

1950 – 1970 YILLARI ARASINDA BATILI SANATÇILARLA TÜRK SANATÇILARIN SERGİLEME SORUNLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Ebru DEDE*

Özet

Bu çalışmanın amacı; 1950 ve 1970 yılları arasında Türkiye’de sanat galerilerinin az olması nedeniyle yaşanan sergileme sorunlarıyla, Batı’da galerilerin nispeten daha çok olmasına rağmen galeri dışında alternatif sergileme yöntemleri kullanılmış olması arasında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmaktır. 1950 ile 1970 yılları arasında Batılı sanatçılar gerek galeri içinde tuval kullanmak yerine alternatif sergileme yöntemlerini denemiş gerekse galeri dışında doğada ve kamusal alanda sanat piyasasına karşı duruş olarak sergiler düzenlemişlerdi. Aynı dönemde, Türkiye’deki sanatçılar sanat galerilerinin çok az olduğu ve sanat müzelerinin henüz açılmadığı bir süreç yaşanırken, galerilerde sergilenmek üzere tuval resimlerine sadık kalmışlar ve devlet tarafından yeterince destek göremediklerinden kamusal alanda sanat yapamamışlardı. Bu farklılıkların sebeplerinden birisinin Türk sanatçıların bireyselliklerini Batılı sanatçılar gibi ortaya koyamamış oldukları düşüncesiyle, Türkiye’de bireyselliğin Batı’daki gibi gelişmemiş olduğuna değinilmiştir. Buna ilave olarak, Türkiye’de sanat piyasasının ve koleksiyonerliğin geç oluşmasının sebeplerinden birisi kapitalizmin Batı’ya göre geç gelişmesiydi. Türk sanatçılar o dönemde Batı’daki modern sanat akımlarını çözümlenmeye çalışmışlardı. Ancak Batı’da modern sanat akımları aşılmış ve çağdaş sanata yönelim başlamıştı. Türk resim sanatında soyutluk ve kübik formlar tartışılırken, Batı’da yeni akımlar oluşmuş ve sanatın tanımı değişmişti. Batı’daki sanatçıların amacı sanat piyasasına karşı tepki göstermekti ve dolayısıyla alınamayacak ve satılamayacak sanat çalışmaları üretmişlerdi. Türkiye’deki sanatçılar ise sanat piyasasının yeni oluşmaya başlamış olması sorunlarıyla karşı karşıyaydı. Türk sanatçılara göre, bir sanat piyasası oluşmalı, eserler sergilenebilmeli, eleştirilebilmeli, alınabilmeli ve satılabilmeliydi. Türk sanatçılar, devletin de desteğini alarak kamusal alanlarda sanat yapsalardı ve eserlerini Batı’ya uyarlamaya çalışmadan daha özgün ifadelerle ortaya koyabilselerdi, bugün sanat alanında çok farklı bir noktada olunabilirdi. Çalışmada Türk sanatçıların eserleri arasından iki örnek eserin kamusal alanda ne şekilde sergilenebileceğini göstermek amacıyla fotomanipülasyon işlemi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, Batı Sanatı, Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Sergileme Yöntemleri

COMPARISON OF THE EXHIBITION PROBLEMS OF WESTERN ARTISTS AND TURKISH ARTISTS BETWEEN 1950 - 1970

Abstract

The aim of this study is to make a comparative assessment between the display problems due to shortage of the art galleries in Turkey and having been used alternative exhibition methods outside the galleries although relatively more galleries in the West in the years of 1950 to 1970. Western

* Dr. Öğr. Üyesi Ebru DEDE, Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ebrudedede@maltepe.edu.tr

artists have both tried alternative exhibition methods in the galleries instead of using canvas and arranged exhibitions in the nature and in the public areas out of the galleries to stand against the art market between 1950 and 1970. At the same time, the artists in Turkey have kept to canvas paintings to be exhibited in the galleries when art galleries and art museums have not been established yet, and as they have not been sponsored by the government adequately, they couldn't make art in the public areas. On the assumption one of the reasons of these diversities is that Turkish artists couldn't reveal the individuality as Western artists could, it is stated that individuality has not developed as in the West. In addition to this, one of the reasons of the art market and collectorship have been occurred lately is that capitalism developed in Turkey later than the West. At that time, Turkish artists have been trying to solve the modern art movements in the West. But, in the West, the modern art movements have been passed already and the artists have started to tend the contemporary art. Whereas there have been discussed abstraction and cubic forms in Turkish painting art, in the West there have been new art movements and the definition of art has been changed. The aim of the artists in the West is to react against the art market and so they have been producing the works of art which is unsellable and not buyable. However the artists in Turkey were facing problems that the art market have just beginning to form. According to the Turkish artists, an art market had to occur, the works of art could be exhibited, have to be criticized, could be bought and sold. If Turkish artists had made art in the public areas with the support of the state and could produce original works instead of trying to adapt them to the West, today we could be at a very different point in the field of art. In this study, two sample works among the works of Turkish artists, photomanipulation is used in order to show how they could be exhibited in public space.

Keywords: Turkish Art, Western Art, Modern Art, Contemporary Art, Exhibiting Methods

Giriş

1950 ile 1970 yılları arasında Türkiye'nin sanat sergileri konusunda Batı'dan çok geride olduğu bilinmektedir. Bu dönemde, Avrupa'da ve Amerika'da sanatçılar, sanat galerilerine ve müzelerine karşı bir eylem olarak, sanatı gerek galeri içinde farklı malzemeler ve sergileme yöntemleri kullanarak gerekse galeri dışına çıkarak gelip geçici kılımlar ve 'alınıp satılamayacak' niteliğe büründürmüşlerdir. Türkiye'de ise 1950'den itibaren galeriler açılmaya başlamış ve bunların hepsi uzun ömürlü olamamıştır.

Batı'da galeri ve müze sayısı ve sanat piyasasının hareketliliği Türkiye'ye oranla çok daha fazla olmuştur. Ancak, Batılı sanatçılar galeri ve müzelerin kutsadığı tuval resminin sınırlarından kurtularak galeri mekânında farklı algılar yaratmaya çalışmışlardır. Ayrıca sanatı kamu ve doğa ortamına taşımışlar, bu ortamlarda da yine tuval ve boyadan farklı malzemeler kullanmışlardır. Türkiye'de ise galeri ve müze sergilemeleri henüz çok yeni iken, ayrıca tuval resminden anlayacak bir küratörlük, eleştirmenlik ve piyasa sistemi oluşmamışken, sanatçılar tuval resmine sarılmışlar ve bu resimleri sergileyebilecek ortamları yaratmak için çaba göstermişlerdir. Batı'da tuval resminin kutsanmasının nedeni, burjuvanın satın alabilme ve sahip olabilme üstünlüğünü gösterebilmesini sağlayan bir faktör olmasıdır. Sanat, tuvalin sınırlarından çıktığında, bu sadece burjuvaya değil tüm topluma ait olacaktır. Batı'da tuvalden kurtulma isteğinin nedeni burjuvaya karşı çıkmaktır. Türkiye'de ise bu dönemde, karşı çıkılacak bir sanat alıcısı henüz yoktur. Türkiye'de sanat için 'alınıp satılabilmek' ortamı yaratılmaya çalışılırken, Batı'da sanatçılar piyasanın yarattığı sisteme karşı bir direniş başlatmış, yine de bu direniş hareketleri galeriler tarafından benimsenmiş ve sahiplenilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, 1950-1970 yılları arasında Batı'daki sergilerle Türkiye'deki sergiler arasındaki büyük farklılıkları nedenleriyle birlikte ortaya koyarken, aynı zamanda Türkiye'de o dönemdeki

galeri sorununa karşı Türk sanatçıların yapabileceği alternatiflerin neler olabileceğini göstermektedir. Geçmiş zamana ait alternatifler sunmanın amacı ise, Türkiye’de resim sanatını bugün dahi kısıtlayan tuval yüzeyini ve galericilik sistemini yeniden düşündürmektir.

1950 – 1970 Yılları Arasında Batı’daki Sergilerden Örnekler

Batı’da 1950 ile 1970 yılları arasında gerçekleştirilen sergilerin genel özelliğine bakıldığında, bu sanat yapıtlarının oluşumundaki ortak nedenin sanat piyasasına karşı çıkış olduğu görülmektedir. Sanat piyasasına karşı çıkışın temelinde, piyasanın varlığının yüzyıllar öncesine dayanması ve bu piyasaya karşı çıkacak bireysel kimliğin bilincine varılmış olması bulunmaktadır.

Sanat Piyasasına Karşı Çıkışta Bireyselliğin Önemi ve Kökeni

Ortaçağ Avrupa’sında bireysellik yabancı bir olgu değildir. ‘Bireysellik’ terimi ilk kez Fransa’da kullanılmıştır. Terim ilk ortaya çıktığında dönemin konservatif düşünürleri tarafından eleştirilmiş olsa da, 1836 yılında Fransızca sözlüğünde yerini almıştır (Khan, 1987, s.126). Sanatta ise, Rönesans’tan itibaren sanatçının bireyselliğinin ifadesi söz konusudur. Kilise dışında sanat alıcıları Rönesans’tan itibaren oluşmaya başlamıştır. Rönesans’la başlayan bireyselliğin Ortaçağ’dan farkı, sanatçının ‘deha’ olduğu düşüncesi ve sanat yapıtında bir kişilik ortaya konduğuna inanılmasıdır. Sanatçının dehası Tanrı’nın ona bir armağanıdır, bu yaratıcılık armağanının başkalarına aşılması olanaksızdır. Sanatçının kendisine özgü olan biricik yeteneği, onun başına buyrukluğunu haklı çıkarmaktadır. Rönesans toplumu, Ortaçağ toplumuna göre daha dinamiktir ve rekabet düşüncesiyle yoğrulmuş bir öze sahiptir. Rönesans döneminde iktidar sahiplerinin propaganda gereksinimleri artmakta ve bu durum sanat piyasasında daha büyük bir talep yaratmaktadır (Hauser, 2005, s.143-144).

Sanat piyasası giderek dinamikleşmektedir ve kültür endüstrisini yönlendiren bir süreç oluşmaktadır. Sanatta kullanılan simgesel biçimler, piyasaya yönelik olarak üretilmektedir. Bu durum, satışı gerçekleştirmek ve en yüksek kâra ulaşmak için temel bir güdü yaratmaktadır. Kültür ve sanata bu temel güdü hâkim olmaktadır. Böylece piyasanın isteklerini karşılamanın ötesine gidilememektedir. Dolayısıyla sanatın “var olandan başkayı görme, gördürebilme” özelliğinden uzaklaşmaktadır. Benjamin’in deyiimiyle, yapıtın halesi kaybolmuştur. Bir yapıtın diğerinden farkı kalmamaktadır. Kant, “özgür sanat” ile “ücret sanat” arasında bir ayırım yapmıştır. Frankfurt Okulu, Kant’ın bu ilkesini sahiplenmiştir (Dellaloğlu, 2007, s.120).

Avrupa, piyasa sisteminin oluşumunu Rönesans’tan itibaren yaşamaktadır ve Aydınlanma ile bu sistemin sanatı gerçek özünden uzaklaştırdığının farkına varmıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda sanatçı bunun savaşını vermiştir. Piyasa, sanatçının her karşı çıkışını alkışlamış ve en aykırı eserleri ‘büyük sanat yapıtları’ olarak değerlendirmiştir. Piyasanın bu tavrının temelinde, sanatçının bireyselliğinin yüzyıllar öncesinden kabullenilmiş olduğu düşünülmektedir.

1970’lerden bugüne Türkiye sanat ortamı büyük değişim göstermiştir. Bu değişimin nedenleri arasında uluslararası bienaller, sanat galerilerinin ve müzelerinin açılışı, internet çağı ve küreselleşmeden söz edilebilir. Ancak bireyselleşme ile ilgili değişim halen sorgulanabilir düzeydedir.

Bugün Batı’da sanatçı bireyselliği ile Türkiye’deki sanatçı bireyselliği arasındaki farklılığı açıklamak için kişisel bir deneyimi aktarmak konuyu daha anlaşılır kılabılır: 2007 Bahar Döneminde Erasmus aracılığıyla İtalya Accademia di Belli Arti, L’Aquila’da bulundum ve Prof. Lea Contestabile, Prof. Enzo Orti, Prof. Sandro Cassola’dan sanat dersleri aldım. Buradaki eğitimle Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi arasındaki temel fark şuydu: İtalya’daki sanat akademisinde öğrenciye

şöyle denirdi: ‘Sanatçı sensin, neyin sanat olduğunu sen söyleyeceksin, hatta bunu açıklamana gerek yok, sadece yapmalısın ve ortaya koymalısın’. Marmara GSF’de ise 2004 ile 2008 yılları arasındaki öğrencilik dönemlerimde genel söylem şuydu: ‘Sen sanatçı aday adayısın. Hata yapmalısın ki biz onu düzeltelim. Neyin sanat olduğu fikri, sanat yapıtı üretilmeden önce tartışılmalıdır. Eserini ortaya koymadan önce fikrini ortaya koymalısın ve onu bize kuramsal alt yapı oluşturarak savunmalısın. Böylece sanat piyasasına gittiğinde buna karşı hazırlıklı olmuş olursun.’

Batı’da Sanat Piyasasına Karşı Çıkan Sergi Örnekleri

Sanat piyasasının giderek daha fazla ticarileşmesine karşı tepkili olan Batılı sanatçılar modern sanatın biçimci yaklaşımından uzaklaşarak galerilerde farklı sergileme yöntemlerine ve doğayla ya da kamusal alanla iç içe sanat etkinliklerine yönelmeye başlamışlardı (Erdemci, 2008, s.260).



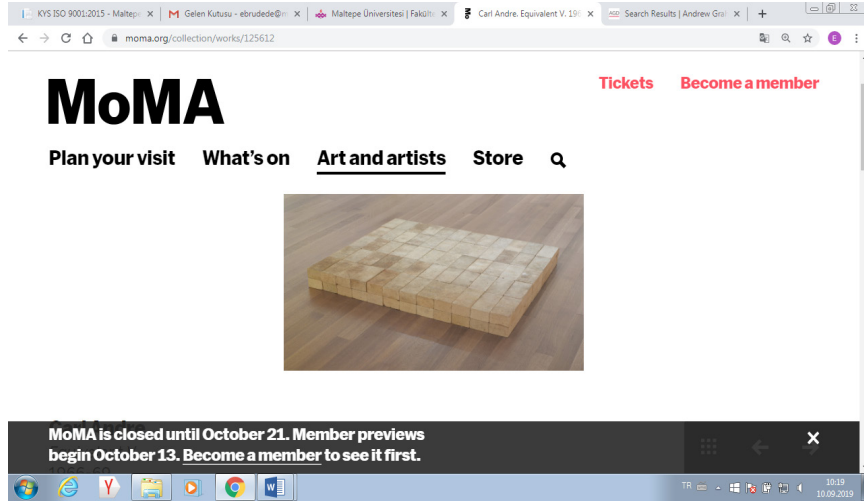
Fotoğraf 1: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59

Rauschenberg yukarıdaki çalışmasında (Fotoğraf1), yerde duran tabloda kalın fırça darbeleri, metal ve ahşap malzemesi, üzerinde doldurulmuş keçi ve bir otomobil lastiği kullanmıştır. Rauschenberg, insanın her türlü malzemeyle resim yapabileceğini savunur ve bileşik resim olarak görülen bu çalışmasını (Lucie-Smith, 2004, s.232) duvara değil yere yerleştirerek, insanların bakış açısını ve izleme şeklini değiştirmektedir.



Fotoğraf 2: Wolf Vostell, Electroic Decollage Happening Room, 1968, Venedik Bienali

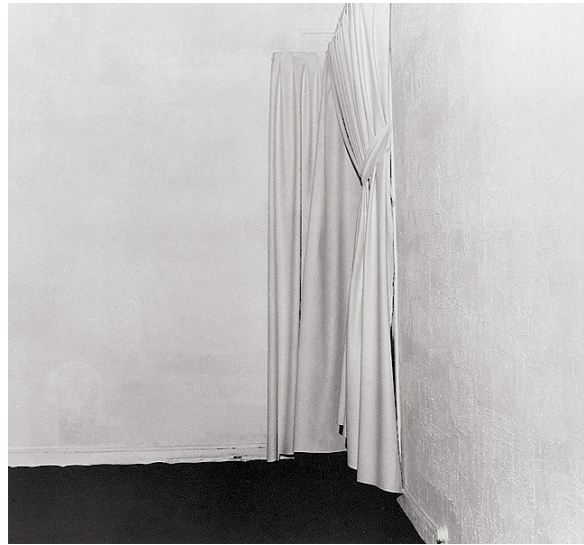
Wolf Vorstell'in, cam kırıklarıyla kaplanmış zemin üzerinde yan yana getirilmiş televizyonların hışırtılı seslerinden, zincirlerin ve küreklerin takırtısından ve Vietnam Savaşı yıllarının izini taşıyan bombadan oluşan çalışması (Fotoğraf 2), izleyicinin kışkırtılması amacıyla tasarlanmıştır (Şahiner, 2008, s.57).



Fotoğraf 3: Carl Andre, Eşdeğer V (120 adet tuğla), 1966-69

Carl Andre, inşaat tuğlalarını, galerinin ortasına dizerek (Fotoğraf 3), hem heykel anlayışını değiştirmiş, hem de izleyenin algısında mekân ve uzam kavramlarını yeniden düşündürmüştür. Herhangi bir inşaat ortamında görülebilecek hazır nesnelere ve aynı diziliş, galeri ortamına taşınmıştır. Tuğlaların birbirlerine eşdeğer olması gibi, sanat ile hayat da birbirine eşdeğerdir. Sanatın burjuvaya özgü bir ayrıcalığı bulunmamaktadır.

Carl Andre'nin burjuvanın ayrıcalığına karşı bir tepki olarak görülebilecek olan bu seri çalışmalarından birisi İngiltere'deki Tate Müzesi tarafından 1972'de satın alınarak sanat piyasasında tartışmalara neden olmuştur (Antmen, 2008, s.185).



Fotoğraf 4: Yves Klein, "Boş Galeri" 1958, Iris Clert Galerisi, Paris

Yves Klein, 1958’de boş bir galeri mekânında yaptığı sergi açılışında (Fotoğraf 4) kapıda durmaları için Cumhuriyet Muhafızları kiralamıştır (Lucie-Smith, 2004, s.273). Onlar birer sanatın hiçliğinin muhafızları olmuşlardır. Paris’teki Iris Clert Galerisi’nde gerçekleştirilen bu etkinlikten sonra Arman’ın, 1960’da “Dolu” isimli sergisi gerçekleştirilmiştir. Bu sergide ise buluntu nesnelere tıka basa doldurulan galeriye ancak dış penceresinden bakılabilmektedir (Antmen, 2008, s.176).



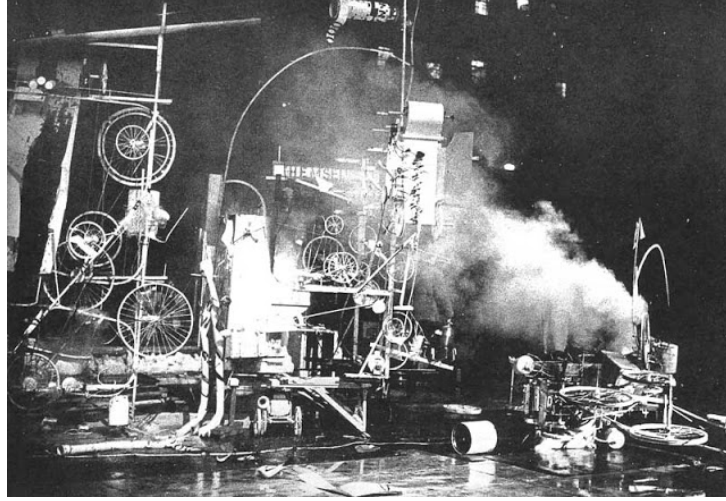
Fotoğraf 5: Gilbert ve George, Şarkı Söyleyen Heykel, 1969, Londra

Gilbert ve George, ‘Şarkı Söyleyen Heykel’ performanslarıyla (Fotoğraf 5) heykelin yerleşik tanımından sıyrılarak, çok daha geniş kapsamlı ve hayat ile sanat arasındaki ayrımı yok eden bir niteliğe büründürmüşlerdir. İki sanatçı, elleri ve yüzleri altın rengine boyanmış, takım elbiseleriyle masanın üzerine çıkararak, teypten gelen müziğin ritmine uygun biçimde kukla gibi hareket ederek gerçekleştirdikleri performanslarıyla, gündelik etkinliklerin hepsinin heykel olarak kabul edilebileceğini göstermişlerdir (Lucie-Smith, 2004, s.274).



Fotoğraf 6: Jannis Kounellis, Untitled (Cavalli), 1967, 12 horses, installation view at Galleria L'attico, Rome, 1969

Jannis Kounellis, atları galeriye bağlayarak (Fotoğraf 6), doğayı galeri ortamına taşımıştır. At sahibi olmak da bir sanat eseri sahibi olmak gibi ayrıcalıklı bir kesime özgüdür. Bu benzerlikle bile beklentilerin altüst edilmesi söz konusudur. Batı sanat ortamında, galerilerin ve izleyici kitlesinin beklentileri tersine çevrilerek yeniden anlam yaratılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 7: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960

Jean Tinguely, New York Modern Sanatlar Müzesinin bahçesinde kendi kendini imha eden enstalasyon çalışmasını (Fotoğraf 7) davetlilere 27 dakika boyunca izletmiş ve sürenin sonunda ziyaretçiler dağılan parçaları hediye olarak evlerine götürmüşlerdir (Seaton, 2016, s.1). Sanatın dolayısıyla hayatın parçalanışı, kübizm¹¹ döneminde tuval yüzeyinde temsili bir ifade iken, izleyici artık bizzat hayatın içindeki parçalanmanın doğrudan ifadesiyle yüzleştirilmektedir. Bu yüzleşme, ziyaretçiyi bir tuval resmi satın almak yerine parçalanmış nesnelere oluşan sanat eserinin sahibi yapmıştır.



Fotoğraf 8: Robert Smithson, Spiral Sarmal, Rozel, Büyük Tuz Gölü, Utah
Nisan 1970, çamur, çökelen tuz kristalleri, kayalar, su serpantini
1500' uz. ve 15' gen., Koleksiyon: DIA Center for the Arts, New York

¹¹ Kübizm: Nesnelere optik bakış farklılığıyla gözlemlenerek bilindik perspektif kurallarının dışında ve biçimsel değişime uğratarak resmedilmesi (Lhote, 2000, s.170).

Robert Smithson'un arazi sanatının en önemli örneklerinden birisi olan bu çalışması (Fotoğraf 8) ile sanat ve doğa arasındaki ayrımın ortadan kalktığı görülmektedir. Sanatın artık bir obje olmaktan çıktığı bu çalışma zamanla Büyük Tuz Gölü'nün suları altında kalmıştır (Lucie-Smith, 2004, s.320). Böylece sanat artık alınıp satılabilen bir nesne olmadığı gibi fotoğraf ve video kayıtlarının dışında kalıcı da değildir.

Mehmet Yılmaz (2006, s.240) *Modernizmden Postmodernizme Sanat* adlı kitabında Smithson'ın sanatı hakkında şunları söylemiştir:

“Mürekkep yalamış bir sanatçı olarak, Smithson, gerek gündelik gerek sanatsal dilin olanaklarını ve sınırlarını iyi biliyordu. Bir küratörün kendi sınırlarını bir sergiye dayatmasındansa, sanatçının kendi belirlediği sınırlar her zaman daha iyidir Smithson'a göre. Derler ki, madem küratör sanatçının özgürlüğünü kısıtlıyor, o zaman sanatçı da kendi hilelerine başvursun.”



Fotoğraf 9: Giuseppe Penone, Bu nokta hariç ağaç büyümeye devam edecek, 1968-78.

Giuseppe Penone, ilk kez 1960'lı yıllarda Arte Povera (Yoksul Sanat) akımıyla anılmaya başladıktan sonra, Pier Paolo Pasolini'nin kayıp tarım toplumuyla ilgili çağrısına kulak vererek, eserlerinde (Fotoğraf 9) insan ile doğa arasındaki ilişkiyi vurgulamaya başlamıştır (Cullinan, 2004, 1).

Sanat, önce galeri mekânında duvardaki sabit yerini değiştirmiş, sonra bahçeye ve sokağa çıkmış, oradan doğaya taşınmıştır. Sanatın bu yeni ortamında, sanat yapma malzemeleri de tamamen değişmiştir.

Sanat piyasası karşısı bu çalışmalar, fotoğraf ve video gibi araçlarla belgelenmiş ve galeri ve müzelerde sergilenmiştir. Joseph Kosuth'e göre galeri ve müzelerin kabul etmesiyle kavramsal sanat²² sona ermiştir (Atakan, 2008, s.10).

2 *Kavramsal Sanat: Sanatın biçimsel yönünden ziyade bir fikri temsil ederek anlam yaratması (Arnason, 2004, s.589)*

1950 – 1970 Yılları Arasında Türkiye’deki Sergilerden Örnekler

Batı ile kıyaslandığında Türkiye’deki sanatçılar, mütevazı kişilikleriyle Batı’dan aldıkları eğitimi kendi içerikleriyle yoğurmak için çalışmışlar ve Türkiye’de bir sanat ortamı yaratmak için çaba göstermişlerdir. Türk sanatçıların mütevazı kişiliklerinin temelinde, Osmanlı’nın kültür yapısından gelen bireysel değil toplumsal olan kişilik özellikleri bulunmaktadır. Türk insanı için toplum önemlidir. Dolayısıyla sanatın da bireysel olabileceği düşünülmemektedir. Zira sanat da izleyicisi olmadan var olamamaktadır. Dönemin gerekliliği sanatın evrensel olmasıdır. Evrensellik Batı’nın kurallarıyla biçimlenmiştir. Batı’nın resim sanatı anlayışı yüzyıllardan beri tuval üzerine olmuştur ve sergiler galerilerde yapılmıştır. Türk sanatçılar da o dönemde bunu kavramak, uygulamak ve anlaşılır kılmak zorunda kalmışlardır.

Türklerde Bireysellik Yerine Toplumsal Kişiliğe Önem Verilmesi

Türklerde bireysel kişiliğe (ferdiyetçiliğe) değil de, toplumsal kişiliğe değer verilmiştir (Turan, 2010, s.268). Selçuklulardan itibaren Türklerin düşünce yapısını etkileyen özgür felsefe tasavvufu güncellik kazanmıştır. Tasavvuf, dinsel ve felsefi bir akım olmanın yanı sıra, toplumsal ilişkileri, giyim-kuşamı, edebiyat, resim, müzik gibi kültürü oluşturan birçok alanı etkilemiştir. Tasavvuf’ta üç yönlü bir ilişkiler demetinden söz edilmektedir: Tanrı-insan ilişkisi; İnsanın öteki insanlarla ilişkisi; İnsanın kendisiyle ilişkisi (Turan, 2010, s.139). Dolayısıyla insan kendisinden başka varlıkların bilinciyle ruhani yönünü geliştirmeye odaklanmıştır.

Bunun yanı sıra, İslamiyet’in hâkim olduğu ülkelerde resim sanatının Batı’daki şekliyle gelişmemesiyle ilgili birbirinden farklı görüşler mevcuttur. Yıllarca Diyanet İşleri Başkanlığı’nda danışman uzman olarak çalışmış ve İlahiyat Fakültesi’nde de öğretim üyeliği yapmış olan Osman Keskiöglü, İslam’da Tasvir ve Minyatürler başlıklı makalesinde (İlahiyat Fakültesi Dergisi, IX, 11-23), İslam dininin resim sanatını yasakladığına ilişkin kesin bir yargı olmadığını belirtmiştir. Çünkü Kuran’da tasviri, yani resmi yasaklayan hiçbir ayet yoktur (Turan, 2010, s.269). Hadislere gelince, değişik biçimde anlatılan bu tür hadislerin çoğunun peygamberin eşi Ayşe’den kaynaklandığını açıklamaktadır. Ayşe’nin, peygamberin üzerindeki resim ve suret bulunan ince bir perdenin gözünün önünden kaldırılmasını istediği nakledilmiştir (Turan, 2010, s.270). Halk içinde yaygın olan bu görüş nedeniyle, resim sanatının benimsenmesinde öncelikle toplumun bu yargılardan kurtarılması gerektiği anlaşılabilmektedir.

Toplumdaki bu yargıların ortadan kalkmasında, Osmanlı padişahlarının resim sanatına gösterdikleri değerlerin önemi büyüktür. Ancak Osmanlı’nın kültürel ve sosyolojik yapısı, sanatçının bireyselliğini Batı’daki anlamıyla ‘dehalik’ olarak değerlendirilmesine elverişli değildir. Bireysellik hiçbir insana özgü görülmemiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nda devlet yapısının, aile, mahalle ve din kurumlarının insanlar üzerinde derin bir tesiri olmuştur ve hiç kimse kendi inisiyatifiyle toplumun yargıları dışında bir maceraya atılamamıştır. Avrupa ve Kuzey Amerika ile ilgili araştırmalar, bu toplumlarda da benzer risklerin ve sınırlamaların var olduğunu göstermiştir. Ancak bu zorluklar, bazı insanların kendi kararlarını gerçekleştirmelerini ve kaleme almalarını engelleyememiştir (Faroqhi, 2009, s.339).

Batılılara göre, Batı uygarlığını Doğu’ya kıyasla üstün yapan yanlar: Kişinin din ya da devlet baskısından özgürleşmesi, bireyin değerlendirilmesi, insanın doğal haklarının üstünlüğü, akıl karşısında inanç ya da geleneğin boyun eğmesi, cehalete karşı müspet bilimlerin zaferi. Batılılaşmayla alınması gereken özellikler bunlar olmalıdır (Berkes, 2009, s.415).

Batı'da tuval resmine ve burjuvaya karşı çıkışın temelinde, sanatçıların bireyselliklerinin bilincinde olmaları yatmaktadır. Bireysellik Batı'da, Türk insanına göre daha iyi gelişmiştir. Sanatçının meselesi, sanatın ne olduğunu sorgulamak ve bulmaya çalışmak olduğunda, piyasa onu hep büyük bir takdirle karşılamıştır. Türk sanatının geçmişine ise, halka mal olmuş el sanatları hâkimdir. Türk el sanatlarında, Batı'da Rönesans'la başlayan sanatçının deha olduğu düşüncesi yer almamaktadır.

Türklerde Kapitalizmin Batı'ya Göre Geç Gelişme Göstermesi

Bireyselleşmenin yanı sıra, kapitalistleşme de Osmanlı'da gelişmemiş olgulardandır. Osmanlı Devleti'nde ticarete büyük önem verilmiştir. Ancak, Batı'da görülen boyutlarıyla bir sermaye birikimi oluşmamıştır. Dolayısıyla, "kapitalist ekonomi" denilen türden bir yapılanmaya geçilmemiştir. Kapitalizmin gelişmemesinin nedeni, öncelikle iç pazarın doyurulması, ihracatın mümkün olduğunca kısıtlanması, ürünlerde kâr oranının yükseltilmemesi olmuştur (Belge, 2008, s.323-325). Batı'da ise sanat yapıtları yüksek oranlarda kârlılıkla değer bulmuştur. Osmanlı'nın yapısında bir sanat eserine bu denli yüksek kâr biçilmesi düşünülemezdi.

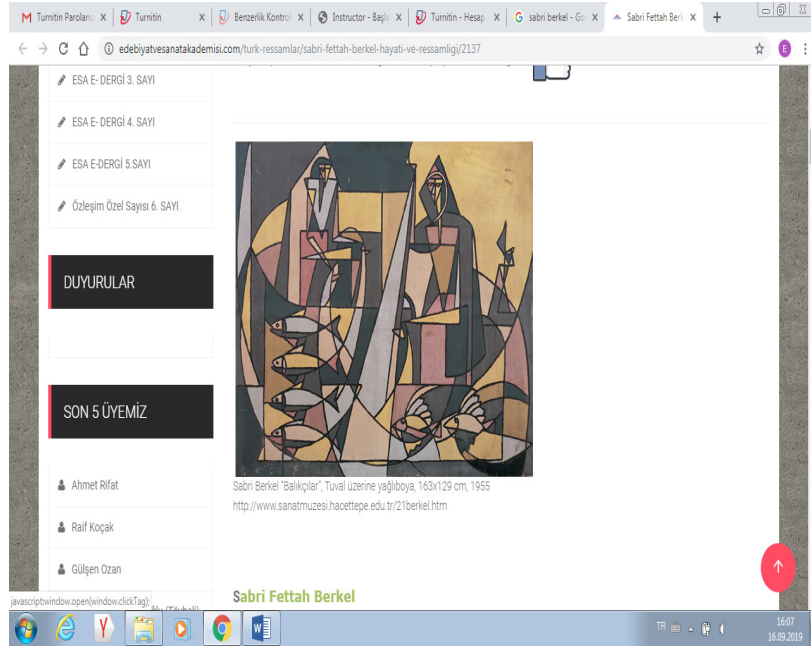
Sanat piyasasının oluşumu ancak Türkiye Cumhuriyeti'nde çok partili yaşama geçişten sonra mümkün olabilmiştir. Çok partili dönem, 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti'nin kurulmasıyla başlamıştır. Bu süreç, Türk burjuvazisinin gelişmesine sebep olmuştur. Burjuvazi 1950 sonrasında kuvvetlenerek bağımsızlığına kavuşmuş ve kendi sınıfsal yaratıcılığını kullanma olanaklarına sahip olmuştur. 1950'den itibaren 1970'lere kadar hem sosyal hem de ekonomik açıdan geçmişten çok farklı bir hareketlilik ve gelişme görülmüştür (Ersoy, 1998, s.30). Galerilerin kurulması ve koleksiyonculuğun başlaması bu gelişmelerden bazılarıdır.

Türkiye'de Modern Sanatın Karakteri

Türk sanatçıları, Batılı biçimlerle Türk motiflerini sentezleyerek içerik oluşturma sorunuyla karşı karşıya kalmışlardır. Çözmeye çalıştıkları sorun, biçimin içerikten ayrı olamayacağıdır. Nurullah Berk, 1937'de yazdığı bir makalesinde, yeni kazanılan plastik sanatların bize has bir karakter taşımasının zor olduğunu, sanatın milli karakter taşıyabilmesi için malzemenin ve uygulanan tekniğin yüzyıllarca aynı millet tarafından kullanılmasının gerekliliğini dile getirmiştir. Üslubun öğrenme yoluyla değil, bilinçaltından kalbe tarif edilemeyecek biçimde gelmesi gereken bir yeti olduğunu belirtir. Batılı anlayışta kendi milli özelliklerini yitiren Japonya örneğini göstererek, milliliğin mutlaka kendisinden gelen bir üslup meselesi olduğunu vurgulamıştır (Genim, 2007a, s.84).

Milli olmak yerine, Batılı olmanın gerekçesi "*sanatın özü şuraya buraya ait değil, evrenseldir*" düşüncesine bağlanmış, bunun karşısında Türkiyeli sanatçı, etkilendiği fakat etkileyemediği bir dünya olan "Batı Kültürü" karşısında bir "ara kapatma" telaşına kapılmış ve acemilik sancısını hafifletmek için tartışılabilir evrenselciliğe bel bağlamak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda 1950'lere kadar modern sanat meselesi tam olarak anlaşılammış, 1960'lara ve 1980'lere kadar Türk sanatı Batı'yı saf bir dille geriden izleyebilmiştir. Soyut evrenselciliğin çelişkilerinin kurcalanabildiği bu saf dil, sadece evrensel bir biçim duygusuna bazı yerel motiflerin eklenmesinden ibaret olmamıştır. Örneğin Erol Akyavaş'ın ve Ömer Uluç'un yapıtlarında "yerellik" ve "evrensellik" iddiaları karşılıklı olarak sorgulanmıştır. Sabri Berkel (Fotoğraf 10) ve Adnan Çoker'in yapıtlarında ise evrensel biçim ile ulusal içerik formülü uç noktaya götürülerek aşılabılmıştır. Cihat Burak, Yüksel Arslan, Mehmet Güleriyüz, Komet, Ömer Uluç, Nejad Devrim ve İlhan Koman eserlerinde en güçlü atılımlarını yapmışlardır. Bu sanatçılar, eser üretimlerinde her defasında sıfır noktadan başlayormuş gibi çalışmış ve kendilerine verilen eğitimi sıfırlayarak yeniden doğduklarını hissettirebilmişlerdir. Yine de modern Türk sanatı 'tarihsel gecikmişlik' kapsamında değerlendirilmekten kurtulamamıştır.

Sanatın küresel dolaşımına 1980 sonrasında katılan çevre ülkelerle kıyaslandığında Türkiye'deki sanatçıların, bugünün dünya sanat pazarlarında kendi özgün bağlamlarında ilgi uyandırabilme ayrıcalığı olduğu görülmektedir. Bu ilginin oluşumu, Türk sanatçıların çabalarının bir sonucudur (Koçak, 2008, s.29-30).



Fotoğraf 10: Sabri Berkel, “Balıkçılar”, Tuval üzerine yağlıboya, 1955

1950’lerde ise Türk modern sanatında bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Bu döneme kadar, Batılı biçimlere bürünmüş yerel değerleri sentez olarak sunmayı hedefleyen, Fovizm ile harmanlanmış kübist bir estetik anlayışın sanat alanında baskın bir yeri olduğu söylenebilir. 1950’ler, aynı zamanda kübist estetiğin yerine, ilk olarak soyut sanata, özellikle de, lirik soyutlamaya geçildiği dönemdir. Bu dönemin sanatı, “Yüksek” ya da “Geç” Modernizm olarak da adlandırılabilir (Erdemci, 2008, s.256).

Batı modernizminin gerisinde gerçekleşen “diğer/öteki” sıfatıyla, Türk modern sanatı, Batı kaynaklıdır ve ona referans vermektedir. Bu dönemde Batı’da ve Türkiye’de yaşayan Türkiyeli sanatçılar özgünlük arayışlarını, Batı’nın çözümlediği görsel biçimlere bakarak sürdürmüşlerdir. 1950’lere kadar modernist kübist tekeli sanata hâkim olmuş, ancak 1950’lerden sonra bu ifade biçimi kırılarak, daha bireysel ifade biçimi olan soyut sanat gelişme göstermiştir. Paris’te Nejad Devrim, Mübin Orhon ve Hakkı Anlı gibi sanatçılar, İstanbul’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Ali Hadi Bara gibi sanatçılar ya da Akademi dışında etkinliklerini sürdüren “Tavanarası Ressamları” olarak da bilinen Nuri İyem ve arkadaşları, geometrik ve organik soyutlamanın yanı sıra, dışavurumculuktan Osmanlı kaligrafisine uzanan geniş bir yelpazede, farklı çeşitlenmeleri üzerine deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1960 ve 1970’lerde soyut sanatın varlığının yanı sıra, toplumsal gerçekliği sorgulayan, eleştirel ve politik figüratif bir sanat anlayışı güç kazanmıştır. Farklı yaklaşım ve tarzları örnekleyen, Paris’te Abidin Dino ve Yüksel Arslan, İstanbul’da Nuri İyem, Neşet Günal ve Nedim Günsur gibi sanatçılar, toplumsal eleştiri ve anlatıya dayalı figüratif yaklaşımların yaygınlaşmasında öncü olmuşlardır. Cihat Burak’ın resimlerinde ise, Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik akımlarında olan, sanatla yaşamın yakınlaşması ve sıradan-gündelik olanın sanatın alanının içine dâhil edildiği görülmektedir (Erdemci, 2008, s.257-258).

1960 ve 1970’lerde az sayıda Türk sanatçı, akademideki soyut sanat tartışmasının anlamsızlığını ve Batı’da resim ve heykel sanatının dışına çıktığını fark etmiştir. Yapıtlarıyla ve verdiği eğitimlerle sanatın düşünce yapısını Türkiye’ye taşıyan sanatçılar Altan Gürman, Füsün Onur, Şükrü Aysan, Osman Dinç, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gürel Yontan, Gülsün Karamustafa, Cengiz Çekil ve Serhat Kiraz olmuştur. Bu sanatçılar tamamen resim ve heykel sanatının sınırlarından çıkmamakla birlikte, eserlerindeki düşünce yapısıyla izleyenleri şaşırtmışlardır (Atakan, 2008, s.12). Yine de bu şaşkınlık, Batı’da izlenen şaşkınlıkla kıyasla daha mütevazıdır.

Örneğin Serhat Kiraz, STT³³’nin Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtığı ilk sergide, boş galeri mekânını tuval üzerine foto-gerçekçi bir uygulamayla resmederek (Erdemci, 2008, s.277-278) şaşkınlık yaratmıştır. Fakat halen konunun tuval üzerinde sunulması söz konusudur. Bu tuvaller kaldırıldığında galeri mekânı zaten boş kalacaktır. Tuval halen bir fazlalık ya da bir tutsaklık olarak görülememiştir.

Türkiye’deki İlk Galeriler ve Sergilerden Örnekler

Türkiye’de sistemli olarak sergileme ve satış organize etme amacı taşıyan özel galeriler 1950’lerden sonra ortaya çıkmıştır. 1920’lerden 1950’lere kadar olan dönemde, ressamlar eserlerini yabancı kültür misyonlarının salonlarında, bazı resmi kurumların salonlarında, akademide ve özel “prestij-satış” ilgileri yaratmak için şapkacı dükkanı gibi bazı özel mekânlarda sergilemişlerdir (Tansuğ, 1997, s.208).



Fotoğraf 11: Maya Sanat Galerisi’nde açılan ilk sergiden bir köşe

Elif Bilgin’in (2009, s.1) Yahşi Baraz’la yaptığı bir söyleşi o dönemin galeri ve sergileme durumunu canlı olarak şu ifadelerle gözler önüne sermektedir:

3 *STT: Sanat Tanımı Topluluğu. Türkiye’de 1977’de Avni Yamaner, Şükrü Aysen, Ahmet Öktem ve Serhat Kiraz gibi bir grup sanatçı-nın oluşturduğu topluluk (Erdemci, 2008, s.272-273).*

“Elif Bilgin: Galeri Baraz’ın kurulduğu yıllarda başka galeri var mıydı İstanbul’da?”

Yahşi Baraz: “İlk galeri 1947’de Tünel’de İsmail Hakkı Oygur tarafından açıldı. Bizim seramik hocamızdı. İki sene sonra kapandı. 1950’de Adalet Cimcoz Maya Sanat Galerisi’ni açtı. Tünel’de Kallavi Sokak’ta bir binanın ikinci katında, ufacık bir odaydı. Fakat orada birçok sanat etkinliği yapılmıştı. Beş yıl devam etti. 1969’da Mefkure Şerbetçi bir galeri açtı. Beyoğlu’nda ara sokaklardan birindeydi. O zamanların İstanbul cemiyet hayatından bir hanımefendi. Fakat iki sene sürdü, 1971’de kapandı. O yıl Melda Kaptana açıldı, o da 1976’da kapandı. 1973’te Aydın Cumalı ve Ertan Mestçi’nin galerisi açıldı. Ben 1975’te açtım. O dönemden sonra Maçka Sanat Galerisi, Tem Sanat Galerisi açıldı ve yüzlerce galeri oluştu. 1970’li yılların başı Türk galericilik tarihinde bir dönüm noktasıydı.”

Dönemin bir başka canlı tanığı ise, Maya Sanat Galerisi’nin açılışı hakkında (Fotoğraf 11) Yeni İstanbul gazetesinde, “Bir İstanbullu” adıyla ve Maya başlığı ile Fikret Adil (1901-1973) tarafından kaleme alınan şu yazıdır:

“Dün şehrimizde sessiz sedasız bir ‘hadise’ oldu. Beyoğlu’nda küçük bir sanat galerisi açıldı. Memleketimizde ve sanat merkezi olan İstanbul’da güzel sanatların mahsullerini teşhir ve satışa arz için ne bir sergi salonu ne de bir galeri vardır. Bundan on iki, on üç sene evvel, Taksim Meydanı henüz bugünkü halini almamış iken, orada bir küçük dükkanda, yirmi sanatkar birleşerek bir galeri açmışlardı ve eserlerini satmaya teşebbüs etmişlerdi. Burası bir hayli meraklı celbetmiş, pek az da satış yapabilişti. Fakat Taksim Meydanı genişletildi, dükkanda ümitlerle beraber yıkıldı gitti. Ondan sonra bir ufak deneme daha yapıldı. O da tutmadı. Bu sefer yeni bir hamle ile bu küçük galeri açılıyor. Belki tutar diye olsa gerek, adını “Maya” koymuşlar. Merhum Hocanın mayası gibi. Fakat daha şimdiden tutacağa benzer, zira, dün akşam bu mütevazı galerinin açılma merasiminde şehrimizin bir çok sanatsever şahsiyetleri orada idiler ve teşebbüsü sadece sözle teşvik etmekle kalmadılar. Senelerdir Belediyenin vaat ettiği fakat yapamadığı bir işin büyük parçasını bu galeri tahakkuk ettirebilirse ne mutlu” (Savaş, 2008, s.24-25).

1950–1970 döneminde Türkiye’de Batı’ya göre az sayıda sanat galerisi olduğu ve dolayısıyla az sayıda sergi düzenlendiği anlaşılmaktadır. Bu sergilerde tuval üzerine yapılan resimler, galeri duvarlarında üst üste istifleme ile ev dekorasyonunu anımsatan bir düzenleme içinde izlenebilmektedir. Bu sergilerdeki amaç, Batı’nın yıllar önce aştığı ve o dönemde karşı çıkmakta olduğu sanat piyasasının oluşumuna hizmet etmektir.

Böyle bir dönemde, Türk sanatçı ise, tuval resmine teknik ve biçim olarak alışmaya çalışırken buna kendi motiflerinden ekleyerek sentez oluşturmaya başlamıştır. Ortaya çıkan başarılı tuvaler, kendilerine hapsolacak birer duvar ve bu hapsoluşu izleyecek gözler aramaktadır. Ortada bir galeri olmadığına göre, galeri ve sergi kavramına yabancı bir toplumun plastik sanatlar sergisi etkinliklerini takip etmesini beklemek ütopyik bir durumdur. Koleksiyoner, satın alacağı tuval resminin daha sonra kendisine kazanç getirmesini umarken, bu umudu ona aşıl原因an sanat eleştirilenleri ve küratörlerdir. Sürekli değişen ve yeni arayışlar içinde olan Batılı biçimlerin Türk motiflerine uyarlanması henüz çok yeni bir durum iken, bu yönde yapılacak sanat eleştirisinin ve oluşacak sanat piyasasının çok az olması doğaldır.

Sanatın Piyasada Değerlendirilişi

Sanatın tanımı nedir, bu tanımı kimler yapmaktadır? Müzeler ve galeriler tarafından “sanat” olarak alındığı anda herhangi bir yapıtın da peşinen sanat olarak tanımlandığı söylenebilir (Koçak, 2009, s.205). O halde sanatın var olabilmesi için piyasa gereklidir. Batılı sanatçılar da tüm karşı çıkışlarına rağmen buna teslim olmuşlardır. Sanat ister sanat için, ister toplum için yapılsın, nihayetinde seyircisi ile iletişime geçer ve seyircisi olmayan sanattan söz edilememektedir.

Peki, sanat piyasası Türkiye’de oluşabilir miydi? İpek Duben’e göre, Osmanlı devrinde ve Cumhuriyet’in 1950’ye kadarki yıllarında, toplum katlarını yakınlılaştırarak ortak bir kültür dilinden ya da beğeni ölçütlerinden söz etmek karmaşık bir meseledir (Duben, 2007, s.10). Batı’da ise daha net ifadeler söz konusudur. Örneğin, 1950’lerde Clement Greenberg, modern sanatı ancak bilgilendirilmiş Batılı bir elitin doğru algılayabileceğini ısrarla vurgulamıştır (Duben, 2007, s.176).

Nurullah Berk, 1952’de yazdığı ‘Tenkit Buhranımız’ başlıklı makalesinde eleştiri sorununa değinmiştir. Sanatçı ve üslupların çoğalışı karşısında eleştirinin tarafsız ve dürüst ölçülerle yapılmayarak, sevilenin övülmesi, sevilmeyenin yerilmesi, farklılık getirenin reddedilmesi ile yapıldığını, bu meselenin sosyal bir toplulukla, örneğin bir Sanatçı Tenkitler Grubunun kurulmasıyla her iki tarafı da anlayacak düzeyde objektif bir değerlendirmeye mümkün olabileceği düşüncesini paylaşmıştır (Genim, 2007b, s.115).

Nurullah Berk’in dile getirdiği gibi, bir çalışmanın objektif ve profesyonel biçimde olabilmesi için bunun grup ya da kurum çatısı altında yapılması daha sağlıklıdır. Sanatçı ve sanat yapıtı her ne kadar toplumu yansıtıyor ya da topluma yeni bir yön gösteriyor olsa da sanatçının zihninin sınırlarında öznedir. Bu öznenin tarafsız eleştirinin süzgecinden geçerek topluma ulaşması gerekmektedir. Topluma gösterilecek yeni yön, eğer onun ahlaki ve vicdani yapısını, kurallarını, geleneklerini ve alışkanlıklarını etkileyecekse, böyle bir eleştiri kurumu gereklidir. Profesyonel sanat eleştirisi ise karşısında bir piyasa talep etmekte ve ona seslenmektedir. Bu piyasa, sanattan anlayan ya da anlayabileceği varsayılan elit bir kesimdir. Bu elit kesim, sanattan anladığını ona sahip olarak göstermektedir. Böylece sanatın alınıp satılması meselesi oluşur. Çağlar boyunca bundan kaçış imkânsız olmuştur.

Türk sanatı, Batı sanatını tam da toplumun anlamayacağı noktaya doğru giderken ve çok hızlı değişimler yaşarken takip etmeye başlamıştır. Bu hızlı değişimleri sanat eleştirmenleri dahi yorumlamakta zorlanmıştır. Sanattaki bu değişimi uzaktan ve ayrı bir kültür sanat geçmişinden gelen Türk sanatçıların takip ederek yorumlamakta güçlük çekmesi doğaldır. Batıya eğitime gönderilen Türk ressamın, zorunlu oldukları tuval yüzeyinde biçim ve içerik sorununu çözmeye çalışmaları gerekmiştir. Üretilen tuvalerin sergileneceği galerilerin yokluğu, sergileri organize edecek küratörlerin henüz yetişmemiş olması, sanat hakkında yazılar yazacak eleştirmenlerin eksikliği ve profesyonel olmayışları, sanat piyasasının henüz oluşmamış olması gibi sorunlarla baş başa kalmışlardır. Dahası, bu biçimlere yabancı olan Türk toplumundan nasıl bir izleyici kitlesi oluşturulacaktır?

Bu dönemde sanatçı ancak devlet tarafından desteklenseydi, örneğin kamusal alanlar için siparişler alsaydı, hem çevrede sanatı görmek Türkiye’deki insanların sanata bakış açısını geliştirirdi hem de sanat piyasası daha erken oluşabilirdi.

1950-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Üretilmiş Eserlerden Alternatif Sergileme Önerileri

Türk sanatçı, tuvalle kendisini sınırlamak yerine, halkın çoğunlukla bulunduğu mekânları boyasaydı, bugün estetik kentlerde yaşıyor olacaktık. Türk halkı bu resimlerle iç içe yaşadıkça sanatsal anlayışı gelişebilirdi (Fotoğraf 12 ve Fotoğraf 13). Sanat öğrencilerinin de böyle estetik bir ortamda görsel algıları daha iyi gelişecekti. Ülkemizi ziyarete gelen turistlere daha estetik ve sanatsal bir ortam sunacaktık. Sanat bizim yaşam biçimimiz olacaktı. Dönemin Türk sanatçıları halk tarafından tanınacak ve sevilecekti. Galerilerin açılışı ve sanat piyasasının oluşumu bu sayede daha hızlı olabilirdi.

Ancak duvara resim yapmanın, tuvale resim yapmaktan daha aşağı görülme riski olabilir. Bunun nedeni, yüksek kesimin tuval resmini daha değerli saymasıdır. Çünkü tuval resmi çerçevelenerek takdis edilir ve duvara asılarak alkışlanmaktadır. Bu bir merasimdir. Bunun sebebi, yüksek kesimin resim sanatını sadece kendisinin satın alabileceği ve sadece kendi duvarında sergileyebileceği bir değer olarak görmek istemesidir. Şehrin dış duvarlarında herkesin görebileceği bir ortamda, bu resimlerin değeri düşmektedir.

1950’lerden bu yana Türkiye’de her yerde sanatın var olduğunu düşlediğimizde, bugünkü sanat ortamını olduğundan çok daha ilerisinde hayal edebiliriz. Böyle girişimler, Türk sanatını Batının ve dünyanın gözünde şu anda olduğundan çok daha saygın bir noktaya taşıyabilirdi.



Fotoğraf 12: Bedri R.Eyüboğlu,
Çoban, 1950’ler



İstiklal Caddesi dış cephe önerisi



Fotoğraf 13: Abidin Elderoğlu,
Gül Dalı, 1966



Taksim meydanı zemin önerisi

Elbette sanatın kamuya açık alanlarda sergilenmesi birtakım izinlere tabidir ve yüksek bütçeler gerektirmektedir. Devletin bu konuda maddi ve manevi desteği büyük önem taşımaktadır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri sanatı kendi kültürüne Avrupa'dan alarak eklediği dönemde bu girişimlerini, belediye binalarına resim ve heykel siparişi verdirerek başlatmıştır. Franklin D. Roosevelt hükümeti döneminde başlayan Federal Sanat Projesi kapsamında pek çok sanatçıya devlet tarafından maaş bağlanarak kamuya ait alanlarda sanat yapımları için siparişler verilmiştir (Antmen, 2008, s.146) Böylece ülkede yaygın bir biçimde Avrupa'dan ithal edilmiş sanatın tanınması ve anlaşılması sağlanmıştır. Türkiye ekonomik olarak zor bir dönemden geçmiştir. Ancak Amerika Birleşik Devletleri ekonomik olarak zorluk çektiği dönemlerde sanatçılara maaş ödeyerek devlet binalarına resim yaptırmış, sanatın ülkeyi kalkındırma gücünün bilincinde hareket ederek stratejik bir yöntem izlemiştir.

Sanatın sokağa taşmaması, özel bir kesime hitap etmesi gerektiğini savunanlar, aynı zamanda mutlaka Batı'nın sokaklarındaki ve doğasındaki sanatı hayranlıkla izleyenlerdir. Sanatta bu ve daha pek çok çelişki tarih boyunca yaşanmıştır ve doğaldır.

Değerlendirme ve Sonuç

Tuval, üretimi bittikten sonra çerçevelenen ve duvar yüzeyinde belirli bir hizalamaya tabi tutulan bir resim yapma yüzeyidir. Tuval üzerine yapılan bir resmin, her zaman dekorasyon ile Yüksek Sanat arasında bir çekişmenin arasında kalmak gibi bir problemi vardır. İsterse ikonolojik ya da mitolojik gibi ilahi bir konu ile donatılsın, isterse kavramsal sanatı temsil ederek bir düşüncüyü savunsun, her zaman parayı veren yüksek kesimin belirlediği bir duvarda dekorasyonun bir parçası olabilmektedir. Sanatı dekorasyondan ayıran en temel nitelik onun toplumda yeni ufuklar açan içeriğidir. Ancak bu içeriği anlamayan izleyici karşısında sadece bir dekorasyon olarak görülebilmekte, güzel ya da çirkin olarak değerlendirilebilmektedir. Tuval resminin yaratıcısı olan Batı toplumu, bu yaratımıyla burjuvaya hizmet eder. Çerçevelemiş tuvaler, burjuva kesimin duvarlarında onların sahip olabildiklerinin birer simgeleridir.

Tuval resmi burjuvaya hizmet etmektedir. Ancak Türkiye'de henüz ondan anlayacak bir burjuva kesimi yokken, yıllarca tuval resmi yapılmış ve ressam atölyelerinde muhafaza edilmiştir. Türk sanat piyasasında bu durgunluk yaşanırken, Batı'da tuval resmi yerine farklı arayışlara girilmiş, sanat yapmanın anlamı, içeriği, biçimi ve yöntemi değişmiştir. Böylelikle sanat tuvalin sınırlarından

kurtularak sokaklara ve doğaya taşmıştır. Batılı burjuva bunu da değerli bulmuşken, Türkiye’de burjuva henüz tuval resmiyle tanışmaya başlamıştır. Bu tuvaller kendilerine belirli değerler atfedilerek, duvarlarındaki seyirlik yerlerini almışlardır.

Bugün, sanal ortamın da katkısıyla, sanatı sergilemek için mutlaka galerilerin varlığının olması gerekmediği bilinmektedir. Sadece sanal ortam değil, her türlü fiziki ortam sanatın sergilenebileceği yerler olabilir. Amaç sanat yapmak ve sanatı insanlarla buluşturmaksa, insanlar neredeyse sanat oraya taşınabilir. Sanat, tuvalle sınırlı olmamalıydı. Üstelik geleneksel Türk el sanatlarında böyle bir sınır yoktu. Sanatı tuvalle ve çerçeveye sınırlandırma, Batı’dan örnek alındı. Daha sonra bu çerçevelerin asılabileceği duvarlar ve bunların alım satımını sağlayacak bir piyasa yaratılmaya çalışıldı. Türkiye’de bu yapılırken, Batı’da sanat tuvalden çıktı, duvarlardan kurtuldu, doğaya ve kamuya yani daha geniş bir ortama sunuldu. Sanatçı piyasadaki mevcut sisteme karşı çıktı. Bu karşı çıkış sürecinde estetiği tartışmalı hale getirdi. Tüm psikolojik ve sosyolojik algıların ötesine geçti.

Bununla birlikte Türk sanatçı, Batı’nın kendi geçmiş kültür ve sanatının içeriğinden kaynaklanan biçimlerini alıp, kendi motiflerine uyarlamaya çalışmak yerine, kendi geleneğini modern zamana uyarlamaya çalışsaydı, Batı’ya özgü modern sanatın anlaşılabilirliğini tartışmak yerine daha farklı sanatsal tartışmalara odaklanılacaktı.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnason, H. H. (2004). *History of Modern Art*. (Ed: P. Kalb). New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Ed: Z. Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Belge, M. (2008). *Osmanlı’da Kurumlar ve Kültür*. (2.baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Berkes, N. (2009). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. (Der: A. Kuyaş). (14.baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, E. (2009). Türk Resminin Efsane Galercisi Yahşi Baraz. *Chronicle Dergisi*. (4). <http://www.chronicledergisi.com/turk-resminin-efsane-galercisi-yahsi-baraz/> (Erişim Tarihi: 27.11.2012).
- Cullinan, N. (2004). “Giuseppe Penone”. *Frieze Magazine*. <https://frieze.com/article/giuseppe-penone> (Erişim Tarihi: 10.09.2019).
- Dellaloğlu, B.F. (2007). *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*. (4.baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdemci, F. (2008). Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek. *Modern ve Ötesi: 1950-2000 Sergi Katalogu*. (2.baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Faroqhi, S. (2009). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, (Çev: E. Kılıç). (6.baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Genim, G.E. (2007a). *Nurullah Berk'in Sanat Yazıları*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Nurullah Berk, Bir Resim Sergisi Münasebetiyle, Varlık. 15 Temmuz 1937, Sayı: 97, s.388-390)
- Genim, G.E. (2007b). *Nurullah Berk'in Sanat Yazıları*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Nurullah Berk, Tenkit Buhranımız, Yeditepe, 15 Haziran 1952, Sayı: 15, s.1,2)
- Hauser, A. (2005). "Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu". *Rönesansın Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Khan, A. (1987). "Individualism: Origin and Evolution", *The Indian Journal of Political Science*. Vol. 48, No. 1: 126-132.
- Koçak, O. (2008). *Modern Sanatın Elli Yılı, Modern ve Ötesi: 1950-2000 Sergi Katalogu*. (2.baskı), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. (2.baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (Çev: K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (Çev: E. Kılıç vd.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Seaton, H. (2016). "An Introduction To Avant-Garde Swiss Sculptor Jean Tinguely" *The Culture Trip*. <https://theculturetrip.com/europe/switzerland/articles/the-art-of-destruction-jean-tinguely-and-dadaism/> (Erişim Tarihi: 10.09.2019)
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Turan, Ş. (2010). *Türk Kültür Tarihi, Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*. (6.baskı), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (Ed: A.N. Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

Fotoğraf 1: http://classconnection.s3.amazonaws.com/110/flashcards/665110/jpg/rauschenberg_monogram_c_1955-601317488862188.jpg (Erişim Tarihi: 06.09.2019).

Fotoğraf 2: Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, s.58.

Fotoğraf 3: <https://www.moma.org/collection/works/125612> (Erişim Tarihi: 10.09.2019).

- Fotoğraf 4:** http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz3-19-07_detail.asp?picnum=5 (Erişim Tarihi: 06.09.2019).
- Fotoğraf 5:** <https://www.artbrain.org/gilbert-and-george-the-singing-sculpture/> (Erişim Tarihi: 06.09.2019).
- Fotoğraf 6:** <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/> (Erişim Tarihi: 06.09.2019).
- Fotoğraf 7:** <https://vimeo.com/218619751> (Erişim Tarihi: 06.09.2019).
- Fotoğraf 8:** http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty_big.jpg (Erişim Tarihi: 06.09.2019).
- Fotoğraf 9:** Andrews, M. (1999). *Landscape and Western Art*, New York: Oxford History of Art. s.207
- Fotoğraf 10:** <https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/sabri-fettah-berkel-hayati-ve-ressamligi/2137> (Erişim Tarihi: 16.09.2019)
- Fotoğraf 11:** Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. s.24.
- Fotoğraf 12:** Köken, M. (2014). Hitit Uygarlığının Çağdaş Türk Resmine Etkisi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.49
- Fotoğraf 13:** <https://tr.pinterest.com/pin/440860251001217803/> (Erişim Tarihi: 16.09.2019)