

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

1970 – 1990 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL SANATI OLUŞTURAN
ORTAM, KOŞULLAR, TARTIŞMALAR VE BİR KAVRAMSAL SANATÇI OLARAK
FÜSUN ONUR’UN BU SÜREÇ İÇİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Yüksek Lisans Tezi
Hazırlayan: 20036090 - Elif DASTARLI
Danışman: Doç. Dr. Aykut GÜRÇAĞLAR

İSTANBUL – HAZİRAN 2006

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI

1970 – 1990 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL SANATI OLUŞTURAN
ORTAM, KOŞULLAR, TARTIŞMALAR VE BİR KAVRAMSAL SANATÇI OLARAK
FÜSUN ONUR’UN BU SÜREÇ İÇİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Yüksek Lisans Tezi
Hazırlayan: 20036090 - Elif DASTARLI
Danışman: Doç. Dr. Aykut GÜRÇAĞLAR

İSTANBUL – HAZİRAN 2006

SUMMARY

The first application of Conceptual Art in Turkey dates back to early 1970's with Altan Gürman and Füsün Onur. The political, economical instability of the period determined directly art medium, the lack of an art settled in Western meaning brought the discussion of "new" and "different" together with Conceptual Art. However in our country it cannot be said that Conceptual Art is especially under the influence of Modernism or Post-Modernism either. While artists don't have a conscious tendency towards these ideological thinking ways, it can be mentioned that they are influenced too by the conduct of world art.

Füsün Onur is among the first names of Conceptual Art in Turkey. Sculpture Department of İstanbul Fine Arts Academy of State graduate Onur was not directed towards sculpture or painting, she created artworks which go beyond formal art. The artist who started to her art life with sculptural forms at 1970's, who put in foreground space-time being directed rather towards installation with ready objects at 1980's, created artworks which consider essentially volatile and temporary materials with 1990's. Onur who questions the what art is on conceptual basis with her productions realized many "first ones" with her material, language and ideas.

The application of Conceptual Art in our country with Füsün Onur and the accompanying artists caused reactive criticisms. "Criticism" which arisen as a systematic discipline with Rationalism in West, which is the product of Renaissance Age is a formation which developed on the basis of being merchandised of artwork. However the taking criticism at hand of Conceptual Art with its opposing aspect was in the form of adopting of the artists the role of criticism with their productions, and of transformation of criticism. Whereas in our country the lack of criticism caused confusion of concepts, Conceptual Art was qualified with a wrong judgement as

“post-modernist art form”. While criticism is a formation which could not be institutionalized yet, with collective exhibitions like New Tendencies, A Section from Avant-garde Turkish Art, Artists of Today where Füsun Onur too participates, where artworks heavily of Conceptual Art are created, events such as “new”, “avant-garde” are started to be discussed. However artists and activities claiming to produce with socially, politically, economically based perspective, to define art anew as criticizing were faced by prejudiced reactions, there were accusations like that productions were “Western imitation” or artworks were ignored, criticism event was excluded. While the embracement arising from not being understood should be compensated only by criticizing institution, this lacked in our country, Füsun Onur and the artists whom she works with tried to fight with this situation, selected to express themselves without intermediary from time to time. Criticizing lost its old value only at this context. Füsun Onur is an artist who expressed her reaction without giving compromise with her writings and artistic production at both situations too. Onur who indicates the importance of criticizing and criticism at her writings, has been sometimes her own critic, has written articles about her artworks.

Keywords: Conceptual Art, criticism, Füsun Onur, Modernism, Post-Modernism

ÖZET

Kavramsal Sanat, oldukça tartışma yaratmış, resmi ve heykeli yadsıyan bir kuramsal çözümleme ve sanatsal uygulamadır. Batı'daki etkinliği; ülkemizdeki durumun açıklanması açısından, Modernizm'in ve Post-Modernizm'in etkisinde olarak iki temel başlıkta incelenmektedir. Burada Modernizm, 18. yüzyıl Aydınlanma düşünür ve sanatçıları ile başlatılmış ve 20. yüzyılın ikinci yarısının başlangıcıyla bitmiş dönemsel bir ideolojik projeyken Post-Modernizm, 1960'ların sonlarıyla başlatılabilen, Modernizm'le hesaplaşmayı, dolayısıyla Modernizm karşıtlığını veya Modernizm öncesini içinde barındıran, özellikle disiplinler arasılık vurgusuyla sanatı etkilemiş bir dönemsel düşüncüdür.

Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın ilk uygulayışı Altan Gürman ve Füsun Onur ile 1970'li yılların başına tarihlenir. Dönemin siyasal, ekonomik istikrarsızlığı sanat ortamını doğrudan belirlemiş, Batılı anlamda yerleşmiş bir sanatın olmayışı, Kavramsal Sanat ile “yeni”, “farklı” olanın tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Ancak ülkemizde Kavramsal Sanat'ın özellikle Modernizm veya Post-Modernizm etkisinde olduğu da söylenemez. Sanatçıların bu ideolojik düşünüş biçimlerine bilinçli yönelimleri olmamışken, dünya sanatının gidişatından etkilendiklerinden de söz edilebilir.

Füsun Onur, Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki ilk isimlerindendir. Heykel Bölümü mezunu olan Onur, heykel ve resme yönelmemiş, formel sanatı aşan çalışmalar yapmıştır. 1970'lerde heykelsi biçimler çalışmayla sanat yaşamına başlayan sanatçı 1980'lerde uzam-zamanı ön plana çıkaran, hazır nesnelerle yerleştirmeye dönük, 1990'larla beraberse uçucu, geçici malzemeleri esas alan işler yapmıştır. Ürettikleriyle sanatın “ne”liğini kavramsal temelli sorgulayan Onur, malzemesi, dili, fikirleri ile birçok “ilk”i gerçekleştirmiştir.

Ülkemizde Kavramsal Sanat'ın Füsun Onur ve beraberindeki sanatçılarla uygulanmaya başlaması, tepkilere neden olmuştur. Batı'da Rasyonalizm ile sistematik bir disiplin olarak ortaya çıkmış, Aydınlanma Çağı'nın ürünü olan "eleştiri", sanat eserinin metalaşması temelinde gelişmiş bir oluşumdur. Ancak buna muhalif tavrıyla Kavramsal Sanat'ın eleştiriye ele alışı, sanatçıların ürettikleri ile eleştirinin rolünü benimsemeleri ve eleştirinin biçim değiştirmesi şeklinde olmuştur. Eleştiri eksikliği, kavram karmaşasına yol açmış, Kavramsal Sanat yanlış bir yargıyla "post-modernist sanat biçimi" olarak nitelenmiştir. Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Günümüz Sanatçıları gibi Füsun Onur'un katıldığı, Kavramsal Sanat ağırlıklı çalışmaların yapıldığı toplu sergilerle "yeni", "öncü" gibi olgular tartışılmaya başlanmıştır. Ancak sosyal, politik, ekonomik temelli perspektifle üretme, sanatın tanımını eleştirel olarak yeniden yapma iddiasındaki sanatçılar ve etkinlikler önyargılı tepkilerle karşılanmış, üretimlerin "Batı taklidi" olduğu gibi ithamlarda bulunulmuş veya çalışmalar görmezden gelinmiştir. Anlaşılamamaktan doğan sıkıntı, ancak eleştiri kurumu ile kapatılmıyken, ülkemizde bu eksik kalmış, Füsun Onur ve birlikte çalıştığı sanatçılar durumla mücadele etmeye çalışmış, zaman zaman kendilerini aracısız ortaya koymayı seçmişlerdir. Eleştiri ancak bu noktada eski değerini kaybetmiştir. Füsun Onur, her iki durumda da yazdıkları ve sanatsal üretimiyle tepkisini ödün vermeden ortaya koymuş bir sanatçıdır. Yazılarında eleştirinin ve eleştirinin önemini hep belirten Onur, bazen kendi eleştirmeni olmuş, çalışmaları hakkında makaleler yazmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, eleştiri, Füsun Onur, Modernizm, Post-Modernizm.

RESİM LİSTESİ*

Resim 01 – İsimsiz	114
Resim 02 – İsimsiz	115
Resim 03 – İsimsiz	116
Resim 04 – İsimsiz	116
Resim 05 – İsimsiz	117
Resim 06 – “Nar Kız”	117
Resim 07 – İsimsiz.	118
Resim 08 – “Çerçeve, Taş, Toprak, Çiçek”	118
Resim 09 a) “3 Kişi İdiler, Us-Sevgi-Barış”	119
Resim 09 b) Aynı eser, “Sevgi” isimli parça	119
Resim 09 c) Aynı eser, “Barış” isimli parça	119
Resim 10 – “Ekmek Elma Dedin De Aklıma Geldi”	120
Resim 11 a) “Dıştan İçe İçten Dışa” Sergisi	120
Resim 11 b) “Dıştan İçe İçten Dışa” sergi metni	121
Resim 12 a) “Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi, (duvardaki yerleştirme)	122
Resim 12 b) Aynı sergi, farklı bir parça	122
Resim 12 c) Aynı sergi, farklı bir parça	123
Resim 13 – “Bir Tohum Yeşeriyor”	124
Resim 14 a) “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar”	125
Resim 14 b) Aynı sergi, farklı bir parça	125
Resim 14 c) Aynı sergi, farklı bir parça	126
Resim 15 – “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”	126
Resim 16 a) “Çiçekli Kontrpuan”	127
Resim 16 b) “Çiçekli Kontrpuan” sergisi hakkında metin	127
Resim 17 – “Kavramsal Görsel İmgeler”	128
Resim 18 – “Yıldız Bahçesinde Siyah Güller”	128
Resim 19 – “Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü”	129
Resim 20 a) “İmin İmi”	129

* Tüm resimler Füsun Onur’un çalışmalarına ait olduğu için ayrıca hepsinde belirtilmemiştir.

Resim 20 b) Aynı sergi, farklı bir parça	130
Resim 20 c) Aynı sergi, farklı bir parça	130
Resim 21 a) “Gölge Oyunu”	131
Resim 21 b) Aynı sergi, ayrıntı	131
Resim 22 – “Estetik Uygulamalar”	132
Resim 23 – “Sergiden”	132
Resim 24 a) “Göndermeler” Sergisi için çalışma	133
Resim 24 b) Aynı eser, farklı bir parça	133
Resim 25 a) “Zaman İkonları”	134
Resim 25 b) Aynı sergi, farklı bir parça	134
Resim 26 – “Görünen Görünmeyen-Tanıdık Tanımadıklarımız”	135
Resim 27 a) “Galeri Işıkları” Sergisi	136
Resim 27 b) Aynı sergi, farklı bir parça	136
Resim 27 c) Aynı sergi, farklı bir parça	136
Resim 28 – “Herhangi Bir İskemle”	137
Resim 29 a) “Dolmabahçe Hatırası”	138
Resim 29 b) Aynı sergi, farklı bir parça	138
Resim 30 – İsimsiz (mezar taşı)	139
Resim 31 – Anadolu’da Kadın Sergisi için çalışma	139
Resim 32 a) “Kadans” Sergisi	140
Resim 32 b) Aynı sergi	140
Resim 33 – İstanbul Bienali için çalışma	141
Resim 34 a) Mediterranea Sergisi	142
Resim 34 b) Aynı sergi	142
Resim 35 – “1870 – 2000 Bir Efsanenin Monografisi / Beyoğlu’nda Sanatçı Çıkartmaları” için çalışma	143
Resim 36 a) “Prelüd” Sergisi	143
Resim 36 b) Aynı sergi, farklı bir görünüm	144
Resim 36 c) Aynı sergi, farklı bir görünüm	144

1. GİRİŞ

Çağdaş Türk sanatını konu alan çalışmaların azlığı, ülkemizde 20. yüzyılda gelişim gösteren Batılı anlamdaki sanatın kısa geçmişiyle kıyaslandığında pek de yadırgatıcı gelmeyebilir. Oysa, günümüzde artık dünyayla eşdeğer ve -uzak veya yakın- tarihi henüz bütünüyle yazılmamış bir sanata sahip olmak, herhalde çok az ülkeye has bir durumdur. Bu noktada yeni çalışmalar yapılması gerektiğinin altını çizmek kaçınılmazdır.

Sürekli devinim halindeki çağdaş sanatın bileşenlerinin fazlalığı düşünüldüğünde, sanat tarihçilerinin arka sıralarda kaldığı ve yapılan akademik çalışmaların, örneğin bir küratörün yazdığı makale kadar ön plana çıkmadığı gerçeği de ortada durmaktadır. Çalışmaya başlarken tüm bu düşünceler, çelişik gibi görünen bir durumu beraberinde getirmekteydi: Ülkemizde 1970 tarihi ile başlatılabilecek çağdaş ve alt başlık olarak Kavramsal Sanat'ın ortaya çıktığı süreçteki kaynak azlığını ve eleştiri yoksunluğunu işaret ederken, alana bir kaynak kazandırmak ve “eleştirisizliği eleştirmek.”

Bir biyografi yapma amacında olmayan ve sınırları bu ölçüde çizilen tez ile Füsun Onur ve benzer çalışmalar yapan sanatçılar hakkında, biyografik nitelikte araştırmaların olmadığı da fark edilmiştir. Buna karşın, Kavramsal Sanat'ın dünya çapındaki etkinliği araştırılırken ortaya çıkan sayısız yabancı kaynak, biz sanat tarihçilerinin dikkatini çekmesi gereken önemli bir durumdur.

Sanatın tanımının tekrar yapılmasına yol açan ve beden sanatı, performans sanatı, e-posta sanatı, İnternet sanatı, video sanatı gibi tanımı/kapsamı hala tartışılan türleri beraberinde getiren Kavramsal Sanat, 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş,

dönem olarak değerlendirilmemesi gereken ve etkileri hala sürmekte olan bir sanat ve düşünüş biçimidir. Nitekim, Kavramsal Sanat'ın tanımını tekrar yapmak iddiasında olmayan çalışma ile akımın özellikle ülkemizdeki etkinliği ortaya çıkarılmaya çalışılmış, sonsuz genişlikteki alan her yönüyle incelemek istense de, belirli sınırlamalar yapmak kaçınılmaz olmuştur.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma ile, dünyada ve Türkiye'de Kavramsal Sanat'ı incelemek, Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki etkinliğini, bu alanda çalışan ilk sanatçılardan Füsun Onur ile koşut biçimde aktarmak amaçlanmıştır. Böylece 1970 – 1990 yılları ile sınırlanan çalışmada, bu ekseninde yapılan tartışmalar ve eleştiri olgusu bileşenleriyle ele alınmaya çalışılmış, söz konusu dönemlerde meydana gelen kavram karmaşasına açıklık getirmek istenmiştir.

20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından Kavramsal Sanat'ın dünyadaki etkinliği araştırılmaya ve Modernizm ile Post-Modernizm etkili durumun ortaya çıkarılmasına çalışılırken Türkiye'deki Kavramsal Sanat'a bir bakış açısı getirmek amaçlanmıştır. Alanın öncülerinden Füsun Onur'un çalışmaları ekseninde ülkemizdeki Kavramsal Sanat etkinlikleri ve yapılan tartışmalar aktarılırken eleştiri eksikliği ve yanlışlığının altını çizmek hedeflenmiştir.

Çağdaş Türk sanatının henüz tüm bileşenleriyle araştırılmadığına ve kaynak eksikliğine dikkat çekmeye çalışılırken önceki örneklerle atıflar ile az sayıdaki çalışmanın tekrar ele alınmasını sağlamak, konuya farklı bir açıdan bakarak gelişmeleri değerlendirmek ve tüm bunlar yapılırken alana yeni bir kaynak kazandırmak, tezin nihai hedefi olmuştur.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışma ile, bilinenlerin tekrar edilerek konunun anlaşılması için, Türkiye’deki Kavramsal Sanat incelenmeden önce dünyadaki Kavramsal Sanat etkinliği ele alınmıştır. Kavramsal Sanat’ın ülkemizde genel bir yanılgıyla “post-modern” sanat biçimi sayılmasının önüne geçilmesi için ise, Modernizm ve Post-Modernizm ayrı başlıklar halinde incelenmiş, Kavramsal Sanat’ın bu iki fikrîsel düzlemde aldığı biçim aktarılmıştır.

Hiçbir dönemsel üslubun başlangıç ve bitiş tarihlerinin kesin olarak saptanamamasına karşın, Türkiye’deki Kavramsal Sanat etkinlikleri konunun sınırlandırılması açısından 1970 – 1990 yılları arasında ele alınmıştır. Elbette bu tarihler, Kavramsal Sanat’ın ülkemizdeki etkinliğinin başladığı ve en tartışmalı olduğu yıllara denk düşmektedir. Bu yıllar arasında çağdaş ve Kavramsal Sanat etkinlikleri ile sanatçıların çalışmalarının olduğu gibi aktarılması, böylece salt dokümanter çalışma yapmak hiçbir zaman amaçlanmamış, Kavramsal Sanat’ın eleştiri olgusunu ele alışı ve özelinde ülkemizin Kavramsal Sanat deneyiminin yol açtığı tartışmalar saptanmak istenmiştir. Buradan yola çıkılarak eleştirinin genel durumu ve sanatsal önemi ayrı bir başlık altında vurgulanmıştır.

Söz konusu dönemde ülkemizdeki sanatın ekonomik ve siyasal gelişmeler dahilindeki durumu ile sanat pazarının varlığı saptanmaya çalışılmış, eleştirinin kurumsallaşmasının dönemsel izi sürülmüş, yapılan tartışmalar, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları ve bienaller ile diğer sergiler başlıkları altında ayrı ayrı ele alınmıştır. Ancak, eleştiri eksikliği ve yanlış eleştirinin daha derli toplu ortaya konması açısından, alanın öncülerinden Fusun Onur’un çalışmaları ve yazıları ekseninde konu geliştirilmiştir. Böylece, sanatçı hakkında da geniş bir çalışma yapılmış, eleştiri olgusu masaya yatırılmış, ülkemizdeki Kavramsal Sanat’ın dünya sanatı karşısındaki durumu saptanmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Batı'daki Kavramsal Sanat örneğinin incelenmesi için kütüphane çalışması yapılmış, bu sanatın Modernizm ve Post-Modernizm etkisindeki durumunun saptanabilmesi için yeni kaynaklardan yararlanılmıştır.

Ülkemizdeki Kavramsal Sanat etkinlikleri incelenirken, özellikle sergilerin kataloglarına ulaşılmış, dokümanter bir araştırma yapılmıştır. Konu ekseninde eleştiri olgusu ve Füsun Onur'un Kavramsal Sanat tartışmalarındaki yeri, sanatı, sanatçı kimliği, söz konusu zaman diliminde Türkiye'de gerçekleşen belirli Kavramsal Sanat sergileri ve Onur üzerinden yapılan tartışmalar; röportajlar, yine sergi katalogları, dergiler ve gazeteler taranarak incelenmiş, Türk sanat ortamındaki farklılaşmalar saptanmaya çalışılmıştır. Gazete ve dergi taraması için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Merkez Kütüphanesi başta olmak üzere, Boğaziçi Üniversitesi, Galatasaray Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi kütüphanelerinden ve Rh+Sanat Dergisi arşivinden yararlanılmıştır.

Kavramsal Sanat'ın ülkemizdeki etkinliği konu alınarak yapılmış iki önemli doktora tezi; Nancy Atakan'ın "Türkiye'de Kavramsal Sanat" ve Nilgün Özayten'in "Batı'da Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler" adlı tezleri bu çalışmanın temel kaynaklarından olmuştur.

Tez için ön çalışma olarak dönemin tanıklarıyla görüşmeler yapılmış, Füsun Onur'un son dönemde birlikte çalıştığı Maçka Sanat Galerisi'nin arşivine girilmiştir. Tez çalışması sürerken Beral Madra küratörlüğünde Karşı Sanat Çalışmaları tarafından yapılan "80'li Yıllar Bir Bilanço" sergisi için "Sanatın Sorgulanması, Sanatın Öteki Yüzü/Post-modern Kırılmalar" başlıklı bölüm hazırlanmış, bu süreçte

sanatçılarla görüşülmüş, söz konusu sergi için arşiv oluşturulmasına yardım edilmiş ve bu sırada önemli belgelere ulaşılmıştır.

Fusun Onur ile yapılan kayıtlı görüşmeler kaynak olarak kullanılmış, sanatçının arşivine girilerek, fotoğraf çekilmiş, görsel ve yazılı malzeme toplanmıştır.

Çalışmayı destekleyici biçimde, Fusun Onur'un kişisel sergileri ile katıldığı sergiler ve aldığı ödüllerin dökümü Ekler bölümünde verilmiş, ayrıca sanatçının çalışmalarının anlatıldığı bölümü destekleyici biçimde çalışmalarından örnekler yine Ekler başlığı altında sunulmuştur.

2. KAVRAMSAL SANAT

2. 1. Bir Terim Olarak “Kavramsal” Sanat

“Conceptual Art”, “Kavramsal Sanat” olarak Türkçeleşmiştir. “conceptual” kelimesinin dilimizdeki karşılığı “mefhuma, kavrama , fikirlere ait”tir.

Kavramsal Sanat, “kavramcı”, “kavramsalcı”dır. “Kavramsalcılık”, görselliğin reddedilmesi ile birlikte, seyreden öznenin, seyreden gözün ve beğeninin kavramlar eksenli bir çözülmeye maruz bırakılması şeklinde yorumlanabilir.

Kavramsal Sanat özünde biçimsel bir yetkinlik arayan, alışlagelmiş biçim ve tekniklerdeki sanatın yerine “yeni bir yaşam biçimi önerisi”¹ olarak algılanabilir. Ülkemizde, resim ve heykel dışındaki tüm etkinlikleri “kavramsal” olarak nitelendirme gibi bir yanılgının olduğunu düşünürsek, terim olarak “kavramsal” yani “kavram” kelimesinin üzerinde durarak incelemek, Kavramsal Sanat’ı bir akım olarak anlamaya çalışmadan önce faydalı olacaktır.

Sanatçı Sol LeWitt’in belirttiği şekliyle; “Kavramsal Sanat, yalnızca fikirler iyi olduğu için iyidir.” Kavramsal Sanat, kavram üzerine oturarak, mantık ve felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili haldedir. Sanatın tarihinde yer bulmuş hiçbir akımda fikrin bu derece önemli olmayışı, Kavramsal Sanat’ı diğer sanat anlayışlarından çok başka bir yere oturtur. “Modern Sanatın Öyküsü” isimli, 20. yüzyıl sanatını tüm boyutlarıyla ele aldığı kitabında Norbert Lynton, ayrıntılı bir Kavramsal Sanat tanımı yapar. Lynton, tanımı yapmadan önce bir üst paragrafta, 1976 yılında Leonardo da Vinci’nin Mona Lisa tablosunun Japonya’ya götürülüşünü örnek olarak verir. Tablo, gece-gündüz oluşan kuyruklarla milyonlarca insan tarafından seyredilmiştir. Bu açıklamayı yaparak Lynton, ancak birkaç saniye önünde kalabilen birinin tabloyu ne kadar anlayabileceğini sorgular. Aşırı övgüyle birlikte sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın yerini aldığını söyler ve ardından, sanatın “biricikliği”nden yola çıkarak vardığı yere Kavramsal Sanat’ı koyar. Lynton’ın tanımı, dünyada ve nihayetinde ülkemizde, Füsun Onur’un sanat etkinlikleri üzerinden Kavramsal Sanat’ı irdelemeye çalıştığımız tezimizde, önümüzü açacak niteliktedir.

“Kavramsal Sanat, sahip olunabilir, sergilenebilir, yeniden üretilebilir objeyi devreden çıkararak yukarıdaki durumu önlemeye çalışır. Her seferinde ne tür araçlar seçip kullanırsa kullansın -kavram sanatçısı olağanüstü bir yaratıcılığa sahip olmalıdır- her şeyden önce bize bir fikir önermektedir. Bilerek ya da farkında olmayarak bu öneriye karşı çıkar ya da kabul edebiliriz. (...) Bir fikre bağlanma derecesi, o fikrin bizim için geçerli olup

¹ Semra GERMANER, **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, 47.

olmamasına ve fikirleri kabul etmede gösterdiğimiz yatkınlığa dayanır. Kavramsal Sanat, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür obje (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir. (Bir çöp yığnında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkanda, tuvalet gereçleri arasında Duchamp'ın Kaynak'ını bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz?) Ancak, Kavramsal Sanatın en iyi örnekleri çeşitli sorulara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz? Nasıl yaşarız? gibi. Kavramsal Sanatı oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri; insanların birbirleriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri dahil olabilir; bu da hepimizin birer Kavramsal sanatçısı olabileceğini gösterir. Kavramsal Sanat sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Zaman zaman bir tabloyu gördüğümüzde, bir müzik parçası dinlediğimizde, bir kitap okuduğumuzda, bir filmi seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini fark ederiz. Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal Sanatla herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz. En etkili Kavramsal Sanat eserleri, her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaytı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlarlar. Eğer bir de Kavramsal Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümünü altındaki zengin anlamların varlığına gözümüzü açmışız demektir. (...) Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt ağırlığı gibi kullanamayız.”²

Kavramsal Sanat, sanatın bir zevk alma aracı değil, bir tanıma, bilme eylemi olduğunu öne sürer, bu nedenle de estetik olgusuna karşı mesafelidir. Kuramsal bir

² Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 329 - 330

üretim olan Kavramsal Sanat “düşünsel olan bir sanat üzerine düşünme eylemidir.”³ Yapıt aracılığıyla sanat olgusunun çözümlenmesi üzerine kuruludur, burada çözümleme sanatsal bir olay olarak önümüzde durur; belirleyici olan “kavram”dır.

Kavramsal Sanat -daha sonra da aktaracağımız gibi- resmi, heykeli ve nihayetinde objeyi yadsıma ile klasik anlamdaki sanattan en köklü kopuşu yaşar. Bu nedenle, kimi kaynaklarda “Obje Sonrası Sanat” ana başlığı altına da alınmıştır. Ancak Kavramsal Sanat maddesizlik değildir ve kavramsal bir yapıt düşünce olarak maddenin yerini almamıştır. “Kavramsal sanatta ‘kavram’ betimlemenin değişken bir biçim altında görünüşüdür. Fakat kavramsal bir sanatın aslı kesin biçimsel bir görünüm değil metinsel bir içerik olmaktadır.”⁴ Kavramsal Sanat, kuramsal bir eylem biçiminde ortaya çıkmıştır. Görselleştirme ise Kavramsal Sanat’ta kuramsal içeriğin anlaşılması için sadece bir araçtır.

2. 2. Tarihsel Çerçevesiyle Kavramsal Sanat

Denilebilir ki, dünya sanatının yönünü belirleyen 20. yüzyıl akımları bir bir meydana gelip etkinlik gösterdikten sonra ortaya çıkabilecek avangard çıkışlara dair inanç bitmiş ve böylece çağımızın Modernizm’inin de sonu gelmiştir. Post-Modernizm ise 1960’lı yılların sonlarından itibaren, başta Kavramsal Sanat olmak üzere farklı biçimlerle yavaş yavaş sanat alanında kendini göstermiştir.

Şimdiye kadar Kavramsal Sanat yapan sanatçılara ve çalışmalarına baktığımızda, birçoğunda Post-Modernizm’in tek bir olgu olarak belirleyici biçimde ortaya konmadığını görürüz. Oysa günümüzde Kavramsal Sanat -genel bir

³ Ferhat ÖZGÜR, “Laf Lafı Açar Kavramsal Sanata Giriş 2”, **Rh+ Sanat**, 25.

⁴ A.g.m., 26.

yanılgıyla- post-modern sanat biçemi sayılmaktadır. Bu yanılgıyı ortaya koyabilmek için, Modernizm ve Post-Modernizm etkili dönemleri ayrı başlıklar altında ele alıp, Kavramsal Sanat'ı bu iki farklı dönemde, farklılaşarak ortaya çıkan iki biçimiyle incelemek gerekmektedir. Böylece 20. yüzyılın karmaşık düşün dünyası içinde, doğrudan fikre dayalı ortaya çıkan bu sanat akımının anlaşılması, daha sonra ortaya konulacak Türkiye'de Kavramsal Sanat olgusunun açılması ve konunun doğru bir biçimde anlatılması kolaylaşacaktır. Meydana gelebilecek kavram karmaşasını önlemek için; Kavramsal Sanat'ın dünya üzerindeki etkinliğine bakarken, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1960'ların sonlarına kadar geçen zamanı Modernizm dönemi, 1970'lardan günümüze (belki de ileriye) gelen zamanı da Post-Modernizm dönemi olarak iki kısma ayırarak sınıflama yapmak genel bir eğilimdir. Oysa bu iki etkin düşünce sistemini kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu durumda sağlıklı bir değerlendirme için, onları etkileri çerçevesinde ele alırsak hem Modernizm'in, hem de Post-Modernizm'in sanatta iki ayrı oluşum alanı bulunduğunu söyleyebilir, Kavramsal Sanat'ın modernist ve post-modernist dönemlerde geçirdiği değişimden bahsedebiliriz.⁵

2. 2. 1. Modernizm Etkisindeki Kavramsal Sanat

“Modernizm” ve “modern” kelimeleri birbirlerine karıştırılırken buna zaman zaman “çağdaş”, “güncel” gibi kelimeler de dahil olmaktadır. Ancak “modern”, “modernist” ve “modernizm” kelimelerinin ayrıştırılması gerekir.

“‘Modern’ kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini

⁵ Bu konuda önemli bir araştırma için bkz. Nilgün ÖZAYTEN, “Batı’da Objeler Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”, İstanbul Üniversitesi, Yayınlanmamış doktora tezi, 1992.

eski'den yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.”⁶

Habermas bu alıntıdaki fikirlerinden yola çıkarak, “Modernlik tamamlanmamış bir projedir” der ve modernin zamanla sınırlanamayacak bir olgu olduğunu, bitmeyecek bir gelişim sürecine işaret ettiğini belirtir; ancak modernlik tarihsel bir durumdur. Yani Habermas'ın belirttiği şekilde, “modern” ile 20. yüzyıl Modernizmi'ni tanımlamanın yanı sıra Erken Modern, Orta Modern, Geç Modern gibi alt başlıklar da kullanılabilir.

Devamında Modernizm'i getirecek modernlik projesi ise 18. yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilmiştir ve bu proje nesnel bilimi, evrensel ahlakı, yasayı ve kendi mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşmuştur. Tüm bunlardan yola çıkarak söylenebilir ki her dönemin “modern”lik yanlısı kendine özgü bir süreci olabilir. En yeni modern süreç, bir öncekini geride bırakabilir. Bu durumda Modernizm, 18. yüzyıl ile 20. yüzyılın ilk yarısı aralığına giren, kendine özgü öğretileri olan, ideolojik perspektifli ve kendi içinde “modern” sayılan bir dönemin adıdır. Modernist ise, “modern”den farklı olarak, Modernizm'den etkilenen, modernleşmeyi olumlayan, Modernizm'i ileri götüren anlamında kullanılır. Burada bizi ilgilendiren 20. yüzyıl Modernizmi'dir.

18. yüzyılın ikinci yarısından 1960'lara kadar gelen modernist dönemdeki yani Modernizm etkisindeki Kavramsal Sanat'ın, yerleşik sanata köktenci bir tavırla karşı çıkmasının temelinde ne vardı? Elbette, 20. yüzyıl sanatının yapı taşlarından Dadacılar ve Dadaizm'in New York ayağı Duchamp.

⁶ Jürgen HABERMAS, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, Çev. G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan, 31.

Dada hareketi 1915 – 16 yıllarında New York ve Zürih’te hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Artık yaratacak yeni bir şey kalmadığı fikri, gelenekselleşen sanata karşı inançsızlık, onu yok etme ya da en azından sanatın tanımını değiştirme güdüsüne dönüşmüştür. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı bu karamsarlık ve umutsuzluk içinde, geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu Dada Hareketi, 1. Dünya Savaşı’na karşı bir tepki niteliğindedir. Harekete dahil olan Hugo Ball, Hans Arp ve Tristan Tzara gibi sanatçıların 1916’da Zürih’e giderek “Cabaret Voltaire”i açmalarıyla Dada varlığını göstermeye başlar. Müzikli, danslı, duvarlarında resimlerin yer aldığı bir mekan olan “Cabaret Voltaire” zamanla politik yanı ağır basan bir havaya bürünür. Savaşa karşı duruş, sanat alanında da kendini gösterir ve sanatçıları bu yönde harekete geçirir. Modern  ağa kuşkuyla bakan, “aklın savaşlara kurban edildiği” bir dönemin başlangıcını yaşayan bu sanatçılar, o zamana dek kabul edilen tüm sanat formlarına saldırır ve bu değerleri yıkmaya çalışırlar.⁷

Dada hareketi aynı yıllarda New York, Moskova, Köln, Berlin gibi kentlerde de görülmeye başlamıştır. Dada ABD’de ise, 1915 yılında New York’a giden Marcel Duchamp’la gelişmiştir. Moskova, Köln ve Berlin’deki Dada hareketleri birbirlerinden ve New York çizgisinden zamanla bağımsızlaşırken, bunlardan farklı olarak Kavramsal Sanat’ı Duchamp ile benzer biçimdeki çalışmaların etkilediği iddia edilebilir.

Malzeme açısından geleneksele bağlı kalmakta ısrarcı olmamaları sanatçıların baştaki ortak belirleyenidir. Her gün karşılaşılan malzemeler kullanılmıştır. Kolaj, asamblaj ve fotomontaj yaygındır.  retilenler, sanata ve geleneğe karşı bir karakter taşıdıkları için ne heykel, ne resim belki ne de birer “sanat” yapıtıdırılar. Bu

⁷ Dadaizm konusunda temel alınan bazı kaynaklar için bkz: Tristin TZARA, **Dada Manifestoları**,  ev. Elif Gökteke, Norgunk Yayıncılık, Nisan 2006, İstanbul; Norbert LYNTON, **Modern Sanatın  yk s **,  ev. Cevat  apan, Sadi  ziş, Remzi Kitabevi, 2004, İstanbul; **Modernizmin Serüveni**, Haz: Enis BATUR, “Dada ve Gerçeküstücülük”, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2003, İstanbul. (Bu kitabın “Dada ve Gerçeküstücülük” başlığı altındaki makaleler hakkında bilgi, Kaynakça bölümünde ayrıntısıyla verilmiştir.)

sanatçıların “sanat”a karşıtlıklarının ifadesi aynı zamanda hazır-yapım (ready-made) sergilemeleriyle de ortaya çıkmaktadır. Hazır-yapımlar, meydana gelen “şey”in ardındaki anlamla belirlediğinden, fikrin yani kavramın ortaya çıkmasıyla örtüşür ve bu da Kavramsal Sanat için belirleyici olacaktır.⁸

Zamanla bağımsız olarak çalışmalarına ağırlık veren Duchamp, hazır-yapımın boya, fırça, kalem gibi resmin uygulayım sal terimlerini ortadan kaldırdığını belirtmiştir. “Resim sanatına özgü araçlarla yapılmamış olması nedeniyle bunun bir sanat çalışması olarak tanınıp tanınmayacağı” konusunda kararsız kaldığını söylemiştir. Kendi deyimiyle; “İşte bu ironidir.” Artık sanatçının bilerek seçimi söz konusudur. Hazır-yapımların ortaya çıkışı, sanat dışı öğelerin ilk kez estetik gönderim çerçevesini kırmasını belirler.⁹ Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir. Hazır-yapımların seçimi görsel kayıtsızlık ve sanattan alınabilecek her türlü hazzın uzak tutulması üzerine temellendirilmiştir.

Hazır-yapımlarla ortaya çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama, daha sonra Kavramsal Sanat’ta kendini gösterir. Duchamp’ın hazır-yapımlarıyla başlayan ve objeyi temel alan bu çizgi, zamanla objeyi de yadsır bir duruma gelir. Burada, Duchamp geleneğinden kopuş başlar ve Kavramsal Sanat ortaya çıkar.¹⁰ Elbette, bu noktada sözü edilebilecek başka sanat hareketleri de vardır ancak Kavramsal Sanat kalıcı bir biçimde ve daha uzun süre etkinlik göstermiştir.

⁸ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Nancy ATAKAN, **Türkiye’de Kavramsal Sanat**, Cilt 1, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995, İstanbul. Atakan’ın tezi, Türkiye’de Kavramsal Sanat konusunda yapılmış en kapsamlı çalışma olarak bu tezin de temel kaynaklarından biri niteliğindedir.

⁹ Pierre CABANE, “Marcel Duchamp ile Konuşmalar”, D.A. Capo Press, Inc., Özgün baskı: Thames Hudson, Londra, 1971, s. 35’den aktaran Bedri BAYKAM, **Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi**, 233, 234.

¹⁰ Hakkı Engin GİDERER, **Resmin Sonu**, 150-155.

“Kavramsal Sanat ve Resmin Sonu” başlıklı bu özet metinde Giderer, Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkışının resmin tüketiliş ile doğrudan bağlantısını kurarak tartışır.

Sanatın ve sanatçının toplumsal konumuna karşı iki köklü meydan okuyuş yüzyılın başından beri vardır; Duchmap'ın sanat kavramını, yalıtılmış bir nesne düşüncesinden ayırması ve sanatın ayrıcalığı bir toplumsal değer taşıdığı inancının reddedilmesi. Mehmet Ergüven Duchamp'ın sanatından bahsederken; "... (onu) avant-garde olarak sıfatlandırmamızı sağlayan bu düstur, sanat ile yaşam arasındaki sınır çizgisinin feshidir kuşkusuz." der.¹¹ Nitekim kavramsal sanatçıların Dadacılar'dan aldıkları önemli olgulardan biri de, sanat yapıtı ile yaşam arasındaki kopukluğun giderilmesi yönde olmuştur. Peki, sanatı bu esaslı değişime iten nedenler nedir? Geleneksel resim ve heykele karşı alternatif bulma amaçlı girişilen etkinlikler ve sonuçta elde edilen biçimsel başarılar, aslında aradığımız "neden"i de "sonuç"u da içinde barındırmaktadır. Çünkü bütün o etkinlikler, yeni bir felsefi ve estetik olasılığın anahtarını elinde tutmaktadır. 20. yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları, ülkelerin bağımsızlık hareketleri, yeni ekonomik biçimlenmeler, köklü toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşler yüzyılı belirlemiştir. ABD'nin tüm dünya üzerindeki hegemonyacı tavrı ve buna karşı toplumsal karşı duruş da, 20. yüzyılın en önemli dönemlerinden olan 1960 – 1970 yılları arasında, "68 Olayları" diye adlandırılan dönemin öncesi ve sonrasını, yükselen karşıt hareketleri beraberinde getirmiştir. Tüm bunlar, sanatçıyı ve sanatı, artık çözülmesi daha da karmaşılaşan "insan"ı aktarmanın farklı arayışlarına itmiştir. Bu, sanatın metalaştırılmasına karşı sanatçının aldığı bir tavidir. Kavramsal Sanat, 1915 yılında Dadaizm'in tepkisini andırır biçimde bir karşı duruş göstererek, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen izleyişine sunulmuş bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı istemiştir.¹² Bu anlamda Kavramsal Sanat, hazır-yapımlarla başlayan süreç içerisinde "sanat nesnesinin üretimi"nden uzaklaşmayı amaç edinmiştir.

¹¹ Mehmet ERGÜVEN, **Kurgu ve Gerçek**, s. 274.

¹² Bkz. (8), ATAKAN, 93-134.

"Joseph Kosuth Metinleri" başlıklı bölümde Atakan Kosuth'un metinlerinden derlemeler yapmış, onun özellikle politik duruşu ve dolayısıyla bunun sanatına yansımalarıyla ilgili bilgiler vermiştir. Kosuth'un 1975 ve 1976 yılındaki metinlerinden, dönemin hakim yönetim sistemlerine karşı muhalif tavrı ortaya çıkmaktadır; "Günümüzün yapay dünya kültürü deneyim değil bir tiyatro oyunudur. Kosuth'a göre, sanatçılar çalışmaları aracılığıyla, statükoyu desteklemeden ya da sonuna dek sürdürmeden bu uygarlığın etnolojik özelliklerine yanıt verebilir."; agk, 101.

1954 yılında Amerikalı besteci John Cage'in "4'33" olarak adlandırılan, müziksiz geçen dört dakika otuz üç saniyelik "müzik parçası", Kavramsal Sanat'ın habercisi olarak nitelendirilmiştir. Kavramsal Sanat kapsamında en erken tarihli çalışmalardan biri de, Robert Rauschenberg'in "Silinmiş De Kooning Çizimi" (1953) adlı işidir. Rauschenberg, tanınmış bir sanatçının desenini silerek (silme eylemi ve süreciyle) kendi yapıtını oluşturmuştur. Ad Reinhardt'ın, 1954'te başlattığı "ikonografisiz ikonalar; saf, soyut, nesnesiz sanat nesneleri" olarak adlandırdığı siyah resimleri; 1958 yılında Yves Klein'in Paris Iris Clert Galerisi'nde açtığı "Boşluk" sergisi; 1959'da Piero Manzoni'nin 1000 m. uzunlukta kağıtlar üzerine çizip bunları paketleyerek oluşturduğu sanat nesneleri; Yoksul Sanat (Art Povera) grubu sanatçılarının çalışmaları; Danimarkalı sanatçı Asger John'un Sitüasyonist harekete dahil olarak yaptığı çalışmalar; sanatın bulunmuş nesnelere, kent atıklarına yönelerek, alt kültürün ele alınmasına, ironik anlatımlarla gelenekselden uzaklaşılmasına yol açmıştır. Bir yandan da, Amerikan Minimal sanatçıları, düz, yalın, biçimsel ve az renkle geliştirdikleri resimleriyle, geleneksel Modernizm'den uzaklaşmaya çalışmışlardır. Yine, -Fluxus grubu içine dahil edilmesine karşın- Joseph Beuys'un 1960'larda Kavramsal Sanat'ı toplumsal ve siyasal olaylarla ilişkilendiren "sosyal plastik" adlı eylemleri ile yerleştirmeleri, önemli örnekler arasındadır.

Kavramsal Sanat, böylesi bir ortamda şekillenmeye başlamıştır. Bu akımın ilk örnekleri 1960'lı yılların hemen öncesinde ortaya çıkmıştır. Başta Joseph Kosuth olmak üzere, adı Kavramsal Sanat'ta yer alan başlıca sanatçılar, önce "sanatın tanımı"nı yapmayla uğraşırlar. Alışlagelmiş anlamdaki "sanat nesnesi"ne karşı ne konulabileceği konusundaki en radikal yanıtlardan birini "Art and Language" (Sanat ve Dil) isimli grup vermiştir. Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge, Charles Harrison ve Harold Hurrell gibi çoğu İngiliz ve ABD'li sanatçıdan oluşan grup İngiltere'de kurulmuş ve "Art and Language" isimli bir dergi çıkarmışlardır. ABD'li sanatçı Joseph Kosuth ise derginin Amerika editörlüğünü yapmıştır. Grup, Kavramsal Sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat nesneleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramını irdelemiştir. Grup olarak amaçları,

eleştirmenlerin entelektüel yazılarına tepki biçiminde, dilbilimsel açıdan sanatı çözümlemek ve Kavramsal Sanat'ın kuramsal altyapısını hazırlamaktır. Bu amaçlar doğrultusunda yapılan tartışmalar da sanat yapıtı sayılmıştır. Hazır-yapım ile ortadan kalkan, bireysel yaratıcılığa dayalı görünümüyle bin yıllardır süre giden anlamdaki sanat yapıtını dil aracılığıyla, bir obje olarak ortadan kaldırmaya çalışmış, onu metne yaklaştırmak istemişlerdir. Çünkü onlara göre sanat yalnızca birtakım ideolojileri yansıtan bir araç olamazdı. Ya da salt estetik bir olgu...

1966 yılında Londra'da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı “Sanatta Yıkım” konulu sempozyumdan sonra Kavramsal Sanat, Avrupa ve Amerika'da hızla gelişip yayılmaya başlamıştır.

Kavramsal Sanat'ın Modernizm'in etkisindeki döneme uzanan önemli bir “önce”si vardır. Ayrıca bir sanat akımının başlama noktasını tek bir olaya ve tarihe bağlamak çok sağlıklı değildir ancak 31 Ocak 1969 şovu, eleştirmenlerin Kavramsal Sanat'ı tanıdıkları tarih olarak kaynaklara geçmiştir. Düzenlenen sergi, bugün Kavramsal sanatçı olarak adlandırabileceğimiz isimleri bir araya getirmiştir. Robert Bary, Douglas Huebler, Joseph Kosuth ve Lawrence Weiner'in işleri bu sergide izlenebilmiştir. Ayrıca sergi kataloğunun biçimsel olarak katılığı, sertliği ve yalınlığı ile içerdiği sekiz öneriden ikisinin sergi alanında gerçekleştirilmiş olması önemlidir.

1960'ların sonlarına doğru Kavramsal Sanatçılar denen bu kuşak, uluslararası alanda kendini artık önemli ölçüde kabul ettirmiştir. 1969 – 1970 yıllarında “Davranışlar Biçime Dönüştüğünde” başlığı altındaki geniş kapsamlı Kavramsal Sanat sergisi, Avrupa'nın belli başlı kentlerinde gösterime sunulmuştur. Bu kuşağın içindeki sanatçılar arasında, Kosuth, Barry, Huebler ve Weiner de vardır. Bu sergideki genel eğilim, sanatçıların bulunmuş malzemeler, fotoğraflar ve sıradan geçici nesnelerle eski olanı yeniden kurmaları şeklindedir.

Kosuth, 1970 yılında, Kavramsal Sanat'ın manifestosu niteliğindeki yazısı "Felsefe Sonrası Sanat"ı yazmış ve "Art and Language"de yayınlamıştır. Sanatçı yazısında anlamın sorgulanması bağlamında sanatın yerini felsefeye bıraktığını öne sürer. Kosuth'un amacı, Kavramsal Sanat'ı Avusturyalı düşünür Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümsel / Dilsel felsefesine bağlamaktır. Kosuth'a göre "bütün sanatsal önermelerin dil yapısının anlaşılması bu sanat düşüncesinin temelidir."¹³ Böylece, Hegel'in sanatın yerini felsefeye bırakacağı bir süreci işaret etmesi, 1960'lı yıllardan sonra Kavramsal Sanat'ın amaçlarıyla benzerlik taşıyacaktır. Öte yandan kavramsal sanatçı devamlı olarak basit bir metinsel gerece de bağlanmaz, metinlerini nesnelerle birlikte ele alır. Kosuth'un 1965 yılında yaptığı "Bir ve Üç Sandalye"si, buna örnek olarak gösterilebilir.

2. 2. 2. Post-Modernizm Etkisinde Kavramsal Sanat

1960'ların ikinci yarısından itibaren hemen tüm alanlarda yansımaları izlenen Post-Modernizm'in Kavramsal Sanat'taki etkisini ortaya koymak yani post-modernist dönemde Kavramsal Sanat'ı incelemek için Post-Modernizm'in tanımını yapmak gerekmektedir.

Post-Modernizm, aslında herhangi bir tanıma indirgenemeyecek kadar karmaşık ve düzensizdir. Ancak kuşkusuz Modernizm'le bir hesaplaşmayı dolayısıyla Modernizm karşıtlığını ya da Modernizm öncesini içinde barındırır. Bir bütünlük göstermediği gibi "Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavır"dır.¹⁴ Ayrıca bir Modernizm

¹³ Joseph KOSUTH, "Giriş Notu", aktaran Şükrü AYSAN (ed.), **Sanat Olarak Betik**.

¹⁴ Necmi ZEKA, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", **Postmodernizm**, 12

sonrası sayılamayacağı gibi, “‘gelecek (post) zamanın geçmişi (modo)’ paradoksuyla anlaşılması gerekir.”¹⁵

Post-Modernizm en genel anlamda, “Aydınlanma tasarısı”nın temelini oluşturan nesnel bilginin us yoluyla edinilebilir olduğuna duyulan güvenin yıkılmasıyla birlikte, gerçekçilik, ussallık, özne gibi modern felsefenin en temel tasarımlarının sorunsallaştırılarak ele alınmasıdır. Post-Modernizm, bir yeniden değerlendirme sürecidir; çoğulcu anlayışta oluşu belirleyicidir.

1970’lerde çağın sanatını açıklayamamaktan doğan sıkıntı, Post-Modernizm teriminin ortaya atılması ile bir ölçüde giderilmiştir. Terim, kısa sürede kabul görüp yaygınlaşmıştır. Ancak post-modernin sınırlarının hala bir kesinlik kazandığı da iddia edilemez. Bu tartışmadan çıkabilecek en açık yanıt olsa olsa Post-Modernizm’in, Modernizm’in sınırlarını belirlediği şeklindedir.

Peki kendi içinde bir bütünlük barındırmayan, “ilkesizlik ilkesi” olarak da adlandırılabilen Post-Modernizm’in etkisindeki sanat yani bir anlamda “Post-modernist sanat” nasıldır? Bu noktada Kavramsal Sanat’ın yeri nedir?

“Post” ekinden kaynaklanan bir sonralık ve karşı çıkma, başkaldırma boyutu, 1970’lerden itibaren yaygınlık kazanan Kavramsal Sanat’ta kendini göstermiştir. Clement Greenberg’in Modernizm tanımı “yüksek modernizm” olarak değerlendirilmiş ve bu, Robert C. Morgan’ın tabiriyle “1970’lere kadar olagelen her türlü ‘modern’ gelişimin toplamının bir doruğu”¹⁶ sayılmıştır. Morgan, aynı yerde 1970 sonrası için şunları belirtir:

¹⁵ Jean-François LYOTARD, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, **Postmodernizm**, 58.

¹⁶ Robert C. MORGAN, “Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat”, Çev. Ahu Antmen, **P Sanat**, 186.

“1970’lerden sonra ise, çağdaş sanatı ‘postmodern’ kuramlar -imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası-bağlamında değerlendiren yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. ‘Postmodernizm’, 1980’lere damgasını vurdu, 1990’larda da etkisini sürdürdü. Basit bir biçimde ifade edecek olursak, postmodernizm, bir çözüm üretmiyor ya da dayatmıyor, ama ‘karşı duran’ bir tavır benimsiyordu. Bir çözülme, bir ayrılmaydı.”¹⁷

Post-Modernizm kendini bir çerçeve olarak öne sürmeye başladığında Kavramsal Sanat, dünya üzerindeki etkinliğini yükselen bir doğrultuda sürdürmekteydi. Bu açıdan; Post-Modernizm’in “ilkesizlik ilkesi”ne Kavramsal Sanat’ın nitelik olarak uygunluğu ve yapılanların bir anlamda post-modern getirilerle çakışması sonucu, dönemin eleştirmenlerince bunların bir kategorizasyona tabi tutularak birleştirildiği öne sürülebilir. Böylece bu çalışmanın kapsamındaki “eleştiri ve eleştirmen” olgusunun Kavramsal Sanat üzerindeki belirleyiciliği henüz başta kendini ortaya koymaktadır. Post-Modernizm’in “tarihi olan ile şimdiki zaman arasındaki hiyerarşi yok sayılabilir”¹⁸ ilkesi de, Modernizm’in içindeki kavramları sorgulama şeklinde Kavramsal Sanat’ta kendini göstermiştir. Hatta parantez açarak belirtmek gerekir ki Dadaizm ve Duchap’ın yaptıklarının post-modern literatürce öncül biçiminde kabul edilmesi, olsa olsa, bahsi geçen “ilkesizlik ilkesi”yle açıklanabilir. Yukarıda söz edilen çakışmanın bilinçlilik boyutu, yani sanatçıların Post-Modernizm konusundaki tavırları burada ayrı ayrı incelenemeyeceği için, post-modern getirilerle sanat arasındaki ortaklıklara bakılarak, bunun Kavramsal Sanat üzerindeki etkisi hakkında yorumlar ileri sürülebilecektir.

Başta dikkat çekmek gereken konu “dil”i ele alış biçimidir. Kavramsal Sanat’ın “dil” olgusunu işleyişi, post-modernist düşünürlerinkiyle örtüşmektedir;

¹⁷ A.g.m.

¹⁸ Ali AKAY, **Postmodernizm**, 116.

“Felsefede postmodern yönelimli düşünürlerin evrensel, tümel, nesnel, ussal bir doğruluğun varlığına yönelik derin bir kuşku duydukları, bu kuşkuları doğrultusunda da özellikle değişik dil ve deyiş stratejileri aracılığıyla batı felsefesi dilinin keskin kavram karşılıkları üstüne bina edilmiş ikilikleri yıkmayı amaçladıkları, hep ‘dil’in yaşamsallığı’ ile ‘yaşamın dilselliği’ düşüncesini öne çıkardıkları gözlenmektedir.”¹⁹

Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge ve Harold Hurrell’den oluşan grubun Art and Language isimli bir dergi çıkarması, Joseph Kosuth’un da bu sanatçılara katılması sonucu dil olgusu ön plana çıkmıştır. Fotoğrafa, metinlere, belgelere dayanan, görselliğe yönelik bir sunumdan kaçınan Kosuth çizgisi Kavramsal Sanat’ın belirleyici ana damarlarından biridir. Bu sanatçılar galerilerde sergilenebilecek sanat nesneleri üretmek yerine, sanat kavramını tartışmaya açarak irdeme yöntemini seçmişlerdir. Yapılan tartışmaların bazılarını dergiye basmışlardır. Oldukça karmaşık bir dil kullanmış, kullandıkları dili, sözcükler aracılığıyla sanat malzemesi olarak değerlendirmişlerdir. Yani sanat yapıtı “metin”e dönüşmüştür.

Post-Modernizm’in kuramcılarından Lyotard’ın dil konusundaki söylemi, bu sanatçıların yazı alanındaki fikirleriyle doğrudan çakışması açısından önemlidir. Lyotard’a göre, sanayi toplumunun yerini “bilişim” toplumu almıştır. Bu durumda onun için en can alıcı araştırma konularından biri bilgiyi parçalayarak dili basitleştirme, saydamlaştırmadır. Lyotard sanayi sonrasındaki bu çabayı, sermayenin hep “sonsuz” olana gözünü dikmesinin bir sonucu olarak görür. Buna “iletişim ideolojisi” der ve amacının; cümleleri kodlanan, deşifre edilen, gönderilen, gruplara ayrılan mesajlar haline getirmek, dolayısıyla da çevrilebilir ya da karşılaştırılabilir olmayı dilsel saymamak olduğunu söyler. Lyotard’a göre bu yeni paradigmanın en önemli sonucu, artık önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığından önce, etkinliğine bakılıyor olması, yani salt olmuş olması; aklın “gerçek”i aramaktan vazgeçmesiyle beraber bilginin enformasyon yığını olarak görülmesidir. Destekleyici koşullarla

¹⁹ Sarp Erk ULAŞ (ed.), “Postmodern Felsefe”, **Felsefe Sözlüğü**, 1151.

birleşince ortaya çıkan tablo ise Modernizm'in "Aydınlanma"sına olan inancın azalmasıdır.²⁰

Wittgenstein'in "Anlam kullanımdır" ifadesinden, dile yüklediği işlevlerden ve indirgemeciliğinden yararlanan Art and Language çevresindeki grubun post-modern dönemdeki varlığı ile Modernizm etkisindeki Kavramsal Sanat, aslında önemli bir çelişkiye de düşmüştür. Çünkü "Duchamp'ın hazır-nesnesi, sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlarken, göstergibilim bu yeni dilin algılanmasında yöntemler önermiştir. Göstergeleri farklı bu iki türün, 1960'larda Kosuth'un bütün tepkilerine karşın birlikte geliştirildikleri gözlenir..."²¹ Burada altını çizerek belirtmek gerekir ki; Kavramsal Sanat içindeki iki anlayışın birlikte gelişebilmesi de, başta bir dönem ve ideolojik öğreti olarak ortaya koyduğumuz Modernizm ile Post-Modernizm'in dönemsel vurgusunu yitirerek, Kavramsal Sanat'ta kendi yollarını ayrı ayrı çizebildiklerini göstermektedir.

Yeniden dönemsel açıdan baktığımızda görülecek olan, bilinen anlamda sanat nesnesine karşı olmasıyla ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ta imge üretiminin kaybolmasıyla, kavramsal yapıt ve kuramsal etkinlik (metin üretme) arasındaki ilişkinin karmaşıklaştığıdır. "Post-Avangard" olarak da yorumlanabilecek Kavramsal Sanat'ın başını çektiği bu hareketler, yukarıda da aktarıldığı gibi, imgelere indirme eyleminin yazınsal olarak devam etmesi biçiminde olmuştur.

Kavramsal Sanat'ın Post-Modernizm ile ortaklığı elbette salt "dil" olgusu üzerinden gerçekleşmemiştir. 1960 sonrası sanat ortamının tümel biçim anlayışından ve sanat dallarının geçişkinliğinden doğan bir biçim dili olarak yerleştirmeler (enstalasyonlar), performanslar ya da diğer türler de birçok kavramsal sanatçı

²⁰ Bkz. (15), LYOTARD, 58,

²¹ Nilgün ÖZAYTEN, "Kavramsal Sanat", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.2, s. 971.

tarafından uygulanmış, post-modern ilkeler etrafında ortaya çıktığı, post-modern bir dünyanın özetini verdiği iddia edilebilecek üretimler yapılmıştır.

Kosuth'a göre Kavramsal Sanat 1975 yılı itibariyle, 1960'ların sonunda başlayan pek çok eğilimle birlikte sona ermiştir. Kosuth bu dönemin sona erme nedenleri olarak, ürünlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerine yazan eleştirmenlerin yaptıkları yanlış yorumları öne sürmüştür.²² Oysa Türkiye için Kavramsal Sanat süreci neredeyse yeni başlamaktadır.

2. 3. Türkiye’de Kavramsal Sanat

2. 3. 1. Genel Bakış

Hiçbir dönem birbirinden bağımsız ele alınamayacağı gibi dönemlerin ardışık biçimde dizildiğini de iddia etmek olası değildir. Ele alınan dönemin öncesini ve sonrasını, gelişimlerin-değişimlerin nedenlerini ve sonuçlarını analitik sentezci bir çaba ile aktarma gayretinde olan bu çalışmadaki nihai kaygı ise konunun dağıtılmadan sınırlandırılmasıdır. Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın gelişimini aktarmaya çalışırken, dönemsel açıdan çok gerilere gidilmemesinin tek nedeni de bu sınırlama endişesi olacaktır.

Osmanlı’daki ilk Batılılaşma hareketlerinden 20. yüzyılın ortalarına kadar geçen süre zarfında Türkiye’nin “totaliter devletler tarafından dayatılan otoriter

²² Aktaran Nancy ATAKAN, “**Arayışlar**”, 12.

modernleşme”yi²³ yaşadığını öne sürebilir ve bu öneriyi Türk sanatı için de iddia edebiliriz. Modernizm’i içselleştirememesi, sanatın devlet himayesinde olması nedeniyle özerkleşme sorunu çekmesine, üretimle koşut olarak çeşitlilik azlığına neden olmuştur. Batı’yla eş zamanlı olamamak bir “Osmanlı Empresyonizmi” ya da “Türk Kübizmi”nin önüne geçmiştir. Bu durum 1970 ve 1980’lerle birlikte değişime uğrayacaktır. Modernizm gibi Post-Modernizm de Batı’dan ithal edilecek, farklı dinamiklerden beslenen sanatçılar Post-Modernizm’le birlikte sanatın kaygan zemini üzerinde çalışacaklardır. Sanatın sorgulanmaya başlaması post-modern kırılmaları beraberinde getirecektir.

2. 3. 2. 1970 – 1990 Arası Türkiye’de Sanatın Genel Durumu ve Kavramsal Sanat’ın Ortaya Çıkışı

1970 – 1990 yılları arası, Türkiye açısından oldukça çalkantılı bir dönemdir. Toplumsal hareketlilikle sanatın iç içeliğini göz önünde bulundurarak sanata eğilebilmek için, öncelikle dönemin toplumsal ve siyasal tahlilini ortaya koymak gerekir.

Ülkemiz 1970’li yıllarda, önemli siyasal, ekonomik ve dolayısıyla toplumsal olaylara sahne olmuştur. Siyasal istikrarsızlıklar ve ekonomik bunalımlar, 1968 yılı hareketlenmesiyle beliren toplumsal sosyalist duruşu karşısında bulmuş; öğrenci hareketlenmeleri ve büyük grevler gibi önemli kitlesel eylemler meydana gelmiştir. Bütün bunlardan sonra 12 Mart 1971 Muhtırası ile başlayan siyasal istikrarsızlık, sıkıyönetim, artarak süren ekonomik bunalım, halk hareketliliğinin geçici olarak sindirilmesine yardımcı olmuş ancak muhalif duruş, 70’lerin sonlarına doğru tekrar canlanmıştır. Ardından yaşanan 12 Eylül 1980 darbesi ise, ekonomik sıkıntıların

²³ Alain TOURAINE, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Tufan, 236.

siyasal gerginlikle perçinlenmesini ortaya çıkarmış, meydana gelen olağanüstü hal, seneler boyu devam etmiştir. 12 Eylül askeri darbesi sonucu Amerika ile artan ilişkiler de belli bir politika değişikliğinin habercisi olmuştur. O döneme kadar yabancı sermayenin ülkeye girmesine karşı alınan tedbirlere son verilerek ithalat serbest bırakılmış, ekonomik politikada dışa bağımlılık artmıştır. Toplumun küçük bir kesiminin refah seviyesi yükselirken, ülkenin genelindeki ekonomik sıkıntı devam etmiştir.²⁴

12 Eylül yönetiminin baskıcı politikasıyla şekillenen istikrarsızlık dönemine koşut biçimde, Türk sanatında da birtakım sorunlar görülür. Ekonomik bunalımların sanatçılara etkisi, bir kültür bakanlığının bulunmaması, sanat politikasının eksikliği, yaşanan sorunlara duyarsız kalamayacak herkes gibi sanatçıları da olumsuz etkilemiştir.

İç dinamizminin yanı sıra ülkemiz sanatını değerlendirirken, kaçınılmaz biçimde Batı'ya da göz atmak, sanatımızdaki Batı etkisini değerlendirmek gerekir. Fakat yapılan karşılaştırmalar, bu konuda ortaya konan tezler kuşkusuz birkaç cümlede özetlenemeyecek boyuttadır. Özgünlük, aktarmacılık, biçimde evrensellik-içerikte yerellik gibi eksenlerde yapılan tartışmalarda bir uzlaşma beklemek de yersiz olacaktır. Ancak iddia edilebilir ki, çağın başından beri yaşanan ve geçiş süreci olarak adlandırılabilen “Batı aktarmacılığı” dönemi, yani Batı'dan ithal edilen sanat akımlarının yüzeysel biçimcilikten öte gidemediği bir dönem vardır ve bu iddia, ne bir öncelik sıralaması ne de Batı'yı öne çıkaran üstünlük anlayışından öne sürülmemiştir. “Batı aktarmacılığı” olduğu iddiası, değişimi getiren toplumsal dinamiklerin Batı'da ortaya çıkmasından kaynaklanmıştır. Söz konusu durum, 1960'lı yıllardan itibaren hissedilir bir değişim sürecine girer. Bu değişimin 1960'lı ve 70'li yıllarda Türk sanatındaki etkisinin altını çizmek gerekmektedir. Çünkü artık

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: Aydın ÇUBUKÇU, “12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonuçları”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 838.

evrensel anlamdaki çağdaş sanatı taklide yönelmeden tanıma, yorumlama çabalarına girişilecektir.

Bir parantezle belirtmek gerekir ki, “Batı aktarmacılığı” olarak tanımlanan modernist süreç, Modernizm’in kaçınılmaz getirisi sonucudur. 60’lı yıllardan itibaren Türk sanatındaki değişimde, dönem itibariyle etkinliğini artırmakta olan Post-Modernizm’in dayatmacılığa karşı çıkmasındaki payı yadsınamaz. Batı’da hız kazanan Post-Modernizm’in Türkiye’de hissedildiği zaman, Türk sanatçısı kendi kimliğini dışarıda bırakmayan bir Batı estetiği ile karşılaşmış, farklı kültürlerle eş zamanda var olma imkanı tanıyan Post-Modernizm, söz konusu değişimin tetikleyicisi olmuştur.

Beral Madra, 1960’lardan itibaren yaşanan bu gelişmeler ışığında söz konusu dönemin sanatına ilişkin şu önemli tespitleri yapar:

“Türkiye’de 1960’lardan bu yana çağdaş sanat olgusunu, sanatçı kişiliği, sanat ortamı, sanat yapıtı ve bunlarla ilgili düşünce, kavram ve toplumsal değişimler açısından iki bölümde inceleyebiliriz:

1968 – 78 döneminde,

- Sanat yapıtının dekoratif bir öge olmaktan çıkıp, anıksal bir nesne olmaya başlaması,
- Sanat ile yaşam arasında ilişkiler kurulması,
- Sanatçının kişiliğini vurgulamaya başlaması, yaşam biçimi ile sanatı arasında bağlar kurulması,
- 20. yy. sanat akımları ve tekniklerinin gündeme gelmeye başlaması,
- Galerilerin açılması ve sanat dergilerinin çıkmasıyla, sanat ortamının oluşmaya başlaması,
- Sanatın varlığının büyük sergilerle vurgulanması (İDGSA’nın Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergisi, Sempozyumlar)
- Bireysel yurtdışına çıkışlarla, uluslararası sanat ortamının varlığının belirmesi,
- Sermaye birikiminin gerçekleşmesi ve sanat yapıtının değer kazanmaya başlaması,
- Siyasal açıdan sancılı yıllarda, bu sancının sanat yapıtına yansımaları,

- Üç boyutlu ya da kavramsal yapıtların sergilerde görülmeye başlaması, gibi gelişmeler izlenmiştir.”²⁵

Bu erken dönemi, Türkiye’de çağdaş sanatın kurumsallaşması için yoğun bir hazırlık aşaması olarak değerlendirebiliriz. Sanatın ve sanatçının kısıtlı olanaklarla üretmeye çalıştığı bu dönemde henüz bir sanat pazarı ve sanata yer veren yeterli yayın organı da yoktur. 1960’lı yıllardan itibaren devletin sanata desteği ve sanat üzerindeki etkinliği de giderek azalmaya başlamıştır. Ancak söz konusu dönemde, özellikle 1970’lerin sonlarına doğru, daha sonra da ayrıntılı olarak açıklayacağımız gibi, önemli Kavramsal Sanat çalışmaları görülecektir.

1968 – 78 yılları arasında sanatta beliren üç eğilimi ise Madra aynı yerde şöyle açıklar:

“- Gücünü akademik ve geleneksel sanattan alan, toplumsal gerçekçi ya da gerçeküstü, düşsel, simgesel kurgulara oturan anlatım,
- Gücünü, biçimbozmasına dayanan, kendiliğindenliği olan desenden ya da boyadan alan, görünenin ötesindeki gerçekleri arayan eğilim,
- Gücünü soyutlama itkisinden alan, organik, geometrik, matematik, müziksel soyut ya da parçalanmış biçimler içinde görünmeyen bir evreni görünür kılmaya çalışan anlatım.”²⁶

1968 sonrasında soyut anlatımlı sanat uygulayımı etkinliğini yavaş yavaş yitirmeye ve yerini figürlü anlatıma bırakmaya başlamıştır. Toplumsal bunalımların yoğunlaşmasıyla figürcü sanat, politik bir kimliğe bürünerek ortaya çıkmıştır. 1970’li yıllarda, Batı’da minimal ve Kavramsal Sanat deneyimleri gerçekleşirken, Türkiye henüz bu sanat türlerinin hazırlık aşamasındadır. Heykel sanatında ise durum biraz farklıdır. Rosalind Krauss 1979 yılında yazdığı “Mekana Yayılan Heykel” adlı makalesinde, Batı sanatında 19. yüzyılın sonunda anıt mantığının bittiği ve modernist

²⁵ Beral MADRA, “80’li Yıllarda Çağdaş Sanat”, **Hürriyet Gösteri**, 59-60.

²⁶ Agm, 60.

heykelin de tükendiğini, yerleştirmeye varan yeni heykel anlayışını tanımlamak için yeni söylemlere ihtiyaç olduğunu belirtmiş, yaşanan karmaşayı özetlemiştir. Krauss, bu dönüşüme karşın post-modern durum içinde pratiğin heykel gibi belli bir kategorik ifade aracına göre değil, her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiğini savunmuştur.²⁷ Batı’da heykel disiplini içinde yaşanan bu değişimin ülkemize yansıma biçimi kuşku götürür biçimdedir. Çünkü 1960’lı yıllarda hala büyük ölçüde devlet desteği görülmekte, heykel sanatçısı devletten aldığı siparişe göre heykel üretebilmektedir. 1970’lerde ise yavaş yavaş değişim kendini göstermeye başlasa da, anıt heykelciliğin yanı sıra modernist anlamdaki heykel anlayışının devam ettiği görülmektedir.

Heykel disiplininin gelen bir sanatçı olarak Füsün Onur’un, Türkiye’de heykel üzerine yapılan bir soruşturmada sorulan “Plastik sanatlarımız içinde heykelin durumu nedir?” ve “Heykel sanatında bir kriz var mı?” sorularına verdiği şu cevaplar, hem ülkemizdeki heykel sanatının durumuna dair genel durumun görülmesi hem de sanatçının çalışmalarını ayrıntılı biçimde incelemeyi önce, görüşleri hakkında bir fikir edinilmesi açısından oldukça çarpıcıdır:

“Türkiye’de resim ve heykel sanatını karşılaştırmak zor. Resim çok üretiliyor. (...) ressam genelde tecimendir, galeri onun ürününü pazarlar. İkisi de kazanır, kalite ikinci plandadır. Heykel sergilerine gelince: İki ılda bir tek sergiye rastlanırsa ne iyi. Heykel yapmak için ayrı bir atölye gereklidir. Evin bir bölümünü bu iş için ayıramaz heykelci. Sonra heykelin sürümü zordur. Apartmanlarda kırılabilir, kırılacak bir heykeli kimse kolay kolay almak istemez. Heykelci yapsa yapsa alçıdan yapacaktır yapıtını, bronz döküm çok pahalıdır. Bir ölçüde özel galeriler pazarlar, moda edebilir küçük heykelcileri, ama neden riske girsin heykelci, anıtlardan kazancını çıkarıyorsa. Heykelci de tecimendir. Onun için de heykel sanatı yok gibi bir şeydir Türkiye’de. Resim sanatı kriz geçirmekte midir, değil midir? Bu tartışma götürür bir soru. Ama heykel sanatının kriz geçirmesi söz konusu değildir bence. Ancak yaşayan bir şey kriz geçirebilir, yaşamayan şey kriz geçiremez. Türkiye’deki anıtları heykel sanatı olarak almıyorum, onların işlevi başkadır.”²⁸

²⁷ Rosalind Krauss’tan aktaran Ahu ANTMEN, “Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?”, **Sanat Dünyamız**, 202.

²⁸ Füsün ONUR, “Türkiye’de Heykel”, **Yeni Boyut**, 27.

Madra 1989 yılında, 1978'den o güne kadar getirdiği dönem hakkında ise şunları yazıyor;

- “- Sanatçı topluma karşı sorumluluğunu, bireyselliğini vurgulayarak göstermeye çalışıyor,
- Medyaların çoğalması dolayısıyla bilgilenme anında olmaya başladı, bu hızlı bilgilenme yoğun bir birikim oluşturdu. Yoğun birikim dışarıya çıkacak yeni yollar ve kanallar aradı. Bu durum sanatçıya çok çeşitli düşünce yorumu çok çeşitli malzemeye üretme olanakları verdi. Çoğulcu bir sanat ortamı doğdu.
- Sanatçı gelmiş geçmiş sanat akımlarını sorgulamaya başladı, resmin oluşumunun nedenlerine eğildi, akımlar arasında seçim yaptı ve yeniden yorumlamaya girişti, seçmeci bir tavrı benimsedi,
- İzleyici sergi ve yapıt bombardımanı altında kalarak, kendisine sunulan bu ikinci evrenin sırlarını çözmek zorunda kalarak bilgilenme sürecine girdi,
- Sermaye birikimi kendisine yatırım alanları ararken, çağdaş sanatla karşılaştı,
- Sanat kentsoylu sınıfın gerekli özellikleri kazanması sürecinde kaçınılmaz bir olgu oldu,
- Sanat kitleler için tinsel ve ansal (zihinsel) bir gereksinim olma sürecine girdi,
- Galeriler, uzmanlaşmaya ve kadrolaşmaya başladı,
- Uluslararası sanat etkinliklerinin ve çağdaş sanat müzesinin gerekliliği gündeme geldi, ilk bienaller yapıldı.”²⁹

Beral Madra'nın 1978'den başlattığı dönemi, resim sanatını esas aldığı makalesinde Semra Germaner 1975'ten başlatarak şu analizi yapar;

“1975'lerden günümüze, Türk resim sanatçılarının Avrupa ve Amerika gibi dış ülkeler sanatlarına çok daha bilinçli bir ilgi duydukları ve çok daha dışa açılmış oldukları bir gerçektir. Türk resminin çağdaş Batı resmiyle bütünleşme çabaları verdiği bu dönemde gerek yeni malzemeler, yeni boyutlar, gerekse yeni akımlarla beslendiği gözlenmektedir. 1970 – 1980 arası yılların figürlü kompozisyonları ve düşsel tasarımlarıyla öne çıkan sanatçı grubu yanı sıra kent yaşamını ve değişen çevreyi bir başka yönden irdeleyen, Pop-Art, Yeni Gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni İfadeci eğilimleri benimseyen kuşaklar da yetişmiştir. (...)

²⁹ Bkz. (25), MADRA, 60.

Öte yandan, 1975 – 80 yılları arası, yazın ve plastik sanatlar alanında en önemli özellik politikleşme olmuştur. Resim ve heykel sanatlarında, politik konulu yapıtlar bu yıllarda üretilmiş, ancak fazla slogansı bulunarak yapılması sürdürülmemiştir. 1980’den günümüze ulaşan süreç içinde gerçekleştirilen örneklerin ise, küçük burjuva aydınının bireysel ve toplumsal gerçeğinin değişik bakış açılarıyla irdelleyen yazın dalıyla da bir düşünce birliği gösterdikleri söylenebilir.”³⁰

1960’ların başından itibaren alabileceğimiz dönemin kendine özgü iç çelişkileri, sanat ve toplumsal koşulların çakışması ile birtakım arayışlara kapı açmış, ancak sanatta istenilen çizgi tutturulamamıştır. 1980’li yıllardan itibaren ekonomide devlet kapitalizminden liberal ekonomi politikasına geçilmesi, toplumsal yapıdaki değişimlerle azınlık için geçici bir refah ortamının yaratılması, bir sermaye birikiminin oluşmasıyla söz konusu azınlık içinde değerlendirilebilecek sanat uygulayıcısı ve alıcısını yani genel olarak sanat çevresini maddi anlamda olumlu etkilemiştir. Bir statü ögesi olarak sanat nesnesi talep eden yeni kesimle bu talebe yanıt vermek üzere sanat galerileri açılmış, sanat piyasası güçlenmeye başlamıştır. Yavaş yavaş kendini hissettirmekte olan özel sermayenin sanata desteği ise - sponsorluk adı altında ya da değil- yaşanan değişim sürecinin önemli bir unsurudur.

12 Eylül askeri darbesinin apolitizasyon politikası da, devletin istediği biçimde “işe yaramış”, sanatta geçici bir politik kopuş yaşanmıştır.

Sezer Tansuğ’un oldukça öznel yorumlarını aktardığı çalışması “Türk Resminde Yeni Dönem”e baktığımızda, Tansuğ’un sözünü ettiğimiz liberalleşme eğilimleri hakkında pek de öznel sayılamayacak şu satırlarını görürüz;

“Sanat galerilerinin 1970’li yılların ortalarından itibaren kentin elit bir kesiminde açılmaya başlaması, ortamın sosyo-ekonomik yönden bunalımlı

³⁰ Semra GERMANER, “1950’den Günümüze Türk Resmi”, **Sanat Çevresi**, 18-20.

olmasına karşın yeteri kadar ilginç bir olaydı. Üstelik siyasi hava da o denli puslu ve riskliydi. Fakat gene de Türkiye’de liberalleşme eğilimlerinin o dönemde özellikle ekonomik alanda güçlenmesini sürdürdüğünü, 24 Ocak 1980 Ekonomik Kararları’nın da bu sürecin bir ürünü olarak ortaya çıktığını kabul etmek zorunluluğu vardır. 1950’lerden beri süregelen liberalleşme, sanat yapıtının maddi karşılığını görebileceği bir ortama çeyrek yüzyılı bulan bir kıvrınma sonucu ulaştı. Ama başlangıçta hiç de yeterli değildi. Biraz palazlanma içinse bir on yıl daha geçmesi gerekiyordu.”³¹

1990’lara yaklaşıldığında Tansuğ’un tanımıyla “palazlanma” gerçekleşmiştir; artık bir sanat ortamı ve sanat piyasası oluşmuştur. Sanat eserinin maddi değeri ile bir piyasa oluşturmaya başlaması sonucu sanatçı birey olarak ismini duyurmaktadır artık. Ülkemizde sanat ürünü, Batı’yla kıyaslarsak tüm geç kalmışlığına karşın alınıp-satılabilir bir nesne haline gelmiş, bir sanat pazarı oluşmuştur.

Daha sonra ele alacağımız etkinlikler olan Günümüz Sanatçıları Yarışmalı Sergileri, Yeni Eğilimler Sergileri, Asya-Avrupa Bienali, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve Bienallerin gerçeklemeye başlaması; Türk sanatının dünya sanatıyla koşutluk içine girmesi ihtiyacı ve bu doğrultuda çeşitli dillerden çeviriler, yayınlar yapılması; bu çeviriler ve yayınlarla dünya sanat tarihi ve çağdaş sanatın ayrıca Post-Modernizm’in tanınmaya başlaması; sanat eleştirisi gibi bir olgunun çeşitli isimlerle birlikte gündeme gelmesi gibi birtakım atılımlar da, Batı ile sanat alanında var olan kopukluğun giderilmesine, Batı’daki Kavramsal Sanat deneyimlerinin aktarımıyla böylece 80’li yılların sanatına yeni düşünsel boyutlar eklenmesine yol açmıştır. Kavrama dayalı sanat anlayışının eserin alınıp-satılabilir olmasına karşı kendini var ettiğini düşünürsek, Türkiye’de bir sanat pazarının oluşması, birtakım değerlerin sorgulanabilmesi açısından Kavramsal Sanat’ın da ortaya çıkması için önemli unsurlardandır.

³¹ Sezer TANSUĞ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, 113.

Kavramsal ve minimal sanat anlayışları, tüm bu gelişmelerle birlikte ancak 80’li yılların sonuna doğru, neredeyse diğer sanat türleriyle eşit ölçüde değer görmeye başlamıştır.

2. 3. 3. Kavramsal Sanatın Ortaya Çıkışına Öncülük Eden Sanatçılar

Post-Modernizm’in disiplinler arasılığı kendine mâl etmesi; geleneği, ona karşı olmadan yadsıması, bir anlamda tarihten parçaları koparıp birleştirerek kendine “gelenek olmayan” bir gelenek yaratması, ülkemizdeki sanatçılara bir “geleneksizlik” ve “geleceksizlik” perspektifi vermiştir. 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren artık bireysel tutkuları, kaygıları, düşleri yani kendi yaşantılarını çözümleyerek, tasarlayarak yaratma yerini daha anlık, her türlü renk ve biçimi çekinmeden kullanma cesaretine bırakmıştır. Sanatçının istediğine uzanması, istediğince işlemesi gibi bir sınırsızlık, interdisipliner bir biçimde oluşmuştur. Üsluplar ve yorumlar arasındaki yasaklar bir anlamda kalkmış ve modern sanatın o güne kadar ortaya koyduğu gelenekleri sorgulama ortamı oluşmuştur. “Modern’den Postmodern’e” başlıklı makalesinde Beral Madra bu konuda şunları söylemektedir:

“Ancak, bu umursamazlık sanatçıya daha büyük bir sorumluluk yükledi: Yıkılması istenen değerlerin yerine yeni değerleri koymak! Yeni değerler yaratma ise bu geleceksizlik duygusu dolayısıyla hiç de kolay olmadı, dahası bu henüz üstünde tartışılan bir konu. Çağımız sanatının en belirgin özelliklerinden birisi olan topluma karşı çıkma, yol gösterme, toplumu uyarma gibi iletiler gittikçe sanat yapıtının kapalı yapısı içine gizlendi ve sanatçıyı umursamaz gibi gösterdi. Bu umursamazlığı kanıtlama onu, sanatın kendisini bir malzeme gibi kullanmaya kadar götürdü. Bu aynı zamanda bir ‘göçebelik’ durumuydu.”³²

³² Beral MADRA, “Modern’den Postmodern’e 1”, **Hürriyet Gösteri**, 40.

Sanatın kendisini bir malzeme gibi kullanmak; kavramı, anlatılmak isteneni öne çıkartarak diğer değer kaygılarını arka plana itmek; bu formül, sanatçıları kavramsal çalışmaya yöneltti denilebilir. Bu noktada Semra Germaner'in, Kavramsal Sanat'ın her alandaki etkinliği üzerine yaptığı şu yoruma bakmak gerekmektedir:

“Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş düşün sanatı ve sanat, çağdaş düşünüyü tümlenmektedir.”³³

Türkiye'nin çağdaş sanat serüveninde bir milat sayılabilecek yıl 1967'dir denebilir. Çünkü 1967, eğitimlerini tamamlayarak Altan Gürman'ın Fransa ve Füsun Onur'un ABD'den Türkiye'ye döndüğü, Gürman'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak göreve başladığı ve “Montajlar” dizisini gerçekleştirdiği yıldır. Ancak Sezer Tansuğ'un, “Pop-Art esprisi içinde happening diye nitelenebilecek bazı sanatsal davranışların Amerika'da yaşayan Tosun Bayrak'la 1960'lı yıllarda Türkiye'ye yansıtılmış olduğu”³⁴ şeklindeki yorumunu da bir parantez açarak belirtebiliriz.

Altan Gürman, Akademi'de resim eğitimi almış ancak resim ve heykelin dışına çıkan işler yapmış bir sanatçıdır. Henüz öğrencilik yıllarında mevcut eğitimin statikliğine karşı tavır almış, ilerleyen yaşlarında okulda asistan olunca Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'nü kurup başına geçmiştir. Sanatçı, Fransa ve İtalya deneyimleri; anti-militarizmden yana, bürokrasiyi karşıtı siyasal tavrı; yenilikçi ve araştırmacı yönü ile çağdaş Türk sanatının oluşmasında yeri yadsınamaz biridir. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeyken baskın roldeki soyut ve figüratif sanatı sorgulamış, Paris'te Yeni Gerçekçiler'le Pop Sanat'ı görmüş, Dada ve Gerçeküstücüler ile Duchamp'ı da

³³ Bkz. (30), GERMANER, 47.

³⁴ Bkz. (31), TANSUĞ, 82.

tanılarak kendi sanat biçimini oluşturmuştur. Erken ölümü oldukça üzücü olan sanatçının ilk ve son kişisel sergisini açtığı 1967 yılı, “Görünüler”, “Dekupajlar”, “Montajlar” yapan, eserlerini oluştururken kesen, yapıştıran, kabartan, hazır malzemelerden yararlanan bir sanatçının Türk sanat ortamı içinde yer edinmesi adına da erken bir yıldır denebilir.³⁵

1960’lı yıllarda dünyayla koşut biçimde yeni sanat akımları ülkemizde tartışılrsa da Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın yaygın biçimde gündeme gelmesi 1975 yılı dolaylarında gerçekleşmiş, Sanat Tanımı Topluluğu (STT) kurucularından Şükrü Aysan Kavramsal Sanat’ı tartışmaya açan ilk sanatçı olmuştur.³⁶ STT sanatçıları, fotoğrafa, metinlere, belgelere yönelik yani görselliği ön plana çıkaran çalışmalardan kaçınarak Kosuth çizgisinde işler üretmiş, sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulamışlardır. 1977 yılından itibaren çalışmalarını artırarak sürdüren sanatçılar arasında Şükrü Aysan’dan sonra Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Alparslan Baloğlu, İsmail Saray ile Ergün Özkutan yer almıştır. İngiliz-Amerikan Sanat ve Dil grubuyla ortak yanları olan bu sanatçılar, 1982 yılında topluluğun amaçlarını ve çağdaş Türk sanatındaki yerlerini belirleyen manifesteler bir metin yayınlamışlardır. 1980’de İDGSG’deki sergide ise Alparslan Baloğlu ve İsmail Saray’ın da konuk sanatçı olarak katılmasıyla “Sanat Olarak Betik” kitabı gerçekleştirilir. “32 sayfalık sanat üzerine metinler ve sanat olarak metinlerin yer aldığı betik’te, ayrıca her sanatçıya dört sayfa ayrılarak düzenlenmesi karıştırıldı. Betik tanımı içinde, ayrımlı araçlar (bez, fotoğrafı kağıdı, vb.) ve basım olanakları kullanılarak Sanat Olarak Betik 200 adet numaralı olmak üzere 1980 başlarında gerçekleştirilmiştir.”³⁷ STT, başlı başına sanat ürünü sayılan bir kitap tasarlayarak; duvarların boş olduğu, bir masa üzerinde ürettikleri kitabın yer aldığı sergiler düzenleyerek Kosuth çizgisinde Kavramsal Sanat anlayışının çağdaş sanatta yerini almasında önemli bir yere sahiptir.

³⁵ Altan Gürman hakkında yapılmış en ayrıntılı çalışma için bkz: Canan BEYKAL, **Altan Gürman**, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul, 1991.

³⁶ Bkz. (8), ATAKAN, 163.

³⁷ Anonim, “Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım: STT”, **Yeni Boyut**, 24.

Ancak ülkemizde Kavramsal Sanat'ın; Batı'da ortaya çıktığı gibi tekniği, malzemesi, konusu belli ve bir döneme özgü olduğunu iddia edemeyiz. Türkiye'de Kavramsal Sanat, bu tezin iddia ettiği biçimde Füsun Onur'un da ilklerinden olduğu, “eski” olana karşı “güncel”i savunan ve kavram temelli çalışan sanatçılarla ortaya çıkan sanatsal bir biçem, bir anlayıştır. Ülkemizde gördüğü direnç, bu sanatın belli sanatçılar ve sergiler çerçevesinde bir sanat akımı olarak gelişmesine yol açmış, Batı'daki gibi, Duchamp sonrası bölünen kollardan biri olmasını değil, diğer kollardan da beslenerek bir bütün halinde algılanmasını sağlamıştır.

Bir sonraki bölümde çalışmanın temel eksenini içinde yer alan sanatçı Füsun Onur'dan bahsedeceğimizden, Kavramsal Sanat'ın ülkemizde ortaya çıkışına öncülük eden sanatçıları konu edinirken bu kısımda Füsun Onur'un yanı sıra Altan Gürman ve Sanat Tanım Topluluğu'ndan kısaca söz etmek sanırım yeterli olacaktır.³⁸

3. TÜRKİYE'DE KAVRAMSAL SANATIN ORTAYA ÇIKMASINDAKİ ÖNEMLİ İSİMLERDEN BİRİ: FÜSUN ONUR

3. 1. Hayatı

Sanatçı, 1938 İstanbul doğumludur. 1956 - 1960 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi (şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Yüksek Heykel Bölümü'nde Ali Hadi Bara Atölyesi'nde eğitim görmüştür. Sanatçı, heykele

³⁸ “Türkiye’de Kavramsal Sanat” isimli doktora tezinde Nancy Atakan STT sanatçılarını ayrı başlıklar altında incelemiş, konu kapsamında Canan Beykal ve Ayşe Erkmen’e de geniş yer ayırmıştır. “Batı’da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler” isimli, yine benzer çerçevedeki doktora tezinde Nilgün Özyayten de bu isimlere geniş yer ayırmış, ayrıca listesine Gülsün Karamustafa, Yılmaz Aysan, Sarkis Zabunyan ve Bedri Baykam’ı da eklemiştir.

çocukluğundan itibaren ilgi duymuştur.³⁹ Küçük yaşta sinemada izlediği filmlerdeki sahnelerden, balelerden ve farklı gösterilerden etkilenip kilden heykelcikler yaparak başlar heykele;

“ (...) Bunları yazarken, ilk kili, yağlı boyayı elime alıp sanatçı olmayı düşlediğim çocukluk yıllarıma dönüyorum. 10 – 11 yaşında bir çocuğa bu düşü kurduran neydi? Bir bale gösterisine, resitale gitmişim, ya da bir kitap okumuştum etkisinde kaldığım. Ertesi gün baleden bir sahneyi kile dönüştürmek isteyişim. Demek tüm insanlarda biyolojik gereksinimin dışında bir doyum arama var. Yapılmışı, coşku verici bir şeyi yeniden başka şekillerle yapmak, gördüğünü değiştirmek, yeni deneyimlerle ona birşeyler katmak, eğretilme aramak ve sevdiği bir şeyi saklamak.”⁴⁰

Füsun Onur, Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’ne doğrudan kayıt olan ikinci öğrenci olmuştur; heykel sanatının ülkemizde hep resimden sonra yer alması, Akademi’ye kayıt yaptırmak isteyenlerin de tercihlerinde kendini göstermektedir. Resim ya da mimarlık gibi bölümlere giremeyenler heykel bölümüne kayıt yaptırmaktadırlar. Heykel bölümü pek tercih edilmemektedir ancak Onur, bu alanda çalışmak istediğinin farkındadır ve doğrudan heykel bölümüne kayıt yaptırmıştır.⁴¹

Füsun Onur’un öğrencilik yılları, Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu gibi isimlerle aynı döneme rastlamıştır. Onur, deneysel çalışmaların, yeni arayışların yoğunlaştığı bir dönemde öğrencidir. Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara, dönemin eğitimci-sanatçı kimlikleriyle öne çıkan iki ismidir. Bu isimler, Akademi’deki heykel eğitiminde önemli değişimler gerçekleştirmişlerdir.

Yeditepe Üniversitesi’nde yapılan “Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma” adlı sempozyumdaki, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan

³⁹ Füsun Onur’la 19.01.2006 tarihli görüşmeden. Kuzguncuk, İstanbul.

⁴⁰ Füsun ONUR, “Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel”, **Sanat Çevresi**, 14.

⁴¹ A.g.m.

Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur” başlıklı bildirisinde Fatma Akyürek, Onur’un eğitimindeki eğilimleri belirleyecek anlayış hakkında şunları söyler:

“Eğitim anlayışında değişimler başlamış, doğa etüdleri ve antik mulajlardan yapılan etüdler dışında özgür arayışlara kapılar açılmıştı. Soyut biçim arayışları ile birlikte atölye tartışmaları içinde Batı Avrupa’da gelişen sanat akımları geniş bir yer alıyordu. Yaptığı çevirileri ve plastik sanatlar ile ilgili olarak geliştirdiği düşüncelerini öğrencileri ile paylaşan Hadi Bara genç sanatçıları yenilik arayışlarında destekliyordu.”⁴²

Onur Akademi’den mezun olduktan sonra, 1962’de Fulbright bursuyla ABD’ye gider. Önce Washington’da felsefe alanında bir doktora programına katılarak tez çalışmasına başlar ancak teorik alandaki ilgisini tekrar heykele taşır ve Maryland College of Art’da yaz okulunun heykel programına katılır. Daha sonra yaz okulunda gerçekleştirdiği çalışmasının da bulunduğu bir dosya ile sürekli öğrenci olmak üzere aynı okulun master programına başvuruda bulunur ve master öğrencisi olarak 1963 yılında okula kaydolarak eğitimine devam eder.

Burada katıldığı dersler figüratif anlayışa dayalı olmuştur. Onur, okulda eğitimci Peter Milton ile iyi bir diyalog kurar. Sanatçı, onun derslerinde doğa etüdleri yapmaktadır. Prof. Milton, Onur’un ders dışında yaptığı, beyaz üzerinde parçalanmış alanlar oluşturan çizimini görür ve onu başarılı bulduğu için neden doğa etüdlere katıldığını sorar. Ardından Onur’a kendi istediği şekilde çalışmasını önerir. Böylece Onur, Prof. Milton’dan bağımsız çalışması için destek almış ve sanat arayışlarına yönelmiştir. Bundan sonra Füsun Onur, hiçbir sıkıntı yaşamadan çalışmaya başlar. Gece gündüz özgürce çalışabileceği bir atölyesi vardır.”⁴³

⁴² Fatma AKYÜREK, “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Füsun Onur”, Yeditepe Üniversitesi, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1 – 4 Mart Sempozyum Bildirileri, s. 358.

⁴³ A.g.k., 358.

1967’de Master of Art diploması alana kadar yaptığı çalışmaları alçıdandır. Füsun Onur’un Maryland College of Art’da bulunduğu atölye, o dönem Türkiye’deki heykelticilik anlayışıyla benzer biçimde, figüratif çalışan bir atölyedir. Ancak Onur figür çalışmak yerine heykelin formlarıyla ilgilenmeyi, soyut arayışlara gitmeyi tercih eder. Sanatçı, çalışmalarında yavaş yavaş belirmekte olan soyut eğilimler hakkında şunları söylemiştir:

“Akademi’de bitirmeye çıkarken, Hadi Bara heykelimin üzerinde bir bölüm göstererek, ‘Bunu bilinçli olarak mı yaptın? Yakında soyuta geçeceksin.’ demişti. Akademi’de sunduğum kompozisyon Hadi Bey’in de belirttiği gibi soyuttu. Amerika’ya gittiğimde de soyut çalıştım. Orada, çalışma konusunda öğrencileri tamamen serbest bırakıyorlardı. Malzemeyi de okul adına dışarıdan alıyordum.”⁴⁴

Maryland College of Art, lisans öğrencilerine, girdikleri ilk sene bütün dersleri veren, daha sonra kendi bölümlerini seçme şansı tanıyan bir sisteme sahiptir. Onur da master öğrencisi olmasına rağmen burada heykel eğitiminin yanı sıra, çizim ve sanat tarihi gibi bazı temel dersler almıştır. Onur, genellikle sabahtan öğleye kadar olan heykel atölyesi vaktini akşama kadar kullanır; bazen gece de çalışır.

Sanatçı ABD’deki eğitimini sürdürürken sanat yayınlarını ve sergileri “bitkin düşecek kadar çok”⁴⁵ çalıştığı için takip edemez. Başka çalışmalardan etkilenmesine fırsat bile tanımayan bu çalışma temposu hakkında şunları belirtmiştir:

“Alçıdan çalışıyordum ve elle çalışıyordum, bitkin düşüyordum. Hatta bir gün arkadaşım, bir sergi var okulun içinde dedi. Görmeyi istemediğimi söyledim, yorgundum. Fakat öyle bir heykel tarif etti ki bana... Gözümün önüne bir heykel geldi, koşarak gittim salona. Baktım, benim kafamdakinden bambaşka bir şeymiş, anlattığından çok başka bir şey anlamışım, sonra geri

⁴⁴ Bkz. (39), ONUR.

⁴⁵ A.g.k.

dönmüştüm. Sergileri gezmemeyi biraz tercih ettim. Ama esas zamanım olmuyordu. Çok kitap okuyordum ama süreli yayınları da takip edemiyordum, etmiyordum.”⁴⁶

Fusun Onur, yurtdışında yaşayan bir Türk sanatçı için oldukça ilginç sayılabilecek bu durum hakkında, Jale N. Erzen’in aktardığı biçimde şunları söylemiştir:

“Minimalizm örneklerini ben Amerika’da iken hiç görmedim. Bilindiği gibi bir eyalette etkinlik başlıyor, dergilere, yayınlara geçene kadar bir süre alıyor. Baltimore’da okul-dışı hiçbir önemli sergi görmediğim gibi, sanat dergilerini de izlemedim. Heykelin öğeleriyle, diliyle uğraştım. Sanat felsefesi okudum, özgür olarak çalıştım; o kadar ki orada da tipik Türk heykeli olarak nitelendirdiler. Bunları yazmamın bir nedeni de ‘özgün Türk resmine dönelim, bütün bu akımlar yabancı, minyatürleri inceleyelim’ gibi savları çok boş bulduğum için.”⁴⁷

Sanatçı, daha sonra ayrıntılarıyla açıklanacağı “tipik Türk heykeli” yapmamış, heykelde soyut arayışına girişmiş ve heykeli de aştığı çalışmalarında sanat yaşamı boyunca geliştirerek devam edeceği mekan, uzam ve boşluk gibi kavramların üzerine gitmiştir. Fusun Onur 1967 yılında Master of Art diploması aldıktan sonra 1970 yılında Türkiye’ye dönmüş ve kurumlardan bağımsız biçimde çalışmayı tercih etmiştir.

“Geometrik ve mimari vurgunun ağırlıklı olduğu”nu⁴⁸ belirttiği ilk sergisini, daha sonra birçok sergisinde olacağı gibi kendi çabasıyla, 1970’de Taksim Sanat Galerisi’nde açmıştır. Sanatçıların sergi açmasının başlı başına ayrıcalıklı bir durum olduğu günlerde Onur, ilk sergisindeki başarısı ve yapıtlarında kullandığı malzeme çeşitliliğiyle izleyenleri hayrete düşürür. Sanatçı, bu sergisinde geniş iç boşlukları

⁴⁶ A.g.k.

⁴⁷ Jale N. ERZEN, “Fusun Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçinde Yeri”, **Yeni Boyut**, 9.

⁴⁸ Bkz. (39), ONUR.

olan soyut biçimler kullanmıştır; ayrıca bu sergisiyle, Türkiye’de, çağdaş sanatın malzeme çoğulluğunu yapıtına dahil eden ilk isimlerden olmuştur.

İlk sergisinden sonra birçok kişisel sergi açan Onur, önemli karma sergilere de katılmıştır. Kişisel sergileri 1972, 1974, 1975, 1978, 1980, 1982 ve 1985 yıllarında İstanbul’daki Taksim Belediye Sanat Galerisi, 1987, 1991, 1995 ve 2001 yıllarında, İstanbul’daki Maçka Sanat Galerisi, 1990’da da yine İstanbul’daki Garanti Sanat Galerisi’nde gerçekleşmiştir.

Fusun Onur’un konu edindiğimiz 1990 yılına kadar, yurtiçi ve yurtdışında katıldığı karma sergilerin sayısı ise oldukça çoktur. Bunlardan en önemlileri, 1971’de Paris Genç Sanatçılar Bienali; 1973’te İstanbul Resim ve Müzesi’nde 50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi; İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergileri; 1, 3, 4, 5, 6. ve 10’uncu Yeni Eğilimler Sergileri; 1982’de Londra’daki BBC Fiftieth Anniversay Exhibition; 1983’te İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde “Galeriler 83 Sergisi”; 1, 2, 3, 4 ve 5’inci Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri; 1986 yılında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nde 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali; aynı yıl Çağdaş Türk Plastik Sanatları Sergisi; yine aynı yıl İstanbul Alman Kültür Merkezi Galerisi’nde “Joseph Beuys Anısına – Bir Başka Sanat” sergisi; 1987’de İstanbul Harbiye Askeri Müze’de 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ile aynı yıl İzmir Türk-Amerikan Kültür Derneği’nde karma sergi; 1989’da İstanbul AKM’de “10 Sanatçı 10 İş:A” sergisi; 1990’da İstanbul Maçka Sanat Galerisi’nde “Göndermeler” isimli karma sergi; 1991 yılında AKM’de “8 Sanatçı 8 İş:B” sergisi, 1992’de yine AKM’de “10 Sanatçı 10 İş:C” sergisi; aynı yıl Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü’nde “Sanat Texnh” sergisi; 1993 yılında “10 Sanatçı 10 İş” sergilerinin devamı olan “D” sergisi; 1995 ve 1999’da Aya İrini Kilisesi’nde 4. ve 6. Uluslararası İstanbul Bienali; 1998’de Almanya Kassel’de

İskorpit sergisi; 2003 yılında İstanbul’da Proje 4L’de Organize İhtilaf sergisi ve 2004’te Almanya Karlsruhe’de “Call Me İstanbul” sergisi.⁴⁹

3. 2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları

Kavramsal Sanat’ın Türkiye’deki etkinliği kuşkusuz, bu çalışmanın öne sürdüğü biçimde, heykel eğitimi alan ancak sanatında farklı yorumlamalara giden Füsun Onur’la önemli bir noktada buluşmaktadır. Sanatçının çalışmalarına dair ayrıntılı bir incelemeye girişmeden, çağdaş Türk sanatına olan katkılarını, getirdiği yenilikleri, açtığı tartışmaları incelemeden önce, kendisinin “yeni” olanla olmayanı yapıtlarında nasıl sorguladığı hakkındaki ipuçlarını, 1986 yılında yazdığı şu cümlelerden çıkarabilmekteyiz.

“Rodin’den bugüne sanatçının imge yaratma yetisi insanı yüzyılların ilerisinde olacak, bilimsel felsefi, teknik değişimlere hazırlayan bir radar gibi sinyaller verdi. Bilim adamı soruyor; Eğer gerçek birçok olayların iç içe ilişkisi ise benim bu ilişkilerin dışında, başına buyruk mermer bronz heykeller yapmamın anlamı ne? Figür pozisyonunun kompozisyonu, proporsiyonu, pozu, kitlelerin denkleşimi, yontma, ekleyerek kurma gibi niteliklerin yerini yeni görsel algılama yolları aldı. İşin içine renk girdi, nesne heykel yapıldı, nesne heykelle gösterenle gösterilenin arasındaki ilişki kesildi. Soyutlama, uzaysal fantezi, soyut enerji gibi kavramlarla alanını zorladı, dilini geliştirdi, yeni anlamlara doğru yol aldı. Estetik kavramlar yüzeysel değildir, genellikle görsel algılama yollarıyla ortak niteliktedir. Yaratıcılıkta yeni simgeler yaratma, birikiminden ayıklama, yeni birleşimlere gitme durmadan sürer. (...) Bir sanatçı ki robotlaşmış yeni simgeler, kavramlar üretemiyor, eski kalıplara yeni teknik uygulamakla çağdaşlık adı altında en alt düzeyde üretiyor ona sanatçı denemez artık. Dolayısıyla kültürün de sanat düzeyi yoksul kalmıştır. Sanat değeri olmayan bu yapıtlar, alışkanlık haline gelmiş hüner gösterisidir. Gerçek sanat yapıtı bilmenin coşkusuyla sarmalanmış bir tutku gibidir.”⁵⁰

⁴⁹ Sanatçının katıldığı karma sergilerin tamamı Ekler bölümünde verilmiştir.

⁵⁰ Füsun ONUR, “Modern Heykelin Korunması”, **Hürriyet Gösteri**, 95.

“Yeni” olanın kaçınılmaz gerekliliği sonucu çıkan bu cümlelerden, sanatçının aldığı sanat tarihi ve felsefe eğitiminin etkileri de belirgin biçimde görülmektedir. Çünkü Onur, sanat tarihi ile felsefeye hakim biçimde ve oralardan beslenerek sanatın “ne”liği ile “nasıl”lığı konusunu, sanatında uygularken sorgulamasının yanı sıra çeşitli dergilerde yazarak da ele almış bir sanatçıdır. 1981 yılında, “Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel” isimli çalışması için yazdığı aynı başlıklı yazıdan bu sonucu çıkarmak mümkündür:

“Sanatçı durmadan yeni yerleştirmeler, eklemlerle ilerler. Sanat anıksal bir etkinliktir, işlevi değiştikçe, uygarlık ilerledikçe değişir. Yüz yıl önce Türk sanatı böyleydi, bize özgü geleneksel sanatımız dedikçe yerinde sayar sanat. İlk önceleri karşı gelinse, yadırgansa da, ilerici sanat toplumu geliştirecek bazı şeyleri özümseyecektir. Sanat kendi konusundan, bilinçli öz konusundan uzaklaştığı an görsel anlatıda kalmış, kof, popüler işler sarar çevreyi. Çünkü sanat anıksal bir üretimdir. Daha önce bilinmeyen dünya içeriklerini nesnel gerçeklikle sunar. Görsel imgenin dilbilimi sanatın dışındakilere anlaşılmaz görünür. Oysa görsel imgeyi bütün istenmeyen diğer ilişkilerden koparıp, istenen yepyeni ilişkilere, eklemlere vardırان sanatçı mantık, ruhbilim, felsefe, imgeleme mantığı, matematik ve yaşamın kendinden güç alır. Sanatı araç olmaktan kurtarıp, sözlüğe içsel yeni bağlaşımlar, yeni kullanımlar katarken yeniden üretime girer.”⁵¹

Fusun Onur Akademi’deki eğitimini, 1950’lerden beri özellikle resim alanında görülen soyut dışavurumcu anlayışın 1960’larla birlikte heykelde yaygın biçimde uygulandığı yıllarda sürdürmüştür. Paris’ten yeni dönen Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’nun bu anlayışla da beliren yenilikçi tutumları, heykel çalışanların uluslararası ölçüde açılım sağlamalarına yol açmıştır. Fusun Onur’un Amerika’da yaptığı çalışmalardaki soyut anlayışın temelinde de, Akademi’de aldığı eğitimin önemli bir payı bulunduğu iddia edilebilir. Aykut Köksal, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”ı değerlendirdiği makalesinde sanatçının bu yenilikçi ortamda takındığı yenilikçi tutumla ilgili şu değerlendirmelerde bulunur:

⁵¹ Bkz. (40), ONUR, 14-15.

“Altan Gürman’ın yüklendiği role koşut bir rolü, kurum dışında kalarak ve sözü, yapıtının sakin katılımına bırakarak Füsun Onur’un yüklendiğini görüyoruz. Öğrenimini Akademi’nin heykel bölümünde tamamlayan Onur da, Gürman gibi geleneksel retorik çerçevenin dışına çıkar. (...) Onur, kırılğan işleriyle, bir yandan heykelin alışlagelmiş ‘maddi’ gerçekliğinin karşısına dikilirken kalıcılık/geçicilik sorunsalını da Türk sanatına sokan ilk çağdaş sanatçıdır.”⁵²

Sanatçı, 1967 yılında Master of Art diploması alana değin gerçekleştirdiği çalışmalarda malzeme olarak alçı kullanmış, geometrik bazen de tamamen soyuta varan heykeller yapmıştır. Onur’un 1960’lı yıllardan 1970’lerin başına kadarki çalışmalarını genel olarak, minimize edilmiş formlarda, heykelin temel kavramlarını irdeleyen, sorgulayan, bu sanatın sınırlarını zorlayan yapıtlar olarak değerlendirebiliriz. **(Resim 01 – 02)** Türkiye’de Kavramsal Sanat üzerine önemli çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Nilgün Özayten bu bağlamda sanatçıyı, “...Onur’un Türk sanat ortamına en önemli katkılarından biri, 1970’lerin başında bu ortamda sorulara, tartışmalara ve sanatın algılanışında yeni bakış açılarına yol açmış olmasıdır.”⁵³ şeklinde özetler.

Sanat hayatı boyunca birer problematik olarak çalışmalarındaki yerini hep koruyacak olan “mekan” ve “uzam” sorununu Füsun Onur, 1968’den 1970’li yılların başına kadar beyaz boyalı strüktürel nitelikte ahşap çalışmalar biçiminde işlemiştir. 1970 yılında, Taksim Belediye Galerisi’ndeki ilk sergisi de geometrik ve mimari ağırlığın hissedildiği, bu kavramları irdeleyen çalışmalardan oluşmaktadır. Dönemin sanat gündeminin takip edilmesi açısından önem taşıyan “Ankara Sanat” dergisinde sanatçının bu ilk sergisiyle ilgili şu cümleler yer almaktadır:

“Yeni bir ad, Füsun Onur. Hem pek genç, hem de Amerika Marylan In(s)titute College’den henüz üç yıl önce dönmüştür. Gerçi bir Akademi öğrencisi (olarak) bulunduğu yıllarda onun yarınlar vadeden bir heykeltıraş

⁵² Aykut KÖKSAL, “Türkiye’de Çağdaş Sanat”, **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**, 170.

⁵³ Bkz. (21), ÖZAYTEN, 1376.

olacağını görenler olmuş ve o da karma sergilere verdiği eserleriyle bunu ortaya koymuştu. (...)

Onur heykeltçilikte, Pasifikler, Atlantikler ötesinden bize yepyeni bir hava getiriyordu. Sanat yolculuğunun ilk basamaklarında bu sadece bir başarı değil, fazla bir hamle gösteremeyen heykeltçiliğimizde bir aşamaydı. Sanatçı, Amerika'nın seçkin evladı Davit Stein başta olmak üzere bu ülke sanatçıları ve çağımızın sanat anlayışını iyi tanımıştır. Verdiği örnekler bunu ispatlıyordu. Daha ilk gün, başarılı bir eseri Resim ve Heykel Müzemize alındı. Her şeyi kapsamak isteyen bir hacim anlayışı var Füsün Onur'da. Materyâl pek önemli değil ama, seçimi yine buna göre yapıyor..."⁵⁴

Profesyonel anlamda sanat ortamına girdiği bu erken dönemki çalışmalarında, heykel anlayışını merkezi bir kütesellikten çıkartarak mekan içinde süreklilik ile hareketi sağlamaya yönelik bir çaba görülür. Bunu yaparken de iç boşluk ile düzlemleri karşı karşıya getirerek kütle sorununu ikinci planda bırakmayı amaçlamış, mekan ve uzam sorununu ön plana almıştır.⁵⁵ Sanatçının bu çabası, yukarıda yer verdiğimiz alıntıdaki gibi "her şeyi kapsamak isteyen bir hacim anlayışı" olarak anlaşılmıştır. Jale Erzen ise 1982 yılında yazdığı yazısında, sanatçının bu ilk sergisiyle ilgili olarak, her şeyi kapsadığı değil, yapıtların kendi dışında kalan her şeyi dışladığına dair bir yorum yapmıştır.⁵⁶

"Bu heykellerde bütünlük sorunu, 'gövde'nin farklı parçalarının birleşmesi ve bu parça geometrilerinin birbirleri ile olan ilişkisi olduğu kadar, parçaların kendi yöntemlerine de yöneltiliyor. Heykelin kütesel bir bütün halinde oluşması kaygısı, yerini heykeli oluşturan öğelerin çözümüne bırakıyor. Düşünsel düzeyde ve oluşum sürecinde içeriği çözümlemede arayan bu heykellerin aynı zamanda bir diğer düzeyde yaşantısal bir bütünlük sunmaları söz konusu. Bu biçimler tanımı söze olanaksız bir duygu ortaya koyarken, biçimin içinde gizli olan boşluğa çeşitli açıklık (kapı, aralık, delik, yırtılma) uygulamaları ile dikkat çekiyorlar. Aynı sergide bir başka heykel ise (ışıklı sünger) 'biçim'i dik düzlemlerin çevrelediği 'boşluk'ta arıyor. Bu heykellerin üzerinde durduğu bir başka minimize dikkati çeken kavram da yapıtın algıyı odaklaması ve kendi etrafında algısal bir vaküm yaratan güçlü bir iç

⁵⁴ Güzin Fuad AKBAY, "Onur Sergisi", **Ankara Sanat**, 9.

⁵⁵ Bkz. (47), ERZEN, 11.

⁵⁶ Burada parantez açarak belirtmek gerekir ki Erzen'in bu makalesi, Füsün Onur'un tüm sanat yaşamını konu edinen kapsamlı tek makale olması açısından dikkat çekicidir ve bu çalışmada makaleye sıkça gönderme yapılmıştır.

devinime sahip olmasıdır. Yapıtların kendi dışında kalan her şeyi dışlayarak başka bir yaşantısal evren yaratması söz konusudur. Bu evrende, sözel dilin anlamları da değişecek ya da sorguya çekilecektir. Bu bakımdan Füsun Onur'un bu dönem heykellerinin bir arada görünmesi ve özellikle iç mekanlarda sergilenmesi gerekmiştir sanırım.”⁵⁷

Sanatçının sonraki çalışmalarının aksine bu sergideki işleri “dolu” olarak tanımlanabilmektedir.⁵⁸ Çalışmalar, resim sanatına özgü espas kavramını, formların birbirleriyle kurdukları ön-arka ilişkileriyle beraber derinlik bağlamında sorgulayan ve espası bir anlamda “aşan” işlerdir.

1970 sonrasında hemen her yıl sergileyeceği ve izleyicideki alışıldık, klişeleşmiş sanat tanımlarını değiştirmeyi amaçlayacağı çalışmalarında Füsun Onur, heykeli kendini oluşturan öğelere ayırtırmayı ve böylece kütle sorunu ikinci plana itmeyi, kütlenin algılanmasını sağlayan mekan ve boşluk olgularını ise öne çıkarmayı en önemli uğraşısı yapacaktır. Sanatçı mekan içinde de dikeylik/yataylık kavramlarını; çizgi, yüzey gibi öğeleri, bunların arasındaki geçişleri ve ilişkileri; sonuçta mekanın kazandığı biçimsel değişimleri, tek boyuttan iki boyut türetme ve mekanı kendi içinde katlayarak üçüncü boyuta geçiş gibi işlemleri irdeleyecektir. 1972 yılında Taksim Sanat Galerisi'ndeki sergisi, mekan ve boşluk olgusunu irdeleyen çalışmalarının ilk örneklerini sunmaktadır.⁵⁹ Bu sergideki çalışmalar, ayrı ayrı ya da bütün halinde hareket çağrışımı yapmakta; derinlik olgusu çalışmalarda iç içe geçen, tek merkezden dağılan ince formlarla belirlemektedir. Ayna ile desteklenen bir çalışma, derinlik kavramının sorgulanmasına yardımcı olmaktadır. Sergide yer alan heykellerden biri hazır malzemeye yer vermesi açısından ayrıca önem kazanır. Yapıt, dikdörtgen bir çerçevenin iç boşluğundan görülen soyutlanmış üç dallı bir ağaç formundan oluşur. Dallardan birinin ucunda kırmızı bir balon asılıdır.

⁵⁷ A.g.m.

⁵⁸ Bkz. (39), ONUR.

⁵⁹ Bkz. (21), ÖZAYTEN, 1376.

1972 yılı Aralık ayının Milliyet Sanat dergisinde, tüm yılın sergilerini değerlendirdiği yazısında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füsun Onur'un aynı yıla tarihlenen bu ikinci sergisi hakkında şunları yazar;

“1972 yılından aklımda kalan bir heykel sergisi var. Taksim galerisinde açılan Füsun Onur'un heykel sergisi. Bu genç sanatçımız 71'de Paris'teki gençler Biyenalinde yurdumuzu temsil eden 4 sanatçıdan biriydi. Akademide bir numaralı heykeltıraşımız Hadi Bara'dan mezun olduktan sonra Amerika'da 5 yıl çalışan genç sanatçımızın en büyük özelliği çok büyük bir sadelik içinde çalışması, bir çocuğun kum üzerine parmağı ile çizebileceği kadar azla yetinmesi.”⁶⁰

Eyüboğlu, aynı yerde ülkedeki heykeltiricilik anlayışına da kısaca değinir. Heykel sanatının son elli yılda abidecilikle sınırlı kaldığını belirttikten ve abidelerin konu benzerliğine değindikten sonra abideyle sınırlı heykel anlayışındaki tek değişimin de üsluptaki Kübizm etkisi olduğunu söyler.⁶¹ Bedri Rahmi, Füsun Onur'u da bu durumla ilişkilendirerek yazısına devam eder:

“Füsun Onur'un sergisi bu yönden büyük bir önem taşıyor. En ufak bir taklide dayanmadan en ucuz malzeme ile, karınca kadarınca en sevdiği biçimleri gözümüzün önüne seriyor. Satış, alışveriş, gösteriş, şalvar, potur, jest, nutuk umrunda değil.”⁶²

Sanatçının kendi tabiriyle “açık işler” vardır bu sergide.⁶³ Yapıtların birbirinin devamı olduklarına, birbirlerini bütünlediklerine ve dolayısıyla serginin bir bütün olarak ele alınması gerektiğine dikkat çeken ilgili Jale N. Erzen sergiyle ilgili şunları yazmıştır:

⁶⁰ Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, “Plastik Sanatlar-Heykel Sergileri”, **Milliyet Sanat**, 14-15.

⁶¹ A.g.m.

⁶² A.g.m.

⁶³ Bkz. (39), ONUR.

“... 1972 sergisi mekansal ya da boşunsal biçim sorununa özellikle yönelen bir sergi olmuştur. Minimalizm akımının mimari, hareket, ışık ve bir tür gösteri ile kurmuş olduğu ilişkiler, bu aşamada kavramlar daha yalınlaştırılarak ele alınmıştır.

Mekanı oluşturan dikeylik ve yataylık kavramları teker teker çizgi, düzlem gibi öğelerle ele alındığı gibi, bunlar arasındaki geçişler, ilişkiler ve bunların farklı davranışlarında mekanın kazandığı biçimsel nitelikler heykelin içeriği olmuştur. Bu sergide her yapıt çözümlemeyi bir diğerinin bıraktığı yerden ele alarak uygulamış, böylece yapıtlar aşamasal ve zamansal bir süreç içinde bütünleşmişlerdir.”⁶⁴

Erzen’in bu sözlerindeki dikkati çeken şey, sergideki yapıtları tanımlamak için kullandığı “Minimalizm” vurgusudur. Zira Onur’un üslubunu Minimalizm’e mâl etmek, sanatçıyı bununla sınırlamak hatalı olacaktır. Füsun Onur’un çalışmaları, daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, sık sık farklı yorumlanmış, böylece sanatçı farklı kişi ve kaynaklarca minimalist olarak da değerlendirilebilmiştir.

1972 yılından itibaren ahşabın yanı sıra ayna, cam, pleksiglas, strafor gibi malzemeleri kullanan sanatçının bu dönemden sonraki çalışmalarında hazır malzemeler ve buluntu objeler de giderek yaygınlık kazanır. “Gerektiği zaman hazır malzeme kullandım.”⁶⁵ diyen sanatçının tamamen hazır malzemeden gerçekleştirdiği ilk çalışması, Cumhuriyet’in 50. Yılı kutlamaları çerçevesinde İstanbul’a yerleştirilen Gürdal Duyar’ın bir heykelinin Erbakan Hükümeti’nce müstehcen bulunarak kaldırılması üzerine, 1973 yılında olur.

“Erbakan, nü heykel ancak galerilerde görülebilir demişti, biz de Heykeltıraşlar Derneği olarak hepimiz buna bir tepki biçiminde nü yapmaya karar vermiştik. Ben o dönem arabalara da asılan çıplak bebeklerden alıp, onu aynalarla büyüterek bir çalışma hazırladım. Sanırım tamamen hazır malzeme kullandığım ilk çalışmam o.”⁶⁶

⁶⁴ Bkz. (47), ERZEN, 11.

⁶⁵ Bkz. (39), ONUR.

⁶⁶ Agk.

“Nar Kız” isimli çalışmasında Füsun Onur bebeği yatay düzlemlerde keser, ayna ve cam parçaları yardımıyla optik etkiler oluşturur. **(Resim 06)** Kadın bedeninin “bakılan” olması, bebeğin çevresindeki aynalar yardımıyla pekiştirilerek vurgulanmıştır. Çalışma, resmi ahlak anlayışını sorgular bir nitelik taşımakla beraber bunun gündelik yaşamla arasındaki uçuruma da işaret eder. Sanatçı 1972 sergisindeki bir çalışmasında hazır malzeme olarak ilk kez bir top kullanmış olsa da, buluntu yani hazır objeyi merkeze alan “Nü” isimli çalışması ile, malzeme olarak da önemli bir yenilik başlatmış olur. Böylece transparan, yansıtıcı, yumuşak malzemeler kullanmaya başlamıştır.

Füsun Onur’un 1973, 1974 ve 1975 yıllarındaki çalışmaları; mekanda tek boyuttan iki boyut türetme, mekanı sınırlara ve aralıklarla bölme yoluyla “zaman” kavramını oluşturma, mekanı tanımlayan çizgi ve düzlemlerin yer değiştirmesi ile onu kendi içinde katlama, üst üste getirme⁶⁷ gibi sorunlarla da ilgilidir. Sanatçının ilk sergisiyle belirmeye başlayan karakteristik denilebilecek üsluptaki çalışmaları bu yıllarda da devam etmektedir. Ancak aynı yıllarda adeta bir başka koldan gelişen, ilerideki çalışmalarında baskın çıkacak farklı malzemeler ile kavramsal göndermeleri olan, “heykel” şeklinde nitelenebilecek biçimden giderek çıkan eserler de görülmektedir. 1974 tarihli isimsiz bir çalışması buna örnek gösterilebilir. **(Resim 03)** Pleksiglas ile çalışan sanatçı, pencereyi andırır bir geometrik formun içine kırmızı renkteki pleksiglardan “bakan” bir insan figürü yaparak sanki bakan – bakılan ilişkisini vurgulamıştır. 1975 tarihli, İstanbul Arkeoloji Müzesi heykel ödülünü alan “Çekirdekli Ağaç” isimli eseri ise, sanatçının heykel formlarını irdelediği ancak heykeli “aşmasının” ipuçlarını veren bir çalışmadır.

Sanatçı, Taksim Sanat Galerisi’nde 1975 yılındaki dördüncü kişisel sergisinde, iki büyük boy çalışmasını sergiler. Bunlardan 385 x 200 cm. büyüklüğündeki isimsiz olan çalışma, 50 cm. genişliğinde iki pleksiglas ile, bunların arasına yanılsama

⁶⁷ Bkz. (47), ERZEN, 11.

yaratmak amacıyla konulmuş, gölge etkisi yapan biçimlerden oluşmaktadır. **(Resim 05)** Heykel formunun tamamen dışındaki bu çalışma, özellikle açık havada birtakım ı ışık – gölge oyunları oluşturmakta, izleyicisini şaşkınlığa uğratmaktadır. Güzin Fuad Okbay, bu sergiyle ilgili o dönem şunları yazmıştır:

“Heykel sanatı alanında bize yeni görüşler getiren Onur, bu sergisinde yeni ve değişik formlar veriyor. Bu kez daha bir atılım ve süper sanatçı kişiliği vardı.

Sanatta yakalanması pek güç olan sadelik içindeki, üç boyutun hakkını vererek giriştiği mekan araştırmalarına saydamlık da katmıştı. Heykel sanatımızın yeni yeni su yüzüne çıkmağa başladığı, hele bu yeni görüşlere pek akıl erdiremediği günümüzde, inanç içinde bu ürünlerini ortaya koyuşu, gerçek bir sanatçı gücüne ve cesaretine dayanıyor. O’na süper sanatçı kişiliği yakıştırışının sağlam dayanağı da budur.”⁶⁸

Sanatçının bu yıllarda gerçekleştirdiği çalışmaları arasında yer alan “Çerçeve, Taş, Toprak, Çiçek” (1977) **(Resim 08)** ve “Ekmek Elma Dedin de Aklıma Geldi” (1978) **(Resim 10)**, özellikle sanatın kapsam ve içerik sorununa, dolayısıyla da sanat tanımının sınırlarına dikkati çektiği, böylece bir anlamda Dadaist gelenekle bağdaştığı yapıtlardır.

Füsun Onur’un beşinci kişisel sergisi “Dıştan İçe İçten Dışa”, 1978 tarihli dir. Sanatçı bu sergisindeki çalışmalarla, kimi kaynaklarda iddia edildiğinin aksine sanat yapıtlarının satışı olgusunu sorgulamamış “seyircinin, kafasına yerleşmiş bütün basma kalıplardan kurtularak yapıta bakması”⁶⁹ amaçlamıştır. Serginin düzeni de izleyicinin algısını kırmaya yöneliktir. Sanatçının portakal kasaları ve farklı hazır malzemelerle gerçekleştirdiği çalışması, izleyeni eğilmeye, yapıta çok yönlü bakmaya itmekte, yapıtı bir bütün halde algılamaya zorlamaktadır. **(resim 11 a)** Bu çalışmaya “yerleştirme” demek doğru olacaktır.

⁶⁸ Güzin Fuad OKBAY, “İstanbul Sergileri-Füsun Onur Sergisi”, **Ankara Sanat**, 14.

⁶⁹ Bkz. (39), ONUR.

Burada bir parantez açarak belirtilmesi gereken nokta, sanatçının çalışmalarında kendini yavaş yavaş gösteren yerleştirmenin bir tarz olarak oturmaya başladığıdır. Çalışmanın eski fiziksel sınırlarını terk etmeye başlamasıyla içinde yer aldığı mekansal bağlamın doğrudan yapıta dahil olma durumu, yerleştirmelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Onur'un çalışmalarında yerleştirme zamanla vazgeçilmez bir noktaya varacaktır.

“Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi kapsamındaki yedi parçalı, kedi figürünün kullanıldığı duvar çalışmasında ise sanatçı, kedilerin gözlerini bir çeşit izleme – izlenme vurgusuyla kullanmış, açılır – kapanır bir düzenekle insanın psikolojik olarak “içe attığı” yanını anlatmak istemiştir.⁷⁰ **(Resim 12 a-b-c)** Füsun Onur, zaman zaman çalışmalarına eklediği “yazı”yı bu kez serginin çerçevesini çizen bir metin biçiminde kullanmıştır. Sanatçı, sergi için yazdığı bu metnin son bölümünde şunları söylemiştir:

“(…) Düşünce dizgesinin dengesi imlerin, simgelerin yerini almasıyla bozuluyor, yaşantı tekdüzeleşiyor. Bu da insanlara özgü olan yaratıcılığı yitiriyor. Resimde, yontuda gördüğüyle yetiniyor insan. Portre mi, ölü doğa mı, açık hava resmi mi? İlk görüntülerine göre seyirci onları etiketliyor, tanıdıklar listesine sokuyor. Onu simgeden çok nesne daha ilgilendiriyor. Soyutu bile adlandırarak tanıyınca anlam yitip gidiyor. Oysa seyircide anlam çoğalmalı, yaratıcılığa girmeli ki, sanatçıyı etkilesin; sanatçıdan seyirciye, seyirciden sanatçıya diyalog kurulabilsin. Birinci bölümde bunu anlatmak istedim.

Yine bunları düşünerek ‘Dıştan İçe İçten Dışa’ adlı yapıtımda yedili bir dizi düzenledim. Sözdizimi gibi resimlerin birleşmesinden çıkacak anlamı genel bir simgeyle belirttim. Seyircinin kafasına yerleşmiş, biçimlenmiş bütün geleneksel basmakalıp alışkanlıklardan kurtularak bu yapıta bakmasını istiyorum. Resmi durağandan kurtarmak için zamana yaydım, çünkü çoğu ilgilerimiz değişim, zaman üzerine kurulu. İletişim kurduğumuz alan bunlar.”⁷¹

⁷⁰ Bkz. (39), ONUR.

⁷¹ Füsun ONUR, 16 – 19 Şubat 1978 tarihli “Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi için metin.

Jale N. Erzen bu sergiyle ilgili şunları yazmıştır:

“... (sanatçı) 1978 sergisinde sanat tanımları, estetik, imge ve simge konularına yönelerek günlük kullanım araçlarını ve ‘bulunmuş’ nesneleri uygulamaya sokuyor. Arada Pop sanatının ‘doğal’ ve ‘insan yapısı’ arasında kurduğu ikileme çağrışım yapar nitelikte öğeler buluyoruz: Manav sandıkları, eşyalar, çerçeveler. Bunlardaki yerleştirme (installation) çabası mekansal kapsamın oluşturduğu kendine özgü anlama dikkati çekiyor ve 1972 sergisinde parçalar arasında kurulan bütünlük, burada mekanın yaşantısal niteliği ile oluşturuluyor.”⁷²

Onur’un oldukça rahatsız olduğunu her fırsatta belirttiği, sanatının kategorize edilmesine çalışılırken yanlış yorumlanmasından doğan sıkıntı, açıklama niyetine karşın yoruma dayalı olan bu alıntıda da vardır. Çünkü Erzen’in belirttiği sanatçının bulunmuş nesneleri kullanması, onun doğrudan Pop Art ile ilişkisinin kurulmasına meydan vermemektedir.⁷³ “Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi, yukarıda da belirtildiği üzere farklı biçimlerde yorumlanmış ve eleştirilmiş, bu açıdan “zor” hatta zamanının ötesinde bir sergi niteliğinde olduğunu göstermiştir.

1977 tarihli bir başka çalışması ise, Onur’un Kavramsal Sanat için temel nitelikteki “yazı”yı, “Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi için yaptığından farklı olarak çalışmasını bütünler biçimde kullanması açısından önemlidir. “3 Kişi İdiler, Us-Sevgi-Barış” isimli, karton, rafya, yıldız, ve jelatinin kullanıldığı çalışma İstanbul Sanat Bayramı’nda sergilenmiştir. Üç parçalık bu çalışma, üç adet kutu içinde farklı malzemelerle gerçekleştirilmiş, isminden de anlaşılacağı gibi us, sevgi ve barış kavramlarını alegorik biçimde ifade eden bir yapıdadır. **(Resim 09 a-b-c)** “Us”u temsil eden parçanın altında el yazısıyla, “Kendini yargılamak başkalarını yargılamaktan daha güçtür. Kendini tek yıldız sanma.”; “Sevgi”yi temsil eden

⁷² Bkz. (47), ERZEN, 11.

⁷³ Sanatçı hakkındaki tartışmalar, “Fusun Onur’a Yöneltilen Eleştiriler” başlığı altında ayrıntılı olarak incelenecektir.

parçada “Kötülük tohumu erken koparılıp atılmazsa sevgiyi yok eder.”; “Barış”ı temsil eden parçanın altında ise “Bir idi bin oldular ve el ele verdiler” yazmaktadır.

Fusun Onur, 1980 yılında, Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı altıncı kişisel sergisinde “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar” isimli, mekân içinde çok parçalı, dağınık bir yerleştirme uygulamasıdır. **(Resim 14 a-b-c)** Bir kaide üzerindeki kutuların içlerinde farklı anlatımlar, öyküler, biçimler vardır. Örneğin kutulardan birinde ışık-güneş Atatürk’e doğru dönmekte, kitleler ışığa yürümektedir. Diğer kutunun içinde ressam biçiminde bir figür çalışmakta, farklı bir kutuda ise bir saat yer almaktadır. Toplam on bir parça olan yapıtın her kutusunda anlatılanları teker teker okuduktan ve birleştirerek hikâye ettikten sonra M. Ali Gökberk eser hakkındaki beğenisini şu cümlelerle ortaya koyar:

“Bu gerçekleri, taş, demir, tahta ve çeşitli malzeme ile ortaya koyan bu görüş sistemi, Türkiye’imizde sanata giren ilk felsefedir. Amacı insanı düşünmeye, yaratmaya götürmektir. İşte, Fusun Onur böyle bir sesi kulağıımıza getiriyor. O’nu candan kutlar, eserinin sanatçılarımıza örnek olmasını dilerim.”⁷⁴

Gökberk’in de ifade ettiği gibi, Fusun Onur bir anlamda felsefeyi sanata sokan işler yapmıştır. ABD’den döndükten sonraki on yılda artık kendine özgü sanat biçimini belirgin biçimde oluşturan sanatçı 1980’li yıllardan itibaren mekan kavramıyla farklı bir açıdan ilgilenmeye, işlerini mekana taşımanın yanı sıra mekanı da işlerine taşımaya başlamıştır. Yapıtının sergilendiği mekanın mimari programını, çalışmasının galeri ile ilişkisini irdelemeye çalışmış, mekan kavramı onda çok yönlü bir biçime oturmuştur.

Fusun Onur’un çalışmaları 1980’li yıllara kadar genellikle isimlidir. 1980’li yıllardan itibaren ise sanatçı yapıtlarının hemen tamamına isimler verir. “Kaldırım

⁷⁴ M. Ali GÖKBERK, “Heykelimize Fusun Onur’un Getirdiği Düşün”, *Ankara Sanat*, 11.

Kenarında Su”, “Karabasan”, “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”, “Kavramsal Görsel İmgeler” ya da “Kuş Tuval” gibi çalışmalarla örnek olarak verilebilecek bu isimlerde dikkat çekici olan izleyiciyi yönlendirme amacının adeta saklanmadan yapıyor olmasıdır.

Onur’un mekânla ilgili çalışmalarının “uç noktası” sayılabilecek eser, 1981’de İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi’nde gümüş madalya kazandığı “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” adlı yerleştirmesidir. (**Resim 15**) Tahta, boyalı ip ve karışık gercin kullanıldığı çalışma 200 x 183 x 140 cm. yani içine girilebilecek boyutlardadır. Sanatçının, bu çalışmasıyla neleri sorgulamak istediği kendi söylediklerinden anlaşılabilir;

“Resim niçin duvarda, çerçevede kalmalı? Heykel deyince ille figür şekil mi olmalı? Resim, heykel diye sınırları hep ayrılır mı? Resmin olanakları ne, heykelin ne? Resim ve heykelde uzam zaman nasıl kullanılmış? Koechlin zamanı 1. Süreklilik, 2. Ruhbilimsel, 3. Ölçülü, 4. Müzikâl zaman olmak üzere ayırmış. Plâstik sanatlarda eş zamanlılık, artzamanlılık nedir, günümüze kadar nasıl kullanılmış? Kübizm eşzamanlılık mıdır? Anlıksal uzam nedir? Sanatın dikey, yatay okunması nedir? İşte ‘Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel’ bunun gibi anlıksal etkinlikler eşliğinde ortaya çıktığından ona bu sorular eşliğinde bakılmasını istiyorum.”⁷⁵

Bu çalışmayla ilgili İpek Duben’in değerlendirmesi, çalışmanın başarısına işaret eder biçimdedir:

“Fusun Onur’un gümüş madalya alan ‘Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel’ adlı üç boyutlu yapıtı başka bir düşe çekiyor seyirciyi. Yıldızlarla kaplı gök mavisinin oluşturduğu iç mekâna davet ediyor sanatçı, sonra bize bembeyaz çarşığıyla kaplı küçük bir karyola gösteriyor seyre dalalım diye o dünyayı.

⁷⁵ Bkz. (40), ONUR, 15.

Düş/gerçek çelişkisini burularak hissediyoruz birden, hem de gülümseyerek.”⁷⁶

Fusun Onur’un 1982 yılında gerçekleştirdiği “Çiçekli Kontrpuan” isimli sergisindeki aynı adlı işi, “Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel”de olduğu gibi yine fiziksel olarak izleyiciyi içine alan, sanat çizgisinde dönüm noktası sayılabilecek bir başka çalışmadır. (**Resim 16 a**) Sanatçının bu iki çalışması, Jale N. Erzen’in deyişiyle, “sanata yaşamsal boyut ekleyen” işlerindendir.⁷⁷

“Çiçekli Kontrpuan” sergisi, “mekan bütünlüğü içinde saptanan zaman konusunda çok boyutlu bir gerçeğe dikkati çekmekte” ve “malzemenin, yapıtın, nesnenin kendi ‘doğallığı’, kendi anlamlılığı içinde zamanın eşsüreliliğini olduğu kadar, göreliliğini de” işlemektedir.⁷⁸ Sergide resim ve heykel arasındaki sınır değişime uğramıştır. Mavi malzemeden büyük bir çadırı andıran, içine gerçek-yapay müdahale edilmiş bitkilerin yerleştirildiği ve yandan giriş yerleri bulunan bir yapıttır “Çiçekli Kontrpuan”. Sanatçı “nota” terimini ilk kez burada kullanarak daha sonraki çalışmalarında eğileceği müzik konusuna da girmiştir.⁷⁹ Sanatçının çalışmalarındaki izleyeni farklı algılamalara zorlama, yapıtın etrafında dolaşma, içine girme ya da ona karşıdan bakmaya itme durumu “Çiçekli Kontrpuan”da Canan Beykal’ın tabiriyle “elle tutulur” biçimde gerçekleşmiştir.⁸⁰ Onur, çalışmalarında temel problematiklerden biri olarak koyduğu uzam-zaman kavramını, bu çalışmasıyla daha somut kılmıştır, çünkü “Çiçekli Kontrpuan”, sergi alanının kendisi olmuştur. Beykal, geleneksel görme objesinin burada artık yaşanan bir türe dönüştürüldüğünü, izleyicinin sergi mekanına girdiğini sandığında, ister istemez sanatçının mekanına

⁷⁶ İpek (AKSÜĞÜR) DUBEN, “1981 ‘Yeni Eğilimler’ Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi”, **Milliyet Sanat**, 37.

⁷⁷ Bkz. (47), ERZEN, 11.

⁷⁸ A.g.m.

⁷⁹ Bkz. (39), ONUR.

⁸⁰ Canan BEYKAL (ÇOKER), “Fusun Onur ve Çevresel Sanatı”, **Sanat Çevresi**, 24.

girdiğini ve doğrudan onunla yaşamaya başladığını belirtir ve sorar: “Bu sergi ülkemizde bir aşamayı mı belirtiyor?”⁸¹

Sanatçı, “Çiçekli Kontrpuan” için yazdığı sergi metniyle, yanlış yorumlamalara fırsat bırakmamak için kendini aracısız ifade etmeyi tercih etmiştir ve şunları belirtmiştir;

“Çiçekli Kontrpuan diye adlandırmamın nedeni bu yapıtta ön plana çıkan zamanın kullanımı. Görsel biçimler kendilerini bir bakışta eşsürelilik kavranacak gibi ele verirler sonra bunu sanat yapıtının iç bağlantısına girmeyi gerçekleştiren art süreklilik izler. Ben zamanı burada süreklilik ve mekanın bir işlevi olarak yaymakla izleyiciye, birbirinin karşısına çıkan elemanlarla içinde anılarının, beklentilerinin rolü olmaksızın, zorunlu artsüreklilik olarak izlettiğim bir gelişim sunmak istedim. Yapıt eşsürelilik bütün içinde kapandığı zaman ise başlangıçla son birleşmiş, sanki akış durmuştur. İzleyici o anda gördükleri ile önyargısız olarak yaratıcılığa katılıp, gelişmeyi bir bütüne vardırarak buradaki iç bağlantıların farkına varıp, yerleşmiş alışkanlıklarının dışına çıksın ki; akış, süresizlikler, süreklilik, uzama kısaltmalar, boşluk her izleyiciyle değişsin, dolsun.

Gerçekleştirmek istediğim işte bunlar. Görsel bir kontrpuan olduğu için sessiz. Ama dilersek bunu da müzik başlamadan ya da bittikten sonraki büyük sessizlik olarak alırsak.”⁸²

Fusun Onur bu çalışmasıyla, izleyicilerin bir galeriye gittiklerinde görecekleleriyle algı sınırlarını zorlamak, “ulvi” birtakım hisler yaşamalarını sağlamak ve bununla beraber şaşırtmaktan çok, “sanatı kendi yüceliği sınırlarında, izleyicilerin yüreğini kaldırmak ve heyecanlandırmak” istemiştir.⁸³ Plastik malzemeye sanatçının yarattığı mavi dünya, çeşitli renk oyunları, parlamalar vb. ile o dönem sanat izleyicisi için fantastik bir dünya gibi algılanmıştır kuşkusuz. Sanatçının, yapıtı çeşitli notlar yardımıyla açıklamaya da çalıştığı bu sergi, zengin malzemeye, yetkinlik ve ustalığa karşı bir tavır getirmesiyle önemlidir. Elbette, çalışmanın satılamayacak/satın

⁸¹ A.g.m.

⁸² Fusun ONUR, “Çiçekli Kontrpuan” sergi metni, 1982.

⁸³ Bkz. (39), ONUR.

alınamayacak boyutlarda oluşunu da, sanatçının eserin metalaştırılmasına karşı tavrını göstermesi açısından ayrıca belirtmek gerekmektedir.

Jale N. Erzen, bu sergiden yola çıkarak sanatçı hakkında şu genellemelere varmıştır:

“Dada ve Gerçeküstücülerin sanatın ancak düşüncelerin çatışması ile oluştuğu kanısı Füsun Onur yapıtlarındaki düşünce kolajında bir çağrışım olarak belirir. Diğer uçta, bugün daha çok gösteri niteliğindeki çalışmaları ile tanınan Joseph Beuys’un düşünceyi farklı imgelerle çizerek yeni bir görsel dil yaratma ve bununla seyirciyi belirli bir anlama yöneltme yöntemi de Füsun Onur’un 1982 Taksim Galerisi’ndeki uygulamasında benzeri, ancak estetiği gözardı etmeyen bir tavırla ele alınıyordu. Bunlar Füsun Onur’un 20. yy. yarısından bu yana gelişen ‘Çağdaşçılık’ ilkelerine yakınlığı ve çağdaş sanat düşüncesi kapsamı içindeki sezginliğini ortaya koymaktadır.”⁸⁴

“Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü”, Onur’un 1985’teki sergisinin adıdır. **(Resim 19)** Sanatçı bu sergide, başkalarından kendisine “kalan” eski birtakım malzemeleri sergilemiş, kendi deyimiyle “fantezi olgulara” yönelmeye başlamıştır.⁸⁵ Ev eşyaları, eski bir koltuk, mobilya parçaları, bir tül perde, plastik bir bebeğin ayakları, eski kitaplar, fotoğraflar ve benzeri eşyaların yer aldığı on bir düzenleme vardır sergide. Sanatçı, eski eşyaların izleyicinin anılarıyla olan ilişkisi ve çağrışım gücünü vurgulamak istemiştir. Gereçlerin çağrışım gücünden yararlanarak “uzam – zaman” kavramlarını, yapay ve geçici düzenlemelerle irdelemiştir.⁸⁶

Maçka Sanat Galerisi’ndeki 1987 tarihli “İmin İmi” isimli, sergiyle aynı adı taşıyan yerleştirme **(Resim 20 a-b-c)**, sanatçının 1991 yılında 8 Sanatçı 8 İş B Sergisi’ndeki “Görünen-Görünmeyen Tanıdık-Tanımadıklarımız” adlı çalışmasıyla

⁸⁴ Bkz. (47), ERZEN, 10.

⁸⁵ Bkz. (39), ONUR.

⁸⁶ Ahmet KÖKSAL, “Sergiler – İşler, Onur, Darcan, Öztürk”, **Milliyet Sanat**, 49.

da sürdürdüğü gibi (**Resim 25**), imge, simge, nesne, sanatın tanımı, anlamı şeklinde sıralanabilecek kavramları ön plana çıkartan bir çalışmadır. Sanatçının karton, aydinger, tahta ve tuval kullandığı, duvarları, galeri zeminini ve mekana özgü farklı yükselti ile nişler kullandığı çalışması yine izleyenin algılarını zorlamaya yönelik bir nitelik taşımaktadır. “Siyahla beyazın savaşı”nın anlatıldığı çalışmada savaşı siyah kazanmaktadır.⁸⁷

Bu çalışmalarda, Füsun Onur’un 1967’den 1990’a kadar ürettiklerinde belirleyici olan, heykel sanatının bu kaygılara dönük olarak temel kavramlarını çözümlemek ve bilinçli bir biçimde bu sanatın sınırlarını zorlamak çabasını yine görmek mümkündür. Nilgün Özayten, bu anlayışa temel olan görüşü, “nesnelerin varlıkların zihinde yaratılan ilk, saf ve düşsel görüntülerine, imgelere dönüş”⁸⁸ olarak özetler ve şunları ekler:

“Sanatçının yaptığı, nesnenin günlük yaşamdaki nesne olarak değil, her şeyden soyutlanmış insan bilincindeki imge olarak ortaya çıkışı ve ardından simgelere dönüştürülmesi eylemidir. Onur, dış dünyadan aldığı nesneleri, varlıkları, kavramları, bir kez daha, kendi imgeleminden çıkardığı sözcüklerle ve kendi mantık dizgesiyle yeniden yaratır. Kimi zaman yaptığı, daha önce var olmayan bir nesnenin ilk imgesini, ardından nesnenin kendisini yaratmak, dünyaya yeni nesneler eklemektir. Onur’un işlerinin çıkış noktasında her şey belleksel imgelerle algılandığından, sonuç da bir anlamda soyuttan soyuta geçişi yansıtır. Oluşturduğu nesneler klişelerden uzak olduğu için kolay algılanamaz, oldukça kapalı (hermetik) yapılardır, ancak o ölçüde de yalın ve derinliği olan işlerdir. Onur’daki bu sanatın öz değerlerini irdeleme isteği, insanların yaratıcı niteliklerinin köreltilmesi kavramında düğümlenmiştir ve işlerinin ardında, hazırda alınıp beyinlere yerleştirilmiş klişe imgeleri bir an için yok sayıp, yerine yenilerinin de oluşturulabileceği izleyiciye duyumsama isteği vardır.”⁸⁹

⁸⁷ Bkz. (39), ONUR..

⁸⁸ Bkz. (21), ÖZAYTEN, 1376.

⁸⁹ Agk.

1987 yılında ilki gerçekleştirilen 1.Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında sergilenen “Gölge Oyunu” adlı çalışma, Füsun Onur’un mekana özgü çalışmalarına önemli bir örnektir. **(Resim 21 a-b)** Sanatçının sergi mekanı olan Harbiye Askeri Müze’lerinin bir salonunda gerçekleştirdiği karışık gereçten bu çalışma, dönemin politik ve toplumsal yapısına eleştirel bir gönderme yapma amacındadır. Mekanda bulunan pencere ve radyatörü kullanan sanatçı, radyatörün önüne gölge gibi, elektrik tellerinden bir düzenek yerleştirmiştir. Pencereye uyguladığı perdede de üç figür yer almaktadır. Figürler, dönemin üç büyük ülkesi Rusya, Çin ve ABD’yi temsil ederken ellerinde bulunan iplerle yerde “yuvarlanan adamlar”ı tutmaktadırlar. Bu yoğun anlatımlı çalışma kaynaklarda oldukça farklı yorumlanmıştır.

1989 yılında Füsun Onur, Atatürk Kültür Merkezi’nde “10 Sanatçı 10 İş:A” sergisine katılır. Sanatçının sergideki “Sergiden” adını taşıyan, duvarda gerçekleştirdiği çok parçalı çalışması hakkında **(Resim 23)** Semih Kaplanoğlu şunları yazmıştır:

“Resmi ve heykeli oluşturan yaratıcı süreçlerin, malzeme, kompozisyon, çerçeveleme, dışa taşıma, içeri müdahale kapsamında gelişimini, malzemenin içeriğine sadık kalarak aktarıyor Füsun Onur. Gözün çerçevelediği alanın dışına çıkıldıkça, uzun sorgulaması yardımıyla resme ya da heykele kaynaklık edebilecek malzemenin, yaratıcı süreç içerisinde nasıl biçimlendiğine dair o kutsal sorunun cevabına yaklaşıyor bizi, Onur’un ‘Sergiden’ adını taşıyan işi. F. Onur’un malzemenin, heykel ve resmin, düşünülmüş, düşünüle gelen oluşum süreçlerine nasıl kaynaklık ettiğini, onun gizli – kapalı – açık hallerini hem de göstere göstere analizlemesi, yapıt adını verdiğimiz karmaşık sürecin aşamalarına seyirciyi de çekmesi, birlikte sergilenen diğer işlerle ve o işlerin oluşum süreçlerinin altında yatan dinamiklerle seyirciyi buluşturması değerini bir kat daha arttırıyor.”⁹⁰

⁹⁰ Semih KAPLANOĞLU, “Söyleyecek Sözü olan 10 Sanatçının 10 İş”, **Hürriyet Gösteri**, 45.

Fusun Onur, 1990 yılında, Maçka Sanat Galerisi'ndeki "Göndermeler" isimli sergide de yer alır. "Göndermeler", katılan sanatçıların kendi çalışmalarına göndermeler yaptıkları, böylece geçmişi sorgulamayı amaçladıkları bir sergidir. Sergiye Fusun Onur'un yanı sıra Canan Beykal, Ayşe Erkmen ve Serhat Kiraz katılmıştır. Galeride kırk stant üzerine yerleştirilmiş kırk iş, sanatçıların daha önceki çalışmalarından detaylar gibi görünmektedir. Ancak sergi, sanatçıların retrospektif bir dökümü değil, geçmişi içeren yeni bir sunum biçimindedir. Kaideler üzerine farklı malzemeler kullandığı yerleştirme biçimindeki çalışmasıyla sanatçı, objeden düşünce üretme değil düşünceden obje üretme, düşünceyi ortaya koyabilmek için objeyi araç olarak kullanma biçiminde açıklanabilecek çalışmalarına bir örnek vermiştir. **(Resim 24 a-b)**

Sanatçının onuncu kişisel sergisi olan "Zaman İkonları" 1990 yılındadır. Onur bu sergisinde "ilan" dizisine yer vermiştir. **(Resim 26 a-b)** Çalışmalar, beyaz boyalı tahta "iskelet"ler üzerine rasgele biçimde tutturulmuş izlenimi veren derilerden oluşmaktadır. Farklı boyutlar ve biçimlerde uygulanan bu diziye sanatçı, kullandığı organik malzemenin de yardımıyla kendine özgü nitelikte bir biçimde gerçekleştirmiştir.

Ele aldığımız 1970 – 1990 yılları arasında, Onur'un sanat çizgisinde belirli kırılmalar meydana geldiğini, yani sanatçının "dönemleri" olduğunu iddia etmek pek de doğru olmayacaktır. Ancak kesin kırılmalardan olmasa da, bu yıllar arasında gerçekleşmiş bir evrim sürecinden bahsedebiliriz. Bu süreçte sanatçının; 1970'lerde heykeli ve bir anlamda kendini aşmaya dönük, ışık-gölge temalı, mekanı yavaş yavaş sorunsal olarak ele almaya başlayan; 1980'lerde uzam – zamanı ön plana çıkaran, hazır nesnelerin yer aldığı çeşitli kurgulamalarla yerleştirmeye dönük, daha sonrasında ise 1990'larla beraber uçucu ve geçici malzemelerin ön plana çıktığı çalışmaları olduğunu söyleyebiliriz. Buna verilebilecek en tipik örneklerden biri, 1992 yılına tarihlenen 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi'ndeki "Herhangi Bir İskemle" isimli çalışmadır. **(Resim 28)** Sanatçı bu çalışmasında sıradan sandalyeleri beyaz

tüllerle sarıp onları renkli ışıklar altında sergilemiş ve böylece fetiş nesneleri haline getirmiştir.

Sanatçının kronolojik olarak 1990'a getirdiğimiz çalışmalarının sonrasındaki, özellikle kişisel sergileriyle ortaya koyduğu üretimleri, söz konusu aşamasal ilerlemenin, değişim ve gelişmenin görülmesine yardımcı olacaktır. 1991 yılındaki "Galeri Işıkları", 1995 yılındaki "Kadans" ve 2001 yılındaki "Prelüd" isimli sergilerini bu bağlamda açıklamak gerekmektedir.

"Galeri Işıkları" Füsun Onur'un 1991 yılında açtığı kişisel sergisidir. **(Resim 27 a-b-c)** Maçka Sanat Galerisi'ndeki bu sergide Onur, galeri mekânına birbirinin devamı olan iki düzenlemesini koymuştur. Bu sergide de, kitsch bir vazo, karton melekler, eski çerçeveden bebek şezlonguna dönüştürülmüş bir obje, bir ampul, kağıda sarılmış renkli tebeşirler, tüller gibi yine kendine özgü malzemeler seçen sanatçı bunları farklı biçimlerde mekana yerleştirmiştir. Sergide "sıradanın sıradanı, basitin basiti, kıyıda köşede kalmış nesneler etkili bir atmosfer"⁹¹ oluşturmuştur. Objelerin bazı ışık – gölge oyunları meydana getirecek ve birtakım göndermelere varacak biçimde mekâna yerleştirilmeleri, sanatçının mekan kavramıyla bu sergide de uğraştığının göstergesidir.

Füsun Onur'un 1995 yılında Maçka Sanat Galerisi açtığı "Kadans" adlı kişisel sergisi çevresel yerleştirmelerini farklı bir aşamaya oturtmuştur. **(Resim 32 a-b)** "Kadans" bir müzik tümcesinin bitişindeki akor dizisi anlamına gelmektedir. O güne dek mimariyi öne çıkaran fakat bağımsız işler gerçekleştiren sanatçı "Kadans" ile çalışmalarını, konumlandıkları yere göre biçimlendirmiştir. Bir sanat galerisinin temel eşyalarından olan resim asma çubuklarının askı kısmını ters çeviren ve işlevsiz kılan Onur, izleyiciyi sanat galerisi ve sergileme kavramına dair bir sorgulamaya iter.

⁹¹ Necmi SÖNMEZ, "Galeri Işıklarında Sorgulama", **Cumhuriyet Gazetesi**, 3 Ocak 1991.

Zeminde yer alan taburelere dayadığı resim asma çubukları da hem kendileri kullanım dışıdır hem de tabureleri oturma işlevinden çıkarmıştır. Galeri mekanındaki çöp kutusunu da tül ile kaplayıp işlevsiz bırakmıştır sanatçı. Ayrıca tülün yanı sıra bu sergisinde kullandığı boncuk ve pul, sanatçının doğrudan görselliği vurgulayan vazgeçilmez nesneleri arasına girmiştir. Galeri mekânına özgü kısımlar olan nişlerde de, yabancılaştırıcı bir öge biçiminde kırmızı ışıkla aydınlanan boncuk ve pul ile “deforme ettiği” resim asma çubuklarının olduğu yerleştirme vardır. Sergideki tüm bu yerleştirmeler bağımsız ele alınabildikleri gibi bir bütünün parçası halindedir. Serginin katalog metnindeki açıklamaya dayanarak denilebilir ki; Onur “Kadans” ile “Maçka Sanat Galerisi’nin mekânıyla hesaplaşan tüm çalışmalarının ardından, bir kadansla son vurguyu gerçekleştirmiştir.”⁹²

2001 yılı, Füsun Onur’un son kişisel sergisi olan “Prelüd”ü açtığı yıldır. **(Resim 36 a-b-c)** Yine Maçka Sanat Galerisi’nde gerçekleşen “Prelüd”, sanatçının çalışmalarında “Kadans” ile kendini belli etmeye başlayan müzik kavramının temel alındığı bir sergi olmuştur. Füsun Onur, sevmesinin yanı sıra müziği çok geniş, kapsayıcı ve kısıtlanamayan bir kavram olduğu için işlemeyi tercih etmiştir. Sanatçı kendi tabiriyle yaşamdaki imgeleri birer müzik notası gibi vermek isteği duymuştur.⁹³ Müzik, Füsun Onur’un hala üzerinde çalıştığı bir kavramdır.

Sanatçının ele aldığımız tüm bu sergileri ve çalışmaları, yerleştirmenin yükselen bir grafik izlediği ve zamanla önemli bir yere oturduğunu göstermektedir. Düzenleme ve yerleştirme olarak adlandırılabilir bu çalışmalar, sanatçının çevre kavramına ilişkin arayışını bir anlamda tamamlayan ve böylece onun yeni “çevre”ler yapmasına olanak sağlayan ürünler olmuştur. Füsun Onur’un yarattığı çevre, doğal ya da kentsel çevreyi tümüyle dışlayan, bunlardan aldığı ipuçlarını kendi yarattığı

⁹² Aykut KÖKSAL, “Kadans” sergi kataloğu, Maçka Sanat Galerisi, 14 Şubat – 18 Mart 1995.

⁹³ Bkz. (39), ONUR.

biçimlerle işleyen ya da bu çevreye soktuğu doğal nesneleri oluşturduğu bu ortam içinde yeniden kurgulayan bir çevredir.⁹⁴

Füsun Onur, resim ve heykelin dışına çıkmak adına çaba sarf etmiş, bunun için de biçimi sorgulamış, hazır-nesne kullanmış, işini mekânla bütünlük içinde tasarlarırken, izleyiciyi işin içine katmak istemiş ve bunu bir ölçüde de başarmıştır. Malzemelerini sıradan, basit, kırılğan, kolay bozulabilir, yok olabilir, yırtılabilir özellikteki nesnelerden seçerek, Beral Madra'nın tabiriyle sanatın adeta kalıcılığı değil “yok oluculuğu” üstüne düşünmüştür.⁹⁵ Sanat arayışlarını salt form denemelerinden kurtaran en önemli şey, biçimsel öğeler olmaktan öte kullandığı malzemelerdir de aynı zamanda. Sanatçı farklı malzemelerden yararlansa dahi ısrarla kullandığı beyaz tül ve boncuk gibi maddeler onun çalışmalarının karakteristiğini oluşturur.

Onur, sanat yapıtının asla meta olmadığını savunmuş, tüm bunlardan dolayı da, sanat pazarının etkisinin en dışındaki sanatçılardan biri olmuştur. Madra, “Eşyaların Düşü” ve “Nü”de de bebek ve maket kullanan sanatçının malzeme seçiminden yola çıkarak, “ciddi olanı sorguladığı” ile ilgili bir yoruma varır;

“Füsun Onur, maket ve oyuncak olanı üreterek, gerçek ve ciddi olanı sorgular. Düşüncesini ifade etmek için kullandığı malzeme daha başlangıçta bir yanlış olanağı hazırlar, resim ve heykelin olanaklarına değinerek bir yanlış ortamı oluşturur. Görünüşün arkasında ahlakçı bir anlatım gizlidir; toplumun sıradan değer yargılarının, dar bakış açısının, çarpık yargılarının yanlışlığı, zayıflığı, yıkılabilirliği, yokedilebilirliği bu iki ve üç boyutluluğun değişikliğinde anlatılır, Onur'un yapıtlarında.”⁹⁶

⁹⁴ Bkz. (47), ERZEN, 12.

⁹⁵ Beral MADRA, “8 Sanatçı 8 İş Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat”, **Hürriyet Gösteri**, 16.

⁹⁶ A.g.m., 19.

Beral Madra, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi'nin kataloğunda ise şunları söyler Onur için;

“Onur’un geçici malzemelerden heykel üreterek bunları yerleştirmelerinde kullanmasının arkasında bir ‘yadsıma’ olduğu açıktır. Neyi yadsıyor, Onur? Türkiye’deki heykel gelişiminin durağanlığını, modernist kavramlardan postmodernist kavramlara geçememeyi, temsiliyet sorununu irdelememeyi yadsıdığı besbelli, ama bundan da öte, geleneksel ya da modernist heykelin ciddiliğini ve insana uzaklığını yadsıyor.”⁹⁷

“Modern Heykelin Korunması” başlıklı makalesinde de aktardığı biçimde Onur, “kaba” bir anlayıştan uzak kalarak kendi incelikli üslubunu yaratmış ve hemen her çalışmasında önemli politik, sosyal, toplumsal, felsefi açılımlar sağlamıştır;

“Duyumsalın ötesinde durmadan değişen, gelişen değer yargıları simgeler, yaratma bir kültürün duygusal olgunluğunu gösterir. Bu simgeler kültürün tüm gelişimini içine alan bir dokudur. Bitip tükenmeyen bir devinim içindedir. İnsan beyni durmadan bu simgeleri yeniler. İlkel simgelerden daha karmaşıklarına, yıprananlardan olgunluğa doğru sürdürür bu yolculuğu. Yeni dünya görüşleri kurar. Bunu yapamayan kültür çürümeye mahkumdur. Neyi benimseyeceği, neyi reddedeceği o kültürün anlıksal yapısının olgunluğuna bağlıdır. Benimseme, tanıdık, bildik şeylerin yinelenmesini ister, değişiklik istemez. Bu gereksinimi karşılayan yapıtlar atmosfersiz, dekoratiftir. Gerçek sanatçı bunun bilincindedir. Kimi zaman bir önceki simgenin örtüsünü arayarak, kimi zaman tümünden değiştirerek izleyicisiyle anlık bir oyuna girmişçesine dozunu ayarlar. Sanatçı bunları yaşayan kaynaklardan, kelimelere vurulamaz deneylerden ürettiği için izleyicisinde toplumda yankı uyandırabilir.”⁹⁸

Onur bir röportajında, “Yapıtlarınız öncelikle Türkiye’de, sonra dünya genelinde ne tür bir iletişimi amaçlamaktadır?” sorusuna verdiği yanıtla, genel anlamdaki amacını kendisi özetler:

⁹⁷ Beral MADRA, 10 Sanatçı 10 İş: C sergi kataloğu.

⁹⁸ Bkz. (50), ONUR, 95.

“Yapıtlarımla genelde seyircinin dünyaya, çevresine başka bir gözle bakmasını yaratıcılığa, kendisinin de giderek benim verdiğimin dışında anlamlar üretmesini, yapıtın anlamının gelişmesini, yayılmasını, çoğalmasını amaçlarım.”⁹⁹

Ancak sanatçı, yapıtlarını kurgularkenki sürecinin spontanlığını anlattığı şu sözlerle, adeta kendi ironisini açığa çıkarmakta, belki de çalışmalarındaki başarının kaynağı olan, anlatımcı, açıklayıcı, öğretici ve aynı zamanda içten, doğal, anlık olabilmesinin altını çizmektedir:

“Önceden hazırladığım ve kendime bunları yap, bunları yapma dediğim kurallarım yok. Yaptım, zaten amaçladığım buydu dersek, durur. Bu önceden bildiğim bir formüle uydurmak gibi değil de sanatçının sonsuz özgürlüğünde kendiliğinden oluvermişçesine doğal bir süreç. Sözcüklerin sonsuz yeni anlamlarıyla düşünce çeşitlemeleri olabilir”¹⁰⁰

1970’li yıllarda Avrupa ve Amerika’da yerleştirme yapan sanatçıların çıkış noktası Pop-Art ve Minimalizm olsa da, Füsun Onur’un bu sanatlardan doğrudan beslendiğini iddia etmek yanlış olacaktır. Zira kendisi de, özellikle ABD’deki eğitim dönemi boyunca oradaki çağdaş sanat hareketlerini ve sanat yayınlarını pek takip etmediğini belirtmiştir.¹⁰¹ Türkiye’de ise bu akımların varlığından pek söz edilemezken Onur elbette habersiz olmasa da, bu akımlardan etkilendiği iddia edilemez.

Sanatçının heykel disiplininin geliyor oluşu, heykel formunu sorguladığı ve başarıyla aştığı çalışmalarında kendini yine de hissettirmiştir kuşkusuz. Ancak Füsun Onur, Kavramsal Sanat yapmaktadır. Bazı çalışmalarında yazılı, doğrudan bir

⁹⁹ Anonim, (röp.), “Füsun Onur: Türkiye’de Geleneksel Heykel Sanatı Yok”, **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1985.

¹⁰⁰ Füsun ONUR, aktaran; Nilgün ÖZAYTEN, “Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat Göndermeler”, **Hürriyet Gösteri**, 69.

¹⁰¹ Bkz. (39), ONUR.

anlatım kullanmış olsa da Kosuth çizgisinin aksine, görselliğe dönük bir nesne sunumunu seçmesi, tercih ettiği objelere ve objelerin anlamlarına bağlı anlatımı nedeniyle bu savı ileri sürmek olasıdır. Füsun Onur, nesnelere kendi anlamları dışında yeni anlamlar yükleyip, onları bir araya getirip böylece üçüncü bir anlam kazanmalarını sağlayarak “Kavramsal sanatçı” tanımlamasını alabilmektedir. Çünkü o, Sol Le Witt’in “Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler...”¹⁰² sözündeki gibi kavramlarla uğraşmış, resim ya da heykel gibi sınırları belli bir kütle sunmayarak kavramlar çerçevesinde belirli nesneler seçmiş, seçtiği bu nesneleri boşluğu/doluluğu şekillendirmek için kullanmış ve mekanla birlikte bütüncül bir kurgu içinde algılanabilen çalışmalar yapmıştır.¹⁰³ Kavramsal Sanat’ın, malzemesi, anlattığı, anlatması gerektiği ve dolayısıyla sınırları kesin olarak çizilebilecek belirli bir formu olmadığına önceki bölümlerde değinilmişti. Üstelik sanatçı Türkiye’nin içinde bulunduğu, Batı’ya göre “olağanüstü” olarak değerlendirilebilecek şartlarda sanatını gerçekleştirmeye başlamıştır. Batı’dan örnek alınarak uygulanan birçok sanat biçiminde olduğu gibi Kavramsal Sanat’ın da, Füsun Onur ve öncülük ettiği, çağdaşı birçok sanatçı tarafından farklılaştırılarak çalışıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanatçı, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak açıklanacağı üzere, kendisi ve sanatı hakkında birtakım yakıştırmalar yapılmasından, sanatın adlandırmalarla kalıplara sokulmasından rahatsız olmuştur hep. Hatta bu, “Modernist bir sanatçı olduğunuz söylenebilirse modernizmden ne anlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevaptan da açıkça anlaşılmaktadır:

“Modernist bir sanatçı olduğum söylenirse, ben buna karşı çıkarım. Kendimi modernist olarak almıyorum. Çünkü ben modernizmi şöyle tanımlıyorum: kendini, sanatını daima aşmak isteyen sanatçı ile onu hemen çerçevelemek, dondurmak, adlandırıp bir sınıfa sokmak isteyen sanat kurumları arasında

¹⁰² Sol Le Witt’ten aktaran; Bkz. (1), GERMANER, 48.

¹⁰³ Bu durum Ahu Antmen tarafından “heykelin dönüşümü” olarak verilse de, var olanın heykel olup olmadığı, formel heykel anlayışının dışındaysa bunun neden hala “heykel” olarak nitelendiği tartışma götürür bir konudur. Ayrıntılı bilgi için bkz; (27), ANTMEN, 201-213.

daima bir gerilim vardır. Sanatçı özgürce dilini geliştirirken, onu bir kalıba sokan, donduran kurumlar (akademi gibi) bu dilin artıklarını toplayıp, yüzeysel bir yaklaşımla birleştirerek modernist sanat adına yürütürler ve bunda çok da başarılı olurlar.

Ben sanat yaratma uğraşımın beni getirdiği duraktayım. Adlandırmayı başkaları yapsın. Ama günümüzde modernist sanatçı adı altında yatanı bildiğim için buna karşıyım.”¹⁰⁴

Ancak kendisiyle yapılan görüşmede doğrudan sorulan, “Size Kavramsal sanatçı diyebilir miyiz?” sorusuna da “Herhalde öyledir, ancak bu tanımlamayı ben yapamam.” demiştir.¹⁰⁵ Sanatçının yorumlanmasına yönelik bu durum sonraki bölümlerde, “eleştiri” genel başlığı altında daha ayrıntılı biçimde incelenecek ve daha iyi anlaşılacaktır.

Fusun Onur’un sanatında “eleştiri” olgusu çok önemli bir yere oturur. Henüz ABD’de master eğitimini sürdürürken, Maryland College of Art’taki eğitim anlayışına bağlı biçimde profesörlerce düzenli olarak izlenen ve eleştirilerini alan sanatçı için bu olgu sanat yaşamı boyunca belirleyici niteliktedir. Sözlü ya da yazılı kalıplara, sınırlamalara karşı bilinçli duruşu, bu tavrı sanatına da yansıtması, gerek seçtiği anlatım biçimi gerekse bunu da kendine özgü uygulayışı ile sanatçı karşılaşacağı tepkileri baştan göze almıştır. Bu konuda Jale N. Erzen şunları belirtmiştir:

“...onun Türk sanat ortamına en önemli katkılarının birinin, bu ortamda tartışmalara, sorulara ve hatta şaşkınlıklara yol açmış olmasında buluyorum. Estetik bilinçlenme düzeyine erişmiş olmasa da bu tepkiler düşünsel uyarı yönünden Fusun Onur yapıtlarının amaçlarına bir kerte ulaştıklarını kanıtlamaktadır bence.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Anonim, **Milliyet Gazetesi**, 27 Şubat 1985.

¹⁰⁵ Bkz. (39), ONUR..

¹⁰⁶ Bkz. (47), ERZEN, 12.

Bundan sonraki bölümde eleştiri kavramı ayrıntılarıyla incelenecek, Türkiye'deki Füsun Onur'la başlatılabilecek Kavramsal Sanat'ın erken hareketliliğine karşın, sanat çevresinin sindirememişliğiyle gelen refleksif tepkiler ele alınacak ve bu tezin şimdiye kadar iddia ettiği fikirler olgunlaştırılmaya çalışılacaktır.

4. TÜRKİYE'DE KAVRAMSAL SANAT TARTIŞMALARI

4. 1. Eleştiri

Eleştiri, Batı'da Rasyonalizm ile sistematik disiplin olarak ortaya çıkmış, Aydınlanma Çağı'nın bir ürünüdür. Bu durumda resim eleştirisi gibi bir olgunun ortaya çıkmasını tetikleyen, paranın belirleyici olmaya başlaması ile burjuvazinin yatırım yapacağı sanat eseri hakkında -rasyonel hareket etmek adına- danışacağı birini araması olduğu iddia edilebilir. Zira sanat, Aydınlanma sürecinde kültürden kaçınılmaz olarak bağımsızlaştıkça, toplumun önünde gitmeye ve uyarıcı bir güç olarak işlemeye başladıkça, sanat eleştirisi de o ölçüde önem kazanacaktır. Yoksa Kavramsal Sanat çalışan sanatçıların da iddia ettiği gibi, sanat eleştirisi sanat eserinin temsili yönünü ve dilini açıklamak ya da onu yüceltmek için kullanılıyorsa, bu durumda sanat ancak ticari bir meta olarak önemlidir.

Eleştirinin bir kurum olarak ortaya çıkması, kendi iç dinamiklerini oluşturmasıyla koşuttur. Bu aşamaya gelene kadar ise burjuvazinin sınıf tavrından bağımsızlaşabilmesi, temel ilkelerini değiştirerek kendini aşmaya çalışması ve amacının sanat yapıtını salt denetlemek değil, bir düşünce yaratmak olduğunun farkına varması gerekmiştir.

20. yüzyılın önemli kuramcılarında Walter Benjamin'in belirttiği gibi, sanat eseri belli bir zamanda belli bir yerde olan bir kimse ile dinamik ve diyalektik bir ilişki içine girinceye kadar yani yorumlanıncaya kadar “ölü bir madde” olarak kalmaya ya da “salt estetik” olmaya mahkûmdur.¹⁰⁷ Bu açıklamaya dayanarak söylenebilir ki eleştirmen, sanatı “ölü bir madde” olmaktan kurtarabilen kişidir. Sanatın tanınması, benimsetilmesi, onun salt estetik bir varlık olma güdüsünü aşır tarihe kaydedilmesini sağlayan kişidir. Eleştirmen, adeta ele aldığı yapıtı yazınsal düzlemde tekrar kurmak zorunda olmalıdır. Bunu yaparken, yazısında toplumsal duyarlılığı yansıtabilmeli, topluma eseri gösterebilmeli, deşifre edebilmelidir.

Eleştiri hakkındaki bu açıklamalardan sonra, ülkemizdeki eleştiri olgusunun kurumsallaşması, sanat ortamında yaşananlar ve Füsun Onur'un da bazen konusu bazense öznesi olarak içinde bulunduğu tartışmalara geçmeden önce, Kavramsal Sanat'ın eleştiri ve eleştirmen konusundaki tavrına bakmak gerekmektedir. Böylece, Füsun Onur'un bir kavramsal sanatçı olarak Türkiye'deki eleştiri olgusu içinde durduğu konum daha iyi anlaşılacak, çalışmanın varacağı sonuç, konunun temeline inilerek daha da ayrıntılandırılacaktır.

Kavramsal Sanat, 1915 yılında Dadaizm'in tepkisini andırır biçimde bir karşı duruş göstererek, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen izleyişine sunulmuş bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı istemiştir. Bu anlamda Art and Language hareketi temelli, sanat nesnesine karşı teorik ekseninde geliştirdiği karşı duruş ile cismî olmayan bir sanat yapıtı oluşturma çabalarına girmiştir. Böylece sanatı eleştirel irdelene ve sürekli diyalog biçimli tartışmalar ile bu tartışmaları sanatsal uygulamalar biçiminde ele almayı amaçlamıştır. Bu yolla, sanat eserinin alınıp satılması temelinde gelişen eleştiriye karşı muhalif bir tavır almış; sözlü çalışmayı sanat haline getirmiş; o güne dek kabul edilen sanat eleştirisini işlevsiz bırakarak ve eleştirinin formunu değiştirerek onu kendine mâl etmiştir. Kavramsal sanatçılar, bir

¹⁰⁷ Bkz. Walter BENJAMİN, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 50-86.

anlamda eleştirmenin rolünü benimsemişlerdir.¹⁰⁸ Akımın en önemli temsilcilerinden Joseph Kosuth'un "Art and Language"de yayımlanan, Kavramsal Sanat'ın ana metinlerinden sayılabilecek "Giriş Notu" başlıklı yazısı, bu sanat anlayışındaki "eleştiri" ve "eleştirmen"e karşı tavrın ortaya konması açısından açıklayıcıdır.

"Kavramsal Sanat sanatın yapısının araştırılması üzerine kurulmuştur. Burada, yalnızca sanatsal önermeler kuran bir davranış değil, 'sanat kavramı'nın bütün yanlarını, bütün çelişkilerini çözümlemeye yönelik bir düşün, bir çalışma söz konusudur. Sanatta anlama'nın, algılama'nın dolaylı ikilemi nedeniyle başlangıçta bir aracı gerekli görüldü. Kavramsal sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar. Sanatçı-eleştirmen-seyirci üçlüsü, nasıl'ın kurulmasının görsel öğelerinin sanata bir eğlenti, hoşça vakit geçirme görünüşü vermesi nedeniyle geçerliydi. Kavramsal sanatın seyircisi temel olarak sanatçılardan oluşur. Bu, katılandan, yapandan ayrı, göz önüne alınmış bir seyircinin var olmayışı anlamındadır. Böylece bir anlamda sanat, seyircisi olmayan bilim kadar ciddi bir hale dönüşür. Böyle bir sanat kişiyi o konudaki bilgisi ölçüsünde ilgilendirir. Eskiden sanatçının özel statüsü onu yalnızca 'show' business'in soytarısı durumuna itiyordu."¹⁰⁹

"Kavramsal Sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar."; Kosuth'un söylediklerinde altını çizerek belirtmemiz gereken esas cümle budur. Bu cümle, eleştiriye karşı tavrın, aslında seyirciyi daha doğrusu seyircinin seyir halinde oluşunu dışlama yoluyla ortaya konduğunu göstermektedir. Yani, seyirci olmazsa eleştiri de olmaz; çünkü seyirci "temel olarak sanatçılardan oluşmuştur." Kavramsal Sanat'ın dışladığı aslında seyirci değil, salt seyreden; eleştiri değil, formel sanat eleştirisidir. Çünkü Kavramsal Sanat, olanı göstermekle kalmaz, kalsa da bu gösterişin arkasında farklı anlamlar mutlaka yer almaktadır; anlatılmak istenen, eleştirilen bir unsur mutlaka vardır.

Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsü" isimli çalışmasında Kavramsal Sanat'ın "yıkıcı eleştirelliği" üzerine şunları söyler:

¹⁰⁸ Bkz. (8), ATAKAN, 12

¹⁰⁹ Bkz. (13), KOSUTH.

“Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kâğıt ağırlığı gibi kullanamayız.”¹¹⁰

Sanat, seyretmek isteyeninin bilgisine bağlıdır. Kavramsal Sanat, sanatı bir performans süreci olarak gören “seyirciyi” onaylar, “sanatçı seyirci” dediği de sanat eylemine katılan seyircidir; alışlagelmiş anlamdaki “bakan” seyirci değil. Nihayetinde eleştiri bir yazı türüdür ve Kavramsal Sanat da klasikleşmiş eleştiriye hiçleyerek yerine başka bir eleştiri biçimi koyar. Bu bağlamda, özellikle Aydınlanmanın normatif değerlerine karşı çıkan, post-modernist anlayışın hâkim olduğu bir ortamda eleştiri eski biçimini yitirmiş ve değerini kaybetmiştir.

“Kavramsal bir sanatın aslı kesin biçimsel bir görünüm değil metinsel bir içerik olmaktadır. Bu anlamda kavramsal bir yapıtta görselleştirme ana öge ve amaç değil öncelikle çalışmanın gereği ve bütünleyendir. O halde yapının anlamını kavramak için biçimsel bir çözümlemenin iletimi yararsız ve hatta zararlıdır. Eleştirmen artık yeni bir araştırma yöntemi bulmak zorundadır.”¹¹¹

Ferhat Özgür’den yapılan bu alıntıda durum açıklık kazanmaktadır; çünkü Kosuth’un bahsettiği “Kavramsal Sanat”, onun kendi çalışmalarını göz önüne getirdiğimizde de görüleceği üzere, metin-yazı ağırlıklı bir sanat biçimidir. Eleştiriye gerek olmadığı vurgusu, yazılı metnin görsel şiirliğini çözümlemenin bir anlam ifade etmediğindendir. Oysa Türkiye’deki Kavramsal Sanat uygulamaları, -bu çalışmanın da konusu olduğu üzere- Füsun Onur’un çalışmaları gibi daha görselliğe dönük, yazı ağırlıklı olmayan, yazının kimi çalışmalarda, pratik amaçlı kullanımına yönelik örneklerin görüldüğü şekildedir ve eleştiri olgusu da burada farklı bir biçimde ele alınmıştır.

¹¹⁰ Bkz. (2), LYNTON, 330.

¹¹¹ Bkz. (3), ÖZGÜR, 26.

Batı'nın aksine eleştiri, kültürümüzde uzun süre yavaş gelişen bir pratik ve henüz tam manasıyla gelişmemiş bir disiplin olarak kalmıştır. Oysa Cumhuriyetle birlikte modernite projesine katılan bir kültür olarak ülkemizde eleştirel bir düşünce yapısı geliştirmek gerekliliktir. Eleştirel düşüncenin köklü bir kültür unsuru olduğu varsayılarak Türkiye'de sanat eleştirisi genel bir tablo biçiminde masaya yatırıldığında, Türk sanatındaki eleştirel geri kalmışlığın bütün bir kültüre yaygın olan özeleştiri, sorgulama ve yorumlama eksikliği ile ilgili olduğu düşünülebilir.¹¹² Örneğin 1950 ve 60'lı yıllarda plastik sanatları konu alan dergiler yayımlanmadığı için resim eleştirileri, edebiyat ile şiir dergilerinde ve gazetelerde yer almıştır. Sanatta özgün anlamda yakalanamayan çizgi, eleştiride de yakalanamamış ve uzun süre tartışmalara meydan vermiştir. Konu hakkında geniş bir çalışma olan “Cumhuriyet'te Tenkit” başlıklı makalesinde İpek Aksügür Duben, 1930'lardan 80'lere kadar Cumhuriyet tarihinde, resim sanatı üzerinden eleştiri olgusunu inceler. Alıntılarla güçlendirdiği çalışmasında Duben, tenkit unsurunun bizde “kınama, yerme” olarak anlaşıldığı genellemesine ulaşır. Duben'e göre tenkit eleştiri olarak algılanmış ve eleştiri – eleştirmenlik kurumsallaşamamıştır.¹¹³

“Türkiye'de Sanat Eleştirisi” başlıklı makalesinde Jale Erzen ise, Türk sanatının ilk dönemlerindeki eleştiri ile ilgili şu saptamalarda bulunur:

“(…) sanat eleştirisini henüz en fazla meşgul eden konu kimlik ve çağdaşlık ikilemidir. Çağdaş kültüre ve moderniteye katılarak kültürel kimliğin yok olacağını savunanlar ile çağdaşlığa katılmayı şart görenler ve çağdaş bir kimliği genellikle yerel konu seçiminde bulanlar arasındaki tartışmalar ve bunlar ışığında yapılan sanat eleştirileri Cumhuriyetin ilk birkaç on yılında çoğunluğu oluşturmaktadır.

Modern Türk resminin ilk ustalarının çoğunun Paris'teki atölyelerde yetişmiş olmaları Türk resim eleştirisinin, Cumhuriyetin hemen hemen ilk birkaç on yılında genellikle Fransız resmi ve günün Fransız ressamı ile kıyaslanarak

¹¹² Ayrıntılı bir açıklama için bkz. Jale N. ERZEN, “Türkiye'de Sanat Eleştirisi”, **Rh+ Sanat**, 28-33.

¹¹³ İpek (AKSÜGÜR) DUBEN, “Cumhuriyet'te Tenkit”, **Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, 158-167.

yapılmasının arkasında önemli bir nedendir. Ancak, Türk resmine kendine özgü değerleri açısından bakılması hala bugün genellik kazanmış değildir.”¹¹⁴

1980 yılı sonrası resimde eleştiri alanını tartıştığı yazısında Hasan Bülent Kahraman ise, eleştiri adı altında yapılanların yeni bir şey söylemediğinden ve gelenekten beslenilmediğinden bahsederek şu saptamayı yapar: “Türkiye’de eleştiri bir kurum olarak, yukarıdaki anlamda hiçbir zaman var olmamış, eleştirmen sanatsal üretimin bir ‘yan kolu’ olarak gelişmiştir.”¹¹⁵

Sezer Tansuğ Türk sanat eleştiri alanındaki kuşkusuz en önemli ve tartışmalı isimlerinden biridir. Tansuğ’un, eleştirel etkinlik adına yapılan işlerin büyük bir bölümünü “tarih bilincinden yoksun, çağdaş modern verilerin temellendiği ana köklerin farkında bile olmayan, gülünç safsata ürünleri” olarak nitelendirdiği “Eleştiriye Dikkat” başlıklı yazısındaki şu cümleler, eleştiri olgusunun çağdaş sanat açısından durumunun pek parlak olmadığını göstermektedir:

“Çağdaş sanat faaliyetleri üzerine girilen eleştirilerden pek çoğu ya bazı klişelerle iş görür, ya Batı’daki sanat akımlarının içinde bulunan sanatçı isimlerinin rastgele istismarına yönelerek bulanık suda balık avlamaya çalışır, ya da edebi, felsefi kriterlere sığınıp bilgiçlik taslar.”¹¹⁶

Sezer Tansuğ, yeni arayışlardaki plastik sanat hareketlerinin yaygın bir veriler karmaşasına dönüştüğünü aktardığı yazısında, resim ya da benzer sanat dallarında eğitim almış kişilerin bu hareketlilik karşısında “tümüyle kategorik tercihlere dayanan” bir sanat yazımına, eleştiriye girdiğini ve bunun söz konusu karmaşayı artırmaktan başka bir şey olmadığını da belirtir.¹¹⁷

¹¹⁴ Bkz. 8 112), ERZEN, 29.

¹¹⁵ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Eleştiride Görünmeyen Duvar: Gelenek”, **Hürriyet Gösteri**, 35.

¹¹⁶ Sezer TANSUĞ, “Eleştiriye Dikkat”, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, 214-217.

¹¹⁷ A.g.m.

Bu tezin kapsamındaki 1970 – 1990 yılları arasında, ülkemizde henüz eleştiri olgusunun tam manasıyla yerleşmediği bir süreçte, kişiler ve dönem dönem çıkan bazı yayınlarca sanat eleştirisini kurumsallaştırma yönünde iyi niyetli çabalara tanık oluruz. İstisnalar dışında bu çabalar, yetersiz ve yanlış olmaktan kurtulamaz. Tansuğ’un belirttiği gibi, yabancı dil eksikliği, az sayıda çeviri yapılması, çevirenin metni kendisine mâl etmesi, Türkçe’yi -bilinçli ya da değil- iyi kullanmamaktan doğan ve dili yabancı kelimelerle “süsleme” çabaları da karşılaşılan problemlerden olur.¹¹⁸ Beral Madra ise 1988 yılında yazdığı “Öykünmek Üzerine Düşünceler” başlıklı makalesinde, sanatta öykünmecilikten bahsedenlerin kendi durumlarını şöyle ortaya koyar;

“Türkiye’de çağdaş sanatın sanatçısı, galericisi ve eleştirmeniyle yapay ve öykünmeci olduğuna inananlar, dergi sayfalarını ‘günlük dedikodu’ ve ‘arabesk’ değerlendirmelerle dolduruyorlar. Bu arada sanat ortamı, Türkçe’ye çevrilmesi gereken yüzlerce önemli çağdaş sanat yazısından (bu yazılar bizdeki sorunlara değinen ve çözümler öneren bilgilerle dolu) yoksun kalıyor. Otuz – kırk yıl önceki değerlendirmeler ve yorumlar da günümüz sanatının devinimi için yeterli değil. Yabancı dil bilmemek sorunu altında ezilen genç kuşak, evrensel – güncel sanat gelişiminin düşünsel yönünü öğrenmeden kendisini nasıl yetiştirecek, bunu düşünen yok!”¹¹⁹

Önceki bölümlerde, Türk sanatında 1990’lı yıllara kadar ciddi bir kurumsallaşma sorunu yaşandığından, “sanat ortamı” şeklinde tanımlanabilecek bir yapının oldukça dar çerçevede kaldığından, resim ve heykelin bu ortamda zor tutunurken plastik sanatlardaki farklı dalların da yaşama şansının kısıtlılığından bahsedilmişti. Böylesi bir durumda kurumsallaşmış, kendi dinamiklerini oluşturmuş ve sağlıklı üretimler elde edilebilecek bir sanat eleştirisinin varlığı ise söz konusu edilememektedir. Tam bu noktada, hemen her çeşit çağdaş sanat üretiminin anlaşılamadığına ve bundan doğan sıkıntı nedeniyle de zoraki ve yanlış

¹¹⁸ Sezer TANSUĞ, “Bazı Yazarlar ve Bazı Sergiler”, **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, 100-101. Tansuğ makalesinde Türkçe’nin bir yabancı dil kompleksiyle kullanıldığını, yazarların kendi dillerini örneğin Fransızca ya da İngilizce gibi yazmaya kalkıştıklarını ve yazı alanında ilerici ve çağdaş olma iddiasının elitist komplekslerle birlikte olduğunu belirterek sanat yazımında önemli bir noktaya değinir.

¹¹⁹ Beral MADRA, “Öykünmek Üzerine Düşünceler”, **Hürriyet Gösteri**, 96.

yorumlandığına tanık olunur. Sanat eleştirisinin eksik ve yanlışlığı üzerine doğru gözlemlerde bulunan Sezer Tansuğ'un ülkemizdeki çağdaş sanat hareketliliği konusundaki öznel yorumları ise, söz konusu karmaşık durumu göstermek için verilecek tipik örneklerdendir;

“Gelişmemiş ya da az gelişmiş ülkelerde, teknolojiye yapılan atıfların yaşanmamış sahtelikleri, yalnız sinema alanındaki bazı hayalî (fictif) kurguların mantıksızlığına yol açmakla kalmamakta, plastik sanatlar alanındaki sözde kavramsal kurgular da zihinsel düzlemde yaşanan vahim bir kaosu ele vermektedirler. Zaman zaman Cumhuriyet gazetesinin kültür sayfalarında örneklerine rastlanan ve bazı ironiseverlerce post-modern olarak nitelendirilen açıklamaların kaotik bir görünüm almasında bazen siyasal bir söylemin yoğun kamuflaj kaygıları bile rol oynamaktadır.”¹²⁰

Kavramsal Sanat ürünlerinin yerme amaçlı, “sözde kavramsal kurgular” olarak aktarılmasıyla birlikte alıntıdaki “Post-Modernizm” vurgusu da dikkat çekici niteliktedir. Zira buradan “Post-Modernizm” teriminin ne derece yanlış anlaşıldığı ve kullanıldığı da gözler önüne serilmektedir. Tansuğ, yazısının devamında şunları söyler:

Ülkemizde sahte avangardizmi temsil eden enstalasyon modacılarının, dünyaya mesaj iletme iddiası bir yana dursun, henüz kendi ülkelerini bile doğru dürüst ilgilendirmedikleri tüm ifade zorlanmaları, aralarında çok faal olanlardan birinin Gösteri dergisinin Temmuz sayısındaki itirafıyla da tam bir yıkıntıyı sergileyip durmaktadır. Enstalasyonlarında belirli bir objenin tekrarı psikozuna dayanan zorlanmaların, bu modanın doğruca kendi köküne kibrit suyu eken bir açmaz yöntemi olarak iflasa işaret ettiğini kendileri bile fark etmeye başlamışlardır. Ancak iflasa işaret eden yalnızca tekrar yöntemi değil, çeşitli nesnelerin belirli mekanlar için enstalle edilmesine (yerleştirilmesine) ilişkin diğer tüm zihinsel süreçlerin de yoğun bir kavram karmaşası içinde bulunmasıdır.”¹²¹

¹²⁰ Bkz. (118), TANSUĞ, 103.

¹²¹ A.g.k.

Tansuğ aynı yerde, aydınlarca Batı teknolojisinin esas alındığından yola çıkarak, belli bir dönem çağdaş sanat sergileri çerçevesinde bolca tartışması yapılan “avangard” çıkışlar üzerine “ucube” yorumunda bulunmaktadır. Sezer Tansuğ’un aynı yerdeki bir başka yazısı ise şöyle başlamakta ve onun konu hakkındaki tutumunun uç noktasına bizi götürmektedir: “Demokrasi sloganlarıyla dayatmacı avangard güdüm programlarının bu paradoksal işbirliği...”¹²² Türk sanat tarihi ve eleştiri yazını konusunda ilkler arasında yer alan Tansuğ ironik biçimde, Batı hegemonyası olarak gördüğü çağdaş sanata karşı millici bir safta durmakta ve söz konusu hegemonyacı çağdaş sanatın Post-Modernizm’le pekişerek, art niyetle uygulandığını savunmaktadır. Oysa ona göre sanat ulusal kimliğe ve geleneklere bağlı bir tepki koyarak bunun önüne geçmelidir.

Çağdaş sanata karşı takınılan önyargılı ve yadsıyıcı tutumun ideolojik olduğunu belirten İpek (Aksügür) Duben ise, “Sanat yapıtını değerlendirirken salt sanat tarihi ve üsluba yönelik yüzeysel düzeyi aşmayan formalistler”in “gerçekte sanatı ve eleştiriye olduğu yerde tutmak, belli sınıfların beğenisini güçlü kılmak hesabında” oldukları yorumunda bulunur.¹²³

Ülkemizdeki plastik sanatlar alanına dair yanlış eleştiri biçimleri konusunda verilebilecek çokça örnek bulunmaktadır. 1970’li yılların sonlarından itibaren gerçekleştirilen ve dönem itibarıyla gündemi belirleyen sergileri, yapılan tartışmalar çerçevesinde incelemek, konunun daha iyi anlaşılması ve ayrıntılandırılması açısından yararlıdır.

¹²² Bkz. (118), TANSUĞ, 171.

¹²³ İpek (AKSÜGÜR) DUBEN, “1981 ‘Yeni Eğilimler’ Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştiri”, **Milliyet Sanat**, 32.

4. 2. Önemli Çağdaş Sanat Sergileri ve Bu Eksende Gelişen Tartışmalar

Türk sanatçısının, 1970 – 1990 yıllarında kurumsallaşma çabasındaki sanatın gerilimleri arasına sıkıştığı saptamasını yapmak yanlış olmayacaktır. Politik birtakım amaçlar ve gelişen iletişim teknikleri sonucu “küresel köy” olma yolundaki dünyaya adapte olma sürecinde sanat ortamı, güncel olan “yeni” ile var olan “eski”yi tartışıp durmaktadır. Yine bu süreçte sanatçı, yerel/ulusal kalmakla Batılı olmak arasında yaratılan, bir anlamda sahte gerilime maruz bırakılmıştır.

Bu dönemde Türk sanat ortamında “yenilik”, “çağdaşlık”, “öncülük” gibi kavramların tartışılmaya açıldığı Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri oldukça önemlidir. Bu sergiler ile genel anlamda “yeni” olan tartışılmış ve Kavramsal Sanat ülkemizde tanınmaya, kabul edilmeye başlanmıştır. Oldukça sancılı olan bu süreçte, Füsun Onur da sergilerin çoğunluğuna katılmış bir sanatçı olarak konunun önemli bileşenlerinden biridir.

Aşağıda, sergiler başlıklar altında incelenecek ve bu sergiler aracılığıyla yapılan tartışmalar ortaya konacaktır.

4. 2. 1. Yeni Eğilimler Sergileri

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1977 yılında düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri’nin ilki, 1. İstanbul Sanat Bayramı bünyesinde açılmıştır. Yarışmalı olan bu sergiler, İstanbul Sanat Bayramı etkinliklerinin en önemlisi sayılmıştır. Sanat Bayramı’nın iki yılda bir düzenli olarak sürdüğü 1977 – 1987

yılları arasında devam eden sergiye bayramın kesintiye uğramasıyla ara verilmiş, yedinci ve son sergi 1994 yılında düzenlenmiştir.

Sergi plastik sanatların her dalında düzenlenmiş ve sanatçılara hiçbir araç-gereç sınırlaması getirilmemiştir. Plastik sanatlar bienaline dönüştürülmesi amacıyla yola çıkılan Yeni Eğilimler Sergileri'nde yenilikçi sanat etkinliklerinin desteklenmesine çalışılmış, sanatta çağdaş olanı yakalamak ve avangard eğilimlerin izlenmesine fırsat yaratmak gibi “ilerici” ve “öncü” bir misyon ile çağdaş sanatın Türk sanat ortamında kabul görmesi adına önemli mesafeler kat edilmesine neden olunmuştur.¹²⁴

1. Yeni Eğilimler Sergisi'nde resim, heykel, özgün baskı, vb. sanat dallarından ürünler olmasına karşın, kavramsal çalışmalar ağırlıktadır. Resim-heykel-seramik-özgün baskı ve diğer dokuz ayrı dalda gerçekleştirilen yarışmaların her dalı için ayrı seçici kurul oluşturulmuştur. 1979'da gerçekleştirilen 2. Yeni Eğilimler Sergisi'nden itibaren malzeme ve sanatsal eğilim ayrımı kaldırılmış, tüm çalışmalar birlikte katılmış ve değerlendirilmiş böylece sergiler tek başlık altında toplanmıştır.

Yeni Eğilimler Sergileri adeta Türkiye'de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal olmuştur. Gürman ve Onur'u izleyen ilk kuşak çağdaş sanatçılar adlarını bu sergilerde duyurmuştur. İlk örnekleri yine bu sergilerde görülen yapıtlarla, 1980'li yıllarda tartışılacak olan sanatın ne olduğuna ve geleneksel üsluplar ile sanat anlayışlarına ilişkin sorular sorulmaya başlanmıştır. Sergi kapsamında sempozyumlar da düzenlenmiştir.

¹²⁴ Yeni Eğilimler Sergileri hakkında ayrıntılı sayısal veriler ile katılan sanatçıların ve ödüllerin dökümünün de yer aldığı kapsamlı bir çalışma için bkz; Selçuk Begüm AKKOYUNLU, **Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, Ankara.

Fusun Onur ise, ikinci sergi dışındaki bütün Yeni Eğilimler Sergileri'ne katılmış, 1981 yılındaki 3. Yeni Eğilimler Sergisi'ndeki çalışması "Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel" ile de gümüş madalya almıştır.¹²⁵

Yeni Eğilimler Sergileri oldukça tartışma yaratmış, hatta denilebilir ki; Türkiye'de kavramsal temelli sanatın yerleşmesinde önemli bir rol üstlenerek, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren işlevini tamamlamış ve sona ermiştir. Sergilerin 1970'lerdeki yenilikçi tutumunun yerini 1980'lerle beraber yavaş yavaş daha tutucu bir hale bıraktığını iddia eden Aykut Köksal, bunu sanat piyasasının gelişmesine bağlar.¹²⁶ Ancak ona göre eğitim kurumlarının değişime direnmesi de, yaşanan sıkıntılar açısından oldukça önemlidir. Böylece "piyasanın karşı durulması zor çekim gücü, bir bölümü eğitimci de olan bazı sanatçıların çağdaş sanat karşısında kesin tavır almasında başta gelen belirleyici" olmuştur.¹²⁷

Jale N. Erzen, Yeni Eğilimler sergisinin öneminin "yeni" kelimesinde yattığını söyleyerek bu kelimeyi şöyle tanımlamaktadır:

"'Yeni' sözcüğü genel bir kavram olarak başka, bir sanat deyimi olarak başka anlamlar taşıyor. Genel anlamıyla yeni eskinin bir kullanımı, yeni bir sentez, buluş, olgu, eskiye yeni bir kapsamla verilen yeni bir anlam olabilir... (...) Ancak, sanat ortamı ve piyasasında 'yeni'nin ne denli yeni olduğu ya önceden belirlenen ölçülerle değerlendirildiği için oldukça kuşkululu bir durum, ya da gerçek yeninin kesinlikle bilinmesi 'yeni' eskidiğinde olası olduğundan, oldukça belirsiz bir değerlendirme. Bu açıdan 'yeni' sanat ortamında her zaman belirli beklentileri yerine getirdiği ölçüde kullanılan ve bu bakımdan da sanat etkinlik, kavram ve piyasasını koşullandıran güçlerin,

¹²⁵ Fusun Onur'un söz konusu sergiler bağlamında ve bunlardan bağımsız olarak aldığı tepkiler ile eleştiriler içindeki yeri, daha sonraki bölümde ayrıntısıyla inceleneceği için burada sadece sergilere hangi çalışmaları ile katıldığı verilmiştir.

¹²⁶ Aykut KÖKSAL, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", **Bilanço 98 Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, 170-171.

¹²⁷ A.g.k.

yani Batının, oldukça kesin bir sınırla ayırdığı çabalara verilen bir tanımlama olmuştur.”¹²⁸

“Yeni Eğilimler” sergilerinin gerçekten yeni olanı yansıtıp yansıtmadığı sorusu oldukça tali bir sorudur. Çünkü bu soruyu sorabilmek için mutlak bir “yeni” tanımı yapmak gerekmektedir. Oysa sanat gibi dinamik, varlığının temelini kendi içindeki dinamizmden alan bu olgu için mutlak değerler ortaya koymak gayet yanıltır. Jale N. Erzen’in konu hakkındaki yorumları şu yöndedir:

“Akademi’nin bu sergiler için seçtiği ‘Yeni Eğilimler’ ismi zorlayıcı olmadan izleyiciyi, eleştirmeni ve sanatçıyı değerlendirmede yeni kriterlerin varlığını ve bunların neler olduğunu düşünmeye yöneltmektedir. Avant-Garde’a, ya da radikalliğe karşı ‘Yeni Eğilimler’ kalıplaşmış alışkanlık ve beğenilerden yeni olasılıklara karşı yumuşak bir geçiş ortamı hazırlamaktadır; ‘Yeni Eğilimler’ belirli önyargıları itelemekten Türk sanat ortamının kendi organizması içinde geliştirici bir taban oluşturma amacını belirtmektedir.”¹²⁹

Yeni Eğilimler sergilerindeki çalışmaların geneli; malzeme, teknik ve içerik yeniliğinde yoğunlaşan, biçime değil ardındaki kavrama önem veren, estetiği değil sanatın farklı problematiklerini ele almayı amaçlayan çalışmalar olmuştur. Yapıtların uluslararası göndermeler yaptığı bir gerçektir ancak bu çabaları “Batı taklitçiliği” ile etiketlemek oldukça yanlış bir tutumdur. Bu sergiler ancak Türk sanatının kendi gelişme çizgisi ve kapsamı içinde değerlendirilirse doğru anlaşılacaktır. Konu hakkında, Türk sanatının dinamiklerini doğru değerlendirememenin “taklit” suçlamasına yol açtığını belirten Jale Erzen’in aktardıklarına bakmakta fayda vardır;

“Bizdeki taklitçilik sorunu, sanatçının olduğu kadar eleştirmen ve seyircinin de kendi referanslarını kuramama, Türk sanatını oluşturan ve herhangi bir sanatı etkileyen devinimi bilmeme yetersizliğinden doğmaktadır. ‘Taklit’ sözünü bu denli fazla kullanmamız bir yerde, henüz kültürümüzün sağlıklı bir

¹²⁸ Jale N. ERZEN, “Yeni Eğilimler Genel Bir Değerlendirme”, **Yeni Boyut**, 4.

¹²⁹ A.g.m.

çözümlemesini yapamamamıza bağlıdır. ‘Taklitçilik’ sorunu belki de etkilere yeterince açılmadığımızın, Batılılaşmayı, çeşitli kişilik sorunlarından ötürü tedirgin bir psikoloji içinde karşıladığımızın belirtisidir.”¹³⁰

İpek Duben, 1981 yılında yazdığı “1981 Yeni Eğilimler Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi” başlıklı makalesinde, dönem hakkında şu kısa yorumu yapar:

“Yurdumuzda her yönden eklektik, tavırsız sergiler açılmakta, pek çok galeri bilinçsizliği topluma benimsetmekte, bir avuç yazar, sözünü ettiğimiz eleştiri bilincinden yoksun, en iyisinden formalist-biçimci, en kötüsünden sadece beğeni-kapital çıkarı düşünen yazılarla toplumu yönlendirmekte ve bazı sanat çevreleri demagojik sanat ve eleştiri peşinde koşarken ‘Yeni Eğilimler’ sergisinin adı, iddiası ve konumu gereği bu yanlışlıklardan arınmış olması ümit edilir.”¹³¹

Yeni Eğilimler Sergileri’ni, bir plastik sanatlar gösterisi olarak algılayan kişilerce sergilenenler “yeni” değil, dışarıda çoktan pazarı kurulmuş, tescilli birtakım yeni hareketlerin kötü kopyaları biçimindedir. Sanatçılar, amiyane tabirle “avangard”lık taslamaktadır. Oysa, Türk sanatının gelişim çizgisini anlatırken daha önce de belirttiğimiz üzere, Batı eksenli düşünmek, ne yapılsa hemen dönüp Batı’ya bakarak kıyaslama yapmak oldukça hatalıdır. Elbette, biçimsel benzerlikler olabilmış ve bu benzerlikler daha önce denenmiş hareketlerin tekrarı olarak nitelenebilmiştir. Bu durumda sanatçıların niyeti göz önüne alınmalı ve doğrudan aktarmacılık aramanın yanlışlığı üzerinde durulmalıdır.

Kendisi de “resim dışı” olarak nitelenebilecek çalışmalar yapan Balkan Naci İslimyeli’nin konu hakkındaki kaygıları, burada örnek gösterilebilir:

¹³⁰ A.g.m., 5.

¹³¹ Bkz. (123), DUBEN, 33.

“Elbette dışarıdaki hareketlerin paralelinde gelişen verimler, bizde de olacaktır ama, bunun dürüstlüğü, dış dünyayla bir kontak sonucudur. Biz ancak evrensel sanat alanına girebildiğimiz zaman böyle bir senkron olabilir. Başka ülkelerde girilmemiş risklerin, verilmemiş mücadelelerin burada meyvelerini toplamak öncülük değil, kurnazlıktır.”¹³²

4. 2. 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri

1984’ten başlayarak 1988’e dek her yıl yinelenen, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamındaki sergilerdir. Yeni Eğilimler Sergileri’nde ilk çalışmalarını gerçekleştiren bir grup genç sanatçıya yenilerinin de eklenmesiyle ortaya çıkan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, ilk kez çağdaş sanatın ağırlık taşıdığı toplu sergiler olma özelliğini taşımıştır. Katılan sanatçıların kendi organizasyonlarıyla gerçekleştirdikleri bir etkinliktir. Alışlagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış, kabul edilmiş yapıtların ve kolay beğenin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak amaçlanmıştır. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’nde sergilenecek eserler ve sanatçılar bir seçici kurul ile belirlenmemiş, sanatçılar kendi aralarında görüşerek sergilenecek sanatçıları ve eserlerini seçmişlerdir. Bu konu, sergilerin en çok tartışma yaratan olmuştur.

Her yaz farklı mekanlarda açılan sergilere Füsun Onur’un yanı sıra Sarkis, Ayşe Erkmen, Şükrü Aysan, Tomur Atagök, Yusuf Taktak, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Gülsün Karamustafa ve Adem Genç gibi birçok sanatçı katılmıştır. Sergilerde resmin yanı sıra hazır objeler, fotoğraflar ve yerleştirmeler, kavramsal ağırlıklı biçimler yer almıştır.

¹³² Kezban Arca BATİBEKİ (röportaj), “Balkan Naci İslimyeli ile ‘Yeni’ Üzerine”, **Sanat Olayı**, 80.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nin adeta demirbaşlarından olan Füsün Onur'un bu sergilerdeki çalışmalarında tül, koltuk vb. semiyotik(göstergelibilimsel) öğeleri kullanarak üslubunu bu yönde değiştirmeye ve çalışmalarında “geçicilik” durumunun altını giderek daha fazla çizmeye başladığını görürüz.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri de, Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları ile ardılı sayılabilecek birçok sergi gibi, teknik imkansızlıklara rağmen gerçekleştirilmiştir. Sergiler, yapılmaya başlandığından itibaren, özellikle Yeni Eğilimler Sergileri'ndeki “yeni” kelimesi gibi adındaki “öncü” kelimesi nedeniyle eleştirilmiştir. Bu kelimenin sergiye isim olmasının nedeni ise, isimle “bir ‘tavır’ koymak” isteğidir.¹³³ Sergiye katılan sanatçıların aynı zamanda serginin düzenleyicileri olmaları, “Yeni nedir?” “Öncü kimdir?” ve “Kim karar vermektedir?” gibi tartışma yaratan önemli soruların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yapılan tüm tartışmalarda, geleneksel sanat biçimlerinin dışındaki üretimler resmin karşısına konmuş ve tartışmalar uzlaşmaz bir noktaya varmıştır.

1984 yılındaki ilk serginin katalog metninde Adnan Çoker, serginin amacını ve ne şartlar altında var olmaya çalışıldığı ile varılmak istenen noktanın Kavramsal Sanat olduğunu şu cümlelerle özetlemiştir:

“Açık söylemek gerekirse, böyle öncü nitelikli sergilere karşın, Türk sanatının durumu şudur: Bir açıdan galericiliğe, tablo tacirliğine, öteki açıdan sanat dergilerinin kapalı devre çalışmalarına ve eleştiriye bağlı olarak geliştirilmek istenen Türk Sanatı (özellikle Türk resmi) için genelde çağdaşlık ve gerçek kalite dışlanarak ya da önemsenmeden ılımlı bir ortam yaratılmıştır. Yıpranmış değerler edebiyatının ağır bastığı illüstrasyonlar, yaratma gücünden yoksun olarak doğaya kurtarıcı gibi sarılma, biçim karmaşası, seçmesiz renklilik, zayıf desenler, naif memleket manzaraları,

¹³³ Necmi SÖNMEZ (röportaj), “Yusuf Taktak İle ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Sergisi Üzerine”, **Sanat Olayı**, 6.

dekoratif heykeller, temeli sağlam olmayan yorumlar vb. gibi olumsuz çeşitlilikler bu ortamı beslemektedir.

Böyle bir ortamda sunulan bu sergi, gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek kavramsal sanata ulaşan görüşler; tecimsel gerçekçiliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekleri yüreklilikle savunan ileriye yönelik davranışlarıyla festivali bütünüyorlar.”¹³⁴

Adnan Çoker, kendisiyle yapılan bir röportajda ise yine bu sergilere atılan sanatçıların piyasaya karşı duruşlarından, dünya ölçeğinde çalışmalar yaptıklarından bahseder ve “Bu serginin aleyhinde olanlar köhnemiş geleneklerin savunuculuğunu yapmaktadırlar ve bizzat kendileri buram buram Akademik Batı kokmaktadırlar ve bunun da modası geçti.” der.¹³⁵

Kuşkusuz, bu sergiler nedeniyle o güne dek fazla tartışılmayan bu “öncü” yani Batılı anlamıyla avangard terimlerinin tartışmaya açılması, Türk sanatı açısından oldukça yararlı olmuştur. Öncü nedir, nasıl olmalıdır üzerinden yürüyen tartışma, ardında, Kavramsal Sanat’a karşı gelenekselci bir duruşu da barındırmıştır. Peki avangard nedir? Yürütülen tartışmalarda hemen herkes kendine göre bir avangard tanımı yapmıştır ancak bu konuda Jürgen Habermas’ın şu tanımını esas almak doğru olacaktır:

“Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci kendini avanguard (öncü) ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede yön bulmak zorundadır.”¹³⁶

¹³⁴ Adnan ÇOKER, “Giriş Yazısı”, **1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu**.

¹³⁵ Necmi SÖNMEZ (röportaj), “ ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Sergisine İlişkin İki Ayrı Görüş – Adnan Çoker: ‘Bu Serginin Aleyhinde Olanlar Köhnemiş Geleneklerin Savunucularıdır’”, **Sanat Olayı**, 61.

¹³⁶ Bkz. (6), HABERMAS, 33.

Sergilere katılan sanatçıların amaçlarının tam da bu yönde olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır; estetik modern değerler ışığında bilinmeyen seferlere çıkmak, geleceği fethetmek; tartışmalarda tanımlandığı üzere “birilerine akıl vermek” ya da “en önde olduğunu iddia etmek” değil. Zira bu sergilerde yapılanları “Post-modern” tanımlaması yaparak yadsımak da refleksif karşı koyuşun kolay yollarından biri olarak görülebilir;

“...Nitekim dergi ve gazetelerdeki yazılara şöyle bir göz gezdiren hemen herkes, aşağı yukarı hep aynı kaygıların çeşitlenmesine tanık oldu: 1980’lerde; en az ultra, hatta mümkünse onu da aşırıp postmodern anlayış doğrultusunda çalışmaya yer yoktu bu düzende. Savaş açılmıştı bir kez; her kim olursa olsun, gözü öncü veya postmodern sanattan başka bir şey görüyorsa etiketi hazırda artık: Cahil. Öyle ki, hiçbir tutarlı gerekçeye yaslanmadan ‘anlaşılmamak’; sanatın henüz kurumsallaşmadığı bir yerd, öncülük adına sanatı topyekün ‘yadsımak’; daha, modern kavramı üzerine uzlaşmadan modern ‘dışlamak’ erdemlerin en büyüğü, en yücesi sayılmaya başlandı.”¹³⁷

İddia edilebilir ki, Mehmet Ergüven’in burada bahsettiği “moderni dışlamak”, bu sanatçıların Post-Modernizm ile doğrudan bağlarını kurmak kadar şüphe götürür bir tavidir. Söz konusu sergiler bağlamında üretilen, avangard olma kaygısındaki çağdaş sanat çalışmalarının post-modernist olarak nitelenmesi, ülkemize özgü kavram karmaşasını işaret etmektedir; çünkü “avangard” modernist bir terimdir. Post-Modernizm’in “avangardın” ölümünü ilan etmesi ve bu sanatçıların kendilerine “avangard” demeleriyle Post-Modernizm arasındaki bağ nasıl bir bağdır?

Mehmet Ergüven söz konusu yazısının devamında, “niyet”in sanat sayılmasından itibaren sanatın geldiği noktayı açıkladıktan sonra “çağdaşlığı saplantıya dönüşmüş ultra ya da postmodern sanatçılarımız” der ve “başlarını

¹³⁷ Mehmet ERGÜVEN, “Post-Modernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor”, **Hürriyet Gösteri**, 66.

kaldırıp çevrelerine bakmaları” gerektiğini savunur; ona göre “biçimi bulamadan ifadeye sığınan süper-öncüler”dir bu sanatçılar.¹³⁸

Bu sergilere katılan sanatçıların “öncü”lüklerini bir başka açıdan tartışanlar da vardır. Onlara göre öncü olduklarını iddia eden Türk sanatçılar, Batı’ya kıyasla sanatsal açıdan geri kalmış bir ülkede öncü olamazlar;

“Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde, ‘öncü’ bir düşüncenin varlığından söz edilemeyeceği kanısındayım. (...) Türk sanat ortamındaki yapıtlar, uluslararası sanat ortamı düzeyinde öncülük taşıyor, ama yaratıldıkları çevreyi ve o çevrenin bakış açısını güçlü bir biçimde yansıtan ‘özgün’ ve ‘özgür’ yapıtlar görüyorum.”¹³⁹

Konuya benzer bir açıdan yaklaşan Emin Çetin Girgin, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Ressamları” başlıklı makalesinde sergilere katılan sanatçıları, “gerçekleştirilmiş başkaldırıların bir gösterisini sunmak”la itham etmektedir.¹⁴⁰ Yine Ahmet Köksal’ın, 1986 yılındaki sergiyle ilgili yazdıkları da benzer niteliktedir:

“Günümüz sanatında ‘öncü’ adıyla ortaya çıkan bir grup sanatçının AKM galerisini pek doldurmayan, genellikle ayakaltı görünümündeki yapıtları Batı’da on beş, yirmi yıl önce denenmiş yorumları temellendiren düşünsel içerik ve toplumsal, ekonomik koşullardan yoksun bulunmaktadır.”¹⁴¹

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’ni sert bir dille tartışan diğer isim Can Külahlıoğlu’dur.¹⁴² Sergiye katılan sanatçıları “ ‘Kavramsal Sanat’ yapanlar ve

¹³⁸ A.g.m., 71.

¹³⁹ Beral MADRA, “Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, **Hürriyet Gösteri**, 58.

¹⁴⁰ Emin Çetin GİRGIN, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, **Hürriyet Gösteri**, 60.

¹⁴¹ Ahmet KÖKSAL, “Sergiler-Dört Festival sergisi: Takuo Kato, Doğançay ve ‘Öncü’ler ’70 Fotoğraf”, **Milliyet Sanat**, 118.

¹⁴² Can KÜLAHLIOĞLU, “Yaz Sıcığında ‘Avant-Garde’ İstilas Hem Düzen İçi Hem De ‘Öncü’”, **Yeni Gündem**, 50-51.

diğerleri” diye ayıran Külahlıoğlu, sanat eserinin alınıp satılmasına karşı geliştirilen genel tavır ortadayken, kişisel sergiler açan ve yapıtlarını satan kimi sanatçıların bu sergide olmalarını eleştirir. “Kavramsal Sanat”ı turnak içine alır ve onu da tartışmaya açar. Külahlıoğlu’nun vardığı nokta ise 1986 yılı sergisindeki ve genel olarak Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’ndeki Kavramsal Sanat yapan sanatçıların “pasif, sessiz, tepkisiz, tavırsız, kendilerini marjinalliğe mahkûm etmiş” ve “Batı aktarmacı ukalalık” yaptıkları yönündedir.¹⁴³

Bütün bu tartışmaların sanat ortamına hareketlilik getirmesi, o güne değin tartışılmayan kavramların can yakıcı biçimde tartışılması, izleyicinin sanat yapıtına salt bakan değil katılan da olabileceğinin gösterilmesi “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”nin başarılarındandır. Bu ve diğer sergiler ile Türkiye’de “sanat” kelimesinden algılanan tanımlar tartışmaya açılmış, yerleşik geleneksel beğeniye karşı tavır alınmış, sanatın tuval yüzeyi ile sınırlı kalması aşılmaya çalışılmış, Kavramsal Sanat Türk sanat ortamına tanıtılmıştır. Ayrıca bu sergiler aracılığıyla ortak dil ve üslup belirleyen sanatçılar, ilerleyen zamanlarda gruplar halinde sergiler yapmaya devam etmişlerdir.

4. 2. 3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri

İlki 1980 yılında “Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi” adıyla Resim ve Heykel Müzesi’nde başlatılan sergi, iki yıl sonra “Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergisi”ne dönüştürülmüştür ve ülkemizdeki ilk yarışmalı sergi dizisi olma özelliğini taşır. Önce İstanbul Festivali kapsamında ele alınmış, sonra Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenmeye devam edilmiştir. 1983 yılından itibaren

¹⁴³ A.g.m.

yarışmalı olarak uygulanmaya başlanmıştır. Buna göre, bir seçici kurul, sergilenen yapıtları ve derece alanları belirlemiştir.

Sergilerin bir özelliği de, ilk üçünün, farklı uygulamalara sınırları daha geniş imkânlar sunabilmek amacıyla açık hava sergileri olarak gerçekleşmesidir. Böylece serbestlik, doğallık sağlanacak, açık – kapalı mekân zıtlaşması, yeniye arayan sanatçıya da yeni aşamalar getirebilecekti. Ancak eserlerin dış etkilerden korunamaması üzerine bu uygulamadan vazgeçilmiştir.

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri kapsamında yapılan tartışmaların eksenini, yarışmalı olan serginin seçici kurulu ve ödül verme kriterleri konusunda yaşanmıştır daha çok. Ancak elbette sergilerin çağdaş sanata ağırlık vermesi, Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri için yapılanlar benzeri tartışmalara da meydan vermiştir.

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri'ne “sanatçıları sadece bir tek doğrultuda gütmeyi amaçlayan belli bir zihniyet”in hakim olduğu eleştirisi, önemli bir noktadır.¹⁴⁴ Bu görüşte olan isimlerden Kemal İskender; söz konusu anlayış nedeniyle serginin “yozlaştığı”nı ve “sahte bir ‘marjinallik’ taslayan katılımıyla sınırlı bir tekdüzeliğe indirgendiği”ni iddia eder.¹⁴⁵

Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri konusunda benzer tepkiler veren, dönemin önemli kalemlerinden Ahmet Köksal, “çok sınırlı bir

¹⁴⁴ Söz konusu eleştirilere bir örnek için bkz. Kemal İSKENDER, “Onuncu Yılında ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’”, **Hürriyet Gösteri**, 22.

¹⁴⁵ A.g.m.

kamplaşma gösterisine dönüşen” biçiminde tanımladığı¹⁴⁶ Günümüz Sanatçıları Sergileri ile ilgili şunları yazmıştır:

“ ‘Yeni Eğilimler’ ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ gibi sergiler doğrultusunda bir gruplaşma etkinliğine bürünen sergi, yaratıcı duyarlılığın özgün ve kişilikli örnekleri yerine, ‘avant-garde’ ve güncel eğilimlerle sanat ve teknoloji ilişkisinin kanıksanmış deneyimlerine pirim veren bir niteliğe yönlendirilmiş bulunuyor.

Önceki yıllarda bu sergilere katılan ya da yukarıda andığımız biçimsel bir yenilikçilik ya da öncülük düşkünü sergilerde yer alan sanatçıların seçiciler kurulunu oluşturduğu ‘Günümüz Sanatçıları’nın ödüllendirilmesinde kullanılan yöntem ya da değer yargısının dayanağı merak edilmeye değer.”¹⁴⁷

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, 1985’ten sonra farklı eğilimlerin denenmesi için bir alan olmuştur. Özellikle genç isimlerin çalışmaları bu sergilerde yer almıştır. Sergilerin, gelişme ve yenilenme dinamikleri çerçevesinde sanatın öncülüğü olgusunu gündeme getirmek, genç sanatçıları desteklemek, bu yolla sanat ortamının niteliğini artırmak, sanat ortamında çağdaş boyutta farklı eğilimleri ortaya koyan sanatçıları belirlemek amacıyla gibi amaçları olmuştur ve bu amaçlar doğrultusunda önemli başarılar elde edildiği söylenebilir.

4.2.4. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (Bienaller) ve Diğer Sergiler

Ülkemizin uluslararası çaptaki en önemli sanat etkinliklerinden biri olan bienaller, ilk olarak 1986 yılında Kültür Bakanlığı’nın Ankara’da düzenlediği Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ile başlamıştır. Ertesi yıl 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sergileri adı altında yapılmaya başlayan ve ikincisinden itibaren “bienal” adını alan İstanbul Bienali ise, günümüze dek süreklilik gösteren ve ülkemizdeki

¹⁴⁶ Bkz. (141), KÖKSAL, 23.

¹⁴⁷ A.g.m.

çağdaş sanat için de belirleyici olan en önemli etkinliklerdendir. Bienallerin amacı, “uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzeyde bir kesitini sergilemek”, “ulusal kimliğin en ustaca ve etkileyici biçimde öne sürüldüğü uluslar arası çağdaş sanat ortamına girmek”, “uluslararası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye’deki sanat olgusunu oluşturan birimler arasında ilişki ve iletişim kurmak”, “ülkemizdeki sanat olgusunun kataloglarla belgelemek”, “ülkemiz kültürünü ve düşünsel altyapısını çağdaş sanat yoluyla beslemek ve geliştirmek”, “uluslararası çağdaş sanat pazarı içinde yerimizi alabilmek için gerekli ortamı sağlamak” olarak belirtilmiştir.¹⁴⁸

İki yılda bir, günümüze dek toplam dokuz kez gerçekleştirilen ve küratörlü sergiler olan bienallerin her biri, yapıldığı zamanlarda büyük tartışmalar yaratmıştır. Ancak Türkiye’deki Kavramsal Sanat’ı incelediğimiz tezimiz açısından ilk bienal etkinliklerinin ve yarattıkları tartışmalar daha değerlidir. Çünkü, dünyadaki son eğilimleri yansıtması açısından önemli olan bienallerdeki çalışmaların genelini tek bir dönem sanatı başlığı altında toplayamayız. Bu noktada özellikle birinci ve ikinci İstanbul bienalleri, dünyaca ünlü kavramsal sanatçıların eserlerini ülkemize taşıması ve ülkemizde de bu türde çalışmalar veren sanatçıların eserlerinin yer alması açısından önemlidir.

Fusun Onur da bienallerde yer alan Türk sanatçılardan olmuştur. Sanatçı “Eski Eşyaların Düşü” isimli çalışmasıyla, 1987 yılında Asya-Avrupa Bienali’ne, balonlu yerleşirmesiyle 1995 yılında 4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılmıştır.¹⁴⁹

İstanbul bienalleri için genellikle Tarihi Yarımada ve çevresindeki tarihi mekânlar seçilmiş, sanatçılar çalışmalarını Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı ve Sinan Hamamı gibi tarihsel mekânlarda gerçekleştirmişlerdir. Özellikle İkinci

¹⁴⁸ ANONİM, “İkinci İstanbul Bienali”, **Hürriyet Gösteri**, 82.

¹⁴⁹ Sanatçının bienallerdeki çalışmalarıyla ilgili aldığı eleştiriler, bir sonraki bölümde incelenecektir.

İstanbul Bienali, basında çıkan haberlerle ve yazarların kaleminden birçok eleştiriler almıştır. Türk sanatçısının tümüyle Batı'ya angaje edilmek istendiği gibi bir ithamın yanı sıra “teslimiyetçilik” ve “yozlaşma”nın gerçekleştiğini çağrıştıran yorumlar da yapılmıştır.

Böylesine eleştirilen İkinci İstanbul Bienali'nin küratörü Beral Madra olmuştur ve bu bienalde Kavramsal Sanat'ın oldukça önemli üç isminin çalışmaları yer almıştır: Süleymaniye İmaret'i'nin revak kemerlerini beyaz ve renkli bantlarla ören Daniel Buren, imaretin iç mekanlarından birini geometrik kurgularla bölümleyen Sol Lewitt ve aynı mekanın bir bölümünü Türkiye'de yaptığı yürüyüşün izleriyle kaplayan Richard Long.¹⁵⁰

Bienaller, belirli büyük firmaların sponsorluğunda gerçekleşmiştir ve bu da eleştirilen konulardan olmuştur.¹⁵¹ Konu hakkında Sezer Tansuğ'un şu çarpıcı yorumlarını buraya aktarmakta fayda vardır:

“Batı dünyasında hem sömürgeciliğin iflasını yaşayan, hem de Avrupa dışı ülkeler üzerinde alışılmış hegemonyalarını sürdürmek gibi yeni bir ölümcül paradoksu temsil eden ülkeler, bienal türü bir etkinliği, barış ve demokrasi kavramlarının, globalleşme (küreselleşme) gibi medyatik sahtekarlıklar üzerine inşa edildiği art niyetlerle özdeşleştirmeye başlamışlardır. Kendi dışındaki kültürlerin geleneksel ürünlerini birer hammadde deposu gibi kullanmaya alışan çağdaş sömürgecilik, günümüzün ulusal kültür direnişleri

¹⁵⁰ Bkz. (5), ÖZAYTEN, 96.

¹⁵¹ Bienallerin düzenleyicisi olun kurumun da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) oluşu, çağdaş sanat-sponsorluk/özel sektör ilişkisinin başarılı denebilecek örneklerindendir. Sanat, özellikle Kavramsal ve çağdaş sanat etkinliklerinin sponsorluk bağlantılı gerçekleşmesi, konumuz sınırlarını aşacak önemde ve boyuttadır. Konuyla ilgili Türkçe'ye yeni kazandırılan önemli bir kaynak olarak bkz: Chin-tao WU, Kültürün Özelleştirilmesi, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, 2005, İstanbul. Özellikle 1980 yılı sonrası İngiltere'deki şirketlerin çağdaş sanata yatırım yapmalarını farklı boyutlarıyla ele alan kitapta Wu şunları söyler; “20. yüzyılın sonlarının Batılı kapitalist demokrasilerinde çağdaş sanat, diğer kültür ürünleriyle birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de olsa üst düzey yöneticileri için, hem maddi hem de simgesel değer taşıyan bir mübadele aracı gibi işlev görüyor.”(22); “Britanya'da kamu politikası ile şirketlerin sanat sponsorluğu arasında o kadar yakın bir ilişki var ki, Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği'nin yöneticisi Colin Tweedy, 1991'de sanat sponsorluğunun Thatcherizm'in temel taşlarından biri olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti”(18).

karşısında, Batının sanat avangardizmini bu kez ulusal direnişleri kırmaya yönelik spekülasyonlara da zorlamaya başlamıştır. Sanatta yenilenmenin gerçekliğinden çok, ulusal-geleneksel kültürlerin direnişine karşı art niyetli bir hegemonya hilekarlığının benimsendiği bu etkinlikler, Batı'nın snop, sinik ve iki yüzlü ruhunun kendi dışındakini ağır bir küçümseme altında bırakan söylemlerine çanak tutan siyasî ortamlar haline gelmişlerdir. Sanatsal yenilenmelerinin, her biri ulusal kültürler ve özgün kaynaklar temelinde gerçekleşme zorunluluğu ötesinde ele alınarak, ulusal kültürlerin köklü geleneklerinin inkarı anlamına da gelen bu hilelerin bir yanında batı uluslarının şovenliği de varsa, o zaman bu hilekarlığın belini kıran her ulusal söyleme ihtiyaç var demektir. Bir Alman sanatçı, tüm gururu ile 'Benim sanatımı bir Alman'dan başkası anlayamaz' derken, bizim avangard taklitçileri, sanatlarının daima bir Türk'ten başkası tarafından anlaşılması ihtiyacının korkunç açmazı içindedirler. Ruhu da, geleneği de, onuru da satmak pahasına."¹⁵²

Tansuğ'un dikkat çektiği, Batı'nın hegemonyacı anlayışta gerçekleştirdiği küreselleşmenin getirilerinden olan "kültür emperyalizmi" önemli bir politik konudur. Ancak Tansuğ'un "ulusal-geleneksel kültürlerin direnişine karşı art niyetli bir hegemonya hilekârlığının benimsendiği bu etkinlikler" diyerek bahsettiği bienaller hakkında "ulusal değerlere" doğrudan saldırdığını düşünmesi tartışmaya açıktır oldukça öznel bir yorumdur. Yine Tansuğ'un yukarıdaki alıntıda Kavramsal Sanat çalışan Türk sanatçılardan "avangard taklitçileri" olarak bahsetmesi, daha önceki sergilerle ilgili yapılan tartışmalarda da aktarıldığı üzere, haksız bir ithamdır.

1989 yılındaki İkinci İstanbul Bienali gerçekleştiğinde "Hoşça Tüketimde Tutkuya Yer Yok" isimli makaleyi yazan Erhan Karaesmen, o güne değin yapılan çağdaş sanat sergilerini "şuursuz itiş kakış" olarak niteler ve insanların bu koşuşturmacaya alkış tuttuğunu yazar.¹⁵³ Karaesmen, aynı yerde bienaller hakkında ise "coşkuyu hiç aramayalım", "ama en azından, değişik ve sevimli", "curcunah bir karışım" der ve şunları ekler:

¹⁵² Bkz. (118), TANSUĞ, 79-80.

¹⁵³ Erhan KARAESMEN, "Hoşça Tüketimde Tutkuya Yer Yok", **Hürriyet Gösteri**, 10.

“(...) ama hoşça bir oyun yönü tüm diğer özelliklerinin çok önünde gelen bu faaliyetin önemsiz bir parçası. Ayrıca bu yolla görünümsüz evrensel sanatından başarılı örnekler görülebileceğini, ya da dünyanın Türk resmini keşfedebileceğini düşünmek hiç dünya bilmemekten kaynaklanan bir safdilliliktir.”¹⁵⁴

1989 yılında, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’ne katılan bir grup sanatçı, “10 Sanatçı 10 İş: A” ismiyle bir sergi düzenlerler. Atatürk Kültür Merkezi’ndeki sergiyi düzenleyenler arasında Füsün Onur, Alparslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray vardır. Daha sonra “10 Sanatçı 10 İş: A”, “8 Sanatçı 8 İş: B” ve “10 Sanatçı 10 İş: C” olarak devam edecek serginin karakteristik özelliği ise resim ve heykele hiç yer vermemesi ve sadece Kavramsal Sanat çalışmalarından oluşmasıdır.

1992 yılında gerçekleştirilen 8 Sanatçı 10 İş: B Sergisi, 1990 senesi ile sınırlanan bu çalışmada niteliği itibariyle söz edilmesi gereken bir sergidir. Yine Füsün Onur’un da aralarında bulunduğu, hemen hemen ilk sergideki sanatçıların hepsinin yer aldığı bu serginin katalog metninde Semih Kaplanoğlu, bu sanatçılara atfedilen yukarıda aktardığımız birçok olumsuz eleştiriye onlar adına cevap verir gibidir;

“Yapıtlarını kavramsal birer süreç olarak ele alan ve bu süreçte tek tek katılarak kendi birikimleri, dünya görüşleri, sanat problematikleri doğrultusunda farklı ama neredeyse eşit acillikte varolmayı seçen 8 sanatçının ortak sergisi B. Onları bir araya getiren ortak payda, birbirlerini ‘seçmelerinde’ ve benzer bir kaderi paylaşmalarında yatıyor. (...) Yıllardır bu izleği sürerek, ilkelerinden, sorumluluklarından, dillerinden ne pahasına olursa olsun ödün vermeden, düşünsel kaygılarını sanatsal kaygılarıyla eş tutan B sanatçıları, bir yandan da her ürettikleri işle kendilerine açtıkları alanı dışarıdan deforme etme girişimlerine cevap

¹⁵⁴ A.g.m.

vermekte. Vasat, popülist düzenlemelerden ayrıldıkları noktalar gözle görülür bir şekilde lehlerine dönmekte.

(...) Öncü Türk Sanatı sergilerinden süzüle süzüle, kendi çizgilerini, tümel çerçevelerini, ayrımlarını cesaretle koyan, inatla çabalarını sürdüren B sanatçıların en başta kısır düşünce, ucuz popülerlik karşıtı tavırlarından dolayı da dikkatle izlemek gerekiyor.”¹⁵⁵

10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi ise 1992 yılında gerçekleştirilir. Denilebilir ki bu dönemden itibaren, Füsun Onur ve beraberindeki sanatçıların yıllarca tüm olumsuzlamalara rağmen inatla sanatlarını gerçekleştirmeleri artık yavaş yavaş kabullenilir olmuştur. Dikkati çeken şey, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’nden sonra, özellikle grubun adında yer alan ve dolayısıyla iddiasını taşıdıkları olgulara yapılan sert eleştirilerin durulması ve eleştiri yapanlardan biri olan Beral Madra’nın bu son iki sergide serginin yapımcılığını üstlenmesidir.¹⁵⁶ Zira Beral Madra, 4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’yle ilgili “Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi” başlıklı yazısında; “Bu yapıtlar, uluslararası düzeyde ne derece öncülük taşıyor?” diye sormuş ve sergideki yapıtların evrenselliğini tartışmaya açmıştır.¹⁵⁷

Kuşkusuz Kaya Özsezgin’in de 1. Asya-Avrupa Bienali için söylediği gibi, bienallerin bütünüyle yeni ve çağdaş eğilimleri yansıttığı söylenemez.¹⁵⁸ Özellikle ele aldığımız Asya-Avrupa Bienali ve ilk iki İstanbul Bienali, bir konsept etrafında benzer eğilimleri yansıtmaktan çok karma sergi görünümündedir. Ancak gerek bienaller gerekse diğer sergiler, 1990’ların başına gelindiğinde çağdaş sanatın vardığı son noktayı göstermeleri bakımından dikkate değerdir. Bu son noktada, salt yergi amaçlı eleştiri yerini yavaş yavaş hissedilmekte olan, daha sağlam bir “eleştiri”ye bırakmaktadır. Bu kuşkusuz sanat ortamının tüm bileşenleriyle ilgili bir durumdur.

¹⁵⁵ Semih KAPLANOĞLU, 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi katalog metni.

¹⁵⁶ Bkz. (5), ÖZAYTEN, 94.

¹⁵⁷ Bkz. (139), MADRA, 57.

Füsun Onur, yine Hürriyet Gösteri Dergisi’nin bir sonraki sayısında “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu” başlıklı makalesini yazarak Madra’nın bu tezlerini tartışmaya açar. Onur’un fikirleri, bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.

¹⁵⁸ Kaya ÖZSEZGİN, “Sergiler-1. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali”, *Milliyet Sanat*, 49.

Türkiye’de formel ve informal sanatların bir arada var olabileceğinin anlaşılması, sanat pazarının oluşması, özel kurumların sanatı özellikle de çağdaş sanatı desteklemeleri, sanatı arz ve dolayısıyla talep eden bir kitlenin kendini göstermeye başlamasıyla beraber sanat eleştirisi de hissedilir ölçüde farklılaşmıştır.

Kavramsal Sanat çalışmalarının eleştiri ile olan ilişkisi yalnızca dışarıdan gelen eleştirileri açık olması değildir elbette. Dünyadaki Kavramsal Sanat üretimine koşut biçimde ülkemizdeki sanat çalışmaları da kendi içinde, hâkim olana karşı eleştiriye barındırmıştır. Türkiye’de kavramsal çalışan sanatçılar, yukarıda sıralanan sergilerde de görülebileceği gibi, yapıtlarında birbirinden farklı konuda, biçimde ve birbirinden farklı ölçülerde eleştiri unsurunu barındırmışlardır. Peki, bu süreçte Füsun Onur’un yeri nedir? Bundan sonraki bölümde, ülkemizdeki Kavramsal Sanat’ın önemli isimlerinden Füsun Onur’a yöneltilen eleştirileri, sanatçının kendisinin yapılanları eleştirmeye dönük tavrını ve kendi yazılarını irdeleyerek konunun daha iyi anlaşılması sağlanacaktır.

4. 3. Füsun Onur’a Yöneltilen Eleştiriler ve Sanatçının Bu Ortamdaki Yeri

1987 yılında yazdığı “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yoksunluğu” başlıklı makalesine Füsun Onur, “Görsel sanatlarda gerçek eleştiri yokluğu hem izleyiciler hem de sanatçılar için büyük boşluk” diyerek başlar.¹⁵⁹ Onur’un bu serzenişi, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’ni konu edinerek “öncülük”, “özgürlük” ve “evrensellik” gibi kavramları tartıştığı yazısı nedeniyle Beral Madra’ya¹⁶⁰ ve onun adına aslında tüm eleştirmenlere yöneliktir. Çünkü kendisiyle koşut çalışmalar yapan sanatçılar kadar Onur da ülkemizde her yeni deneyime karşı konulmasından ve rahatsız edici bir dille eleştirilmesinden rahatsızdır. Yapılan eleştiriler, belli

¹⁵⁹ Füsun ONUR, “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu”, **Hürriyet Gösteri**, 43.

¹⁶⁰ Bkz. (139), MADRA, 57.

düşünüşteki eleştirmenlerden gelmiştir ancak Onur'un da vurguladığı gibi, söz konusu durumun kaynağı kişiler değil, ülkemizdeki genel anlamda ele alınması gereken eleştiri olgusudur.

Fusun Onur, Türkiye’de ilk Kavramsal Sanat çalışanlardan biri olarak eleştiri oklarını en çok üzerine çeken sanatçılardandır. Bu durum, Onur’u konumuz açısından ayrıcalıklı kılar ve denilebilir ki, Kavramsal Sanat’ta eleştiri olgusunu incelediğimiz tezimiz için Fusun Onur, çalışmaları ve sanat tavrı kadar, eleştiren-eleştiren ikileminde durduğu dinamik nokta açısından da oldukça belirleyicidir. Sanatçının çalışmalarının yarattığı tartışma ülke sanat ortamına bir katkı olarak görüldüğü gibi heykel sanatının temel kavramlarının çözümlemesinde bilinçli bir zorlama olarak değerlendirilmiştir.¹⁶¹ Dolayısıyla, “Fusun Onur’a Yöneltilen Eleştiriler” başlıklı bu bölümde, Onur’un söz konusu duruma dair iddia ettiğimiz tavrı açıklanacaktır.

Yukarıda giriş cümlesini alıntıladığımız yazısına Fusun Onur şöyle devam eder;

“Biz sanatçılar yıllardır üretiriz, yapıtlarımız birer tümce ile tüketilir, sesimiz çoğalacağına kısılr, basitleştirilir, dar kalıplara uydurulur. Yıllardır süren çalışmalarımın ne iz kaldı? Sanat kitaplarına, ansiklopedilere ‘minimalist sanatın Türkiye temsilcisi’ olarak geçtim. Minimalist sanatla hiç ilgim olmadığı halde bir kalıplaştırma, dondurma. Ne minimalistlerin yaptığı, ne de benim yaptım anlaşılmış. Literatürü olmayan sergilerin kime yararı olur? Ne bugüne ne de bizden sonraki kuşaklara ne iz bırakır?”

Sanatçının en kabullenemediği durum, “yeni” ve “özgün” olanı aramak adına kendi ya da başka sanatçıların yaptığı çalışmaların, “eleştirmenlerce” adlandırılmaya, Batılı bir sanat biçimine göre tanımlanmaya, “etiketlenmeye” çalışılmasıdır. Onur, 3.

¹⁶¹ Bkz. (42), AKYÜREK, 360.

Yeni Eğilimler Sergisi için gerçekleştirdiği “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” isimli çalışması konusunda yazdığı aynı adlı makalesinde, eserle ilgili yorumlamalara girmekten kaçınır ve nesnel olamayacağını belirtir. Sanatçı, “Hem konuşmak, düşünmek başka şey, yapmak, meydana getirmek başka. Formüllerden kaçınırım, son yıllarda sanatçıların girdikleri çıkmaz bu, kanımca.” diyerek, “formüllendirme” olarak tarif ettiği hatayı sanatçıların kendilerinin de uyguladıklarından bahseder.¹⁶²

“Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, sanatçının devrim niteliğindeki çalışmalarındandır. “İçine girilebilen heykel” olarak tarif edilen bu çalışmasıyla sanatçı resim ve heykel sanatının tek boyutluluğuna işaret etmek istemiş ve aynı makalesinde “belki de eleştiri alanında bir kıpırdanmaya yol açmış olurum. Tartışma konusu açılmış olur.” diyerek eser hakkında yazmaktaki amacını özetlemiştir.¹⁶³ Onur, yazısına şöyle devam eder:

“Sergileri yazmak da bir iş konusu. O sergiden çık öbürüne gir. Birkaç da akım özeti oku: Minimalizm. Op. Pop, sonra sergileri bunlara uygula. Bu sergilere ilgi çekmek, tanımlama için yeterli olabilir.”¹⁶⁴

1981 yılında yazdığı bu makalede Onur, Türkiye’de sanat eleştirisi adına yapılanları kısaca böyle tanımlar. Pek de haksız sayılamayacak bu önermesine göre sanat eleştirisi olarak gerçekleştirilenler, sergilerin gezilmesi ve görülenlerin daha önce okunan Batılı sanat akımlarına benzetilmesi biçimindedir. Oysa aynı yerde belirttiği üzere, “(...) düşünür çevre yaratmak, çevreyi genişletmek için gerçek eleştiri gerekli”dir. Onur, “Sanattan tad almaya bırakırsak işi (bana bu yakın bunu sevdim, onu sevmedim gibi) gerçek değerler yok olur.” der ve “geleneksel”, “ilerici” gibi, tartışmalar için moda olmuş kavramların arkasına sığınıldığını bahseder. Oysa “ilerici sanat sanıldığı gibi bilinçsiz, birikimsiz, aklına gelen her çılgınlığı ve

¹⁶² Bkz. (40), ONUR, 14.

¹⁶³ A.g.m.

¹⁶⁴ A.g.m.

dış ülkelerde yapılmış şeklen biraz değiştirip, yerel öğeler koyarak yapmak hiç değildir.”¹⁶⁵

Fusun Onur, Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve 10 Sanatçı 10 İş Sergileri ile İstanbul Bienalleri’ne katılmış bir sanatçı olarak, sergileri tartıştığımız önceki bölümlerde belirtilen bütün eleştirilere maruz kalmıştır. Bunun yanı sıra kendisi hakkında beğeni eksenli yazılar da elbette yazılmıştır. Ancak bu yazılarda görülen genel eğilim, sanatçının yaptıklarının anlaşılamaması yönünde olmuştur. Buna erken tarihli bir örnek olarak Güzin Fuad Okbay’ın, sanatçının ilk sergisiyle ilgili 1970 yılında yazdığı makale örnek gösterilebilir.¹⁶⁶ Zira Akbay Onur’un Amerika’ya gidip geldikten sonra oradan getirdiği görüşlerle burada çalıştığını söylemiş ve sanatçı için “Amerika’nın seçkin evlâdı Davit Stein başta olmak üzere bu ülke sanatçılarını ve çağımızın sanat anlayışını iyi tanımıştır. Verdiği örnekler bunu ispatlıyordu.” demiştir.¹⁶⁷ Yine Akbay, 1976 yılındaki yazısında Onur için “süper sanatçı” gibi muallâk bir tanımlama kullanmıştır.¹⁶⁸ 1980 yılındaki, Onur’un altıncı kişisel sergisini aktardığı eleştirisinde ise sanatçı hakkında, “Minimal sanat akımının ilk uygulayıcısıdır ve heykelimize renk de getirmiştir.” diye söz ederek sanatçının yukarıda alıntıladığımız tepkisini adeta haklı çıkarmaktadır.¹⁶⁹

Sanatçı hakkında daha sağlıklı bir değerlendirmeyi yapan kişi ise M. Ali Gökberk’tir. “Heykelimize Fusun Onur’un Getirdiği Düşün” başlıklı 1980’e tarihlenen makalesinde Gökberk, sanat uygulamalarının “ne kadar modern bir biçime bürünse de” pek çoğunun yapılışında “tutucu bir tutum”un, “klasik bir çalışma tarzı”nın varlığından söz eder; “Oysa sanat, sadece bir çizgi, kupkuru bir gölge, alçıdan, bronzdan sessiz bir nesne ortaya koymak değildir. Çizgi, fon, renk, biçim

¹⁶⁵ A.g.m.

¹⁶⁶ Bkz. (54), OKBAY, 9

¹⁶⁷ A.g.m.

¹⁶⁸ Bkz. (68), OKBAY, 14.

¹⁶⁹ Güzin Fuad OKBAY, “Sergiler-Fusun Onur Sergisi”, **Ankara Sanat**, 19.

hareketi kadar onun bir de düşündürücü, uyandırıcı bir yönü, bir felsefesi (Düşün yanı) olmalıdır.”¹⁷⁰ M. Ali Gökberk, Onur hakkında ayrıca şunları söyler:

“Kendi köşesinde, son derece alçakgönüllü, hatta eski bir deyimle mahviyet içinde, sanatıyla baş başa olan Onur, Taksim Sanat Galerisi’nde bir süre önce açtığı sergisi ile heykel dünyamıza yeni bir ışık, yeni bir hava getirdi. (...) Bu gerçekleri, taş, demir, tahta ve çeşitli malzeme ile ortaya koyan bu görüş sistemi, Türkiye’imizde sanata giren ilk felsefedir. Amacı insanı düşünmiye, yaratmaya götürmektir. İşte, Füsun Onur böyle bir sesi kulağımıza getiriyor. O’nu candan kutlar, eserinin sanatçılarımıza örnek olmasını dilerim.”¹⁷¹

Bir başka sanatçı olan Canan Beykal da, Onur hakkında 1982’ye tarihlenen “Füsun Onur ve Çevresel Sanatı” başlıklı makalesini yazarak, burada sanatı için önemli ipuçları verir ve şunları belirtir;

“Füsun Onur’un Taksim Sanat Galerisi’nde (19 Şubat – 5 Mart 1982) sergilediği yapıtı izlerken, onun bir heykeltıraş olduğunu unutuyorsunuz. Çünkü, resim – heykel arasındaki sınır, çağdaşlıkla orantılı olarak değişime uğruyor. Bugün artık resim; gerektiğinde tuvalden üç boyuta ulaşıyor, heykel; kaidesinden inip mekânı kucaklıyor. Bu sergi ülkemizde bir aşamayı mı belirtiyor? Yargıyı olumluya yönelik genelleştirmek olanaksız. Ama Füsun Onur’un kendi çizgisi içinde olduğu kadar, heykel sanatının genel görünümü içinde de kuşku yok ki, bu bir aşamayı vurguluyor.”¹⁷²

Ancak Beykal burada oldukça önemli bir hataya düşmektedir. Füsun Onur için, 1982 yılında, üstelik “Çiçekli Kontrpuan” sergisi hakkında yazılan bir makalede “heykel sanatçısı” demek ne kadar doğrudur? Zira Onur’un çalışmalarını önceki bölümlerde ayrıntılı olarak incelemiş ve sanatçının bir heykel sanatçısı değil

¹⁷⁰ Bkz. (74), GÖKBERK, 11

¹⁷¹ A.g.m.

¹⁷² Bkz. (80), BEYKAL, 24.

kavramsal çalışan bir yönde olduğunu öne sürmüştük.¹⁷³ Beykal'ın yazısında esas aldığı 1982 tarihli “Çiçekli Kontrpuan” da, Onur'un daha geç dönem ve “heykel” olarak nitelenemeyecek çalışmalarındandır.

Sanatçı, anlaşılamamak ya da yanlış anlaşılmaktan muzdarip olacağını önceden tahmin ederek, sergisiyle ilgili açıklayıcı bir yazı da yazmıştır. Onur bu metnin ilk cümlelerinde şunları söyler:

“1982’de gerçekleştirdiğim Çiçekli Kontrpuan’a açıklık kazandırmak değil beni bu yazıyı yazmaya iten neden. Her algılamanın dışlanması bir sanat yapısı, her yeniliğin Batı taklidi sayıldığı görsel sanatlar kargaşasında, bir sanatçının ne düşündüğünü nasıl düşündüğünün de bilinmesinin yararlı olacağına inanıyor ve bu görevi yerine getirmeyi amaçlıyorum.”¹⁷⁴

Canan Beykal, adı geçen makalede “Çiçekli Kontrpuan” sergisinin, az miktarda ve saydam plastik malzemesi nedeniyle bir tür yoksulluğu çağrıştırdığını düşünür, böylece sanatçının Art Povera akımı ile yakınlığını kurgular. Oysa bu yorumu “aşırı” olarak nitelemek pek de yanlış olmaz. Zira Füsün Onur'un kendisi de, bu eseriyle ilgili Beykal'ın işaret ettiği yönde hiçbir açıklama yapmamıştır.

Füsün Onur, çalışmalarının Batı’da ortaya çıkmış sanat akımlarına doğrudan mâl edilmesine karşı olmuş, bunun yanı sıra, kendi sanatını tanımlayacak kişinin kendisi olmadığını da savunmuştur;

“Ben eleştirmenlerce hazırda var olan adlandırmaların içine yüzeysel bir benzetme ile oturtulmaya karşıyım. Tüm var olan izmleri unutup, buradaki

¹⁷³ Füsün Onur'un heykel sanatçısı olmadığı, ürettiklerinin ülkemiz sınırları içindeki Kavramsal Sanat'a dahil edilebileceği üzerine önceki bölümlerde daha ayrıntılı açıklamalar yapıldığı için burada tekrar edilmemiştir.

¹⁷⁴ Bkz. (82). ONUR.

yapıtları okuyarak, inceleyerek eleştirmenlerin sanatçılarla karşılıklı alışverişinden bir bilgi birikimi oluşmadığı kanısındayım. İlk sergimi açtığım 1970’den beri bir tek sözcük bile türemedi. Oysa bir tek sözcüğe karşı başka sesler de çıkar, az – çok bir yol alırdık. Yapıtlar bir yerde, karşısında büyük bir sessizlik, boşluk. Bu boşluğu doldurmak için yıllar sonra bir çırpıda total bir adlandırma yapmak olanak dışı. Benim yapıtlarımdaki dil okuyan, bunu yazı diline aktaran bir eleştirmen, sanat tarihçisi çıkarsa bu nasıl bir adlandırma olur ben de merak ederim. Çünkü bu dille adlandırma yapmak benim görevi değil.”¹⁷⁵

Sanatçı, elbette, kimseye benzemediğini, hiçbir sanat akımını izlemediği ve etkilenmediğini, onlardan hiçbir şey öğrenmediğini iddia etmek peşinde değildir. Öne sürüldüğü üzere kavramsal sanatçı olarak tanımlanmaktan değil, yaptıklarının açıklanması için, daha önce Batı’da yapılmış örneklerle benzetilmek, bu yöntemle kategorize edilmekten şikayetçidir ve 1990 yılında, kendisini doğru tanımlayacak bir görüşü merak ettiğini belirtmiştir.¹⁷⁶

Bu çalışmanın iddia ettiği biçimde, Onur’un ülkemiz şartlarında ve buraya özgü bir Kavramsal Sanat yaptığıının aksi yönünde görüşler de mevcuttur. Bunlardan biri, Nur Nirven’in 1990 yılında Füsun Onur’un da katıldığı “Göndermeler” isimli, Canan Beykal, Ayşe Erkmen ve Serhat Kiraz’ın yer aldığı sergi hakkında yazdığı makalesidir;

“(…) Kavramsal Sanat günümüzde hala tartışılan bir konu. Kimin kavramsal sanatçı olduğu, kimin olmadığı sürekli irdeleniyor.

(...) Beykal, Erkmen, Kiraz ve Onur her nesneyi izleyicinin dikkatini ve zihinsel katılımını gerektirecek biçimde düzenliyorlar. Ancak düşünceyi eyleme ve biçime aktarma, onların kavramsal sanat kategorisine girmedikleri yolundaki savlarını doğruluyor. (...)

Beykal, Erkmen, Kiraz ve Onur’un işlerinde düşünceyi en iyi yansıtacak formu aramaları, düşünceyi biçimlendirir ve girişimleri onların kavramsal

¹⁷⁵ Bkz. (100), ONUR; aktaran ÖZAYTEN, 68.

¹⁷⁶ A.g.m.

sanatçı olmadıkları yolundaki savlarının en iyi kanıtlarından biri. Umarız birgün bu işleri doğru sınıflandıracak bir ad bulunur.”¹⁷⁷

“Göndermeler” sergisi hakkında da “yeni” olanı tartışmaya açan çeşitli yazılar yazılmıştır. Doğan Hızlan ise sergi için kaleme aldığı “Kime Gönderme” başlıklı makalesinde; “Bazı sergileri anlatmanın olanağı yok. Resim eleştirmenlerine bırakalım o işi biz bildiklerimizden ötesini gösteren, yargılarımızı sarsan böyle sergileri destekleyelim. Unutmayalım ki bütün yenilikler, değişimler zor anlaşılır ama ilerdeki güzelliklerin öncüsüdür.” diyerek yapılan eleştirileri eleştirmiştir.¹⁷⁸

Sanatçı hakkında yapılan yanlış yorumlamalara verilebilecek örneklerden biri Sezer Tansuğ’a aittir. Klasik anlamdaki heykel formunu daima aşmak isteyen sanatçı hakkında Sezer Tansuğ “Kütle yüzey ilişkilerinin diyalektik çözüm yollarını gerçekleştiren geleneksel anıt duyarlılığına erişmesi belki hiçbir zaman mümkün olmayacak, ama heykel sorununa kaygılı bir ciddilikle eğildiği şüphesiz” diyerek, Onur’un anıt heykel yapmamasını bir “kusur” olarak yansıtmıştır.¹⁷⁹ Aynı yerde Tansuğ sanatçının çalışmalarına dair şunları söylemiştir:

“Modern bir Pop çalışması olan Füsun Onur’un içine dev aynaları konmuş bir küçük kara tahta kutu içinde sunduğu, yatay parçalara kesilmiş biblo kız bebek bana iddialı, ama o ölçüde gülünç bir iş olarak görüldü. Genellikle heykel formlarında kapalı bazı küçük mekan ilişkileri araştırılan ve bazı plastik yansımalarla yönelen Füsun Onur, giderek başlangıçta oldukça robüst görünen heykelci fantezinin lâçka olduğu bir görünüş ortaya koymaya başladı.

(...) Kendine özgü üslup karakteristiklerini 1967’de açtığı ilk sergisinden bu yana özgün biçim ve malzeme deneyleriyle belirlemeye çalışan Füsun Onur, bu sonuncu sergide, bunları, aradaki inişlere rağmen, kararlı bir çıkış hamlesiyle yeniden doğruladı. Füsun Onur’un heykelleri ‘hacim-yüzey ilişkileri’ imajının çeşitlerini oluşturan, kuytu ve dikensi sivrilikte karşıt çelişkilere sahip bir oyun duyarlılığı taşıyor. Gözlemden yalıtılmış ve her

¹⁷⁷ Nur NİRVEN, “Düşünceyi Biçime Dökünce”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 27 Ocak 1990.

¹⁷⁸ Doğan HIZLAN, “Kime Gönderme”, **Hürriyet Gazetesi Pazar eki**, 4 Şubat 1990.

¹⁷⁹ Bkz. (5), TANSUĞ, aktaran ÖZAYTEN, 68.

anımsattığı ile araya heykel mesafesini koyan bir biçimsel gerçeklik alanına girmeye çabalayan yapıtlar. Tedirginliği ve umursamazlığı birlikte çağrıştıran işler diyelim ve bunun da şakacı bir sergi ziyaretçisinin ‘mendebur heykel, ne doğru dürüst duruyor, ne devriliyor’ imajıyla belirlediğinin bir eleştirmen bakışına tercümesi anlamına geldiğini ekleyelim.”¹⁸⁰

1985 yılında Milliyet Gazetesi Füsun Onur’la son kişisel sergisi nedeniyle kısa bir görüşme yapmıştır.¹⁸¹ İmzasız yayınlanan bu görüşmede sanatçıya sorulan “Benimsediğiniz anlayışın, Amerikan ekolü anlatım biçiminin, Türkiye’de nesnel karşılığı olduğu kanısında mısınız?” sorusu, sanatçının yanlış değerlendirilişine verilebilecek tipik örneklerdendir. Onur, bu soruyu şöyle cevaplar:

“Benimsediğim bir Amerikan ekolü anlatım biçimi yok ki, Türkiye’deki karşılığını bulayım. Türkiye’de bunca yıl yaşamışım, burada doğmuşum da 5 yıl (1962 – 1967) Amerika’da kalmam mı sizin Amerikan ekolü dediğiniz anlatım biçimine beni sokmanıza neden oldu?”¹⁸²

Sanatçının Amerikan ekolünden olmakla “suçlandığı” aynı görüşmede bu sorunun ardından, art niyetli olduğunu hissettiren “Elitist olmak ne anlama geliyor sizin için? Kitle iletişim dışı mıdır burada?” soruları gelmiştir. Onur buna da şöyle yanıt verir:

“Sanatta elitist olmak ne anlama gelir? Sanatçı yaratmak, tek yol sandığı yolda ilerlemek için yaratır. Elitistle iletişim kurayım, yok kitleyi iletişim dışı bırakayım, sanatçı böyle şeyle uğraşmaz. Kaldı ki kitleyi iletişim dışı bırakmak isteseydim, sergi açmazdım, ben de Taksim Sanat Galerisi’nde. Burada kendimi kitleyle iletişim içinde buluyorum da.”¹⁸³

¹⁸⁰ A.g.k.

¹⁸¹ Bkz. (99), ONU.

¹⁸² A.g.m.

¹⁸³ A.g.m.

Ancak Onur aynı yerde, “kitleyle arasında duvar olduğunu” düşündüğünü de belirtmektedir. Burada izleyiciyi eleştiren sanatçı, “Çünkü onlar kendilerini yapıtın akışına değil, hep kafalarındaki kalıplara kaptırıyorlar.” demiştir.¹⁸⁴

Fusun Onur’da iletişim olgusu oldukça önemlidir. Sanatçının izleyici/alılmayıyla kurmaya çalıştığı ilişki konusunda yazan Necmi Sönmez, arayış halinde olduğu yeni dili anlatırken, onu “Batı aktarmacı” olarak niteleyenlere de cevap vermektedir;

“Sanatın güncel koşullar içinde aradığı ‘yeni dil’ Onur’un ‘Galeri Işıkları’ sergisinde algılanıyor. Bu ‘yeni dil’, Batı’da örneklerini gördüğümüz yapıtlardan farklı. Sanatın kendine özgü değerlerini sorgulayan kompozisyonlarda izleyicinin yapıtın içine girmesi ve onunla ‘kişisel iletişim’ başlatması bir gereklilik. Sıradan sergi izleyicisinin kapasitesi aşılrken profesyonel izleyicinin nitelikleri sorgulanmaya başlıyor. Onur’un sergisinin en büyük erdemi, bu sorgulamayı ödün vermeden sürdürmesinde yatıyor. Tartışılması gereken bir erdem bu.”¹⁸⁵

“Sanat yapıtları sanatsal bir işlerliğin ürünüdür. Gerçek bir eleştirmenin görevi de bu sanatsal işlerliğin kapısını izleyiciye aralamak, bu yaratıcılığı izleyiciye de bulaştırmaktır” der Fusun Onur ve devam eder; “Sanat yapıtı izleyicisinde bir anı, iz simgeye dönüşmezse o yapıt hiç yapılmamış gibi olur. Eleştirmene gereksinim de buradadır.”¹⁸⁶ Eleştirmenin gereksinimini bu şekilde özetleyen sanatçı için yanlış eleştirilmenin yanı sıra “eleştirilmemek” de önemli bir açmaz olmuştur. Zira Beral Madra’ya yanıt biçiminde kaleme aldığı “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yoksunluğu” başlıklı bu makalesinde sanatçı ironik bir dille bunu anlatır:

¹⁸⁴ A.g.m.

¹⁸⁵ Bkz. 8 91), SÖNMEZ.

¹⁸⁶ Bkz. (159), ONUR, 44.

“(...) biz görsel sanatçılar ayakta durabiliyor, çalışabiliyorsak bu bir mucize. Dünyanın hiçbir yerinde böyle tek yanlı bir çaba olamaz. (...) İzleyici azınlıkta ama anlamak için sanatçıda bilgi alırsa çoğunlukla bir yere varır, ama eleştirmen öyle mi? Bilmem hangi sanat dergisini bir yabancı dilde okmuş, kendine göre bir çerçeve çizmiş, onun ötesine çıkması olanak dışı. Gerçekten biz kime, ne amaçla sergi açarız? Hiç sergi açmasak da sonuç aynı.”¹⁸⁷

Sanatçı samimi bir üslupla adeta “içini döktüğü” yazısında yine Madra’ya ithafen genel sıkıntıları özetler ve ardından oldukça çarpıcı şu açıklamaları yapar:

“Biz dokuz yıldır aynı yerde sayıklıyoruz. Böyle bir toplumla, ilerleyen gerçek eleştirmenlerin olduğu bir toplumun uyarıları da başka olacaktır. Bunun için biz sanatçılar göç mü edelim? Biz burada savaş veriyoruz, kutsal bir görev almışız.

(...) Dünyanın her yerinde yerleşik düzenin paralelinde onun düzgülerine uygun, araştırma ve yeni deneyimlerden uzak işlere çağdaş denir. Öncü Türk sanatından bir kesit sergisinde olduğu gibi de yeniliğe açık, yerleşik düzene, onun düzgülerine baş kaldıran, onunla sırasında dalga geçen paralelinde gönderme yapıp çelen, popüler olanın karşısında olan, ya da onun dilini ona karşı kullanan işlerde dünyanın neresine giderse gitsin öncü adı yadırganmaz. Her dışarıdaki eleştirmen de mutlaka tapılacak eleştirmen değildir. Benim bildiğim kadar bu sergideki sanatçılar ille Avrupalı, Amerikalı diye bir yabancının ağzından dökülen tümceyi keramet sayıp, tek doğru olarak almazlar. Çünkü çizdikleri yol var, birikimleri var, güvenleri var kendilerine. (...) Bizim boşluğumuz ortak dilde çünkü bizde tüketiyor yaptıklarımız. Dilsel bir düş öyle iletişim kapılarını açar öyle iletişim kurar ki o ana kadar açılmamış kapılar izleyiciye açılır sanatçı da izlediği yolun ayırımına varır. Dışarıda bazı şeyleri görüp de bize uygulayacak eleştirmenin yargılarına gereksinimimiz yok. Bu boşluğu da biz doldururuz, yayınımızı biz yaparız.”¹⁸⁸

Fusun Onur’un bu çıkışı adeta manifester bir niteliğe sahiptir. Ayrıca bir parantez açarak belirtmek gerekir ki; ülkemizdeki Kavramsal Sanat uygulamaları hakkında da önemli ipuçları taşımaktadır. Çünkü kavramsal nitelikteki çalışmaların

¹⁸⁷ A.g.m.

¹⁸⁸ A.g.m.

ağır bastığı Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi ve diğer sergilerdeki eserler, Onur'un bahsettiği gibi, üstelik tam da eleştirildiklerinin aksine “yeniliğe açık, yerleşik düzene, onun düzgülerine baş kaldıran, onunla sırasında dalga geçen paralelinde gönderme yapıp çelen, popüler olanın karşısında olan, ya da onun dilini ona karşı kullanan” işlerdir.

“Eleştirilmemek”ten doğan sıkıntıyı ve izleyicideki ilgisizlikle birlikte önyargıyı Onur, yaptığımız görüşmede şöyle açıklamıştır:

“İlgisizlik vardı ve eleştiri yoktu. Bazen ben deli miyim acaba diyordum. Çünkü espası elle tutulur hale getirdiğimi iddia ettiğim zaman mimar olduğunu söyleyen biri bile anlamsız anlamsız bakıyordu yüzüme. Ancak yaptığım şeyi o kadar seviyordum ve inanıyordum ki; bundan caymadım. Hiçbir zaman. Tabi, önyargı çoktu o zamanlar. Mesela, sanatı çok bilmeden gelen bir ev hanımı daha iyi algılıyordu yapılanları. Ama ‘Amerika’ya gittim, Avrupa’ya gittim böyle şey görmedim, böylesine rastlamadım’ diyenler de vardı. Taksim’deki bir sergime öylesine geldiğini sandığım bir hanım bana demişti ki ‘Geçen serginizde şöyle şöyle bir şey yapmıştınız, Füsun Onur adını görünce yine geldim.’ Çünkü onların algıları tamamen açıktır, yani diğerleri gibi önyargılarla gelmediği için duyularak, hissedilerek yapılmış bir şeyi onlar da duyabiliyorlar, onlara istediğinizi verebiliyorsunuz. Bazı şeyler biliyorum sanıp da bilmeyenler gibi değiller.”¹⁸⁹

Onur, bienallerdeki çalışmaları için de aynı durumla karşı karşıya kalmıştır;

“Bienal’de sergilediğim işlerime dair olumlu ya da olumsuz herhangi bir eleştiri de yazılmadı. Sanat yaşamımın geçmiş dönemlerinde hiçbir yazı yazılmadan sergiler açılıp kapandığını hatırlıyorum. Eleştirmenlerin eleştirileri de yetersizdi. Enstalasyondan anlayan çok az kişi vardı. Taksim’de açtığım bir sergimi gezen, ‘Amerika’dan geldim, hiç böyle sergi görmedim,

¹⁸⁹ Bkz. (39), ONUR.

bu da sergi mi?’ diyerek ayrılan sosyeteden insanları bilirim. (...) Türkiye’de yıllar yılı sergi açarım ama karşılaştığım tepkiler çok farklı.”¹⁹⁰

Sanatçı, “şifreli” olarak tanımladığı, “Eleştiri” ana başlığı altında incelediğimiz zor ve anlaşılmaz bir dille yazılan eleştiri yazılarının da yararsızlığı fikrindedir. “Yaşadığımız çağ her şeye her açıdan mekanik bakmaya zorluyor.” diyen Onur, “Sanatta da böyle. ‘Şifreli’(?) kelimelerle yazılmış birkaç tümce izleyiciyi boyunduruğu altına alıp mekanik bir bakış sağlayabilir. Boşuna beklediğimi biliyorum ama diretiyorum.” demektedir. Kendisi de yazılar yazan biri olarak böyle yazılar yazmayacağını belirtir; çünkü “yaratıcılığın izleyici ve eleştirmenleri yükseltip birleştirmeye götürmesini” istemektedir.”¹⁹¹

Ancak elbette sanatçıyı “doğru” değerlendiren, kendisi hakkında hak ettiği yorumları yapan isimler de vardır. Örneğin 1995 gibi daha geç bir yıla tarihlenen, makalesinde Necmi Sönmez, sanatçının Kadans adlı kişisel sergisi için, “...bu sergiyi izleyecek olanların saat 10.00’den sonra galeriye gitmelerini ve uzun süre galeri mekânında kalmalarını öneriyorum. Bu bekleyiş süresi, tüm sanat yaşamı boyunca sanatın tüketilmesine karşı susmayarak tavır almış özgün bir sanatçının duyarlılık merkezlerini ortaya çıkaracaktır.” demiştir. Böylece Sönmez, eleştiri olgusunun da giderek geliştiğine dair adeta ipuçları vermektedir.¹⁹²

¹⁹⁰ Özge ARASLI YARDIM, “1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri’ne Katılan Türk Sanatçıları”, Füsün Onur’la 19 Şubat 2002 tarihinde yapılan görüşmeden alıntı, 233.

¹⁹¹ Anonim, Füsün Onur ile röportaj, “Hareket Köşkünde Öncü Türk Sanatından Bir Kesit-Yeni Çağa 12 Yıl Kala”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 31 Mayıs 1988.

¹⁹² Necmi SÖNMEZ, “Bir Duyarlılık Arayışı”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 16 Mart 1995.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın ortaya çıkışı ve yapılan tartışmalar ile Füsun Onur’un bu ortamdaki yeri ve çalışmalarının süreçle ilişkisini incelemek amaçlanmıştır. Bu nedenle kavramları ve dönemleri açıklayabilmek için önce dünyadaki Kavramsal Sanat etkinlikleri ele alındı. Çünkü Türkiye’de günümüzde de süren bir yanılgıyla Kavramsal Sanat, post-modern bir sanat biçimi sayılmaktadır. Genel eğilim, 19. yüzyılın ikinci yarısından 1960’lara kadar geçen zamanı Modernizm dönemi, 1960’ların ikinci yarısından günümüze (belki de ileriye) gelen zamanı da Post-Modernizm dönemi olarak ayırmak yönünde olsa da bu iki düşün sistemi, ardışık biçimde dönemsel olarak değil, sanata etkileri ışığında ele alınmıştır. Buradan yola çıkılarak söylenebilir ki Kavramsal Sanat, hem Modernizm’in hem de Post-Modernizm’in etkili olduğu dönemlerde kendini göstermiş bir sanat akımıdır. Üstelik Türkiye’de Modernizm ve Post-Modernizm’in etkilerinin batılı anlamda gerçekleşmemişliği(batıdaki ile aynı olmayışı, farklı bir yol izlemesi v.s., birini diğerinin önüne şartmış gibi koyuyorsun, olumsuz bir anlam çıkıyor) olmayışı göz önüne alındığında, ülkemizdeki sanatın da kendine özgü biçimde geliştiği görülecektir.

Modernizm etkisindeki varlığı ile Post-Modernizm etkili Kavramsal Sanat kendi içinde birtakım çelişkiler taşımaktadır. Duchamp’ın hazır-nesneyi ele alışı benzeri, sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini söyleyen obje temelli Kavramsal Sanat’ın varlığına karşın post-modernist argümanı vurgulayan bir yöntem olarak göstergebilim, yeni dilin algılanmasında yeni yöntemler önermiştir ve bunu benimseyen kavramsal bir çizgi de vardır. Böylece ideolojik düşünce sistemleri olarak ortaya konulan Modernizm ile Post-Modernizm dönemsel vurguyu yitirerek Kavramsal Sanat’ta etkilerini ayrı ayrı göstermişlerdir. Bu durum, iki sistemi tarihsel birer dönem olarak değil, etkileri ölçüsünde birer düşünce biçimi olarak ele almanın doğruluğunu da kanıtlar. Kavramsal Sanat kimi kaynaklarda “Obje Sonrası Sanat”

ana başlığı altına da alınmış ve Post-Modernizm ile bağdaştırılmıştır ancak bu da hatalı bir tanımlamadır. Çünkü Kavramsal Sanat maddesizlikle eşdeğer değildir ve kavramsal bir yapıt salt düşünce olarak maddenin yerini almamıştır.

Kosuth'a göre Kavramsal Sanat 1975 yılı itibariyle, 1960'ların sonunda başlayan pek çok eğilimle birlikte sona ermiştir. Oysa Türkiye için Kavramsal Sanat etkinliği bu yıllarda neredeyse yeni başlamıştır.

Füsun Onur, kendisini tanımlamaktan kaçınmış ve yanlış adlandırılmaktan da oldukça rahatsız olmuş bir sanatçıdır. Ancak Onur'un reddettiği konu, kendisinin tanımlanması ya da yanlış tanımlanmasından öte, dogmatik, kalıplar dâhilindeki ve Batı'dan edinilen az bilgiyle ülkemizdeki sanat yapıtlarının ve sanatçıların anlaşılması ile adlandırılmasına yönelik çalışmalardır. İddia edildiği üzere Füsun Onur kavramsal çalışan bir sanatçıdır ve elbette "izmler"ın katı kurallarla belirlenmemiş olması, onun bu akım dâhilinde ve kendine özgü çalışmasını sağlamıştır. Sanatçının Batılı Kavramsal Sanat örnekleri kadar metinsel düzlemde çalışmayışı nedeniyle bu akıma dâhil edilemeyeceği fikrine, Kavramsal Sanat'ın salt obje sonrasına denk düşmediği tekrar edilirse cevap verilmiş olmaktadır. Üstelik ülkemizde Kavramsal Sanat, Kosuth değil Beuys çizgisinde, görselliği ön plana çıkaran ve daha sosyolojik tabanlı bir biçimdedir; Onur da bu tanımlama içinde Beuys çizgisine yakın durmaktadır. Türkiye'de kavramsal çalışan sanatçılar her ne kadar kendilerini hiçbir akıma dâhil etmemişlerse de, bu çok doğru bir tavır değildir. Ayrıca Füsun Onur'un çalışmaları arasında -baskın nitelikte olmasa da- Kosuth'un çalışmalarına denk düşebilecek, Kavramsal Sanat'ın görünür kılınması için kullandığı çeşitli metinler, obje olarak ortaya çıkmayan, uçucu, geçici niteliklerdeki malzemelerle bitmemiş izlenimi veren işler de görülür.

Füsun Onur'un öncülerinden olduğu sanatçıların bireysel etkinlikleri ve toplu sergiler ile ortaya çıkarılan sanat üretimi, çağdaş, özgün ve yenilikçi arayışların

ürünüdür. Kavramsal Sanat'ın ağırlıkla gerçekleştirildiği bu yönelim çerçevesinde özgürleşen fikirler, sanat nesnesinin çeşitliliği ve disiplinler arası kaynaşma ile eleştiri unsurunun belirleyeni olduğu bir üretim gerçekleştirilmiştir. Ancak “Türkiye’de Kavramsal Sanat” ve onunla doğrudan bağlantılı biçimde Füsun Onur başlıkları altında incelendiği gibi, Kavramsal Sanat'ın ülkemize gelişi oldukça sancılı bir süreci beraberinde getirmiştir. Çünkü Batılı anlamda, sanat eserinin alınıp satılması temelli gelişmiş bir eleştiri kurumu oluşmamıştır ve sanatın metalaştırılmasına karşı tepki de bu karmaşık ortamda yerini bulamamıştır. 1970’lerden sonra Füsun Onur’un ilkleri arasında olduğu sanatçılar ile ortaya çıkan yeni ve avangard akımlar, kavram ve içeriği ön plana çıkaran çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda, özellikle Aydınlanmanın normatif değerlerine karşı çıkan bir post-modernist ortamın varlığı oldukça tartışmalıdır. Modernist bir anlayışın henüz hâkim olmadığı ülkemiz için post-modernist baskınlıktan da söz edilemez. Kavramsal Sanat üzerindeki Modernizm ve Post-Modernizm etkisi düşünüldüğünde denilebilir ki bu sanatın ülkemizdeki uygulanışı, ne modernist ne de post-modernist olmuştur. Bu durumda, Batı’daki örneklerine oranla kavramsal çalışan sanatçıların eleştiri ve eleştirmeni dışarıda bırakması gibi bir durum, post-modernist tez doğrudan kabul edilmediği için pek de söz konusu olmamıştır.

Füsun Onur da eleştiri olgusunun yerleşmemişliği, eksikliği ve yanlışlıklarıyla koştur biçimde yanlış değerlendirilmiş, tepkisel karşı duruşlarla yüz yüze gelmiş ya da hiç eleştirilmemiş, görmezden gelinmiş bir sanatçıdır. Görmezden gelinmeye ya da yanlış anlaşılmaya tepki olarak ise bazı çalışmalarının içinde yazıyı kullanmış, ürettiğiyle izleyiciye aktarmak istediğini doğrudan söylemiştir. İzleyiciyi üretimin parçası haline getiren sanatçı, tüm yaptıkları ile eleştirmene olan tepkisini açığa vurmuş, tıpkı kavramsal çalışmalarının Batı’daki örneklerine oranla farklı oluşu gibi, Batı’lı kavramsal sanatçıların eleştiriye değiştirmesi, eleştirmeni işlevsiz bırakmasını da kendine özgü bir biçimde gerçekleştirmiştir.

1990 yılı ile sınırlanan çalışmada, bu yıldan sonrası için ayrıntılı açıklamaya girilmemiştir. Fakat, 1990'lı yıllardan itibaren yapılacak bir arşiv taraması ile de görüleceği üzere, o günden bugüne dek önemli değişimler yaşanmış; hem yenilikçi, kavramsal ağırlıklı sanat anlayışları hem de koşut biçimde eleştiri olgusu farklı bir yere taşınmıştır. Bu bakımdan Türkiye'de sanat eleştirisinin henüz bitmemiş bir proje olduğu iddia edilebilir.

6. EKLER

6. 1. Kişisel Sergiler

1970	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1972	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1974	Taksim Belediye Sanat Galerisi, İstanbul. Amerikan Kültür Merkezi, İstanbul. (Gülşen Çalık Can ile)
1975	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1978	“Dıştan İçe İçten Dışa” Taksim Belediye Sanat Galerisi, İstanbul.
1980	Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1982	“Çiçekli Kontrpuan”, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1985	“Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü”, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
1987	“İmin İmi”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
1990	“Zaman İkonları” Heykel Sergisi, Garanti Sanat Galerisi, İstanbul.
1991	“Galeri Işıkları”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
1995	“Kadans”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
2001	“Prelüd”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.

6. 2. Katıldığı Sergiler

1971	Paris Genç Sanatçılar Bienali.
1973	50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
1974	35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara. Hadi Bara Konkuru, Ankara. Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi, İstanbul.

- Türk-Amerikan Kültür Derneği, İstanbul.
- 1975 Meddelheim Müzesi Sergisi, Belçika.
Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi, İstanbul.
- 1976 Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi, İstanbul.
- 1977 1. Yeni Eğilimler Sergisi, İDGS Akademi Salonları, İstanbul.
Arkeoloji Müzeleri Açık hava Sergisi, İstanbul.
- 1978 Atatürk Kültür Merkezi Karma Sergisi
- 1979 Türkiye Tabiatını Koruma Derneği Sergisi, Ankara.
Çocuk Yılı Karma Sergisi
- 1980 Türkiye Tabiatını Koruma Derneği Sergisi, Ankara.
- 1981 3. Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
“Gerçekleştirme” Grup Sergisi (Gülsün Erbil ve Serhat Kiraz ile), Seramer Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1982 BBC Fiftieth Anniversay Exhibition, Londra.
- 1983 “Galeriler 83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi” 4. İstanbul Sanat Bayramı, , Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul.
Anadolu Medeniyetleri Sergisi, İstanbul Arkeoloji Müzesi.
“Altı Kadın Altı Davranış” Grup Sergisi, Seramer Sanat Galerisi, İstanbul.
4. Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- 1984 1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul.
- 1985 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Yıldız Sarayı, İstanbul.
“Günümüz Türk Kadın Sanatçıları”, İstasyon Sanat Evi, İstanbul.
5. Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- 1986 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.
Çağdaş Boyutlar Karma Sergi, Artnet Sanat Galerisi..

3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul.
- “Joseph Beuys Anısına – Bir Başka Sanat”, Alman Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul.
- 1987 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, “Gölge Oyunu”, Yerleştirme, Harbiye Askeri Müze, İstanbul.
- Toplu Sergi, Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir.
- “Yaratıcı Türk Kadınından Esintiler” Karma Sergi, İstanbul.
4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.
6. Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.
- Üsküdar Amerikan Lisesi Mezunları Derneği Karma Sergi, Soyak Sanat Galerisi, İstanbul.
- 1988 5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul.
- Toplu Sergi, Türk-Amerikan Kültür Derneği, İzmir.
- 1989 “10 Sanatçı 10 İş:A”, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.
- Derimod Sanat Galerisi Karma Sergi, İstanbul.
- 1990 “Göndermeler”, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- Karma Sergi, Derimod Kültür Merkezi, İstanbul.
- Santral Holding 2. Büyük Sergi, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.
- 1991 “8 Sanatçı 8 İş: B”, Atatürk Kültür Merkezi Galerisi, İstanbul.
- 1992 “10 Sanatçı 10 İş: C”, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.
- “Sanat Texnh”, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü, İstanbul.
- 1993 “10 Sanatçı 10 İş D” Sergisi, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.
- “Anadolu’da Kadın” Sergisi, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve Topkapı Sarayı.
- 1994 “İskele Sergisi”, Almanya.
- 1995 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Kilisesi, İstanbul.
- Yeni Eğilimler Sergisi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Türk Sanatçıları Karma Sergi, Paris.

- “İzler – Çağdaşlaşma Yolunda Kadın: İlklerden Bir Kesit”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sabancı Kültür Merkezi, İstanbul.
- “Gar” Karma Sergi, TCDD Sanat Galerisi, Ankara.
- 1997 Karma Sergi, Paris, Fransa
- 1998 İskorpit Sergisi, Kassel, Almanya.
- 1999 6. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Kilisesi, “Opus 1”, karışık teknik, ahşap, kumaş, cam.
- 2000 “Strange Home”, Hannover, Almanya.
- Karma Sergi, Kassel, Almanya.
- “1870 – 2000 Bir Efsanenin Monografisi / Beyoğlu’nda Sanatçı Çıkartmaları”, İstanbul.
- 2001 Karma Sergi, Baden-Baden, Almanya.
- “Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler” Karma Sergi, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul.
- “Modern Türk – 20. YY. İkinci Yarısında Türk Sanatı” Karma Sergi.
- 2002 Govett Art Gallery, Baden-Baden, Almanya.
- “Between The Waterfronts”, Rotterdam, Hollanda.
- 2003 Füsun Onur, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Lunds Kunsthall.
- “Turkish Art Today – Neresi Burası?” Documents, The Museum of Modern Art, Saitama, Japonya.
- Organize İhtilaf, Proje 4L, İstanbul.
- 2004 Bayburt Baksı Müzesi Sergisi, Proje 4L, İstanbul.
- “Call Me İstanbul”, Karlsruhe, Almanya.
- 2005 Van Abbemuseum, Eindhoven.
- 2006 “Kağıt İşleri” Karma Sergi, Galerist, İstanbul.

6.3. Aldığı Ödüller

- 1972 Heykel dalında “Yılın Sanatçısı” unvanı.

- 1974 35. Devlet Resim Heykel Sergisi Birincilik Ödülü.
- 1975 Arkeoloji Müzeleri Sergisi Ödülü.
- 1976 Arkeoloji Müzeleri Sergisi Ödülü.
- 1981 Yeni Eğilimler Sergisi, “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel” ile gümüş madalya.

6.4. Resimler



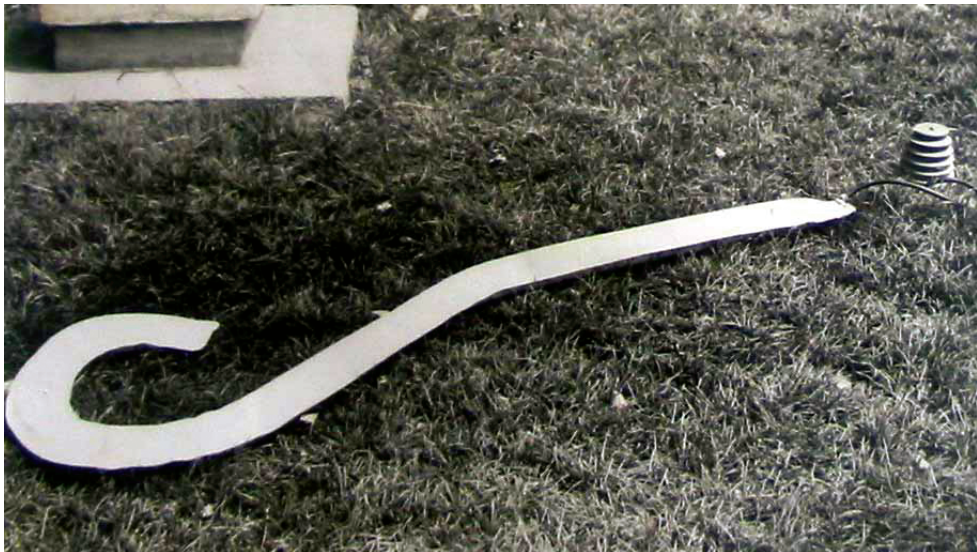
Resim 01 – İsimsiz, alçı, 32 x 67 cm., 1970



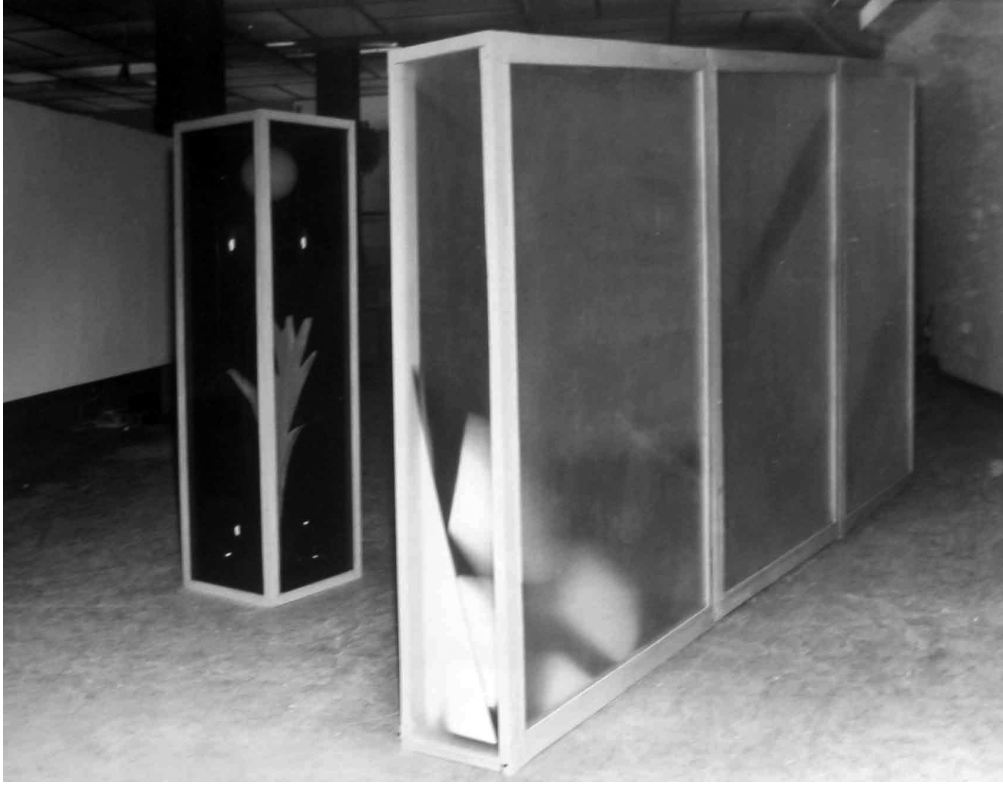
Resim 02 – İsimsiz, 1970, Taksim Sanat Galerisi, sanatçının kendisi ile.



Resim 03 – İsimsiz, pleksiglas, 50 x 50 cm.,
Tomris Atikkan Koleksiyonu



Resim 04 – İsimsiz, 1971, pompa ile şişme yelken bezi, 250 x 20 cm.



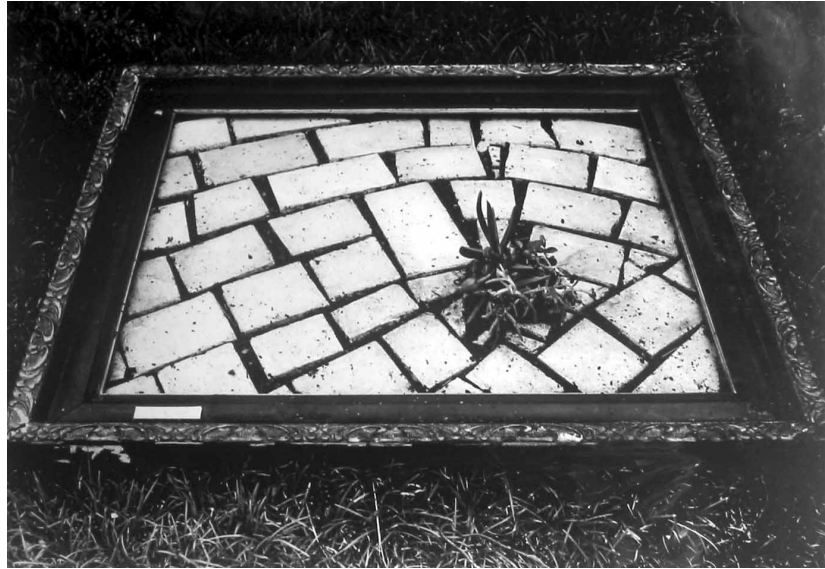
Resim 05 – İsimsiz, 1975, tahta, pleksiglas, 385 x 200 x 50 cm.,
Taksim Sanat Galerisi



Resim 06 – “Nar Kız”, 1974, cilalı tahta, cam, ayna,
25 x 30 cm., Nü Sergisi, Roger Conover Koleksiyonu



Resim 07 – İsimsiz, 1976, boyalı tahta, dört parça,
Arkeoloji Müzeleri Sergisi (Ödül).



Resim 08 – “Çerçeve, Taş, Toprak, Çiçek”, 1977, 100 x 85 cm.,
İstanbul Arkeoloji Müzesi Bahçesi



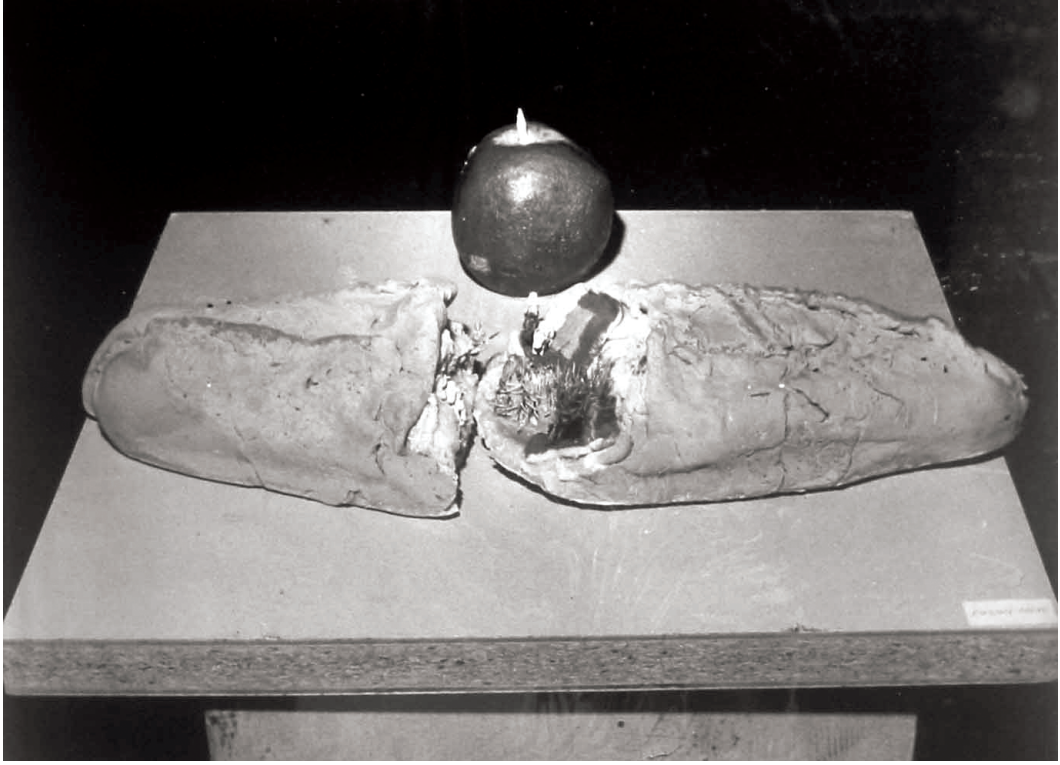
Resim 09 a) – “Üç Kişiydiler,
Us - Sevgi - Barış”, 1977, karton,
rafya, yaldız, jelatin, “Us” isimli parça
(Sanatçının kendi notuyla), İstanbul
Sanat Bayramı.



Resim 09 b) – Aynı eser, “Sevgi”
isimli parça.



Resim 09 c) – Aynı eser, “Barış”
isimli parça.



Resim 10 – “Ekmek Elma Dedin De Aklıma Geldi”, 1978, boyalı tahta, sentetik, 45 x 45 cm., Atatürk Kültür Merkezi.



Resim 11 a) – “Dıştan İçe İçten Dışa”, 1978, Taksim Sanat Galerisi, sergi genel görünüm

İmlere uymak hayvanların gereğidir, çünkü hayvan yaşamının temelidir. Günlük gereksinmelerini imlere uyararak yerine getirir onlar. İnsanlar da gün boyunca imleri kovalar onlara uyar - - Sabahı bildiren çalar saat, çalınan kapı, telefonların sesi, yol işaretleri. Ancak imin çift anlamını görebilmesi, simgeleme yeteneği insanı hayvandan ayırır. Gereksinmelerinin zorunluğu altında insan kendine gerekli olanları ayırıp sadece onları görmeye okadar alışıyor ki etiket okumakta yetiniyor. Düşünce dizgesinin dengesi imlerin, simgelerin yerini almasıyla bozuluyor, yaşantı tekdüzeleşiyor. Bu da insanlara özgü olan yaratıcılığı yitiriyor. Resimde, yontuda gördüğüyle yetiniyor insan. Portre mi, ölü doğa mı, açık hava resmi mi? İlk görüntülerine göre seyirci onları ~~anlıyor~~ ^{etiketliyor}, tanıdıklar listesine sokuyor. Onu simgeden çok nesne daha ilgilen-diriyor. Soyutu bile adlandırarak tanıyınca, anlam yitip gidiyor. Oysa seyircide anlam çoğalmalı, yaratıcılığa girmeli ki, sanatçıyı etkilesin; sanatçıdan seyirciye, seyirciden sanatçıya diyalog kurabilsin. Birinci bölümde bunu anlatmak istedim.

Yine bunları düşünerek "Dıştan içe içten dışa" adlı yapıtında yedili bir dizi düzenledim. Sözdizimi gibi resimlerin birleşmesinden çıkacak anlamı genel bir simgeyle belirttim. Seyircinin kafasına yerleşmiş, biçimlenmiş bütün geleneksel basmakalıp alışkanlıklardan kurtularak bu yapıta bakmasını istiyorum. Resmi durağandan kurtarmak için zamana yaydım, çünkü çoğu ilgilerimiz değişim, zaman üzerine kurulu. İletişim kurduğumuz alan bunlar.

FÜSUN ONUR

Resim 11 b) – Sanatçının "Dıştan İçe İçten Dışa" sergisi hakkında yazdığı metin.



Resim 12 a) – “Dıştan İçe İçten Dışa” sergisi, 1978, tahta, tuval, alüminyum, (duvardaki yerleştirme) 100 x 70 cm., Taksim Sergisi, Rene Bloc Koleksiyonu, ayrıntı.



Resim 12 b) – Aynı sergi, duvardaki yerleştirmeden farklı bir parça



Resim 12 c) – Aynı sergi, duvardaki yerleştirmeden farklı bir parça



Resim 13 – “Bir Tohum Yeşeriyor”, 1979, cam, kil, toprak,
Bülent Ecevit Koleksiyonu



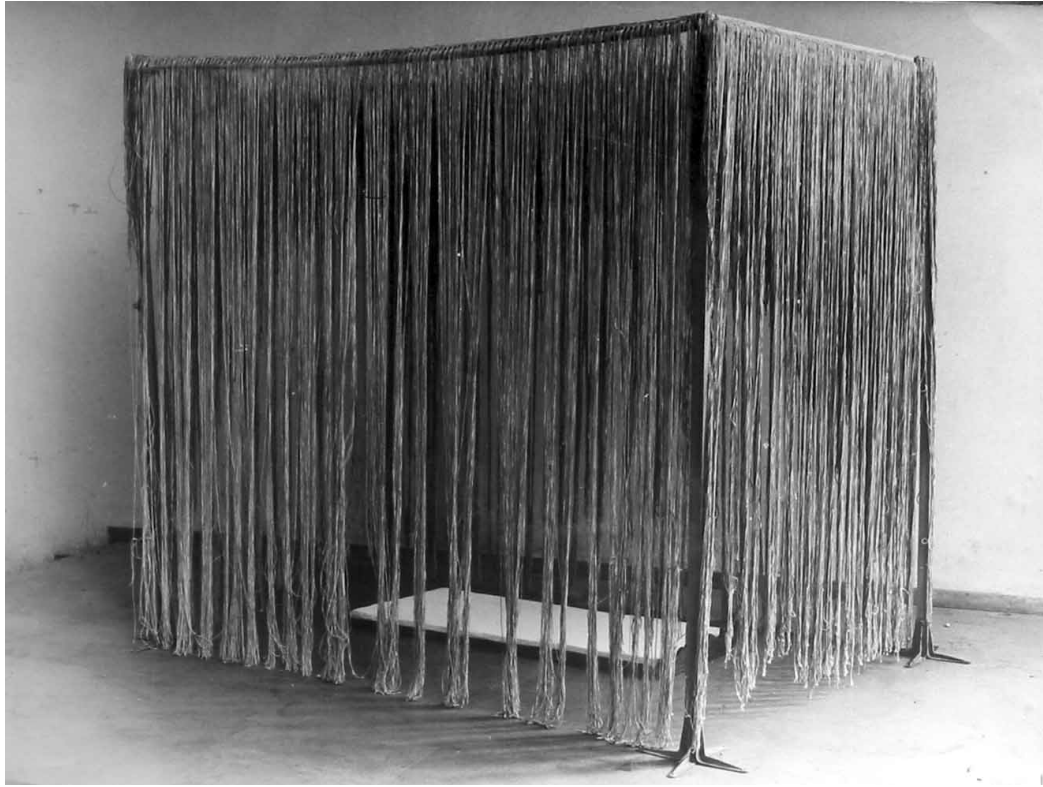
Resim 14 a) – “Yerdeki Parlak Yuvarlaktan Çağrışımlar”, 1980, tahta, cam, kil, pleksiglas, 20 x 20 cm., Taksim Sanat Galerisi.



Resim 14 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



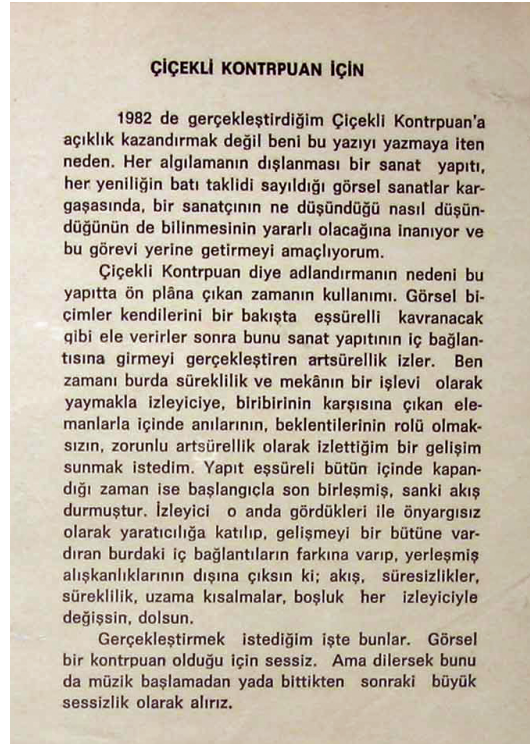
Resim 14 c) – Aynı sergi farklı bir parça.



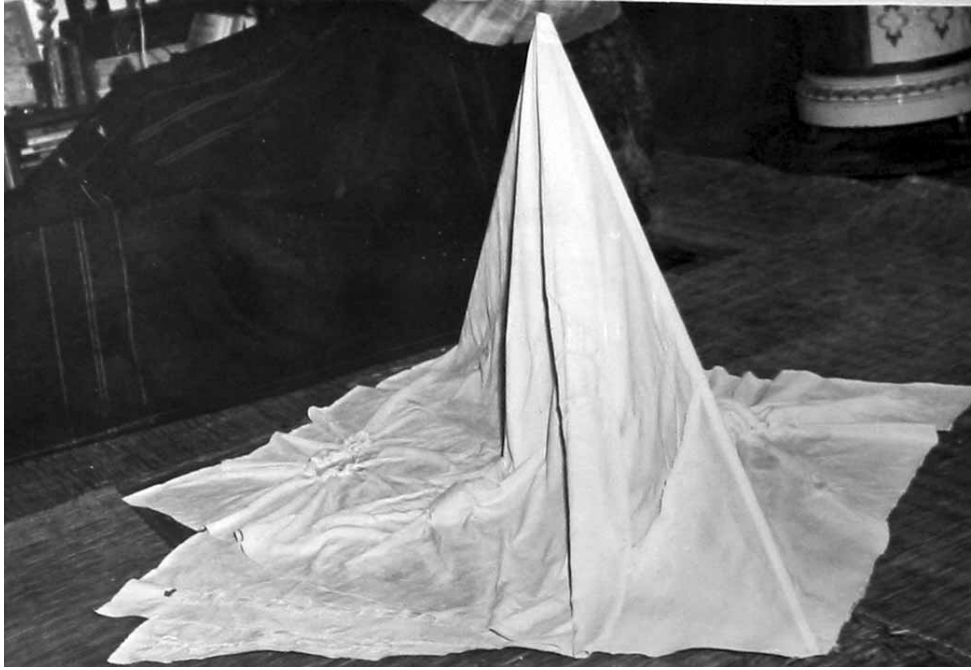
Resim 15 – “Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel”, 1981, tahta, boyalı ip, karışık gereç, 200 x 183 x 140 cm., 3. İstanbul Sanat Bayramı (Ödül).



Resim 16 a) – “Çiçekli Kontrpuan”, 1982, 215 x 650 x 850 cm., Taksim Sanat Galerisi.



Resim 16 b) – Sanatçının “Çiçekli Kontrpuan” sergisi hakkında yazdığı metin.



Resim 17 – “Kavramsal Görsel İmgeler”, 1983, tuval, 145 x 140 x 70 cm., İstanbul Sanat Bayramı.



Resim 18 – “Yıldız Bahçesinde Siyah Güller”, 1985, karışık gereç, 170 x 45 x 40 cm., Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi.



Resim 19 – “Yaşam, Sanat, Kurgu, Terkedilmiş Eşyaların Düşü”, 1985, Taksim Sanat Galerisi.



Resim 20 a) – “İmin İmi”, 1987, karton, aydinger, tahta, tuval, Maçka Sanat Galerisi, sergiden genel görünüm, sanatçının kendisi ile.



Resim 20 b) – Aynı sergi, farklı bir parça.



Resim 20 c) – Aynı sergi, farklı bir parça.



Resim 21 a) – “Gölge Oyunu”, 1987, karışık gereç, Askeri Müze.



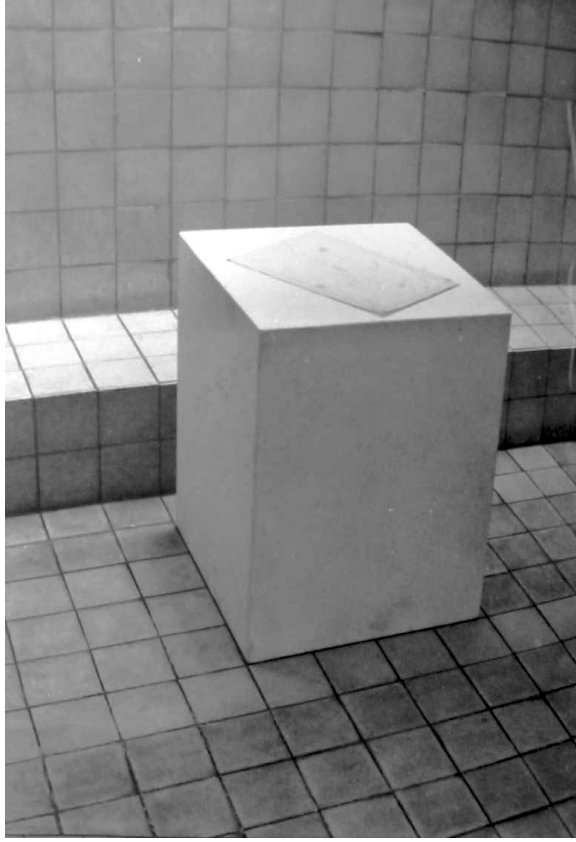
Resim 21 b) – Aynı sergi, ayrıntı.



Resim 22 – “Estetik Uygulamalar”, 1988,
Türk - Amerikan Derneği Toplu Sergi, İzmir.



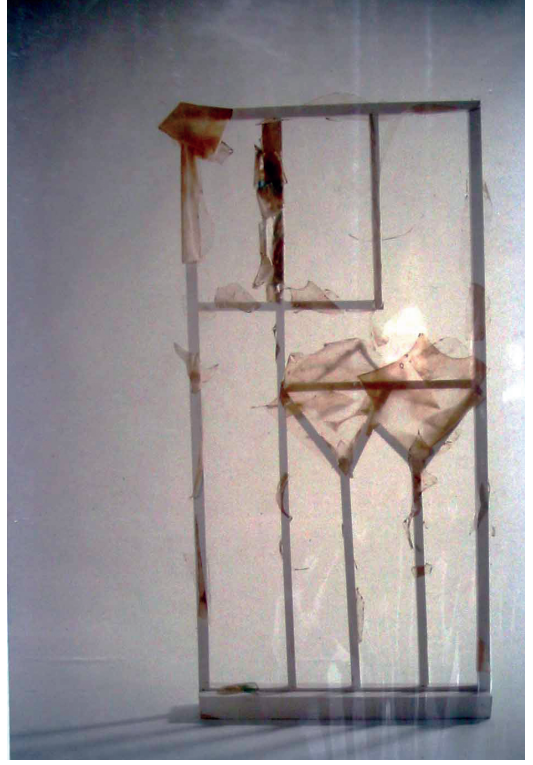
Resim 23 – “Sergiden”, 1989, karışık gereç, 10 Sanatçı
10 İş A Sergisi.



Resim 24 a) – “Göndermeler”, Karma Sergi, 1990, Maçka Sanat Galerisi.



Resim 24 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



Resim 25 a) – “Zaman İkonları”, 1990, tahta, deri, 184 x 67 x 18 cm., Garanti Sanat Galerisi.



Resim 25 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



Resim 26 – “Görünen Görünmeyen - Tanıdık Tanımadıklarımız”, 1991, 8 Sanatçı 8 İş B Sergisi.



Resim 27 a) – “Galeri Işıkları”, 1991, Maçka Sanat Galerisi.



Resim 27 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



Resim 27 c) – Aynı sergi farklı bir parça.



Resim 28 – “Herhangi Bir İskemle”, 1992, 10 Sanatçı 10 İş C Sergisi.



Resim 29 a) – “Dolmabahçe Hatırası”, 1992, Sanat - Texnh Sergisi, Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü.



Resim 29 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



Resim 30 – İsimsiz, (Mezar taşı), 1992, Prilep 9. Bienali, Makedonya.



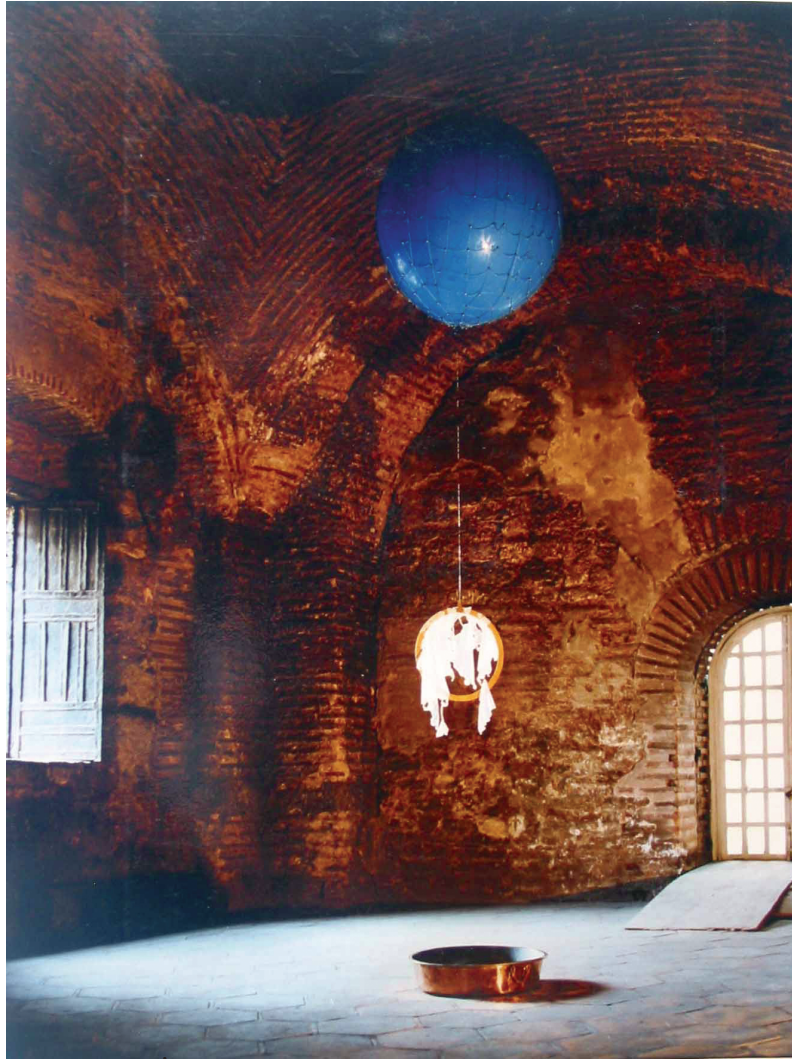
Resim 31 – Anadolu’da Kadın Sergisi, 1993, İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve Topkapı Sarayı.



Resim 32 a) – “Kadans”, 1995, sergiden genel görünüm.



Resim 32 b) – Aynı sergi farklı bir görünüm.



Resim 33 – İstanbul Bienali, 1995.



Resim 34 a) – Mediterranea Sergisi, 1998.



Resim 34 b) – Aynı sergi farklı bir parça.



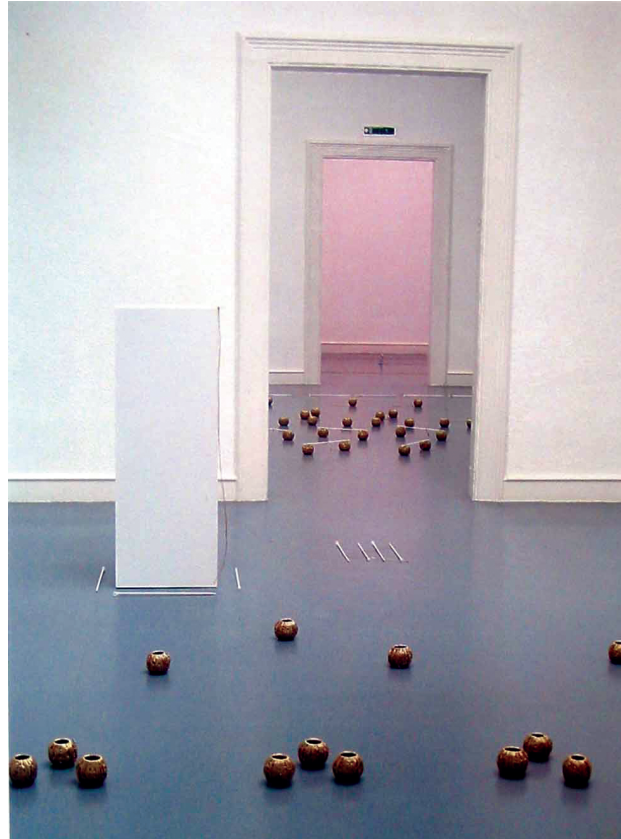
Resim 35 – “1870 - 2000 Bir Efsanenin Monografisi / Beyoğlu’nda Sanatçı Çıkartmaları”.



Resim 36 a) – Prelüd Sergisi.



Resim 36 b) – Aynı sergi farklı bir görünüm.



Resim 36 c) – Aynı sergi farklı bir görünüm.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	V
SUMMARY.....	VII
RESİM LİSTESİ	IX
 1. GİRİŞ	 1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
 2. KAVRAMSAL SANAT	 5
2. 1. Bir Terim Olarak “Kavramsal” Sanat	5
2. 2. Tarihsel Çerçevesiyle Kavramsal Sanat	8
2. 2. 1. Modernizm Etkisindeki Kavramsal Sanat	9
2. 2. 2. Post-Modernizm Etkisindeki Kavramsal Sanat	16
2. 3. Türkiye’de Kavramsal Sanat	21
2. 3. 1. Genel Bakış	21
2. 3. 2. 1970 – 1990 Arası Türkiye’de Sanatın Genel Durumu ve Kavramsal Sanatın Ortaya Çıkışı	 22
2. 3. 3. Kavramsal Sanat’ın Ortaya Çıkışına Öncülük Eden Sanatçılar.....	30
 3. TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL SANATIN ORTAYA ÇIKMASINDAKİ ÖNEMLİ İSİMLERDEN BİRİ: FÜSUN ONUR.....	 33
3. 1. Hayatı	33
3. 2. Sanat Anlayışı ve Çalışmaları.....	39

4. TÜRKİYE’DE KAVRAMSAL SANAT TARTIŞMALARI	65
4. 1. Eleştiri	65
4. 2. Önemli Çağdaş Sanat Sergileri ve Bu Eksende Gelişen Tartışmalar.....	74
4. 2. 1. Yeni Eğilimler Sergileri	74
4. 2. 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri	79
4. 2. 3. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri	84
4.2.4. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (Bienaller) ve Diğer Sergiler	86
4. 3. Füsun Onur’a Yöneltilen Eleştiriler ve Sanatçının Bu Ortamdaki Yeri.....	92
5. SONUÇ	105
6. EKLER	109
6. 1. Kişisel Sergiler.....	109
6. 2. Katıldığı Sergiler.....	109
6.3. Aldığı Ödüller	112
6.3. Resimler.....	114
7. KAYNAKLAR	145
8. ÖZGEÇMİŞ.....	154

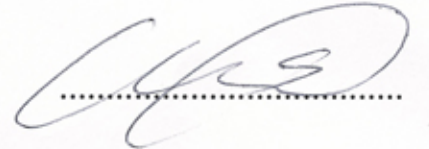
Elif DASTARLI tarafından hazırlanan 1970-1990 Yılları Arasında Türkiye’de Kavramsal Sanat Oluşturan Ortam,Koşullar,Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanat Olarak Füsun Onur’un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 07 / 2006

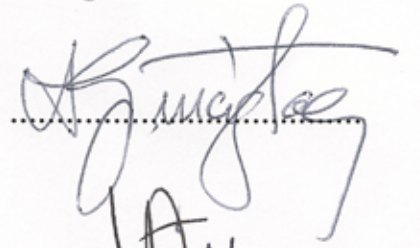
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

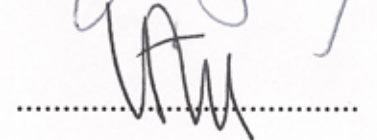
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Semra GERMANER



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Aykut GÜRÇAĞLAR (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Uşun TÜKEL (İ.Ü.Öğr.Üy.)



7. KAYNAKLAR

- AKAY, Ali, (2005), **Postmodernizm**, Epokhe Yayınevi, İstanbul.
- AKBAY, Güzin Fuad, (1970), “Onur Sergisi”, **Ankara Sanat**, 56, Aralık : 9.
- AKBAY, Güzin Fuad, (1976), “İstanbul Sergileri-Fusun Onur Sergisi”, **Ankara Sanat**, 117, Ocak : 14.
- AKBAY, Güzin Fuad, (1980), “Sergiler-Fusun Onur Sergisi”, **Ankara Sanat**, 168, Nisan : 19.
- AKKOYUNLU, Begüm, (2003), **Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergileri ve “Yeni”nin Kimliği**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AKYÜREK, Fatma, (2004), “Türk Heykel Sanatında 50’li Yıllarda Başlayan Dönüşüm Süreci ve Bu Sürecin Önemli Bir İsmi: Fusun Onur”, Ed. Ayşegül Güçhan, **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma 1 – 4 Mart 2004 Sempozyum Bildirileri**, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul
- ANDERSON, Perry; (2002), **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANONİM, (1981), “Yeni Eğilimler Sergileri”, **Hürriyet Gösteri**, 11 : 53.
- ANONİM, (1982 a), “Sanatın Koşullarına Bir Yaklaşım: STT”, **Yeni Boyut**, 5, Eylül : 24-25.
- ANONİM, (1982 b), “Türkiye’de Heykel Soruşturma”, **Yeni Boyut**, 5, Eylül : 27-28.
- ANONİM, (1996), **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Ed. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul.

- ANONİM, (27 Şubat 1985), “Fusun Onur: Türkiye’de Heykel Sanatı Yok”, **Milliyet Gazetesi**.
- ANONİM, (31 Mayıs 1988), “Hareket Köşkü’nde Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Yeni Çağa 12 Yıl Kala”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- ANONİM, (1989), “İkinci İstanbul Bienali”, **Hürriyet Gösteri**, 106, Eylül : 82.
- ANONİM, (1992), **Salı Toplantıları**, Yön. Aykut Köksal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ANONİM (14 Ağustos 1994), “Sanatçılarımız Almanya İskelesinde”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- ANONİM, (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3 cilt, Yem Yayınları, İstanbul.
- ANONİM, (1999), **Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri**, Ed. Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- ANONİM, (2003), **Modernizmin Serüveni**, Ed. Enis Batur, 6. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ANTMEN, Ahu, (2002), “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?”, **Sanat Dünyamız**, 82, Kış : 201-213.
- ANTMEN, Ahu, (20 Temmuz 2005), “Günümüz Küratörleri”, **Radikal Gazetesi**.
- ARASLI YARDIM, Özge, (2003) **1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri’ne Katılan Türk Sanatçılar**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ATAGÖK, Tomur, (1990), “Çağdaş Sanat Müzesine Giden Yolun İlk Adımları”, **Hürriyet Gösteri**, 121, Aralık : 17-18.
- ATAKAN, Nancy, (1995), **Türkiye’de Kavramsal Sanat**, yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- ATAKAN, Nancy, (1997), **Arayışlar: Resim ve Heykele Alternatif Akımlar**, Çev. Zeynep Rona, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.
- AYSAN, Şükrü, (ed.) (?), **Sanat Olarak Betik**, İstanbul.
- BAYKAM, Bedri, (1994), **Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi**, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- BATİBEKİ, Kezban Arca, (1985), “Balkan Naci İslimyeli ile ‘Yeni’ Üzerine”, **Sanat Olayı**, 42, Kasım : 80.
- BENJAMİN, Walter, (2004), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 5. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERKMAN, Bülent, (1986), “14. Uluslararası İstanbul Festivali, Festivalde Sergiler, Uluslararası Bir Kimliğe Doğru”, **Milliyet Sanat**, 146, Haziran : 16-17.
- BEYKAL (ÇOKER), Canan, (1982), “Fusun Onur ve Çevresel Sanatı”, **Sanat Çevresi**, 42, Nisan : 24-25.
- BEYKAL (ÇOKER), Canan, (1987), “Sanatta Öncülük ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ ”, **Hürriyet Gösteri**, 80, Temmuz : 55-56.
- BEYKAL (ÇOKER), Canan, (1991), **Altan Gürman**, (Sergi Kataloğu), Derimod Kültür Merkezi Yayınları, İstanbul.
- BÜRGER, Peter, (2004), **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÇOKER, Adnan, (1984), “Giriş Yazısı”, **1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit** (Sergi Kataloğu), İstanbul.
- DUBEN (AKSÜGÜR), İpek, (1981) “1981 ‘Yeni Eğilimler’ Sergisi Işığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi”, **Milliyet Sanat**, 34, Ekim : 32-37/45.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1992), **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (2003), **Kurgu ve Gerçek**, Gendaş Kültür, İstanbul.

- ERGÜVEN, Mehmet, (1990), “Post-Modernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor”, **Hürriyet Gösteri**, 120, Kasım : 66-71.
- ERÖGE, Celaleddin, (1967), “Sanatta Çılgınlık Modası”, Ankara Sanat, 19, Kasım : 18-19.
- ERZEN, Jale N., (1982), “ Füsün Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçinde Yeri”, **Yeni Boyut**, 51 / 5 : 9-12.
- ERZEN, Jale N., (1983), “Yeni Eğilimler Genel Bir Değerlendirme”, **Yeni Boyut**, 18, Aralık : 3-7.
- ERZEN, Jale N., (2006), “Türkiye’de Sanat Eleştirisi”, **Rh+ Sanat**, 29, Mayıs : 28-33.
- EYUBOĞLU, Bedri Rahmi, (1972), “Plastik Sanatlar, Heykel Sergileri”, **Milliyet Sanat**, 13, Aralık : 14-15.
- GERMANER, Semra, (1987), “1950’den Günümüze Türk Resmi”, **Sanat Çevresi**, 102, Nisan : 18-20.
- GERMANER, Semra, (1997), **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GİDERER, Hakkı Engin, (2003), **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- GİRGİN, Emin Çetin, (1986), ““Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Ressamları”, **Hürriyet Gösteri**, 68, Temmuz : 60-62.
- HARVEY, David, (2003), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- HIZLAN, Doğan, (4 Şubat 1990), “Kime Gönderme”, **Hürriyet Gazetesi Pazar Eki**.
- İPŞİROĞLU, Zehra, (1989), “Eleştirinin Belkemiği: Anlama”, **Hürriyet Gösteri**, 89, Temmuz : 51-52.
- JAMESON, F.- LYOTARD, J.F. - HABERMAS, J., (1994), **Postmodernizm**, Haz: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul.

- KABAŞ, Özer, (1985), “Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Uğraşmalar”, **Milliyet Sanat**, 131, Kasım : 32-34.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, (1989), “Eleştiride Görünmeyen Duvar: Gelenek”, **Hürriyet Gösteri**, 99, Şubat : 32-35
- KAPLANOĞLU, Semih, (1991), **8 Sanatçı 8 İş: B**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.
- KAPLANOĞLU, Semih, (1989), “Söyleyecek Sözü Olan 10 Sanatçının 10 İş”, **Hürriyet Gösteri**, 105, Ağustos : 42-46.
- KARAESMEN, Erhan, (1989), “ Hoşça Tüketimde Tutkuya Yer Yok ”, **Hürriyet Gösteri**, 108, Kasım : 9-11.
- KOSUTH, Joseph, (1970), “Giriş Notu”, **Sanat Olarak Betik**, Ed. Şükrü Aysan, İstanbul Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980.
- KÖKSAL, Ahmet, (1984), “ Günümüz Sanatçıları 5. İstanbul Sergisi ” **Milliyet Sanat**, 99, Temmuz : 32-33.
- KÖKSAL, Ahmet, (1985), “Sergiler, İşler, Onur, Darcan, Öztürk”, **Milliyet Sanat**, 115, Mart : 48-49.
- KÖKSAL, Ahmet, (1985), “Sergiler, Günümüz Sanatçıları Yarışmalı Sergisi”, **Milliyet Sanat**, 125, Ağustos, 39.
- KÖKSAL, Ahmet, (1986), “Sergiler, Dört Festival Sergisi: Takuo Kato, Doğançay, ‘Öncü’ler ’70 Fotoğraf”, **Milliyet Sanat**, 147, Temmuz : 47-48.
- KÖKSAL, Ahmet, (1986), “Sergiler, Festivalden Üç sergi; Fotogen Grubu”, **Milliyet Sanat**, 148, Temmuz : 48-49.
- KÖKSAL, Ahmet, (1986), “Sergiler”, **Milliyet Sanat**, 158, Aralık : 48.
- KÖKSAL, Aykut, (1 Şubat 1992), “Çağdaş Olanı Kavramak”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- KÖKSAL, Aykut, (1995 a), **Kadans** (Sergi Kataloğu), Maçka Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

- KÖKSAL, Aykut, (1995 b), “Bir Galeri Mekanına Kadans”, **Hürriyet Gösteri**, 173, Nisan : 21-23.
- KÖKSAL, Aykut, (1999), **Türkiye’de Çağdaş Sanat**, Hazırlayan: Ayla Ödekan, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- KÜLAHLIOĞLU, Can, (1986), “Yaz Sıcağında ‘Avant-Garde’ İstilasası Hem Düzen İçi Hem De ‘Öncü’”, **Yeni Gündem**, 17, Haziran : 50-51.
- LYNTON, Norbert; (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Sadi Öziş-Cevat Çapan, 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MADRA, Beral, (1987), “Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, **Hürriyet Gösteri**, 81, Ağustos : 56-58.
- MADRA, Beral, (1988), “Öykünmek Üzerine Düşünceler”, **Hürriyet Gösteri**, 89; 96-98.
- MADRA, Beral, (1989 a), “80’li Yıllarda Çağdaş Sanat”, **Hürriyet Gösteri**, 100, Mayıs : 59-64.
- MADRA, Beral, (1989 b), “Seksenli Yılların Sanatı-1”, **Hürriyet Gösteri**, 108, Kasım : 19-21.
- MADRA, Beral, (1989 c), “Seksenli Yılların Sanatı-2”, **Hürriyet Gösteri**, 109, Aralık : 25-28..
- MADRA, Beral, (1991 a), “ ‘8 Sanatçı 8 İş’ Sergisi: Başka Boyutlarda Sanat”, **Hürriyet Gösteri**, 122, Ocak : 16-19.
- MADRA, Beral, (1991 b), “Sanatçılarımızda Modern ve Modern Sonrası Eğilimler”, **Hürriyet Gösteri**, 123 : Şubat, 20-23.
- MADRA, Beral, (1991 c), “Modern’den Postmodern’e 1”, **Hürriyet Gösteri**, 125, Nisan : 40-42.
- MADRA, Beral, (1992 a), **10 Sanatçı 10 İş: C**, (Sergi Kataloğu), İstanbul.
- MADRA, Beral, (22 Ocak 1992 b), “ Çağın Önündeki Sanatçılar ”, **Cumhuriyet Gazetesi**.

- MADRA, Beral, (1992 c), Sanat, Texnh, (Sergi Kataloğu), İstanbul.
- MADRA, Beral, (2006), “Sermaye Açısından Kültür-Sanat, Malların Dışında Kalan Bir ‘Mal’ Değildir”, **Evrensel Kültür**, 169, Ocak : 76-78.
- MORAL, Şükran, (1987), “ Adnan Çoker, Çağdaş Sanat Sergileri’ni Değerlendirdi: ‘Sarkis Harç Hiçbirisi Başarı Gösteremedi’ ”, **Sanat Olayı**, 66, Kasım : 50.
- MORGAN, C. Robert, (2000), “Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat”, Çev. Ahu Antmen, **P Sanat**, 16, Kış : 186-196.
- MUTMAN, Mahmut, (1996), “Kavram ve Figür”, **Toplumbilim**, 4, Haziran : 29-32.
- NİRVEN, Nur, (27 Ocak 1990 a), “Düşünceyi Biçime Dökünce”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- NİRVEN, Nur, (28 Ocak 1990 b), “Fusun Onur’un Heykelleri”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- ONUR, Fusun, (1981), “Resimde Üçüncü Boyut - İçeri Gel”, **Sanat Çevresi**, 37, Kasım : 14-15.
- ONUR, Fusun, (1982), “Türkiye’de Heykel Soruşturması”, **Yeni Boyut** : 3, Eylül : 27-28.
- ONUR, Fusun, (1986), “Modern Heykelin Korunması”, **Hürriyet Gösteri**, 66, Mayıs : 95-96.
- ONUR, Fusun, (1987), “Görsel Sanatlarda Eleştiri Yokluğu”, **Hürriyet Gösteri**, 82 : 43-45.
- ONUR, Fusun, (2001), **Prelüd**, (Sergi Kataloğu), Maçka Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.
- ÖZAYTEN, Nilgün, (1990), “Dört El İçin Yazılmış Bir Sonat Göndermeler”, **Hürriyet Gösteri**, 112, Mart : 65-69.
- ÖZAYTEN, Nilgün, (1992), “Batı’da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965 – 1992 Yılları Arasındaki Benzer

Eğilimler”, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

- ÖZGÜR, Ferhat, (2004 a), “Ayinesi Laftır Kişinin İşe Bakılmaz, Kavramsal Sanata Giriş 1”, **Rh+ Sanat**, 10, Mayıs-Haziran : 56-59.
- ÖZGÜR, Ferhat, (2004 b), “Laf Lafı Açar, Kavramsal Sanata Giriş 2”, **Rh+ Sanat**, 11, Temmuz-Ağustos : 25-27.
- ÖZGÜR, Ferhat, (2004 c), “Kavramsal Sanata Giriş 3”, **Rh+ Sanat**, 10, Eylül-Ekim : 72-73.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1985), “Sergiler”, **Milliyet Sanat**, 119, Mayıs : 50.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1985), “Sergiler, Günümüz ‘Öncü’lerinden Bir Kesit ”, **Milliyet Sanat**, 125, Ağustos, 39.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1986), “ Sergiler, 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali ”, **Milliyet Sanat**, 144, Mayıs : 49-50.
- PEKŞEN, Yalçın (17 Ekim 1985), “Sanatta ‘Yeni Eğilimler’”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- SÖNMEZ, Necmi, (1987 a), “Ne Var Ne Yok, Yusuf Taktak ile ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Sergisi Üzerine”, **Sanat Olayı**, 62, Temmuz : 6.
- SÖNMEZ, Necmi, (1987 b), “Ne Var Ne Yok, Festival Kapsamındaki Sergiler”, **Sanat Olayı**, 62, Temmuz : 6-7.
- SÖNMEZ, Necmi, (1987 c), “‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ Sergisine İlişkin İki Ayrı Görüş”, **Sanat Olayı**, 63, Ağustos : 6.
- SÖNMEZ, Necmi, (3 Ocak 1991), “Galeri Işıklarında Sorgulama”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- SÖNMEZ, Necmi (16 Mart 1995), “Bir Duyarlılık Arayışı”, **Cumhuriyet Gazetesi**.
- SÖZEN, M.-TANYELİ, U., (2001), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- TANSUĞ, Sezer, (1995), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1997 a), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, (1997 b), **Gelenek ışığında Çağdaş Sanat**, İz Yayınevi, İstanbul.
- TOURAİNE, Alain, (2002), **Modernliğin Eleştirisi**, Çeviren: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TZARA, Tiritsin, (2006), **Dada Manifestoları**, Çeviren: Elif Gökteke, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- ULAŞ, S. Erk (Ed.), (2002), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- ÜNVER, Bircan, (1989), “Onuncu Yılında ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’”, **Hürriyet Gösteri**, 105, Ağustos : 18-24.
- WU, Chin-tao, (2005), **Kültürün Özelleştirilmesi**, Çeviren: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul.

8. ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul’da yaptı. 1998 – 2002 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı. 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. Bu süre zarfında kısa süreli olarak Milliyet Sanat Dergisi ve Türkiye’de Sanat Dergisi’nde çalıştı, çeşitli dergilere sanat tarihi ve çağdaş sanatla ilgili makaleler hazırladı. Halen, 2004 yılında çalışmaya başladığı Rh+sanat Dergisi’nde editörlük görevini sürdürmektedir.

ÖNSÖZ

“Resim öldü!” şiarı kulağıma çalındığında henüz İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde lisans öğrencisiydim. Klasik sanatı öğrenmeye çalışan bir öğrenci olarak aklım karışmıştı; resim nasıl ölebilirdi? Bu sözü söyleyenlerin resmin karşısına koydukları şey ise “kavram” üzerine kurulu bir sanattı.

Konu hakkında çeşitli okumalar yapmaya giriştikten sonra gördüm ki, Kavramsal Sanat, bu tartışmada “yeni” diye öne sürülen sanat biçemlerinin temelini teşkil ediyordu. Duchamp’a kadar uzanan çizgisi, konuyu oradan başlatarak araştırmama yol açtı. Ancak derinine indikçe ne çok kavram karmaşası yaşandığını fark ettim ve öncelikle bunun nedenlerinin araştırılması gerektiğini düşündüm. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne Yüksek Lisans öğrencisi olarak kabulümden sonra, hazırladığım ödevlerle, bu süre zarfında dergilere yazdığım makaleler ile hep aynı konunun çevresinde döndüm. Dünya sanatı açısından teorik bir birikim sağlamaya çalışırken bir yandan da ülkemizdeki örnekleri incelemeye çalıştım. Ancak alandaki boşluğu o zaman fark ettim. Bu yönde çalışan Türk sanatçılar hakkında toplu bir çalışmaya rastlamadığım gibi, dergi ve gazetelerdeki makaleler, haberler ve benzeri araştırma oldukça kısıtlıydı. Özellikle 1970’li yıllardaki çalışmalarıyla alanın öncülerinden Altan Gürman ve Füsun Onur hakkında çok az kaynak olduğunu, var olan kaynaklarda ise üstünkörü olarak nitelenebilecek bir perspektifle oluşturulmuş anlayışın hakim olduğunu gördüm. Bütün bu zincirleme sorular ve cevap arayışları beni bu çalışmayı gerçekleştirmeye itti.

İki yıl süren bu araştırmamada bana büyük yardımları dokunan kişilere teşekkür etmek isterim. Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Aykut Gürçağlar’a, sonsuz desteği, samimi tavrı ve hep olumlu yorumları için teşekkür ederim. Bana evinin ve sanat yaşamının kapısını açtığı için Füsun Onur’a; lisans öğrenimim boyunca önümde yeni ufuklar yaratan hocam Doç. Dr. Uşun Tükel’e; değerli fikirleri

için hocam Prof. Dr. Semra Germaner'e; gerek sözleri gerekse yazmış olduğu yazıları ile hep desteğini aldığım Beral Madra'ya, çalışmamın her aşamasındaki farklı ve nesnel fikirleri ile tezimin redaksiyonu için zer Or'a, fikirleri ve tüm yardımları için dostum Nilgün Yüksel'e, yardımları için Nancy Atakan'a ve elbette sonsuz desteği için aileme, arkadaşlarıma, iki yıl boyunca araştırmalarımı rahatlıkla yapmama olanak tanıyan Rh+sanat Dergisi sahibi Tefik İhtiyar ile tüm yardımları ve anlayışları için çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

ÖZET

Kavramsal Sanat, oldukça tartışma yaratmış, resmi ve heykeli yadsıyan bir kuramsal çözümleme ve sanatsal uygulamadır. Batı'daki etkinliği; ülkemizdeki durumun açıklanması açısından, Modernizm'in ve Post-Modernizm'in etkisinde olarak iki temel başlıkta incelenmektedir. Burada Modernizm, 18. yüzyıl Aydınlanma düşünür ve sanatçıları ile başlatılmış ve 20. yüzyılın ikinci yarısının başlangıcıyla bitmiş dönemsel bir ideolojik projeyken Post-Modernizm, 1960'ların sonlarıyla başlatılabilen, Modernizm'le hesaplaşmayı, dolayısıyla Modernizm karşıtlığını veya Modernizm öncesini içinde barındıran, özellikle disiplinler arasılık vurgusuyla sanatı etkilemiş bir dönemsel düşüncüdür.

Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın ilk uygulayışı Altan Gürman ve Füsun Onur ile 1970'li yılların başına tarihlenir. Dönemin siyasal, ekonomik istikrarsızlığı sanat ortamını doğrudan belirlemiş, Batılı anlamda yerleşmiş bir sanatın olmayışı, Kavramsal Sanat ile “yeni”, “farklı” olanın tartışılmasını beraberinde getirmiştir. Ancak ülkemizde Kavramsal Sanat'ın özellikle Modernizm veya Post-Modernizm etkisinde olduğu da söylenemez. Sanatçıların bu ideolojik düşünüş biçimlerine bilinçli yönelimleri olmamışken, dünya sanatının gidişatından etkilendiklerinden de söz edilebilir.

Füsun Onur, Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki ilk isimlerindendir. Heykel Bölümü mezunu olan Onur, heykel ve resme yönelmemiş, formel sanatı aşan çalışmalar yapmıştır. 1970'lerde heykelsi biçimler çalışmayla sanat yaşamına başlayan sanatçı 1980'lerde uzam-zamanı ön plana çıkaran, hazır nesnelerle yerleştirmeye dönük, 1990'larla beraberse uçucu, geçici malzemeleri esas alan işler yapmıştır. Ürettikleriyle sanatın “ne”liğini kavramsal temelli sorgulayan Onur, malzemesi, dili, fikirleri ile birçok “ilk”i gerçekleştirmiştir.

Ülkemizde Kavramsal Sanat'ın Füsun Onur ve beraberindeki sanatçılarla uygulanmaya başlaması, tepkilere neden olmuştur. Batı'da Rasyonalizm ile sistematik bir disiplin olarak ortaya çıkmış, Aydınlanma Çağı'nın ürünü olan "eleştiri", sanat eserinin metalaşması temelinde gelişmiş bir oluşumdur. Ancak buna muhalif tavrıyla Kavramsal Sanat'ın eleştiriye ele alışı, sanatçıların ürettikleri ile eleştirinin rolünü benimsemeleri ve eleştirinin biçim değiştirmesi şeklinde olmuştur. Eleştiri eksikliği, kavram karmaşasına yol açmış, Kavramsal Sanat yanlış bir yargıyla "post-modernist sanat biçimi" olarak nitelenmiştir. Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, Günümüz Sanatçıları gibi Füsun Onur'un katıldığı, Kavramsal Sanat ağırlıklı çalışmaların yapıldığı toplu sergilerle "yeni", "öncü" gibi olgular tartışılmaya başlanmıştır. Ancak sosyal, politik, ekonomik temelli perspektifle üretme, sanatın tanımını eleştirel olarak yeniden yapma iddiasındaki sanatçılar ve etkinlikler önyargılı tepkilerle karşılanmış, üretimlerin "Batı taklidi" olduğu gibi ithamlarda bulunulmuş veya çalışmalar görmezden gelinmiştir. Anlaşılamamaktan doğan sıkıntı, ancak eleştiri kurumu ile kapatılmıyken, ülkemizde bu eksik kalmış, Füsun Onur ve birlikte çalıştığı sanatçılar durumla mücadele etmeye çalışmış, zaman zaman kendilerini aracısız ortaya koymayı seçmişlerdir. Eleştiri ancak bu noktada eski değerini kaybetmiştir. Füsun Onur, her iki durumda da yazdıkları ve sanatsal üretimiyle tepkisini ödün vermeden ortaya koymuş bir sanatçıdır. Yazılarında eleştirinin ve eleştirinin önemini hep belirten Onur, bazen kendi eleştirmeni olmuş, çalışmaları hakkında makaleler yazmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, eleştiri, Füsun Onur, Modernizm, Post-Modernizm.

SUMMARY

The first application of Conceptual Art in Turkey dates back to early 1970's with Altan Gürman and Füsun Onur. The political, economical instability of the period determined directly art medium, the lack of an art settled in Western meaning brought the discussion of "new" and "different" together with Conceptual Art. However in our country it cannot be said that Conceptual Art is especially under the influence of Modernism or Post-Modernism either. While artists don't have a conscious tendency towards these ideological thinking ways, it can be mentioned that they are influenced too by the conduct of world art.

Füsun Onur is among the first names of Conceptual Art in Turkey. Sculpture Department of İstanbul Fine Arts Academy of State graduate Onur was not directed towards sculpture or painting, she created artworks which go beyond formal art. The artist who started to her art life with sculptural forms at 1970's, who put in foreground space-time being directed rather towards installation with ready objects at 1980's, created artworks which consider essentially volatile and temporary materials with 1990's. Onur who questions the what art is on conceptual basis with her productions realized many "first ones" with her material, language and ideas.

The application of Conceptual Art in our country with Füsun Onur and the accompanying artists caused reactive criticisms. "Criticism" which arisen as a systematic discipline with Rationalism in West, which is the product of Renaissance Age is a formation which developed on the basis of being merchandised of artwork. However the taking criticism at hand of Conceptual Art with its opposing aspect was in the form of adopting of the artists the role of criticism with their productions, and of transformation of criticism. Whereas in our country the lack of criticism caused confusion of concepts, Conceptual Art was qualified with a wrong judgement as

“post-modernist art form”. While criticism is a formation which could not be institutionalized yet, with collective exhibitions like New Tendencies, A Section from Avant-garde Turkish Art, Artists of Today where Füsün Onur too participates, where artworks heavily of Conceptual Art are created, events such as “new”, “avant-garde” are started to be discussed. However artists and activities claiming to produce with socially, politically, economically based perspective, to define art anew as criticizing were faced by prejudiced reactions, there were accusations like that productions were “Western imitation” or artworks were ignored, criticism event was excluded. While the embracement arising from not being understood should be compensated only by criticizing institution, this lacked in our country, Füsün Onur and the artists whom she works with tried to fight with this situation, selected to express themselves without intermediary from time to time. Criticizing lost its old value only at this context. Füsün Onur is an artist who expressed her reaction without giving compromise with her writings and artistic production at both situations too. Onur who indicates the importance of criticizing and criticism at her writings, has been sometimes her own critic, has written articles about her artworks.

Keywords: Conceptual Art, criticism, Füsün Onur, Modernism, Post-Modernism