

SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ¹

CHANGING RELATIONS on ART and POLITICS

Ayşe Nahide YILMAZ²

ÖZ

Modernizm/postmodernizm tartışmasının ortaya çıkardığı algı değişikliği, *sanat* ve *siyaset* ilişkisini yeniden gündeme getirmiştir. Sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğine ilişkin modernist tez, öncelikle Frankfurt Okulu tarafından sanat ve siyaset arasındaki sınırın belirsizleştiği ve ortadan kalktığı görüşüyle sarsılmış, postmodern yorumlara ilham vermiştir. 1980'lerde yeni liberal ekonomi siyasetinin bir gereği olarak, devletlerin kültür konusundaki belirleyici rolü büyük oranda özel şirketlere devredilmiş; bu sayede, iş dünyasının siyasî güçten aldığı pay artmıştır. Sanat ve siyaset ilişkisi, hem bu iki alandaki öznelerin birbirleriyle etkileşimleri; hem de tür, biçem ve eğilim çekişmeleri gibi daha içsel sorunlarla karmaşık bir hal almıştır. Bu çalışmada, sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında değişen algılara dair bir inceleme yapılmış, dünya ve Türkiye sanat ortamından örneklerle yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Modern, postmodern, sanat, siyaset, çağdaş

ABSTRACT

The changing perception proceeding from the modernism/postmodernism debate has brought up the relationship between art and politics. The modernist thesis about that art should be freed from politics, firstly, has been weakened by Frankfurt School's view that the borderline between art and politics had been undetermined and inspired postmodern interpretations. As a requirement of neoliberal politics of economy in 1980's, the distinctive role of the states on cultural field has been significantly transmitted to private corporations. So, world of business has raised its lot of politic power. The relation on art and politics has been ambiguously elaborated by both interactions of the subjects on these spheres and more endogenous issues such as styles, genres, and movements. This work studies these changing perceptions in the context of art's engagement to politics and features some exemplifications from world's and Turkey's art scenes.

¹ Başvuru tarihi: 27.08.2014 Kabul tarihi: 06.11.2014

Bu makalede, Ayşe Nahide Yılmaz'ın Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2014 yılında tamamlamış olduğu "1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi" başlıklı doktora tezinden yararlanılmıştır.

² Dr., Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, aysenahide@hotmail.com

Keywords: Modern, postmodern, politics, art, contemporary.

1. GİRİŞ

Modernizm/postmodernizm tartışmasının ortaya çıkardığı algı değişikliğiyle bağlantılı olarak, *sanat* ve *siyaset* ilişkisi son yıllarda yeniden ele alınan konular arasına girmiştir. *Pür* (saf) *modernizmin*, sanatın özerk bir doğası³ olduğu ve bu yüzden de *siyaset* (ve yanı sıra ahlâk, din ve gelenek gibi) 'sanat dışı' alanlara aracılık etmemesi gerektiğine dair söylemler eski gücünü yitirmiş; modern temsil ve eleştiri yöntemlerinin yerini postmodern eğilimlere bırakmıştır.

19. yüzyıl sonlarından bugüne, sanat ve siyaset ilişkisini derinlemesine irdeleyen başlıca ideolojinin Marksizm olduğu bilinmektedir. Sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğini iddia etme noktasına gelen modernist eleştirmenler bile, bir zamanlar çok etkilendikleri bu öğretiyi zihinlerinden söküp atamamışlar, çözümlmelerini yaparken onun yöntem ve kavramlarından yararlanmışlardır (Greenberg, 1997:357-363; 2004:244-263; Kahraman, 1995:95-108). Marksist öğretilere hep sadık kalanlar ise, sanatçıyı yaratıcı bir üretici, sanatı da işçi sınıfını zincirlerinden kurtaracak araçlardan biri olarak görmeye devam etmişlerdir. Onlara göre, sanatın siyasetten bağımsız olması gerektiğine ilişkin modernist tez bir burjuva ideolojisi olup, tamamen kandırmacıdır. Çünkü, çıkarları birbirleriyle çelişen sınıflara bölünmüş bir toplumda *tarafsız* kalmak olanaksızdır. Tarafsızlık, sürmekte olan sömürü çarkına ses çıkarmayarak onu onaylamak demektir. Bu yüzden, kendisi de temelde bir üretici olan sanatçı, işçi sınıfının yanında yer almalı; çelişkili toplumsal gerçekleri açığa çıkarmalı, onu yansıtmalı; yeni bir toplum inşa etme sürecinde üstüne düşeni yapmalıdır (Fischer, 1993:7-14; Lukacs, 1985:33-76; Ziss, 1984:31-41).

Sanat 1980'lere dek, Marksist çevrelerde basit bir sunum/gösterim ilişkisi

³ Esasen 'özerk (saf, soyut) sanat' söyleminin ABD'de doruğa çıktığı 1950'lerde bile sanat siyasetten hiçbir zaman bağımsız olmamış; ancak öyleymiş gibi bir algı yaratılmıştı. Çünkü tam tersine, bu eğilim bireysel özgürlüğün göstergesi ve bir *kültür siyaseti* olarak bizzat devlet tarafından desteklenmiş; eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleriyle 1980 sonlarına kadar süren *soğuk savaş* sürecinde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Guilbaut, 2008:25-57, 133-143, 151-155).

gibi algılanmıştı; ama artık bu yaklaşımın çağdaş sorunlara yanıt vermekten uzak kaldığı görülmüştür. Sanatçı, özerkliğin gereği olarak, ne özel yaşantısı ne de sanatsal tercihlerinden taviz vermeli, ancak aşınmış tarzları da yinelemekten vazgeçmelidir. Geleneksel temsil alışkanlıkları parçalanmalı, yeni yöntem ve araçlar denenmelidir. Yalnızca güncel siyasal konuları ele alan yapıtlar değil; hatta onlardan öte, yerleşik ahlakî kurallara, uyuşturan değerlere saldıran erotik resimler de son derece siyasal bir nitelik taşıyabilir. Özetle, ölü toprağı serpilmiş bir ortamda heyecan ve tartışma yaratmak, uyarıcı bir yapıt ortaya koymak siyasal bir etkinlik olarak kabul edilmelidir (Kahraman, 1990:13; 1995:95-108).

Günümüzdeki sanat ve siyaset ilişkisini daha iyi anlayabilmek için, sanatın özerkliğı düşüncesinin gelişimine biraz daha yakından bakmakta yarar var. Çünkü sanatsal özerklik düşüncesi, gerek bireysel ve sivil, gerek toplumsal ve resmî bağlamda, burjuva sanat siyasetinin dünden bugüne nasıl evrildiğıyle doğrudan bağlantılıdır.

2. MODERN SANAT SİYASETİ

Batı'da 18. yüzyıldan itibaren sanattaki siyasal söylemler gittikçe artmıştı. Örneğin, Jacques-Louis David⁴ gibi partili sanatçılar, yapıtlarını açıkça devrime adadıklarını ilan etmişlerdi. Ancak, 19. yüzyılda bireysellik ve özgürlük düşüncesi geliştikçe, sanatlarını gönüllü olarak bir ideolojinin hizmetine sunan sanatçılar bile, 'dışarıdan' siyasal baskı ya da müdahalelere direnmeye başladılar. Çünkü, iktidar çevreleri tarafından dayatılan düşünceler, sanatçının iç sesini yansıtmadığından, sanatsal özerklik düşüncesine aykırıydı. Sanatçı güncel siyasetle ilişki kursa bile, bu karar tamamen kendisine ait olmalıydı (Hauser, 1984:123-148; Kreft, 2008:19).

⁴ Fransız Devrimi sürecinde Jacobenler saflarında yer alan ve devrimi destekleyen David, Güvenlik Komitesi'ndeki görevi gereği çok sayıda insanın sorgulanmasına da eşlik etmiş, kralın idamı için oy vermiştir. "Marat'ın Ölümü" adlı yapıtı (**Görsel 1**), T.J. Clark'a göre, politik bir meseleyi malzeme ediş tarzıyla ilk modernist resimdir (T.J. Clark, 1994).



Görsele 1. Jacques Louis David, "Marat'ın Ölümü", 1793, Belçika Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesi, Brüksel,



Görsele 2. Eugène Delacroix, "Özgürlük Halka Yol Gösteriyor", 1830, Louvre Müzesi, Paris

'Sanat ve siyaset ilişkisi' dendiğinde, genelde sanatçıların siyaset çevresine (iktidara ve diğer siyasetçilere) bakışı anlaşılmaktadır. Oysa ilişki tek taraflı değildir. Hükümet ya da diğer siyasal partilerin de kendilerince bir sanat siyasetinden (bu konuda izledikleri yol ve yöntemlerden) söz etmek olasıdır. Hükümetler iktidarlarını sürdürürken bir vitrin olarak; muhalefet çevreleri de direnme ve mücadele etme aracı olarak kullanırlar sanatı. Bir de ayrıca, *sanat dışı* alanlardan görece bağımsız, 'sanatın iç siyaseti' vardır ki, bu da sanatçılar arasında yaşanan hem tür, akım ve biçime ilişkin tartışmalar (*tür ve biçim siyaseti*); hem de yer (konum, statü) kapma mücadelesi şeklinde göstermektedir kendini. 'Sanatçıların siyasete bakışı', 'siyasetçilerin sanata bakışı' ve 'sanatın iç siyaseti', iç içe geçmiş halde, çelişkili bir şekilde birlikte var olurlar.



Görsele 3. Honore Daumier, "Crispin and Scapin", 1863-65, Orsay Müzesi, Paris



Görsele 4. Kathe Kollwitz, "Savaş Mahkumları", 1908, Art Gallery NSW, Sidney, Avustralya

Sanatın özerkliği eğilimi, siyasal bir *sanat programı* olarak doğmuştur. Başta gelen sloganıysa 'sanat için sanat'tır. İlk bakışta, *siyaset dışı* ya da *tarafsız* gibi görünse de, dönemin koşulları dikkate alındığında, bu sloganın 'mevcut siyasal koşullar' ile 'sanatın kendi iç siyaseti'nin (özerk doğasının) kesiştiği bir yerde durduğu açıktır. Theophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* adlı romanının önsözünde, sanatın ahlâk, din ya da siyasetten bağımsız bir doğası olduğunu, bu yüzden de onlara itaat yerine, yalnızca kendi kurallarına uyması gerektiğini yazmıştı. Ona göre 'sanat, sanat için'di. Sanatçı, 'sanat dışı' alanlardan uzak durmalı, gereksiz yüklerle uğraşmamalı, yalnızca sanatsal sorunlara yoğunlaşmalıydı. Bu ayrıca, egemen güçlere ve geleneksel bakış açısına bir başkaldırı anlamına gelmekteydi. Batı'da yüzyıllarca gerek din gerek aristokrat çevreler, iktidarlarını sürdürmek için sanatı bir araç olarak kullanmıştı. O halde, onların bu araçtan mahrum bırakılması, hem doğmakta olan yeni sınıf (burjuvazi) hem de özgürlüğüne düşkün sanatçılar açısından çok önemliydi. Siyasal iktidarı ele geçirme mücadelesinde, burjuvazinin sanatçıların özerklik istemlerini alkışlaması akıllıcaydı. Sanatçıların, aristokratik çevrelerden uzaklaştırılarak burjuva saflarına çekilmesi mükemmel bir sanat siyasetiydi. Şimdi daha net görüldüğü üzere, burjuva sınıfının 19. yüzyıldaki bu hamlesi *apolitik* değildi. Tam tersine, bu hamlenin *anti-politik* bir içeriği vardı. Çünkü, hem o yıllardaki resmî sanat politikasına muhalefet etmekte, hem de Fransa'da 1848 Devrim'i sonrası egemen olan yeni kapitalizm ve 'anayasal cumhuriyet'i radikal bir şekilde eleştirmekteydi (Kreft, 2008:35).

İlerleyen süreçte burjuvazi, bu özerk sanat siyasetinin devrimci içeriğini boşaltarak, onu kendi istediği şekle sokmaya özen göstermiştir. Burjuva iktidarı kurulduktan sonra, kapitalist piyasa ortamında sanatçıların kendi aralarında özgürce malzeme ve biçim tartışmaya devam edebilirlerdi; nasıl olsa, 'altın kafese kapatılmışlardı' (Hauser, 1984:227). 19. yüzyıldan 20. yüzyıla Delacroix (**Görsel 2**), Courbet, Daumier (**Görsel 3**), Picasso, Kollwitz (**Görsel 4**), Dix (**Görsel 5**), Léger ve Cahun (**Görsel 6**) gibi sanatçılar, bir yandan sanatın içsel (özerk) sorunlarıyla

uğraşırken, bir yandan da çeşitli siyasal meseleleri ele aldıkları yapıtlarıyla, işte bu altın kafesten seslerini duyurmaya çalışmışlardır.



Görsel 5. Otto Dix, "Kağıt Oynayanlar", 1920, Nationalgalerie, Berlin



Görsel 6. Claude Cahun, "İdmandayım, Beni Öpme", 1927, MOMA, San Francisco

1940'lara kadar bu modern sanat siyasetinin merkezi Paris oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bu rolü New York üstlendi. ABD'nin önderliğindeki Batı Bloku, 1991'e dek yaşayan SSCB ile yürüttüğü soğuk savaş sürecinde; konu öykülemeyen, güncel siyasal söylemden uzak duran *tarafsız* sanatçılara ve onların biçimsel araştırmalarına, özellikle de soyut eğilimlere özel bir ilgi göstermiş, desteklemiştir. Müze ve eğitim kurumları da yine bu doğrultuda şekillendirilmiştir (Clark, 2004:13, 168; Guilbaut, 2008:251-61).

Hiç kuşkusuz, modern dönemle bağlantılı olarak *siyasal yapıt* denince Picasso'nun *Guernica*'sı öne çıkmaktadır (**Görsel 7**). *Guernica*'nın gücü, yalnızca savaş karşıtı olmasından değil, aynı zamanda klasik temsil geleneğinin dışında yer almasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, Picasso o süreçte Fransız Komünist Partisi'ne üye olduğundan sol çevrelerin baş sanatçısı olup çıkmıştı (Berger, 1989:174-181; Clark, 2004:55-63). Sanatçının gerek 1937 tarihli bu yapıtı ve onunla ilgili yan ürünleri, gerekse

1945'te kaleme aldığı şu sözleri, yalnızca modern dönemin değil, tüm zamanların unutulmazları arasındaki yerini almış durumdadır:

“Siz bir sanatçıyı ne sanıyorsunuz? Eğer bir ressamı sadece gözleri olan, bir müzisyense sadece kulakları olan, bir şairse kalbinin her köşesinde sadece lir olan bir aptal mı? Tam tersine, dünyadaki ateşli, mutlu ya da korku verici olaylara karşı her an uyanık, bu gibi olayları yansıtmaya hep hazır siyasal bir varlıktır sanatçı. Tarafsız kalmak bahanesiyle, kendinizi yaşamdan nasıl koparabilirsiniz? Yaşantınıza böylesine çok şey katan diğer insanlarla ilgilenmemek nasıl mümkün olabilir? Hayır, resim evleri süslemek için yapılmaz. Düşmana karşı bir saldırı ve savunma aracıdır resim” (Picasso, 2001:165-66).



Görsel 7. Pablo Picasso, "Guernica", 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Bu arada, sanatçının yalnızca sol değil, burjuva çevrelerce de sahiplenildiği unutulmamalıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın ayak seslerinin duyulduğu o süreçte ABD, İngiltere ve Fransa gibi ülkeler faşizme karşı yürüttükleri mücadele bağlamında, SSCB ve diğer sol çevrelerce yan yana gelmiş görünüyordular. Picasso'nun gönlü sosyalistlerden yanaydı; ama onların sanata bakışlarını da yönlendirici ve tutucu buluyordu. Kapitalist ülkelerdeki sol partiler, içeriği Stalin'in sanat komiseri Judanov tarafından belirlenen ve modernizme karşı önerilen *toplumcu gerçekçilik* anlayışında ısrar ediyorlardı (Clark, 2004:55-63).

Picasso'nun, 'İspanya'ya demokrasi gelene kadar' *Guernica*'yı SSCB'ye değil de ABD'ye emanet etmesinin başlıca nedeni, sosyalistlerin o süreçte modern sanata

mesafeli durmalarıydı (Berger, 1989:186). Picasso'nun bu tavrı simgeseldir. Gözler artık ABD'ye çevrilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlıca galibi olan bu ülke, kendisini Batı dünyasının kurtarıcısı olarak görmeye başlamış; yalnızca ekonomik ve siyasal değil, kültürel alanda da liderliği ele alarak ustaca yürüttüğü sanat siyaseti sayesinde modernizmi sahiplenmiştir. Önce Avrupa'daki modern yapıtları satın almış; hemen ardından da *soyut dışavurumculuğu* en modern akım olarak dünyaya yayma kararı almıştır (**Görsel 9**). Batılı çevrelerin bu akımı modernizmin en saf göstergesi diye öne sürmeleri, doğal olarak, sosyalist ülkeleri karşı hamle yapmaya zorlamış, onların *toplumcu gerçekçilik* konusundaki söylemlerinin keskinleşmesine yol açmıştır (Yılmaz, 2011:84-102; 2012:365-6). Toplumcu gerçekçilik, sosyalist ülkelerde rejimi desteklerken; kapitalist ülkelerde rejimi eleştiren ve ezilen kitlelere yol gösteren bir içeriğe bürünmüştür (**Görsel 8**).



Görsel 8. Geli Korzhev, "Komünistler: Bayrağı Kaldırmak",
1957-60, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg



Görsel 9. Jackson Pollock, "No.
18", 1950, Guggenheim Müzesi,
New York

3. MODERN SÜREÇTE ALTERNATİF KURAMSAL ARAYIŞLAR

ABD'deki aydınların çoğu 1940'lara kadar Marksizm'e yakın durmuşlar; SSCB'deki parti içi kavgada da Stalin'e karşı ve Troçki'yi desteklemişlerdi. Aydınların Troçki'ye sıcak bakmalarının bir nedeni de onun kültürel birikimiydi. Troçki o sıralar Meksika'da sürgünde olduğundan, sanat çevresi onun görüşlerinden yararlanma olanağı buluyorlardı. Troçki 1940'ta Stalinci bir İspanyol tarafından öldürülünce, ABD'li aydınların düşmanlığı Stalin'e bir kat daha artmış, ilerleyen süreçte bu

düşmanlık yayılarak SSCB karşıtlığına dönüşmüş ve derken Marksizm'den uzaklaşmalarına yol açmıştır. Aslında aydınlar bir süredir Amerikancılık ve Marksizm arasında bocalıyorlar, bir çıkış yolu arıyorlardı. Troçki'nin katledilerek meydanın Stalin'e kalması ve bu yetmezmiş gibi ortodoks Marksistlerin modernizme karşılık toplumcu gerçekçiliği desteklemesi, ABD'li sanatçılara işte bu fırsatı vermiştir. Madem ABD hükümeti ve iş çevreleri modernizmi destekleme kararı almıştı, o halde bu kültür siyasetinin kanatları altına girmek gayet akıllıcaydı (Guilbaut, 2008:31-57).

Avrupa'daysa Marksizm'in etkisi daha uzun sürmüştür. Ernst Fischer ve Georg Lukacs bu öğretiyi üzerinden 1930'lardan itibaren sanat ve kültür konularını irdelemeye başlamışlar, 1980 sonlarına dek etkili olmuşlardır. Bu yazarların yanı sıra, Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi yine Marksist kökenden gelen düşünürler de kendi dönemlerindeki siyasal atmosferi çözümlenmek üzere 1923'te yola çıkmışlar; ama dikkatleri 1950'lerden itibaren çekebilmişlerdir. Almanya'da *Toplumsal Araştırma Enstitüsü (Frankfurt Okulu)* çatısı altında bir araya gelen bu düşünürlerin ortak amacı, Marksizm'i eleştirel bir perspektifte ele alarak özüne döndürmektir. Çünkü onlara göre bu öğretiyi çoktandır bir dogmaya dönüşmüş durumdaydı. Adorno ve Horkheimer 1933'te Nazi baskılarından kaçarak ABD'ye göçünce, burada inşa edilmekte olan kültürel ortamı incelemeye değer görmüşler, bu arada da ortodoks Marksizm'den uzaklaşmışlardır. Bu iki düşünürün 1953'te yeniden Almanya'ya dönünceye kadar ABD'deki araştırmaları, bugün *kültür endüstrisi* diye bilinen kuramlarının temelini oluşturmuştur. Adorno ve arkadaşlarının gözlemlerine göre, sermaye doğrudan hem siyaseti hem de sanatı yönetmekteydi. Bu, sanat ve siyaset arasındaki sınırın belirsizleşmesi, hatta ortadan kalkması demektir. Kültür endüstrisi (film, müzik, televizyon ve reklam sektörü aracılığıyla) *yüksek* ve *alçak* kültür ayrımına son vermişti. Kültür artık kitlelerden doğan bir şey olmaktan çıkmış, sermaye tarafından kitlelere sunulan bir *endüstri* haline gelmişti (Lunn,1995:186-215; Adorno, 2003:76-78). Kuşkusuz, Adorno ve arkadaşlarının çalışmaları kendilerinden sonraki postmodern tezlerin habercisi niteliğindedir.

Michel Foucault da 1970'lerden itibaren kapitalist ülkelerdeki iktidar ve siyaset meselelerine yeni açıklamalar getirme uğraşındaydı. Ona göre sınıf savaşımı, Marksist-Leninist parti öncülüğü, aydınların kitlelere bilinç götürmesi gibi söylemler aşınmıştı. *İktidar* ilişkileri, devlet, partiler ve toplum (sınıflar) arasındaki ilişkiden ibaret değildi. İktidar mücadelesinin, her yerde (evde, işyerinde, bireyler arasında, medyada, cemaatler ve cinsiyetler arasında, hatta tek tek her insanın bedeninde) cereyan ettiğini belirtiyordu Foucault. Kitlelerin, ortodoks Marksizm'e iman etmiş aydınlardan öğrenecek şeyleri yoktu. Nasıl olsa, bir işçinin kendi konumu ve yaptığı iş hakkındaki bilgisi onlardan daha fazlaydı (Foucault, 1994:32,45; 2000:15,45,181-5, 238-50).

4. POSTMODERN SANAT SİYASETİNE GİDEN YOL

Bir yandan Adorno ve Foucault gibi düşünürlerin, bir yandan Joseph Beuys, Hans Haacke, Daniel Buren, Marina Abramoviç, Frank Gehry ve Charles Jenks gibi çağdaş sanatçı ve mimarların, bir yandan da bilişim devrimiyle gelen ortamın etkisiyle, bazı kuramcılar sanat ve siyaset ilişkisini yeni bir gözle yorumlama gereğini duymuşlardır.

Bu kuramcılardan Jean-François Lyotard, bilişim devrimini başta SSCB olmak üzere sosyalist rejimlerin yakalayamadıklarını ve ayrıca ortadaki yeni durumu açıklamada Marksizm'in yetersiz olduğunu ilan etmiş; sanat ve kültürle ilgili olarak da sanatçının önünde yeni seçenekler bulunduğu işaret etmiştir (Lyotard, 1994:20,112). Fredric Jameson, ise Marksizm temelinden ilerlediği makalesinde postmodernizmi 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' olarak yorumlamıştır. Düşünür ayrıca, estetik üretimin meta üretimiyle iyice bütünleştiğine dikkat çekmektedir ki, bu görüşü Adorno ve arkadaşlarının kültürün bir endüstri kolu haline geldiğine ilişkin daha önceki saptamalarıyla örtüşmektedir. Vitrin ne kadar güzel olursa olsun, arka tarafta gözyaşı, kan ve sömürü sürüp gitmektedir (Jameson, 1994:61-93; 2005:42). Kültürel ortamın bu noktaya gelmesinin bir nedeni de *yeni liberal* ekonomi siyasetinin bir gereği olarak, devletin kültür konusundaki belirleyici rolünü özel

şirketlere devretmesidir. Kültür siyasetindeki bu dönüşüm, iş dünyasının siyasî güç sahibi olma güdüsüyle bağlantılıdır. Sanat ve kültür etkinlikleri onlar için bir çeşit vitrindir. Günümüz sanatçılarından Hans Haacke'nin çalışmaları (**Görsel 10**), iş dünyasının sanata niçin destek verdiklerini deşifre edici niteliktedir (Haacke, 1993:105; Wu, 2005:36).



Görsel 10. Hans Haacke, "Piyasanın Görünmez Eli", 2009

Hal Foster, ortaya çıkan algı değişikliğini, *siyasî sanat* kavramının aşınması ve yerini *siyaseti olan sanat* kavramına terk etmesi şeklinde açıklamaktadır. Foster *siyasî sanat* derken, hem 1850-1940 arasında kapitalist ülkelerde görülen temsil biçimlerini, hem de 1930-70 arasında sosyalist ülkelerde şekillenen ve kapitalist ülkelerdeki sol çevrelere önerilen (kitlelere yol gösterici, bilinç aşıluyıcı, ajitatif, eleştirel) bir sanatsal geleneği kastetmektedir. Foster'a göre, siyasî sanatın söyleyeceği pek bir şey kalmadığından, meydanı artık siyaseti olan sanat devralmıştır. Bu ikincisi, siyaseti yansıtmaktan ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattır (Foster, 2008:151).

Sanat ve siyaset ilişkisinin eski ölçütlere göre değerlendirilmesinin eskidiğine Lev Kreft de dikkat çekmektedir. Ona göre, bu iki kavramın içerik ve biçimleri değişmiş, en azından birbiri içine girmiştir. *Sanat* eskiden hakikatin bilgisine doğrudan katkı sağlamaktan ziyade mutluluk vadeden *güzel* bir şey (*beaux-arts*) iken, artık öyle değildir. Yine, *siyaset* de artık uluslararası arenada birer 'kişi' gibi davranan ulus-devletler arasındaki ilişki ya da belli bir toprak parçasında yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Siyaset artık, devasa medya şirketlerinin el birliğiyle düzenledikleri eğlenceli gösterilerden, tartışma programları ve *reality show*lardan ayırt edilemeyecek derecede estetikleşmiş durumdadır. Tüm gösterilerin, nesne ve araçların çok güzel tasarlanmaları yüzünden, sanat kendini bunlardan ayırt edebilmek için, 'güzel'le arasına bir mesafe koymak zorunda kalmıştır. Ne var ki, sanatsal ürünler de tıpkı sıradan ürünler piyasa nesnelere haline gelmiş; bu da değerlendirme konusunda sağlam bir ölçüt ortaya koymayı olanaksız kılmıştır. Sanat yapıtları modernizm sürecinde de alınıp satılıyordu gerçi; ama her şey mümkün merteye özerkti, sınırlar daha belirgindi. Şimdiyse hiçbir şey kendi halinde değildir (Kreft, 2008:9-12).

Kreft ve Foster'ın modern döneme ilişkin iddiaları, geleneksel figüratif temsil biçimlerine göre yapılan resim ve heykeller bağlamında net olarak somutlaşmaktadır. Ancak, genellemeleri delen istisnaların olabileceği göz ardı edilmemelidir. Örneğin, modern dönemin başyapıtlarından *Guernica* söz konusu olduğunda, Kreft'in terimleriyle söylenirse, bu yapıtın yalnızca 'mutluluk vadeden güzel bir şey'den ibaret olmadığı ortadadır. Yine aynı yapıtın, Foster'ın terimleriyle, hem 'siyasî sanat' hem 'siyaseti olan sanat' kapsamına girdiği söylenebilir. 'Siyasî sanat' dediğinde, *Guernica* zaten düne kadar ilk akla gelen örneklerdendi –hâlâ da öyle kabul edenlerin sayısı az değildir. Öte yandan, geleneksel temsil pratiklerinin dışına çıkmasından; yani, siyaseti yansıtmaktan ya da yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini

dert edinmesinden ötürü, aynı yapıt pekâlâ 'siyaseti olan sanat' bağlamında da değerlendirilebilir. Kuşkusuz, benzer durum, dadacı ve gerçeküstücü yapıtlar için de geçerlidir. Bu da bize, gerek 'siyasî sanat' ile 'siyaseti olan sanat', gerek eski ve yeni temsil biçimleri arasına net bir çizgi çekmenin pek mümkün olmadığını göstermektedir.

Jacques Rancière'e göre, *mimesis* geleneğinin sözde eleştirisiyle geçen modernist sürecin ardından, bugün sanatsal ve siyasal anlamda yıkıcı olmak isteyen sanatsal biçimlerde *mimesis* geleneği güçlü bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Sanat, adaletsizlikleri göstererek isyana çağırmakta; atölye ya da müzenin dışına taşarak (bu sistemin bir unsuru olduğunu reddederek) bizi muhalif bireylere dönüştürmeye çalışmakta ve, işin garibi, biz de sanatçının beceriksiz, sistemin de uslanmaz olduğunu aklımıza bile getirmeksizin, isyan ettiğimizi sanmaktayız. Bu sanat siyaseti, bu algı, bir çeşit şizofreni göstergesidir. Bir sergi mekânında, bir etnik temizlik saldırısına uğramış kurbanları gösteren fotoğraflara nasıl bakmalıyız; onları nasıl değerlendirmeliyiz? Cellâtlara isyan mı, yoksa kurbanlara pek bir faydası olmayacak sempati mi duymalıyız? İnsanların acılarını sanatsal bir gösteri fırsatına dönüştüren fotoğrafçılara öfkelenmeli miyiz? Yoksa, işbirlikçilere kızgınlık mı duymalıyız? Yazara göre, bunlar karar verilemeyecek sorunlardır (Rancière, 2010:49-51).

Rancière'in işaret ettiği ikilemler, dün olduğu gibi bugün de kafaları meşgul etmektedir. Öyle görünüyor ki, hem sistemi yönetenler çıkarları doğrultusunda davranmaya devam edecekler; hem de sanatçılar farklı araç ve yöntemlerle gerçekleri ifşa ederek algıları dönüştürme çabalarını sürdüreceklerdir. Sistemin dışına çıkmaya çalışan girişimler, bir şekilde sisteme dâhil edilmektedir. Sanatçılar, siyasetçiler, iş çevreleri ve izleyiciler, varlıklarını bu verili koşullarda sürdürmektedir. Her birinin özel sanat siyasetlerinin gerilimli ilişkileri, bir toplumdaki genel sanat siyasetini oluşturmaktadır.

Sanat cephesinden bakıldığında, esasen hangi duruşun daha *siyasal* olduğu, koşullara ve bakış açısına göre değişebilmektedir. Örneğin, iktidar söylemini din ve ahlâk üzerine kurmuş olan rejimlerde, erotik resimlerin ya da cinsel kimlik meselesini kurcalayan performansların, *düzen karşıtı* doğalarından ötürü, pekâlâ siyasal olduğu söylenebilir. Yine, 'en iyi sanat, soyut (non-figüratif) sanattır' denen bir ortamda pop, fotogerçekçi ya da yeni dışavurumcu tarzda çalışmak; ya da 'en iyi araçlar tuval ve boyadır' düşüncesinin egemen olduğu bir yerde kamera teknolojisiyle yapıt üretmek, sanatın içsel siyasetiyle ilgilidir. Özetle, sanatta siyaset, hem bu iki alandaki öznelerin birbirleriyle ilişkileri; hem sanatçıların birbirleriyle giriştikleri yer kapma taktikleri; hem de tür, biçem ve eğilim çekişmeleri gibi, kendini farklı şekillerde ve iç içe girmiş halde gösterebilmektedir.

5. TÜRKİYE'DE DURUM

1923'te ilan edilen Cumhuriyet rejimi, daha Osmanlı Devleti zamanında sanatsal alanda uygulamaya konan ve el yordamıyla sürdürülen Batılılaşma çabalarını daha planlı ve köktenci bir sanat siyaseti haline getirmeye özen göstermiş; aydınlar tarafından da gönülden desteklenmişti. Anayasayla koruma altına alınan bu kültür siyasetini sonraki Cumhuriyet hükümetleri bir süre devam etmişse de, ilerleyen süreçte bu bilinç yerini farklı kaygılara bırakmıştır.

Bu yeni dönemin ilk işaretlerinin genelde Demokrat Parti'yle 1950'lerde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. DP zamanında Batı'yla, özellikle de ABD ile kurulan yakın ilişkiler sonucunda, ekonomideki liberalleşmeyle bağlantılı olarak piyasa ortamı canlanmaya başlamış; çok az da olsa bu canlılık sanat ortamına da yansımıştır. Bugünden bakıldığında, 'devlet himayesi'nden 'piyasa sistemi'ne geçişin başlangıcı anlamında, o yılların simgesel bir öneme sahip olduğu görülmektedir (Yasa Yaman, 1998:136; Germaner, 1999:13). O yıllar aynı zamanda aydınlarla devlet/hükümet arasındaki sorunların da habercisiydi. DP, 'yeter, söz milletin', 'millî-manevî değerler' ve 'özgürlük' gibi söylemlerle iktidara gelmişti. Çok geçmeden bu özgürlüğün daha çok iktidar çevresine, toprak ağalarına ve iş adamlarına yaradığı;

millî ve manevî değerler kavramının ise otoriter rejimi maskelemek ve halkın desteğini hep canlı tutabilmek için kullanıldığı anlaşılmış (İnsel, 1999:41); bu da aydınların tepkisine yol açmıştır. DP ile başlayan bu süreç 1960 darbesiyle kısa bir süre kesintiye uğramış; ancak AP ve onun önderliğindeki *milliyetçi cephe* hükümetleriyle ilerlemiştir (Kongar, 2000:187-196,253; Ahmad, 2002:229). Bu sürecin belli aşamalarında, öteden beri Cumhuriyet'i canla başla desteklemesine karşın bekledikleri ilgiyi göremeyen, hatta aşağılanan sosyalistler, resmî söylemle bağlarını tamamıyla koparmaya başlamışlar; daha doğrusu, bu noktaya itilmişlerdir. Nazım Hikmet ve Aziz Nesin bu konuda en bilinen örneklerdir. Sosyalistlerin yanı sıra, siyasal yelpazede kendilerini Kemalist ya da Kemalizmle harmanlanmış bir sol çizgide görenlerse, duruma göre, ya *resmî sanat siyasetinden* uzaklaşmışlar ya da resmî kurumlarda çalışmaya devam etmişler; ancak, mümkün mertebe eleştirel bir tavır sergilemişlerdir (Yetkin, 1970:232-284; Yılmaz, 2011:34-35).

1970'lerde sanat ve kültür çevrelerinde tartışılan başlıca konular 'ulusal/millî kültür', 'sanatta ulusallık/evrensellik' ve 'sosyalist/devrimci sanat' olmak üzere, üç ana başlıkta toplanmaktaydı. Bu tartışmaların arka planında hem 1950'lerle başlayan sürecin Cumhuriyet'in kurucu felsefesiyle çeliştiğine ilişkin iddialar, hem de 1960 sonrası yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel oluşumlar vardı. Batı'nın hegemonyasından çıkarak özgün bir kimliğe sahip olma, kültür ve sanatta halka inme düşüncesi, geçmişle bağ kurulması talepleri öne çıkmış durumdaydı (Yasa Yaman, 1998:103; Bek, 2007:31-33).

12 Eylül Darbesi'nden 7 ay önce, Süleyman Demirel'in ekonomiden sorumlu müsteşarı Turgut Özal'ın önerisiyle, *24 Ocak Kararları* diye bilinen yeni liberal program uygulamaya konmuş olsa da, ülke 1980'in ortalarına kadar hâlâ ekonomik ve kültürel açıdan dışa kapalıydı.⁵ Ayrıca, sanat ve kültür konularına sağ

⁵ Türkiye'de 1980'in hemen öncesi ve sonrası tartışılan konulara bakınca, o yıllarda Batı'da dikkatleri çekmekte olan Foucault, Adorno ve çevresinden ziyade Georg Lukacs ve Ernst Fischer gibi Marksist geleneğe sadık yazarlara ilgi gösterildiği anlaşılmaktadır. Türkçede Fischer'in *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabı 1968'de; Georg Lukacs'ın *Estetik, Avrupa Gerçekçiliği* ve *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitapları 1978'de yayımlanmış; 1980

muhafazakâr çevreler pek ilgi göstermiyor; bu konuları daha çok sol çevreler tartışıyor; onlar da genelde toplumcu gerçekçilik ile soyut eğilimler arasında gidip geliyordu. 1980 sonrasında, kültür henüz bir *endüstri* kolu haline gelmediğinden, *kültür endüstrisi* gibi kuramsal tartışmalar doğal olarak bağlam dışıydı. *Sanat* ne kadar eleştirel olursa olsun, *güzel* ve *yüce*yle bağını koparmamıştı ve hâlâ *mutluluk vaadeden* bir şey olarak algılanmaktaydı. 'Sanat' deyince, 'güzel sanatlar' kavramı akla geliyordu. Türkiye'de 1980'in hemen öncesi ve sonrasında bu alanda kurulan tüm fakülte sıfatlarının *güzel sanatlar* olması, ortadaki algıyı özetlemektedir. *Siyaset* kavramı da yine büyük ölçüde geleneksel anlamını korumakta; yani, hem bir devletin iç ilişkileri, hem uluslararası arenada bir özne gibi davranan devletlerin birbirleriyle ilişkileri anlamında kullanılmaktaydı (Kreft, 2008:9). 'Sanat ve siyaset' ilişkisi dendiğinde, bu ikisi bağımsız kategoriler olarak algılanıyordu ve genelde de sanatın siyasete (devlete/iktidara, devletin/iktidarın işleyiş biçimine) bakışı anlaşılıyordu. Bu yüzden, sanatçıların gözünde 'siyaset', *yapılacak* bir şeyden çok, *ilgi duyulacak, eleştirilecek* bir alan; 'sanat' da bu konudaki tepkileri *yansıtacak* ya da olup biteni *temsil edecek* bir araç gibi görülüyordu.

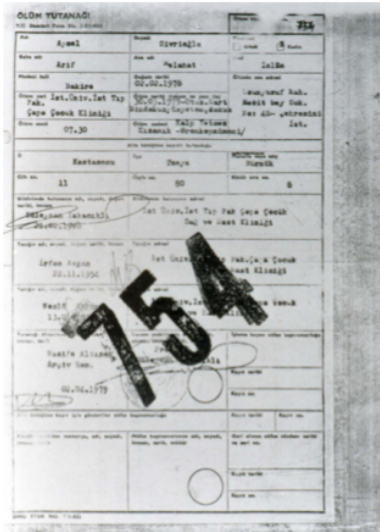


Görsel 11. Ahmet Öktem, "Açık ve Kapalı", 1989-2011

Kültürel kapalılığın aşılabilmesi için 1974-1977 arasında İstanbul'da yapılan 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri' 1983'de yeniden başlatılmış; yine 1977-1987 arasında 'Yeni Eğilimler' ve 1984-88 arasında da 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' gibi etkinlikler düzenlenmiştir. Yine, 1977'den itibaren Ahmet Öktem ve Şükrü

sonrasında da hepsinin yeni baskıları yapılmıştır. Kagan'ın 1982'de, Ziss'in 1984'de çevrilen *Estetik* kitapları da yine aynı geleneğin uzantılarıydı.

Aysan'ın önderlik ettiği Sanat Tanımı Topluluğu da sanatın neliğini sorgulayan metin ve etkinlikler düzenlemişlerdir. Bunların yanı sıra Altan Gürman, Sarkis, Füsun Onur ve Nil Yalter gibi sanatçılar Fransa, Almanya ve ABD gibi ülkelerde kazandıkları deneyimlerle, 1970'lerden 1990'lara uzanan süreçte, güncel siyasal olanla ilişkili resim, yerleştirme ve videolarla yeni olanaklar üzerinde çalışmışlardır. Bir sonraki kuşaktan Serhat Kiraz bilimsel ve felsefî kavramlar, Ahmet Öktem bazı belgeler üzerinden bürokratik yapı (**Görsel 11**), Canan Beykal bilgi edinme süreçleri (**Görsel 12**), Erdağ Aksel nesnelere ideolojik içerikleri (**Görsel 13**), Gülsün Karamustafa popüler kültür ve kent yaşamı, Vahap Avşar asker vesayeti (**Görsel 14**) gibi konularla günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayıcı işler yapmışlardır. *Modern* sanat ve *çağdaş* sanat ayrımının yanı sıra, siyasetteki yeni yol ayrımları da işte bu dönemde belirginleşmiştir (Erdemci, 2007:43; Çalıkoğlu, 2008:9; Avşar ve Kortun, 2011:14-65; Ötgün, 2012:93-6; Yılmaz, A. N., 2012:22-31).



Görsel 12. Canan Beykal, "Adsız"
(hastanelerdeki bebek ölümleri raporları ve çocuk giysilerinden oluşan kişisel sergiden belge), 1987



Görsel 13. Erdağ Aksel,
"Tormentumero" (Gerilim Nesnelere), 1986

Bu hareketliliğin en önemli nedeni, Turgut Özal'ın uyguladığı ekonomi siyaseti sayesinde zenginleşen bir grup insanın ellerindeki paranın bir kısmını sanat yatırımı olarak değerlendirmeleri ve böylelikle özel sektörün denetiminde sanat

piyasaının oluşmasıdır (Madra, 2006:76; Erdemci, 2007:3). Galeri sayısının artması, vakıf, holding ve bankaların sanat etkinlikleriyle kendini göstermesi, müzayedeler düzenlenmesi sanat piyasasını güçlendirmiş; piyasa dışı alternatif varlık alanları yaratmak isteyen sanatçılara da, yukarıdaki örnekler gibi, farklı olanaklar sağlanmıştır.

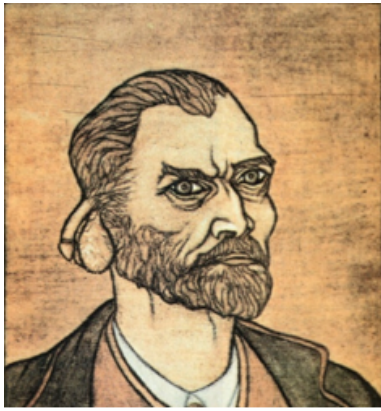


Görsel 14. Vahap Avşar, "Yasak Bölge", 1985

Türkiye sanat ortamının dışarıyla bağıını asıl kuran etkinlikler zinciri kuşkusuz 1987'de İstanbul Kültür Sanat Vakfı aracılığı ile düzenlenen *Uluslararası İstanbul Bienali* olmuştur (bir yıl önce Ankara'da Kültür Bakanlığı tarafından *Uluslararası Avrasya Bienali* başlatılmış, ama yalnızca dört kez yapılabilmektedir). Siyasal konuların İstanbul Bienallerinin başlıca kavramı haline gelmesiye, 1995'te kavramsal çerçevesi *Orient/ation* olarak saptanan 4. bienalden itibaren. O tarihten sonra tüm İstanbul bienalleri coğrafi, toplumsal, siyasal, kültürel ya da cinsel kimlik gibi başlıca makro ve mikro sorunsalları irdelemişlerdir.

Bu süreçte sanatın hem genel siyasete ilişkin bakışı değişmiş; hem de biçem, eğilim ve tür bağlamında, kendi iç siyasetinde de bir dönüşüm yaşamıştır. Kavramsal tartışmalarla bağlantılı olarak, yerleştirme ve video gibi yöntem ve araçlar yükselirken, öteden beri baş köşede yer alan resmin itibarı sarsılmıştır. Bağlamın kavramsal eğilimlere kaymasıyla birlikte, Neşet Günal, Neşe Erdok, Hüsnü Koldaş, Aydın Ayan ve Nedret Sekban gibi 'toplumcu gerçekçiler (figürçüler)' ile Adnan Çoker, Özdemir Altan ve Devrim Erbil'in

başını çektiği 'modernler (soyutçular)' arasında cereyan eden 'figüratif mi yoksa soyut mu?' sorunsalı gündem dışı kalmıştır. Bienallerin bir diğer yararı da bu noktada, yani, 1950'lerden 80'lerin ortalarına dek Türkiye'de 'figür/soyut' sorununa takılı kalmış *akademik modernizm* yüzünden ihmal edilen bazı sanatçıların anlaşılması konusundaki çabalara olan katkısında görülmüştür. Örneğin, Yüksel Arslan (d.1933), 1950'lerde kendi halinde ve sıradışı biri olduğunun ilk sinyalleri vermesine rağmen, asıl dikkatleri 1980'lerde çeken sanatçılarıdır. Arslan, 1968'den itibaren Marx'ın 1844 *Elyazmaları*'nın etkisiyle önce *Yabancılaşmalar*, arkasından 1980'e kadar aralıksız süren *Kapital- Arture*'ler dizilerini gerçekleştirmiş; ileriki yıllarda da güncellemek için bu temalara sık sık geri dönmüştür. Bunların yanı sıra, Arslan'ın ilginç erotik eğretilmeleri de **(Görsel 15)** yerleşik ahlakî kurallara saldırmasından ötürü siyasal yapıtlar olarak değerlendirilebilir (Arslan, 2009:235-247).



Görsel 15. Yüksel Arslan, "Arture 234",
1981



Görsel 16. Bedri Baykam, "Meet The Turk", 1985

1980 ortalarından itibaren sanat ve siyaset bağlamında adını en çok duyuran sanatçıysa, kuşkusuz, Bedri Baykam olmuştur. Sol/Kemalist bir çizgiyi benimseyen ve kendini yeni dışavurumculukla ilişkilendiren Baykam, o tarihten bu yana yalnızca resim ve yerleştirmeleriyle değil, yazı ve demeçleriyle de aktif siyasetin içinde yer almıştır. Baykam, sanat siyaseti bağlamında ilk çıkışını, San Francisco'da *The Human Condition* (İnsanlık Koşulları) sergisinin açılışında dağıttığı, protesto niteliğindeki

“Modern Sanat Tarihi: Batı'nın Bir Oldu Bittisi” adlı bildirgesiyle 1984'te gerçekleştirmiştir (**Görsel 16**). Baykam o bildirgesinde, Batı'nın modern sanat tarihini kendi tekeline aldığını iddia ederek, *Batı dışı* sanatçıların haklarına dikkat çekmiştir (Yasa Yaman, 2011:135; Yılmaz, 2013:432-34). Sanatçının *Boyanın Beyni* (1990) ve *Maymunların Resim Yapma Hakkı* (1999) adlı kitapları bu iddialarının toplandığı metinlerden oluşmaktadır.

Yeni dışavurumculuk, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, orta ve genç kuşaktan çok sayıda sanatçının ilgisini çekmiş, gerek bireysel gerek toplumsal ifade ve tepkinin yansıtılmasında etkili bir tavır olarak hızla benimsenmiştir. Bu melez ve anarşist bir eğilim, 20. yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve sokak sanatına ve hatta taban tabana zıt sayılan minimal ve kavramsal eğilimlere kadar, işine yarayan her şeyden beslenmiş, çok katmanlı yapısıyla postmodernizmin bir çeşitlemesi olarak kabul edilmiştir (Beykal, 1987:14; Kahraman, 1987:53; Baykam, 1988:50; Madra, 1990:50; Baykam, 1999:268-269). Sanatsal sorunu bir estetisizm sorunu olmaktan çıkınca, güzelin karşısına çirkin, düzene karşı kaos, yerleşik değerlere karşı edepsiz olan rahatlıkla konulmuş, sanat tüm muhafazakarlıkları sorgulayan bir araç haline gelmiştir (**Görsel 17 ve 18**). ‘Çıtkırıldım’ tavrı kıran resimler, önemli bir politik boyutun yaratılmasını sağlamıştır (Erzen, 1999:208).



Görsel 17. Yavuz Tanyeli, *Portre*, 1989



Görsel 18. Mehmet Yılmaz, *Üç Film Birden*, 1985-89

1990'lara gelindiğinde, siyasal ortamdaki sağ/sol çekişmesinin yerini Türk/Kürt, laik/dindar, sünnî/alevî gibi *etnik* ve *inanç* temelli çekişmeler almıştır. Bu, Türkiye sanat ortamında o güne dek pek görülmeyen bir ayrışmayı da beraberinde getirmiştir. Muhafazakâr dindar ve milliyetçi çevreler çağdaş (güncel) sanat konularına mesafeli durduğundan, asıl tartışma Türk ve Kürt ulusalcıları arasında yaşanmıştır. Bedri Baykam ve Halil Altındere kuşağının ayrışması, bunun simgeleri sayılmaktadır. O tarihe kadar, Altındere Adana'da öğrenciyken, konferans için Baykam'ı bir kaç kez davet etmiş; mezun olup İstanbul'a yerleştiğinde bir süre daha ilişkisini sürdürmüştü; ancak Türk/Kürt tartışması alevlenince ilişkisini kesip atmıştır. Bu ayrışmada, bir diğer oyuncu olarak küratör Vasıf Kortun dikkati çekmektedir. Kortun, Altındere ve çevresi, hem *art-ist* dergisindeki yazıları, hem birbirlerini destekledikleri sergiler aracılığıyla yeni bir odak olmayı başarmışlardır. Türkiye'de, 1970 sonlarından itibaren kendini yavaş yavaş hissettiren ama henüz adı konmamış olan 'modern' ve 'güncel (*contemporary*)' ayrışması, 1990'larda Kortun'un devreye girmesiyle iyice belirginleşmiştir. Kortun'un, *contemporary*'nin Türkçe karşılığı olarak *çağdaş* değil de *güncel* kavramını tercih etme nedeninin ideolojik olduğu anlaşılmaktadır. Çağdaş kavramı öteden beri hem sol hem ulusalcı çevrelerce, seçkin,

laik ve devletçi bir gelenekle bağlantılı kullanıldığı için, bu kavramla arasına bir mesafe koymuştur. Doğal olarak Kortun etkinliklerini düzenlerken, resim satışına odaklanmış galerilerden ve resmî kurumlardan uzak durmuş, banka ve diğer özel şirketlerin desteğiyle ilerlemiştir (Kortun, 1999:126-133; Yılmaz, 2012:33-57; Yılmaz ve Özcan, 2012:145).

1990'lar, İstanbul dışında da hareketlenmelerin başladığı bir süreç olarak dikkat çekmektedir. 1991'de Ankara'da Jale Erzen'in önderliğinde *Sanart Derneği* kurulmuş, uluslararası etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Bundan bir yıl sonra yine Ankara'da *Hangar Sanat Oluşumu* adı altında Cebrail Ötgün, Atilla İlkyaz, Cezmi Orhan, Murat Çelik, Hülya Ulaş ve Sevinç Akkaya'dan oluşan bir grup genç sanatçı, Ankara'nın rehabetini kırmaya dönük sanatsal pratiklere işaret etmişlerdir (Ötgün, 2012:96-97).

6. SONUÇ

1989'da Doğu Bloku'nun, iki yıl sonra da SSCB'nin 'kendi iç çelişkilerinin altında ezilip' dağılması, ABD ve İngiltere'nin on yıl önce yürürlüğe koydukları yeni liberal siyasetin önündeki engellerin tamamen ortadan kalkmasını müjdeliyordu (Hardt ve Negri, 2001:195). Şimdi artık, *yeni dünya düzeni* zamanıydı. Yeni liberalizmin sözcülerinden Francis Fukuyama'ya göre, liberalizmin faşizm ve komünizmi alt etmesiyle, artık *tarih ve büyük anlatılar* devri sona ermişti. Marx, 'tarihin sonu' fikrini Hegel'den bozarak almıştı ama Marksizm'in çökmesiyle, insanlık bu olanaksız ve gereksiz hayalden kurtulmuştu (Fukuyama, 1993:192-200).

Minc ve Wallerstein'a göreyse, 1980'lerde olup bitenler, kendini asıl 1990'larda hissettirecek olan *merkezsiz bir dünyanın, belirsizliklerle dolu bir çeşit yeni ortaçağın* göstergeleri niteliğindedeydi (Minc, 1995:14-41; Wallerstein, 1993:45). Nitekim 1990'lardan itibaren belirginleşen ortam, yeni liberalizmin egemenliği açısından Fukuyama'yı doğrulamakla birlikte, Minc ve Wallerstein'ın öngörülerinin de isabetli olduğunu göstermektedir. *Ulus- devlet* modelinin eskidiğine ilişkin iddialar; ABD'de 11 Eylül 2001'de El Kaide'nin *İkiz Kuleler'e* yaptığı saldırı ve karşı hamleler; Batı dünyasındaki ekonomik ve

siyasal bunalımlarla dev şirketlerin iflasları; Balkanlar, Asya ve Orta Doğu'da etnik ve inanç farklılıkları bahanesiyle gerçekleştirilen toplu kıyımlar gibi, hepsi birbiriyle bağlantılı (ve gittikçe derinleşen) sorunlar yumağı, gerçekten de belirsizliklerle dolu bir çeşit *yeni ortaçağı* çağrıştırmaktadır.

Tüm bu olaylarla eş zamanlı olarak, *yeni dünya düzeni* kavramı, 2000'lerde yerini *küreselleşme* kavramına bırakmıştır. Sermaye ve iletişimin küreselleşmesiyle, yalnızca iş alanlarında değil, kısa zamanda spor, eğlence, giyim kuşam, beslenme ve sanata kadar, her alana yayılmış, kültürel benzerlikler ortaya çıkmıştır. Bu da ister istemez Marx ve Engels'in bir buçuk asır önceki tahminlerini anımsatmıştır. Onların 1848'de birlikte kaleme aldıkları *Manifesto*'da yer alan ve burjuvazinin üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapacağına; maddî manevî her alandaki üretimi sürekli dönüştürerek, tüm toplumsal kesimleri aralıksız bir şekilde sarsıntıya uğratacağına; yeryuvarlağının bütününe yayılacağına ve nihayet ulusal sınırlılığı kaldırarak bir dünya kültürü yaratacağına ilişkin sözleri (Marx ve Engels, 1999:49-51), sermayenin küreselleşmeci doğasını genel hatlarıyla özetlemektedir. Aren'e göre de, bu, kaçınılmaz bir süreçti. Küreselleşme, gerçekten de ulusal bağımsızlığın ve dolayısıyla kültürel özgünlüğün törpülenmesi anlamına gelmektedir. Ancak bunu durdurmanın da olanağı yoktur. Bu durumda yapılması gereken şey, içe kapanmak yerine, gelişmiş ülkelerle her alanda yarışabilecek nitelikte ürünler meydana getirmektir (Aren, 2002:59-67).

Küreselleşme denen şeyin özünde, piyasa güçlerinin tüm dünyaya yayılması yatmaktadır. Erol Manisalı (2006:11), genelde *piyasanın* sadece 'iktisadi bir öge' sanıldığını, ancak bunun *kısmen* doğru olduğunu söylemektedir. Çünkü bu iktisadi faktör, özünde siyaset, güvenlik ve kültürle, hatta dinle iç içe geçmiş haldedir. Piyasayı ele geçirenler, işlerini yürütebilmek için siyasete, dine ve kültüre kaynak aktararak bu alanları denetim altına almaya özen göstermektedirler. Bu, işin teknik, mekanik ve *nesnel* boyutu olup, hemen her ülkede görülen *olağan* şeylerdir. Manisalı'ya göre, gerçek *derin devlet* artık serbest piyasadır. Türkiye'nin yakın

tarihinde, derin devlete en çok yakıştırılan kesim *ordu* olmuştur. Oysa darbe yapan ordunun ya da onu yöneten 3-5 generalin derin devlet gibi gösterilmesi, bir aldatmacadır. Vitrinde sunulan derin devlet, resmî bir örtü olup; asıl güçler daha derinlerdedir. Washington, Londra, Berlin ve Paris'teki merkezler ve onların güdümündeki güçlerden oluşmaktadır asıl derin devlet. Bu, serbest piyasa biçiminde, küresel düzeyde örgütlenmiş çok büyük bir güçtür. Ülkelerin özel koşullarıyla bağlantılı olarak ayrıntılarda farklılıklar görülse de, genelde bu mekanizma tüm dünyada böyledir (Manisalı, 2008:11).

Bienal ve benzeri sergileri destekleyenler, işte bu yabancı ve yerli küresel şirketlerdir. Bu noktada, akla şu sorular gelmektedir: Sanatçılar hem piyasa güçlerinin desteğini alıp, hem de onların *derin siyasetine* muhalefet etmeyi ne kadar göze alabilirler? Ayrıca, piyasa güçleri bizzat destekledikleri sanatçılar tarafından eleştirilmeyi isterler mi? Öyle bile olsa, eleştirinin bir biçimi ve sınırı olmalıdır. Piyasa güçleri ve sanatçılar, birbirlerine muhtaç olduklarından, ölçülü davranmaları gerektiğini bilirler. En azından bu noktada, piyasa güçlerinin resmî organlardan daha hoşgörülü olduğu gibi bir izlenim mevcuttur. Zaten dikkat edilirse, sanatçılar da doğrudan piyasa güçlerinden ziyade resmî kurumlara yönelmektedir eleştiri oklarını. Her ülkede baskı ve yasakların uygulayıcısı devlet (*ordu, hükümet, polis, bürokrasi*) olduğu için, önce devlet organlarının eleştirilmesi anlaşılabilir bir durumdur. Ayrıca, resmî organların asıl derin devlete (küresel piyasaya) bağımlı olduğu tezi dikkate alındığında, dolaylı da olsa, bu eleştiriden küresel güçlerin de payını aldığı gibi bir sonuç çıkmaktadır. Bu güçlerin, aşırıya kaçmamaları şartıyla sanatçıların eleştirilerine ses çıkarmadıkları, hatta bienallerde olduğu gibi, onları kışkırttıkları bile görülmektedir. Onların bu tutumlarının altında, Batılı toplumların sistemlerini sürekli yenileyebilmek için bilim ve felsefenin yanı sıra sanatı da özerk ve uyarıcı bir araç olarak görme gelenekleri yattığı söylenebilir.

Bu arada gözden kaçırılmaması gereken bir diğer konu, küresel sermaye gruplarının birbirleriyle barıştan çok yarış içinde olduklarıdır. Bunlar kâr içgüdüleriyle

bir yandan resmî kurumları kendi lehlerine etkilemeye çalışırken, bir yandan da birbirleriyle mücadele ederler. New York, Londra, Venedik, Berlin, İstanbul, Dubai, Abu Dabi, Şanghay, Pekin ve daha birçok kentte düzenlenen uluslararası bienal ve sanat fuarları işte bu sermaye hareketleriyle doğrudan bağlantılıdır. Şirketlerin sanat siyasetleri, genel siyasetlerinin (pazardan pay kapma stratejilerinin) parçaları olarak düşünülmelidir. Bu da kaçınılmaz olarak, Haacke'nin işaret ettiği gibi (Haacke, 1993:105), bu şirketlerle çalışmaya razı olan her sanatçının, onların sanat siyasetlerinin birer dişlisi haline gelmeleri demektir.

Peki, bütün yollar tutulmuş durumda mı? Her şeye karşın muhalif kalmak isteyen sanatçıların nefes alabileceği, *sistem dışı* alanlar yok mudur? İşin gerçeği şu ki, *dışarı* diye bir yer yoktur. Her şey, burada olup bitiyor. Olsa olsa, kontrol edilmesi olanaksız derecede zor, kaotik ara mekânlardan söz edilebilir. Bunların en başta gelenleri de internet ve sokaklardır. Bu iki ortam, sistemi sarsacak eleştiri ve ifade biçimleri üretmeleri konusunda korsan ruhlu sanatçılara ilham vermekte, yasal sınırlamaları çaresiz bırakmakta ve yeni arayışlar için umut olmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor, W., (2003). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", **Cogito**, Sayı. 36, s. 76-78.

Ahmad, F., (2002). **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Doruk Yayınevi, Ankara.

Aren, S., (2002). "Değişme, Küreselleşme ve Sosyalizm", **Cogito**, Sayı. 31, s. 59-67.

Arslan, Y., (2009). "Yaşamöyküm", der. Levent Yılmaz, **Yüksel Arslan Retrospektifi**, Santral İstanbul, İstanbul, ss. 235-247.

Ashton, D., (der.), (2001). **Picasso Konuşuyor**, Mehmet Yılmaz ve Ayşe Nahide Yılmaz (çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara.

Avşar, V. ve Vasıf K., (2011). **Vahap Avşar**, RAMPA, İstanbul.

Baykam, B., (1988). "New York İçilecek Denizdir", **Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı**, s. 46-50.

Baykam, B., (1990). **Boyanın Beyni**, Ayhan Matbaası, İstanbul.

Baykam, B., (1999). **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Bek, G., (2007). **1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam**, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Beykal, C., (1987). "Sanatta Öncülük ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’", **Hürriyet Gösteri**, Sayı. 80, s. 55-56.

Clark, T. J., (1994). "Painting in the Year Two", **Representations**, Sayı. 47, s. 13–63.

Clark, T., (2004). **Sanat ve Propaganda**, Esin Hoşsucu (çev.), Ayrıntı Yayınları.

Çalikoğlu, L., (2008). "90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk", haz.

Levent, Ç., (2008). **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat**, YKY, İstanbul, s. 7-16.

Erdemci, F., (2007). Büyüyü Bozmak, Yeniden Yön Vermek, **Modern ve Ötesi**, Bilgi Üniversitesi, İstanbul, s. 37-85.

Erzen, J., (1999). "Cumhuriyetin Son Çeyreğinde Sergiler", **Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri**, Türkiye Tarih Vakfı, İstanbul, s. 206-211.

Fischer, E., (1993). **Sanatın Gerekliliği**, Cevat Çapan (çev.), V Yayınları, İstanbul.

Foster, H., (2008). "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", **Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 131-154.

Foucault, M., (1994). **Dostluğa Dair**, Cemal Ener (çev.), Hil Yayın, İstanbul.

Foucault, M., (2000). **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, I. Ergüden-F Keskin-O. Akınhay (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Fukuyama, F., (1993). "Tarihin Sonu mu?", haz. Hakan Yılmaz, **Eski Dünyadan Yeni**

Dünyaya, Hil Yayınları, İstanbul, s. 193-221.

Germaner, S., (1999). "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in**

Renkleri, Biçimleri, ed. Ayla Ödekan, Türkiye Tarih Vakfı, İstanbul, s. 8-25.

Greenberg, C., (1997). "Modernist Resim", **Modernizmin Serüveni**, haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, s. 357-363.

Greenberg, C., (2004). "Öncü ve Kiç", **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, haz.

Mehmet Yılmaz, Nazım Özüaydın (çev.), Ütopya Yayınevi, Ankara, s. 244-263.

Guilbaut, S., (2008). **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, Elif

Göktepe (çev.), Sel Yayınları, İstanbul.

Haacke, H., (1993). "Statement", **Art in Theory**, ed. Harrison & Wood, Blackwell, s. 105.

Hardt, M. ve Antonio N., (2001). **İmparatorluk**, Abdullah Yılmaz (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Hauser, A., (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Yıldız Gönülü (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnsel, A., (1999). "Cumhuriyet Döneminde Otoritarizm", **Bilanço 1923-1998: Türkiye**

Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Bakış, 1. Cilt, Türkiye Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 35-46.

Jameson, F., (1994). "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı",

Postmodernizm, haz. Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, s. 61-93.

Jameson, F., (2005). **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Kagan, M., (1982). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik**, Aziz Çalışlar (çev.), Altın Kitaplar, İstanbul.

Kahraman, H. B., (1987). "Hamam Sergisinin Düşündürdükleri", **Sanat Olayı**, Sayı. 66, s. 52-56.

Kahraman, H. B., (1995). "Sanat-Politika İlişkisi: Çağdaş Toplumsallık Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi", **İç Manzaralar (Bedri Baykam'ın 27 Mayıs adlı sergisi için hazırlanan gazete)**, s. 3.

Kahraman, H. B., (1995). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, YKY, İstanbul.

Kongar, E., (1983). "Devlet Kültür-Sanat İlişkisi: 'Devlet Felsefesi' Açısından Tartışılmalı" **Hürriyet Gösteri**, Sayı. 36, s. 76-77.

Kongar, E., (2000). **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kortun, V., (1999). "Vasıf Kortun'la Söyleşi", **art-ist**, Sayı. 2, s. 126-133.

Kreft, L., (2008). "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", **Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 9-49.

Lukacs, G., (1985). **Estetik**, 1. Cilt, Ahmet Cemal (çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.

Lyotard, J. F., (1994). **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev.), Vadi Yayınları, İstanbul.

Lunn, E., (1995). **Marksizm ve Modernizm**, Yavuz Alogan (çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Madra, B., (1990). "Çağdaş Sanatta İpuçlarını Yakaladık", **Hürriyet Gösteri**, Sayı. 110, s. 48-51.

Madra, B., (2006). "Sermaye açısından kültür-sanat, malların dışında kalan bir mal değildir", **Evrensel Kültür**, Sayı. 169, s. 76-78.

Manisalı, E., (2006, 17 Temmuz). "Gerçek Derin Devlet Piyasa Güçleri Olmasın?", **Cumhuriyet**, s. 11.

Manisalı, E., (2008, 30 Nisan). "Piyasa Üzerinden Karşı Devrim", **Cumhuriyet**, s. 11.

Marx, K. ve Friedrich E., (1999). **Komünist Parti Manifestosu (1848)**, Yılmaz

Onay (çev.), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.

Minc, A., (1995). **Yeni Ortaçağ**, Mehmet Ali Ağaoğulları (çev.), İmge Yayınları, İstanbul.

Ötgün, C., (2012). "Bildirgeler Bağlamında Sanata Hareketler, Oluşumlar ve Hangar +/-",
Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı, haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, ss. 79-119.

Rancière, J., (2010). **Özgürleşen Seyirci**, Burak Şaman (çev.), Metis Yayınları,
İstanbul.

Wallerstein, I., (1993). "1980'lerden Alınacak Dersler", **Eski Dünyadan Yeni
Dünyaya**, der. Hakan Yılmaz, Hil Yayın, İstanbul, s. 45-65.

Wu, C. T., (2005). **Kültürün Özelleştirilmesi - 1980'ler Sonrasında Şirketlerin
Sanata Müdahalesi**, Esin Soğancılar (çev.), İletişim, İstanbul.

Yasa Yaman, Z., (1998). "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu",
Toplum ve Bilim, Sayı. 79, s. 94-136.

Yasa Yaman, Z., (2011). **Suretin Sireti, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat
Koleksiyonu'ndan Bir Seçki**, 1 Kasım 2011 Sergi Kataloğu, Pera Müzesi, İstanbul.

Yetkin, Ç., (1970). **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

Yılmaz, A. N., (2012). "Güncele Sinmiş Tarih", **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**,
haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, s. 13-32.

Yılmaz, M., (2011). **Sakıncalı Çünkü Edepsiz**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, M., (2012). "Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern", **Sanatın Günceli,
Güncelin Sanatı**, haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, s. 22-31.

Yılmaz, M. ve Şefik Ö., (2012). "Sanat ve Siyaset", **Sanatın Günceli, Güncelin
Sanatı**, haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi, Ankara, s. 136-171.

Yılmaz, M., (2013). **Modernden Postmoderne Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Ziss, A., (1984). **Estetik**, Yakup Şahan (çev.), de Yayınevi, İstanbul.

Görseller

Görsel 1. David, "Marat'ın Ölümü", 1793, tuval üzerine yağlıboya, 165x128 cm., <<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?letter=d&artist=david-jacques-louis-1>>

Görsel 2. Delacroix, "Özgürlük Halka Yol Gösteriyor", 1830, tuval üzerine yağlıboya, 260x325 cm., <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people>>

Görsel 3. Daumier, "Crispin and Scapin", 1863-65, tuval üzerine yağlıboya, 60.5x82cm., <http://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/extramural/exhibitionsmore/page/3/article/daumier-3993.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=1388&cHash=2af58cd7d2>

Görsel 4. Kollwitz, "Savaş Mahkumları", 1908, gravür, 32.5x42.5 cm., <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/9234/>>

Görsel 5. Dix, "Kağıt Oynayanlar", 1920, tuval üzerine yağlıboya, kolaj ve fotomontaj, 110x87 cm., <<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/images/artwork/202-108.shtm>>

Görsel 6. Claude Cahun, "İdmandayım, Beni Öpme", 1927, fotoğraf, 10.4x7.6 cm., <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/10807>>

Görsel 7. Pablo Picasso, "Guernica", 1937, tuval üzerine yağlıboya, 349x776 cm., <<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>>

Görsel 8. Geli Korzhev, "Komünistler: Bayrağı Kaldırmak", 1957-60, tuval üzerine yağlıboya, 152x283 cm., <<http://tmora.org/exhibition/raising-the-banner-the-art-of-geli-korzhev/>>

Görsel 9. Jackson Pollock, "No. 18", 1950, fiber levha üzerine yağlıboya ve emaye, 56x56.7 cm., <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3484>>

Görsel 10. Hans Haacke, "Piyasanın Görünmez Eli", 2009, yerleştirme, metin, hareketli el imgesi, <<http://www.paulacoopergallery.com/artists/HH/works/87>>

Görsel 11. Ahmet Öktem, "Açık ve Kapalı", 1989-2011, yerleştirme, metal dolaplar ve belgeler, <<http://www.kuadgallery.com/tr/artist/ahmet-oktem-3/yapitlar/>>

Görsel 12. Canan Beykal, "Adsız", 1987, hastanelerdeki bebek ölümleri raporları ve çocuk giysilerinden oluşan kişisel sergiden belge, <<http://saltonline.org/tr#!tr/546/mutevazi-bir-miras-nilgun-ozayten-kitabi?books>>

- Görsel 13.** Erdağ Aksel, "Tormentumero", (Gerilim Nesneleri), 1986, pirinç ve çelik, yaklaşık 45 cm
(Kaynak: Lucie-Smith, E., (1993), *Erdağ Aksel, Çalışmalar 1986-1993*, Rekmay Ltd., İstanbul, s.22)
- Görsel 14.** Vahap Avşar, "Forbidden Zone (Yasak Bölge)", 1985, Türkiye'nin farklı kamusal alanlarına yapıştırılmış ve sanatçılara gönderilmiş 500'er etiket, <<http://vahapavsar.com/forbidden-zone/>>
- Görsel 15.** Yüksel Arslan, "Arture 234", 1981, kağıt üzerine özel teknik (Kaynak: Yılmaz, L. (der.), (1993), *Yüksel Arslan Retrospektifi*, Santralİstanbul, İstanbul)
- Görsel 16.** Bedri Baykam, "Meet The Turk (Türk'le Tanış)", 1985, tuval üzerine kaşık teknik, 150x210 cm
(Kaynak: Selz, P., (1986), *İnsan Serüveninden Dramlar*, Aksoy Matbaacılık, İstanbul, s.73)
- Görsel 17.** Yavuz Tanyeli, *Portre*, 1989, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm (Kaynak: Madra, B. (haz.), (1989), *2. Uluslararası İstanbul Biemali Katalogu*, İKSV, İstanbul, s.194)
- Görsel 18.** Mehmet Yılmaz, *Üç Film Birden*, 1985-89, kaşık malzeme, 63x30.5x30.5 cm (Kaynak: Sanatçı arşivi)