

## 1980'LERDEN SONRA TÜRK HEYKEL SANATININ DİĞER SANAT HAREKETLERİ İÇİNDEKİ YERİ

Doç. Mustafa YÜKSEL

Mersin Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Heykel Bölümü

yukselmustafa@hotmail.com

**Öz:** Askeri darbe sonrası kurulan yeni devlet yönetiminin izlediği liberal ekonomi Türk toplumunu ve sanatını etkileyen bir sürece girmiştir. Modernizm'in etkilerini tamamlamadan postmodernizm ve küreselleşmenin yeni kavramlarıyla yüzleşen Türk sanatçısı, bu duruma adapte olmaya çalışmıştır. 80'lerin sonundan bu güne kadar, küratörlüğün yükselişinde dünya sanat ortamlarına girmeyi başarmış diğer disiplinlerde çalışan sanatçılara nispeten makale, aynı dönemi paylaşan Türk Heykel Sanatçısı'nın durumu hakkında bir saptamayı aktarmayı amaçlar.

**Anahtar kelimeler:** Heykel, liberalizm, anıt, sempozyum, çağdaş sanat

## PLACE OF TURKISH SCULPTURE AMONG THE OTHER ART MOVEMENTS AFTER 1980'S

**Abstract:** After military coup, established a liberal economy followed by a new system of government that affects the art and Turkish society. As long as unfinished impact of modernism, new concepts of postmodernism and globalization, facing the Turkish artist, has tried to adapt to this situation. From the late 80's to this day, artists who work in other disciplines enter the world of art environments by the rise of curatorship, comparatively article aims to convey the determination about situation of the Turkish Sculpture that share relatively the same period.

**Keywords:** Sculpture, liberalism, monument, symposium, contemporary art

Sanat söz konusu olduğunda; düşüncelerimiz bulanıklaşıp batı dünyasından öğrendiğimiz kalıplara uygun modelleri aramaya başlarız. Oysa Türkiye'nin batının bir parçası gibi algılanması konusunda istekli ve gayretli girişim içinde olmamıza karşın dünya sanat teorileriyle Türkiye uygulamalarını örtüştürmeye başladığımızda ya zaman kaymasıyla karşılaşırız ya da eserin söylediklerimizle bütünüyle örtüşmediğini fark ederiz.

Bu boyutuyla bakıldığında; 21. yüzyıl, sanatların yoğun biçimde iç içe geçeceği ya da birbirlerine etkide bulunan yaşama ortamlarını birleştirecekleri bir süreç olacağının işaretlerini vermektedir. Ülkemizde Modernist süreç daha yakın zamanda yaşanmıştır. Bu durum sanatın sorunlarının farklı bağlamlarda tekrar ele alınmasına ve yeni betimlemelerle sanatın parametrelerinin ne olduğunun yeniden belirlenmesi için haklı nedenlerimizi oluşturur.

Habermas için modernleşme, ‘merkezsiz’ ya da ‘sınırsız’ bir öznellik yaratan bir ‘ayrışma ve farklılaşma’ sürecidir. (1994: s.15). Fakat Bell’e göre modernizmin bu boyutu irrasyonalliteyi ve arzu doyurumuna yönelik bir kültür yaratırken, Habermas’a göre tam da bu modernist ‘tanrılar ve iblisler çoğulluğu çelişkili olarak değişmez gerçekliği ve iletişimseldoluğunun imkânını tartışmaya açar.

Dünyada Sanatın “post”, “neo” ve “re” ön ekleriyle tekrar biçimlenişi günlük hayatın estetiğiyle sunulan üretim biçimlerinin tüketimle olan ilişkisi çerçevesinde neyin sanat olarak kabul göreceği endişe verici görecelik taşıyorken; Türk sanatı da bu biçimlerin içinde kendini oldukça rahat ifade eden sanatçılarla biçimleniyordu. Ancak sanatçılar yaptıklarının dili ve felsefesi konusunda derin bir sorgulamaya gitme gereği duymuyorlardı. Modernizmele postmodernizm arasında geçiş süreci olan kısa zaman dilimi içinde var olma çabası veren Türkiye sanatı, 12 Eylül darbesinin yarattığı travmadan ekilenmemesi olası değildi.

1982 yeni anayasası’nın ve hükümetin faaliyete geçtiği süreç olarak adlandırılan Özal dönemi ve sonrası Türkiye’de sanatın genel çerçevesi içinde heykel sanatının yönelişlerine bakılırsa serüveninin diğer sanat dallarından farklılık içerdiğini görürüz.

70’li yılların siyasal bunalımları, ekonomik sorunlar, cemaatleşme ya da siyasal kutuplaşmaların artması ve buna bağlı şiddet olaylarının yoğunlaşması karşısında halk, 12 Eylül 1980’de yapılan askeri darbeyi suları dindiren olumlu bir hareket olarak gördü. Ancak, yeni anayasa ve kanunların baskıcı ve gericici niteliği ciddi sorunlara yol açtı. YÖK yasası, genç kuşağı politikanın dışına iterken kendi geleceği üzerine kafa yorma sorumluluğundan da uzaklaştırmıştır. Ülkenin yeniden yapılanmasını amaçlayan süreç 1983 de yeni partilerin kurulmasıyla başladı. Gerek liberal ekonomi özlemlerini yaşama geçirmek isteyen ülke içi büyük burjuvazinin gerek se bu arzuyu doyurmak isteyen uluslar arası Pazar yöneticilerinin stratejileriyle Türkiye geleceğinin planlanmasında devlet müdahalesini asgariye indirmiştir. Rekabet şartlarının hâkim kılındığı, karşılıklı menfaat dengesini esas alan serbest pazar ekonomisi, dış kaynaklardan faydalanılması ve yabancı sermaye yatırımlarının teşvik edilmesini gerekli kılan 24 Ocak 1980 kararları “Reagenizm” ve “Teacherizm”i<sup>1</sup> örnek alan, Demirel Hükümet’inde Müsteşar olan Turgut Özal tarafından uygulamaya başlanmıştır.

---

Emperyalist-kapitalist sistemin 70’lerde oluşan krizi aşmak veya -en azından- yumuşatmak için, özellikle 1980’lerden sonra uygulanan küresel bir neo-liberal programdır. Bu program, Sistemin kendisini yeniden

1980'lerin ilk yarısı boyunca devam eden resmi ideoloji oluşturma çabaları, bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim oluşturmuştur. Bunlardan ilki 'Atatürkçülük' ikincisi ise genel olarak 'Türk-İslam Sentezi' şeklinde tezahür etmiştir. (<http://www.tiyatrodao.com/madra-&catid=34:makale>)

Kırsal ve kentsel kesimin ekonomik yapısında değişimlere neden olan hizmet sektörünün büyümesi sanayideki gelişmelerin tersine *rantiyelerin*<sup>2</sup> artmasından kaynaklı para akışının dengesizleşmesi sonucu dış borçlar giderek fazlalaşmıştır.

Türkiye'nin bu değişim sürecinde, Postmodern söylemlerin güncelleşmesi, dönemi meşrulaştıran bir referans olarak algılanmıştır. Farklı kimliklerin kendilerini dışa vurmalarına olanak tanıyan uygulamalar, aynı zamanda toplumsal bölünmeyi meşrulaştırarak pekiştirdi. İlginç boyuttaki zenginleşmenin oluşturduğu kesin çizgilerin yanı sıra '*medyanın şirketleşmesi*' olarak adlandırılabilir bu süreç, 1980'ler ve özellikle 1990'lı yıllardan itibaren *holdinglerin medyaya girişiyle* yeni bir nitelik kazanmıştır. Bu yeni varsıllar çeşitli gazetelerin yanı sıra televizyon kanallarının da sahibi olmuş ve giderek diğer sektörlerle yayılarak banka ve benzeri kuruluşların mülkiyetini de ele geçirmişlerdir.

Özal dönemi, Türkiye'de köklü sosyo-ekonomik politika değişikliklerinin yaşandığı ve Türkiye'nin dünya piyasasına girme mücadelesi içinde olduğu bir dönem olarak tarihteki yerini almıştır. 1990'dan sonra Özal hükümetinin ekonomik ve siyasal atılımlarının dış ticaret açığını ve dış borçlanmaları arttırmış ve borçların borçlarla ödenmesine çalışılmıştır. IMF'n yaptığı planlamalar boşa çıkmış ve bugünlere kadar bu programın doğrultusunda gelinmiştir.

20 yıllık ekonomik ve siyasal değişimlere paralel biçimde, 80'li yılların sonunda, küreselleşme kavramının uzantısı olarak sınırların ortadan kalktığı dile getirilmeye başlanmıştır. Türk çağdaş sanatının hangi konumda olduğunun sorgulanmasında bu olgu önemlidir. Modernist düşünceyi yani batı kökenli düşünceyi Türkleştirmeye çalışan, Ali Akay'ın tanımıyla *hem buralı hem oralı* (Akay, 2005 s:17) sanatçıların çalışmaları, sanat piyasasına girmeye başlamıştır. Holding sahiplerinin koleksiyonlarında yer alan bu yapıtların sahipleri kaynağı belirsiz bir sermayeden yararlanan mutlu bir azınlığa dönüşmüştür.

---

üretme ihtiyacı, teknolojik yenilik ve buna bağlı olarak yeni iş tekniklerini, modellerini gündeme getiren "esnek-üretim" kavramına bağlı ekonomik entegrasyonun ifadesidir. Sembolik olarak R.Reagen'ın ABD'de ve M.Teacher'ın İngiltere'de başkanlık yaptıkları dönemde uyguladıkları küresel ekonomi entegrasyonudur. <http://www.barikat-lar.de/barikat/ozgurbarikat/5/sermayen.htm>

<sup>2</sup> Banka faizi ya da hisse senedinden elde edilen kazanç.

Sanat piyasasını kuşatan bu olgu bağlamında çağdaş sanat hareketleri devam etmekteydi. Yedi kez yapılan ve başlangıçta büyük yankı uyandırmasına rağmen, 1980'lerin ortalarında önemini yitirmeye başlayan İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türkiye'deki sanat ortamında belirleyici bir rol oynadığı son etkinlik olmasıyla da dikkat çekicidir.

Türk sanatının sorunlarını yansıtan ve *çağdaşlığının göstergesi* konumunda kalan bu sergilerde Türk sanatçısının henüz dünyaya eklemlenme çabası belirgin değildir. Dünyalaşma; Türkiye'deki sanatçının tanınmaya başlandığı ve dolaşımına katıldığı uluslararası sanat bienalleriyle gerçekleşmiştir. Bunlar aynı zamanda ilk küratörlü<sup>3</sup> sergiler olarak da düşünülmelidir.

Beral Madra'ya göre 1990 kuşağı, bir önceki döneme göre daha şanslıdır.

*Çünkü, küreselleşme süreci çeperde kalmış sanat ortamlarının merkez sanat ortamlarıyla iletişime girmesini öngörüyordu. 1990'lı yıllarda Batı sanat ortamı da Batı-dışı ülkelerin farklı modernizmini tanımaya hazırды, artık; Türkiye keşfedilmek için ilk sırada yer alıyordu.* (<http://www.tiyatrodao.com/madra-&catid=34:makale>).

Kavramsal sanatın Türkiyeli sanatçılar tarafından keşfedilmesini, teknolojiyle sanatın bir arada kullanılmaya başlanması doğurmuştur. Post-modern kavramlarla tanışma, modernizm sonrasını tartışan çok sayıda kitabın çevirisinin yapılarak sanat çevrelerinde özümseme süreciyle birlikte, 1990'lı yıllarda, Türkiye'de sanatın ne olduğu, sanatın geldiği noktanın ne olduğu tartışmaları artmıştır. Neyin sanat olduğu, neyin sanat olmadığı ikilemi içerisinde iyi ve kötü sanat eserlerinin bir arada sergilenmesi kavramlarda belirsizlik yaratmıştır. Beral Madra bu durumu, *uluslararası pazar denetiminin yokluğuna ve dolayısıyla sanki nasıl olsa pazarın dışındayız ne yaparsak yapalım belki tutar düşüncesiyle hareket etmelerinin sonucu olduğunu* vurgular. (<http://www.tiyatrodao.com/madra-&catid=34:makale>)

Sanatın belirsizliğinin anlayışı Ali Akay, Vasıf Kortun, Beral Madra gibi küratörlerin çalışmalarıyla büyük bir oranda disipline edilir. Sanatçının artık kendine

<sup>3</sup> . Küratör sözcüğü, Latince kökenlidir ve mülkiyet muhafızlığı anlamına gelmektedir. Sözcük, Antik Latince'deki "curatus" ve Ortaçağ Latincesindeki "curatos" (rahip) ve "curation" (tedavi etme) sözcüklerinden türemiştir. Küratörlük, müze ve galeri yöneticiliği ya da sergi komiserliği, organizatörlüğü olarak tanımlanmakla birlikte en geniş anlamıyla sergi düzenleyicisine karşılık kullanılmaktadır. B. Ferguson'un deyişiyle, "...Küratör teriminin birçok müzede hâlâ kullanılan "muhafaza eden" ya da "muhafız" terimiyle de pekiştirilen son derece muhafazakâr bir kökeni vardır. (...) Bugünkü anlamıyla küratör kelimesi, müzelerde yerleşen yeni kullanımlarında ve sanat dünyasının algılanmasında, daha dinamik kullanımları bir araya toplamak üzere dönüşmüştür. Küratör, sanat ağının birçok düzeyinde sorgulanan, oluşum ve savunma halinde bir terimdir [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_6.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm)

kılavuz bulduğu 90'lı yıllarda -bazı taraflı eleştirilere maruz kalsa da küratörlüğün önemini kavramıştır. Ayrıca sponsorluk kurumu geçerlilik kazanmaya başlamıştır.

1990'lı yıllarda İstanbul Bienallerinin Avrupa küratörlerine açılması uluslararası arenaya doğru gelişen Türk sanatçıları için yeni bir alan açtı. Bu durum Türk sanatçılarının batıda sanat alanında isimlerini duyurmalarına ve bazı büyük sergilere davet edilmelerine neden oldu. Bu kanalla, Türkiye'de iki dilli ve iki kültürlü sanatçıların sayısının artmasını, çok kültürlü eserlerin de üretilmeye başlamasını gerçekleştirdi. Doğunun batı kültürüne eklenme çabası; *egzotizm*, *oryantalizm* gibi kavramların tekrar gündeme gelmesine neden oldu. Küratörlerin popülerleşen bu bağlamlar üzerinden sergiler düzenlemesi, kültürel paydaşlara yeni bir kimlik kazandırmış, Türk sanatçıları bazı koleksiyonlarda yer almasını sağlamıştır.

Küreselleşmenin koleksiyonerleri belli bir bilince sahip olmaya yönelmesi, bankalar ve özel şirketlerin yatırımlarıyla, 2004-2005 yıllarında bazı eski mekânların modernize edilerek galerilere ya da müzelere dönüştürülmesini sağlamıştır. Bu mekânlarda güncel sanatın da izlenebileceği, süreli sergilerin düzenlendiği bölümler oluşturuldu. Hatta bunların içerisinde üniversitelerin bünyesinde yer alan sanat müzelerinin de bulunması, sanatın bu dönemde aktif ekonomik performansa ulaşmasını sağlamıştır.<sup>4</sup>

Devletin sanata ayırdığı bütçenin azalması kendi olanaklarını yaratan sanat gruplarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>5</sup>

Son dönem hükümetlerin sanat için ayrılan bütçeyi gün geçtikçe azaltmalarına karşın, Koç, Sabancı, Eczacıbaşı gibi büyük sermaye grupları, kültür ve sanatı önemli bir güç olarak görmüşler ve kullanmaya başlamışlardır. Sermaye gruplarının sanatın hamiliğini ele geçirmesi sonucu; Türk sanatının varlığına sahip olduğu mekânlarda, dünya sanat piyasasının yanına taşımıştır. Bir sanat pazarının olmaması nedeniyle galericilikle sınırlı kalan bu sektör, 90 sonrası koleksiyonculuğun artmasıyla dinamizm kazanmıştır.

Sermayenin büyük temsilcilerinin sanatın hamiliğine soyunması reklam ve tanıtımın yoğunlaşmasını gerektirmiştir. Çoğunlukla kar amacı gütmeyen ama medya gruplarının yan yayın ürünü olarak sanat ve kültür dergileri çıkarmaya başlanmış, bir tür

---

<sup>4</sup> 2004 de Proje 4L:Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul Modern, 2005 de Pera Müzesi, Hacettepe Sanat Müzesi ve Santral İstanbul, 2002 de hizmete giren ve 2005 de uluslararası standartlara çıkarılan Sakıp Sabancı Müzeleri açılmıştır.

<sup>5</sup> Hafriyat, Oda Projesi, Apartman Projesi, Karşı Sanat Çalışmaları, Mental Klinik, Masa, 6 Aylık, 5533, K2 Sanat Merkezi ve Anadolu Kültür A.Ş. bu süreçte öne çıkmıştır. (Çalikoğlu, Levent 2007, s. 7-15.)

sanatın Pazar propagandalarına zemin hazırlanmıştır.<sup>6</sup> Yayımlanan bu dergilerin çoğu güncel sanat olayları bağlamında sanatın eleştirisini değil, sergilerin ve sanatçıların tanıtımı işlevini üstleniyordu. Bu dergilerin bir kısmının yayın süreci günümüze kadar uzanmış, aynı anlayışta yeni dergiler de benzer işlevlerle yayın sürecine başlamıştır.<sup>7</sup> Ayrıca, sanat dergisi olmadığı halde plastik sanatlar konusuna az ama nitelikli yazılarla yer veren kültür dergileri okur bulmuştur.<sup>8</sup>

80'lerde ve özellikle 90 sonrası Türk sanatının kavramsal duruşunda, post-modernitenin etkisi izlenmeye başlar. Aslında bu süreç kabuğunu değiştiren, kökenini batı romantizminden alan akademik eğitimden sıyrılan, deneysel yöntemlerle evrensel bağları yakalamaya çalışan bir kuşağın dönemidir.

Sanatın bu yöne evrilmesinde, dünya sanatını izleme olanağı bulan batıda eğitilmiş sanatçıların Türkiye de sanat ortamlarına katılmalarının, sanatın kuramsal problemlerine kafa yoran küratörlerin sanat yayınlarında yer bulmasının küçümsenmeyecek ölçüde etkisi vardır.

Yerleşik biçimde benimsendiği varsayılan Modernizmin batı kaynaklı sorgulamalarının Türkiye'ye taşınması, ülkede yeterince anlaşılmadan, tartışmaların kökenlerinden koparılarak *post-modern söylemlere* dönüştüğü bir kavram kargaşası yaratmıştır. Bu gelişmeler; beraberinde kimlik, kültür, beden, belge, gündelik olan ile bellek gibi kavramların da gözden geçirilmesini, özellikle sanatçıların bu tartışmalarda önel sorumlulukları üzerine düşünmeye başlamalarını sağlamıştır.

Türkiye de, üretimlerini teknolojik olanaklarla batı ölçeğinde yenileştirirken, sanatçı düşünsel yenilenmede postmodernist ve modernist ikilemler içinde kalmıştır. Bu ikilem sanat ürünlerine 90'ların ortalarına kadar tutarsızlık, kararsızlık, güvensizlik olarak yansımıştır. Süreç içinde kararsızlıklar; arayış, deneysellik ve sorgulamaya dönüşmüştür.

Düşünsel içeriği yoksullaşmaya, kalıplaşmaya başlamış olan resim ve heykel yanında/karşısında düşünsel/bilimsel açılımlı yeni bir üretimin ortaya çıkması gerekiyordu. Bu yanıyla söz konusu yapıtların tepkisel bir gereksinimden doğduğu da söylenebilir. (<http://www.tiyatrodao.com/madra-&catid=34:makale>) Sanatta düşünsel

<sup>6</sup> Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Sanat Çevresi, Ankara Sanat, Boyut, Gergedan Türk Sanatı, Sanat Dünyamız vb.

<sup>7</sup> Artist, Art&Life, RH+,P Dünya Sanatı, Rh+Sanat, Cey Sanat, Genç Sanat, Türkiye'de Sanat, Plato, Art-İst, Galerist, Res'i sayılabilir.

<sup>8</sup> Popüler Tarih, Yeni Aktüel, Toplumsal Tarih, Sky Life, İstanbul Life, Aksiyon ve Tempo, Arredamento Mimarlık, Yapı, Mimarlık Dekorasyon, Antik Dekor, Seramik, XXI. Gibi dergiler dikkat çekicidir.

altyapının, kavramların önemini benimseyen sanatçı, dünya sanat görüşlerine ve oluşumlarına paralel biçimde imge peşinde koşmaya başlamıştır.

1970'lerin ortasında başlayan *kavramsalcilık anlayış sonrası* nın Türkiye'de ilk örnekleri 1979 yılındaki Yeni Eğilimler Sergisine katılan, Fusun Onur ve Ayşe Erkmen gibi sanatçılarda görülür. Modernist düşünceyi, mekânı yapıtın bütünleyicisi olarak çalışmalarına katan bu iki önemli sanatçı, Türk sanatında bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

Küreselleşme kuramları, sanat kavramlarına yeni boyutlar kazandırmıştır.<sup>9</sup> Bu düşünsel çaba, Türkiye'de kavramsal sanatın öncülüğünü yapan sanatçıların çalışmalarına zemin oluşturdu. Çağdaş yaklaşımlarıyla sanat ortamının dinamik bir boyut kazanmasını sağlamayı ve yeni yetenekleri keşfetmeyi amaçlayan Yeni Eğilimler Sergilerinden sonra sanat üretimini bu çerçevede sürdüren kavramsal sanatçıların çabaları, ilki 1984 yılında gerçekleştirilen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A,B,C,D, sergileriyle sürdü.

Toplumsal yapının içinde bulunduğu bilgi çağına göre etkileşimi doğrultusunda geleneksel modern resim ve heykelin yetersiz kaldığının altını çizen sanatçılar bu sergilerde yer aldılar. Bu süreç; *sanatçılar, yaşam ve sanat arasındaki sınırdaki üretiyorlar ve toplumun sanatlarına önyargılı bakışını ve yakıştırmalarını silkelemek için, yaşamları boyunca sürdürecekleri bir stratejiyi paylaşıyorlar* biçiminde betimlenmiştir. (www.sanalmuze.org/burcu\_pehlivanoglu.)

Bu sergilere katılan sanatçıların bazıları heykel eğitimi almış, çalışmalarını düzenleme, ya da medya alanında yoğunlaştırmıştır. Bu yoğunlaşmanın, Türk sanatının uluslararası zeminde yer almasında altyapı hazırladığı söylenebilir.

Fusun Onur, gündelik olan üzerine çalışmış, basit sıradan nesnelere heykelin sınırlarında melezleştirmiş ve yerleştirmeleriyle heykelin konumunu sorgulayan bir tavır sergilemiştir. 1990'lardan başlayarak yaptığı müzik ile ilgili yerleştirmelerinde, nesnelere biçimleri, renkleri ve dokularını büyük bir duyarlılıkla ele alan sanatçı, bu öğelerin birbirleriyle olan ilişki ve mesafelerini özel bir ritme göre düzenlemiştir. (<http://www.felsefeekibi.com>) Ayşe Erkmen, bulunduğu mekânı tekrar okuyarak izleyiciye sunan tavrıyla gizli olanı, yok olanı ilişkilendirmeleriyle açığa çıkarır ve mekânın deneyimini tekrar yaşatır. Azade Köker'in, 2000'lere kadar ürettiği seramik heykelleri, plastik malzemedeki şeffaf, uçucu, kırılabilir, biçimli kadın heykellerinin düzenlemelerine dönüşmüştür. Erdağ Aksel, resimle yerleştirme yaparak, sanata ve tüketime dair ilişkiler zincirini izleyicinin sorgulamasına açmıştır. Osman

<sup>9</sup> 'Araya ,girme' (interposition), beniçinci ( egosentrism), insaniçinci (antroposentrism), büyükevren (macrocosmic), küçükevren ( microcosmic), kişisel bölge ( personal territory), toplumsal bölge (social territory) (<http://www.tiyatrodao.com/madra-&catid=34>: makale)

Dinç, öykülerden ve efsanelerden, bilim ve bilgidен beslenerek ürettiği, malzeme olarak demir ve camı kullandığı, insan ve doğal elementler ilişkisini vurgulayan, minimize edilmiş heykeller üretmiştir. İskender Yediler de heykeli biçimsel olarak hareketlendirerek, izleyiciyi süreç- içinde-heykel kavramıyla tanıştırmayı amaçlamıştır.

Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray gibi sanatçılar, çalışmalarıyla çağdaş sanatın Türkiye’de farklı bir yol çizmesini sağlarken hemen hemen aynı kuşağın heykel sanatçıları heykelin geleneksel yapılarını (kütle-mekân-form) kendi üsluplarına göre yorumlamaya devam ettiler.

Türkiye heykelinde ki diğer gelişmeler ise şöyle özetlenebilir:

- Mehmet Aksoy’un negatif pozitif ilişkisini 1990 yılında ‘*Vahdet-i Vücut*’ adlı seri yapıtlarına ve Anadolu uygarlıklarının formlarını mermer heykellerine aktarması,
- Seyhun Topuz’un saf geometrik-soyut kurgulamalarla heykel üretmesi
- Meriç Hızal’ın mermer, taş, tunç ve ahşap malzeme kullanarak, soyut-geometrik heykellerine sonraları simgesel katmanlar ekleyerek üslubuna devam etmesi,
- Ferit Özşen’in bronz, bakır ve paslanmaz çelik kullanarak doğurganlık ve bereket konularını işlemesi,
- Koray Ariş’in kösele ve ahşap malzemeyle, deriyi giydirme tekniği uygulayarak, soyut veya figüratif heykeller üretip, 1990’ların başında bu malzemelere kurşunu da eklemesi,
- Rahmi Aksungur’un bir mekân içinde ve modüler biçimde tasarladığı heykellerini mistik ve alegorik anlatımlı biçimlemelerle kütlenin çekim alanına ait etkisiyle tasarlaması,
- Remzi Savaş’ın metinsel bir anlatımı sezdirmeye çalıştığı obje kurgulamalarını yalın bir dile dönüştürmesi.

Heykellerini geleneksel dinamiklere dayalı unsurlar üzerine kuran heykel sanatçıları üretimlerini, anıt heykel ve sempozyum heykelleri alanlarında da göstermişlerdir. Özellikle 1980 ve 1995 tarihleri arasında Türkiye’de yapılan anıt heykel ve 2000’den sonra artan sempozyum etkinliklerine yoğunlukla katılan bu sanatçıların çağdaş heykel sanatının güncel olanla ilişkisinden kopmaya başlaması bu alanda bir boşluk doğurmuştur. Ancak, yapılan çalışmalara, ulusal ve uluslararası sergiler bağlamında bakarsak, bu sürece damgayı kadın heykeltıraşların vurduğunu görürüz.

Heykel sanatçısı, yaşamını sürdürebilmesinde ihtiyaç duyduğu ekonomik gelirin sağlanmasına olanak tanıyan ürünleri de sanat pazarına sunmak zorunda kalmıştır. Bu ürünler çoğunlukla çağdaş sanatın uzağında kalan, toplumsal bir bellek oluşturan tarihsel olaylar üzerinden kurulmuş, anıt özelliği taşıyan siparişlerdir. Atatürk anıtları ve Kurtuluş Savaşı temsillerinden oluşan heykeller dönemine girilmiştir. 1981 yılının



Atatürk'ün yüzüncü doğum yılı olması nedeniyle yapılan anıt heykellerin yanı sıra, 12 Eylül'den sonra yönetimin çok sayıda heykel siparişi vermesi (her şehre Atatürk heykeli projesi), yöresel özelliklerini ön plana çıkartmaya çalışan beldelerin talepleri, kamusal alan heykelleri, özel şirketlerin sembolleşme adına verdikleri büyük çaplı anıtsal heykeller dikkat çeker.

Bu dönem, 1992 de İstanbul Büyükşehir Belediyesinin *Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Yarışması* (bunlar anıt heykel mantığının dışına çıkan heykellerdir) gibi heykel siparişlerine yetişmeye çalışan heykeltıraşların dönemidir.

Yaşananlar sürecinde üretimiyle geçinmeye çalışan heykel sanatçısı, çağdaş sanat algısını yitirmiş bir halde, tarihin canlandırılması çabalarını maddi değerlere dönüştürmeyi denemiştir. Bu yaklaşım giderek heykelde seri üretime dayalı, teknoloji ağırlıklı *anıt heykelcilik* iş kolunu yaratmıştır. Bazıları yarışmalarla bazıları da davetiye usulü aldığı siparişlerin uygulanma biçimleri doğrultusunda ürettikleri Atatürk anıtlarıyla bir dönemin aynası olmuşlardır. A. Tekiner, bu gelişmede tarafların tutumunu şöyle betimler:

*Her daim Atatürk üzerinden üretilen ideolojik tek tip anıtlar yoluyla ileten ve somutlaştıran "sanatçı" dan çok sistemin bunu üretme biçimini ve niyetini ele almakta fayda vardır* (Tekiner, 2010 s;14)

Türkiye'nin bütün bölgelerine gönderilen, bir ideolojinin iletilmesinde lideri bir fetiş nesnesine çeviren bu işlerin çoğu mekânsal toplumsal, kültürel faktörleri bir arada tutamayan anıt heykel özelliğinden yoksundur. 80'lerden sonra yaşanan furyada yerel yönetimlerin karar olanaklarının artması heykel sanatçılarının bireysel çabalarıyla aldıkları siparişlerin sayısının artmasında önemli faktörlerden birisidir. Değişen her yönetim bu karar yetkisini kendi tercihlerinin belirleyiciliği doğrultusunda kullanmıştır. Yapılan çalışmalarda sanatsal unsurların göz ardı edildiği bir üretim zincirinin kontrolden çıkacak duruma gelmesi de kaçınılmazdır..

Türkiye'nin heykel plastiğini Atatürk heykelleri üzerinden okuma olanağı tanıyan bu süreç, heykel sanatçısının aldığı konum, üretim ve para kazanma çabası açısından ilginç bir paradoks yaratır. Kendini tamamen bu siparişlere veren bir kaç heykel sanatçısının yanı sıra akademisyenler hatta öğrencilerin bile bu pastadan pay almaya çalıştıkları gözlenmiştir.

Heykel sempozyumları, yapıldıkları kentlere yeni bir kimlik kazandırmanın yanı sıra Türk Büyüklerinin anıt heykellerini görmeye alışık olan halkı çevre estetiğine daha duyarlı kılmaya kent meydanlarını ve parkları da sanatsal değerlerle zenginleştirmeye katkıda bulunmayı amaçlar.

Heykel sanatının, özellikle günümüz iktidarının bazı kısıtlamalarına ve tahribatına uğraması, sanatçıların belli bir sınır içine çekilmesine neden oldu. Başlangıçta güzel sanatlar fakülteleri ve yerel yönetimlerin işbirliğiyle yapılan heykel sempozyumları, uluslararası düzeyde heykel sanatçıları bir araya getirirken zamanla sempozyum sanatçısı kavramının doğması ve katılımcı sanatçıların edindikleri deneyimler, sanatçıların sempozyum sempozyum gezmesine ve sempozyum düzenlenmesine de neden olmuştur. Bu sempozyumlarının yerel yönetimler tarafında siyasi getiri sağlamak için bir moda gibi desteklenmesi, Türkiye’de sayısı artan Güzel Sanatlar Fakültelerinden mezun olan öğrenciler için taş yontu sempozyumlarının önemini arttırdı.

Hiçbir ülkede olmadığı kadar heykel sempozyumu düzenleyen ülkemizde<sup>10</sup> bu süreç plastik değerler açısından değerlendirildiğinde sonuç iç açıcı görünmemektedir. Heykel sempozyumlarının Atatürk ve Kurtuluş Savaşını betimleyen Heykelleri gibi tekdüzeleşen bir konuyla sınırlandığını görülmektedir. Bu sempozyumların büyük çoğunluğunun taş heykel sempozyumu oluşu bir başka sorun daha doğurmuştur. Giderek heykelde malzeme çeşitliliği ortadan kalkmakta, kentin heykel odaklı dokusu tekdüzeleşmektedir. Bu sorun büyük oranda sempozyum düzenleyicilerinden kaynaklanmaktadır. Taş heykel yoğunluğunun içinde nadir örnekler olarak Zühtü Müritöğlu (Değirmendere) Ahşap Heykel Sempozyumu bu bağlamda önem kazanır. Aynı şekilde Karabük, Malatya ve Büyükçekmece de yapılan metal heykel sempozyumları bu monoton yönelimin değişimi için önemli örneklerdendir.

Ahu Antmen ve Zeynep Rona’nın Türkiye Sanat Yılığы adı altında derlediği, 2000 den 2006 yılına kadar yapılmış sanat etkinlikleri istatistiklerine bakıldığında, 2000 yılında Türkiye çapında var olan 315 sergi mekânında kayıtlı olarak ulaşılan karma ve kişisel resim sergisi sayısı 1104, heykel sergisi sayısı 48 iken 2005’te, 478 mekâna ulaşan ve bu mekânlarda açılan karma ve kişisel resim sergisi 1582 olduğu görülür. Açılan heykel sergisi sayısı 83 olarak saptanmıştır. (*Antmen Ahu, Rona Zeynep, 2006.s:12*) Heykel sergilerinin bu kadar az olmasının nedeninin, koleksiyonerlerin ve sanat galerilerinin heykel sanatına olan ilgisizliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Heykeltıraşlar çalışmalarının çoğunu atölyelerinde ya da evlerinde korumak zorunda kalmışlardır. Heykel sanatçıları bu süreçte yönlendiği üretim alanı nedeniyle, küratörlerin görüş alanı dışında kalmışlardır. 1985 sonrası sanat dilinin çoğunlukla disiplinlerarası bir düzleme doğru yönelmesi, (düzenleme, fotoğraf, belge, video ve dijital) küratörlerin bu sanatçıları ön plana çıkartması, heykel sanatçısını sıkıntıya sokmuştur ve çok az isim kendine buralarda yer bulabilmiştir.

Heykel sanatçısının tutunmaya çalıştığı bu iki alan; (Anıt heykel ve taş sempozyumları) alt ve üst sınırlarını kesin olarak çizemediğimiz, siyasi, toplumsal, kültürel, sosyolojik problemleri de barındırır. Sanat tarihi ve estetik bileşenlerde ortak

---

<sup>10</sup> 2010 yılında 16 uluslararası heykel sempozyumu yapılmıştır

noktayı bulmaya çalışan sanat ürünlerinin heykel alanında cılız kalmasının çok katmanlı nedenlerinin bütününe bakmakta yarar vardır. Türkiye’de üretilen sanatın biçimlenişindeki batı etkisi hala aşılamamış, Türk sanatının kendi söylemini ve biçimini anlatacak özgün bir dil oluşturulamamıştır. Bütün sanat dalları için böyle bir karmaşa söz konusuysen heykel sanatının geleceği konusunda iyimser olmak olanaksız görünmektedir.

Appadurai’nin küresel düzenin bir *sanal komşuluk* tan öteye gidemediği saptaması bağlamında<sup>11</sup>, Küreselliğin getirdiği özel koşullar sayesinde, uluslarının sınır ve *başarısızlık*’larından kurtulma çabasında olan sançtılar Türkiye’de de, uluslar-üstü kimliklerini benimseyerek, bienallerden sanat fuarlarına, göçebe pasaportları ile gezebildikleri söylenebilir. (Appadurai, 1996,s.43) Fakat geçmiş üretimlere referans vermeyen, tarihsiz güncel sanat, taklitçi olma statüsünü aşamayan sanat ortamlarının, bu gezici deneyimlerden ne denli yarar sağladığını tespit etmek ancak yakın gelecekte görülebilecektir.

Sanatsal kültürün değişimi bir gecenin sabahındaki devrimle gerçekleşmez. Köken sorunu yaratıcı bir kültürün oluşturulabilmesinde engeldir. Son yıllarda bienalleri ve galerileriyle önemli bir noktaya gelen Türk sanat ortamı içinde kendini var edebilecek heykeltıraşlarımızın sayılarında artış sağlanabilmesi, heykel sanatçısının bireysel çabalarına gerekli olanakların yaratılmasıyla gerçekleşebilir.

## KAYNAKÇA

- AKAY A.**, (2005).Sanatın Durumları Bağlam Yayınları. İstanbul
- ANTMEN A., RONA Z.**, (2006). Türkiye Sanat Yıllığı. Sanat Bilgi Belge Ltd, İstanbul,
- ÇALIKOĞLU L.**, 2007 Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- GERMANER S., KOÇAK, O., RONA Zeynep, FULYA E.**, Modern ve Ötesi. Felsefe Ekibi (erişim tarihi9 mart2011).  
[http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar\\_modern\\_otesi.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html),
- KÜÇÜK Mehmet, (1994)**Modenite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, Ankara,
- MADRA Beral**, 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi, 2005. (erişim tarihi:10 Mayıs 2011):  
[http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale](http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale),

---

<sup>11</sup> Stallabrass Julian,*Sanat A.Ş.Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009,s.43

**PELVANOĞLU, Burcu** Süreli Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri. (erişimtarihi10 Mayıs 2011).[www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_6.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm)

**TEKİNER Aylin**,(2010).Atatürk Heykelleri, Kült Estetik, Siyaset. İletişim yayınları. İstanbul

**STALLABRAAS Julian. (2009).** Sanat A.Ş.Çağdaş Sanat ve Bienaller. çev:SOĞANCILAR E. İletişim Yayınları, İstanbul.

**YILDIRIM, Mert.** Sermayenin Yeniden Üretiminde Esneklik(erişim23-02.2012) <http://www.barikat-lar.de/barikat/ozgurbarikat/5/sermayen.htm>