



T.C.  
Marmara Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Resim İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

# **SANAT YAPMA HAKKI: 1980 SONRASI SANATI ANLAMAK**

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet ÖĞÜT

İstanbul, 2008



T.C.  
Marmara Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Resim İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

# **SANAT YAPMA HAKKI: 1980 SONRASI SANATI ANLAMAK**

Yüksek Lisans Tezi

Mehmet ÖĞÜT

Yöneten: Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

İstanbul, 2008

T.C.  
Marmara Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Resim İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı

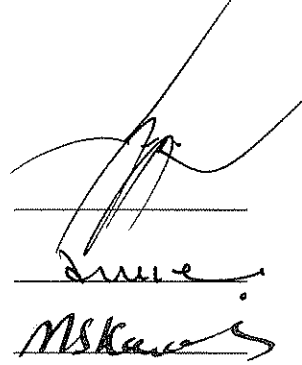
Mehmet Öğüt tarafından hazırlanan ‘Sanat Yapma Hakkı: 1980 sonrası Sanatı Anlamak’ başlıklı bu çalışma, 25.09.2008 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İmzalar

Danışman : Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN

Üye : Prof. Dr. Ayşe ÖZEL

Üye : Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN



## TEŞEKKÜR

Tezin hazırlanışı sırasında, katkılarından dolayı danışmanım Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN'e, Almanca çevirideki katkılarından dolayı arkadaşlarım Cemal TAŞTAN ve Mine YILDIZ'a, yazılı olmayan kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan A.Temel KARAYAVUZ ve Mine BOZARSLAN'a, manevi desteklerini eksik etmeyen Mercan HAN, Çiğdem ALTUNKARA, Ahmet ÖĞÜT, Suat ÖĞÜT, Hatice ÜSTÜN, Türkan DALGIÇ ve annem Emine EKMEN'e, yayın evlerinden kitap temin etmemi sağlayan Khalkedon Kitap Kafe çalışanlarına ve Naiv Atölye'ye teşekkür ederim.

## ÖZET

### SANAT YAPMA HAKKI: 1980 SONRASI SANATI ANLAMAK

Joseph Beuys'un dediği gibi, bugün “herkes sanatçıdır” ya da herkes sanat yapma hakkını kendinde görebilir; ama ne yazık ki sanat tarihini belirleyen bellek bu görüşe katılmamaktadır. Sanatın merkezi konumunda yer alan kişiler ya da kuruluşlar özellikle 1980 sonrası dönem içerisinde kültürel sermayeyi kendi çıkarları doğrultusunda istedikleri yönde şekillendirmişlerdir. Avangart (öncü) olarak değerlendirilen birçok anlayış içinde yer alan sanatçılar da kültürel sermayenin ekonomik sermayeye dönüşünde baş aktör konumunda olmuşlardır. Şirketler sisteme karşı direnen kendilerine sunulan geçmişi kabul etmeyip, geleceği yazmaya çalışan avangart sanatçıların mirasını, kendi reklamlarını yapmak ve kendi siyasi propagandalarını yaymak üzere kullanmışlardır.

‘Sanat yapma hakkı’ tanımlaması tez kapsamı içerisinde küreselleşen dünyada sanatçı, küratör, müze ve koleksiyon bağlantısı çerçevesinde, sanatçının pozisyonunu belirlemek için kullanılmıştır. Bu bakımdan ele aldığımız sanat piyasası metalaşma, ilişkiler ve sunumlar açısından 1980 sonrası dönem sanat tarihsel süreç içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Dünyanın sosyo politik durumu ve bunun sanat üzerindeki etkisinden yola çıkarak meta değeri artan sanatsal üretiminin ve bu doğrultuda gelişen sanatçı porifilinin cemaat ilişki boyutları üzerinden incelemesi yapılmıştır. Bu doğrultuda da 1980 sonrası sanatını anlamak için genel bir değerlendirmeye yer verildikten sonra kısaca dönemin özelliklerini yansıtan sanatçılar üzerinden anlayışlar aktarılmıştır. 1980 sonrası sanat ile ilgili kaynak sıkıntısı yaşanılmasının doğurduğu eksikliği gidermek amacıyla, sanatçıların yapmış oldukları röportajlar ek olarak dönemi anlamlandırmak ve anlaşılır kılmak için kullanılmıştır. Son olarak da 9. Uluslararası İstanbul Bienali Sanatçılarından Pilvi Takala ile üretimleri ve son dönemdeki sanatsal iletişim içerisindeki görüşleri üzerine bir röportaj yapılarak içerisinde bulunduğumuz sanatsal dönem değerlendirilmeye çalışılmıştır.

## **SUMMARY**

### **THE RIGHT TO MAKE ART: UNDERSTANDING ART AFTER 1980**

According to Joseph Beuys today everybody is artist or everybody has the right to make art, but unfortunately the definition of art history, does not agree with that. Especially during the period after 1980's, individuals and institutions positioned in the center of art world have been shaping cultural capital according to their own profit. Many artists who were part of movements that were considered avangarde (pioneer), acted as main characters in the transformation of cultural capital into economical capital. Companies used the heritage of avangarde artists, who were resisting the system by not accepting the past but looking into the future, for their own advertisement.

Within the framework of this thesis, the idea of "Right to Make Art" is used for investigating the artist's position in relation to other artists, curators, museums and collections in the age of globalization and in terms of prefix, the relations and representations, the art market taking a very important position after 1980's. Starting from the socio-political situation in the world and the effect of that on art, the increasing of the prefix value of making art and the profile of art community has been researched. In that direction an assessment has been made about understanding art after 1980's and the attitudes of the artists characteristic of that period, have been added. Because of the lack of sources on art after 1980, interviews with artist have been used for explaining this period. Finally, by means of an interview on works of one of the artists in 9th International Istanbul Biennial, Pilvi Takala, the recent period in art is estimated.

## İÇİNDEKİLER

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| TEŞEKKÜR .....                                                 | i   |
| ÖZET .....                                                     | ii  |
| SUMMARY .....                                                  | iii |
| I. BÖLÜM.....                                                  | 1   |
| GİRİŞ .....                                                    | 1   |
| 1. 1. Problem: .....                                           | 1   |
| 1. 2. Amaç: .....                                              | 1   |
| 1. 3. Önem: .....                                              | 1   |
| 1. 4. Varsayımlar: .....                                       | 1   |
| 1. 5. Sınırlılıklar .....                                      | 2   |
| 1. 6. Tanımlar: .....                                          | 2   |
| 1. 7. Kısaltmalar: .....                                       | 6   |
| II. BÖLÜM .....                                                | 7   |
| YÖNTEM .....                                                   | 7   |
| 2. 1. Araştırma Yöntemi: .....                                 | 7   |
| 2. 2. Evren ve Örneklem: .....                                 | 7   |
| 2. 3. Veri Toplama Teknikleri: .....                           | 7   |
| 2. 4. Kuramsal Çerçeve: .....                                  | 8   |
| 2. 5. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması: .....                  | 8   |
| III. BÖLÜM .....                                               | 9   |
| 1980 SONRASI SANAT .....                                       | 9   |
| 3. 1. 80’li ve 90’lı Yıllarda Genel durum .....                | 9   |
| 3. 2. Sanat yapıtının modern sonrası anlam değişikliği .....   | 11  |
| 3. 3. 1980’lerden 2000’li yıllara sanatın genel durumu .....   | 13  |
| 3. 3. 1. Güncel olanın sanat açısından değerlendirilmesi ..... | 19  |
| 3. 3. 2. Akımlar, Anlayışlar, Sanatçılar .....                 | 28  |
| 3. 3. 2. 1. Yeni Dışavurumculuk .....                          | 28  |
| 3. 3. 2. 1. 1. Georg Baselitz (1938 -) .....                   | 32  |
| 3. 3. 2. 1. 2. Anselm Kiefer (1945-) .....                     | 33  |
| 3. 3. 2. 1. 3. Julian Schnabel (1951-) .....                   | 34  |

|                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------|----|
| 3. 3. 2. 2. Avangart Ötesi (Transavangard) .....                    | 35 |
| 3. 3. 2. 3. Erich Fischl (1948-) .....                              | 36 |
| 3. 3. 2. 4. Jean-Michel Basquiat (1960–1988) .....                  | 37 |
| 3. 3. 2. 5. Yeni Geometri (Neo-Geo) .....                           | 37 |
| 3. 3. 2. 5. 1. Jeff Koons (1955-) .....                             | 38 |
| 3. 3. 2. 6. Yeni Klasizm .....                                      | 39 |
| 3. 3. 2. 7. Steven Campbell (1951-) .....                           | 40 |
| 3. 3. 2. 8. Jean Rustin (1928-) .....                               | 40 |
| 3. 3. 2. 9. Uzak Doğu’da Yeni bir Anlayış .....                     | 40 |
| 3. 3. 2. 9. 1. Yu Youhan (1943-) .....                              | 41 |
| 3. 3. 2. 10. Anish Kapoor (1954-) .....                             | 41 |
| 3. 3. 2. 11. Anthony Gormley (1950-) .....                          | 42 |
| 3. 3. 2. 12. Gilbert Prousch (1943-), George Passmore (1942-) ..... | 42 |
| 3. 3. 2. 13. Kavramsal Olarak Eser Üretmek .....                    | 42 |
| 3. 3. 2. 14. Robert Gober (1954-) .....                             | 43 |
| 3. 3. 2. 15. İlya Kabakov (1933-) .....                             | 43 |
| 3. 3. 2. 16. Louise Bourgeois (1911-) .....                         | 44 |
| 3. 3. 2. 17. Rebecca Horn (1944-) .....                             | 45 |
| 3. 3. 2. 18. Bill Viola (1951-) .....                               | 45 |
| 3. 3. 2. 19. Damien Hirst (1965-) .....                             | 46 |
| 3. 3. 2. 20. Orlan (1947-) .....                                    | 47 |
| 3. 3. 2. 21. Cindy Sherman (1954-) .....                            | 47 |
| 3. 3. 2. 22. Joel-Peter Witkin (1939-) .....                        | 48 |
| 3. 3. 2. 23. Franz Ackermann (1963-) .....                          | 49 |
| 3. 3. 2. 24. Tracey Emin (1963-) .....                              | 49 |
| 3. 3. 2. 25. Felix Gonzalez-Torres (1957–1996) .....                | 50 |
| 3. 3. 2. 26. Matthew Barney (1967-) .....                           | 51 |
| 3. 3. 2. 27. Vanessa Beecroft (1969-) .....                         | 51 |
| 3. 3. 2. 28. Paul Mccarthy (1945-) .....                            | 52 |
| 3. 3. 2. 29. Pipilotti Rist (1962-) .....                           | 53 |
| 3. 3. 2. 30. Katharina Fritsch (1956-) .....                        | 53 |

|                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. 3. 2. 31. Sarah Lucas (1962-)                                                                                                | 54  |
| 3. 3. 2. 32. Sylvie Fleury (1961-)                                                                                              | 55  |
| IV. BÖLÜM                                                                                                                       | 56  |
| SANAT YAPMA HAKKI                                                                                                               | 56  |
| 4. 1. Politika'nın Sanat Üzerinden Etkisi                                                                                       | 56  |
| 4. 2. 1980 Sonrası Şirketlerin Sanata Müdahalesi                                                                                | 59  |
| 4. 3. Türkiye'de 80 sonrası Bir Bilânço (Yahşi Baraz'la sohbet)                                                                 | 71  |
| 4. 4. Sanatçı Röportajları                                                                                                      | 81  |
| 4. 4. 1. Georg Baselitz - Henry Geldzahler Röportajı                                                                            | 81  |
| 4. 4. 2. Orlan – Ali Akay Röportajı                                                                                             | 92  |
| 4. 4. 3. Pilvi Takala ile röportaj                                                                                              | 95  |
| V. BÖLÜM                                                                                                                        | 103 |
| SONUÇ VE ÖNERMELER                                                                                                              | 103 |
| RESİMLER :                                                                                                                      | 106 |
| RESİMLER DİZİNİ                                                                                                                 | 124 |
| KAYNAKÇA                                                                                                                        | 128 |
| EK 1. 1980'den 1995'e Genel Olaylar, Bilim ve Teknoloji, Sanat ve Mimari Alanlarındaki Gelişmelerin Maddeler Halinde Sıralanışı | 134 |
| ÖZGEÇMİŞ                                                                                                                        | 143 |

# I. BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1. 1. Problem:

Sömürgeci anlayışla tanımlanan 3. Dünya ülkelerini içine alacak bir şekilde hızla yayılan ‘güncel sanat’ furiasının oluşturduğu yeni sanat değerlendirmesinin ve bunun doğrultusunda oluşan yeni sanatçı profillerinin tanımlandırılmasında, cemaat ilişkisini belirleyen unsurlar problem olarak alınmıştır.

### 1. 2. Amaç:

1980’den günümüze sanatı anlamının gerekliliklerini vurgulamak ve iletişim eksikliğini giderip ortak sorunların nedenlerini çözümlemek, sanatı ve sanatçıyı oluşturan etmenleri belirginleştirecektir. Bu doğrultuda, 1980 sonrası sanatını belirleyen kurumlar ve şirketler üzerinden sanatın nasıl anlaşıldığı önemlidir. Bundan yola çıkarak, izleyen ya da üreten konumda olan kişilerin bu dönemle ilgili fikir sahibi olması gerekmektedir. Tezin amacı, bu konu hakkında fikir verebilecek bir doküman oluşturmaktır.

### 1. 3. Önem:

Dışarıdan bakan bir gözle sanatı algılayan, üreten ya da izleyen kişi konumunda olarak bugünün sanat anlayışlarını daha genel anlamak ve bilinçli bir tavır kazanımı sağlamak tezin konusu kapsamında önem teşkil etmektedir.

### 1. 4. Varsayımlar:

Bu araştırmada;

1. ‘Sanat yapma hakkı’ tanımlamasının, bugünün sanatını anlamak için gerekli olduğu varsayılmıştır.

2. Cemaat ilişkileri çerçevesinde, 1980 sonrası sanatın anlaşılması gerektiği varsayılmıştır.
3. Bu araştırmada ulaşılan birincil ve ikincil kaynakların konuyu kapsadığı varsayılmıştır.
4. Araştırmada kullanılan yöntemlerin ve kaynakların konuyla ilgili problemleri çözebilecek nitelikte olduğu varsayılmıştır.
5. Yapılanmamış Görüşme Tekniği'nden temin edilecek verilerin, bilimsel bulgulara dayandırılması koşulunun esas alınması varsayılmıştır.

### **1. 5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma;

1. 2006 – 2008 öğretim yılına dek toplanılabilecek veriler ve ulaşılabilecek kaynaklar ile sınırlıdır.
2. Plastik sanatlar alanı içerisinde sınırlıdır.

### **1. 6. Tanımlar:**

Pentür: Yağlı boya tablo anlamında kullanılır. Kökeni Fransızcadır.

Episteme: İlkçağ Yunan felsefesinde “kanı” ya da “sanı” anlamında kullanılmaktadır.

“Doğru ve bilime dayalı bilgi” anlamındaki terim: Bir bilim olarak dizgeleştirilmiş, düzenlenmiş bilgi bütünüdür. “Sokrates öncesi dönem düşünürlerinin “maddeci” dünya görüşlerinin katılığı, onların bilginin türleri arasında ayırma gitme yolunu tıkamış; bu yolu açık tutmaya en çok yaklaşan Herakleitos bile bundan payına düşeni almıştır. Bu bağlamda episteme, onların düşünce evrenlerinde pek bir yer işgal etmez. Platon’da ise episteme, olumlu olanın bilgisine karşıt olarak, ilk ilkelerden kalkarak kanıtlanabilir olan zorunlu bilgi, yani idealara ilişkin bilgi anlamında kullanılmıştır.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://webmastersitesi.com/felsefe/5787-episteme/> web adresinden 04. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

Paradigma: “Kısaca her hangi bir alanda yerleşik, yazılı ve yazılı olmayan tüm kurallar ve uygulamaların bütününe verilen bir isimdir. Paradigma başka bir deyişle; bir modelin, bir bakış açısının, kavrayış ve anlayışın adıdır. Bir paradigma, uzun süren deneyimler ve başarısı kanıtlanmış süreçleri içerisinde barındırabilir. Bu, söz konusu paradigmanın her zaman başarılı olacağı anlamına gelmez. Yeni bir paradigma eskisini geçersiz kılacak şekilde tüm kalıpları yıkarak, kendi kurallarını koyduğunda artık eskisi için başarılı olabilecek bir zemin kalmamıştır.”<sup>2</sup>

Pozitivizm; “Olguculuk, iki felsefi düşünceye verilen addır. Her iki düşüncenin de teoloji ve metafizik içermeyen, sadece maddi dünyanın gerçeklerine dayanan bilim anlayışı vardır. Daha eski olan pozitivizm Auguste Comte'un 19. yy. 'da ortaya attığı düşüncedir; daha yeni olan mantıkçı pozitivizm ise 1920'de Viyana Çevresi tarafından kurulmuştur. Yapısal antropolopojist Edmund Leach, 1966 Henry Myers derslerinde pozitivizmi şu şekilde tanımlamıştır: Pozitivizm, ciddi bilime dayalı sorunun, bir dış kaynaktan gelen nihai sebeplerini aramayan; ama doğrudan gözleme açık olan gerçekler arasındaki ilişkilerle sınırlı olmasını söyleyen görüştür.”<sup>3</sup>

Anglosakson: “Anglosaksonlar, 5. ve 6. yy. 'da İngiltere'yi istila eden Cermen ırkları Angluslar, Saksonlar ve Jutilerden oluşmuş halk topluluğudur. Anglosakson tabiri, günümüzde İngiliz soyundan gelen beyaz ırkları tanımlamakta kullanılır. İngiliz sözcüğü, Anglus (İngilizce Angle) sözcüğünden gelir.

5. ve 6. yüzyıllardan itibaren Almanya'dan göç ederek Britanya adalarının çeşitli bölgelerine yerleşmişler ve ayrı ayrı krallıklar kurmuşlardır. Bu krallıklar Kent, Sussex, Wessex, East Anglia, Mercia ve Northumtna olmak üzere 7 tanedir. Sonunda Wessex kralı Egbert (1802 – 1839) diğerlerini hâkimiyeti altına alarak birliği sağlamıştır. Wessex'lerin kurduğu bu hükümetin esası Germen örf ve adetlerine dayanmakta, halk asilzadeler, hür

---

<sup>2</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Paradigma\\_de%C4%9Fi%C5%9Fimi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Paradigma_de%C4%9Fi%C5%9Fimi) web adresinden 05. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

<sup>3</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Pozitivizm> web sitesinden 06. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

çiftçiler, yarı hür olanlar ve kölelerden meydana gelmektedir. Daha sonra aristokrat bir zümre gelişerek hâkimiyeti ele geçirmiştir.”<sup>4</sup>

Neo- liberal: “Neoliberalizm, ekonominin devlet işlerinden ayrılmasını ve piyasayı özel teşebbüsün yönetmesi gerekliliğini savunan bir düşünce akımıdır.

Rekabetin piyasayı yönetmesi gerektiğini söyler. Dengelenmiş bütçeyi, serbest piyasa kapitalizmini ve serbest ticareti savunur. Devletin sadece herhangi bir buhran anında acil ve keskin müdahaleler yapmasını, bunun dışında piyasadaki tamamen çökmesini savunur. Kişiyi başlı hürriyeti pozitif şekilde tanımlar ve sosyal reform için kanunların kullanımına karşı çıkar. Klasik liberalizmden farklı olarak, kişilerin topluma doğal bazı haklarla girdiklerini kabul etmez. Özel mülkiyeti savunur ve bu savunusunu ‘kişiyi bağlı hürriyet ve açık piyasalar en geniş kitleler için en büyük faydayı sağlar’ şeklinde ifade eder.

Temelleri, bir ekonomist - felsefeci olan Friedrich Hayek tarafından Chicago Üniversitesi'nin ekonomi bölümünde atılmıştır. Yine aynı üniversitenin ekonomi profesörlerinden Milton Friedman ve Arnold Harberger'in de katkıları vardır. Bunlara ek olarak, Uluslararası Para Fonu adlı kurum da bu akımın temellerinin atılmasına destek verenler arasındadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüm dünyaya egemen olan Keynesyen ekonomiden uzaklaşmıştır. Sermayenin liberalleşmesini savunduğu ve dünya ekonomileri üzerinde büyük etkiler yarattığından dolayı buna ‘neoliberal reform’ denilmiştir. Her ne kadar liberalizm yüzünden sol ile sağın ortası olduğu sanılsa da aşırı kapitalist ve bu yüzden de sağcı bir akımdır.”<sup>5</sup>

Strateji: “Önceden belirlenen bir amaca ulaşmak için izlenen yoldur. Temelde askeri bir terim olan strateji, bir ulusun veya uluslar topluluğunun, barış ve savaşta benimsenen politikalara en fazla desteği vermek amacıyla politik,

---

<sup>4</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Anglosakson> web adresinden 07. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

<sup>5</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Neoliberalizm> web adresinden 07. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

ekonomik, psikolojik ve askerî güçleri bir arada kullanma bilimi ve sanatıdır.”<sup>6</sup> İçinde bulunulan koşullar çerçevesinde gelecekle ilgili tutum sergilemek olarak da değerlendirilebilmektedir.

Getto: “bir kentin her hangi bir azınlıkça yerleşilen bölümüne genel olarak verilen ad. İbranice kökenli bu sözcük, özelde Almanya ve Doğu Avrupa şehirlerinde eskiden Yahudilere ayrılan, sonrada Yahudi semtlerine verilen bir addır. Genelde kötü koşulların hâkim olduğu bölgeler için kullanılır. Getto, amacı ne olursa olsun, her azınlığın sığınma veya sürülme (örneğin Varşova gettosu) yeridir. Ayrıca 2. Dünya Savaşı sırasında Adolf Hitler önderliğinde üstün kabul edilen Aryan ırkını, alt ırk diye tabir edilen Yahudi ırkından ayırmak için tüm Yahudileri ayrı bir küçük mahalleye yerleştirme işidir. Günümüzde ise özellikle ABD’de yine zenci mahallelerinden oluşan ayrı bir getto yerleşim alanı vardır.”<sup>7</sup>

Periferi: Merkezden uzakta olan çevre anlamına gelmektedir. Tez kapsamında, Batı merkezli ülkelerin dışında yer alan ülke sanatçılarını tanımlamak için kullanılmıştır.

Anonim: Yazarı bilinmeyen ve anılmayan eserlere verilen sıfattır.

Angajman: Bireyin kendi davranışlarına bağlılığı, bir başka deyişle birey ile edimleri arasındaki bağ şeklinde tanımlanabilir. Kiesler (1971) tarafından incelenen angajman olgusu, ya hep ya hiç tarzında değil, bireyin davranışlarını sahiplenme ya da onları benimseme düzeyi olarak kavramsallaştırılmıştır. Bireyin belirli bir edimi özümleme derecesinin ifadesidir. Genel olarak bir kişinin, fikir, inanç ve duyguları değil, davranış veya hareketleri tarafından bağlandığı (angaje edildiği) söylenebilir, yani bağlantı, sadece eylemler için söz konusudur.

Literatürde angajmanın, kişinin tutumlarıyla ilişkisinden hareketle, tutum yanlısı bağlantı ve tutum karşıtı bağlantıdan söz edilmektedir. Bunlardan

<sup>6</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Strateji> web adresinden 08. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

<sup>7</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Getto> web adresinden 08. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

birincisi, kişinin problematik olmayan bir tarzda, yani mevcut tutumları yönünde angajmanını, ikincisi ise mevcut tutumlarına karşıt yönde angajmanı olarak ifade edilmektedir.”<sup>8</sup>

**Eklektik:** Çeşitli görüşlerden seçilmiş fikirleri bir araya toplama olarak tanımlanmaktadır.

**Egzotik:** Yabancı ülkelere ait olanı ifade eder. Bir edebiyat terimi olarak, yabancı ülkelerin insanlarını örf ve adetlerini, tabiatını, manzaralarını konu alan eserlere egzotik, bu tür eserler verme cereyanına da egzotizm denir. Kelime ilk olarak 19. yy. 'da kullanılmaya başlanmıştır. Modern sanat içerisinde Batı, egzotik ülkelerin üretimlerinden etkilenmiştir.

**Retrospektif:** Görsel sanatlarda dünden bugüne, bir sanatçının kariyeri boyunca yaratmış olduğu eserlerden derlenmesine denir.

**Kitsch:** Özellikle 20. yy. içinde üretilmiş çeşitli nesnelerde rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değeri taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan bir terimdir. Türkçede yakın anlamı olarak "rüküş" sözcüğüyle ifade edilmektedir. Kitsch, grafikten endüstri tasarımına ve mimarlığa kadar uzanan geniş bir alanda estetik düzey düşüklüğünü nitelemek için kullanılır.

## **1. 7. Kısaltmalar:**

A. Ş. : Anonim Şirketi

bkz.: bakınız

s. : Sayfa

vb. vs.: ve benzeri, vesaire

yy.: yüzyıl

Yay: Yayıncılık

---

<sup>8</sup> <http://www.psikolojisyayfam.com/kavramlar/angajman.html> web adresinden 10. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

## II. BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 2. 1. Araştırma Yöntemi:

Tarama modeli, geçmişte veya günümüzde var olan bir durumu kendi şekliyle tanımlayan bir araştırma tekniğidir. Bu anlamda konuyla ilgili olan tüm literatür taranmıştır.

Araştırma ile ilgili kişilerle mülakat (görüşme) tekniklerinden Yapılanmamış (Yarı Yapılanmış) Görüşme Tekniği'ne yer verilmiştir. Ayrıca, Gözlem Tekniği de kullanılarak, seçilmiş olan mülakat tekniği belgelenmiştir.

#### 2. 2. Evren ve Örneklem:

Konunun kapsamı içinde yer alan tüm yazılı ve sözlü kaynaklar konunun evrenini oluşturur. Konuyla doğrudan ilgisi olmayan, konu kapsamı içerisinde kullanılabilir olan öbür dallarla ilgili yazılı kaynaklar da konunun evreni içinde sayılabilir. 1980 sonrası dönem içerisinde yer alan ulusal ve uluslar arası canlı kaynaklar, nesnel oldukları ölçüde konunun evreni dâhilindedirler.

#### 2. 3. Veri Toplama Teknikleri:

Araştırmanın oluşumunu sağlayacak ana ve yan kaynaklar taranmıştır. Yüksek öğretim kurumlarının idare ile ilgili bölümlerinde yer alan resmi belgelerde; özel ve devlet kütüphanelerinde plastik sanatlar alanı ilgili yer alan kitaplarda, yayınlanmış ve yayınlanmamış tezlerde; çeşitli gazete ve dergilerde, internet ortamında konu kapsamı içerisinde alan araştırması yapılmıştır.

#### **2. 4. Kuramsal Çerçeve:**

1980 sonrası süreçte şirket patronlarının ve üst düzey zengin elit kesimin kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirdiği sanatın, algılanışı ve toplum üzerindeki yönlendirme etkisi kuramla ilgili çerçeve dahilinde incelenmiştir.

#### **2. 5. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması:**

Kütüphanelerden, çeşitli tezlerden, dergilerden ve internet ortamından elde edilen veriler, tez danışmanları ve konuyla ilgili kişiler ile görüşülüp yorumlanıp nesnel gerçekliği saptandığı ölçüde kullanılmıştır. Bu görüş ve değerlendirmeler bilime bağlı dayanaklar çerçevesinde ele alınarak değerlendirilmiştir.

Sanatçılar ile yapılan görüşmelerde olası olan öznel değerlendirmeler içerisinde konuyla ilgili olan ve kaynaklar ile doğruluğu saptanan bilgiler kaynak olarak kullanılmıştır.

### III. BÖLÜM

#### 1980 SONRASI SANAT

##### 3. 1. 80’li ve 90’lı Yıllarda Genel durum

Dünyanın özellikle de Avrupa ve ABD’nin ekonomi alanındaki gelişimi sanat üzerinde de doğru orantılı olarak etkisini göstermiştir. Berlin Duvarı’nın yıkıldığı ve teknolojik gelişmelerin hayatın içerisine daha yoğun bir şekilde girdiği bir dönem olarak nitelendirebiliriz. Edward Lucie Smith 80’li yılları dönem olarak şöyle açıklamıştır; “1980’ler siyasal ve bir ölçüde teknolojik anlamda çelişkiler ile dolu bir dönemdi. Britanya ile Arjantin arasındaki Flankland Savaşı, savaş diplomasisinin karanlık günlerine dönüldüğünü haber veren yeni-sömürgeci bir gelişmeydi. Aynı saptama, Amerika’nın küçük Karayip adası Grenada’yı işgali için de söylenebilir. Challenger uzay mekiğinin başına gelen felakete, televizyonlarının başındaki milyonlarca izleyici de tanıklık etti ve bu olay, kamuoyunun süregelen teknolojik ilerlemelere güvenini sınayan, sarsan bir gelişme oldu. Yine de CD çalarların, ilk taşınabilir bilgisayarların piyasaya çıkmasıyla birlikte, teknolojinin ev ortamındaki etkisi giderek arttı.”<sup>9</sup> Smith’in örneklerinden de anlaşılacağı gibi 80’li yılları postmodernist bir dönem olarak da nitelendirebiliriz. Modern insan her şeyi kontrol edebileceği yönünde bir düşünce yapısını benimsemiştir; fakat toplumla ilgili ve siyasi anlamdaki sorunlar ile teknolojik gelişmeler medeni insanın her şeyi kontrol edemeyeceği yargısını ortaya çıkarmıştır. Bu da insani egemen düşüncenin kendine yönelik güvenini zedelemesine yol açmıştır. Smith dönemle ilgili tanımlamasına şöyle devam etmektedir; “iki büyük siyasete dayalı sistem olan komünizm ile kapitalizm arasındaki rekabet sürmekteydi; ancak Pekin’de Tiennanmen Meydanı’nda yaşanan katliam, Çin’de liberalleşme süreci olarak görülen dönem açısından acı bir gerileme oldu. Doğu Avrupa ve Almanya’daki Gelişmeler ise, Çin’de yaşananları dengeleyecek karşıt bir unsur olmanın ötesine geçti. Polonya’da ‘Dayanışma’nın

---

<sup>9</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 333). İstanbul: Akbank.

seçim zaferi ve oyun yazarı Vaclav Havel'in demokratik Çekoslovakya'nın devlet başkanı seçilmesiyle doruğa çıkan 'Prag Baharı'nın ardından, Komünist uydu devletler Sovyetler Birliği sultasından kurtulmaya başladı. Dönemin en fazla yankı uyandıran siyasi gelişmesi, 1989'da Berlin Duvarının yıkılmasıyla iki Almanya'nın birleşmesiydi. İronik biçimde, bu gelişmeye, Batı demokrasilerinde 1970'lerdeki petrol buhranının yol açtığı ekonomik buhrandan beri gözlenen en kötü bunalımın habercisi olan bir ekonomik durgunluk eşlik etmekteydi.”<sup>10</sup> Ekonomideki durgunluk, kapitalist ve komünist sistemleri yönetim biçimi olarak uygulayan devletlerin siyasi süreçler içerisindeki tutumları doğrultusundaki eylemleri, düşünce boyutundaki savların gerçekliğe indirgendiğinde sorunlar yaratabileceğinin göstergesi olmuştur. 80'li yıllardaki bu ekonomik ve siyasetle ilgili durumlar sanat üzerinde etkisini meta değeri olarak ta göstermiştir. Tuval resimlerinin değerinin artması resim sanatının bittiğinin düşünüldüğü yıllarda tekrar önemini arttırmıştır. Sadece resim değil diğer plastik sanatlar kapsamındaki üretimler de sanat değerlerini yükseltmiş, bir yatırım aracı olarak görülmeye başlamıştır. Bu da dünya genelinde etkisini göstermiştir.

80'li yıllardan sonra 90'lı yıllarda siyasi ve ekonomik olarak olumsuzluklar yaşanmaya devam etmiştir.”Üçüncü Dünyada yaygınlık kazanmış olan iç savaşlar, Yugoslavya'nın çözülmesiyle birlikte Avrupa'ya da sıçradı. Din içerikli öğeler kadar ırkla ilgili meselelerin de rol oynadığı Bosna çatışması Balkanlar'ı kan gölüne çevirirken, Sovyet komünizminin çöküşü Rus İmparatorluğu'nun dağılmasını, Gürcistan ve Azerbaycan gibi bağımsızlığını yeni kazanmış ülkelerde milliyetçi çatışmaların patlak vermesini beraberinde getirdi.”<sup>11</sup> Dünya globalleşirken, iletişim normal insan için bile büyük açılımlar yapmışken, dünyayı saran aę olarak nitelendirilen internet bu kadar hayatının içerisine girmişken, medeniyet ya da medeniyet yoksunu toplumlar, aralarındaki sorunları hala bin yıllık geleneklerle; savaşarak çözmeye çalışıyorlardı. Değiştiğini düşündüğümüz alışkanlıkların sadece ertelendiği bir kez daha ortaya çıkarak tekerrür etmiştir.

Dünyanın batısında da durum değişik değildi. ABD'de “siyah ırk” bunca gelişmişliğe rağmen siyah ırk'tı. “ABD'de, Los Angeles'teki, siyahî bir şoförü dövmekle suçlanan

<sup>10</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 333). İstanbul: Akbank

<sup>11</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 365). İstanbul: Akbank

Los Angeles Emniyet Müdürlüğü'nde görevli polislerin beraat etmesi üzerine patlak veren ırkçı isyanlar ve Oklahoma City'de federal hükümet binasının bombalanması gibi benzer olaylar, Amerikan toplumunun Sivil Haklar Hareketi ile Vietnam Savaşı karşıtı protestoların yükseldiği 1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerin başında yaşadığı siyasal çalkantılarla, ırkçılıktan kaynaklanan gerilimlerle bir kez daha karşı karşıya olduğunun işaretiydi.”<sup>12</sup> Dünya yalnızca ABD'deki modernist şiddete göz yummuyordu. Büyük bir duyarsızlıkla Afrika'da olan soykırım, katliam ya da yerine benzeri bir tanımlama konulabilecek olaylara da sanki onay verirmişçesine seyirci kalmayı yeğliyordu. “Afrika hükümetleri de, özellikle orta Afrika'nın küçük, nüfusu yoğun ülkelerinden Ruanda'da yaşanan ürkütücü boyuttaki etnik katliamlara benzer gelişmelerle giderek kargaşa ortamına sürüklendi.”<sup>13</sup> diyordu Smith ve 2000'li yıllarda ABD Irak'a barış umutlarıyla girerken dünyanın aynı vurdumduymazlığı devam etmektedir.

90'lı yıllarda umut verici birkaç olayın olması - Filistin Kurtuluş Örgütü ile İsrail hükümeti arasında imzalanan barış anlaşması ya da Nelson Mandela'nın önderliğinde Güney Afrika'da ilk çok ırklı hükümetin kurulması – olumlu gelişmeler olarak değerlendirilse bile “Batı Şeria'dan genç bir ortodoks Yahudi'nin İsrail Başbakanı İzak Rabin'i öldürmesi”<sup>14</sup> İsrail ile Filistin arasındaki gerginliğin tekrar artmasına ve günümüze kadar devam etmesine, Afrika'daki insanların açlık sınırında yaşayıp binlerce insanın ölmesine engel olamamıştır.

### **3. 2. Sanat yapıtının modern sonrası anlam değişikliği**

Modernizm ile birlikte değişen sanat anlayışı sanat yapıtı üzerinde de anlam değişikliğine yol açmıştır. 19. yy. ın ikinci yarısının ortalarından 20. yy. ın ikinci yarısının ortalarına kadar geçen süreç, farklı akımları ve anlayışları içerisinde barındırması yönüyle önemli bir zemin üzerinde durmaktadır. Hem modernizm öncesi hem de modernizm sonrası süreçleri değerlendirdiğimizde bunu daha iyi anlamaktayız. “Özerk sanat yapıtı esas olarak modernizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. modernizm, sanatı meta değeri, sanatçıyı da ‘dahi’ kavramı ile tanımlayarak özerk

<sup>12</sup> Lucie- Smith E. (2004) *20. yy. da Görsel Sanatlar*(s. 365). İstanbul: Akbank

<sup>13</sup> Lucie- Smith E. (2004) *20. yy. da Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akbank

<sup>14</sup> Lucie- Smith E. (2004) *20. yy. da Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akbank

sanat yapıtının yolunu açtı. 20. yy.ın ilk çeyreğinin sonuna kadar kendinden menkul sanat yapıtı, estetik ve kuram açısından kendini tamamıyla kanıtlamış ve hesap vermek zorunda olmayan yapıtı.”<sup>15</sup> Modernizm, sanatı statü olarak farklılaştırmış, para bakımından bir alım satım ilişkisi içerisinde değere dayalı biçim değişikliğine uğratmıştır. Sanat yapıtını meta olarak konumlandırmanın yanı sıra sanatçı kavramındaki anlayışı da farklı bir boyuta taşıyarak, dahi kavramıyla özdeşleştirmiştir. Tüm bu doğrultular yolu ile de özerk sanat yapıtı anlayışının ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Birinci dünya savaşı sonrasında sanat yapıtı, resim değerleri açısından ve anlamlandırılma yönünden kendi içerisinde bütünlüğü olan sınırlılıklarıyla kabul edilmiş, dışa açık her hangi bir eleştiriye meyil vermeyen bir pozisyon ortaya koymuştur. “Peki, kendinden menkul sanat yapıtı tam olarak neye karşılık geliyordu? Kurt Schwitters’in Merzbau’su bu anlamda önemli bir örnektir; çünkü bu yapıt söz konusu estetik ve kuramlar ile ilgili zemine sahip olmakla birlikte bir yaşamı da barındırmaktadır. Duchamp’ın Büyük Cam’ı da böyle bir yapıttır; ama yine de bu ilerici yapıtlar bile sanat nesnesini ‘izleyici tarafından izlenen şey’ konumundan uzaklaştıramadı; çünkü özerk sanat yapıtı izleyici ile arasındaki mesafeyi bir şekilde korumayı tercih ediyordu.”<sup>16</sup> Dadaizm düşüncesi içerisinde yeri kuşkusuz en önemli sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp’ı ele alırsak savaş sonrası sanat yapıtı kavramının geçirdiği kırılmayı dahi iyi anlayabiliriz. Dadaist provokasyonların şaşırtıcı bağlam ve nesneler üzerinden sanatın ‘ne’ liği üzerine bir önerme sunuyor olması noktasında Duchamp’ın Ready made’leri (Resim 1) izleyiciyi bu nesnelerin ardındaki özerk sanat kavramının pozisyonunu sorgulamaya kışkırtmıştır; ama yine de sanat yapıtından sanat nesnesine geçişi simgeleyen bu vurucu eserler izleyici ve eser arasındaki ilişkide sanat nesnesini ‘izlenen şey’ konumundan farklı bir boyuta taşıyamamıştır; çünkü modernizmin oluşturduğu özerk sanat yapıtı kavramı üretimin sunumunda ‘alan’ durumundaki kitleyle eser arasında belirli bir mesafeyi korumuştur. Bu durum zaman içerisinde farklı bir boyuta ulaşmıştır. “Postmodern tartışmalarının başlamasıyla, artık sanatçıların tutumu ve

<sup>15</sup> Öğüt A. (2006) *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve “Strateji” nin Rolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı

<sup>16</sup> Öğüt A. (2006) *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve “Strateji” nin Rolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı

deneyimi önem kazanmıştır. Yapıtın özerkliğinin yerini, sanatçının tutumu ve deneyimi almıştır. Tüm bunlardan hareketle iki kutubun varlığından bahsedilebilir; birincisi özerk sanat yapıtı, ikincisi ise kuruma dayalı ilişkiler ve piyasa koşulları içinde kendi konumunu bulan deneyime dayalı stratejik sanat<sup>17</sup> yapıtıdır. Modernizm sonrası dönem olarak kabul edilen postmodernizm, sanatçı profilinde ve sanat eseri anlayışında farklı anlayışları beraberinde getirmiştir. 1980 sonrası dönem içerisinde sanat eserinin nesne olarak algılanmasının etkisiyle sanatçının sanat piyasası içerisindeki tutumu, üretimi ve bu sanat üretimlerinin sergilenişi ile ilgili tavrı önem kazanmıştır. Sanat yapıtının tartışılmaz özerkliğinin yerini sanatçının dolaşım içerisindeki duruma bağlı tavırları ve ilişki düzeyi içerisindeki deneyimi almıştır; ama özerk sanat yapıtı anlayışının kavram olarak işlevsiz kalışı değerlendirebilir bir durum teşkil etmemektedir. Özellikle 1980 sonrası dönem içerisinde malzeme olarak tuval yüzeyine bariz bir dönüşün olduğu gerçeği de göz ardı edilmemelidir. Bu doğrultuda iki farklı anlayışın günümüz sanat dünyasında kabul edilir olduğunu söyleyebiliriz. Ahmet Ögüt'ün deyimiyle bu iki farklı anlayış; modernist anlayıştan gelen özerk sanat yapıtı ve kuruma ya da kişiye bağlı ilişkiler doğrultusunda sanat piyasası içerisinde deneyime dayalı bir konum teşkil eden stratejik sanat nesnesi'dir.

### 3. 3. 1980'lerden 2000'li yıllara sanatın genel durumu

80'li yıllarda kimilerine göre 70'lerde öldüğü düşünülen resim sanatı, yeniden hayat kazanmıştır. Kimilerine göre ise bunun zaten 1960'lı yıllarda ve 70'li yıllarda olduğudur ve 80'li yılların resim sanatının, modernist sanat anlayışın kötü taklitlerinin ebatları büyültülmüş şekilde sunulmasından başka bir yenilik içermediği, bir farklılık taşımadığı düşünülmüştür. Tabi 80'li yılları sadece resim eleştirilerinin ve üretimlerinin olduğu yıllar olarak görmek doğru değildir. 1960'lı yıllardan itibaren süre gelen avangart eğilimler 1980 sonrası sanat üzerinde de etkin bir rol oynamıştır. Bienaller'in, Trienaller'in ve önemli bir sanat etkinliği olan Documenta sergilerinin günümüze kadar etkisini arttırarak devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Hatta ülkelerin

---

<sup>17</sup> Ögüt A. (2006) *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve "Strateji" nin Rolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı

kültür siyaseti içerisinde bu etkinliklerin öneminin farkına varıp diğer ülkeler arasındaki statülerini arttırmak için girişimlerde bulunduğu görülmektedir.

Resim üretimine geri dönersek, 80'li yıllarda figüratif tuval çalışmaları hiç kuşkusuz etkisini 1960'lı ve 70'li yıllardan daha etkin göstermiştir. Norbert Lyton 'Modern Sanatın Öyküsü' adlı kitabında özellikle 80'li yıllar ve 90'lı yılların başlarındaki sanat eğilimlerini tanımlarken şöyle bir eleştiri üzerinden gitmiştir:

“ 'Yeni sanat'tan söz etmek gerekmez, diyordu Schönberg; sözü edilen sanatsa, o zaten yenidir. Sanat dünyası varlığını bugün de yenilik kavramına göre sürdürüyor. 1980'li yıllar bir Rönesansın ilanıyla karşımıza çıktı. Bu durum yeni bir kuşağın bir önceki kuşağı bir yana itme çabalarından, hatta 1980'li yılların 1970'li yılları yadsımasından da öte bir şeydi. Bu bir bakıma, modern sanata yöneltilen genel bir saldırının parçasıydı. Çağdaş sanatı sergilerde ve yayınlarda karşımıza çıkaranlar yeniliği yadsıyan ve gelenekçi yöntemlerle değerlere dönen yeni bir çağın haberciliğini yapıyorlardı. Postmodernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın, özellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin yarattıkları uluslararası üslubun sona erdiğini ileri süren mimari eleştiriydi. Bu görüş, sanat eleştirisinde modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu: buna göre modernizm hiç gerçekleşmemişti. Dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlanmacı, fildişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını, yenilik yaratma ve şaşırtma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen, bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısız olan bir akımdı.

Bunun yanıtı ise, zaman içinde gelişen öngörülere dayalı, özet suçlamalarla değerlendirilemeyecek bir düşünceler ve yapıtlar bütünü olan modernizmdir. Modernizmin her hangi bir unsuruyla ilgili, daha doğrusu, modernizm içindeki her hangi bir eğilimin mesleğin şu ya da bu yanıyla ilgili beylik bir değerlendirme, bir başkası için geçerli olmayabilir. Bunlar, yerini sağlam temellere dayanan açıklamaların alması beklenen, geçici değerlendirmelerdir. Bu arada, modernizm'e yöneltilen saldırılar modern sanatın ne olduğu konusunda daha derin bir araştırma

yapmayı da engellemektedir. Modernizm on dokuzuncu yüzyıl akademik anlayışını bir günah keçisi durumuna sokmuştu. Şimdi cezalandırılan modernizm ise bir zamanki durumunun bir karikatüründen başka bir şey değildir. 1980'li yılların sanatıyla ilgili iddiaların en önemlisi bu sanatın insan sorunlarını ele aldığıdır... Burada önemli olan nokta, bu yargının modernist sanatın en iyi örnekleri için de geçerli olduğudur. Modernizm daha iyi anlaşılmış olsaydı, böyle bir iddiada da bulunulamazdı. Sık sık duyulan ve açıkça haksız olan bir iddia da, birkaç on yıl süren soyut sanat döneminden sonra 1980'li yıllarda figüratif sanata bir dönüş olduğudur. Oysa figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur. Bu konuda fikir değiştiren ve dikkatlerini yeni bir yöne çeviren son dönemin sözcüleri ve sergi düzenleyicileri olmuş, bunlar soyut sanatın anlamsız sanat olduğu yolundaki modası geçmiş saldırılarına yeniden başlamışlardır.”<sup>18</sup>

Lyton'un postmodern sanat eleştirisinin bu denli sert olması kısmen haklı görülebilir; fakat modernizme saldırı olarak düşündüğü 1980 sonrası sanat anlayışlarını ve üretimlerini sadece saldırı olarak düşünmek özellikle figüratif resim üretimlerine haksızlık etmek ve bu üretimlerin sahibi sanatçıları yok saymış olmak anlamına gelir. Bu da bu dönemle ilgili bir incelemede nesnel sonuçlar elde etmemizi engeller. 1960'lı yıllar ve 70'li yıllarda da figüratif resim üretimlerinin olduğu bir gerçektir. Hatta 1980 sonrasında önem kazanan sanatçılar (Georg Baselitz gibi) üretimlerine 1960'lı ve 70'li yıllarda başlamışlardır. Lyton'un sert eleştirisinin sebebi 70'lerde pentür sanatının yok olmaya başladığı türündeki eleştirileri yapanların 1980 sonrası dönemde aynı alanla ilgili tam tersi düşünceler ortaya atmaları olsa gerek. Lyton, sanat tam olarak anlaşılırsa -özellikle Modern Sanat- 1980 sonrası dönemle ilgili daha net yargılarda bulunulabileceğini öne sürerek şöyle devam etmiştir: “1980'li yıllar önemli sanat yapıtları ortaya çıkardı. Bu sanat bazı bakımlardan, 1960'lı ve 70'li yıllarda çoğu zaman aynı eleştirmenler ve sergi düzenleyicilerinin öncelik verdikleri sanatla bir karşıtlık halindedir. Aslında, bu yapıtların çoğu daha o zaman ortaya çıkmış, sergilenmiş ve tartışılmış; ancak bugünkü gibi üzerinde durulması gereken tek sanat anlayışı sayılabilecek kadar bir ilgi görmemişti. Demek ki, tek belirgin

---

<sup>18</sup> Lyton N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü* (s. 339). İstanbul: Remzi Kitapevi A. Ş.

değişiklik, propaganda gücünün nerede odaklandığıdır. 1960'lı ve 70'li yıllarda en çok öne çıkarılan sanat yapıtları bugün soğuk ve içeriksiz sayılıyor. Oysa 1980'li yılların sanatının da modernizmle ve 1945 sonrası sanatla bağlantısı olduğu açıktır. Ayrıca, propaganda kampanyalarının yoğunluğu ve kesinliği giderek güçlenen tepkiler yaratmaktadır ve bu tepkiler yadsımakta oldukları modern sanatın izlerini taşıyacaktır.

Bu konudaki en abartılı iddia da resmin yeniden doğduğuyla ilgili iddiadır. Oysa resim en önemli sanat biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. 1980 sonrasında yıldız olarak tanıtılan ressamlardan bazıları 1960'lı ve 70'li yıllarda da resim yapıp sergilemiştir. O yıllarda bile başarılı sayılmışlardır. Ressamlara günümüzde, daha önce kendilerinden esirgenen bir destek verilmektedir. Bugün gözü dönmüş tecimselliğin etkisi altında kamuoyunun ters yönde değiştiği görülmektedir. Üretim açısından değil de, halka sunuş açısından bakıldığında, sanat hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmamıştır. Sanatta sınıran ve sanat dünyasında 1960'lı ve 70'li yıllarda tartışılan ülkelerin, 1980'li yılların sanatı için de geçerli olduğu ve modernizmin bugün yapılan her şeye destek sağladığı gibi, belli noktalarda yararlanılan bir kaynak olduğunu zaman gösterecektir.”<sup>19</sup>

Lyton'un eleştirdiği sanat anlayışının, 1981'de Londra'daki Kraliyet Akademisi'nin ev sahipliğini yaptığı 'Resimde Yeni Bir Ruh' adlı sergiyle başladığını söylenilebilir. Bu tarama sergisinde ağırlıklı olarak figüratif resim sanatının örnekleri mevcut bulunmuştur. Sergide yer alan sanatçıların içerisinde daha öncede tanınan ve resim üretimlerini 1960'lı ve 70'li yıllarda yapan sanatçılar da bulunmaktadır. “Sergi, resmi yeniden 1960'larda ve 70'lerde sahip olduğu merkezi konuma taşımak amacıyla tasarlanmıştı. Eserlerine yer verilen sanatçılar, birkaç farklı grupta toplanıyordu. Bazıları Balthus ve Lucian Freud gibi o zamana dek önemli bulunan, ama nispeten yalıtılmış konumdaki sanatçılardı ve bir bütün olarak değerlendirildiğinde sanat dünyasındaki etkinliklerin uzağında yer alıyorlardı. Bazılarıysa, Amerikalı Robert Ryman gibi Minimalist sanatçılardı; ancak çoğunluk, farklı ölçülerde de olsa figüratif

---

<sup>19</sup> Lyton N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü* (s. 339). İstanbul: Remzi Kitapevi A. Ş.

alışmalara yakın olan sanatıllardı; rneğin Andy Warhol ve David Hockney gibi Pop Art döneminden ressamlarla, yeni (ya da en azından Londralı izleyiciler için yeni olan) kuşak figüratif Ekspresyonistler gibi. Pop sanatıllarının 1960'ların sanat ruhuna ağırlığını koyduğu gibi 1980'lerin ruhunu belirler görünen bu figüratif Ekspresyonistler, Alman, İtalyan ve (nemli bir kültürel değişimi simgeler biçimde) Amerikalıydı.

Sergi ilk olarak Britanya'da düzenlenmesine karşın, finans kaynaklarının büyük bölümü Federal Alman Cumhuriyeti'nden geliyordu; 'Resimde Yeni Bir Ruh' sergisinin kamuoyunda bıraktığı ilk izlenim, yeni bir grup Alman sanatçının bu etkinlikte ağırlıklı olduğu yönündeydi. Bu sanatılların bazıları Almanya'da ciddi bir kariyer yapmış, dışarıda da isimlerini duyurmaya başlamışlardı. Grubun öncüsü olan Baselitz ile Anselm Kiefer bu sanatıllara örnek verilebilir.<sup>20</sup> Alman sanatılların bu sergide çoğunlukta olması ve Yeni Dışavurumculuk akımının önemli isimlerinin Alman sanatıllar olması sadece Federal Alman Cumhuriyeti'nin finans açısından destek vermesinden kaynaklı değildir; çünkü Alman Dışavurumculuğu sanat tarihi süreci içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden Yeni Dışavurumculuk akımın nclerinin Alman sanatıllar olmasına şaşmamak gerekir.

Tekrar Lyton'a geri dönersek eleştirel tanımlamasının içerisinde 80'li yıllardaki figüratif resim üretimlerinin belirgin özellikleriyle ilgili fikir edinilebilir: "1980'li yıllardaki en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri renk ve biçim dolgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bazen bu özellik sanatla ilgili önemsiz, kendine dönük düşünceleri, bazen de çok karmaşık ve önemli insan sorunlarını dile getirmek için kullanılır. Bu yapıtlardan birçoğu büyüktür ve dizi halinde yapıldıkları için anlaşılmaları bir grup resmi ya da heykeli incelemeyi gerektirir. Birçok yapıt da belli bir mekân düzenlemesinin bir parçasıdır. Bunlar, boyutları, nicelikleri, olanak ve ton zenginlikleriyle etkileyici ve kapsamlı bir iletişim ortamı oluştururlar. Bu özellikleriyle on dokuzuncu yüzyılın büyük boyutlu resimlere, ciltler halinde yayımlanan romanlara ve bilim kitaplarına, Wagner'e ve gl bütüne dayalı (total)

---

<sup>20</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 340). İstanbul: Akbank

sanat deneyimine duyduğu beğeniye anımsatırlar. 1980'li yılların önde gelen sanatçısı çoğu zaman egemenliği sorgulama eğilimindedir; tıpkı Kandinsky, Malevich, Mondrian ve o kuşak sanatçıların çoğu gibi amacı daha modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir. 1980'li yılların öne çıkan sanatı pek ender olarak yüceltici bir tutum takınır. Dönemin en güçlü sanat yapıtları karşıt ideolojiler ve bağımlılıklarla bölünmüş ve çirkin bir geçmişin yükünü taşıyan Almanya'dan çıkmıştır.”<sup>21</sup>

90'lı yıllarda figüratif resimlerin heyecanı azalmıştır. Tabi bu 70'lerin sonlarında ifade edilen resim sanatının öldüğü anlayışı anlamına gelmemektedir. Sadece resmin merkezi önemi azalmıştır; “ancak resim, merkezi önemini yitirmiş olmasını en azından kısmen gizleyen özel amaçlara hizmet ediyordu. Bu amaçlar iki şeyle bağlantılıydı; biri, sanatı böyle icra etmeye eşlik eden güçlü tarihi yankıydı. Öbürüyse, kolaylığı ve taşınabilir oluşuydu. Tuval üstüne yağlıboya resmin on altıncı yüzyıl başlarında Venedikli sanatçıların ürünlerini Avrupa'ya, özellikle de İspanya Kraliyet Sarayı'na satmaya başlamasının ardından başlıca estetik ifade aracı olarak yerleşmesine neden olan özelliklerdir bunlar.”<sup>22</sup> Bu özelliğini günümüze kadar sürdürmüştür. Deneye dayalı olarak nitelendirilen sanat üretimleri, 90'lı yılların başlarında yaşanan ekonomik durgunluk yüzünden özel kurum ve kişilerden çok resmi kurumların sürdürdüğü bir durum meydana getirirken, avangart üretimin cezbedici arayışları da sanatçıları enstalasyon mantığında çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Ali Akay'da 1980 sonrası resim üretimleri için şunu söylemiştir:

“Bence bir fark var: Belki 90'lı yılların sonu ve 2000'li yılların pentür dili ile enformel, yeni ekspresyonist, transavangardist pentürler aynı değil daha farklı pentürler bunlar ve son iki üç sene içinde birkaç tane de önemli büyük pentür sergisi yapıldı; ama bütün bu resimlerde görülen şey burada yeni bir resim dili olduğudur. 80'lerden geriye doğru baktığımız zaman bunlar daha önce yapılmış resimlere benzemiyorlar. Video, dijital teknoloji ne kadar yeni ise boyalar da o kadar yeni; örneğin şeffaf boyalar kullanılmakta. Dolayısıyla yeni malzeme ve yeni teknoloji sanat tarihinde her zaman olduğu gibi, dönemin epistemesine, söylemine ve yahut paradigmasına göre, sanata bağlı bir şekilde söylersek; ışık rejimine göre bir dil

<sup>21</sup> Lyton N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü* (s. 340). İstanbul: Remzi Kitapevi A. Ş.

<sup>22</sup> Lucie- Smith E. (2004) *20. yy. da Görsel Sanatlar*(s. 367-368). İstanbul: Akbank

ediniyor. Baktığınız zaman Barok döneminin ışık rejimi ile Rönesans'ın ışık rejimi aynı olmadığı gibi, Barok resmi ile Rönesans resmi arasında ne kadar fark varsa; 60'lar, 70'ler ve 80'lerin pentürü ile de 90'lar ve 2000'lerin pentürü arasında da o kadar ışık rejimi farkı var.”<sup>23</sup>

### **3. 3. 1. Güncel olanın sanat açısından değerlendirilmesi**

Güncel Sanat, tanımlaması, günceli temsiliyetinden çok bugünün sanatının içinde bulunduğu kısır döngünün terim içerikli açıklaması olarak kabul edilir; çünkü modern sanat anlayışlarının yaşandığı 20. yy başlarında yapılan avangart üretimler de kendi bulundukları zaman dilimi içerisinde güncel olarak değerlendirilmişlerdir. Bu doğrultudan yola çıkarak bugünün sanatını tanımlamak zor bir durum teşkil etmektedir; çünkü Güncel Sanat, kültür siyaseti içerisinde çoğalmaya ve önem kazanmaya başlayan bienaller vb. gibi sergiler ile bütün dünya geneline yayılan bir sanat anlayışıdır. Bununla birlikte merkezini batı kaynaklarından alan küreselleşme içerisinde, iletişimin daha kolay olduğu günümüzde, 3. dünya ülkelerinde de kendini göstermeye başlamış ve etkisini arttırmıştır. Bu doğrultuda Güncel Sanat'ın etkisini dünya üzerinde göstermesiyle birlikte sanat üretimlerindeki biçimlerde değişmiştir.

“Küreselleşme ve paralelinde gerçekleşen bilgi akışının hızıyla, dünyanın iç içe geçmesiyle, üretilen işlerin yelpazesi genişlemiş, disiplinler arası bir geçirgenlik sonucunda da tanımlanması güçleşen bir sanatçı profili ortaya çıkmıştır. Üretme biçimleri ve sergileme modellerinin sınırlarını tanımlamak daha da zorlaşmıştır.

Küreselleşme süreci öncesinde, sanatçıların büyük çoğunluğu yaşadıkları ülkenin ve hatta bazen yaşadıkları şehrin sanatçılarıyla, sanat etkinlikleriyle kendilerini ‘kıyaslama’ durumundaydılar. Kendi yerlerini bu çevrenin sınırları içindeki sanatçılara göre ‘farklı, özgün, yenilikçi, gelenekçi, başarılı ya da başarısız’ sayarak belirtiyor ve algılıyorlardı. Sınırları daha kolay çizilen ve belirlenebilen bir konuma, yapıt üretimine ve bir sanatçı profiline sahiptiler. Bugün özellikle internet aracılığıyla, dünya, yaşanılan ülke, yaşanılan şehir kadar küçülmüştür. Bugün hiç kimsenin kendini sadece yaşadığı şehirle, ülkeyle sınırlı tutması, kıyaslaması söz

---

<sup>23</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

konusu değil. Uzaklık anlamında zaman kavramı ortadan kalkmış durumdadır ve artık bütün sanatçılar aynı zamanı yaşamaktadır. Bazen aynı ülkede yaşayan bir sanatçının sergisinden haberdar olunmazken, dünyanın bir başka köşesindeki bir sanat etkinliğinden haberdar olmak mümkün hale gelmiştir.”<sup>24</sup> Küreselleşen dünya içerisinde sanatta biçim değişikliklerine yol açan Güncel Sanat’ı anlamak için ağdaş Sanat ile Modern Sanat arasındaki farklarını anlamak gerektiğini söyleyen Ali Akay şöyle devam ediyor: “nc diye adlandırılan, fovistler, kübistler, dadaistler, sürrealistler ve fütüristlerin, her türlü yeninin, yeninin de yenisinin arandığı bir dönemin ismidir Modern Sanat; yani modern sanat, 2. Dünya Savaşı’na kadar süren ve birbiri ardına gelen bir sürü akımın adıdır. 1937 yılında Nazi Almanya’sında yapılan bir sergi ile Dejenere Sanat sergisiyle alay edilen sanatın kendisi de modern sanat’tır.

Avrupa merkezli Modern Sanat, 2. Dünya Savaşı (1939) sonrasında New York merkezli yeni bir girişim içerisine girmiştir. Çağdaş Sanat, Amerikan Soyut Ekspresyonizmi ile başlayan, sonra Minimalizm’le ve Kavramsal Sanat’la genişleyen ve Avrupa’dan beslenen bir sanat akımıdır. 1945 sonrası, modern sanattan sonraki dönem olarak adlandırılmaktadır. 1950’li yıllara gelindiğinde ağdaş Sanat bir tıkanma noktasına girmiştir. Bu dönem Postmodern anlayışın başlangıcı ve yeni, avangart, nc arayışlarının sona erdiği bir süreç olarak değerlendirilmiştir. 1979’da Achil Oliva Bonita’nın desteklediği, Transavantgarde İtalyan sanatçılarından Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılara kadar geçen bir süreç içinde ‘yenilerin yenisi’ olarak adlandırılan bir dönem olan postmodernizm ağdaş diye adlandırılan sanatın tıkandığı yer olarak kabul edilmiştir.

Güncel Sanat ise şu ana ait bir sanat anlayışıdır. Bu anlamda kendisini modern sanattan da, ağdaş sanattan da ayırmaktadır. Güncel sanatın kendine ait bir dili vardır. Çağdaş sanat, modern sanattan malzemelerle zenginleşmiştir. Çağdaş sanatın içinde birinin bitip yerine başka bir şeyin gelmesi olarak nitelendirilen bir mantık vardır. Çağdaş sanat malzemeleriyle işlenirken ve gelişirken aslında bu mantığı sürdürmektedir. Açma yani saklayarak başka bir aşamaya, başka bir merhaleye geçme

<sup>24</sup> Rüzgar N. (2006) Büyük Küre, Küçük Yer: Güncel Sanatta Cemaatleşme. *H. . Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu* (s. 423–431). Ankara: H. . Güzel Sanatlar Fakültesi

çağdaş sanatların içinde hala mevcut gibidir; ama bu neolar, yeni diye adlandırılan sanat, (yeni dışavurumculuk, yeni geometri vs.) bütün bir süreç bu ilerleme mantığına bir sekte vurduğunda da malzemeler çeşitlenmeye devam etmiştir. Boya ile, tuval ile yapılan sanatın dışında objelerle, nesnelerle, fotoğraflarla, dijital malzemelerle, videolarla ya da bilgisayarlarla yapılan ve elektronik sanat diye adlandırılan sanatın hepsi güncel sanatla yan yana gelmeye başlamıştır. 80’lerde başlayan ve 90’lara doğru giden bir çizgi içinde bütün malzemelerin yan yana ve aynı sanatçı tarafından kullanılmaya başlandığı bir süreçten bahsedilebilir. 1999 yılında Venedik Bienali’nin küratörü Harald Szeeman, 100 yılı kapatırken ‘Her Şeye Açık’ diye bir sergi yaptı. ‘Her Şeye Açık’ sergisi aslında sanatçının her türlü malzemeyi kullandığını gösteren bir sergi olarak akıllarda kaldı. Güncel sanatın tarifini yapmak istersek; çeşitli malzemeleri ayırım yapmaksızın kullanan, büyük değil bir tür minör yaklaşımla ilerleyen, kırılganlığın üzerine giden, deneyselliğini sürdüren bir sanat olduğunu söyleyebiliriz. Modern sanatın pek fazla yenililiğe açıklığı kalmamıştır. Modern sanat anlayışı içerisindeki tüm akımlar (kübist, dadaist, sürrealist, fütürist vb.) tüm meşruluğu ile müzelerde, koleksiyonlarda, kurumlarda ya da evlerde mevcutlar bulunmaktadır; ama güncel sanat bu mevcudiyetini şu an hala deneysel bir ortamda sürdürmektedir. Çağdaş sanat ve modern sanat’ın tersine güncel sanat bugün için deneyim içermektedir. Bu belirleyicilik, aynı zamanda bütün bir Rönesans’tan beri sanat tarihini bağlayan bir şeydir. Sanat bir düşünce biçimidir ve malzeme bu düşünme biçimini oluşturmaktadır. Bugün güncel sanatın içinde sanatçı, kavramlarla değil malzemeyle düşünen biridir. O anlamda güncel sanat, duygulanım, algı, kavram diye adlandırılanlar ile birlikte işleyen bir refleksiyondur. Çizgi, desen, boya, çini mürekkebi yağlı boya, akrilik, pastel boya, renkli boya kalemleri, fotoğraf vb. bütün malzemeler bu düşünce biçiminin öğeleri olabilmektedir. Bunların dışında dijital çalışmalar, videolar vb. gibi teknolojik öğelerde güncel sanatın malzemesi olabilmektedir. Bu anlamda güncel sanat, sanatçının refleksiyonunu göstermek için yapmış olduğu bir sürecin parçasıdır.”<sup>25</sup>

Ali Akay günümüz sanatında hiyerarşi yoktur derken; Güncel Sanat içerisinde üretilen malzemelerinin deneysel sanat çalışmaları olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle

---

<sup>25</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

bugünün sanatçısı, malzemeyi temsili bir araç olarak düşünmektedir. Onun için önemli olan üretiminin özüdür. Bu yüzden ki sanatçı tuval, video, fotoğraf, internet, heykel, yerleştirme, vücut, doğa, hareket vb. biçimlerin hepsini, anlatmak istediği özü betimlemek için kullanmaktadır. Hatta bunların bir kaçı aynı anda karıştırılarak bile anlatım oluşturabilmektedir. Sanatçı için artık her şeyin deneye dayalı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatçının bu deneye dayalı süreci bienal gibi büyük sergilerde de devam etmektedir. Bu çalışmalar kişisel olarak değerlendirilecek bir sergi mantığı yerine büyük mekânlarda ya da küçük mekânlarda başka deneyimler ile bir bütün içerisinde meşrulaşmaktadırlar. Genel algı içerisinde beklenti yaratan bu anlayış kendi içerisinde de kırılmalar yaşamaktadır.

“Güncel Sanat; çarpan, şaşırtan, dikkat çeken işlerle kendini gösteren bir dil ortaya çıkarmıştır. bu dilin içinde, ironi, şaşırtıcılık, şoke edici görüntüler, cinsellik, etnik, dini, vb. görüntüler, dikkati çekecek kadar da komik olan yaklaşımlar belirlemeye başlamıştır. Aşağı yukarı 10 yıldır süren bu süreç zarfında 1997’de ilk kırılma ortaya çıkmıştır. Catherine David adlı Fransız küratörün yapmış olduğu 1997’de Kassel’de yapılan Dokumenta sergisinde, özellikle teori ağırlıklı felsefi, antropolojik, sosyolojik okumalar görülmektedir. Bu okumaların ardından çalışmaların gitgide sosyal, antropolojik, siyasi alanlara doğru yöneldiğini ve belge özelliği taşımaya başladığı söylenebilir. Bahsetmiş olduğum ironik, çarpıcı, etnik, dini, cinsel yani kimlik meselesi üzerine ağırlık veren fotoğraf çalışmaları bir yerden sonra bıkkınlık vermektedir.

Dokumentary Art diye adlandırılan Belgesel Sanat, 1997’de Almanya’daki ‘Kassel’de beş yılda bir yapılan Dokumenta Sergisi’leriyle artık kendini iyice göstermeye başlamıştır. Sinemacılar, antropologlar bu dokümanter sanatın bir parçası içinde yer almaya başlarken üniversitelerde, güzel sanatlar akademilerinde verilen sanat eğitimleri de değişmiştir. Atölye sisteminde teoriye doğru kayan bu okullar; Sosyal Teori, Antropoloji, Felsefe veya Siyaset Felsefesi gibi ağırlıklı çalışmalarla bugün güncel diye adlandırdığımız sanatın ikinci kolunu oluşturmaktadırlar. Anglosakson dünyasının eğlendirici diye adlandırdığımız çalışmalarının yanında; bir tür çarpıcı, ironik, hiç eğlendirici olmayan, bakması zor, zaman harcaması zor, uzun

dokümanter videolar, güncel sanatın yeni çizgisini oluşturmaya başlamıştır.”<sup>26</sup> Doküman ağırlıklı bu işler izleyici açısından sorunları da beraberinde getirmiştir. On saati bulan videolar, döneme bağlı dokümanter sanatçı arşivleri vb. üretimler bütün olarak algılamada bazen olanaksız bir hale gelebilmektedirler. “Dokumenta’da bir sanatçının video filmi sabah 9’da başlayıp akşam 7’de bitiyordu. Sanatçı bütün seyahatini baştan sona anlatan bir video çalışması yapmıştı. Ukrayna’dan kalkıyor, Avrupa’nın doğusunda ki Yahudi cemaatlerinin hayatlarını göstere göstere akşamı ediyor, arada konferanslar veriyordu. Böyle bir şeyi seyretmenin imkânı yok; yani şu var; bu, sanatçının kişisel sergisidir.”<sup>27</sup> Bu tür video çalışmalarını almak kısmen o dönemdeki tuval çalışmalarını almaktan maliyet olarak daha ucuz olabilir; fakat yine de meta değeri olarak orta sınıf için sahip olunabilecek bir bütçenin kaldırabileceği boyutlarda değildir. “Bunun için iki tane Fransız küratör ve eleştirmen Stephanie Moisdon ve Nicolas Trembley, 2003 yılında Cosmic galeride, Paris’te bir deney yaptılar. Kitap fiyatına indirilmiş video çalışmalarını çoğaltan bir ‘videotek’. Bu bir deney oldu. Sanatçı videoları Türk parası’yla 20-30 ytl ile alınabilmekteydi. Bu durum uzun sürmedi. Bir kamuya bağlı destek ve galerinin özel desteğiyle başlayan bu proje 2003 yılında sona erdi.”<sup>28</sup>

Alınması ve izlenmesi zor olan bu üretimlerin ileri dönemler içerisinde nasıl sonuçlar ortaya koyacağına bakarsak Güncel Sanat’ta malzemenin her hangi bir hiyerarşisinin olmadığını söyleyebiliriz. Ali Akay’ın dediği gibi çağdaş sanat içerisinde hiyerarşinin olmağını da düşünürsek, yapılan üretimlerin aslında tepki içerikli bir refleksiyon olduğunu, düşüncenin kendini ifade etmek için yeni malzemeleri her zaman kullanacağını söylemek mümkündür. 90’lı yıllardan süre gelen çarpıcı, şok edici, mizahi ya da sansasyonel üretimler bugün de devam etmektedir. Özellikle sansasyon yaratabilecek üretimler günümüzde bile sansüre ve yasaklamalara neden olmaktadır; fakat genel olarak bu vurucu nitelikte işlerin bile kabul görülür hale geldiği bir dönemde yaşıyoruz. Hatta sansasyonel işlerin sıradanlaştığını, beklenilir hale geldiğini söyleyebiliriz. Üstelik galeriler ya da sanat simsarları bunları bir tür reklam

<sup>26</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

<sup>27</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

<sup>28</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

malzemesi haline dönüştürebilmektedirler. Ali Akay'ın verdiği örnekte bu daha iyi anlaşılabilir:

“Yeni İngiliz Sanatçıları adındaki grubun ‘Sensation’ adlı sergisi Londra’dan, New York’a taşınıp Brooklyn Müzesi’nde sergilendiğinde, New York belediye başkanı Guillian, o sergide bulunan sanatçılardan bir tanesinin eseri, (Chris Offili’nin eseri) müzeye sokulursa parasını vermeyeceğini söyledi. Amerikan, Hristiyan değerlerini ihlal ettiğinden dolayı Chris Offili’nin fil dışkısı üzerine yapmış olduğu Madonna tablosunu büyük bir gürültü ile kaldırılmak istendi; yani bunlar daha önce de yaşanan şeylerdir. Herald Szeeman’ın 1969 yılında, ‘Tavırlar Form Olduğunda’ adlı sergisindeki sanatçılardan bir tanesinin sanat mekânının dışına çıkarak belediyenin geçit alanlarından biri olan sokağa boya sürmesinden itibaren skandallar başlamış ve böylece sergi, kendini oldukça geniş bir biçimde duyurmuştu. Bu durumun eskiye nazaran oldukça fazla yeni örnekleri var; ama kapitalizmin mantığı da eskiye göre artık yasaktan çok kullanmak üzerine işliyor. Hiç kimse şok olmuyor artık, ister çarmıha gerilmiş İsa’nın üstüne yağmur yağdırın (Serrano’nun çalışması) ve altına ‘Çiş Altındaki İsa’ deyin, isterseniz fil bokuna Madonna’yı, Meryem Ana’yı yerleştirin sonuç değişmeyecektir. Genelde koleksiyoncular veya kurumlar bunlara göz yumdukları gibi, bunları kendilerine çekip yeniden değerlendirmeyi de çok büyük bir başarıyla gerçekleştirmişlerdir. Zaten kapitalizmin kendine her hangi bir engel tanımaksızın bütün dünyayı alıp götürmesinin nedenlerinden bir tanesi de her şeye açılarak ilerlemesinden geçiyor olmasıdır.”<sup>29</sup>

Güncel sanatın dünya üzerindeki gelişimi ve günümüz değerlendirilmesinden sonra dünya üzerinde gösterdiği etkiden dolayı sanatçı profili üzerindeki değişikliklere geri dönersek küreselleşmenin doğurduğu etkileri daha iyi anlayabiliriz. Güncel sanatın sergilenişindeki birliktelik duygusunun bir merkezileşme yarattığını, bu yönde gelişen ilişkileri doğurduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel referanslarıyla gelişen ve batı merkezli bir sanat pazarı çerçevesinde belirlenen günümüz sanatı, sanatçıda küreselleşmenin huzursuz edici hızına yetişme, bütün içerisinde kendine bir yer edinme gereksinimi doğurmuştur. Gösterinin bir parçası olma, cemaat yapısının içerisinde yer alma arzusu

---

<sup>29</sup> Akay A. (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

sempozyumlarda ya da sergi söyleşilerinde sanatçının kendi konumunu tanımlamak, yapıtlarını vurgulamak ve kendi mitlerini kanıtlamak için söylem kalabalığı oluşturmaya neden olmuştur. Hâlbuki bireycilikten birlikteliğe kayan sanat anlayışında, ‘dahi’ ya da ‘mit’ sanatçı profili oluşturmak günümüz sanatı içerisinde çok zor bir durum teşkil etmektedir. Bu durum sonucunda belirleyici konumunda olan küratörler ya da galeri, müze müdürleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Bununla birlikte günümüz sanatının 3. dünya ülkelerindeki sanatçıları da bu büyük ilişki ağı içerisinde yer almaya başlamıştır; fakat bunun nedeni sanatçı yelpazesini genişletmekten çok batının kendi merkezi gücünü meşrulaştırmak istemesidir. Necla Rüzgar durumu şöyle açıklamıştır:

“ Bütüne bakıldığında, söylenenlerin ve gerçekleşen etkinliklerin toplamında, yeni sanatçı profilinin bireycilikten birlikteliğe kaymış olduğu görülür. Teknolojinin ve disiplinler arası sanat yaklaşımının sağladığı olanaklar, yapıtların kolay ve az bir maliyetle taşınması, bu yapıtların uluslar arası dolaşımını mümkün hale getirmiştir. Örneğin; bir sanatçı CD'ye kaydettiği video çalışmasını aynı anda birçok ülkede sergileme olanağına sahiptir, ya da yine CD ve ya internet üzerinden gönderilen bir dijital fotoğraf, sergi yapımcısı tarafından büyütülüp, sergilenmeye hazır hale getirilebilmektedir. Ulusal ya da uluslar arası sergilerde, bienallerde ve bunun gibi küçük ya da büyük ölçekli birçok etkinlikte yer alan sanatçıların pek çoğu ‘kişisel sergi’ açmaz olmuştur (örneğin; küreselleşmeyle beraber, sanat dünyası hiçbir dönemde olmadığı kadar çok sanatçılardan ‘bireyci mitolojiler’ seyreder ve dinler olmuştur; ancak ilginç olan, sanatçıların bireyci mitolojilerini bu kadar ön plana çıkaran, kendine dönük karakterinin tersine, bu mitolojileri tek tek değil, bir grup içinde anlatıyor olmalarıdır). Kişisel sergilerin ve tek başına konuşmanın yerini, ‘cemaat ilişkisi’ ya da ‘mikro milliyetçilik’ olarak tanımlanan durum almıştır. Artık hayatın ve dolayısıyla sanatın yeni sihirli kelimesi ‘dayanışma’ olmuştur. Bu yeni süreçte, kan bağı ya da ruh bağı olan insanların birbirini arayıp bulması, ortak tanıdıklar aracılığıyla ve tavsiyeler üzerine, adeta iz sürercesine yeni ve genç yeteneklerin keşfedilmesi, bir araya gelmesi ya da getirilmesi ve birlikte konuşması söz konusudur.

Uluslar arası sergiler, organizasyonlar ve küratörler aracılığıyla, Avrupa üzerinden Balkanlar'a ve oradan da Türkiye'nin de içinde olduğu Ortadoğu'ya kayan güncel sanat rüzgârı, bu yaklaşıma çok hızlı bir yön vermiştir. Bu bölgelerde 'dayanışma'nın ortak dili, çoğunlukla eleştirici siyasi bir kimlikle yapıtlara yansımıştır. Dolayısıyla da bu bölgelerde siyasi kimlik ve buna bağlı olarak gerçekleşen güçlü yapıtların ve aynı zamanda 'mağduriyet tanımlaması' yapan zayıf yapıtların sayısı anımsanmayacak ölçüde artmıştır.”<sup>30</sup> Bu merkezileşme ve var olma arzusunun cemaat yapısı meydana getirmesi doğal bir sonuç olarak algılanabilir; ancak bu sonuçlar da beraberinde sorunlar ve tartışmalar doğurmuştur. “Bu tartışmalara en sert yargılardan biri Alexander Brener ve Barbara Schurz'dan gelir. Alexander Brener ve Barbara Schurz çağdaş sanat sisteminin büyük neo-liberal politik sistemin işleyen bir kültür modelini temsil ettiğini ve bu modelin, yeni sosyo-kültürel strateji ve ideolojileri geliştirmek, kategorileri ayırtırmak, formülasyonları yaymak ve tüm bunları sanat dünyası gettosunda denemeye tabi tutmak için tasarlandığını ifade ederler. Bu durumu 'söylem endüstrisi' olarak tanımlayan Alexander Brener ve Barbara Schurz, eleştirilerine şöyle devam ederler:

*Son yıllardaki olayların politik değişimi, özellikle de Avrupa bağlamında, meydedilen bir konu yarattı: 'Batı/Doğu. ' Eski Doğu Bloku ülkelerinin bazılarının Avrupa Birliği'ne girme olasılığı, Doğu Avrupa kültür dünyasına, bir asilik ve gündemi yakalamışlık halesi sundu. Neo-liberal yönelimli kurumların, transnasyonal ve sözde uluslar arası stratejileri, Doğu Avrupa'dan gelen sanat konusunda ilgi uyandırdı... 'Politik doğruculuğun' kuralları, Doğu Avrupalı uzmanlarına (eleştirmenler, küratörler ve sanat tarihçiler) oyuna dahil olmalarını dayattı. Bu şekilde, şimdiki durum, birkaç ay içinde, şu ya da bu şekilde 'Batı/Doğu' modeline eklemelenen bir dizi sanat projesinin tanığı (ya da katılanları) haline gelmemizle, ortaya çıktı. Bu projeler, Stokholm'de, Viyana'da, Paris'te, Ljubljana'da ve Prag'da, küresel kapitalizmin tam da merkezinde gerçekleştirildi. Yanlışlığı kanıtlanmış ve çürümüş fikir birliğiyle sonuçlanan, en güncel Doğu Avrupa sanatının, önceden belirlenmiş bir manzarasını oluşturdular.*

<sup>30</sup> Rüzgar N. (2006) Büyük Küre, Küçük Yer: Güncel Sanatta Cemaatleşme. H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu (s. 423-431). Ankara: H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

*Tüm bu projelerin belirleyici özellikleri, onların sömürge sonrası karakterleridir. Bununla ne demek istiyoruz? Her şeyin ötesinde, bütün bu sömürge sonrası söylemle oynayan resmi temsiliyetler, ayrımcılığın özel, kurnazca bir biçimi üzerinde yükseliyorlar. Bunların tümü, Doğu Avrupa ülkelerinin, özel ve etnik kimlikleri olarak hafızalarda kalırken, bir yandan da küresel markete tamamiyle entegre olmaları sağlanmıştır. Bu gibi kimliklerin örnekleri tüm sergilerde ortaya konmuştur. Bunlar ülkelerinin modern sanatında sahte bir tarih yaratmaktadırlar, Benjamin'in kullandığı biçimde, sahte ve resmi.*

Şüphesiz ki, bu yargıların en can alıcı ve eleştirici noktası ‘ayrımcılığın özel, kurnazca bir biçimi üzerinde yükselme’ ifadesidir. Bu ifade sanat üretiminin ötesinde, evrensel insani bir ilkeyi, yani ‘ahlakı’ sorgulayan bir yaklaşımdır ve bu yönüyle de göz ardı edilemeyecek türden hayati bir öneme sahiptir.”<sup>31</sup>

Bütün bunların doğrultusunda 1990’lardan sonraki dönem, dünyada ve eş zamanlı olarak Türkiye’de sanatçı profilini ve işlerin sunumunu değiştirmiştir. Batı merkezli sanat anlayışlarından gelişen ve genişleyen güncel sanatın sanat piyasasına bağlı olarak yayılma arzusu doğuyu da kendine doğru çekmesini sağlamıştır. Bu çekim gücü büyük merkezileşmelerin dışında küçük merkezileşmelerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tüm bu küçük merkezileşmeler, 2000’li yıllarla birlikte cemaat aidiyetiyle merkezi güçle bütünleşmiştir. Bunun sonucunda da tüm merkezler aynı şekilde sanatçıyı algılamış ve sanat üretimlerini sunmuştur. Büyük merkezin tutumuna karşı gelişen tüm eylem ve hareketler bu iktidar yapı içerisine eklenmiştir. İktidar yapıya karşı olarak ortaya çıkan tüm küçük merkezileşmeler, büyük merkezin küçük birer kopyası haline gelmişlerdir ve tüm dünyada aynı mantıkla ilerleyişler görülmektedir.

Bu doğrultuda büyük merkezin içerisine girmiş olan periferideki sanatçıların dünya dolaşımı içerisine girmeleri, bugünün sanat faaliyetleri içerisinde boy göstermeleri gerçekten de bugünün sanat tarihi süreci içerisinde yer aldıkları anlamına gelmemektedir. Periferideki sanatçıların hepsi sadece batının temsili

---

<sup>31</sup> Rüzgar N. (2006) Büyük Küre, Küçük Yer: Güncel Sanatta Cemaatleşme. H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu (s. 423-431). Ankara: H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

görünürlükleridir. “Bu noktada hatırlamak gerekir ki, Debord'un en eski toplumsal uzmanlaşma olarak ifade ettiği ‘gösteri’ iktidarın uzmanlaşmasıdır ve gösteride, dünyanın bir kısmı kendisini dünya karşısında temsil eder. Bu kısım, dünyadan üstündür. Bu üstünlüğe sahip olmak demek gösterinin yani oyunun kurallarını da belirlemek demektir. Bu kuralları belirlemek ise Gerardo Mosquera'nın da belirttiği gibi hayali bir öneme sahiptir; çünkü dili kontrol etmek demek, aynı zamanda anlamı kontrol etmek demektir. Bu yaklaşımların ışığında bakıldığında, küreselleşme gerçekten de dünyanın her köşesine eşit söz söyleme hakkı tanıyan büyük bir ‘eşitlik’ olanağı”<sup>32</sup> sağlamayacaktır. Gerçekte olan şey Batı'nın kontrolünde oluşacak gelecek içerisinde bugünkü şaşalı temsillerdeki periferi sanatçısının yer almayacağıdır.

### **3. 3. 2. Akımlar, Anlayışlar, Sanatçılar**

#### **3. 3. 2. 1. Yeni Dışavurumculuk**

70'li yıllar resim sanatının önemini yitirdiği yıllar olarak düşünülürken 80'li yılların başlarında bu görüş tam tersi bir durum teşkil etmiştir. Yeni Dışavurumculuk akımının sanat dünyasına fırtına gibi girdiğini söyleyen Bedri Baykam haksız da değildir. ‘Resimde Yeni Bir Ruh’ (bkz. s:18) adlı sergi ile etkisini göstermeye başlayan bu süreç 80'li yıllar boyunca sanatta önemli bir yer teşkil etmiştir. “Sanat tarihine yapılan en hızlı, en sarsıcı girişlerden biridir. Dünyanın pek çok farklı yöresinden pek çok ressam hemen hemen aynı anda kıyaslanabilir, benzer biçimlerde çalışmaya başlamışlardır”<sup>33</sup> diyordu Baykam.

“Avrupa, Avustralya ve ABD'de etkili olan Yeni Dışavurumculuk nitelemesinin hangi döneme kadar sürdüğü tam olarak bilinmemektedir; ama Avrupa'da kendini güçlü biçimde hissettiren bir İtalyan-Alman eğilimini yansıtan bu terim 1982'den bu yana kullanılmaktadır. Yeni Dışavurumculuk, Kavramsal Sanata ve Modernizm'in

<sup>32</sup> Rüzgar N. (2006) Büyük Küre, Küçük Yer: Güncel Sanatta Cemaatleşme. *H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu* (s. 423–431). Ankara: H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

<sup>33</sup> Baykam B. (1994) *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi*, İstanbul: Literatür yay.

tarihten kopuşuna bir tepki olarak gelişmiştir. Bu akımın yandaşları resim ve heykelde gelenekçi biçimlere geri dönülmesini savunmuştur.”<sup>34</sup>

“1970’lerin sonundan 1980’lerin ortasına dek uluslar arası çapta etkin olan Yeni Dışavurumculuk akımına katılan sanatçılar biçim açısından ya da içerik açısından belli bir ortak nokta çevresinde birleştirilemeyecek derecede çeşitlilik gösterirler. 1980’li yılların sanat piyasasının yeniden canlanmasına neden olan Yeni Dışavurumcular arasında Georg Baselitz, Jean Michel Basquiat, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Rainer Fetting, Gerard Garouste, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Markus Lupertz, Mimmo Paladino, David Sale sayılabilir.”<sup>35</sup>

“Yeni Dışavurumculuğun en önemli özelliği, bu kadar farklı yerde aynı anda ortaya çıkmasıdır. Resmin öldüğü savını umursamayan sanatçılar harıl harıl üretmişlerdir. Bu sanatçıların tamamı 50’li yıllarda doğmuş, cinsel özgürlük, Rockn-Roll, Pop-Kent yaşantısı vs. ortamında yetişmişlerdi. Üstelik bu akımı belirleyenler, birlikte çalışan sanat simsarlarıyla, sermayeyle kol kola giren gruplar değildirler. Avrupa, California, New York, Ortadoğu gibi pek çok farklı yerde (ve eminim, Güney Amerika’da!) aynı anda insanı hayrete düşürecek kadar benzer işler yapılmıştır (ve yine eminim, bu olguyu pek az kişi kabul edecek, bundan söz edecektir!) Yeni Dışavurumculuk 1980’lerin gerçek Zeitgeist’dir (zamanın ruhu). Sanatçı yine odak noktasıdır. Öznellik, liderliği nesnelliğin elinden almıştır. 80’li yılların en yoğun, en kapsamlı sergilerini düzenleyen küratörler Yeni Dışavurumculuğun içerdiği gerçek uluslar arası tadı yadsımış, doğumunu şu bildik beş ülkeyle sınırlayarak hareketi en önemli özelliğinden; yani yeni bir sanatçı kuşağı tarafından dünyanın dörtbir yanında aynı anda ortaya çıkarıldığı gerçeğinden soyutlamışlardır.”<sup>36</sup>

Tabi 80’li yıllarla ilgili sert eleştirilerde yapıldı. Bu eleştiriler özellikle Yeni Dışavurumculuk akımıyla ilgili olmuştur. Bu eleştirilerden Donald Judd’ın

<sup>34</sup> Akaş C., Batur E., Rıfat S. ve Ulusel M. (1995)Avangard Ötesi, *Sanat Dünyamız Dergisi*. Sayı: 59, S.: 139

<sup>35</sup> Antmen A. (2000), A’dan Z’ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, *P Dünya Sanatı Dergisi*. Sayı: 16 s. 75

<sup>36</sup> Baykam B. (1994) *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi*, İstanbul: Literatür yay.

eleştirisini, önemli ilgili sert eleştirileri nitelendirmek için Bedri Baykam'ın 'Maymunların Resim Yapma Hakkı' kitabından alıntılıyorum. Donald Judd'ın dönemle ilgili eleştirisi şöyledir:

*“Baselitz'in resimlerindeki fırça darbeleri düşüncesiz, tutkusuz, durgun ve Dışavurumculuğun kötü bir kopyası. Neredeyse yapıdan ve renkten tam anlamıyla yoksun. Bugünkü modadan yıllarca önce bana, Baselitz'in eşi olmayan bir Alman görüntüsü, bir 'korku' durumu olduğunu söylemişlerdi. Oysa ortada 'korku' falan yok; yalnızca boş laftan ibaret bir kendini beğenmişlik.*

*Son zamanlarda Baselitz'e benzeyen pek çok sanatçı türedi. Ortada eleştirmeme yetecek kadar resim görmediğim gibi, bu ressamı teker teker tanımlamaya da niyetim yok. Şu andaki moda bir yenilik değil; son 15 yıldır, yılda iki kez yeni bir moda çıkıyor. Günümüz modasının ortak özellikleriyse, sürekli yinelenen türevlerin genellikle aşırı büyütülüp şişirilmesi ve yorumdaki kaba-sabalık. Schnabel, Baselitz'den daha iyi, ama onun çalışmaları da Soyut Dışavurumculuktan türemiş işler bunlar. - 25 yıl öncesinin kimisi iyi, çoğu hala yaşayan yüz ressamının daha basit kopyaları. Biraz sanat, biraz ilkelcilik, sıfır yenilik içeren resimleriyle Schnabel ve izleyici kitlesi geçmişten habersiz, buysa onları daha kötüsüne, kültürel bir cahilliğe götürüyor; bayat, kokuşmuş bir seçiciliği benimsemişler: Chia, Picasso'nun dans eden Helenistik karaltıları da içinde olmak üzere, akademik mitolojiyi yineliyor - Picasso yaptığında bile kötü ve tükenmiş şeylerdi. Yağlıboyanın bol ve aşırı kullanımı ortaya koyu, kalın boyalı, renksiz, kasvetli ve sıkıcı bir resim çıkartıyor. Bu tür çalışmalar çevremizden zaten hiç eksik olmadı ki. Yeni olan tek şey, boyutları, hepsi de Newman, Pollock ve ötekilerin yıllar sonra yinelenen türevleri yalnızca. Clemente için de aynı şey geçerli. Taklitçi, yapay ilkelciliğinde, hiçbir yenilik yok; yalnızca bir abartı, hepsi o kadar. O ucuz, kitsch klasisizmiyle Garouste, 30 yıl önce Washington Meydanında açık hava sergisi, düzenleyen bir pazar ressamından farksız. En kötüleriyse, David Salle'ın salt 30'lu yılların dergi çizimleri bağlamında tarih sürecinde olabilen, tatsız-tuzsuzluğu ve cansızlığıyla birinci sırayı almayı hak eden resimleri.*

*Herkes neyin ne olduğunu gayet iyi bilirken, orta-karar, vasat işleri Anonim diye yermek için bir neden yok; ama Anonimliğin yüzyılımızın yeni depremi olduğunu düşünenleri yermek için her türlü neden var. Şu anda böylesi bir hoşgörü yıkıcı olur. Yetenek bir gün Baselitz'i, Kiefer'i, Salle'ı ya da Chia'yı bulabilir, Clemente ya da Schnabel gün gelip olgunlaşabilir; ancak şu anki değerlerinin Richter ölçeğinde yalnızca 0 ile 1 arasında değiştiğini söylemek de boynumun borcu”<sup>37\*</sup>*

Bedri Baykam, Donal Judd’un öfkesini anlaşılır buluyordu; çünkü Judd ve meslektaşlarının kendilerini aldatılmış olarak hissettiklerini düşünüyordu. Tuval resminin öldüğü düşünüldüğü yıllarda tekrar ortaya çıkmasını ve üretimlerin basının ilgisini çekmesini, galerilerin bu anlayışı ön palana çıkarmasını Judd’ın yanılığının bir göstergesi olarak gören Bedri Baykam, Dışavurumculuğun, Soyut Dışavurumculuğun ve Yeni Dışavurumculuğun çok farklı akımlar olduğunu belirterek şöyle devam ediyor:

“ Üç katlı bir müze düşünün yüzyılın başındaki Dışavurumcu eserleri ilk kata, Soyut Dışavurumcuları ikinci kata, Yeni Dışavurumcuları da üçüncü kata yerleştirelim, iyice belirginleşen, apaçık görülen farkları gören herkes, bu üç akımı birbirini tekrarlamakla suçlayanların içtenliğinden kuşkuya düşecektir! Yüzyılın başındaki Dışavurumcular yalnızca alışılmadık renkleri kullanıyor, biçimi bozulmuş, acı çeken, abartılmış figürleri yine gerçeğe benzeyen ortamlarda, sokaklarda, iç mekânlarda, vs. resmediyorlardı. Soyut Dışavurumcu çalışmalar dev boyutlu, insansız (de Kooning dışında) fırça darbeleriyle, akıtmalar ya da çizgilerle doludur. Buna karşılık Yeni Dışavurumculuk, Dışavurumculuğun sezgi algılayışını, Soyut Dışavurumculuğun boyutlarını ve özgür resim tavrını kullanır, içine Gerçeküstücü ve Pop tatlarını, zaman zaman çizgi romanların ve gündelik yaşamımızın bildik unsurlarını katar. On yıllık Minimal ve Kavramsal sürece bir tepki olsa da, bu iki akıma taban tabana zıt görünse de, onlardan beslenmeyi, onlarla zenginleşmeyi başarır. İtalyan Transavangard'ların işleri bu eğilimi en güzel ortaya koyan işlerdir... Bununla birlikte Yeni Dışavurumculuk neredeyse ortaya çıktığı ilk gün suçlandı ve

<sup>37</sup> Baykam B. (1994) *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi*, İstanbul: Literatür yay.

\* kitap içerisindeki alıntı kullanılmıştır.

yeni bir dalga olan, elle yapılmış resimleri içeren özgün tuvaler hemen başarısızlığa mahkûm edildi, kuşkulu unsurlar olarak damgalandı.”<sup>38</sup>

Sonuç olarak Donald Judd ya da Bedri Baykam’ın söyledikleri 1980’lerde ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk akımının etkisini özetler niteliktedir. Sanat tarihi için önemli olan ise 80’li yıllarda üretilen bu resimlerin bıraktıkları izlerdir. Tek fark bu akımın gelişiminde 1980 sonrası süreç içerisindeki politik ve ekonomik etkilerin büyük olmasıdır ki 1980 sonrası dönemde sanatı ekonomik değerlerden ayrı düşünmek olanaksızdır.

### 3. 3. 2. 1. 1. Georg Baselitz (1938 -)

Georg Baselitz çalışmalarına 60’lı yıllarda başlayan bir sanatçıdır. Bu dönemlerde tanınan ve ünlenen sanatçı 1980 sonrası dönem içerisinde Yeni Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Almanya’da çalışmalarını sürdüren Baselitz çalışmalarında genellikle ters figürler yapmasıyla ön plana çıkmıştır. 1957 yılında Doğu Berlin’deki okulundan ayrılarak Batı Berlin’deki Güzel Sanatlar Yüksek okuluna geçmiştir. 1961’de ilk sergisini düzenleyen Baselitz ‘Pademonium’ adını verdiği ilk bildirisini yayınlamıştır. Baselitz bu bildiride Soyut Sanat’ı ana hatlarıyla, donuk ve teorisi anlaşılmayan bir akım olarak eleştirmiştir. Bu dönemden sonra da nesnel resim denemelerine başlamıştır. Resimlerinde figürlerin biçimleriyle oynamaktadır. İkinci bildirisini 1962’de yayınlayan Baselitz, bu bildiride de çağdaş sanatı ağır bir şekilde eleştirmiştir. Sanatçı daha sonra bu bildiriler ile ilgili açıklamada bunları gençlik dönemlerindeki ‘karından konuşmalar’ olarak nitelendirmiştir. Baselitz’in figürleri teşhir edildikleri biçimler yüzünden eleştirilmiştir. 1963’te yaptığı bir sergide iki resmine el konulmuş daha sonra dava düştüğü için resimler Baselitz’e geri verilmiştir.

“Baselitz kendi kendine var olup, içeriklerin aracılığını yapmayan bir resim sanatını amaçlıyordu; yani gösterilen nesne, Baselitz’in resim yapması için sadece bir

---

<sup>38</sup> Baykam B. (1994) *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi*, İstanbul: Literatür yay.

bahanedir. Amacını şu formülle açıklıyordu: *Gerçek, resmin kendisidir, resmin üzerinde değildir.*”<sup>39</sup>

1969 yılında ‘Baş Aşağı Duran’ isimli resmiyle Baselitz ilk ters resimlerini yapmaya başlamıştır. Bundan sonraki süreçte tıpkı ‘Erkek Nü’(Resim 2) adlı resim çalışmasında olduğu gibi figürlerini de baş aşağı çevirmeye başlayan Baselitz’in resimlerini ters yaptığı boyanın akış yönünden anlaşılmaktadır. Sanatçının kalın fırça darbeleriyle yaptığı büyük boy resimler 60’lı yıllarda yaptığı resimlere nazaran daha agresif bir yapıya sahiptir. Hırçın tavırlarını resimde de gösteren Baselitz, 1969 yılına geldiğinde 13 sergi açmıştır. Öğrencilik yıllarında Doğu Almanya’da ondan Toplumsal Gerçekçi resimler yapması beklenirken 1957 yılında Batı Berlin’de Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Lirik soyutlama örnekleri yapması beklenmiştir; fakat bu iki anlayışın da üstünde iki Almanya’nın da temelinde olduğu bir şeyler yapma umuduyla yola çıkan Baselitz’in 1980’lerin sonuna gelindiğinde bu amacına ulaştığı görülmektedir.

### 3. 3. 2. 1. 2. Anselm Kiefer (1945-)

“Alman ressam Anselm Kiefer, Yeni Dışavurumculuk akımının başlıca temsilcilerinden biridir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni Alman sanatını uluslar arası alana taşıyan ressamlar arasında yer alan Kiefer, siyah ağırlıklı, büyük boyutlu, ‘kıyamet’ duygusunu çağrıştıran, simgesel resimlerinde ülkesinin siyasi geçmişinin uyandırdığı acıyı anlatmaktadır.”<sup>40</sup>

Lyton Modern Sanat’ın Öyküsü adlı kitabında Kiefer’den bahsederken onun Beuys ve Baselitz den etkilenecek ve onları örnek alarak kendi resim değerlerini geliştirdiğini söylemiştir. Beuys ve Baselitz ile tanışan Kiefer özellikle Baselitz’le özel bir dostluk kurmuştur; ama yine de resim düzlemi üzerinde işleyeceği konuyu onlarınkinden farklı olarak ele almıştır. Kiefer’in çalışmalarının konusunu; Almanya’nın çalkantılı tarihi ve kültür değerleriyle yaşadığı geçmişi oluşturur. Bu doğrultuda Nazi dönem Almanya’sını simge ağırlıklı sanat üretimlerinin zemininde kullanmıştır.

<sup>39</sup> [http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler\\_alfabetik\\_baselitz\\_georg.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_baselitz_georg.html) web adresinden 08. 06. 2008 tarihinde alınmıştır.

<sup>40</sup> Antmen A. (2000), A’dan Z’ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, *P Dünya Sanatı Dergisi*. Sayı: 16 s. 40

Kiefer bilimin gerçekleri açıklamada yetersiz kaldığı düşüncesiyle dini konulara yönelmiştir. Yapıtlarını yaparken bu etkiyi son dönem işlerinde hissettirmiştir. Bu doğrultuda Kiefer'in büyük ebatlı resimleri döneminin aksine koyu renkler ile hatta yoğun olarak siyah ve kahverengi ağırlıklı olmuştur. 'Varus'(Resim 3) adlı resminde olduğu gibi bu resimler çoğunlukla ölümü çağrıştırmaktadırlar. 1980'li yıllardan sonra resim çalışmaları dışında farklı malzemeler de kullanan Kiefer simgeleri görünür kılmaya devam etmiştir. İşlenmiş metale özel bir ilgi duyan Kiefer ruhani olarak özümsemiştiği bu malzemeyi enstalasyonlarında kullanmıştır.

### 3. 3. 2. 1. 3. Julian Schnabel (1951-)

“ABD'li ressam Julian Schnabel, 1980'li yıllarda uluslararası sanat ortamının en tanınmış adları arasına katılmıştır. Büyük boyutlu, yeni dışavurumcu tarzda resimlerinde halı, kadife ve özellikle kırık tabak çanak kullanan Schnabel, 1996 yılında ressam Basquiat'nın yaşamını konu alan bir film de çekmiştir.”<sup>41</sup>

Yeni dışavurumculuk akımı Almanya ve İtalya'nın yanı sıra ABD'de de etkisini göstermiştir. ABD'li sanatçılar içinde en tanınmış olan ressam Schnabel'dir. Schnabel 1980'li yıllarda sanatıyla birden ön plana çıkan bir sanatçıdır. Bu denli hızlı bir üne kavuşmasını sağlayan şey onun resim yüzeyine yapıştırdığı ve boyadığı kırık tabak parçaları (Resim 4) ile bu durumun doğurduğu tartışma ortamıdır. Bu tekniği Katalan Art Nouveau mimarı Antonio Gaudí'nin, mimari formlarından etkilenerek oluşturduğunu söyleyen Schnabel kendi yaratım sürecinde çizgi anlayışını kırmak ve bilinçaltı verilerini ortaya çıkartmaya çalıştığını söylemektedir. Dekoratif olarak ta algılanan çalışmaları aynı zamanda Sembolist çalışmaları da hatırlatır. Parçalanmış yüzeyler kullanarak oluşturduğu asamblaj etkisi, anıtlarla ilgili imgeler olarak ta algılanabilmektedir. Bu da sonuç olarak şaşırtıcı ve iddialı bir anlatımı ortaya çıkartmıştır.

---

<sup>41</sup> Antmen A. (2000), A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sözlüğü, *P Dünya Sanatı Dergisi*. Sayı: 16 s. 67

### 3. 3. 2. 2. Avangart Ötesi (Transavangard)

“1980’li yıllarda İtalya’da etkisini gösteren Avangart Ötesi tanımlaması, İtalyan eleştirmen Arhille Bonito Oliva’nın buluşudur. Bu terimi 1979’da gelenekçi anlatım biçimlerine (resim ve heykel) ayrıcalık tanıyan her türlü siyasi bağlantıdan uzak duran ve kesinlikle eklektik tavrı benimsemiş olan bir sanatı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Avangart Ötesi sanatçılar özellikle Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria. Mimmo Paladino, Remo Salvadori imajlarını sanat tarihinden, popüler kültürden ve primitif kültürlerden alırlar, Avangart Ötesi birçok bakımdan Yeni Dışavurumculukla benzeşir; ama bu kavram özellikle İtalyan sanatçılar için kullanılır.”<sup>42</sup>

Transavangard, sözcüğü Avangart Ötesi olan ya da sanatta ileri olarak görülen yaklaşımlarla üretilen her türlü yapıtı tanımlamak için kullanılmıştır. Yeni Dışavurumculuk akımı kendisini İtalya’da da göstermiştir; fakat Transavangard sanatçılar ile karıştırılmamaları gerekmektedir. Bu akımın önemli temsilcileri ‘Üç C’ ler olarak ta bilinen İtalyan sanatçılar Sandro Chia (1946-), Enzo Cucchi (1949-) ve Francesco Celemente (1952-) dir. Bu üç sanatçı arasından Sandro Chia kendi kaygılarının ötesinde tuval yüzeyine dekoratif imgeler yerleştirmeyi seven bir sanatçıdır. Resimlerinde esprili bir dil kullanan Chia Lyton’un tabiriyle kendini bir ‘kabare’ oyuncusu olarak nitelendirmektedir. Resimlerinden örnek verirse ‘Courageous Boys at Work’ (Korkusuz Çocuklar İş Başında) tablosu (Resim 5) sanatçının resim dilini anlatan en iyi örneklerden biridir. Sanatçının bu resminde kara tahta diye tabir ettiğimiz gri ton, resmin fonunu oluşturmaktadır. Gri fon üzerindeki beyaz karalamaları önde oturmuş resmin fonuna tezat canlı renklerle betimlenmiş iki figür yapmış gibidir. “Chia’nın resminin yüzeyini kaplayan gri duvardaki yazılara ve çizgilere yenilerini ekleyen gençler fovist tarzda (Malevich’i andıran) yapılmış olmakla birlikte, klasik geleneğin en yaygın konularından biri olan ‘Et in Arcadia Ego’yu da çağrıştırmaktadır. Chia burada belki biz şehirlileri de ölümün beklediği konusunda uyarıyor, belki de sanatın ölümünden söz ediyor; ama herhalde açıkça

<sup>42</sup> Akaş C., Batur E., Rıfat S. ve Ulusel M. (1995)Avangart Ötesi, *Sanat Dünyamız Dergisi*. Sayı: 59, S. : 128

söylediği, bu gençlerin duvara bir şeyler çizdikleri ve yasalara karşı çıktıklarıdır. Bunu da şakacı bir biçimde yapıyor.”<sup>43</sup>

Francesco Clemente kendi yaptığı sanat çalışmalarıyla diğer Transavangard sanatçılardan farklılık gösterir. Clemente’nin Hindistan’da yılın bir bölümü sanat üretimlerini gerçekleştirmek için kaldığı atölyesi bulunmaktadır. Bu yüzden de çalışmalarının alt yapısında Hint felsefesinin izlerini bulmak mümkündür. Bu da 19. yy. sonlarından itibaren devam eden doğuya yönelişin farklı bir değerlendirilmesi olarak görülebilir; fakat bu Clemente’nin yapıtlarında kültürel etkileri kullanımı, resimlerinin güçlü bir boyut kazanmasının önünü engellememiştir. Bir Avrupalı sanatçı olarak o da egzotik imgeleri resminin düşünce çerçevesi içerisinde harmanlayarak kullanmıştır. (Resim 6)

### 3. 3. 2. 3. Erich Fischl (1948-)

ABD’li ressamların sanat üretimleri diğer ülke sanatçılarına göre ‘kötü resim’ olarak nitelendirilmektedir. Fischl de Schnabel gibi sanatçılar bu grup çerçevesinde değerlendiriliyordu. Fischl’in resimlerinin de ebatları büyüktü; fakat Alman meslektaşlarına nazaran onun kullandığı figüratif görsellik Popart etkisindedir. Kiefer gibi o da yaşadığı ülkenin kültürünü yansıtmaktadır. Fischl resimlerinde bu mantıkla Amerikan burjuvasına sert eleştiriler yöneltmiştir. Bu eleştiriler çerçevesinde seçtiği konular resminin gücünü artırır özelliktedir. ‘Fışkırtma’ (Resim 7) adlı resminde de bunu açık bir şekilde yansıttığını görebilmekteyiz. Fotoğrafik bir etkisi de olan bu resimde dört figür görülmektedir. Bunlardan ikisi umursamaz bir tavırla şezlonga uzanmış olarak görünürken önde dalgıç maskesi takan çocuk onlara su tabancası doğrultmaktadır. Bu resmin burjuvaziye karşı eleştirisinin yanında etkili olan bir başka tarafı da tekniğindeki belirsizliğinin verdiği havadır. Smith Fischl’in bu resmini beceriksiz bir görüntünün neden olduğu zayıflık hissinin manen zayıf bir toplumun görsel biçimde aktarılması olarak yorumlamıştır.

<sup>43</sup> Lyton N. (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi A. Ş.

### 3. 3. 2. 4. Jean-Michel Basquiat (1960–1988)

80’li yıllardan başlayarak Fransa ve New York’ta başlayan Özgür Figürasyon anlayışı içerisinde yer alan Basquiat ‘Samo’ olarak ta bilinir. Basquiat o dönemlerde Özgür Figürasyon anlayışı içerisinde yer alsa da günümüz için Grafiti’nin kurucusu olarak nitelendirilmektedir.

“Basquiat ilginç ve paradoksal bir kişiliktir. Haitili bir babanın ve Porto Rikolu bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Basquiat, asıl olarak Afrika kökenli bir Amerikalıdır. Çalışmalarında 'siyah' imgelemi sıklıkla kullanmıştır; ancak sanatçı, Afro-Amerikan sanatını, özel bir bilinci aktaran ayrı bir tür konuma taşımaya, böyle kabul ettirmeye yönelik süregelen çabalardan uzak durmuştur. Kendi kendini yetiştiren Basquiat, ilk çalışmalarını, çoğu kökenleri itibarıyla ya Afrika kökenli Amerikalı ya da Meksika asıllı olan, New York metrosundaki trenler üzerine izinsizce yaptıkları çalışmalarla New York sanat dünyasının ilgisini çeken genç sanatçılarla birlikte yapmıştı. Yine de orta sınıftandı ve başka Grafiti ressamlarından farklı olarak, sanat dünyasının, bu dünyanın işleyiş mekanizmasının farkında olmuştur; örneğin çok erken aşamalardan itibaren Andy Warhol ve çevresiyle yakın ilişkiler içinde olmaya çalışmıştı. Bu yakınlık, sonunda Basquiat ile Pop sanatçısı Warhol arasında bir işbirliğine varmıştır. Bu işbirliğinin ürünü olan çalışmalar, Basquiat'nın en iyi çalışmaları değildir; sanatçının en iyi eserleri, aslında 'grafik' olsa da gerçek tablo gibi boyayla yapılmış geniş ölçekli”<sup>44</sup> çizimleridir. (Resim 8)

### 3. 3. 2. 5. Yeni Geometri (Neo-Geo)

“Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Meyer Vaisman tarafından uygulanan ve 1980’li yıllarda New York'ta ortaya atılan bu kapalı ve anlaşılması zor terim, birbirlerinden çok farklı dört sanatçının yapıtlarını tanımlar. Yeni Geometri sözcüğü temelde, gereç olarak ev eşyalarını geçmişteki geometrik üslupları örnek alarak kullanan sanatçıların etkinlikleri için kullanılır. Bu nedenle Haini Steinbach ve John Armleder gibi sanatçılar da pek iyi tanımlanmayan bu hareket içinde gösterilirler. Jeef Koons'un Kitsch sanayi ürünü örneklerinin dikdörtgen resimlerle

<sup>44</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar. İstanbul: Akbank

pek fazla ortak yanları yoktur. Ashley Bickerton ve Meyer Vaisman üç yandan görülebilen ilginç duvar resimleri yapmışlardır. Bickerton resimlerinin içine soyut kompozisyonlar yerleştirir. Bütün bu farklılıklar arasında tek ortak yan olarak sanat pazarının koşullarını radikal biçimde tartışma konusu yapan soğuk alaycılık gösterilebilir belki. Bununla birlikte bu hareket aşırı biçimde ticarileşmiştir. Sanat koleksiyonlarıyla ünlü Londralı Saatchi kardeşler yeni geometrinin ticari değerini son derece yapay ve baş döndürücü biçimde arttırdıktan sonra gözden düşürmüşlerdir. 1987’de Londra’da koleksiyonlarını sergiledikten sonra Yeni Geometri coşkusu büyük ölçüde azalmıştır. 1989’dan sonra da bu kavram hemen hemen gündemden kalkmıştır.<sup>45</sup>

Sanatın ticari ve yönlendirici merkezlerinden biri olan New York’ta kurulan samimi sanatsal bir düzlemden çok ticari ve statü odaklı mantık çerçevesinde şekillenen bir anlayış olan Yeni Geometri sanat tarihi süreci içerisinde geçici bir dönem olarak kalacaktır. Ticari sistemin merkezi konumu üzerinden yapılandırılacak her hangi bir anlayışın zemini sağlam olmadığı sürece gelecekte var olamayacağının katıdır; fakat bu hesaplamalar doğrultusunda oluşturulan anlayış 1980 sonrası dönem içerisinde ticari mantığın yenik düştüğü anlamına gelmemektedir. Sadece güç merkezlerinin sanata ve tarihe müdahalesinde her zaman kazanan taraf olamayacağının göstergesidir.

### **3. 3. 2. 5. 1. Jeff Koons (1955-)**

Jeff Koons sanatı iletişim aracı olarak görmekte ve insanları manipüle etmenin bir yöntemi olarak algılamaktadır. Sanatçının, iş dünyası veya politikacılardan farkının daha serbest olabilmesi olduğunu söylemektedir.

Jeff Koons ilk çalışmaları için borsada kazandığı parayı kullanmıştır. Koons’un ilk çalışması; elektrik süpürgelerini (‘The New’ 1980) neon lambalarla aydınlattığı cam kafeslerin içine koyarak sergilediği çalışmadır. 1985’te ‘Üç Top Güvenli Akvaryum’ (Resim 9) adlı bir çalışma yaptı ve akvaryumu suyla doldurup içine basket topu

---

<sup>45</sup> Akaş C., Batur E., Rıfat S. ve Ulusel M. (1995)Avangart Ötesi, *Sanat Dünyamız Dergisi*. Sayı: 59, S. : 141

koymuştur. Bir yıl sonra da sanat pazarına cilalanmış parlatılmış metallere çıkmıştır. Sanat yaşamının en üst seviyesindeyken 1991’de İtalyan porno yıldızı Ciciolina ile evlenmiştir. 1989 da ‘Made in Heaven’ adlı çalışmasında büyük resimler ve heykellerle en küçük detayına kadar seks hayatlarını göstermiştir. Yüksek kalitedeki çalışmaları bir tür kitch modernite ve seksin karışımından oluşmaktadır. alışmalarını tabuları yıkmak veya şok etmek için değil de daha çok güzelliği ortaya çıkartmak için bir provokasyon olarak kullanmaktadır. Koons’un bir diğer projesi olan ‘Celebration’, 20 büyük heykel ve resimden oluşmaktadır. Bu alışma 2000 yılında Almanya’daki Guggenheim Müzesi’nde Berlin’de sergilenmiştir.

### **3. 3. 2. 6. Yeni Klasizm**

80’li yıllarda merkezi statüsünü korumaya alışan New York’ta birbirinden farklı üsluplar yükseliş ve düşüş göstermesine, basının da bu gelişmeler karşısında ilgili davranmasına rağmen uluslar arası alanda yeni dışavurumculuk dışında kalıcı olan tek anlayış yeni klasisizmdir. Bu açıdan bakıldığında New York’un sanat dünyasının merkezi konumunun ve öneminin azaldığını söyleyebiliriz. Yeni Klasisizm’de Klasisizm’in mimarideki yeniden yorumlanmasıyla bağlantılı olarak aynı merkezlerce desteklenmiştir. Her ne kadar New York merkezli olsa da bu akımın ya da anlayışın benimsendiği ve kabul gördüğü yer sanatın doğuşuna da şahitlik eden ülke İtalya’dır. Burada da Transavangard anlayışın rakibi olarak görölmüştür.

Yeni klasisizmin başlıca temsilcisi olarak Carlo Maria Mariani’yi gösterebiliriz. Mariani sanat anlayışını Neo-Klasik üslup özelliklerinin temelinde geliştirmiştir. Yapıtlarının özünde de kavramsal sanatın, kuralların gerekliliği konusundaki düşüncesi benimsemiştir. Amerikalı sanatçı David Ligare da Poussin’in manzara ve figüratif resimlerini California’nın manzaralarına, figürlerine dönüştürerek klasik bir anlayış geliştirmiştir. Britanyalı sanatçı Michael Leonard’da çıplak figürleri kamufle ederek soyut desen için potansiyel yaratacak şekilde bir aktarım benimsemiştir. Resimlerinin özünde çekişmenin gerginliği görölmektedir.

### **3. 3. 2. 7. Steven Campbell (1951-)**

Figüratif çalışmalar Britanya’da ağırlıklı olarak üretilen resimlerdi. Steven Campbell bu dönemde yaptığı çalışmalarında Ekspresyonist tarzda biçim bozulmaları kullanmakta ve toplumla ilgili kaygıları gizli bir şekilde ifade ederek bir bütün içerisinde birbirleriyle ilişkili olarak uygulamaktadır. Bu çalışmalar karmaşık, anıta benzer bir nitelik taşımaktadır. Campbell’in çalışmalarında dikkati çeken bir diğer unsur da bilinçli olarak yerleştirdiği geride duran figürlerdir. Kompozisyonun mekân anlayışında da 30’lu yılların izlerini görmek mümkündür. Campbell’in mistik resimlerini şiirlerden etkilenerek oluşturduğunu söylemek mümkündür. (Resim 10)

### **3. 3. 2. 8. Jean Rustin (1928-)**

Jean Rustin Fransız bir sanatçıdır. 1971’de Paris Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenen büyük bir retrospektif sergisinde yaptığı soyut çalışmalarla büyük başarı elde etmiştir. 1968 olayları ve sonrasında yaşananlar, sanatçının yaşamında derin izler bırakmıştır. Bu izler onun yaşamındaki gerilimlerle şekillenip resim üzerindeki düşüncelerini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunun sonucu olarak ta sanatçı dışa kendini kapatıp atölyesinde yaklaşık on yıl yoğun bir şekilde resim yapmıştır ve bu süre zarfında hiç büyük bir sergi organizasyonu içerisinde yer almamıştır. Bu yoğun yaşadığı süre sonrasında sanatçı iddialı çalışmalarla meydan okurcasına tekrardan görünür olmaya başlamıştır. Rustin’in çalışmalarında daha çok figür üzerinden bir kompozisyon oluşturduğu görülmektedir. Onun figürleri idealize edilmiş insandan çok yaşayan karakterler olmuştur. Bu karakterler de genelde yardıma muhtaç gibi algılanabilecek tarzda betimlere sahiptir ve izleyicide bu tarzda bir etki bırakmıştır. Bu figürler görünüşlerini destekler biçimde boş, yalnızlaştırılmış odalar içerisinde betimlenmişlerdir ve izleyiciye öfkeyle bakar biçimde resmedilmişlerdir. (Resim 11)

### **3. 3. 2. 9. Uzak Doğu’da Yeni bir Anlayış**

Sanat Batı merkezli bir anlayış içerisinde olsa bile 90’lı yıllarda resim üretimleri merkezi konumunu yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır. Buna karşılıklıta Çin’de Batı üslup özelliklerinin etkisinde yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayışın ortaya

ıkması Çin'in piyasa ekonomisine yönelmesiyle bağlantılıdır. Mao döneminde sanatçılar Kızıl Muhafızların denetiminde, baskı altında olmuşlardır. Mao döneminde modern sanat anlayışlarının yanı sıra fırça ve mürekkeple yapılan eski kültürel resim uygulamaları da kabul görmemektedir. Bu dönem içerisinde yalnızca iki üslubun özelliklerini taşıyan resim üretimlerine izin verilmiştir. Bunlar; Sosyalist Gerçekçilik ve köylerde üretilen kolektif bir yaşamın naif şekilde uygulanıldığı resim retimleridir.

### **3. 3. 2. 9. 1. Yu Youhan (1943-)**

Yu Youhan çalışmalarında genellikle ülkenin yakın tarihiyle ilgili karmaşık ilişkiler üzerinden konular belirlemiştir. Youhan'ın resimlerinde (Resim 12) Çin'de Kültür Devrimi sırasında köylerde üretilen resimlerden ve Sosyalist Gerçekçi üslupta yapılmış üretimlerden alınmış imgeler Pop Sanat anlayışı içerisinde görselleştirilmiştir. Mao'nun köylerde kolektif resim üretimini desteklemesi kendine ait bir özerklik kazanılmaması içindir. Bu alışmalar bir kişinin elinden çıkmamış kolektif olarak üretilmişlerdir. Sosyalist Gerçekçiliğin tersine üretilen bu kolektif resimler Çin'e özgü bir sanat biçimi olarak algılanmıştır. Youhan çalışmalarında resmen onaylanmış bu iki üslup arasındaki çelişkiyi ön plana çıkartarak dikkat çekmiştir. Çinli resim üretimlerindeki fiğrlerin batılılaşma etkisi içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Bu yabancılaşma ve batılılaşma isteksiz bir tavrı simgelemektedir.

### **3. 3. 2. 10. Anish Kapoor (1954-)**

Anish Kapoor yarı Hint yarı Yahudi kökenlidir. Buna rağmen Britanya sanatı içerisinde çok kültürlülüğün örneklerini taşıyan önemli bir sanatçı olarak algılanmıştır. Kapoor'un heykel çalışmalarında kütleye özgü bir form olarak heykeli kullandığı görülmektedir (Resim 13). Parlak renkli toz boyalar kullanan sanatçı, Hint Tantra sanatının örnekleriyle bağlantılı olarak cinsel öğeleri mistik bir düşünceyle kaba formlarda uygulamıştır. Bu eserler doğastc gelenekle ilişkilendirilebilir. Kapoor'un mistisizmi toplumla ilgili eleştiriyi hicivci bir yaklaşımla dengeler.

### **3. 3. 2. 11. Anthony Gormley (1950-)**

Anthony Gormley'in çalışmaları gl yanlarıyla ön plana çıkmaktadırlar. bu çalışmalardaki figür zmlmeleri benzer çalışmalardan farklılıklar göstermektedir. Gormley heykel çalışmalarında genellikle kendi bedenini konu olarak kullanmıştır. Figürleri kişilikten uzaklaştırıp genellemeye alışan Gormley'in heykelleri (Resim 14) bu yönüyle Mısırlıların ölülerini gömmek için hazırladıkları insan biçimine benzeyen tabutları çağrıştırmaktadır. Heykelleri bu nedenle eski bir uygarlığın son kalan yapılarıymış gibi görünmektedir. Kapoor ve Gormley heykellerinin kutsal btnlklerinde kullandıkları mistik etkiyle diğerk Britanyalı heykel sanatçılarından farklı olarak algılanmışlardır.

### **3. 3. 2. 12. Gilbert Prousch (1943-), George Passmore (1942-)**

alışmalarına 60'lı yıllarda başlayan ve önemli sanatçılar arasında yer alan Gilbert ve George 80'li yıllarda sanat üretimlerini heykelden fotoğraf çalışmalarına çevirmişlerdir. Bu ikilinin fotoğraf çalışmalarının konusu heykel çalışmalarının da konusu olan otobiyografik bir yön taşımakta ve kendi beğenilerini yansıtmaktadır. Gilbert ve George retimlerinin baş aktörleri olarak çalışmalarında sıradan insanın günlük yaşantısıyla ilgili konular seçmişlerdir. Toplumla ilgili bir eleştirinin ağırlıklı olarak işlendiğiki çalışmalarında kendine ait portreleri üretimlerinin içerisinde egemen konumda ve kompozisyonlarının merkezinde yer almaktadırlar. alışmalarında belirsiz bir tutum sergileyen ikili Britanya'daki sınıf sistemini ve sanatçıların konumuyla ilgili toplumla ilgili kaygılarını üretimleri içerisinde yansıtmışlardır. (Resim 15)

### **3. 3. 2. 13. Kavramsal Olarak Eser retmek**

Feminist hareket ile birlikte gelişen evre çalışmaları, 1980 sonrası dönem içerisinde etkili olmuştur. Bu alışmalar çoğunlukla metinler üzerinden kurgulanan bir bütünlük oluşturmuşlardır. "Bu dönemin en tanınmış eserlerinden biri olan, basit yazıtlar olarak ortaya çıkan enstalasyonların bir bileşeni haline gelen Jenny Holzer'ın 'Gerçekler'i de böyle bir çalışmadır. Barbara Kruger'ın feminist enstalasyonları ve posterlerinde de,

yazı ve fotoğrafların Sternberg kardeşlerin 1920'lerin ortalarında tasarladığı Rus Konstrüktivist posterlerden esinlenen bir üslupla etkileyici bir biçimde birleştirildiği görülür. İsimleri bilinmeyen bir grup feministin kurduğu, kamuoyunun karşısına çıkarken yüzlerine goril maskesi takan Gerilla Kızlar grubu da sanat dünyasında kadınların maruz bırakıldığı eşitsiz muameleye dikkat çeken poster ve kartpostal yazılarında, öncülüğünü Hans Haacke'nin yaptığı istatistiki teknikleri kullanmaktadırlar. En zarif feminist çalışmalardan bazıları, Barbara Bloom'un imzasını taşımaktadır. Bazı feministlerin kendi kendilerini methetmelerine bir tepki olan narsizmin saltanatı kadınların kendilerine yönelik sevgileri ve düşünceleri üzerine kibar bir hiciv şeklinde değerlendirilebilir; bu çalışma, sanatçının imzasını taşıyan kumaşlarla kaplanmış imitasyon XVI. Louis sandalyeleriyle sanatçının kendi görüntüsünü yansıtan büstler ve kabartmalarla dolu ruhsuz, Neoklasik bir salondan ibarettir.”<sup>46</sup>

### **3. 3. 2. 14. Robert Gober (1954-)**

Robert Gober, çalışmalarında (Resim 16) tedirginlik yaratacak figür deformasyonları kullanmıştır. Gober eş cinsel bir sanatçıdır ve bunu gizlememektedir. Bu yüzden de çalışmalarında yaşadığı şehir olan New York'un üzerinden AIDS hastalarının sorunlarını yansıtmaya çalıştığı düşünülmüştür: fakat bu çalışmalarında açık bir şekilde anlaşılabilecek okumalar biçiminde şekillenmemiştir. Bu durumun anlaşılması Gober'ın çalışmalarının detayları üzerinden yapılacak çözümlemeler ile gerçekleşebilmektedir. Çalışmalarında genellikle kesik organ parçaları, kaideler üzerine yerleştirdiği sıradan tüketim ve kullanım nesneleri, cinsel temalı çizimlerle oluşturduğu duvar kâğıtları, duyarsız ve endişe verici figürleri bir arda kullandığı desenleri kullanmaktadır. Huzursuzluk duygusu uyandıran bu çalışmalar ayrı parçalar olarak değil de devamlılığı ve birbirleriyle bütünleşmeleri açısından dikkat çekicidir.

### **3. 3. 2. 15. İlya Kabakov (1933-)**

Eski Sovyetler Birliği sanatçılarından olan İlya Kabakov çalışmalarındaki tutumuyla muhalif bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Buna karşılık 60'lı yıllarda yaptığı

---

<sup>46</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar. İstanbul: Akbank

çocuklara yönelik çalışmalar ile de saygın bir yer kazanmıştır. Kabakov çalışmalarında sanatın parodisinden çok Sovyet toplumunun gerçekleri üzerinden konular belirlemiştir. Yaptığı enstalasyonlarda savaş döneminin izleri görülmektedir. Sovyet toplumunun gerçeklerini yansıtmak için özenle kurgulanmış iç mekân çalışmaları yapmıştır (Resim 17). Sanatçı bu çalışmalarla dönemle ilgili atmosferi yakalamaya çalışmıştır. İzleyeni bu mekânların içerisine sokarak anlatmak istediklerini yaşayarak anlamalarını sağlamıştır. Çalışmalarında kurumlar arasındaki ikiyüzlülüğe değinerek eleştirici bir yaklaşım sergilemiştir. Buna rağmen çalışmalarında insan ruhunun metanetini bulmak mümkündür. Kabakov'a göre devrimci bir ütopyaı savunarak avangart işler üretmek mümkün değildir. Bu türden bir iyimserlikle yaklaşmamak gerektiğini savunmuştur.

### **3. 3. 2. 16. Louise Bourgeois (1911-)**

Louise Bourgeois Fransız kökenli Amerikalı bir sanatçıdır. Avangart yönelimler sonucunda değışen heykel anlayışı içerisinde gelenekçi biçimlerde çalışmalarını sürdürmüştür. 1993'teki Venedik Bienal'inde Amerika'yı temsil etmek için seçilen Bourgeois'in çalışmalarını anlamak için yapıldıkları dönemler incelenmelidir. 1980 sonrası dönem içerisinde uluslar arası ortamda tanınmaya başladığı için çalışmalarının tarihi bağlamları anlaşılamayabilmektedir. Belli bir akım içerisinde kendini değerlendirmeyen sanatçı, bu dönemlerin etkisinde de çalışmalarını yönlendirmediğini belirtmiştir (Resim 18). Özellikle 2. dünya savaşı sonrası tanıştığı Sürrealist sanatçıları kendilerini çok önemsedikleri için eleştirmiş, akımın etkisinde kalmamaya özen göstermiştir. Aynı dönem erkek heykel sanatçılarına nazaran Bourgeois'un heykel çalışmalarının daha tutarlı olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçının heykel çalışmalarının konusu kendi anlayışını içermektedir. Geçmişle ilgili hatıraları bir şekilde çalışmalarının özünü oluşturmaktadır. Sanatçının 90'lı yıllarda yaptığı çalışmaları, İlya Kabakov'un çalışmalarında olduğu gibi yarı mekân düzenlemeleridir. Çalışmalarındaki otobiyografik üslubuyla öbür 90'lı yıllar sanatçılarıyla benzer özellikler taşımaktadır.

### 3. 3. 2. 17. Rebecca Horn (1944-)

Çalışmalarına 1970'lerde başlayan Rebecca Horn vücut ve boşluk arasındaki dengeleri keşfetmeyi seven bir sanatçıdır. Performanslarıyla tanınan sanatçı, ilk çalışmalarında iç mekân içerisinde kendi üzerine yerleştirdiği tüylerden oluşan kanatlarla iletişim kurmaya çalışmıştır. Bu küçük odalarda, vücuduna taktığı şeylerle oluşturmaya çalıştığı denge onun ilk çalışmalarının konusunu belirlemesinin yanı sıra, sonraki çalışmalarının şekillenmesini de sağlamıştır. Performans dışında film çalışmaları, heykeller ve fotoğraflar aracılığıyla da üretimler yapmıştır. Daha sonraki çalışmalarında gerçek insan vücudunun yerini mekânîk parçalar almaya başlamıştır (Resim 19). Bu kinetik heykeller, tarihi, edebi ve manevi tasvirlerle şekillenmişlerdir. Horn'un tüm çalışmaları aslında birbirine bağlantılı konular içermektedir. Sadece terk fark her yeni işte anlatmak istediği şeyi daha gelişmiş bir biçimde göstermektedir.

Horn, 1980'ler ve 1990'larda yaptığı kinetik heykelleriyle geçmişinin ağırlığını tekrardan saptırmaya çalışmaktadır. Sanatçı, 80'lerde boşluk ile vücut arasında kurmaya çalıştığı dengeyi 90'larda başka malzemeler kullanarak yapmaya çalışmıştır. Boşluk içerisindeki sınırları zorlayan çalışmalarıyla evren üzerinde çatlaklıklar oluşturmak istediğini söyleyen Horn kendine ait öğeler üzerinden çalışmaktadır. Özellikle kinetik heykellerinde yaptığı bazı çalışmalarının kendisinin amaçlamadığı şekilde rahatsız edici olduğunu söylemiştir.

### 3. 2. 2. 18. Bill Viola (1951-)

Bill Viola görüntü sanatı konusunda öncü bir sanatçıdır. Sanatçı çalışmalarında çağdaş sanatın hayati bir formu olan görüntüyü iç mekân düzenlemeleri ile farklı bir boyuta taşımıştır. Kullandığı teknoloji, çalışmalarının etkisini arttırmış ve içeriğini daha etkili bir hale getirmiştir. Bina üzerlerine yerleştirdiği video çalışmaları ile görüntüyü iç mekân düzleminden çıkarmaya çalışmıştır. Onun video çalışmalarını diğer sanatçı video çalışmalarından ayıran en önemli özellik; toplumu ve çevreyi saran bir mantık çerçevesinde üretilmiş olmalarıdır. Viola bu çalışmalar ile evrensel insan tecrübelerine dayalı deneyimi keşfetmeye çalışmıştır. Viola konularını Doğu ve Batı içinde önemli olan ölüm, doğum gibi genel kavramlar üzerinden belirlemektedir

(Resim 20). Bu bakımdan video çalışmalarının özünü evrensel köklere dayandırmıştır. Böylelikle çalışmaları geniş bir izleyici kitlesi yaratmıştır. Viola evrensel kavramlarının kökenleri anlamak için başka ülkelere de gitmiştir. Örneğin; 1980'lerde Zen ustası Daien Tanaka'nın yardımıyla Budizm'i öğrenmek için Japonya'ya gitmiş ve orada bir yıl kalmıştır. Viola, ilk büyük sergisini 1987'de New York'ta Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirmiştir. Üç büyük yerleştirme ve bir video çalışmasıyla katıldığı bu sergi onun için önemli bir basamak teşkil etmektedir. 1995'te de 46. Venedik Bienali'nde Amerika'yı beş yeni video enstalasyonu ile temsil etmiştir. 1997'de Whitney Müzesi Viola'nın 25 yıllık üretimlerinden oluşan bir retrospektif sergisi düzenlenmiş ve bu sergi Avrupa'da iki yıl içinde altı müzede daha sergilenmiştir.

### **3. 3. 2. 19. Damien Hirst (1965-)**

Damien Hirst, enstalasyon, resim ve heykel çalışmalarıyla sanat, bilim ve popüler kültürün arasındaki sınırlara meydan okumaya çalışmıştır. Hirst'ün dondurulmuş hayvanlar üzerinden yaptığı çalışmalar tepki toplamıştır; fakat bu durum onun ünlü bir avangard sanatçı olmasını engellemiştir. İlk yaptığı üretimlerden son yaptığı çalışmalara kadar Hirst büyük şirketlerin sponsorluğunda iş üretmiştir. Hirst avangart bir sanatçı olarak oluşan bu paradoks ağırlıklı durumdan etkilenmemiştir. Onun için önemli olan işlerini üretebilecek ve tanıtabilecek maddi destektir.

İnsan tecrübesinin çekirdeğinde belirsizliği keşfeden Hirst yaşamın anlamıyla ilgili olarak esaslı soruları ve biyolojik varlığın kırılganlığını yeniden biçimlendirmiştir. Hirst'ün en bilinen çalışmalarından biri de 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün biçim açısından İmkânsızlığı'dır (Resim 21). Çalışma koruyucu sıvı içerisinde yüzen bir kaplan köpekbalığından oluşmaktadır. Tankın tam ortasında yer alan köpek balığı canlı gibi görünmektedir. Bu çalışma ile sanatçı müze kültürüne ve ölüm kavramına eleştirici bir dille yaklaşmıştır. Viola gibi Hirst'te herkes tarafından bilinen ve üzerine konuşulmayan bu kavramın derinliklerinde yatan gizemin üzerine gitmiştir. Hirst'ün köpek balığının ölüm anlayışı Viola'nın ölüm anlayışından farklıdır. Hirst burda ölüm saçan bir canlının ölümünü sergilemektedir.

### **3. 3. 2. 20. Orlan (1947-)**

Fransız sanatçı Orlan ilk performanslarını 17 yaşında yapmıştır. 1977 yılı Orlan için önemli bir yıldır. 'Sanatçının öpücüğü' adlı performansında yazdığı metinler topladığı olumlu veya olumsuz eleştirilerle tanınmasına neden olmuştur. Bir yıl sonra da ilk cerrahi performansını gerçekleştiren Orlan ciddi bir rahatsızlık geçirmiştir ve bu operasyonu nasıl sanat eserine çevirebileceğini düşünmüştür. Daha sonra da bu cerrahi müdahaleyi fotoğraf ve video ile belgelemiştir. Bundan sonraki süreçte aldığı tepkiler onu bu çalışma konusunda başka deneyler yapmaya yönlendirmiştir. Böylelikle cerrahi operasyonlar ile ünlü sanat eserlerinden ya da önemli kişilerin heykellerinden esinlenerek yüzünü değiştirmiştir. 1982'de Orlan internet üzerinden 'Videotex' adında ilk sanat magazin yayını yapmıştır. Orlan, sanatla bağlantılı bir yol olarak ameliyatı kullanan ilk sanatçı olması itibarıyla önem kazanmıştır. Bu yüzden de medya Orlan'ın çalışmalarına ilgi duymuş ve onun tanınmasında büyük rol oynamıştır. 1993'te gerçekleştirdiği 7. cerrahi operasyonunda alnının iki yanına silikondan bir parça yerleştirmiştir ve bu operasyonun video görüntülerini de internet üzerinden yayınlamıştır. 1997'de performanslarının dışında büyük ebatlarda heykel çalışmaları da yapmıştır.

Orlan Vücut Sanat'ı olarak bilinen anlayış içerisinde yer alan bir sanatçıdır. Bu yüzden de yaptığı performanslar ile bu anlayış içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Onun çalışmalarının sansasyonel tavrı dikkat çekicidir. 90'lı yıllarda yaptığı estetik ameliyatla alnını Mona Lisa'nın alnına, çenesini Boticelli'nin Venüs'ünün çenesine benzetmiştir. Bu tavrıyla sanat tarihini de içerisine alan bir eleştiri de getirmiştir. Sanatçının performansları kendi koreografisiyle hazırlanan bir gösteri biçiminde kamuya açık olarak gerçekleştirilmiştir (Resim 22).

### **3. 3. 2. 21. Cindy Sherman (1954-)**

Çalışmalarını feminist bir yaklaşım olarak değerlendiren; fakat politik bir söylem olarak görmeyen Cindy Sherman, kadın olarak kültüre bakış açısını ifade eden çalışmalar yapmıştır. Sanatçı çalışmalarında genellikle kendini kullanmıştır (Resim 23). Cindy Sherman fotoğraflarının kavramlar üzerinden algılanması gerektiğini

düşünmektedir. Eserlerinde kavram devamlılık gösteren bir öğedir. Bütün çalışmalarındaki farklılıklarına rağmen serilerinde belli temalar büyük önem kazanmaktadır. Resim ve fotoğrafın yardımıyla kadının toplum içindeki yerini tespit etmeye çalışmış ve 80'lerin başında tanınan sanatçılar içerisinde yer almaya başlamıştır. 'Film Stills' denilen siyah beyaz otobiyografik çalışmalarda sanatçı farklı olaylarda farklı formlarda 50'lerin 60'ların filmlerini andırır şekilde görülmektedir. Ondan sonraki süreçte tüm çalışmalarının neredeyse hepsi renklidir. 1981'de New York sanat dergisi Art Form'da basılan fotoğrafları sert yüz ifadelerinin bütünlüğü oluşturduğu kompozisyonlara sahiptir. 1983'te Sherman ilk moda fotoğraflarını yapmaya başlamıştır. Fotoğraf çalışmalarında Sherman kadının güzellik değerlerini biraz karikatürize etmektedir. Otobiyografik fotoğraflarını giderek daha da yoğun olarak yabancılaştırmaya başlamıştır. 1988–1990 'Portrelerin Tarihi' adlı çalışmasında kadın figürünü gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Vücut protezleri kullanarak oluşturduğu fotoğraf çalışmalarında Sherman vücut ve figürleri artık tanınmayacak duruma getirmiştir.

### **3. 3. 2. 22. Joel-Peter Witkin (1939-)**

Joel-Peter Witkin insan figürleri üzerinden yaptığı fotoğraf çalışmalarıyla dikkat çeken bir sanatçıdır. Fotoğraflarındaki insan figürlerindeki deformasyonlar gerçekçi ve etkileyici biçimdedir (Resim 24). Yarı kurguya dayalı olan bu fotoğraflar izleyiciyi ürpertecek cinstendir. Fotoğraflarının konusu çoğunlukla dini içeriklerden oluşturmaktadır. Witkin fotoğraf çalışmalarında fiziki kusurları olan insanlar üzerinden kusursuz olana atıfla düşünmeye sevk eden yönelimler çağırıştırır. Fotoğraflarında çirkin olanı estetik bir biçimde sunarak güzelliği eleştirmiştir. Witkin için özellikle Hristiyanlık içerisinde İsa'nın estetik olarak idealize edilmiş tasvirleri güzellik kavramını belirleyen dayatmacı bir anlayıştır. Bu nedenle çalışmalarının özünde dini öğütlerle bağlantılı olarak fiziki kusurları olan insanların dışlanmasını eleştiren bir yan vardır. Bu doğrultuda da fiziki kusurları olan figürlerini estetik bir görsellikte sunmuştur. Bu görselliği de sanat tarihinin temellerinden almıştır. Picasso, Balthus, Goya, Velásquez ve Miro gibi sanatçıların resimleri onun çalışmalarının referansı olmuştur. Witkin bu fotoğraf çalışmalarının konularını belirlemek için tıbbi

muayene okullarını, morgları ve akıl hastanelerini ziyaret etmiştir. Bu doğrultuda edindiği veriler ile güzellik tabusunu kırmaya çalışmış ve kendi korkunç güzellik kavramını ortaya çıkarmıştır. Sanatçı fotoğraflarını oluşturmak için önce desenler çizmektedir. Sonra da fotoğrafların kusursuz olması için her ayrıntıyı mükemmeliyetçi bir tavırla kurgulamaktadır. Barok etkisi yaratan fotoğrafları gerçekçi bir algılayış ile izleyicide ikilem yaratmaktadır. Güçlü bir etkisi olan fotoğrafları kolay kolay akıldan çıkacak türden değildir.

### **3. 3. 2. 23. Franz Ackermann (1963-)**

Ackermann gelecek ile ilgili çatışmanın sırf fotoğraf, film veya enstalasyonlarla değil resimle de olabileceğini düşünmektedir. Büyük formatlı mekâna uyum sağlayan çalışmalar yapmıştır. Renkler, formlar, klişeler, bütün çalışmalarının içerisinde yer almıştır. Ackermann'ın en önemli tecrübesi gezilerden elde ettiği tecrübelerdir. 90'lı yıllarda yaptığı Hong Kong ziyareti ve ondan sonraki Asya, Güney Amerika ve Avustralya gezilerinden edindiği izlenimler doğrultusunda resim çalışmaları yapmaya başlamıştır. İlk olarak daha aktüel küçük çalışmalar yapmış ve gezdiği yerlerdeki mekânları resmetmekten çok, oraların ruhani izlenimlerini aktarmaya çalışmıştır. Atölyesine geri döndüğünde aklında kalan şeyleri tüm mekânı içerisine alacak şekilde kurgulamaya başlamıştır. 1997'den beri Ackermann daha genel büyük tuvaler ile çalışmıştır. Resimleri bu dönemle birlikte mekân içinde mekânın formunu almaya başlamıştır (Resim 25). Bunun içinde mekâna dayalı panoramalar yaratmıştır. 1998 de 'Songline' adlı projesinde bir mekânı düzenlemiş ve izleyenleri tümüyle içine almayı amaçlayan bir çalışma yapmak istemiştir. Buna ek olarak ta fotoğraflar ve gezilerden kalan bir takım gazeteler ile aktarmak istediği yaşamla ilgili anlarını desteklemiştir. Bunların hepsini bir tür aynayla yansıtmaya çalışmaktadır. Ackermann'ın perspektifi mekân olarak politiktir ve görsel olarak birbirleriyle çatışan, birbirlerini yansıtan, ortaya çıkarmaya çalışan bir bakış açısını içermektedir.

### **3. 3. 2. 24. Tracey Emin (1963-)**

Tracey Emin çalışmalarında kırılmış egosunu, üzüntüsünü, çok sert ve dolaylı olmayan şekli ile yaşam hikâyesini aktarmaktadır. 13 yaşında yaşadığı cinsel istismar,

onun tüm sanat çalışmalarında kendini göstermektedir. Çalışmalarında kendisiyle aynı yatakta olan herkesin ismini sıraladığı, duygularını, yaşamın acı olan taraflarını, bir çadırın içinde bir ev sıcaklığında sembolize etmeye çalıştığı görülmektedir (Resim 26). Anıları aslında çalışmalarının materyalini teşkil etmektedir. Ruhani olarak bu anılarıyla baş edebilmek için onları, çalışmalarının alt zeminini oluşturan imgeler olarak kullanmıştır. Emin'in videolarında bir tür eskiyi hatırlama yolculuklarına çıkmaktadır. Gençliğin geçtiği yerler sanatının en önemli fonksiyonel olayını teşkil etmektedir. 1997–1998 'Exorcism of the Last Painting I Ever Made' sergisinde atölyesindeki çalışmaları, fotoğrafları, metinleri, gündelik kullandığı eşyaları ile teyp, kitap, yatak ve ipe asılmış iç çamaşırlarından oluşan bir düzenleme yapmıştır. Bu açılışta kendisi de yatakta oturup video üzerinden bir performans yapmıştır. Bir tür renklerle ve çıplak vücutla performansı anlatan Emin çıplaklığı teşhirinde utanılacak bir şey olmadığını daha çok provakasyonel ve yapıcı bir halin var olduğunu söylemektedir. Böylelikle günümüz sanatına ilişkin sorularını farklı bir şekilde ve yoğun bir şekilde ortaya koymaktadır.

### **3. 3. 2. 25. Felix Gonzalez-Torres (1957–1996)**

Felix Gonzalez-Torres çalışmalarında tecrübelerini, sanat teorilerinden aldığı ve politik duruşuyla şekillendirdiği bir bakış açısı ile aktarmıştır. Onun eşcinsel olması da çalışmalarını etkilemiyor değildir. Kâğıtlardan ve bonbon şekerlerden enstalâsyonları kavramsal sanata veya 60'ların minimal sanatına gönderme yapmaktadır. Sergiyi gezenlerde dahil olduğu interaktif çalışmalar yapmıştır (Resim 27). Otonom sanatla ilgili sahiplenme duygusunu böyle geçmeye çalışmıştır. Gonzalez gündelik eşyalardaki her hangi bir nesneyle mesela bir ampulle veya birtakım şekerlemeler, enstalâsyonlar ile şiir ahenginde bir mekân yaratmaya çalışmıştır. Afişlerinde ve yapbozlarında bu tür duygular beslemektedir. Birisini kaybetme duygusu veya acısı çalışmalarının alt zeminini oluşturmaktadır. Yeni terkedilmiş yatağın duygusunu aktarmak gibi çalışmalarla sevgilisinin ölümünü anıtsallaştırmıştır. New York'ta birçok gece, sevgilisinin fotoğraflarını afişlediği çalışması ile kendi iç göndermelerini çekinmeden teşhir etmiştir. Bununla birlikte

daha özel olanı kamuyla paylaşmıştır. Sevgi, ölüm, hastalık ve kaybetmeyi anlatan çalışmaları ile sanat yaşamının özünü oluşturmuştur.

### **3. 3. 2. 26. Matthew Barney (1967-)**

Matthew Barney'e göre formlar hiç bir zaman tam olarak yaşam bulmamaktadır. Barney zamansız fonksiyonlarını enstalasyonlarla, filme çekilmiş performanslarla, videolarla aktarmaya çalışmıştır. Filmlerinde fazlasıyla makyaj yapılmış farklı giyimli modellerle çalışmaktadır. Sanat dünyası onun için eski bir tıp öğrencisi epik bir çalışmadır. Çalışmalarının en uç noktası Cremaster 5'isinden oluşmaktadır (Resim 28). Creammaster 4, 1, 5 ve 2 şeklinde gerçekleştirilmiştir. İlk çalışması turistlerce meşhur olan ve her sene yapılan 'Tourist Trophy Motorbike Races' motor yarışlarının yapıldığı yerde geçmektedir. İkinci film bir futbol stadyumunda, üçüncü ve beşinci çalışmasında ise geçen yüzyıldan kalma bir köprüde geçmektedir. 'Cremaster 5' Kanada'da bir buz pistinde çekilmiştir. 'Cremaster 3'te New York'taki Chrysler binasında çekilmiştir. Bu çalışmaların hepsi New York'taki Guggenheim Müzesi'nde gösterilmiştir. Barney'in yaklaşımı filmlerini öncelikle sinemada göstermek daha sonrada enstalasyonları, materyalleri ve çizimleri dünyanın birçok müzesinde ve galerisinde göstererek bir tür panel düzenlemektir.

### **3. 3. 2. 27. Vanessa Beecroft (1969-)**

Vanessa Beecroft'un 90'ların ortasında yarı çıplak olarak sahneye çıkan kızları son yıllarında artık tam çıplak olarak performanslarında yer almaya başlamışlardır. Beecroft'un performanslarında bu modellerin her birinin bir rolü vardır; konuşmadan, hareket etmeden ve izleyicilerin önünde yaşayan birer obje olarak durmaktadırlar (Resim 29). Beecroft'un en az ilgilendiği şey dokümantasyondur. Dokümantasyonun daha çok akılda kalmayla ilgili bir şey olduğunu düşünmektedir. Beecroft kendi sanat çalışmalarını medya aracılığıyla aktıramayacak bir olay kültürü olarak tanımlamaktadır; ama buna rağmen Vanesa Beecroft görselliği, çalışmalarında medyanın kullandığı şekliyle kullanmıştır. Çalışmalarındaki kızları performans esnasındaki düzenlemesi defileleri, tiyatro veya film sahnelerini hatırlatmaktadır. Kızlar genelde bir birine çok yakın kıyafetler ve makyajlarla hazırlanmaktadırlar.

Kızların hiç birisinin kişiliği ortaya çıkmayacak şekilde kurgulanmıştır. Bundan dolayı da bütün kişilikler birbirinin içine geçmiş gibi algılanmaktadır. İnsanlarla oluşturduğu performanslarda karakterler bazen zayıf kişilikli olarak gösterilirken bazen de sert bir mizaç içerisinde kurgulanmışlardır. Çalışmalarındaki atmosfer antik güzellik idealleriyle bu dönemin tabularını kıran yaklaşımlar arasında gidip gelmektedir. Sanatçı performanslarında erotizm ile çıplak vitrin mankenleri arasında bir duygu oluşturmaya çalışmıştır. Burada Beecroft'un önem verdiği İzleyicilerin hiç bir şekilde tepki vermeden sadece kafalarının içerisinde kurguladıkları fantezileri yaşamaları ve gizlemeye çalışmalarıdır.

### **3. 3. 2. 28. Paul Mccarthy (1945-)**

Paul Mccarthy kendisini etkileyen film ve televizyon dünyasını alaya alan ve aşağılayan çalışmalar yapmıştır. Mccarthy daha çok aksiyon resimleriyle ilgilenmektedir. Performans ve enstalasyonlarında mekânın parçası olarak bir video kamera her zaman için kullanmıştır. Bu video kameralar Bir tür izleyicinin gözü konumundadır. 'Bavarian Kick' (1987) çalışmasında Mccarthy, plastiklere bir takım motorlar takarak bu plastiklerin hareketli birer nesneye dönüşmesini sağlamıştır. Çalışmalarının en önemli yönü bir takım klişe karakterlerin maskeler takmış bir şekilde gösterilmesidir. Bu karakterler politikacılardan ev kadınlarına kadar geniş bir yelpaze içerisinde değerlendirilmiştir. Ani reaksiyonlarla gelişen tiyatral performanslar gerçekleştirmiştir. 'Bossy Burger' (1991) ve 'Heidi' (1992) çalışmalarında doğum, ölüm, mastürbasyon, konularını işlemiştir. Aile kurumu biçiminde kurguladığı bu çalışmalarda doğum, ölüm, mastürbasyon konularının kökenini aramaya çalışmıştır. Bu kavramları hiç bir zaman baskı görmüş kavramlar olarak görmemiştir; ama büyük medyanın görmek istemediği bir yaşam şekli olarak görmektedir. Ketçap ve mayonezi insan vücudunun sıvısı olarak kullanan Mccarthy bunları Amerika'nın kişiliğiymiş ve bir parçasıymış gibi görmektedir. Mccarthy çıkışı olmayan anları, sosyal güç dengelerini yansıtmaya, bunları tatsız bir şekilde sembollerle anlatmaya çalışmaktadır. (Resim 30)

### **3. 3. 2. 29. Pipilotti Rist (1962-)**

Sanatçı duyguyla bağlantılı olarak ele aldığı çalışmalarının birçok ön yargıyı kırabileceğini düşünmektedir. Bunu entelektüel çalışmalardan daha önemli görmektedir. Sanatçının şımarık, renkli, kendine güvenen bir yapısı vardır. Video sanatçısı Pipilotti Rist çok kısa sürede sanat dünyasında ismini duyurmuştur. İlk çalışmaları, müzik videolarını büyük kitlelere ulaştırmayı amaçlayan işleridir. Kendisi de uzun yıllar bir grupta çalışmıştır ve pop kültürünün estetiğini bilmektedir. İlk video çalışmalarının fazlasıyla kitsch ve teknik efekt dolu olduğu görülmektedir. Nerdeyse gerçeklikten uzak olarak algılanmışlardır. Birçok çalışmasında aslında kendisini görebilmekteyiz; ama sanatçı hiç bir zaman çalışmalarının özünde, kendisini önemli bir unsur olarak görmemektedir. Rist'in 'Ever is Over All' (Resim 31) adlı çalışmasında genç bir kadın, elinde uzun saplı bir orkide ile yürürken görülmektedir. Bu genç kadın sokakta yürürken birden etrafındaki arabaların ön camlarını sırayla kırmaya başlamaktadır. Bunu yaparken de çok mutludur ve yaptığı şeyden büyük bir zevk alırcasına davranmaktadır. Aynı çalışma iki video görüntüsünün yan yana gösteriminden oluşmaktadır. İkinci çalışma, yeşil çimenleri göstermektedir. İlk görüntüde çarpıcı olan kısım ise, uzaktan kadın bir polisin, bu genç kadına doğru yürüdüğüne gösterildiği bölümdür. İzleyicide müdahale beklentisi yaratan bu kadın polis, arabaların camlarını kıran genç bayana yaklaşır ve sevecenlikle selam verip yanından geçip gider. Genç kadınsa yaptığı eyleme devam etmektedir. Pipilotti Rist çalışmalarında farklı ittifakları bir metin kullanmadan, sadece görseller kullanarak aktarmaya çalışmıştır.

### **3. 3. 2. 30. Katharina Fritsch (1956-)**

Katharina Fritsch, çalışmalarını herkesin anlayabilmesinin önemli olduğunu söylemektedir. Bu doğrultuda da herkesin onun çalışmalarını anlayabileceğine inanmaktadır. Katarina Fritsch'in ilk görüşte çok basit nesneler ve anlamlar kullanarak iş ürettiği görülse de aslında bu basitliğin içerisinde uzun süreli titiz çalışmaların olduğu anlaşılmaktadır. Fritsch'in çalışmalarında her detay, en küçük kenardan en doğru renk tonuna kadar, sanatçının sıkı değerlendirmelerinden sonra şekillenmiştir. İdealleşene kadar hiç bir objenin sunumunu gerçekleştirmemiştir.

Kusur kalmayınca kadar sürdürdüğü titiz çalışmalardan dolayı sanatçının üretimleri uzun zamanlar almıştır. Bundan dolayı da bu çalışmalar çok zahmetli bir prodüksiyon sürecinden sonra sonuçlanmaktadır ve 80’li yıllarda çok az sanat eseri üretmesine neden olmuştur. Bu durum sanat piyasasında büyük beklentiler yaratmasına neden olmuştur. Katarina Fritsch’in çalışmaları, eşi benzeri olmayan ile gelişi güzel olan arasında ince bir yerde durmaktadır. Bu nesnelerin görünüşleri çok kesin kontrollerden geçtiği için, eşi benzeri olmayan, aynı anda da zorunlu olan bir aura oluşturmuştur. Sanatçı heykellerini yeniden teşhis edilmek üzere basit anlaşılır formlara çevirmiş ve bunu yaparken hiç bir zaman soyuta kaçmamıştır. Çalışmaları görünüş açısından tartışmalara meyil vermemiştir. Fritsch’in karışıklıklarla nesneleri ‘Masa Topluluğu’nda’ (Resim 32) iletişim kavramı ortaya koyarken, kuyruğundan düğümlenmiş lağım faresi enstalâsyonunda, ilkelerini masalsı değerler üzerinden bir durum alanına taşımıştır. Onun çalışmalarının mükemmelliği sergi mekânında aşırı derecede mekânı zorlayan türdendir. Mekâna uyum sağlamakta zorlukları bulunan heykellerine, 1995 Venedik Bienalin’inin Almanya pavyonunda ideal müze modeli oluşturmuştur.

### **3. 3. 2. 31. Sarah Lucas (1962-)**

Sarah Lucas büyük formatta kolâjları ile ünlenmiş ve bu kolâjlarda; fotokopilerden, gazete mecmualarından, renkli magazin basınından alınan fotoğraflardan yararlanmıştır (Resim 33). Sansasyonel gazeteciliğin gülünç başlıklarıyla kombine ettiği kolâjlarının bir kaçında kendi portresini yerleştirmiştir. Bu da zamanla kendi eserlerinin markası olmasına neden olmuştur. Lucas erkeksi pozlarda, bacaklarını ayırıp merdivende oturan, deri ceket giymiş ve güneş gözlüğü takmış şekilde, ayaklarında kaba, iri yarı ayakkabılarla veya çok anlamlı bakışlarla kendini fotoğraflamıştır. Gıdalar ve günlük hayatta kullanılan eşyalar, fotoğraflarında seksüel yan anlamlar kazanmıştır. Sanatçı ‘Au Natural’ adlı çalışmasında, salatalığı döşeğe sokmuş ve yanına iki tanede portakal koyarak yaptığı düzenleme içerisinde, dışı bir karışıklık olarak ta kamburlaşmış metal kutu ve iki kavun koymuştur. Lucas’ın çalışmaları çoğu zaman çiğ bir etki bırakmaktadır. Bu çalışmalarda sanatçı cinsellik ve şiddet gibi temaları esprili bir şekilde işlemiştir. Kariyerinin başlangıcında Lucas

çoğu zaman feminist bir sanatçı olarak görülmüştür. “Is Suicide Genetic ?” veya “Car Park” enstalasyonları onun toplumsal gen araştırması veya Vandalizm’im sosyal nedenleri gibi konular kapsamında yaptığı çalışmalar ile feminist algılanışını kırmıştır. Bir röportajda Lucas çalışmalarını dünyayı tarif etmek için kullandığı bir olanak olarak gördüğü ve bu istek doğrultusunda büyük temalı çeşitleriyle adil olmaya çalıştığını söylemiştir.

### **3. 3. 2. 32. Sylvie Fleury (1961-)**

Nesneleri olduğu gibi sergilemeye çalışan Sylvie Fleury, çalışmalarında, lüks hayatı simgeleştirerek göstermektedir. Sanatçı bu lüksü sadece magazin dergilerinden tanıdığı şekilde aktarmaktadır. Bu lüks hayatın ışıltılarını olduğu gibi, kendi sanat eserlerinde sunmaktadır. En pahalı butiklerin bayan ayakkabı koleksiyonlarını, alışveriş çantalarını sergileyen Fleury, neon ışıklarıyla reklâm sloganları yazmıştır. İnanılmaz pahalı cilt kremleri için kocaman roketler yapmış ve bu roketlerin üzerini tüylerle kaplamıştır. Çalışmaları ve görünüşü ile sanki Fleury hiç bir şekilde o parlak alışveriş dünyasından uzaklaşamayacakmış gibi görünmektedir. Fleury sanatçıların, genel anlamda ekonomik tüketim toplumuna eleştirel bakmalarını dikkate almamaktadır. Gerçekten Fleury bu kadar naif mi, yoksa bunun arkasında başka bir şeyler var mı, sorusu ister istemez akıllara gelmiştir. Bu anlarda Fleury provokasyonlarıyla eleştirilere yanıt vermiştir. Sanatçı lüks tüketim nesnelerini, örneğin parfümleri meta olarak sanatla eş değer durumda görmektedir. Sanat ve kozmetik bölümünde ciddi anlamda kalite farklılığı vardır; bu bilinç pazar piyasası önlemleriyle alınmaktadır. Fleury’nin dünyasına bakılırsa başarı ve başarısızlığın hakkında karar veren yapılar benzeşmektedirler. (Resim 34)

## IV. BÖLÜM

### SANAT YAPMA HAKKI

#### 4. 1. Politika'nın Sanat Üzerinden Etkisi

Plastik sanatlar, İkinci Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş olarak adlandırılan süreçte politik çıkarlar için kullanılmıştır. Sömürgeci tanımıyla üçüncü dünya ülkeleri taktik açısından bu kültür empozesine, farkında olmadan aldıkları dergiler ve gazetelerden okudukları kurmaca sanat haberleriyle dâhil olmuşlardır.

“1950'lerin başında, Amerika Birleşik Devletleri, soğuk savaşın propaganda aracı olarak bir yığın kültür olayını devreye sokmuştur. Eva Cockcroft, ‘Art Forum, Haziran 1974 dergisindeki makalesinde bize şu gerçeği sunuyor:

*Belirli bir sanat akımının birtakım tarihi koşullar içinde neden başarı kazandığını anlamak için o devirdeki sanat koruyuculuğunun özelliklerini ve güçlülerin ideolojik gereksinmelerini incelemek gerekir. Rönesans devri ve öncesinden sanatı himaye edenler idari kuvveti elinde tutanlardı. Sanatın ve sanatçının toplum yapısında kesinlikle belirlenmiş bir yeri ve çeşitli görevleri vardı. Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin kurulmasıyla sanatçının rolü eski belirginliğini kaybetti ve sanat yapıtları gitgide ekonomik piyasadaki meta akımının bir parçası haline gelmeye başladı. Sanatı koruyanlarla dolaysız ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtları üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen hemen kaybettiler. Burjuva toplumunun maddi değerlerini reddeden ve bohem bir yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kendilerini kaptıran öncü sanatçılar kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi reddetmişlerdir.”<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> Kabaş Ö. Politikada Sanat Bilinci, *Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 4, s. 56–57

ABD’de birçok sanatçının bu tür bir provokasyona karşı sorumluluk üstlenmediklerini söyleyebiliriz. Müzeler ise yapı değişikliğine gidip eski eserleri saklamanın ve teşhir etmenin ötesinde çağdaş sanat yapıtlarını da koleksiyonlarına katmaya başlamışlardır. Bu açıdan bakıldığında da ABD’nin atılımları merkezi konumda bir egemenlik sağlamıştır. Bundan dolayıdır ki bu güç merkezi kendilerinden başka kimseye hesap vermek zorunda değillerdir. Amerika’daki müzeler, diğer ülke müzelerine nazaran devlet desteğinden çok, özel şahıslar tarafından özellikle üst düzey, elit aile tabakaları tarafından oluşturulmuştur. Sermayeyi elinde tutan bu elit tabaka tabî ki kendi istek ve çıkarları doğrultusunda müzelerin yapısını belirlemektedirler. Müze yönetimini elinde tutan bu kişiler aynı zamanda ülke politikasına yön veren şirketleri ve bankaları yöneten özel kişilerdir.

60’lı yıllarda ortaya çıkan ve dünyaya Amerikan merkezli yeni bir sanat anlayışını tanıtmak amaçlı olarak yayılan Soyut Dışavurumculuk akımının, bu tür çıkar odaklı ilişkilerden ve kültür yoluyla oluşturulan imajlardan ayrı olarak düşünülmesi söz konusu değildir. Soyut Dışavurumculuk akımı ile soğuk savaşın kültür politikası arasındaki bağlar rastlantı değildir. Bu akım MOMA (Modern Sanat Müzesi) tarafından Avrupalı entelektüel aydınları kazanmak amaçlı kültür politikası içerisinde kullanılmıştır. MOMA, Soğuk Savaş döneminde Amerika’nın dış politikasında etkin bir rol oynamıştır. 60’lı yıllarda MOMA’nın mütevelli heyeti başkanı olan John Hay Whitney “savaş yıllarında, OSS (CIA'den önceki aynı amaçlı kuruluş) örgütünün stratejik işler bürosunda çalışmıştır. New York Times, 25 Şubat 1967 sayısında CIA ve Müzeler başlıklı haberinde, Whitney'in yardım vakfının, CIA'in bir kolu olduğunu açıklamıştır. 1940'lar boyunca, MOMA'nın savaşla ilgili olarak düzenlediği programlar, soğuk savaş sırasında ana kuruluş olarak, yapacaklarının ana hatlarını”<sup>48</sup> çizmiştir. Amacı politik olan bu uluslar arası programlar, Amerika’nın soğuk savaş sürecinde Ruslar’ın iddia ettiğinin aksine kültür olarak üst düzey bir toplum olduklarını Avrupa’ya kanıtlamaktır. Buna bağlantılı olarak ta MOMA Londra, Paris, Sao Paulo ve Tokyo gibi şehirlerde sözde uluslar arası sergiler düzenlemiştir. Tahmin edileceği gibi bu sergiler uluslar arası olmanın ötesinde çoğunlukla Amerikan merkezli bir çıkış noktasına sahip olan Soyut Dışavurumculuk akımına ait eserlerden

---

<sup>48</sup>Kabaş Ö. Politikada Sanat Bilinci, *Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Dergisi*. sayı: 4, s. 58

oluşmaktadır. Bu doğrultuda CIA, Soğuk Savaş döneminde kültürel etkinliklerin iyi bir provokasyon alanı oluşturduğunu anlamış ve bu düşünce doğrultusunda bir sürü etkinliği finanse etmiştir. Bu dönem içerisinde CIA'in ve MOMA'nın kültür mekanizması uluslar arası ortamda benzer özellikler göstermektedir. Bunun nedeni de yukarıda bahsettiğimiz kültür politikası içerisinde birbirlerini desteklemeleridir.

Sanat eserlerinin politik amaçlar ile yapılmaması bunların politik çıkarlar doğrultusunda kullanılamayacağı anlamına gelmemektedir. Bu, sanatçı üzerinden düşünüldüğünde sanatçıyı üretmek ile suçlamak doğru olmayacaktır; fakat sanatçının tüm bu empoze amaçlı girişimlerden habersiz olduğu da söylenemez; çünkü dolaşımda olmak ve tanınmak, eserlerinin yüksek meta değerlerine ulaşması sanatçının geri çevirebileceği türden bir durum değildir; ama buna rağmen sanatçı kendisini ve sanat eserini büyük politik çıkarlar için alet etmeme özgürlüğüne sahiptir. Burada sanatçıya yöneltilecek en büyük eleştiri, her şeyin farkında olup durumu görmemezlikten gelmesidir. Böylelikle MOMA'nın Soyut Dışavurumculuğu, sanatçının özgün üretimini elinden alıp kendi çıkarları ve ülke çıkarları açısından kullandığı bir gerçektir.

“Ernst Fischer, bu konuda şöyle der: *Bilim, öğrenme ve araştırma sürecidir. O nedenle ideoloji değildir ve olamaz. Sanat, öğrenme, kavrama ve araştırma olarak bilimden ayrı düşünülebilir; fakat sanatın öğrenme ve araştırma alanı 'gerçek' olduğu için, o da, bilim gibi ideolojinin çerçevesinden çıkar. Sanat, anlatımı özüyle, rengiyle, ritmiyle, sesiyle, strüktürüyle, simetri, asimetri, uyum ve uyumsuzluğu ile, ideolojik kaynaklardan bağımsız olarak oluşur. Bu oluşma, sanatın ideolojilerden hiç etkilenmediğini kanıtlamaz. Politika ve din otoriteleri, sanatı ideolojik olarak her zaman kendi etki alanlarına almak isterler ve zaman zaman da bu isteklerini gerçekleştirirler; fakat sanat eserinin gerçek niteliğini, içindeki ideolojik muhtevanın varlığı, yokluğu ya da azlığı, çokluğu belirlemez. Aksine, sanat eserinin değerini, onun içindeki gerçeğe yaklaşımı ya da gerçek oranı tayin eder. Gerçek de bir durum*

*değil, hareket halinde bir süreçtir ve sanat eserleri, gerçeğin ideoloji üzerindeki bir zaferidir.*”<sup>49</sup>

#### **4. 2. 1980 Sonrası Şirketlerin Sanata Müdahalesi**

1980’lerden itibaren şirketler sanat koleksiyonculuğu ve buna bağlı etkinliklerini yoğunlaştırarak kendi küratörleriyle ve sanat departmanlarıyla ekonomik güçlerini kullanarak yurt içinde ve yurt dışında etkinlikler yapmışlardır. Bunun sonucu olarak ta, sanatın merkezi konumunda yer almak açısından kamu müzeleri ve galerileriyle rekabet içerisine girmişlerdir. Bunun yanı sıra, kültür kurumlarının toplum üzerindeki etkisinin farkına varıp bu kurumları devralmış, bu kurumların sosyal statüsünden yararlanmışlardır. Kendi bünyelerinde oluşturdukları sanat galerileri ve kamu kuruluşlarında şube açma girişimleri ve gezici sergiler düzenlemeleri, sanat piyasası içerisinde hâkim güç olmak için ne kadar hırslı olduklarını göstermektedir. Şirketler kendilerini çağdaş kültürün beğeni elçileri olarak göstermeye çalışmışlardır. Bunun için sanat ödülleri dağıtmış, halkın ilgisini çekmeye çalışmışlardır. Bu gün için bu hedeflerine vardıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Britanya ve Amerika’da ulusal ve yerel yönetime bağlı bütün müze ve galerilerin kısmen de olsa kamu bütçesinden finanse edildiği söylenebilir. Buna bağlı olarak ta, bu müzelerin mütevelli heyetlerinin bir şekilde kamuya karşı sorumlu bir mevkide olduklarını söylemek doğru olacaktır. Bu sanat müzelerinin mütevelli heyetleri, özellikle Amerika’dakiler, köklü aile üyelerinden oluşmaktadır. Bu mütevelli heyetleri bu doğrultuda, müzelerin hem seçici kurulu, hem de birer yöneticileridir ve kısmen de olsa kamu bütçesinden yararlandıkları için halkı temsil etmektedirler. Bu elitin de eliti olan üst düzey zengin burjuvanın aile geleneği olarak hayırseverlik namına böyle zahmetli bir işe kalkışmasının ve sanata maddi olarak destek vermesinin altında başka bir neden daha yatmaktadır. Bu üst düzey kişiler, kendilerine ait mal varlıklarından sanata para yatırımlarını, bu paralar büyük olasılıkla vergi olarak devlete ödenecekti. Bu paralar, bir açıdan dolaylı olarak devletin, sanata yatırım olarak ödediği bir maddi destek olarak düşünülebilir. Toplumun vergilerden alacağı hizmetin sanat hamilerinin zevk ve isteklerine göre

<sup>49</sup> Kabaş Ö. Politikada Sanat Bilinci, *Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 4, s. 64

sanat üzerindeki belirleyici rollerine bırakıldığı söylenebilir. Bununla birlikte de 1980 sonrası dönemde “Batılı Kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanat, diğer kültür ürünleriyle birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de olsa üst düzey yöneticiler için, hem maddi hem de simge değeri taşıyan bir mübadele aracı gibi işlev”<sup>50</sup> görmektedir.

Şirketlerin kültür sermayesine bağlı olarak güç merkezi içerisindeki yerlerini korumak ve geliştirmek istemeleri ekonomik bakımdan anlam taşımaktadır. Toplumun şirketler hakkındaki genel izlenimleri, bu şirket yöneticileri için önem teşkil eden bir konudur. Bundan dolayı da sosyal bir olgu olarak sanatı kendi çıkarları açısından reklâm ve halkla ilişkiler alanı olarak görmektedirler. Aynı amaçla şirketler sanat üzerinden belirli bir pazar payını ele geçirmeye çalışmaktadır. Ekonomik doğrultuda hedeflerine ulaşmak için kültürel sermayeyi kendi çıkarları doğrultusunda, bazen de siyasi bir baskı kurmak amacıyla kullanmaktadırlar. “Örneğin; Philip Morris şirketleri topluluğu, otuz yıl boyunca zahmetsizce elde ettikleri kazanımlarını hiç durmadan dağıtarak kültürel sermaye biriktirdi; bu sermaye sayesinde 1994’te New York’ta sigara içmeyi yasaklayan kanunlara karşı ‘lobi’ yapmaları için güzide sanat kurumlarının desteğini almayı başarmışlardır. Böylece kültürel sermayeyi kara çevirme olanağına kavuşmuşlardır.”<sup>51</sup>

Sanat üretimleri zengin şirket sahibi burjuvaların himayesinde, piyasa değeri taşıyan nesneler olmanın ötesinde, konum içerikli bir simge olarak ta işlev görmektedir. Bu şirket yöneticisi elit tabaka, kamuoyuna sanki Medici Ailesi’nin günümüz temsilcileriymiş gibi gösterilmişlerdir. Bu elit kesim yoğun programlarının arasında sergi mekânlarını gezer, sanatçı atölyelerini ziyaret eder, eserlerin seçiminde ve sunumunda özel olarak yer almaya çalışırlar; fakat nedense bu demokrat elit kültür elçilerinin çoğunluğu beyazdır ve kültürel sermayenin merkezini korumak amaçlı Avrupalı ya da Amerikalıdır.

1980 sonrası dönemde aileden geçen mütevellî heyetliliğinin değişim gösterdiği görülmektedir. Bu mütevellî heyeti üyeleri devletin uyguladığı piyasa ekonomisinin

---

<sup>50</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 22

<sup>51</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 26

sonuçları doğrultusunda servet sahibi olan iş bitiricilerdir. Diğer mütevelli heyeti üyelerinden farklı olarak bu kişiler, kendi çıkarlarının yanı sıra şirket çıkarlarını da ön planda tutmakta ve bu yerel güç odakları hesap vermekle yükümlü olmamaktadırlar.

Mütevelli heyeti üyeleri, görevlerini kendi kaynaklarından karşılamaktadırlar. Herkesin hak sahibi olamadığı bu prestijli mevkiye gelebilmek için maddi varlığın yanı sıra, belirli ilişkiler kullanabilecek bir güç sahibi de olmaları gerekmektedir. Tüm mütevelli heyeti üyelerinin sadece şirket patronları ya da aile bağlarından kaynaklı kişiler olduğu anlaşılmamalıdır; fakat böyle bir yapının içerisinde çoğunluğu temsil ettikleri bir gerçektir. Diğer mütevelli heyeti üyelerini ise, kent yönetiminde mali destek almak ve mütevelli heyetliliğinin kar amacı gütmeyen bir statü olduğunu pekiştirmek için, önemli konumlarda olan kamu görevlileri ile önde gelen eğitim kurumlarından insanlar oluşturmaktadır. “Örneğin; Metropolitan Müzesi'nin mütevelli heyetinde kamu görevlisi beş üyesi vardır; bunlar arasında belediye başkanı da yer alır. Bu önemli kişilerin heyette yer almasının karşılığında, Müzeye Central Park'ta bir arsa verilmiş ve müzenin tüm bakım-onarım giderlerinin New York kentinin vergi yükümlülükleri tarafından karşılanması konusunda anlaşma sağlanmıştır.”<sup>52</sup>

Bu mütevelli heyeti üyeleri çok hırslı bir karakter yapısına sahiptiler ve bunu gizlemek gereksinimi duymamaktadırlar. “Ne Weissman ne de Holloway, Whitney'le olan bağlarının şirket stratejisinin bir parçası olduğunu gizleme gereği duymuştu. Weissman şöyle diyordu: *Bir şirket olarak böyle bir karar alırken asıl amacımız sanatın gelişmesine katkıda bulunmak değildi; bir şirket olarak asıl amacımız benzersiz olmaktır; (tütün sanayindeki) gelenekçi şirketlerden farklı bir kişiliğimiz ve kimliğimiz olmalıydı.*”<sup>53</sup>

Bu örnek açık bir şekilde amaçlarını söyleyen şirket patronlarının söylenildiği gibi demokratik ve tarafsız kültür elçilikleri olmadıklarının kanıtı gibidir. Buna karşılık zannedildiği gibi bu prestijli konumdaki görevlerini karşılıksız yapmamaktadırlar.

---

<sup>52</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 150

<sup>53</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 158

“New York Metropolitan Müzesi müteveli heyeti başkanı Agnes Gund’un, bir kaç yıl önce fütursuzca söylediği gibi: *Mütevelliler bir şeyler veriyorlar; neden karşılığında kendilerine şampanya içilen partiler dışında hiçbir şey sunulmasın?* Sosyal prestij ve statü, çok az insanın elde edebildiği müze müteveli heyeti üyeliğiyle kazanılan bariz ödüllerdendir; ama işin arkasında çok daha incelikli ve önemli gerçekler yatmaktadır. Çoğu Amerikan müzesi (çağdaş) sanat eseri satın alan koleksiyonerler ile dolu; bunların arasında iş adamları da var. Tabi ki mütevellilerin, şahsen ya da toplu olarak yasalara ya da ahlaka aykırı işler yaptıklarını söylemek gibi bir niyet”<sup>54</sup> söz konusu değildir; böyle olmadıklarını savunmakta doğru bir davranış olmayacaktır. Ne var ki bu müteveli heyeti üyelerinin içerisinde bulunan koleksiyonerler, müteveli heyeti üyesi olmayan koleksiyonerden daha fazla avantaja sahiptirler. Bu avantajların getirisi olarak ta mali bir kazançtan söz edilebilmektedir. Bunlardan biri de müteveli heyetlerinin müze içerisinde sergilenecek ya da müzenin koleksiyonuna katılmak üzere alınacak eserlerin belirlenmesinde önemli bir konumda yer almalarıdır. Buna bağlantılı olarak ta seçilen sanatçı daha önemli bir yer teşkil etmeye başlayacak ve pazar piyasası içerisindeki eserlerinin meta değeri artacaktır. Bu durum sonucunda müteveli heyeti üyelerinin verdiği tepkiler bunun doğru olmadığı yönünde olsa da, eserleri büyük sanat müzelerine ya da önemli koleksiyonlara alınan sanatçıların menajerleri, eserlerin fiyatlarını % 30 artırmaktadırlar.

Örnek vermek gerekirse “Grace Glueck’in aktardığı olay, nüfuzlu iş adamı olarak ellerinde tuttıkları gücü ortaya koyuyor. O dönemde Whitney Müzesi müteveli heyetinin ikinci başkanı ve Estee Lauder şirketinin genel müdürü olan Leonard A. Lauder’ın 1980’deki şaşalı bir eser alımıyla ilgili olarak şunları söylediği belirtiliyor: *Haydi bir milyon dolarlık bir resim alalım! Eğer resim satın alacaksak sansasyon yaratmak zorundayız.* Bu kodamanlar için önemli olan, resimlerin kendisi değil, fiyatıdır. Bu iş için kimliği belirsiz bir bağışçıyla birlikte üç Whitney mütevellisi 825 bin dolar vermiştir; geriye kalan miktar müzenin genel fonundan karşılanmıştır. Bir milyon dolar ödenecek tabloyu ise Müze’nin o zamanki yöneticisi Tom Armslong önerdi; Jasper Johns’un ‘Üç Bayrak’ adlı eseri, ödenen meblağ, yaşayan bir

---

<sup>54</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 159

Amerikan sanatçısının eserine ödenen en yüksek paraydı. Lauder'ın ayrıca şöyle dediği de belirtiliyor: *O zamandan beri insanlar koleksiyon oluşturma çabalarımızı ciddiye alıyorlar.*"<sup>55</sup> Bu sansasyon amaçlı oluşturulan girişimler merkezi gücün elinde bulundurduğu yetkiler ile sanata nasıl bir müdahale de bulunduğunu göstermek açısından önemlidir. Seçilen eserin de, sanatçının da bırakılmak istenen etki açısından nasıl özenle belirlendiğine dikkat etmek gerekmektedir. Burada önemli olan ne sanatçıdır ne de eserdir. Bir milyon dolarlık değer sansasyon yaratmak için kullanılan amaca verilmiştir.

Britanya'daki müzeleri incelediğimizde Amerika'daki müzelerden farklı özellikler görmekteyiz. Britanya'daki mütevelli heyeti üyeleri kurumun mali durumları ile ilgili sorumluluk taşımamaktadırlar. Bu durum İngiliz hukuku tarafından konulan yasalar ile oluşmuştur. Bu yasalara göre mütevelli heyeti üyeleri ulusun tümü adına kendilerine emanet edilen kültürel hazineyi korumak ve zenginleştirmekle yükümlüdürler. Britanya'daki mütevelli heyetlerinin Amerika'dakilerden bir diğer önemli farkı mütevelli heyeti üyeleri içerisinde görsel sanatlar ile profesyonel olarak ilgilenen insanların oran olarak daha çok olmasıdır. Bu kişiler arasında sanatçılar, sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri ve mimarlar bulunmaktadır.

Britanya'daki galerilere örnek vermek gerekirse günümüzde önemli bir prestije sahip olan Tate Galeri'den bahsedebiliriz. Tate Galeri'nin maddi destek açısından yapısını incelemek gerekirse kamu tarafından finanse edilen kamuya bağlı bir kuruluş olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda Tate Galeri devlete bağlı ve devlete karşı sorumlulukları olan bir kuruluştur. Sadece mali bir denetim söz konusu değildir. Aynı zamanda her ne kadar Tate Galeri mütevelli heyeti siyasi olarak bağımsız olduklarını iddia etse de temel organizasyonlar parlamento'nun çıkardığı yasalar çerçevesinde belirlenmektedir. Buna karşılık Amerika'daki müzelerin mütevelli heyetleri özerk yapı içerisinde müzelerin sorumluluklarını aldıkları için Tate Galeri'deki gibi devlet denetimi altında çalışmalarını sürdürmemektedirler. Bu bakımdan da kimseye hesap verme zorunlulukları yoktur. Böyle bakıldığında zaman Britanya'daki müzelerin kamusal olarak bir nevi korunduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber de

---

<sup>55</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 163

devlet destekli müzelerde sorumluluk sahibi olan müteveli heyeti üyelerinden, yalnızca yerel yönetimin sağladığı parayı korumak amacının dışında galeri için çeşitli kaynaklarını kullanıp ilişkiler kurması ve bu ilişkiler doğrultusunda da galerinin mali kaynaklarına yardımcı olması istenmektedir.

Müzelerin kaynak bulma konusuna değinmek gerekirse; bu soruna Amerika'daki müzeler, müteveli heyeti üyelerinin sayısını artırarak çözüm bulmaya çalışmışlardır. Bu sayı otuz ile elli kişi arasında bir sayıya kadar yüksele bilmekte iken Britanya'daki müzelerde bu sayı sınırlandırılmıştır. Kamu hukukundan kaynaklı olan bu sınırlandırmalardan dolayı Britanya'daki müteveli heyetleri sorunu çözmek için şirket yöneticilerini artırma yoluna gitmişlerdir. Müteveli heyeti olarak sınırlı sayıda alabildikleri şirket yöneticilerinin yetersizliğinden dolayı Britanya galerileri kaynak toplamak için vakıflar kurmuşlardır.

Zahmetli ve parayla ilgili bir güç isteyen müteveli heyeti üyeliği sonuç olarak hiç maddi çıkar söz konusu olmadan uzun saatler çalışmak anlamında değerlendirilmemelidir. Bu konumda yer alan kişilerin ödülü; toplum içerisinde yeri zor elle edilen sosyal prestij ve güç merkezi konumunda olarak statü elde etmeleridir. Güç sahibi olan bu müteveli heyetleri, hem kendileri için hem de şirketlerinin çıkarları doğrultusunda kültürel sermayeyi çok güzel bir şekilde ekonomik sermayeye dönüştürebilmişlerdir.

“Sanat, iş dünyası ve politika gizli bir sembiyoz ilişkisine girmiş bulunuyor; bu ilişkide seçilmemiş olanlar ve atanmışlar, kamu kurumlarının yönetiminin emanet edildiği kişilerle ve ülkeyi yönetmek için seçilenlerle güç birliği yapıyor. Ellerindeki çeşitli iktidar zeminlerini kullanan Saatchi kardeşler gibi insanlar, ekonomik sermayelerinin bir bölümünü kültürel sermayeye dönüştürmelerine elveren ayrıcalıklı konumlarda bulunuyorlar. – kendilerine ait servetleri ve nüfuzları sayesinde sanat galerilerinin ve müzelerin müteveli heyetlerine girmeleri, bu dönüşümün örneklerindendir. Sonra sanatı meta gibi kullanarak, bu kültürel sermayeyi yeniden ekonomik sermayeye dönüştürüyorlar. Bu süreci kısır döngü haline getiren olgu ise, kamu kurumlarının aracılığıyla işlemesine karşın kamunun bilgisi ve denetimi dışında gerçekleşmesidir. Bu süreçte kendi kendini seçmiş, kendilerine özveriyle kamu

hizmetini yerine getirme süsü veren birkaç kişi, servet ediniyor, bu serveti besliyor ve çoğaltıyor - çıkar çatışması tehlikesini görmezden gelebilmek gibi kıskanılabilir bir beceriye sahip kişilerdir bunlar.”<sup>56</sup>

Mütevelli heyetleri ile ilgi genel bir değerlendirme yaptıktan sonra 1980’lerde şirketlerin sanat üzerinden sağladıkları faydalara dönersek; Britanya’da ve ABD’de müzelerin ve galerilerin şirketler için birer halkla ilişkiler merkezleri haline geldiğini söyleyebiliriz. Halkla ilişkiler aracı haline gelen müzelerdeki izleyici profilinin 1980’lerden itibaren üst düzeyli sınıfcı yapıdan orta düzeyli sınıfcı yapıya doğru bir değişim gösterdiği düşünülmektedir. Hatta bu orta sınıf için eğlence mekânları olarak ta algılanmışlardır. Bundan dolayı da şirketler bu müzelerin bahçelerinde yeni model arabalarını reklâm amaçlı sergilemekten çekinmemişlerdir.

Şirketler kültür merkezlerini sadece reklâm amaçlı olarak kullanmamışlardır. Aynı zamanda güncel politik tavırlarını kamuya aktarmak için de bu kültür merkezlerini kullanmışlardır. Bu açıdan bakıldığında da kendi propagandalarını yapmak için milyonlarca doları reklam ve tanıtım amaçlı kullanmalarına şaşılmalıdır. Tüm bunlarla birlikte sanat sponsorluğu yaparak müze ve galeriler ile insani bir değer sistemini paylaştıkları izlenimini vermişler ve genel çıkarlarını ört pas etmişlerdir.

Çağdaş sanat şirketler açısından cazip bir kültürel sermaye olarak görünmüştür. Bu cazipliğin altında çağdaş sanatın yenilikçi ve ilerici bir düşünce yapısına sahip olması yatmaktadır. Böylelikle şirketlerde yenilikçi girişimleri destekleyen ilerici güçler olarak kendilerini lanse etme olanağı bulmaktadırlar.

“Philip Morris Şirketi’nin eski başkan vekili John Murphy, şirketin sponsorluğunu yaptığı ‘Tavırlar Forma Dönüştüğünde’ isimli kavramsal sanat sergisinin tanıtımında şunları vurgulamıştı: *Philip Morris olarak, bu eserlerin kamunun dikkatine sunulmasına yardımcı olmakla, yerinde bir tavır sergilediğimizi düşünüyoruz; çünkü bu ‘yeni sanat’ olgusunda, iş dünyasında da karşılığı olan kilit*

---

<sup>56</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 195-196

*bir unsur var: Yeni teknikler. Bu öyle bir şey ki, onsuz toplumun hiçbir kesiminde her hangi bir ilerleme gerçekleştirilemezdi.*

İş dünyası, yenilik kavramını temellük edip bu kavramın anlamını şirket perspektifiyle yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini büyük ve meşru bir dava gibi sunmaya<sup>57</sup> çalışmaktadır. Unutulmamalıdır ki bu şirketlerin sanata yatırdıkları paralar kendi şirket sermayelerinin çokta büyük bölümleri değildir ve vergi teşvikleri nedeniyle de cezp edici bir özellik taşımaktadırlar; çünkü sanata yatırım amaçlı verilen paralar büyük bir olasılıkla şirketlerin verdiği vergilerden düşülmektedir. Bu doğrultuda da riskin çok az olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Şirketler bu yolla hem ödeyecekleri vergilerin bir kısmından muaf olmakta, hem de kendi ürünlerinin ve politik söylemlerinin reklâmlarını yapmış olmaktadır. Bunlarla birlikte reklâm, şirketler için önemli yer teşkil etmektedir. Bu bakımdan reklâm sanat sponsorluğu için en önemli ögeyi teşkil etmektedir. Özellikle televizyonlarda ve gazetelerde reklâm vermeleri yasaklanan içki ve tütün şirketleri için sanat sponsorluğu önemli görülmektedir; çünkü bu yolla önemli başarılar elde etmektedirler. Bu yüzdendir ki sanata en fazla para yatıran şirketler tütün şirketleri, petrol şirketleri gibi kültürel bir imaj yakalamaya çalışan şirketlerdir. Böylelikle toplum üzerindeki izlenimlerini bir nevi değiştirmişte olmaktadır.

“Sonuç olarak, ABD’de ve Britanya’da sanat müzelerinin şirketler kesimine bu kadar çekici gelmesi, büyük ölçüde sanat izleyicileri kitlesinin demografik özellikleriyle açıklanabilir. Oysa şirketler sıklıkla hedef kitlelerinin "genel kamu" olduğunu iddia ederler, sanki bu "kamu" türdeş bir kitleymiş gibi. Şirketler çoğunlukla bu tür sözcüklerle hayırseverliklerinin reklâmını yaparlar. Bir örnek verelim: *"Manufacturers Hanover, kamu yararına sanat sponsorluğu geleneğini sürdürmekten mutluluk duyar."* Şirketler tarafından kullanılan ve halkın sanata katılımındaki eşitsizlikleri ısrarla yadsıyan bu tür retorikler, sponsorların çıkarlarının gizlenmesine ve "şirket hayırseverliği" adı altında yanlış bir imajın yaratılmasına yarar.

---

<sup>57</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 210

Şirketleri sponsorluğa sevk eden başlıca iki neden var. İlki şudur: Şirketin ürünleri veya hizmetleri ile, desteklenen etkinlik ya da kurum arasında "doğru" bir bağlantı kurulabilirse, sponsor olunan etkinlik, ne kadar iyi maskelenmiş olursa olsun bir satış kampanyası olur. İkincisindeyse, şirketin ürünleri ile sponsorluğunu yaptığı etkinlik arasında şirket yararına doğrudan bir bağlantı yoktur, o zaman sanatla kurulan ilişkiyle sözüm ona "aydınlanmış" şirket imajının reklâmı yapılır.”<sup>58</sup> Bu doğrultuda da izleyici kitlesi çokluğu, şirketler için önemli bir veri olmaktadır. Büyük izleyici kitlesini çeken dev boyutlu projeler popülerlik kazandığı ölçüde şirketlerin de sponsor olarak yaptıkları destek artmıştır. İzleyici kitlesinin ölçüt olduğu bu etkinliklerde müze başarılı ya da başarısız olarak değerlendirilmektedir.

Sponsorluğun yanı sıra müzeler gelir kaynaklarını arttırmak için başka yollara da başvurmuşlardır. Örneğin Tate Modern müzedeki bazı bölümlerin adlarını para karşılığında satmıştır ve maddi desteği veren kurum ya da kişilerin adlarını bu bölümlerin adları olacak şekilde değiştirmiştir. Bunun yanı sıra üye şirketlere belirli olanaklar sunulmuştur. Bunlar; şirket çalışanlarına özel turlar düzenlemekten, şirketlerin bazı etkinliklerini gerçekleştirmeleri için müzeyi kiralamaya kadar sıralanabilmektedir. Bu da şirketlerin prestijli bir ortamı kullandıkları hissini vermek içindir. Müzeler böylelikle elit bir kitleye ait üst düzey bir mevki kazanmış olmaktadır. “Örneğin Tate Gallery Vakfı’nın yıllık resepsiyonu, ortakların yıllık yemeği ve çağdaş sanat gündeminin en gözde etkinliği Turner Ödülü yemeği, bunlardan sadece bir kaçı. Sonuç olarak ancak sınırlı sayıda şirketin üyeliğe kabul edilmesinin amacı, Tate’i güçlü bir yüksek sosyete kulübü haline ”<sup>59</sup> getirmektir.

Amerika’da ve Britanya’da 1980 sonrası müzecilik anlayışında günümüze kadar süre gelen bir değişim yaşandı; bu da devlet desteğinin müzelerden çekilmesinin yarattığı boşluğu şirketlerin doldurmasından kaynaklanmaktadır. Şirketlerin bu türden kültür merkezlerinin yönetimini eline geçirmesi sadece mali bir destek olarak algılanmamalıdır; çünkü bu egemenlik tüm sanat dünyasını etkilen kültürel bir etki yaratmıştır ve değişikliklere yol açmıştır. Bu doğrultudan yola çıkarsak şirketlerin

<sup>58</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 219

<sup>59</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 231

sanat sponsorluklarıyla, sanatçı profili üzerinde ve sanatçıların kariyerleri üzerinde nasıl bir etki yarattığına bakmak gerekmektedir. Damien Hirst şirket destekli çalışmalar yürütmesi açısından örnek verilebilecek en önemli sanatçılardan biridir. Sanat kariyeri en başından günümüze kadar sponsorlar desteğiyle gelişen sanatçılardan olan Hirst'ün sanat yaşamı, şirket politikalarının sanat tarihine nasıl müdahale ettiğinin de göstergesidir. “ Hirst'ün kariyeri, başından beri, sponsorlar sayesinde gelişti: Olympia & York ve Londra Rıhtımları Geliştirme Şirketi'nin sponsor olduğu banal öğrenci sergisi 'Freeze'den, 1989'daki BT Yeni Çağdaşlara, 1994'te Serpentine Gallery'de Haagen-Dazs'ın desteklediği sergiden 1995'te sponsorluğunu Beck's'in üstlendiği çağdaş opera 'Agongo'nun sahne tasarımına kadar, arkasında hep sponsorlar vardı. Bu parlak kariyer, Hirst'ün 1995'te Turner Ödülü'nü almasıyla doruğa ulaştı. Bir zamanlar formaldehitte korunan koyun, inek ve köpekbalığı üzerinden yaptığı çalışmalar nedeniyle Londra'nın avangart çevrelerinde tartışma konusu olan Hirst, belki de bu konuda konuşmaya en çok hakkı olan kişidir: *Eğer sanat hayat hakkındaysa, hayatın o yüzünü görmezden gelemezsiniz. GoldSmiths' College'da sizi gerçekten engelleri yıkmaya ve yeni iş yapma yolları bulmaya teşvik ediyorlar, sponsorluk da bunun bir parçası. Hiç kuşkusuz sponsorluk işin alımlanışını etkiler; ama bu da üzerinde çalışılacak bir şeydir. Kendimi Et Pazarlama Komisyonu'na yakın falan hissetmiyorum; ama hayvanları kullanarak gerçekten iğrenç bir şey yapıp Friends of the Earth'ün sponsorluğundan yararlanarak politik bir mesaj da verebilirsiniz.*”<sup>60</sup>

Avangart sanatçılar şok etkisi yaratarak bir nevi sabit kalıplar içerisinde olan burjuvayı eleştirirken Hirst hem avangart olup hem de burjuvanın tam ortasında olarak bir paradoks yaratmıştır. Yenilikçi ve ilerici bir imaj çizmek için şirketler tam da bu sansasyon mantığındaki işlerden yararlanmışlardır. Bunları kendi reklâmları haline getirebilmişlerdir. Bu doğrultuda da avangart sanatın ve sanatçısının kendisinde sadece bir reklam malzemesine dönüşebilmektedir. Oysaki avangart eğilimli çağdaş sanatın sisteme karşı bir tavır sergilediği düşünülmektedir. 1980 sonrası dönemi incelediğimizde ise aynı avangart üretimlerin bütün kısırtıcılıklarıyla şirketler için

---

<sup>60</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 250

reklâm ve halkla ilişkiler araçları olduklar söylenebilir. Bu dönemler içerisinde ünlenen sansasyonel sanatçılar tam da bu sistem içerisinde kendilerinin ve çalışmalarının kullanımına izin verirler. “ günümüz sanatçı kuşağının bazı harika çocuklarının (Jeff Koons, Damien Hisrt, Tracey Emin ilk akla gelenleri), kendini pazarlama ve imaj tasarımı alanlarında bu kadar becerikli olmalarına belki de şaşmamak gerekiyor.”<sup>61</sup>

Bunun dışında şirketler yarışmalar düzenleyerek ya da ödüller dağıtarak hem diğer şirketlerle rekabet ortamında güçlenmeye, hem de kültürel anlamda itibarlarını pekiştirerek uluslar arası arena da söz sahibi olamaya çalışmışlardır. Bu tür yarışmalarda her ne kadar uluslar arası olmak için birçok ülkenin içerisinde olduğu bir sanatçı profili üzerinden gidilse de, bu tamamen sözde politik çıkarlar doğrultusunda gerçekleşen bir durum ortaya çıkarmaktadır. Bu yarışmalarda seçilen doğulu ya da Afrikalı sanatçılar gerçektede uzun araştırmalar sonucu değerlendirmeler yapılan sanatçılar değillerdir. Bu sanatçılar batılı olmayan; ama batıdaki ana anlayışlar çerçevesinde kendini kabul ettirmiş, Batı’da uzun yıllar yaşamış, Batı’nın hâkim sanat çevrelerince onaylanmış sanatçılardır. Bu sanatçılardan bazıları ise batının Egzotizm’ini tatmin etmek amacıyla kendilerini geliştirmiş ve bu yönde çalışmalar yapmışlardır. Aynı şekilde Batı için geniş bir pazar olanağı sunan Uzak Doğu’nun sanatçılarının da bu ödül hegemonyası içerisinde 1980 sonrasında yer almaya başlamalarına şaşmamak gerekir. Bu sanatçıların Batı için taşıdığı değerler eserlerindeki özgünlükten çok Uzak Doğu Pazarı’nın içerisinde yer almaktan kaynaklı olan ekonomik ilişkileri güçlendirme olanakları olarak değerlendirilmelidir.

Bunun dışında şirketler kendilerini riske atacak sergiler düzenlememişlerdir. Şirketler düzenledikleri sergilerde ya kendi bünyesi altındaki küratörlerden ya da dışardan danışmanlık yapan kurumlardan yardım almışlardır. Günümüz sanatının belirlenmesi açısından arabulucu konumda olan küratörlerin önemi buradan kaynaklanmaktadır. Bu sergiler genellikle kendi koleksiyonlarından (Bu arada vurgulanması gereken bir başka konu da şirketlerin koleksiyonlarının sanatçı profilleridir. Bu profillere baktığımızda şirketlerin genellikle kendi ülke sanatçılarına yatırım yaptıklarını ve

---

<sup>61</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 264

kendi ülke sanatçılarının eserlerini aldıklarını söyleyebiliriz; bunun nedeni de içerisinde bulundukları toplum üzerinde yaratmak istedikleri ilerici ve kendi kültürünü geliştiren bir imaj ile kendi kültürüne yatırım yapan öncü şirketler olarak algılanmak istemeleridir.) oluşan eserlerden ya da müzelerden ve ticari amaçlı başka galerilerden ödünç alınan eserlerden oluşmaktadır. Şirketler bir nevi kendi meselelerini anlatmak ve müşteri çekmek için sanat sergileri düzenlemektedirler.

Her ne kadar şirketlerin kültür üzerindeki yönlendirmelerinin önemine değin sekte bu elit kesimin zevklerini tescil etmeleri gerekmektedir. Bu durumda da tekrar küratörlere ve danışmanlara dönmekte yarar var; çünkü sanat piyasası ne kadar avantajlı ve yatırım olanakları yüksek bir alan olarak görünse de şirketler yardım almadan kendi koleksiyonlarını oluşturmak gibi bir riske girmemektedirler. “Şirket Sanat Küratörlüğü Birliği ve Şirket Sanat Yönetimi Ulusal Birliği gibi meslek kuruluşları, 1980’lerin başlarında kurulmuştu. Hem Amerika’da hem de Britanya’da şirketlerin koleksiyonculuk etkinlikleri o kadar yoğunlaştı ki, bu mesele akademilerde bir çalışma konusu haline geldi ve 1990’larda bazı üniversitelerde bu konuyu işleyen dersler açıldı.”<sup>62</sup> Tüm bunlardan yola çıkarak şirketler için bu danışmaların ve küratörlerin önemli bir yere sahip olduklarını söyleyebiliriz. Hatta bu küratörler ve danışmanlar kamu müzelerinde çalışan küratör ve danışlardan farklı olarak kendi başlarına hareket etme olanaklarına sahiptirler. Bu da tabî ki tek koşul çerçevesinde gerçekleşebilmektedir; o da yapılacak serginin şirket çıkarlarına ters düşmemesidir. Ayrıca bu danışman ya da küratörlerin başka bir özelliği de sanat tarihi konusunda akademik bir eğitim görmeleri ve müzelerde önceden danışmanlık ya da küratörlük yapmış olmalarıdır.

Bu durumun sonucunda da sanatçılar için şirketler bünyesinde sergilerde yer almak kamu kuruluşlarındaki sergilerde yer almak kadar önemli olmuştur. Sanatçıların öz geçmişlerinde bu sergilere yer vermeleri şirketlerin kültür sermayesi konusunda ne kadar etkili bir rol oynadığının göstergesidir. Buna rağmen şirketler çağdaş anlayıştaki sanat çalışmalarını alırken, çalışmadan çok sanatçının popülerliği ve statüsünü kullanırlar. Her ne kadar aykırı olarak algılsa da bu öncü çalışmalar şirket

---

<sup>62</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 396

bünyesi içerisinde aykırı özelliklerini yitirirler. İş dünyasında şirketlerin değerini güçlendirmek üzere bu ekonomik döngünün bir parçası olmaktadır. Buna rağmen şirketler en popüler öncü sanatçının işlerini aldığı anda bile bunun müşterilerini rahatsız etmeyecek düzeyde olmasına dikkat ederler. Bu açıdan bakıldığında zaman şirketler bu sanatçıların kariyerinde yararlı bir girişim yapmış olarak görülebilmektedirler. Başka bir açıdan da şirketler “medya devi Malcom S. Forbe’un; *Onlar (iş adamları) sanatın yönünü belirlemezler, yalnızca hangi sanatçıların geçimlerini sürdüreceğine karar verirler*”<sup>63</sup> diye tanımladığı biçimde de algılanabilmektedirler. Bu da şirketlerin sadece bu eserlere sahip olmasının getirdiği bir sonuç olarak algılanmanın ötesinde koleksiyonerler ile sanatçılar arasındaki ilişkinin değişmesine de neden olmuştur. “Feminist sanat tarihçileri için çok popüler bir yıldız olan avangart sanatçı Cindy Sherman, yalnızca ünlü sanatsal film kareleri için giyinip poz vermekle kalmıyor, aynı şeyi Calvin Klein kazakları, Shamask gömlekleri ve Mizrahi gece elbiseleri için de yapıyordu. 1991 yılında, BBC 2’de yayınlanan ‘Relative Values’ programına çıktığında, neşeyle, eserlerinin Chase Manhattan Bank tarafından satın alınmasının ‘harika’ olduğunu”<sup>64</sup> söylerken aynı ilişki değişikliğini de kanıtlamış olmaktadır. Şirketlerin sanat üzerindeki belirleyici rolü tamimiyle sermayedarlığın elindeki satın alma gücünden kaynaklanmaktadır ve sanat, bu beyaz ağırlıklı, tek bir sınıfa mensup, tek bir zihniyette kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden, kültürel tüm değerler üzerinde kalıcı değişiklikler yapan sanat hamilerinin boyunduruğu altındadır.

#### 4. 3. Türkiye’de 80 sonrası Bir Bilânço (Yahşi Baraz’la sohbet)

Karşı Sanat adlı sanat mekânının da Beral Madra küratörlüğünde, 8 Nisan–30 Haziran 2005 tarihleri arasında, “Bir Bilânço/ 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” adlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu serginin amacı “80’li yıllarda görsel sanatlar alanındaki gelişmeleri, bu üretimin temellendiği siyasal, ekonomik, toplumsal, kuramsal gerçeklere doğru açılarak, modernizm ve post-modernizm olgularını irdeleyerek

<sup>63</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 411-412

<sup>64</sup> Wu C. *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s. 414

gündeme”<sup>65</sup> getirmektir. Yakın geçmişin belleğinde yapılan bu görsel değerlendirme Türkiye’deki sanatsal sürecin hatırlanmasında önemli bir işlev görmüştür. Bu röportaj Yahşi Baraz galericiliğe 80’li yıllarda başlamıştır. Bu nedenle Türkiye’de sanat piyasasının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan kendisiyle yapılan röportajda 80 sonrası dönemin tanığı ve bu dönemi Türkiye açısından etkileyen kişilerden biri olmasından dolayı galerilerin 80 sonrası genel yapısını değişen sanat anlayışlarını Baraz’ın ağzından aktarmanın doğru olacağı düşüncesiyle video kaydı olan ve Karşı Sanat arşivinden yararlanarak ulaştığım röportajdan bir kısmına burada yer vermiyorum. Baraz 80 sonrası dönemi ve gelişmeleri kendi bakış açısıyla şu şekilde aktarmaktadır;

“Benim galerinin açılış tarihi 1975. Tabi o yıllarda Amerika’dan dönmüş ve galericilik olgusunun ne olduğunu bilmeden galericiliğe başlamıştık; çünkü bizim önümüzde daha önceden her hangi bir örnek yoktu. Galerici modeli yoktu, bizim sadece düşüncelerimiz Avrupa’da ve Amerika’da bu güne kadar olan galericilerin durumlarını, konumlarını öğrenerek onlardan bilgi almak suretiyle Türkiye’ye adapte etmeye çalışmaktık; fakat Türkiye o yıllarda Avrupa’ya veya Amerika’ya benzeyen bir toplum değildi. Bugün dahi tartışılabilir bir durum bu. Galeriyi açtığımız zaman müşteri dahi yoktu. Gayet iyi hatırlıyorum 14 Kasım 1975’te galeriyi açtık, 1975’in sonuna doğru da sergileri başlattık. Kendi muhitimi davet ettim. Zaten muhitte yoktu fazla, henüz zengin burjuva kesimi ile de tanışmış değildik, zaten öyle bir istekte yoktu. Davetiyeler yolladık. Sabaha kadar davetiyeye yazardım... Bunlar içinden bazılarının dikkatini çekti. İlk yıllarda Can Gökdemir ile birlikte sergi açmıştık. Daha sonra Mehmet Gülerüz, Neşet Günel, Gülşen Çalık, Meliki Abasıyanık, Edip Hakkı Köseoğlu, Nuri İyem, Neşe Erdok gibi sanatçılar ile çalıştım. Sergi açtığımız yıllarda birden bire resmin satılabildiği bir ortam yoktu. Mesela Nuri İyem sergisini 1978’de açmıştım ve resimler 2000–3000 lira dolayındaydı... O zamanlar, tabi sosyal durumlara da baktığımız zaman, sağ ve sol çatışmalarının olduğu bir dönemdi. 1975-1980 arası toplum iki kampa ayrılmıştı... Bu toplum içinde yaşayan, bu ülkenin vatandaşları birbirlerini gayet kayıtsız bir şekilde, cahilane bir şekilde karşılıklı

---

<sup>65</sup> Beral Madra, *Bir Bilanço 80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi*, <http://www.karsi.com/sergi/bilanco/index.htm>, web adresinden 06. 07. 2004 tarihinde alınmıştır.

öldürüyordu. Bombalar atılıyordu. Gece sokağa çıkma yasağı vardı; fakat bunlar bizi yıldırmadı. Sergiler düzenlemeye devam ettik. Yurt dışına çıkış yasağı vardı. Ecevit'in zamanında üstünde bir dolarla yakalanan hapse giriyordu. Herkes belli bir korku içindeydi... Neşet Günal'ın sergisini açtığımda o zaman için son derece büyük bir kalabalık izleyici geldi... o zamanlar akademi öğrencileri, Neşet Günal'ın öğrencilerinin hepsi salonu doldurmuştu. Bu zamanlar içinde biz var gücümüzle sanatın devamı adına çalışmalarımızı sürdürdük; fakat satış durumu son derece azdı. Bu arada yurt dışına çıkış yasağı olduğu için kokteyller sosyal olaydı o yıllarda... Yurt dışına çıkış yasağı ve son derece sınırlı ekonomik şartlar olduğu için otomatikman Türkiye'deki galericilik ortamı da yavaş yavaş gelişti... birçok kişi galerilerde resim sanatını heykel sanatını tanımaya başladı ve bu arada bazı koleksiyoncular oluşmaya başladı... Bizim fonksiyonumuz resmin bir meta olduğunu işaret etmekte; yani bir para değeri olduğunu iddia ettik; fakat çok anti patik bir duruma düştük; çünkü o zamanlarda hem alıcılar hem de ressamalar resmin para edirliliği konuşulduğu zaman adeta kızarlardı. Hatta bundan utananlar bile vardı, yani paradan bahsetmezlerdi; fakat ben Amerika'da bulunduğum için Avrupa'da bunun para karşılığı olduğunu bildiğimden bunu sürekli anti patik olma pahasına vurguladım. Hatta ismimiz materyalist diye çıktı; fakat bu önemsiz bir şeydi; çünkü toplum içinde zamanla her şey yerine oturur. O yıllarda zaman zaman belirli zengin burjuva kesiminden kişilerle tanışmaya başladık. Mesela 1976 yılında Suna ve İnan Kırac'la tanıştım. Ali Koç, Şakir Eczacıbaşı, Erol Aksoy, Halil Bezmen. Bunlar Türk resmine çok faydası olmuş kişilerdir... Bu ilk alıcı kesimdir... Aslında koleksiyonculuk üç dört nesil olduktan sonra bir değer kazanabilir. Birinci nesil alır ve hatta hatalar yapabilir. Sahte resim alabilir yahut çok pahalıya mal edebilir veya o resmin çok kötüsünü alabilir; çünkü bu bilgi birikimi olması gereken bir iş; fakat seksen yılı, Türkiye'de bir değişim yılıdır. Bir askeri darbe olmuştur ve o darbe sonucunda belirli değişimler olmuştur... Türk resminin en ünlü eserlerini o yıllarda sattık; çünkü bizden başka bu işlerle uğraşan yoktu. Bu hem avantajdı hem de dezavantajdı; yani hem resmi bulduk, hem müşteriyi bulduk, hem tamir ettirdik, hem resmi astık, hem bilgi verdik. O yıllarda birçok yanlı çalışmalar yaptık. Aslında galericilikte bu kadar varyasyonlu çalışma yapmak; ancak geri kalmış toplumlarda olan bir şeydir. Sanat, mutlaka iş bölümü içinde olmalıdır. Galerici, sanat yazarları,

müzeciler, dokümanter çalışmaları yapan kişiler büyük bir iş bölümü içinde olmalıdırlar... Sanatçıların biyografileri bile hazır değildi ve kaç resim yaptığı, kime sattığı belli değildi. Sanatçılar kendi çalışmalarını belgeleyip doküman haline getirmemişlerdi... 80 yılından sonra 12 Eylül'de ihtilal oldu ve Türkiye'de bir anda durum değişti. Sağ sol çatışmaları, sokak çarpışmaları bir anda durdu. Sıkıyönetim ilan edildi. 1982'den sonra Turgut Özal devlet yönetiminin başına geçti; fakat biz ara vermeden çok önemli sergiler açtık... Değişik bir ortam doğdu. Turgut Özal hem Anadolulu kökenli, hem de Amerikan kültürü almış biriydi; fakat ikisinin arasında bir karakter olarak topluma ümit verdi. Toplumun nabzını çok iyi tutan bir politikacıydı. Türkiye çok gelişecek diye büyük hamleler yaptı. Aslında Turgut Özal'ın Türkiye'ye hem faydası olmuştur, hem de zararı olmuştur. Bence faydalı olduğu taraf daha fazla; çünkü büyük bir değişim oldu. Bir anda reformlar yapmak istedi; fakat Türk toplumu buna hazır değildi. Biz sanatçı olarak ya da sanat adamı olarak da hazır değildik bütün bunlara; fakat sergiler açmaya başladık ve hiç ara vermeden üst üste sergiler açtık... O yıllar bazı koleksiyoncuların türediği yıllardır, yani birçok kişi; Mustafa Taviloğlu, Aykut Hamzagil gibi bazı ismini hatırlayamadığım genç iş adamları büyük bir yarışma içindeydi; fakat o yıllarda yıldızlaşan birkaç kişi vardı. Bunlar; Erol Aksoy ve Halil Bezmen'di... Türk resmine Erol Aksoy ve Halil Bezmen'in aşağı yukarı on yıllık bir katkısı vardır. Büyük bir yarışma içinde oldu o zamanlar bir burjuvalaşma durumu oldu. Bir taraftan sergiler açılırken, bir taraftan aileler villalar yaptırmaya başladılar. Her akşam evlerde partiler verirdiler. Çok daha yumuşak yahut ümitli bir bakış vardı. Biz ondan biraz faydalandık. Hatta Turgut Özal Türkiye'de bir kanun çıkarttı. Yurt dışında parası olana nerden kazandığını sormayacağız, lütfen getirin dedi. Hiç unutmadım bu basında ve televizyonda da çıktı ve yabancı ülkeler de olan birçok para Türkiye'ye girdi. O paranın belki katrilyonda biri de resme girdi. İşte o paralarla turizme yatırım yapıldı, büyük iş hanları yapıldı. Antalya'da, Bodrum'da bütün o turistik tesisler yabancı ülkelerdeki paralarla gerçekleştirildi ve bizim yapmış olduğumuz o yıllardaki çalışmalarda, bu yapılan binalara resim satmak oldu. Bunun Türk resmine çok büyük bir faydası oldu. Hiç olmazsa bir sirkülasyon oldu, bir üretim oldu. Mesela sanatçılara devamlı sipariş verirdim ve onların resim üretimini hızlandırırdım. Bizden başka da bunlarla ilgilene yoktu. 85-90'lardan itibaren galerilerde çok büyük bir artma görüyoruz. Aynı yıllarda açık arttırmalar da

başlamıştır... Bir taraftan galeriler kendi işlerini yaptılar, bir taraftan da açık arttırmacılar kendi çalışmalarını sürdürdüler. Böylelikle resmin satışlarını hızlandırdılar...

Bu noktada popülaritenin tarifi yapılması gerekir. Mesela çok iyi bir ressamısınız; fakat medyatik ilişkileriniz iyi olmayabilir. Sanatçı ünlü olmayabilir; ama vefatından sonra sanatçı ünlü olabilir. Mesela 1960'lı yılların en meşhur ressamı Erdoğan Değer'di. Her yerde fotoğrafları çıkardı, basınla konuşmalar yapardı, sergiler açardı. Bugün Erdoğan Değer'in ismini bilen hemen hemen yok gibidir. Belki benden biraz daha yaşlı olan kesim bilebilir o da resmin içindeyse Erdoğan Değer'in ismini duymuştur... Bu örnek çoğaltılabilir. Aslında iyi sanat yapan vardır ve medyatik kişinin hiçbir önemi yoktur. Özellikle resim sanatında yapılan eser 20 sene 30 sene sonra değerlendirilir, ya sanat eseri ya da değildir. Bu sanatçının kişiliğiyle alakalı bir şey değildir

Benim başladığım yıllarda... avangart şeyler yapmaya çalıştım; çünkü Amerika'dan dönmüştüm. Amerika'da bütün galeriler güncel sanatı satıyordu; fakat ben Türkiye'de bunu denedim, başarılı olamadım. Otomatikman klasik ve empresyonist Türk resmine girdim. Bunlarda kimdir; Hoca Ali Rıza, Ali Paşa, Osman Hamdi, Hüseyin Zekayi Paşa, Süleyman Seyit, Hikmet Onat, Feyaman, Çallı, Nazmi Ziya... Ben 80'li yıllardan sonra yani 82-83'den itibaren bu klasik ve empresyonist resimden sıkıldım; çünkü kendini tekrarlayan bir yapıya sahiptir. Doğa görüntüsü, peyzaj, natürmort aslında konu olarak sıkıcı. Güncel sanata eğildim. Sanatta yenilik bulan, yenilik yapmak isteyen, avangart çalışmalar yapan, fikirleri ileri olan sanatçılarla çalışmaya dikkat ettim; çünkü bu bizi diri tutan bir şey, öbürü ise antikacılığa giren bir şeydir. Klasik bir resmi alıp satmanın hiçbir yaratıcılığı yok. Otomatikman o zamanın 40-45 yaşlarında olan sanatçılarıyla çalışmaya başladım ki bunların en başında Ömer Uluç, Mehmet Gülerüz, Burhan Doğançay, Adnan Çoker, Güngör Taner, Zekai Ormancı gelmektedir. Bu sanatçılar o zaman için hiçbir değer ifade etmiyordu. 80'li yılların başında 200-300 dolardan resimlerini alıyordum ve maalesef bir tek satışım bile olamıyordu; çünkü 85'e, 86'ya kadar güvenilirliği yoktu... Bu sanatçılara sipariş verdim. Resim yaptırdım. Hatta beğenmediğim zaman

kendilerine söyledim. Bunlar zayıf olmuş tekrar yap dedim. Defalarca münakaşalar yaptık, hatta onlarla münakaşa ettiğim için çok büyük paralarda kaybetmiş olabilirim; ama ben bunu sanatın gelişmesi adına yaptım; yani para benim hayatımda ön planda olmadı. Sanatın gelişmesi için sanat faaliyeti yapmaya çalıştım. Bu bakımdan bu gün gayet rahat bakıyorum geriye ve 80’li yılların başında benim yapmış olduğum yatırım ile tanılan sanatçıların hepsi bugün en önemli sanatçı konumundadır... 95’e kadar bu böyle devam etti ve 95 sonrası yeni bir nesil geldi. Bu yeni nesil sanata biraz daha sahip çıktı ve bu arada tabi biraz daha sermaye birikimi de oluştu; çünkü sanat ancak sermaye ile birlikte oluşuyor... 19. yüzyılın sonunda galericilik başlamıştır. Paris’te başlayan bir olgudur. Gerçi koleksiyonculuk ta Yunan’a kadar dayanır. Milattan önceye kadar giden bir şeydir; ama bizim anladığımız anlamda resim sanatının ya da heykel sanatının satışı 1890’lı yıllardan itibaren başlamıştır ve Paris ile Fransa başı çekmiştir... 80’li yıllarda Turgut Özal döneminde bir rahatlama oldu, demin de bahsetmiştik. O rahatlama sonucunda bu resimler satın alınmaya başlandı ve çok küçük bir muhit, yani aşağı yukarı 20–30 kişilik bir grup bu resimleri aldı. Fazla bir para vardı, belki buna kayıt dışı da denebilir. Gerçi ben kayıt dışı olarak değerlendirmek istemiyorum; çünkü bunu severek aldı bu kişiler. Türkiye’nin ekonomisi bu günkü gibi ya da son beş yıldaki gibi sıkışık değildi, bir ümitle bakıyordu insanlar. Otomatikmanda bir miktar resme girmiş oldu; fakat resim sanatı gelişti diyemeyiz; çünkü resim sanatının gelişmesi için bir kere evrensel ölçeklerde resim yapılması lazım... Bu gün dünya müzelerinden bir küratör bir müze müdürü geldiği zaman bir resmin evrensel değeri var mıdır, yok mudur diye bakar. Türk resmine baktığı zamanda böyle bir şey yoktur... Türkiye’de evrensel boyutta bir resim ya da bir sanat eseri üretilmemiştir. Aslına bakarsanız Osmanlı dönemi içinde böyle bir şey söz konusudur. Osmanlılar içinde, mesela en gecikmiş olan Osmanlı döneminde üretilen eserler, 1930’lu yıllardan sonra hatta 40’lı 50’li yıllardan sonra pazara girmiş oldu... Dünyayı idare eden belirli ülkeler var. Mesela Amerika, Fransa, Almanya, İngiltere, İtalya, Hollanda ve Belçika gibi ülkelerin sanatçıları dünya çapındadır. Onun dışındaki ülkelerde hiçbir şey yoktur. Tek tük olabiliyor. Mesela Türkiye’den uluslar arası valörde Doğançay çıkmıştır. 50 tane müzeye girmiştir; ama Doğançay’ın fiyatı nedir mesela 1 milyon dolar edebiliyor mu? Etmiyor. O zaman dünya çapında değildir. Mesela Ömer Uluç, Adnan Çoker gibi sanatçılar, bunlar

Türkiye'nin yetiştirdiği önemli isimlerdir; fakat evrensel boyuta çıkardığınız zaman 1 milyon dolar etmezler. Bunun birazda para olarak karşılığının düşünülmesi lazım. Arkasında hangi ülke var. Bir Fransız veya Alman sanatçının arkasında Deutsche Bank, Alman trilyonerleri var. Aynı şekil de Amerikalı bir ressam Lichtenstein 'ı düşünün. Sanatçının arkasındaki kapital destek çok önemli, siz şimdi tek başına hiç bir şeysinizdir. Sizi destekleyen müzeler oluşması gerekmektedir. Meseleya sanatçının dünya sanatına nasıl bir katkıda bulunduğuna bakmak gerekir. Bugün mağara döneminden günümüze kadar 20000 senedir resim yapılmıştır. Bizim bugün önemli olan sanatçılarımız dünya sanatına nasıl bir katkı yapmıştır? Ona göre bakar bir Amerikalı, Fransız veya Alman müzeci. Acaba bizim dünya sanatına yaptığımız bir katkı var mıdır? Matisse, Picasso, Jackson Pollock veya Leger gibi resim yapmışsanız o zaman sizin hiçbir öneminiz yoktur. Resmimizde en ufak bir çağrışım olsa bu bir kopya resim olarak değerlendirilir. Bu anlamda dünya sanatına katkıda bulunmuş dünya sanatçılarını etkilemiş valörde bir sanatçımız henüz çıkmamıştır. Bende böyle iddia ediyorum. Çıkmış olsaydı zaten benim arşivlerime girmiş olurdu... 20 yy. Picasso'nun Avignonlu Kadınları'ndan itibaren ne kadar büyük bir değişime uğramıştır. üst üste bir sürü ekol çıkmıştır. Ekspresyonizm gelmiştir arkasından... foto realizmden tutun conseptualizme kadar yüzlerce ekol oluşmuştur. Bu ekollerin içinde Türk sanatçıların yeri nedir? Bu gözle baktığınız zaman hiçbir yabancı yayında bizim Türk ressamına veya heykeltıraşına rastlayamazsınız. Belki Elderly Rushes Smith'in kitabında galiba yanılmıyorsam Bedri Baykam'la, Erdağ Aksel vardı. Onun dışında ben yabancı yayında adı çıkan sanatçı hatırlamıyorum. Belki Ayşe Erkmen'in birkaç Alman dergisinde, kitabında falan çıkmıştı.

Dünya aslında tek kutuplu olmaktan çıkıp daha yaygın bir biçim alıyor. Mesela dünya sanat merkezi Paris'ti sonra New York'a geçti. 1960'dan sonra New York'ta var olan sanatçı dünya çapında var oluyordu; fakat şimdi biraz daha farklılaşmıştır. Bundan sonraki dönemlerde Türkiye'den de uzak doğu ülkesinden de dünya çapında bir sanatçı belki çıkacaktır;; çünkü paranın yayıldığını, dengelerin değiştiğini görüyoruz. Mesela 70'li yıllarda Yunanistan'da Andy Warhol'un sergileri açılırdı. Bizde Andy Warhol sergisi bugün dahi açamıyoruz. O kadar büyük bir fark var ki... Şimdi bizim zenginlerimiz, plastik sanatlarla son 25 yıldır tanışmış oldu. Daha

öncesinde zaten koleksiyoncu diye bir şey yok... Sanatı algılamak yahut ta koleksiyon yapmak, sanatçı için de koleksiyoncu içinde veya galerici içinde geçerli bir sürecin yaşanması demektir. Hiç bir Türk zenginine kalkıp bir Jackson Pollock aldıramazsınız, ona ilk olarak en uydurma bir peyzaj aldırabilirsiniz. Bir ağaç resmi seyretmeye başlar koleksiyoncu, belki onu 20 sene 30 sene sonra değiştirir, daha iyi bir peyzaj alır. Bu koleksiyonerin çocuğu babasının aldığı resimleri özümseyip daha avangart bir şeylerle ilgilenecektir. 80'li yıllarda bizim koleksiyoncu profili henüz daha batıya açılma aşamasında değildi. Buna ressamlarımız da, sanat yazarlarımız da, galericilerimiz de dâhildir. 80'li yıllar sanat açısından Türkiye'nin en ilkel yıllarıdır... Bugün baktığınız zaman... Herkes Tamamen lokaldır, herkes birbiriyle kavgaya etmiştir, birbirinin aleyhinde konuşmuştur, yahut ta çok küçük bir muhit içerisinde sanat alımı, satımı yapılmıştır... Türkiye'nin 20 seneye, 30 seneye belki bana sorarsanız en az 50 seneye ihtiyacı vardır. Bugün açılan müzeler bile yeni bir neslin yetişmesi için yeterli değildir. Her şehre müze açılması gerekir. Her şehrin bir kültür merkezi olması lazımdır; çünkü bizim Anadolu şehirlerinde de çok genç yetenekler olacaktır. Çok dahi derecesinde zeki insanlar vardır mutlaka. Biz onları nasıl keşfedeceğiz; ancak müzeler, kurumlar, eğitim sistemleri geliştiği zaman o çocuklar kendini gösterecektir. Oradan İstanbul'a atlayacak oradan Amerika'ya, Avrupa'ya gidecektir. Türkiye kültür olarak yahut ta birey olarak entegre olacaktır; fakat Türkiye'de henüz eğitim sistemi buna müsait değildir ve insan kalitesi çok düşüktür. Bugün üniversitelerimizde uluslararası nitelikte insan yetiştirilemiyor. Bırakın sanatı başka branşlarda da çok az insan yetişiyor. Bu gün çıktığınız zaman bilgi birikimiyle ve yabancı dil bilerek istediğiniz yerde münakaşa edebilecek kadar zeki, bilgili ve donanımlı olmanız gerekmektedir. Türkiye'de bu tip insan yetiştirilmesi son derece zordur; çünkü içine dönük bir toplum yapısı vardır. Mesela Amerika da Avrupa'da eğitim yaptıran hocalar mutlaka kitap, makale yazmak mecburiyetindedir, araştırma yapmak zorundadır, konferans vermek durumundadır. Baktığınız zaman buradaki profesörlerimiz henüz bir eser dahi yaratamamışlardır, bir kitap dahi çıkartamamışlardır, ortaya bir şey koyamamışlardır. Bu sadece öğrenci yetiştiriyoruz demektir.

Türkiye’de henüz kültür politikası yok... Plastik sanatların özel sektörde gelişeceğine inanıyorum... Devletin yapacağı bir şey değildir bu, devlet daima taraflı olacaktır... Türkiye’de kültür bakanlığı son derece duyarsızdır. Ondan zaten bir şey beklemek de son derece hatalıdır... Maalesef öyle bir şey ki ne Marksist toplumdaki gibi bir durum bu, ne de kapitalist toplumdaki gibi bir durum, ikisinin arasında. Mesela Marksist toplumlarda devlet alıcıdır, bütün organizasyonu o yapar, bütün sanatçılar sigortalıdır ve herkes den senede birkaç defa resim alır, onlara atölye verir; ama Marksist bir ideoloji içinde yapar. Kapitalizmde de özel müzeler, fonlar vardır, herkes yıllık gelirinin yüzde beşini sanata yatırır. Bizde ne Marksizm var ne kapitalizm var böyle bir ikilem yaşadık.

Devlet tarafından 1992 yılında Nev Galerisi vasıtasıyla resim alındı. Aslında o da haksız bir rekabettir; çünkü Merkez Bankası bir galeriden resim alamaz. İhale açması, bir fiyat alması gerekir. Burada büyük bir yanlışlık yapılmıştır. Sadece Nev Galerisi’nden resim alınmıştır ve bir galerinin zengin olmasına sebebiyet vermiştir. Bu yanlış bir devlet politikasıdır. Devlet eliyle sürekli olarak bir kişi zengin edilmemelidir...

Resim satıcısının hiç bir zaman bu para ak para mıdır kara paramıdır diye düşünmemesi gerekir. Sanatın gelişmesi için her yol mubahtır. Ben o açıdan bakarım. Bugün dünyaya baktığımız zaman en sert şeyden para kazanırlar, en yumuşak şeyi sanata yatırır; çünkü dünyada bu böyledir. Kara para ya da ak para diye düşünmemek gerekir. Önemli olan sanat eserinin koruma altına alınmasıdır. Mesela bugün bir restoranınız var, bir katil gelir orda yemek yerse restoran sahibi sen katilsin restoranımdan çık demez. Aynı şekilde benim de konduğum oldu. Ben resim satıcısıyım, paranın nasıl bir şekilde geleceği beni ilgilendiren bir şey değil. Benim sorumluluğum o resmin orijinal olup olmamasıdır. Birinci sınıf ya da bir başyapıt sattığımda o resmine verilen paranın kara para olup olmadığını hiç bir zaman düşünmedim. Zaten Türkiye’de öyle bir şey de yoktu. Türkiye sınırları içinde baktığımız zaman kara para sanat yoluyla aklanmış bir şey değildir. Kara para ancak başka konularda aklanır. Bugün gidin borsada aklayabilirsiniz. Bir arsa alırsınız yahut ta iş hanı yaptırırsınız, orda da aklayabilirsiniz. Resme ihtiyacı yoktur kara paranın

veya mafyanın, mafya ayrıca böyle ufak şeylerle de uğraşmaz, onların büyük hacimli düşünceleri vardır; yani bir resim alacakta 10 000 doları aklayacak böyle bir şey tenezzül bile etmezler...

Bugün Mesela serbest koleksiyon diyorsunuz. Baktığınız zaman Amerika'da adamın evi müze haline gelmiştir. Yüzlerce insanı, zencileri madenlerinde çalıştırmıştır. Kömür madenleri işletmiş, bir sürü dünya çapında zengin var. Bunların tabi geçmişlerinde bazı sertlikler olmuş olabilir; çünkü para ancak sertlik sonunda elde edilebilen bir şeydir; yani hiçbir zaman sıradan bir insan trilyonlara sahip olamaz. Onun arkasında mutlaka kan ve gözyaşı vardır, bunu herkes biliyor bütün dünyada da öyle olmuştur. İnsan ticaretinden, eroin satışına kadar bütün dünyada böyle karanlık işler yapılmaktadır. Aynı şey bugün de yapılmaktadır. Biz hukukçu değiliz, bunun aslında ölçüsü nedir? Birçok koleksiyoncunun geçmişine baktığınız zaman belki bazı karanlık şeyler çıkabilir; ama o bizi ilgilendiren bir şey değildir. Ben şahsen böyle bir sorumluluk almayı istemem, ben ne yaptığını bilen, kendi sınırlarım içinde kalmayı istiyorum. Bütün amacım iyi bir resim bulayım, iyi bir sanat eseri bulayım ve onu bir koleksiyona devredebim...

Türklerde 80'li yıllara kadar hiç sanatla bağlantılı bir şey olmamıştır. Mesela bütün yurt dışına giden sanatçılar hep Paris'e gitti, Almanya'ya gitti. Fransa o zaman merkezdi. 1960 sonrası Amerika'nın öne çıkması nedeniyle Türk sanatçıları yavaş yavaş Amerika'yı keşfetmeye başladı. Benim de ilk gidişim 1974 yılıdır. O müzeleri sergileri gezip döndüğüm zaman Türkiye'de çok az kişinin Amerika hakkında bilgisi vardı. Sanat ortamında daha çok Paris biliniyordu... 1980'li yıllardan sonra sanatçılarımızın daha çok Amerika'ya gittiğini görüyoruz. Bunun en başını Bedri Baykam çekmektedir. Bedri Baykam'ın hatırladığım kadar çocuk yaşta gittiği, açtığı sergiler vardı; fakat bilinç çağındayken de, 1984 yılıydı yanılmıyorsam, ilk sergilerini orda açmaya başladı, arka arkaya sergiler açtı. New York'taki küratörlerle, müzecilerle, galericilerle tanışmaya başladı ve bir rüzgâr estirdi dönüşünde. Burada müzeler hakkında yazılar yazdı, aynı yıllarda New York hakkında dikkati çekti. Bende 1974'ten beri gittiğim için burada bir rüzgâr estirdim, New York'u tanıtmaya çalıştım. New York müzelerini, galerilerini, çarkın nasıl işlediğini, nasıl yapılması

gerektiğini, koleksiyoncuları, müzecileri yazılarla veya konuşarak çevremde hep anlatmaya çalıştım. Amerika'nın durumunu o yıllarda sanatçılarda bilmiyordu. Bugün dahi Amerika'ya giden sanatçılarımız çok sınırlıdır... Sanatçının mutlaka kendi ortamı dışına çıkması lazımdır ve bunu da yapan çok avangart sanatçılarımız vardır. Bundan sonra da daha çoğalacaktır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren genç kuşak sanatçıları için İstanbul artık yetmeyecektir; çünkü burada ne kadar müzeler de kurulsa, beslenme kaynakları aslında Batı'dadır; fakat oradan müzeciler gelecektir, sanat yapımcıları, sergi açanlar, küratörler burada bir denge kuracaktır... Yeni bir estetik çıkacaktır, yeni bir çalışma zemini oluşabilecektir. Buraya gelen yabancılar Türklerle tanışacaktır, Türkleri oraya davet etme imkânları doğacaktır. Boyut tamamen değişecektir ki öyle olması da gerekir; çünkü bir şehirde enternasyonal ilişki olmazsa o ülkede, o şehirde sanatta olmaz. Mutlaka bütün rasyonalitelerin kaynaştığı ve fikir alışverişinin olduğu, çeşitli kültürlerden gelen insanların birbiriyle yaptığı alışverişten bir zemin üzerinden sonuç çıkabilir. Aslında Türkiye'de buna hazırdır, özellikle İstanbul şehri çok hazırdır. Benim tahminim önümüzdeki 10 veya 20 yıl sonra İstanbul bir sanat merkezi haline dönüşecektir.”<sup>66</sup>

#### **4. 4. Sanatçı Röportajları**

##### **4. 4. 1. Georg Baselitz - Henry Geldzahler Röportajı**

“**Henry Geldzahler:** Yıllar içerisinde renk duyumun birçok defa değişime uğradı. Bu son çalışmaların en çok rengin kullanıldığı çalışmalar oluyor sanırım. Paletin değişik periyotlarındaki farklılıklarında bir psikoloji veya rasyonellik var mı?

**George Baselitz:** Renklerin seçimleri tamamen bilinçli kararlardır. Derinden, bilinmeyen bir kaynaktan gelmiyorlar. Genel bir kural yok. Örneğin yeşil ile sarıyı veya siyah veya beyazı boyayabilirim. Her zaman çeşitlilikten yanayım. Ayrıca renk duyumunu boyadığım şeyden bağımsız tutuyorum. Renkleri ve işleri bazen bir ay içerisinde değiştirebilirim. Renkleri kullanımında psikolojik bir anlam olabilir; fakat bunun hakkında bir şey söyleyemem; çünkü

---

<sup>66</sup> Yahşi Baraz'ın konuşmalarını içeren tüm bölümler, Karşı Sanat Arşivinden alınan görsel verinin (video kayıt) tarafımdan yazıya dönüştürülmesi sonucunda oluşturulmuştur.

bilmiyorum. Bu olabilir. Bu tür şeyleri bunların anlamını bilen kişilere sormalıyım; fakat rengi devamlı olarak bozmadan muhafaza etmem. Örneğin sarıya boyadığım zaman, bu sarı renk özgürlüğü ifade eden bir renktir. Veya kırmızı (resmin gereği) kızgınlığın rengidir. Bir de heykellerimin hikâyesi var. Buralarda da renk saldırganlığın duyumudur.

**H. G:** Bu yok ediş resimdeki renklerin anlamını kabul ediş mi, yoksa bu birlikte savaşmanın iyi bir yolu mu?

**G. B:** Ben resimlerimde daima bu tür birlikteliklerden kaçındım. Resmimi baş aşağı getirmeye başladığımda genellikle bütün birliktelikleri bir tarafa koyarım. Bütün bunlara rağmen bir takım şeyler yinede oluşursa birisine benim fark edemediğim şeyleri bulması için sorar ve bana göstermesini isterim. Sonra bu değişiklikleri gerçekleştiririm.

**H. G:** Sanırım herkes gibi, 3 yıl önce ters resimlerini yaptığında, ben de şaşırıyıştım. Şu anda bu çok normal görünüyor. Herkesin normal bulduğu gibi bir normallik değil bu, bu resmin mantığı içerisinde gelişen bir normallik, tutmuş veya tutmamış şeklinde. İşlerin baş aşağı durmasının bununla bir ilgisi yok. Resmin ters olması onun hakkında bir şey söylemek için bir neden değil ve sadece bununla bütün bir kritik verilemez.

**G. B:** Bu gerçekten önemli bir şey; çünkü 1968'e kadar ben de öyle yaptım. Gelenekçi resme olan inancım bitinceye kadar gelenekçi bir resim yaptım, fakat eğitime rağmen bu konuya bakınca böyle resim yapabileceğime inanamazdım. 1969'da normal, standart motifleri baş aşağı boyamaya başladım.

**H. G:** Bu geleneği tanımlayabilir misin?

**G. B:** 1968'e kadar Almanya'da, başka hiçbir yerde olmayan problemler vardı. Bu problemler gelenek yüzünden ortaya çıkmıştı ve devam etmemeliydi. Bu geleneğin kenara çekilmesine zaman vardı ki, korkuya yenildiler. Bu gelenek hakkında bilgimiz yoktu. 1968'e kadar ve sonrasında daima eleştirci tepkiler, negatif sesler yükseldi. Daha sonra merak ettiğim ve izleyicilerin üzerinde

düşündükleri bir durumu açıklığa kavuşturdum; birisi bir inek, köpek vb. görünüşe yönelsin, insan resmi yapsın, burada başka bir şeyler daha olmalı. Resimlerimde anlamdan bağımsız, aynı zamanda birlikteliklerden bağımsız bir şeyler olmalı.

Bu düşüncenin mantıkçı sonucu, izlendiğinde resmin sadece bir şeye bir ağaca, bir insana veya ineğe ihtiyacı olduğu; fakat içeriksiz ve anlamsız olduğunda ise sadece bir nesnenin ters çevrilmesi olarak görülebilir; çünkü bu durum gerçekten konuyu resmin birlikteliklerinden ayırmaktadır. Resmin içeriğinin açıklamasını eksik bırakmaktadır.

**H. G:** Konuyu özgürleştirmesinin (resmin baş aşağılığı) bu buluştaki parlak düşünce dışında aynı zamanda ressamı ekspresyonist etiketinden bağımsız hale de getirmekte. Resim, senin istediğin kadar soyut olabiliyor, fırçanın seni götürdüğü noktaya kadar gidebiliyor, fakat asla tamamıyla soyut olmuyor. Böylece sen de bu tuzaklara düşmüyorsun. Ekspresyonizme direniyor ve soyutla savaşıyorsun.

**G. B:** Ben Alman'ım ve "Alman Resmi" dışavurumcu olarak bilinir. Sadece ekspresyonistler zamanından beri değil, fakat eski zamanlardan beri Alman Sanatı kendisini dışavurumcu olarak tanımlar. Ekspresyonizmin bu modern kavramı 1910'lar ve 20'lerin bir kısmını ifade eden bir sözcüktür. Benim çalışmalarımı bu şekilde tanımlamak yanlıştır. Bu benim sorunum değildir. Benim problemim biraz önce bahsettiğimiz ilişkileri savunmak değil olası şeyleri ortaya çıkarmaktır.

**H. G:** Ya izleyiciler açısından?

**G. B:** Evet, izleyici açısından da form zenginliği önemli.

**H. G:** Son zamanlarda birçok gravür ve son dönemde de linol baskılar yaptınız. Acaba heykel ve resmin izleyicisinden fazlasına ulaşmak için ortaya konan bir çaba mı bu?

**G. B:** İşlerimde asla ticari bir etkinin oluşmasına izin vermedim. Bu kesinlikle göz önünde bulundurulmalıdır. Küçük baskılar bu görüşün tersini iddia edecek sonuçlara götürebilirler. Linol baskılar, uçta, büyük ve grafik çalışmaları içindir. Bunlar, resim için kullandığım örnekleri şema tize etmeyi denediğim çalışmalardır. Resim yaparken kullandığım, çoğunlukla siyah/beyaz olan, en basit yolları göstermek istedim. Bu benim metotlarımın demonstrasyonudur.

**H. G:** Yani linol baskıda Öğrendiklerinizi resme taşıyorsunuz?

**G. B:** Evet, kesinlikle öyle.

**H. G:** Öğrenciyken veya sonrasında da hiç karşınızdaki bir şeyin resmini yaptınız mı?

**G. B:** Hayır, hiçbir zaman. Ortalıkta her şeyi (her tür sanat üretimi) yapabileceğini söyleyen bir sürü insan var. Bir kere bunun için yetenek gereklidir. Ben ise yetenekli değilim. Nasıl boya yapıldığını bilmiyorum. Bir şeyi keşfettiğime inanıyorum. Bu ise, bu şeyi yapabilmem için yeteneğe ihtiyaç olmadığıdır. Yeterince çalışma yapınca birçok iş ortaya çıkıyor. Kesin olan şey ise, bunun normal bir durum olduğu.

**H. G:** Yetenek çok tehlikeli bir şey; fakat karakter, bir gereklilik sanırım.

**G. B:** Evet, insanlar genellikle resim yapmak için yetenekli olmanın gerekli olduğunu sanıyorlar. Bu belki kabul edilebilir bir düşünce, çünkü bütün akademiler böyle düşünüyor. Bu düşüncenin tersi birçok önemli ressam tarafından iddia edildi. Aslında bu düşünceden bütün sanat tarihi etkilendi. Yetenekliyseniz bir kâğıt kalem alabilir ve üzerine dışarıda gördüğünüz her hangi bir şeyi çizebilirsiniz.

Herkes tarafından kabul görebilirsiniz. Ben bu şekilde bir yeteneğe sahip değilim. Daha ne olsun? Ben bu tür bir yeteneğin engelleyici bir şey olduğunu düşünürüm. Ben Layman'dan daha zor bir pozisyondayım. Büyükannesi ona "amcanın resmini yap der" ve o, çizgiler ve benzeri elemanlar kullanarak bir çizim veya böyle bir şey yapar. Ben de aynı zorluklar içerisindeyim. Aynı problemler ve çözümleri.

**H. G:** Cezanne'da aynı problemi yaşayan dâhilerden sanırım.

**G. B:** Evet, o da aynı şeyi yaptı.

**H. G:** Cezanne'ın erken dönem çalışmalarını gördüğünde her şeyi resmetmeye çalışmasına inanamıyor insan.

**G. B:** Evet. Cezanne'ın erken dönemine ilişkin çalışmalarında, önemli bir nedene, başlıca motiflere ihtiyaç duyduğunu görüyoruz. Motivasyon resim yaparken çok önemli bir faktördür. Erken dönem Cezanne'larda, bir çarmıha germe, bir cinayet veya bir ipe asış tuvali doldurmak için gerekliydi. Cezanne bunda çok başarısız oldu. Cezanne'ın yeteneği yok muydu? Bunu yapabiliirdi; fakat görüldü ki bunu yapmadı.

**H. G:** Resimde böyle bir problem ile uğraşmadı.

**G. B:** Sonraları öğrenci olarak, genç bir adam olarak çalışmalarına başladım. Bu arada konular resim için hâlâ bir zorunluluk idi. Bir Stalin portresi yaptım, Beethoven ve Goethe portreleri yaptım. Hiçbirisi yeterince önemli olamadı. Dini konu başlıkları da yaptım.

**H. G:** Ya sonra?

**G. B:** Sonrasında Picasso'nun etkisi oldu üzerimde; çünkü o komünistti.

**H. G:** Amerikalı ressamırlar arasında, paleti ve fırçası ile ilgimi çeken Philip Guston diye birisinden bahsetmiştik. 1957'de resimlerini ilk gördüğümde beni çok etkilemişti.

**G. B:** Evet, Philip Guston Berlin'de 1957'de ilk defa resimlerini gördüğüm bir ressamdı. Büyük bir Amerikan sergisi Avrupa'da turdaydı. Beni bayağı heyecanlandırmıştı. Guston'un "ayakkabılar ve çoraplar" serisi benim için çok "zor" işlerdi.

**H. G:** Eminim Philip için de zor işlerdi. Aynı zamanda heykel ve resim üzerinde çalışıyor musun?

**G. B:** Evet heykel biçim içerikli bir bütünlüğü gerektiriyor. Biri öbürünün kuvvetini muhafaza ediyor.

**H. G:** Öyleyse kızgınken heykel yapmak iyi değil mi?

**G. B:** Hayır. Bu en iyi devamlılık yani kızgınlıktır.

**H. G:** Sence heykel resimden mi dayanak alıyor veya resim, heykelden beslenmek gibi bir durum da mı?

**G. B:** Hayır. Bunlar tamamıyla farklı şeyler. Çok uzun zaman heykel yaptım. Yaklaşık 4 yıl birçok parça ürettim. Çevreme baktığımda gördüğüm, heykelde bir gelenek var bu gelenek, tıpkı Carl Andre gibi bize yol gösteriyor. İnsanlar, heykeltıraşlar, heykel kavramından uzaklaşarak moda işler üretiyorlar. Bunun resimde olduğu gibi okullar veya entelektüel yapıdan uzak bir heykeltıraşlık olduğunu düşünüyorum.

**H. G:** Son 5–6 yıldır aynı fırça etkilerini büyüleyici buluyordum. Bu yontmakla tam olarak aynı şey değil; yani heykelde bu etkilere sahipsin.

**G. B:** Evet şiddet, hız veya kızgınlık aynı şey. Benim problemim, düz olarak bakıldığında, böyle şeyler yapmak değil. Ben, bir yerlere ulaştığımda durup bakıyorum.

**H. G:** Son zamanda yaptığın "White Chapel" katalogunda 60'ların başlarında yazdığın 2 manifesto vardı. Belki 3. manifestonun zamanıdır ne dersin?

**G. B:** O zamanlar geçti. Bir yıl önce Penck, Küpertz ve Immendorff ile bir araya gelip oturduk. Bir arada kolektif bir şeyler yapmaktan bahsettik; bir sergi, bir yayın; fakat bir fikir birliğine varamadık. Herkes işleri ile çok meşguldü.

**H. G:** Bu iki resim, nasıl resimler?

**G. B:** Soldaki "olmayan çocuk" ve sağıdaki "kartal". Kartal adlı resim kolay kabul edilecek bir resim değil. Aslında resmin içinde saklandı.

**H. G:** Hayır. Yüzeydeki renk bölümlerinden görülebiliyor; fakat kartal resmin metodolojisi içerisinde gizli ve konturları yok, diğerinde kontur var. Burada iki prensip var; bir araya gelen ve gerileyen çalışmalar. Özellikle son çalışmalarımda bu mevcuttur.

**H. G:** Stüdyonun boyutları, resimlerin boyutlarını saptamada etken oluyor mu?

**G. B:** 10 yıldır Berlin'de, sahip olduğum en küçük atölyede çalışıyorum. Bazı çok büyük boyutlu resimlerimi burada yaptım: örneğin 3 x 3, 5 m boyutlu. Şu anda kesinlikle daha küçük işler yapıyorum, daha iyi ve daha zengin; fakat şuna inanıyorum ki, stüdyonun ölçüleri resimlerimin boyutlarına etki etmiyor.

**H. G:** 18 yaşındayken, 1956'da, Batı Berlin'de yaşamaya başladın. İlk 15 yılın son derece düzenli idi. Çocukluğundan neler bugünkü çalışmalarına yansıyor acaba?

**G. B:** Doğu Berlin'den gönüllü bir şekilde ayrılmadım. Doğu Berlin'deki akademiden ayrılıp Batı Berlin'deki akademiye gitmek durumunda kaldım. Orada soyut resim mantığı öğretiliyordu. Bu beni gerçekten çok etkiledi. Ben de o şekilde resim yapmaya başladım. Görüntünün, çevremin ne olduğuna ilişkin kavramları bu aşamada edindim; fakat resim için kullanmadım.

**H. G:** Fakat soru senin çocukluk hatıraların ile ilgili idi.

**G. B:** Evet, soyut resimdeki duruma göre sürrealizmdeki kaynak düşüncelerden, akıldan geliyor. Soyut resmin kaynağı sürrealizm; otomatizm bu tarz resim yapmak için mutlak gerekli; yani karanlıkta kalan birçok şey aydınlığa böyle, bu şekilde çıkıyor. Bu açıdan bakınca çocukluğumdan gelen elemanları resimlerimde hayata geçiriyorum. (Sık görülmemekle birlikte); fakat resim onun kendisinin var oluşuna ihtiyaç duyuyor; yani kaynağa.Öte yandan, geçmiş tecrübelerimi veya olayları resimlerime almadım.

**H. G:** Soyutlamanın sana çekici geldiği veya aklını çeldiği oldu mu?

**G. B:** Başlarda evet. Bu fantastik bir şeydi Berlin'e geldiğimde. Benim için bu kavram müthiş bir etki oldu. İlk bakıldığında hiçbir şeyin görülmediği şeylerin resmini yapmak, harikaydı.

**H. G:** O dönemde Kandinsky, Ernst Nay ve Willi Baumeister'in etkileri vardı genelde sanırım.

**G. B:** Evet onlar ve daha birçok şeyin etkisi vardı. Emilio Vedova'nın sergisi, Batı Berlin'de ilk gördüğüm sergi, oldukça eğlenceli bir sergi idi. Bu arada benim resim mantığını ve metodunu uyguladığım Nay'in resim ve sulu boya kitabını da hatırlıyorum. O günlerde, aşağı yukarı 6 ay, yapabileceğim her şeyi yapıp, deneyebileceğim her şeyi denedim.

**H. G:** Çevrendeki görsel kültür Rus sanatçıları da kapsıyordu sanırım; Vrubel ve Repin gibi. Sanırım çoğu batılı sanatçı bunların kim olduğunu bile bilmiyorlardır.

**G. B:** Evet. Şunu kabul etmek gerekir ki, benim o dönemdeki pozisyonum birçok batılı sanatçıdan farklı idi. Gelenek ile düşünerek resim yapmak beni tamamıyla tatmin etmiyordu. Kişiliğimin içerisinde, saklandığını düşündüğüm kaynaklara yöneldim. Ve kaçınılmaz olarak dışlandım. Berlin'de 60'ların en dışlanmış (gerçek anlamda dışlanmış) Vrubel'di. O da çok bilinmez. Onun resimleri beni gerçekten heyecanlandırdı. Birçok ressam beni çok fazla etkilememiştir; fakat bu durum ve sanatçı beni etkiledi, çünkü onunkiler benimkiler ile benzeşiyordu. O dönemin sanatçılarından Paris'ten Gustave Moreau'nun işlerini Batı Berlin Müzesinde görmüştüm. Onun resimlerini başlangıçta kabul edemedim ve dolayısıyla anlamadım. On yıl sonra görüşüm değişti. İlk defa benim Batı Berlin'deki var oluşumun, durumumun oldukça problemlili, zor olduğunu algıladım ve kimliğimi, kendi ifademi aramaya başladım. Bunu gerçekten yapmalıydım, zira böyle bir şeyi hiç yapmamıştım.

**H. G:** Batı Berlin'de öğrenciyken, müze ve koleksiyonları görmek için hangi şehirlere gittin?

**G. B:** Berlin'e gittikten 3 yıl sonra, 1959'da ilk seyahatimi yaptım. Amsterdam ilk şehirdi ve Stedelijk müzesini görmeye gittim. Burada, beni oldukça heyecanlandıran Southe'nin resimlerini gördüm. Onu daha önce görmemiştim. "Side of Beef" (1925). Daha sonra Paris'e gittim ve Monreau müzesini gezdim. Burada ilk defa Fautrier'ı, Francis Picabia'yı ve Micheux'un işlerini gördüm. Bunlar o zamana kadar benim için bilinmezlerdi.

**H. G:** Genç bir öğrenciyken etrafında ulaşabileceğin iyi bir kütüphane var mıydı?

**G. B:** Akademide çok iyi bir kütüphanemiz vardı. Benim kendi kitaplarım yoktu. Tabi edebi kitaplar hariç.

**H. G:** Alfred Barr tarafından seçilmiş bir serginin Avrupa turundan bahsetmiştik 1957-58'de. Bu sergide Pollock, Guston, de Kooning gibi 17 Amerikalı sanatçı vardı. Bu senin için bir şoktu sanırım.

**G. B:** Bu sergi, akademide bizim çalıştığımız binada düzenlendi. Büyük şok Pollock'un büyük boyutlu resimleri gelince yaşandı. İşler o kadar genişti ki, salona zor sığdırılmıştı. Böyle bir şeyi daha önce hiç görmemiştik. Bunlar çılgın işlerdi. En çok Pollock resmi vardı ve bunlar geniş ayrı bir odada sergileniyordu. Pollock, özellikle genç öğrenciler üzerinde etkili oldu. De Kooning'de çok etkiliydi; çünkü aynı zamanda Avrupalı bir sanatçı idi. Avrupa orijinli oluşu daha kolay anlaşılması anlamına geliyordu. De Kooning'in en önemli etkisi dışavurum gücüydü; kadın figürünün karikatürize edilerek boyanmışlığı ve korkunç bir şekilde dışa vuruluşu çok etkiliydi. Resimdeki kadın dişlerini gösteriyordu, kesinlikle çok kararlıydı.

**H. G:** Pollock'u ilk gördüğünde sana kontrolsüz gibi mi görünüyordu yoksa belli bir kontrollülük mü vardı?

**G. B:** Tamamıyla kontrolsüz değillerdi. Buna karşın Wols veya Fautrier resimleri Pollock'tan daha radikaldiler. Radikallik kriter ise ben hala bugünü tercih ederim.

**H. G:** Senin resminin gelişimi son derece mantıklı bir dizin oluşturuyor; başlık olarak "Gerçekten Sonra" olarak tanımlanabilir resimlerin. Bu sen yapmadan önce mantıklı bir şey değildi; fakat bir kere yapınca ve sanat tarihçileri bu işleri görünce bu senin kısa tarihini oluşturdu. Bundan sonraki adımın ne olacağını ise sadece sen biliyorsun.

**G. B:** Bu gerçekten çok ilginç, ben de yanıtı bilmiyorum. Bu çok keskin bir sorun. Bir şey bu durumu, planları provoke edebilir ve yeni şeylere başlatabilir veya yapılan bir şeyler birbirine eklenir ve mutlak sonuca ulaşabilir; fakat bu durum özgürlük kavramı dışında tutulmalıdır. Ben hep bu tür şeylerle uğraştım. Bu yüzden resmim geçmiş 20 yılda devamlı bir yapıda gitmedi; fakat bazı kesin çizgilerle kesintiye uğradı. Ben kendimi bütün koşullara hazırlayabilirim; fakat yarından sonra yeni bir resmi keşfetmek zorundayım.

**H. G:** Tartışmalarda kullandığın "durum" sözcüğü var. Ben bu sözcüğü senin kullandığın biçimde kullanmıyorum. Bu sözcük sıralı bir düşüncünün politik ve felsefi yönelişini tanımlıyor. Resimler senin "durumunun" dışavurumu; fakat bizim için bu bir bilinmezlik anlamına geliyor. Bu resimler insan için yıllar içinde yaşanmış büyük zorluklar, özgürlükler demek.

**G. B:** "Durum" sözcüğünü bir davranışın duyumu olarak kullanıyorum. (Davranış, burada uygulamalı bir hareket olarak farz ediliyor) Bu önceden hakkında düşünülen bir şey değil; bunu yapmaya zorlayan bir şey. Bu tür davranışlar normal çalışmalarda bulunmayan şeyler. Normal tekniklerin dışında kalan bir öğretim metodu. Bu kendini savunma mekanizması ile ortaya çıkan bir davranış. 50'lerin sonlarında 60'ların başlarında Almanya'da figüratif resimler yapmaya başladığımda, ortam Amerika ve Fransa'dan tamamıyla farklıydı; çünkü hiyerarşimiz yoktu, organize resimler yapmıyorduk ve yıldız sanatçılarımız yoktu. Bazı fırsatlar vardı. Birisi hiyerarşi içerisinde bir şeyler

ortaya koyduğunda, kabul edildiğinde ve tanındığında kaybediyordu. Genel bir seçenek, örneğin, Bauhaus'tan sonra soyut ve sürrealist resmin figüratif resminden çok uzun ömürlü olması mümkün değildi; fakat ben kendi keşfettiğim, yeni figüratif işler yapıyordum. Bu durum sürekli kavgalara neden oldu. Ben sadece bir ressam olarak, biraz nefes alabileceğim bir pozisyon bulmaya çalışıyordum.

**H. G:** Kendini neden ve kime karşı savunuyordun?

**G.B:** Öncelikle akademik dünyaya karşı diyebilirim. İlk Pandemonium Manifesto'suna paralel olarak arkadaşım Eugen Schönebeck ile bir sergi açmıştım. Resimlerimiz asıldı, çok fazla değil; ama insanlar geldi; fakat sonrasında ne oldu dersiniz? Çok miktarda eleştiri var. Bana ve yapmaya çalıştıklarıma, ayrıca bir ressam olarak bana saldırdılar. Yaptıklarıma "anakronistik" dediler. Bu durumda yeniden bir şeyler yapmak olası değildi; ama onlar iddialarına devam ettiler.

**H. G:** Resimlerinin "kötü" görüldüğünü söylüyorlardı. Sen bu kötü kavramını nasıl tercüme ediyorsun? Bir sanat tarihçisi olarak senin resimlerinin gelecekte, şu anda onların yaptıklarından daha fazla klasik görüneceğini görebiliyorum.

**G. B:** Ben bu "kötülüğü" bir handikap olarak görüyor ve diğer Alman sanatçılarla paylaşıyorum. Bu kullanmaktan hoşlanmadığım ancak bu konuda hiç bir şey yapamayacağım bir şey. Bu arada ben de bunları bu kötü şeyleri severek büyüdüm ve kesinlikle örneğin Nolde gibi "hoş" sanatçıları anlayamayacağım.

**H. G:** "Kötü" sözcüğü için Almancada neyi kullanıyorsun.

**G. B:** Belki "kaba" diyebiliriz.

**H. G:** "Kaba"yı bir kez deneyince halk olarak onun azıyla yetinmek ve mutlu olmak çok zor"<sup>67</sup>

#### **4. 4. 2. Orlan – Ali Akay Röportajı**

**“Ali Akay:** Orlan, işinizi vücut sanat diye adlandırıyorsunuz ve bunu Body Art'a karşı kullanıyorsunuz. Bize bu vücut sanatın ne olduğu hakkında bilgi verir misiniz?

**Orlan:** İşimi Body Art'a tamamen karşıt olarak ele almıyorum. Kendimi, daha çok, Body-Art'dan ayırıyorum. Şu anda yaptığım Body-Art'a nazaran büyük farklılıklar taşıyor. Bu daha çok fiziki ve psişik sınırlara ve acıya karşı yapılmış bir şey; çünkü günümüzde muhteşem olan, bu acıları dindirecek sakinleştiricilerin olması. Eski dönemlerde insanlar çok acı çekiyorlardı ve bir diş ağrısını gidermek için aspirin bile yoktu. Acı çekmekten kurtulmaya çalışıyorum. Günümüzde ağrı kesiciler, anesteziler acıyı rahatlıkla dindirebiliyorlar. Bunlar mesela, sezaryende kullanılabilir. Çok ağır hastaysak ve ölmek üzereyse bir takım acı dindirici ilaçlar kullanabiliriz. Benim çalışmamda beden acıyı ve acıyla arınmasını ortaya koymak çok saçma bir şey. O bakımdan da Body-Art sanatçılarından kendimi bayağı uzakta hissediyorum. Ben, daha çok, acının tecrübesi üzerine çalışıyorum.

Body Art'a karşı değilim; ama benim yolum başka.

**A. A:** Siz çalışmanızı Body Art'ı aşmak üzere mi kullanıyorsunuz?

**O:** İçinde bulunduğumuz toplumda benim yaptığım Body-Art'ın mantıki bir kaçıışı gibi algılanabilir; çünkü Body-Art'da beden rengin mekânıydı, rengin tüpüydü, sado-mazo-skato eylemlerle toplumla ilgili baskıyı aşmanın yeri idi. Onlar, bu şekilde, cinsel serbestleşmeyi gerçekleştirmeye çalışmışlardı. Zannediyorum,

---

<sup>67</sup> Türkoğlu, T. (2004). Çağdaş Sanat: Karakteri 60 Sonrası Akımlar Sanatçı Söyleşileri. Ankara: Piramit Yayıncılık.

şimdi, benim gibi çalışan pek çok sanatçı Body-Art'tan başka yerlere doğru yöneldiler ve yeni teknolojileri kullanıyorlar bedeni ve insan varlığının anlamını sorguluyorlar. Bunlar daha çok genetik manipölasyonlar üzerine, biyolojinin ilerlemesi, yeni bulunan ilaçlar, hava kirlenmesi, AİDS ve hastalıklar üzerine savaşıyorlar. Bu, Body-Art'a göre bambaşka bir çalışma. Benimki de çok farklı tabii, o yüzden benim çalışmamı Body-Art'a indirgemek yanlış olacak.

**A. A:** Öbür yandan dine karşı tutumunuz oldukça eleştirici. Sizi, yapmış olduğunuz bir videoda elinizde haçlarla görüyoruz. Bu ne anlama geliyor?

**O:** Gördüğünüz imgelerde bir beyaz, bir siyah haç var. Bu aynı anda manipüle ettiğim iyi ve kötü kavramları. Ben, hiç din eğitimi görmedim. Onun için kendime bir başkaldırı değil bu. Bütün çalışmam Barok sanattan geliyor. Barok sanatın yaptığı gibi, iyiyi ve kötüyü aynı anda göstermek bana önemli gibi görünüyor. Gördüğünüz videoda iki tane haç vardı. Daha sonrakilerde bunlar çoğaldı, zannediyorum ki bu haçlar daha önceki çalışmaların ardında kalan şeyler. Evet, Ben 20 yıl boyunca dini İkonografya ve Barok üzerine çalıştım. Bunları da kendi sevdiğim bedenim ve kimliğimle gerçekleştirdim. Şu anda yaptığım ise imgemi sorgulamak, şimdi bunun dine göre bir kuyruklu yıldız olduğunu söyleyebilirim, öyle ki şu anda Michel Serres' (Misel Ser)in yazmış olduğu bir metinden yola çıkarak sandukaları, aynı zamanda kanımı, tenimi ve yağımı sergiliyorum ve satıyorum. Bu da dinle alakalı bir şey, tabi çok ironik bir yaklaşım. Komik; çünkü sandukalar dinle alakalı bir şey; ama tabii dine göre estetik olarak çok mesafeli. Bu daha çok aziz Orlan'ın vücudunu dinden uzaklaştırmak demek; çünkü 20 yıl boyunca bu sorun üzerine çalışmıştım. Bu bir fetişleştirmeden çok bir mesafe koyma eylemini ortaya çıkarıyor.

**A. A:** Sizi ve panelde videonuzu dinlediğimde sandukalardan bahsettiniz. Bunların üzerindeki metni ve içindekileri "yok olmaya kadar çoğaltacağınızı" söylediniz. Bu yok olma noktası nedir?

**O:** Bu nokta sandukalara koyacak et kalmayınca kadar sürecek. İçinde yaşadığımız dönemde kaybolmakta olan birçok dilin durumu bana temel bir

mesale olarak görünüyor. Mesela, Montreal'den geliyorum. Orada birçok kızıl derili dili var ve kaybolmakta. İki bin yerli orada bir dili konuşuyor, üç bin yerli burada başka bir dili konuşuyor. Bunların hepsi kaybolmak üzere. Söz konusu olan şey dilleri ve bedenleri de korumak. Bu tenler, sandukaların içinde bir yerden bir yere taşınmak fikriyle orantılı olarak ele alınıyor.

**A. A:** Yaptığınız eser aynı zamanda politik bir şey değil mi?

**O:** Zamanımız olsaydı size burada çok kısa biçimde sanat tarihini anlatırdım. Binlerce yıl önce; sanat, sosyal keşişmenin alanıydı. Dinle, kutsalla vs. İlgili, çok hızlı gidersek; daha sonra, sanat gerçeğin temsiliyeti haline geldi. Yeni teknolojilerde hâlâ buradayız. Bunlar beni çok ilgilendirmiyor. Daha sonra, sanat kendinden bahsetmeye başladı. "Sanat için sanat" oldu. Bu da, enteresan bir şeydi. Ardından kavramsal sanat anını yaşadık. Sonra, birdenbire pazarın büyük patlamasını gördük. O anda, bütün fiyatlar yükseldi.

**A. A:** Bu 80'li yıllar değil mi?

**O:** Evet 80'li yıllar. Ben 80'li yıllardan nefret ediyorum. Bütün sanatçılar böyle değildi; ama birçoğu piyasaya uydu. Ondandır da, büyük bir çöküş ortaya çıktı ki, bu sadece finans problemi değildi ve sanat emin olunmayan bir olgu haline girdi.

**A. A:** Bu da 87'de.

**O:** Evet böyle, Entelektüel olarak da kredisini yitirdi. Biz de, şimdi sanata yeniden bir işlev vermek zorundayız. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Toplumumuz kendi dışına çıkmaya başlarken, sanatın topluma bir şeyler vereceğini düşünüyorum; yani sadece sanat çevresini ilgilendiren sorunlarla kalmayıp, toplumla ilgili olarak, bilime ve reklâmlara soru sormak gerekir. Birçok sanatçı kaynaklarını bu alanlardan elde ediyor. Ben de cerrahi alanını kolladım. Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok daha geniş bir kesime seslenebilir. Bu çağımızın sorunlarını ortaya koyup, zihinlerin gelişmesini sağlayabilir. Mesela, ben çok sergi açıyorum; ama her seferinde

programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum; çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışması ortamı açmak önemli. Bu anlamda yaptığının politik olduğu söylenebilir; çünkü sanatın dışında birçok başka olan, içinde bulunduğumuz konumun ileriye doğru gitmesini sağlayabilir. Ben de zihinlerin daha ileriye gitmesi için çalışıyorum ve sonunda ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum, içinde bulunduğumuz toplumda, bütün bunlarla karşı karşıya kalmaya hazır değiliz.

**A. A:** Sizin yüzünüzü tüm sanatsal, politik, sosyal, estetik sorunların kamu önünde tartışıldığı bir sosyal alan olarak görmemiz mümkün mü sizce?

**O:** Evet, evet bu mümkün.

**A. A:** Çok teşekkür ederiz”<sup>68</sup>

#### **4. 4. 3. Pilvi Takala ile röportaj**

**Mehmet Ögüt,** ‘Sanat Yapma Hakkı: 1980 Sonrası Sanatı Anlamak’ konu başlıklı bir tez hazırlamaktayım. Bu konu doğrultusunda günümüz sanat anlayışı hakkında neler düşünümüyorsunuz?

**Pilvi Takala,** Finlandiya üzerinden bir şeyler söyleyebilirim. Finlandiya’da devlet sanatı fonlarla destekliyor. Orada devletin kamusal para desteğini resmi yollarla aldıktan sonra zaten sanat yapma hakkına sahip oluyorsun. Bu durum insanlar tarafından hiçbir şey yapmadan alınmış olan bir para gibi görünebilir, oysa ki devletin sanatçıya verdiği bu para sanatçının başvurusu sonucu kabul edilebilirliği üzerine hak kazanılmıştır. 1980 öncesinde devletin bu işe ne derece destek verdiği konusunda tam bir bilgim yok; ama 80’lerde ekonominin daha iyi olması nedeniyle devletin sanatçılara daha fazla fon ayırdığını biliyorum. Şimdi

---

<sup>68</sup> AKAY, A. (2002). Postmodern Görüntü. İstanbul: Bağlam Yayınları.

de ekonomi iyi durumda; ama o dönemde sanatçılar daha çok fiyata, daha fazla yapıt yapıp, satabiliyorlarmış.

**M. Ö:** 10. Uluslar arası İstanbul Bienail'i küratörü Hou Hanru, kırmızı iplik konuşmalarında sanat belirleyicileri olarak 60'lı ve 70'li yıllardaki avangart sanatçılar gibi bir tutum içerisinde bulunamayacaklarından, bunun nedeninin de kendilerinin kurumlar adına belirli ücretler ile çalışan, belirli kaygılar doğrultusunda hareket edebilen kişiler olmalarından kaynaklı olduğunu söylemişti. Bu doğrultuda günümüz sanat anlayışı ne kadar avangarttır senin için?

**P. T:** Birçok şeyin daha önce yapıldığını düşünürsek, yapılmamış bir şeyin olduğunu iddia etmek pek mümkün değil; ama sanatçının avangart olmasının kuruma dayalı ilişkiler ağı içerisinde bile hala mümkün olduğunu düşünüyorum; yani sanatçının bütün bu sistem içerisinde bile bir özgürlüğe sahip olduğunu ya da bu özgürlüğü mümkün kılabileceğini düşünüyorum.

**M. Ö:** 9. Uluslar arası İstanbul Bienali küratörlerinden Charles Esche yine Kırmızı İplik konuşmaları sırasında sanat alanına ait iletişim mekanizmasının merkezlerinin coğrafi olarak düşünülmemesi gerektiğini söylemişti. Sen bu konu hakkında neler söyleyebilirsin?

**P. T:** Merkezin var olduğu yerin tam olarak nerede olduğu çok önemli değil, doğrudan coğrafyayla ilişkili olduğunu düşünmüyorum daha çok hareket halinde bir şey olduğunu düşünüyorum. Dolaşım içerisinde olmak içinde belli bir coğrafyaya ait olmak gerekmiyor artık. Finlandiya'nın en kuzeyinde Lapland de bile yaşayarak bu mekanizmanın bir parçası olmak mümkün. Bazı büyük sergiler; mesela Berlin Bienali, Venedik Bienali, İstanbul Bienali gibi herkesin açılışına gittiği bienaller var. Bunlar oldukça görünür sergiler olduğundan ve herkesin ziyaret ettiği sergiler olduğunda katılımcı sanatçı için iyi bir görünürlük sağlıyor. Bu olsa dahi orayı merkez olarak, coğrafya olarak tanımlamak gerekmiyor. Bunlar sadece merkezi tanımlayabileceğimiz araçlardan bazıları.

**M. Ö:** O zaman bu doğrultudan yola çıkarak merkez olarak nereler gösterilebilir ya da nelerden bahsedebiliriz. Sistemin merkezini kişi olarak mı algılamak lazım, yoksa galeri, müze olarak mı algılamak lazım?

**P. T:** Mantıken düşününce bütün bu organizasyonun ortasında yer alan kişi yani aradaki kişi akla geliyor. Bu kişi, kurum gibi durağan bir şey değil, daha çok bağlantıları olan, hareket halindeki olan bir şahıstır. Bu şahıs ne kurumlar, ne de sanatçılardır. Küratörler belki bu rolü bu gün üstleniyor. Kurumlar ve sanatçılar bir kurum ile başka bir kurum arasındaki bağı ya da bir kurumla sanatçı arasındaki bağı mümkün kılan daha merkezi bazı küratörleri kastediyorum. Bazı küratörlerin kararları bu merkez dediğimiz sistemin en etkili pozisyonu diye söyleyebiliriz; yalnız bu dönüştürülemeyecek bir şey değil. Temel olarak en basitinden merkez dediğimiz şey bütün bu network'un içerisinde arabulucu, danışman olarak adlandıracağımız kişilerle çarkını döndürüyor; yani bu danışman kişilerin rolü çok önemlidir. Bazen sanatçılarda bu pozisyonda olabiliyor; ama esas günümüzde bu konumda duran kurum, kişiler ve sanatçılar arasındaki ilişkilerin kilit konumundaki kişi küratörlerdir.

**M. Ö:** Fiziki merkezle ilgili bir sorum olacak, 1940 yıllardan sonraki süreçte (soğuk savaş diye nitelendiriliyor) New York'ta bulunan Moma CIA destekli Avrupa da 'Amerikan özgürlük düşüncesi'ni yaymak amaçlı bir dizi sergi düzenlemiştir. Bunun ortaya çıkmasından sonraki süreci düşünersek. Bu günkü sanat anlayışında bu türden devlet destekli ya da şirket destekli belirli bir yönlendirmenin varlığından söz etmek mümkün müdür?

**P. T:** Daha spesifik örnekler vermekten ziyade, mesela Avrupa Birliği'nin fonlarından bahsedebiliriz, Avrupa Kültür Fonu, ECF (European Cultural Foundation) gibi, yerler sanata destek veriyor; ama bu genelde bir şekilde Avrupa kültürünü yaymakla ilişkili harcanan bir para, yani kültürel bir yayma amacı var arkasında. Mesela İstanbul 2010 için Avrupa Birliği tarafından büyük bir bütçe ayrılmış. İstanbul'da birçok etkinlik gerçekleştirilecek, bütün bu para Avrupa Birliğinden geliyor. Bir şekilde ideolojik fikirleri yayma açısından sanat ve kültür hala bir araç olarak kullanılmakta. Mesela daha özelinden Kuzey Avrupa Kültür

Bakanlığı'nın (Nordic Cultural Minister) kuzey ülkelerinin bir fonu var. Bu fon şöyle projeleri; bir balkan ülkesi, Avrupa ülkesi ya da orta doğu ülkesi ile kuzey ülkeleri arasında işbirliği yapan sergileri destekliyor. İki Avrupa Ülkesi ve buna ek olarak gelişmekte olan bir ülke eklenerek fonlardan destek alan projeler türetiliyor. Kuzeyden gelen bu fonlarda karar vericiler devlette kültürle ilgili olamayan kişiler oluyor. Onlar da ideolojik kararlar üzerinden bu kararları veriyorlar. Bu paraları almak için de kültür üreticileri başvurularda bulunuyorlar ve bir şekilde fonun desteğini alabilecek bir forma oturtuyorlar. Mesela kuzeyden alınacak bir fon ise, projenin içerisine kuzeyden bir ülkeyi ya da sanatçıyı dahil ederek bu parayı almayı mümkün kılıyorlar.

**M. Ö:** Bir galeriye ya da bir kuruma bağlı olarak çalışıyor musun?

**P. T:** Galeriyile çalışmıyorum; ama çoğu kez Finlandiya'dan gelen fonlar aracılığıyla destek alarak çalışmalarımı yürütüyorum. Mesela Frame (Finnish Fund of Art Exchange), Finlandiya sanatını yurt dışına ihraç etmek açısından bir çok Finlandiyalı sanatçıya başvuruları durumda destek veren bir kurum. Başvurular o projenin içeriğine ve önemine göre değişiyor.

**M. Ö:** Müzeler, galeriler, küratörler ve sanatçılar arasındaki ilişkiden yola çıkarsak sanatçının tutumu nasıl olmalıdır?

**P. T:** Sanatçı olarak iş üretmek gösterebilmek için bir şekilde bu kurum ve kişilerle ilişki içerisinde olunuyor. Bundan sakınma durumu söz konusu değil. Tek başına yapmanın mümkün olmadığı işleri, üretimini desteklediği sürece bir müzeyle çalışarak yapabilmek mümkün olabiliyor. İyi bir fikir olduğu sürece de bir küratörle çalışılabilir. Bazen işi mümkün kılma açısından pratik bir ilişki oluyor, bazen de fikirler üzerinden bir ilişki kuruluyor. Sanatçının her zaman seçme şansı var tabii ki, her müzeyle çalışmak, her galeriyile çalışmak gerekmiyor. İyi bir programı olmayan bir müze ya da konusuyla kendimi özdeşleştiremediğim bir kurumla, galeriyile çalışmama hakkı var sanatçının. Bu hakkı kullanıp başka bir galeri ile çalışabilirsiniz ya da o kurumun politikasını

beğenmeyip, sergi programını beğenmeyip, başka bir kurumla çalışmayı tercih edebilirsiniz. En azından böyle bir seçme şansı var sanatçının.

**M. Ö:** 9. Uluslar arası İstanbul Bienaline katılma sürecinden biraz bahseder misin? Nasıl davet geldi, kimlerle görüştün, sergi konseptinin konusuyla ilgili bilgiyi nasıl edindin? Bu süreçten biraz bahsedebilir misin?

**P. T:** Ben Helsinki Sanat Akademisinde okuyordum o sırada. Vasıf Kortun, dışarıdan hoca olarak arada bir ders vermeye geliyordu. O beni davet etti. O zaman serginin başlığı 'İstanbul'du ben de burada İstanbul da bir residency (Sanatçı Misafirlik Programı) yapmak için davet edilmişim. Konuyla ilgili yerinde, yeni bir yapıt üretmek üzere, kafamda her hangi bir fikir olmadan buraya geldim. Gelir gelmez hemen gözlemlerime başladım ve benim o dönem ilgimi çeken kahvehane kültürü olmuştu.

**M. Ö:** 'The Switch' (Resim 35) ve 'Women in Kahves' (Resim 36) adlı iki tane çalışmayla bienale katılmıştın. Bu işlerin üretimini Türkiye'de gerçekleştirdin. Bu doğrultudan yola çıkarsak Finlandiya'da iş üretmekle Türkiye'de iş üretmek arasında nasıl bir deneyimlime yaşadığını anlatabilir misin?

**P. T:** Oldukça birbirinden farklı deneyimler. Yeni bir mekâna gittiğin zaman, kendi ülkenden başka bir ülkeye gittiğin zaman, her şeye yabancı olmuş oluyorsun. O kültürün alışkanlıklarını bilmediğin için haliyle her şeyin dışında biri olarak görünüyorsun ve dışardan biri oluyorsun. Yeni fikirler edinebilmek için oldukça elverişli koşullar aslında bunlar. Bu, iş üretebilmek içinde komik bir durum ortaya çıkartıyor. Eğlenceli; çünkü en basit şeylerde bile bir iletişim kurmak ya da onu mümkün kılmak için uğraşmak normalden çok daha fazla zaman istiyor, uğraştırıyor. Bir çeşit maceraya dönüşüyor. Oldukça keyifli ve çok şey öğretici bir süreç oluyor.

**M. Ö:** Bu iki çalışmandan biraz bahsedebilir misin?

**P. T:** Kahvehaneleri gözlemlemek, her gün gidip takip edebildiğim her gün karşılaşılabildiğim bir olguydu; ama bir şekilde içine nüfus edebileceğim bir yapı

değildi. Dışarıdan izliyordum, içeri gidip bakıyordum ve ne yapmak istediğim üzerine düşünüyordum. Ondan sonra çok basit bir şey yapmaya karar verdim. Değiş tokuş fikri aklıma geldi. Sürekli aynı kahvehaneye takılan iki kişiyi şehrin iki ayrı yakasında yer alan devamlı gittikleri kahvehaneler arasında değiş tokuş yaptırma fikri aklıma geldi. Böylelikle küçük, basit bir müdahaleyle ne tür sonuçların meydana geleceğini merak ediyordum ve bunu gözlemlemek istedim. Bu müdahale absürt bir durum ortaya çıkardı. Başından beri bir fikrim vardı; ama yüzeyde anlaşılacak diye yapıp yapmama konusunda biraz tereddütlüydüm; çünkü kuzeyden gelmiş yabancı bir bayan olarak yaptığımdan, kulağa daha klişe gelebilirdi. Buradan üç bayanla kahvehaneye gidip orada oyun oynadık. Benim merak ettiğim şey yine bu davranışın neticesiydi sonuçta. Görünmez kuralları ufak bir müdahaleyle dönüştürdüğün zaman ortaya çıkacak reaksiyonu, etraftaki kişilerin tepkileriydi. Sonuçta çok farklı tepkiler ortaya çıktı. Benim de ilgimi çeken bu küçük müdahaleyle bambaşka tepkilerin ortaya çıkması. Tabi ‘Womens in Kahves’ daha feminist bir işmiş gibi görünüyorken ‘The Switch’ adlı çalışmam daha basit, daha mütevazı bir iş olarak akıllarda kaldı; yani her halükarda okunması yanlış bir yöne gidebilecek ya da dikkatsiz okumalarla yanlış bir yöne çekilebilecek bir iş olarak algılanmadı.

**M. Ö:** Dışarıya gelen olarak, Türkiye’deki sanat ortamını batının gözünden nasıl değerlendirebilirsin?

**P. T:** Türkiye’de sanata daha çok politik bir bakış açısından bakıldığını görüyorum. Benim buradaki yaşlılarım daha çok politik işler üretiyorlar. Genel olarak insanlar yaptıkları iş konusunda daha heyecanlı ve daha çok beklentileri var.

**M. Ö:** ‘Bag Lady’ ve ‘The Shining Shining’ işlerinden de biraz bahsedebilir misin?

**P. T:** ‘Bag Lady’nin de İstanbul’da yaptığım işlerle benzer bir stratejisi vardı. Yazılı olmayan kuralları kırmak üzerine benzer bir strateji ile yola çıktım. Bir alışveriş merkezinde elimde içi para dolu transparan bir çanta ile gezdim. Alışveriş merkezlerini düşündüğünüzde, uluslar arası benzer anlayışları olan bir mekân, yarı kamusal bir mekân akla geliyor. Bu tip bir mekânı seçtim, insanların buna

tepkisini görmek istedim. Tabi bu işi başka bir ülkede yaptım ve başka bir ülke de yapınca, bir yabancı olarak o dili konuşmadığım için bir şeyden haberim yokmuş gibi rahatlıkla davranabiliyordum. Bu durum dışardan gelip tepki gösteren, şeffaf çantadaki parayı görüp onu bir şekilde korumaya almak isteyen kişilerin tepkisini daha olanaklı kıldı. Dışardan elindeki parayı şeffaf bir çantada taşıyan biri olarak, oradaki insanların bana tepkisi, onların kendilerini sorumlu hissetmelerinden kaynaklanıyordu. Benim için ilginç olan da buydu. O insanların vereceği tepkinin ne şekilde gelişeceği yani kendilerini ne kadar sorumlu hissedip, buna ne dereceye kadar müdahale etmeleri gerektiğini düşünmeleri idi. Dışardan biri olarak beni ya da durumu koruma açısından.

‘The Shining Shining’ Seda Sayan’ın sunucusu olduğu televizyon programı hakkında yaptığım bir işti. Orda da ilgimi çeken o programa gidip saatlerce oturan ev hanımı izleyici kitlesiydi; izleyicilerin bu programa olan bağlılığı ve programdan ne türde etkilendikleri idi; yani program boyunca kendilerine nasıl bir yer edindiklerini gözlemlemektir. Elbette o dili bilmediğim için sadece jestleri görebiliyordum. Daha sonradan ancak başkalarının yaptığı çevirilerden ne konuşulduğunu anlayabiliyordum. Bir şekilde orada başka bir müdahale de yapmak istiyordum. İzleyici kitlesi içinde aslında hiç bir şekilde yer almayacak, tanıdığım 10 sanatçı arkadaşımı, izleyici kitlesi içerisine dahil ettim. Oraya götürdüğüm kişiler ile birlikte programa bir gezi düzenledim. Tabi orda da çalışmak, müdahale etmek oldukça zordu. Elimdeki küçük kamerayla; ancak çekebildiğim anlarda çekim yapabildim. Normalde buna da izin yoktu zaten. Tabi stüdyoya gittiğiniz zaman televizyondakinden çok daha farklı gözüküyor. Televizyonda bir çeşit sahte bir imaj var daha başka gözüküyor her şey. Ben de sonuçta gittiğimiz programın televizyonda yayınlanan görüntüsü ile kendi yaptığım çekimi bir arada, iki görüntülü bir video olarak kurguladım.

**M. Ö:** Neden genç sanatçı olmak bu kadar önem teşkil etmekte sence? Genç sanatçı kavramından bahsederek bunu kaç yaş aralığı ile sınırlayabiliriz?

**P. T:** Genç sanatçı olmak aslında yaşla çok ilgili değil. Aslında ne kadar iş ürettiğinle ve bu işlerin ne kadar dolaşımında olduğuyla ilişkilidir. Bu arttıkça, bir sanatçının

pozisyonu değişmiş oluyor ve artık genç sanatçı pozisyonundan çıkmış oluyor. Bu yüzden ben bunu yaşla fazla ilişkilendirmiyorum. Her hangi bir yaş aralığı yerine deneyimle ilişkilendiriyorum. Genç kelimesi de biraz pazarlama stratejisi olarak kullanılıyor. Genç dendiği zaman daha yeni, daha önce görmemiş olduğunuz, daha taze bir şeyden bahsetmiş olunuyor. Pazarlamak için kullanılan bir kelime böylelikle kitlelerin dikkatini çekmek üzere kullanılabiliniyor.

**M. Ö:** İlişki çerçevesi içerisinde, sanatta statüye bağlı bir basamak olduğunu düşünürsek, sanatçı olarak kendini düşündüğün en üst düzey yer neresidir. Hangi müze, galeri ya da sergi içerisinde bulunman olarak ta nitelendirebilirsin bunu ya da sınıfçı sanat anlayışı içerisinde konum olarak ta düşünebilirsin?

**P. T:** Mesela önemli bir bienale katılmış biriysen ve üstelik bu bienalde katılmak için iyi bir iş yapmışsan, oldukça görünür bir konum kazanabiliyorsun. Bu bir sanatçının pozisyonunu değiştirebiliyor. Bu önemli bir kurumda da olabilir aynı şekilde. Örnek olarak da; Manifesta, Documenta, Berlin Bienali, São Paulo Bienali, İstanbul Bienali, Venedik Bienali, kurumlar arasından da Tate Modern, benim ülken Finlandiya'da da KIASMA bu açıdan çok önemli bir yer tutuyor. Küratörler arasından da son yıllarda en çok bilinenler; David Elliot, Charles Esche, Vasıf Kortun, Elena Filipovic, Adam Szymczyk, Hans Ulrich Orbits, Bruce Ferguson, Robert Storr, Rose Martinez sayılabilir.

**M. Ö:** Teşekkür ederim.

## V. BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERMELER

1980 öncesi dönemden itibaren devlet denetiminden, özel kurum ve kişilerin denetimine geçen kültür sermayesi, içinde bulunduğumuz durumun şekillenmesine neden olmuştur. Ekonomik ya da siyasi nedenlerle kullanılan çağdaş sanat anlayışları, propaganda metaları olmanın ötesine geçememiştir. Sanat içerisinde oluşan pazar piyasası, ekonomik getirileri sayesinde şirketleri cezpt etmiştir. Bundan yola çıkarak oluşturulan sanat merkezleri, sanatçı profilini de belirlemiştir. Günümüz sanatçıları, iktidar karşıtı özgün üretimler üretmek yerine iktidarın yanında, avangart işler üretmeyi tercih etmişlerdir. Bu, reklam amaçlı kullanılan sansasyonel çalışmalar, toplum üzerinde olumlu imajlar bırakmak için kullanılmıştır. Bunlardan kaynaklı olarak gelişen sanat piyasası, merkezileşmeler oluşturmuştur. Sanatın yönünü belirleyen bu merkezler, sanat tarihini de değiştirmektedir. İlişkiler çerçevesinde gelişen bu sistem içerisinde, aracı kişiler ve kurumlar önemli bir yere sahiptirler. Bu bağlamda küratörler ve sanat danışmanları merkezi konumdaki kişilerdir. İktidar yapı içinde yer almakta, belirli referanslar alarak gelişmektedir. Sanatçı için bu, küçük yerel sergilerden, büyük merkezi sergilere doğru gelişirken, küratörler için de aynı şey geçerlidir. Küratör ve sanatçı arasındaki ilişki bu sınıfsal durum çerçevesinde gelişmektedir. Sanatçı önemli sergilere katılmışsa, yer alacağı sergileri belirleyebilmektedir. Küratör önemli etkinlikleri organize etmişse, sanatçı belirlemede, gerçekleştirdiği etkinlikler çerçevesinde bir sanatçı kitlesini davet edebilmektedir. Bu yukarı doğru daralan sınıfsal statü, iktidar yapı içerisinde, en önemli kurumlarda ya da müzelerde söz sahibi olmaya kadar gitmektedir. En üst düzeyde sanatı yönlendiren, artık kişi ya da heyet olmaktadır.

Bütün bunlardan yola çıkarak 1980 sonrası sanat anlayışı içerisinde, sanat yapıtının (sanat nesnesinin ya da sanatsal işin) onu izleyen konumundaki kişi ya da kişiler

açısından, ortaya çıkardığı algı ve duygular ile sanatı daha önceden sezinilmemiş, yaşanılmamış başka bir alana taşınması gerektiğini söyleyebiliriz. Bu, yapıt ve izleyici arasında Hannula'nın deyimiyle üçüncü bir alana taşınmak olarak ta algılanabilir. Küreselleşen dünya içerisinde sanatın merkezi yapılanmasını, sabit bir şehir ya da ülke olarak belirlemek doğru değildir. Bu durumda ortaya çıkan önemli unsur 'dolaşım' olmaktadır. Dolaşımın merkezini de kurum, inisiyatif ve kişiler arası ilişki ağları belirlemektedir. Sanat piyasası olarak ta belirtilen bu yapı içerisinde, sanat yapıtının sunumu müzeler, galeriler ve aracı kurumlar vasıtasıyla konumlandırılmaktadır. Bundan dolayıdır ki kültürel bir gösterge olmanın ötesinde, bir yatırım aracı olarak ta algılanmaktadır. Tam da bu noktada sanatçının tavrı önem kazanmaktadır. Müzelerin, galerilerin, inisiyatiflerin vb. kurum ya da kurum dışı yerlerin sanat politikalarının hızlı tüketim anlayışları karşısında, sanatçıların bilinçli davranması gerekmektedir; çünkü sanat yapıtına yatırım yapılmasından anlaşılması gereken şey; sanat yapıtına meta ile ilgili bir değer biçilmesi ve daha yüksek metasal değerde el değiştirmesi olarak anlaşılmalıdır. Günümüz sanatçılarının stratejik davranma gereksiniminin nedeni, bu ilişkilere dayalı politikalar içerisinde bireysel özerkliklerinin kaybolmasını önlemek olduğunu söylenebilir. Bu doğrultuda sanatçı; Hannula'nın, üçüncü alan kuramına atıfla izleyen ve yapıt arasındaki üçüncü alanın önemini, kuruma dayalı politikalar içerisinde unutmamak durumundadır.

1. Günümüz sanatını anlamak için, 1980 sonrası dönemdeki gelişmeler hakkında bilgi sahibi olunması gerekmektedir. Bu doğrultu da üreten ya da izleyici konumunda olan kişi olarak, sanat üretimlerine daha eleştirci bakılabilişmesi sağlanacaktır.
2. Ülke politikaları içerisinde uygulanan yardım fonları, kültürel gelişimin önemli bir parçasıdır. Devlet yönetiminde kültürü geliştirmek ve kültürel olarak olumlu bir imaj yaratmak için fonlar oluşturulmalıdır. Böylelikle Batı merkezli sanat anlayışlarına bağımlı kalmadan bir kültür politikası izlenebilecektir. Bunun getirisi olarak ta büyük bir coğrafi konuma sahip olan Türkiye'de, dünya genelinde önemli yerlere sahip olan sanatçıların yetişebilecektir.

3. Eğitim sistemi içerisinde yapılacak gelişmelerle kültürün temelleri sağlamlaştırılabilir ve batı empozesinde bir kültür gelişiminin olumsuz etkileri ortadan kaldırılabilir.
4. Sanatçı olarak dolaşım içerisinde yer alırken, stratejik tutumlar geliştirmek, sanat tarihsel süreç içerisinde sanatçıların söz sahibi olmasının yolunu açacaktır.

**RESİMLER :**



Resim 1: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917



Resim 2: Georg Baselitz, “erkek Nü”, 1975



Resim 3: Anselm Kiefer, "*Varus*", 1976



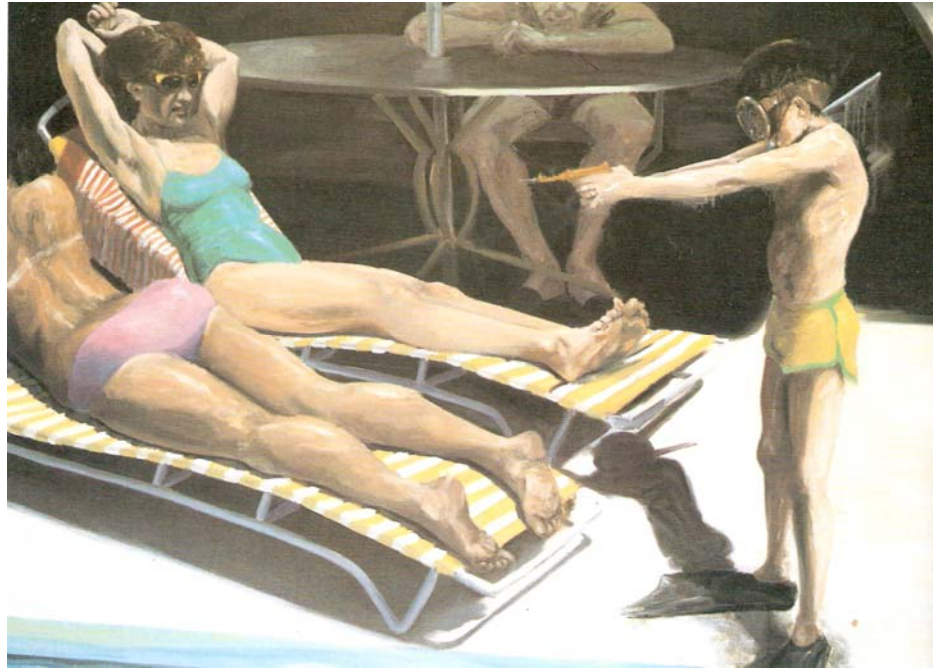
Resim 4: Julian Schnabel, "*Divan*", 1979



Resim 5: Sandro Chia, “Korkusuz Çocuklar İş Başında”, 1981



Resim 6: Francesco Clemente, “Geceyarısı Güneşi XII”, 1982



Resim 7: Eric Fischl, “Fışkırtma”, 1982



Resim 8: Jean-Michel Basquiat, “İsimsiz”, 1984



Resim 9: Jeff Koons, “Üç Top Güvenli Akvaryum”, 1985



Resim 10: Steven Campbell, “*Film Yapımcısı*” 1995



Resim 11: Jean Rustin, “*Bank’ta Oturan İki Kadın*” 1981



Resim 12: Yu Youhan, “*Mao ve Analiz Edilen Sarışın Kız*”, 1992



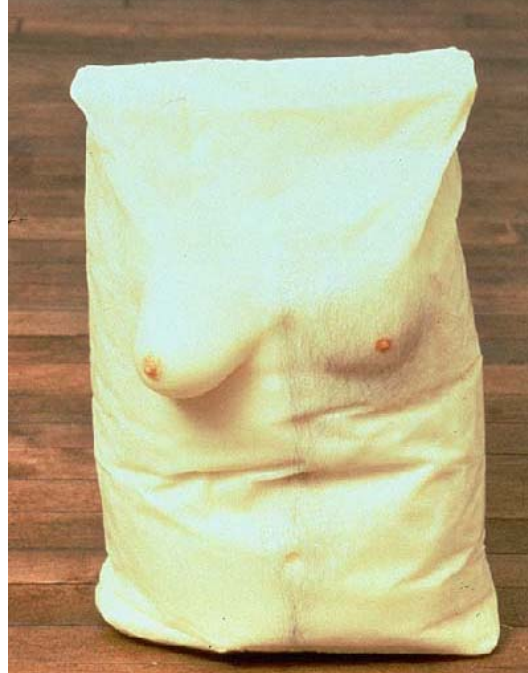
Resim 13: Anish Kapoor, “*Sütun*”, 2003



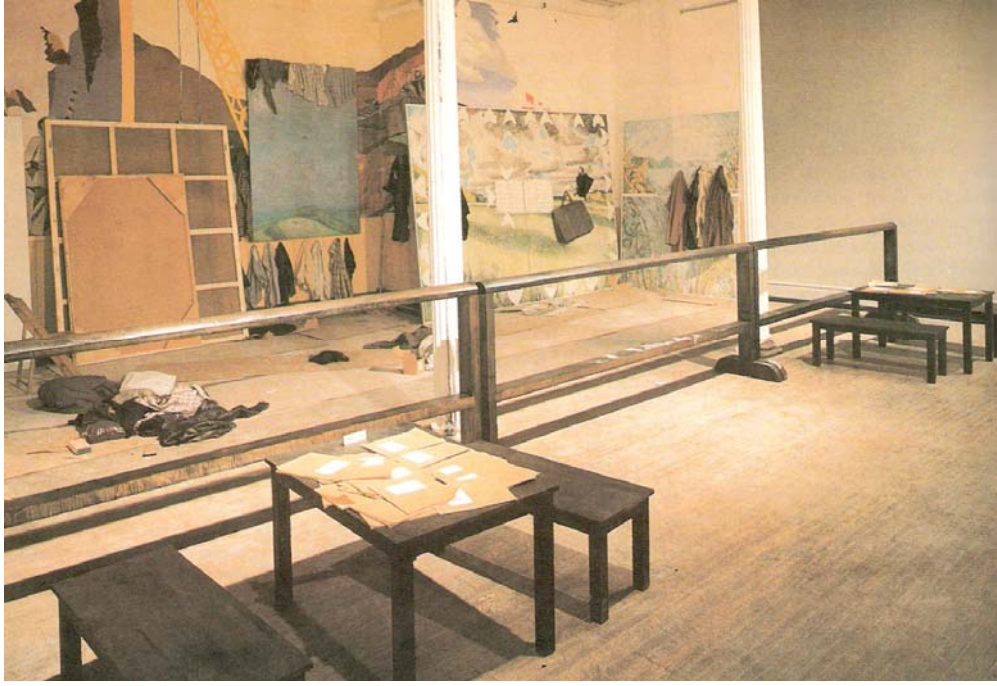
Resim 14: Anthony Gormley, “*Kimildanmak*”, 2006



Resim 15: Gilbert ile George, “Yaşamlar”, 1984



Resim 16: Robert Gober, “İsimsiz” 1991



Resim 17: İlya Kabakov, “*Aklını Yitirdi, Soyundu, Çırl Çıplak Kaçıp Gitti*”(detay), 1983–1990



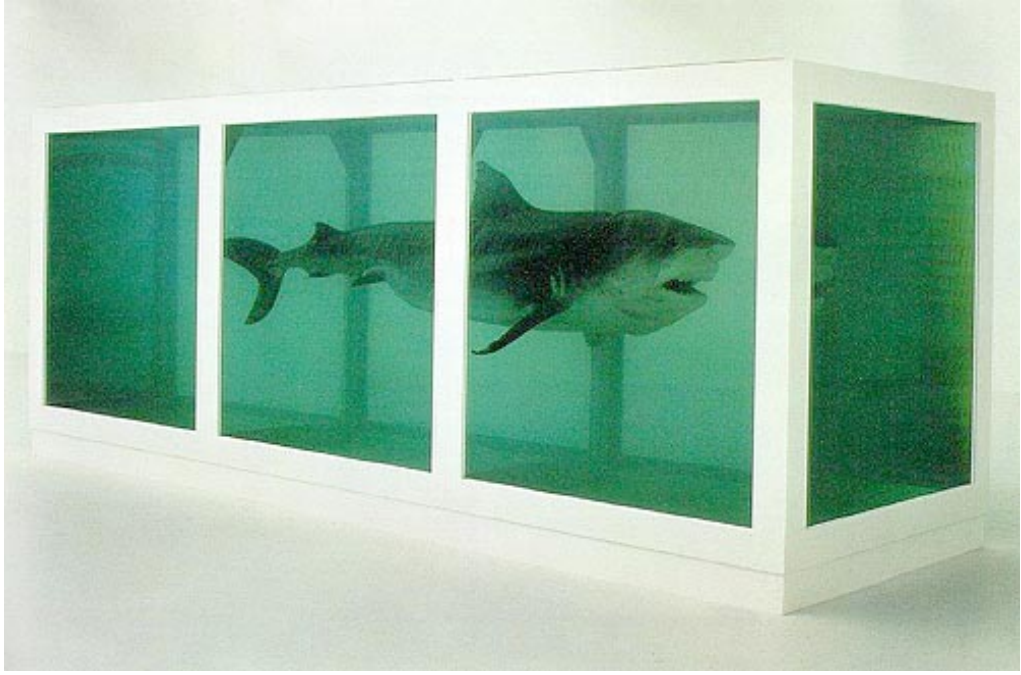
Resim 18: Louise Bourgeois, “*Yatakta Yedi Bebek*”, 2001



Resim 19: Rebecca Horn, “*Daireler Çizen Geniş Tüy*”, 1997



Resim 20: Bill Viola, “*Fesih*”, 2005



Resim 21: Damien Hirst, “*Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel Olanaksızlığı*”  
1991



Resim 22: Orlan, “*Yedinci Ameliyat*” 1993



Resim 23: Cindy Sherman, “Yazlık Ebiseli Kadın”, 2003



Resim 24: Joel-Peter Witkin, “Üç Meme Başlı Güzef”, 1998



Resim 25: Franz Ackermann, “Yol Şarkısı”, 1998



Resim 26: Tracey Emin, “1963 ile 1995 Arası Yattığım Herkes”, 1995



Resim 27: Felix Gonzalez – Torres, “*Roni için Kır Manzarası*”, 1993



Resim 28: Matthew Barney, “*Cremaster 4*”, 1994



Resim 29: Vanessa Beecroft, "*Amerikan Piyano*", 1996



Resim 30: Paul McCarthy, "*Mankafa*", 2003



Resim 31: Pipilotti Rist, “*Bir Uçtan Bir uca Hiç*”, 1997



Resim 32: Katharina Fritsch, “*Masadaki Topluluk*”, 1988



Resim 33: Sarah Lucas, “*Sigara Odası*”, 1997



Resim 34: Sylvie Fleury, “*Günahın Teni No. 6*”, 2007



Resim 35: Pilvi Takala, “*Değişirme*”, 2005



Resim 36: Pilvi Takala, “*Kahvedeki Kadınlar*”, 2005

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Marcel Duchamp, “Çeşme” (Fountain), 1917, Hazır Yapıt, yükseklik 61 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, Sayfa: 106

Resim 2: Georg Baselitz, “Erkek Nü” (Mann Nude), 1975, tuval üzerine yağlı boya ve karakalem, 200 x 161,<sup>9</sup> cm, Kuzey Carolina Sanat Cemiyeti, Carolina, Sayfa: 106

Resim 3: Anselm Kiefer, “Varus”, 1976, tuval üzerine yağlı boya ve karakalem, 250 x 200 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Sayfa: 107

Resim 4: Julian Schnabel, “Divan”, 1979, tuval üzerine yağlı boya, kırık tabak, mum ve ahşap malzemeleri ile karışık teknik, 243,<sup>8</sup> x 243,<sup>8</sup> x 30,<sup>5</sup> cm, L&M Arts, New York, Sayfa: 107

Resim 5: Sandro Chia, “Korkusuz Çocuklar İş Başında” (Courageous Boys at Work), 1981, tuval üzerine yağlı boya ve yağlı pastel, 84x79 cm, Ulusal Modern Sanat Galerisi, Edinburg, Sayfa: 108

Resim 6: Francesco Clemente, “Geceyarısı Güneşi XII” (The midnight sun XII), 1982, tuval üzerine yağlı boya, 198,<sup>9</sup> x 237,<sup>4</sup> cm, National Gallery Women's Association, Avusturalya, Sayfa: 108

Resim 7: Eric Fischl, “Fıskırtma” (Lan Giloth'a), 1982, tuval üzerine yağlı boya, 173 x 244 cm, Thomas Amrnann Güzel Sanatlar, Zürih, Sayfa: 109

Resim 8: Jean-Michel Basquiat, “İsimsiz” (Untitled), 1984, karışık teknik, 233 x 195 cm, Osaka Şehir Müzesi, Osaka, Sayfa: 109

Resim 9: Jeff Koons, “Üç Top/ Güvenli Akvaryum”(Three Ball /Total Equilibrium Tank), 1985, Enstelasyon, 150 x 120 x 33 cm, Saetchi Koleksiyonu, Sayfa: 110

- Resim 10: Steven Campbell, “*Film Yapımcısı*” (Film producer), 1995, tuval üzerine yağlı boya, 185 x 130 cm, İskoçya Ulusal Galeri, İskoçya, Sayfa: 110
- Resim 11: Jean Rustin, “*Bank’ta Oturan İki Kadın*” (Deux Femmes Sur Un Banc Vert), 1981, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 162 cm, De Vuyst Galeri, Lokeren, Belçika, Sayfa: 111
- Resim 12 : Yu Youhan, “*Mao ve Analiz Edilen Sarışın Kız*” (Mao and Blonde Girl), 1992, tuval üzerine akrilik, 86 x 115 cm, Marlborough Güzel Sanatlar, Londra, Sayfa: 111
- Resim 13: Anish Kapoor, “*Sütun*” (Pillar), 2003, heykel, 200 x 90 x 90 cm, Lisson Galeri, Londra, Sayfa: 112
- Resim 14: Anthony Gormley, “*Kimıldanmak*” (Shift), 2006, dökme demir, 97 x 130 cm, Jay Jopling, Londra, Sayfa: 112
- Resim 15: Gilbert ile George, “*Yaşamlar*”, 1984, Foto-duvar resmi, 241 x 351 cm, Galeri Anthony d’Offay, Londra, Sayfa: 113
- Resim 16: Robert Gober, “*İsimsiz*” (Untitled), 1991, Balmumu, insan kılı ve boyadan üç boyutlu düzenleme, 61,<sup>6</sup> x 43,<sup>2</sup> x 27,<sup>9</sup> cm, Sanatçının Kendi Koleksiyonu, New York, Sayfa: 113
- Resim 17: İlya Kabakov, “*Aklını Yitirdi, Soyundu, Çırıl Çıplak Kaçıp Gitti*” (He Lost His Mind, Undressed, and Ran Away Naked), 1983-1990, Beş Sosyalist Gerçekçi duvar resmi, kağıt ve panel üzerine akrilik. Ronald Feldman Güzel Sanatlar Galerisi, New York, Sayfa: 114
- Resim 18: Louise Bourgeois, “*Yatakta Yedi Bebek*” (Seven in a Bed), 2001, Kumaş, paslanmaz çelik, cam ve ahşaptan oluşan enstalasyon, 172,<sup>7</sup> x 85 x 87,<sup>6</sup> cm, Courtesy Cheim & Read, New York, Sayfa: 114
- Resim 19: Rebecca Horn, “*Daireler Çizen Geniş Tüy*” (Large Feather Wheel), 1997, Enstalasyon, ANU Drill Hall Galeri, Avustralya, Sayfa: 115

- Resim 20: Bill Viola, “*Fesih*” (Dissolution), 2005, Video çalışması, James Cohan Galeri, New York, Sayfa: 115
- Resim 21: Damien Hirst, “*Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel Olanaksızlığı*” (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), 1991, Köpek balığı, cam, çelik ve formaldehide solüsyondan düzenleme. 213x518x213 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Sayfa: 116
- Resim 22: Orlan, “*Yedinci Ameliyat*” (Seventh. Application), 21 Kasım 1993, Cerrahi performans, New York, Sayfa: 116
- Resim 23: Cindy Sherman, “*Yazlık Ebiseli Kadın*” (Woman in Sun Dress), 2003, Renkli fotoğraf, Phyllis Tuchman koleksiyonu, Sayfa: 117
- Resim 24: Joel-Peter Witkin, “*Üç Meme Başlı Güzel*” (Beauty has Three Nipples), 1998, Fotoğraf, 96,<sup>5</sup> x 61 cm, Hasted Hunt Galeri, New York, Sayfa: 117
- Resim 25: Franz Ackermann, “*Yol Şarkısı*” (Songline), 1998, Enstalasyon, Çağdaş Aachener Sanat Derneği, Aachen, Sayfa: 118
- Resim 26: Tracey Emin, “*1963 ile 1995 Arası Yattığım Herkes*” (Everyone I Have Ever Slept With 1963 -1995), 1995, Çadır, yatak ve ışık, Enstalasyon, 122 x 245 x 215 cm. White Cube Galeri, Londra, Sayfa: 118
- Resim 27: Felix Gonzalez – Torres, “*Roni için Kır Manzarası*” (Landscape for Roni), 1993, Altın rengi kâğıtla kaplı 544 kilo şeker, Enstalasyon, Sammlung Hoffmann, Berlin. Sayfa: 119
- Resim 28: Matthew Barney, “*Cremaster 4*”, 1994, Video çalışması, Courtesy Barbara Gladstone Galeri, New York, Sayfa: 119
- Resim 29: Vanessa Beecroft, “*Amerikan Piano*” (Piano Americano), 1996, Performans, Deitch Projects, New York, Sayfa: 120

Resim 30: Paul McCarthy, “Mankafa” (Blockhead), 2003, Enstalasyon, Tate Modern, Londra, Sayfa: 120

Resim 31: Pipilotti Rist, “*Bir Uçtan Bir uca Hiç*” (Ever is Over All), 1997, Video Enstalasyon, FACT, Liverpool, Sayfa: 121

Resim 32: Katharina Fritsch, “*Masadaki Topluluk*” (Company at Table), 1988, Polyester, ağaç, pamuk, boya, Enstalasyon, Modern Sanatlar Müzesi, Frankurt, Sayfa: 121

Resim 33: Sarah Lucas, “*Sigara Odası*” (The Smoking Room), 1997. Gazete, sandalye, ahşap, bardak, Enstalasyon, Wolfsburg Sanat Müzesi, Wolfsburg, Sayfa: 122

Resim 34: Sylvie Fleury, “*Günahın Teni No. 6*” (Skin Crime No. 6), 2007, Enstalasyon, Eva Presenhuber Galeri, Zürih, Sayfa: 122

Resim 35: Pilvi Takala, “*Değiştirme*” (The Switch), 2005, Video çalışması, 9. Uluslar arası İstanbul Bienali, İstanbul, Sayfa: 123

Resim 36: Pilvi Takala, “*Kahvedeki Kadınlar*” (Women in Kahves), 2005, Video çalışması, 9. Uluslar arası İstanbul Bienali, İstanbul, Sayfa: 123

## KAYNAKÇA

### a) Türkçe Kaynaklar:

AKAY Ali (2002). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları

AKAY Ali (2005) *Sanatın Durumları, Kıbrıs Konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayınları

AKAY Ali ve ZEYTİNOĞLU Emre (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: Bağlam Yayınları

ARTUN Ali (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ATAKAN Nancy (1998). *Arayışlar. Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BALLARD James Graham (2004). *Çarpışma. Yeraltı Edebiyatı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BAYNES Ken (2002). *Toplumda Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BAYKAM Bedri (1994) *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp-Sonrası Krizi*, İstanbul: Literatür Yayınları

BERGER John (2002) *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.

BERGER John (2007) *Sanat ve Devrim. Kültürel Çalışmalar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

BOURRIAUD Nicolas (2005). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

DELEUZE Gilles ve PARNET Claire (1990). *Diyaloglar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

DELEUZE Gilles (2006). *Kıvrım. Leibniz ve Barok*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

DELEUZE Gilles ve GUATTARI Felix (2001). *Felsefe Nedir?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DUBEN İpek ve YILDIZ, Esra (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

EROĞLU Özkan (2003) *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul, Öke Yayınevi.

FOUCAULT Michel (2001) *Bu Bir Pipo Değildir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GERMENER Semra (1997) *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- GOMBRICH E. H. (1999) *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- KLEE Paul (2002) *Modern Sanat Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık.
- LUCIE -SMITH Edward (2004) *20. yy. da Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akbank.
- LYNTON Nobert (2004) *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- MADRA Beral (2003). *İki Yılda Bir Sanat. Bienal Yazıları*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- TURANİ Adnan (2005) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- TÜRKDOĞAN Tansel (2004). *Çağdaş Sanat: Karakteri 60 Sonrası Akımlar Sanatçı Söyleşileri*. Ankara: Piramit Yayınları
- YILMAZ Mehmet (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- WU Chin-ao (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi. 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ZİZEK Slavoj (2005) *Yamuk Bakmak*, İstanbul: Metis Yayınları.

#### **b) Yabancı Kaynaklar:**

- Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-alain BOİS, Benjamin H.D. BUCHLOH (2004). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson inc.
- RIEMSCHNEIDER Burkhard, GROSENICK Uta (2001). *Art Now*. Köln: Taschen GMBH.
- TAYLOR Brandon (2005). *Art Today*. Londra: Laurence King Publishing LTD.

#### **c) Tezler:**

- ÖĞÜT Ahmet (2006) *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve "Strateji" nin Rolü*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı
- BAŞARAN Arzu (1995). *Resim Sanatında 1980 Sonrası Post-Avangart Eğilimler*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BİNGÖL Osman Doğu (2006). *Günümüz Kent Yaşamında Sözlü Kültürün Yeni Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÇELEBİ Elif (2004). *Gündelik Yaşamın Sanatta Kullanımı (1960–2000)*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

ÖZAYTEN Nilgün (1992). *Batı’da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post - Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SULLAM Betsi (2005). *1960 Sonrası Kamusal Alanda Sanat ve ‘Geçicilik’*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

ŞAHİN Serenay (2005). *1960 Sonrası Sanatında Ses ve Görüntünün Kurucu Öge Olarak Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### **ç) Sempozyum Bildirileri:**

BİÇAKÇI İ. (2006). *Küreselleşme Sürecinde Sanat Sponsorluğu*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu (s. 337-350). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

EROL Turan (2006). *Sanat, Sanatçı Bağımsızlığı ve Ortak İmge (Sanatın Yakın Tarihinde Bir Gezinti)*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu (s. 615-626). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

RÜZGÂR Necla (2006). *Büyük Küre, Küçük Yer: Güncel Sanatta Cemaatleşme*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu (s. 423-431). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

#### **d) Kataloglar:**

ADA Serhan (2007). *Sanatta Sosyallik Dönemecinden Sonra Yeni İstikamet?. 10. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 554.

BABIAS Marius (2005). *Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine. 9. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 279.

ENWEZOR Okwui (2007). *Çağdaş Sanatın Uygarlık Uçurumu. 10. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 378.

ESCHE Charles. ve KORTUN Vasıf. (2005). Dünya Senin. 9. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 17.

HANNULA Mika (2005). Körler Çıplaklara Yol Gösteriyor - Küçük Jestler Siyaseti. 9. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 173.

HANRU Hou. (2007). Dünya Fabrikası. 10. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 146.

HSU Manray (2007).Çağdaş Sanat ve Ekonomi ile Siyasette Kayıt Dışılık. 10. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S: 258.

SASSEN Saskia (2005). Küreselleşme ve Değişim Tedirginliği: Tasarım Nereye Gidiyor?. 9. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S.: 133.

TANJU Bülent (2007). Asıl Yakan Temsiliyet. 10. *Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu*, S: 90.

#### e) Süreli Yayınlar:

AÇIKKOL Özge (2002). Proje4L: İstanbul Güncel Sanat Müzesi. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, S. 63.

AKAŞ Cem, BATUR Enis, RIFAT Samih, ULUSEL Mehmet (1995)Avangart Ötesi, *Sanat Dünyamız Dergisi*. Sayı: 59

AKAY Ali, ELDEM Edhem, ZEYTİNOĞLU Emre ve ÇALIKOĞLU Levent (2006). Müzecilik Üzerine Bir Tartışma. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 99, S. 47.

AKA Ali (2002). ‘Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Duruyor Karşımızda’. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, S.: 81.

ANTMEN Ahu (2000). A’dan Z’ye 20. Yüzyıl Sözlüğü. *P Dünya Sanatı Dergisi*, Sayı: 16, S.: 8.

BAKÇAY Ezgi (2006). Galeri Kapısına Zincirli Sanatçıya Faydalı Hatırlatmalar. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, S.: 21-24.

BAKÇAY Ezgi (2007). Kent Dönüşürken: Kamusal Alanda Sanatın Olanakları. *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*, Sayı: 6, S.: 32-39.

BONANNO Alfredo M. (2005). Kapitalizmde Yeni Gelişmeler. *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*, Sayı: 2, S.: 76.

- BONANNO Alfredo M. (2005). Yeni Kapitalist Düzenin Yüzüne Yüzüne Anarşistler. *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*, Sayı: 2, S.: 98.
- BOYNIK Sezgin (2006). Milliyetçilik Teorileri ve Kosova’da Çağdaş Sanat. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, S.: 105-116.
- BOYNUDELİK İren Zerrin, EĞRİKAVUK Işıl (2007). Yeni Tip Kamusal Sanat, Kamusal Pratikler ve Messhall. *Art-İst Güncel Sanat Dergisi*, Sayı: 6, S.: 22-31.
- FERGUSON Bruce (1992). Küratörlük Yöntemi / Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri. *Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, Sayı: 4, S.: 31.
- GOLDSTEIN Ann (1992). Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı. *Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, Sayı: 4, S.: 113.
- HANNULA Mika (2002). Third Space: Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, S.: 48.
- İNCE H. Ayça (2006). İnisiyatif Nedir? *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, S. 57-60.
- KABAŞ Özer (1994) Politikada Sanat Bilinci, *Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Dergisi*. sayı: 4, s. 56-57
- KARACAN Ali İhsan (2002). Sanat, Tablolar ve Ekonomi. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, S.: 237.
- KORTUN Vasıf (2002). ‘Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir’. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, S. 73.
- LICHTMAJER Juan Pablo (2006). Küreselleşme, Periferi ve Hayal Edilen Toplamlar. *Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi*, Sayı: 99, S. 102.
- LLOYD Jill (2000) “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı: Dışavurumculuk”. *P Dünya Sanatı Dergisi*, Sayı: 16, S. 102.
- OBRIST Hans Ulrich (2003). Müze Sorunsalı ve Şimdiki Karmaşıklık. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 6, S.: 140.
- ÖTGÜN Cebraail (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. *Rh+ Sanat Dergisi*, Sayı: 30, S.: 100.
- ÖZTÜRK Rana (2005). Sarkis’ten Topyekun Bir Sanat Önerisi. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 95, S.: 48.
- PELVANOĞLU Burcu (2006). Eski-Yeni-Modern-Çağdaş-Güncel Sanatta ‘Merkez’: İstanbul. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 99, S.: 82.

- PORTAKAL Raffi (2002). ‘Her Birikim Koleksiyon Değildir’. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, S.: 231.
- SNAUWAERTON Dirk (2003). Kültürel Kimliğin Uzamlaştırılması: Nevin Aladağ. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 6, S.: 6.
- SÖZER Önay (1992). Sanat Yapma Hakkına Doğru. *Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, Sayı: 4, S.: 1.
- ŞENOL Kamil (2006). Sanatta Sınıf Mücadelesi. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, S.: 41- 48.
- ŞENOVA Başak (2003). Docufesta: Yönlenme/Yönlendirilme Süreçleri: Manifesta 4 ve Documenta 11. *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 6, S.: 34.
- VICKERY Joanna (2000) Dış Dünya ve Nesnelerden Kurtuluş: Soyut Sanat, *P Dünya Sanatı Dergisi*, Sayı: 16, S.: 171.

## **EK 1. 1980'den 1995'e Genel Olaylar, Bilim ve Teknoloji, Sanat ve Mimari Alanlarındaki Gelişmelerin Maddeler Halinde Sıralanışı**

### **“ - 1980**

#### **Genel Olaylar**

- Yugoslavya devlet başkanı Tito'nun ölümü
- Polonya hükümetinin sendikalara izin vermesi; Leh Walesa'nın "Dayanışma"yı kurması
- Irak'ın İran'ı işgali
- Ronald Reagan'ın ABD Başkanı olması

#### **Bilim ve Teknoloji**

- ABD uzay araştırma aracı Voyager'ın, Satürn'ün yakınından geçmesi
- Faks makinelerinin yaygın olarak kullanıma girmesi

#### **Sanat**

- Georg Baselitz ve Anselm Kiefer'in, çalışmalarıyla Venedik Bienali'nde sansasyon yaratmaları
- Robert Mapplethorpe'un Siyah Erkekler serisinin Amsterdam, Galeri Jurka'da sergilenmesi
- New York'ta 'Picasso'nun Picassolar'ı' sergisi

#### **Mimari**

- Richard Meier, Sanat Yüksek Müzesi, Atlanta, Georgia (-1983)

### **- 1981**

#### **Genel Olaylar**

- François Mitterand'ın Fransa cumhurbaşkanı seçilmesi
- Mısır Devlet Başkanı Enver Sedat'ın öldürülmesi
- Sandra Day O'Connor'ın ABD Yüksek Mahkemesi'ne atanan ilk kadın olması

#### **Bilim ve Teknoloji**

- ABD Hastalık Kontrol Merkezi'nin AIDS'i bulaşıcı bir hastalık olarak tanımlaması

#### **Sanat**

- Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nde 'Resim'de Yeni Bir Ruh' sergisi
- Filozof Roland Barthes'ın Camera Lucida'yı yayınlaması

- Yeni Alman sanatının uluslar arası alanda tanınması

#### Mimari

- Maya Ling Lin, Vietnam Savaşı Anıtı, Washington D. C. (-1984)

#### - 1982

#### Genel Olaylar

- Arjantin birliklerinin Falkland Adalarını işgali; Britanya görev gücünün adaları geri alması
- Filistin Kurtuluş Örgütünün Batı Beyrut'u terk etmeye zorlanması; Beyrut'ta mülteci kamplarındaki Filistinliler ve İsrail'in işbirliğiyle kentte Hristiyanlara yönelik katliama girişilmesi

#### Bilim ve Teknoloji

- CD çalarların piyasaya çıkması
- ilk kalıcı yapay kalp ameliyatı

#### Sanat

- Modena, Galeria Civica'da ' Transavanguardia' sergisi, İtalya
- Berlin'de Martin Gropius-Bau'da Zamanın Ruh'u' sergisi
- New York'ta Whitney Müzesi'nde Video Sanatı
- New York'ta Yeni Fransız ressamlar

#### Mimari

- Michael Graves, Humana Building, Louisville, Kentucky

#### - 1983

#### Genel Olaylar

- ABD deniz kuvvetlerinin Grenada'yı işgali
- Beyrut'la bir intihar saldırısında 242 ABD askerinin ölmesi
- Chicago'da ilk siyah belediye başkanı
- Sovyetlerin Kore yolcu uçağını vurması; 269 yolcunun ölmesi

#### Bilim ve Teknoloji

- ilk başarılı insan embriyosu transferi
- HIV'in yalıtılması
- İlk Amerikalı kadın astronotun uzay yolculuğu

#### Sanat

- Julian Schnabel'in New York sanat dünyasında fırtınalar estirmesi

- Londra'da Tate Gallery'de Yeni Sanat' sergisi
- İtalo Mossa'nın La Pittura Coşa'yı yayınlaması, Roma
- Paris'te Pompidou Merkezinde Balthus retrospektifi

#### Mimari

- Jean Nouvel, Arap Dünyası Enstitüsü, Paris (-1987)
- I. M. Pei, Piramit, Louvre Müzesi, Paris (-1988)
- Ricardo Bofill'in Marne-La-Vallee'de bir apartman bloğu olan Abraxas Palas'ı bitirmesi

#### - 1984

##### Genel Olaylar

- Hint birliklerinin, Amritsar'da Sililer için kutsal olan Allın Tapınaka girmesi.
- ABD'de Géraldine Ferraro'nun Demokrat Parti'den başkan yardımcılığına aday gösterilmesi
- Hindistan Başbakanı İndira Gandhi'nin Sih korumaları tarafından öldürülmesi
- Hindistan'ın Bhopal kentinde kimyasal madde üreten bir fabrikada sızıntı; 2 bin 500 ölü, 200 bin yaralı

##### Bilim ve Teknoloji

- DNA'da 'genetik parmak izi'nin keşfi
- Cenevre'de başlıca kuark molekülünün keşfi

##### Sanat

- Washington D. C. 'de Hirshhorn Müzesi'nde 'İçerik: Çağdaş Bir Bakış, 1974-1984 sergisi
- Modern Sanat Müzesi'nde '20. Yüzyıl Sanatında ilkelcilik' sergisi

#### Mimari

- Quinlan Terry, Richmond Riverside Geliştirme Projesi, Londra (-1987)
- Norman Foster, Carre d'Art (Medyatek), Nimes, Fransa (-1993)

#### -1985

##### Genel Olaylar

- Mihail Gorbaçov'un Rusya  
Münist Partisinin birinci genel sekreteri olması
- Greenpeace gemisi Rainbow Warrior'in Auckland  
Limanında Fransa gizli servisi tarafından batırılması

- Mexico City de büyük deprem
- Afrika'da kıtlığın sürmesi

#### Bilim ve Teknoloji

- Antarktika üzerindeki ozon tabakasında deliğin keşfedilmesi
- Sualtı robotlarının Titanik enkazının yerini bulması

#### Sanat

- Christo'nun Pont-Neuf voprüsü'nü ateşe dayanıklı canvasla paketlemesi, Paris
- Marc Chagall ve Jean Dubuffet'nin ölümleri
- Peter Eisenman. Wexner Zörsel Sanatlar Merkezi. Zolumbus, Ohio (-1989)

#### - 1986

#### Genel Olaylar

- ABD uzay mekiği Challenger'ın kalkışından kısa bir süre sonra patlaması, uzay yolculuğu programının askıya alınması
- Filipinlerde devrim; Başkan Marcos'un ülkeden kaçması
- İran-Kontra skandalı
- Amerika'nın Libya'yı bombalaması

#### Bilim ve Teknoloji

- ilk dizüstü bilgisayarın piyasaya sürülmesi
- ilk kalp, akciğer ve karaciğer nakli
- Çernobil nükleer santralinde büyük bir kaza gerçekleşmesi, Kiev

#### Sanat

- Joseph Beuys'un ölümü
- Venedik'te Fütürizmin yeniden keşfi
- Köln'de Ludwig Müzesi'nin açılması
- Arata Isozaki'nin tasarladığı Çağdaş Sanat Müzesi'nin açılması, Los Angeles

#### - 1987

#### Genel Olaylar

- Gorbaçov'un SSCB'deki bütün kısa ve orta menzilli füzelerin imhasını önerip glasnost ve perestroyka'yı başlatması
- Borsaların çöktüğü Kara Çarşamba
- Washington D. C. 'de İran-Kontra skandalıyla ilgili duruşmaların başlaması

#### Bilim ve Teknoloji

- Fransa ile Britanya arasında Kanal Tüneli'nin yapımına başlanması
- CD'nin piyasaya çıkması
- Montreal'de düzenlenen bir konferansta kloroflorokarbon emisyonlarıyla ilgili bir protokolün kabul edilmesi

#### Sanat

- Andy Warhol ve Andre" Mason'ın ölümleri
- Moskova'da Marc Chagall sergisi
- Venedik'te Jean Tinguely sergisi
- Saatchi Galerisi'nde 'Günümüzde New York Sanatı' sergisi. Londra
- Indianapolis Sanat Müzesi'nde Fantastik Sanat: Latin Amerika, 1920-1987 sergisi

#### Mimari

- Charles Jencks'in Post Modernizm: Sanatta ve Mimaride Neo-Klasisizm'i yayınlaması
- Robert Venturi, Sainsbury Kanadı, Ulusal Galeri, Londra

#### - 1988

#### Genel Olaylar

- Sovyet askerlerinin Afganistan'dan çekilmeye başlaması
- George Bush'un ABD Başkanı seçilmesi
- Benazir Butto'nun, Pakistan başbakanı olması
- Bir Pan Am Boeing 747'nin, terörist bir sabotajla İskoçya'nın Lockerbie kasabası üzerinde düşürülmesi
- Salman Rüşdi'nin Şeytan Ayetleri adlı kitabının dünya çapında tartışma yaratması

#### Bilim ve Teknoloji

- Atlantik'in iki yakasına fiber-optik kablo döşenmesi
- DNA'yla kimlik tespitindeki gelişmelerin adli tıp araştırmalarında ve babalık testinde devrim yaratması

#### Sanat

- Bilgisayar Sanatı'nın ortaya çıkışı
- Louise Nevelson'ın ölümü

- Vincent Van Gogh'un üç tablosunun, Otterlo'daki Kröller-Müller Müzesi'nden çalınması. Hollanda

- Düsseldorf ve Boston'da 1980'lerin Sonunda Amerikan/Alman Sanatı" sergisi  
Mimari

- Kisho Kurokawa. Hiroşima Çağdaş Sanat Müzesi, Hiroşima, Japonya

## - 1989

### Genel Olaylar

- Petrol tankeri Exxon Valdez'den Prince William Sound yakınlarında 11 milyon galon petrol sızması, Alaska
- Tiananmen Meydanı'nda demokrasi yanlısı göstericilerin katledilmesi. Pekin
- Bush ile Gorbaçov'un Soğuk Savaş'ın sona erdiğini ilan etmeleri
- Berlin Duvarı'nın yıkılması ve iki Almanya'nın birleşmesi
- San Francisco depremi

### Bilim ve Teknoloji

- Stephen Hawking'in Zamanın Kısa Tarihi yayınlaması
- ABD uzay aracı Magellan, Venüs yüzeyinin haritasını çıkarma göreviyle uzaya fırlatılması
- Kablosuz telefonların yaygınlaşması

### Sanat

- Dallas Sanat Müzesi'nde, 'Siyahî Sanat: Ataların Mirası: Afro-Amerikan Sanatında Afrika Etkisi' sergisi
- Paris'te Pompidou Merkezi'nde 'Magiciens de la Terre' sergisi
- Linda Nochlin'in Kadınlar, Sanat, İktidar ve Diğer Denemeleri yayınlaması

### Mimari

- Aldo Rossi'nin Fukuoka'da yaptığı Palazzo Otelinin açılması. Japonya”<sup>69</sup>

## “ – 1990

### Genel Olaylar

- Boris Yeltsin'in Rusya Devlet Başkanı seçilmesi
- Irak birliklerinin Kuveyt'i işgal etmesi
- Güney Afrika'da Nelson Mandela'nın serbest bırakılması

### Bilim ve Teknoloji

---

<sup>69</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 330-331). İstanbul: Akbank.

- Küresel ısınma tehdidinin ortaya çıkması
- Uya Kabakov, Aklım Yitirdi, Soyundu ve Çırılçıplak Kaçıp Gitti, çevresel çalışma, Ronald Feldman Güzel Sanatlar, New York
- Boston'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde 'Bahar ile Yaz arasında: Komünizmin Son Dönemlerinde Sovyet Kavramsal Sanatı' sergisi
- Lucy Lippard'ın yazdığı. Mixed Blessings: Nen Art in a Multi-Cultural America'nın yayınlanması

#### Mimari

- Santiago Calatrava, TGV Tren istasyonu, Lyon – Stolas, Fransa
- **1991**

#### Genel Olaylar

- Yugoslavya'da iç savaşın patlak vermesi
- NATO öncülüğünde Irak'a saldırı
- Raciv Gandhi'ye suikast düzenlenmesi
- SSCB'nin nihai olarak dağılması

#### Bilim ve Teknoloji

- Güneş sisteminin dışında ilk gezegenin keşfi

#### Sanat

- Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde ölümün İmkansızlığı
- Los Angeles'ta California Üniversitesi Wight Sanat Galerisinde 'CARA: Chicano (Meksika Asıllı) Sanatı, Direnişi ve Düşüncesi' sergisi
- Berlin'de Martin-Gropius-Bau'da 'Metropolis' sergisi
- Frankfurt'ta Çağdaş Sanatlar Müzesinin açılması, Almanya

#### Mimari

- Quinlan Terry. Yunan Dor Kütüphanesi, Downing College, Cambridge, İngiltere

#### - 1992

#### Genel Olaylar

- Bill Clinton'ın ABD Başkanı seçilmesi
- Los Angeles'te ırkçılık-karşıtı ayaklanmalar
- Afganistan'da Rusya'nın desteklediği komünist rejimin çöküşü

#### Bilim ve Teknoloji

- Uzayda 'kozmetik dalgaların keşfedilmesi
- Rio de Janeiro'da, BM'nin girişimiyle çevre konulu Yeryüzü Zirvesi

#### Sanat

- Yu Youhan, Mao ile Analiz Edilen Sarışın Kız
- Bill Viola. Aralıksız Dua Etmek (video enstalasyonu)
- Andres Serrano, Morg fotoğraf serisi
- New York'ta SoHo Guggenheim Müzesinin açılması
- Los Angeles'ta 'Heller Skelter: 90'larda LA Sanatı' sergisi

#### Mimari

- John Outram, Judge Institute of Management Studies, Cambridge
- Ricardo Bofill, Ulusal Tiyatro, Barselona, İspanya

#### - 1993

#### Genel Olaylar

- ABD'nin Irak'a füze saldırısında bulunması
- Benazir Butto'nun Pakistan'da ikinci kez başbakan seçilmesi
- Filistin Kurtuluş Örgütü ile İsrail arasında barış anlaşması imzalanması

#### Bilim ve Teknoloji

- 130 ülkenin kimyasal silahları yasaklayan anlaşmayı imzalaması
- Bilgi otobanı' teriminin geliştirilmesi
- İnternet sistemlerinin 5 milyon kullanıcı arasında bağlantı sağlaması

#### Sanat

- Rachel Whiteread, Adsız (Ev)
- Duesseldorf ta "Araştırma: İlk Avustralyalıların Sanatı" sergisi. Kuzey Ren-Westphalia Sanat Müzesi, Almanya
- Berlin'de Dünya Kültürleri Evinde ve İngiltere Oxford'da Modern Sanat Müzesi'nde 'Çin Avangardı' sergisi

#### Mimari

- Zaha Hadid, Vitra itfaiye istasyonu. Weil am Rhein, Almanya

#### - 1994

#### Genel Olaylar

- Güney Afrika'da ilk ırk ayrımı yapılmayan seçimler
- Tutsilerin, Ruandalı Hutular tarafından katledilmesi

- Rusya'nın, bağımsız olmayı isteyen Çeçenya Cumhuriyeti'ne karşı askeri saldırı başlatması

#### Bilim ve Teknoloji

- Tahminlere göre, tüm dünyada HIV vakalarının sayısının 17 milyona ulaşması

#### Sanat

- Londra'da Galeri Serpentine'da Bazıları Delirdi. Bazıları Kaçtı' başlıklı sergi
- New York'ta Guggenheim Müzesi'nde '1945 Sonrası Japon Sanatı: Göğe Yükselen Çığlık' sergisi
- Etkili sanat eleştirmenlerinden Clement Greenberg'ün ölümü

#### Mimari

- Alessandro Mendini ve başka mimarlar, Groninger Müzesi, Cironingen. Hollanda
- **1995**

#### Genel Olaylar

- Oklahoma Şehrinde federal yönetim binasının bombalanması
- İsrail Başbakanı İzak Rabin'in öldürülmesi
- Dayton Barış Anlaşmasıyla Bosna'da savaşın durması

#### Bilim ve Teknoloji

- ABD uzay mekiği Atlantis'in, Rus uzay istasyonu Mirle kenetlenmesi

#### Sanat

- Kraliyet Sanat Akademisinde Afrika: Bir Kıtanın Sanatı' sergisi. Londra
- Damien Hirst'ün Turner Ödülü'nü kazanması
- Joel-Peter Witkin'in, New York'ta Guggenheim Müzesinde fotoğraf sergisi

#### Mimari

- Mario Botta, Modern Sanat Müzesi, San Francisco<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Lucie- Smith E. (2004) 20. yy. da Görsel Sanatlar(s. 362-363). İstanbul: Akbank.

## ÖZGEÇMİŞ

1983 Diyarbakır’da doğdu.

1988–2001 İlk ve orta öğrenimini Diyarbakır’da yaptı.

2001 Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümünde bir sene okuduktan yatay geçişle Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümüne yatay geçiş yaptı.

2005 Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü’nü bitirdi.

2005 Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı.

## KATILDIĞI SERGİLER

### *Karma Sergiler*

2003 M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul “Belgelik Sergisi”

2004 Club Academia, İstanbul “Sarnıç”

2005 Enka Vakfı Okulları, İstanbul “Portre”

2006 M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Sergi Salonu, İstanbul “Consept”

2006 Devlet Resim Heykel Galerisi, İstanbul “rr18”

2006 Adana İl Kültür Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu, “sen ödevsin, ama görünürde hiç öğrenci yok.”

2007 Türk Eczacılar Birliği “50. yıl fotoğraf ve resim yarışması sergisi”, İstanbul-Ankara-İzmir

2008 Ümraniye Belediyesi “4. Geleneksel Resim Yarışması Sergisi”, İstanbul

2008 “Anadolu Üniversitesi 50. yıl yarışma sergisi”, Eskişehir

*Grup Sergileri*

2005 Derik Hamamı, Mardin “Derik”

2005 Barok Kültür ve Sanat Evi, Şanlıurfa “Urfa”

2005 9. Uluslar arası İstanbul Bienali Misafir Perverlik Alanı Antrepo nu. 5,  
İstanbul “Freekick”

2005 K2, İzmir ‘imkân yaratmak’

İLETİŞİM

Adres: Merdivenköy Mahallesi Yalvaç Sokağı, 16/11 34100 Kadıköy, İstanbul

Tel.: (0535) 479 04 64