

63538

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN OLUŞUMLAR SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Samet DOĞAN

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mümtaz SAĞLAM

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR
1997

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türkiye’de 1980 Sonrasında Ortaya Çıkan Oluşumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../1997

Samet DOĞAN



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 2./14/1997 tarih ve 21. sayılı toplantısında oluşturulan jüri Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9. maddesine göre Resim Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Samet DOĞAN'ın Türkiye'de 1980 Sonrasında Ortaya Çıkan Oluşumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı konulu tezi incelenmiş ve aday 31/3/1997 tarihinde, saat 17.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Adem GENÇ



ÜYE

Prof. Fahri SÜMER



ÜYE

Doç. Mümtaz SAĞLAM

ÖZET

Türkiye’de 1980’den bu yana sosyal, ekonomik ve kültürel alandaki değişimleri genel olarak iki nedene bağlamak mümkündür. Birincisi 12 Eylül 1980 Askeri Darbesinin ortaya koyduğu neden - sonuç ilişkisi; ikincisi ise bu tarihten itibaren iktidarın uyguladığı liberal ekonomi politikasıdır.

12 Eylül Askeri Darbesi’yle beraber toplumsal alandaki ideolojik gruplaşmalar ve siyasal kutuplaşmalar ortadan kalkmış, yerini apolitik bir sürece bırakmış, böylelikle 1980 öncesinin gündemini kaplayan siyasal alan yerini farklı yönelim ve ilgi alanlarına bırakmıştır. Değişimin ana kaynağı durumunda olan ve 1980 sonrasında uygulamaya konan liberal ekonomi politikası ise geleneksel sosyal devlet anlayışını ortadan kaldırmış ve bu da toplumsal alanda değişimlere neden olmuştur. Bununla beraber teknolojik gelişmeler bağlamında ortaya çıkan kitle iletişim araçları da bu değişime hızlandırıcı bir boyut katmıştır.

Toplumsal alandaki değişimler genel olarak geleneksel değer yargılarında ve birey - toplum ilişkilerinde kendini hissettirmiştir. Paranın 1980 sonrasında hemen hemen herşeyin üstünde önem kazanması, eskiden beri süre gelen dayanışma, dürüstlük gibi kavramların ikinci plana itilmesine neden olmuş ve buna paralel olarak ahlak anlayışları, insan ilişkileri değişime uğramıştır. Bunlarla beraber doğudan büyük şehirlere göçler hızlanmış, böylece büyük şehirlerdeki kozmopolitik durum üst seviyelere tırmanmıştır.

80 sonrası değişimler kültürel alanda da kendini hissettirmiş, farklı kültür tanımları ve kavramları gündeme gelmiştir. Bunlardan “arabesk” belki de 80 sonrasına damgasını vuran en önemli kültürel oluşumdur. Türkiye’de yakın zamana kadar mahrem kabul edilen, adı konmamış alan bu dönemde kamuoyunun gündemine gelmiştir. 80 sonrasında

ideolojiler yerini birçok alanda dallanıp budaklanan imajlara bırakmış ve imaj belki de 80'lerin kimliğini belirlemiştir adeta.

80'lerde gündeme gelen liberalizm bu dönemde resim sanatının belli bir piyasa oluşturmalarını sağlamıştır. Resim, alınıp-satılan bir nesne, bir gayrimenkul niteliği kazanmıştır. Böylelikle galeri sayıları günden güne artmış ve belli bir pazar oluşumunu sağlamıştır. Bununla beraber özel kuruluşların resim sanatına yönelik ilgileri artmış ve kurumlaşmış bir çok etkinliğin gündeme gelmesine neden olmuştur. Bu etkinlikler, ülke genelinden uluslararası düzeyde yapılan etkinliklerle de alanını genişletmiştir.

1980 sonrası değişimlere koşut olarak sanatçılarda ve üretimlerinde yeniye ilişkin değişimler ve dönüşümler yaşanmıştır. Bunda uluslararası düzeyde yaşanan değişimlerin de önemli ölçüde etkileri olmuştur. Bu dönem sanatçıları göze çarpan en önemli özellik olarak geçmiş dönemlerin grup hareketlerinin yerini bireysel düzeyde etkinliklere bırakmasıdır. Sanatçıların toplumsal ve ülkesel gerçeklere yönelik ilgileri bu dönemde bireysel bir "iç çözümlemeler" mantığına indirgenmiştir. Bunun yanı sıra cinsellik olgusuna, insan ilişkilerine ve ekolojik dengenin korunmasına yönelik ilgiler artmış, üretimler bu yönde ağırlık kazanmıştır.

Bu dönem resimlerinde genel olarak teknik ön plana çıkmış, içerikten önce renksel ve biçimsel arayışlar ağırlık kazanmıştır.

İlk kez 1975'te mimaride ortaya çıkmış olan Post - Modernizm kavramı 1980 sonrasında uluslararası düzeyde plastik sanatları da kapsama alanına almıştır. Modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan Post - Modernizm plastik sanatlarda teknik ve malzeme olanaklarını genişletmiştir. Post - Modern anlayış çerçevesi içerisinde sanatçı kendisine çevre ve tarihin sağladığı tüm öğe ve simgeleri özgürce kullanma olanağına sahip olmuştur.

Post - Modern bir bağlam içerisinde değerlendirebileceğimiz Kavramsal Sanat 1980 sonrası plastik sanatlarımızda oldukça yaygınlık kazanmıştır. Sanatçılar geleneksel resim ve heykel kavramlarının dışında irdelenmesi gereken üç boyutlu yapıtlarıyla sanatın anlamı, sanatsal yaratma işlemini, görsel yansımanın gerçeklerini sorgulamayı amaçlarlar.



ABSTRACT

This researchment presents an extensive investigation about socio - political statement of Turkey after 1980 and its effects to Turkish paintings considering the reason-result relations during this historical period.

In the first part of the study the socio-political situation of Turkey before 1980, and the developments of paintings was discussed .

The later parts of the thesis, the changings and transformings of the socio-politicals content of Turkey and arising new formations of painting art, after 1980's Turkey and the worlds was studied.

ÖNSÖZ

Bu araştırma raporu, Türkiye’deki 1980 sonrası oluşumlar sürecindeki Türk resim sanatı hakkında hazırlanmıştır. 1980 sonrası Türkiye’de ve uluslararası bir bağlamda dünyada sosyal, politik, kültürel gibi değişimlerin yaşandığı yeni’ye ilişkin bir çok kavramın çıktığı bir evrim sürecinin başlangıcına tanık olmaktayız. Buradan hareketle genel anlamda dünyada, özel anlamda Türkiye’deki resim sanatında ve sanatçısındaki değişimler, dönüşümler belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sürecin yaşanacak diğer oluşumlara kaynak oluşturması bakımından yararlılığı amaç edinilmiştir.

Çalışmanın oluşumunda uyarı ve katkılarından dolayı danışmanım Doç. Dr. Mümtaz Sağlam’a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	3
1980 SONRASI TÜRKİYE'DE SOSYO - POLİTİK DEĞİŞİMLER.....	3
A) 80 Öncesi Siyasal Süreç ve 12 Eylül Askeri Darbesi.....	3
B) Ekonomik ve Sosyal Değişim	14
C) Kültürel Değişim	23
II. BÖLÜM.....	36
ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI.....	36
III. BÖLÜM	45
1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN OLUŞUMLAR SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI.....	45
A) Kurumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı.....	45
1) Galeriler ve Pazar Sorunu.....	45
2) Yarışmalar ve Yarışmalı Sergiler.....	50
3) Yeni Eğilimler	52
4) İstanbul Sanat Fuarları.....	53
5) Bienaller.....	56
B) Sanatçılara ve Yapıtlara İlişkin Değişimler	60
C) Eğilimler Çerçevesinde Türk Resim Sanatı.....	92
1) Soyut Eğilimler	93
2) Toplumsal (Gerçekçi) Eğilimler	97
3) Figür-Soyut Bileşiminde Lirik Arayışlar:	99
4) Figüratif Eğilimler	103

5) Yeni Dışavurumcu Eğilimler.....	105
D) Evrensel Süreçte Değişimler ve Türk Plastik Sanatlarına Yansımaları.....	114
1) Post -Modernizm ve Plastik Sanatlar	114
2) Post - Modernist Evrede Türk Kavramsal Sanatı.....	122
SONUÇ	136
KAYNAKÇA.....	139



GİRİŞ

Bir toplumun sosyal ve ekonomik değişimlerinin ortaya koyduğu koşullar o toplumun sanat yapısını belirleyen, değişime uğramasına neden olan önemli bir olgudur. Kuşkusuz bu olgu uluslararası bir düzlemde yaşanan değişimlerle de yakından ilişkilidir. Toplumsal ve kültürel değişimler, sanayileşme olgusu her alanda olduğu gibi resim sanatında da gelişimlere ve değişimlere neden olur.

1980'li yıllarda ülkemizde yaşanan ekonomik, siyasal, toplumsal değişimler ve aynı zaman dilimine beğli olarak uluslararası bir ortamda yaşanan değişimlere paralel olarak kendini göstermiştir. Kısa bir zaman aralığından yaşanan bu değişimler resim sanatımızda da kendini göstermiş ve günümüze kadar farklı boyutlarda çeşitlenerek gelmiştir.

Araştırmanın birinci bölümünde, Türk Resim Sanatı'nda değişimlere neden olan sosyal, ekonomik, kültürel değişimlere yer verilmektedir. Bu bölümde Türkiye'de 1945'te çok partili yaşama geçişten, yaklaşık 1980'lerin ikinci yarısına kadar değişen siyasal süreç üzerinde durulmaktadır. Bunun yanısıra 1980 sonrasında iktidara gelen Anavatan Partisi'nin yeni ekonomik yapılanması, bunun toplumsal yapı üzerinde etkisi ele alınıp kültürel bir çözümlemeye gidilmektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana Türk Resim Sanatına toplu bir bakış yapılmaktadır. 1980'lerden sonra resim sanatını geçmiş sanat akım ve hareketleriyle bazı yönlerden bir kopuş, bazı yönlerden uzantısı olması bakımından, tarihsel bir sıralamayla belirgin üslup ve eğilimler ele alınmaktadır.

Belli başlı dört konu başlığı altında ele alınan üçüncü bölüm ise, 1980 sonrası resim sanatının tüm yönleriyle değişim ve dönüşümleri ele alınmaktadır. Kurumlar

Sürecinde Türk Resim Sanatı adlı başlığıyla üzerinde durulan konu, 1980 sonrası resim sanatının ortaya çıkan yeni etkinlikler çerçevesinde oluşumları incelenmektedir. Bu oluşumların geçmiş sanat etkinlikleriyle ilgilerini kurarak, günümüze kadar ortaya çıkan kurumsallaşmış özel ve resmi etkinlikler ele alınmaktadır. Devamında ise sanatçılara yönelik değişimler ele alınıp, neden sonuç ilişkisi çerçevesinde bir çözümlemeye gidilmektedir. 80 sonrası ortaya çıkan resimlerde yeniyi ve değişime yönelik eğilimler genel olarak belirlenip, çeşitli örnekler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Eğilimler çerçevesinde Türk Resim Sanatı adlı konu başlığıyla ele alınan, genel olarak sanatçıların yönelimlerinin akımlar çerçevesinde sınıflamasından oluşmaktadır. Bu sınıflama özellikle 1980 sonrasında ön plana çıkmış sanatçıları yönelim alanları çerçevesinde değerlendirilmiş ve geçmiş sanat hareketleriyle ilgileri kurularak verilmiştir.

Özellikle 1980'lerle beraber adını duyuran Post - Modernizm ve buna bağlı kavramların incelenip, plastik sanatlarla ilgilerinin kurulduğu son konu ise genelde dünyada, özelde Türkiye'deki yansımaları ele alınmaktadır. Uluslararası düzlemde değişim ve dönüşümlerin bir nedeni olarak ortaya çıkan Post - Modernizm plastik sanatlarda yeniyi ilişkin birçok özellik sergilemiştir. Bu yeniliklerin Türk Plastik Sanatlarının etkileri, değişimleri ve yenilikleri sanatçılar bağlamında değerlendirilip, örnekler ışığında incelenmiştir.

I. BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE SOSYO - POLİTİK DEĞİŞİMLER

A) 80 Öncesi Siyasal Süreç ve 12 Eylül Askeri Darbesi

Türk siyasi tarihinde çok partili döneme geçiş 1945 yılında gerçekleşmiştir. Bu evrede iktidara gelecek olan Demokrat Parti 7 Ocak 1946 yılında resmen kurulmuştur. Adnan Menderes başkanlığında kurulan parti 1950 seçimlerinde oyların % 54'ünü alarak bu dönemin ilk hükümetini kurar.

Demokrat Parti'nin iktidara geldiğinde ilk tavizi laiklik konusunda olur. Parti oy toplayabilmek için din ve dinsel kurumları siyasal bir araç haline getirmesi, aydınların ve Halk Partisi'nin tepkilerine yol açar. Gerici kesimlerin taleplerini hoşgörüyle karşılayan Demokrat Parti bir noktadan sonra aydın kesimle, tutucu kesim arasındaki sürtüşmelerin başlamasına neden olur. Tutucu kesim Halk Partisi'ni "Allahsız" olarak tanımlarken, aydın kesim ise Atatürk Devrimlerinin savunuculuğunu üstlenerek seslerini duyurmaya çalışırlar.

Ara seçimlerin hemen ardından iktidar baskılı bir döneme girer. Verilen sözlerin yerine getirilmemesi, plansız kalkınmanın sıkıntıları halkın sesini yükseltmesine neden olur. Bunun üzerine hükümet sıkı tedbirler alır. Devletin tekelinde olan radyodan yayınlar yapılır. Seçim yasası, karşıt partilerin haklarını kısıtlama adına değiştirilir. Basın hürriyeti kısıtlanır, memura siyasal baskı yapılır ve üniversite yönetimi özerklikten uzaklaştırılır. Siyasal, ekonomik ve toplumsal alanda uygulanan baskılar kültür, eğitim ve sanat alanına

da kaydırılır. Sınıf düzenini eleştiren ve ortamı sarsacak olan görüşler engellenir. Yasaklar ve cezalandırmalarla özgürlük ortamı kısıtlanır. ⁽¹⁾

Demokrat Parti para istikrarının sağlanacağı ve işçi ücretlerini yükselteceğini ileri sürmesine rağmen sınıfların arası uçurum gitgide belirginleşir. Toplumda burjuva sınıfının ve sömürücü sınıfın egemenliği hissedilir boyutlara varmıştır. Yürürlükte bulunan ekonomik politikası ile haklı ya da haksız kazanç elde edip zengin olan belli bir grup ortaya çıkmıştır. Kültür alanın da da birtakım geriye dönüşler başlar. Halkın değer yargıları uygulanan ekonomik ve politik yapıya göre değişmeye başlar. ⁽²⁾

1960 yılının başlarında ülkedeki bu karanlık durum, geniş kesimde toplumsal bir kargaşaya dönüşmeye başlayınca Cumhuriyet tarihinde ilk kez Silahlı Kuvvetler yönetime el koyarlar.

27 Mayıs 1960 yılındaki askeri müdahale siyasi anlamda bir takım özgürlüklerin getirilmesine, yeni düşünce akımlarının geliştirilmesine, bazı tabuların yıkılmasına ve batılı anlamda demokrasi yolunda önemli adımların atılmasına olanak sağlamıştır. 1961 anayasası bir anlamda siyasi devrim niteliği taşımaktadır. Bu anayasa Danıştay, Sayıştay, Anayasa Mahkemesi gibi kurumlara, üniversite özerkliğine, özerk radyo ve basın gibi maddelere yer vermiştir. Düşünce özgürlüğünü ele alış bakımından ise dünyanın en ileri anayasalarından biri olarak kabul edilmiştir.

1960 - 1965 tarihleri arasında askeri yönetimle sürdürülen siyasi alan, 1965 yılındaki genel seçimlerle yerini eski Demokrat Partililerin kurduğu Adalet Partisine bırakır. Adalet Partisi, bu dönemde Demokrat Parti'nin 1950'lerde izlediği ekonomi

Bkz.

Ahmet Emin Yalman. Yakın Tarihte Gördüklerim, Geçirdiklerim, C. 4, İst., Yenilik Yay., 1971, S. 278-298.

Bkz.

Emre Kongar. Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Bilgi Yay., İst., 1979, S. 187-189.

siyasetine geri döner. Hedef, özel sektöre öncülük tanımak, yer yer kamu sektörüne de yer vermek, yatırımları hızlandırmaktır.

Büyüme, gelişme, yeni iş sahaları açma, sanayileşmede hızlanma ve ekonomideki atılımlar halkın desteği ile karşılanmış. Türkiye'nin de dünyanın bir parçası olma sürecine girdiği umudunu yaratmıştır. Daha önceki yıllarda yapılan hataların tekrarlanmaması için hükümet, ekonomik alanda büyüme konusunda Devlet Planlama Teşkilatının hazırladığı beş yıllık plana uygun hareket etmeye çalışmıştır.

Ekonomik ve demokratik amaçlı mitingler, yürüyüşler, grevler ve boykotlar düzenlenir. Üniversitelerde derslere girilmez. Türkiye limanlarında Amerikan Filosu'ndaki askere karşı saldırılar düzenlenir. İktidarın antidemokratik tutumu, Yargıtay ve Danıştay kararlarını hiçe sayması, dinci ve gerici çevrelere verdiği ödünler halkın sert tepkisini almasına neden olur. Kanlı çatışmalar adam kaçırma eylemleri, sağ - sol çatışması ve gençlerin silaha sarılması tam bir anarşi ortamı yaratır.⁽³⁾

Ülkenin içinde bulunduğu bu ekonomik ve ideolojik karmaşa 12 Mart 1971'deki askeri darbesiyle (Silahlı Kuvvetlerin yönetime el koyması) kendisini sıkı yönetimin suskunluğuna bırakmıştır. Burada ideolojik ve ekonomik kutuplaşmaların bir noktadan sonra üst boyutta şiddetsel düşmanlığa dönüşmesi ve bunun sonucu olarakta önemli ölçüde insan kaybının ve maddi hasarın gündeme gelmesine karşılık militarist bir çözümün gerekliliğini getirmiştir. Toplumsal düzenin askerce sağlanmasından çok, bir arada yaşayabilmenin şartlarının bir alternatifi olarak gündeme gelmiştir.

Kuvvet Komutanları "12 Mart Muhtırası" açıklanmasından sonra yeni bir hükümetin kurulmasını isterler ve böylelikle Demirel Hükümeti istifa eder.

³ Bkz.

Büyük Görsel Kültür Ansiklopedisi. Görsel Yay., İst., 1987. Cilt 14. s. 86-42.

“Muhtıranın verilmesinden kısa bir süre sonra 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu yürürlüğe girer. Bu kanuna göre, sıkıyönetim komutanı, hiçbir gerekçe göstermeden evleri, kişileri arama, partileri, sendikaları, dernekleri kapatma, mektup ve haberleşmeleri sansür etme, basını ve her türlü yayını denetleme, basımevlerini kapatma yetkisine sahip olur. Çok sayıda “solcu” olarak tanınan yazar, gazeteci ve aydın tutuklanır. Davalar açılır, işkence iddiaları gündeme gelir. Kısaca içinde bulunulan ortamı eleştirme kesinlikle yasaklanır.”⁽⁴⁾

İktidarda bulunduğu sırada, bedelleri çok ağır ödenen ve toplumsal kargaşayı tırmandıran Adalet Partisi’nin yanlış iç politikasına karşılık ekonomik ve dış politika alanında belirgin bir yenileşme ve değişme sağlamıştır. Ticaret burjuvasının ve toprak ağalarının bir kısmı sanayi burjuvası haline gelir. Holdinglerin sayısı artar. Tekelleşme yaygınlaşır. Ayrıca bu dönemde 1961 anayasasının getirdiği “düşünceleri Serbestçe açıklama ile birlikte dış siyaset konuları da serbestçe tartışılır. İnsanlar fikirlerini rahatça açıklayabilmektedir. Bu dönemde Amerika ile olan ikili anlaşmalara son verilmesi istenir. Batı’nın prestiji sarsılır. Kamuoyunun bu karşı çıkışları gözardı edilir. Amerika ile olan ikili anlaşmalar kağıda dökülerek yazılı hale getirilir. Sovyetler Birliği - Türkiye ilişkileri geliştirilir.

12 Mart dönemi, 14 Ekim 1973’te yapılan genel seçimlerle birlikte son bulur ve salt çoğunluğu sağlayamayan siyasi partiler koalisyonlar kurarak yönetimi ele alır, 1975’de Birinci Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulur.

Bu dönemde ülke askeri darbeye kesintiye uğrayan hak arayışı ve ideolojik kutuplaşmalara kaldığı yerden daha da kanlı ve hırçın biçimde devam etmeye başlar.

⁴ Emre Kongar. Türkiye’nin Toplumsal Yapısı. Bilgi Yay.. İst., 1979, s.196.

Ekonomik bunalım oldukça ciddi boyutlara ulaşır. Siyasal ve ekonomik çalkalanmalar, iniş, çıkışlar hayatı olumsuz yönde etkiler. Enflasyon hayat şartlarını oldukça olumsuz bir şekilde etkilemeye başlar, ülkenin genelinde sık sık ve kanuni, kanunsuz grevlere gidilmesi, yükselen iş maliyetlerinin iş hayatını durgunluğa itmesi, işçi - işveren ilişkisindeki anlaşmazlıklar ve kutuplaşmalar Türkiyeyi oldukça çetin günlerin içine sürükler.

1977'de yapılan seçimlerde MSP ve MHP koalisyonunun oluşturduğu ikinci Milliyetçi Cephe Hükümeti kurulur. Hükümetin ilk günlerinden itibaren yokluk ve kriz ortamı kendini gösterir. Bozulan ödemeler dengesi ve döviz yokluğu Türkiye'yi akaryakıtsız bir kış ile karşı karşıya bırakır. Elektrik kesintileri had safhaya varır. Karaborsa ve yoklar listesi her geçen gün kabırır. Sanayi tesislerinde elektrik kesintisi nedeniyle üretim miktarı düşürülür. Döviz darlığı ise petrol ithalatına kısıtlama getirir. Dış borç ödemeleri yapılamaz. İhracat ve yatırım olanakları tükenir.

“Ülkenin içinde bulunduğu bu kaos ortamında toplumun değer yargıları yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Kaçakçılık kontrol edilemeyecek şekilde yayılır. Fırsatçılar için aradıkları karmaşık ortam oluşmuştur. Altın, silah, uyuşturucu roketatarlar bol miktarda kaçak olarak ülkeye sokulur. Yeraltı teşkilatları ise bu kaçak malları terör gruplarına satar. Bazı devlet memurlarının dahi kaçakçılarla işbirliği yaptığı saptanır. Rüşvet alabildiğince yaygınlaşmıştır. Eski değerler yerini, toplum açısından hiçte sağlıklı olmayacak olan yeni değerlere bırakmaktadır.” (5)

1977 yılında yapılan seçimler halkın çoğunluğunun eğilimlerinin sola doğru kaydığını gösterir nitelikte sonuçlanmıştır. Fakat 1979 sonlarına doğru 14 Ekim'de

⁵ 12 Eylül Kitabı (1 Mayıs - 6 Kasım). Tempo Kitapları. İst..1994. s.32.

yapılan ara seçimlerde CHP'nin büyük bir oy kaybıyla sonuçlanmıştır. Halk ümit beslediği sol partiye karşı güvenini yitirmiş oyların büyük çoğunluğu sağ kanatta yer alan Adalet Partisi'ne kaymıştır. Adalet partisinin büyük başarı kazanması ile Ecevit istifa eder ve Demirel azınlık hükümetini kurar. Bu hükümette Başbakanlık müsteşarlığına Turgut Özal getirilir. Demirel, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik darboğazı aşabilmesi için Özal'dan ekonomik tedbirlerle ilgili bir çalışma yapmasını ister. Hazırlanan ekonomik tedbir paketi 24 Ocak 1980'de "24 Ocak Kararları" adı ile halka açıklanır. Uluslararası Para Fonu'nun önerdiği önlemler acilen alınır. Ecevit Hükümeti Dönemi'nde piyasadan çekilmiş olan mallar ortaya çıkarılır, yokluklar giderilmeye çalışılır. Fakat alınan bu önlemler bu sefer vatandaşları zor duruma sokar. Memur maaşları ülkedeki enflasyona göre oldukça düşük kalır. Tarım giderlerindeki fiyat artışı köylüleri ezer, dış ticaret açığı artar ve tüketimle - üretim arasındaki dengeyi altüst etmesine neden olur.

Ülkenin içinde bulunduğu bu ekonomik kriz terör olaylarının artmasına, sınıfsal ve ideolojik kutuplaşmaların daha da hızlanmasına, psikolojik ve sosyolojik olarak halkın oldukça sağlıksızlaşmasına neden olmuştur. Yaşanan bu olumsuzluklar ve bozulan dengeler Kuvvet Komutanlarını 3. kez olarak harekete geçirmiş ve 12 Eylül 1980'de yine askeri darbe ile sonuçlanmıştır. Bu tarihten itibaren Siyasi kurum ve kuruluşlar kapatılır. Anayasa yürürlükten kaldırılır ve yine ülke içinde bir sıkıyönetim suskunluğu yaşanmaya başlar.

"Sıkıyönetim yetkilileri, gazete yöneticileri ile görüşerek bazı konuların haber olarak yayınlanmasını yasaklar. Birçok gazetenin yayını durdurulur, kimileri kapatılır. Gazeteciler, yazarlar gözaltına alınır, mahkemeye verilir ve yayınları toplatılır. İhtilalin yapıldığı günden, 1984 yılına kadar, dört yıllık sürede, hakkında soruşturma açılan, göz

altına alınan, mahkemeye verilen ve tutuklanan gazeteci, yayıncı, yazar, sanatçı sayısı 181, mahkum edilen gazeteci, yazar ve sanatçı sayısı ise 82 olarak tespit edilir. “ (6))

21 Eylül’de emekli amiral Bülent Ulusu başkanlığında yeni hükümet kurulur ve 7 Kasım 1982’de yeni anayasa halk oyuyla kabul edilir. Anayasa ile birlikte, Kenan Evrenin 7 yıl süreyle Cumhurbaşkanı olması, Milli Güvenlik Konseyi’nin 1983’den sonra 6 yıl süreyle “Cumhurbaşkanlığı Konseyi” adıyla görev yapması ve yaşadıkları sürece dokunulmazlıklarının olacağı kabul edilmiş olur. Ayrıca kapatılan siyasi partilerin yöneticilerine 10 yıl süreyle siyaset yasağı getirilir. “Özel olarak valilerin genel olarak da idarenin yetkileri artırılırken” kişiyi güçlü iktidara karşı koruyacak kural ve kurumlar cılız bırakılmış, temel hakları sınırlama ihtimalleri genişletilmiştir. Basın Yasası, Sendikalar Yasası, Dernekler Yasası, Yüksek Öğrenim Yasası gibi yasalarla yeni düzenlemeler günlük yaşamın tüm alanlarına yaygınlaştırılmıştır. Ülke içinde oluşturulan tüm hukuksal düzenlemeler ve yasalar tamamen ve her koşulda örgütlenmeyi engelleyecek biçimde hazırlanmıştır.

Cumhuriyet tarihi boyunca hazırlanan anayasalar içinde düşünce özgürlüğü açısından 82 anayasasından daha dar ve kısıtlayıcı olanı yapılmamıştır. Bunun nedeni de 80 öncesinde yaşanan kanlı olayların 1961’de düzenlenen anayasal düzenlemelerle insanlara tanınan geniş düşünsel özgürlüğün bir sonucu olarak görülmesiydi. Halbuki 1961 anayasası oldukça demokratik ve sosyal bir nitelik taşımasının yanısıra döneme göre oldukça çağdaş ve ilericidir. Bu anayasada özgürlükler ve haklar bölümüne oldukça geniş bir yer ayrılmıştır. 10. madde “Herkes kişiliğine bağlı dokunulmaz devredilemez, vazgeçilemez hak ve hürriyete sahiptir” der, 20. maddesinde ise “Herkes, düşünce ve

Basın 80 - 84. Çağdaş Gazeteciler Derneği Yay., Ankara, 1984, s.198.

kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatleri söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir.” denilmektedir.

“ 141 / 142 maddelerin Anayasaya uygunluğu kanısına varan Anayasa Mahkemesi kararında dahi, bilimsel incelemelerin hukuka aykırı sayılmayacağı belirtilmiştir. Sanat ve bilim eleştirisi bilimsel, sanatsal yaratma ürünleri, anayasal hakkın yerine getirilmesidir. Bu açıdandır ki bu ürünler, kişilerin zarar görmesine yol açsa da, anayasal kavrayış biçimiyle çelişse de toplumdaki genel ahlak anlayışıyla bağdaşmasa da hukuka aykırı sayılmayacaktır. Bu ürünün “tahrik edici”, “mühtecen”, “suç işlemeye itici” nitelikte sayılabilmesi ancak ürünün “sanatsal” veya “bilimsel” niteliğinin bulunmamasına, açıklanan görüşlerin “düşünce” niteliğinde sayılmamasına bağlıdır. Bu ayrımda, yasal kurallara göre değil sanatın ve bilimin kendi ölçülerine göre saptanabilecektir.” (7)

1961 yasası ile 1982’de yapılan Anayasaları yan yana getirdiğimizde aralarındaki uzlaşmaz çelişkileri kavrayabilmek oldukça zordur. Türk Toplumı’nun kaderi ve Türk Siyasi hayatının böylesine gerginleşmesi oldukça ciddi bir durum olarak karşımıza çıkmıştır. 1961 anayasası ile herkes düşünce ve kanaat özgürlüğüne sahip olur ve herkese yazı, söz, resim ya da başka yollarla açıklama ve yayma serbestliği tanınır. Ayrıca düşünce ve kanaatlerin zorla açıklanmayacağı üzerinde durulur. 1982 anayasası ise bilim ve sanatın, öğrenme, öğretme, açıklama ve yayma hakkını serbest bırakmakla birlikte ülkeye girecek olan yabancı yayınların ayrı bir kanunla düzenleneceği belirtir. Düşünce ve kanaatlerin söz, yazı, resim veya başka yollarla açıklanabileceğini belirten 26. maddede “..... radyo, televizyon veya sinema yoluyla yayınların izin sistemine bağlanmasına engel değildir.” denilerek gizli bir denetimin varolacağı bildirilir.

Çetin Özek. “1982 Taslağı Anayasa Olursa”. Gösteri Dergisi, İst., 1982, s.23.

“1982 anayasası daha taslak halindeyken tartışma konusu olmuştur. Özellikle düşünce ve yaratma özgürlüğü konusundaki maddeler, sanat, edebiyat ortamının gündemini oluşturmuştur. Fakat insanların yazgıları hakkında daha az söz sahibi oldukları bir sistemde iktidara karşı yapabilecekleri bu türden eleştirilerde yasaklanır. 76 sayılı M. G. K. kararının 2. maddesinin C fırası şöyledir; “12 Eylül’den buyana ve bundan sonra M. G. K’nın karar bildiri ve icraatı ile Cumhurbaşkanının halkı aydınlatmak için yurt içinde yaptıkları ve yapacakları gezilerdeki beyanları ve 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu çerçevesinde Sıkıyönetim Komutanlarının koydukları yasaklar ve aldıkları kararlar ve beyanların tartışma ve eleştirme konusu yapılması yasaklanır.”⁽⁸⁾

1982 Anayasası basın hayatına getirdiği sansürlerin, yasakların yanısıra Yüksek Öğrenim konusunda da kendini göstermiş ve Yüksek öğrenim Kurulu’nda odaklaşan hiyerarşik bir yapısında mimarı olmuştur. 130 ve 131. maddelerle getirilen esaslar daha önce çıkarılan 2547 sayılı YÖK ile getirilen düzenin Anayasaya yansıtılmış bir özetidir. Buna göre YÖK, Bakanlar Kurulu ve Genel Kurmay Başkanlığınca seçilen adaylar arasından Cumhurbaşkanınca atanan ve yine Cumhurbaşkanınca doğrudan seçilen üyelerden kurulur. Üniversite rektörleri Cumhurbaşkanınca, dekanlar ise YÖK tarafından seçilir ve atanır. Hiyerarşik yapı, daha alt kadroların da çoğunluğunun atama yoluyla saptanmasıyla tamamlanır.

82 Anayasası’nın 28. Maddesinde “Basın hürdür, sansür edilemez” diyerek basın özgürlüğünden söz edilmektedir. Ancak Basın özgürlüğünün sınırlanması ve düşünceyi açıklama ve yayma konusunda 26. maddenin uygulanacağını belirtir. Buna göre de “..... Suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, başkalarının şöhret ve haklarının

⁸ Toktamış Ateş. “1983 Yılında Türkiye’de ve Dünyada Önemli Ekonomik ve Siyasi Olaylar”. Varlık Yıllığı, Varlık Yay.. İst.. 1984. s.9.

özel ve aile hayatlarının, meslek sırlarının korunması, devlete ait gizli belgelerin açıklanmaması, ekonomik hayatı etkileyecek gerçek dışı ve zamansız haberlerin önlenmesi, yargılama görevinin amacına uygun olarak yerine getirilmesi ve gençliğin zararlı akım ev davranışlardan korunması” amacıyla da sınırlanabilir. “Zamansız Haber” “Zararlı Akım” ve “Zararlı Davranış” gibi benzetmeler basın özgürlüğünün çok rahat bir şekilde istenildiğinde sınırlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Adalet Ağaoğlu 82 anayasası hakkında şunları söyler:

“1961 Anayasası şöyle dursun, I. ve II. Meşrutiyet Anayasalarından da geriye düşmüş görünüyor. Türk toplumu daha dün, kendisine dar gelmiş bir gömleği yırtmışken şimdi ondan da çok ama çok dar bir kılıfa nasıl sığacak acaba (...) Suyu daha başından kesmeyi amaçlıyor. Kişinin savunusu hakkını Anayasal güvenceden de yoksun bırakıyor. Düşünce özgürlüğüne, düşüncenin açıklanmasına ilişkin maddeleri, tasarının 16 - 19 - 21 - 22 - 23. maddeleri ve “Gecikmesinde sakınca bulunan haller” belirlenmesi ışığında değerlendirirsek, sanatçının, edebiyatçının genel kuşatılmışlığın da ötesinde, sekiz kalın, katı duvarla sınırsız kuşatılmış olduğunu görürüz...”⁽⁹⁾

Bu dönemde üniversite öğretim üyelerinin birçoğu YÖK sistemine tepki olarak istifa etmiş veya emekliliklerini istemiştir. Bunun yanı sıra 70 kadar öğretim üyesi 1402 sayılı yasa ile görevlerinden alınır. Mevzuatla öğretim üyelerinin ve öğrencilerin herhangi bir biçimde örgütlenmesi büyük ölçüde sınırlanır. Herhangi bir derneğe üye olmak için rektörün yazılı iznine bağlanırken, siyasal partilerle olan ilişkiler tamamen kapalıdır. Çeşitli fakültelerdeki “Siyasal Bilimler” isminin YÖK sonrasında “İdari Bilimler” olarak değiştirilmesi kurulan bu hiyerarşik yapının küçük ama anlamlı bir örneğidir.

⁹ Adalet Ağaoğlu, “Suyu Daha Başından Kesmeyi Amaçlıyor”. Gösteri Dergisi, İst., 1982, Sayı 23, s.76.

“Son yüksek ğretim yasasında göreceğimiz bu durumda, binlerce aydın kişi, kendilerini birden bire, mesleğē girerken hiç akıllarından geirmedipleri bir dzeysizlik ortamında bulmuşlardır. İçin acı tarafı odur ki, aynı aydın kesim, çok kısa bir süre önce de, kendilerini namludan çıkan anlamsız, fakat yaşamı sona erdirici kurşunların hedefi olarak bulmuşlardı. Benim “Az gelişmiş ülke aydınının kaparı” dediğim, bu “ya bireysel terör ya da devlet terörü karşısında güvensizlik” olayı, günümüzde kültür ve sanat sorunlarının en başında gelmektedir.”⁽¹⁰⁾

1982 Anayasasının hemen hemen tüm alanda getirdiğē sansür, yasak ve baskılar toplumsal yaşantıda, sanatsal, bilimsel üretimde ve bireyler arası ilişkide hatta bireyin kendisiyle olan ilişkisinde çok derin psikolojik yaralar açmıştır. Bu atmosferin getirdiğē yeni toplumsal ortam, düşündüğünü syleyemediğē için minimal düşünce biçimleri içinde sıkışan, hapsolan, edilgen, bireysel yaratıcılıkta ve üretimde kısırlaşan, başkaldırmayan bir insan topluluğ ortaya çıkarmıştır. Böyle hastalıklı bir durumun toplumda bıraktığē derin patolojik izler, bastırılmış suçluluğ, aşağılık duygularını arttırıp bir yandan insanları saldırganlaştırırken, diğēr yandan yeni kurtarıcıları, otoriteleri gereksinir hale gelmiştir ki günümüzde bu durumlar oldukça zengin örneklerle yaşanmaktadır.

6 Kasım 1983’de yapılacak olan seçimlere yaklaşırken Milli Güvenlik Konseyi, Anayasa’nın 69. maddesindeki siyasi partilerin kurucu yeleri veto etme hakkına dayanarak kurulacak partilerin geniş bir kesiminde tasfiyelere başlar. Bu dönemde kurulmak istenen 15 siyasal partinin kurucularından % 57’si veto edilir. Sağ tabanda büyük gücü olduğtahmin edilen Büyük Türkiye Partisi’nin 68 kurucu yesi veto edildiğē gibi, parti kapatılır ve bu partinin iki kurucu üyesinin de bulunduğ 14 politikacı M. G.

¹⁰ Emre Kongar. 12 Eylül Kültürü. Remzi Kitabevi Yay., İst.. 1993, s.73.

Konseyi'nin 79 sayılı bildirisiyle Çanakkalede zorunlu ikamete tabi tutulurlar. Sol tabanda ise geniş bir desteğe sahip olacağı benzeyen Sosyal Demokrat Parti de kurucu olarak iki defada 58 isim gösterir ve bunlardan 34'ü veto edilir. Geriye kalan Turgut Özal başkanlığındaki Anavatan Partisi, Turgut Sunalp başkanlığındaki Milliyetçi Demokrasi Partisi ve Necdet Calp başkanlığındaki Halkçı Parti seçimlere girebilir.

6 Kasım 1983'te yapılan seçimlerde oyların % 45'ini alarak 1. parti durumuna gelen Anavatan Partisi'yle Türkiye'de yeniden sivil hayata geçilir. Bu tarihten itibaren toplumsal yaşamın hemen her alanında - ekonomik, kültürel, politik v. s. - köklü dönüşümlerin yaşanacağı “değişim” ve “yükselen değerler” gibi iki kavramla karşılığını bulacağı yeni bir dönem yaşanmaya başlanacaktır. Bu değişimin ilk adımı genel olarak serbest piyasa ekonomisinin daha somut olarak da dışı açılmanın, serbest ve yüksek faiz politikasının ithalatta liberalleşmenin ve serbest ve yüksek faiz politikasıyla, kamu işletmelerinin özelleştirilmesinin hızlandırılarak en kısa sürede ülkeyi içinde bulunduğu ekonomik bunalımdan kurtarmaktır.

B) Ekonomik ve Sosyal Değişim

1970'li yılların ikinci yarısından başlayarak Türkiye'de geçerli “bağımlı ve dışlayıcı büyüme modeli” tıkanma noktasına gelmişti. Şüphesiz bu tıkanmada kapitalist dünya ekonomisinin içine girdiği yapısal kriz de etkili oldu ama asıl neden modelin kendi iç dinamiğinde saklıydı. İçe dönük büyüme modelinin tıkanıdığı yıllar, uluslararası sermayenin de yeni düzenlemelere hazırlandığı yıllardır.

“1980'lerin başında büyük çok uluslu şirketler merkezlerinden dünyanın dört bir yanındaki şubelerine gönderdikleri mesajda; artık dünya ölçeğinde düşünülüp ona göre

hareket etmeleri için bir engel kalmadığı, bir önceki dönemdeki kısıtlamaların aşıldığı, küresel bir yaklaşım benimsemeleri ve ona göre hareket etmeleri isteniyordu. ⁽¹¹⁾

Şimdilerde sıkça kullanılan “Küreselleşme” kavramı, yaklaşık 1980’lerin başında ortaya çıkmaya başlayan yeni eğilimleri ve süreçleri tanımlamak için kullanılıyor. Türkiye’de değişimin anakaynağı durumuna gelen küreselleşme bir model olarak 1980 sonrası ekonomik yaşantısına yön vermiştir.

Genel olarak “dışa dönük model” ya da “ihracat öncülüğünde büyüme” olarak niteleyebileceğimiz bu model “24 Ocak Kararları” olarak Türkiye gündemine girmiştir.

Yeniden kurumlaşma ve dünyanın değişen koşullarına uygun bir konuma gelmek, ülkeyi içinde bulunduğu ekonomik sorunlardan kurtarmak amacıyla alınan 24 Ocak 1980 kararları Türk Ekonomisi için yepyeni bir rota belirlemiştir.

Anavatan Partisi 1983’te iktidara geldikten sonra iktisat politikasının şöyle açıklamıştır; “Genel olarak serbest piyasa ekonomisinin, daha somut olarak da dışa açılmanın serbest ve yüksek faiz politikasının, ithalatta liberalleşmenin ve sermaye piyasasıyla kamu işletmelerinin özelleştirilmesinin çalışmaları hızla başlatılacaktır.” ⁽¹²⁾

Böylece liberal ekonomiye geçişin temelleri atılır. Türk parasının yabancı paralar karşısında değeri yükseltilmeye çalışılır. Döviz ile ilgili tüm yasaklar kaldırılır, istenilen miktarda döviz talebinin karşılanmasına çalışılır ve her türlü hesap hareketi serbest bırakılır. Bu düzenlemeler arasında gerçekleştirilmeye çalışılan bir başka reform da özelleştirme alanında olur. Kamu kesiminin ekonomik ve ticari hayattaki payı en aza indirgenmeye çalışılır.

¹¹ Fikret Başkaya. Sömürgecilik, Emperyalizm, Küreselleşme, Açı Yay., Ank., 1995, S. 48.

¹² Bkz.

Korkut Boratal. “1980’li yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm, Gerçek Yay., İst., 1991, S. 119-131.

Oluşturulan bu hedef yeni ekonomik politikasının belirleyici bir özelliğidir. Çünkü ekonomik karar mekanizmasında, tümüyle serbest piyasa koşullarıyla oluşturulacak olan fiyatlar egemen olacaktır. Her mal ve hizmet için arz ve talebe göre oluşacak olan fiyatlar yol gösterici, belirleyici olmalıdır. Oluşacak “denge fiyatları” her bir ekonomik ögenin serbest piyasada tarafların arz ve talebine belirlenen değerden işlem görmesini, tam karşılığını almasını temin edecektir. Denge fiyatlarına dayanacak ekonomik kararlar ise kaynak kullanımının en etkin olmasını sağlayacaktır. Denge fiyatından sapmalar hükümet karışmazsa, kendiliğinden düzelecektir. Piyasanın işleyişi ise bunu sağlayacaktır.⁽¹³⁾

Ekonomi politikasında 1980 dönüşümünün en önemli öğelerinden biri fiyatlandırma sürecinin, piyasa koşullarına bırakılmasıdır. Fiyat serbestliğinin bir uzantısı, bir malın yerli üretiminin iç talebi karşılamadığı, ya da fiyatın dünya fiyatları üstünde olması durumunda ilgili malın ithali yoluna gidilmesidir. Yerli üretimde, teknolojik ve ekonomik etkinliğin ve köklü yapısal değişikliğin sağlanması için iç pazarın ithalat mallarına açılmasının gerekli ve zorunlu olduğu 24 Ocak programlarının temellerinden birisidir.

Serbest piyasa ve özel girişime dayalı ekonomiyi gerçekleştirme ve devletin piyasa müdahalesini en aza indirmeye uygulamaları üç yönde geliştirildi:

- Devlet mal ve üretim etkinliği azaltmayı amaçladı ve bu nedenle 24 Ocak kararlarını izleyerek madenlerin kamulaştırılmasına ilişkin karar iptal edildi; sigorta tekeli kaldırıldı.

¹³ Bkz.

Yakup Kepenek, Gelişimi, Üretim Yapısı ve Sorunlarıyla Türkiye Ekonomisi, Başarı Matbaası, Ank., 1987, S. 391.

- Fiyat saptama - kontrol - koordinasyon komitesi kaldırıldı ve fiyatlar serbest piyasa güçleriyle oluşmaya bırakıldı. Öte yandan Kamu İktisadi Teşebbüslere fiyat belirlemede özerklik verildi; temel ve kritik mal listesi kapsamında sadece birkaç mal ve hizmet bırakıldı.

- Kamu vergi gelirlerini azaltıcı uygulamalara dönüştü, özellikle sermaye gelirleri üzerindeki dolaysız vergilerde büyük indirim gerçekleştirildi. ⁽¹⁴⁾

Serbest piyasa ekonomisine geçerken, faiz oranlarının da devlet denetiminden çıkarılması ve serbest piyasada oluşturulması amaçlandı. Fakat bu serbestlik sürdürülemedi, müdahale geri döndü, fon piyasasındaki özgürlük kısıtlandı ve bankalar sistemi yeniden düzenlendi. Faizlerin serbest bırakılmasında en ciddi adım ise 1988 Ekim kararlarıyla atılmıştır. Ekonomide dengesizlikleri gidermek üzere, 1987 yılı sonunda kamu tarafından üretilen mal ve hizmetlerin fiyatları önemli ölçüde arttırılmış, mali piyasasındaki dengesizlikleri gidermek ve Türk Parası'na kaçışı engellemek üzere 1988 Şubat ayında bir dizi önlem alınmıştır. Bu önlemlerin amacı TL cinsinden tutulan tasarrufların çekiciliğini ve dolayısıyla TL'ye olan talebi arttırmak, ithalatı frenlemek, ihracatı tekrar canlandırmak ve kamu harcamalarını kısarak ekonomideki aşırı ısınmayı soğutmaktır.

“Programın faiz oranlarını tümüyle serbest bırakılmasa bile yükseltilmesinin amaçlanması bir taraftan banka kaynaklarını ve buradan yatırılabilir kaynaklara arttırmaya ve bununla eş zamanlı olarak mal ve hizmet talebini kısıtlamaya yöneliktir. Yatırımları ve işletme sermayesinin maliyetini arttıracak ve üretimin daha az sermaye ile yoğun bir nitelik kazanmasını sağlayacağı söylenebilir. Bu durum üretimde sermaye -

¹⁴ Bkz.

Gülten Kazgan, Ekonomide Dışa Açık Büyüme, Belge Yay., İst., 1986, s. 345.

emek bileşimini esnek olmadığı oranda sermaye, yoğun teknoloji kullanılan üretim süreçlerinin yapılanması anlamına gelir. Bu son nokta, uzun dönemli gelişme, sanayileşme açısından olumsuz sayılmaktadır.”⁽¹⁵⁾

Faiz oranı gibi diğer anahtar fiyat olan döviz fiyatının serbest piyasada oluşumu “Serbest Piyasa Ekonomisi” mantığının bir uzantısı olarak gündeme gelmiştir. Programın uygulanması sırasında TL’nin A.B.D. Doları karşısındaki fiyatı önce % 48.62 oranında düşürülerek, bir dolar TL’si karşılığı 47.80 TL’den, 71.40 TL’na yükseltildi.

Döviz kurnun sürekli değiştirilmesiyle, kısa dönemde T.L.’nin resmi bir karaborsa fiyatları arasındaki farkı azaltmak, dışardan borç alabilmek amaçlanmış ve bunun yanında yurt dışında çalışanların daha fazla döviz gendermelerini sağlamak amaçlanmıştır. Bu durum IMF (Uluslararası Para Fonu) tarafından önerilmiştir.⁽¹⁶⁾

Döviz piyasasında serbestleşmenin ayrılmaz bir ögesi de ihracat rejiminin serbestleşmesidir. İhracatta devlet denetimi büyük ölçüde kalktığı gibi geniş bir teşvik sistemi getirilmiştir. İhraç edilen malların ilksel ve yardımcı mallarla ambalaj malzemeleri gümrük vergisi ve benzeri yükümlülüklerden arındırılmıştır. İhracatta dolaylı vergi iadesi sistemin yürütülmüş kurumlar vergisinin hafifletilmesi sağlanmış, ihracat kredilerinde daha düşük faiz oranları uygulanmıştır.

1980 yılından bu yana uygulanan ekonomi politikası, dış ekonomik ilişkilerde ihracatın teşviki ve ithalatın serbestleşmesi yoluyla Türk Ekonomisi’nin dünya ekonomisiyle entegrasyonunu sağlamaya yönelmiştir. “Açık Pazar” ekonomisinde ekonomik faaliyetler kişilere - şirketlere (özel kesim) bırakmaktadır. Devletten önce

¹⁵ Gülten Kazgan, a.g.e., s. 346.

¹⁶ Bkz.

Yakup Kepenek. a.g.e., s. 164.

girişim güçleri, plandan önce piyasa, emekten önce sermayenin doğal gelişim yasaları egemen kılınmıştır.

İhracatta 1980 sonrasında büyük bir yükselme görülmüştür. İhracat başarısına daha yakından bakıldığında şu gözlemler yapılabilir: Yaklaşık % 20'lik bölümünün hayali olması durumunda görünen ihracatın beşte bir oranında düşürülmesi gerekir; ikinci olarak aynı malın hem ithali hem de ihracı söz konusudur. Üçüncüsü varolanın ucuza satılması bunun da aşırı teşviklerle sağlanması sonucu ekonominin dengelerinin bozmaktadır. Diğer bir açıdan ise terbiyevi etkisi olacak diye büyük ölçüde serbest hale getirilmiş ve lüks tüketim özendirilerek gereksiz yere dışarıya milyonlarca dolar ödenmiştir. Türkiye'nin dış borçları 1981'de 12.5 milyar dolardan 1988'de 43 milyar dolara yükselmiştir. 1981'de yaklaşık 1 trilyon olan iç borçlar 1988'de 17 trilyona yükselmiştir. Milli gelirden kâr, faiz ve kira elde edenlerin aldığı pay 1988'de % 68.1'di. Bu % 68.1'lik pay içinde en büyük ağırlık faiz ve kira elde edenlerin rantıye sermayesi milli gelirin yaklaşık % 30'na el koymaktadır. Öte yandan 80 sonrası dönemde doğrudan üreticilerin milli gelirden aldıkları pay giderek küçüldü. 1963'ü baz alan (1963 = 100) endekslere göre, reel ücretler 1980'de 85.7'den 1987'de 59.2'ye gerilerken, ücretlilerin milli gelirden aldıkları pay 1980'de % 26'dan 1988'de % 15.6'ya gerilemiştir.⁽¹⁷⁾

Türkiye'nin Klasik Karma Ekonomi sistemi, Cumhuriyet döneminde ilk kez liberal kapitalizme çok köklü bir şekilde dönüş yapmaktadır. Devletin ekonomik faaliyetlere doğrudan müdahaleleri kaldırmak istemekte (KİT'lerin özel kesime tümüyle devir) sosyal devletin boyutları son derece durulmaktadır. Devlet sadece yönlendirici ve "tanzim edici" işlevlerle yetinerek alt yapı faaliyetlerini yapacaktır.

¹⁷ Bkz.
Fikret Başkaya. a.g.e.. s. 163-169.

Özal iktidarının uygulamaya koyduğu liberal ekonomik modeline geçiş süreci Türkiye’de sancılı bir şekilde gerçekleşmiştir. Ekonomik alandaki değişimler kimi zaman toplumda kolaylıkla yerine oturmuş, kimi zaman ise tepkiyle karşılanmıştır. Uygulamaya konulmak istenen sistemle birlikte paranın önem kazanması bütün değerlerin değişmesine yol açmıştır.

Değişen siyasal, ekonomik ve sosyal koşullar toplumda birinci amacın kolay yoldan para kazanmak ve kısa sürede “köşe dönmek” olduğu inancını kabul ettirir. Paranın aşırı değer kazanması maddi değerlerin ön plana çıkması, namus, ahlâk, kanaatkârlık gibi kavramların değişmesine yol açmıştır. Para, insan ilişkilerinin çıkar ilişkisine dönüştürmüştür. Manevi değerlerdeki çöküntü hukuksal alandaki boşluklarla birleştiği zamanda ciddi bir çöküntü yaratmıştır.

Toplumda daha önceki yıllara göre farklılaşan istekler geleneksel yapının da değişmesini beraberinde getirmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin ve dışa açılmanın getirdiği çok renklilik istekleri ve ihtiyaçları bu doğrultuda yönlendirmiştir.

Lüks yaşama düşkünlük ve paranın sağladığı imkanlarla istenilenin elde edilmesi bir “gösterişçilik” olayını gündeme getirir. Özentilik, insanların kendilerine uyan ya da uymayan birçok kalıba girmesine neden olur. 80 sonrası liberal hamle ile yetişen gençler içinde toplumun bulunduğu ortam hiç içaçıcı değildir. Değer yargılarındaki değişimler gençliğin apolitik, özentili, marka düşkünü ve bencil yetişmesine yol açar. 60’lı yılların gençliği umutlu ve kendine güvenlidir. 70’li yılların gençliği ise örgütlü ve mücadelecidir. 80’li yıllara gelindiğinde korkan ve mücadeleden kaçan, rahatına düşkün bir gençlikle karşılaşılır. ⁽¹⁸⁾

¹⁸ Bkz.

Yalçın Küçük. “80’li Yılların Gençliği” Nokta Dergisi, Sayı: 22, 1989, s. 60.

“İdealizm, özveri, eşitlik, bozuk düzene karşı savaşımlar eskiden sol öğrenci ve aydın kesimde önemli sayılan inanç ve davranışlardı.1980’lerde erdem kavramı değişti yada değiştirildi. Daha önce erdem sayılan şeyler geri kafalılık,aptallık sayılır oldu.Hele sol ideolojiyi savunmak,çağdışı kalmak anlamına geliyordu.Buna karşılık iş hayatında başarı,köşeyi dönme gibi,toplumun değil bireyin çıkarlarını gözetken faydacı bir felsefe kabul görürken,radikal sayılan ideolojilere,siyasal tutumlara sırt çevirmek akıllıca davranışlar olarak değerlendirildi.”⁽¹⁹⁾

80 öncesinde yerleşmediği düşünülen “bireysellik”salt”bireycilik olarak, özellikliyle medyanın yönlendirmesiyle de topluma yayılmıştır. 70’lerin “dava adamı” tipinin yerine, iyi yaşama talepleri gereği, “iş bitirici” insan tipini revaçta görülmesini Türk toplum değer yargılarında meydana gelen kökten bir değişiklik olarak açıklamak mümkün değildir. Bireyselleşmenin, bireysel olmayıp toplumsal bir olgu olduğu kabul edildiğinde aileyi, akrabalık bağlarını ve dayanışmayı toplumun temeli olarak gören Türk insanının batılı anlamdaki “bireycilik” doğrultusunda bir bireyselleşme sürecini taklit edebilmesi, kültürü ve içinde yaşadığı toplumsal yapıyla bağdaşmadığından bu yönde bir gelişme göstermekte olduğu söylenmemekle birlikte, Türk insanının kendine özgü bir özelleşme sürecine girmiş olduğu, kendine özgü bir kimliğin ve kişiliğin peşine düştüğünü söylemek mümkündür.

“80 sonrasında liberal ideoloji ve piyasa ekonomisi değerlerinin çoğunluk tarafından benimsendiğini görüyoruz. Hatta o kadar ki jakoben devletçi gelenekten “homoeconomices” profiline geçiş, politik kültüre de pragmatik değerlerin ağırlık kazanmasıyla yansımıştır. Burada üzerinde durulması gereken, sözü edilen liberal

¹⁹ Nilüfer Göle. “80 Sonrası Politik Kültür”. Türkiye Günlüğü 1992, Kış, Sayı: 21, s. 49.

idaolojiyi ve hareketlerin özgürlük ve bireysellik geleneği değil,devlet ile toplumu ayrıştıran bir geleneği takip ettiğidir. Bu bağlamda liberalizm, Batı ülkelerinin tersine bireycilik doğrultusunda değil,daha çok ekonomik alanın siyaset ve devletten ayrışması doğrultusunda gelişmektedir.”⁽²⁰⁾)

Toplumsal açıdan bakıldığında söz konusu olan “daha iyi yaşama isteğinden” ancak sosyal adaleti gözardı etmeyen bir iyi yaşama isteğinin yükselişi diye sözedebiliriz. Girişilen bu yeni süreçte bundan böyle toplumsal yapıdaki oluşumları, değişimi iktidarın iradelerinden ya da batıcılığından daha çok etkileyecektir. İktidarın batı kültürel modeli aracılığıyla toplumu yönlendirme, ona batıcı bir kimlik kazandırabilme kapasitesinden çok toplumsal oluşumları temsil edebilme, ifade edebilme kapasiteleri önem kazanır.

80’li yıllarda değişen ekonomik ve sosyal koşullar sadece kentli insanın yönelişlerini değil, köylünün de yaşam şeklini değiştirir. Bu dönemde artık tarım dışında kaynaklar aranmaya başlanmıştır. Minübüs alımı, dükkan açma gibi alanlara yönelme, köylüyü ulaştırma ve ticaret sektörüne yönelmiştir. Gayrimenkul edinme çabaları artmış ve dayanıklı tüketim mallarına yönelik talep çoğalmıştır.

Bu dönemde aile yapıları da değişime uğramıştır. Eskiden toplu halde yaşayan aile kent yaşamı, pahalılık, işsizlik ve geçim darlığı gibi nedenlerle bireylere bölünmekte ve herkes ev bütçesine katkıda bulunabilmek için çalışma hayatına atılmaktadır. Babanın egemenliği, akrabalarla ilişkiler gibi konular eski geleneksel işlevini yitirir. Kapalı, gelenekçi aile yapısı bozulur. Ahlak yapısı günün koşullarına göre şekil alır.

80’li yıllarda ekonomik alanda kendini gösteren değişim sınıflar arası mesafeyi açmıştır. Günün koşullarına göre hareket edip çeşitli yollardan para kazanabilen insanlar

²⁰ Nilüfer Göle, a. g. e., s. 51.

“köşeyi dönerken” ezilen kesim güçlkle yaşamını devam ettirmeye çalışmıştır. Anavatan Partisi’nin hedefi olan ortadirek oluşturulamamıştır. Zengin ve fakir sınıflandırılması ise hırsızlık, cinayet ve intihar gibi olayları arttırmıştır.

“Türkiye’de 80 öncesinde politiğin sosyal alana egemen olması siyasal ideolojilerin sivil oluşumlara baskın olması sözkonusudur. Bu dönemde değışim toplumsal aktörlerin katılımına bağılı olarak değıl, yukarıdan aşağıya devlet aygıtına bağılı olarak düşünölmektedir. 80’lerde ise sivil toplumun oluşması yönünde devletten ayrışma ve sosyal aktörler arası yatay ilişkilerin kurulmaya çalışması görölmektedir. 80 sonrası revaştta olan liberal ideoloji ve piyasa ekonomisi değerlerin Türkiye’de “özgürlük ve bireysellik” geleneği yerine devlet ile toplumu ayrıştıran bir geleneği takip ettiği değişim eksenin toplum ağırlıklı modernlik arayışlarına kaymakta olduğu görölmektedir.”⁽²¹⁾

C) Kültürel Değışim

1980’li yıllardan itibaren Türk kültürel yaşıntısı kendinden önceki dönemlere göre farklı yapısal özellikler taşımaktadır. Kültürel çoğullaşma ya da kültürün parçalanması olarak tanımlayabileceğimiz değışim 80’lerin ikinci yarısından itibaren kendisini birçok alanda birden hissettirdi. Kısa bir zaman aralığında yaşanan bu değışimleri özellikle 1970’lerde kapitalist dünya ekonomisinin içine girdiği yapısal kriz sonucunda değışen ekonomik ve politik stratejilerine bağlamak mümkündür. Bu strateji genel olarak “küreselleşme” ya da “globalleşme” olarak adlandırılan yeni bir ekonomik sistemin gündeme gelmesi ve Türkiye’yi de içine almasıyla kendini göstermiştir.

70’lerde yaşanan ekonomik krizin ilkin kapitalistler farkettiler ve bunu da karların geniş ölçüde düşmesinden yola çıkarak çözümlediler. O dönemde çok uluslu şirketler,

²¹ Nurdan Gürbilek, Vitrende Yaşamak, Metis Yay., Nisan 1992, s. 9.

ulusal devletlerin içinde büyük bir ağırlık taşıyorlardı ve karlarını yükseltmek yoluyla krizden çıkmak maksadıyla da ulusal devletlere baskı yapmaya koyuldular. İşte ekonomik özelleştirme programlarının ortaya çıkması, devletin işçi çıkarması, daha küçük işletmelerle ayakta durması, krizin kapitalistler lehine çözmeyi gerektirirken, beri taraftan da ulusal devlet kavramının tartışmasını gündeme getirmiştir. Çünkü devlet, harcamasını kısmak için sosyal devlet niteliğinden vazgeçmesini gerektiriyordu. Zorunlu sağlık harcamasından, zorunlu eğitim harcamasından, altyapı düzenleme kaygılarından kendini uzaklaştırdı. Uzaklaştırdı, sosyal devlet küçülünce ve insanlar daha önce bu kavram çerçevesinde elde ettiklerini edememeye başlayınca bir takım gettolarla, bir takım cemaat ruhuna yönelik yapılanmalarla bu sorunu aşmaya çalıştılar. ⁽²²⁾

1980'lerle gündeme gelen devleti küçültme kavramı ile modernist, radikal, yapaycı devlet niteliği değişmeye başlamıştır. Kamusal alanı genişletipsivil toplum oluşturma kavramının devreye girmesiyle hem devletin resmi kimlik tanımlanması ortadan kalkmış, hemde bireyler üzerinde uyguladığı resmi ideolojiler çözülmeye başlamıştır. Böylece Doğululaşma veya Batılılaşma diye nitelenen kültürel kutuplar bu noktadan sonra birbiri içinde harmanlanarak yada ayrışarak çok odaklı bir kavramı ortaya çıkaracaktır.

1980'lerin kültürel iklimini belirleyen yalnızca bir kitle kültürü değildir. Daha çok "taşra" olarak adlandırılabilen bir yaşantının bu güne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşüydü. 80'ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak varolan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil

²² Bkz.

H.B. Kahraman, "1980'ler ve Yeni Kültürel Ortam", Varlık Dergisi, Mart 1992, s. 25.

ediyordu. Ona, Kemalizm'in bu topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından kurtulma umudunu vadetti; Taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklemenelebileceğini, piyasada ona da bir yer olabileceği umudunu verdi. ⁽²³⁾

1980'lerle beraber toplumsal alanda ortaya çıkan kültürel oluşumlar iki planda kendini göstermektedir. Batılı bir yapılanma süreci ile kendini oluşturmuş kent kültürü, 1950'lerden itibaren kentlere yerleşen göçmenlerin yarattığı bir alt kültür konumundaki arabesk kültür. Arabesk, 1970'lerde ezilmişlerin, horlanmışların, karşılıksız aşkların, hayatın çilelerinin simgeleşmiş içli, dramatik bir sesi olarak ortaya çıkmıştır. Arabesk bu tarihlerde bir kabullenmişliğin, bir tahammülün içinden konuşan Orhan Gencebay'la simgeleşmişti. Sesi boyun eğdiren, karşısında herşeye rağmen onurunu korumanın önemli olduğu bir anın sesiydi.

"Orhan Gencebay, yaşanan anın ihtiyaçlarına cevap veren bir müziği aradığını söylüyordu. Şehrin müziğini o zamana kadar bu müzik terbiyesini içermediği bir yaşantıya, bastırılmış bir sesi açmıştı. Seçkinliğe alışmış bir müziğe, şehrin yeni sakinlerinin dertlerini, sokağın sesini sokmaya sokmaya çalışmıştı. Ya da tersinden söylersek sokağın sesini şehir müziğinin imkanlarıyla buluşturmaya çalışmıştı."⁽²⁴⁾

70'li yılların sonuna kadar birçok şey değişir ama kentlilerle, gecekondu kültürü arasındaki farklılık yine de bir çatışmaya dönüşmez. 80'li yıllarla birlikte arabeskte dinamik bir değişim, kafa karıştırıcı bir çeşitleme başlar. Bu süreç arabeskin umut ve iyimserlikle tanışması, garibanlar sınıfını aşarak sınıflar üstü hale gelmesi, müziği aşarak bir yaşam kültürü haline gelmesi olarak değerlendirilebilir.

²³ Bkz.

Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yay, İst., 1992, s. 109-113.

²⁴ Nurdan Gürbilek, a.g.e. s. 101.

Çekirdeğinde eski arabeskin durduğu, ama bu çekirdekten bambaşka hareketlerle dağılan bir kültürel iklim su yüzüne çıkmakta olduğundan bunun Cumhuriyet'in ilk özgün popüler kültürü; Arabesk olduğundan sözedebiliriz. 50'lerin ortasından bu yana bize akan üç toplumsal imkana bakarak bu kültürü irdeliyebiliriz.⁽²⁵⁾

Buradaki üç sanatçı toplumumuz için birer şarkıcı olmaktan öte birşeyler ifade etmiştir, ediyorlar. Yeni şarkıları kadar, ekran dışındaki, sahne dışındaki hayata karşı tavırları, giyim, kuşamları, tercihleri merak edildi, izlendi. Toplum onlarla, onlara göre kendisine baktı. Onları birer toplumsal ikon olarak belledi.

Zeki Müren, hüsrânın tehdidi altındaki bütün kesimlerin ortak sesini dile getirdi. Ne var ki 60'ların ortasında eski kentlerle yeni kentlerin güzergahları farklılaşmıştı. Talepleri ve çıkarları, aynı seste dile gelmezdi. Bu yüzden Orhan Gencebay'ın saltanatı başladı. Gencebay yitirilmiş bir güzel ülkenin değil, bir türlü ulaşılmayan ilerideki o güzel ülkenin peşindekilerin sesiydi. Geride sığınacağı olmayanların, ileriye ihtirasla yapışanların, her gün gelecek kapısına omuz vurup geri püskürtülenlerin şikayetiyle karışık, ama yine de yaşama isteği dolu sesini taşıdı.⁽²⁶⁾

80'lerle birlikte kentin eski sahiplerinin en azından sayıca azınlığı düştüğü açıkça görülür oldu. Boyunları seçkinler karşısında başlardaki gibi bükük değildi, sesleride tabii!... İşte İbrahim Tatlıses o yüzden, eskilerin edep anlayışına ters düşen bir tavırın sesi olarak olanca gümbürtüsüyle hayatı dışa vurmaya başladı. "Allah, Allah, Allah bu nasıl sevmek" ve "Bende İsterem" tınlaması kendisinin şaşması yetmeyen ötekilerinde

²⁵ Bkz.

Aydın Uğur, "Cumhuriyetin İlk Özgün Popüler Kültürü: Arabesk" Argos, Aralık 1988, Sayı: 4, s. 131

²⁶ Bkz.

Ünsal Oskay, "Zeki Müren ve Bülent Ersoy İçin İyi Niyetli Bir Mersiye", Cumhuriyet Gazetesi, 13 Mart 1982.

görmesini şaşmasını isteyen güvenli bir duyarlılığın sesiydi. Karşılansınmayan çıkarlar ve talepler, artık, şikayeti terk edip, karşı direktme tınısına bulanmaya adaydılar.

Cumhuriyet ile birlikte Türkiye önünde iki tercih vardı. Birincisi dünya sistemiyle bütünleşmeyi hedefleyen kapitalistleşme yönü, ikincisi ile bu sürecin kolaylaştırıcısı ve tamamlatıcısı olarak aydınlanma felsefesinin uzuntası olan modernizm'in değerlerinin benimsetilmesi çabası idi. İşte Zeki Müren'den İbrahim Tatlıses'e uzanan, ses, toplumun bu dayatmaya verdiği karşılıkların yarattığı gerilimlerin içinden süzülüp geldi.

Zeki Müren'le gelen hayatın sesi seçkinleri irkiltmedi: nezihlik ölçütlerini zorlamıyordu çünkü. Ama Orhan Gencebay'la toplumun sesini kendi kurguladıklarından farklı bir tını çıkarmaya başladığını işittiler. Arabesk diye adlandırılan olaya önce müstehzi baktılar, küçümsediler. Gencebay yıllarının arabeski seçkinleri fazlaca irkiltmiyordu; ne da olsa “şoförler vb.” gibi sınırlı bir alt grupla özdeşleştiriliyorlardı. Ama ne zaman ki, bu sesin yaygınlık kazandığı İbrahim Tatlıses'le apaçık belli oldu; işte o zaman arabesk olay konusu olmaktan çıkıp bir çeşit hınç konusu oldu.

Seçkinler 80'lerin sonu yaklaşırken, seçkin olmayanların sesine hükmedemez haldeydiler. Denetim olanağı elden yitmişti. Bu ses, seçkinlerin hükmettiği radyo, TV gibi resimli iletişim kanallarının dışında da işleyen teyp, video - kaset gibi kitle iletişim araçlarıyla hepten ele avuca sığmaz oldu.

Arabesk, toplumun birbirinden farklı kesimlerini aynı anda çağıran ilk kitlesel kültürümüz oldu. Bu çağrı gücünün ardında, belki de, bir başka beceri daha yatıyordu: O da, bunca yıldır seçkinler katında sözü edileen Doğu - Batı sentezini kendi bünyesinde kendi öğeleriyle başarmış olmasıdır.

Arabesk müzik, acının, kahrın ve isyanın hakim olduğu bir duygulanımlar bütünüdür. Sazlar ve ritm bu bütünün kendi içinde oluşturduğu katı kuralların

çerçevesinde kendini oluşturmaktadır. Buna beyeni çerçevesinden baktığımızda Kitch'le örtüştürebileceğimiz bir yapı sergiler.

“Arabesk müziğin kökeninde göstergelerin temsili niteliği ile işlevsel kılınabileceği varsayımı yatmaktadır; çünkü uygulamanın açıkça doğruladığı gibi geniş halk dilimleri (sıradan insanlar) açısından gösterge yığınağı sınırlı bir kot ile bütünleşen, klişelenmiş biçemin deşifre edilmesinde hiçbir güçlük yoktur. Ancak hüznün, kahır, acı vb. sınırlı duygulanım skalasının müzikte nasıl ifade edilebileceği yolunda güvenceli bir çözümün bulunduğu inancı, tekrarın tuzağına düşen arabesk müziği peşinen büyük bir açmaza sürüklemiştir.”⁽²⁷⁾

Arabesk müzikte söz ile müzik organik bir bütün olmaktan çok, bir ötekinin eklentisi durumundadır. Hazır iki kalıbın (söz - müzik) birbirleriyle buluşması olarak ele alınabilir. Söz ve ritm birbirinden bağımsız ama aynı amaca hizmet etme durumundadır. Bu heterojen mantık tıpkı Kitch'te karşılaştığımız yığışım mantığıyla örtüşmektedir.

“Kitch, Türk toplumunun bilimsel gelişme ögeleri ile olduğu kadar, bu toplumun sanat yapıtına bakış açısıyla örtüşen bir kavramdır. Kitch'in bir edit - eyleme biçimi olarak tanımlarsak iki sonucu işaret etmek gerekir:

Hepimiz Kitch'le içiçe yaşıyor ve Kitch üretiyoruz. Ayrıca arabesk dediğimiz şey bir kavram kaydırmasıyla artık genel olarak Kitch diye tanımlanmalıdır.”⁽²⁸⁾

Türkiye'de 1980'lerin kültürel yapısı iki nokta ile dikkati çekmektedir. Birincisi politik zihniyetin bastırılması, gözden düşürülmesi, ikinci ise bu alan dışında kalan, kendinden önceki dönemlerde bastırılmış birçok alanın ayrıştırılması, kışkırtılması ve söze

²⁷ Mehmet Ergüven. Yorumla Doğru. Yapı Kredi Yay., İst., 1993, s. 130.

²⁸ H.B. Kahraman. “Kitch Olgusuna Estetik ve Sosyolojik Bir Bakış”. Hürriyet Gösteri, Haziran 1991, Sayı: 127. s. 12-13.

dökülmesi olarak niteleyebiliriz. Bir yandan merkezi bir iktidarcı bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; öbür yanda 80'lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezsiz, çok daha dağınık, çok daha kendiliğinden görülen bir söz patlaması.

Bu ortam içinde daha önce toplumun kesimleriyle işbirliği içinde olan sanatçılar, aydınlar seslerini daha çok sanat dergilerinde duyurmaya başlarlar. Milliyet Sanat ya da Gösteri Dergisi'nde yayımlanan bir yazının tek cümlesindeki, üstü sekiz kat örtüyle kaplanmış bir politik ima sessiz heyecanlarla karşılanıyordu. Aydın ve sanatçılar daha bir süre açık politik tartışmalar yapılamayacağını anlayınca gündelik hayata, popüler kültüre doğru ilgilerini yöneltmeye başladılar. 80 sonrasında başlayan "fiili yasaklar" aydın ve sanatçıların 80 öncesinin toplumsal içeriği ağır basan konulardan uzaklaştırmış, tartışmalar gündelik yaşam kültürü arabesk konularını kapsar olmuş, özlemler nostaljikleşmiştir. Demokrasi, insan hakları gibi konular düzenin açtığı dar alanlarda ve "çocuklar için yapılan küçük ve güvenli havuzların hacminde" tartışılabiliyordu. 80'lerde toplumun ve aydın kesimin ilgi odağı olan konular aslında çağdaş bir toplumda tartışılması gereken konulardı. Ancak, devletin baskısı ve fiili yasaklarla bu konular yönlendirici açıdan ele alındı. Eskinin birlik, beraberlik, dayanışma gibi temalarla örülen halkçılık söylemi yerini değişen dünyada bireyin yükselişi temasına yaslanan, hem kültürel hem de toplumsal alanda rabet gören bir "neo-populist" söyleme bırakır. ⁽²⁹⁾

80 Öncesinin politik yapılanması kendinden önceki dönemlerde tüm hayat alanlarını kaplayan bir olgu durumundadır. 80 sonrası, bir yanıyla depolitize edilmiş

²⁹ Bkz.

Can Kozanoğlu, Cilalı İmaj Devri, İst., İletişim Yay., 1993, s. 100
Emre Kongar, 12 Eylül Kültürü, Remzi Kitabevi, İst., 1983, s. 296.

diyebileceğimiz oluşumların gündeme gelmesiyle ortada kocaman bir boşluk kalmıştır. Politika ancak hem ortak hem özel, hem kamusal hem şahsi olan arasındaki gerilim üzerine yükselir. Kendisini bu gerilim üzerinde kurmayan politika yenildiğinde ise boş bir alan bırakır. İşte 80'lerdeki "Özel Hayat" başlığı altında çeşitlenen bir konu çoğulluğu etrafında koparılan gürültü bu boşluğa yerleşti. Sanki bir özgürlük alanıymış, sanki özel olan aleni olabilirmiş gibi kamu önüne çıktı. Herşey tersine doğru gelişmeye, yaşanmaya başladı.

"80'lerde Türkiye'de yaşanan cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesiydi. Sürece damgasını vuran, ısrarla bilmek isteyen kurumsal bir otoriteden çok, kendilerine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergilerin soruşturmasını büyük bir açlık, büyük bir iştahla cevap veren, iç dökmek isteyen, bunda bir özgürleşmenin, bireyselleşmenin imkanını gören gönüllü anlatıcılar oldu. Sonuçta 80'lerin Türkçe'ye kazandırdığı en önemli sözcük oldu özel hayat." ⁽³⁰⁾

80 öncesinde yerleşmediği düşünülen bireysellik, salt bireycilik olarak, özellikle medyanın yönlendirmesiyle topluma yayıldı. Depolitizasyon politikasının geçerli olduğu koşullarda buna eşkil eden bir oluşum olarak, yeni bir ahlakın, yeni bir yaşam felsefesinin boy göstermesi söz konusu oldu.

Medya, 80'lere damgasını vuran söz siyasetinin oluşmasında önemli bir rol oynadı. Yakın zamana kadar "mahrem" kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 1980'lerle birlikte medyanın etkisiyle kamuoyunun gündemine geldi, ayrıştırıldı. Cinselliklerin sınıflandırılmasında (eşcinseller, biseksüeller, transeksüeller, zıtcinseller)

³⁰ Nurdan Gürbilek, a.g.e., s. 18.

kuşakların ayrıştırılmasında (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı, 27 Mayıs Kuşağı) öncülüğü onlar üstlendiler. Özel hayat denen alan ilk kez bir kamu meselesi olarak kuşatıcı ve kışkırtıcı bir söz düzeni içinde tarif edildi. Kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir haber dili oluştu. ⁽³¹⁾

Bütün bu gelişmelerin ortak özelliği resmi kültürün dışında (hatta bazılarının kısmen ona tepki olarak) doğmuş olmaları ama varlıklarını da 1980’de devletin müdahalesiyle kurtarılmış bir piyasaya borçlu olmalarıydı.

1980’den sonra basına koyulan sansür ve denetim, basının siyasi olguların ötesine itmiştir. 12 Eylül’ün hemen ardından darbeyi meşrulaştırmayı amaçlayan “anarşi ve terör” haberleri dışında, karısını öldüren kocalar, çocuklarını öldüren anneler, kardeş cinayetleri ve aile cinayetleri gibi haberlerin dışına çıkılmamıştır. Haberler daha risksiz bir bölgeye, daha kurgusal bir haberlere yönelmiştir. Ama bugün geriye bailacak olursa bu yönelişin 1980’lerin ikinci yarısına damgasını vuracak bir eğilimin ipuçlarını bulmak mümkündür.

1980’ler ilk bakışta birbirleriyle çelişen iki gelişmeye sahne oldu; bir yandan basın üzerindeki baskı ve denetim artarken, bir yandan da basın sektöründeki sermaye birikimi o zamana kadar görülmedik ölçüde arttı; yeni gazeteler çıktı, haftalık haber dergileri yayın hayatına girdi, giderek daha tanımlı bir okura (kadınlara, erkeklere, gençlere, ev kadınlarına, işadamlarına, çalışan kadınlara, başarılı erkeklere, genç profesyonellere v.b.) yönelik dergiler piyasaya çıktı ⁽³²⁾

³¹ Bkz.

Nurdan Gürbilek. a.g.e.. s. 16-46.

³² Nurdan Gürbilek. a.g.e.. s.52-53

Basının genişlemesiyle beraber günlük yaşamda kişisel yaşam olgularını ayrı ayrı birimlere ayırıp, sanki birbirleriyle ilgileri yokmuş gibi verilmeye başlandı. Her birim kendi içinde bugüne kadar kurcalanmamış veya az kurcalanmış alanları haber konusu yapmaya başlandı. Böylece toplumsal alan parçalanmaya ve parçanın düştüğü noktada büyüterek insanı yutmaya başladı.

İşte özel hayat bu alanlardan biri olarak kamuoyunun gündemine girdi ve bu konuda ciddi bir biçimde bir kışkırtma olgusu da beraberinde geldi. Çünkü bu konudaki kışkırtma haberlerin çoğalmasına, çoğaldıkça bir haber nesnesi durumuna gelmesine ve medya kuruluşlarının daha fazla cebinin dolmasına yarayacaktı. İşte bu noktada medyanın toplum üzerinde yarattığı etki yavaş yavaş tepki biçiminde kendini göstermeye başladı.

Türkiye’de ilk defa 1980’lerde kamuoyunda açıkça konuşulabilir bir alana, bir itiraf, iç dökme nesnesine dönüştü. Artistlerin, kocasını öldüren kadın ya da sevgilisinin canına kıyan adam gibi sıradışı ve negatif örneklerin değil politikacıların, iş adamlarının, yazarların, ünlü ünsüz herkesin yani sıradan ya da pozitif örneklerin alanı oldu. Bir yandan da hayat biçimleri sınıflandırıldı, adlandırıldı; “yalnız yaşayan kadınlar”, “çocuksuz çiftler”, “68’liler”, “marjinaler”, “biseksüeller” v.b. kuşatıcı tipler oluşturuldu. Şehir yaşıntısı, modern hayat içinde edinilebilecek çeşitli deneyimler belirli imgeler, belirli görüntülerle kuşatıldı.

Medyalar bilinçli ve belli bir kesime yönelme yerine, verileni öylece alıp, her şeyi kabul etmeye hazır bir kesime yönelmiştir. Heterojen bir kitleye yönelik olmasından ötürü daima ortalama beyeniye örün veren sıradan çözümler geçerlidir. Medyanın egemen olduğu bir kültürde arz - talep dengesi tek taraflı bozulmuştur; alıcı kendisi farkına varmadan arz’ın beklentilerine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Medyalar esas itibariyle,

pasif ve eleştirisel olmayan bir algılama modelini teşvik etmektedir. Pazar ekonomisinin kuralları gereği ne isteniyorsa sadece onu üretme gibi bir politika geçerlidir. ⁽³³⁾

Medyada adlandırma ve imaj haberden ya da hikayeden önce gelir. Önce ad konur, imaj tasarlanır; sonra artık tanındık kılınan hayat hikayeleri bu sözsel ya da görsel adlandırmanın içine yerleştirilir. İmajoloji burada ideolojiyi aşan bir şey değil ideolojiye dönüşen ama bir süre sonrada insanı teslim alan kitleleri, toplumu değiştiren, dönüştüren bir olgu olarak karşımıza çıkıyor.

Teknolojik gelişmeler bağlamında ortaya çıkan ve gelişimini farklı karakterlerde bu güne kadar sürdüren kitle iletişim araçları, 1980 sonrası Türkiye’inde önemli bir alanı kapsamıştır. 80’ sonrasında kültürel yaşantı değişimlerinde en belirgin ve en baskın rolü oynayan medya sanat yaşantımızda da önemli farklılıkların, değişimlerin bir nedeni olmuştur. Bu değişim biçimi Türk toplumuyla sanatçı arasındaki ilişki biçimini muazzam şekilde farklı yönler kanalize etmiştir. Toplumun sanata ve sanatçıya bakış açısında medyanın çarpıtıcılık veya cazip olanı bir kar mantığıyla gündeme getirmesi bu değişimin belkide ana kaynağı olmaktadır. Sanatçıyla, sanatçının üretimleri arasında bağlaşıklıkları koparıp tamamen özel yaşantı bağlamında değerlendiren ve aktaran medya bu özel yaşantıdaki spekülasyon çerçevesinde sanatçıyla ilgilenmiştir. Bu ilgi bütünü toplumun sanata ve sanatçıya bakış açılarındaki magazinvari bir etkidenden başka etki alanına doğru genişlemeyi etkilememiştir.

“Bu yaz peşpeşe iki büyük sanatçımız öldü. Sabri Berkel ve Ali Çelebi. Ardından da Abidin Dino. Bunun basındaki tepkisine bakıyoruz. Berkel ve Çelebi öldüğünde bir iki

³³ Bkz.

Mehmet Ergüven “Sanatın Yaygınlaşmasında Kitle İletişim Araçlarının Rolü”, Türkiye’de Sanat, Kasım-Aralık 1992, Sayı:6, s.62-63

yayın organı hariç hiç bir tepki olmadı.... Gene bildiğimiz gibi Ekim ayında Kenan Evren sergi açtı. 2. veya 1. kişisel sergisi. İnanılmaz şekilde kupürler yağmaya başladı. Bakın ben size bazı kupürlerden buraya not ettiklerimi okuyayım: “Evren’den taban fiyat 500 milyon”, Cumhuriyet, “Ünlü ressamlar Evren’e amatör dediler”, “Ressam Evren’e Eleştiri”, “Sergi Açmak Cesaret İşi”, Bugün Gazetesi., “Sosyeteden Evren Resimlerine Milyonlar” Hürriyet Gazetesi, “Nitekim 500 milyondan aşağı olmaz”... Vakit Gazetesi, “Kenan Paşa’nın Sergisindeydik”, “Bu iş Bayağı Pahalı”... Ben düşünüyorum şimdi: Uzaydan biri gelmiş İstanbul şehrine inmiş olsa, o gün bir senenin gazetelerini tarasa, adamın Kenan Evren’den büyük ressam diyeceği yok... ⁽³⁴⁾

Medyanın sanata ve sanatçıya bakış açısındaki seçicilik bir kar olgusuna bağımlı olarak gelişirken, sanatçıyı popüler kılma nedenleri bu kar olgusunun dolayımından geçmektedir. Fakat buna rağmen sanatçının ürününü tanıtması ve belli bir ekonomik doygunluğu elde etmesi açısından medyanın imkan ve olanaklarını kullanması bu gün neredeyse kaçınılmaz olmaktadır.

“Sanatçı eğitimini tamamladıktan sonra birazda kendini dışarda eğitip sanat ortamına dalar. Yapıt üretme isteğindedir. Yapıt üretmek için para gereklidir. Para yapıt satışından sağlanacak ise yapıt satabilmek için sanatçı adını duyurmak zorundadır. adını duyurmak için sergi açmalıdır. Ancak bu da yeterli değildir. Sergisini ve adını duyurmak için güncel medyalara bağımlıdır. Medyanın sanat anlayışına, tanıtım kriterlerine boyun eğmek zorundadır. Medyalar sanat ve kültür anlayışlarını tüketim kitlesinin beğeni ve isteklerine göre ayarlamıştır. İyi satış yapmak ilkesinin önüne hiç bir kültürel, ahlaksal ve

³⁴ Karşıdan Karşıya Geçen Sanat. Salı Toplantıları 93-94. Yapı Kredi Yay, Dizi No: 94-2, İst.,s.120

sanatsal ilke geçemez. Sanat değerinin bu bağlamda geri plana itilmesi son derece doğaldır. “⁽³⁵⁾

Bedri Baykam ise 1994’de yapılan bir söyleşide bu konuya şöyle yaklaşmaktadır:

“... bu okyanusta yüzmeye başlamak için, kaç tane sanat dergisi var? Bir, iki. Bu dergiler ne kadar satıyor? Bin, binbeşyüz, iki bin. O zaman ,kendini anlatmak mı istiyorsun? Topluma sanatını kabul ettirmek mi istiyorsun? Gidersin, sanatını kadın dergilerine anlatırsın, erkek dergilerine anlatırsın, politika, ekonomi dergilerine anlatırsın, anlatacak şeyin varsa, ikna edebiliyorsan ve okunuyorsan ne âlâ. Okunmuyorsan zaten sana üçüncü röportajı vermezler ve bir yerde belki o kişinin ilgisini bir kadın dergisinden çekersin, belki de bir daha Cumhuriyet’de yazdığın bir yazıyı veya senin hakkında yazılan daha ciddi bir yazıyı belki okuyacaktır. Belki ondan sonra, tesadüfen iki yıl sonra. Gösteri dergisine atlayacaktır, orada bir yazını okuyacaktır. Oradan belki nihayet sanat üzerine birkaç kitap okumaya karar verecektir. Yani bu bir yerde kişiyi tavlama, bir yerde balık tutmak gibi, izleyicileri bir yere çekmek. Ben bu faktörü düşünerek hep izleyici kitlesi yaratmak için dergileri, gazeteleri, daha sonra televizyonları bu şekilde kullanmayı düşündüm ve tasarladım ve öyle bir yöntem izledim.”⁽³⁶⁾

³⁵ Karşıdan Karşıya Geçen Sanat. a.g.e., s.128-129

³⁶ Karşıdan Karşıya Geçen Sanat. a.g.e., s.131

II. BÖLÜM

ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDE TÜRK RESİM SANATI

Bugün Türkiye’de plastik sanatlarda görülen gelişmelerin en erken temeli, Cumhuriyet’in kuruluşu ile belirlenen, laik ve halkçı düşünce sistemlerinden kaynaklanır. Sanatın ve sanatçının içinde yaşadığı toplumsal çevreye düzenleyici olmak gibi önemli bir işlevi vardır. Diğer yandan bu işlevi yerine getirebilmek için kaynağını o toplumun yapısında doğal çevresinde bulmaktadır. İnsan, sanat ve çevre ilişkilerini içine alan bu üçgen içinde çağdaşlaşma bilinci ile büyük değişim olgularının yaşaması kaçınılmazdır. Bu bağlamda diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de çağdaş teknolojik gelişmeler ve bunlara bağlı kavramlarla ortaya çıkan yenilikçi düşünceler sanatta yönlendirip biçimlendirmektedir. Çağdaş Türkiye’nin yeni koşulları içinde ortaya çıkacak bir sanat; aynı zaman dilimine bağımlı olduğundan diğer ülkelerin sanatsal gelişmelerine ters düşmemeye çalışarak ama kendi geleneksel kültür ve sanatlarına daha çağdaş ve yaratıcı bir gözle bakarak yeni yorumlar içeren yöntemler geliştirmek zorundadır. Bir yandan çağdaş, yaratıcı, dinamik diğer yandan ülkesel bir sanat gerçekleştirebilmek ve bunu geniş halk kitlesine ulaştırarak, toplumun kültür gereksinimini karşılayacak bir düzeye ulaştırmak sanatçıya düşen en önemli görev olmuştur. Kendi dinamizmi içinde şekillenmeye çalışan Türk resmi için batıdan edinilen deneyimler yeni sentezler ve bakış açılarına ulaşabilmek sanatı evrensel bir bütünlük içinde görüp algılayabilmek için uyarıcı bir etken olmuştur, her zaman.

Türk resim sanatı toplumsal ve kültürel değişme, sanayişme olgusuna paralel olarak modernleşme çabaları 1933 yılında “D Grubunun” etkinlikleri ile başlar. Bu grup batıdaki modern sanat akımlarının biçim ve yapı ilkelerini aynı şekilde uygulayarak Türk

resmine sokmuştur. Resimde görülen bu yenilik aynı zamanda kültürel bir görünüm işaretini de taşımaktadır. 1950'li yıllara dek süren bu türdeki çalışmalar Cumhuriyet toplumunun çevre anlayışını ve değişen kişilik kavramlarını da ortaya koymaktadır. D Grubunun getirdiği yeniliklere geleneksel kültürümüzden uzaklaşma, kopma olarak bakan görüş, tepki olarak ortaya çıkmıştır.

“D Grubu bir sıçrama yapmak ve batı sanatının en son biçimlerini yakalamak ya da hiç değilse batıyla arayı kapatmak iddiasındadır. Ancak kübizm Türk toplumuna o kadar yabancıdır ki, bu toplum tarafından maharet gerektiren biçimsel bir egzersiz olarak bile kabul görmemiştir.... D Grubu bu üstesinden gelinmesi olanaksız açmazın yanıtını minyatür, hitit sanat ve Türk el sanatlarının biçimselliği aracılığıyla yerel konulara eğilmekle aradı. Bu bir anlamda yarayan içeriği yerel konu ve kaynaklarla özdeşleştirme yolunu seçti denilebilir.”⁽³⁷⁾

“D Grubu, Çallı kuşağının gelişigüzel ve savruk renkçiliği ile boyasallığına karşı çıkarak, desene, düzen ve kuruluşa öncelik tanıyan biçimsel bir eğilim üzerinde yoğunlaşmıştır... D Grubu üyeleri kişisel üslupları kendi aralarında farklılaşmakla kalmaz, dahası birbiriyle çelişen özellikler içerirler. Genede grubun başlangıçtaki ilk üyeleri bir anlamda Andre Lhote'un formülleştirdiği sentetik kübizmin şematik biçimlerinin ortak kullanımında bütünleşirler. Türkiye için bile yeni olmayan D grubunun seçmeciliği (eklektizmi) Türk resminde belli bir dönem için söz sahibi olmuştur.”⁽³⁸⁾

1940'ların hemen başında İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin kurulması, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılması ve ressamların devlet eliyle yurt gezilerine gönderilmesi Türk resmini bir dönemlerde etkileyen önemli unsurlar olmuştur. Sanatçının

³⁷ Kemal İskender, “Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği”, Gergedan, Eylül 1988, Sayı 19, s.24

³⁸ Sezar Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İst. 1991, s.217

desteklenmesine yönelik bu yenilikler aynı zamanda maddi olarak sanatçılara olanak tanımıştır. Yurt sergilerine katılan sanatçılar bu resimlerinin devlet tarafından satın alınmasının yanısıra ülke gerçekleriyle karşılaşmaları onları toplumcu gerçekçi anlayışa yöneltmiştir. Bu anlayış içerisinde bir araya gelen ressamlar Yeniler Grubunu kurmuşlardır.

“Yeniler, bir yandan kendilerinden önceki D grubunun aşırı batı yanlısı biçimciliğine ya da “ekolcülüklerine” karşı çakırken öte yandan da toplumsal sorunları irdeleyen, pek çok yaşamı yansıtan, halkın sevinç ve üzüntülerini dile getiren bir sanat anlayışını savunmuşlardır.”⁽³⁹⁾

1950’lerde başlayan parlamenter demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişiklikler Türk resmi açısından büyük önem taşımaktadır. Ekonomi ve Sanayi alanındaki gelişmeler hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslararası düzeyde iletişimin güçlenmesi çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmıştır. Bunun yanı sıra daha çerçevede resim sanatında etkilerini göstermiştir.

“Türkiye’de resim sanatının hızla soyut sanat akımlarının içine girdiği bu dönem özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına batıdaki sanatsal akım ve yenilikleri günü güne izleyen bir zihniyeti ve çok yönlü eğilimleri beraberinde 1940’larda toplumsal içerikli gerçekçi resimler yapan sanatçılar bile 1950’lerde soyut sanatın savunucusu olmuştur

Türk resminde soyut eğilimlerin teknik ve biçim açısından gelişmesi Batı’da olduğu gibi iki farklı davranış biçimi içinde ele alınabilecek bir nitelik sergiler. Bunlardan

³⁹ Sezer Tansuğ, a.g.e., s.254

ilki her türlü fırça işçiliği ve dokusal etkiyi dışlayan geometrik, soyut dığeriyse dağınık bir tuş tekniğinin biçimlendirdiği kendiliğinden disiplinsiz bir yere kederde ifadeci ve dışavurumcu olabilen daha duyarlı ve organik bir yaklaşımdır.”⁽⁴⁰⁾

Cemal Bingöl, Nijat Devrim, Halil Dikmen, Ferruh Basađa, Arif Kaptan, Ardan Turani, Lütfi Günay ve Adnan Göker çeşitli kaynaklarca soyut sanata ilk yönelen sanatçılar arasında sayılırlar. L. Güna ve A. Çoker’in 1953’te Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakóltesi ve İstanbul Maya Galerisinde “Non Objektif” adı altında açtıkları sergileri aynı yıl Helikan galerisinde Cemal Bingöl’ün açtığı tümüyle soyut resimlerden oluşan sergisi izlemiştir. Ayrıca 1954’de İstanbul Şehzade başındaki Kuyucu Murat Medrese’sinde yirmi kadar sanatçının katılımıyla açılan resim ve heykel sergisi de soyut sanatın ilk toplu gösterilerinden biridir.

Geleneksel Türk resminin yüzeyci ve derinlik kavramından yoksun köklü bir stilizasyon geleneği olmasına karşın, çağdaş soyutlama zor kavranmış ve çözümü güç sorunlar yaratmıştır. Batıdan farklı bir kültürel gelişimi ve farklı bir düşünce sitemlerine sahip olan Türkiye’de modern batı düşüncesini kavramak ve sanatı bu temel üzerine oturtmakta oldukça zor bir uğraş olmuştur.

“Türkiye’de soyut sanat kavramının, İslam sanatı temeline oturtulmasına ilişkin görüşler olmakla beraber akımın bu denli yaygınlık kazanmasının başlıca nedenlerinden biride Türk resim sanatında XIX yy.’dan batıdan edinilen bilgilerin resmin temel kurucu öğelerine büyük ağırlık tanımış olmasıdır. Avrupa’ya giden herkese yayın yoluyla oradaki sanat ortamını izleyen sanatçılar Batı resminde önemli yeri olan konu ve ifadeyi, bunu oluşturan düşünsel ifadeyi kavrayamadan sanatın teknik sorunlarıyla ilgilenmişlerdir.

⁴⁰ Kemal İskender. a.g.e., s.25-26

Aslında Türk resminde büyük konular kompozisyon geleneği olmamıştır. Bu durumun soyut sanatın ülkede yerleşmesi için nedenli uygun bir zemin oluşturduğu meydandadır.”

(⁴¹)

Bu dönemde Avrupa sanatının naturalizmden modernizme kadar uzun tarihsel gelişimi ile ilgili birçok çeviri ve telif kitapları yayımlanmıştır. Ancak telif yayınlanan Batı'daki soyut akımlar Türkiye'deki yeni sanat eğilimleri arasında yeter bağlar kurulamıyor, sadece Türk sanatçısının kendi geleneksel biçim dünyasına Batı okulundan kazanılmış bir bilinçle bakması öneriliyordu.

Psikolog Prof. Mustafa Şekip Tunç Türk sanatındaki bu modernist dönüşümlerle ilgili şunları söyler:

“Korkulu bir şaşkınlık içindeyim. Çünkü, yeni resmin bize yeni “sanat büyü” hazırladığını ve bunun bizi ergeç tutacağını duyuyorum. Bu büyü nasıl yapılıyor? Mantığı nedir? Bu konuda söz söyleyecek bir yetkim yok. Yalnız sanat konusundaki değer yargılarımızda önemli bir değişim ve gelişim geçirdiğimiz kesindir.” (⁴²)

“Sanatçının özgün biçim dilini oluşturmak amacıyla sadece biçim düzeyinde kalan araştırmalara ve denemelere girişmesi ereğine ulaşmasına yetmez, hatta bu çabalar onu öykünme tuzaklarına düşürür.

Bilindiği gibi biçimle içerik karşılıklı etkileşim içinde bulunan bir bütünlük oluşturur. Ama biçimin gerçekleşmemesi sürecinde ilk etkin rolü içerik yüklenir. Yeni biçimlere yeni içerikler olanak sağlar. İçerik mikrokosmik ve makrokosmik sefer'lere ilişkin bir yargı ve değerlendirmedir. Dramatik bir data'sı olan içeriğin “burada” ve “şimdi” için yeni olanaklara açık bir potansiyeli vardır. İçerik dinamizmin duygusal

⁴¹ Semra Germaner, “1950'den Günümüze Türk Resmi”, Sanat Çevresi, 1987, Sayı:8, s.16

⁴² Canan Beykal, “Modern Sanat mı? Ne Ola ki o?”, Sanat Çevresi, 1987, Sayı: 18, s.11

açidan yeterince algılanmadığı ve biçimlenmediği durumların ürünleri öykünmeler olur.”

(⁴³)

Bu açıklamanın ışığında diyebiliriz ki; Türk sanatının, sanat ortamında süregelen öykünme sorunun nedenlerini bir düşünsel alt yapı yetersizliği ile kimlek krizinde aramak gerekir.

Bu dönemde ressamılar Avrupa'dan esen soyut resim akımları ile yeni gelişen sanayi ve ticaret burjuvasının isteklerine karşılık vermeye çalışmıştır.

1960'lara gelindiğinde toplumsal, kültürel ve sanatsal alanda yeniliklerin dönüşümleri yaşandığı ve bir önceki dönemden farklı bir yapıda ortaya çıktığını görüyoruz. Resim sanatında bir kimlik ve köken arama kaygılarının yoğunlaştığı bu dönemde gerek soyut çalışan sanatçılar gerekse Anadolu folklorunu kaynak edinenler ortak bir hedef doğrultusunda çalışmışlardır. Bu dönem resimlerinde oluşturulan gerek konu gerekse kompozisyon bakımından bir önceki dönemden farklı bir anlayış gözlemlenir.

“1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamının ve on yıllık Demokrat Parti döneminin kasaba kültürü baskısının kalkmasının sonucunda tüm sanat dallarında olduğu gibi plastik sanatlardada 1960 - 1971 sürecini Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını anımsatan kısa bir rönesans (Yeniden doğuş) dönemi olarak nitelendirmek yalnız olmayacaktır.” (⁴⁴)

Bu dönem sanatçıları genelde hatti tunç alemleri, cami stilizasyonları, hat ve fermanlardan esinlenen biçimler, kilim, halı motiflerini genel bir soyutlama eğimi içinde

⁴³ Süleyman Velioğlu, “Türkiye’de Resim Sanatının Sorunlarına Bakış”, Sanat Çevresi, 1987, Sayı:18, s.9

⁴⁴ Haşim Nur Gürel, “Sığ Sularda Sanat ve Siyaset”, Türkiye’de Sanat, Ocak-Şubat 1996, Sayı:18, s.9

yansıtırlar. Sanatçılar hem sanatlarına bir geçmiş ve köken aramanın zorlaması hemde seyirciyle bir köprü kurmanın endişesiyle davranırlar. Bu durum bir bakıma sanatın yaygınlaşmasına yol açarken bur yandan da sanat eğitimi olmayan geniş kitlelerin beğenisini oluşturur. Sanat yapıtlarına yönelen bu ilgi yavaş yavaş resim sanatında da bir piyasa oluşmasını sağlamıştır.

“1950’lerde başlayan kalkınma hamlelerinin getirdiği tutarsız ve dengesiz gelişmelerin ressamlar üzerindeki hissedilir etkisi (bir önceki dönemden farklı olarak) figüratif anlatım biçimlerine duyulan ilginin artmasını sağlamıştır. Sanatçıların yeni bir bilinç kazanmalarına temel bir rol oynayan etkilerden gene ilginçtir ki Avrupa’dan kaynaklanmıştır. 1963 - 1964 arasındaki Brüksel, Paris, Berlin ve Viyana gibi Avrupa sanat merkezlerinde açılan ve plastik sanatlarımızın özellikle son akımlarını göstermek amacıyla olan Çağdaş Türk Sanatı sergisinin bu merkezlerde yarattığı izlenim ve etkinin Türkiye’ye yansıyan biçimi, Türk sanatçıların figüratif eğilimlerde ısrar edişine yeni bir değer kazandırmıştır. Tek seçiciliğini 3. Lassaigne’in yaptığı ve T. Zaim, E. Üren, N. Günsür, O. Peker ve benzeri figüratif eğilimleripaylaşan bazı ressamların alınmadığı bu sergide Paris okulu etkisindeki resimler eleştiri ve alay konusu olurken, ülke gerçeklerine kişisel bir üslupla yaklaşabilen sanatçıların resimleri beğeni toplamıştır.”⁽⁴⁵⁾

Bu durumun Türk sanatçıları üzerindeki etkisi oldukça yoğun olmuştur. Sanatçı, Paris okulu biçimciliği yerine ulusal, kültürel ve ülke sorunlarına yönelik bir duyarlılıkla ürünler vermeye başlamıştır.

1969 Develüasyon’unun getirdiği fakirleşmeyle Kıbrıs Barış Harekatı’nın neden olduğu izolasyon ve yokluklar, siyasi cinayetler, kutuplaşmış gençliğin birbirine girdiği bu

⁴⁵ Kemal İskender, a.g.e., s.26

dönemde plastik sanatlar da kısa bir dönem politikleşmiştir. Bu durumun uzun sürmemesine neden olarak da, resmin biçimsel doygunluğunun yerini zamanla kaba bir sloganizme bırakmasını gösterebiliriz.

Toplumsal bunalımların oldukça yoğun olduğu bu yıllarda yeni figüratif eğilimler oldukça geniş bir konu çeşitliliğiyle ortaya çıkmış, düş ve fantazi öğelerinden oluşan resimler yapılmıştır. Cihat Burak, Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok, Alâaddin Aksoy, Gürkan Coşkun, (Komet), Balkan Naci İslimyeli gibi batı resmini yerinde tanıma olanağına sahip olmuş sanatçılar yapıtlarında na yerel, ne de yalnızca batı biçimleriyle sınırlı kaldıkları tarihsel simgeleri yerinde ve doğru kullanmaya yönelik çalışmalar yaptıkları bazen eleştirisel, bazin de daha geniş bir çerçeve içinde evrensel gerçekleri tartışan ve figürü gerçek anlatım aracı olarak kullanan bir anlayışı benimsedikleri gözlenmektedir. Nur Koçak, Mustafa Ata, Adem Genç, Bedri Baykam, Şenol Yoroğlu, Yusuf Taktak gibi sanatçılar ise kent yaşamını ve değişen çevreyi bir başka yönden irdeleyen Pop - Art, Yeni Gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni İfadeci gibi eğilimleri benimsemiş ve bu doğrultuda ürün vermişlerdir. Ayrıca bu sanatçılar sanat alanında edinilen birikim sonucu, tuval resminin yanısıra karışık gereçli yapıtlara yönelmiş, çeşitli teknik olanak ve üslupları deneyen ve eleştiriye sanata yansıtmayı amaçlayan bir kuşağın temsilcileridir.

“Şükrü Aysan, Gürol Yontan, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen ve bir anlamda da Adem Genç Batı Sanatında geçmiş Marcel Duchamp’a kadar uzanan, uygulama, eylem ve kavramlar bağlamında gelişen yeni dodacılık, kavramsal ve minimal sanat gibi akımların çeşitli özelliklerini yansıtan etkinlikleri ile dikkati çekerler. Bu sanatçılar geleneksel resim ve heykel kavramlarının dışında irdelenmesi gereken üç boyutlu yapıtlarıyla sanatın anlamını, sanatsal yaratma

işlemine, görsel yanılsamanın gerçeklerini soruşturmayı amaçlarlar. “Hazır nesne”, “Çevreye müdahale”, kamera, fotoğraf ve video gibi araçlarla bölgeleşmiş eylemler ve sanat nesnesi gibi ürün türlerinden akla gelebilecek her türlü imgenin yerine göre, kendisini, fotoğrafını, ya da sadece kavramını kullanırlar.”⁴⁶)

Günümüzde hala sanatsal etkinliklerini sürdüren bu genç kuşak ressamlar klasikleşmiş sanat kalıplarına ve akademizme karşı farklı bir dünya görüşü ve sanat anlayışıyla yeni ve daha özgür bir tavır geliştirmektedir. Avrupa ve Amerika sanatlarına çok daha bilinçli ilgi duymaları ve çok daha dışa açılmaları, gerek yeni malzemeler, yeni boyutlar, gerekse yeni akımlarla beslenmeleri, Türk resminin Çağdaş Batı resmiyle bütünleştirme çabalarını göstermektedir. 1977 yılından bu yana, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin her iki yılda bir düzenlediği sanat bayramları kapsamında yer alan “Yeni Eğilimler Sergileri” de bu türden öncü çalışmaları teşvik etmiştir.

⁴⁶ Kemal İskender, a.g.e., s.26

III. BÖLÜM

1980 SONRASI ORTAYA ÇIKAN OLUŞUMLAR SÜRECİNDE

TÜRK RESİM SANATI

A) Kurumlar Sürecinde Türk Resim Sanatı

1) Galeriler ve Pazar Sorunu

Batılı anlamda pentürün Türkiye'ye girmesiyle başlayan resim serüveni günümüze kadar birçok sorunuda beraberinde getirmiştir. Bu sorunlardan belkide en önemlisi sanatçının mevcut iktidar karşısında belli bir bilinç özgürlüğüne ulaşamaması ve bu özgürlüğü yaratacak alanın oluşmamasıdır. Bunun nedeni olarak ortaya koyabileceğimiz en önemli olgu belkide sanatçının iktidara karşı olan maddi bağımlılığının, sanatçının bilinç özgürlüğünü etkileyecek bir boyutta gelişmesidir. Toplumda, sanatsal anlamda oluşmamış bir arz talep ilişkisinin bir nedeni olarak ortaya çıkan bu sorun sanatçının beslendiği tek noktanın iktidar olmasının kaçınılmaz bir sonucudur.

“Batıya açılmanın kaçınılmaz zorunluluğu karşısında büyük bir istekle çaba harcayan son Osmanlı sultanları tarafından şiddetle teşvik edilen resim ve heykel sanatı, dönemin tanzimat ve meşrutiyet oluşumunu aydınlatan örnekleri ile göze çarpar. Tanzimat döneminde sanat izleyicisi ve alıcısı doğrudan doğruya saray çevresidir. Sanat etkinliklerini teşvik eden ve destekleyen de sultanlar ve şehzadelerdir. Saray bahçesinde yapılanlar saray çevresinde tüketilir. Açılan sergilerin tüketicileri de saray çevresidir.”⁽⁴⁷⁾

⁴⁷ Kıymet Giray. “Sanat Ortamı ve Pazar Sorunu”, Türkiye’de Sanat, Eylül-Ekim 1996, Sayı:25, s.28

“Bu dönem sanatçıları imzaları ardına “Kulları” deyimini eklediklerine bakılırsa resimlerin bir ihsan (torba içinde verilen belli miktarda para) karşılığı saraya ya da devlet ricaline sundukları düşünülebilir.”⁽⁴⁸⁾

Tanzimat döneminde sanatçı ve saray ilişkisi bir zorunluluk ilişkisi olmaktan çok, gönüllü bir kabule dayanır. Saray tarafından batıya gönderilen sanatçılar, oradaki pentür resmini bir malzeme kullanım, biçimleme ve buna benzer bir mantıkla kavramış ve ülkeye döndükten sonra, bu biçim ilişkisiyle resimlerini üretmişlerdir. Sanatçı, teknik bir ustalıkla ortaya koyduğu kimliğini bu ustalık çerçevesinde oluşturmuştur.

Cumhuriyet döneminin başlangıcı, sanat ve sanatçıların eskiye oranla önem kazandığı yıllar olarak karşımıza çıkar. Sanatçılar 1928’den sonra Ankara ve İstanbul’da sergiler açmaya başlarlar. Bu sergi etkinlikleri hemen hemen bu yıllarda açılan Türk Ocakları ve Halkevleri aracılığı ile ülke çapında geniş bir zincir oluşturmuştur. Yine bu dönemde devletin sanatçıları desteklemek, teşvik etmek ve halk arasında sanatın benimsenmesini sağlamak amacıyla Devlet Resim ve Heykel sergileri düzenlemeyi programına alması bu açıdan önemli bir gelişme olmuştur.

“Devlet sergileri giderek ülkedeki sanatsal potansiyelin tam bir göstergesini oluşturmamakla birlikte yol açtığı tartışmalar ve resim, heykel alanındaki yeni eğilimleri çok az yansıtmaması yönünden daima ilgi çeken bir olay niteliğindedir. Ankara’da açıldıktan sonra İstanbul ve bazende İzmir’de düzenlenen yıllık devlet sergileri sanatçıların ödüllendirildikleri ve belli sayıda resimlerin resmi dairelere konmak üzere satın alındığı bir özellik taşır. Devlet sergilerinin zaman zaman ağır eleştirilere hedef olmasının bir nedeni, jürinin daima resim ve heykel sanatçılarından oluşturulmasındandır.”⁽⁴⁹⁾

⁴⁸ Sezer Tansuğ, a.g.e, s.75

⁴⁹ Sezer Tansuğ, a.g.e, s.217

Sanat ortamı önemli ölçüde genişleşmiş, sergi ve tanıtım olanakları artmıştır. Açılan sergiler devlet büyükleri tarafından gezilmektedir. Devlet resim ve heykel sanatının tek tüketicisi olmaktan öteye, destekleyici kimliğini korurken, yeni kurulmaya başlayan bankalar ve sanayi kuruluşları da sanata destek vermek adına çok değerli koleksiyonlara sahip olmayı başarmıştır.

“1970’ler öncesinde doğru dürüst bir satış olanağı yoktu. Ne de bir resim piyasası vardı. Bu iki istisna dışında tek alıcı devlettir. Devlet 1939’dan beri düzenli olarak yenilene gelen Resim ve Heykel Sergilerinde derece alan resimlerle, jürinin değer bulduğu diğer bazı yapıtları satın alınırdı...

1970’lerin başlangıcında “yapıtları en yüksek fiyatlarla satılan ressam”, Türk resmi tarihinin en yaygın olarak bilinen adlarından biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu idi. Bedri Rahmi Eyüboğlu sadece “yapıtları en yüksek fiyatla satılan” bir ressam değil, aynı zamanda resimleri satılan (neredeyse) tek ressam idi. Onunda bir sergisinde en fazla bir/iki resmi satılırdı.”⁽⁵⁰⁾

Bedri Rahmi’nin ölüm tarihine denk gelen 1975 yılı, Türkiye’de resim piyasasının hareketlenmesine bir başlangıç sayılabilir. Bu tarihte az da olsa, özel galeriler açılmaya başlanmıştır. O güne kadar eski resim koleksiyonu yapanlar, bir sanatçının ölümünden sonra resimlerinin yükselen değerini görünce yavaş yavaş yaşayan sanatçılara da yönelmeye başlarlar.

“İlk açılan galeriler, bir hayli şanslıdırlar. Birçok ünlü ressam, yaşamlarının ilerleyen yaşlarında olsalar bile hayattadırlar. Önemlisi yıllarca süren sabırlı ve titiz bir birikimi evlerinde saklayarak 1970’lerin sonlarına ulaşmış durumdadırlar. Bunlar arasında

⁵⁰ Turgay Gönenç. “Günümüz Türk Resmi Çağdaş Türk Resmi mi?”, Sanat Çevresi, 1987, Sayı:18, s.7

Türk resminin dönemeçlerini belirleyen ustalar da yer almaktadır. Bu nedenle 1980’li yılların ilk sergileri çok önemli ve zengin gösterimli olurlar. Çünkü en az elli yıllık bir yapıt birikiminin zenginliği ile bir sanatçıyı tanıtmaya şansı yakalarlar. Sanat için bir ömrünü tüketerek yaşlanan ustalar resmin parasal değerini de çoktan unutmuş durumda iken kendilerini bu ortamın içinde bulurlar.”⁽⁵¹⁾

Belli bir alıcı kitlesinin oluşmasına kaynaklık eden 1980’lerin başındaki bu durum, özel galeri sayılarında da bir artışa neden olmuştur. Artan galeri sayısı ile beraber sergi açabilmek için talep bekleyen sanatçılar da yavaş yavaş kendilerini göstermeye başlarlar ve hatta bir noktadan sonra bu talebi karşılayamayacak duruma gelirler.

“1980’lerden sonra toplumumuzda sanata ilgi duyan, evine tablo alan bir sınıfın ve buna koşut olarak da yeni yeni sanatçı kuşaklarının doğması, birden özel sanat galerilerinin önemini arttırmış ve bu da özel galerilerin çoğalmasına neden olmuştur. Ticari ve sanatsal bir kurum olan özel galeriler, sanatçı ile sanat yapıtı arasında aracılık görevini üstlenir. Onlar bu yönden başarılı da olurlar. Bu durumda sanatçı artık yalnız değildir, belli bir galeriye bağlıdır ve ortaya koyduğu sanat yapıtları kısa sürede ekonomik bir değere dönüştürülmektedir. Bu da sanatçıya yaratma özgürlüğü ve maddi refah sağlamaktadır.

Özel galerilerin sanat yaşamına girmesi diyebiliriz ki, 1980’li yıllarda Türk Sanatının gösterdiği gelişmelerde çok büyük pay sahibi olmuşlardır.”⁽⁵²⁾

1980 sonrasında özel galerilerin ardı ardına açılması, bareberinde belli bir resim piyasasının oluşmasını getirmiştir. Ayrıca sanatçıların canlı bir üretim devresine girmesine neden olan bu galeriler, bir takım yan etkileride gündeme getirmiştir.

⁵¹ Kıymet Giray, a.g.e., s.31

⁵² Sezer Tansuğ, a.g.e., s.220

“Bütün özel galerilerin gözdesi olmak, açılan sergilere yetişmek için çaba göstermek, her yıl en az bir sergi açmak bazen yılda iki ya da üç sergi düzenlemek gibi inanılmaz bir tempoya ulaşan ressamalara rastlanmaya başlanır. Karma sergilere katılmaksa neredeyse bir zorunluluk gibidir. Taleplere boyun eğmek gerekmektedir. Karlı manzaralar, mor ağaçlar, kırmızı kompozisyonlar gibi isteklerde gözönüne alınmaya başlanır...

Sergi ve satış önerilerinin karşı konulmaz cazibesine kapılan ve aralıksız bir hızla sergiden sergiye koşan sanatçılar arasında bir kısmının resimlerinin azından, alt yapılarını genç yeteneklere hazırlattıklarına tanık olmak, şaşırtıcıdır.”⁽⁵³⁾

“1980’li yıllarla beraber, Türk resminin piyasaya açılması ve ilk kez paraya dönüşmesi söz konusu olmuştur. İşte bu parasal patlama, bazı ressamı şımartmış, zıplıkların başlamasına neden olmuştur. Özellikle, resim kültürü ve bilgisi olmayan kesim alıcıları tarafından abartılan bazı ressam, haksız bir ilgi ve satışla, hak etmedikleri yerlere getirilmişlerdir.”⁽⁵⁴⁾

Özel galerilerin gündeme gelmesiyle beraber ortaya çıkan bu tür sorunların yanısıra, olumlu yönleri de azımsanmayacak kadar çoktur. Bunlardan birincisi 1980’lerin ortaya çıkardığı genç kuşak sanatçıların, kendisine hazırlanan bu ortam içinde, araştırma ve etkilene alanlarının alabildiğince genişlemesi, üretimlerini sergileme olanaklarının artması ve üretimlerinin devamını sağlayacak maddi kaynakların bu galericiler aracılığı ile sağlanmasıdır. İkincisi ise halkın resim sanatına karşı olan kopuk ilgisinin yavaş yavaş kırılmaya başlaması ve sanatçı ile izleyici yaklaşmasının olumlu

⁵³ Kıymet Giray, a.g.e., s.31-32

⁵⁴ Kemal İskender, “Resim Satışları”, Türkiye’de Sanat, Eylül-Ekim 1992, Sayı:5, s.46

boyutlara varmasıdır. Üçüncüsü de bu galeriler aracılığı ile uluslararası bir açılıma gidilmesinin alt yapısının oluşturulmasıdır diyebiliriz.

Galericiliği, Türkiye’de “marjinal” bir meslek olmaktan “popüler” bir meslek olma düzeyine yükselten koşullar, özellikle 1980’li yıllarda serbest piyasa ekonomisinin özendirdiği ortamdan kaynaklanmış, sanatın bir yatırım alanı olma özelliği taşıdığına yavaş yavaş kavranması, galericilik mesleğinin güncel ölçülerde cazip kılmasıdır. Ancak, bu çekiciliğin kısa bir süre içinde ivme kazandırdığı galericilik, Türkiye’deki sanat ortamının organik bir bileşimi olma düzeyine ulaşmak için, galericinin özel çabasına ve duyarlılık birikimine, araştırma ve öğrenme yeteneğine gerek duymuştur. Batıda ortalama yüz yıllık bir deneyim ve birikimin içinden gelen özel galericilik olgusunun temelinde de, başlangıçta bu olgular geçerli olmamış değildir. Sanat birikimlerinin tarihsel işleviyle galericilik olgusu arasındaki etki tepki mekanizması ise, bu olgunun zaman içinde kökleşmesini hızlandırmıştır.

2) Yarışmalar ve Yarışmalı Sergiler

1980 sonrası galerilerindeki çoğalmanın yanısıra özel sektörün ağırlıkta olduğu devletin ise bunun yanında alabildiğince hafif kaldığı resim yarışmaları gelişimin ve değişimin diğer boyutudur. Sanatçıya hem maddi bir destek olması, hemde yaratıcı ve gelişmeye yatkın plastik duyarlılıkları ortaya çıkarmak bakımından oldukça önemli işlevler taşıyan bu yarışmalar 1980’den günümüze kadar çoğalarak gelişmektedir.

Türkiye’nin en eski, en kurumsal ve resmi yarışması 1939’dan itibaren günümüze kadar gelen “Resim ve Heykel Sergisi”dir. Bu yarışmayla birlikte sanatçılar bir teşvik ve heyecan alanına sahip olmuşlardır. Bu gün önemli saydığımız bir çok önemli ressam bu yarışmayla kendini göstermiş ve Türk Resim Sanatı literatüründe yerlerini almışlardır.

“Devlet sergileri giderek ÷lkedeki sanatsal potansiyelin tam bir göstergesini oluşturmamakla birlikte yol açtığı tartışmalar ve resim, heykel alanlarındaki yeni eğilimleri az çok yansıtmayı yönünden daima ilgi çeken bir olay niteliğindedir. Ankara’da açıldıktan sonra İstanbul ve bazen İzmir’de düzenlenen yıllık devlet sergileri, sanatçıların ödüllendirildikleri ve belli sayıda yapıtların resmi dairele konmak üzere devletçe satın alındığı bir özellik taşıır. Devlet sergilerinin zaman zaman ağır eleştirilere hedef olmasının bir nedeni, jürisinin daima resim ve heykel sanatçılarından oluşturulmasıdır.”⁽⁵⁵⁾

İlk başlangıç yılı 1967’lere kadar uzanan ve günümüze kadar gelen DYO Resim Yarışması özel sektörün bu konudaki ilk ve önemli bir etkinliğidir. Önceleri her yıl tekrarlanan bu yarışma 1991 yılından sonra ikişer yıl arayla yapılmaya devam etmiştir. İzmir Yaşar Holding bünyesindeki boya fabrikasının oluşturduğu bu yarışma ayrıca üç büyük ilimiz olan Ankara, İstanbul ve İzmir’de sergilenmesi sanatçılar ve izleyiciler bakımındanda olumlu etkiler sağlamıştır.

Başlangıç yıllarında 100’e yakın eser toplayabilen bu yarışma son yıllarda 600 civarına ulaşmıştır. 1980’lere kadar belli bir kariyer sahibi olan dönemin ünlü ressamlarının katıldığı ve kazananların genelde bu kişiler arasından seçildiğı yarışma, bu tarihten sonra yeni sanatsal duyarlılıklar oluşturan gençlerin ağırlıkta olduğu bir seçim biçimine dönüşmüştür.

1984’ten itibaren günümüze kadar gelen Esbank’ın düzenlediğı “Yunus Emre Resim Yarışması”, sulu boyadan minyatüre kadar her yıl farklı alanları kapsayan İş Bankası’nın görsel sanatlara ilişkin yarışması Türk Bankalarının bu konudaki ilk girişimleridir.

⁵⁵ Sezer Tansuğ. a.g.e.. s.217

1987 yılında başlayan ve geleneksel bir hale gelen diğer bir yarışma ise Tekel Resim Yarışmasıdır. Sırası ile “Türk Tütünü”, “Türk Bağcılığı ve İçki Sanayinin Türk Yaşamındaki Yeri ve Önemi”, “Türkiye’de Peyzajlar”, “Çevre”, “Natürmortta Keyif”, “Doğa” gibi konu başlıklarıyla oluşturulan bu yarışma genç yetenekler açısından belli bir önem taşımaktadır.

Adana Çimento Sayani Resim Yarışması, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Yarışmalarının yanısıra 1996’da İ.M.K.B. (İstanbul Menkul Kıymetler Borsası) nın 10 kuruluş yıl dönümü nedeniyle düzenlenen resim yarışmasında bu etkinliklere katılan en yeni organizasyondur. Bunların dışında Ankara, İzmir ve İstanbul’daki ufak çaplı resim yarışmalarında henüz akademili genç yeteneklere yeni olanaklar ve ufakta olsa maddi olanaklar sağlamaktadır.

3) Yeni Eğilimler

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılından itibaren düzenlediği ve iki yıl arayla yenilenen “Yeni Eğilimler” sergileri 1980 sonrası resim sanatında genç sanatçılara yönelik bir etkinliktir. İstanbul Sanat Bayramları kapsamında düzenlenen bu sergi sanatçıları yeni oluşumlara teşvik etmiş, sanat yaşamına canlılık getirmiştir.

“Yeni Eğilimler sergileri, sanat çevrelerinde sürekli olarak eskinin aşılma çabı olduğu deneysel uğraşları içermek ve ödüllendirmek sınavıdır. Bu doğrultuda bu güne kadar yapılan değerlendirmeler geçmiş iki bayram kapsamında açılan Yeni Eğilimler sergilerindeki yapıtlar ve ödüller gözönüne alındığı takdirde amacına oldukça ulaşmış olarak nitelendirilebilir. Bu değerlendirmelerde modalaşmaya yüz tutacak ölçüde

yaygınlaşmış sanatsal uğraşların gerçek anlamda aşıldığını kanıtlayan örnekler ülkenin yaratıcı dinamizminin birer belgesi olarak gözönünde bulundurulmuştur.”⁽⁵⁶⁾

Yeni Eğilimler sergileri yalnızca resim sanatı açısından değer taşıyan yenilikler için değil aynı zamanda özellikle 80’li yıllarda tekrar ağırlık kazanan Kavramsal Sanat, Enstalasyon gibi akımların etkisindeki yapıtların sergilenmesi açısından da bu sergiler büyük önem taşımaktadır.

“Yeni Eğilimler’in en önemli özelliği, resmi altın varak çerçevesiyle duvarda asılı dekoratif bir öge, heykeli de bir portre ya da bir kaide üzerinde duran bir sanat nesnesi olmaktan kurtarıp, sanat yapıtı ya da uluslararası ortamda olduğu gibi tümel sanat kavramını on yıl kadar geçte olsa gündeme getirmesidir.”⁽⁵⁷⁾

4) İstanbul Sanat Fuarları

Avrupa’da ilk kez 1967 yılında Köln’de açılan Kunstmark ile ortaya çıkan ve Batı Avrupa kentlerinde yaygınlaşarak Amerika’ya sıçrayan çağdaş sanat fuarı olgusu, ülkemizde 1991 yılında PSD (Plastik Sanatçılar Derneği) aracılığıyla uygulanmaya başlanmıştır. İstanbul Sanat Fuarı olarak gündeme gelen bu etkinlik sanat ortamımızın uzun vadeli beklentileri arasındaki yerini yavaş yavaş almaya başlamıştır. Birer yıl arayla düzenlenen ve galeriler bazında gerçekleştirilen fuarın amacı, Türk Plastik Sanatlarını uluslararası bir düzeye getirmesi, uluslararası bir sanat pazarı oluşturması, halkın sanata karşı olan ilgilerinin artırılması, izleyici sayısının yükseltilmesi, mevcut galerilerin kimliklerini saptamak ve kurumlaşmalarına katkıda bulunmak olarak özetleyebiliriz.

⁵⁶ Sezer Tansuğ. a.g.e.. s.375

⁵⁷ Sezer Tansuğ. a.g.e.. s.375

“Fuarın işlevleri açısından hedef kitleleri iletim araçları sanatçılar, güzel sanatlar fakültesi öğrencileri, sanat yazarları, sanat tarihçileri, eleştirmenler, sanatseverler, çocuklar ve gençler başlıkları altında toplanabilir. Bu açıdan bakıldığında fuarın hedef kitleleri ile kurduğu iletişimden amacının sosyo - kültürel ve ekonomik olduğu sonucu çıkarılabilir.”⁽⁵⁸⁾

“1989’da kurulan Plastik Sanatlar Derneği’nin tüzüğünde kuruluş amacı “estetik, politik, kültürel veya herhangi türden bir örneği ve tekelciliği barındırmayan ulusal ve uluslararası bir işbirliğinin oluşmasını sağlamak, üyelerinin manevi ve maddi konumlarını korumak ve güçlendirmek, plastik sanatlarımızın yurt içinde ve yurt dışında tanıtımı konusunda gerekli girişimlerde bulunmak” olarak belirtiliyor ve dernek “ulusal ve uluslararası sergiler, yarışmalar, festivaller, seminerler, konferanslar ve diğer sanatsal ve kültürel etkinliklere katılmak ve uluslararası sergileri getirmek üzere çalışmalar yapar ve üyelerine duyurur”deniliyor, Fuar da derneğin bu amaçları çerçevesinde düzenleniyor.”⁽⁵⁹⁾

İlki 1991 yılında yapılan İstanbul Sanat Fuarı beklenenin üzerinde bir ilgi görmüştür. Yaz ayına rastlamasına rağmen, açılış hariç, günde ortalama 1000 kişinin gezdiği fuara toplam 28 galeri katılmıştır.

Ertesi yıl yapılan fuarda bu sayı 42 galeriye ulaşmıştır. Ankara, Antalya, Eskişehir ve İzmir’deki sanat galerilerinin katılımıyla da çehresini genişleten fuar, ülkemizde fuar bilincinin yerleşmeye başladığının kanıtıdır. 800’ün üzerinde yapıtın sergilendiği fuarda bazı galerilerin yabancı sanatçıların yapıtlarının da sergilenmesiyle çeşitlenmiştir.

⁵⁸ Gülçin Ülgezen. “II. İstanbul Sanat Fuarının Önemi”, Türkiye’de Sanat, Eylül-Ekim 1992, Sayı:5, s.52

⁵⁹ Nur Nirven. “II. İstanbul Sanat Fuarı”. Türkiye’de Sanat, Eylül-Ekim 1992, Sayı:5, s.50

“2. İstanbul Sanat Fuarı henüz çağdaş bir sanat müzesine kavuşmamış kentimizin sanatseverlerine, sanat galerilerinin seçimleri doğrultusunda, çağdaş plastik sanatlardan örnekleri geniş bir yelpaze içinde, toplu halde izleme olanağı vererek, müze eksikliğinden doğan boşluğu bir ölçüde doldurmaktadır.”⁽⁶⁰⁾

Kuruluşundan bu yana izleyici tarafından oldukça yoğun bir ilgiyle karşılanan fuar, henüz çağdaş müzelerine kavuşmamış ülkemizde bu eksikliğin giderilmesine önemli ölçüde olanak sağlamıştır. Sanat galerilerinin seçimleri doğrultusunda, çağdaş plastik sanatlarından örnekleri geniş bir yelpaze içinde, toplu halde izleme olanağı vererek, müze eksikliğinden doğan boşluğu bir ölçüde doldurmaktadır. Ayrıca bu fuar kapsamında yapılan paneller, tartışmalar da gerek galerici - sanatçı - izleyici üçleminin güncelliğine ve geçmişine ilişkin sorunları, gelişimleri, değişimleri v.b. konuları gerekse çağdaş Türk sanatının bugünkü konumun irdelenmesi bakımından önemli işlevler taşımıştır.

Ülkemizdeki sanat olgusunun bütünsel bir göstergesi olarak alınmasa bile, bu olgunun bir parçası, galeriler bazındaki bir dökümdür. Her galeri, bu ortamda pazar şansını denemekte, kira karşılığı kısa bir süre için yapıt sergileme olanağı bulduğu standında alıcısını beklemektedir. Pazarlayıcı ile pazar alıcılarının, seçime sunulan yapıtlar arasından seçim yapacak olan kişilerin buluşma ortamıdır fuar. Onun bu tartışmasız özelliği, fuar ortamına gelen galerilerin egemen olduğu, o nedenle de galeriler tarafından denetlenen bir ilişkiler yumağı üzerine kurulduğunun da kanıtıdır aynı zamanda.

Bu anlamdaki grup sergilerine başka bir açıdan dinamizm katan ve bu zamana dek tam 5 kez gerçekleşen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adı altında yapılmış sergileri de önemle vurgulamamız gerekiyor. Başlangıçta Yusuf Taktak’ın çabalarıyla

⁶⁰ Gülçin Ülgezen, “II. İstanbul Sanat Fuarının Önemi”, a.g.e., s.52

gelişen bu sergilere farklı zamanlarda Hale Arpacioğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Cengiz Çekil, Adem Genç, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Kemal Önsoy, İsmail Saray ve Adem Yılmaz'ın biraraya gelmesiyle uluslararası düzeyde ne derece öncülük taşıdığı ortaya çıkmasa da Türk sanat ortamı için bu yapıtlar, yaratıldıkları çevreyi ve o çevrede yaşayan çağdaş insanın bakış açısını güçlü bir biçimde yansıtan “Özgün” ve “Özgür” olduğu görülmektedir. Bu sergilerdeki yapıtlar, değişik gereçler, toplanmış, bulunmuş nesneler, figür üstüne çok yönlü araştırmaları kapsaması ve düşünsel altyapıyı ortaya koyması açısından daha çok evrensellik taşıyor.

5) Bienaller

Plastik sanatlarında alışlagelen kriterlerin aşılacak ve genelde öncü olarak nitelenen çarpıcı yenilikleri, uluslararası bir ortamda sergilemek ve belli bir pazar oluşturmak açısından önemli bir yere sahip olan bienaller, izleyici ve sanatçı açısından da önemli açılım alanları sağlamaktadır. Çağdaş Türk Sanatını uluslararası bir ortamda tanıtmak, diğer ülkelerle sanatsal ilişkileri güçlendirmek ve Türkiye için tanıtım ve saygınlık kaynağı oluşturmak amacıyla düzenlenen bienallerin ilki 1986'da düzenlenen 1. Asya - Avrupa Bienalidir. İstanbul'da yapılan bu bienale Arnavutluk, Çin, Cezayir, Fransa, Hindistan, Irak, İran, İngiltere, İspanya, İtalya, Japonya, Katar, K.K.T.C., Libya, Macaristan, Malezya, Polonya, Romanya, Suudi Arabistan, Yugoslavya ve Türkiye katılmıştır. Varlığını ancak 1990'da yapılan üçüncü bienale kadar sürdüren bu etkinlik, etkisini ve niteliğini fazla koruyamamış, bürokratik ve resmi bir çerçeve içinde sıkışıp kalmış bir “Üçüncü Dünya Ülkesi Binalı” olmaktan öteye gidememiştir.

Uluslararası, çağdaş bir sanat ortamı yaratmayı amaçlayan, diğer bir bienal ise İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği uluslararası İstanbul Bienalleridir.

1987'den itibaren her iki yılda bir yapılan bienal günümüze kadar çeşitlenerek gelmiştir. Türkiye'de çağdaş sanatın daha iyi kavranması, yeni plastik duyarlılıklar geliştiren sanatçılarımızı, uluslararası bir ortamda tanıtmak amacını taşıyan bienal, aynı zamanda uluslararası sanat skalasında kendine bir yer edinmek amacıyla oluşturulmuştur.

Sanat yönetmeliğinin Türkler tarafından yapıldığı 1. ve 2. bienalin yeterince tanıtım sağlayamadığını söyleyebiliriz. Aya irini, Ayasofya Hamamı, Yerebatan Sarayı, Süleymaniye Kültür Merkezi gibi tarihsel mekanlarda gerçekleştirilen ilk iki bienal izleyenleri bu doğrultuda düşündürmeye yöneltmeye çalışmıştır.

ABD, Avusturalya, Belçika, Bulgaristan, Fransa, Hollanda, İngiltere, İspanya, İsrail, İtalya, Kanada, Polonya, Romanya, Rusya ve Türkiye'nin katıldığı 3. bienal geçmiş bienallerden farklı olarak tek bir tema altında toplanmıştır: "Kültürel Farklılıklar"

"Kültürel farklılıklar yalnızca coğrafi, etnik ya da cinsel farklılıklarla bağımlı değil. Belli sanat yapıtının üretebildiği farklılıklar var. İstanbul gerek coğrafi konumuyla, gerek tarihsel olgusuyla kültür farklılıklarını yaşayan bir kent. Dolayısıyla da bu tema üzerine kurulu bir sergi için de belki en doğal mekan serginin konusu kişinin (Kendisinden) farklı olmanın hoşgörüsü ve önyargı olmadan karşıladığı ve kabul ettiği bir tavır beklentisi ile yakından ilgili olduğu için değil. Türkiye'de insanların birbirine bakış açılarını da etkilemesi gerektiğini vurguluyor." (61)

Bienal mekanı olarak seçilen Fersane'de Türkiye'yi temsilen Hale Tenger, Canan Tolon, Hakan Onur, Selim Birsan, Gülsün Karamustafa gibi oldukça genç sanatçılar seçilmiş, Hakan Onur hariç tümü enstalasyondan oluşan çalışmalarını sergilemişlerdir.

⁶¹ Zehra İpşiroğlu, "Kültürlerarası Diyalog ve Öğrenme Gelenekleri", Gösteri Dergisi, Aralık 1992, Sayı: 145, s.60

“Bienal kültürel farklılıklar tezi üzerine kuruldu. Yapıtlara uyguladığımızda, bu tezden şu sonuçlar çıkabilir: Çağdaş sanat yapıtlarında sanatçıların kültürel farklılıkları okunabilir, çağdaş sanat yapıtlarında sanatçıların kültürel farklılıkları küresel anlatım dili içinde erimiştir, çağdaş sanat yapıtları kültürel farklılıkların bir metafora dönüştüğü nesnelerdir. Birçok yapıt, kültürel farklılıkların küresel anlatım dili içinde eridiğini gösteriyordu. Yine birçok yapıtta siyasal söylem bir amaç olarak öne çıktığı için, kültürel farklılıkları geriye itiyordu.”⁽⁶²⁾

“Bienal’deki yapıtlarda, üç genel özellik saptanmıştır:

1) Siyasal / Ekonomik / toplumsal / dinsel söylemleri yansıtan yapıtlar, örneğin ABD, Rusya, Bulgaristan, Türkiye ve Kanada sergilerinde.

2) Modernizmle hesaplaşmasını bitirmemiş yapıtlar, örneğin İspanya ve İtalya sergilerinde.

3) Bireysel düşünce ve felsefeyi küresel sorunlar platformuna bir öneri olarak sunan yapıtlar, örneğin, Romanya, İngiltere, Fransa, Polonya ve Belçika sergilerinde.”⁽⁶³⁾

İlk üçünden farklı olarak programlanan 4. İstanbul Bienali bir anlamda diğer bienallerdeki olumsuzlukları gidermeye çalışmıştır. Sanat yönetmenliğini Almanya’dan davet edilen Rene Block’un yaptığı bu bienalin bütünüyle enstalasyondan oluşması bu seçimdeki farklılığı ortaya koymuştur. Block, teması “Orient - ation” (Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü) olarak saptanan bienale katılacak yabancı sanatçıları çoktan belirlediği halde, Türk katılımcıları belirlenmemiş olması, Bienalin Danışma Kurulu

⁶² Vasıf Kortun, “Uluslararası İstanbul Bienali”, Gösteri Dergisi, Ekim 1992, Sayı:143, s.5

⁶³ Zehra İpşiroğlu, “Kültürlerarası Diyalog ve Öğrenme Gelenekleri”, a.g.e., s.60

üyeleri ve basında eleştirilere neden olmuştur. Hürriyet Gazetesi'nin 20 Temmuz 1995'te yayımladığı "Türk Resmini Ezdirmeyiz" başlıklı yazısı şöyledir:

"Block, açık olarak görülüyor ki Türk Sanatı'nı küçümseyen bir tavır içinde. İstanbul Kültür Sanat Vakfı nasıl oluyor da bu adamın bienal düzenlemesine izin veriyor... Bienaller çağdaş ulusal sanatlar arasında eşit haklar ve dengelerin arandığı ve kanıtlandığı ortamlardır. Her ulusal sanatın kendi tarihsel geleneklerini yansıtmakla yükümlü olması da bunun başlıca nedenidir. Batı dünyasının ülkemiz aleyhindeki ön yargıları bu kez bienal kavramı altında ülkemize taşınmıştır. Tarihimiz, şehrimiz, kültürümüz hakkında hiçbir fikir sahibi olmayan, bir galerici eskisi Alman'ın hegomanya hırsını aracı olarak şehrimizin kirletilmesine izin vermeyiz." (64)

Bienalin teması olan Orient - Ation'la ilgili olarak yapılan açıklama, genelde Post - modernist bir söylemle modernizmin tükenişi, insanların umutsuz bir dünya ile başbaşa kalması ve globalleşen sanatın, sanatçılar arası ilişkisine yer vermektedir. Genç Sanat Dergisi'nin Ekim 1995 sayısının, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 başlıklı yazısında, İstanbul'un coğrafi konumunun öneminden aşağıdaki gibi bahsedilmektedir.

"İstanbul, Asya ile Avrupa'yı birbirine bağlayan bir kenttir. Boğaziçi iki kıtayı, farklı dinsel kavramları, iki dünya düzenini birleştirir. Boğazın mavi suları Doğu ve Batı'yı (Orient ve Occident) hem birbirinden ayırmakta, hem de birleştirmektedir. Coğrafi konumunun yanısıra İstanbul, geleneğin ve modernizmin buluştuğu bir yer olarak da önem kazanır. Bizans ve Konstantiniye'nin kültürel mirası, bugünün 14 milyonluk megalopolüyle kaynaşmıştır." (65)

⁶⁴ Hürriyet Gazetesi, 7 Temmuz 1995

⁶⁵ Genç Sanat, 4. İstanbul Uluslararası İstanbul Bienali, Sayı:14, Ekim 1995, s.12

Salıpazarı - Tophane'deki Denizcilik İşletmeleri'ne bağlı 1 no'lu antrepo, 4. İstanbul Bienali'nin ana sergi mekanı olmuştur. Hemen hemen tümüyle enstalasyondan oluşan bienale Türkiye'yi temsilen Kemal Önsoy, Murat Işık, Gülsün Karamustafa, Aydın Mürtezaoğlu, Hakan Akçura, Füsün Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar katılmıştır. Bienal, Türk izleyicisinin oldukça yabancı olduğu enstalasyon sanatına yakınlaşması bakımından önemli olmuştur.

“Bienaldeki birçok dikkate ve övgüye değer yapıttan birkaçı Abigail Lane'in (fazla medyatik bir konuyu işlemesine rağmen) “Kanlı Duvar Kağıdı ve Köpek” enstalasyonu, Brezilyalı sanatçı Fernando Gomez'in ip, ambalaj lastiği, bez, “örümcek ağı” gibi değersiz nesneleri boş duvara tek tük astığı “yoksunluk odası”, Rulf Julius'un Yerebatan'daki “su sesiyle Zen Budist” enstalasyonu, Tony Oursler'in ABD'de gündemde olan bir toplumsal konuyu ele alarak “bir annenin çocuklarını tacizi”ni yansıtan “Dehşet” adlı kukla videosu, Jean - Baptiste Bruant'ın duvardaki titreşen iplerden oluşan “saçların okşanması” ve yerdeki “Sessiz Heykel” ve “Çılgılık Atan Heykel” gibi komik nesneleri, Bruce Nouman'ın kendi başına izlediği ve bir “başyapıt” da olan video enstalasyonu, Gülsün Karamustafa'nın “Kayıp Kızlar” enstalasyonu ve Tatsu Miyajima'ın “Belirsizlik Arabalar” olarak sayabiliriz.”⁽⁶⁶⁾

B) Sanatçılara ve Yapıtlara İlişkin Değişimler

Türkiyede 1980 sonrası Resim sanatındaki değişimleri, dönüşümleri farklı yöneliş ve ilgiler bakımından ortaya çıkan oluşumları hemen hemen aynı tarihlerde gündeme gelmiş olan iki olgunun varlığına ve aynı zamanda çakışmasına bağlıdır diyebiliriz. Birincisi 1980'den itibaren Türkiye'de yaşanan iç nedenlerin yarattığı değişimlerin

⁶⁶ Ayşe Gönüllüoğlu, “Bienalin Ardından”, Genç Sanat, Nisan 1996, Sayı: 20, s.10-11

sanatçıları farklı ve yeni bir sürece kanalize etmesi.İkincisi ise modern çağın hiyerarşik inanç sistemlerinin pek çoğunun çökmesi ve onların yerini çok boyutlu alternatiflerin almasıyla ortaya çıkan yeni sanat anlayışlarının evrensel boyutta yarattığı etki alanında Türkiye'ninde yer alması.

80'li yıllara girdiğimizde dünya ekonomisi,siyaseti ve kültürüne egemen olan iki büyük ülkenin, ABD ve SSCB'nin mitinin yıkılması bütün inanç sistemleri içerisinde en mutlak olanlarından yerle bir olmasına neden olmuştu." ABD 1970 'li yıllarda Vietnam ve Watergate ile tüm saygınlığını yitirdi, 80'li yıllarda bunu yeniden kurma çabasına girdi,ama artık büyü bozuldu. ABD'nin iletişim ağı yoluyla yaydığı kitle kültürü bugün bütün dünya ülkelerinin kültür kimliklerinin korkulu rüyası durumuna geldi. 80'li yıllarda komünizm kalesi Sovyet Rusya'sının 70 yıllık kendi içinde kapalı, dünyaya meydan okuyan kimliği yıkıldı, bunun arkasında 20. yüzyıl teknolojisi, ekonomisi ile başa çıkamayan, çağdaşlaşmanın gerisinde kalmış bir kimlik ortaya çıktı. Şimdi kendilerini bu iki büyük ülkenin, davranışlarına göre ayarlamış olan bütün ülkeler (Hemen hemen bütün dünya) bu şaşırtıcı değişimleri bu iki ülkeyle birlikte yaşamak zorunda kalıyorlar ve kimlikler yeniden geçiriliyor."⁽⁶⁷⁾ Bu durum Türkiye'de dahil olmak üzere tüm dünyayı ortak bir yazgıya zorunlu kılmıştır. Türkiye'nin Batıya yönelik yapılanma biçimi bu noktada gücünü yitirmeye başlamış ve her alanda bir sorgulama aşamasına girilmeye ve bunlarla bir hesaplaşmaya gidilmeye başlanmıştır.

"Özellikle baskıcı, despotik, bürokratik, merkeziyetçi devlet sistemlerinin reel sosyalizme çözülmesi ve çökmesi, bireylerin devlete karşı özgürleşmesi gibi bir sonuç doğurdu. Tüm bu oluşumlar yanyana gelince Türkiye'de hem resmi kültür tanım ortadan

⁶⁷ Beral Madra, "Modern'den Postmodern'e", Gösteri, Nisan 1991. Sayı:125, s.40

kalktı, hem devletin resmi kimlik tanımlaması söz konusu oldu. Resmi kimlik, devletin yurttaşlarına ne olduklarını, kökenlerini dillerini tanımlayan bir yaklaşımdı...Kemalist ilkeler, devrimler kanunlarla koruma altına alınmıştır. Bunun altında toplumun geçmişten hiçbirşey getirmediğine yönelik, herşeyi Cumhuriyetle elde edeceğine yönelik bir düşünce vardır. Devletin temel yaklaşımları arasında da Batılalaşmanın ve onunla eş anlamlı olarak kullanılan çağdaşlaşmanın zorunluluğu söz konusudur. Yani, biz altı yüzyıllık geçmişimizden, belki ondan önceki geçmişimizden anropolojik anlamda da, sanki hiçbirşey getirmemiştir, fakat Cumhuriyet tarihimize birlikte alfabeyi değiştirerek, "dil devrimi" yaparak Batılılaşacağız ve belli bir rasyonalizasyona ulaşacağız... 1980'lere gelindiği vakit modernizm bir yanıyla tartışmaya konulunca ve bir modernizmin sistem yaratma çabası herşeyi katı bir rasyonalizasyona dayatma ülküsü ve arayışı geriletince, Türkiye'de hem Kemalist ideoloji bir yanıyla tartışmaya koyulmuştur, hem de insanların kendi bireylikleri kendi duygusal dünyasıyla devletin denetlediği kamusal alana karşı direnebilme hakları oluşmuştur. 1980'li yıllarda bu kutupsal kültür tanımının, yahut aşılması anlamına geliyordu. Artık sadece Doğululaşma ya da Batılılaşma anlamında bir kültür tanımı söz konusu değildi." (68)

Kemalist modernizmin vaadlerinin tükendiği noktada 80'leri kültürel düzeyde tüm topluma yayılmış bir özgürlük vaadinin zemini kılan da buydu. Bugüne kadar Kemalizm'in temsil ettiği yüksek kültür bütün toplum adına davranmayı, ortak bir modern kimliği temsil etmeyi gerektiriyordu. Bu ise elbette yalnızca seçkinlerin kendi kendileri üzerinde de bir baskı olarak yaşandı. Kendini "akıl" konumuna yükseltmek başkalarını temsil etmeye aday olmak, merkez olmak yalnızca bir iktidar üzerinde değil, aynı

⁶⁸ H.B. Kahraman, "1980'ler ve Yeni Kültürel Ortam", Varlık Dergisi, Mart 1992, s. 25 - 26.

zamanda bir memurluk, bir feragat üzerine kurulur. Modern kimliğin taleplerini tehdit eden herşeyden uzak durmayı, geri çekilmeyi gerektirir. Bu açıdan 80'ler bir bakıma yüksek kültürü de yüksekliğinden vazgeçme, kendi adına davranma, yalnızca kendini temsil etme serbestliğini verdi.

"Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi "üçüncü dünya"sını, kendi "yerliler"ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı keşfetmek zorunda kaldı. Ama yalnızca onları değil, yalnızca kendi dışındaki taşrayı değil aynı zamanda kendi içindeki taşrayı, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları da keşfetti. 80'lerdeki "aşağı kültür"^(*) patmasının sınıflarının üstü yaygınlığının bir nedeni burada yatıyor. Çünkü bu patlama yalnızca yüksek kültürünün bunca yıldır yüksek olabilmek için kendi içinde bastırdığı, aşağılara ittiği yanlarında keşfiydi." ⁽⁶⁹⁾

Yüksek kültürün, 80'lerle beraber yerini çoğul bir alt kültür alanına doğru bırakması kültür alanının özekliğini ve otoritesini kaybetmesi doğal olarak "aydın" kavramının varlık koşullarını değiştirmeye başlamıştır. Cumhuriyetten bu yana bir aydın misyonunu üzerinde taşıyan sanatçı bu dönemde bir anlamda böyle bir misyonun gerekliliklerini ve zorunluluklarını bireysel bir isterlilik düzlemine indirgemıştır.

Sanatçının Cumhuriyetten bu yana korumaya çalıştığı aydın misyonu onu doğal olarak toplum üstü bir varlık durumuna getirmiştir. Toplumsal olarak yaşanan sorunları, çarpıklıkları, tehlikeleri, doğruyu ve yanlış beliren, sentezleyen, neden-sonuç ilişkilerini kuran, toplumsal yönelimlerin nasıl olması gerektiğini tespit eden ve bunu yapıtlarıyla ortaya koyan bir kimlik sözkonusudur. Sanatçı bu tanım çerçevesinde kendini

⁶⁹ Nurdan Gürbilek, Vitrende Yaşamak, Metis Yay., 1992, s. 113.

belirlemiş, yaşantısını ve üretimlerini buna paralel olarak kurgulamış, yansıtmış ve örnek bir insan tipi çizmiştir.

"Bugün Türkiye'de plastik sanatlarda görülen gelişmelerin en erken temeli Cumhuriyetimizin kuruluşu ile biçimlenen özgür, laik ve halkçı düşünce sistemlerinden kaynaklanır. Sanatın ve sanatçının içinde yaşadığı toplumsal çevreye, bir düzenleyici olmak gibi önemli bir işlevi vardır. Diğer yandan bu işlevi yerine getirebilmek için kaynağını yine toplumun yapısında ve doğal çevre ilişkilerini içine alan bu üçgen içinde çağdaşlaşma bilinci ile büyük değişim olgularını yaşaması da kaçınılmazdır." (70)

1928'de kurulan "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"yle aynı tarihte açılan ikinci sergilerinde amaçlarıyla ilgili şunları açıklamışlardır:

"Memlekette sanat cereyanı ve meşherenin çoğalması ile halkın rekabetini celbetmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak."

1933'te kurulan "D Grubu"nın amacını belirtirken, "Ressamın eserlerinde, tekniği ile fikrini, entelliklerini at başı yürüteceği" görüşüne yer veriliyor, çağın gerisine düşmeyecek bir Türk resim sanatının oluşması için çaba harcayacaklarını vurguluyorlardır.

1941'de kurulan "Yeniler Grubu" resmin çağdaş görünümünün çağdaş içerikle var olacağı gerçeğine inanıyorlardı. "Sanat özellikle resim sanatı, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük yaşamlarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin aynası olmalıydı." (71)

⁷⁰ Ayla Ersoy. "Günümüz Türk Resmine Genel Bir Bakış", Sanat Çevresi, 1987, Sayı 18, s.21.

⁷¹ Turgay Gönenc. a.g.e., s. 7.

Sanatçıların ortak noktalar üzerinde buluşarak örgütlü bir yapıya girmeleri doğal olarak birbirlerini denetleme, uyarma ve müdahale etme yetkisi veriyordu. Bu durum diğer örgütlü sanat dallarıyla olan ilgi ve yönelim birlikteliğiyle de bu denetleme olgusunun coğrafyasını genişletiyordu.

"1970'lere değin Türkiye'de resim alıcısının büyük bir çoğunluğu aydın kesimden oluşuyordu. Bu alıcıların yazarlar, sanatçılar ve sanata köklü ilgi duyan, çağın sanatını bilen aydınlar olduğunu söylemek fazla abartılı değil. Bu alıcı kesimin bilgiyle gelişen beğenisi sanatçıyı bir tür denetime alıyordu. Resim sanatına bilen bu kesime karşı, ressam da belli bir sorumluluk duyuyor, yaptıklarının bu kesimdeki karşılığına önem veriyordu. Ressam-yazar işbirliği, dostluğunun yoğun örneklerinin yaşandığı bu dönemlerde, ressam görülmeyen eleştirmenine karşı oldukça duyarlı davranıyordu." (72)

Yaşanan bu durum Cumhuriyetten beri süregelen bir gelenektir. Bu gelenek kendisini 70'lerin başından 1980'lere kadar süren sağ-sol ideolojik partilerin denetimine bırakmıştır. 1980'lere kadar aydın ve sanatçıların birbirini denetleme ve müdahale etme yetkisi bu tarihten itibaren kendini bir seyir ilişkisine bırakmış ve karşılıklı birbirlerini algılayabilme, anlayabilme ilişkisine dönüşmüştür diyebiliriz. Çünkü aydın tanımının bağlandığı noktalar yavaş yavaş sorgulanan bir nesne (Uluslararası anlamda ideolojilerin, Türkiye bağlamında Cumhuriyetin ve Kemalizm'in) durumuna gelirken, sanatçı kendinin farkına varmaya başlamış ve buna kendisininide dahil etmiştir.

"Bugüne kadar Kemalizmin temsil ettiği "yükseklik" kendinden fazlasını temsil etmeyi, bütün toplum adına davranmayı, ortak bir modern kimliği temsil etmeyi gerektiriyordu. Bu ise elbette seçkinlerin (aydınlar, sanatçılar) kitleler üzerinde değil,

⁷² Turgay Gönenç, a.g.e., s. 7.

seçkinlerin kendi kendileri bir baskı olarak yaşadı. Kendilerini akıl konumuna yükseltmek, başkalarını temsil etmeye aday olmak, merkez olmak yalnızca bir iktidar üzerine değil, aynı zamanda bir memurluk, bir feragat üzerine de kurulur. Modern kimliğin taleplerini tehdit eden herşeyden uzak durmayı, geri çekilmeyi gerektirir. Bu açıdan 80'ler bir bakıma yüksek kültüre de yüksekliğinden vazgeçme, kendi adına davranma, yalnızca kendini temsil etme serbestliğini verdi." (⁷³)

Bu serbestlik sanatçının toplumsal bir sözcü veya yolgösterici konumundan sıyrılıp, birey olarak kendi dünyasını keşfetmesine ve bunun sanatının bir nesnesi haline getirmesine neden olmuştur. Sanatçının psikolojisi, düş dünyası, bireysel arzu ve isteklerinin vb. konuların yoğunlaştığı yönelimlerin sanatsal üretimin merkezi durumuna gelmiş ve doğal olarak sanatçıyı toplumsallıktan uzaklaştırmıştır. Bu durum gerek toplumsal planda sanatçıya atfedilen önemin azalmasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığı sonucunda, gerek sanatçının "resme özgü" sorunlara toplumsal sorunlardan daha fazla eğilmesiyle belirginleşmiştir. Özellikle genç kuşak ressamalarda belirginleşen ve açıkça gözlenen bu eğilimler, öncelikle ressamı güncel politik söylemlerin zorunda bırakılmış konuşmacısı olmaktan çıkarmış ve bu konuların uzağında kendini topluma birey olarak kabullendirme sözkonusu olmuştur.

"1980'li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına çoğu kez siyaset dışında kalan, bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri) vurgulayan bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. Bu resim geçmişten tam olarak kopuk olmamasıyla birlikte kopuşu hazırlayan bir nitelik taşır." (⁷⁴)

⁷³ Nurdan Gürbilek, a.g.e., s. 114.

⁷⁴ Beral Madra, "Modern'den Postmodern'e - III", Gösteri, Haziran 1991, Sayı: 127, s. 65.

"1980'li yıllarda bir kuşak çatışması, geçmişî sorgulama, uzak geçmişe yönelme vardır. Batı sanatıyla bilinçli bir hesaplaşma dönemine girilmiştir. Gelenek-yenilik, koruma-yenileştirme, kitle kültürü-yüksek sanat, ilerleme-tepki, sağ-sol, ussalık-usdışılık, geçmiş-gelecek, soyutlama-temsiliyet gibi karşıtlıklar arasındaki ilişki alışlagelmiş çözümlerlerden uzaklaşmış, kesin tercihler yapma zorunluluğu ortadan kalkmaya başlamıştır.

Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki üretici ve kompleksiz ilişkisinin başlaması, modernizm ile 1980'li yılların kültürü arasındaki en önemli ayrımdır. Bu değişimlere karşın, 1980'li yıllardaki üretim yeni bir dil, yeni bir üslup değildir. Toplumsal, kültürel, siyasal bir sorun alanın doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesidir. Sanatçılar ister istemez bu durum değerlendirmesine girmişlerdir."

(⁷⁵)

Genel olarak Türk Resim Sanatı'na baktığımızda, yaklaşık 1970'lerin ikinci yarısına kadar Akademik bir anlayışın hakimiyetinden sözedebiliriz. En eski ve en köklü sanat kurumu olan Akademi bugün için, geçmişteki önemini her ne kadar hala belli bir oranda korumaktaysa da günümüz Türk sanatının asıl belirleyicisi 1980'lerin başından itibaren gelişmeye başlayan serbest sanat piyasasına özgü yapıdır. Türkiye'de 1980 sonrasında uygulanan liberal ekonomi politikasının tüm alanda kendini hissettirmesi ve kısa bir zaman aralığından yaşanan köklü değişikliklere bağlayabileceğimiz bu dönüşüm aynı zamanda 12 Eylül askeri darbesinin baskıcı yaptırımlarına da bağlayabiliriz.

1980'lerin ilk yarısında darbenin politik yapılanma üzerine uyguladığı baskılar sanatçıları politik söylemlerin uçağına itmiş, apolitik bir sürece girmesine neden olmuş ve

⁷⁵ Nurdan Gürbilek, a.g.e., s. 19.

ilgi alanlarını farklı yönere kanallere etmiştir. İkinci yarısında ise liberalizmin yarattığı görece özgürleşmenin sanatçıları kendi bireylikleriyle dış dünya arasındaki ilgilerini çeşitli boyutlarda irdelemeye, deşifre etmeye yöneltmiştir.

“Türkiye’de sanatın esaslı bir ideolojik temel üzerinde eleştirisel ve tepkisel kimlikte gelişmediği açıktır. Bu gerçek; sanat - politika ilişkilerini ele alan tartışma ve deneyimlerin gerektiği yoğunluk ve düzeyde olmasını engellemiştir. Belki bu yüzden, plastik sanatlarımızın genel özelliklerinden biri politika - dışılığıdır. Toplumsal, tarihsel yaşamdan, belleğinden düşünce ve inanç sistemlerinden koparılmış; tümüyle duygusal ve bireysel ulamlarda ele alınmış bir “iç çözümlemeler” mantığına dayandırılmıştır, sanki sanat...”⁽⁷⁶⁾

Plastik sanatlarımızın genel doku itibariyle olan politika - dışılığı 80 öncesi dönemlerde her ne kadar güçlü ideolojik alternatiflere bırakmasa da toplumsal ilgi alanlarını bazı ülkesel sorunlara yöneltmişlerdir. Nedim Günsür, Neşet Günal, Nuri İyem vb. sanatçılar kendilerini bu misyonla varedip, adeta simgeleşmişlerdir.

Nedim Günsür’ün 1955’te yaptığı “Madenciler” (Resim-1) adlı tablosu toplumsal bir soruna işaret etmektedir. Yoksulluk madencilerin gözlerinden okunmaktadır. Çok çalışıp, haksızlığa uğramışlar, sömürülmüşlerdir, ama biraradadırlar. Birbirlerini koruyan, bir dayanışma ruhu içindedirler. Bakışları kinli ve kızgındır. Bu bakışlar kendilerini bu duruma getirene yönelmiştir adeta. Erdemli sabırları tükenme noktasındadır.

Neşet Günal’ın resimleri toplumsal bir soruna, doğuda yaşanan yoksulluk ve çaresizliğe işaret etmektedir. Resimlerindeki köylüler ayakkabısızdır, elbiseleri yırtıktır, çalışmaktan elleri kocaman ve nasırlıdır, çocuklar hastalıklı ama çaresizdir (Resim-2). Bu

⁷⁶ Mümtaz Sağlam. “Sanat - Politika İlişkileri Sürecinde Bedri Baykam”, Genç Sanat, Nisan 1996, Sayı: 20, s. 14.

yokluklar ve acılar coğrafyasında ise kadınların acıları Nuri İyem'in portrelerinde somutlaşmıştır. Yokluk ve çile yüzlere aksettirilmiştir (Resim-3).

1980 öncesinde toplumsal sorunlara yönelik sanatçı ilgileri, sanatçının kendi bireyliğini aşan, onun üstünde varolan öncelikli bir noktadır. Kendi varoluş koşulları toplumsal bir varoluş mümkünlüğü ile söz konusudur. Kendi tanınılılığı, toplumsal bir tanınılılığa borçludur. 80 sonrasında bu durum tersine dönmüş gibidir. Sanatçı kendi tanınılılığından yola çıkarak, toplumu tanımlama eğilimi içine girmiştir diyebiliriz. Sanatçı önce kendini tanıma, deşifre etme, bireysel özgürlük alanını sonuna kadar zorlama eğilimi içindedir.

1980'den günümüze uzanan süreç içerisinde resim sanatı küçük burjuva aydınının bireysel ve toplumsal gerçeğini değişik bakış açılarıyla irdeleyen yazın dalıyla bir düşünce birli gösterdikleri söylenebilir. Adalet Ağaoğlu, Selim İleri, Pınar Kür, Demir Özlü gibi yazarların romanlarında ele aldıkları konuların paralelinde, bireyi ön plana çıkararak yaşamla daha doğru ve içten ilişkiler kurma çabaları söz konusudur. ⁽⁷⁷⁾

Neşe Erdok'un 1987'de yaptığı otoportresi (Resim-4) bu konuya ilişkin iyi bir örnektir. Resimde genel itibarıyla bir umutsuzluk hali, bir yabancılaşma ve sanatçının kendine dönme hali hakimdir. Resimde bulunan her eleman birbiriyle ayrışma, uzlaşma içindedir. Nesnelerin birbirleriyle olan ilgileri koparıldığı gibi modelin de mekanla ilişkisi kopma yönündedir. Herşey karamsar bir yalnızlık içindedir. Burada kendini anlatma, deşifre etme nesnel dünyadan soyutlanma istemi vardır.

Hale Arpacıoğlu'nun 1990'da yaptığı otoportresi (Resim-5) ise bu konuya ilişkin çarpıcı bir örnektir. Burada bilinç üstündeki her türlü baskı reddedilmetke, kadının

⁷⁷ Bkz.
Semra Germaner, a.g.e., s. 20.

(kendinin) kendi iç dünyasına ilişkin her türlü veri zorlanmaktadır. Burada, iç sezgisel dünya ile iç bilinçsel dünya çatışmakta, daha sonra bunların her ikisinde de dış nesnel gerçeklik olan dünya ile çatışmaya koyulmaktadır. Bu çatışma Mehmet Güleriyüz'ün 1983'te yaptığı otoportresi (Resim-6) için de söylemek mümkündür. Arpacıoğlu'nda yüzün coğrafik sınırları ve nesnelliği aşılmış, başka birşeye dönüşmüştür. Bu da sanatçının kendi ben'in özgürlük sınırlarını olabildiğince zorlama edimi içinde olduğunu gösterir. Mehmet Güleriyüz'ün portresinde ise bu sınır bir kontur hareketi ile durdurulmuş gibidir.

Devrim Erbil ve Balkan Naci İslimyeli'nin 1990'lı yıllarda yaptıkları otoportreler (Resim -7-8) ise doğada "kendi ben"'iyle henüz hesaplaşma fırsatı bulamayan Türk ressamının manzaradan, doğa sonrası resime atladığını gösteren işaretler olarak bakabiliriz.

"Sanatçının hesaplaştığı modelle ilişkisi daima özdeşleyim sınırları içindedir. Atmosfer resminde ben ile dünya (kosmos) arasındaki ayrışmayı kimi zaman non-figüratif eşiğine getirecek denli engelleyen nokta, sanatçının "kendi beni'nde dünyayı soğurmasıdır; oysa özdeşleyimde, modelle bütünleşmeyi yönlendiren temel ilke, bireyin kendini onda hissetmesiyle (özdeşleşme) ilintilidir... birinde doğa, ötekinde manzara ile hesaplaşırız. (78)

Doğaya karşı duyulan ilginin farklı boyutlarda kendini göstermesi doğanın kirletilmesi ve yok olmaya başlamasının özellikle 80'lerden sonra bir kaygı biçiminde gündeme gelmesi olarak değerlendirilebilir. Halil Akdeniz'in İzmir Körfezi'yle ilgili kirlenmelerden hareket ederek gerçekleştirdiği bir dizi çalışma bu konuya ilişkin kaygıları gündeme getirir (Resim-9). Doğa, sanat felsefesiyle ilgili bir takım düşüncelere malzeme

⁷⁸ Mehmet Ergüven, "Türk Resmi'nde Manzara / Doğa İkilemi", Türkiye'de Sanat, Kasım - Aralık 1985, Sayı: 21, s. 31.

teşkil eden görünüm olmaktan çıkıp, biran önce kurtarılması gereken bir alana dönüşmüştür.

“Akdeniz’in bu çeşitlemeler dizisinde alabildiğine yalın bir çıkış noktasından yola koyulup, hep aynı gerçeğin altını çizdiğine tanık oluyoruz. Çevre kirliliğinin yol açtığı tahribat bağımsız bir doğa estetiğini geçersiz kılmıştır. Akdeniz, görüntünün yeniden üretimi yerine, düşünsel etkinliği görünür kılmanın koşullarını araştırmaktadır esasen.”

(⁷⁹)

Sanatçıların ekolojik dengenin korunmasına ilişkin gelişen doğa ilgisi bazen farklı boyutlarda kendini göstermektedir. Ergin İnan’ın resimlerinde bu farklılık doğaya tutulan büyüteç gibidir (Resim-10). Resimlerin genelinde işlenen böcekler ve böceksi yaratıklar doğu felsefesi ile bir ilgi kurmasının yanında, doğaya yönelimin farklı bir boyutunu sergiler. Utku Varlık’ta ise bu boyut geçmiş dönemlerle bir ilgi kurmasının aracı, birleştirici bir ögesi durumundadır (Resim-11).

Doğaya ilişkin olarak 1980 sonrası resimlerinde göze çarpan bir özellik olarak hayvan figürlerinin kullanımı bazen psikolojik bir durumun açıklanması olarak, bazen de teknolojik faktörlerin yarattığı çevre kirliliğine, bozulan ekolojik dengeye yönelik bir eleştiri olmaktadır veya tarihle kurulan ilişkinin sembolik bir niteliği durumundadır.

80’li yıllarda toplumsal eleştirinin karşısına ilk kez siyaset dışında kalan bireysel serüveniyle ortaya çıkan, toplumun yasak saydığı cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönlerini vurgulayan kara mizahı ve vurucu bir eleştiri içeren resimler çıkarılmıştır. (⁸⁰)

⁷⁹ Mehmet Ergüven, a.g.e., s. 31.

⁸⁰ Bkz.

Meral Madra, “Moderninden Postmoderne”, Gösteri, Haziran 1991, Sayı: 127, s. 48.

Bir bakıma öznel bireyciliğin yüceltilmesi sayılabilecek “yeni insan” kavramı her ne kadar toplumsal olanı dışlamasa da, onun en temel birimi bireyin derinliklerindeki yoğun enerjinin özene açarak özdeşleştirir. İnsan ilişkilerindeki, özellikle de kadın ve erkek arasındaki yerinden olmuşluk hali, bireyi ön plana taşır.

Hale Arpacioğlu ve Bedri Baykam gibi sanatçıların ele alıp irdelediği cinsellik kavramı iki farklı çözümleme ile karşımıza gelmektedir. Bedri Baykam’da cinsellik kışkırtıcı bir dolayından geçerek “erotizm” kavramıyla denk düşerken (Resim-12) Hale Arpacioğlu’nda bu durum kadının cinsel kimliğine yönelik bilincin ve ifadenin zorlaması olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim-13).

Fatma Tülin Öztürk ve İsmet Doğan gibi sanatçıların çalışmalarında belirginleşen cinsellik olgusu farklı bir bakış açısıyla verilmeye çalışılmıştır. (Resim -14-15) Burada cinsellik insan bedeninin bir nesne olarak ele alınıp çözümlenmesi dolayımından geçerek kendini varetme çabasıdır. Sanatçıların resimlerinin temel birimleri gövde ve ona ait duyumlardır.

1980 sonrası sanatçıları dünyaya ve topluma bakışlarında özgürleşmiş bireyler olarak inisiyatifleri büyük önem taşımaktadır. Bu inisiyatif doğrultusunda ele alınan konular genelde 80 sonrası Türk Toplumu’nun parçalanmış yapısıyla ve resimlerin oluşum aşamasında ise genel psikolojik yapısıyla uygunluğu söz konusudur. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni kültürel yapılanmalar doğal olarak sanatçıların hem içinde bulunduğu, hem de sanatçının birer nesnesi olarak kullandığı bir alana dönüşmektedir. 1980’lerde Türkiye’de yeni bir kültür kavramı olarak gündeme gelen “arabesk”te bu alanlardan belki de en önemlisidir. Kitch’le örtüştürebileceğimiz “arabesk” 1980 sonrası resimlerinde bazen küçük imlemelerle, bazen de belli başlı bir konu olarak işlenmiştir.

Yaklaşık 1978'den bu yana arabesk konusunda yoğunlaşan ve buna yönelik ürünler veren Gülsüm Karamustafa'nın yapıtları 80 sonrasında yeni bir eğilim olarak karşımıza çıkar (Resim-16). Sanatçının Kitch'i kullanmasında herşeyden önce bir tercihtir. Çünkü zamanı aktarmada seçtiği popüler imgeler dolaysızdolaysız anlatımı sağlamaktadır; Kitch, onun sanatının özel bir gözlem alanın oluşturur. Ancak bir tercih olmasının yanısıra yaşamakta olduğu zaman diliminde bolca kitch içerir ve amacı yaşadığı zamanı anlatmak olan sanatçının işlerine kendiliğinden girer.





Resim 1 :Nedim Günsür "Madenciler" Tuv. üz.yğb.
(1955) 80x100cm.



Resim 2 :Neşet Günel "Köylü" Tuv.üz.yğb.



Resim:3:Nuri İyem "Kadın Portresi"(1976)
Duralit üz.yğb. 24x30cm.



Resim 4 :Neşe Erdok "Sanatçının Kendi Portresi" (1987)
Tuv.üz.yğb. 200x150cm.



Resim5:Hale Arpacioğlu "Dönüşüm" 1990
Tuv.üz.yğb.



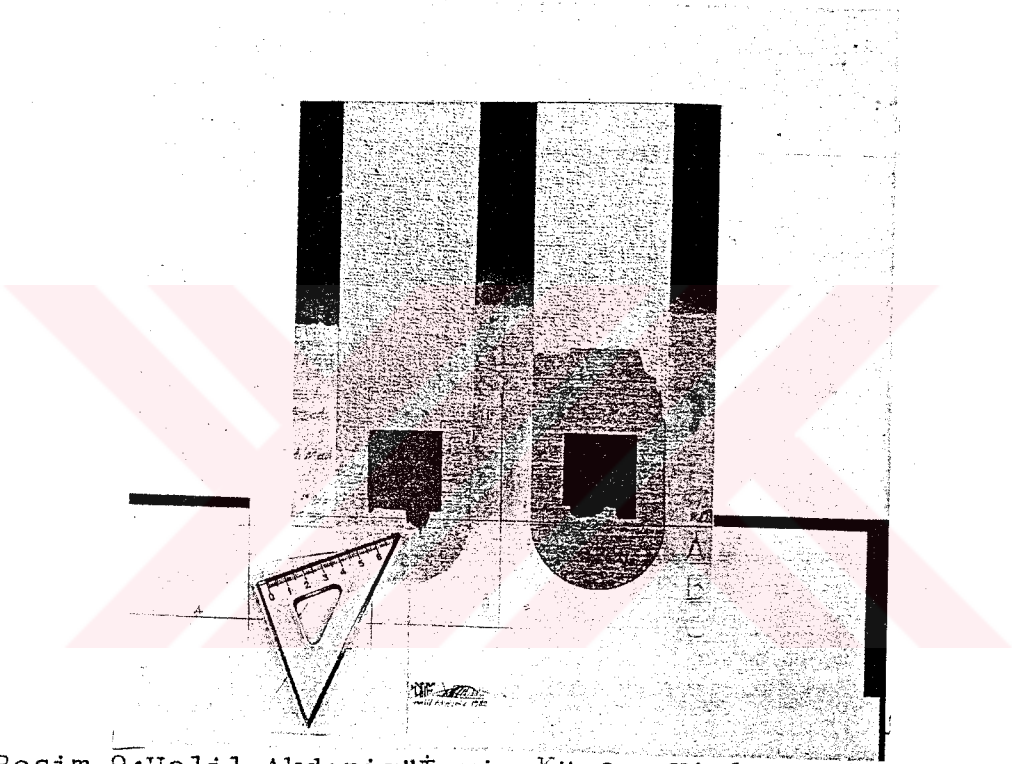
Resim 6: Mehmet Gülerüz "Otoportre" 1983 Tuv.üz.yğb.31x44cm



Resim 7: Devrim Erbil "Otoportre" Tuv.üz.kar.tek. 140x100cm.
(1990)



Resim 8:Balkan Naci İslimyeli "Otoportre" 40x23cm
Tuv. üz. transfer baskı



Resim 9: Halil Akdeniz "İzmir Körfezi Kirlenmesiyle
İlgili Görsel Denemeler" (1982) 115x115cm.
Tuv.üz. akrilik



Resim 10: Urgan İnan "Amos Mektubu" (1994)



Resim 11:Utku Varlık Tuv.üz.kar.tek.(1996)



Resim12:Hale Arpacioğlu "Kara melez" (1990)
Tuv.üz.yğb.



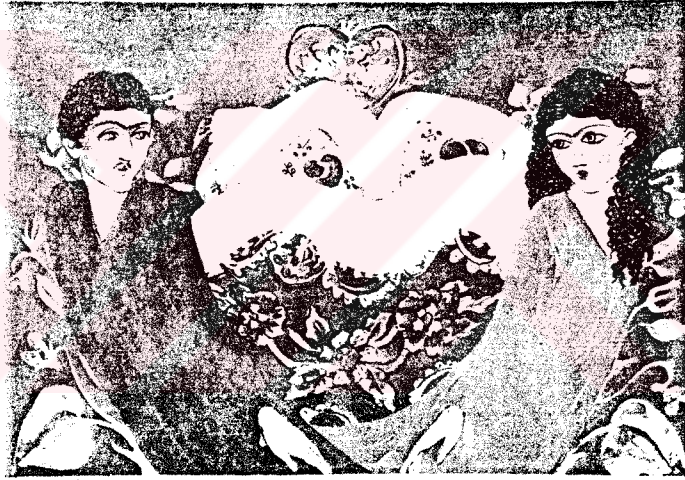
Resim 13: Bedri Baykam "Ani Değişiklik" (1986) Tuv.üz.kar.tek.150x210cm.



Resim 14: Fatma Tülin Öztürk (1990) Tuv. üz. yğb.



Resim 15: İsmet Doğan "(-), (+)" (1996)



Resim 16:Gülsün Karamustafa "Arabesk"
Tuv.üz.yğb. 32x45cm.



Resim 17:Süleyman Saim Tekcan"At Figürü" Kağ.üz.suluboya



Resim 18:İbrahim ÇİFTÇİOĞLU"Eylül'de Av"(1987)
Tuv.üz.yğb.150x140cm.



Resim 19:KometTuv.üz.yğb.(1996)

C) Eğilimler Çerçevesinde Türk Resim Sanatı

Türk resmine tarihsel bir perspektiften baktığımızda gözümüze çarpan ilk olgu; belli bir zaman dilimine bağlı kuşak veya grup hareketlerinden oluşan ve ortak bir dilde karar kılan, örgütlü bir yapının egemenliğinden bahsedebiliriz. Bu yapı yaklaşık 1977'lere kadar ortak bir üslubun grupsal devinimleri şeklinde olmuştur. Bu açıdan tarih içinde bir belirliliğe, topyekün bir tanımlılığa sahiptir.

1980 sonrası resim sanatımız bir dağılmanın, bir parçalanmanın, bir söz çoğulluğunun oluştuğu, serpilip geliştiği bir dönemdir. Eskinin dayanışma ruhunun, ortak bir dil yakalama arzusunun, kitle düzeyinde entellektüel bir belirleyicinin ortadan kalktığı bunun yerine bireysel düzeyde, kişisel kaygı, korku, sevinç, telaş v.b. kişisel sorunların irdelendiği bir iç dökme, kendini anlatma, bilincin her türlü bağlaşıklarından kopma eğiliminin varlığı bu dönem sanatında belirleyici olmuştur. Bu belirlilik aynı zamanda bir tanım zorluğunu da beraberinde getiriyor.

1960'lı, 70'li yıllara dayanan sanat gelişmeleri sürecinde üç kuşak sanatçıyı bir arada izlediğimiz şu sıralarda, gene bir değerlendirme yaparak bir durum saptamasına gidebiliriz.

70'li yılların ikinci yarısında belirli bir ivme kazanan sanat ortamı içinde öne çıkmış olan sanatçılar 80'li yıllarda değişik düzeylerde etkinlik gösterdiler. Sanatçıların bir bölümü üslup ve yorumlarını hiç değiştirmeden, bir bakıma 80'li yılların dinamizmine ayak uydurmadan çalışmalarını sürdürürlerken, bir kısmı da 80 sonrasında Global sanat bağlamında ortaya çıkan yeni eğilimlere ve üsluplara açık bir tavır sergilediler.

"1970'ler Türk resminde evrensellik - ulusallık ya da evrensellik - yerellik, toplumculuk - bireycilik, sentezcilik - tekilcilik, soyut - figüratif gibi karşıt eğilimlerin bir

yandan olabildiğine kutuplaştığı, öte yandan belli bazı bireşimlere dönüştürüldüğü bir çelişkiler ve çoğulluklar çeşitliğinin başlangıcını vurgular. Her türlü eğilimin birbiriyle kıyasıya yarıştığı ve sanat etkinliklerinin eskiye oranla, alabildiğince hızlı bir tırmanışa geçtiği bu aşamada, işlene işlene posası çıkarılmış bir İzlenimcilikle, Kübizm sonrası arkaizmini durmadan yineleyen yoz tutumlar dışında kalan gerçek resim sanatı, soyuttan figüre doğru çeşitlenen 5 ana eğilim altında sınıflandırılabilir: 1) Soyut Eğilimler, 2) Yenilikçi Eğilimler, 3) Figür-soyut bireşiminde lirik arayışlar, 4) Toplumsal (Gerçekçi) eğilimler, 5) Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler.”⁽⁸¹⁾

1) Soyut Eğilimler

Türk resim sanatında soyut eğilimlerin ortaya çıkışı, 1950’li yıllara rastlar. 1970’lere dek etkisini sürdüren soyut resim, bu tarihteki ekonomik nedenlerin yarattığı politik kutuplaşmalar ve ideolojik çıkmazlar nedeniyle etkisini yitirmiştir. 1980’lerle birlikte ortadan kalkan politik sorunlar soyut resmin tekrar gündeme gelmesine neden olmuştur.

“Soyut resmin temsilcilerinden olan “Sabri Berkel” ve 1970’den sonra yeni bir üslup arayışı içerisine giren Adnan Çoker geometrik soyuttan hareketle farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Sabri Berkel sadece göze hitap eden katışıksız bir soyut görselliği, Adnan Çoker ise mistik ve öznel bir etki yapan geometrik temelli biçimsel kuruluşları yeğlemiştir.”⁽⁸²⁾

⁸¹ Kemal İskender, a.g.e., s. 25.

⁸² Kemal İskender, a.g.e., s. 25.

1980'lerle birlikte soyut sanat bağlamında öne çıkan sanatçılar arasında Burhan Doğançay, Halil Akdeniz, Süleyman Saim Tekcan, Adem Genç, Zafer Gençaydın, Bilal Erdoğan gibi isimleri sayabiliriz.

New-York'ta yaşayan Burhan Doğançay, resmine esin kaynağı olarak seçtiği duvar yüzeylerindeki ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, dokular, lekeler v.b. görüntüleri resmine kaynak olarak almıştır. Bu malzemelerden yola çıkarak, soyutlamalara, zaman zaman da hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle çalışmıştır.

“Özellikle duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerde, yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirilmiştir. Bu tür resimleri hacimli plastik yönünde geliştirerek alüminyum malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen shadow - sculpture - gölge heykellerine de ulaşmıştır. Işıklandırmadaki etkin yöntemlerle yapılmış katkılar olarak shadow - sculpture tekniğindeki yapıtlarının New-York metrosunun bir kesimine yerleştirme projesini de gündeme getirmiştir.”⁽⁸³⁾

Halil Akdeniz İzmir Körfezi'nin kirlenmelerinden yola çıkarak gerçekleştirdiği bir dizi çalışma çevre kirliliğine ve ekolojik dengenin bozulmasına ilişkin bir tepki niteliğindedir.

“Akdeniz, görüntünün yeniden üretimi yerine, düşünsel etkinliği görünür kılmanın koşullarını araştırmaktadır esasen. Bu nedenle çeşitli geometrik biçimlerin yanısıra, gönye, cetvel, tüp v.b. açıkça algılayabildiğimiz nesneler bile o konuyla ilgili bellekte saklanmış olan görüntülerin tekrarı değil, zihinsel bir işlemin taşıyıcı zemini -

⁸³ Sezer Tansuğ. a.g.e.. s. 266-267.

resmedilen düşünce önce resme teslimiyete karşı koymaktadır böylelikle. Akdeniz, ilkin gidimsiz dilin sezgiye dayalı iletişim mantığına savaş açmıştırsanki; tuval yüzeyi, söz diline özgü uzlanmış gösterge yığınının içeren bir sözlük ya da ekrandır.”⁽⁸⁴⁾

Özgün baskı alanında Türkiye’nin sayılı isimlerinden biri olan S. Saim Tekcan genelde geometrik soyut alanında yoğunlaşır. 1989’dan itibaren at teması üzerinde çalışmalarını sürdüren sanatçı bu konuyla ilgili olarak birçok özgün baskı ve sulu boya çalışma yapmıştır.

“Gerek kullanılan teknikler ve gerekse at figürü sanatçının yapıtlarındaki sanatsal kaybına hizmet ediyor... Sulu boya atlarında yine tüm oyunlarını oynuyor sanatçı, öteki tekniklerdeki üretimleri gibi burada iç ve dış desen kaygılarıyla bir doku oluşturma uğraşında ve yine onun özgün bakılarının olağanüstü renk zenginliğinin sulu boyadaki izdüşümü: üst üste katmanlar, saydam renk yüzeyleri.”⁽⁸⁵⁾

Yapıtlarında sıkça konu olan “at” figürün Roma’dan Selçuklu’ya, Osmanlı Minyetürleri’nden, ilk Çağ duvar resimlerine her dönemde karşısına çıkar ve ilgisini çeker. At ya da Anadolu kökenli güneş kursları, geyik başları ve olası tüm formlar onun kompozisyon kurgusundaki bir araç görevi görür, resimsel kaygılarına hizmet eder, çözüm üretir.

1980’li yıllardan itibaren buruşturulmuş mekan parçalarıyla oluşturduğu kompozisyon çeşilemeleriyle yapıtlarını üreten Adem Genç’in bu dönem çalışmalarını bir anlamda geometrik soyut bağlamında değerlendirebiliriz.

⁸⁴ Mehmet Ergüven, “Türk Resminde Manzara Doğa İkilemi”, Türkiye’de Sanat, Kasım-Aralık 1995, Sayı: 21, s. 31

⁸⁵ Nurdan Özşeker, Sanattan Yansımalar, Yem Yay., Eylül 1994, s. 119.

“Genç’in öngördüğü doğrultudaki gözü pek çalışmalar, buruşturulmuş mekan parçalarıyla başlamış olup, kendi dışındaki gerçekliğe hiçbir gönderme yapmayan bu dilimlenmiş mekan dilimleriyle kotarılan resimler “Sezgi”ye karşı “kuram”ın -daha doğru bir deyişle “us”un (ratio)- başarısını sergilemektedir.”⁽⁸⁶⁾

Sanatçının daha sonraki çalışmaları ise bu geometrik -soyut anlayışından soyut - dışavurumculuk karakter özellikleri taşıyan bir alana doğru kaydığını gözlemleyebiliriz.

Bilal Erdoğan’ın salt parça ilişkilerine indirgenmiş soyut biçim düzenlemeleri zamanla farklı içerikteki boya maddelerinin birbirine karışmazlık özelliklerinden yola çıkarak oluşturduğu yapıtlar bir anlamda ebru tekniğini tuval yüzeyine taşımakla bağdaştırabileceğimiz “parçalanmalar” dizileri izlemiştir.

Geometrik soyutlama alanında değerlendirebileceğimiz genç sanatçılardan Tanju Demirci son yıllarda adından sıkça bahsedilen bir sanatçıdır. Genelde kendine özgü olarak kullandığı ve resmin merkezi durumuna getirdiği geometrik işaretler onun belkide en önemli karakteristik özelliğidir. Selçuklu motiflerini resminin çıkış noktası olarak kullanan sanatçı bu motifleri kendi mekanlarından sökerek, kendi anlamlarından soyutlayarak ve birazda deforme ederek bir kompozisyon ögesi oluşturmuştur. Özellikle “Asya’dan İşaretler” resim dizilerinde belirginleşen bu özellik yapıtlarında sıkça karşımıza çıkan bir tavidir.

“Tanju Demirci, İslam öncesi Asya kültürlerinden Anadolu İslamiyetine uzanan bir sürecin, biçimsel işaret değişimleriyle simgelenen göçebe dinamiklerine atıfta bulunuyor... Resminde birim - biçimler diye tanımladığı geometrik üst katman formları,

⁸⁶ Mehmet Ergüven, Yoruma Doğru, Yapı Kredi Yay., İst., 1994, s. 204.

belli birkaç ana şemayı izler ve her motif dilimi birbiriyle ilişkilendirilmiş bir detay ya da parça grafiğinden oluşur.”⁽⁸⁷⁾

Soyut resme eğilimler dahilinde yapılar üreten saydığımız sanatçılardan başka Mehmet mahir, Erol Eti, Güngör Taner, Zahit Büyükişleyen, Hasan Pekmezci gibi sanatçıları da guruba dahil edebiliriz.

2) Toplumsal (Gerçekçi) Eğilimler

1970’le 80 yılları arasında oldukça ilgi gören toplumcu gerçekçi eğilimler 1980’lerle beraber önemini belli bir ölçüde yitirmiştir. Buna bağlı olarak da bu türde çalışan sanatçılarda da azalma görülmüştür.

“1980’li yılların ikinci yarısında gerçekçi -anlatımcı- akademik resim ile soyut -ekspresyonist- hermetik (kapalı) resim arasındaki ayrımı ve girdisini- çıktısını irdeleyen tartışmalar ortaya atıldı. Gerçekçi figür geleneğinin öncüsü olan Neşet Günel’den destek alan Neşe Erdok, Özer Kabaş, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Kemal İskender, Aydın Ayan gibi sanatçılar resim anlayışı içinde köklü bir eğitimin, toplumsal gerçekçiliğin gerçek yaşantıyla somut bağların varlığını savunan toplu sergiler düzenlediler.”⁽⁸⁸⁾

“1970’li yılların ikinci yarısına belirli bir ivme kazanan sanat ortamı içinde öne çıkmış olan Neşe Erdok aynı tavrını hiç abartılmadığı, durgun ve yalın düzenlemelerde dolaysız bir olgu değil, inceliklerle dolu görsel işlevlerini gerçekleştirmeye koyulmuş bir aracı durumundadır... Sanatçının ruhsal gerçeğinden resme aktarılmış olan herşey figüratif biçimlerle kurulan plastik yapı olgusu içine, karamsar, uçuk ve kaygılı renk solumalarıyla sızıp yayılmaktadır. Kişilerin seçiminde sanatçı dikkatinin yoğunlaştığı

⁸⁷ Sezer Tansuğ. “Çift Katmanlı Soyutlama”, Gösteri Dergisi, 1994, Sayı: 159, s. 62

⁸⁸ Beral Madra. “Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık”, Gösteri Dergisi, Ocak 1990, Sayı: 110, s. 49.

nokta ise, resme konu olacak kişinin özgün belirtileridir. İnsan kendisi ve çevrelediği fiziksel koşullar içinde, kişiliğini dıştan belirleyen ayrımlarla, nesnelere düğümlenip kalmış olan tutsak ve sönük varlığının uyumunu yansıtmalıdır.”⁽⁸⁹⁾

“Neşe Erdok, resimsel mekan sorununu, optik bir sınır çerçevesiyle kapanan yüzeyin, figür dokunuşlarıyla sürekli irkildiği mat bir boşluk görüntüsüne kavuşturarak çözümler. Figürün aşırı duyumsal algılama hedeflerine oldukça kapalı bulunduğu dramatik iç zorluklarla, seyirci gözünün ısrarla uyarıldığı biçimsel amaçlar arasındaki çelişkiye, bu özgün figür üslubunun başlıca karakteristiklerinden birini oluşturur.”⁽⁹⁰⁾

Toplumcu (gerçekçi) bir yaklaşımla değerlendirebileceğimiz Aydın Ayan resimlerini genelde düşünsel ve felsefi bir alt yapı kurgulamasıyla üretir. Figürleri sağlam bir desen anlayışına dayalı olarak akademik iki boyut kapsamında çözmek olasıdır. Birincisi toplumcu mesajlar verme bağlamında oluşturdu resimler, ikincisi ise görsel yanılsamaya dayalı felsefi boyuttaki tasarımları.

“Ayan’ın resminde figür bilinç niteliğinin temsil etmesi yolunda anlatılana aracılık eden bir taşıyıcıdır yalnızca; yani sahici olan figür değil, sahnelenen gerçekliktir. Dolayısıyla güçlendiği oranda vesileye dönüşen figür ikinci planda kalmaktadır burada. Nitekim mesajın aktarılma sürecinde gösterenle gösterilen arasındaki uzlaşmış bağıntı sürekli de-forme etmenin karşısında yer alıp, önce iletinin içeriğine, daha sonra da işçiliğine bırakmaktadır yerini.”⁽⁹¹⁾

Genelde emekçi insanların yaşamlarını konu edinerek bunu sağlam bir desen anlayışıyla ortaya koyan Nedret Sekban 1980’lerde öne çıkan ressamlarımızdandır.

⁸⁹ Sezer Tansuğ, a.g.e., s. 293.

⁹⁰ Sezer Tansuğ, a.g.e., s. 292.

⁹¹ Mehmet Ergüven, “Aydın Ayan”, Argos, Aralık 1989, Sayı: 16, s. 84.

Genelde balıkçılar ve çiçek satan kadınlarla ilgili konularda yoğunlaşan sanatçı bunları genelde büyük boyutlu tuvallere Neşe Erdok'ta olduğu gibi genelde bire bir boyutta resimler. Figürler genelde kaba hatlarıyla ve kaba duruşlarıyla dikkati çeker. Genelde psikolojik, dramatik etkiyi güçlendirmek için dikkat noktalarını el, ayak ve yüzde yoğunlaştırmıştır.

3) Figür-Soyut Bileşiminde Lirik Arayışlar:

“Soyut-figüratif karşıtlığı kapsamında değişen her türlü bileşim olasılıklarını temsil eden bu gurup sanatçıların üslupları çevre / figür, biçim / renk, çizgi / leke, ve doku / yüzey dengeleri üzerine kurulan bir görsellikle bütünleşir. Bu yüzden aralarındaki ortak özellik büyük bir oranda kıvrak bir fırça işçiliğinin ve çeşitli doku tatlarının biçimlendirdiği lirizm etkisinden kaynaklanır. İçlerinde oldukça ilginç üslup örneklerinin de bulunduğu bu eğilimler, geçmişte görülen aşırı batı yanlısı biçimlere ve davranışlara karşı geliştirilmiş bir sentez ya da kendiliğinden gelişmiş bir hareket olarak ele alınabileceği gibi, bazı yönleriyle bir seçmecilik örneği olarak da değerlendirilebilir.”⁽⁹²⁾

Bu başlık altında değerlendirebileceğimiz Devrim Erbil, Mustafa Ayaz, Erol Akyavaş, Burhan Uygur, Mustafa Ata gibi sanatçıları sayabiliriz.

Devrim Erbil 1962'li yıllarda başladığı “Ritmik Düzen”, “Çizgisel Ritm” gibi çalışmaları aynı yapı tutarlılığıyla evrimleşerek günümüze kadar gelmiştir. “Doğada, sözgelimi ağaç dallarının diyapozonluğu yaptıkları irrasyonel bir çizgisel düzenin oluşturduğu ritmi başlangıçta oldukça doğallık ve gerçek bir ilişkiler sistemine oturan sanatçı, birkaç yıl içerisinde bu ritmi giderek yoğunlaştırmış ve 1965'de seyirci için artık tamamen tanınabilen, fakat görevi yalnızca ritmi taşımak olan bir ağaçla karşı karşıya

⁹² Kemal İskenden, a.g.e., s. 26.

gelme olanağı çıkmıştır. Böylece, Devrim daha soyuta gitmek ya da figüre yaklaşmak seçeneklerinden ikincisini tereddütsüz kabullenip bilinen yörüngesine oturtmuştur.”⁽⁹³⁾

1970’lerin ikinci yarısında sanatçı ritm yapısı öğelerin yerine uçan yaprakımsı kuşlar veya uçan yaprakları andıran resimlerinde yeni bir ritm sistemini oluşturmaya çalışır. 1980’lere kadar sürdürdüğü bu tür çalışmaları, bu tarihten itibaren belirli bir kararsızlık dönemine girer. 1981-82 yıllar arasında bir bir yandan soyut düzeni oluşturan öğelerin yeniden tanınabilir figürler haline dönüşmesi, öte yandan bunların yaprak niteliğine büründürülerek ağaca bağlanmaları veya göğün, ufkun varlığını karşılayan bir fon düzenlemesinin önünde kuşsal ritm elemanlarını hatırlatacak bir görünüme kavuşturulmaları söz konusudur.

Asıl mesleği mimarlık olan Erol Akyavaş İslam dinini temalarına yönelerek ve minyatür resmini özelliklerinden yararlanarak yapıtlarını oluşturur. Mimarlık eğitimin verdiği olanaklardan da yararlanan sanatçının resimleri genelde fantastik bir mekan tasarımı özerklerini içerir. Resimlerine uyguladığı motif ve simgeler yine mimar olmasının etkisiyle geometrik yapıyı ön plana çıkarıcı bir nitelik taşır.

“Erol Akyavaş, kendisini çağdaş sanatın saldırıları karşısında, resim yüzeylerinde inşaa ettiği sur sistemleriyle savunur. Perspektif yolculuğunun tarihsel motif kaynaklarına yöneldiği geçmiş zaman menzillerinde bulunanlar da, çoğunluk sur ve orduda nakışlarıdır. XVI. yüzyıl Türk nakışı Matrakçı Nasuh’un sefer yollarındaki şartlar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplini Erol Akyavaş’da da vardır.”⁽⁹⁴⁾

“Akyavaş’ın İslam dini, felsefesi, sanatı yorumları, dizeleri olarak birbirini izledi. Fermanlar, vavlar, miraçnameler, tılsımlar sanatçının kendine özgü titiz ve ince üslubuyla,

⁹³ Bülent Özer. “Devrim Erbil”. Sanattan Yansımalar, Yem Yay., Eylül 1994, s. 53-54.

⁹⁴ Sezer Tansuğ. a.g.e., s. 266.

zaman zaman içeriksel yorumlardan uzaklaşıp biçimsel kayıplara yükselerek sürüp gidiyor.”⁽⁹⁵⁾

Yeni - Dışavurumcu eğilimler çerçevesinde değerlendirebileceğimiz Mustafa Ata 1980 sonrasındaki Türk resim sanatında önemli bir isimdir. Hız enerjisini, hareket duygusunu ortaya çıkardığı Atak ve akışkan fırça hareketlerinin oluşturduğu resimlerinde figür soyutlamaları metafiziksel bir mekanla birleşir. “Gerçekte de çizgi düzen geometri ve akla dayalı resmin karşısına mizaç özellikleriyle de özgür, içe dönük, boyasal olanı koymuş temellerini resimlerini Rönesansın değil ama Barok’un hazırlayıcıları Maniyeristlerden fovlardan ve dışavurumculardan oluşturmuştur. Dünya evi olanın karşısına göksel olanı, çizgi ve form bütünlüğünün karşısına renksel ve boyasal olanı, tek kişiye göre düzenlenmiş kapalı kompozisyon karşısına dağınık ve çok merkezli kompozisyonları koymuştur. Mustafa Ata figürlerini, tıpkı Veronesa ya da Tintoretto’da olduğu gibi farklı bakış perspektiflerine göre düzenleniş içinde vermektedir. Betimsel geri planın yok edilip, onun yerine tıpkı tıpkı uzayın kendisi gibi yalın sonsuz, boyutsuz mekanında nereye bastıkları, nereye uzandıkları, nereden gelip nereye gittikleri ve nereye uçtukları belirsiz, alttan, üstten, birbirleriyle örtüşen, hatta nakursilerden oluşan figür ve figür kümeleri izleriz.”⁽⁹⁶⁾

“Ata’nın resim düşüncesini yönlendiren kategorilerin kendisi gerçekten oluşmuş durumda; bu yüzden düşünceyle aktarmaya çalıştığı şey, hiçbir zaman “resimle-düşünülebilir-olan”ın sınırlarını aşmıyor; ne var ki, önceden kabullenilmiş bu sınır, son

⁹⁵ Beral Madra, “Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık”, Gösteri Dergisi, Ocak 1990, Sayı: 110, s. 49.

⁹⁶ Canan Beykal, “Mustafa Ata ve Kyklops’ları”, Argos, Aralık 1988, Sayı: 4, s. 94.

çözümlemede, kendi alanında elde edebileceği en büyük özgürlüğün kapılarını aralamaktadır.”⁽⁹⁷⁾

Burhan Uygur belkide 1980’den sonra adından en çok söz ettiren ve en çok pazar olanaklarına sahip olan bir sanatçı olduğunu söylersek abartmış olmayız sanırım. Fantastik düşsel bir kurgu yapısı ile oluşturduğu resimlerinde şiirin büyük etkisi vardır.

“Burhan Uygur’un resimleri tarihsel zamanı ve dünyasal zamanı aşmış, içinde ruhunun izlerini barındıran eserlerdir... Burhan Uygur yaratısında insanın elinde olmayan doğum serüveni, ölüm ve cinsellik tüm resimlerinde şifreli bir dille var olurlar. Ancak o bazı sınırlarla yüklü insanı, bazı görüntülerle var olan dış dünyayı, doğayı, reddederek kendi seyrinde figürleri perspektifsiz evreni, biçim ötesi formlarını verdi bize.”⁽⁹⁸⁾

1980 sonrasında kendini gösteren genç sanatçılarımızdan Mevlüt Akyıldız alegori ve ironi ile örülmüş bir sanat anlayışıyla resimlerini üretmiştir. Karikatürist bir geçmişe sahip olan sanatçının ironik yapısının buradan gelme olasılığı yüksektir. “Amiral Hanımefendiler”, “Cadılar Bayramı”, “Kuğu Gölü”, “Peygamber Gölgesi” v.b. resimlerinde yaşamı bir tür ciddiyetsizlikle dengeleyerek kendini ve izleyiciyi biraz olsun rahatlatma amacı gütmüştür. Daha önceki “Tanrılar, Tanrıçalar” ve “Osmanlı dönemi” gibi dizilerindeki geleneksel kompozisyon şemasından, figürleri belirli kalıplar içinde istifleyerek denge oluşturma eğiliminden uzaklaşmıştır. Güncel olaylarla koşutluk kurarak toplumsal yergiden yola çıkarak, ela aldığı konuya göre kimi kez resmin ortasındaki tek bir figürü kalabalık gruplarla çevrelemiştir.

Mevlüt Akyıldız gibi karikatür alanından resme geçiş yapan Alp Tamer Ulukılıç 1980 sonrası ortaya çıkan bol ödüllü bir sanatçıdır. Genelde Varolşçu bir düşünceden

⁹⁷ Mehmet Ergüven, Yorumla Doğru, Yapı Kredi Yay., İst., 1994, s. 200.

⁹⁸ Günseli İnan, “Gün Işığı Seni Bu Son Görüşüm Olsun”, Sanat Dünyamız, 1993, Sayı: 54, s. 67.

hareketle oluşturduğu resimlerinde insanlar arası iletişim sorunu, yabancılaşma gibi olguları dramatik bir yaklaşımla resimlerine yansıtmıştır. Genelde iğ renklerin hakim olduğu resimlerinde kıvrak ve hareketli bir fırça işçiliği sözkonusudur.

“Figürün, genelde mekan, özelde fon ve zeminle kurduğu ilişki yine ilginç bir ipucu verir bize. Mekan, figrleri çevreleyen reel ya da simgesel bir boşluk değil; çünkü, her figür önce kendi içinde yer alıyor; horror vacui, dışarı taşmayacak denli gövdeye sıkışmış durumda. Öyle ki a priori kategori olarak mekan var olmazsa, bu figürlerin içinde yer aldıkları boşlukla olan ilişkileri bile gündeme gelmeyecektir belki.”⁽⁹⁹⁾

4) Figüratif Eğilimler

Teknolojik ağın bir sonucu olarak ortaya çıkan makineleşme ve buna bağlı kavramlarla bir hesaplaşma içine giren zdemir Altan ve ğrencisi olan Zekai Ormanı Türk resminde yeni bir dil, yeni bir üsluptur. Bu sanatçılar, çeşitli endüstri ürünlerinin ve ağdaş kent yaşantısının imgelerinden seçilmiş parçaların kolaj estetiğini anımsatacak şekilde bir araya gelmesine dayanan biçimsel sluplaşma örneklerini temsil ederler.

zdemir Altan’ın “Sinek Kral” adını verdiği bir dizi stilize figüratif çalışmalarından sonra yöneldiği bu tür çalışmaları 1970’lere rastlar. Kompresör ve air brush tekniği kullanarak temelde kolaj yöntemine dayanan metalik pırıltılı resimleri ğrencisi Zekai Ormanı üzerinde büyük etkisi olmuştur.

1980’li yıllarda adını duyuran Zekai Ormanı günümüz ge kuşak ressamları arasındadır. Genelde makina parçalarını bir kolaj matığıyla kompoze eden sanatçı, ince bir boya işçiliği ile tuval’e yansıtır. Kompozisyonları farklı btnlerdean koparılarak yapısal ve işlevsel özelliklerinden arındırılmış çeşitli ayrıntıların bileşimidir. Bu ayrıntılar,

⁹⁹ Mehmet Ergüven, a.g.e., s. 212.

plastik düşüncenin oluşturulmasına katkıda bulunurlar ve yüklendikleri anlam da plastik bir değer olmasının sınırlarını aşmaz. Sanatçı resimlerini oluşturma sürecini şöyle anlatır:

“Yapıtlarım iki ayrı aşamada gerçekleşir: Eskiz ve tuval. Düşünce ile uygulamayı ayrı aşamalarda ele alalım. Bu benim tekniğim gereğidir. Resme başlamadan önce genel çatısını ve plastik öğelerini eskiz ile araştırıyorum. Karar verdikten sonra tuval’e aktarıyorum... Yaratma ile uygulama benim için ayrı ayrı süreçlerdir.”⁽¹⁰⁰⁾

Zekai Ormancı’nın resimleri nesnelerden ve onların temsil ettiği her türlü anlamdan uzaklaşıp, plastik değerleri ve tekniği öne sürerek doğada karşılığı olmayan, herhangi bir şeye gönderme yapmayan bir biçim dilinden oluşur.

Asım İşler 1980 sonrası resim sanatında belli bir karakter özelliği koruyarak spontane bir gelişim çizgisi gösteren sanatçılarımızdandır. İri boyutlu soyut düzenlemelerle başladığı resimsel süreci giderek geniş soluklu biçimsel oluşumlara doğru kendiliğinden bir evrim süreci geçirmiştir. Asım İşler’in evrim sürecindeki yörüngesi son derece açıktır. Fakat bu yörüngede kaotik coşkuların da zaman zaman bir yeri olmuş, üslubun iç sarsıntılarına yol açan biçim taşkınlıkları, daima yeni aşamalara kanalize edilerek, düzenin denetimi altında tutulmuştur.

Asım İşler’in soyutlanmış bir düzen mantığıyla geçmişteki figüratif oluşumlardan çözülmüş renk şeritlerine yoğun bir içerik kazandırma çabasında olduğu bellidir. Geçmişteki figüratif öğeler İşler’in resminde katı bir gözlem ürünü olarak algılanmamış figürün objektif değerlerine daha çok bir stilizasyon duyarlılığıyla yaklaşmıştır.

Türkiye’de Foto gerçekçilik eğilimler kapsamında değerlendirebileceğim ilk ve tek sanatçı olarak ortaya çıkan Nur Koçak’tır. 1970 sonrasında gerçekleştirdiği “Fetiş

⁽¹⁰⁰⁾ Yapıdan 5 Seçmeler. Sanattan Yansımalar. Zekai Ormancı, Yem Yay., Eylül 1994, s. 72.

Objeler” de reklama yönelik dergi ve mecmua fotoğraflarından yararlanarak oluşturduğu resimlerde kozmetik ürünlerin fotoğrafik çalışmaları onun ilk üretimlerindendir. Bu resimlerde olabildiğince albenili pırıltılarla yansıtılmış ürünler yer almaktadır. 1980 sonrasında oluşturduğu resimler ise genelde siyah - tire beyaz fotoğrafların tuvale aktarılmış şeklidir. 1981, 3. İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki “Yeni Eğilimler” sergisinde Altın Madalya alan “Mutluluk Resimlerimiz” adlı tablosu bu tür çalışmalarının tipik bir örneğidir. Sezer Tansu bu resimlerle ilgili şunları söyler:

“Nur Koçak, “Gönderiler” adını verdiği bir sergisinde (1982), bir dizi haber iletme aracının, herhangi bir dolaylı sanat bağlam yüküne zorlamadan, etkin bir sanatsal olgu strüktürünün çekiciliğine ulaşmaktadır. Sergi resimsel kavrayış sorununa da belli bir katkıda bulunması bakımından ayrıca dikkat çekicidir. Sanatçının gerçekleştirdiği görsel olay, yalın görünmesine karşın, temelde karmaşık bir algılama uyarısı niteliğindedir. Bu nitelikte bir sanatsal olgu, bireysel ve kitlesel popler yaklaşım ikilemini irdelediği kadar, resimde ifade ve heyecan tepkilerine ilişkin psikolojik kategorileri reddetmekte ve bilişsel (cognitif) bir değer arayışıyla, organik tepkilerden çok, çevresel olgulara ilişkin bulunan tepki ve algılama ölçütlerine dönük kategorileri gündeme getirmektedir.”⁽¹⁰¹⁾

5) Yeni Dışavurumcu Eğilimler

Yeni dışavurumculuk yeni bir üslup değildir. Buradaki “yeni” kelimesi daha çok güncel anlamında algılamak gerekir. Türkiye’deki yeni dışavurumculuk Batı’da üretilen bu türde çalışmalardan daha ılımlı bir nitelikte kendini gösterir.

“80’li yılların ortasında üslup, içerik ve düşünce açısından ekspresyonizmi (ya da onun günümüzdeki uzantılarını) benimseyen sanatçıların karşılaştıkları yoğun ve yıkıcı

¹⁰¹ Sezer Tansuğ, a.g.e., s. 287.

eleştiri, bu yönde yol alan sanatçıların bir çoğunda yararlı olan tek yanı sanatçıyı özeleştiriye başlatmış olması değişim süreci içine sokmuş olmasıdır. Bu özeleştirisinin ilk örneğini Foto Paintins ve Kavramsal - Soyut dizisi ile Yeni Ekspresyonizm'in en flaş ve en şimşek çeken sanatçısı Bedri Baykam verdi" (102)

Aynı zamanda post - modernist bir bağlamda değerlendirebileceğimiz Bedri Baykam 1980'li yıllarda Türkiye'de Yeni - Dışavurumculuk anlayışının ilk temsilcisi niteliğindedir. Hayatının büyük bir kısmını yurt dışında (özellikle New - York) geçiren sanatçı özellikle Amerika'daki güncel yönelişlerin ve etkinlikleri sürekli izleyen genç kuşak sanatçılarımızdandır. Bedri Baykam'ın Amerika yılları, uluslararası sanat çevrelerinde Yeni - Dışavurumculuğun önem kazandığı yıllara rastlaması, bu anlayıcı yakından izlemesine ve etkilenmesine neden olmuştur.

Türkiye'de Yeni - Dışavurumculuğun ilk temsilcisi ve savunucusu olması, bu akımın başlangıcı ve gelişim aşamalarında Ameraki'da bulunması buradaki çağdaşlarıyla ortak özellikler göstermesine bağlayabiliriz.

"Berkley'in yoğun aydını ortamın çok beğenen Baykam, 1980 yılında California'da oturmaya karar vererek California Collage of Arts and Crafts'a kayıt, yeniden öğrenciliğe başlamasındaki amaç, nasıl sanat üretileceğini öğrenmekten çok resimde ve sinemayapımcılığında uygulanan değişik teknikleri aramak Amerikan sanatçılarıyla kişisel ilişkiler kurmak ve aynı zamanda yetişkin bir sanatçı olarak geniş bir çevreye kendini kabul ettirmektir.

¹⁰² Beral Madra, "Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık". Gösteri Dergisi, Nisan 1990, Sayı: 113, s. 22.

Baykam Kavramsal sanatçıların ussal yaklaşımına ve aynı zamanda Pop - Art'ın soğuk tutumları ile fotoperçekçilerin detaylı aktarımlarına isyan ettikleri bir dönemde anlatım biçimlerini geliştiren ve bulan ressamlar arasındadır.

Bu yıllar minimal ve kavramsal sanatın yarattığı boşluğa olan tepki ile halk kültürü ve öncü tavrın birleştirilmeye çalıştığı Amerika ve diğer önemli merkezlerde yeni dışavurumculuk akımının filizlendiği zamanlardır. Bedri Baykam'ın böyle bir ortamda bulunması onu Yeni dışavurumculuk akımına yöneltmiştir.“⁽¹⁰³⁾

Bedri Baykam'ın çalışmalarını çoğu, zorunlu ve bilinçli olarak Baykam'ın 1981 yılında yaptığı “Fahişenin Odası”, “Kırmızıdan Kaçış” Yeni - Dışavurumculuk anlayışı içerisinde yaptığı ilk ve önemli çalışmalarından sayılır. Bu çalışmalar “hem Freud’umsu bir bilinçaltı etkinin şok etkili imaj olarak dışavurumcu hem de bu dışavurunun yaşamın dramatik sahneleri olarak resimde biçimlenişi olarak görülebilir. Resimde pervasız bir boya kullanımı ile Schnabel’in kırık tabakları gibi, kırık aynalar vb. değişik malzemelerin kolay olarak yer aldığı gözlemlenir.

Bedri Baykam'ın 1985 - 1986 yılları arasında yaptığı resimler yeni dışavurumculuk yaklaşımı içerisinde değerlendirebileceğimiz önemli yapıtları arasındadır. “Ani Değişiklik” “Wanda Türkle Tanışıyor” adlı yapıtları genelde tuvali bölümleyerek oluşturduğu yapıtlarda boya akıtma ve pervasız fırça darbeleri ile dikkati çeker.

“New - York Cest la Mer a Boire (New York İçilecek Denizdir) sanatçının adeta karikatürize edilmiş bir portresini içermektedir. Profilden çizilmiş olan bu portredeki ağız, yutulması olanaksız, kocaman mavi bir dalgaya doğru açılmıştır. Bu da sanatçının amansız düzene karşı çıkması, yaşam ve meslek savaşı verişini göstermektedir. Wanda

¹⁰³ Peter Selz, İnsan Serüveninden Dramlar, İst., 1986. s. 3.

Meets the Turk (Wanda Türk'le Tanışıyor) adlı yapıtında, resimlerin damarları olarak nitelendirdiği akıtmalar çok belirginleşmekte ve bunların yardımıyla görüntülenen iri yarı çıplak bir kadın, bir yandan sigarasından bir nefes çekerken öbür yandan eliyle olağanüstü büyüklükte bir Camel Sigarası paketine doğru, Türk'e doğru uzanmaktadır.

Baykam çoğu kez resimlerindeki görüntüyü diyaloglara böler. Bunu David Salle gibi çelişkili panolar kullanarak değil, bitişik görüntülerin yan yana yerleştirilmesi yöntemi ile gerçekleştirmektedir. Sudden Change'de (Ani Değişiklik) (S: 53) bize konusu arzu olan ruhbilimsel bir dram sunar. Bir yandan gövdeden kopmuş kocaman bir göz, öbür yanda ise yerde sürünen erotik bir kadın işlenmiştir. Resmin yüzeyi ise grafiti ve doku ile canlandırılmıştır. Cinselliklerini sergileyen çıplak kızlar, sanatçının yapıtlarında sık sık görülen öğeler arasındadır.”⁽¹⁰⁴⁾

Bedri Baykam dikkatleri üzerine çekmek için Soho'daki West Brodway kaldırım duvarlarındaki grafitleri biçimsel görüntüsünden çok iletişim amacı ile dikkati çekmektedir. “Bedri'yi deneyin” veya “Türk'le tanışın” gibi mesajlar içeren bu çalışmalar bir noktada resimlerdeki yazılarla örtüşür. Duvarlara yazdığı bu mesajlar aynı zamanda sınırları çizilmiş ulusal ve ulusal sanata karşı eleştiri niteliğinde olup evrensel sanata karşı inancını dile getirmektedir. Bunun yanısıra Türkiye'de 1980 öncesi politik yaşamının, ideolojik çıkmazların göstergelerine de atıfta bulunmaktadır. O dönemdeki duvarlara yazılan ideolojik sloganlar gibi. Sanatçı bu konuda şunları söylemektedir.

“Çalışmalarındaki duvar yazılarındaki politik sağ - sol çatışmasının kent duvarlarında somutlaştığı bir ortamda büyüdüğünü hatırlarsak, bu görüntünün ve ifade ediş tarzının sanatıma karışmış olması çok doğaldır. Demek ki Graffiti'ye yalnız bir

¹⁰⁴ Halil Akdeniz, Çağdaş Resim Sanatında Kuram ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, İzmir'de D.E.Ü., G.S.F. Yay., Doktora Tezi, 1990, s. 162.

“New York Olgusu” olarak bakmak Graffiti olayının mağara devrinden beri bir tarihçesi olmasının yanısıra çağdaş dünyamızın da Graffitinin bizim yaşamımızda var olduğunu hatırladığımız zaman tamamen saptırılmış bir yargı olarak ortaya çıkıyor.”⁽¹⁰⁵⁾

Bedri Baykam’ın 1987 yıllarından itibaren yaptığı “Foto - Pentür” çalışmaları ise Türkiye’de bu konuda yapılan ilk örneklerden sayılır. Genelde gazete, dergi gibi yayınlardan koparılan parçalardan oluşturduğu bu resimlere serbest bir fırça işçiliği ile müdahale etmektedir. Genelde kendi fotoğraflarının da bulunduğu bu resimlerde baloncuklar içine yazılmış konuşmaları resimli romanlar bir gönderme olarak değerlendirebiliriz.

Bedri Baykam’ın çalışmalarının bir çoğunda, Türkiye’de politik ve toplumsal bir mesele olarak tarihte yaşanan veya gündemde bulunan konuları kapsadığını görmekteyiz. Resimlerinde görülen bu türden göndermeler veya konunun bizzat kendisinin bir konu bağlamında işlenmesi, onun yapıtıyla ilgili açıklamalarıyla örtüşmektedir. 1980’den sonra ortaya çıkan Kemalist ideoloji sorgulamalarına karşı oluşturduğu resimlerle ön plana çıkan sanatçı, bu konuyla ilgili kendi bünyesinde oluşturduğu dergilerle de kendini göstermektedir. Bu konuyla ilgili yaptığı çalışmalar arasında 1987’de “Demokrasinin Kutusu”, “Kubilay” çalışması ile “Kuvay - i Milliye” sergisi örnek gösterilebilir. Sanatçı bu konuda şunları söylemektedir.

“Politik olan sanatın illa sosyal gerçekçi olmasına gerek yok. Politik sanat yapmak illa Meksikalıların yaptığı gibi duvar resimleri yapmak veya acı çeken köylü, işçi resimleri yapmak değil. Sanat sürekli değişken, devinim içinde olan, arayış halinde ve kendi diyalektik çözümlemesiyle sürekli ileri doğru atılan ilerici bir adımdır. Biz “Hayır ilerici

¹⁰⁵ Bedri Baykam, “New York İçilecek Denizdir”, Gergedan, Sayı: 19, Eylül 1988, s. 48.

fikirleri sürekli aynı görüntüler ile vermek istiyoruz” dersek, bu o ilerici tavrın yapısına, fizyolojisine aykırıdır. Sonuç olarak ben politik yaklaşımların da avant - garde yaklaşımlar ile bir sentezi içinde verilebileceği düşüncesindeyim.”⁽¹⁰⁶⁾

1980 sonrası Yeni Dışavurumcu akım içerisinde değerlendirebileceğimiz Ömer Uluç aslen bir mühendislik formasyonuna sahiptir. Ömer Uluç önce serbest biçimlerin horizantel hareket sistemine bağlı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonra düz fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denilebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulamıştır.

“Ömer Uluç, başlangıçta informel denilebilecek bir soyutlamafantazisi içinde, hareketin mekanik anlamda izlenebildiği motif titreşmelerini içeren kompozisyonlar oluşturuyordu. İlginç renk ataklığı içindeyse, henüz cüretini denemediği bir dönemdi bu. Giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denilebilecek bir aşamaya ulaştı. Bu aşamada düz, monokrom bir fon üzerinde, her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yarattı ve bunun her birinin, ayrı bir heyecan uyandıran versiyonlarını araştırdı.... Ömer Uluç’ta figür yaklaşımları giderek tüm dramaları ile gerçekleşmeye koyuldu. Renk yolunda, hareket duyarlılığının evresini de denediği birkaç peyzajın yanı sıra, Uluç’un resminde figür en özgün örneklerle boy ölçüşmeyi sınavan bir etkinlik içinde bu kez fonunda figürle birlikte hareket kazandığı, fonla figürün resimsel hareketin dinamizmini paylaştıkları kadın imgelerinde karar kıldı.”⁽¹⁰⁷⁾

“Uluç’ın renk ve mekana ilişkin tavrındaki gelişim çizgisini son on yıl içerisinde izleme olanağı bulan hemen hemen herkes, ilginç bir serüvene tanık olmaktadır. Buna

¹⁰⁶ İbrahim Niyazioğlu, Yaşanan Sanatı Anlamak İstemeyenlere Dair”, Gösteri Dergisi, Aralık 1987, Sayı: 85. s. 44.

¹⁰⁷ Sezer Tansuğ. a.g.e.. s. 278.

göre yüzeyselliğin ağır bastığı bir anlayış doğrultusundaki “renkli yüzey” 1980’lerde “boya - mekan” bırakmıştır yerini... 1970’lerdeki renk yumakları tam dağılıp çözülmek üzereyken, henüz on yıl geçmeden, tekrar figüre doğru toparlanınca, arka planda yer alan “renkli - yüzey” ile mekan arasındaki ilişki de kendiliğinden gündeme gelmiştir. Ne var ki bunu bir “biçim” sorunu gibi alma yerine doğrudan doğruya “öznel olarak hesaplaşılan sanatsal yöntem yönlendirecek bilinç”i özellikle bu noktada sınavınca, doğaldır ki, biçimciliğin tuzağında düşmekten de kurtarmıştır kendisini.”⁽¹⁰⁸⁾

Ömer Uluç’un resimlerinde genelde bir desensel oturtmamışlık sözkonusudur. İzleyicide rahatsızlık uyandıran bu dengesizlik, resmin devingen fırça darbeleriyle örtüşen bir hareket unsuru sağlanmaktadır. Resmin yüzeyinde tek, ikili veya üçlü bileşkeler, izole edilmiş parçalamaların durağanlığı, sarmal renk kuşaklarının kendi çevresinde dönen spirallerin hareketliliği ile bir karşılama sözkonusudur. Resimlerinde bazen bezle silerek, bazen de özel meta mızraplarla kazıyarak oluşturduğu renk ve doku ilişkisi belirgin özellikler olarak görülmektedir.

“Boya ile yüklü figürlerinde Dışavurumcu bir tavırla anlatım”, önemsemediğini söyleyen Uluç, eşine ender rastlanır bir ustalıkla kendi resmine ilişkin şu bilgiyi vermektedir. “Anlamlı bir resim değil, dışsallaşmış bir resim doğrudan doğruya renklerin, çizgilerin, dışsallaşan bir anlatımı ortaya koyması. Bir anlatım biçimi var. Bu da bence bir anlam içermesi oyuyor. Anlatım biçimi anlamı daha iyi koymak için keskinleşiyor.”⁽¹⁰⁹⁾

“Ömer Uluç, hız ve parlaklık için iki önemli olguyu kullanmaktadır son yıllarda. Bunlardan ilki, yılların deneyimi ve teknik becerisine katılan çalışma hızı, ikincisi boya ve malzemeye yansıyan yeniliklerden zamanında ve gereğince yararlanabilme becerisi, tuval

¹⁰⁸ Mehmet Ergüven, a.g.e., s. 194.

¹⁰⁹ Mehmet Ergüven, a.g.e., s. 193.

yüzeyinde renk şeritlerinden oluşan örtüşmelerle elde edilen katmanlar polimer ve plegsiglassın geçişken yüzeylerinden yararlanılarak ulaşılan plan geçişlerine dönüşür. Bu aşamada transparant yüzeyler arka ve ön yüzey üzerinde uygulanan resimsel çoğalımlar, katmanlar arasında oluşan doğal boşluklar, resimsel anlatıma yeni ve anlamlı boyutlar kazandırır.”⁽¹¹⁰⁾

Özellikle insan - doğa ilişkilerini irdeleyerek resimlerini oluşturan Mehmet Gülerüz 1980 sonrası ortaya çıkan yeni - dışavurumculuk bağlamı içerisinde değerlendirebileceğimiz önemli bir sanatçıdır. Etkilendiği kaynak olarak Siyah Kalem’in ekspresyonlarını gösteren Mehmet Gülerüz baştan beri akademik kalıpcılığa karşı bir tutum izlemiştir.

“Mehmet Gülerüz resminde insan figürünün deformasyonu ve mekan fiziğini parçalaması iki vurucu etki odağı oluşturuyor. Biçimin içeriğe tabi olduğu yağlı boyalarda insanın bir madde bir kütle olarak yolun “varoluşu ve bu varoluşun “bilince” olan önceliği vurgulanıyor. Tam anlamıyla özgür biçimde “varolan” madde, yani insan, resmin oluşumu içinde ilişkilerini ve yaşam mantığını kısıtlamalardan uzak olarak özgürce belirliyor. İnsanı ve yaşamı kuşatan yerleşik sistemler ve değerler mekanizması kural tanımadan parçalanırken, sanatçı kendi fantazyasını canlı şekillenmelerini insan üzerinde deniyor.”⁽¹¹¹⁾

Hareket ve heyecanın yarattığı bir gerilim duygusulya oluşturduğu resimlerde, figürler, nesneler, eşyalar bu hareket ve gerilim duygusuyla kendi dışlarına taşarak farklılaşırlar. Sanki, salt kendi yapısından soyutlanmış biçimini mutlaka kaybetmek istemiş ama bir türlü kaybetmemiş dolayısıyla biçimsizleşmiş bir özellik taşır.

¹¹⁰ Kıymet Giray, “Ömer Uluç, Bir Tavan Arası Ressamı”, Genç Sanat, Mart 1996, Sayı: 19, s. 8.

¹¹¹ Can Külahçıoğlu, “Türk Resminde Kara Mizah”, Gösteri Dergisi, 1985, Sayı: 55, s. 44.

“Gülyüz renklerin izinde bir derinlik yaratırken aslında metaforlar aramakta ve böylece özgün çizgilerini bize iletmektedir. Çizgiler soyut anlatımcılık göstergesi altında insanın özne ve nesne olmaktadır çaresizliğini kendisinde daha büyük bir boyuttaki zaman tarafından aşılmışlığını, dahası onun içinde kaybolup, yokolup gidişini simgelemektedir.”
(¹¹²)

Bireysel bir serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasakladığı bir çok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri) vurgulayan, kara mizah ve vurucu bir eleştiri içeren resimleriyle ortaya çıkan Hale Arpacıoğlu 1980 sonrası Türk resminde öne çıkan sanatçılar arasındadır. Roma Akademisi’nde resim dalında resim eğitimi görmüş sanatçının çalışmalarında bastırılmış bir cinsel psikolojinin dışavurumunu çarpıcı biçimde ortaya koyar.

De Kooning gibi, soyutsal figüratif resimler yapan Hale Arpacıoğlu resimlerinde insan ve doğayı, figür ve manzarayı figüratif soyutlamalardan geçirerek bir tür resimsel içgüdü ve sezgiyi renk ve fırça darbeleriyle ortaya koymaktadır. Bu işlemde bir kendiliğindenlik (spontaneite), donuk ama canlı bir dramatik ifade bulunmaktadır. Bu dramatik ifade, ama canlı ve donuk yansıma, yaşam karşısındaki insanın, özellikle kadının bir iç yaşamı sözkonusudur.

“Hale Arpacıoğlu bu dönem çalışmalarından genellikle kadının cinsel yaşamındaki sapmaları konu edinip, bunları varoluşçubir psikoloji karamsarlığı ve hırçinliğiyle ortaya koymuştur. Daha sonraki çalışmalarında bir konu çeşitlemeleri daha karmaşık, daha sembolik ve biraz da bilinçaltına yönelik, taramlara yönelik olmuştur. Semih Kaplanoğlu bu konu ile ilgili “Cinsel derinliğin eksenine bir gölge, dışa / yüzeye çıkmaya, bulunduğu

¹¹² Şahin Yenişehirlioğlu. “Soyut Yalın İmgesi”, Artist, Eylül - Ekim 1992, Sayı: 14, s. 40.

katmanın iç enerjisi ile yırtmaya hazırdı. Onun izin süren, onun peşinde espası, ortaya çıkacağı çerçeveyi hazırlayan bilinç dışı dürtü,” varlığa yaklaştıkça çevresini fiziksel oluşun hızından çok metafizik ağırlığın kütesel uzamıyla çevreledi. Çünkü içerden gelen onu ortaya çıkaranla (sanatçı) eş bir kırılmanın havzasında kader birliği etmiştir.”⁽¹¹³⁾

D) Evrensel Süreçte Değişimler ve Türk Plastik Sanatlarına Yansımaları

1) Post -Modernizm ve Plastik Sanatlar

Günümüz dünyasında geçerli olan Tümel Sanat kavramı yalnızca sanat formları arasındaki sınırları ortadan kaldırmakla kalmamış, her türlü etkileşimin doğal sayıldığı bir ortak kültür düzeyine de zemin hazırlamıştır. Türkiye ve Dünyadaki 80 sonrası değişim ve gelişmeler doğal olarak sanat yaşantısını, yapısını değiştirmiş ve Türk sanatı bu değişime paralel olarak eş - zamanlı bir etkilene sürecine girmiştir. Bu etkilene süresi 1980 sonrasında sanatın Post - modern bağlamda evrensel boyutlarda yaşanan küresel bir sanat durumuna gelmesinin bir nedeni olarak açıklayabiliriz. Uluslararası bir eş-zamanlı sürecin ortaya çıkmasında önemli bir etken olan ülkeler arası iletişim ağının muazzam bir hızla gelişmesi ve bilgisayarların denetimine girmesi bu süreci hızlandıran bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Şimdi yeni türde bir elektronik mekanda ve yeni türde bir eş-zamanlı televizyon zamanında yaşamaktayız. Eskiden varolan, örneğin New-York’taki bir maden tüccarıyla onun Tokyo’daki müşterisi arasında korkunç bir mesafe bulunduğu duygusu, yirmidört saat içinde gerçekleşen on-line bağlantısıyla artık tamamen kaybolmuştur. Şimdi, bilgisayar ağlarının, video konferansların ve gecelik DHL hizmetlerinin gelişmesiyle

¹¹³ Semih Kaplanoğlu, “Derindeki Yüze Değinmeler”, Gösteri Dergisi, Nisan 1991, Sayı: 125, s. 52.

birlikte, kıtalardaki şirket büroları sanki bitişik komşuymuşlarcasına işlev görebilmektedir. Körfez Savaşı ile Ağustos 1991 Sovyetler'de meydana gelen darbe girişimi sırasında CNN'in yaptığı canlı yayınların getirdiği yeni zaman duygusu, dünyadaki olayların etkisini kesin olarak değiştirmiş durumdadır. Artık meydana gelen bir olay ile onun gazetede çıkacak yorumu arasında bir süre beklemesi gerekmeyecektir. Elektronik medya dünyayı yeni türde bir eşanlımlı gerçek-zaman yapısıyla kuşatmış ve toplumsal etkileşimin boyutlarını iyiden iyiye hızlandırmıştır.

Doğu, Batı, Kuzey, Güney, Üçüncü Dünya Ülkesi, geri kalmış ülke, ötekiler, biz, onlar gibi ayrımları tanımlayacak bir donukluğa itildi ve bu iletişim zinciriyle geçerliliğini yitirmeye başladı. Ülkeler arasındaki ekonomik-toplumsal-siyasal ilişkiler, iletişim ağının (uydular yoluyla uzaysal bir ağ) ve bilgisayarların denetimine girdi ve bu ilişkilerin devinimi, gizliliği, içe kapanıklığı ve yalıtılmışlığı ortadan kaldırıyor.”⁽¹¹⁴⁾

Ülkeler arası iletişimin ve ilişkilerin arasındaki duvarların yıkılması aynı zamanda sorunların ortak yazgılar halinde yaşanmasına neden olmuştur. Doğa, çevre ve kültür kirliliği gibi sorunları ülkeler hem kendi içerisinde, hem de uluslararası ortamda çözme zorunluluğu doğurmuştur. Böylece hem kendi kaynaklarını dış etkilerden korumak, hem de çağın gelişmelerine koşut olarak değişik çevreler ve kültürlerle ilişki kurma durumunu gündeme getirmiştir.

“Seksenli yılların olayları içinde insanları en çok etkileyen nedir diye soracak olursak, doğanın ve kültürlerin çevre kirliliği, savaşlar ve turizm yüzünden yok olması, insanın bağışıklık sisteminin çökmesi (AIDS), atom reaktörlerinin oluşturduğu tehlike, dünyanın her köşesindeki küçük üçüncü dünya savaşları, geri kalmış ülkelerin borçları,

¹¹⁴ Jeffrey Deitch, “Post - İnsan”. Edebiyat Eleştirisi, Sayı: 6 - 7, Yaz 1994, s. 11.

enflasyon, yaygın işsizlik, şiddet ve terör olayları, tüketim ve lüks çılgınlıkları, büyük şehirlerin önlenemez gürültüsü, azınlık sorunları, yalnızlık ve dünyayı gerçekte kimlerin yönettiği konusunda hiçbir zaman alınamayan gerçek yanıtlar. Tüm insanlığı etkileyen bu olaylar, kuşkusuz sanatçıyı ve sanatı daha derin etkiledi. Sanatçı yaşadığı çevre, ortam ve dönemin olay ve olgularını çözümleyici, irdeleyici, açıklayıcı, araştırmacı yaklaşım ve tutum içinde olmasına karşın, belleğinde, beyninde, düşünde kurarak görselleştirdiği nesnelleştirdiği dünya, yaşadığımız dünyanın karmaşasına gösteren, çözüm, öneri, çıkış yolu sunmayan bir dünya oldu. İzleyici gerçek dünyanın sorunlarıyla uğraşırken karşısında sanat yoluyla sunulan başka bir dünya ile uğraşmak zorunda da kaldı.”⁽¹¹⁵⁾

80’li yılların daha başlarında sanatçılar çözümsüz bir sorun yumağı haline gelmiş dünyanın karşısında karamsar bir boyuta girdiler ve dünyanın bu durumuna bir “geleceksizlik” açısından baktılar. Bunun sonucunda bireysellik gibi tutkuları kaygıları, korkuları, hırsları, düşleri ve yaşantılarının oluşturduğu kilitlenmeleri özeleştiri ve tarihsel, mitolojik örneklerle çözümleme gibi büyük ve uzun menzilli tasarımların yerine kendiliğinden ve anlık esrimelerle yaratma gibi her türlü renk ve biçim hiç çekinilmeden irdeleme gibi durumlar ortaya çıktı.

Sanatçılar bir önceki sanat kalıplarına ve her türlü sanat anlayışına karşı, oldukça köktenci bir tepkiyle, bir reddedişle yaklaşmaya başladılar. Böylesi bir köktenci karşı çıkış sanatçılarda bir sınırsızlık duygusu yaratmasının yanısıra, sanatın kendi iç disiplininde yeralan yapıya karşı bilinçli bir saldırıyı başlattı. Üsluplar ve yorumlararası yasaklar kalktı, herşeyden alıntı yapmak doğal birşey haline geldi. Sanat, yaşanan olumsuzlukları sorgulama sürecine girmiş ve sorgulanan nesne “Modernizm” olmuştur.

¹¹⁵ Beral Madra. a.g.e., s. 48.

“İlk kez 1975’te mimaride ortaya çıkmış olan Post-Modern kavramı 1980’lerle beraber resim sanatını da kapsamı alanına almıştır. Bu görüş sanat eleştirisinde modernizmin toptan yadsılması, 20. yüzyıl akım ve üslupların üstesinden gelme, geçmiş sanat biçimleriyle bir hesaplaşma anlamına geliyordu. Buna göre modernizm hiç gerçekleşmemiştir; dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü, soyutlamacı, 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 akımdır.”⁽¹¹⁶⁾

“Çağdaşlık, 20. yüzyılın koşullarından teknolojik ve endüstriyel yeniliklerden kaynaklanan bir Avrupa yaklaşımı olmasına ve estetik biçimini Avrupa’nın geleneğe bağımlı, çürüyen değerlerine karşı bir kurtarıcı olarak görülmesine karşılık, Ard - çağdaşlık Amerikan toplumunun kültürel homojenliği içindeki çok yönlü uçlanmalardan ve 20. yüzyılın Amerikan içerik vurgulu duyarlılığından kaynaklanan bir anlayış olarak görülmektedir.”⁽¹¹⁷⁾ Çağdaşlık bir takım öncü ilkeleri monivistoları ve geleceğe olan bir inancı içerirken, Post - modernizm çağdaşlığın öncülüğüne karşılık tarih ve geçmiş kültürü gündeme getirmiştir. Böylece Post - Modernizm tarihi yanılsama, kapsamcılık ve süslemeye varan geniş bir yelpazeyi içermektedir. Herşey geçerli ve çağdaş kuralları yıktıkça da iyi kabul edilmektedir. Herşey sanat ve herşey toplumdaki bir ögenin işareti, simgesi ve göstergesi olarak görülmektedir.

¹¹⁶ N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İst., Eylül 1993, s. 350.

¹¹⁷ Bkz.

Halil Akdeniz, a.g.e., s. 157.

“Sanatçılar Modernist dönemin sonu görüldüğünde yaptıkları çeşitli uyarlamalarla değişime ayak uydurmayı denediler. Bazıları Modernizmden sıyrılmanın çaresini, bir dönemin toplumsal çalkantılarının bir parçası olan çocuk-çocukları ideolojisini yansıtarak bir türlü Modern öncesini (ya da yeni - ön- modernizmi) yeniden canlandırmakta aradılar. Son yıllarda ekoloji, dinsel ve kadınlığı ön plana çıkaran boyutuyla, Modern öncesi toplumların ruhsallığını yeniden yaşamayı arzulayan geniş tabanlı bir hareket olduğu görüyoruz. Bu hareketin etkileri 1960’ların sanatında ve sonrasındaki (Hermann Nitsch’den Donna Henes’inkine kadar çeşitlenen) dinsel - törensel çağrışımlı performanslarda; (Robert Rauschenberg ve Michael Heizer’inki gibi) sanatçının işlevinin şematik metinlerin okunulmasına dönüştürüldüğü çalışmalar v. b. gibilerde görülebilir.”⁽¹¹⁸⁾

Post - modern anlayış çerçevesi içerisinde sanatçı kendisine çevre ve tarihin sağladığı tüm öğe ve simgeleri özgürce kullanma olanağına sahiptir. Sanat uygulamaları kavramları üzerine kurulan düşünsel (görsel değil) işlemlere tanımlandığı için hangi araç ya da malzemenin kullanıldığı önemli değildir. Pop - Kitsch v.b. beğenin her düzeyi, grafiti ve halk anlatımı, hepsi geçerli sanatsal anlatımlar olabilmekte, süs, bezeme, göz boyama, büyük iddiaları olmadan uygulanabilmektedir. Genelde teknolojik gelişmişliğin insan yaşamına olumsuz etkileri, mekanik ve fotoğrafik yöntemlerin gözboyamacılığın, tüketim kültürü çılgınlığını alaylı bir biçimde dile getiren bu dönem resimlerinin en belirgin özellikleri renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda dramatik etki sağlamak için başvurulan bir anlatım yalnzılığıdır. Yapıtlar genelde büyük boyutlu ve diziler halinde yapılmasının yanında, birçok yapıtta belli bir mekan düzenlemesinin bir

¹¹⁸ Kaya Özsezgin, “Yeni Seçmecî Bir Akım”, Milliyet Sanat, Kasım 1989, Sayı: 227, s. 11.

parçası olarak sunulur. Dönemin en güçlü sanat yapıtları geçmişin kaynaklarına dışacurumcu bir anlayışın anlatım biçimleriyle yönelen Alman sanatçıları tarafından verilmiştir.

“Post - Modernist resim, dışacurumcu, eklektik, farklı teknik ve malzemenin, eleman ve amaçlarının biraraya geldiği, bunların kolayının yapıldığı, estetik amaçlı olma yerine tepkiye dayalı bir anlatıma sahiptir. Eserlerin oluşumunda kurgusal bir sistem hiyerarşisi yerine parçaları bütünü kurgusu düşünülmeden biraraya getiren “Paratattik” (Birbiri ile ilintili olmayan) bir düzen bulunmaktadır.”⁽¹¹⁹⁾

“Çağımız sanatının en belirgin özelliklerinden birisi olan topluma karşı çıkma, yol gösterme, toplumu uyarıma gibi iletiler gittikçe sanat yapının kapalı yapısı içine gizlendi ve sanatçıyı umursamaz gibi gösterdi. Bu umursamazlığı kanıtlama, onu sanatın kendisini bir malzeme gibi kullanmaya kadar götürdü; Inges’ten bir anlatımın yanına Leger’den bir alıntı koydu ya da alıntıları istediği gibi uyuma ya da karşıtlığa soktu. Bu aynı zamanda bir “göçebelik” durumuydu. Sanatçı arayış içinde her yönde ilerledi, istediği yerde konakladı. Bir başka yönden düşündüğümüzde bu dönem, sanatın sanatla aşıldığı bir dönem olarak yorumlanabilir.”⁽¹²⁰⁾

Post - Modern sanat bir bakıma modernizmin yerine getirmediği görevi üstlenmiştir. Modern sanatın istemeyerek kitlelerden kopuk, ayrıcalıklı, elit bir sanat tavrına dönüşmesi ve kitleleri çekmek uğruna yapılan her yeniliğin özgün bir dili içermesine karşılık, post-modern özgünlüğün ve üslupların silindiği, sanatçı ve halk arasındaki ayrıcalıklı durumun ortadan kalktığı sanatsal bir tavır içindedir. Bu durumun temelinde Kitsch’in sanatsal bir değer olarak sanata girmesi yatmaktadır.

¹¹⁹ Bedri Baykam, “Post-Modernizm”, Milliyet Sanat, Kasım 1989, Sayı: 227, s. 6.

¹²⁰ Beral Madra, “Modern’den Post-Modern’e - I”, Gösteri Sanat, Nisan 1991, Sayı: 125, s. 66

Kitsch bir anlamda geçmişte yapılan kimi sanatsal ürünlerin yeniden, ama yıpratılarak üretilmesi biçiminde bakmak mümkündür. Boudrillard'ın Kitsch olgusunu çözümlerken yaptığı ilk saptama; "Yüksek gerçek; yani modellerin, modeller aracılığıyla üretimi ve o modelin bir de başka modele modellik etmesi... Dolayısıyla gerçeğin yok olması, yitmesi ve gerçek olmayanın, gerçeğin yerine ikame edilmesi." ⁽¹²¹⁾

Post - Modernizmde en çok göze çarpan olgular tarihe yönelme ve çeşitli kültürlerle yapılan göndermelerdir. Tarihe yönelme, "Yeni"nin eski üslup ya da akımların kullandığı malzemeye kurma çabası vardır. Bu amaçla ya eski biçimler ya da eskiden uygulanmış ilkeler yeniden gündeme getirilir. Bu bağlamda sanatçılar kullandığı biçimleri, ister biçim bağıntılarını, isterse de her ikisini de tarihsel üsluplardan alsın onları aynen tekrarlama amacı gütmeyiz. Buradaki tekrarlama bir tür yapı tekrarına gitmektir ve bunun ölçüsü ve sınırları Post-modernizmin ruhuna koşut olarak olabildiğince kuralsız ve hoşgörü kapsamında gerçekleştirilir. Bazen dalga geçme boyutuna kadar genişleyen bu durum yerleşik değerlerin entellektüel konforunu yıkma amacını taşır.

"Greenberg'in deyimiyle "ressam sonrası soyutlama (Post-painterly abstraction) ya da yaygın bir ifadeyle "zamanın ruhu" (Zeitgeist) sanat üretimine egemen olmakta, marcuse'un önerdiği biçimiyle sanatın sınırları alabildiğine genişletilerek toplumdaki radikal değişimlerle birlikte büyüyen, politikaya kadar yansıtılabilen bir iletişim modeline varılmaktadır. Zaman zaman geriye dönüşler, arkaya bakışlar, motif aktarımları beğeni tekrarları, post akımların hemen tümünde egemen olan seçmecilik olgusunun bir sonucu

¹²¹ Jean Boudrillard, "For a Critique of Political Economy of the Sign", Aktaran, H.B. Kahraman "Kitch Olgusuna Estetik ve Sosyolojik Bir Bakış", Gösteri Sanat, Sayı: 127, Haziran 1991, s. 9-10.

olduğu gibi, yapıtlar üretmiyor, yapıtlar yaratmak için düşünceler üretiyor. Maddeyle değil düşünceyle çarpışıyor.”⁽¹²²⁾

Plastik Sanatlar alanında iyi örneklerini Amerika ve Almanya’da veren post modern resim Op - Art ve Pop - Art gibi akımların arkasından ortaya çıkan yeni bir gelişme olarak yorumlanmıştır. Sanattaki etki - tepki ilişkilerinin varlığını göz önüne alırsak, post modern görüşten kaynaklanan yapıtların böyle bir sınıra bağımlı olmadığını söyleyebiliriz.

Bu yüzyılın başlarından, yakın tarihlere kadar uzanan çağdaş akım ve eğilimleri modern sanatın bir toplamı, total bir estetik birikimi olarak alırsak, bir anlamda ard-çağdaşçı (Post - modernizm) akımı, bütün bu eğilimlerin bir uzantısı, ama aynı zamanda da karşıt bir gelişmesi şeklinde yorumlayabiliriz.

“Çağın sonuna yaklaştığımız şu sıralarda çağdaş / modernist biçimcilik bütün inanırlığını yitirmiş ve kendisi de yıkmaya çalıştığı sosyal yapının bir parçası olmuştur. Artık herkes yeni birşeyler görmek istemektedir. Ancak savunulan belli bir orijinallik dışında başka erdemler içerip içermediği pek net değildir. Bu nostalji kokan anlayışa göre diğer dönemlerden ve kültürlerden gelme görüntü ve üslupları kendine mal eden sanat eserleri post-modern olarak nitelendirilmektedir. Bu ad altında toplanan ve başarılı görülen Borofsky, Castelli, Chia, Clemente, Cucci, Fetting, Salome ve Schnabel aslında sahte bir dışavurumculuk görüntüsü altında çağdaşçı-modernist ruhun son kalıntılarını oluşturmaktadır.”⁽¹²³⁾

¹²² H.B. Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel - Tradisyonel İlişkisine Bakışlar”, Gösteri Sant, Sayı: 122, Ocak 1991, s. 61.

¹²³ Halil Akdeniz, a.g.e., s. 159.

“Ard - Çağdaşçı (Post - Modernizm) yaklaşımlarından bir tanesi onu “Zeitgeist” zamanın ruhu olarak tanımlamaya çalışan yaklaşımdır. Bu tür bir yaklaşım toplumsal ve tarihselçözümleri de kapsamına almaktadır. Avrupa’da özellikle Alman sanatçılarında geçmişin kaynaklarına dışavurumcu anlayışın anlatım biçimlerine yönelme gözlemlenir. Bireysellik onları çoğu kez Dışavurumculukta bağlantıya sokmuştur. Ancak yeni Alman Dışavurumculuğu olarak nitelendirilen anlayışın geçmişin biyolojik ütopyasıyla hiçbir ilişkisi olmadığı, çünkü bu yeni Alman Dışavurumculuğun bir sosyal yokolma ve bir simgesel gerçek duygusunu içerdiği ileri sürülmektedir. Amerikan sanatçılarında da pop-sanatın reklam görüntülerine referanslar, alıntı ve göndermeler kullanılarak bu günkü ard-çağcı (Post - Modernist) örneklerin oluştuğu gözlemlenir.”⁽¹²⁴⁾

Post - Modernist bağlamda değerlendirebileceğimiz sanatçılardan en önemlileri: Amerika’da Julian Schnabel, Jean Michael Basqviat Salle, Almanya’da Rainer Fetting, Salome, Alselm Kiefer, Fransa’da Jean Michel Alberola, Robert Combas, Dominique Gavthier, İtalya’da Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nino Longobardi bugün dünyanın en önde gelen isimleridir.

2) Post - Modernist Evrede Türk Kavramsal Sanatı

1980 sonrasında Post - modernist eğilimlerin kazandığı ifade ivmesi, Türk sanatçısını evrensellik bağlamında elektik bir üslubun kıyısına itmiştir. Bu durumun ortaya çıkması birçok tartışmayı ve hala sonuca ulaşmamış bir çelişkiyi gündeme getirmiştir. Bütün bu tartışmalar iki kutupta kendini göstermektedir. Birincisi Türkiye’de tamamlanmış ve hatta yaşanmamış bir modernitenin varlığı söz konusuken olmayan bir moderne karşı çıkmak olanaklarının olmaması. İkincisi ise dünyü teknolojik yönden

¹²⁴ Halil Akdeniz, a.g.e., s. 160-161.

ilerlemesine koşut olarak uluslararası bir düzeyde iletişim zinciri olanağı ile bir eş - zamanlılık durumunun ortaya çıkması modern çağın hiyerarşik inanç sistemlerinin çökmesiyle ortaya çıkan Doğı - Batı ayrımının ortadan kalkması ve modernizmin tükendiğı noktada tüm dünya halklarının ortak bir yazğıya sürüklenmesiyle beraber sorunların uluslararası bir bağlamda yaşanması. Bu tartışmaya ek olarak da Türkiye'deki Kemalist ideolojinin vaadlerinin toplumsal bir hüsrana dönüşmesi, yaşanan ekonomik ve politik kargaşanın yarattığı sonuçlar itibariyle toplumsal bir bunalımın eşiğine gelinmesi doğal olarak uygulanan bu modern projesinin sorgulanma aşamasına girmesine neden olması olarak özetleyebiliriz.

“Özellikle 1980'lerin sonunda ortaya çıkan ve ağırlığını daha çok <dışarıdan içeriye> çekilen eksen üzerinde yoğunlaştıran oluşumları anlayabilmek için, ilkin içeriden dışarıya doğru yaşanan başkalaşimleri dikkatle taramak ve tanımlamak gerekir.

Böyle bir açıklamanın ilk adımını, tıkanan akademi eğitiminin, özünde klasist eğilimlere açık bir sistematığın, kendi iç çelişkilerini giderememesinin ve nihayet bunun dinanizmle ters düşmesinin oluşturduğunu söyleyelim.

Yüzyıllık birikimsizliği üstüne oturan Akademi, gerisine aldığı sürede estetik, sanat tarihi ve sanat felsefesine yönelik tartışmalara kapalı kalmasıyla, yeterli görsel altyapıyı oluşturammasıyla, gerçekten devridaim makinası gibi ancak olanaksızlıkların olanaksızlığını kendisine başlatıcı güç edinerek eğitim yapmaya çalışmıştır.

Belki geleneksel yapalılığın içinde kalınsaydı bu sorunun aşılması da bir ölçüde mümkün olabilirdi. Ne varki, özellikle 1980 lerde birlikte kimi kişilerin yurtdışına gitmesi, ülkenin hemen hemen her alanını kapsyacak bir dışa açılma çabasına girmesi ve bu yaklaşımın yerleştirilmeiyle, o arada da dünya görsel sanatlar alanında yaşanan önemli

tartışmaların üstüste çakışmasıyla Türkiye’de üretilen klasist tuval resminin sonuna gelindiği anlaşılmıştır.” (125)

Aynı yıllarda ortaya çıkan ve ancak Türkiye’li kimi sanatçıların üretimlerinden türeyen bir yeni dışa vurumcu resim bu kopmanın yaşandığı ilk noktadır.

Türkiye’de kavramsal sanatın ortaya çıkması aslen iç nedenlerden kaynaklanan bir durum olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü Türkiye’deki resim sanatının tarihsel geçmişine bakıp ve bu tarihsel geçmişi zaman kesitinin uzunluğuna vurduğumuzda bu neredeyse imkansızlaşıyor. Kavramsal sanat düşünsel içeriği karşılaşmaya başlamış resim ve heykele yeni düşünsel açılımlar, yeni boyutlar katan bir olgudur. Türkiye’deki sanatsal gelişim çizgisinde resim ve heykelin bu döneme kadar geldiği konuma baktığımızda bu yenilik tartışılır bir duruma geliyor ve farklı alternatif noktaları aramamıza neden oluyor.

“Türk plastik sanatlarının bir akademik bünyeye ve yorum olanağına kavuştuğu 1988 yılından 1980’li yıllara kadar geçen yaklaşık bir çağlık süre içinde tuval resminin iç dönüşümlerini tamamladığı, iç arayışlarını belli ve somut (elbette soyutta olabilecek bir somutluk) yanıtlar üretme aşamasına getirdiği, bunu Batı’nın izlediği gibi (ama ancak ve analogi düzeyinde kalabilecek) bir rasyonele dayayarak çoğalttığı söylenemez.” (126)

“Türkiye’de 1960’lı, 1970’li, 1980’li yılların üretimine baktığımızda, resmin ve heykelin bir araç değil, bir amaç olduğunu; yine kendini ifade, kendini yoketme, toplumu eleştirme, sanat için sanat ya da toplum için sanat düşünceleriyle resim ve heykel yapıldığını; bilimsel ve teknolojik mekanın resme ve heykele henüz yansımadığını da

¹²⁵ H.B. Kahraman “Plastik Sanatçılarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış”, Hürriyet Gösteri, Haziran 1993, Sayı: 151, s. 60.

¹²⁶ Beral Madra. “Yüzyıl Boyunca Yaşamadıklarımız”, Hürriyet Gösteri, Haziran 1993, Sayı: 151, s. 61.

görüyoruz. Bunun en belirgin örneği, gerçek anlamda bir minimalizm'in yaşanmamış olmasıdır.” (127)

Batı'nın ürettiği plastik ifade zorlamalarını, arkalarındaki düşünsel dönüştürmelerden ve yorum dönemeçlerinden geçmeksizin, hatta onları algılamaya dahi çalışmaksızın yalnızca birer kalıp olarak benimseyen Türk plastik sanatları birbirine klemlenen gelişme evreleri içinde verili bir dilin mekaniği içinden konuşmak ve dünyayı kısıtlayıcı bir gözlüğün çerçevesinden görmek zorunluluğu hissetmiş, kendisini bu takınmayı yaşamaya, biraz da varlıkbilimsel gerçeklerle tutsak kılmıştır.

Belli bir gelenekten ve onun doğal, kendiliğinden denebilecek süreçlerden geçmeden gerçekleştiriler bir kavramsal üretilmiş değil, tıpkı yeni - dışavurumcu resimde olduğu gibi türetilmiş bir çaba olarak görmek ve değerlendirmek olası görünmektedir. Bu nedenden kaynaklanan bir durum olarak kavramsal sanatta pop, post - pop, yeni gerçekçilik türünden çıkışlar hemen hiç olmamış, kavramsal üretim daha çok onun asamblaj ve enstalasyon somutunda kalmıştır. Bunun dışında süreç sanatı, gövde sanatı ve çevre sanatında henüz bir çözüm olanağına sahip olmaması, Türkiye'deki kavramsal sanatın boşluklarının ve sorunlarının başka bir boyutudur.

“Konvansiyonel resim, tuvalin klasisit ve akademik boyutları içinde ne Türkiye toplumunun yaşadığı somut gerçeklikleri saptamaya ve yeterince tartışıp dönüştürmeye olanak vermiştir, nede plastik sanatların kendi iç sorunsallarını, belli bağlamda alıp irdelemeye....

Dolayısıyla, konvansiyonel'de olsa yukarıda dediğim nedenlerden ötürü, estetiğin sorması gereken soruları soran, onun vermesi gereken yanıtları veren bir anlayış ve

¹²⁷ H. B. Kahraman, “Sanatta Konvansiyonel - Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim - Kavramsal Sanat Açısından. Hürriyet Gösteri, Nisan 1991, Say: 125, s. 66.

gelişme Türk plastik sanatlarında hiç evrimleşmediği için, sanatçı, o gereksinimi bu boyutu öteleyerek aşmaya, gidermeye çalışmıştır. Kavramsala yaklaşımda buradan sıçramıştır.

Çünkü, özellikle 1980'lerde kültürel parçalanmanın (pragmantasyonun) yaşaması, sorunları belli bir dünya ve toplum ekseninde tanımlamayı gerektiren bir çok gelişmeye modernizmle hiç hesaplaşmadan girilmesi sorunun mutlak aşılması bir başka boyutunu oluşturmuştur.” (128)

Kavramsal sanata ilk yönelmeler 1960'lı yıllarda Altan Gürman'la gündeme gelmiştir. Köktenci bir dönüşümle oluşturduğu nesne - resim, tüketim ekonomisi içindeki sanat yapıtının yaygın etkileri 1977'den sonra gittikçe belinginleşmiştir. Gürman'ın bireysel bir kopuşla gündeme getirdiği kavramsal sanatı sanatçının erken ölümüyle önemini bir süre kaybetmiş fakat ilerleyen yıllarda tekrar ortaya çıkmıştır.

“Altan Gürman, yaptıklarıyla yetinmeyen, sürekli kendini ve dolayısıyla sanatını sorgulayan bir sanatçıydı. Yapıtlarıyla, militarizme karşı oluşunun, barış ve huzur isteğinin mesajını vermiştir. Bu mesajı etkin bir biçimde vermek için formların yalınlığından yararlanmış, ışığı kendine özgü bir tutumla çalışmıştır. Ençok da simgesel bir sanat dilinden yana olmuştur.” (129)

“Hemen hemen tüm yapıtlarında bir politik hiciv vardır. “Kurşun Asker” ve “Kapitone”de betimlenen kişiler anonimdir. Asker ve üst düzey bürokratlardır. Kapitone'yi, kürsü başkanlığı makamının arkasına asması hiciv anlayışına bir örnek olarak gösterilebilir.” (130)

¹²⁸ H.B. Kahraman, “Plastik Sanatçılarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış”, Hürriyet Gösteri, Haziran 1993, Sayı: 151, s. 61.

¹²⁹ Anons Plastik Sanatlar Dergisi, “Erken Kaybettiğimiz Bir Değer”, Sayı: 16-17-18, 1992, s. 7-8.

¹³⁰ Halil Akdeniz, a.g.e., s. 150.

“Bu dönemde yenilik iddialarıyla karşımıza çıkan sanatçılardan Şükrü Aysan, Gürol Yontan, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, İsmail Saray, Gülsüm Karamustafa, “Batı sanatında geçmişi Marcel Duchamp’a kadar uzanan uygulama eylem ve kavramlar bağlamında gelişen yeni, dadacılık, Kavramsal Sanat ve Minimal Sanat fbi akımların çeşitli özelliklerini yansıtan etkinlikleriyle dikkati çekerler. Bu sanatçılar geleneksel resim ve heykel kavramlarının dışında irdelenmesi gereken üç boyutlu yapıtlarıyla, sanatın anlamını, sanatsal yaratma işlemini, görsel yanılısamanın gerçeklerini soruşturmayı amaçlarlar. “Hazır nesne”, “Çevreye müdahale”, Kamera, fotoğraf ve video gibi araçlarla belgelenmiş eylemler ve sanat nesnesi gibi ürün türlerinden akla gelebilecek her türlü imgenin yerine göre kendisini, fotoğrafını ya da sadece kavramını kullanırlar.”
(¹³¹)

Evreni, yaşamı ve insanı sınır ve sonsuzluklarla ilgili seçtiği, biçimlendirdiği nesnelerle ilişkilendirerek kavramaya çalışan Şükrü Aysan 1970 - 80 yılları arasında düşüncelerini panolar üzerinde akrilik, bez üzerine boya emdirme uygulamaları, bunların iki boyutlu uygulaması olan baskılar, gergi ve bez üçgenler, serbest üçgenler, dikilmiş, delinmiş, ütülenmiş, asılmış bezlerle somutlaştırmaya çalışmıştır.

Şükrü Aysan sanatında dil - söz, renk - boya ve üç boyutlu malzemelerle çalışmaktadır. Şükrü Aysan’ın sanatsal düşünce odağını, kendi ifadesiyle “Evreni her an yeni baştan var eden, ona yeniden biçim veren gerçekler nesnel saptamalar oluşturmaktadır. Aysan’ın yaklaşımına göre çevreyi izlerken belli belirsizlik içinde seyreden düşüncelerimiz algı olarak seyreden düşüncelerimiz algı olarak seçtiğimiz birşey çevresinde odaklaşma eğilimindedir. Bu, bugünkü algı psikolojisinin de kabul ettiği bir

¹³¹ Kemal İskender. a.g.e., s. 25.

gerçektir. Algılamak demek bir şeyi seçmek demektir. Çevresi içinde onu belirlemek demektir. Şükrü Aysan'ın bez, çerçeve, gergi karışımı üçgenleri, düşüncenin arkasındaki ifade çabasının anlatım biçimleri olarak maddeleşen düşünce odaklanmalarını oluşturmaktadır.”⁽¹³²⁾

Şükrü Aysan 1973'de gerçekleştirdiği sergide pano üzerine akrilik tekniklerindeki yapıtlarında imgeyi oluşturmak için bir yöntem seçer. Daha sonra imgenin kendi gizli gücünün sonsuzluğunu algının ona kazandırabileceği sonsuz olanakları sunmaktadır. 1977'de bu anlayışı bez kullanarak soyut somut karşıtlığı içinde gerçekleştirdi. Fonda kullandığı beyaz çizgilerle kare bölüntüler, çerçeveden öne doğru çıkıntılı bez parçaları ile karşıtlık yaratıyordu. Bu çalışmasını üçlü bir düzen içinde gerçekleştirdi. (Pentür I, II, III) 1978'de ise tüm yüzeyi siyah bez üzerine yaka gibi duran beyaz üçgen kıvrıntıları tuvali hareketlendirerek kaplıyordu. Aysan aynı yıl iç çevre düzenlemeleri olarak duvara astığı yapıtları, bir örtü ya da herhangi bir kapı, pencere gibi gerilmiş bu boyalı bezlerle alışılmış mekan sınırı kavramını bezleri gerdiği duvarları görsel olarak çözerek yok etmiştir.

Geleneksel tuval resmi olgusunu ortadan kaldırarak beze kendi başına sanatsal bir işlev yükleyen Şükrü Aysan algılama çevresi yaratma yönündeki bu uygulamalarla sabit mekan kavramını da aşmaya çalışmıştır.

“Şükrü Aysan'ın sanatsal düşünce odağını, kendi ifadesiyle “Evreni her an yeni baştan var eden, ona yeniden biçim veren gerçekler, nesnel sapmalar” oluşturmaktadır. Aysan'ın yaklaşımına göre çevreyi izlerken belli belirsizlik içinde seyreden

¹³² Jale N. Erzen. “Şükrü Aysan”. Boyut Dergisi, Aralık, 1983, sayı. 18, s. 58.

düşüncelerimiz, algı olarak seçtiğimiz bir şey çerçevesinde odaklaşma eğilimindedir. Bu, bugünkü algı psikolojisinin de kabul ettiği bir gerçektir.”⁽¹³³⁾

Aysan’ın soyut çalışmalarında ve zamanla maddeliğini yitiren kavramsal yaklaşımında aklın şüpheciliğine karşın sanatına olumlu (pozitif) ve estetik bir değer veren, insan yaşantısının ve bilincinin evrendeki öneminin bu denli vurgulamasıdır. O kadar ki bur ünlem yalnızca sanatçının amaçladığı anlamlar için değil, izleyicinin yüklediği anlamlar için de Aysan’ın sanatında gerçekleşebilir bir gizli güçtür.

İmge ve zaman kavramı konusunda düşünsel üretimleriyle öne çıkan Serhat Kiraz 1979 yılında “yanılsama olgusuyla maddesel gerçekler arasındaki ilişki ve görüntüsel algılama” üzerine yoğunlaşmıştır. 1980 yılında Sanat Tanım Topluluğu sergisinde yer alan iç mekan düzenlemesinde boş tuval üzerine yağlı boya, cam üzerine serigrafi ve camdan oluşan aynı büyüklükteki çalışmalarını yan yana yerleştirerek uyguladı. 11. Paris Bienal’inde (1980) dört parçadan oluşan çalışmasını sergileyen Serhat Kiraz görüntüsel imgenin parça düşüncesini çıkış noktası olarak aldı. Yalnızca kendi gerçeğini taşıyan, imgelenmemiş bu birinci parça ve soyut imge taşıyan ikinci parça, imgelenmemişlerle birlikte sunularak, görsel algılamada bir bütünlük sağlıyordu. Çevre değişimlerini algılama yönünde irdelemelere girdiği bu çalışmalarını 1985 yılına kadar sürdürmüştür.

“1990 tarihli “sistem” adlı mekan düzenlemesinde, ortadaki minimalist heykelde 9 bölümlü sihirli kareyi yapıtın tabanı olarak almıştır. Bu sihirli karede her bölüntü içindeki ve diyagonellerdeki sayılar 15 olmaktadır. Karenin tam ortasına düşen küçük kare bölüntü (5 sayısının denk geldiği) ateşi yani yaratma ruhu simgeleyen tepedeki karenin izdüşümünü yansıtmaktadır. Tepedeki karenin içine yerleştirilen daire ise, zirvedeki

¹³³ Halil Akdeniz, a. g. e. s. 152.

gökyüzünü temsil etmektedir. Gökyüzünün dünyanın dörtgensele formuna dönüşmesi ya da sanatçının deyimi ile bu iki gücün umulmadık bileşiminde insanı simgelemektedir.”⁽¹³⁴⁾

1994’te Almanya’da iki sergiye katılan Serhat Kiraz ilki olan Stuttgart’taki “iskele” sergisinde gerçek bir inşaat iskelesi kurar. Bu merdivenle çıkılabilen bu iskelenin üzerinde Wittgenstein’den metin yer alır. Bu metin şöyledir: “Benim tümcelerim şu yolla açıklayıcılarıdır ki beni anlayan sonunda bunların saçma olduklarını görür. - Onlarla - onlara tırmanarak - onların üstüne çıktığında (sanki üstüne tırmandıktan sonra merdiveni devirip yıkması gerekir) bu tümceleri aşması gerekir, o zaman dünyayı doğru görür.”⁽¹³⁵⁾

“Orient Express” sergisindeki işinde “yedi gün ışığı ikizi” adını taşıyan iskele kurar. İki iskeleden biri tamamen boştur. Boş alanın dışından bir tarafına 7 kırmızı diğer tarafına 7 mor ışık tarafından aydınlatılmaktadır. Diğer iskelenin altında ise insanın dışında var olan simgeler yer alır. Burada, bilgiye iki farklı bakışı yansıtmaktadır. Bunlardan birincisi sahip olduğumuz bilgidir, daha sonra ortaya çıkmaktadır. İkincisi ise tamamen bilgisiz olduğumuzdur ve bunları zaman içinde ediniriz. İkiside aksi kanıtlanmadığı için varlığını sürdürmektedir. Kiraz, ikisini de birlikte yaşadığını göstermek ister.

“ Şükrü Aysan’ın ve Serhat Kiraz’ın sanatlarında asıl olanın yaşamı ve dünyayı belli ilişkiler bağlamının ötesinde kavrama ve anlamlar üretmeye yönelik yaklaşımlar olarak görülebilir. Her ikisi de değişik malzeme ve imgeler kullanırlar. Ancak Aysan’ın, varlık algı kavramlarını maddeleştirme ve sistemleştirmeye, Kiraz’ın ise yoğun yaşantısal etkilere yol açan, nesne ve imgeleri için pek iç ve dış mekan ayırımı yoktur. Fakat Kiraz

¹³⁴ Serhat Kiraz, Contrast, Sergi Kataloğu, Totem II Canelle, Venedik, 30 Haziran - 28 Temmuz, 1993.

¹³⁵ Hami Çağdaş, “Çağdaş Sanatımız Almanya’daydı” Hürriyet Gösteri, sayı: 167, Ekim 1994, s. 54-55.

alışmalarını daha çok i mekanlarda ve o mekanın özelliklerine göre bir kurgu ve imgeler bütün olarak oluşturmaktadır. Dünyadaki diğerk sanatçıların kavramsal yakınlaşmalarında gözlemlenen ekstrem tavırlar, Aysan ve Kiraz'ın sanatında kavramsal sanatın bir çok yaklaşımlarını birarada toplar gibidir. “ (136)

Minimalist bir anlayıştan yola çıkarak, taş ve tahta, ışık ve metal gibi malzemelerle zamanı ve zaman içindeki değişimleri irdeleyen Ayşe Erkmen aynı zamanda evre olanaklarından da yararlanır.

1986'da “nc Türk Sanatından Bir Kesit” katılan Ayşe Erkmen beyaz kağıt, toz boya ile gerçekleştirdiği iç mekan düzenlemesi “zamanla”, 12 metre uzunluğundadır. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman üzerine kurgulanan bir düzenlemede, zamanın ileriye ve geriye hareketi izleyiciyi de içine alıp sorgulamaktadır.

1987 yılında gerçekleştirdiği “Taklit II” düzenlemesinde ise tuğla, metal ve fotoğraf kullanır. İnsanın soyut ve somut dünyayla ilişkilerini sorgulayan Erkmen izleyiciyi çevresini ve kendi dünyasını izlemeye yönelerek yaşama çağırır.

1989'da “Geçmiş Tre” adlı bir dış evre düzenlemesini sergileyen Erkmen doğal mekana lahitleri andıran nesneleri yerleştirir. Değişim ve zaman içindeki nesnenin hareketi yeni görsel önemleri sağlamaktadır. Mezar taşları yapıtlarla zdeştiren sanatçı eski yaşantıları buze duyurarak zaman boyutuna gönderme yapar.

1994'te Almanya'nın Berlin kentinde bir gün arayla iki sergi aan Erkmen'in ilk sergisi Daad galerisindeki “Ev” düzenlemesidir. 19. yüzyıl evinden yapılan galerinin, evden galeriye dönüştürülürken eklenen aydınlatma sistemlerine müdahale ederek mekanın geçmişiyle, bugünü yzleştirilir. Daha önce bu evde yaşayan sinema oyuncusu

¹³⁶ Halil Akdeniz, a. g. e. s. 156.

Henny Porten'in filimlerinin bir videodan gösterildiği düzenlemede galerinin alt katındaki Cafe Einstein'da bir ses düzeni ile sergiye katılır. Galeri von der Tann'daki "Evden" isimli ikinci çalışması Ermen'in Berlin'deki evini konu alır. Düzenleme "Ev'in taşıyıcı kolonlarının replikalarından "Ev"'in çekilen video filmlerinin galeri mekanına taşınmasından oluşur.

Sanatçı - toplum, sanat eseri - izleyici arasındaki ilişkileri güncel medya olgularını da katarak yeni bir söylem alanı oluşturmak bakımından öne çıkan Bubi, bir noktadan sonra yapıtları üstünde farklı bir alan oluşturmaya çalışır. Yapıtlarını düşünsel bir üretim aracı olarak ortaya koyan sanatçı ürettiği kafes çalışmalarıyla kendini gösterir.

"Kafesleri, bir düşüncenin, bir kavramın, bir olayın veya bir görüntünün canlandırılmasının dışında tutmaktadır. Yapıtın yalnızca kendisini göstermesini amaçlar, yani başka bir şeyin yerine konulmayacak bir sanat hipoteziyle yapıtlarını üretmektedir. Yapıtlarının taşıyıcı olmamasını, temsili olmamasını, kendi dışında bir şeyi göstermemesini ister. Ancak Bubi için bunlar o kadar kolay ulaşılabilen sonuçlar değildir. Çünkü çok yönlü bir sorgulamayı gerektirir. Bir yerde tüm sanatı ve sanat tarihinin yeniden yorumlanması ve onun terminolojisinin değiştirilmesi gerektiğini savunur." (137)

Kavramsal sanatın Türkiye'deki konumuna, uygulama ve kavram biçimini, geçmiş sanat üretimleriyle ilişkilerini irdeleme yoluna giden Canan Baykal'ın yapıtları toplumsal - ekonomik - siyasal gelişmelere duyarlı bir sanatçının nesnel "makaleleri" olarak değerlendirilebilir.

Kendisini Duchamp ile Boys arasına yerleştirdiği 1993 yılındaki "D Dergisi"'ndeki "Transformatörler" adlı işi önceki çalışmalarıyla bir ortaklık kurar.

¹³⁷ Bülent Çağ. "Üreticinin Bakış Açısıyla Kafesler". Hürriyet Gösteri, sayı: 158, Ocak 1994, s. 68.

“İzm’ler”, “Avan Garde”, “8 Parçalık Bütün”, “Herşey Hiçbirşey” adlı işlerinde sanatın dünü ile bugününü birtakım göstergelerde (belge niteliği taşıyan nesneler, fotoğrafçılar, ses bantları, sayılar, işaretler) irdeleme yoluna gider. Tex - Tval ve Kara Kutular, Savunma Önlemi, 51 gün sonra ve çocuk ölümleri ile ilgili hastane tutanaklarını sergileyen işlerinde Tarih, savaşlar, yıkımlar, ölüm, kısaca Boys’e yakın görülebilecek sosyal ve politik olguları tartışır. Yazılı metinler, belgeler, dökümanlar, nesneler, fotoğraflar kullanarak oluşturduğu gösterme biçimi saf kavramsal sanatın “dili”dir. Ancak bunlara nesneler de katar. Fakat nesneler hiçbir zaman yan anlamlar yüklemmez. Çünkü, orada kullanım amacı yalnızca düşünceyi görünür kılmak içindir.

Atatürk Kitaplığını ve konferans salonunu kullanarak bir mekan düzenlemesine giderek oluşturduğu “Odalar” başlıklı sergisinde “Yazma odası, Harf - Sözcük - Tümce”, Okuma Odası, Yakılmış Kitaplar”, “Dinlenme Odası, Idea Assemblage” olarak adlandırmış ve bu bölümlerde mekanın kendi işleviyle örtüşen bir yorumlama tarzına gitmiştir. Dinlenme odasında tarihsel süreç içerisinde kendini kanıtlamış sanatçılar, bilim adamları vb. yer vermiş ve bunların sanat üzerine düşüncelerini video aracılığıyla hiçbir yoruma başvurmaksızın ortaya koymuştur. Okuma Odası’nda ise naziler tarafından yakılan çeşitli uluslardan 24 farklı yazarın kitaplarına yer verilmiş ve bu yazarların kitaplarından alıntı pasajları ve portreleri sergilemiştir.

“Yazma Odası, Harf - Sözcük - Tümce” bölümü diğer bölümlere kıyasla biraz daha öznel düşünceleri yansıtmaktadır. Burada bir yandan harf ve sözcüğün tek başına bir anlam içermediği, ancak tümcenin bir gerçekliğe sahip olduğu vurgulanırken, bir

yanda da tümceyi yazan kişinin gizlenmişliği, orada yalnızca eliziyle varolduğu düşüncesi dile getirilmektedir.” (138)

1967’de Fransa adına girdiği Paris Bienali’nde resim dalında “Büyük Ödül” alan Sarkis, 1970’den sonra kavramsal sanata yönelir. Daha öncesinde bir resim geçmişi olan sanatçı şu an Paris’te yaşamaktadır.

“Sarkis, 1969 yılından başlayarak gündelik yaşamda kullanılan malzemelerin fizik olanaklarıyla ilgilenmeye başladı. Biçimsel araştırma düzeyini bırakarak, kendini imge olarak değil fautologie olarak sunulan bir sanatla ilgilendi. Bu sanatın uzamı artık dış gerçekliğe gönderme yapmaz. Gerçekleştirilen nesne dengeli bir açıklığa, bir işleyiş önerisinde özümsenebilen bir eyleme dönüşür.” (139)

Sanatçı ışık, maden, su, zift, elektrik rezistansları gibi birbirinden tamamen farklı öğeleri kullanarak işlerini oluşturur. Maddenin enerjisini ön plana çıkarıcı bir yöntemle çalışan sanatçı, bu maddelerle görünmeyen bir gücün varlığını açıklamaya çalışır. Cisimlerin enerji merkezlerine doğru izlediği yol, fiziksel ya da kimyasal yasaların bir uygulaması, bir denemesi olarak değil, insan - evren ortak yaşama halinin doğrulanması olarak belirir.

1960’dan itibaren işlerinde ışık ve ses kavramlarına yönelik çalışmalar geliştirir. Teyp bandı ve bellek ilişkisinden yola çıkarak 1984 yılında Berlin’de açtığı sergide 30 - 40 km uzunluğunda teyp bandı ile renkli ışıklar ve bu ışıklarla aydınlanan suların içindeki heykellere yer verir.

¹³⁸ Nilgün Özyayten, “Canan Beykal ve Odalar’ı”, Hürriyet Gösteri, Haziran 1994, Sayı: 163, s. 38-39.

¹³⁹ Anne Tranche. Herve Gloaguen. “L’art Actuel en France Du Cinetisme a l’ Hyperrealisme” Edition Andre Baland, 1973. Çeviren: Şükrü Aysan, Kalın Dergisi, Sayı: 1, Nisan 1986.

1986 yılında ses ve ışık kavramlarının birleştirdiği lambalı radyoyu yapıtının kaidesi olarak kullanmıştır. Bu aynı zamanda tarihe bir gönderme niteliği taşımıştır. Nitekim yine bu yıl içinde gerçekleştirdiği “Çaylak Sokağı” sergisinde çocukluk günleriyle ilgili yaşantısını canlandırması aynı zamanda bu tarihsellik ile ilgili bir birlikteliği simgeler ve bunu daha da güçlendirmek için Andrey Tarkovski’nin “Nostalji” filminin müziğini kullanır.

Sarkis’in 4. İstanbul Bienal’i çerçevesinde sergilediği “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı düzenlemesi bir önceki çalışmasıyla bir bütünlük oluşturur. Burada yine tarihe gönderme yapmak istemektedir. Ortada bir kazan, etrafında iki şeritli dört parçaya bölünmüş dairesel oturaklar ve mekan duygusunu güçlendiren dört kenardaki raflardan oluşmuştur.

“Kazan, dekoratif bir şey, yani herhangi bir uzamın herhangi bir süsleyici parçası olmaktan çıkarılarak bir yere dönüştürülüyor. Yani yemek yenen ve tartışılan bir yerde özdeşleşiyor, böylece -konstruktif bir çabayla- bir yer olarak tanımlanıyor. Sarkis buna “soyutun somuta dönüşmesi” diyor...

Aynı zamanda kazanda bir işlev veriliyor. Orada nohutlu pilav pişecek ve çevresindeki sıralara oturulup tartışma yapılacak. Bu işlev, bu rol kazanın, ama kazanla birlikte sanatçı ve seyircilerin aynı sahnede buluşmasını, yerin kendi kendini sahnelemesini sağlıyor.

Kuşkusuz böyle bir ‘pilav ve tartışma yeri’ Sarkis’in çocukluğundan beri İstanbul’da belki de Sarıyer’de gördüğü benzer yerlerin bir yenilenmesinden başka bir şey değil.”⁽¹⁴⁰⁾

¹⁴⁰ Önal Sözer, “Seyircinin Bir Parçası Olduğu Sanat”, Hürriyet Gösteri, Ocak 1996, Sayı: 182, s. 24.

SONUÇ

1980’li yıllardan günümüze uzanan süreç içerisinde Türkiye’de sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler genel olarak 12 Eylül Askeri Darbesi’nin ve Özal iktidarının uygulamaya koyduğu Liberal Ekonomik Sistemin bir sonucu olarak gündeme gelmiştir.

12 Eylül Askeri Darbesi ve onun bir sonucu olarak gündeme gelen 1982 anayasası ülkenin hemen her alanında bir dizi yasaklamalarla her türlü siyasi düşüncenin önüne bir set çekmiştir. 1970’lerde yaşanan anarşi ve terör hareketlerinin bir daha oluşmamasına yönelik uygulanan baskılar, toplumsal, kültürel ve sanatsal yaşantıda sansür ve oto-sansür olgusunu tüm boyutlarıyla yaşanmasına neden olmuştur. Genelde toplumsal özelde bireysel alanda oluşturulan bu baskı değişimin bir tür altyapısını oluşturmuştur.

Anavatan Partisi’nin 1980 sonrasında uygulamaya koyduğu liberal ekonomi, değişimin ikinci boyutunu oluşturur. Somut olarak dışa açılmanın serbest ve yüksek faiz politikasının ithalatta liberalleşmenin ve kamu işletmelerinin özelleştirilmesinin bir karşılığı olan liberalizm bu tarihten sonra her alanda yaşanacak görece özgürleşmenin temelini oluşturur. Siyaset dışında hemen her alanda bu özgür atmosferin etkileri görülmeye başlar. Başta bireylerin her türlü toplumsal bağlaşıklardan kurtulma istemi kendini gösterir. Bu süreç salt “bireycilik” olarak yaşanmaya başlar. Herkes bireysel bir kurtuluş özlemi içindedir. Bu da ancak parayla mümkün olmaktadır. Para kazanmak ise geçmiş dönemlerin ahlak anlayışıyla mümkün olmamaktadır. Bu düşünceden hareketle başta kişide başlayan bu değişim kısa sürede tüm topluma yayılarak, eski zamanların birlik ve beraberlik yapısı çözülmeye, yerini “yeni düzen”in “kurnaz” ahlak anlayışına bırakır.

Eskinin toplumsal kurtuluş özlemi yerini bireysel bir kurtuluş özlemine bırakır. Bu bağlamda sanat da toplumsal olma işlevinden çok, sanatçıların bireysel bir düzeyde kendini anlatma, iç yaşantıya yönelme, içe kapanma gibi eğilimlerle kendini oluşturma çabasına girer. Bu noktada ortaya çıkan sanat yapıtı da kendi içinde kapalı bir dil oluşturmaya başlar.

Türkiye'nin klasik karma ekonomik sistemi, 1980 sonrasında liberal ekonomik anlayışa bırakması bir bakıma devletin ekonomik faaliyetlere doğrudan müdahaleleri kaldırılmak ve sosyal devlet anlayışından vazgeçmesi olarak değerlendirilebilir. Cumhuriyetten bu yana devlet tarafından ve devletin resmi ideolojisiyle biçimlenen ve gelişen sanat, 80 sonrasında bu misyonunu bir anlamda piyasaya devretmiştir. Bu bir bakıma ressamın bilinç olarak özgürleşmesini sağlamış, bir bakıma da piyasaya tabi sanat oluşumlarını hızlandırmıştır. Resim sanatı bu dönemde alınıp, satılan ve belli bir pazar oluşumunu sağlayan özel sektör tarafından bir yatırım alanına dönüşmüştür. Bu dönemde birçok galerinin açılması özel sanat etkinliklerin düzenlenmesi bir anlamda resim sanatında çok yönlü uçlanmalara neden olmuştur. Örneğin her iki yılda bir düzenlenen "Yeni Eğilimler" sergisi bunun tipik bir örneğini oluşturur.

Devletin sosyal devlet niteliğinden vazgeçmesi aynı zamanda resmi devlet kimliğinden vazgeçmesi anlamında kendini göstermiştir. Buna paralel olarak da devletle toplumun ayrışması, sivil toplumun oluşması anlamına geliyordu. Bu bağlamda 1980'lerde ortaya çıkan çok odaklı kültür kavramı Türkiye'nin liberal ekonomik sistemine bağlayabiliriz. Bu dönemde ortaya çıkan "arabesk" kültürü toplumun kendi bünyesinde oluşturduğu bir kültür olduğunu söylemek mümkündür. Türk Resim Sanatı açısından oldukça olumsuz sayılabilecek arabesk kültür 1980 sonrası sanat çevrelerinde

çokça tartişılan ve resim sanatında yer yer işlenen bir konu olarak yeni ve farklı bir yönelimi işaret eder.

Bunun yanısıra sanayileşme olgusunun getirdiği olumsuz özellikler, ekolojik dengenin bozulmasına yönelik tehditleri arttırırken, Türk Resim sanatında da sıkça işlenmeye başlanmış ve bu konudaki kaygılar dile getirilmiştir. Seksen öncesi dönemde bir peyzaj geleneği bağlamında yönelilen doğa bu dönemde kurtarılması gereken bir alan olarak görölmeye başlanmıştır.

Seksen sonrası liberal ekonominin bir nedeni olarak görebileceğimiz “küreselleşme” olgusu, ölkeler arası sanat formları arasındaki sınırları kaldırmakla kalmamış, her türlü etkileşimin doğal sayıldığı ortak bir költür düzeyinde zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Türk Plastik Sanatlarında ortaya çıkan yeni anlayışları bu bağlamda değerlendirebileceğimiz Tümel Sanat kavramıyla açıklayabiliriz. Sanat dünyasındaki bu çoğulcu durum, bir yandan çağdaş sanatın temel akımlarından (Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Pot-Art, Kavramsal Sanat, Multimedia ve Minimal Sanat gibi) ve yeni gelişmelerden de beslenmektedir. Türkiye’de özellikle 1980’lerde yaygınlık kazanan kavramsal sanat olgusu bu değişimlerin bir sonucu olarak günümüze kadar çeşitlenerek gelmiştir.

KAYNAKÇA

- AKDENİZ, Halil, Çağdaş Resim Sanatında Kuram ve Türk Türk Resim Sanatı'na Yansıması Üzerine Bir Araştırma, İzmir Dokuz Eylül'ün G.S.F.,Yayınlanmış Doktora Tezi, 1990
- AVCIOĞLU, Doğan, Türkiye'nin Düzeni, Tekin Yay, İst, 1982.
- BELGE, Murat, 12 Yıl Sonra 12 Eylül, Birikim Yay., İst., 1992
- BELGE, Murat, Türkiye Dünya'nın Neresinde, Birikim Yay, İst, 1993.
- TURANİ ,Adnan Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi - II, TıglatYay., İst., 1981
- BORATAV, Korkut, 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm, Gerçek Yay.,1991
- ÇETİNKAYA, Hüsamettin Umutlarımızın Celladı Kimliklerimiz, Bilim ve Sanat Yay., Ank., 1995.
- ÇETİNKAYA, Hüsamettin Liberal Bilgi Üretim Tarzı Ya da Kültürel Terörizm, Bilim ve Sanat Yay, Ank., 1991.
- ÇÖLAŞAN,Emin, Banker Skandalının Perde Arkası, Milliyet Yay., İst., 1984.
- ERGÜVEN, Mehmet Yoruma Doğru, Yapı Kredi Yay, İst.,1994.
- GOMBRICH, E. H. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay, İst. 1980.
- GÖKSU, Sadık, Darbeler "Demirkırat'lar" ve 27 Mayıs, Anahtar Kitabevi Yay, İst., 1995.
- GÜRBİLEK, Nurdan, Vitrinde Yaşamak, Metis Yay., İst., 1992
- JAMASON, Frederic, Postmodernizm, İletişim Yay., İst., 1994

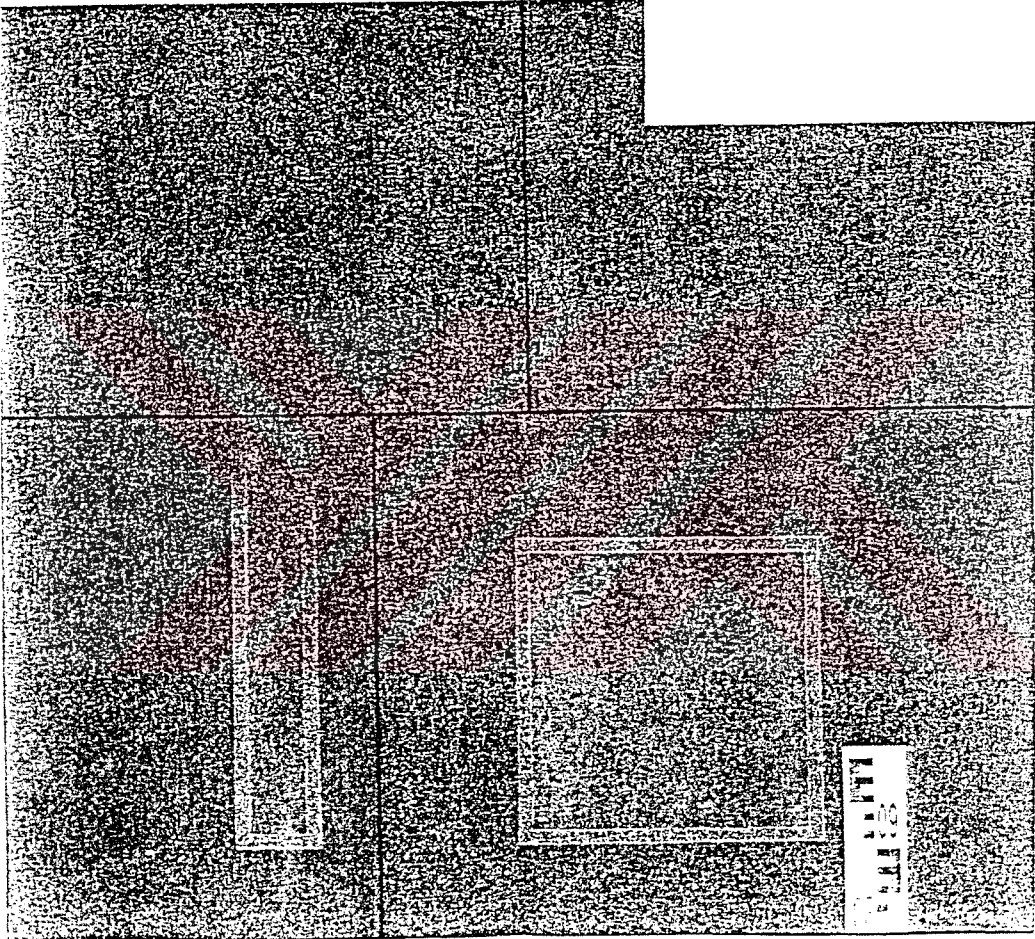
- KABACALI, Alpay, Türkiye’de Gençlik Hareketleri, Altın Kitaplar Yay., İst., 1992
- KONGAR, Emre, 12 Eylül Kültürü, Remzi kitabevi yayınları, İst., 1993
- KONGAR, Emre, Türkiye’nin Toplumsal Yapısı, I - II, Remzi Kitaevi Yay., İst., 1993
- KOZANOĞLU, Can, Cıvalı İmaj Devri, İletişim Yay., İst., 1993
- KOZANOĞLU, Can, Pop Çağı Ateşi, İletişim Yay., İst., 1995
- LYNTON, Norbet, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İst., 1993
- OKTAY, Ahmet, Kültür ve İdeoloji, Güryay, İst. 1987.
- SELZ, Peter, İnsan Serüveninden Dramlar, İst., 1986.
- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yay, İst, 1991.
- TANSUĞ, Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi Yay, İst., 1988
- TURANİ, Adnan, Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ank., 1984
- ZEKA, Necmi, Postmodernizm, İletişim Yay., İst., 1990



EKLER



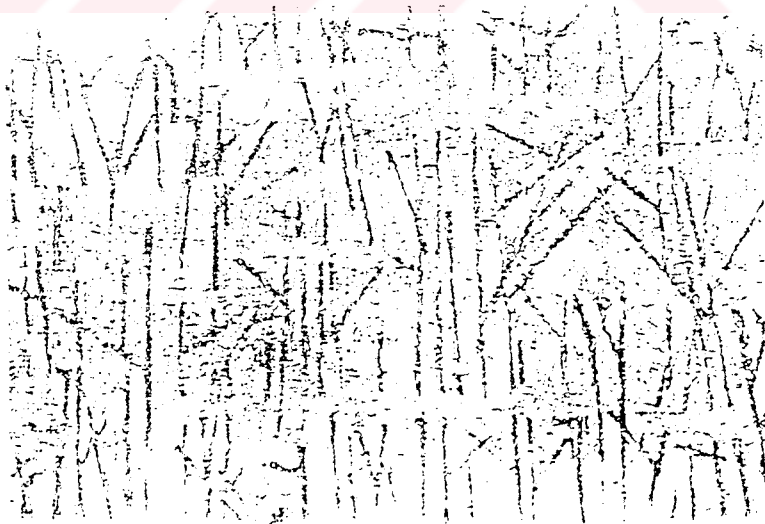
ADNAN ÇOKER, "İki Görüntü", 1969, Tuv.üz.yğb.
146x114cm.



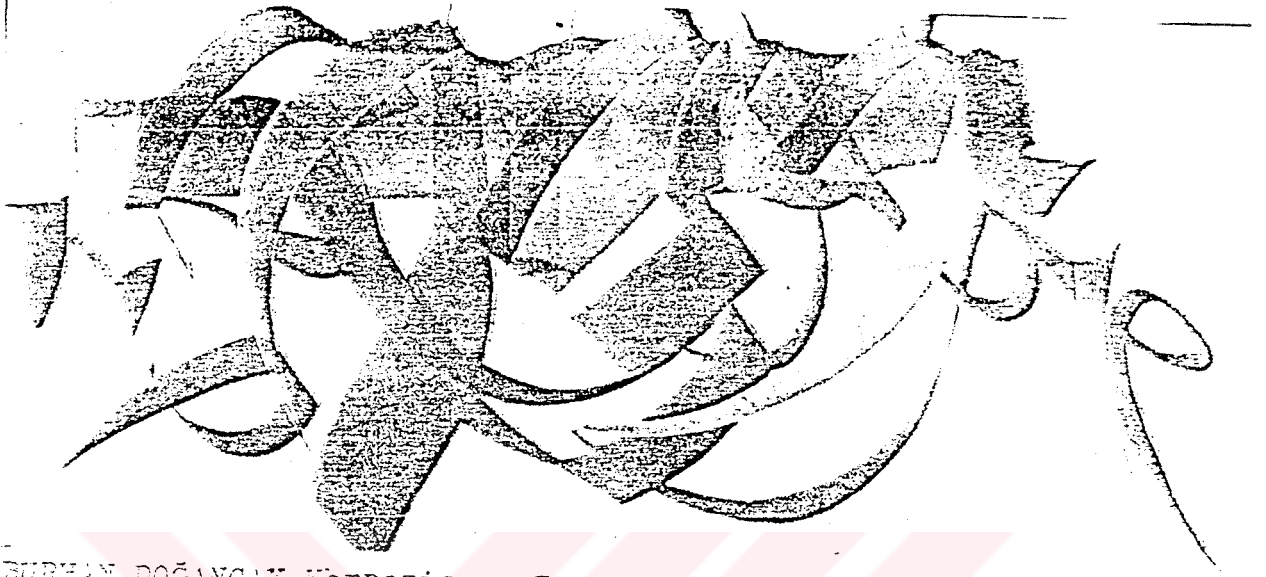
HALİL AKDENİZ, "Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar"
1991, Tuv.üz.yğb., 115x115cm.



DEVİRİM ERBİL, "Işıksal Titreşim", Tuv.üz.yğb.
1984, 81x100cm.



DEVİRİM ERBİL, "Çizgisel Ritm", Tuv.üz.yğb.
1965, 70x100cm



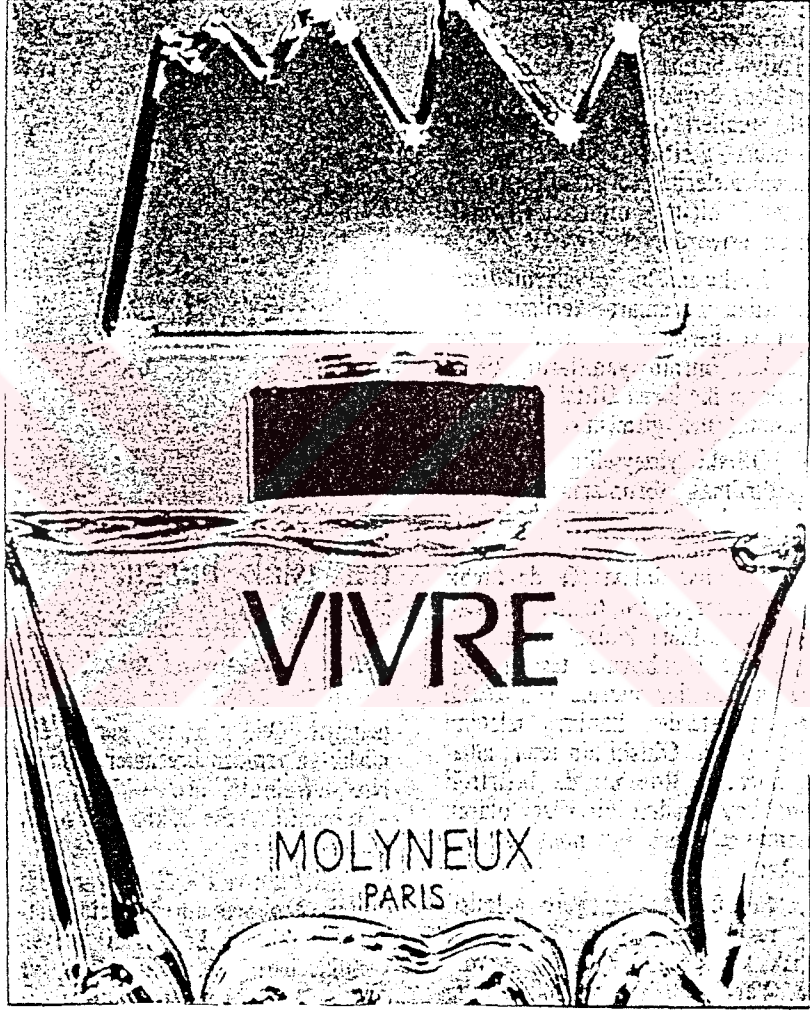
BURHAN DOĞANÇAY, Kompozisyon, Tuv.üz.yğb.200x100cm.



BURHAN DOĞANÇAY, Kompozisyon, Tuv.üz.yğb.180x160cm.



NEŞE ERDOK, "Ali Kemal", 1992, Tuv.üz.yğb., 145x193cm



NUR KOÇAK, "Yaşamak (Vivre) ya da Petiş Obje", 1974.



ADEM GENÇ, "Kosmos", 1985, Tuv.üz.yğb.115x147cm.



ADEM GENÇ, "Why are things the way they are?"
1991, Tuv.üz.yğb.130x135cm.



MUSTAFA ATA, "Değişim", 1987, Tuv.üz.yğb.135x170cm.



ÖMER ULUÇ, Kompozisyon, 1981, Tuv.üv.yğb., 100x120cm.



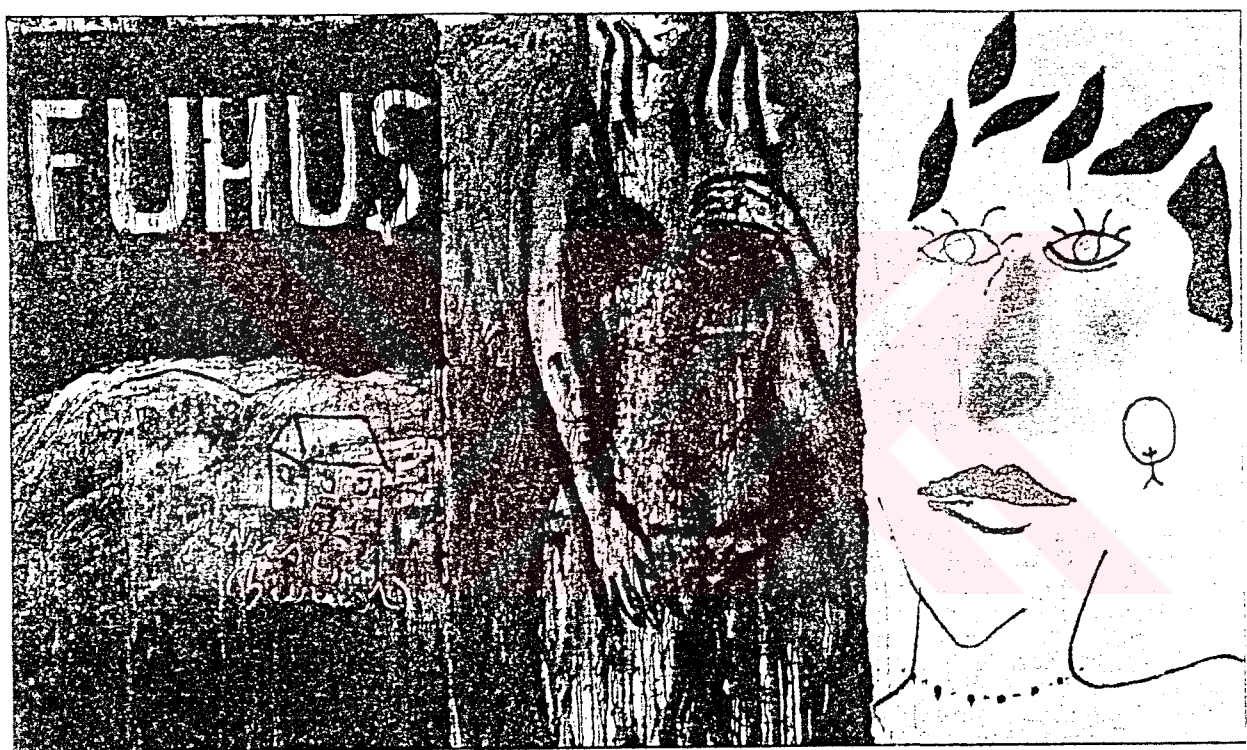
BEDRİ BAYKAN, "Wanda Türklerle Tanışıyor", 1985, tuval üzerine karışık teknik, 150x210cm.



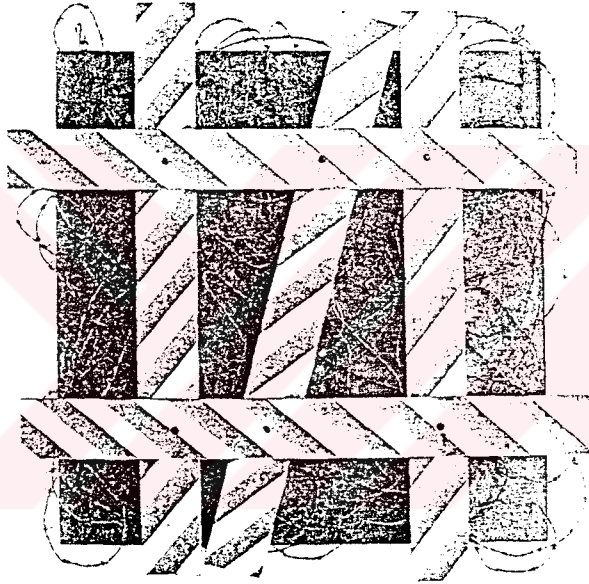
MEHMET GÜLERÜZ, "Nü'lu Kompozisyon", 1987, Tuv.üz.yğb.
130x62cm .



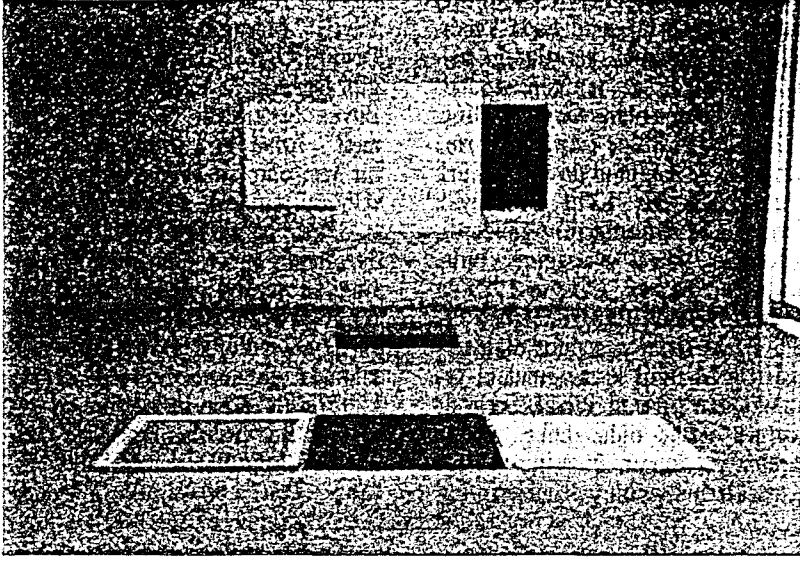
HALE ARPACIOĞLU, "Düşsel Gezi", 1986, Tuv.üz. akrilik, 90x116.



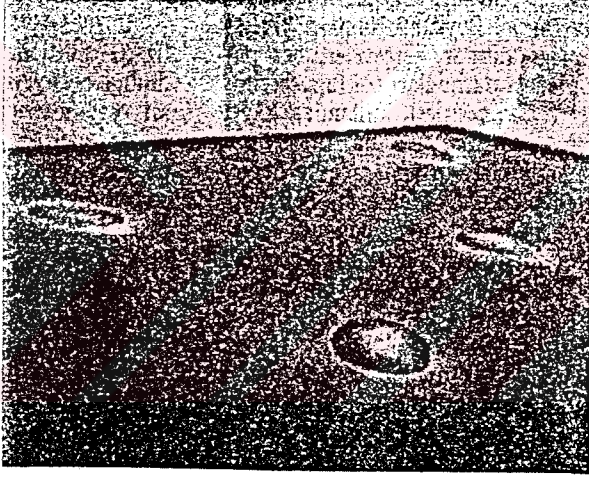
BEDRİ BAYKAM, "Fuhuş Yuvası" 1986, Tuv.üz.yğb. 180x300cm.



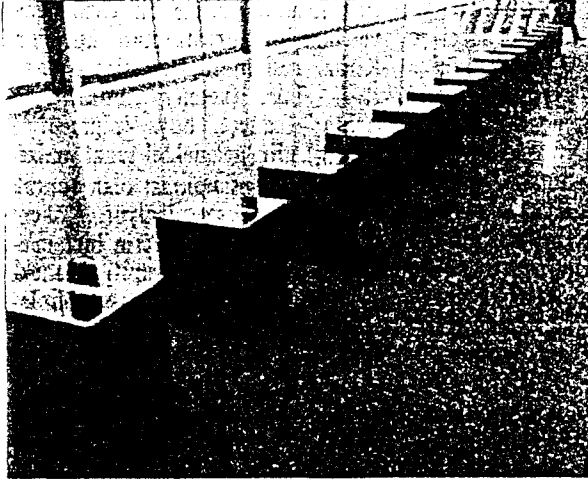
ALTAN GÜRMAN, "Kompozisyon", Karışık malzeme
140x140cm.



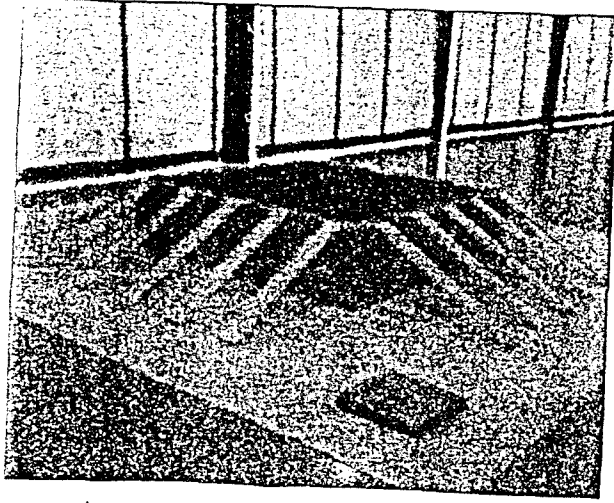
SERHAT KIRAZ, "İkilem", Karışık Gereç, 1991.



AYŞE ERKMAN, "Aslında Aynı", Işık ve metal, 1991.



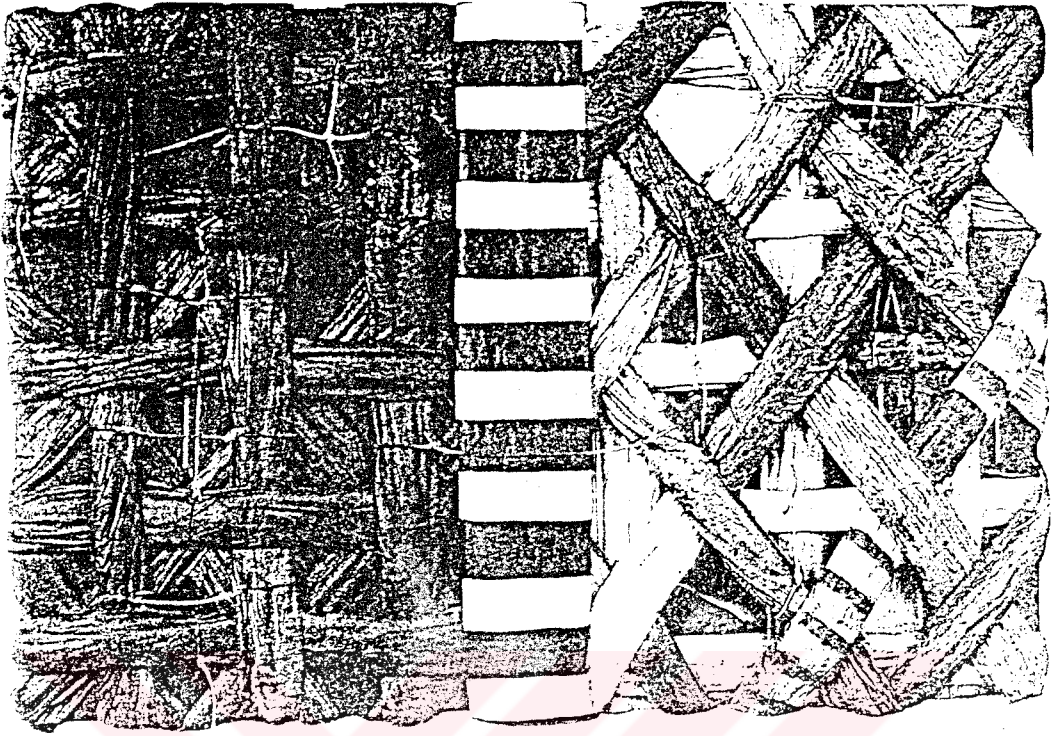
CANAN BEYKAL, "Herşey Hiçbirşey Birşey",
15 ışıklı kutu, 1991.



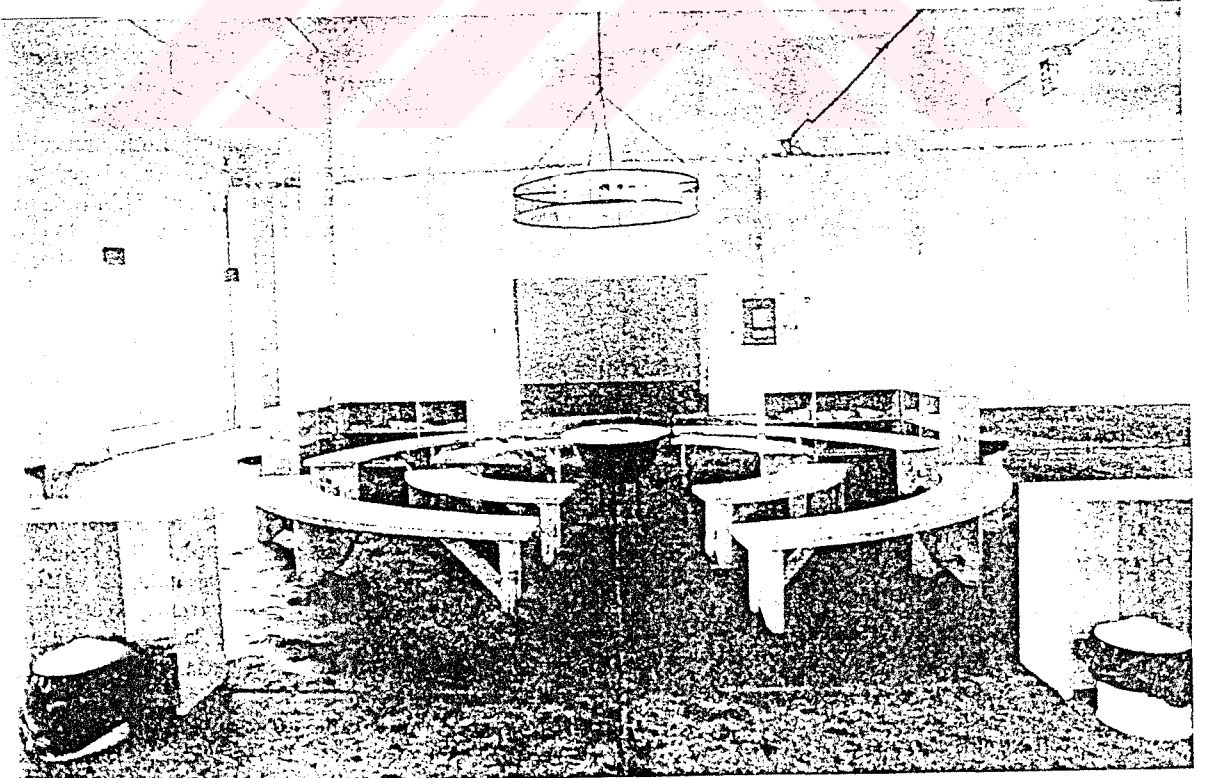
CENGİZ ÇEMİL, "Pani Bir Anıt No:2",
Karışık Gereç, 1991.



ŞÜKRÜ AYSAN, "Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal
Çevreye Müdahale", 1979.



BUEİ, "Kafes", 70x110cm., 1992.



SARKİS, "Pilav ve Tartışma Yeri".