı kullanıldığında satışlarını % 30-40 oranında arttırabilmiş, ‘kadınların üzerindeki giysi miktarı azaldıkça ve kadının duruşuna göre’ bu artışlar en üst sınırlarına varmıştır. Buna ek olarak kapakta cinsel çağrışımlı görüntülerin yer aldığı sayılar 18.000 dolaylarında satarken, daha ağır konuların kapağa çıkarıldığı sayıları satışları 11.000 dolaylarında kalmıştır.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nur Koçak'la görüşme, Maçka Sanat Galerisi, 5 Ocak 2007.

<sup>2</sup> Saktanber 212.



Resim 3. 3

Yeni Gündem Dergi'sinin kapağı,  
Eylül 1986

Her şeyin imajlar toplamına dönüştüğü ve reklâmlar aracılığıyla etkisinin genişlediği bu dönemde kültürel alan da bu sürecin etkisi altında kalmıştır. Bu bağlamda, kültürel etkinlikler, hemen dikkati çeken, sorgulamaktan çok neredeyse şok etkisi yaratan ve hemen tüketilen bir olgu durumuna gelmiştir. N. Gürbilek'in ifadesiyle; “reklâmların dili yalnızca sözü görüntünün, imgenin hizmetine sunmakla kalmadı, aynı zamanda bütün kültürü bir malın pazarlanmasında kullanılacak bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamına da dönüştürdü. Kültürle ilişkiyi bir jest ve büyülenme, bir ani uyarı ve şok, bir vitrin ve seyir ilişkisi haline getirdi.”<sup>1</sup>

Baskın kültürel değerlerin simgeleri, alt kültürler tarafından kullanıldığında imgeler muhalif içeriğe bürünür. Piyasa ilişkileri çerçevesinde bu durumun tersi, egemen kültürün tüketim toplumunun değerleri kapsamında muhalif simgeleri içerip, tarihsel bağlarından kopararak dolaşımda kalmasına yol açar. 80'lerin piyasa ekonomisi ve buna bağlı olarak “kültürel iklimi” toplumsal hayattan dışlanmış olan / ötekinin dahi kendini kimi zaman reklâmlarda, kimi zaman kültürel etkinliklerde özünden ya da bağlamından farklı bir biçimde, temsiliyetine işaret etmiştir.

<sup>1</sup> Gürbilek, 2001: 24.

Bu dönemde yazılı basın yanı sıra, televizyon programlarında yaşanan değişimlerden dikkati çeken ilk olgu, kamusal ve özel alanın sınırlarının silikleşip, iç içe girmesi durumudur. 2000’li yıllarda “normal” görünen ve kanıksanan bu durum o dönem için henüz yeniydi. Bu tarz bir iletişim biçimi, özneliğin dilini kamusal alana taşıyarak “samimi ve gerçek” ilişkilerin ekrana yansımaları hedeflerken gerçekte yapay / sanal olana doğru atılan bir adım olmuştur. N. Gürbilek’in de belirttiği gibi, “ekranda hiç tanımadığı insanların önünde, pek de tanımadığı konuklarıyla kendi evinde yakın arkadaşlarıyla sohbet eden talk show’cular bu teklifsiz üslubun örnekleri olmuştur.”<sup>1</sup> Böylesi bir durum, nesneliliğin yakalanması açısından ekrandaki anlatıcının kişisel özelliklerini gizlediği formel bir dil yerine, programın ya da haberin içeriğinden çok anlatıcının kişisel özelliklerinin ön planda tutulduğu bir sunum tarzına geçişin işareti olmuştur.

### **3.1.2.3. 1980’ler ve Kadın Hareketi**

Türkiye’de kadın hareketinin kökleri 19. yüzyılın sonlarına dek uzanmakta olduğundan, bu söylem ilk kez 1980’lerde gündeme gelmemiştir. Ancak 1980’li yılları farkı, dünyada da eş zamanlı olarak dinamize olan bu toplumsal hareket o zamana kadar görülmemiş bir biçimde kamuoyu yaratmayı başarmıştır.

Osmanlı toplumunda, II. Meşrutiyet’le birlikte çoğu orta ve üst sınıftan gelen eğitilmiş kadınların, kadınlara ait dernek kurdukları ve dergi çıkardıkları bilinmektedir. Dergilerde yer alan toplumsal eleştiriler ve talepler genellikle kadının aile içindeki konumuna ilişkin olmuş, bireysel hayatlarından yola çıkarak çok eşlilik karşıtı söylemler geliştirip, toplumsal hayata eşit koşullarda katılma isteği üzerinde odaklanmıştı. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte 1926’da Medeni Kanun ve 1934 yılında seçme ve seçilme hakkının kadınlara devlet eliyle verilmesi devlet feminizmini doğurmuştur. Hukuksal temelde sağlanan bu eşitlik, kadınların daha sonraki yıllarda toplumsal cinsiyet çalışmalarına yönelmelerinde etkin rol oynamıştır. Bunun yanı sıra bağımsız kadın hareketinin oluşumu, dünyada kadın hareketinin yükselişi ve

---

<sup>1</sup> Gürbilek, 2001: 110-111.

Türkiye’de yaşanan sosyo-politik olayların da etkisiyle, nüveleri neredeyse 150 yıl önce atılan bu süreç ancak 1980’lerle kendi ifade alanını yaratabilmiştir.

12 Eylül askeri darbesinin ardından, feminist örgütlenmeler toplumun sivilleşmesi talebini dillendiren en etkin toplumsal muhalefet grubunu oluşturmuştur. İstanbul ve Ankara başta olmak üzere kadınlar ilk kez bu kadar kitlesel bir şekilde kendilerine ait bir dil ve paradigmayla konuşmaya, eril değerleri eleştirmeye ve kadın bakış açısıyla teorik ve pratik üretime geçmişlerdir. Ş. Tekeli’nin özetlediği gibi bu süreçteki gelişmeler kısaca şöyledir: “1983’te Somut Dergisi’nde yayınlanan feminist kadın sayfası, 1984’te İstanbul’da kurulan Kadın Çevresi kitap kulübü, 1986’da Türkiye’nin de onayladığı Kadınlara İlişkin Her Türü Ayrımcılığa Karşı Uluslararası Sözleşme’nin uygulamaya konulması için açılan dilekçe kampanyası, çeşitli yıllarda 8 Mart’ta yapılan kutlamalar, paneller, şenlikler, tartışma toplantıları, 1989’da Ankara’da toplanan 1. Feminist Hafta Sonu ve 1. Kadın Kurultayı, yine 1989’da cinsel tacize karşı başlatılan yeni bir kampanya ve aile içi şiddete maruz kalan kadınlar için bir sığınma ve kadın tarihiyle ilgili kaynakları bir merkezde toplamayı amaçlayan bir kadın eserleri kütüphanesi ve bilgi merkezinin kurulması için yapılan çalışmalar”<sup>1</sup> ile feminist literatüre kuramsal katkı sunan Kaktüs Dergisi (1988) gibi pek çok çalışma yapılmıştır. Ayrıca, özel ve aileye ait olarak tanımlanan sorunların toplumsal alanda farkındalık yaratması amacıyla kadınlar “kişisel olan politiktir” sloganını, feminist hareketin başat söylemi arasına sokmuşlar ve bu bağlamda, eş dayağından anayasa maddelerinin değiştirilmesine kadar çeşitli konuları gündeme taşımışlardır. 1989 yılında İstanbul Üniversitesi’nde Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi’nin kuruluşuyla beraber toplumsal cinsiyet olgusu üzerine akademide bilimsel çalışmaların yapılması da sağlanmıştır.

1980’lerde feminist oluşumların dışında, genel politik eğilimlere angaje olan, Semra Özal’ın kurduğu Türk Kadını Güçlendirme ve Tanıtma Vakfı (1986) gibi, çeşitli kadın örgütleri de kurulmuştur. Bu oluşumların yanı sıra dikkati çeken bir olgu da

---

<sup>1</sup> Şirin Tekeli, “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlara*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995) 33-34.



İslami hareketin, özellikle İstanbul gibi büyük kentlerde, RP'nin çatısı altında kadın örgütlenmesi yapmasıdır. Ancak, sadece oy toplamak için araçsallaştırılan bu kadınların bir kısmı, RP'ye ve erkek egemen tutumlarına karşı eleştirel tavır göstermişlerdir. Yine bu yıllarda İslamcı kadınların çıkardığı Kadın ve Aile, Mektup ve Bizim Aile gibi dergiler yayımlanmıştır. Diğer yandan, 1989 yılında Kemalist kadınlar Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği'ni kurup ülke çapında geniş bir ağ oluşturmayı başarmışlardır.

Özetle, 1980 öncesi var olan siyasi ve idari mekanizmaların himayesinde çalışmalar yapan kadınlar 80'den sonra kendi siyasal söylemlerini oluşturmayı ve bu yönde kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmışlardır. Bu dönem kadın hareketinin önceki yıllardan farkı, kadınların kendi içlerinde çok farklı anlayışlara sahip olmalarına rağmen, kadınların kadınlar için söz söylemesi ve bizzat kendi yaşam alanları için taleplerde bulunmasıdır. Bu durum, hukuksal taleplerden (438. Maddenin iptali kampanyası), sanatsal eylemlere değin her alanda kendini göstermiştir.

Kültürel ortama bakıldığında sinema yapımlarında da görüldüğü üzere, 1980'lerden sonra Atif Yılmaz'ın yönettiği ve çoğu kez Müjde Ar'ın oynadığı, kadın filmleri olarak anılan bir dönem başlamış ve kadının cinselliği, iç dünyası ve sorunlarına karşı duyarlı, eril bakış açısını irdeleyen filmler (Adı Vasfiye-1985, Ahh Belinda-1986 vb.) çekilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde kadın yazarların, kadının toplumdaki yerini sorgulayan romanları da filme çekilmiştir. Duygu Asena'nın Kadının Adı Yok romanını 1987'de Atif Yılmaz, Pınar Kür'ün Asılacak Kadın'ını 1986'da Başar Sabuncu yönetmiş, filmin sanat yönetmenliğini Gülsün Karamustafa üstlenmiş, Firuzan'ın Benim Sinemalarım'ı ise iki kadın yönetmen Firuzan ve Gülsün Karamustafa 1990'da çekmişlerdir. Plastik sanatlar alanındaysa kadın sanatçıların bu dönemde aktif olarak sanat ortamına katıldıkları gözlemlenir. Tomur Atagök'le yapılan görüşmede sanatçı ABD'den döndükten sonraki gözlemlerini aktarırken, Türkiye'deki kadın sanatçıların yoğun bir üretim içinde olduklarını belirtmiş, kendisinin de kadın meselesiyle ilgilendiğini belirtmiştir. "...Dikkatimi çeken bir başka şey de kadın sanatçıların diğer sanatçılara nazaran daha ön planda olmasıydı. Bu da benim odaklanmış olduğum bir konu olması nedeniyle dikkatimi çekiyordu. O senelerde kadın sanatçıları üzerine araştırmalar, söyleşiler ve birkaç

yerde de konuşmalar yaptım. Olayı Türkiye’yi yeni baştan bir değerlendirme gibi görürsek, kadın sanatçıların yaratıcı taraflarının dünya ölçülerine daha paralel gittiğini görüyordum.”<sup>1</sup>



Resim 3. 4  
Tomur Atagök  
*Kurul*, 1981,  
metal üzerine  
boya,  
100 x 200 cm

Sanatçının 1981 tarihi “Kurul” (Resim 3. 4) isimli işinin, kadınların toplumdaki yerini sorgulayan bir tavırla ele alındığı görülmektedir. T. Atagök’ün yorumuyla:

“İzleyenler” veya “Kurul” isimli bir çalışmam var. Bu iş, askeri kuvvetin karılarının kocalarını izlerken alınmış bir fotoğraftan yapılmıştır. Yani, kadınlar izliyor, erkekler ise eyleme kalkıyor gibi. Serilip kalmış, kadının yatışı, uzanmış oluşu yani daha aktif olmayışı o yıllarda benim özellikle dikkatimi çeken bir olaydı. Ben figürde özellikle bunu belirtiyorum. Bir başka resim olan “Düşüş”te ise, kadının düştüğünü, sonra da diğerlerinin onu izlediğini ve “düşmüş kadına” yukarıdan baktıklarını görüyorsunuz. Yani kadını bir izleyici olarak algılamaya başladığım yıllardı.”<sup>2</sup>

Nur Koçak da bu yıllarda Türkiye çağdaş sanat ortamında pop art ve hiperrealizm tavrında ürettiği işlerle yerini almıştır. “Kendisini feminist olarak niteleyen sanatçı, işlerini kitle iletişim araçlarından esinlenerek yaptığını belirtmiştir.”<sup>3</sup> Kadın bedeninin metalaştırılması, toplumsal yaşamda salt cinsel haz nesnesi olarak algılanması ve vitrinlere yansması sanatçının dikkatini çeken konular olmuştur. Bu

<sup>1</sup> Tomur Atagök’le görüşme, Yıldız Teknik Üniversitesi, 13 Kasım 2006.

<sup>2</sup> Atagök’le görüşme 2006.

<sup>3</sup> Şükran İhsan, “Nur Koçak ile Röportaj”, *Vizon Dergisi*, Aralık. 2005: 172 / 174.

çerçevede sanatçının amacı doğrudan mesaj vermek olmasa da, “Fetiş Nesnelere Kadınlara (1979), “Vitrinler 1, 2, 3 (1990, 1993, 2000) gibi sergiler izleyicinin, nesnelere mi yoksa kadın bedenine mi sergilendiği konusunda şüpheye düşmesini ve toplumda kanıksanmış imgelerin normallikini sorgulamasına yol açmıştır. N. Koçak’la yapılan görüşmede sanatçı, Paris’te yaşadığı yılların bu konuya eğilmesinde önemli bir etkisi olduğunu ifade etmiştir. “Paris’te tüketim toplumunun göbeğinde yaşıyordum. İlk parfüm şişeleri, rujlar, ojeler, yani “Fetiş Nesnelere / Nesne Kadınlara” dizisi, o dönemde ortaya çıktı. Kısacası, içinde yaşadığım toplumu çalışmalarına aktarıyor ve onun üzerine bir şeyler söylüyorum, hep.”<sup>1</sup>



Resim 3. 5  
Nur Koçak  
*Doğal Harikalar ya da  
Fetiş Nesnelere*, 1978,  
tuval üzerine akrilik,  
89 x 116 cm

İ. Eviner’in de belirttiği gibi postmodern tartışmalar, katılıp katılmamak / onaylayıp onaylamamak bir kenara konulduğunda, postmodernizm beden ve kimlik siyasaları bağlamında pek çok sanatçıyı etkilemiştir. “Sanatçının sınırlarını sürekli zorladığı, değişen toplumsal koşullarla çerçevesini genişlettiği sanat, Lyotard ve diğer postmodern filozofların açtığı izlerle bedenine olanaklarını yeniden keşfetti. Kimlik

<sup>1</sup> Nur Koçak’la görüşme, Maçka Sanat Galerisi, 5 Ocak 2007.

siyasaları, toplumsal farklılıkların altını çizmesi nedeniyle, son dönemde sanatın eleştirel gücünün en önemli kaynağı oldu.”<sup>1</sup>

Bu çerçevede İ. Duben’in gerçekçi bir üslupla ele aldığı ve 1982’de sergilediği “Şerife” dizisi, kırdan göç etmiş, bedeninin farkında olmayan, kendi bedenini temsil edemeyen kadının toplumdaki yerine işaret emektedir. Sanatçıyla yapılan görüşmede, bu serginin kendi kendini sorgulama ve kendi kendine sorular sorma süreciyle, kişisel nedenlerde oluştuğunu aktarmış, ancak kimlik sorununa değinen bu işlerinin sanat eleştirmenlerinin bir kısmı tarafından anlaşılmadığını belirtmiştir:

“Son derece kişisel bir iç diyalogun ve engel koymadan dinlediğim bir iç dünyanın ya da içimdeki sorgulamanın dışı vuruşu şeklinde bilinç dışı ve bilinç üstü bir düşünceyi ifade etti. Bu çalışmanın ilginç bir yanı da kafasız insanlar olmalarıdır. Bu sergi, Türkiye’deki ilk sosyal bilinçli iştir, ancak o dönemde sergi sonrasında enteresan eleştiriler aldım. Örneğin Sezer Tansuğ, “sergiyi gözlerimi kapayıp gezdim, çünkü bunlar resim falan değil hortlak!” yorumunu yapmıştı.”<sup>2</sup>

Sanatçı kimlik siyasaları çerçevesinde sonraki süreçte “Adale Adamlar”, “Anonim Yüzler” serisini oluşturmuş buradaysa, erkek kimliğini temsil eden “güç” kavramını adalelerle simgeleştirmiştir.

---

<sup>1</sup> İnci Eviner, “Güncel Sanat ve Kadınlar”. *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 15 Mayıs. 2002: 71.

<sup>2</sup> İpek Aksüğüdür Duben’le görüşme, sanatçının atölyesi, Beyoğlu, 11 Ocak 2007.



Resim 3. 6  
İpek Aksüğür Duben  
*Şerife II*, 1982,  
tuval üzerine yağlıboya,  
90 x 130 cm

### 3.2. 1980–1990 Döneminde Plastik Sanatlar Ortamı

1980’ler teknolojik alandaki gelişmelerle, özellikle iletişim araçlarındaki yenilenme ve internet kullanımının artması, “hız” kavramını yaşamın her alanına dâhil etmiştir. Bu anlamda toplumlar arasında sınırları yapaylaştıran ve ülkelerarası etkileşimi arttıran bu dönem, sanat ortamına da yansımıştır. Türkiye’de de sanatsal anlamda farklı beslenme kaynaklarına yönelme 1960’ların ortalarına kadar uzansa da, 70’lerin sonuna doğru, sanatçılar sanat yapma araç-gereçleri ve biçiminde farklılık göstermiş, kuramsal tartışmalar içine girmişlerdir. 1980-1990 dönemi Türkiye’de plastik sanatlar alanında yaşanan “patlama”, zaman zaman dünyadaki üretimlerle keşilen çalışmaların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bedri Baykam Türkiye’de plastik sanatların dönüşüm sürecini değerlendirirken, 1980-1990 dönemini kapsayan on yıllık sürede, sanatsal bağlamda otuz yıllık ilerleme ve gelişmenin kaydedildiğini ifade etmiştir<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bedri Baykam’la görüşme, Piramid Sanat, 30 Aralık 2006.

Bu on yıllık kısa zaman dilimi içinde çağdaş Türk sanatının hızlı adımlarla yol alması, sanatçıların işlerini gerek galerilerde gerekse karma sergilerde ifade alanı bulmasını sağlamıştır. Bu bağlamda özel galerilerin gelişimi ve işleviyle bu dönemde düzenlenen sergilere değinmek, dönemi anlama açısından yararlı olacaktır.

### 3.2.1. Özel Galerilerin Durumu

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere, 1970'lerdeki siyasal bunalımlar toplumsal yaşamın bütün katmanlarını etkilemiştir. Ülkedeki istikrarsız sürecin devamlılığı, kültür siyasasının yetersizliği bağlamında, sanat ortamında da tartışılan bir konu haline gelmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla devletin benimsediği kültür siyasaları çok partili yaşama geçiş süreciyle değişime uğramıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında toplumda sanata ve sanat yapıtına yatırım yapacak sosyo-kültürel birikime sahip bir zümre olmadığından devlet bu boşluğu doldurmuştur. Siyasal iktidar ve toplumsal değişimler sonucu, devletin sanata ve sanatçılara verdiği destek yavaş yavaş azalma göstermiş, 1980'lerin yeni liberal uygulamaları ve piyasa ekonomisinin etkileriyle de neredeyse tamamen özel girişimcilğe bırakılmıştır. Bu dönemde başta resim olmak üzere sanat yapıtları, sanat piyasası içinde metalaşma sürecine girmiş, ticari yatırım aracı haline gelmiştir.

Türkiye'de özel galericiliğın temelleri daha önce atılmış olsa da 1950'de İstanbul'da açılan Maya Sanat Galerisi bu alanda yapılan önemli bir gelişmedir. Maya, resim, karikatür ve seramik gibi değişik alanlarda sergiler açmasının yanında kısa zamanda sanatçıların buluşup, sohbet ettiği, güncel konuları tartıştığı canlı bir mekâna ve çekim merkezine dönüşmüştür. Maya'nın açılmasını "Küçük Galeri, Ertem Sanat Galerisi, Ankara'da Milar Sanat Galerisi izlemiştir. Ankara'daki Helikon Derneği ise, sergilerde satılan resimlerden alınan yüzde 20'lik payla ayakta durmaya çalışmıştır."<sup>1</sup> Bu galeriler, bir yandan sanatçının toplumla bağlantısının kurulduğu tek ortam olan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri dışında sanat yapıtlarının sergilendiği mekânlar olmuş, bunun sonucu olarak, diğer yandan sanat piyasasının oluşmasına

---

<sup>1</sup> Üstünipek, 1999: 193.

öncülük etmiştir. Dolayısıyla 1950’li yıllarda sergi mekânlarının sayısının artmasıyla bağlantılı olarak açılan sergiler de çoğalmıştır. Sanatçıların yapıtlarını sergilemeleri için, bazı dernekler ve özellikle yabancı konsolosluklar mekânlarının bir bölümünü ayırarak katkıda bulunmuşlardır. “Sanatçılar ise düzenledikleri sergilerde bir piyasa oluşabilmesi için fiyatları düşük tuttukları gibi, sanatseverlerin ilgisini çekebilme için eserlerini taksitle bile satmışlardır. Dönemin gazete ve dergileri bu sergilere yoğun bir ilgi olduğunu ancak satışların gerçekleşmediğini belirtmiştir.”<sup>1</sup>

Galeri-sanatçı ilişkilerinin çok yeni olduğu ve henüz tam anlamıyla bir sanat piyasası oluşturamadığı bu yıllardan sonra, 1960-1970 dönemi bankaların koleksiyonlarını genişlettiği bir dönem olarak dikkati çeker. Devletin sanat siyasasındaki tutumlarının değişmesi, destekleyici rolünün azalması, bu boşluğun bankalar tarafından doldurulması sonucunu doğurmuştur. Uzun yıllar Yapı Kredi Bankası’nın sanat ve kültür danışanlığını yapan Vedat Nedim Tör’ün, bankaların koleksiyon oluşturma ve sergi açma gibi etkinlikleri desteklemesi bağlamında yaptığı çalışmalar çok önemlidir.

Sanat piyasasında 1970’li yıllara kadar yaşanan süreçte, özel galerilerin açılması ya da özel koleksiyonculuğun başlaması gibi, çeşitli girişimler olsa da, cılız bir sanat ortamı söz konusudur. Galerilerin yanı sıra müzecilik olgusuna bakıldığında da sanat ortamına yön veren etkin, interaktif ve tabana yayılmış bir anlayıştan çok; sanat yapıtlarının toplanıp, saklandığı “kutsal mabetler” olarak görülen arkaik bir anlayışın olduğu görülür. T. Atagök’le yapılan görüşmede sanatçı, ABD’den geldikten sonra, üzerinde durduğu ve ilgisini çeken en önemli şeyin Türkiye’de müzeciliğin yeteri kadar gelişmemiş olduğunu gözlemlediğini belirtmiş, “müze ortamının çok hareketsiz olduğunu ve sanat müzelerinin etkin olmadığını”<sup>2</sup> ifade etmiştir.

---

<sup>1</sup> Mehmet Üstünipek, “Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası”. Yayımlanmamış doktora tezi. (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998) 62.

<sup>2</sup> Atagök’le görüşme, 13 Kasım 2006.

Asıl dikkati çeken gelişme 1970'lerin ikinci yarısından itibaren gerçekleşmiştir. Örneğin bankaların sanat galerilerini, sanatçılara komisyonlu sergi mekânı olarak sunması özel galerilerin alternatiflerini ortaya çıkarmıştır. Y. Baraz'a göre bu durum gerçek sanat piyasasının oluşumu önünde engel olup olumsuz bir tablo oluşturmaktadır.

“1970'e kadar önemli bir fonksiyon üstlenen bankalar, bu tarihten sonra galericilik olgusunu öldürmüşlerdir. Bankaların galericilik yapmalarının bizden başka örneği yoktur dünyada. Özellikle son yirmi yıldaki etkinliklere bakacak olursak; bankalar kendileri galeriler açmışlar ve diğer galeriler bunlarla rekabet edemediklerinden dolayı da gerçekçi bir sanat piyasası oluşamamıştır. Banka gibi büyük sermaye sahibi kurumların galericilikle uğraşacaklarına, koleksiyonlarını genişleterek müzeler kurmalarında yarar görüyorum.”<sup>1</sup>

1970'li yıllarda başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir'de açılan galeri sayısı artmış, 1980'lerde kurumsallaşma yönünde adımlar atılmış, müzayede evleri ise 80'lerin sonları özellikle de 90'larda sanat piyasasının canlı tutulmasına katkıda bulunmuşlardır. Ancak, bir görüşe göre, sergi mekânlarının niceliksel artışı çoğu zaman nitelikli işlerin ortaya çıktığı anlamını taşımamakla birlikte bazı sanat yapıtlarına “değerini aşan” yatırımlar yapılmaktaydı. Kısacası galerilerin sayısal artışı, “galerilerin işlevleri ne olmalı?” sorusunu gündeme taşımış ve bu anlamda “öncü bir misyon yüklenen sınırlı sayıdaki galerilerin dışında bu kurumların çoğunun, belli bir sanatsal görüşün, kuşağın ya da grubun temsilcileri konumunda olmaktan çok salt ticari bakış açısıyla işletildikleri yönünde eleştirilmişlerdir.”<sup>2</sup>

Önceki bölümlerde de söz edildiği gibi 80 döneminin serbest piyasa ekonomisine dayanan yönelişi sermaye birikiminin yeni bir toplumsal katmanın elinde yoğunlaşmasına yol açmıştı. Bu katman, toplumsal hayat üzerinde belirleyen haline geldikçe her alana kendi değer yargılarıyla nüfuz etmekteydi. Örneğin, kültürel bağlamda bakıldığında çeşitli sanat yapıtlarını satın almaya yönelerek, yapıtların meta zincirinin halkası olmasına hizmet etmişlerdir. Tarihsel olarak, sanat

---

<sup>1</sup> Yahşi Baraz'la röportaj *Zaman Gazetesi*, (İstanbul: 05.07.2002) 18.

<sup>2</sup> Akkoyunlu 178-179.



yapıtlarının piyasa ekonomisinin rekabet unsurunun içine dâhil edilmesi bu dönemden önceye denk gelmektedir. Ancak, yeni katman için yapılan asıl vurgu, kentli bireyler olarak yapıt satın almayı “moda” olarak değerlendirmelerinin yanında, bu kesimlerin elinde birikmiş “haksız” değerlerin sanat ortamında “aklanması”<sup>1</sup> durumudur.

N. Koçak 1983 yılında yazdığı bir eleştiride, 80’lerde etkinlik gösteren bazı özel galerilerin, sanat ortamını yanlış yönlendirdiklerini belirtmiş, bu bağlamda eğitim kurumları, sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin gerçek sanatın ve sanatçıların değerlendirilmesi konusunda işbirliği içinde olmaları ve toplumu bilinçlendirmeleri gerektiğini ifade etmiştir:

“Resim son on yıl içinde alınıp satılan dolayısıyla kar getiren bir meta olunca, ülkemizde her alanda yaşanan değerler kargaşasından payını fazlasıyla aldı. Ağaç dağlayan, çiçek kurutan, çivi çakan, bakır döven, pul yapıştıran ve mutlaka çok satan herkes sanatçı diye baş tacı edildi. Her gün mantar gibi biten özel galeriler durumdan hoşnut görünüyorlar. Bunu anlamak kolay da onlarla el ele yürüyen kitle iletişim araçları ve zaman zaman devreye giren resmi kurumları anlamak zor. Bu aşamada hem basın yayın organlarına hem de eğitim-öğretim kurumlarına, sanat tarihçi ve eleştirmenlere sayısız görev düşüyor. Yani sapın samandan ayrılmasında onların yardımı gerekiyor.”<sup>2</sup>

Sanatçıyla yapılan görüşmede, bu durumun günümüzde hala geçerli olduğunu belirtmiştir. “Özal döneminde resim bir yatırım aracı olarak görülüp koleksiyon yapılmaya başlandı belki ama çoğunluk (yani Özal’ın zengin ettikleri), ‘evimin duvarında kanepemin rengine uyacak bir resim olsun!’ düşüncesiyle, dekoratif bir öge olarak resim satın alıyordu. Bu yazımdaki eleştiriler o zihniyete bir göndermedir.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “Kara para, yasadışı etkinlikler sonucu elde edilen para, mal veya değerler olarak tanımlanmaktadır. Dünyada ve Türkiyede yasadışı yollardan büyük miktarlarda gelir elde edilmektedir. Sözkonusu gelirlerin kaynağını çoğunlukla uyuşturucu ve psicotrop maddeler, silah kaçakçılığı, patlayıcı madde, kadın ve çocuk ticareti oluşturmaktadır.” Ramazan Başak, “50 Soruda Kara Para ve Aklanması”, (İstanbul: Türkiye Bankalar Birliği, No:206, 1998) 2.

<sup>2</sup> Nur Koçak, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 51, Ocak. 1983: 21.

<sup>3</sup> Koçak’la görüşme, 5 Ocak 2007.

N. Koçak'ın yaptığı yoruma benzer bir görüşü de Erdağ Aksel belirtmiştir. Sanatçı, 1980'lerde Türkiye'ye döndüğünde herkesin resimle uğraştığını ve ülkede yüksek enflasyonun olması nedeniyle resmin yatırım nesnesi olarak görüldüğünü ifade etmiş, "Dayanıklı Tüketim Malları" sergisini açmasında başka etkenlerin yanında bu süreçlerin de etkili olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda, hipergerçekçi bir ifadeyle sergideki enstalasyonlar, hem kişisel hem de toplumsal göndermelerde bulunmuştur. "Serginin ortaya çıkışında hem kişisel hem yapısal nedenler vardır. Sergide yer alan çizimler inanılmaz gerçekçidir. Türkiye'ye geldiğimde, herkes resim yapıyordu, resim piyasası gelişmişti, resim alınıp satılıyordu, resim yarışmaları düzenleniyordu. Bu yıllar, yüksek enflasyonun olduğu bir dönem olduğu için, insanlar paralarının değerini korumak için resme yatırım yapıyorlardı."<sup>1</sup>

1970'lerden sonra açılan galeriler, galericiliğin bir meslek olarak algılanmasını sağlamış, koleksiyonerlerin yatırımlarını yönlendirmede etkin olmuşlardır. Bu durum, ülkenin olumsuz konjonktür içinde olmasına rağmen, kültür-sanat alanında kırılma noktalarının yaşandığı, farklı damarların oluştuğu ve galericiliğin profesyonelleşme yönünde adımlar attığına işaret etmektedir.

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

1970-1990 yılları arasında iki önemli sanat merkezi haline gelen İstanbul ve Ankara'da birçok sanat galeri açılmıştır. Bu galeriler, sergi düzenlemelerinin yanı sıra; sergi kataloğu, kitap ve basın bülteni basımıyla gelecek kuşaklara literatüre ilişkin dokümanlar bırakmışlardır. Bu dönemde açılan önemli bazı sanat galerileri şunlardır:

---

<sup>1</sup> Erdağ Aksel'le görüşme, Cevahir Alışveriş Merkezi Gloria Jeans, 29 Aralık 2006.

**Tablo 3. 1**

<b>İSTANBUL</b>	<b>ANKARA</b>
1973 Cumalı (1979 yılında Moda'dan Teşvikiye'ye taşınmıştır)	1973 Artisan (1986'da İstanbul'a taşınmıştır)
1975 Galeri Baraz	1975'te Vakko (Ankara'dan sonra İstanbul'da da sergi mekânı açmıştır)
1975 Ertem	1976 Akdeniz Sanat Galerisi
1976 Maçka Sanat	1980 Levni
1978 Galata Sanat Galerisi	1980 Turkuvaz
1978 Hobi	1981 Urart
1978 Kile	1982 Mi-Ge
1978 Künmat	1984 Doku
1979 Teşvikiye Sanat Galerisi	1984 Galeri Nev
1979 Ümit Yaşar Sanat Galerisi	1984 Siyah Beyaz
1979 Bakraç Sanat Galerisi	1985 Tanbay
1980 Mine Sanat Galerisi	1986 Sanat Yapım
1981 Füzen	1986 Galeri Artist
1982 Sevimce	1989 Arda
1983 Tanak	
1986 Artisan	
1987 Galeri Nev	
1988 Armoni Sanat	
1989 Galeri Artist	

Galerilerin açılması ve sanat piyasasının, devletin sağladığı katkılar dışında oluşmaya başlaması bir yandan “sanata devletin desteği olmalı mı?” sorusunu tartışmaya açarken, diğer yandan o zamana kadar sanat ortamında tek etkin kurum olan Akademi erkinin bu süreçle beraber el değiştirmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda bir görüşe göre, galerilerin ve özel koleksiyonerlerin birçoğunun sanat yapıtlarını salt ticari yatırım nesnesi olarak görmeleri sanatın yapılma amacına ya da “doğasına” aykırıdır. 1970 ve 80’lerde bu süreçleri eleştiren, sanatçı kimliğinin yanı sıra sanatın yapılma amacını sorgulayan ve bu çerçevede kuramsal alana da katkı sunan Canan Beykal, “galeri / müze sisteminin sanatı kutsallaştırarak korur görünmekle birlikte, para gücüne dayandığı için sanatın gerçek işlevini yok ettiğini”<sup>1</sup> belirtir. Sanatçı aynı zamanda, Akbank Sanat’ta düzenlenen “1970’ler ve Görsel

<sup>1</sup> Nancy Atakan, “Arayışlar-Resim’e ve Heykel’e Alternatifler”, <http://www.lebriz.com>, 24.12.2006, saat: 00.40.

Sanatlar” isimli sanat atölyesinde, 1970 yılında Türkiye’de yaşanan ekonomik kriz ve devalüasyon sonucunda bankaların sanat yapıtlarını salt bir meta olarak değerlendirip yatırım aracı haline getirmelerini eleştirmiştir.<sup>1</sup>

Diğer yandan Y. Baraz ise, bir ülkenin sanatsal alanda çağdaş düzeye ulaşmasında hem devlet desteğinin önemi hem de koleksiyonerlerin katkısının olması gerektiğini ifade eder. Batı’da özel galeri ve müzelerin hem ülkelerinin tanıtımını yapmak hem de sanat yapıtlarının değerlerini arttırmak için kültürel alana sürekli destek verdiklerini belirtip, bu durumun Türkiye’deki işadamlarına ve koleksiyonerlere örnek olması gerektiğini vurgular. Y. Baraz’a göre, ülkeler sanatçılarıyla tanınır ancak, “bunu mümkün kılan sanatçıların yöresel, folklorik görüntüden çıkarak, evrensel ve çağdaş sanat anlayışına yönelmeleridir.”<sup>2</sup>

Sonuç olarak, 1950’li yıllarla devletin sanat siyasasındaki eğilimi, sanatçı-devlet ilişkilerinin zayıflamasına neden olurken, bu boşluğu özel girişimin doldurmaya başladığı görülmektedir. Devletin sanat ortamına sunduğu desteği azaltması henüz bir sanat piyasası oluşmayan ülkede, sanatçıların sadece işlerini yaparak geçimlerini sağlama olanaklarını zorlaştırmıştır. Bu olanak ancak 1970’lerin sonuna doğru gerçekleşebilmiştir. T. Atagök’ün belirttiği üzere, “çok partili dönemde yaşanan vizyon kaybı sonucunda Halkevleri ya da Köy Enstitüleri gibi sanatsal alanda da etkinlik gösteren kurumların kapatılması sanat ortamını olumsuz etkilemiş ve bu kurumların ya da sanat politikalarının yerine başka alternatifler sunulmamıştır.”<sup>3</sup> Özel galerilerin yoğun olarak açılmaya başladığı dönem 70’lerin sonlarıdır. 1980-1990 döneminde ise İstanbul’un dışında da çeşitli kentlerde, galerilerin yanında müzayede evleri açılarak piyasanın hareketliliği sağlanmıştır.

---

<sup>1</sup> Canan Beykal, İstanbul, Aksanat, 22.12.2006.

<sup>2</sup> Yahşi Baraz, “Çok Uzun Bir Savaş Olacak”, *Bedri Baykam 80’li Yıllar* sergi kataloğu. (İstanbul: Galeri Baraz: 1984) 7.

<sup>3</sup> Atagök’le görüşme, 13 Kasım 2006.

### 3.2.2. 1980'lerde Gerçekleştirilen Sergilerden Bir Kesit

1980'li yıllar plastik sanatlar alanında, çağdaş sanatın açılım sağlayabildiği bir dönemdir. Bu çerçevede Türkiye sanat ortamına katkıda bulunan birçok sergi düzenlenmiştir. Bu sergiler, o dönemde özellikle genç kuşak sanatçıların özgür yaratımlarına temsiliyet alanı açmış ayrıca, “yeni” ve “öncü” işlerin ilk kez toplu halde izlenmesine olanak tanımıştır. Bu ve benzeri gelişmelerin de etkisiyle, sanatçılar yerel ve uluslararası etkinliklerde bireysel ve kolektif olarak sergilere katılım sağlamışlardır. Bu bağlamda 1980'li yıllarda plastik sanatlar alanında yapılan bazı sergilerin incelenmesi, dönemin sanat ortamına ışık tutacaktır. Örneğin 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin ortaklaşa düzenlediği I. Günümüz Sanatçıları Sergisi'nin önemini müze müdürü Devrim Erbil sanatın açık alanda “halka açılması” olarak ifade etmiştir. Bu etkinlik sanatçılar için alternatif ve güncel eğilimlerin buluşma noktası olmuştur. Etkinliklerin düzenleyicisi olarak Devrim Erbil, sanatçı kimliğinin yanında sanat eğitimcisi olarak da yönlendirici açılımlarda bulunmuştur.

#### 3.2.2.1. İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri

İstanbul Sanat Bayramı (İSB), günümüzdeki adıyla, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından 1977 ile 1987 yılları arasında iki yılda bir toplam altı kez düzenli olarak yapıldıktan sonra, “finans sorunları”<sup>1</sup> yüzünden yedinci ve sonuncusu 1994'de gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin sanat eğitimi veren temel kurumu Akademi'nin hem kendi içinde hem de dışında sanatla ilgili çeşitli tartışmaların yaşandığı bu dönemde, İSB ve etkinlikleri taze bir nefes olarak gündeme damgasını vurmuştur. Galeri sayısının yetersiz olduğu ve koleksiyonerlerin tuval resmi dışındaki sanat yapıtlarına kuşkuyla yaklaştığı bir ortamda, obje sanatı, kavramsal sanat ya da “alışılmış”, geleneksel sanat anlayışı dışında işler yapan sanatçıları, özellikle genç kuşağı yüreklendirmesi açısından bu sergiler öncü niteliği taşır. Bu

---

<sup>1</sup> 7. İstanbul Sanat Bayramı kataloğunun önsözünde, bu etkinliğe ara verilme sebebini dönemin rektörü Prof. Gündüz Gökçe “finans sorunu” olarak açıklamıştır.

etkinliğin amaçları 1. İSB kataloğunda şöyle ifade edilmiştir: “Türk sanatına evrensel ilişki boyutu kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde oraya koymak, ayrıca ‘2000 yılına doğru sanatlar olgusu’ konusunu uluslararası düzeyde tartışmak ve bu çerçevede tüm sanat dalarını kapsayan gösteriler düzenlemek.”<sup>1</sup> Yeni Eğilimler (YE) çağdaş sanatın gelişmesi bağlamında, sanatçıların üretim yaparken kendilerini özgür hissedeceği ve yaratıcılıklarını sergileyebilecekleri bir ortamı sunmuştur. Ayrıca, kültürel alanda devletin özendirici ve destekleyici girişimlerinin, düzenli / sistematik olmayışı, sergilerin bu boşlukları da doldurduğunu göstermektedir.

Bu sergiler, plastik sanatlarda boya ve tuval ikilisinin yanında farklı malzeme kullanımı, teknik ve anlatım çeşitliliğiyle, dünyada daha önce tartışılan ancak Türkiye’de 1960’lı yıllarda başlayan ve 70’lerde devam eden gelişmelere hız kazandırmıştır. Kavramsal sanatın öncüleri olarak nitelenen, Altan Gürman 1967 yılında Türk-Alman Kültür Merkezi’de, Füsun Onur 1970’de Taksim Belediye Sanat Galerisi’nde, Şükrü Aysan 1976’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde çeşitli sergiler açmışlardır. Ancak YE, bu tarz eğilimlerin topluca ve düzenli olarak sergilendiği ilk etkinlik olması bakımından önemlidir. 1. YE’de kavramsal anlatımların yanında, fotogerçekçi, figüratif anlatımın çağdaş yorumları ve soyut uygulamalar da sergilenmiştir. Birincilik ödülünü tuvalin işlevine yönelik sorular soran Pentür I, Pentür II, Pentür III adlı işiyle Şükrü Aysan almıştır. T. Atagök’le yapılan görüşmede sanatçı bu sergileri çok önemsedğini belirtirken, ödül konusunda da şunları ifade etmiştir: “Bu bir yarışmaydı ama DYO’nun yarışması gibi özel sektörün düzenlediği, paralı bir yarışma değildi, orada bir onur kazanıyorduk. Ve sanatçılar en yeni eğilimleri anlatan, gösteren işlerini sunmayı tercih ediyorlardı, bu açıdan da çok önemli yeni eğilimler.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 1. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. (İstanbul: İDGSA Yayınları, 1977) 4.

<sup>2</sup> Atagök’le görüşme, 13 Kasım 2006.

1979'da düzenlenen 2. İSB'de, sergi mekânlarının ve diğer etkinliklerin üniversite dışında çeşitli özel galerileri, müzeleri kapsamı ve belediyelerle işbirliği içinde bulunması kurumların desteğini almaya, sanat ortamında açılımlar sağlamaya ve geniş halk kitlelerine sanatsal etkinlikleri ulaştırmaya yönelik adımlar olarak değerlendirilebilir. 2. YE'nin ilkinden farkı, sanat dalları arasında ayırım yapmadan, tek başlık altında, bütüncül bir bakış açısıyla düzenlenmiş olmasıdır. Sergiler dışında yer alan etkinliklerden "Türkiye'de Sanat Eğitimi" sempozyumunda ise, Türk sanatında kaynaklar, sorunlar ve uygulamalar tartışılmıştır. Sempozyumun amacı, "sonuçların ülkedeki tüm sanatçılara ve sanat kurumlarına duyurulması ve Türkiye'de sanat eğitimi konusuna ilişkin soruların etkin bir program hedefi haline getirilmesi"<sup>1</sup> olarak belirtilmiştir. Başarı ödülü alan sanatçılar; Serhat Kiraz, Tamer Akakıncı, Neşe Erdok, Erol Kınalı, Mehmet Y. Özel, Mustafa Ata, Şenol Yorozlu, Azade Köker, Ragıp Erdem, Mehmet Gülerüz, Gürel Yontan, Kemal İskender ve Ayşe Erkmen'dir. İ. Duben Serhat Kiraz'ın "Görsel Yanılsamalı Algılama ve Gerçeklik" işini eleştirirken, "görsel imge, yanılsama ve gerçek arasındaki ilişkilerin Batı'da birçok kez uygulandığını belirtmiş ve sergide gerçekleştirilmesini ilginç yapan tek olgunun izleyicide görsel bilinçlenme yaratabilmek için deneye daha önem veren bir tavır göstermesi olduğunu vurgulamıştır. İ. Duben, parkta gerçekleştirilen projelerden Mehmet Gülerüz'ün 'Gariplikler Çadırı' ve Gürel Yontan'ın içine girip gülmeyi önerdiği gecekondu odası projesini ise özgün deneyler olarak değerlendirmiştir."<sup>2</sup>

1981 yılında gerçekleştirilen 3. İSB'yi değerlendiren dönemin Akademi rektörü Prof. Orhan Şahinler, Sanat Bayramı'nın en ilgi çeken etkinliğinin YE sergileri olduğunu belirtmiş, bu sergilerin "plastik sanatlar alanında klasik ölçütleri sürekli olarak kırmaya çalışan, gözüpek atılımların; kabul edilmiş sanat anlayışlarını sorguya

---

<sup>1</sup> 2. *İstanbul Sanat Bayramı* kataloğu. (İstanbul: İDGSA Yayınları, 1979) 16.

<sup>2</sup> İpek Aksüğüdür Duben, "Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Bir araya Getiriyor", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 340, 22 Ekim. 1979: 5.

çeken, cesur deneyimlerin gerçekleştirildiği bir alan”<sup>1</sup> olduğunu ifade etmiştir. Bu sergiye katılacak sanatçılara herhangi bir malzeme ve teknik sınırlaması getirilmeyerek, çağdaş ve yaratıcı işlerin üretilmesi amaçlanmıştır. Ancak, özgürce yaratı sınırlarının zorlanması ve yeni olarak nitelenen işlerin içeriklerinin ne kadar özgün olduğu sorgulaması tartışılmaya başlanmıştır. Sanat sonsuz bir deneysel alan olarak değerlendirildiğine göre, farklı malzeme ve tekniğin kullanılması bir işi “yeni” ya da öncü yapmaya yeterli midir? Kısacası, özgün işler kuramsal alt yapı olmadan sağlam bir içerikten yoksun olacaktır. S. Tansuğ bu konuda bir metni kaleme almış ve orda içeriğin önemime vurgu yağmış, “...bu sergilerin, içi boş bazı biçimsel gösterilerin bir oyun alanı olmadığını”<sup>2</sup> belirtmiştir. Bu bağlamda seçici kurul, Nur Koçak’ın posta sanatı anlayışının bir ürünü olan “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” işine altın madalya, Füsun Onur’un izleyiciyi hayal / gerçek sınırlarında gezindiren, heykelde zaman ve mekânın kullanımını sorgulayan “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” adlı işine ikincilik ödülünü vermiştir. Ayşe Erkmen’in ‘sergi mekâmı içine, dışına ve diğer sanatçıların işlerinin arasına dağılan ve üzerinde hiç bir işlem yapılmamış yalnızca kırmızı, sarı, mavi ve yeşil bantlar yapıştırılmış ‘Yüz Taşı’ da mekânla bütünleşen yapısıyla dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra “Gülsün Karamustafa’nın ‘Yarabbi Sen Bilirsin’ başlıklı işi kültür yozlaşması, arabesk / kitsch olgusun ele almıştır.”<sup>3</sup>

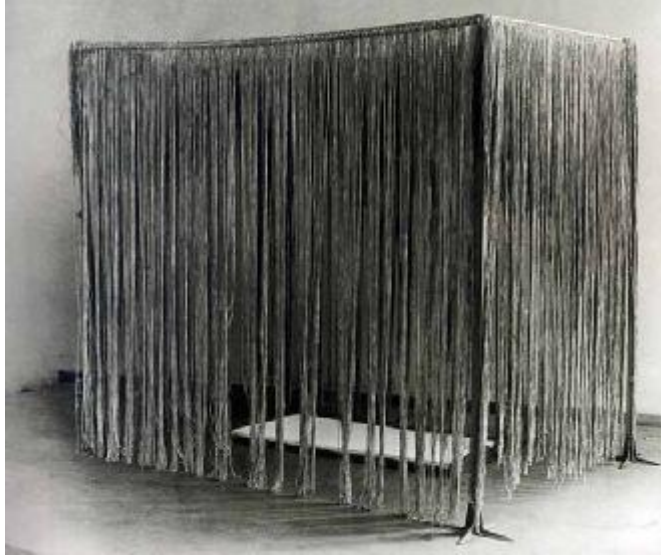
---

<sup>1</sup> Orhan Şahinler, “Önsöz”, 3. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. (İstanbul: İDGSA Yayınları, 1981) 3.

<sup>2</sup> Sezer Tansuğ, “Gelenekselleşen Yeni Eğilimler Sergileri Ülkede En Üst Yaratış Düzeyinin Göstergesidir”, 3. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. (İstanbul: İDGSA Yayınları, Yayınları, 1981) 4.

<sup>3</sup> Nilgün Özayten, “Batı’da Objel Sanatı / Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”. Yayımlanmamış doktora tezi (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: 1992) 80.





Resim 3. 7  
Füsün Onur  
*Resimde Üçüncü Boyut*  
*İçeri Gel*, 1981,  
karışık teknik,  
3. Yeni Eğilimler Sergisi  
ikincilik ödülü

4. İSB kapsamında, yurt dışından katılımlarının da artarak devam ettiği YE sergisinin dördüncüsü 1983 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nin 100. kuruluş yıldönümünde gerçekleştirilmiştir. Önceki etkinliklerin yanı sıra, ilk kez devlet ve özel galeriler ile vakıflar ve bankaların koleksiyonunu bir araya getiren “Galeriler’83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi” düzenlenmiştir. “Galeriler’83” sergisi, 3. İSB’de açılan “Sanat Pazarı” sergisinin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, galerinin toplu olarak izlenebileceği sergi, aynı zamanda galerilerin işlevleri, sorumlulukları, sanat ortamına katkılarının karşılaştırmalı olarak gözlenmesine olanak sağlamıştır. D. Erbil serginin açılma amacını, “galerileri salt sanat ürünlerinin alınıp satıldığı birer ‘dükkân’ bir tecimsel pazar olarak algılanmasının istenmemesi”<sup>1</sup> olarak ifade etmiştir. Sergilerin yanı sıra müzik, tiyatro, sinema ve mimarlık alanlarına özgü çeşitli gösteriler ve kuramsal tartışmalarla sanat ortamına bütünsel olarak yaklaşmıştır. Ayrıca “Sempozyum 83”te Türkiye ve dünyada “Son 100 Yılda Sanat ve Mimarlık” konusu ayrıntılı bir biçimde irdelenmiş, düşünsel ve kuramsal alana da katkılar sunulması hedeflenmiştir. Şükrü Aysan’ın düzenleme komitesinde oluşu, YE içinde yurtiçi ve yurtdışından birçok sanatçının katılımıyla, ek sergi biçiminde “Betiksanat Bölümü”nün düzenlenmesini ve etkinliğe rengini katmasını sağlamıştır.

<sup>1</sup> Devrim Erbil, “Galeriler’83 Çağdaş Türk Sanat Sergisi”, 4. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1983) 2.

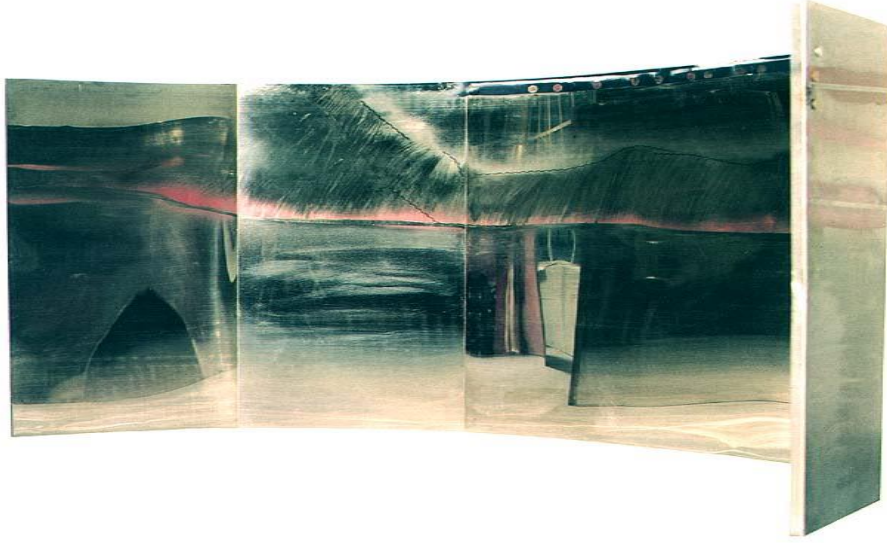
4. YE sergisi birincilik ödülünü, büyük alanı kapsayan, kırık bir aynanın parçalarını kullandığı kurgu yatak enstalasyonuyla Gürel Yontan almıştır. Gümüş madalyayı ise “Simetrik Sunak” adlı işiyle Tomur Atagök almıştır. Atagök’ün işi metal üzerine yapılmış iki parçadan oluşan, duvara asılmak yerine mekânla etkileşime geçme ve üç boyutluluğu yakalama arzusu içindedir. Sanatçıyla yapılan görüşmede yansıyan bir yüzey olarak metalin kendisi için önemli bir malzeme olduğunu vurgulamış ve örneğin “Simetrik Sunak”ta olduğu gibi ikiyle üç arasındaki boyutu yakalamaya çalıştığını belirtmiştir: “Sanat ve yaşam arasındaki o bağlantıyı yansımayla yapabilirim diye düşündüm. Çünkü her bir yeni mekânda yüzey de değişiyor, çevre değişince sanatın içindeki öğelere çevreden de bir takım eklemeler oluyor. Bu tıpkı izleyicinin, her bir izleyicinin gelip sanat eserine bakarken kendi yorumunu getirmesi gibi.”<sup>1</sup>



Resim 3. 8

Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983, metal üzerine boya (iki parçadan birincisi)  
150 x 300 cm, 4. Yeni Eğilimler Sergisi gümüş madalya ödüllü

<sup>1</sup> Atagök’le görüşme, 13 Kasım 2006.



Resim 3. 9

Tomur Atagök, *Simetrik Sunak*, 1983, metal üzerine boya (iki parçadan ikincisi)  
150 x 300 cm, 4. Yeni Eğilimler Sergisi gümüş madalya ödüllü

5. İSB 1985 yılında, YE sergisi başta olmak üzere, “Sanat ve Gençlik” sempozyumu gibi etkinliklerle sanat ortamına farklı kanallardan da katkıda bulunmayı sürdürmüştür. Sempozyumda, gençliğin üretme sorunu, sanatçıların gençlik yapıtları ve gençliğin sanat izleyiciliği gibi konular tartışılmıştır. K. İskender ise, katalogtaki metninde YE’nin “Yeni” önekini tartışmaya açarken, o yıllarda gerçekleşen sergileri de “öncü” kavramı çerçevesinde sanat tarihi ve kuramsal bağlamda Türkiye ve dünya ölçeğinde değerlendirmiştir. K. İskender makalesinde, seçici kurulun dikkatle üzerinde durması gereken noktanın “yeni”nin niteliksel bağlarından kopmadan kendini ifade edebilmesi olarak belirterek bu konudaki endişesini dile getirmiştir. O’na göre, “yeniden ‘öncü’ başlığı altında sadece Batı’daki örneklerle öykünmeyi anlayan ve aktarmacılıkta ‘ilk’leşen sanatçıların plastik kaygılardan yoksun sanat ürünleri ‘Yeni Eğilimler’in ‘yeni’si için büyük bir tehlike oluşturmaktadır.”<sup>1</sup> 5. YE sergisinde öne çıkan sanatçılardan birisi Ayşe Erkmen olmuştur. “Uyumlu Çizgiler” adını taşıyan işinde sanatçı, mekânla iletişime geçerek, demir çubuklarla sergi

<sup>1</sup> Kemal İskender, “Yeni Eğilimlerin ‘Yeni’si”, 5. *İstanbul Sanat Bayramı katalogu*. (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985) 3-4.

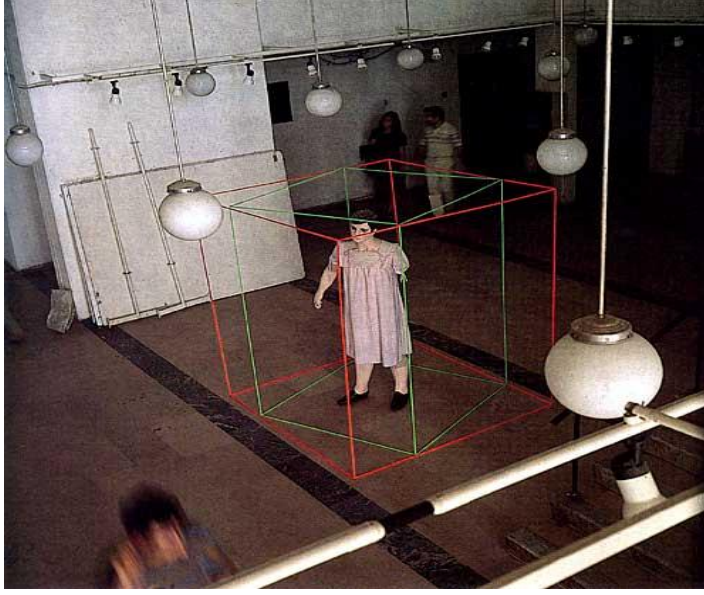
mekânındaki mimari öğeleri taklit yoluyla tekrar etmiştir. “Tasarlanmamış Düzenlemeler” işinde ise, doğadaki nesnelere müdahale yapılmadan çekilmiş fotoğrafını sergi mekânına taşıyan sanatçı, sanat nesnesinin özünde ne olduğunu sorgulamış, galeriye taşınan nesneyle kent içinde sanat bağlamından kopuk olan nesne arasındaki sınıra ve ilişkiye dikkat çekmiştir.

1987 yılında gerçekleştirilen 6. İSB, 1980’lerle birlikte önemi ve etkisi hızla artan kitle iletişim konusuna eğilmiş bu bağlamda “Sanat ve Kitle İletişimi” başlıklı sempozyumu düzenlemiştir. Sempozyuma akademi içinden ve dışından katılan konuşmacılar, “güzel sanatlar ve iletişim araçları, kitle iletişimi ve reklâmcılık, kitle iletişimi ve sanatçı, kitle iletişim araçlarının güzel sanatlar olaylarını nasıl yansıttığı, kitle iletişim aracı olarak duvar resimleri” gibi konuları tartışmaya açmışlardır. Sempozyumun yanı sıra, YE sergisi, fotoğraf sergisi, sahne ve film gösterimleri ve resitaller gibi sanatın her dalında çeşitli etkinlikler yapılmıştır. K. İskender YE sergilerinin tümünü değerlendirdiği katalogtaki yazısında, hem Türkiye’nin içsel dinamikleri hem de Batı’da gelişen sanat akımları ve Türkiye’ye yansımaları sonucunda bu sergilerin düzenlenmesinde itici güçler olduğunu belirtir. O’na göre, “1939’dan beri düzenli olarak sürdürülen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin çağdaş yaklaşımların gerisinde kalması, 1970’lerin başından beri Türkiye’de çok çeşitli sanat akımlarının etkisinde ürünler verilmesine rağmen, düzeyi düşük sanat işlerinin ortaya çıkması sonucunda açmazların oluşması, Batı’da Türk sanatının yeteri kadar ilgi görmemesi gibi Türk sanatına özgü bu gelişmeler ek olarak, Batı’da hazır nesne (ready-made) kullanımıyla başlayan kavramsal sanata oradan postmodernizmin çoğulcu üretim anlayışına yönelmesi gibi etmenler”<sup>1</sup> yeni bir soluk gereksinimiyle YE’nin oluşumunda etkili olmuştur.

Kısacası, K. İskender bazı sanat eleştirmenlerinin tersine bu sergilerin amacına ulaştığı sonucuna varmıştır. 80’li yıllarda gelişen toplumsal hareketlerin başında, toplumsal kimlikler meselesi, özellikle kadının toplumsal kimliği / gender sorunu, gelir. Bu bağlamda içinde eleştirel bir tavrı barındıran, “Çifte Hakikat” isimli

<sup>1</sup> Kemal İskender, “Yeni Eğilimler ve ‘Yeni’nin Kimliği”, 6. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1987) 4.

enstalasyon, Gülsün Karamustafa tarafından 6. YE’de sergilenmiştir. Sanatçının bu işinde, iki kez çerçevelenmiş bir travesti figürüyle, toplumsal cinsiyet sorununa değindiği görülür.



Resim 3. 10  
Gülsün Karamustafa,  
*Çifte Hakikat*, 1987,  
enstalasyon

Periyodik olarak bakıldığında 1989’da yapılması beklenen 7. İSB, finansman sıkıntılıları olduğu gerekçesiyle, son kez 1994 yılında gerçekleştirildi. Sergi kataloğunun önsözünde Prof. Gündüz Gökçe, bu serginin sanat ortamına dinamizm getireceği belirtmiş, “zaman zaman, çeşitli sorunlar nedeniyle, çoraklaşan ve arka planlara itebilen sanat ortamına, yeni arayışlar açısından canlılık getireceği”<sup>1</sup> inancını taşıdığını belirtmiştir. Ancak aradan geçen süre içinde, çağdaş sanatta pek çok değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, çağdaş sanatın ağırlık taşıdığı toplu ve sürekli sergilerin artması ve bazı tartışmaların billurlaştığı bir sanat ortamında YE’nin, temsiliyet gücünün ve etkisinin azaldığı gözlemlenir. K. İskender’in sergi kataloğunda bir kez daha tartıştığı sanat üretimindeki “yeni” kavramını, tarihsel olarak incelemiş, “yeni”nin geçmişin birikiminden bağımsız olarak varolup olamayacağını sorgulamış ve günümüzde postmodernist söylemin genel bir eğilim

<sup>1</sup> Gündüz Gökçe, “Önsöz”, 7. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları) 1994.

olarak etkisini sanatın gündeminde olduğunu ifade etmiştir. Sanatçıya göre, sanata dair bu sorgulamalar kolayca evet ya da hayır olarak yanıtlanamaz, “çünkü her ifade biçimi ve her şeyden önce de sanatsal biçimlendirme; duygu ve düşünce yapısı temelde aynı kalan, ancak yaşadığı zaman ve mekâna göre, o temelden hareketle çeşitlenen insanın, bu çeşitlemeyi gününe taşıma arayışının doğrudan dışavurumudur.”<sup>1</sup>

İSB içinde bir etkinlik olan YE sergileri, Akademi eğitimi kapsamında verilen tuval resmi ve heykel anlayışının ürünleri dışında, plastik sanatlar alanında çağdaş yaklaşımlara yeni bir temsiliyet alanı açtığından Türkiye sanat ortamına dinamik bir boyut kazandırmıştır. Özellikle 2. YE’den sonra bütünsel bir anlayış benimsenerek, teknik ve malzeme sınırlaması getirilmeden sanatın her dalına açık olan sergiler, genç sanatçıları deneysel işler yapma yolunda yüreklendirmiş ve yaratıcılıklarının önünü açmıştır. Bu durum, sergilerde yer alan işler incelendiğinde hemen dikkati çekecektir.

Sergilerde yer alan işler genellikle karışık teknik ve malzeme kullanılarak yapılmış, deneysel ve disiplinler arası anlayışa işaret eden çalışmalardan oluşmuştur. Her alanda olduğu gibi “yeni”liklerin kabulü toplumdan topluma farklılık gösterebileceği gibi, dinsel, tarihsel, kültürel ve zamansal birikimler de “yeni”nin benimsenmesinde etkili olacaktır. Bu yüzden kavramsal sanatın gelişimi ABD ve Avrupa’dan farklı olarak, Türkiye’de 1965-1980 sürecine yayılmakla birlikte ilerleyen süreçte kesişmeler görülecektir. Özellikle 1980’lerden sonra, YE, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, İstanbul Bienalleri gibi sergiler aracılığıyla, kavramsal sanat anlayışıyla ortaya çıkan işler toplu olarak sergilenmelerinin yanında panellerde, üniversitelerde ve çeşitli sanat dergilerinde tartışılarak, toplumda farkındalık oluşturulmuştur. YE toplumsal göndermeleri olan çalışmalarıyla, 80’li yılların panoramasını göz önüne serer. Örneğin, Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa’nın, farklı uygulamalarla, arabesk olgusu, tüketim toplumu ve kimlik siyasalarına ilişkin eleştirel tavır içeren,

---

<sup>1</sup> Kemal İskender, “Ne Anlamda Bir ‘Yeni’ Eğilimler?”, 7. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994) 3.

düşünselliği ön plana çıkaran işleri izlenmiştir. Farklı bir bağlamda ise, Nedret Sekban, İbrahim Örs ve Aydın Ayan'ın çalışmalarında, 80'lerin sosyo-politik ortamı irdelenmiştir.

Özetle, YE Türkiye'de çağdaş sanatın açılım yapmasında ve bu bağlamda başka sergilerin de düzenlenmesinde etkili olan bir süreç olmuştur. Akademi içinden çıkan bu hareket, 80'lerin sosyo-politik ve kültürel anlayışının ya da yeni liberalizmin bu alana yaptığı etkiyle zamanla bu kurumun dışına çıkarak, YE'nin sanat ortamını etkileme gücünü zayıflatmıştır. B. Madra bunun nedenini, sempozyumlarda sanatın sorunlarına dair tartışmaların yapılmasına rağmen çözüm önerilerinin uygulanmayışında görür. B. Madra'ya göre, “geniş katımlı açikoturumlarda Türkiye'deki sanat sorunları gerçekçi olarak tartışılmış, ancak sonuçların değerlendirilmesi ve çözüm önerilerinin uygulanması devlet, yerel yönetim ve özel sektör yatırımlarına bağlı olduğu için ya gerçekleşmemiş ya da gereğinden uzun bir zamana yayılmıştır.”<sup>1</sup> Gülsün Karamustafa'a, 1987 yılındaki Akademi yönetiminin “bu yıldan sonra YE sergilerinin düzenlenmeyeceğini çünkü sanat ortamının bu sergilere ihtiyacı kalmadığını ifade ettiklerini”<sup>2</sup> belirmiştir.

### 3.2.2.2 Öncü Türk Sanatından Bir Kesit

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (ÖTSBK) sergileri, Tomur Atagök, Erdağ Aksel, Canan Beykal, Bedri Baykam, Adem Genç, Hale Arpacıoğlu, Füsün Onur, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Zekai Ormancı, Cengiz Çekil gibi sanatçıların katılımıyla 1984-1988 yılları arasında beş kez düzenlenmiştir. Sergiye katılan sanatçıların bir kısmı, Yeni Eğilimler (YE) sergilerinde ön plana çıkan sanatçılardır. Sergilenen işler YE'de olduğu gibi herhangi bir seçici kurul tarafından denetime tabi tutulmamış, bireysel girişimler sonucunda sergide yer almıştır, yani ÖTSBK sergilerinde karar verme “yetkisi” bulunan bir kurum söz konusu değildir. Serginin adında geçen “öncü” kavramı tıpkı YE'in “yeni” öneki gibi çeşitli

<sup>1</sup> Beral Madra, [www.btmadra.com](http://www.btmadra.com), 22 Kasım 2006, saat: 15:43.

<sup>2</sup> Gülsün Karamustafa, İstanbul, *Yapı Kredi Sergi Salonu*, 09.11.2007.

tartışmalara yol açmıştır. Bu bağlamda bazı yazarlar, öncü (avantgarde) olmanın, yerel bir coğrafyayla sınırlı kalmayıp, asıl önemli olanın dünya sanat tarihinde etki yaratmak olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin K. İskender 5. YE sergisinin kataloğunda bu konuya dikkat çekerken, B. Madra'nın Gösteri Sanat (1987, sayı: 81), E. Ç. Girgin'in Sanat Olayı (1987, sayı: 67) gibi dergilerde kuramsal tartışmaların önünü açan yazıları yayınlanmıştır. Sonuçta, bu sorgulamalar "biçimsel" olarak başlasa da sanat olaylarının düşünsel bağlamda değerlendirilmesi ve irdelenmesini sağlamıştır.

Birinci ÖTSBK sergisi Tomur Atagök ve Yusuf Taktak'ın girişimleriyle 1984 yılında Atatürk Kültür Merkezi Galerisi'nde düzenlenmiştir. Adnan Çoker sergi kataloğunda zayıf desenlerin, dekoratif heykellerin, naif memleket manzaralarının yapıldığı bir dönemde bu serginin nitelikli çağdaş sanat üretimine katkıda bulunacağını ifade etmiştir. Sanatçıya göre, "bu sergi gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan, fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek kavramsal sanata ulaşan görüşler; tecimsel gerçekliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekleri savunuyor."<sup>1</sup> Özetle, resim ve heykel gibi geleneksel anlatım tavrı dışındaki işleri içeren bu sergi, alternatif / çağdaş sanatsal ifade biçimlerinin yaygınlaşması çerçevesinde ilgi çeken bir platform olmuştur.

İkinci ÖTSBK sergisi 1985 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde düzenlenmiştir. Sergide, seramik, resim, heykel, enstalasyon gibi plastik sanatların çeşitli dallarından işler yer almıştır. Sergi kataloğunun giriş yazısını kaleme alan Tomur Atagök burada, bir yandan öncü kavramına vurgu yapmış diğer yandan geniş kitleleri sergiyle buluşturma ve çağdaş sanatı tabana yayma amacıyla hareket ettiklerini belirtmiştir. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisi, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını gidermek, toplumla çağdaş sanatçıyı bütünleştirmek olanağını sağlamak amacıyla

---

<sup>1</sup> Adnan Çoker, "Giriş Yazısı", *1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1984).



düşünüldü ve gerçekleştirildi.”<sup>1</sup> “Öncü” olma tartışması bu sergi açıldığında da devam etmiş, C. Külahlıoğlu sergiyi sert bir dille eleştirmiş, sergilenen işlerin hangi kıstaslara göre seçildiğinin açıklanması gereken bir nokta olduğunu belirtmiştir: “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adlı sergi, değil bir festivale, sıradan bir organizasyona bile yakışmayacak nitelikler taşıyordu. Eğer bu sanatçılar ‘Türk Resim Sanatının Öncüleri’ olma gibi bir nitelik taşıyorsa, açık söylemek gerek, oldukça mütevazî davranıyorlar. ‘Öncü olma’ niteliklerini yapıtlarına yansıtıyorlar.”<sup>2</sup>

Sergide yer alan sanatçılardan Sarkis, uzun bir aradan sonra Türkiye’de ilk kez bu sergiye katılmıştır. Sanatçı bir karenin çevresine tuğladan duvar örmüş ve “yapı”nın üzerini ses bantlarıyla kaplamış, bunların üzerine de kendi ismini ve bantların Bach’a ait olduğunu bir notla belirtmiştir. Canan Beykal ise “8 Parçalık 1 Bütün” işinde, Osman Hamdi’nin müzede yer alan yapıtlarının arkasındaki envanter numaralarını fotoğraflamış ve yapıtlara farklı bir bağlam kazandırarak numaralardan oluşan bu kimliği atfetmiştir. Dolayısıyla yapıtın, üretim süreci tamamlandıktan sonra ona verilen anlamlar zaman ve mekân olguları içinde değişime uğramaktadır. Gülsün Karamustafa ise, “Yavru Ceylan” işiyle 80’ler Türkiye’sinde kitsch’e vurgu yapmıştır.

---

<sup>1</sup> Tomur Atagök, “Giriş Yazısı”, 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1985).

<sup>2</sup> Can Külahlıoğlu, “13. İstanbul Festivalinde Sergi Festivali”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 57 Ağustos. 1985: 50.



Resim 3. 11  
Canan Beykal,  
*8 Parçalık 1 Bütün*, 1985

1986 yılında üçüncüsü düzenlenen sergi, önceki yıllarda olduğu gibi “öncü” / “avantgarde” tartışmalarına sahne oldu. Bu çerçevede B. Madra, sergideki işleri deneysel ve Türkiye için yenilikçi bulurken “öncü” kavramının yanlış kullanıldığının altını bir kes daha çizmiştir. B. Madra’nın ifadesiyle: “Bu serginin güncelliğine, deneyselliğine, çarpıcı olma çabalarına diyeceğimiz yok, ama öncülüğünün somut bir biçimde kanıtlanmasını bekliyoruz.”<sup>1</sup> Bu bağlamda Canan Beykal yapılan tartışmalara bir gönderme niteliğindeki “Avantgarde” isimli işini sergilemiştir. Bu sözcüğün dört dildeki karşılıklarını ve tanımlarını fotoğraflayarak, Batı’daki “avantgarde” anlayışın, Türkiye’de farklı yorumlandığını belgelemek istemiştir. Burada Beykal, dilin kültür ve tarihle olan ilişkisi çerçevesinde gösterenle gösterilenin her toplumda benzer bir biçimde algılanmadığına işaret etmiştir.

4. sergi 1987 yılında yapılmıştır. Sergideki işler, kitsch, bürokrasi, çevre ve demokrasi olgularına değinirken, bir yandan 1980’lerin toplumsal, siyasal ve kültürel atmosferini yansıtıyordu. Gülsün Karamustafa’nın kadın eli şeklindeki vazunun içine yerleştirdiği plastik çiçekler kaide üzerinde heykel gibi yükselirken, bu bileşimin üzeri tülle kaplanmış, tepeden ışık kaynağı ile aydınlatılmıştır. Sanatçı sergi

<sup>1</sup> Beral Madra, “Festival Sergilerine Bir Bakış”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67 Haziran. 1986: 98.

katalogunda işin oluşum sürecini aktarırken şunları belirtir: “İçine konulabilecek çiçekler beni epey zorluyor. Uyum mu yoksa gerilim mi sağlanmalı? Uyumda karar veriyorum. Biraz da sırlı bir görünüm... Tüller ve ışık hüzmesi bunun için yardımcı olacak.”<sup>1</sup>

Erdağ Aksel’in işinde ise resmi dairelerdeki atılığa ve bürokratik yapılanmaya eleştirel bir tavır vardır. Aksel’in heykel / nesnelere antropomorfik / insan boyutunda olma özelliği izleyiciyle iş arasında empati kurmayı başarır.



Resim 3. 12  
Erdağ Aksel,  
*Adsız*, 1987,  
Karışık gereç

Tomur Atagök’ün “Plastik Cennet veya Kirletmeyin” isimli işi izleyiciyi çevre hareketine karşı duyarlılığa davet eder. Aynı zamanda sanatçı, metalik yüzeyin yansımalarını bir iletişim biçimi olarak kullanır. Dolayısıyla sanatçı, hem görsel hem düşünsel bağlamlarda, “fiziki değişimlere uğrayan yapıtın, plastiğin ötesine geçerek, yaşamla sanatın bütünlüğüne doğru gittiğini”<sup>2</sup> belirtir. Bedri Baykam’ın “Demokrasi

<sup>1</sup> Gülsün Karamustafa, 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1987) 6.

<sup>2</sup> Tomur Atagök, 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1987) 3.

Kutusu” enstalasyonu, hem dışavurumcu hem de kavramsal nitelikleriyle 1980’lerin politik iklimine referans oluşturur. Sanatçı bu işi için şunları söyler: “Görüldüğü gibi politikaya değinen sanatın sosyal gerçekçi, kavramsal olan sanatın da sıkıcı görünmesi için bir zorunluluk yok. Sessiz ve durgun olmayan yaşanan sanat, yeni dışavurumculukta bulunan heyecan ve içerikten doğal olarak çıkış yapan bir gelişme olarak görülebilir.”<sup>1</sup>



Resim 3. 13  
Bedri Baykam,  
*Demokrasinin Kutusu*, 1987  
sunta üzerine karışık teknik  
220 x 110 x 110 cm

Fusun Onur “İmin İmi”yle, görselliğin niteliksiz bir biçimde yaygınlaşıp, çeşitli iletişim araçlarıyla, özellikle reklâmlar aracılığıyla, bu yozlaşmanın topluma empoze edilmesini eleştirir.

ÖTSBK sergilerinin beşinci ve sonuncusu 1988 yılında gerçekleştirilmiştir. Sergide, Canan Beykal toplumsal içerikli “İsimsiz” işinde çocuk ölümleri konusunu işlemiştir.

<sup>1</sup> Bedri Baykam, “Yaşanan Sanat Üzerine”, *Boyanın Beyni*, (İstanbul: GİAD, 1990) 173.

Sanatçı, hastanelerden toplanmış steril su içindeki ölü çocukların giysilerini galeriye taşımış, aynı zamanda belgesel döküm niteliği taşıyan, bir çoğu bir yaşına gelmeden farklı tarihlerde ölen çocuklarla ilgili hastane kayıtlarını bir bebek küvetiyle sergilemiştir. Serhat Kiraz'ın işi de toplumsal ve siyasal göndermeleri olan bir iştir. Gazete yığmalarının bir aletle sıkıştırılması bilginin akış ve yayılım sürecini engelleyen odakların varlığına işaret etmektedir. N. Özyayten'e göre bu iş, "bir anlamda ülkemizdeki kitap yakma olaylarını gündeme getiren, bilginin bastırılmayacağı, engellenemeyeceğini vurgular."<sup>1</sup> Benzer bir yaklaşımı Bedri Baykam'ın "The Kitapyakar"ında görmek mümkündür.

ÖTSBK sergileri beş kez düzenlendikten sonra son bulmuştur. 1989 yılında, bu sergilere katılan bazı sanatçıların da katılımıyla A, B, C, D sergileri düzenlenmeye başlamıştır.

### 3.2.2.3 A, B, C, D Sergileri

1989 yılından itibaren katılan sanatçı sayısı ile ilişkili olarak, "10 Sanatçı 10 İş: A", "8 Sanatçı 8 İş: B", "10 Sanatçı 10 İş: C" ve "10 Sanatçı 10 İş: D" sergileri düzenlenmeye başlar. Geleneksel resim ve heykel anlayışından farklı işler yapan, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, İsmail Saray, Osman Dinç ve Canan Beykal bu sergilerin tümüne katılmışlardır. A, B, C, D sergilerinin dikkat çekici yanı, işlerin tamamının kavramsal ya da obje sanatıyla ilgili olması ve sanatçıların sözlerini bu bağlamda açık ve net ifade etmeleridir. Ayrıca N. Özyayten'in belirttiği üzere bu sergilerin en belirgin özelliği, "sanatçıların ilgi alanlarının çeşitliliği, dolayısıyla ortaya çıkan işlerin de dil ve içerik bağlamında birbirinden ayrılan, sonuçta sergiler kapsamında birçok seslilik oluşturan yapısıdır."<sup>2</sup>

İlki 1989'da Atatürk Kültür Merkezi (AKM) galerisinde yapılan sergiye katılan sanatçılardan Canan Beykal, "Kara Kutu" ve "Tex-tual" isimli işinde, sanatsal, tarihsel ve toplumsal göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı, Hitler, Göbels, Marinetti

---

<sup>1</sup> Özyayten 91.

<sup>2</sup> Özyayten 92.

gibi tarihi kişiliklerin ses kayıtları ve Zweig, Von Kleist, Pavese, Mayakovski ve Yesenin gibi hayatına son verenlerin günlüklerini üç kara kutu içine yerleştirerek, daha önce çocuk ölümlerini anlattığı işinde olduğu gibi belge ve metinlerin yanı sıra, bireysel ve toplumsal “yok oluş” anlarını dinlenebilir kılmıştır. “Tex-tual” ise, sözcüğün yapıbozuma uğratılıp, aynı ifadeden farklı okumalar yapılmasına olanak tanır. Şöyle ki; Sözcük, “Textual” olarak yazıldığıdaysa “metne ilişkin” anlamına gelir. “Tex-tual” yerine “Text-ual” yazıldığında, “tual” yok edilir ve İngilizce’de metin anlamına gelen “text” oluşur ancak, “Tex-tual”de “tual”e vurgu vardır. Sanatçı burada, sözcükleri birbirine bağlamış, birbirinden ayırmış, anlamı inşa edip yeniden bozmuş ve toplumsal bir meseleyi kendi sanatsal problemiği üzerinde aktarmıştır. Cengiz Çekil “Düzenleme”sinde sergi mekânının tarihi ile işi arasında köprü kurmuş, AKM’de çıkan yangını anımsatan, yanmış tahta, su, kum gibi malzemelerle yangını “canlandırmış”tır.

“8 Sanatçı 8 İş: B” sergisine, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Selim Birsal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Serhat Kiraz ve İsmail Saray katılmıştır. Sergi kataloğunda, bu sanatçıların bir araya gelme nedenlerinin birbirlerini “seçmeleri” ve “benzer bir kaderi paylaşmaları” olarak sunulmuştur. S. Kaplanoğlu’na göre, sergiye katılan sanatçıların işleri “estetik bir hazdan öte, izleyene düşünsel bir kontak noktası, gerçeğe bir davetiye niteliği taşır. Düşünsel bir sıçratmayla yeryüzü, nesnelere, mekân, tarih gibi olguları barındıran ve ancak zihin yoluyla görülebilen / okunabilen eklemler ve göndermelerle doludur.”<sup>1</sup> Örneğin sergide, İsmail Saray sosyo-politik olgulardan beslenmiş, Cengiz Çekil “Fani Bir Anıt” işinde anıtların ölümsüzlüğüne karşı geçici, ölümlü bir anıt yapmış bu zıtlıktan yola çıkıp yaşam ve ölüm kontrastına işaret etmiştir. Canan Beykal ise “Herşeyhiçbirşeybirşey” isimli işinde sözcüklerin birbirini “yıkarak”, tıpkı daha önce “İzm’ler” sergisinde görüldüğü üzere, her bir sözcüğün kendi meşruluğunu kurmasını sağlamıştır.

“10 Sanatçı 10 İş: C” sergisi 1992 yılında AKM sergi salonunda düzenlenmiştir. 1991 yılında yaşanan I. Körfez Savaşı’nın, Selim Birsal’in oyuncak tank kullandığı

---

<sup>1</sup> Semih Kaplanoğlu, “Giriş Yazısı”, 8 *Sanatçı 8 İş: B sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1991) 2.

işine militarizmin sorgulaması olarak yansıdığı söylenebilir. Cengiz Çekil'in "Z Sunağı"nda, ilkel toplumların ritüellerinin modern toplumun yaşam kültürüne uyarlandığı belirtilebilir. B. Madra'nın ifade ettiği gibi, "sunak burada tüketim ekonomisi denetimindeki geniş kitlenin, yaşam ve ölüm arasında geçirdiği sürecin yarattığı, tüketim ekonomisinin kurban ettiği bütün insanca değerlerin, doğa ve çevrenin yattığı yerdir."<sup>1</sup> Füsun Onur "Herhangi Bir İskemle"de sıradan bir nesne olan sandalyeyi, tüller ve parlak taşlarla kaplayarak sanat nesnesi haline dönüştürmüştür.



Resim 3. 14  
Füsun Onur,  
*Herhangi Bir İskemle*, 1992  
İskemle, tül

Bu sergi dizisinin sonuncusu 1993 yılında "10 Sanatçı 10 İş: D" ismiyle düzenlenmiştir. Canan Beykal, "Transformatörler" isimli işinde, Duchamp ve Beuys'un sanatsal birikimini kendi çalışması üzerinden izleyiciye sunmuştur. Sanatçı, 20. yüzyıl sanatını değiştiren bu iki sanatçının sanatsal sorunlarına göndermede bulunmuş, bu bağlamda kendi işinde bunları dile getirebilmek için çeşitli simgelerden yararlanmış. "Beuys'un II. Dünya Savaşı'nda Kırım Tatarları tarafından kurtarılmasına gönderme yapan keçe ile Duchamp'ın saçını yıldız biçiminde tıraş edilmiş olarak gösteren fotoğrafa gönderme yapan, üstü yıldız

<sup>1</sup> Beral Madra, "Giriş Yazısı", **10 Sanatçı 10 İş: C sergisi kataloğu**, (İstanbul: 1992) 2.

biçiminde kesilmiş bir susamuru kürkünü, doktorların ilaç taşımak için kullandıkları iki küçük metal çantaya koyarak, iki sanatçının çalışmalarına metaforik bir gönderme yapmıştır. Beykal'ın bu iki çantayı, üstüne kırmızı ışık saçan bir ampulün tutturulduğu tellerle birbirine bağlaması, bu iki sanatçının birleşen enerjilerini simgelemektedir.”<sup>1</sup> Ayşe Erkmen “Çağrılı Olmayan Konuk”, “Füsun Onur “Burası” yazılı levhayla sergide yer almışlardır.

A, B, C, D sergileri Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergilerinin devamı olarak, bir grup sanatçının sanatsal tavırlarını daha anlamlı ifade edecekleri bir platform olarak geliştirilmiştir. Bu sergilerle birlikte galeriler de çağdaş sanat çalışmalarına daha fazla ilgi göstermiş ve kapılarını sanatçılara açmışlardır. Ancak sergilerin genel olarak sanat ortamına olumlu yansımalarının olduğu ifade edilmekle birlikte, diğer bir görüşe göre; sergiler izleyiciye bütünsel bir temanın aktarımında eksik kalmış, bu nedenle sergiler sanatçıların her yıl işlerini sergiledikleri bir buluşmanın ötesine geçememiştir. A. Köksal'ın belirttiği gibi, “bu sergiler Türk çağdaş sanatında bir topluluk etkinliği olarak önem taşımaya karşın, ortak bir manifesto ya da kuramsal açılımlarla donanmış ortak bir savı taşımaktan uzak kalmıştır.”<sup>2</sup>

#### **3.2.2.4. Uluslararası İstanbul Bienali**

1970'lerden başlayarak çağdaş sanat bağlamında gerek bireysel gerekse toplu sergiler düzenlenmiştir. 1977'de ilki gerçekleştirilen “Yeni Eğilimler” ardından “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” ve A, B, C, D sergileriyle açılım yaşayan çağdaş Türk sanatı, bienaller çerçevesinde yerelden evrensele doğru adım adım ilerlemiştir.

1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Ankara'da gerçekleştirilen “Asya-Avrupa Bienali” ve 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)

---

<sup>1</sup> Jonas Storsve, *10 Sanatçı 10 İş: D sergisi kataloğu*, (İstanbul, 1993) 3.

<sup>2</sup> Aykut Köksal, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999) 171.



tarafından ilki “İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında “Uluslararası İstanbul Bienali” düzenlenmeye başlamıştır. Ankara’da düzenlenen “I. Asya-Avrupa Bienali” dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren tarafından, bazı resimlerin “müstehten olduğu” ve “Muzır Yasası”na aykırı olduğu gerekçeleriyle sergiden kaldırılmış ve bu durum tepkiyle<sup>1</sup> karşılanmıştır. Bunun yan sıra sergi düzenleyicilerinin çağdaş sanat alanında yeterli olmadıkları dolayısıyla sanatçıların seçiminde yanlış yöntem uyguladığı görüşü ortaya atılmıştır. N. Özyayten’in belirttiği üzere, “bazı ülkelerin geleneksel sanatlar ya da el sanatlarıyla sergiye katılmaları, bienalin yapılış nedeninden ve amacından uzaklaştırıyordu.”<sup>2</sup> B. Madra, bir yandan seçici kurulun bienalin özünü yansıtan işlere yer vermemesiyle eleştirirken diğer yandan da ülkenin sanata ve sanat etkinliklerine mesafeli duruşunu eleştirmiştir. Madra’ya göre, “elma, armut, portakal gibi seçim yaparak ve bunları renklerine ve biçimlerine göre yan yana dizere bir bienal amacı saptanamaz.”<sup>3</sup>

“I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” ya da günümüzdeki ismiyle “Uluslararası İstanbul Bienali”, 1987 yılında İKSV tarafından dört ana bölümde düzenlenmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Askeri Müze’nin yanı sıra, serginin, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” başlığı altında toplanan bölümü Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Hamamı’nda yapılmış; bu bağlamda İstanbul’un tarihsel dokusuna ve Doğu-Batı meselesine de işaret edilmiştir. Mekânla direkt ilişkiye geçen sanatçıların, plastik değerler üzerinden tarihsel, toplumsal ve kişisel yolculukta buldukları söylenebilir. S. Tansuğ’un yorumuna göre, “Aya İrini ve Ayasofya Hamamı anıt yapılarında sergilenen Çağdaş Plastik Sanat yapıtları, öncü nitelikte biçim yaratma dinamiklerine yeni ve özgün bir boyut daha kazandırmak amacıyla gerçekleştirilmektedir.”<sup>4</sup> B. Berkman ise “İstanbul’da büyük çapta bir sergi olayını içine

---

<sup>1</sup> Devrim Erbil’le görüşme, sanatçı atölyesi, 12 Nisan 2006.

<sup>2</sup> Özyayten 95.

<sup>3</sup> Beral Madra, “Bir Bienal?”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67, Haziran. 1986: 55.

<sup>4</sup> Sezer Tansuğ, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, [www.sanalmuze.org](http://www.sanalmuze.org), 23.12.2006, saat: 22:56.

alacak bir sanat merkezinin olmadığı bir ortamda”<sup>1</sup> tarihsel anıtların kullanılmasıyla ilgili önerinin yerinde olduğunu belirtmiştir.



Resim 3. 15  
Bedri Baykam,  
*Ingres, Gérome Burası  
Benim Hamamım*, 1987,  
enstalasyon

B. Baykam’ın I. İstanbul Bienal’inde sergilenen “Ingres, Gérome Burası Benim Hamamım” enstalasyonu, sanatçının sanatsal söylemindeki birçok öğenin bir ardalığını yansıtır. Yeni dışavurumcu bir üslupla, Batılılar tarafında “ilginç” bulunan ve Doğu kültürüne ait, hamamın düzenlendiği bu işle, sanatçı Oryantalist bakış açısı eleştirilirken, bu sahnenin gerçek bir hamamda olması çalışmayı güçlü kılan etmenlerdir.

1989 yılındaki “II. İstanbul Bienali”, ilkinde olduğu gibi Beral Madra’nın koordinatörlüğünde, “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” temasıyla yerli ve uluslararası pek çok sanatçının katılımıyla düzenlenmiştir. İlk bienalde olduğu gibi tarihi mekânların serginin bel kemiğini oluşturması, bu etkinliklerin bir anlamda Türkiye ve İstanbul’un tanıtımı işlevini de üstlenildiği söylenebilir. B. Madra “II. İstanbul Bienali”nin amaç ve hedeflerini üç başlık altında toplamıştır. Bu amaçlar, “uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek, ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak ve çağdaş sanat alanında

<sup>1</sup> Bülent Berkman, “Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 176 15 Eylül. 1987: 33.

uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak”<sup>1</sup> şeklinde özetlenebilir. “İstanbul Bienali” kültürel süreçlerin eş zamanlı yaşanması, tartışılması, aktarılması bağlamında ve hedefleri doğrultusunda çoğulcu bir anlayışla günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir.

Aşağıda “İstanbul Bienal”lerinin yıllara göre temalarının dökümü görülmektedir.<sup>2</sup>

**Tablo 3. 2**

1987	“Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)
1989	“Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)
1992	“Kültürel Farklılık” Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye)
1995	“ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” Küratör: René Block (Almanya)
1997	“Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine” Küratör: Rosa Martinez (İspanya)
1999	“Tutku ve Dalga” Küratör: Paolo Colombo (İtalya)
2001	“Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış” Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya)
2003	“Şiirsel Adalet” Küratör: Dan Cameron (ABD)
2005	“İstanbul” Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye)

Bienal’lerde yer alan sergilerin yanı sıra, eş zamanlı gerçekleştirilen diğer sergiler, fuarlar ve paneller gibi etkinliklerin, İstanbul’u çekim merkezi haline getirdiği söylenebilir. Ayrıca, bienal kitapçıkları, sergi katalogları ve medyada yer alan haberler aracılığıyla toplumda çağdaş sanata olan ilgi ve farkındalığın artırılması sağlanırken, uluslararası sanat arenasından sanat eleştirmenleri, sanatçılar, basın ve medya konuya dikkati çekmektedir.

<sup>1</sup> Beral Madra, “II. İstanbul Bienali”, *Arredamento Dekorasyon*, 1989: 8.

<sup>2</sup> “10. İstanbul Bienali” 2007 yılında Çinli küratör Hou Hanru tarafından gerçekleştirilecek.

## SONUÇ

Tüm dünyada olduğu gibi, 1980'ler Türkiye içinde radikal değişimlerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Siyasal alanda 12 Eylül Askeri Darbesi ve Turgut Özal iktidarıyla birlikte uygulama alanı bulan yeni liberal ekonomi programı toplumsal yaşamın tüm alanlarını nüfuz etmiştir. Bu bağlamda dönüşen zihinsel değişim, kültürel alanı da etkisi altına almıştır. Dolayısıyla, toplumsal bilinçte yaşanan değerler karmaşası, bireyciliğin öncelendiği, gerçek olanla sanal olanın sınırlarının silikleştiği, her şeyin meta haline geldiği bir döneme işaret etmekteydi. Her türlü değerın kaçaya satın alınabileceğiydi söz konusu olan.

Bu çalışma yürütülürken, Türkiye'nin kültürel alanda yaşadığı, kırılma noktalarından birisi olarak nitelendirilebilecek 1980'li yılların, yukarıda sözü edilen sosyo-politik ve ekonomik süreçlerden etkilendiği saptanmıştır. Sosyo-kültürel ortamın katmanlı yapısı gereği bu çalışma, toplumsal hareketlerden kimlik siyasalarına, görsel dilin değişim sürecinden arabesk müziğe kadar kültürel alanın değişik boyutlarını ele almak durumunda kalmıştır. Plastik sanatlar ortamını anlayabilmek için kültürel alanın bu geniş yelpazesine bakmak ihtiyacı duyulmuştur. Bu kapsamda sanatçıların; arabesk, çevre hareketi, 12 Eylül Darbesi, kadın hareketinin yükselişi gibi temalardan esinlenerek işlerini şekillendirdikleri görülmüştür. Bu işler bazen ortak çalışma gruplarında bazen bağımsız fakat farklı üsluplarla biçimlenmiştir.

1970'lerde kendini yüksek sözle ifade etmeye başlayan kavramsal sanat ve obje sanatının sanat üslubuna getirdiği düşünsel çizgiyle, 1980'lerin yeni dışavurumcu etkileri, Türk çağdaş sanatının doğrultusunda belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Bu çerçevede klasik sanat anlayışını kıran etkinlikler düzenlenerek, 1980'lerden itibaren ulusal sınırlar aşarak uluslararası sanat ortamına adım atılmıştır.

## KAYNAKÇA

1. *İstanbul Sanat Bayramı* kataloğu. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1977.
  2. *İstanbul Sanat Bayramı* kataloğu. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1979.
- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Akay, Ali. *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.
- Akkoyunlu, Begüm. "1980'li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri". *Sanat ve Sosyoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Akyürek, Fatma. "Cumhuriyet Döneminde Heykel Sanatı", *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Aksel, Malik. "Yirmi Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü*, Kasım 1943: 25-27.
- Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Antmen, Ahu. "Bir Ressamdan Siyah-Beyaz İzler", *Radikal Gazetesi*, İstanbul, 26.01.2005.
- Aras, A. Funda. "Soyutun Ustası, Ferruh Başağa", *Artist*, Sayı 2 Şubat 2004: 54-59.
- Atagök, Tomur. "Giriş Yazısı", 2. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, İstanbul, 1985.
- Atagök, Tomur. 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, İstanbul, 1987.
- Atakan, Nancy. "Arayışlar-Resim'e ve Heykel'e Alternatifler", <http://www.lebriz.com>. 24.12.2006.
- Baraz, Yahşi. Röportaj, *Zaman Gazetesi*, İstanbul: 05.07.2002.
- Baraz, Yahşi. "Çok Uzun Bir Savaş Olacak", *Bedri Baykam 80'li Yıllar sergi kataloğu*, İstanbul: Galeri Baraz. 1984.
- Baykam, Bedri. "Yaşanan Sanat Üzerine", *Boyanın Beyni*. İstanbul: GİAD. 1990.
- Belge, Murat. *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: İletişim Yayınları. 1997.
- Berk, Nurullah. "Türk Resminde Kadın", *Türkiyemiz Dergisi*, Sayı 17. 1975: 17-21.

- Berkman, Bülent. “Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması”,  
*Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 176 15 Eylül. 1987: 32-41.
- Başak, Ramazan. “50 Soruda Kara Para ve Aklanmasının Önlenmesi”. *Türkiye Bankalar Birliği*. İstanbul: TBB, 1998.
- Cuda, Mahmut. “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle”, *Güzel Sanatlar Dergisi*, Mayıs. 1952: 3.
- Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1923-1940*, 5. basım 1 cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2005.
- Çavdar, Tevfik. *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi, 1950'den Günümüze*. İstanbul: İmge Kitabevi, 2004.
- Çoker, Adnan. “Giriş Yazısı”, 1. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*. İstanbul, 1984.
- Duben, İpek Aksüğür. “Cumhuriyet’te Tenkit”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 1999.
- Duben, İpek Aksüğür. “Yeni Eğilimler Sergisi Değişik Sanat Dillerini, Çeşitli Araç ve Gereçleri Bir araya Getiriyor”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 340, 22 Ekim. 1979
- Durakbaşa, Ayşe. *Halide Edip. Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Erbil, Devrim. “Galeriler’83 Çağdaş Türk Sanat Sergisi”, 4. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1983.
- Erder, Necat. “Kültürel Gelişme ve Devlet”, *Türkiye’de Kültür Politikaları*. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2003.
- Erdoğan, İrfan. “1990’larda Bilinç Yönetimi”, *Teori*, Sayı 80, Eylül. 1996: 15-38.
- Eviner, İnci. “Güncel Sanat ve Kadınlar”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 15 Mayıs 2002: 71-75.
- Foucault, M. *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Germaner, Semra. “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 1999.
- Germaner, Semra. “1968 Kuşağı Sanatçıları”, <http://www.sanalmuze.org>. 19.10.2006.

- Germaner, Ali Teoman. "Cumhuriyetimizin 75. Yılında, Ülkemizde 'Heykel' Olgusuna Genel Bir Bakış", *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Giray, Kıymet. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. İstanbul: Akbank. 997.
- Gökçe, Gündüz. "Önsöz", 7. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gürsel, Seyfettin, Tunçay vd. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000*, 5. basım, 4. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- İhsan, Şükran. "Nur Koçak ile Röportaj", *Vizon Dergisi*, Aralık 2005: 170-174
- İnsel, Ahmet, Mete Tunçay vd. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1961-1980*, 5. basım, 3. cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- İskender, Kemal. "Ne Anlamda Bir 'Yeni' Eğilimler?", 7. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994.
- İskender, Kemal. "Yeni Eğilimler ve 'Yeni'nin Kimliği", 6. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1987.
- İskender, Kemal. "Yeni Eğilimlerin 'Yeni'si", 5. *İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985.
- Kadıoğlu, Ayşe. *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*. İstanbul: Metis Yayınları. 1999.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları, 2004.
- Kantarcıoğlu, Selçuk. *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Karamustafa, Gülsün. 4. *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kataloğu*, İstanbul, 1987.
- Kaplanoğlu, Semih. 8 *Sanatçı 8 İş: B sergisi kataloğu*, İstanbul, 1991.

- Kasaba, Reşat. “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Kongar, Emre. *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1995.
- Koçak, Nur. *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 51, Ocak 1983.
- Kozanoğlu, Can. *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Kozaklı, Süreyya Tamer. “Haysiyetli Bir Popülizm Çerçevesinde Türkiye’de Kültürel Dönüşüm”, *Mürekkep*, Sayı 10-11, 1998: 69-76
- Köksal, Aykut. “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Külahlıoğlu, Can. “13. İstanbul Festivalinde Sergi Festivali”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı: 57 Ağustos. 1985: 50-52.
- Madra, Beral. “II. İstanbul Bienali”, *Arredamento Dekorasyon*, 1989.
- Madra, Beral. [www.btmadra.com](http://www.btmadra.com), 22 Kasım 2006.
- Madra, Beral. “Festival Sergilerine Bir Bakış”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67 Haziran. 1986.
- Madra, Beral. *10 Sanatçı 10 İş: C sergisi kataloğu*. İstanbul, 1992.
- Madra, Beral. “Bir Bienal?”, *Gösteri Sanat Dergisi*, Sayı 67, Haziran. 1986: 55-58
- Ödekan, Ayla. “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, *Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- Ödekan, Ayla. “Mimarlık ve Sanat Tarihi”, *Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- Ödekan, Ayla. “Çağdan Olmak”, *Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 1999.
- Öndin, Nilüfer. *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları. 2003.
- Özayten, Nilgün. “Batı’da Objeler Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”, yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: 1992.
- Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.



- Saktanber, Ayşe. “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Storsve, Jonas. *10 Sanatçı 10 İş: D sergisi kataloğu*, İstanbul, 1993.
- Şahinler, Orhan. “Önsöz”, *3. İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1981.
- Şerif, Mardin. *Türkiye’de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve İlk Nizamnamesi”, *ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1, 2006: 119-134.
- Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1991.
- Tansuğ, Sezer. “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, [www.sanalmuze.org](http://www.sanalmuze.org), 23.12.2006.
- Tansuğ, Sezer. *3. İstanbul Sanat Bayramı kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1981.
- Tekeli, Şirin. “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Ünsal, Artun. “Yurttaşlık Zoz Zanaat”, *75 Yılda Tebaadan Yurttaş Doğru*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.
- Üstünipek, Mehmet. “Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası”, yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Üstünipek, Mehmet. “Cumhuriyet’in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası”, *Cumhuriyet’in Renkleri ve Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Üstünipek, Mehmet. “1960’dan Günümüze Türk Resmi I”, <http://www.lebriz.com>, 17.10.2006.
- Üstünipek, Mehmet. “19. Yüzyıldan Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Türk Resminde Değişen Kadın İmgesi”, *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2004.
- Varlık Dergisi*, Sayı 403, Şubat. 1954.
- Yaman, Zeynep Yasa. *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu*. Yayımlanmamış doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992.

- Yaman, Zeynep Yasa. “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve ‘Temsil’ Sorunu”,  
*Toplum ve Bilim* 79 Kış. 1998.
- Yarar, Betül. “1980’ler Türkiye’inde Yeni Sağın Yükselişİ”, **Mürekkap**, sayı 10 /  
11. 1998: 49-68.
- Yüksel, Nilgün. “Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler”, *rh+ Sanat*, Sayı 3  
Ocak-Şubat. 2003: 33-34.

**EK:1:**

**ERDAĞ AKSEL, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 29 Aralık 2006, CEVAHİR ALIŞVERİŞ MERKEZİ GLORIA JEANS, MECİDİYEKÖY**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Erdağ Aksel

**1- Amerika Birleşik Devletleri'nden (ABD) Türkiye'ye döndüğünüzde, ABD ve Türkiye'nin o dönemde sanat ortamı açısından benzerlikleri ve farklılıkları nelerdi?**

**Erdağ Aksel:** Ben 1970'lerde ABD'de sanat okudum. 1970'lerde ABD'de sanat okumak demek radikal bir şey yapmaktı. O dönemde, hatta günümüzde de, Türkiye'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nin verdiği eğitimle benim aldığım eğitim arasında hiçbir ilişki yoktu. Örneğin, Türkiye'deki eğitim programında desen çizimi vardır ancak, bize ABD'de bunu öğretmediler. Bütün bunlar çok hızla geçildiği gibi, o dönem hocalarımızın hepsi çok radikaldi; resim dersinde bir iki tane figüratif resim yaptırıp, asıl olarak resmin temel meseleleri, renklerin ileri gitmesi, geri gitmesi gibi konulara üzerine eğiliyorlardı. Örneğin 1972 yılında, birinci sınıfta desen dersi projemde, yedi tane insanı iplerle dört tane ağaca astım. Ağaçlar arasında asılı olan insanları desen olarak sundum. Bu sürecin bana inanılmaz katkısı olmasına rağmen, ben buna da eleştirel yaklaşıyorum. Nitekim çeşitli akademik, bilimsel toplantılarda 1970'lerdeki öğretim tavrı 1980'lere gelindiğinde tartışılmaya başlandı ve eleştiriler geldi. Türkiye'de verilen eğitim de, tersinden çok radikaldi. ABD'deki bu tartışmalar Türkiye'ye çok uzak. ABD'deki eleştirilerden sonra "back to basics" diye bir eğilim başladı. Yeniden desen çizmeyi öğretme eğilimini ben de destekledim. Master yaptıktan sonra kendi kendime çizmeyi yeniden öğrettim. Eğitimim sırasında sadece bir tane alçıdan figür heykeli yaptım, hiç bronz heykel yapmadım. Ancak, 2006'ya geldiğimizde ben bronz heykel yapıyorum, benim bronz heykel geleneğim yok bronz heykel yapmayı da İzmir'de sanayi sitesinde öğrendim. Özetle, eğitim tavrı çok farklı. Klasik Akademi eğitiminin resim bölümünde dört yıl boyunca günde dört saat çizim ya da heykel bölümünde dört yıl boyunca günde dört saat çamurdan figür yaparlar. Dolayısıyla, buradan gelip enstalasyona, video sanatına gitmekle; adamları ağaca asmaktan gelip bronz heykele gitmek arasında çok farklı bir yolculuk serüveni

var. Benim Türkiye'ye geldiğimde ilgimi çeken temel şey eğitimin farklılığı oldu. İlgimi çeken, yakın işler yaptığımız sanatçıların hepsi çok klasik ve geleneksel bir yerden buraya gelmişlerdi ancak ben zaten oradaydım, diğer eğitim tarzını hiç görmemişim. Bu yakınlaşma beni ilk başta heyecanlandırmasına rağmen temelli Türkiye'ye döndüğümde, aslında yapılanların özgün işler olmasıyla birlikte, içselleştirme sorununun olduğunu gördüm.

**2- İçselleştiremememe sorunu, sadece Akademi'de verilen eğitimle mi ilgili yoksa içine doğulan toplumun düşünsel ve kültürel biriminin de etkisi var mı?**

**E.A:** Bize ABD'de resim çizmeyi, heykel yapmayı öğretmediler ama öğrettikleri çok önem bir şey vardı, sanat tarihi. Batı kanonu ve hatta onun eleştirisini çok iyi öğrettiler. Dolayısıyla ben enstalasyon, ipleri yaparken neden onu yaptığımı, oraya gelen aşamaları, bundan önce neler yapıldığını, benim niye onu yapmam gerektiğini çok iyi biliyordum. Benim resimden heykele geçişim tuvalerin yan yüzeyini boyamakla oldu. Bunu da avant-garde olmak için ya da "hoşluk" olsun diye yapmadım. Örneğin, Stella'nın problematiğini biliyordum. Dolayısıyla Yanları boyadım çünkü Stella'nın tuvalle ve tuvalin şekliyle olan meselesini biliyordum. Bu anlamda, tuvalin yan yüzeyini boyamak, bir resimsel problemle uğraşmaktı. Resmin kendisinin bir obje, duvarda asılan bir "şey", nesne olduğundan dolayı ben yanları boyayarak onu daha da nesneleştiriyordum, ardından da nesnenin kendisini yapmaya başladım. Yani, bir problemin peşinde giderek üç boyutlu çalışmalar yapmaya başladım.

**3- Türkiye'ye geldiğinizde açtığımız ilk sergi "Dayanıklı Tüketim Malları" oldu. Bu sergi o dönemin tüketim alışkanlıkları ya da kültürüne dair göndermeler içeriyor muydu?**

**E.A:** Bu sergide yer alan işler resim olarak algılandı ama onlar enstalasyondur. Serginin ortaya çıkışında hem kişisel hem yapısal nedenler vardır. Sergide yer alan çizimler inanılmaz gerçekçidir. Türkiye'ye geldiğimde, herkes resim yapıyordu, resim piyasası gelişmişti, resim alınıp satılıyordu, resim yarışmaları düzenleniyordu.

Bu yıllar, yüksek enflasyonun olduğu bir dönem olduğu için, insanlar paralarının değerini korumak için resme yatırım yapıyorlardı. Ben Türkiye'ye geldiğimde babamın beyaz eşya dükkânında dayanıklı tüketim malları satmaya başladım. Burada çalışırken, gözlem yapma şansım oldu ve orada yüksek enflasyonu gördüm. Aileler gelip kızlarına, bir buzdolabı, çamaşır makinesi ve fırın alıp depoya kaldırıyorlardı. Çünkü o para ellerinde durduğunda değer kaybediyordu. Bir gün sattığım o çamaşır makinelerinden birini evimde kullandım. Çok enteresan bir deneyimdi benim için, o merdaneli çamaşır makinesinin, aslında elde yıkamaya yardımcı bir şey olduğunu keşfettim. Bu kişisel deneyimimden sonra, işyerinden bir gözlemimi aktaracağım. Dükkâna yeni merdaneli makinelerin geldiği bir gündü ve kutulardaki makinelerden biri pembe renkli olarak çıktı. Herkes rengine şaşırmişti. İş yerinde çalışan kasiyer kıızı gördüğümde ise, bir insanın âşık olma anı gibi bir an yakaladığımı fark ettim. Yani, kızın makineye âşık oluşuna şahit oldum. O kız makineyi taksitle satın aldı ve ben ondan sonrasını hayal ettim: Çeyiz olacak o makinenin üzerine pembe dantelli bir örtü dikti vs. Ve ben eve gidip ilk pembe çamaşır makinesini boyamaya başladım. Dolayısıyla “Dayanıklı Tüketim Malları”nın içinde enflasyon, kişisel tarihim, resmin bir mal olarak değer etmesi, saklanması ve çeyiz nosyonunun kadımla olan ilişkisi vardı. Bunu anlatmamın nedeni, benim hiçbir işimde birebir tek bir nedenle ya da zekice bir buluşla çıkmadı. İçinde bir sürü katmanlar olduğunda anlamlı bir şey olmaya başlıyor. Yaptığım işlerde bir sürü anlam katmanları üst üste binsinler, birbirleriyle ilişkiye girsinler istiyorum ki, yapmaya değer olsunlar.

#### **4- Sizin işlerinize yüklediğiniz anlamların ya da anlam katmanlarını izleyiciye geçip geçmemesi endişesini taşıyor musunuz?**

**E.A:** Yaparken böyle bir şey yok, her yaptığımı sergilemiyorum zaten. Ancak, sergilemeye karar verip seçtiğimde tabii ki duyuyorum. Çünkü sergilemek bir şey söylemektir, yapmak değildir. Yapmak bazen kendine bir şey söylemektir. Yaptığım işlere geriye çekilip baktığımda, sergilenecek olanları seçiyorum ve gösterme aşamasında böyle bir kaygım oluyor. Sergilemek söyleyecek sözün olması demektir. Eğer söyleyecek bir sözüm varsa ve sorgulamalarımın, sorularımın sonra hala bunu söylemeye değer diyorsam ortaya çıkıyorum. Bu aşama konuşma aşamasıdır.

**5- “Gerilim, Tereddüt ve Güzellik Nesneleri” üçlemesinin ilk ikisi, birçok toplumsal göndermeleri, sanırım bireysel izleri de, olan işlerdi. “Gerilim Nesneleri”nin ortaya çıkışından söz edebilir misiniz?**

**E.A:** Dantelli çamaşır makinesi gibi hepsinin kişisel izleri var elbette. Orada kadın erkek ilişkisinden, toplumsal tarihe kadar pek çok bağlam var. Az öncede belirttiğim gibi, bir tane zekice fikir değil de, pek çok zekice fikirden zenginleşenleri seçip uygulamaya geçiyorum. Aslında ben ne heykel ne de resim yapıyorum; enstalasyon yapıyorum. “Gerilim Nesneleri” de bir bütün benim için ve oluşu da bir bütün. “Gerilim Nesneleri” için bir sürü şey yaptım ve hangilerini sergileyeceğimi günlerce düşündüm ve sonunda sergiyi gördüm. İş değil, bütün olarak sergiyi görüyorum. Buna niye enstalasyon diyorum ve bunları insanlar niye heykel zannediyor sorusuna gelince, benim mekanla olan sorunum gündeme geliyor. Daha önce çok fiziksel mekana ilişkin çok enstalasyon yaptım. Eğitimimde altı çizilen şeylerden biriydi mekân. Bir süre sonra bunun beni doydurmadığımı fark ettim. Yani fiziksel mekâna yönelik olarak yapılan enstalasyonlarda, söyleyecek sözünün çok kısıtlandığını düşünüyorum, manzara resmi yapmak ve bir de dekoratif niteliği olan bir şey bu. Artık fiziksel mekândan bağımsız olarak iş yapmak istediğimi fark ettim. “Gerilim Nesneleri”, İstanbul ya da Ankara’da herhangi bir odada sergilendiğinde, galeri duvarlarını aşan sosyolojik, siyasi ve psikolojik mekânı içeren boyutları olduğu görülür. Galeri duvarlarının dışına çıkan bir mekân algım var, böyle kendimi daha özgür hissediyorum.

**6- 1980’lerde yaşanan 12 Eylül Askeri Darbesi ve ardından ekonomik programdaki değişikliklerin sosyo-kültürel alana yansması nasıl oldu?**

**E.A:** 1965’lerden itibaren Süleyman Demirel ve sonrasında çok fazla liberal ekonomiyi savunan siyasiler iktidara geldiler, 80 Ocak’ında olan şey ilk defa, 15 senedir savundukları şeylerin uygulamasına geçmeleri oldu. Bu değişim süreci, biraz da zorunlu bir biçimde oldu. Türkiye’de değişimler Tanzimat’tan beri zorunlu olarak gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra ekonomik krizlerde de etkili oldu. Ayrıca bu dönemde dikkatimi çeken bir olgu da Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK)

oluşturulmasıdır. Bu dönüşümlere bakıldığında, aslında ani kopuş ve kötüye gidiş yaşanmamıştır. Yani, 80 öncesi her şey güllük gülistanlık 80 darbesinden sonra Türkiye birden bire değişti mitolojisini biraz yüzeysel buluyorum, bu darbenin yaptığı etki, herhangi bir askeri darbenin yaratacağı sonuçlara yol açmıştır. Açıkçası askeri darbeler totaliter yönetimlere tekabül ediyorsa, 80 öncesi Türkiye'nin daha az totaliter olduğunu düşünmüyorum. Çünkü bu ülkenin damarlarına yerleşmiş totaliter, militarist bir kültür var. Bu kültür demokrasiye yaklaşılan dönemlerde kendini göstermektedir. Dolayısıyla kesintili ve bölünmüş tarihsel analizler, “beyaz sayfa” açma kültürünün bir ürünüdür. Sanat alanında da bu durumun izleri vardır. Türkiye’de Batı anlamındaki Türk sanatının ve tarihinin henüz analitik ve akademik olarak incelenmiş olduğunu düşünmüyorum. Bu Tarih birçok bakış açısıyla yazıldığında karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilir. Batı kendi sanat tarihinin çok ciddi bir eleştirisini yaptı ve halen yapılıyor. Ancak şöyle bir şey var; var olan bir şey eleştirilir, olmayan bir şeyin tarihi incelenemez. Batı kendine bir gelenek oluşturmuş, hatta bu kanonun üç dört tane de farklı versiyonu oluşmuş, ardından bunlara karşı da birçok eleştirel bakış açısı çıkmıştır. Bu üzerinde konuşulabilir, anlamlı bir ortam yaratıyor. Türkiye’de ise böyle bir araştırma, mesafeli duruş olmamış. Türkiye’ye geldiğimde, Türk sanat tarihini incelemek istedim ancak, Türk heykeli üzerine yazılmış olan bir tane kitap bulabildim. Kitabı incelediğimde, sanat eleştirisinden, karşılaştırmadan, akademik mesafe ve değerlendirmeden uzak bir dilin kullanıldığını gördüm. Bu durum, literatürü olamayan bir sanattan söz ettiğimizin göstergesidir.

**7- 80’li yıllarda “Yeni Eğilimler” ve “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergileriyle çağdaş sanatın toplu olarak izlenebildiği süreç başladı. Sergiler bağlamında dönemi değerlendirir misiniz?**

“Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinin dördüncü ve beşincisine katıldım. Sergiye katılan çoğu sanatçının akademik geçmişleri aynı kökendedi. Bu bir araya gelişin, adımın “öncü” olup olmaması önemli değil, sanatsal gerekçesini kafamda oluşturmak istemeye başladım. “Biz niye bir araya gelip sergi açıyoruz”a cevap bulmak istedim. Analizlerim sonucu, bu sanatçıların bir araya gelme nedenlerinin geleneksel sanat yapma tekniklerinin dışındaki teknikler ve malzemelerle sanat

yapmaktı. Bu neden beni, aldığım eğitimden de kaynaklı, tatmin eden bir gerekçe olmadı. Zaten geleneksel sanat malzemeleriyle sanat yapmak, başka bir sanat malzemesiyle sanat yapmaktır. Yani, yağlı boya değil de akrilikle yapmak gibi. Yurtdışındaki sanat müzelerine baktığımızda, geleneksel sanat malzemesi dışındaki malzemelerin artık sanat müzelerinin, sanat dükkânlarında, sanat malzemesi olarak satıldığını görürüz. Dolayısıyla bu bir araya gelişler beni heyecanlandırmıyordu. Daha fazla karşılaştırma ve analiz yapmak gerekiyor. Türkiye öyle bir dönemdeydi ki, sanatla sanat karşılaştırılmıyordu. Malzeme ve yapma tekniği karşılaştırılıyordu. Dolayısıyla enstalasyon ya da yağlıboya arasında “dramatik” bir fark ortaya konuluyordu: Yağlıboya geleneksel, onun dışındakiler de “öncü”. Oysa yaptığımız işleri sorgulayıp, nedenini, niçinini irdelemek sanatsal anlamda gelişmeyi sağlar. Dolayısıyla, yaptığımız işlerin sorgulanması “kutsal sanatçı” mitini yıkılmasına yardımcı olacaktır. “Kutsal sanatçı” meselesine baktığımızda bunun, Türk sanatına Akademi’den gelen bir kültür olduğunu görürüz. Bu durumun oluşumuna, cumhuriyet dönemi kültür siyasetinin de etkili olduğu söylenebilir. Bir yandan böyle bir kültür varken, diğer yandan da sanat dünyasında trendler, enstalasyon gibi, var. Dolayısıyla, sanatçılar enstalasyon yapmışlar fakat geldikleri kültürel ortam sorgulamaya açık değil. Halbuki enstalasyon, sorgulayarak gelinen bir sanatsal akım olmasına rağmen sorgulanmadan yapıldı. Sorgulanmadan yapılan sanatın kültürüyle, sorguya dayanan bir sanat yapıldı. Bu, sadece görsel bir değişim ama içerik açısından kültür hala eski kültüre tekabül ediyor. Bu durum Türkiye’de modernitenin gelişiyi paraleldir, çünkü o da görsel olarak gelmiştir. Feshane’nin modern bir müzeye dönüştürülmesi projesinin tartışıldığı dönemde de yine geleneksel içeriğe, modern görüntü ihracı yapılacağını düşünmüştüm. İstanbul Modern’de bu tartışma kapsamında değerlendirilebilir. Müze kapısından girince, gayet modern bir sanat müzesi gibi görüntü veriyor aynen fötr şapka gibi. Ama İstanbul Modern’in koleksiyonunu inceleyip biraz analitik yaklaşıldığında yine aynı sorun gündeme gelmekte.



**9- O zaman, Türkiye sanat ortamının, sanat eğitiminden, müzelere kadar gelenek oluşturma ya da oluşturamama meselsi, Türkiye'nin modernleşme süreciyle yakından ilgili, siz dersiniz?**

Türkiye'de taban hareketi olmadığı için modernizasyondan bahsedebiliriz. Modernizasyonu empoze edenler, öncelikle görüntü düzeyinde bir modernizasyona girişmişlerdir. Türk modernizasyonuna baktığımızda II. Mahmut'tan itibaren modernizasyon nedense, hep görüntü düzeyinde algılanmış, görüntünün altı sonradan doldurulmaya çalışılmıştır. Sonuçta bu durum bir kültür oluşturmuş ve bizim genlerimize işlemiş. Sanat tabii ki bu kültürün dışında değil, sanatta da böyle olmuş. Ama modada ya da sinemada da aynı süreç işlemiş. Sanatın burada özel bir konumu olduğunu düşünmüyorum. Ancak kendimi şu sanatsal bir problem içinde buluyorum: "Görüntü diliyle uğraşan bir insan olarak, her şeyin görüntü düzeyinde yaşandığı bir yerde ben nasıl bir şey üretebilirim?" Bu yüzden, akademik mesafe, analiz, sanat tarihi, karşılaştırma talebinin altında da böylesi meseleler yatıyor. Birilerinin bu konulara değinmesi, bir diğerrinin onu eleştirmesi ve alternatif sunmasıyla eleştirel bir ortam oluşabilir. Bu ülkede hiçbir sanat dalı bir diğeriyle karşılaştırılmıyor. En vahim şey karşılaştırma yapılmaması.

**EK:2:**

**BEDRİ BAYKAM, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 30 Aralık 2006, PİRAMİD SANAT MERKEZİ, TAKSİM**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Bedri Baykam

**1- Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) uzun süre yaşadınız. Bu arada Türkiye'de de sergiler açtınız. Bu üç coğrafyayı sanat ortamı bağlamında karşılaştırdığımızda ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar ortaya çıkıyor?**

**Bedri Baykam:** Ben hiçbir zaman Avrupa ya da ABD'de uzun yıllar yaşadktan sonra Türkiye'ye dönmedim. Her yıl üç dört ay Türkiye'de kaldım, dolayısıyla buraya sürekli gidip geldim. Türkiye'deki değişimi de içinden yaşadım ve yaşattım. ABD'ye ilk olarak 1980 yılında gittim ve 1987'ye kadar merkezim orası kaldı; Türkiye'ye de sergiler için geldim. Yedi yıl boyunca atölyem California'daydı. Ancak sergilerimi çeşitli yerlerde, California'nın yanı sıra New York, Paris, İstanbul ve Ankara'da da düzenledim. Türkiye'de sanatın kabuk değiştirme süreci özellikle, 80'li yıllar boyunca devam etmiştir. Ancak Türkiye'deki sanat ortamı açısından 80'li ve 90'lı yıllar bambaşka iki dünyaydı. Türkiye bu on yıllık süreçte belki de otuz yıllık bir gelişme ve ilerleme kaydetti. Türk resim sanatının geçmişine kısaca baktığımızda, sanat akımlarının Batı'dan farklı olarak gecikmeli bir biçimde benimsendiği görülmektedir. Klasik, empresyonist Türk ressamaları, Paris ekolü sanatçıları, Türk ikonografilerinden yola çıkarak resim yapan ressamlar (Zeki Faik İzer, Adnan Turani ya da Bedri Rahmi gibi), geometrik sanat tavrını benimseyen ressamlarımız var. Ancak Türk resminin 1860 ya da 1870 imzalı bir empresyonist resmi, 1870 imzalı Ingres ve Gérôme'la aynı anda yapılmış Oryantalist resmi, 1908 imzalı kübist resmi, 1923 imzalı sürrealist resmi ya da 1960 imzalı pop sanatıyla ilişkili bir resmi olmadı. Yani bu tarih, rötarlı yaşanmış bir süreç oldu. Fakat Türk ve dünya sanatı çizgisi ilk defa 1980-1981'de keşişti.

## **2- 1950'lerde soyut sanatla birlikte yaşanan kesişme sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**B. B:** 0 tarihlerde Nejat Devrim'le birlikte az rötarla bir kesişme yaşandı. Orada da, soyut sanat akımının birinci kuşağının ana gemisinde yer alamayan bir yaklaşımdan söz edebiliriz. Ancak birebir kesişme 1980-1981 yıllarında yeni dışavurumculukla gerçekleşti.

## **3- Yeni dışavurumculuk akımının 1980'ler Türkiye'sine etkileri neler oldu?**

**B. B:** 1981 tarihinde, sunta üzerine yapılan "Fahişenin Odası"nı incelediğimizde bunu görüyoruz. Resmin sağ tarafındaki kırık ayna parçalarının önünde duran kişi her kim olursa "Fahişenin Odası"na girmiş oluyor. Bu resim, Türk resim geleneğinin hiç alışık olmadığı bir tarz olarak, çok büyük bir yankı uyandırmıştır Dünya sanatına bakıldığında, bu tavra yakın sayılabilecek resimler yapılmıştı ancak, küçük boyutlu ve sokak sahnesi ya da uyuyan çıplak sahnesi gibi klasik görüntüler içeren, sadece boyanın dışavurumcu yorumuyla yapılan yapıtlardır. Ancak, yine "Fahişenin Odası"na baktığımızda resmin içinde birçok yeniliğin barındığı görülür. Örneğin, sürrealizm, değişik sentezler, dramatik bir sinema sahnesi vb. gibi şok edici bir üslup var. Yani bu resim o kesişmeyi gösteriyor. Bu dönemde yeni dışavurumculuk, Türkiye'nin Batı ile aynı anda tartıştığı ilk akım haline gelmiştir. Bu resmi yaptığım zaman yeni dışavurumculuk akımının adı henüz konmamıştı; bu 1982'de oldu. Zaten ben, dünyada başka sanatçıların da benimle beraber bu tavırdaki resim yaptığını 82'nin sonunda öğreniyorum. Bu işlerimi Türkiye'de 82-83 yıllarında sergilerken, dünyayla birlikte burada da yeni dışavurumculuk üzerine tartışmalar başlamış oldu. Ancak, farklı nedenlerle ve yanlış bağlamda. Örneğin bu tartışma Batı'da, foto-realizme, minimal ve kavramsal sanata bir tepki olarak tekrar boyaya dönüş, resmin sanatçının kendi hikâyelerine dönüşü, cinselliğe dönüş, ölüme dönüş, kendi umutsuzluğuna dönüş vb çerçevede tartışılmıştır. Oysa Türkiye'de bu resimler, sanki klasik ve empresyonist resme bir tepkiymiş gibi algılandı. Aradaki tüm geçişler atlanılarak yorumlandı. Bir sanatçı olarak, yeni dışavurumculuk akımını Türkiye'ye getirerek sanat ortamına büyük bir katkı yapmamın yanı sıra aynı dönemde, ebatları da ortalama dört-beşle

çarparak büyüttüm. Benim büyük ebatlı resimlerimden önce Türkiye’de büyük resim vardı ama şu farkla; bir sanatçı yılda otuz kırk resim yapıyorsa bunlardan bir tanesi büyük oluyordu. Ama benim sergime bakıldığında bir tane değil kırk tane büyük ebatlı resim olduğu görülüyordu. Yani bu dönemde, bir yandan yeni bir kavram tartışmaya açılıyor, bir yandan ebatlar büyüyor, bir yandan da resmin dili değişiyor.

**4- Resim dilinizin farklılaşmasında o dönemde, teknolojinin gelişmesi, reklâmcılığın ve toptan bir biçimde görsel dilin değişmesiyle bağlantısı olduğu söylenebilir mi?**

**B. B:** Evet var; sloganların gücü, sinemanın ve medyanın etkisi işlerime yansdı. Bütün bunların etkisiyle boyayı kullanırken Türk sanat izleyicisinin alışık olduğu kalıpların dışına çıktım. O dönemde geometrik, soyut ya da işçi-köylü figürü de yapılırsa sanatçıdan emek ve beceri göstermesi isteniyordu. Benim resimlerimde ise, büyük bir üslup rahatlığı, akan boyalar var. Bununla birlikte resimlerime graffiti ve kolajın girmiş olduğu görülüyor. Sonuçta, tüm bu yeniliklerin ve dil değişiminin getirdiği bir kültür şoku yaşanıyor. Elbette bu çıkışlarla beraber, “bu kadar büyük ebatlı resim olur mu?”, “resme yazı yazılır mı?” gibi eleştiriler de aldım. Benim getirdiğim bir yenilik de resmin sunumda olmuştu; sergilerimi afişli, kataloglu, basın bültenli, manifestolu ve röportajlı bir şekilde yazılı ve görsel malzemeleri kullanarak çok ciddi yaptım. Bu noktada da geleneksel ressam imajını yıkmış oldum. Fakat bu konuda da “Amerikan usulü marketing teknikleriyle Türk resmini dejenere ettiğim” gerekçesiyle eleştiri aldım. Günümüze dönersek, Türkiye’de bugün catalogsuz ve afişsiz hiç kimse sergi açmıyor. Bu benim yaratım değil, dünya piyasası böyle işliyor, sanata saygı bunu gerektiriyor. Çünkü sergi bugün var yarın yok, geleceğe ancak basılı malzeme kalıyor böylece, literatüre katkı sağlanmış olunuyor.

**5- Resimde yaşanan bu değişimleri galeriler ve koleksiyonerler nasıl karşıladı?**

**Bu tavırdaki yapıtlar satın alınıyor muydu?**

**B. B:** Bana gelen bir eleştiri de resimlerime yüksek fiyat biçtiğim yönündeydi. Yani fiyatları Türkiye ortalamasının üzerine çektiğim için eleştirildim. O dönemde koleksiyonerimizi biz yarattık. Bir örnek vereyim, 1984 yılında Galeri Baraz'da açtığım sergi toptan satıldı, "sold out" oldu. O resimlerde de çok şaşırtıcı bir şey vardı. Şöyle ki; Türk resim sanatında klasik, empresyonist dönemler olmuş, arada bir tek Paris ekolünün bir ara ayağı Fikret Mualla var, post-empresyonizm ayağı olarak. Yani, sanat izleyicisinin alışık olduğu tarzla (klasik, empresyonist resimle), 1980'lerin yeni dışavurumcu anlayışı arasındaki uzaktan tek köprü Fikret Mualla. Bu ressamı da daha üç beş koleksiyoner alıyor ve sonra Bedri Baykam'a geçiyor.

**6- 1980'lerde düzenlenen ve yeni eğilimlere açık olan karma sergiler hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**B. B:** Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (ÖTBK) sergileri, Tomur Atagök ve Yusuf Taktak başta olmak üzere, Adnan Çoker ve Özdemir Altan'ın kavramsal korumaları ve enerji vermeleriyle oluşan sergilerdi. O sergilerde ilerici sanatçılar bir araya gelip, özel galeriler ve Atatürk Kültür Merkezi (AKM) sergi salonunda bir takım sergiler gerçekleştirdiler. Yeni Eğilimler sergisi de önemli ve ÖTBK sergileri paralelinde bir çalışmaydı. Bu sergiler aracılığıyla da iki üç kuşak ressam yeni dışavurumculuktan etkilendi.

**7- Sizin resimlerinizde ve enstalasyonlarınızda toplumsal göndermelerin olduğunu görüyoruz. Özellikle 1980'lerde yaptığımız enstalasyonlar ve foto-pentür tarzı işlerinizde. 12 Eylül Askeri Darbesi'nin toplumda yarattığı izler çerçevesinde bireysel çıkışlarımız oldu. Bunlardan söz edebilir misiniz?**

**B. B:** 1988 yılında AKM'deki sergimde "The Kitapyakar"la sansüre ve işkenceye karşı ilk büyük çıkışı yapan benim. "Kaba dayak işkence değildir" gibi işler de ortaya çıktı. Bu tarz işlerin gerek içeriği gerekse üslubu yönünde pek çok savaşım

verildi. Aslında bütün bu kabuk değiştirme süreçleriyle Türk sanatı uluslararası piyasaya açıldı. Yurtdışında, resim sanatı sadede Fransız, Alman, İngiliz işi değil diye savaş verirken yurtiçinde de tutucu ve geleneksel tavra karşı savaş verdik. 1987 yılında düzenlenen I. İstanbul Bienali'nde, 80'li yıllarda tuvalde yaptığım devrimi bu sefer mekân düzenlemesinde yaptım. Cinsellik, politika, neonlar, graffitiler, tadına bakılabilecek sanat, beş duyuya hitap eden sanat ve izleyicinin katılımı.

**EK:3:**

**TOMUR ATAGÖK, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 13 Kasım 2006, YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ, BEŞİKTAŞ**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Tomur Atagök

**1- 1973'te Amerika Birleşik Devletleri'nden Türkiye'ye döndünüz. ABD ve Türkiye'nin o dönemde sanat ortamı açısından benzerlikleri ve farklılıkları nelerdi?**

**Tomur Atagök:** Aslında Türkiye'ye döndüğüm sırada olaya bir Amerikalı gibi bakıyordum ve bir arayış içindeydim. Üzerinde durduğum en önemli şey müze ortamının çok hareketsiz olması ve sanat müzelerinin etkin olmadığıydı. Açıkçası müzede çalışabilmek için hem Nurullah Berk'e hem de Sabri Berkel'e başvuruda bulundum, kabul edilmem hemen değil ancak sonra oldu. Dikkatimi çeken bir başka şey de kadın sanatçıların diğerlerine nazaran daha ön planda olmasıydı. Bu da benim odaklanmış olduğum bir konu olması nedeniyle dikkatimi çekiyordu. Algıda seçicilik oldu. Hatta o senelerde kadın sanatçılar üzerine araştırmalar, söyleşiler ve birkaç yerde de konuşmalar yaptım. Türkiye'yi yeni baştan bir değerlendirme gibi görürsek olayı kadın sanatçıların yaratıcı taraflarının daha dünya ölçülerine paralel gittiğini görüyordum.

**2- Tuval üzerine çalıştıktan bir süre sonra metal üzerine işler yaptınız. Bu malzemeyi seçme nedeniniz nedir?**

**T.A:** 80'den itibaren ben bunu yapmaya başladım. Daha evvel parlak yüzeyler üzerine iş yapıyordum, çünkü yansıma benim ilgimi çeken bir alandı ama unutmayın ki, ben 1960'dan beri ABD'de özellikle mekân olgusu üzerine birçok konuşmanın yapıldığı bir ortamda bulundum. Hans Hoffman'ın öğrencileri benim hocam oldu ve özellikle mekânın sadece içeriye değil sanat yüzeyinden hayata doğru da olabileceğini düşünüyorduk. Yani bunun içinde performans da olabilirdi, o sırada video değil ama kısa metrajlı film de. Kısacası, sanatın hareket eden, yaşayan bir

olgu olduğunu, yaşamla eser arasında bir gidip gelme olduğunu vurgulayan bir düşünce üzerinde çok durduk. Bu konu üzerinde 1930’larda da durulmuştu, ancak sadece mekânsal düzenlemeler çerçevesinde. Bugünkü enstalasyonların çoğu mesaj vermek üzere ortaya çıkıyor ve bunu yapanlar da genellikle ressam oluyor. Bir ressam olarak ben de üçüncü boyutu değil, ikiyle üç arasındaki boyutu yakalamaya çalıştım. Yani sanat ve yaşam arasındaki o bağlantıyı yansımayla yapabilirim diye düşündüm. Dolayısıyla ben halen metal üzerine çalışıyorum. Metal ve yansıyan yüzey benim için önemli. Çünkü her bir yeni mekânda yüzey de değişiyor, çevre değişince sanatın içindeki öğelere çevreden de bir takım eklemeler oluyor. Bu tıpkı izleyicinin her bir izleyicinin gelip sanat eserine bakarken kendi yorumunu getirmesi gibi. Yani, sanat yapıtı her bir izleyiciyle değişiyor. Burada sadece izleyicinin görüntüsüyle değil düşüncesiyle de o sanat yapıtının farklı algılanması söz konusu oluyor.

### **3- O halde bu yapıtlara enstalasyon diyemiyoruz.**

**T.A:** Bir iki yazar buna enstalasyon gibi baktı. Ben eserleri bu şekilde gruplamaktan da yana değilim. Rönesans’ta sanat yüzeyden içeriye doğru bir derinlik kazanıyordu. Ama 20. yüzyılın başından itibaren sanat ve yaşam bir araya gelmeye başladı. Bu enstalasyon dediğimiz düzenlemeler, videolar, film ve yansıyan yüzeyler hepsi bunların bir parçası gibi geliyor.

### **4- Yapıtlarınızda sıklıkla omurga kullandığınız görünüyor, bunun nedeni nedir? Yapıtlarınızdaki omurga neye işaret etmektedir?**

**T.A:** Bunu bir simge olarak kullanıyorum. Bulduğum omurgaları, kemikleri toplayıp, boyayıp sergiliyorum. Omurga insan anlamına geliyor. Ayakları üzerinde duran, düşünen güç olarak insanı temsil ediyor. Kullandığım pembe renk de kadını simgeliyor. Tanrıçalar konusunda, 1996’da ABD’ye gittiğimde birkaç tane çok önemli kadın sanatçıyla konuştum. Bunlardan birisi Miriam Shapiro. 1970’lerin başında kadın öğrenci gruplarını bir araya getirip, organize eden Judith Chicago’yla birlikte çalışmışlardır. Bana, “tanrıçaların ülkesinden geliyorsun ve onların



heykellerini, resimlerini yapmıyorsun, Madonna yapıyorsun” dedi. Ayrıca şunu da belirtti “benim şu anda yaptığım sanat dekoratif bir sanat ve biz el işlerinden yola çıkarak bu sanata vardık” dedi ve bunlar niye Orta Doğu’dan çıkmadı da bizden çıktı diye sordu. Yani beni bir bakıma o bağlamda eleştirdi. Haksız değil yalnız, antropolojik açıdan baktığım vakit bir toplumdaki özellikleri dışarıdan bakan daha iyi görüyor. İçeriden bakan onlara alışmış olduğu için onları görmüyor. O bana işaret etti, gösterdi, buraya baksanız iyi olmaz mı dedi. Çünkü tanrıçalar sizin toplumunuzdaki kadınların örnek alacağı güçlü kadınlar dedi.

**5- Kadın sanatçıların dikkatinizi çeken bir olgu olduğunu söylediniz. Siz de tanrıçalardan pop şarkıcısı Madonna’ya kadar, belki bu noktada ironik yaklaşımlarımız var, kadın figürlerine ilgi gösterip, işlerinize taşıdınız. Bunun özel bir nedeni var mı?**

**T.A:** Ben 1960’dan itibaren ABD’de olduğum için o dönemim soyut dışavurumcu, minimalist, pop art, kavramsal sanat ve optical arts gibi bir takım sanat akımlarının ortasında yaşadım. ABD’de çok sosyal içerikli sanat yapılmıyordu. Türkiye’ye geldiğimde onu beraberimde getirdiğimi zannediyorum. Yani kadın sanatçılar bir grup oluşturdular ve yavaş yavaş kendi yaşamlarıyla ilgili, daha ziyade personel (kişisel) yaşamlarıyla, kadın olarak yaşamlarıyla ilgili sanatsal eylemlerde bulundular. Burada ise benim ilk kadınla ilgili yaptığım şeyler soyuttan çıkıp daha figüratif konuya eğilmeme neden oldu. Belki diğer sanatçılarda bu büyük bir değişim gibi ortaya çıkmadı ama ben de bir değişim oldu. Çünkü soyut kavramlardan, insan ilişkilerinden, figürü kullanarak daha figürsel işler yapmaya başladım. Bu o yıllarla, az önce konuştuğumuz gibi, denk düşüyor. 1981’de yaptığım “İzleyenler” veya “Kurul” isimli bir çalışmam var. Bu iş, askeri kuvvetin karılarının kocalarını izlerken alınmış bir fotoğraftan yapılmıştır. Yani, kadınlar izliyor, erkekler ise eyleme kalkıyor gibi. Serilip kalmış, kadının yatışı, uzanmış oluşu yani daha aktif olmayışı o yıllarda benim özellikle dikkatimi çeken bir olaydı. Ben figürde özellikle bunu belirtiyorum. Bir başka resim olan “Düşüş”te ise, kadının düştüğünü, sonra da diğerlerinin onu izlediğini ve “düşmüş kadına” yukarıdan baktıklarını görüyorsunuz. Yani kadını bir izleyici olarak algılamaya başladığım yıllardı. Daha sonraki

Madonna'ların olduğu dönem 80'lerin sonuna doğru oluyor. Orada da Madonna'nın diğer kadınlardan farklı bir tavırda olduğunu yansıttım. Vücudunu teşhir etmenin hiçbir sakıması olmadığını, kendi müziğiyle vücudunu birleştirebilen bir gösteri sanatçısı olduğu, çok beğendiğimden değil ama takdir ettiğimden iki büyük resmiyle, daha ufak olan resimlerini yaptım. Tanrıçalar ise daha geç bir tarihte ABD'ye gidip geldikten sonra (1996) yaptığım işlerdir.

#### **6- Kendinizi feminist olarak nitelendiriyor musunuz?**

**T.A:** Tabii. Sosyal açıdan birkaç konu benim için çok önemli. Birisi, kadının geri kalmışlığının, o haksızlığın her alanda düzeltilmesi. İkincisi çevreyi ekolojik bağlamda iyi kullanmamamız. Bu konuda işim, "4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisinde yer aldı. Bir başka tavrım harbe karşı olmamdır. Ayrıca çocuk oyuncaklarının çok yanlış kullanıldığını düşünüyorum. Bununla ilgili de 1999'da başlayan ve halen devam eden üretim sürecindeyim.

#### **7- Karşı olduğunuzu söylediğiniz bu düşünceler, özelde, sizin sanatınıza yansıyor mu? Genel olarak da Türkiye'deki sanatçıların bu konudaki tutumlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**T.A:** Evet benim işlerime yansıyor. Ama ben Türk sanatına bir eleştiri getiriyorum. Biz Türk sanatında söylemek istediğimizi çok net olarak söylemiyoruz. Bu konu benim de sorunum, kendimi sorguladığım yer bu: Yeterince mesaj veriyor muyuz? Biraz bizim toplumsal yapımızdan kaynaklı olarak çok direkt olamıyoruz. Bu da aileden kaynaklı oluyor, aile sana fikrini belirtme, sus diyor. Sen büyüğe saygı gösteriyorsun ve biz çok net konuşmasını öğrenmiyoruz. Bu durum sanatımıza da yansıyor. Hatta sanat biçemlerine de yansıyor; çok kapalı formlar yoktur, yumuşak formlar vardır gibi.

**8- 1980'deki en önemli olaydan biri 12 Eylül Askeri Darbesi oldu. Bu değişim sürecinin Türkiye sanat ortamına yansımaları nasıl oldu?**

**T.A:** O yıllarda dernekler kapatıldı. Dolayısıyla birkaç sergi açan *Görsel Sanatlar Derneği* kapatıldı. Ben 1977 yılında da tez çalışmalarına, 1979'dan itibaren de müzede çalışmaya başlamıştım. Derneğin bir takım eserleri ve malzemeler korunmak üzere müzeye getirildi, bırakıldı. Sanat ortamını sanatçıları itekleyen bir tavır olmadı ve bu dönemin etkilerinin sanatçıların işlerine yansıdığını düşünmüyorum. Ben bugün bile sosyal ortamın Türk sanatını çok fazla etkilediğini düşünmüyorum. Yani, sanatı bir mesaj amacıyla yeterince kullanmadığımızı biliyorum.

**9- 80'lerde Türkiye'deki sanat ortamını galeriler etkileyebiliyor muydu? Özel koleksiyonlar oluşuyor muydu?**

**T.A:** ABD'den gelen birisi olarak 1973-1974 yıllarında Kadıköy'deki Aydın Cumalı'nın galerisinde sergi açtım. Orada hem kitap hem de sanat eserinin bir arada topluma sunulması benim dikkatimi çekti. Sonradan bu olay bütün dünyada çok popüler oldu. Ama A. Cumalı daha ziyade sergi için Cevat Dereli gibi sanatçıları tercih ediyordu. Özellikle de o yıllarda bana figürün önemli olduğunu empoze edip, düşündüren kişilerden birisiydi. Ama çok önemli bir hareket tabii ki 1974-1975 yıllarında sürece katılan Yahşi Baraz'ın galerisi olmuştur. Asıl sanat piyasasının da Y. Baraz'la başladığını düşünüyorum. İlerleyen yıllarda sponsorların katkılarıyla açtığı büyük sergilerde yer aldım ve onun açmış olduğu sergilerde belli kişiler ön plandaydı bizler de o sergilerin bir parçası olarak yer aldık. Çünkü 90'lı yıllarda gerçekten piyasada yer alan sanatçıların birkaç tanesini Y. Baraz bu sergilerle topluma tanıtmıştır.

**10- Cumhuriyet'in kurulduğu ilk yıllara baktığımızda galericilik ya da özel koleksiyonculuk oluşumu yok. Çünkü devlet desteğiyle sürdürülen bir sanat ortamı var. Bu dönem 70'lerin sonu ve 80'lerle karşılaştırıldığında nasıl bir manzara ortaya çıkıyor? Örneğin, sanata ve sanatçılara devletin desteği olmalı mı yoksa bu destek tamamen özel girişimcilere mi bırakılmalı?**

**T.A:** Devletin desteği ve politikasının olması gerektiğine inanıyorum. Bu politika ille de her türlü şekilde parasal destek vermek anlamına da gelmiyor ama en azından sanatçıların sanatını yapabileceği bir ortama destek olması ve o vizyona sahip olması gerekiyor. Dolayısıyla 1923'ten itibaren Atatürk'ün müzeciliğe, sanatçılara, Halkevleri'ne, Köy Enstitüleri'ne uzanan yaklaşımı halkın kültürel olarak kalkınması için önemli bir adımdı. Böyle bir ortamda ancak sanat gelişebilirdi. Yalnız 1950'den itibaren, çok partili dönemde bir vizyon kaybının olduğunu düşünüyorum. Çünkü, o vizyon kaybı hem işe yaradı hem de bazı şeyleri köreltti diye düşünüyorum. Okulların ve daha sonra Halkevleri'nin kapanması, Anadolu'da bir takım güzel sanatlar galerilerinin açılması eylemi bir noktada duraladı. Bu durgunluk, özel girişimin ortaya çıkmasına neden oldu: Ankara'da Helikon, İstanbul'da Maya, Galeri Bir gibi. Ben ve bazı sanatçılar bu konu üzerinde şu anda da çok duruyoruz. 1950-1970 dönemini kapsayan bir serginin hazırlığı içindeyiz. Bu dönemde gördüğümüz şey, çok partili dönemde Adnan Menderes'in öncülüğünde bir vizyon kaybı olduğudur. Para yok, en azından devlet sergilerinin açılıp, politikacılar tarafından bireysel desteklenmek üzere eserlerin satın alınması yok, teşvik yok. Bir de dönüş, daha az Cumhuriyetçi fakat daha çok sosyal ve dini baza bağlı mesajların verilmesine doğru oluyor. Belki bu noktada dönüp bana şunu söyleyebilirsiniz: "Burada bir vizyon kaybı var ve farklı bir vizyona yönelmiş olabilirler". Bence Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki politikalar çok önemliydi. Çünkü toplumun kültürel seviyesini yükselterek Batı'ya yaklaştırmaktı. Oysa A. Menderes döneminde tabanın eski kültürüne bir dönüşüm olmuştur. Kültürel anlamda bir şeyleri çekip yerine bir şey koyuyor mu? Ben koyduğunu zannetmiyorum. Tabii bunun sonucunda başka şeyler de oldu; galeriler açıldı dedik ama bunun yanında sanatçılar konuşmaya ve yazılar yazmaya başladı. Yani kültürel evrim bir anlamda sanatçının kendisini yazıyla ifade etme gereğini ortaya çıkardı. Bu bence 60'lı-70'li ve 80'li yıllarda daha

çok ortaya çıktı. Ancak şunu da belirtmek isterim, sanatçı yazı yazıyor ama resminde yerel dediği vakit kilimle, süslemeyle, hat sanatıyla uğraşarak yerelliğe dönüş yapıyor. Kübizmi o biçimde yansıtmaya, açıklamaya çalışıyor. Mesele tamamen bu değil ayrıca, ekspresyonist sanat var, dışavurumcu bir tavır var; bu noktalarda sanatçının tavrı nedir? Sanatçı topluma mesaj mı veriyor yoksa kendi içine mi kapanıyor o da çok belli değil. Bunlar hep “post sanat” yapmaktan kaynaklanıyor. Yani, sanatı ihtiyaç olarak yapsa kendi sanatını yapacak, başkalarının yaptığı sanatı yaptığı vakit o zaman olmuyor. İçerik bakımından yerel, biçim bakımından geç kübist anlayış sanatçılar tarafından içselleştirilemiyor ve kişileştirilemiyor. Aslında, biçiminin daha modern olup da içeriğinin kendi toplumuna daha uygun olması mantıklı gibi geliyor ama olmuyor.

**11- Bu durum için şunu söyleyebilir miyiz: Batı’dan öykünmecî biçimde alınan sanat akımları, aslında orada varolan felsefi gelenekle iç içe ortaya çıkmıştır. Türkiye’de Batı’daki gibi düşünsel alt yapının olmayışı böyle bir sonucu doğurmuş olabilir mi?**

**T.A:** Kesinlikle. Zaten dekoratif sanatlarda belli bir üsluplaşma içinde sanatı yapıyorsunuz, bunun amacı bir şeyi güzelleştirmektir, bir şey söylemek değildir. Bu durum sadece mekânı veya kullanılan eşyayı güzelleştiriyor. Ama bezemenin ötesine gitmiyor. Düşünmeye başladığımız vakit “Benim Adım Kırmızı” sorunu çıkıyor.

**12- 1980’lerin önemli etkinliklerinden “Yeni Eğilimler Sergisi”ni, siz de 1983’te bu sergide “Simetrik Sunak” isimli yapıtınızla ödül aldınız, plastik sanatlar ortamına katkıları bağlamın nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**T.A:** “Yeni Eğilimleri” çok önemsiyorum. Bu bir yarışmaydı ama DYO’nun yarışması gibi özel sektörün düzenlediği, paralı bir yarışma değildi, orada bir onur kazanıyorduk. Ve sanatçılar en yeni eğilimleri anlatan, gösteren işlerini sunmayı tercih ediyorlardı, bu açıdan da çok önemli yeni eğilimler. Tabii, 1979’da başlayan “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi” de çok önemli. Bu serginin yapılışında etkin olduğum için de önemsiyorum herhalde. Orada yine sanatçılara yönelik, sanatçıların

daha yaratıcı, daha yeni işleri sunmalarını bekledik. Dolayısıyla o da yeni anlayışlara yönelik bir sergi oldu. 80'lerde bu iki sergi çok önemli. İstanbul Bienalleri'nin de öncüsü olması açısından da uluslararası ilişkilere kapıları açtılar. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisi Yusuf Taktak'la düzenlediğimiz önemli bir sergidir.

**EK:4:**

**NUR KOÇAK, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 05 Ocak 2007, MAÇKA SANAT GALERİSİ, NİŞANTAŞI**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Nur Koçak

**1- Sizin Akademi’de aldığımız formasyonla yaptığınız işler arasında farklı bir tavır olduğu görülüyor. Batılı bir teknikle yerel öğeleri işliyorsunuz. Bu eğilimi benimsemenizde hangi süreçler etkili oldu?**

**Nur Koçak:** Akademi’nin Cemal Tollu atölyesinde aldığım eğitim, fotoğrafa karşı katı bir tavır benimsemişti. Benim öğrenciliğim, D Grubu sanatçıları olan hocaların eğitim verdiği döneme rastlar. Bu grup, fotoğraf gibi resim yapmanın çok yanlış olduğunu ve resme mutlaka kişisel yorum getirmek gerektiğini savunuyordu. Ancak ben başından beri, desenlerimde olduğu gibi temiz ve titiz çalışmayı seven, gözümün önündekini olduğu gibi aktarmaya çalışan, ayrıntıya meraklı bir öğrenciydim. Desenlerimde bunu yapmak, boyaya oranla, daha kolay oldu ama boyaya geçtiğimde zaman sorunu ortaya çıktı. On beş günde bir, bir tane nü bitirmemiz (bu bir sömestr içinde altı nü anlamına geliyor), bir sömestr sonunda da üç tane natürmort, üç tane peyzaj, üç tane portre gibi serbest çalışmalar sunmak zorunluluğumuz vardı. Bu kadar çok işi çıkarabilmek için hızlı çalışmak gerekiyordu, dolayısıyla orada tekniğimi tam olarak uygulayabildiğim söylenemez. Ancak, ne zamanki Paris’e gittim, kendimi daha özgür hissettim. 1971 Paris Bienali’nde, doğrudan fotoğrafı tuvale aktaran sanatçıların işlerini gördüğümde, bize öğretilenin fazlaca geçerli olmadığını düşündüm ve kendi yolumu çizdim. Yerel konulara eğilmem ise, yakın çevreme ilgi duymaktan kaynaklanan bir durum. Paris’te tüketim toplumunun göbeğinde yaşıyordum. İlk parfüm şişeleri, rujlar, ojeler, yani “Fetiş Nesnel / Nesne Kadınlar” dizisi, o dönemde ortaya çıktı. Kısacası, içinde yaşadığım toplumu çalışmalarına aktarıyor ve onun üzerine bir şeyler söylüyorum, hep.

**2- Bu tavırda yapılan çalışmalarınızda tüketim toplumu ve onun değerler dizisine bir eleştiri yaptığınız söylenebilir mi?**

**N. K:** Eleştiri geriye çekilerek var elbette, ama yorumu aslında izleyene bırakıyorum ben. Şöyle diyebiliriz: Pop sanatta seçilen konulara bağlı olarak toplumsal eleştiri vardır ancak hiperrealizm olaylara daha uzaktan, daha soğuk ve geriye çekilerek bakar. Ben ikisinin ortasında bir yerdeyim. Başlangıçta yaptığım işin pop sanat olmadığını düşünüyordum ancak sonraları fikrim değişti. Yani, topluma bakıyorum, oradan bir şeyler çıkarıyorum sürekli. “Vitrinler”, “Müdahale Edilmiş Kartpostallar”, “Aile albümü”, “Cahide Sonku” dizisinin tümü popüler kültürün sundukları sonuçta. Örneğin Cahide Sonku bizim ilk pop ikonumuz. Bu anlamda da, sözümün açık seçik ve net olduğu kanısındayım.

**3- “Fetiş Nesnelere-Nesne Kadınlar” dizisinde, kadınların salt cinsel haz nesnesi olarak görülmesine karşı eleştirel bir tavırla, kadın kimliğine yaptığınız vurgu net olarak algılanıyor. Diziyi hazırlarken sizi bu sözü söylemeye iten nedenler neler oldu? O dönemde kadın hareketinden etkilendiniz mi?**

**N. K:** Bu dizinin ilk resmi olan “Vivre” parfüm şişesini 1974 yılında Paris’te gerçekleştirdim. Bir kadın olarak, Paris gibi bir kentte, tüketim toplumunun göbeğinde yaşayıp vitrinlerden, dükkânlardan, görsel ve yazılı basından etkilenmemek mümkün değildi. Kadın hareketinin gelişmesi ve buna ilişkin dergilerin çıkması Türkiye’de 1980’lere denk gelir. Oysa Batı’da, bu daha önceden başlayan bir süreçti. Yurtdışındayken bu süreçten etkilenmem tamamen el yordamıyla oldu ve kendi özel yaşamımdan kaynaklandı. Yoksa hareketin içinde yer almadım. Bütünüyle “bir kadın olarak nasıl ayakta kalabilirim?”i sorgulayıp bu noktaya vardım. Kitle iletişim araçlarının dili beni her zaman çok etkilemiştir; sinema, televizyon, gazeteler, dergiler, reklâm panoları vb. Örneğin dergilere bakmayı, dergi karıştırmayı seven birisiyim. Özellikle kadın dergilerinde sürekli bir takım sloganlarla karşılaşırıyordum. Makalelerde kadının, genç, güzel ve her şeyden önce cinsel açıdan çekici olması gerektiğinin işlendiğini okuyor ve görüyordum. Kadın dergileri benim şu soruları sormamı sağladı, “kadın niye illa ki bir cinsel haz nesnesi, bir meta olarak sunulmalı?”, “kadının aklı, fikri, mesleği, ailesi dışında



kendine özgü bir yaşantısı olmamalı mı?” vb. “Fetiş Nesnelere-Nesne Kadınlar”ın dizisinin çalışmalarına baktığımızda, bu sorulara yanıt niteliğinde kadın gövdelerinin kafalarını bilinçli olarak kestiğim ve bedenleri bir örnek pozlarda peş peşe sıraladığım farkedilir. Nasıl ki toplumsal yaşamda kadının düşünmesi ve aklıyla var olması istenmiyorsa, burada da “önemli olan”, vurgu yapılan bölgeler göğüs ve kalçalardır. Daha sonraları Türkiye’de, “Kadınlar Dilekçesi” başlığı altında imza toplanan bir kampanyaya da katıldım. Dilekçenin amacı kadınlara karşı her türlü ayrımcılığın önlenmesini sağlamaktı. Bu imzalar Türkiye Büyük Millet Meclisi’ne sunulmak üzere toplanıyordu. “Bu dilekçede 4000’e yakın imza toplanmıştı. Kadın sanatçı ve yazarlar da kampanyaya destek vermişlerdi. Sinema sanatçılarından; Müjde Ar, Hale Soygazi, Yaprak Özdemiroğlu, tiyatro sanatçılarından; Deniz Türkali, Ayten Gökçer, Suna Selen, Füsun Erbulak, yazarlardan; Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Pınar Kür, Tomris Uyar, Nazlı Eray, Füsun Akatlı, Sennur Sezer, Leyla Erbil ressamlardan; Ayşenur Kocatopçu, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa gibi.”<sup>1</sup>

#### **4- 1980’lerde Türkiye’de bu bağlamda çıkan ve çok satan kadın-erkek dergileri hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**N. K:** 80’lerin başında çıkan Somut dergisinde kadınlar için bir sayfa ayrılmıştı. Sayfayı yanılmıyorsa feministler hazırlıyordu. Bir sayısında benden de iki resim basmışlardı. Kadınca dergisini yöneten Duygu Asena ise yalnız erkeklerin değil kadınların da cinsel hazdan pay almaları gerektiğini savunuyordu. Yani cinsel hazda eşitliği! Bu Türkiye için çok yeni bir söylemdi. Onun karşısında yer alan Erkekçe’ye bakıldığında, bu derginin kadını tamamen yok saydığı, dünyayı erkeklerin dünyası olarak algıladığı, kadınları da erkeklerin kölesi olarak gördüğü yadsınamaz.

#### **5- 1970’lerin sonunda Görsel Sanatçılar Derneği’nin “sergi oluşturma kurulu”nda yer aldınız. O dönem derneğin ne gibi faaliyetleri olmuştu?**

**N. K:** Bu yıllarda benim de katıldığım birçok sergi düzenledik. 70’ler Türkiye’nin çok politize olduğu yıllardır. 70’lerin ortasında açılan dernek 12 Eylül Askeri

---

<sup>1</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 9 Mart, 1986.

Darbesi'yle, bütün dernekler gibi, kapatılmıştı. Derneğin başkanı olan Orhan Taylan, daha sonra "Barış Derneği" davası sonucu cezaevine girmiştir. Sergi oluşturma kurulu olarak örneğin, 1979'da Atatürk Kültür Merkezi (AKM) sergi salonunda, benim bir resmimin de yer aldığı "Türkiye Çocukları Sergisi"ni düzenledik. Sergi, Görsel Sanatçılar Derneği'yle (GSD) Sanat Sevenler Derneği'nin (SSD) "uluslararası çocuk yılı" nedeniyle düzenlemiş olduğu bir etkinlikti. Bu sergiye 70 kadar sanatçı 85 resimle katıldı. Seçiciler kurulunun "Başarı Ödülü"ne değerli bulduğu sanatçılar, ben, Zekai Ormancı ve Enver Öztürk'tü. Ancak, Ahmet Köksal o dönemde Milliyet Sanat'ta şöyle bir yorum getirmişti: "Koçak'ın çocukluk anılarından bir fotoğrafı titiz bir işçilikle büyütmesinin, özgünlük ve kişilikle bir ilişkisi yok." GSD 70'lerin sonunda çok faaldi. Yine 1979 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde "3. Mayıs Sergisi"ni düzenlemiştik. Bu sergiye de "Doğal Harikalar" adlı çalışmamla katılmıştım. Dernek, 12 Eylül sürecinde bir daha açılmamak üzere kapatıldı. Günümüzde, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği sanatçıları, tamamen farklı bir bağlamda, çatısı altında topluyor.

#### **6- Sanatçılar derneğin kapatılmasına karşı tepki gösterdiler mi?**

**N. K:** Hayır. Zaten 12 Eylül döneminde sanatçıların tepki gösterecek hali yoktu. Ancak şöyle bir durum vardı: 80 öncesinde çok ilerici olduğunu dile getirip en uç fraksiyonlarda yer alan sanatçılar, "bankalar, holdingler ve işbirlikçi yerli sermaye"ye karşı olduklarını belirtiyorlardı. Fakat bu sanatçılar 12 Eylül'den hemen sonra, ilk sergilerini bankalar ya da holdinglerin galerilerinde ve önceden karşı çıktıkları natürmort, peyzaj, vb. çalışmalarla açtılar. Yani, rüzgarın estiği yöne dönmekte hiç bir sakınca görmediler.

#### **7- 1970'lerin ortasından itibaren özel sanat galerileri yoğun olarak açılmaya başladı. Bu konuya ilişkin gözlemlerinizi öğrenebilir miyim?**

**N. K:** Bu konuyla ilgili 80'lerin ortasına doğru kaleme aldığım bir yazımdan alıntı yapayım: "Resim son on yıl içinde alınıp satılan dolayısıyla kar getiren bir meta olunca, ülkemizde her alanda yaşanan değerler kargaşasından payını fazlasıyla aldı. Ağaç dağlayan, çiçek kurutan, çivi çakan, bakır döven, pul yapıştıran ve mutlaka

çok satan herkes sanatçı diye baş tacı edildi. Her gün mantar gibi biten özel galeriler durumdan hoşnut görünüyorlar. Bunu anlamak kolay da onlarla el ele yürüyen kitle iletişim araçları ve zaman zaman devreye giren resmi kurumları anlamak zor. Bu aşamada hem basın yayın organlarına hem de eğitim-öğretim kurumlarına, sanat tarihçi ve eleştirmenlere sayısız görev düşüyor. Yani sapın samandan ayrılmasında onların yardımı gerekiyor.”<sup>1</sup> Bunu yazdığım tarih 1983 ama bu durumun günümüzde hala geçerli olduğunu düşünüyorum. Özal döneminde resim bir yatırım aracı olarak görülüp koleksiyon yapılmaya başlandı belki ama çoğunluk (yani Özal’ın zengin ettikleri), “evimin duvarında kanepemin rengine uyacak bir resim olsun!” düşüncesiyle, dekoratif bir öge olarak resim satın alıyordu. Bu yazımdaki eleştiriler o zihniyete bir göndermedir. Paris’ten 1975 yılında yurda döndüğümde İstanbul’da bir iki tane sanat galerisi vardı. Moda’da Cumalı, Nişantaşı’nda Künmat ve Melda Kaptana’nın galerileri gibi. Cumalı Sanat Galerisi’nin giriş kısmı kırtasiyeci ve kitapçıydı; arkada küçük bir oda da sergi mekânı olarak ayrılmıştı. Burada bol miktarda, Necdet Kalay ve Burhan Uygur sergileri açıldı. O dönemdeki adıyla Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (günümüzde MSÜ) 1977 sonbaharında ilkinin düzenlediği “Sanat Bayramları ve Yeni Eğilimler Sergileri”yle sanat ortamında ilerici bir atılım gerçekleştirdi. 1985 yılına değin bu sergilerde ben de hep yer aldım. Ayrıca, Kasım 1979’da Akademi’nin “2. İstanbul Sanat Bayramı” kapsamında düzenlemiş olduğu “Yeni Eğilimler” sergisine koşut olarak, Tünel’deki Galata Sanat Galerisi’nin (bu galeri de günümüzde yok artık) “Genç Türk Sanatçıları” sergisine katıldım. Bu sergide 40 yaşımı geçmemiş, 20 ressamdan, değişik tekniklerde üretilen 86 resim ve 3 heykel sanatçısının yapıtları sunulmuştu. Daha sonra, 1981’de “3. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi”nde “Posta Sanatı” başlıklı projemle birincilik ödülü, altın madalya kazanmış, “4. Yeni Eğilimler”e de, “Annem, Babam, Ablam ve Ben” adlı büyük tuvalimle katılmıştım. “İstanbul Sanat Bayramları” kapsamındaki sempozyumlar ve “Yeni Eğilimler” sergileri çok etkili olmuş, sanat ortamını bayağı bir sarsmıştır. Ancak 1987 yılından başlayarak Bienaller’in düzenlenmesiyle birlikte Akademi’nin (yani resmi kurumların) bu alandaki etkinliğini iyice kaybetmiş olduğunu, iktidarın özel sermayenin eline geçtiğini görüyoruz. Ben de “I. İstanbul

---

<sup>1</sup> Nur Koçak, **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 51, Ocak 1983.

Bienali”de (o zamanki adı “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri”ydi yanılmıyorsam) Hale Arpacıoğlu’yla birlikte Askeri Müze’nin galeriler bölümünde, Maçka Sanat Galerisi adına yer aldım.

**8- Türkiye’de posta sanatıyla ilgilenen ilk sanatçı sizsiniz, bu alana yönelmeniz nasıl oldu?**

**N. K:** Türkiye’de bu işle uğraşan ilk sanatçı olmamın yanında, belki de tek kişiyim. Yurtdışında posta sanatıyla ilgilenenler, nasıl olduğunu bilmiyorum, adresimi bulmuşlar ve benimle iletişime geçtiler. Posta aracılığıyla gönderilebilecek her şeyle katılabildiğiniz bu ağa dahil olmak için illa sanatçı olmak gerekmiyordu. Zaten jürisi filan da yoktu. Giden şeyler geri gelmiyor, genellikle belediyenin ücretsiz olarak tahsis ettiği mekânlarda sergileniyor ve nadiren sergi kataloğu yapılıyordu; ama mutlaka bir afiş düzenleyip, adresinize gönderiyorlardı. Böylece galeriler gibi ticari amaçlı, müzeler gibi resmi aracı kurumlar ortadan kalkmış ve alternatif bir ağ kurulmuş oluyordu. Posta sanatıyla uğraşmam 1978-1983 yılları arasına rastlar. Pek çok ülke bu ağa dahildi. Ben de yapacağım işlerin Türkiye’ye özgü olmasını istedim ve o dönemde piyasada pek çok kartpostal olduğunu gördüm. Önce onlara müdahalelerde bulundum sonra, kendi kartpostallarımı yapmaya başladım. Türkiye’de bir sanatçının doğrudan kartpostal tasarlaması da böylece ilk kez gerçekleşmiş oldu ve belki de bu güne kadar tek örnek olarak kaldı.

**9- Kartpostallarımızı daha sonra başka galerilerde de sergilediniz mi?**

**N. K:** 1982 yılında Beyoğlu’ndaki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde İpek Aksüğür ve ben iki ayrı kişisel sergi gerçekleştirdik. İpek’in çalışmaları “Şerife” benimkisi de “Gönderiler” başlığı altında toplanmıştı. Bu sergide, “Yeni Eğilimler”de 12 tane olan kartpostallarımı 36’ya çıkardım. “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” başlangıçta sekiz taneydi, onlar da sonradan iki grup halinde 16’ya ulaştı. Bu kartpostallarda, iki ayrı manken kız ve erkeğin rol yaptığı, poz verdiği sahneler var. Resimlerdeki asker ve sevgilisi rolündeki kız gerçekte profesyonel mankenler. O dönem Sezer Tansuğ sergim için “övünç kaynağımız Nur Koçak” diye bir eleştiri kaleme almıştı.

**10- 1970'lerin sonu ve 1980'lerde çağdaş sanat ortamını etkileyen belki de “kırılma noktası” denilebilecek “Yeni Eğilimler Sergileri” ve geleneksel sanat yapma tavrına karşı düzenlenen benzer sergilerle ilgili düşünceleriniz nelerdir?**

**N. K:** Evet, kırılma noktası gerçekten. Sanat Bayramı'nda öne çıkan etkinliklerden birisi sempozyumlarsa, diğeri de “Yeni Eğilimler” sergileri olmuştur. Bu sergilerde, güncel olan işlere yer verilmesinin yanında dallar arasındaki ayırım ortadan kalkmış, sanat ortamında o güne dek görülmemiş ataklıkta yenilikçi ve çarpıcı işler sergilenmişti. Genç sanatçılar ve hatta öğrenciler kendilerini ifade etme olanağını bu sergilerle buldular. Bu sergilerin, sanat ortamına pek çok katkısı olduğu bir gerçek, hatta bienallerin doğmasına vesile oldular da diyebiliriz rahatça.

**EK:5:**

**İPEK AKSÜĞÜR DUBEN, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 11 Ocak 2007, SANATÇININ ATÖLYESİ, BEYOĞLU-TÜNEL**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, İpek Aksüğü Duben

**1- Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) sanat eğitimi alıp Türkiye'ye döndüğünüz yıllarda, iki coğrafyayı o dönemin sanat ortamı açısından değerlendirdiğinizde ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar gördünüz?**

**İpek Aksüğü Duben:** Birincisi, şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin sanat ortamına etkisinin ne kadar güçlü olduğunu gördüm. Akademik eğitim anlayışıyla açıkçası benim aldığım eğitim arasında çok büyük bir uçurum vardı. ABD'deki öğrencilik yıllarımda, Akademi'deki atölye eğitimi ya da usta-çırak ilişkisi gibi bir formasyon almadım. Buradaki eğitim sisteminde, özgür bir biçimde yaratıcılığımı kullanarak sanat üretilmenin imkanı olmadığını gördüm. İkinci olarak galeri ve müzelerin olmaması dikkatimi çekti. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin haliyse içler acısıydı. ABD'de benim yaşadığım bölgede, o dönemde yüzlerce galerinin yanında, birçok müzenin olduğunu söyleyebilirim.

**2- Türkiye'ye döndükten sonra ilk serginizi, 1982 yılında Beyoğlu'ndaki Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde "Şerife" dizisiyle açtınız. Sizi kadın meselesine eğilmeye iten süreç nasıl gelişti?**

**İ. D:** Türkiye'de doğmama ve 18 yaşına kadar İstanbul'da yaşamama rağmen, buraya döndüğümde bir kültür şoku yaşadım. Gözlemlerim sonucunda, Türkiye'deki kadınların ne kadar içe kapalı, söyleyecek sözü olmayan, kendi vücuduna yabancı, örtülü bir kimliği olduğunu gördüm. Bu gözlemim o dönem evimize temizlik için gelen "Şerife"de ikonlaştı. Şerife'yi daha iyi tanıyabilmek için kendisinin portresini yapmak istedim ancak, buna izin vermediği gibi, fotoğrafını çekip onun üzerinden çalışmama da "ayıp" olduğu gerekçesiyle karşı çıktı. Daha sonra yüzü görünmeden, arkadan bir poz çekmeme ikna oldu. Bu süreç de şöyle gelişti: "Şerife"nin giydiği

kıyafetlere benzer bir elbise satın aldım, arkadan onun fotoğrafını çekerek aslında onu ikonlaştırmış oldum. Ardından atölyemde, bu elbisenin içini gazete kağıtlarıyla doldurup duvara astım ve bir buçuk sene boyunca ona bakarak 12 tane resim yaptım. O dönemde bu olaya çok şaşırma rağmen, şimdi baktığımda, bu durumun ne kadar yaygın olduğunu görüyorum. Bu tarz bir çalışma hem sonuçları açısından, hem de çalışma yöntemim ve sürecim çerçevesinde çok ilginç oldu. Şöyle ki; ben aslında Şerife'nin gerçekçi bir resmini yapmak istiyorum, yapamıyorum, elbiselerin içini doldurmak zorunda kalıyorum ve onları duvara asıp, sürrealist bir biçimde, çalışmak zorunda kalıyorum ve bu çalışmalar yine de “insan”mış gibi ortaya çıkıyor. Bu benim kendi çalışma sürecimde, kendi içsel dünyamı dinleyerek vardığım bir nokta oldu. Son derece kişisel bir iç diyalogun ve engel koymadan dinlediğim bir iç dünyanın ya da içimdeki sorgulamanın dışa vuruşu şeklinde bilinç dışı ve bilinç üstü bir düşünceyi ifade etti. Bu çalışmanın ilginç bir yanı da kafasız insanlar olmalarıdır. Bu sergi, Türkiye'deki ilk sosyal bilinçli iştir, ancak o dönemde sergi sonrasında enteresan eleştiriler aldım. Örneğin Sezer Tansuğ, “sergiyi gözlerimi kapayıp gezdim, çünkü bunlar resim falan değil hortlak!” yorumunu yapmıştı. Bu yoruma bakıldığında da görüleceği gibi, o dönemde Türkiye'deki sanat ortamının böyle bir tavra ne kadar uzak olduğu ortaya çıkmaktadır. O dönemde sanat eleştirmenlerinin yanında bazı sanatçılar dahi, modernin yarattığı bilinçlenmeden uzaktı. Bu resimler sanatsal açıdan değerlendirilmek yerine, kişisel yorumlara hedef olmuştu. Bir karşılaştırmayla, estetik değer sorgulamasına girip “çirkin” kavramını ele alalım. Örneğin, Neşet Günal'ın yapıtlarında, moralist bir anlayış ve göndermeler olan büyük el ve ayaklı köylüleriyle karşılaşırız. Bu algının sanat izleyicisine anında geçtiği ve insanların yapıtlardaki figürlerle kendilerini özdeşleştirdiğini görürüz. Oysa benim işim “çirkin” bağlamında değerlendirildiğinde, sanatçı ve işleri arasında büyük bir mesafe olduğu görülür. Günal'da, resminin üslubu ve enerjisi ressamla birleşirken, benimkilerde bütünleşmediği ve üslubun eleştiriyi barındırdığı görülür: Yani “Şerife” dizisi klasik anlamda hiçbir güzellik kavramını içine almıyor. Vücut ölçüsü bozuk, elbiseler çirkin, içi boş ve kafasızlar.

**3- Kimlik tartışmaları çerçevesinde, ABD ve Avrupa’da 1960’lardan başlayarak feminist sanatçıların ciddi eleştirel işleri olduğu görülür. Sizin kimlik meselesine yönelmenizde hangi süreçler etkili olmuştur?**

**İ. D:** Aslında, tüm bunların arkasında benim iç diyalogumda kendimi sorgulamam vardı: “Bu ben miyim?” Ben bir Türk kadınıyım, karşımdaki Şerife de öyle. Burada yine kültürel bağlamda yaşadığım kişisel sorgulamalarım olmuştur. Kadın sanatçıları o dönem birçok ülkede, performans sanatıyla ilgili işler yapıyordu. Örneğin Şükran Moral bir performansında vajinasına monitör yerleştirerek, erkek egemen toplumun değer yargılarını eleştirmiştir. Kadın kimliğinin ve mahremine sorgulanmasına dikkati çekmiştir. Bu süreci 1960’larda başlatabiliriz. Kimlik kavramını irdeleyen ilk Türk feminist sanatçımız Nil Yalter’dir. 1970’lerde New York’ta “Göbek Dansı” adlı videosunu görmüştüm, çok etkileyiciydi. Videoda Orta Doğu’nun kadını simgelerini etrafında dönen bir görüntü vardı. Dans eden kadının erotik mi, yapay mı, itici mi, çekici mi olduğuna karar verilemeyen, bu anlamda eleştirel bir işti. Ben de, feminizan bir çalışma olan “Şerife” dizisinin ardından kimlik meselesine girdim. “Adale Adamlar”, “Anonim Yüzler” serisini, kurgulanmış ve toplumda benimsenmiş erkek kimliğinin irdelenmesiyle sorgulamış oldum. Bu işimde, yalnızca “güç” gösterisinin işareti olan adaleler üzerine çalıştım. 1991 yılındaki “İzler” sergisinde fotoğraftan çizdiğim ve çoğalttığım şablonsal ifadelerle ve üst üste binen üsluplarla, kendi bünyemdeki doğruluk batıllık tartışmasını, resme üslup mücadelesi şeklinde yansıttım. Bu tavır ilk ciddi postmodernizm tartışmalarına yol açmış oldu. Maçka Sanat’ta düzenlenen konuşmalarda, plastik sanatlar ve postmodernizm tartışıldı. 1994’te yaptığım enstalasyonda kendi çıplak vücudumu resimde kullandım. Bunlar çağdaş Türk sanatı için gerek postmodern tartışma sürecine katkı bağlamında, gerekse kimlik ve beden üzerine yaptığım uygulamalarla miladi işlerdir.



**4- 1980'lerde düzenlenen "öncü" niteliğindeki sergiler sanat ortamında iddia ettiği ölçüde dönüşümlere yol açtı mı? Ayrıca, bu tavırda çalışan sanatçılara galerilerin tutumu nasıldı?**

**İ. D:** O dönemde Banka galerilerinin varlığına çok şaşırılmışım. Bu galeriler o zamanlar, bugün olduğu gibi sanatı yönlendirmede etkili değillerdi. 1970'lerde Baraz, 1980'lerde Maçka Sanat, ardından Ankara ve İstanbulda Galeri Nev, Urart çok ciddi çalışan kurumlardı. Ancak, yine de çok önemli sergiler Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde düzenleniyordu. Örneğin, Sanat Tanımı Topluluğu ilk büyük çıkışını burada yapmıştı. Yahşi Baraz kendi koleksiyonunu oluşturmanın yanında koleksiyoncu yetiştirmek için çok uğraştı. Bunu yanı sıra, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bu dönemde, Günümüz Sanatçıları Sergileri gibi önemli etkinliklerin öncüsü oldu. Orada genç sanatçılar kendilerini temsil etme olanağı buldu. Bienallerin hazırlayıcısı olarak, Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri de döneme damgasını vuran etkinlikler arasında yer alır. Akademi içinden çıkan bu değişim süreci, Akademi'nin kendi içinde kırılmasına neden oldu. Ancak, bunun yanında, Balkan Naci İslimyeli gibi kurumun dışından isimler de ilgi çekmeye başlamıştı. Yeni Eğilimler sergisinde kavramsal bilincin yüksek olduğu işler üretilmiştir. Yine bu dönemde, Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen sempozyumlar da sanat ortamına kuramsal tartışmalarıyla katkıda bulunuyordu. Yeni Eğilimler sergilerinin tüm olumlu yönlerine rağmen, Akademi'nin kendi hocalarından oluşan jürilerin, bir anlamda o Akademizmin devam ettiğinin göstergesidir. Elbette, yenileşme çabaları içinde olan hocalar da mevcuttu. Şükrü Aysan'ın kavramsal sanat öğretisi ve Adnan Çoker'in moderniz konusundaki bilgisi Akademi'ye çok büyük katkı sunmuştur. Hatta Yeni Eğilimler'in köklerini bu hocalarda arayabiliriz. Yusuf Taktak ve Tomur Atagök'ün öncülüğünde, Akademi dışında olan sanatçılar kendi örgütlenmeleriyle sergi düzenlemeye başladılar. A, B, C, D ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, sanatı okulun dışına taşıran etkinliklerdendir.

**EK: 6:**

**KEMAL İSKENDER, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 18 Aralık 2006, MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ, FINDIKLI**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Kemal İskender

**1- 1980 döneminde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler Türkiye sanat ortamına ne şekilde yansımıştır?**

**Kemal İskender:** 1980’li yıllarda yaşanan değişimleri anlatmak için 1950’lere kadar gitmek ve tarihsel olarak kısa bir geçiş yapmak gerekir. 1945’ler II. Dünya Savaşı’nın izlerini taşır ve Türkiye’de bu yıllardan kısa bir süre sonra Demokrat Parti’nin (DP) iktidarda olduğu görülür. Sanatsal bağlamda bakıldığında, Türk sanatının 50’lere kadar olan dönemi, “emekleme” dönemi olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu yıllarda özgün çalışmalar ve gelişim süreci yerine, sürekli olarak, sanat Avrupa’dan ithal edilmektedir. Bu yıllarda her sanatçı iyi niyetle sanat ortamına bir şey katmak istiyor ancak sonuçta, ortaya çıkan iş Avrupa’da yapılanın kopyası niteliğinde oluyor. Resim sanatı açısından bakıldığında 50’lerde dünyayla birlikte Türk sanatının da soyut resim akımından etkilendiği görülür. 1960’lara gelindiğinde ise müthiş bir kültürel açılım olmuştur. Önceki dönemlerde okuması dahi yasak olan sol eğilimli yayınlar ve yazarların kitapları basılıp, Türkçe’ye çevrilmiştir. Bu hareketli süreç içinde sanatçılar da toplumsal dönüşümden etkilenmişlerdir. Dolayısıyla, 1970’lerdeki toplumsal dinamizm ortamında soyut resmin neredeyse ortadan kalktığı ve devrimci resmin yapılmaya başlandığı görülmektedir. Plastik değeri zayıf olan bu resimler çok iyi niyetle yapılmalarına rağmen, sanatsal içeriği eksik ve slogan niteliği taşıyan yapıtlardır. Sanatsal öncelik verilmeyen bu resimlerin, hatta fotoğraftan aktarma işlere dönüştüğü görülmüştür. 1980’le birlikte sanat ortamında birkaç ana gelişme görülmüştür. Ama en dikkat çekici olan, sanat piyasasının başlamış olduğudur. Ben Avrupa’dan döndüğümde resim piyasasının oluştuğunu ve 1975’de resmin satıldığını gördüm. Bu çok şaşırtıcı bir durumdu. Çünkü örnek vermek gerekirse, o dönemde en popüler ressam Bedri Rahmi’nin sergisi açıldığında ya bir ya iki resmi satılırdı. Bu gelişmeler, serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle olmuştur.

**2- Devletin sanata verdiği destek sanat ortamını ve kurum olarak Akademi’yi ne şekilde etkilemiştir?**

**K.İ:** Devlet iyi niyetli bir biçimde sanatı desteklemiştir. Örneğin Devlet Sergileri 1939 yılında başlamıştır. Kurum olarak Akademi’nin bu yıllarda bütün sanat piyasasına egemen olduğunu görürüz. Kısacası, devlet ve onun sanat politikalarıyla Akademi tam bir beraberlik içindeydi. Bütün Devlet Sergileri’nin jürilerini Akademi kurmuştur. Burada ikili bir süreç işlemiş bu durumun hem olumlu hem de olumsuz yönleri olmuştur. Şöyle ki; örneğin jüriler ödülleri Akademi içinde / kendi arasında dağıtmış ve dışarıya vermemiştir; Akademi dışından kimseye nefes aldırılmamıştır. Yine aynı iyi niyetle gerçekleştirilmiş Yurt Gezileri Sergileri’nde de Akademi başı çeken öge olmuştur.

**3- Akademi’nin düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri’nin organizasyonunda başından beri bulundunuz. Bu sergiler dizisi, Türkiye’de 80’lerin plastik sanatlarını hangi yönde etkilemiştir?**

**K.İ:** Yeni Eğilimler’in 80’lerden sonraki sanatı çok etkilediği bir gerçek. Ancak, Batı’da yapılan kavramsal içerikli işler Türkiye’de çoğu zaman “kolaycılık” eksenli yapıldı. Dolayısıyla, sergilerdeki bazı işlerin, 10 sayfalık açıklamaları ile birlikte sunulması zorunluluğu ortaya çıktı. Bu kadar fazla açıklama yapılacaksa görsel bir iş yapmak yerine, oturup yazı yazalım. Kısacası, işin ciddiyeti ve felsefesi geri plana atılmıştır. Bu yüzden de, iki dağın arasına perde germekle iskemlenin üzerine balkabağı koymak arasında çok farklı bir durum var. Bu sergilerde avant-garde işler yaptığını iddia edenler de oldu. Bütün dünyada öncü olmadıktan sonra yerelde kalan bir avant-garde tutumun evrensel açılımlar yapmış olduğu söylenemez. Avrupa’daki sanatsal akımlar bir öncekine karşı çıkarak gelişmiştir. Türkiye’de bunun organik bağları yokken neye karşı çıkıp öncü olunuyor? “Öncülük” ama hangi bağlamda? Sonuçta, bu sergiler 1994’e kadar yapılmış ve 1980’lerin sanatına etkisi çok büyük olmuştur. 1416 sayılı yasa ile Ankara Gazi ve İstanbul Akademi öğrencileri 1969-1972 yılları arasında Avrupa’ya gönderilmişti. Yeni Eğilimler Sergileri bu

öğrencilerin dönüşüne rastlayan bir zaman denk düştü ve Avrupa’da kavramsal sanat akımına ilgi duyup Türkiye’ye dönen sanatçılar bu etkileri sanat ortamına yansıtmiş oldu. Kavramsal ve jestle dayanan sanata ilgi duyanlar “yeteneğe dayanmayan” bu sanat akımını benimsediler. Yeni Eğilimler de o dönemde bu sanatçıların yaptığı işlerle kesişti. Dolayısıyla Yeni Eğilimler bir anlamda amacına ulaştı ancak diğer yandan sanatın araçsallaşmasına eden oldu; sanatın yapılmasının kolay bir şey olduğunu gösterdi.

#### **4- 1980’lerde güzel sanatlar eğitimi veren kurumların sanat eğitimine katkıları neler olmuştur?**

**K.İ:** Türkiye’de şu anda güzel sanatlar eğitimi veren pek çok fakülte kuruldu. Bunların büyük bir kısmı Süleyman Demirel döneminde açıldı. Bunlar sanat eğitimi verdiği söylenemez. Tatbiki Güzel Sanatlar şimdiki Marmara Güzel Sanatlar dahi Akademi’nin verdiği eğitime niteliksel olarak yaklaşmamıştır. Ankara’daki kurumlar da aynı durumdadır. Bence, Türkiye’de sanatsal bağlamda eğitim veren tek kurum Akademi’dir. Hatta Avrupa’da bile bu düzeyde iki okul, Londra ve Berlin’de, olduğunu söyleyebilirim. 1980 sonrasında amatör sanatçı sayısının arttığı görülür, bunda sakınca yok fakat özel sanat atölyeleri ortaya çıktığında bu insanlar kendilerini sanat eğitimcisi olarak sunmaya başladılar. Bu durum da bazı sanatçıların böyle bir formasyondan sonra sadece satışa yönelik iş yapmaya başladığı görülür.

**EK: 7:**

**ÖZDEMİR ALTAN, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 11 Aralık 2006, SANATÇININ EVİ, BOSTANCI**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Özdemir Altan

**1- Türkiye’de 1980 dönemimde yaşanan sosyo-ekonomik değişimler sanat ortamına nasıl yansdı?**

**Özdemir Altan:** Sanatçıların çoğunun sosyal olgularla çok bağlantılı olduğunu söyleyemeyiz, buna ben de dâhilim. Dolayısıyla, 12 Eylül Askeri Darbesi sosyal içerikli sanat yapan sanatçıları etkilemiştir. Fakat Türkiye gibi sanat alanında geri kalmış bir ülkenin, siyasal, sosyal ve ekonomik hareketlerden etkilenecek kadar atik olmadığı da bir gerçek. O dönemde toplumsal içerikli sanat yapan sanatçılardan Nedim Günsur, Neşet Günal ve Neşe Erdok bu bağlamda tutarlı çalışmalar içinde bulunmuştur. Benim de içinde bulunduğum bir grup sanatçı ise toplumsal olayları aktarmaktan ziyade daha farklı çalışmalar yaptık. Ben, sanatı konu olarak ele almak yerine sanatsal ve plastik değerler bağlamında ele aldım. Zaten Türkiye’nin sanat formasyonu toplumsal gerçekçilik ya da başka bir akımı kaldıracak kadar ileri ya da gelişmiş değil. Çünkü Türkiye’de bir Rönesans yaşanmadı; İtalyan primitifleri gibi sanatçılarımız olmadı; Avrupa krallarının yaptığı gibi padişahlar koleksiyon oluşturmadı. 1930’lu yıllarında Akademi hocaları Paris’e gittiklerinde Fovizm, Kübizm, Fütürizm gibi pek çok sanat akımı yaşandığı halde bu akımları çok fazla benimseyememişlerdir. Ben bunun nedenini hocam Zeki Faik İzer’e sorduğumda bana, “biz İstanbul köyünden Paris şehrine giden köylülerdik” demişti. Kısacası durum 1930’larda buysa takip eden dönemde de çok büyük bir değişim olmuyor çünkü 1945 II. Dünya Savaşı sonrasında duraksama yaşanıyor. Bu yıllarda Yurt Gezileri yapılmış sanatçılar para kazanmış ama yapılan işler dünyada yapılan sanatın gerisinde kalan işlerdir. Beni yapılan bu eylemler değil de sanatın kalitesi ilgilendirdiği için çok verimli bulmuyorum. 1980’lerin günümüze yansıyan zihniyeti ise kar elde etme güdüsü oldu. Bu süreçten etkilenen sanatçılar da sadece yapıt satmakla ilgilenmeye başladı. Kısacası, Turgut Özal’ın “benim memurum işini bilir”,

“ben insanın zenginini severim” söylemleri sanatçıları da etkilemiş oldu. Bu söylemler toplumsal alanın tüm aşamalarında hemen içselleştirdi. Şuradan nasıl karlı çıkabilirim? sorusu beraberinde ün eşittir para söylemine dönüştü.

**2- Bu gelişmelerin de ışığında Tatbiki Güzel Sanatlar ve Akademi’yi bir kurum olarak nasıl değerlendiriyorsunuz? Bunun yanı sıra Ankara Gazi’yi nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**Ö. A:** Akademi Osman Hamdi Bey zamanında kurulduğundan beri çok idealist ve ilerici bir kurum olmuştur. Batı kültürü bağlantısı ve karakteri olan bir kurumdur. Yükseköğretim Kurulu (YÖK) kurulana kadar Türkiye’nin en ileri düzeydeki sanatçıların, hocalarının içinde olduğu bir kurumdu diyebilirim. Cemal Tollu, Z. Faik İzer, Zeki Kocamemi, Sabri Berkel, Nurullah Berk ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar iyi niyetli olarak bu kurum içinde çaba göstermişler, olabildiğince idealist tutum sergilemişlerdir. Ancak şu an baktığımız zaman Türkiye’de hala müze yok. Oysa sanat müzelerde öğrenilir. Geçmişte Akademi sanat alanında söz sahibi olan tek kurumdu. Tatbiki’ye baktığımızdaysa, iyi niyetli çabalar sonucu kurulmuş olup sonradan kendilerini sanatçı ilan etmiş bir grubun varlığı söz konusudur. Bu kurum sonraki yıllarda sanatı yozlaştırıp, bağlamından koparmış bir kurum olarak karşımıza çıkar. Tatbiki’nin kuruluş amacı; dünyada da pek çok örnekte görüldüğü üzere, sanat uygulamasını duvarlara, camlara mozaik, vitray gibi dekoratif bir biçimde uygulayacak kişileri yetiştirmektir. Zaten kurulduğu yıllarda resim bölümü adıyla değil de, dekoratif resim olarak kurulmuştu. 1980’lerde ise YÖK kanunuyla beraber resim ve heykel bölümüne dönüştü. Yanlış sanatı benimsemeye hazır olan Türkiye toplumunun, burada üretilen dekoratif sanatı hemen özümlediği görülmektedir. Ankara’da Gazi Enstitüsü olarak anılan kurum ise Zeki Faik gibi hocaların zamanında iyi bir eğitim anlayışı içindeydi. Fakat bu kurumun coğrafi olarak İç Anadolu’da kalması, Anadolu’nun köylü kültürel birikiminin eğitim üzerinde hâkim olmasına neden olmuştur. İstanbul Akademi ise daha kozmopolit bir bileşime sahiptir. Bu da kapasite ve konseptin yönlenmesinde etkili bir öğedir. Yani, kişilerin formasyonu için fiziki ortam çok önemlidir. Ankara’da plastik sanatlardan ziyade tiyatro ve müziğin daha nitelikli olduğu görülür. 1980’li yıllarda özellikle

şunu belirtmekte fayda var. YÖK'le birlikte üniversiteler de merkezi bir yönetim biçimi uygulanınca Akademi sanat alanındaki etkisini yitirmiş oldu. Örneğin, hocaların atölye verdiği öğrenciler Akademi geleneğinin bozulmasına neden olmuştur. Bazı hocalar, bulgurlarla, kumlarla neredeyse tatbiki eğitimi gibi eğitim vermeye başladı, bazıları sosyal içerik diye resmin niteliği olmayan işler üretti. Akademi'de o dönemde farklı sanat anlayışları sebebiyle çeşitli gruplaşmalar oluşmuştu. Kısacası, 80'lerden itibaren resim bölümünün içi niteliksel olarak boşaltıldı ve kadrolaşma başladı.

### **3- Türkiye'deki müzecilik anlayışını nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**Ö. A:** Plastik sanatlar alanında nitelikli sanat kolay anlaşılamiyor. Türkiye'nin görsel güzellik anlayışı dekoratif olandan yana gelişmiştir. Bu noktada müzelerin eksikliği hissediliyor. Günümüzde pek çok müzenin açıldığını görüyoruz. Ancak birkaç ressamdan resim alıp duvara asmak müze kurmak değildir. Müzelerin daha eğitici ve öğretici yanları olmalıdır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 1937'de kuruluyor. O dönemde enternasyonal bir müze olması istenmiş fakat eldeki olanaklar buna izin verememiştir. Ancak bu müzede özellikle Türk primitiflerinin eserleri önemli yere sahiptir. Müze kurulduğunda yine de çok iyi bir koleksiyon oluşturulduğunu görüyoruz. Sonraki dönemlerde müze Kültür Bakanlığı'na bağlanınca ağırlıklı olarak, Ankara'nın Gazi eğitimli hocalarının resimleri müzeye girmiştir. Kentli resim geleneği yerini köylü resim geleneğine bırakmış oldu. Farklı başka nedenlerle de Müze statik bir devlet kurumu olarak kaldı. Türkiye'de galerilerin ve galericiliğin de gelişmemiş olduğunu düşünüyorum. 80'lerde yavaş yavaş gelişme gösteren galericilik olgusu, sanat beğenisinin genelde dekoratif ve şık olan yapıtlara yönlendirilmesi amacı içinde olmuştur.

**EK: 8:**

**DEVİRİM ERBİL, KİŞİSEL GÖRÜŞME, 17 Kasım 2006, SANATÇININ EVİ, SUADIYE**

**Görüşmeye katılanlar:** Yıldız Öztürk Ötkünç, Devrim Erbil

**1- 1980’li yılların sanat ortamını sanatçı, sanat eğitimcisi ve sanat kurumu yöneticisi olarak değerlendirir misiniz?**

**Devrim Erbil:** 1980–1990 yılları düşünüldüğünde, hem toplumsal hem de akademik olayların içinde yer alan bir sanatçı olduğum görülür. Kişisel olarak bu yıllarda yurtiçi ve yurtdışında pek çok kişisel sergi açtım. Bu dönemde kendi sanatım içinde çok büyük bir değişim olduğunu söyleyemem. Zaten benim sanatıma bakıldığında çeşitlemeler ve temalarla belli bir çizginin içinde ilerlediğim söylenebilir. Bu kendime ait bir üsluptur. Daha çok Anadolu kültürünün zenginliklerinden faydalaniyorum diyebilirim.

**2- Anadolu kültüründen etkilenmenizde Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinin de etkisi olduğu söylenebilir mi?**

**D. E:** Bedri Rahmi’nin etkisi mutlaka olmuştur. Onun eğitim anlayışı Akademi’deki diğer hocalardan farklıydı. Şöyle ki; Akademi’nin tümüyle Batılı tarzda eğitim anlayışına dönük bir kurum olduğunu söyleyebiliriz. Hatta kimi hocalar bu konuda o kadar ileriye gittiler ki, tam Batılı bir görüş ve anlayışta çevreye bakıp sanatlarını bu yönde geliştirip, sanat eğitimlerini bu yönde biçimlediler. Bence Akademi’nin eğitim anlayışı bu kadar Batı’ya dönük olmamalıydı. O dönemde Batı’ya baktığımızda Avrupa’nın farklı kültürlere yönelmiş olduğu görülür. 19 yüzyılın sonunda empresyonistlerle başlayan değişim, yeni kültürel değerlerin biçimlerinden yararlanma, yeni anlatım ve kurgu biçimlerine ulaşma amacı güdüyordu. 20. yüzyılda da bunu etkileri sürmüştür. Empresyonistlerdeki uzak doğu sanatının kompozisyonlarından etkilenilmesi, 20 yüzyılın başında kübizm, fovizm, fütürizm gibi akımlarla doğrudan doğruya farklı kültürlere dayanarak gelişti. Pek çok ressam,



o güne kadar ortaya çıkmayan Afrika'daki primitif işlere, Uzak Doğu sanatına, minyatürlere ve kaligrafi sanatına yöneldiler. Fakat Türkiye'de sanat eğitiminde o günkü Akademi hocalarının da etkileriyle Batılı anlamda sanat anlayışı hâkim oldu. Zeki Faik İzer başta olmak üzere pek çok hoca Batı hayranlığı içinde oldukları ve öğrencilerine o anlayışı aşıladıkları görülüyordu. Dolayısıyla, Türk sanatçıları da dâhil, Batılı gözle sanat olaylarına bakılınca, minyatür, çini ya da Selçuk sanatı sadece dekoratif ya da süsleme olarak algılandı. Oysa Picasso, Nurullah Berk'e, doğuya özgü kaligrafi sanatının üzerine yeterince eğilip eğilmediğini sormuştur. Akademi'deki bu hocaların yetiştirdiği öğrencilerin sanat anlayışı da bu yönde sürmüştür. Yani Paris'ten uzaklaşıldığı ölçüde resim sanatından da o kadar uzaklaşıldığı görüşü benimsenmiştir. Dolayısıyla Akademi içinde Batı aktarmacı bir anlayışın gelişmiş olduğu görülmektedir. Sanat yaşamdan ve binyılların geleneğinden beslenmeyince Batı'nın taklidi bir resim olmaktan öteye geçememiştir. Bedri Rahmi bu sanatçılardan daha farklı bir sanat anlayışına sahipti. Öğrenciliğim sırasında bizleri kaligrafi ya da minyatür sanatının ustalarını tanımaya teşvik etmiştir. Yaşamın içine girmemizi isteyen Bedri Rahmi, insanların olduğu mekânlara gitmemizi ve çalışmalarımızı buralarda yürütmemizi isterdi. Bedri Rahmi atölyesinde halk sanatına bakmayı ve bu değerler üzerinde durmayı öğrendim. Ancak Bedri Rahmi'de resimsel değerler yerine daha kaligrafik değerlerin ağır bastığını da söylemek gerekiyor. Ama yine de diğer atölyelerde olmayan bir eğitimi alıp, farklı kültürleri incelemeyi öğrendim. Bedri Rahmi, kişiliği ve özgünlüğü savunan bir eğitimciydi. Ayrıca, kendisini taklit eden öğrencileri uyarırdı.

Tekrar 1980'lere dönersek; bu yıllara bir sanat eğitimcisi olarak baktığımdaysa, bir yandan öğrenci olaylarının yakıcı bir biçimde yaşandığı, bir yandan 80 ihtilalinin gerçekleştiği yıllardır. Aynı zamanda bu yıllarda işçilerin grev hakkı gibi pek çok demokratik hakkın geri alındığını görüyoruz. Öğrencilerin tümü cezalandırılmayacağından YÖK kurularak tüm öğrenciler zapturapt altına alındı ve öğretim üyeleri de çıkan olaylardan ötürü suçlu bulundu. YÖK yasalarının mantıksız, tutarsız ve antidemokratik içeriği vardı. Rektörlere çok büyük yetkiler verildi. Bunlar eğitime ve öğrencilere huzursuzluk, sivil toplum örgütlerinden uzaklaşma, ülkesi için bir şeyler yapma, idealizmin kaybolması olarak yansıdı. Bu dönemde Akademi'de

birkaç eğilimin yürütüldüğü atölyeler mevcuttu. Birincisi toplumsal gerçekçi eğilimin olduğu, Neşet Günal ve ardından Neşe Erdok atölyesi, Özdemir Altan ve Adnan Çoker'in başını çektiği Batı yanlısı bir eğitimin devam ettiği atölye ve benim atölyem. Benim atölyemde öğrenci kimliğini ve kişiliğini oluşturmaya çalışan bir eğitim anlayışı vardı. Bence bu eğilimler arasındaki farklılıklar Akademi'deki sanat eğitimine renklilik getirmiştir. Ancak bizdeki anlayış özellikle 90 sonrasında renklilik yerine bir çekişme alanı haline bürünmüştür.

80'lerdeki önemli etkinliklere baktığımızda bunlardan birisi Akademi'nin düzenlemiş olduğu, benim de hemen hepsinin organizasyonunda yer aldığım, Sanat Bayramı etkinliği ve onun içindeki Yeni Eğilimler Sergileri olmuştur. Bu organizasyonlardaki plastik sanatlar etkinliklerinin başında ben vardım ancak, Kemal İskender ve Aydın Ayan da bana yardımcı oldular. Bu dönemde bir de Arkeoloji Müzesi'nde açık hava sergileri düzenledim. Bu daha sonra Günümüz Sanatçıları Sergisi'ne dönüşecek bir etkinlik olmuştur. Aynı zamanda 1979'da müze müdürü olduğumda bu koleksiyonun halka açılması gerektiği üzerine yetkililerle görüştim. Çağdaş müzelerde olması gereken etkinlikler bu müzede gerçekleştirildi. 1990'ların ortasında ise sanat eğitimcisi kimliğimin hesabını vererek, Türkiye'nin 16 kentinde açılan "Ustanın Ustaları" isimli sergide kişisel sorumluluğumu yerine getirmiş oldum. Bu Akademi'deki diğer hocalara da örnek olmalıdır. Ben bir sanat eğitimcisi olarak, sanatta özgünlüğü yakalamanın önemi olduğu vurgusunda bulundum. Yani sadece Batı'dan getirilen düşünce sistemiyle sanat yapılamaz. Türkiye'deki sanatçı örgütlenmelerine baktığımızda ise, bu örgütlerin hiçbir zaman yeterince verimli olamadığı görülür. Bu örgütlenme çabalarına birebir şahit olduğum için bu yorumu yapıyorum. Örneğin, asistanlık yıllarımda Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nde başkanlık yaptım. Bu dernek sonraları işlevsiz hale geldi ve kendi kendini lağvetti. Sonraki yıllarda, daha yenilikçi, daha demokratik bir dernek ihtiyacı ortaya çıktı. Görsel Sanatçılar Derneği böyle kuruldu ve ben ilk başkanlığımı yaptım. Bu dernekte müzeciliğin gelişmesi için çok emek harcadım. Sonuçta, bir eğitimci ve sanatçı olarak diyebilirim ki, bir öğrencinin yetişmesinde katkıda bulunmakla hem sorumluluğu olan hem de çok mutluluk veren bir olaydır.