

## TÜRK SANAT ORTAMINDA 80’LER VE DEĞİŞİM SÜRECİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Neslihan KIYAR <sup>1</sup>

### ÖZET

Anadolu topraklarında değişim gerçeğinin ifade ettiği olgu, ivmesini büyük oranda yaşamsal sistemlerin hızından almıştır, almaktadır. Bu hızın en fazla hissedildiği 1950’lerden sonra içine girdiği süreç Türkiye’ nin toplumsal, sanatsal, kültürel, ekonomik ve siyasi bakımdan yüzlerce yılda oluşan, geleneksel tarım toplumundan, modern topluma doğru bir değişime evrilmekte olduğunu göstermektedir. Değişimin belli aşamalarında sorunlar yaşanmış olsa da, Türkiye’ nin toplumsal yapısında yeni bir oluşum söz konusudur. Toplumdan ayrı düşünülmemeyen sanatçı da değişime koşut, içinde bulunduğu grubun kimliğini, yaşama tarzını ve davranış kodlarını belli oranda edinmiş, kültürel değişimin parçacıklarından biri olmuş, yapıtlarını çağın gereklerine göre yorumlamıştır.

Türk sanatının 1980’lere gelişi sürecindeki aşamalar ne kadar önemli ise bu tarihten sonra oluşan yeni eğilimler de Türkiye’deki sanatı anlamak adına o kadar önemli ve değerli olduğu belirtilmeden geçilmemelidir. Sanatın 1950’lerden başlayarak geçirdiği değişim, sınırları aşan bir sentezin sonucu gelişse de kendi değerlerini temsil ederek yolunu bulmaya çalışmıştır. Özellikle 1980’li yıllarda yaşanan siyasi hareketliliğin toplumsal etkileri gözlenirken, sanatsal yaratılarda da farklı bir oluşumu tetiklemiş olduğu gerçeğiyle yüzleşilmektedir. Bireyselliğe dönüşle ilişkilendirilebilen ancak bir yanyıla topluluk bağlamında değerlendirilen birliktelikler, Türk sanatında kavramsal açımları temsil etmesi bakımından ileri bir aşamanın alternatif bulgularıdır. Çalışmada, söz konusu dönemlerde belirginleşen sanat hareketlerinin, dünyanın dolayısıyla Türkiye’ nin sosyolojik meselelerini yorumsal bir dil ile sanata nasıl bağladıkları üzerine bir değerlendirme yapılacaktır. Bulgular çerçevesinde saptanan yaratıların sanat-metin sınırlarında dolaşan kavramsal söylemler ile olan pratiklerine odaklanılarak, nihai ereğe ulaşılabilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel Değişim, 1980’lerin Yeni Eğilimleri, Türkiye’de Kavramsal Sanat

**Jel Kodları:** M15, M17

---

<sup>1</sup>Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi GSF, neslihankiyar@yahoo.com

## THOUGHTS ON THE TURKISH ART SCENE IN THE 80'S AND THE CHANGE PROCESS

### ABSTRACT

The phenomenon implied by the reality of change in Anatolia has mostly been and is being accelerated by the high speed of vital systems. The period which Turkey stepped into after 1950's, which was the decade when this speed was felt the most intensely, indicates a shift from a traditional agricultural society to a modern society, which formed in hundreds of years socially, artistically, culturally, economically, and politically. Although it experienced problems in certain stages of the change, there was a new formation in the social structure of Turkey. Artists, who cannot be considered separate from the society, adopted the identity, the lifestyle, and the behavior codes of the group of which they were a part, became one of the components of the cultural change, and interpreted their creations according to necessities of the era.

It must be mentioned that, to understand the Turkish art, new tendencies which emerged after 1980's are just as important and valuable as stages witnessed by the Turkish art until 1980's. Although the process of change experienced by the Turkish art beginning from 1950's is the result of a synthesis that exceeds boundaries, the Turkish art tried to find its own path by representing its own values. While it is possible to observe social impacts of the political mobility experienced in 1980's in particular, this political mobility triggered a different formation in artistic creations as well. Associations which may be attributed to a return to individualism, yet assessed within a context of community as well, are alternative findings of an advanced stage in that they represent conceptual initiatives in the Turkish art. This study performs an assessment regarding how art movements which emerged in the mentioned periods associated sociological matters of the world, and sociological matters of Turkey by extension, with art using an interpretive discourse. The study aims to reach its final goal by focusing on practices of creations with conceptual discourses, which wander around at the margins of art-text.

**Keywords:** Cultural Change, New Tendencies of 1980's, Conceptual Art in Turkey

**JEL Codes:** M15, M17

## GİRİŞ

Sanatsal gelişmeleri etkileme gücü olan toplumsal değişimlerin kökeninde siyasi ve ekonomik faktörlerin olduğunu biliyoruz. Bu türden etkileşimlerin her toplumun tarihsel arka planında olduğu gerçeğinden yola çıkarak, 1980 ve sonrası Türk sanatının dönemsel oluşumlarını yönlendiren önemli olaylara değinmenin gerekliliği üzerine yapılan araştırmada, 1945’lerden itibaren yaşanan gelişmelere dair değerlendirmelerden de faydalanılacaktır.

Bilindiği gibi, Türkiye’de plastik sanatların, Cumhuriyet dönemiyle birlikte önemli bir modernleşme süreci içine girmiş olduğu kabul edilmektedir. Bu sürecin de büyük oranda 19. yüzyıl sonlarına doğru başladığı düşünülürse, resim ve heykel tarihinin kopmayla birlikte, bir sürekliliği ve geleneği de devam ettirmekte olduğu görülecektir. Osman Hamdi Bey zamanında başlayan bu serüven (1883) kendisini 1950’li yıllarla birlikte başka bir serüvene terk etmiştir. Bu süreklilik ve kopmanın oluşturulduğu pratikler, yapılanmalar arasındaki ilişkilerin marjinal bir tarihi vardır ki, bu tarih büyük olaylar ile birlikte “habitüsleri”, onun getirdiği pratikleri ve buradan yola çıkarak da gelişen sistem ve yapıyı ele almaktadır (Akay, 1999).

Önemli bir dönüm noktasını temsil eden 1945’li yıllarda, savaş sonrası yıkılan Avrupa, savaşın hem siyasal hem de ekonomik galibi ABD’nin kredi ve hibelerine muhtaç duruma gelmiştir. SSCB ile Batılı müttefikleri arasında savaş sonrası dünyaya yönelik uzlaşmazlıklar nükleer silahların tehdidi altında ve iki farklı ideoloji temelinde, iki kutuplu bir dünyanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. ABD bu nedenle kendi etki sahasında kalan bölgeleri ve eski dünya güçleri olan Batı Avrupalı müttefiklerini ekonomik olarak kalkındırma amacıyla yatırımlarını bu bölgeye aktarmıştır. ABD’nin büyük destek olduğu Avrupa Ekonomik Topluluğu’nun (AET) kurulması ile de ABD’nin Avrupa içindeki yatırımlarında önemli artışlar meydana gelmiştir. Fransa ve Almanya gibi savaş öncesinin önde gelen borç veren ülkelerinin artık kredi sağlayacak durumları kalmamıştır. Savaş sonrasında, Bretton Woods konferansları ile kurulan Dünya Bankası ve IMF ile yeni dünya düzeninin temel uluslararası kurumları ortaya çıkmıştır. Dünya paraları dolara bağlanarak uluslararası değişimde kolaylık sağlanmıştır. Böylece kredi sağlamanın kaynağı uluslararası yapılara, bu yapılar üzerindeki etki de ABD’ye geçmiştir. Bu durumun nedeni de ABD’nin o dönemdeki gücünün boyutlarıdır; ABD dünya ekonomik üretiminin yüzde 35’ini gerçekleştiren ülke olarak dünyaya kendine göre şekil vermesinin kaçınılmazlığını diğer ülkelere kabul ettirmiştir (Görgün, 2004).

1952’de Türkiye’nin NATO’ya katılması, ABD etkisini arttırmış, yapılan Türk-Amerikan Kültür Anlaşması ve çeşitli burslarla yeni bir dönem başlamıştır. Osmanlı’daki kapitülasyonları hatırlatan her türlü uygulamayla kısıtlayıcı hükümler kaldırılmış ve ABD’nin Türkiye’de özgürce

hareket etmesi sağlanmıştır. Bu yolla iki ülke arasında askeri, ekonomik ve kültürel ilişkiler yoğunlaşmıştır. Türk ekonomisi dış yardımların artmasıyla dinamik bir döneme girmiştir. Tarımda üretim artmış, ihracat gelişmiş, milli gelirden genişleme yaşanmıştır. Ancak Kore Savaşı'nın sona ermesiyle ihracat azalmış, enflasyon ve dış ödemedeki açıkların artmasına neden olmuştur. Sonraki yıllarda da iç ve dış politikada yaşanan sorunlar ekonomiye yansımış, hükümeti baskıcı önlemler almaya zorlamıştır (Torun, 2002). Bu yıllar, halkın siyasi yaşama katıldığı, ulaşım ve iletişimin geliştiği, işçi sınıfının ortaya çıktığı, kentleşme ve nüfus hızının arttığı, ekonomik, teknolojik ve bilimsel açıdan modernleşme çabalarının belirginleştiği, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde başlatılmış olan atılımların, dönem koşulları içinde değişime uğradığı bir dönemi temsil etmektedir.

Bunun yanında, 1950'lerde II. Dünya Savaşı ile başlayan sosyal yapı değişikliği daha somut hale gelmiştir. Ekonomide seyredilen politikalar, köylerde tarımda makineleşme, yeni yolların yapılması, dış yardımlar ve ticari piyasanın etkisiyle kapalı geleneksel yapısından pazar ekonomisine geçiş gibi önemli değişimler yaratmıştır. Toprak ağaları güç kazanmış, fakirleşen ve tarım işçisi haline gelen topraksız köylüler şehirlere göç etmeye başlamışlardır. Yatırımların batıya kaydırılmış olması göçlerin yönünü belirlemiş, 1950'lerden sonra şehir nüfusları artış göstermiştir. Diğer taraftan, Türk kültür yaşamının önemli bir aşaması olan eden halkevleri ve halkodalarının, çok partili yaşamla birlikte sorun olması ve yeni statü çabalarının sonuçsuz kalması, 1950 seçimlerinden sonra geleceklerini tehlikeye atmıştır. Bu dönemde Köy Enstitüleri'nde önemli değişiklikler yapılmıştır. Devrimci nitelikteki bu kurumlar DP iktidarında yeniden ele alınmış, öğretmen okulları haline getirilmiştir. 1950-1960 döneminde hat safhaya ulaşan Amerikan kültürünün yayılması amaçlı yapılan eğitim yardımlarına, kültürel ilişkilerin geliştirilmesi gibi bir anlam yüklenmiştir. Böylelikle ABD, öğrenci değişim programlarıyla az gelişmiş ülkelerin olduğu gibi Türkiye'nin de eğitim sistemini önemli ölçüde etkilemiştir (Torun, 2002).

1960 sonrası döneme gelindiğinde, siyasi ve ekonomik açıdan istikrarlı bir tablo var olmadığı halde; Türkiye uluslararası platformlara girmiş, dünyadaki oluşumları yakından takip edebilmiştir. Tüm bu sıkıntılara rağmen, ülkenin bu açılımı toplumsal yapıya da yansımış ve kültürel olaylara karşı duyarlı olan kesim genişleme göstermiştir.

1960-1980 yılları arası, siyasal açıdan üç askeri müdahalenin yaşanmıştır. Anayasa iki kez değişmiş, sol düşünce yasallaştığı gibi kısıtlanmış, bu gibi nedenlerle toplum karışıklıklar içinde çalkantılı bir dönemi yaşamıştır. 1960'ta gerçekleştirilen 27 Mayıs Devrimi, toplumsal ve ekonomik alanda dönüşümsel etkiler yaratması bakımından yeni bir evrenin başlangıcı olmuş, 1961 Anayasası ile yeni kurumlar oluşturulmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği geniş özgürlükler dolayısıyla ortaya çıkan

sosyal çalkantılar nedeniyle 12 Mart 1971’de, 12 Eylül Darbesi’nin provası niteliğinde, ikinci bir askeri müdahaleyle karşılaşmıştır.

Diğer yandan, ekonomik açıdan, 1976’ya kadar yüksek bir kalkınma hızı, sanayileşme atılımı, holdingleşme ve bu tarihten sonra petrol fiyatlarında yükselme ve Kıbrıs Savaşı’nın etkileriyle enflasyonist bir dönem yaşanmıştır. Yüksek öğrenime talebin arttığı, özel okullar yasasının çıkarılmasından sonra özel okulların birbiri arkasına açıldığı bu dönem aktif yönelişlere olanak hazırlamıştır. Çağdaş teknoloji ve sanayi ürünlerinin Türkiye’de yapımı ya da montajını hazırlayarak, tarım ülkesi konumundan sanayi ülkesi olma düzeyine götürecektir girişimler, eskisinden daha atak girişimler halinde bu dönemde yaşama sokulmuş, dünya standartlarının gerisine düşmemeye çalışan ve ekonomik bunalımları en az zararla atlattırma yönelik önlemler, planlı kalkınma stratejisine uygun biçimde işler hale getirici çabalar, kamuoyunda tartışılmaya başlanmıştır. 1970’li yıllarda kurulan yeni üniversiteler, yüksek öğrenim kapısı önünde biriken yeni öğrenci gruplarını kısa zamanda bünyesine çeken ve yeni ihtiyaç dalgalarının artan nüfusla birlikte oluşumuna yol açan sorunların çözümünü aşamasında güncelliklerini korumuşlardır (Özsezgin, 1998).

1980’ler Türkiye’de yeni bir darbe ile başlamıştır. Bu, toplum hayatının tüm alanlarını kuşatan bir darbedir. 12 Eylül Darbesi, Türkiye’de halkın önemli bölümü tarafından, siyasi, sosyal ve ekonomik kaoslara çözüm bulamayan, iflas etmiş parlamenter rejimin haklı alternatifi olarak görülmüştür. Her şeyden önce Türkiye’yi bir iç savaştan kurtarmıştır. Bu nedenle, darbeye bir direniş olmadığı gibi, büyük çoğunluk, darbe liderlerini kısa sürede benimsemiştir. 1980’lerin Türkiye toplumuna getirdiği en önemli olgu ise toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla, kapalılıktan belli bir açıklığa yönelmesidir. Bunda uluslararası konjonktürün büyük payı vardır. Ne var ki o dönemlerde, hangi anlamlara geldiği yeterince ayrımsanmamış Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupa merkezli kabulü yaşanmaktadır. Gene de ve her şeye karşın, ülkenin kendi iç koşulları sıkı sıkıya korunmak istenmektedir. Yani, “bir çatışma gerçeği olarak kültür” diye özetlenebilecek bu yaklaşımın bir başka boyutu da, dışarıklı olmak isterken kendisi olmaya çabalayan Türkiye gerçeğidir. Türkiye, bütün sancısını çekerek yöneldiği kitlenin bir parçası olmak istemektedir. O noktadan başlayarak da toplum, kopuşlara dayanan ve “kopuş kültürü” denebilecek bir anlayışı hızla terk etmiş ve “eklemlenme kültürü” diye tanımlanabilecek yeni bir döneme geçmiştir. Aynı zamanda, küreselleşme olgusunun da etkisiyle yerel önemini kavramış, belleğini yeniden kazanmaya, geçmişini anımsamaya, kendisiyle barışmaya koyulmuştur (Kahraman, 1999). Bu süreç etkilerini ilerleyen zaman içerisinde özellikle sanatta derinden göstermiş, farklı boyutları ve açılımları temsil eden uygulamalara dönüşmüştür.

## 1. BAŞLANGIÇ OLARAK 1980'LER

Darbelerle sarsılan Türkiye’de, yerelin evrenselleşmesi, evrenselin yerelleşmesi diye özetlenebilecek küreselleşme olgusu, kültür bağlamında bu yargının tam bir yansıması denebilecek bir olanak sunarken aslında, temel kültürel paradigmanın çatlamasına da tanıklık etmektedir. Bu sürecin aslında 1950’yle birlikte başlayan dönemle eklemlendiği rahatlıkla öne sürülebilir. Aradaki tek farkın, 1950’lerde kitle kültürünün seçkin bir kültür mantığıyla ele alınmasıyken, bu kez seçkin kültürün kitle kültürünün içinde eritilmesi olduğudur. O nedenle, kitle kültürü de kendi özgün mantığını ve yapısını koruyamamış, o da giderek taşra kültürüyle iç içe girmiş, ona teslim olmuştur (Kahraman, 1989; Kwame, 1992). Her şeye karşın, 1980 ve 1990’ların toplumsal kültürel açımları “modernizm içinde gelenek” diye özetlenebilecek bir yaklaşıma denk düşmektedir. Bununla beraber, gelenek vurgusunu öne çıkaran dinsel kökenli anlayışlar da doğmuş, modernizm kavramından uzaklaşmak istemeyen bu kesimin yönelimi de “gelenek içinde modernizm” olmuştur (Banuri, 1990).

Batı ile temasın başlangıcı sayılabilecek 1980’ler ve 1990’larda, teknolojik olanakların yaygınlaşması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah düzeyinin yükselmesi, kentlilerin ve köyden kente gelen çok geniş kitlelerin (ki bunların önemli bir bölümü üçüncü kuşak gecekondular toplumu oluşturuyor) Batı kültürünü en azından nesne olarak tanınmasına imkân vermiştir. Ayrıca, taklit ve ithal kültür, günlük yaşama yayıldıkça doğallık kazanmıştır (Aksüğür Duben, 1999).

Bu yıllar Sovyet Bloku’nun dağılmasına koşut olarak Türkiye’de sağ-sol çatışmasının anlamsızlaştığı veya bu ayrımın bulanıklaştığı ve etnik/dinsel kimliklerin patladığı bir dönem olmuştur. Din siyasallaşarak Türk siyasal yaşamında alternatif bir politik söylem haline gelmişken, öte yandan “postmodern darbe” olarak nitelendirilen 28 Şubat süreciyle birlikte Cumhuriyet rejimine karşı bir tehdit olarak algılanan siyasal İslam karşısında, askeri bürokrasi siyasal yaşama egemen olmaya ve toplumu yeniden şekillendirme girişiminde bulunmaya başlamıştır. Mevcut partilerin siyasal İslam’a karşı alternatif bir söylem oluşturmaktaki başarısızlıkları, askeri bürokrasiyi yeniden politikaya sokmuştur. Ayrıca yolsuzlukların tırandığı bu dönemde toplumun da partilere ve onların siyasetine karşı bir güvensizlik duygusu geliştirdiği görülmüştür. Bu güvensizlik ortamında, 1980’lerden başlayarak 2000 yılına kadar, uyumsuz, kutuplu, bazen de işlevsiz sivil toplum kuruluşlarının sayısında artış olmuştur. 2000’li yılların başı, Türkiye için geleneksel yapıların ve kurumların temel işlevlerini yerine getirmekte artık yetersiz olduğu ve buna bağlı krizlerin yaşandığı bir dönemin başlangıcı olmuştur (Gökçe, 2004).

Truman Doktrin’ine dayalı olarak ABD ile Türkiye arasında 1947 yılında imzalanan “Yardım Anlaşması” başka bir dönemin başlangıcı olmuştur. 17. Stand-By anlaşmasını, Aralık 1999’da

imzalayan Türkiye'nin IMF serüveni bu dönemde başlamıştır. 14 Şubat 1947'de IMF'ye giren Türkiye, parasını yüzde 100'ün üzerinde devalüe etmiş ve yakın tarihinde ortaya çıkan tüm ekonomik krizleri IMF'nin istikrar programları ile çözmeye çalışmanın ilk adımını atmıştır. Diğer yandan, tarım sektöründe de, 1950'lerden itibaren büyük değişimler olmuştur. Tarımın teknolojik yapısında, işlenen toprakların mülkiyetinde ve tarıma ayrılan kredilerin dağılımındaki değişimler sonucu olarak ortaya çıkan mülksüzleşme, işsizlik, yüksek orandaki nüfus artışı büyük bir nüfusun tarımdan kopuş sürecini başlatmıştır. Karayolu ulaşımındaki hızlı gelişme mal ve insan akımını hızlandırmıştır. Bu olgu gerek tüketim gerek üretim mallarının kolaylıkla dolaşımını hızlandırmış, başka bir anlatımla tüketim toplumunun koşullarını hazırlamıştır. Kentlere göç akışı, 1960'larda otomotivi de içine alarak gelişen ve çeşitlenen, gümrük duvarları ve teşviklerle korunan, desteklenen montaj sanayine ucuz işgücü sağladığı için özendirilmiştir. 1950-1965 yılları arası tüm Türkiye'de kentleşme hızının yüzde 6'lar düzeyine tırmandığı yıllar olmuştur (Aydemir, 1999).

Anakentlerde yaşanan baş döndürücü göç olayları karşısında, kent ve kamu yönetimleri gerekli önlemleri almadığı için çarpık yapılaşma, gecekondulaşma giderek yaygınlaşmış, hala da etkilerini sürdürmektedir. II. Dünya Savaşı'ndan bu yana özellikle 3. dünya ülkeleri olarak adlandırılan az gelişmiş ülkelerde görülen hızlı nüfus artışı ile ortaya çıkan kentleşme sürecinde "gecekondu" olgusu gündeme gelmiştir. 19. yüzyılda Paris'te ve Londra'da konut sıkıntısı nedeniyle ortaya çıkan gecekondu kavramı, ülkemizde 1940'lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Türkiye'de 1950'lerden sonra görülmeye başlayan iç göçler ve hızlı kentleşme hareketinin özellikle büyük kentlerimizde konut açığı sorununa ve gecekondulaşma gibi olumsuz bir yapılaşmaya neden olduğu bilinmektedir (Sevgi, 1988). Ancak yavaş sanayileşme ve güvenli yüksek ücretli iş azlığı, gecekondu bölgelerini geçici alanlar olmaktan çıkarmış, kesin kalıcılık sağlamıştır.

Ülkemizde kentleşme, gecekondulaşma ile çağrışım içinde olmuştur. Çarpık kentleşmenin en önemli özelliği gecekondu"dur. Buna bağlı olarak, kültür değişmelerini ve bu değişimlerin yarattığı kültür ihtilaflarını suçun doğrudan veya dolaylı etkeni sayan görüşler de genişdir. Köyden kente gelenler gecekondu bölgesinin olumsuz şartlarını kendi köyü ile karşılaştırmakta ve yine de yaşantısını daha iyi, memnuniyet verici bulmaktadır. Bu nedenle köyden gelen nüfus geri dönmeyi düşünmemektedir. Ancak kuşaklar değiştikçe gecekondu bölgesinin insanı kıyaslamayı köyle değil, yaşadığı şehrin gelişmiş bölgeleriyle yapmaktadır. Kültür çelişkisi köyden gelen insanca kavrandığında, kültür çatışmaları ortaya çıkmakta, kültür değişiminin yaratacağı ceza adaleti sorunları daha açık ve kesin olarak belirlemektedir (Özek, 1974; Dönmezer, 1984; Sevgi, 1988; Görmez, 1991).

Bunun yanı sıra, özellikle büyük şehirlerde oluşan kültürel oluşuma dahil olan acılı türküler, arabesk müzik, sokaklara ait bir yaşam şekli ayrı bir "duruş" kültürünü geliştirmiştir. Yoksulluk kültürü olarak da ifade edilebilecek olan bu duruş, kentli ile göçen kitle arasında ciddi ayrışmalara neden olmuş,

gettolaşmayla sonuçlanan alan bölünmelerini büsbütün tetiklemiştir. Aslında bu alanlarda yaşayan insanların manevi sistemleri ile şehir yaşamı arasındaki kültürel boşluk, iki kesim arasında filmlere bile konu olan bir nevi sevgi ve empati eksikliğini doğurmuştur.

21. yüzyılın başlangıcında Türkiye her zamankinden daha fazla ve yepyeni bir gelişmişlik anlayışı ve teşebbüsü içinde bulunmaktadır. Teknik gelişmeler sayesinde yeryüzü hızla küçülmüş ve uzak ülkeler birbirlerine hızla yaklaşarak bugün komşu olmuşlardır. Terörizm ve uyuşturucu ticareti gibi suçlar ile insan hakları, göç hareketleri ve çevre kirlenmesi gibi hususlar süratle sınırları aşan bir nitelik kazanarak uluslararası toplumun büyük bir kesiminin ortak sorunları haline gelmiştir. Bu nedendir ki günümüzde devletlerin başarısını büyük ölçüde bu küresel dinamiklere uyum sağlayabilmeleri ve onları milli hedeflerin gerçekleştirilmesinde kullanabilmeleri belirlemektedir. Sonuçta, 1950'lerden sonra, Türk toplumunu etkileyen ve belli bir kültürel değişime uğramasına neden olan sosyal, siyasal ve kültürel olaylar, bir sonraki bölümde incelenecek olan, sanat adına da yeni bir dönemin doğmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca, Ankara, İzmir ve İstanbul çevrelerinin sanatsal gelişimine paralel yürütülmeye çalışılan bu değişim, belli bir düzeye ulaşma yolunu tutmuş olduğu da bir gerçektir.

### **1.1. Türk Sanat Ortamında 1980'ler**

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına bakıldığında, toplumun modernleşme yolunda formasyonu hedeflenmiş olduğu rahatlıkla görülebilir. Devlet merkezli girişimler, imtiyazsız, sınıfsız ve kaynaşmış bir toplum oluşturma düşüncesiyle kültürel platformlarda varlık gösterme yaygınlaştırılmıştır. Devletin himayesi altına alınan sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış kültür politikasının itici gücü olan devletin bekası için gerekli olan temellerden biri olarak kabul edilmiştir. Çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilme işlevini de yüklenen sanat, hızlı bir değişimin yaşanarak halkın kültür seviyesinin yükseltilmesi için devletin himayesinde gelişme imkânı bulmuştur. Bu amaç yerine getirilirken de halkın kolay anlayabileceği figüratif resim seçilmiştir. Kahramanlık, cesaret, dayanıklılık, sağlamlık, güçlülük gibi imgelerle donatılmış resimler siyasi otoritenin kontrolünde, ideolojiye koşut ele alınmışlardır (Öndin, 2003). Tabi burada bu aşamalara değinmek 1980'ler ve sonrası kadar, 1950'ler ve sonrasında da değişim ve dönüşüm dinamiklerini anlamamız açısından önemli bulunmaktadır. Bu dönemsel gelişmeleri birbirinden bağımsızmış gibi yorumlayabilsek de, dokusal olarak asla ayrılamayacak bir bütünün parçalarıymış gibi değerlendirmemiz gerekmektedir.

1950'li yıllara gelindiğinde de, Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönemin başlamış olduğuna ve günümüze değin sürdürülmek istendiğine rastlarız. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişimler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını etkilemiş, birtakım farklılaşmalara yol açmıştır. II. Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak



kalınmamış yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model almaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamalarını ortaya koymuştur. Bu arada sanat, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının göstergesi olduğu bir platform olmuş, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. Şüphesiz bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır. Fakat Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde kalmasıyla bireysel üslup araştırmaları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruya gelmiştir (Tansuğ, 1982).

Bilindiği gibi, II. Dünya Savaşı, Batı sanatının kronolojik değerlendirilmesinde bir dönüm noktası olarak belirlenmiş bir milattır. Savaş ve sonrası gelişmeler Türk plastik sanatları açısından da büyük önem taşımaktadır. Ancak Türk Sanatı'nın 1950 öncesi ve sonrası dönemle arasındaki farkı belirleyecek gerçek etmen 1950'lerde başlayan parlamenter demokrasi etkinlikleri ve bunun toplumsal yapıda yarattığı değişikliklerdir. Ekonomi ve sanayi alanlarındaki gelişmeler, hızlı kentleşme ve kent yaşantısının değişmesi, uluslararası düzeyde iletişimin güçlenmesi, çağdaş dünya ile ilişkilerin artması gibi önemli olgular geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmasının yanı sıra plastik sanatlar alanında da etkilerini göstermiştir.

Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze ülkemizdeki kültür sanat oluşumlarındaki değişimlere bakıldığında, devletin önemli desteğiyle çağdaş bir niteliğe ulaştığı ve bu destekle ülkenin kültür kaynaklarının korunup geliştirildiği görülmektedir. Kültür politikası güdülürken, her alandaki sanatı ve sanatçıyı koruyan bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Klasik müzik, sahne sanatları, plastik sanatlar gibi sahalarda devlet konservatuarları kurulmuş, akademiler araştırmalarını sürdürmüş; uygulamada, Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü gibi kurumlar, Türkiye'nin kültürel gelişiminde çok ciddi toplumsal görevler ifa etmişlerdir. 1959-1960 yılında İstanbul'da da opera kurma çalışmaları sonuçlanmış, 1983 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, 1992 yılında Mersin Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü ve 1999 yılında da Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü kurulmuştur ([www.kultur.gov.tr](http://www.kultur.gov.tr)).

Sanatın tanımı içinde, sanat-toplum-sanatçı arasında kurulması gerekli olan ilişki zinciri ve bu ilişki ağının sürekliliği mutlaka bulunmak durumunda olmuştur. Bu sürekli ilişkinin toplumla buluşması sanat yaratımında profesyonellik kavramını da beraberinde getirmiştir. Bir anlamda sanatın yaşamsallığını sürdüreceği sanat ortamının yaratılması anlamını içermektedir. Sanat, etkileşim, iletişim, bilgilendirme, belgelendirme, var etme, yaratma ve yüceltme aşamalarını sanat ortamının içinde, sanatın kökenini ve gelişimini tanıtan müzelerde kazanmıştır. Yaygınlaşmasının gerçekleşmesine aracı olan kurumlarsa, kuşkusuz, sanatın güncel gelişimini tanıtan özel galeriler olmuştur. Bu oluşumlardan yoksun kalmak, toplumun sanat yaratımının dışında, kendi dar çevrelerinin içinde kısıtlı kalmasına

neden olmuştur ya da olacaktır. Sanatın yaratıcı, düşündürücü ve atılımcı gücünden yoksun kalan toplumların aydınlanmalarında ve ilerlemelerinde yaşanan kargaşa, sanatçının var olması, gelişme aşamalarını tamamlamasında ortaya çıkmıştır.

1950 sonrası sosyal, siyasal ve ekonomik alanlardaki yeni oluşumların, yeni açılımlara ve çok yönlülüğe uzanan etkileri sebebiyle, işçi-köylü sınıfının yaşamı ve doğası, bireysel etkinliklerle daha anlaşılır bir anlatım bulmuştur. Artan bu bireysel hareketlilik, 1970’li yıllarda özel galerilerin sayısının artmasını sağlamış ve belli bir sanat piyasası oluşturmanın ilk adımı olmuştur. Önceleri büyük kentlerde açılan sanat galerileri, gelişen sanat piyasasına koşut Anadolu’ya da yayılma imkânı bulmuştur. Bu artışa neden olarak, sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşp, bu birikime sahip kesimin özel resim koleksiyonlarına sahip olma isteğiyle, resme ticari bir meta olarak yaklaşması gösterilebilir (Ersoy, 1998).

1950’li yıllara kadar geri götürülebilecek hareketlilik dönemi Maya Sanat Galerisi’nin kurulmasıyla ve 1954 yılında Yapı Kredi’nin bünyesinde Uluslararası Tenkitçiler Kongresi’nin ressam Aliye Berger’in tablosunu birincilik ile mükâfatlandırmasıyla bir dönüm noktası yaşamıştır. Bu yıllarla birlikte yavaş yavaş “devlet himayesinden” “serbestleşmeye” doğru bir eğilim gözlenmiştir. Akademi dışına taşmaya başlayan plastik sanatlar yeni nefes alma imkânı ortaya çıkarmıştır. Arkasında da 1971’de Melda Kaptana Galerisi, butiği galeriye çevirmiş ve meşru bir “sivil” galericilik örneği vermiştir. Bu galerinin “modern müze örneği vereceği iddiası” ise “Türkiye’de açılan ilk devamlı sergi” olma karakterini taşımıştır. Ömer Uluç açılış sırasında gazeteci Zeynep Oral’a “*Desenize artık evlerin salonlarındaki karpuz resimleri değişecek*” diye söylemiştir. 1972’de Melda Kaptana, 1950’li yılların beş yıl açık kalmış olan Maya Galerisi’ni anma sergisi düzenlemiştir. Beyoğlu’nda Kallavi sokağında açılmış olan Maya Galerisi’nin Türk sanat tarihindeki yeri ve Adalet Cimcoz’un önemini konu alan bu sergi Adalet Cimcoz’un gençlere yönelik sergiler açması fikrini hatırlatarak, bu fikri sürdürmek istediğini belli bir oranda açıklamıştır (Akay, 1999).

1960’dan sonra, sanatçı sayısındaki artış da dikkat çekicidir. Bunun, sanat öğretimi yapan kurumların sayısındaki artışla ilişkili olduğu söylenebilir. Özel galeri olgusu da, bu dönemin bir aşamasıdır ki, 1970’lerde Ankara ve İstanbul’un sanat çevrelerini biçimlendiren olgular arasına girmiştir. Devlet sergilerinin merkez oluşturduğu bir ortamda, koca bir yıl içinde açılan sergi sayısı üç ya da beşi geçmezken, 1970’lerde yalnız bir kentte yüzü aşkın serginin izlenebilir olması, Türkiye’de sanat yapıtına yönelik yatırım çabalarının, koleksiyonculuk düzeyinde anlam kazanmaya başladığını kanıtlamaktadır. Ancak, resme gösterilen bu ilgiyi karşılayabilmek için, sanatçılar gereğinden fazla resim yapma çabasına girmişlerdir. Piyasa için sanatlarını bir yana bırakan bu sanatçıların, resim sanatını büyük bir çıkmaza sürüklediği gerçektir. Bunun yanında, resim alıcısı kitlenin istekleri ve eğilimleri sanatın gelişme boyutunu etkilemekte, belirleyici olmaktadır. İşte, resim sanatının içinde bulunduğu bu

karmaşık durum, aynı zamanda onu yozlaşmasının da sebebi olmaktadır (Ersoy, 1998). Bütün bunların yanı sıra, 1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşmış, zengin ve seçkin sınıfın ilgi odağı olmuştur. Böylece, galericilik konusundaki artan özel girişimler, sanatçıların toplumun belli bir kesiminin sanat yapıtı alıcısı olmasını zorlama arayışlarını destekler konuma gelmiştir.

Özel sektörün kurum olarak sanata desteği ise Ege Bölgesi çapında düzenlenen “DYO Resim Yarışması” (ilki 1967) ile yurt çapında düzenlenen bir etkinlik halini almıştır. Vakko’nun Beyoğlu’nda açtığı Vakko Sanat Galerisi özel sektörün bir başka desteği olarak dikkati çekmektedir. Resmi ve özel bankalar ise, koleksiyon oluşturmak amacıyla sanat yapıtı satın alma faaliyetlerini artırmakla kalmamış, sanat ortamına “banka galerisi” kavramını da kazandırmışlardır. Bu dönemde, konsolosluk galerilerinin varlığı da önemlidir. Ayrıca 1960’lı yılların ortalarından itibaren, sanat etkinliklerini yurdun çeşitli bölgelerine yaymayı amaçlayan Devlet Güzel Sanatlar ve Belediye Galerileri açılmıştır. Ancak, devletin bir kültür politikası ortaya koyamaması ve resim-heykel müzeleri kuramaması, toplumun sanat yapıtı satın alabilecek ekonomik birikime sahip kişi ve kuruluşlarının kültürel altyapısının gelişimine sekte vurmuş, yerli talebin oluşmasını geciktirmiştir.

Bu dönemde, resmi makamlar da sanatçılara sergi açabilecekleri bir mekân sağlama ihtiyacını duymuşlardır. Türkiye’de modern sonrası dönemin 90’lı yıllarında iletişim olanaklarının hızlanmasıyla, sanat ortamı uluslararası ilişkilerle hareketlenmiştir. Bienaller, sergiler ve kongrelerle güncel sanat hareketleri izlenilebilmiştir. Sanatçılar dış ülkelere daha rahat gidebilmiş ve uluslararası platformda başarılar elde edebilmiştir. Yayın hayatı canlanmıştır. Eleştiri ve kuramsal yazın, 1950 öncesi ve 1960-1980 yazınından farklı bir söylem geliştirmiştir. Sanatçıların artan çabaları, özel ve resmi nitelikli galerilerin dar bir kapsamda da olsa belirmeye başlaması ve dönemin “Yeditepe” ve “Esi” gibi sanat dergilerinin makaleler ve haberler yoluyla katkı sağlamaları, bu dönemde hareketlenen bir sanat ortamına kaynaklık etmiştir. Zamanla, kısmen ya da tamamıyla plastik sanatlar üzerine yoğunlaşmış dergiler, hem güncel sanat olaylarını tanıtıcı yazıları, hem de araştırmaya dayalı makaleleriyle sanatçı ve sanatseverin entelektüel birikimine katkı sağlamışlardır. Ayrıca, Türk ve Batı resim sanatıyla ilgili yayınlar artarak, yurtdışından gelen sanat kitabı ve dergiler çoğalmıştır. Bu dönemde sergilerle bağlantılı olarak gündeme gelen broşür ve kataloglar ile müzayede katalogları, önemli bir görsel malzemenin birikmesine de olanak sağlamıştır (Üstünipek, 1999). Fakat bunların yanı sıra üzücü olan, 1930’lardan bu yana Ar, Yeni Adam, Ülkü, Kadro, Ankara Sanat, Sanat Çevresi, Sanat Olayı, Gösteri, Türkiye’de Sanat, Gençsanat gibi dergilerin ve günlük gazetelerin kültür-sanat sayfalarındaki eleştiri yazılarının, ölçütleri belirsiz, nesnel değerlendirmeden uzak, yergiden daha çok övgü içerikli yazılar içeriyor

olmasıdır. Bu da, sanat eleştirisinin Türkiye’de ne yazık ki entelektüel bir uğraş olarak kurumsallaşmadığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Ersoy, 2001).

1975 yılında Yahşi Baraz da galerisini açmıştır. Amerika’daki gezilerinde sanatsal bilgisini geliştirerek Sabri Berkel’den aldığı sanat eğitimini pekiştirmiştir. Ve resim satın almaya başlamıştır. Babasının verdiği 5000 lira sermaye ile Galeri Baraz’ı kurmuştur. 1978’den sonra parasal çevrelerle ilişkileri kurarak sanat ortamı ile sermaye arasındaki bağları kurmaya başlamıştır. Bunun için ise İzlenimciler ve klasik resimleri satın almaya başlamıştır. O yıllarda Türk iş adamlarının yatırım aracı olmaya başlayan resim sanatı, 1970’li yılların para krizi döneminde yeni bir yatırım aracı haline gelmiştir. Galeriler bu yıllardan sonra 1980’lerde, darbe sonrası dönemde çoğalmışlardır. Bunu Plastik Sanatlar Derneği’nin atılımlarıyla TÜYAP Sanat Fuarları izlemiştir (Akay, 1999).

Politika, 1980’li kuşağın örgütlenmesinde önemli bir rol oynamış ve bu örgütlenme biçimini belirlemiştir. Grup olmanın Türk sanatındaki yerine baktığımızda da gerek geçmiştekiler, gerekse günümüzdekiler kendi anlarının politik yaşamının etkilerini yansıtmışlardır. Yeniler, Müstakiller, D Grubu gibi gruplar kendi kültürel süreçleri içerisindeki özelliklere göre örgütlenme biçimlerinin oluştuğunu görmekteyiz. 1980’li kuşağın örgütlenme biçimi ise 1968’lerdeki gibi tabulaştırılmış doğal liderlere yönelik dikey değil, bireysel iradenin lezzetlerine yönelik yatay bir örgütlenme olarak gerçekleşmiştir. Aynı şekilde müzik alanında da 1980’lerden sonraki gruplar dönemin etkileriyle daha kapalı söylemleri tercih etmişlerdir. 1985’ten sonra Özal devrinin zenginleştirdiği teknolojik ve stüdyo imkânlarıyla piyasaya fırlayan rock ve pop grupları arabesk filmlerle birlikte patlama yaşamış ve Batı’dakine benzer şekilde türeyip yok olmuşlardır. Ancak bu durumu bir yandan müziğin yozlaşması ve müziğin, imajın gerisine düşmesi gibi algıların, bir yandan da bunun herkese fırsat tanıyabilen bir demokratik ortam doğurduğu da düşünülebilir (Karavit, 2002).

Darbe sonrasında Türkiye’nin her alanda sessizliğe büründüğü yıllarda, sergiler devam etmiştir. 1980’den beri süren “Günümüz Sanatçıları Sergileri” İstanbul Festivali kapsamında belli bir süre ele alınmış sonra Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından sürdürülmüştür. 1980’li yılların ilk yarısının sonuna doğru “Öncü Türk Resminden Bir Kesit” sergileri düzenlenmeye başlanmıştır: Birincisi 20 Haziran 1984’te, beşincisi ise 24 Mayıs-15 Haziran 1988’de yine AKM’de düzenlenmiştir. İstanbul Festivali bünyesinde düzenlenen bu sergiler, yılaşırı düzenlenen bienallerin habercisi niteliğindedir ve beş yıl sürmüştür. 1990’lı yıllara girildiğinde tuval ve enstalasyon arasındaki tartışmalar alevlenmiş ve buna rağmen kimi çevreler bu iki tarzın arasında malzeme farkı olabileceği gibi kavramsal farkın olmadığını savunmuşlardır. Bu dönem özellikle kavramsal ve küratörlü sergilerin yapıldığı dönem olmuştur. “Anı-Bellek” sergileri ile Vasıf Kortun hem bu tip sergileri düzenlemiş hem de 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü yapmıştır. 1990’lı yılların ikinci yarısından sonraki dönem zarfında,

1995'te Devlet Han'da "Devlet, Sefalet, Şiddet"; Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Bahri Alptekin, Michael Morris, İsmet Doğan, 1996' da "Diyaloglar"; Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Elvan Alpay, Selim Birsnel, Esra Ersen, Serhat Kiraz, Kadri Özayten, Osman, Ergül Özkutan, İskender Yediler, Adem Yılmaz, gibi sergiler dikkat çekmiştir. Siyasi ve kavramsallaşan sergiler yeni bir yaklaşımı ortaya koymuştur. Habitat II sırasında gerçekleştirilen "Öteki" sergisi (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin girişimiyle Salıpazarı 1. Antrepo Binası'nda Haziran 1996'da gerçekleştirilmiştir) ve "Türk resminde Büyük Figür" sergisi (Resim- Heykel Müzesi'nde Haziran 1996'da gerçekleştirilmiştir) bu iki yaklaşımın sergileri gibi durmaktadır: Tuval resminde figür ve enstalasyon ve tuval resminin kavramsal olarak ele alınışı TÜYAP salonlarında gerçekleştirilen "Genç Etkinlik" sergileri de bu anlamda genç bir sanatın oluşumunu göstermektedir (Akay, 1999).

Ankara'da düzenlenen I. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali'nden bir yıl sonra başlayan Uluslararası İstanbul Bienali, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından, bugüne dek düzenlenen bir etkinlik olarak yıllardır sürmektedir. Bienal, Türkiye'nin toplumsal çehresinin hızla değiştiği, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ekonomik liberalizm ve dini fundemantalizmin hızla yükselişe geçtiği bir dönemde geliştirilmiştir. Bu toplumsal bağlam içinde gelişen Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye sanat ortamındaki muhafazakâr tutumları kırarak uluslararası sanat ortamında yer almayı hedeflemişse de, İstanbul Sanat Bayramları, Yeni Eğilimler Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nin hiçbiri uluslararası çapta bir girişim olamamıştır (Pelvanoğlu, 2009: 255).

İstanbul Bienali, Tüyap Sanat Fuarı ve Artİstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması Türkiye'de gerçekleştirilen düzenli sanat etkinliklerinin en önemlileri niteliğindeki duruşlarıyla, Türkiye'nin kültür sanat yaşamı açısından son derece önemli roller üstlenmiştir. Türk sanatçılar, Pop Sanat, Hiper Gerçekçilik, Minimal ve Kavramsal Sanat, Yeni Gerçekçi, Yeni Dışavurumculuk gibi sanat akımlarını yorumlama çabasına girmişlerse de genç nüfusu yoğun olan kalabalık bir ülkede, dahası dünyanın merkezinde kültürel bir köprü konumundaki Türkiye'de, bu tür etkinliklerin çok daha güçlü olması beklenmektedir. Devletin etkinliklere bakış açısının da önemini vurgulamamız gerekmektedir. Etkinliklerin ziyaret edilme oranlarına dair veriler ise umut vericidir. Bu durum aslında toplumda sanata yönelik güçlü bir potansiyelin var olduğunu ortaya oymakla birlikte, yıl içinde galerilerde açılan çok sayıda ilgi çekici sergi ve eserden haberleri bile olmayan bir kesim toplumun fuarlar sayesinde yılda bir iki gün olsun sanatla buluştuğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Aslında bu durum, bir yandan harekete geçebilecek olumlu bir potansiyeli fuarlar sırasında ortaya koyarken, diğer yandan yıl içindeki

hareketsizlik, popüler kültür sağanağı altındaki toplumun sanata olan ilgi noksanlığını göstermektedir (Üstünipek, 2006).

Dünyanın güncel sanat alanında önde gelen ülkelerinde köklü bir geçmişe sahip olan sanatçı inisiyatiflerinin Türkiye'deki varlığı on yılı henüz aşmıştır ki, 1990'lı yıllardan bugüne kadar birçok sanatçı inisiyatifi oluşmuş, sanatçılar tarafından yürütülen mekan açılmış ancak birkaç yıl içerisinde sona ermiştir. İstanbul'da (bugün dahi) sayısı 20'yi geçmeyen sanatçı inisiyatifi, güncel sanat alanı için böylesine önemli görülürken yeteri kadar destek bulamamaktadır. Türkiye'de sanata destek mekanizmalarının özel girişimler tarafından yürütülmesi durumu karşısında alternatif/bağımsız sanatçı inisiyatifleri ve sanatçılar idaresindeki mekanların sürdürülebilirlikleri kendi ürettikleri farklı çözüm yolları ile sağlanmaktadır. Ardı ardına açılan galeriler, kültür ve sanat alanında çalışan vakıflar, dernekler, düzenlenen festivaller ve sergilerin oluşturduğu yoğun sanat ortamında, sanatçı inisiyatifleri kendi iradeleri ile hareket etmeyi ve görece daha küçük çaplı, alternatif etkinlikler ile bu yoğun sanat ortamında yer almayı seçmektedirler. Sınırlı olanaklar ile devamlılıklarını sağlamaya çalışan bu alternatif/ bağımsız oluşumlar için, “güncel sanat alanının nefes alıp vermesine katkı sağladığı”, “küçük ölçekli, bağımsız inisiyatiflerin olmazsa olmaz öneme sahip olduğu, bağımsızlar olmadan İstanbul uluslararası çağdaş sanat ortamında geldiği yere gelemeyeceği, heyecansız ve steril bir marketten başka bir şey olamayacağı” gibi görüşler öne sürülmektedir. Avrupa Birliği'nin veya bağımsız vakıfların çeşitli sanat fonları Türkiye'deki sanatçıların proje üretebilmelerine olanak tanımış olmasına rağmen kar amacı gütmeyen bu oluşumların üretimi ve bir mekanı devam ettirmesi için gerekli kaynakları bir araya toplayamaması birçok soru ve sorun doğurmaktadır (Bursalı, 2013).

Kısacası görüldüğü gibi, 20. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde sanatsal saptamaların yönü kuşkusuz bir parça değişmek durumunda kalmıştır. 1940 ve 1950'li yılların Türkiye'sinde plastik sanatlar alanındaki arayışlar, yerellik, evrensellik tartışmaları ile başlamış 1980'lerden itibaren de kendi varoluşsal problemlerini kavramsal yöntemlerle dünyaya daha açık, evrensel dile yakın ifade olanaklarına dönüşmüştür. Bu Türk sanatının kendi içine dönüşü ile kendinden bir şeyler çıkararak, geliştirmenin çabaları olarak algılanmalıdır.

## SONUÇ

Başta da belirtildiği gibi bazı olgu ya da süreçlerin bütüncül bir değerlendirme içinde yapılmasının, onların algılanmasında daha sağlıklı veriler sağladığı gibi, Türk sanatının dönemlerini de birbirinden bağımsız düşünmemeliyiz. 1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmış, diğer ikinci yarısında da, özel girişimlerle, yani galericilik olgusunun gelişimiyle, sanatçıların sanat alıcısı ile buluşmasını sağlayıp yönlendirmiş ancak sanat toplumsal pratiğin içine sokulamadığı için birbirinden uzak kalmıştır. 1980'li yıllardan sonra ise iletişim olanaklarının daha verimli

kullanılması ve gelişmesi ile artan küresel ilişkiler, güncel organizasyonlar, sanat hareketleri alternatif, farklı mecralar yolu ile kentli insanların hayatına dahil olmuştur. Sanat yazını alanında da zamanla plastik sanatlara yönelik -pek eleştirel olmayan fakat sanat alıcısı ve izleyenlerinin algısını besleyecek-makaleler, dergiler, kataloglar, kitaplar yayınlanmış, hareketlilik sağlanmıştır.

Önemli bulunan nokta ise, Türk resminde, çalışmanın üzerine kurulduğu sahne olan 1980'lerden itibaren devamlılığını sürdüren ve 1960'larda giderek çeşitlenmiş alternatiflerin bir arada barındığı bir çoğulculuk döneminin yaşanmış olduğudur. Çoğulculuk anlayışı içinde, 1960'ların sonundan 1980'lerin başına kadar yaşanan toplumsal, kültürel ve siyasi gelişmelere koşut, ironik, eleştirel ve politik bir duruş sergileyen yeni figüratif bir resim dili gelişmiştir. Bu yeni figürasyon eğilimi, 1970 kuşağı sanatçıları için bir temel niteliği taşımakla birlikte, toplumsal eleştirel gerçekçi ve dışavurumcu-sürrealist ya da fantastik-gerçekçi olmak üzere figüratif yöndeki eğilimleri çeşitlendirmiştir. Ancak kesin bir sanat anlayışı olmayan, üslupsal gruplamalara sığmayan, kendini bireysel güç içinde ifade eden eylem ya da tavırlara da bu dönemden sonra sıkça rastlanmaya başlanmıştır. Özellikle 1990'lardan sonra Türk sanatında postmodernist ilgiler içinde çalışan sanatçılar, kendi anlatılarını, eleştirel, kavramsal ve özgün çalışmalarla postmodern söyleme katmışlardır. Bienaller, diğer sanat etkinlikleri, bağımsız inisiyatifler kanalıyla ifade olanaklarının sınırlarını zorlayan pek çok sanatçı evrensel anlam sorunsalına eğilme durumunu deneyimlemiştir, deneyimlemektedir. Bu manada, geleneksel yöntemlerle üretilen yaratıların da, postmodern ifade olanakları kullanılarak üretilen işlerin de izleyici kitesine ulaşması ve toplum-sanat ilişkisinin gelişmesi konusunda üstlendikleri rol, uluslararası tanınırlığın ve farkındalığın artırması yönünden tartışılmaz bir öneme sahiptir.

#### KAYNAKÇA

Akay, A. (1999). *Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar*, Sanatın Sosyolojik Gözü, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aksüğür Duben, İ. (1999). *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Aydemir, Ş. (1999). *Kentsel Alanların Planlanması ve Tasarımı*, Trabzon: KTÜ Yayınları.

Banuri, T. (1990). *Modernization and ist discontenst: a cultural perspective on theories of development*, F.A. Marglin (eds.): *Dominating knowledge: Development, Culture, and Resistance* Development, Culture and Resistance. Oxford: Clarendon Press.

Bursalı, E. A. (2013). *Sanatçı İnisiyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- Dönmezler, S. (1984). *Kriminoloji*, İstanbul: Filiz Yayınevi.
- Ersoy, A. (1998 ). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Creative Yayıncılık.
- Ersoy, A. (Ocak/Şubat 2001). Eleştiri Yazıları Işığında Resim Sanatımıza Sosyolojik Bakış, *Türkiye 'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 47, s: 23.
- Gökçe, B. (2004). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar*, Ankara: Savaş Yayınevi.
- Görgün, T. (2004). *Doğrudan Yabancı Yatırımların Tarihsel Gelişimi Çerçevesinde Yatırımların Geliştirilmesinin Etkin Kurumsal Yapılanmaları*, T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi, Uzmanlık Tezi.
- Görmez, K. (1991). *Şehir ve İnsan*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kahraman, H. B. (Kasım/Aralık/Ocak 1999). Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği. *Doğu-Batı*, Sayı 9, s: 139-140.
- Kahraman, H. B. (Mayıs 1987). Türk Resminde Çağdaşlaşma Evreleri, *Sanat Olayı*, Sayı 60, s: 62-63.
- Karavit, C. (2002). *Akadeğilmi, Akademi'den Üniversite'ye Geçiş Sürecinde 1980-1990 Dönemindeki Öğrencilerin Deneysel Sanat Hareketleri*, İstanbul: Stüdyo İmge.
- Kwame, A. A. (1992). *Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Pres.
- Öndin, N. (Güz 2003). Cumhuriyet' in Kültür Politikası ve Sanat, *Sanat Dünyamız*, Sayı 89, s: 145-157.
- Özek, Ç. (1974). *Şehirleşmenin Doğurduğu Ceza Adaleti Sorunları Sempozyumu* (1973, İstanbul ). İstanbul: Fakülteler Matbaası.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet' in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Sevgi, C. (1988). *Kentleşme Sürecinde İzmir ve Gecekondular*. İzmir: Kuvvet Matbaacılık.
- Tansuğ, S. (1982). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi.



Torun, E. (2002). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye 'de Kültürel Değişimlere Yol Açan İç ve Dış Etkenler (1945-1960)*, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Doktora Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Üstünipek, M. (Ocak/Şubat 2006) Artİstanbul 2005'in Ardından: Toplum Sanatın Neresinde?, *Türkiye 'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 72, s: 52-55.

Yüksel, N. (Ocak/Şubat 2003). Türk Plastik Sanatlarında Değişen Değerler, *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 3, s: 33-34.

### SANAL KAYNAKÇA

Türkiye' de Opera. Erişim Tarihi, 18.10.2006  
<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F009764B5516ED5B497B2>

Üstünipek, M. (1999) *Türk Resim Sanatı Tarihi*. Erişim Tarihi, 25.07.2006, [http://lebriz.com/v3\\_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR, \(\)](http://lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR, ()).