

# 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler” ve “Kavramsallaştırma”

Dr. Solmaz BUNULDAY

## Özet

Sanatta kavramsallaştırma ve bir kavramın sanatın konusu haline gelmesi birbiri ile ilişkili olmakla birlikte, farklı iki duruma işaret etmektedir. Batı sanat tarihinde sanatta kavramsallaştırma olgusunun, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız olmadığı görülür. Sanatçılar, sanatın kendisini, tanımını, kurumsallaşmasını, sanat-toplum ilişkisini vs. zihinsel bir uğraş olarak ele almışlardır. dada, Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akım ve tavırlar düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi meselesinde öne çıkmışlardır.

Türkiye’de sanatın tanımı, sanat kurumunun iç problemleri, gidebileceği, kenarında dolanabileceği sınırları bağlamında ve daha çok entelektüel bir uğraş olarak ele alan sanatçıların yanı sıra kavramsallaştırmayı politik söylemle ilişkilendiren sanatçıların varlığından söz edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Postmodernizm, Avangard, Yeni, Kavramsallaştırma, Kavramlı Sergi, Toplu Sergi.

## “The Collective Exhibitions” And “Conceptualism” On The Art Production Of Turkey Between 1975-2005

### Abstract

Although conceptualism on art and that a concept becomes the subject of art are related with each other, they indicate two different subjects. On the Western art history, conceptualism is not independent from the fact that art wants to integrate with life. Artists have take up the art itself, its description, that it becomes corporate, the relationship between art and society etc. as mental struggle. Flows and behaviours such as Dada, Conceptual Art, Fluxus come into prominence on the issue of that thought turns into a work of art.

In Turkey, there are artists, who associate conceptualism with political expression, along with the artists, who take up conceptualism in the context of the description of art, the interior problems of the institution of art, its limits that it can reach and wonder around, and rather as an intellectual struggle.

**Key Words:** Modernism, Postmodernism, Avant-garde, New, Conceptualism, Exhibition with concept, Collective Exhibition.

Bugün biçimsel ve beğeniye dayalı yargıların önemini yitirmesiyle birlikte estetik boyut değil içerik, anlam, ileti ve kavram daha çok öne çıkmıştır. Artık sanatın yorumlanabilir olması, anlam katmanlarına sahip olması, bir iletisinin ve kavramının olması daha çok önemsenmektedir denilebilir. Sanatta yoruma dayalı kavram ve iletinin olması, her bir yorum farklılığı göz önüne alındığında, bağlam oldukça genişlemektedir. Yelpazesi çok genişlemiş olan bugünün sanatı zihinsel bir uğraş olarak diğer disiplinlerle iç içe geçen bir ilişki ağı içindedir. Sanatın ve sanatçı olgusunun bağlamının genişlemesiyle birlikte belirsizlikler ortaya çıkmıştır. Sanatın ne’liği tartışılır hale gelmiştir. Bu bağlamda sanatta düşünsellik niye bu kadar ön plana çıkmıştır? Sanatın kavramsal olana yönelmesinin arkasında neler vardır? Kavram Sanatı ile Kavramsal

Sanat ve kavramsallaştırma ne demektir? Bunun Türkiye sanat ortamındaki izdüşümü olmalı mıdır, olmuşsa nasıl olmuştur? Türkiye’de üretilenler ve açılan sergiler nasıl değerlendirilebilir? Bu ürünlere kavramlı mı, kavramsal mı, bu sergilere temalı mı, kavramlı mı demek lazım? Temalı sergiler düşünsel ortama katkı koyabilmekte midir? Bununla birlikte bugün üretilenler ‘yeni’ midir, ‘yine’leme midir?

Sanatın gerçeklikle ilişkisinin sorgulanması 20. yüzyılda en uç noktalardadır. Tüm akım, tavır, eylem ve ruh hali gibi durumlar bugünün sanatına farklı açılardan küçük veya büyük katkılar koymuşlardır. Nesne ile kavram arasındaki ilişkinin, bağlantının tartışılması zaten var olan bir tartışmadır. Sorun nesne ile ilgilidir. Nesne kimi kez sanata oldukça fazla girmiş, kimi zaman da sanattan çıkarılma çabalarında söz konusu olmuştur. Nesneyi ve nesneleşmeyi yadsıyabilmek için kimi kez beden kimi kez süreç kimi kez düşünce kimi kez mekan öne çıkarılmıştır. Bu öne çıkanların kullanımlardaki çeşitliliğinin sınırlarını belirlemek oldukça zordur. Burada sorulması gereken soru gerek teknik, gerek malzeme açısından bu çeşitliliğin nedenlerinin ne olduğu ve bunların neden daha çok 1960’lı ve 1970’li yıllarda yoğunlaşmış olduğudur? Buna verilecek cevap genel olarak, tüm bunların modernitenin dayattıklarına ve geleneksel hale gelmiş modernizmin yapı bozumuna ilişkin hareket ve jestler olduğudur. Tüm bu tekil uğraşlar el birliği ile bugün gelinen noktaya katkıları koymuşlardır.

Sanatta kavramsallaştırma, sanatın hayat ile bütünleşmeyi istemesinden bağımsız değildir. Sanatta zihinselleştirme Kübistlerle başlamıştır denilebilir. Düşüncenin sanat yapıtına dönüşmesi ve kavramsallaştırma denilen olgular ise sanatın diğer disiplinlerle işbirliğine girdiği noktada başlamıştır. Sanatın kendisinin, tanımının, kurumsallaşmasının, sanat-toplum ilişkisinin zihinsel bir uğraş olarak ele alınması 20. yüzyılın başından itibaren devam eden bir durumdur. Sanatta zihinsel sürecin başladığı andan itibaren kavram sanatı ve kavramsal sanat arasında bir belirsizlik de oluşmaya başlamıştır. Geleneksel sanat üretiminin dışında kalan her yapıt için kavramsal tanımları kullanılmıştır demek yanlış olmaz. Kavramsal Sanat belli bir akımı tarif ederken ya da o şekilde ele alınırken, kavram sanatı belirsizliğini korumaktadır. Bazen sanatın kendini sorgulama sürecinde kavramın bir araç olarak kullanıldığı görülür. Her ikisinde de izleyicinin kendi deneyimleri ile oluşturduğu bir zihinsel durumu vardır, bilinçten bağımsız veya bilinçli. Dolayısı ile izleyiciye daha çok iş düşmektedir. Kavramsal Sanat’a veya herhangi bir kavramın sorgulandığı yapıtlara bakıldığında her birinin kimi zaman farklı veya kimi zaman benzer bir düşünsel süreci içerdikleri görülmektedir. Bu tutum ve yaklaşımlar, sanatın metalaşma sürecine karşı bir savaşı ifade etmekle beraber bir süre sonra sistemin bir parçası olma durumuna da gelebilmektedirler. Sistemle bir şekilde ilişki kuran sanatın da “avangard”lığını sorgulamak gerekir. Kavramsal Sanat, sanatın zihinsel bir uğraş olarak görülmesi, kavramsallaştırma gibi durum ve olgular, modernite, modernizm, postmodernite, postmodernizm gibi terim, durum ve kavramlar ışığında ele almak gerekmektedir. Bu terim, durum ve kavramları açıklayan ve içinde buldukları duruma göre anlaşılan “yeni” ve “avangard” terimlerine bakmak, sanatta bunların geçirdikleri değişim ve dönüşüme bakmayı getirmektedir. Modernleşme modern dünyayı doğuran ekonomik, toplumsal, politik ve düşünsel değişimleri ifade etmektedir. Modernler için bugün vardır, eski olan yadsınmaktadır. Yenilik modern ve modernleşmeyi tarif eden en önemli kavramlarından biridir. Yenilik, gelenekten kopuş, gelişme, ilerleme ve değişim anlamına gelmektedir. Modernleşmenin bağrından çıkan modernizm 19. yüzyılın sonunda Batı dünyasında ortaya çıkan kültürel hareketi ifade etmektedir. Burjuva değerlerini olumsuzlayan bir tavır olarak modernizm, modernliğin aklı temsil edişine karşın duyguyu, sezgiyi temsil etmektedir. Modernizm sanat ve edebiyata sığınmıştır. Dolayısı ile modernizm ilk olarak romantizmde ifadesini bulmuştur. Romantizm 19. yüzyılın sonlarından itibaren kendilerini ifade etmeye başlayan avangard hareketler için bir çıkış noktası gibidir. Modernliğin ardında olanı gören ve ona göre bir tutum olan modernizm daha sonra sanat ile hayatın tekrar bir araya gelmesini amaçlayan muhalif bir yaklaşım, bir tavır alış olarak dada’da en uç noktalarda ifadesini bulmuştur. Modern sürekli yeni olanı tarif ederken modernizm içinde avangard ruhu taşımaktadır, denebilir.

Postmodernizm hakkında rastlantısal, anarşik bir yapıya sahip olduğu, katılıma dayalı, yüzeyle ilgilenen, ideoloji karşıtı, kişisel tarihle ilgili, ironi ve pastişin (tarihsel süreksizlik) söz ko-

nusu olduğu, yapı bozumcu ve şizofrenik bir duruma işaret ettiği gibi bir grup tanımlayıcı özellik sıralanmaktadır.<sup>1</sup> Dolayısıyla postmodern olanda avangarddan söz etmek pek mümkün değildir. Yeni ve avangardın postmodernite ve postmodernizm içindeki değişimi “yeni”den “yineleme”ye doğru olmuştur, denilebilir. Bununla birlikte yeni, eski, yinelenen hep bir arada, aynı zamanda, birbiriyle iç içe, yan yana, birbirlerinden bir şeyler alarak farklı bireşimlerle aynı ortamı paylaşmaktadırlar.

Genelleme yapmamakla birlikte Türkiye’de sanat ortamında, daha çok biçimsel düzeyde kalan, düşünsel alt yapının eksik kaldığı ya da Batı’ya koşut, “yeni”den ziyade “yineleme”nin söz konusu olduğu üretimlerden söz etmek mümkündür. Ancak bunun Türkiye’yle sınırlı olmadığına da bilincinde olarak bakmak ve hakkı yenmeyecek çalışmaları anmak gerekmektedir. Küreselleşmeyle birlikte tek merkezliliğin gücü kırıldığını, çağdaş değil “çağdaşlıklar”ın, yeni değil “yenilikler”in ve “yinelemeler”in söz konusu olduğunun altı çizilmelidir.

Kavramsallaştırma denilince bir kavramı sorgulama ya da teorilerin üretildiği bir ortam aklı gelmektedir. Türkiye’de müze (Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin düzenlediği Günümüz Sanatçıları Sergileri), üniversite (İDGSA’nın düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri) gibi kurumlar tarafından sanatçıların “öncü” ve “kavramsal” çalışmalar yapmaları teşvik edilmiştir. Ancak her açılan serginin temasına kavram, her yapılan çalışmaya kavramsal gibi nitelermelerin çok kolay verildiği görülmektedir. Kimi zaman da geleneksel üretimin dışında kalan yapıtlar, kavramsal başlığı altında değerlendirilmiştir.

Türkiye sanat ortamının gelişimine bakıldığında, genel olarak Batı merkezli bir yaklaşımın varlığı göze çarpar. Tanzimat’tan itibaren yüzünü çağdaşlaşma adına Batıya dönen Osmanlı İmparatorluğu ve daha sonra Türkiye Cumhuriyeti Batı’nın modern ve “yeni”sini ülkeye getirmek istemiştir. Bu durum bugünlere dek uzanmaktadır. Osmanlı’dan başlayarak Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan süreçte modernleşme tarihi kendine uymayan bir modeli alma zorunluluğu ve geç kalmışlık hissi arasındaki gerilime sahne olmuştur. Çağdaşlaşmanın parametrelerinden biri olarak sanata olan ilgi, yurtdışına eğitim amaçlı sanatçı göndermeyi gündeme getirmiştir. İlk önceleri sanatçılar daha çok Fransa’ya gönderilirken, daha sonra Almanya da gönderilen ülkeler listesine eklenmiştir. Bu sanatçılar Avrupa’daki dönemin akımlarını Türkiye sanat ortamına taşımışlardır. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren sanat eğitimi için yurt dışına gönderilen sanatçıların gecikmeli modernizmi taşıdıkları ancak Türkiye sanat ortamının 1970 sonrasında eşzamanlılığı yakalayabildiği söylenebilir.

1950’li yıllara kadar Batı’daki düşünce ve akımların Orhan Koçak’ın belirttiği gibi “Batı tekniği artı ulusal kültür” formülüyle ya da olduğu gibi alınıp uygulanması söz konusudur. 1950’li yıllardan sonra Türkiyeli sanatçılarda görece kendine güven duygusunun daha belirginleşmeye başladığı görülür. Bu yıllarda yerellik-evrensellik gibi tartışmaların sonuçlarının alınması ya da bu tartışmaların sanat pratiğinin merkezinden çıkması, gelenekle ilişki kurma imkanı sağlayan soyut sanatın etkili bir akım olması, Türkiye’nin dünyayla iletişiminin güçlenmesinin sonuçlarından biri olarak, özellikle elçiliklere bağlı kültür merkezlerinde sergilerin açılması, sanatçıların Venedik, Sao Paulo gibi bienallere katılmaya başlamaları gibi olaylar sanat ortamında etkili olan gelişmelerdir.

1960’lı yılları özgürlük havasının estiği yıllar olarak tarif etmek mümkündür. Bu yıllarda sanatçıların toplumsal olaylara olan duyarlılığı gerçekçi bir sanat anlayışı uygulamalarına neden olmuştur. Bir taraftan figüratif ve gerçekçi sanat anlayışı sürerken, diğer taraftan soyut sanat çalışmaları devam etmiştir. Sanat ortamının başat kurumu olan İDGSA’da onaylanan anlayışın dışında üretim yapan sanatçı sayısındaki artış da sanat ortamını hareketlendiren önemli unsurlardandır. Özellikle yurtdışından dönen Adnan Çoker, Neşet Günal gibi sanatçıların Akademi içinde yenilikten yana çaba gösterdikleri görülür. Bununla birlikte 1968 Kuşağı’nın totaliter olana başkaldıran ve özgürlükten yana tavırları da etkili olmuştur. Bu sanatçıların yenilikten yana tavırları, ortaya koydukları eleştirel yapıtlarda ifadesini bulmuştur. 1970’li yılların başında yaşanan askeri darbenin getirdiği sıkıntılı ortam 1960’lı yılların toplumsal olaylara duyarlı

<sup>1</sup> David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2003, s. 59. (Ihab Hassan’dan Alıntıyla)

kimi sanatçıların içine kapanmasına, kimilerinin bireysel ifadeler ortaya koymalarına neden olmuştur. 1960'lı yıllarda sanatçıların tek tek çıkışları söz konusuken 1970'lerde toplu sergilerin yapılmaya başlanmasıyla sanatçıların bir tema/kavram etrafında bir araya gelmeye, birlikte hareket etmeye başladıkları görülür. 1970'lerin ortasından itibaren yapılan "Açıkhava Sergileri", "Yeni Eğilimler Sergileri" daha sonra "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" ve "A, B, C, D Sergileri" ilk akla gelen toplu sergi örnekleridir. Bu sergiler yeni olana ortam sağladığı gibi, genç sanatçıları da destekleyen, onlara olanak sağlayan bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Kavramsal sanatın ve enstalasyon örneklerinin gerçekleştirilmesi ise 1970'li yıllarda olmuştur. Hazır nesne kullanarak, bürokrasiyi ve militer gücü eleştiren yapıtları önemli erken örnekler olan Altan Gürman ve kavramsal çalışmalar ortaya koyan Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu bu yıllarda, sivri isimler olmuşlardır. 1980'li yıllarda sanat geleneksel üretim ve deneysel, yenilikten yana olan üretim olmak üzere iki koldan işlemektedir. 1970'li yılların eleştirel, politik yönü olan, toplumcu sanatı benimseyen yapıtların yerini giderek öznel dünyasına yönelmiş, simgesel, örtük anlamların olduğu bir sanatı tercih eden, temsilcileri arasında Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu, Kemal Önsoy, Emre Zeytinoğlu, Fuat Acaroğlu gibi isimlerin üretimlerinden bahsetmek mümkündür. Diğer kolda ise Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Ahmet Öktem ve Alpaslan Baloğlu'ndan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu, Sarkis, Füsün Onur, İsmail Saray, Canan Beykal, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Adem Yılmaz, Selim Birsell, Gülsün Karamustafa gibi yenilikçi, kavramsal ve deneysel olanı benimseyen sanatçıların etkinlikleri vardır. 1980'lerin sonuna doğru ekonomik ilişkilerin belirlediği bir dışı açılma programı çerçevesinde sanat ortamında çeşitliliğin başladığı görülür. Örneğin Batı sanat ortamıyla ilişkiye geçmenin en önemli kanallarından biri olan bienaller 1980'lerin ikinci yarısından itibaren yapılmaya başlanır.

1970'li yıllar sermaye ile sanat arasında köprülerin kurulmaya başlandığı yıllar olarak kabul edilebilir. 1980'den sonraki yıllar ise sanat pazarının oluşmasında önemli bir dönem olmuştur. Bu yıllarda galeriler açılmış, sergiler, yarışmalar düzenlenmiştir. Bu nedenle üniversiteler, müzeler, özel sektör ve bankalar işbirliği yapmak zorunda kalmışlardır. "Açıkhava Sergileri", "Yeni Eğilimler Sergileri" ve "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" bu anlamda ele alınabilecek sergilerdir. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" ve "A,B,C,D Sergileri" ise daha farklı bir konuma sahiptir. Bienaller ise uluslararası sanat ortamı, pazarına girmenin aracı ve "özel sermayenin şu anda vitrini"dir.<sup>2</sup> Özel sektör ve kişiler tarafından kurulan ve vergi muafiyetine sahip, faaliyet alanı kültür, sanat, eğitim, spor, sağlık ve çevre sorunları olan bir takım vakıflar vardır. Örneğin bu vakıflardan İKSV, ilkinden itibaren bienali desteklemiştir. Aslında sadece bienaller yoluyla değil, genel olarak sanat ortamında özel sektörün egemenliğinden söz edilebilir. Özel sermaye, sanatın hamisi durumundadır; bugün müzeler kurmakta, büyük sergiler finanse etmekte, koleksiyonlar oluşturmakta, genç sanatçıların keşfi için yarışmalar düzenlemekte ve bu sanatçıların çalışmalarını onlar ünlenmeden koleksiyonlarına katmaktadır.

Chin-Tao Wu'nun "Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi" adlı kitabında bahsettiği gibi sponsorluk, şirketleri kültür ve sanat alanında "edilgin" konumdan "etkin" bir konuma getirmiştir. 1980'li yıllarla birlikte artan ve yaygınlaşan sponsorluk meselesi, şirketlerin kültür ve sanat kurumlarının var olan sosyal statüsünden yararlanmalarını sağlamak ve onlara sanatı sanki "gündelik iş pratiklerinin ayrılmaz bir parçası" olduğu görünüşünü vermektedir.<sup>3</sup>

Şirketler, sanatı bir reklam ve halkla ilişkiler aracı olarak kullanmaktadırlar. Bununla birlikte sanat toplumda bir statü simgesi olarak da görülebilmektedir. Sanat sayesinde elit bir çevreye dahil olmak, prestij sahibi olmak mümkündür. Bunu sağlamak için sanata yatırım yapmak daha doğrusu bağışta bulunmak gerekir. Bağış yapmak ya da sanatla ilgili bir faaliyette bulunmak,

<sup>2</sup> 14 Kasım 1997 tarihinde Ayşe ve Ercüment Kamlık Vakfı'nda "Gençlerle 5. İstanbul Bienali Üzerine" başlıklı tartışmadan.

<sup>3</sup> Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (Çev. Esin Soğancılar), İletişim, İstanbul, 2005, 16-17.

vergi indirimine tabidir. Böylece hem kişisel düzeyde hem de şirket düzeyinde sanat üzerinden ekonomik çıkar sağlamak ve statü sahibi olmak olasıdır. Wu, iş dünyasının sanata olan müdahalesinin “modern devlette siyasi güç sahibi olma” olarak görülmesi gerektiğini ve bu yolla elde ettikleri “kültürel sermayeyi uygun bir konjonktürde siyasi güce” dönüştürüp “açık ya da örtük”<sup>4</sup> çıkarları için kullandıklarını söyler. Bu bağlamda şirketlerin, kendi politik söylemlerini duyurabilmek için de sanatı bir araç olarak kullandıklarından bahsedilebilir. Şirketlerin sanatın avangard ve yeni olanlarıyla ilgili olmaları ise, onlara liberal ve yenilikten yana olma görüntüsü vermektedir.

Sponsorluk, hibe ya da bağış değil, sponsor kurum ile onun reklamını, tanıtımını yapacak olan kurum arasında yapılan bir anlaşmadır. Sigara, içki, silah gibi bazı ürünlere getirilen reklam yasakları, sponsorluk yöntemiyle aşılmaya çalışılır. Bu ürünleri üreten şirketler, toplumda ilgi uyandıran bir takım etkinliklere sponsor olarak, şirketin imajını düzeltmeye çalışmaktadırlar. Yine bu tür şirketlerin küreselleşme söylemi altında Batı dışı ülkelerin sanat ortamına müdahaleleri diğer üzerinde durulması gereken olgulardandır. Imperial Tobacco, Phillip Morris gibi şirketler Türkiye’deki sanat etkinliklerine de sponsor olmuşlardır. Bu şirketler örneğinden yola çıkarak Wu’nun da özellikle üzerinde durduğu, çokuluslu şirketlerin “dünya çapındaki sanat sergilerini, hatta sanat kurumlarını kendi piyasalarının gerektirdiği yerlere”<sup>5</sup> kaydardıkları söylenebilir.

1980’li yılların ikinci yarısından sonra uluslararası düzeyde yapılan toplu sergilerden bienaller modernleşme projesinin bir parçası olarak hayata geçirilmeye ve Batı’ya göre konumlandırılmaya devam etmektedir. Bienaller, çağdaş sanatlar müzesi olmayan Türkiye’de sanatçılar için müze işlevi ve sanatçıların uluslararası sanat ortamıyla ilişkiye geçebilecekleri; kimi sanatçılar için ise uluslararası sanat ortamına girmelerini sağlayan bir atlama tahtası görevi görmüştür. Bu bağlamda ilişki ağının önemi ortaya çıkmaktadır. Diğer alanlara benzer bir şekilde sanat ortamında da ilişki ağları önemlidir. Özel sektörün, küratörlerin, sanat kurumlarının ağları bugün sanat ortamı denilen kurguyu oluşturmaktadırlar. Sanat ortamındaki “sektörleşme, mezhepleşme, gruplaşma”lar<sup>6</sup> kimin iyi sanatçı olduğu, kimin göz ardı edileceği, hangi çalışmanın, hangi trendin etkili olacağını belirlemektedir. Yapılan etkinliklerin küratörleri, seçici kurulları kimi zaman kendilerine yakın olan isimleri, kimi zaman politik olarak öne çıkarılması gereken isimleri gündemde tutmaya çalışmaktadırlar. Daha önce göreceli olarak galeriler etkiliyken, bugün küratörlüğün önem kazandığı görülür.<sup>7</sup> Galerilerin sanatçı destekleme fonksiyonlarını küratörler devralmıştır. Bununla birlikte sponsor kurumlar tarafından desteklenen sanatçılar da vardır.

1990’lı yıllar Türkiye’de postmodernizm tartışmalarının sık sık gündeme getirildiği yıllardır. Postmodernizmin çok kültürlülük söyleminin özellikle bienal gibi uluslararası etkinliklerde neredeyse ana eksen olduğu görülür. Bienallerin odağında ana söylem olarak İstanbul üzerinden çok kültürlülük, çok kültürlülük üzerinden İstanbul yer almakta ve bu söylemler etrafında bienaller inşa edilmektedir. Bienaller gibi uluslararası sergiler yoluyla uluslararası sanat ortamıyla tanışma imkânı bulan Türkiyeli sanatçılar (özellikle yabancı dil bilenler) 1990’ların ikinci yarısından itibaren Batı sanat ortamıyla geçmişe oranla daha yakın ilişkiler kurabilmiştir. Artık çeşitli malzeme ve tekniklerin çeşitlilik içinde kullanıldığı çalışmalar yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli sergiler yoluyla varlığını göstermeye başlamıştır. Ancak, burada kavramsal veya düşünsel boyuttan öte politik yönü olan çalışmalar öne çıkmaktadır. 1990’ların ikinci yarısından itibaren Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Hale Tenger, Halil Altındere, Esra Ersen gibi isimler, sanat ortamında sıkça söz edilen isimler olmuşlardır. Bu sanatçılardan kimileri Avrupa burs ve fonlarından yararlanma olanağı bulmuşlardır. 2000’li yıllarda ise özel sektör tarafından desteklenen ve kurulan galerilerde kendilerini gösterme imkânı bulan gençlerden oluşan bir isim fazlalığı olduğunu söylemek mümkündür.

<sup>4</sup> Wu, a.g.k., s. 36.

<sup>5</sup> Wu, a.g.k., s. 245.

<sup>6</sup> Anonim, “Birey Olarak Sanatçı ‘İfade Özgürlüğü, Bireysel Destek, Sosyal Güvence’”, *Türkiye’de Plastik Sanatların Yaşama Akışı*, 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat, Pınar Ofset, İstanbul, 1996, s. 56.

<sup>7</sup> Galerist’in kurucusu Murat Pilevneli “Ben sanatçıyı temsil ediyorum, ama onun geleceğini de şekillendirmekle yükümlüğüm” diyor. Pınar Ögünç, “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, *Radikal gazetesi*, 6 Ocak 2007, s. 3.

Türkiye sanat ortamında kavramsallaştırma sorunsalı, sanatın kurumsal yapısı içinde tüm yönleriyle ve politikayla ilişkilendirilerek, politik referansları içine alacak şekilde iki kanaldan beslenmektedir. Sanat Tanımı Topluluğu başta olmak üzere, Canan Beykal, Füsün Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar kavramsallaştırmayı sanat kurumunun iç problemleri, gidebileceği, kenarında dolanabileceği sınırları bağlamında ve sanatı daha çok entelektüel bir uğraş olarak ele almaktadırlar. Politik olanla kavramsal olan arasında süreklilik içeren bir ilişki ağının olduğundan bahsetmek mümkündür. Gülsün Karamustafa'nın "Kuryeler"i Hale Tenger'in "Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Giremedik, Çünkü Hep İçerdedik" adlı düzenlemesi, Aydan Murtezaoğlu'nun "Karatahta"sı, Bülent Şangar'ın aile kurumu ve o kurum içinde yaşananları kurgusalılık içinde görselleştirdiği çalışmaları ya da kentle kırsal yaşam arasına sıkışmış, kırsal kent yaşamının bir aradalığının yarattığı çelişkili duruma ilişkin olarak, kırsal alanda yaşama geleneğini sürdürenlerin kurban bayramlarında otoyol kenarlarındaki arazilerde yaptıkları kesimleri gösteren "Kurban Bayramı" adlı çalışması, Halil Altındere'nin "Annem Pop Sanatı Seviyor, Çünkü Pop Sanat Rengârenk" adlı fotoğrafı, Cengiz Tekin'in "Sanatçının Sözde Portresi", Nasan Tur'un "Otoportre"si, Fikret Atay'ın "Pompa"sı, Şener Özmen'in "Tate Modern'e Giden Yol" adlı videosu ile kitap formatında olan eserleri kavramsallaştırmanın politik olanla bağını ortaya koymaktadırlar.<sup>8</sup>

Genelde tüm sanatsal ve kültürel etkinliklerin odağına bakıldığında 'İstanbul' kentinin olduğu görülmektedir. İstanbul'un bir megapol, bir 'çekim alanı' olarak kurgulanmasında bu sanatsal ve kültürel etkinliklerin önemi büyüktür. Bütün bunlar küresel sermayenin dikkatini çekmenin yollarındandırlar. Kültür ve sanat, İstanbul'un küresel ekonomik sisteme dahil olmasında araçsallaştırılırken, İstanbul kentinin de bu etkinliklere dikkati çekmek için araçsallaştırıldığı görülmektedir. Etkinliklerde kullanılan tarihsel mekanlar olsun, yapılan sergilerin temalar olsun genelde İstanbul'u odağa alan bir söyleme göre şekillenmiştir.

1990'larda yaşanan iç ve dış göç, İstanbul'un da yoğun bir nüfusa sahip olmasına ve kentli nüfusun profilinin değişmesine neden olmuştur. Bununla birlikte İstanbul önemli bir merkez haline gelmiş, diğer kentler bu duruma göre mesafe almışlardır. Sanatsal etkinlikler bağlamında İstanbul'un ağırlığı oldukça net bir şekilde ortadadır. Ancak 2000'li yıllarla birlikte Diyarbakır, İzmir, Ankara gibi kentlerde de bir takım oluşumlar meydana gelmiştir. Ankara'da daha eskilere dayanan geçmişi olan etkinliklerin 2000'lerde Diyarbakır ve İzmir'de de düzenlenmeye başladığı görülür. Bunda Ankara'nın belli bir entelektüel birikime sahip olmasının etkisi vardır. Ancak, Ankara başkent olarak belli bir siyasi ağırlığa sahip olmasına rağmen ekonomik bağlamda İstanbul'un çok gerisindedir. Bu durum da onu periferi durumuna getirmektedir.

1970'li yıllardan bugüne toplu sergiler, tartışılan kavramlar ve kullanılan temalara genel olarak bakıldığında ortaya şöyle bir manzara çıkmaktadır: 1970'li yıllarda yapılan "Yeni Eğilimler Sergileri" bir tema altında kavramsal ve diğer alanlardan düşünsel faydalanmanın olduğu, farklı ve çeşitli malzemelerin kullanıldığı çalışmaları bünyesinde bulunduran sergilerdir. "Günümüz Sanatçıları Sergileri" ise sanatçılara sergileme olanağı ve genç sanatçılar için kendilerini gösterebilecekleri platformlar olarak işlev görmüştür. Bu sergilerde de "Yeni Eğilimler Sergileri"ne benzer bir şekilde farklılık ve çeşitlilik ön plandadır. "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri", "öncü" olmamakla birlikte Türkiye sanat ortamı için "yeni" olabilecek çalışmaları içerirken, "A,B,C,D Sergileri"nde artık düşünsel yönü olan çalışmaların daha net bir şekilde ortaya konmaya başlandığı görülür.

Özellikle "Açık hava Sergileri" ve "Yeni Eğilimler Sergileri"ni bienalin öncülleri olarak kabul etmek gerekir. Bienaller ise bir kavramdan öte temalı olarak düzenlenmişlerdir, denilebilir. İstanbul bienalleri, yukarıda da değinildiği gibi, daha çok İstanbul'u odağa alan temalar etrafında şekillenmişlerdir. Dördüncü bienale kadar İstanbul kenti, turistik mekanları bağlamında kullanılarak dikkatler üzerine çekilmek istenmiştir. İlk iki bienal "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat", üçüncüsü "Kültürler Arası Farklılıklar ve Megapoller" teması altında düzenlenmiştir. 1995 yılından itibaren İstanbul bienalleri, Türkiye'nin toplumsal, politik, kültürel ortamını anlayamamış,

<sup>8</sup> Şener Özmen, Şizo-Defter, Sanatçının Üç Gün Önceki Sağduyusu, Tracey Emin Hikayesi ve Manifesta Cinayetleri adlı dört "plastik anlatı" gerçekleştirmiştir.

Türkiye gerçekleriyle örtüşmeyen yaklaşım ve düşüncelere sahip Batılı küratörler tarafından düzenlenmeye başlamıştır. Bu bienallerin de odağında yine kimi zaman dolaylı kimi zaman doğrudan İstanbul kenti vardır. Neredeyse tüm küratörler İstanbul’un Doğu ile Batı arasında bir köprü, bir eşik olma durumuna değinmişlerdir. Küreselleşmenin kültürlerarası diyalog söylemi, İstanbul kentinin tarihsel, coğrafik durumu ile ilişkilendirilerek ortaya konmuştur.

1990’lı yıllarda dünyanın başlıca kentlerinin finans, sanat ve kültürün merkezi haline geldiği görülür. Bu yıllar, kısaca çoğulculuktan bahsedildiği, küresel kültürel diyaloga geçme çabalarının görüldüğü yıllar olarak tarif edilebilir. Fark kavramı üzerinden yeniden tarifi reddeden ancak yine de bir tarif ortaya koyan kimlik olgusu, cinsiyet, etnik kimlik gibi bağlamlarda tartışılmaktadır. Bir taraftan çoğulculuk ve çok kültürlü bir yapı hedeflenirken diğer taraftan küreselleşme söylemiyle bu çoğulculuk isteği tartışılmalı hale gelmiştir.

Yukarıda üzerinde durulan tema ve kavramlar, dünyada olduğu gibi Türkiye sanat ortamında en çok gündeme getirilmeye çalışılan kavram ve temalardır. Ancak, Türkiye’de açılan sergilerde genel olarak kullanılan başlık ya da sorgulandığı düşünülen kavram ile sergi, kavram ile yapıt arasında bir boşluk ve örtüşmeme gibi durumların söz konusu olduğu söylenebilir. Türkiye’de 1990’lı yıllarla birlikte “kavramlı” sergiler yapılmaya başlanmıştır, ancak bunları da genel olarak temalı sergiler başlığı altında değerlendirmek daha doğrudur. 1990’ların ikinci yarısında daha da yoğun bir şekilde açılan temalı/ “kavramlı” sergilerde sanatçıların güncel olana yakın olma isteğinin varlığı görülür. Dünyada olan ekonomik, siyasal ve toplumsal değişimlere bağlı olarak şekillenen düşünsel ortamın yansımaları, benimsediği liberal politikalara bağlı olarak Türkiye’de de görülmeye başlamıştır. Modernitenin tartışılmaya başlandığı bu düşünsel ortamda onun açmazları ve sıkıntıları, kimlik, aidiyet, öteki, bellek gibi kavramlar üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. İki kutuplu dünyanın yıkılması ile birlikte yenedünya düzeninin söylemi küreselleşme olmuştur. Küreselleşme politikalarının yarattığı göç, göçmenlik, merkez-periferi, melez kültürler, çoğulculuk gibi durumlar ise üzerinde durulan diğer konulardır. Örneğin hem Türkiye’de 1950’lerle başlayan ve 1990’larda Doğu Anadolu’dan merkezi yerlere doğru yaşanan yurtiçindeki göç hareketi hem de Berlin Duvarı’nın yıkılışı, Sovyetler Birliği’nin dağılması gibi gelişmelere bağlı olarak dünyada yaşanan göç hareketi göç, aidiyet, kimlik gibi temalara ilgiyi artırmıştır.

Tema ve kavram seçimleri güncel tartışmalardan kaynaklanmakla birlikte, küratörün yakın olduğu düşünsel pratiğin de etkili olduğu görülür. Beral Madra’nın da belirttiği gibi kimi zaman “...güncel siyaset, ekonomi, kültür gelişmeleri içinden, tıpkı tombaladan harf çeker gibi, bir düşünce demeti seçilerek gösteriye/sergiye bir başlık atılıyor ve bütün sanatçılar-yapıtları, felsefeleri uysun uymasın- bu sergilere çağrılıyor ve onlar da kendi düşünceleri ve nitelikleri uysun uymasın bu gösterilere/sergilere katılıyor.”<sup>9</sup>

Küratörlük kurumu kavramlı ve temalı sergilerle daha çok gündeme gelmiştir. Her küratör kendi ağını oluşturmuştur, yaptıkları sergilere katılan isimler genellikle bellidir.<sup>10</sup> Bununla birlikte küratörlerin iktidarından, bu iktidarın sanatçıların özgürlüğünü kısıtlamasından ve bu iktidara göre pozisyon alan sanatçılardan da bahsedilebilir. Küratörler iktidar odakları olarak hangi sanatçının, hangi kavramın, hangi temanın öne çıkacağını, koleksiyonerlerin seçimlerinin ne yönde olacağını belirleyebildikleri doğrudur. Bu kurgusal durum nedeniyle isimleri dolaşımda olan sanatçıların bazılarını kuşkuyla bakmak gerektiğinin söylemek fazla bir abartı sayılmamalıdır.

Temalı ve kavramlı sergiler daha çok müze, dernek, şirket-banka ve galeri etkinliği olarak, Taksim Sanat Galerisi, AKM Sergi Salonu, Tüypap Sergi Salonu, Urart Sanat Galerisi, Aksant, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Proje 4L Güncel Sanat Merkezi, Borsan Sanat Galerisi, Siemens Sanat Galerisi gibi bildik galerilerde yapılmakla birlikte, Devlet Han, Akaretler 50 Numara gibi kent içi mekanlar ile eskiden kentin sınırlarında yer alan Gazhane, Feshane gibi sanayi alanlarında ve kentin çeşitli semtlerine yayılarak da yapılmışlardır.

<sup>9</sup> Beral Madra, “Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997 ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler, (I)”, *Arredamento Dekorasyon*, 89, Şubat, İstanbul, 1997, s. 130-131.

<sup>10</sup> Bu küratörlerden Vasıf Kortun, kendisiyle 2001 yılında yapılan söyleşide en çok beğendiği sanatçıların Yücel Güreli, Servet Koçyiğit, Elif Çelebi, Şener Özmen olduğunu söyler ve bu sanatçılardan özellikle Şener Özmen ve Servet Koçyiğit, Kortun’un yaptığı birçok sergide yer aldığı görülür. Ayşegül Sönmez, “Vasıf Kortun, Onun Bir Misyonu Var”, *Milliyet Sanat*, 495, Ocak, İstanbul, 2001, s. 23.

Türkiye sanat ortamında da bunların tartışılmaya başlandığı 1986- 2005 yılları arasında açılan kavramlı/temalı toplu sergi örneklerine bakılacak olursa, yukarıda anlatılanların izleri kolayca okunabilir. Örneğin, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Spekülasyonlar", Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "Kimliğin 1000 Yalanı", Diyarbakır'da açılan "Dilin Gücü" ve "Dilin Gücü, Minör Oluş II" adlı sergiler kimlik olgusu üzerine, "Anı/Bellek I-II Sergileri" bellek üzerine yoğunlaşmaya çalışmıştır. Genç Etkinlik Sergileri'nin de, kimlik olgusuna yoğunlaşan çalışmaların yanı sıra, kimlik iktidar ilişkisi, cinsellik, doğum-ölüm, suç, medya gibi konulara yoğunlaştıkları görülmektedir.

Küreselleşmenin sonuçları ile bağlantılı olarak ortaya çıkan merkez-periferi ayrımı ise diğer üzerinde durulan konulardan olduğu belirtilmişti. Bu bağlamda öne çıkan sergilere bakıldığında Habitat II kapsamında yapılan "Öteki", Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "İtirlı Bahçe", Diyarbakır Sanat Merkezi'nde açılan "Şifre: İstanbul" ve İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan "Çekim Merkezi" adlı sergiler, göç ve göçmenlik üzerine ise Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Burada", Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "İstanbul Gidiş-Dönüş I-II-III", "Uzaklığı Belgele I-II", "Evrensel Yabancılar" ve "Şahane Seyahat Acentesi" adlı sergiler öne çıkmaktadır. Modernizm ve postmodernizmin sorunsalları ile ilgili olarak ise tümü Borusan Sanat Galerisi'nde açılan "Aynı'lık ve Ayrı'lık" Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış", "Çifte Bela", "Manzara", "Sahte/Gerçek", "Fetiş: Düşleyen İnsan" gibi sergileri sıralamak mümkünken, Karşı Sanat Çalışmaları'nda açılan "Tehlikeli Şeyler" adlı serginin modernite, Urart Sanat Galerisi'nde açılan "Sanat ve Modaları" adlı serginin modernlik üzerine düşünmeye çalıştığı görülür.

Üzerinde durulan diğer bir konu kent ve mekandır. Akbank Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi'nde açılan "Zaman Çizgisi, İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" adlı sergide İstanbul kenti odağa alınırken, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Mekan Yaratmak", Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "tele-Kent", Akbank Kültür ve Sanat Merkezi Galerisi'nde açılan "Hırsız Kent" gibi sergiler kent yaşamı, Siemens Sanat Galerisi'nde açılan "Off Space" ve Ankara Garı'nda Sanat kapsamında açılan "Gar Sergisi" gibi sergiler ise mekanın kullanımıyla ilgili olarak öne çıkmaktadırlar. "İstanbul Yaya Sergileri I-II" (Nişantaşı, Tünel-Karaköy) ve Proje 4L Güncel Sanat Merkezi'nde açılan "Yer-leşmek" adlı sergilerde ise hem kent yaşamı hem de mekanın kullanımı üzerine yoğunlaşmaya çalışılmıştır.

Genellikle bu sergilerin tümünün sponsorların desteği ile gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür. 1970'lerde yavaş yavaş sponsorlukların başladığını ancak, bienallerle birlikte giderek yaygınlaştığı görülür. Sponsorluk, geniş bir katılımı dördüncü bienalden sonra etkili bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta yabancı kültür merkezlerinin desteğinin yoğunluğu söz konusuken daha sonra sponsor kurumlarda çeşitlilik ve kişilerde artış olmuştur. 1990'larla birlikte kimi banka ve şirketler bir taraftan kendi sanat merkezleri yoluyla sınırsız desteklemeye, diğer taraftan kimi sanatsal etkinliklere sponsor olmaya başlamışlardır. Bununla birlikte JTI, Philip Morris gibi uluslararası şirketlerin ana sponsor olarak gündeme gelmeye başladıkları görülür.

Bugün artık gelişen iletişim teknolojileri sayesinde mesafeler yakınlaşmış, kimi zaman mekan farkı hissedilmez olmuştur. Yurt içinde maddi koşullar nedeniyle yeterince üretim yapamayan sanatçılar, burslar, fonlar, misafir programları vasıtasıyla yurtdışında üretimlerini gerçekleştirebilmekte, üstelik bu ilişkileri teknolojik gelişmelerden faydalanarak, oturdukları yerden devam ettirebilmektedirler. Burs ve fonları veren kurum tarafından tayin edilen konu ve kavramlara bağlı olarak ya da Batı'da kolay pirim yapabildiği yerel ve siyasal konularda gerçekleştirilen sanatın bağımsızlığı ayrıca tartışılması gereken konular arasındadır.

## Kaynakça

Anonim, "Birey Olarak Sanatçı 'İfade Özgürlüğü, Bireysel Destek, Sosyal Güvençe'", *Türkiye'de Plastik Sanatların Yaşama Akışı, 21. Yüzyıl Perspektifinde Sanat*, Pınar Ofset, İstanbul, 1996, s. 49-69.

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, (Çev. Ali Berktaş), İletişim, İstanbul, 2003.



- Burger, Peter, *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek), İletişim, İstanbul, 2003.
- Germaner, Semra, “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990”, *Modern ve Ötesi Sergisi Kataloğu*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007, s. 3-23.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 3. Baskı, İstanbul, 2003.
- Koçak, Orhan, *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007.
- Madra, Beral “Sanat Kendini Kurtarabilir mi? 1997 ve Sonrası İçin Çağdaş Sanata İlişkin Düşünceler, (I)”, *Arredamento Dekorasyon*, 89, Şubat, İstanbul, 1997, s. 128-132.
- Öğünç, Pınar, “2001 Krizi Çağdaş Sanata İyi Geldi”, *Radikal Gazetesi*, 6 Ocak 2007, s. 3.
- Shiner, Larry, *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı, İstanbul, 2004.
- Sönmez, Ayşegül, “Vasıf Kortun, Onun Bir Misyonu Var”, *Milliyet Sanat*, 495, Ocak, İstanbul, 2001, s. 22-24.
- Wu, Chin-tao, *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (Çev. Esin Soğancılar), İletişim, İstanbul, 2005.
- 14 Kasım 1997 tarihinde Ayşe ve Ercüment Kalmık Vakfı’nda “Gençlerle 5. İstanbul Bienali Üzerine” başlıklı tartışma.