

## Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları 80'ler

### 2014, Kasım

#### S.111-121

## TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT\*

### 1980'ler: yeniliğin kapısını aralamak

#### Hasan Bülent Kahraman

(...) 1980'lere girildiğinde **Sezer Tansuğ** neredeyse adı bilinen tek eleştirmendir. Tansuğ aslında bir sanat tarihçisidir. İstanbul Üniversitesi'nde okumuştur. Doktora yapmaya başlamış fakat tamamlamadan ayrılmıştır. Daha sonra yaşamını hep yazarak kazanmıştır. Sanat tarihçisi olarak yaptığı çalışmalar son derecede kayda değer niteliktedir. Osmanlı-İslam sanatının bir sentezini aramakta, çok kısıtlı olanaklarla çalışmasına karşılık, önemli saptamalarda bulunmaktadır. Fakat analitik ve akademik bir anlayıştan hayli uzaktır. O çerçevede yazdığı tek kitap *Şenliknâme Düzeni*'dir. Bununla birlikte Washington'da kaldığı bir yılda yaptığı araştırmalarda Türk Primitifleri diye tanınan sanatçıların yaptığı resimlerin esasını teşkil eden Yıldız Sarayı fotoğrafları albümünü ortaya çıkararak ilgili alana önemli bir katkıda bulunmuştur.

Tansuğ, metodik olmaktan çok uzak, tümüyle öznel ve sezgisel bir eleştiri anlayışı içindedir. Bununla birlikte 1955 sonrası Türk resmini yakından hatta içinden izlemiştir. Kültür birikimi de ele aldığı veya baktığı, izlediği yapıtları belli bir çerçeveye oturtmasına olanak vermiştir. Çağdaş sanatın örneklerine kapalı olmamakla birlikte, sistematik olmaktan hayli uzak yaklaşımı bir ayıklama ve ön tercih getirmeksizin her şey hakkında yazmasına yol açmaktadır. Tansuğ, son derecede önemli saptamaları bulunan bir eleştirmendir ama Türkiye'de yaşanacak dönüşümün dışında değilse de uzağındadır. Bu durum hazırladığı iki kitapta izlenebilir. Tarihsel denebilecek dönemi kuşatan ilk kitabın hacmiyle çağdaş denebilecek ve 1980'lere kadar gelen ikinci kitabın hacmi arasındaki fark Tansuğ'un pozisyonunu da tayin etmektedir.<sup>21</sup> Daha ziyade görsel sanatları ilgi odağında tutan bir kültür adamı niteliği taşımaktadır.

---

\*Hasan Bülent Kahraman tarafından kaleme alınan ve AKBANK'ın sponsorluğunda yayınlanan Türkiye'de Çağdaş Sanat isimli kitabın 1980'lerle ilgili bölümünden alıntılanmıştır.

Piramid Sanat, Hasan Bülent Kahraman ve AKBANK'a teşekkürlerini sunar.

Hasan Bülent Kahraman. **Türkiye'de Çağdaş Sanat**. Akbank, 2013, İstanbul. syf. 54-59, 64-70

Dönemin bir diğere önemli ismi **Beral Madra** başlangıç dönemi salınımlarına karşılık kesin olarak çağdaş sanattan yana tercihte bulunmuş bir addır. Bütün çabasını bu yönde yoğunlaştırmıştır. Türkiye’de sanatın çağdaşlaşmasında, bir ifade zemini bulmasında etkili bir rol oynamıştır. Gerek düzenlediği sergiler, gerek hakkında yazdığı sanatçılar, gerekse açtığı galeri bu anlayışı sürdürmüştür. Bunun neticesinde Türkiye’deki sanatın gelişmesinde çok önemli bir rol oynayan uluslararası etkinliklerin de önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Bienallerin küratörlüğünü yaptığı gibi bir süre sonra çeşitli Venedik bienallerinde de Türk pavyonunun düzenleyicisi olacaktır. Başlangıç döneminde belli ve daha kısıtlı bir perspektifle hareket etse dahi çabasının yenileştirici yanı açıktır. Kısıtlılık, Türkiye’de üretilen sanatın gerek estetik, gerekse sosyolojik altyapısındaki yetersizliğin bir uzantısı olarak görülmelidir.

Sanatın yenileşmesi ve zihinsel, kuramsal bir temele yaslanması bakımından, eleştirmen olmasa da dikkate alınması gereken son isim **Bedri Baykam**’dır. Sanatçı kimliği içinde sürekli olarak ürettiği metinler, polemikler, yayınladığı kitaplar, sergilerini açıklamak maksadıyla kaleme aldığı manifestolar sanatın sanat ötesindeki etkinliğini ortaya çıkarmak ve yaygınlaştırmak bakımından önemli, verimli ve işlevsel olmuştur.

### **1980’ler, Batı ve sanat**

1988 yılında 28 yaşında ölen ve 2013’te bir tek resmi müzayedede 43 milyon dolara satılan **Jean-Michel Basquiat**’yı üstü açık bir araba ve başında bir taçla veya resim yaparken kentin sokaklarında dolaşırken gördüklerini söylemek 1980’leri New York’ta geçirenlerin 2010’lu yıllarda çevrelerine anlatmaktan hoşlandıkları bir öyküdür. Bu öyküde **Schnabel**’in Basquiat’ı anlattığı biyografik filmin son karesinin de belki bir payı vardır. Öte yandan gene Basquiat’yla ilgili olarak dönemin galericileri de bir başka öyküyü sürekli olarak anlatır ve kendilerine şimdi belirttiğimiz fiyattan satılan tabloların 5 bin dolar mertebesinde bir değerle teklif edildiğini söylerler. Aralarında resimleri yaklaşık 1000 dolardan alıp 10.00 dolardan sattıklarını belirterek üzülenler de vardır. Bunlar gerçektir ve bir dönemin ruhunu çok iyi yansıtan öykülerdir.

1980’ler, New York’ta, çok uzun bir aradan sonra sanatçıların, bilhassa ressamların çok gözde olduğu, bir dönemdi. Yeni Dışavurumculuk ortaya çıkmış, onunla eş zamanlı olarak *Transavantgarde/Transavanguardia* italiana adı verilen bir başka akım doğmuş, canlılık göstermiş ve ortadan çekilmiştir. Fiyat konusunda anlatılanlar da doğrudur. Resim piyasasında o dönemde de pahalı ressamlar vardı ama hiç kimse, 2000 sonrasında ulaşılan mertebeleri hayal dahi etmiyordu. 1980’ler New York’ta galerileri, sanatçıları, eleştirmenleriyle coşkun bir dönemdi. *When Harry Met Sally* isimli filmde, Sally’nin cümlesi o dönemin New York’unu anlatmaktadır: “1960’ların insanları için tiyatro ne idiyse 1980’lerin insanları için de restoranlar odur”. New York uzun bir aralıktan sonra paranın, büyüme

ekonomisinin, yeniden kapitalistleşmenin nimetlerini ayrımsamış ve onu yeni bir sanat akımıyla bütünleştirerek eğleniyordur.<sup>22</sup>

Sanat dünyası o dönemde ciddi bir dönüşümün eşiğindeydi. Türkiye'ye de serpintileriyle gelecek şekilde Yeni Dışavurumculuk, dönemin hâkim akımı hâlindeydi. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu büyük ebatlı resimleri, büyük fırça darbeleri, resimsel yüzeye işlenmiş yazı, yapıştırılmış nesnelere, bilhassa kırık tabaklar, ayna parçaları, bulunmuş objelerle yüklüydü. Yeni Dışavurumculuk, bir yanı sıra ifadeciliğin son kertesiydi. Aynı zamanda tuval resminin de son büyük dönemeçlerinden birini oluşturmuştu. Bu akımı bugün bir bellek serüveni olarak yorumlamak mümkündür. Aynı şekilde özelliğinin yeniden keşfedildiği bir anlayış olarak da görülebilir Yeni Dışavurumculuk.

Böyle bir eğilimi anlamak zor olmasa gerek. Bu gelişmede nesnel ve öznel seçimler rol oynuyordu. Bir yandan 1970'lerde **Richard Estes'in** fotorealist yapıtlarıyla sona eren ve Yüksek Modernizm denebilecek bir anlayışın son dönemi vardı. 1960 sonrasında, Pop Sanat bir tarafa bırakılırsa, özellikle Minimalizm ve Geç Resimsel Soyutlama (*Post Painterly Abstractionism*) yer alıyordu. Bunların algılanması, kavraması, anlaşılması çok zor yapıtlardı. Büyük bir entelektüel çaba gerektiriyorlardı. Pop Sanat dahi belki yüzeydeki form olarak belli bir kolaylık sağlıyordu ama felsefi planda onun yerli yerine oturtulması da güçtü. İzleyene kapalı, mesafeli bu anlayış, sanata ilgi duyanları epey itmişti. Bu anlayışın ardından gelen figür resmine dayalı, heyecanlı, duygulu ve coşkulu bir resimsel düzlem yeniden ilginin yoğunlaşmasına yol açıyordu. Bu özel nedendi.<sup>23</sup>

Nesnel neden ise biraz daha ötedeydi. Modernizm o dönemde sorgulanmaya başlamıştı. Alabildiğine nesnel, rasyonel, kritik bir anlayış bireyin öznel değerlerle mevcudiyetini ortadan kaldırmış onu bir 'matematik' değere dönüştürmüştü. İnsan bilinci ve muhakemesiyle yaşayan bir varlıktı. Sanat dünyası 1913 yılı, **Duchamp** sonrasında bu düşünceyle yoğrulmuştu. Henüz çağdaş sanatın gündelik olanla zihinsel olanı bir arada ele alma çabası söz konusu olmadığından düşünsel olan sadece yüksek bir soyutlamaya hapsedilmişti. O sırada gelişmeye başlayan postmodern yaklaşımlar bu tavrı eleştiriyordu. Modernite sonrası anlayış yeniden birey ve öznellik etrafında kuruluyordu. Sanat da aynı tavrı gösterip kendisini bireyin ve özelliğinin yeniden 'keşfine' yönlendiriyordu. Tuval resminin geleneksel olarak içerdiği öykücülük bir kere daha değer kazanıyordu. Ayrıca, yukarıda belirttiğimiz gibi, özelliğinin, eldeki nesnelere tuvalde berkitilmesi ve bellek çağrışımlarıyla zenginleştirilmesi Yeni Dışavurumculuğu öne itmişti.<sup>24</sup>

Amerikan Yeni Dışavurumculuğu **Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, Philip Guston, David Salle, Eric Fischl, Leon Golub** üstünden geliyordu. Güçlü, zaman zaman devasa boyutlara ulaşan tuvaler

üretiyorlardı. Eklektik bir yapıları vardı. Figür resminin bütün olanaklarını kullanıyorlardı.<sup>25</sup> Fakat figür farklı unsurlarla ayrıca zenginleştiriliyordu. 1970'lerin sonundan 1980'lerin sonuna kadar bu resimler biraz da Amerikan ekonomisinin ve piyasa koşullarının verdiği fırsatlar içinde gelişti. **Donald Kuspit**<sup>26</sup> gibi eleştirmenler yapıtları değerlendirmeye çalışırken Amerika'daki entelektüel eleştirinin önemli isimleri ve o yıllarda henüz yeni yayınlanmaya başlamış çok önemli ve etkili *October* isimli akademik derginin belkemiği olan **Hal Foster**, **Benjamin H.D. Buchloch** (derginin yardımcı editörüydü) ve **Rosalind Krauss** (derginin kurucusu ve editörüydü) tarafından eleştiriliyordu.<sup>27</sup>

Yeni Dışavurumculuk'un isim babası Alman Dışavurumculuğuydu. Aynı yıllarda bu akım doğduğu topraklar olan Almanya'da da yeniden parlamıştı. O sırada yaşları 40-45 arasında olan bir grup sanatçı bu akıma yöneliyordu. Eski bir akımı yeniden canlandırmakta yukarıda belirttiğimiz gerekçeler, belki bazı özgül kültürel farklar dışında, aynen geçerliydi. Bu sanatçılar **Georg Baselitz**, **Anselm Kiefer**, **Jörg Immendorff**, **A.R. Penck**, **Markus Lüpertz**, **Rainer Fetting**'di. Elbette başkaları da dâhildi akıma. Fakat bunlar daha fazla öne çıkmışlardı ve sadece o yıllarda değil, daha sonraki dönemlerde de dikkat toplamışlar ve önemli olmayı sürdürmüşlerdi.<sup>28</sup>

Benzeri bir gelişme *Transavanguardia Italiana* adıyla İtalya'da yaşanıyor. Orada da **Enzo Cucchi**, **Mimmo Paladino**, **Sandro Chia**, **Francesco Clemente** birbirleriyle ortaklıkları olan ama her birisi kendisine özgü, çok hareketli, lirik, zaman zaman yeni imge (*new image*) diye adlandırılan bir resim yapıyordu. Sanatçılar bazen kendi ülkeleri dışına çıkıyor, farklı bir kültürün zengin renk paletini, fantastik öykülerini, yerleşik olanlardan çok farklı imgelerini tuvale yansıtıyorlardı.<sup>29</sup>

Her üç ülkede de neo-ekspresyonizmin mevcudiyeti çok daha radikal akımların ertesinde doğmuştu. Amerika'daki durumu açıklamıştık. Almanya'da **Beuys** sonrasında tuval resminin bu derecede bir anlatıcılıkla iç içe geçmesi şaşırtıcıydı. Benzeri bir durum İtalya için de geçerliydi. *Arte Povera*'dan sonra gene tuval resmi başka bir eşiğe geldiğini gösteriyordu. Fakat süreç ne olursa olsun 1980'ler Dışavurumculuk'un egemenliği altındaydı ve Türkiye de bir biçimde bu etkiyi üstünde hissedecekti.

### **1980'lerde Türkiye sanat: sıkışmışlık ve kopuş**

Türkiye toplumsal dönüşüme sanatsal planda bir karşılık vermeye başladığında bu genellikle görsel sanatlar üstünden değil, edebiyat üstünden gerçekleşir. 1980'lerde de bu geleneksel tepki gecikmemişti. Edebiyat planında hızlı bir yenileşme göze çarpıyordu. **Metin Kaçan**'ın *Ağır Roman*, **Latife Tekin**'in *Berci Kristin Çöp Masalları* isimli romanları, **Sunay Akın**'ın, **Akgün Akova**'nın, **küçük İskender**'in şiirleri dönemin bu özellikleri taşıyan yeni edebiyat yapıtlarıydı. Yepyeni bir dil ve söyleyiş bu yapıtları boydan boya sarmıştı ve tümüyle yeni bir heyecanı yansıtıyordu.

Görsel sanatlar alanındaki gelişmeler ise iki kola yayılmıştı. Bir yanda gelenekselin içinde biçimlenen bir sanatsal söylem yer alıyordu. 1970'lerin başında Türkiye'nin 1870'lerden beri yurt dışına 'resim eğitimi' için gönderdiği kuşakların son temsilcileri, büyük çoğunluğuyla, bir kere daha Paris'e gitmişti. Bazıları orada kalmış bazılarıysa 1970'lerin ikinci yarısında yurda dönerek Akademi'de görev almıştı.

Bu kesim, söz konusu 1970'li yıllarda Batı görsel sanatlarında meydana gelen yeni oluşumlara kapalı kalmıştı. Ne var ki, sözünü ettiğimiz bu 'kapalılık' Türkiye'den yurtdışına giden sanatçıların geleneksel tepkisiydi. Her kuşak o sırada kendisini gösteren yenilikçi anlayıştan uzak durmuş, önceki yerleşik sanatsal ifade içinde kendisini bulmuştu. Değişmeyen bu kural bu kuşak için de geçerliydi. Kuşkusuz bu kuşağın devam ettirdiği figür resmi egemenliğini koruyordu. **Nur Koçak, Komet, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Mehmet Gülerüz, Neşe Erdok** bu anlayışın önde gelen temsilcileriydi. Grupta yer alan iki isim diğerlerinden ayrılacaktı. Figür resminde ısrarlı olmasına karşılık **Nur Koçak**'ın kavramsal çerçevesi çok farklıydı. Aynı şekilde **Komet** de bir yandan tuval resmini sürdürürken ilerleyen yıllarda (daha öncesinde de bir ölçüde) büsbütün geliştireceği daha farklı bir yönelim ve çaba içindeydi. Diğer isimler modernist resme kişisel karakterlerini taşımaya yeterli buluyorlardı. Asıl büyük çıkış ise, az sonra irdedeceğimiz üzere, kadın sanatçılardan gelecekti.

İkinci büyük kanal 1980'lerin ikinci yarısına doğru açıldı. O yıllarda Türkiye daha sonraki dönemlerde yaşayacağı değişimin en önemli unsurlarından biriyle ilk kez karşılaşılıyordu. Bu, Amerika'nın ve orada üretilen sanatın Türkiye'ye intikaliydi. Söz konusu hamlenin başını Bedri Baykam çekiyordu. 1957 doğumlu olan Baykam, Paris'teki çalışmalarının ardından Amerika'nın Batı yakasına gitmiş ve California College of Arts and Crafts'ta eğitimine devam etmişti.

Baykam, 1980'lerin ortasında bir dizi resim yapmaya başlamış ve bunların o güne kadarki yapıtlarından hayli farklı bir ifade içerdiğini fark etmişti. Yeteri kadar berrak bir biçimde adlandıramadığı yapıtlarının niteliğini Amerika'nın Doğu yakasında, New York'ta yayınlanan **Art in America** dergisinin konuya ayrılmış sayısının kapağında Yeni Dışavurumculuk adlandırılmasını görünce kavramıştı. Bir *zeitgeist* içinde kendi yaptıklarıyla derginin bu akım içinde saydığı ressamın yapıtları arasında anlam, içerik ve yöntem bakımından özdeşlikler buluyordu. Baykam, o günden başlayarak yapıtlarının Amerikalı eleştirmenler tarafından Amerikalı sanatçıların yapıtlarıyla birlikte değerlendirilmesi için girişimlerde bulunacak fakat sonuç alamayacaktı. Bunun üstüne kendisini kültürel gerilla diye adlandıran Baykam, Batı sanatının bir 'oldu bitti' olduğunu öne süren manifestosunu açıklıyor ve 'eylemlerine' başlıyordu. Kendi konumunu ise alegorik bir biçimde 'maymunların resim yapmaya hakları vardır' diyerek somutlaştırıyordu.<sup>30</sup> Baykam 1980'li yılların ortasında Türkiye'ye döndü ve yapıtlarını birbiri ardınca açtığı sergilerde göstermeye başladı. Bunlar Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, Yeni

Dışavurumculuk'un ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesnelere, fotoğraf yerleştiren tuvalerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman-mekân bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarda mevcut değildi. Resimsel yüzey aralarında bazen hiçbir ilişkinin bulunmadığı farklı vektörlerin ortak bileşkesinden oluşan bir kompozisyondu. Bu dönemin ilk kez 1984 yılında açılan sergide görülen yapıtlarında yeni bir figür anlayışı temellendirilmişti. Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, öznellik zeminine oturan tuvaler, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikle resmedilmişti. Akıtmalar, kompleks bir boya ve renk anlayışı üstünde yazıyla pekiştirilmiş, kişisel olanı dile getiren bir figürçülük söz konusuydu. Şiirsel, lirik, yeri geldiğinde romantik, aynı zamanda sert olan tuvalerdi bunlar.<sup>31</sup>

Bunu sağlamak için bütün Yeni Dışavurumcu resimde görüldüğü gibi Baykam zaman zaman da tuvale çeşitli nesnelere applike ediyordu. Figürler arasındaki göndermeler artık bir öykülemenin doğal elemanları olmaktan kaynaklanmıyordu. Daha açık bir deyişle klasik resimde görülen 'büyük anlatıyı' ifade eden elemanlar olarak figür dönemi sona ermişti. Baykam'ın tuvaline yerleştirilmiş kırık ayna, tabak, cam parçaları başta olmak üzere, çeşitli malzemeler resmin bütünlüğünü hem sağlayan, hem de bozan elemanlardı. Bununla da yetinmeyerek Baykam, tuvale resimler yapıştırmaktan, yazı uygulamaktan çekinmiyordu. Ressamsı duyarlık ve ifade böylece alabildiğine geniş bir alanda cereyan ediyordu. Tuvalde yer alan tüm bu nesnelere, fakat özellikle yazı ve ayna, tuvaldeki öyküyü anlık tekabülîyetler içinde anlatma sınırını aşıyor, 'metni' yani tuvali zamana, dolayısıyla belleğe açıyordu.

Bu yaklaşım geleneksel Türk modern resmindeki tıkanmaya bir başkaldırı olarak görülebilirdi. Kaldı ki, Baykam, tuvalere kişisel öykülerini yansıtanın dışında bazı arayışlara da girmişti. Örneğin 1986 yılındaki ilk bienalde hamama yerleştirdiği işinde, aynı mekânda yer alan bazı ressamın içlerine dönük ve geleneksel resimsel ifadenin dışına çıkmayan ama onu kişisel bir imza ile bütünleştiren çabalarına karşılık Baykam, üstüne *Bir Haremim Olsun İsterdim* diye yazdığı ve fotoğrafını applike ettiği bir tuvalle katılmıştı.<sup>32</sup> 'Harem' sözcüğü resmin içinde yer aldığı 'hamam'la bütünleşiyor, bu da o dönemde Baykam'ın çok tartıştığı 'Orient' olgusuyla irtibat kuruyordu.

Baykam, resmini, kuramsal, zihinsel planda sürdürdüğü tartışmanın uzantısı olarak biçimlendirmişti. Kaldı ki, o dönem resimlerinde sıklıkla görülen kırık ayna parçaları izleyeni, postmodern yaklaşımların çok kullandığı özne-nesne ikilemine taşımış ve alıştırmıştı. İzleyen, o aynalara yansıyan imgesi oranında izlenene dönüşüyor, kişi Rönesans döneminden beri dışarıdan baktığı resmin bu 'suretle' hem öznesi hem de nesnesi hâline geliyordu. Bir önceki resmin dayanağı olan zihinsel bütünsellik bu şekilde parçalanıyordu.<sup>33</sup> Gerçi anlatı bu resimlerde de kendisini gösteriyordu ama bu lineer olmaktan uzak, kesikli (*discrete*) bir anlatımdı. Nitekim Baykam bu anlayışını daha sonraki yıllarda çok farklı anlatım

tekniklerine doğru açacak, katı bir figürasyonda ısrar etmeyecek, tersine çok çeşitli ifade yöntemlerini git gide daha görünür bir düzeye taşıyacaktı.<sup>34</sup>

Baykam'ın 1980'li yıllar içinde sanat dünyasına getirdiği yeni açılım sadece resme Yeni Dışavurumculuk'un izini düşürmekle sınırlı değildi. Sanatçı, 1980'lerin sonuna doğru bir dizi yerleştirme ve performans gerçekleştiriyordu. Bunlar *Demokrasinin Kutusu*, *Günah Odası* gibi çalışmalardı. Son derecede sansasyonel olan bu yerleştirme ve performanslarda sanatçı yerleşik değerler sistemini, kabul edilmiş genel yargıları, egemen ahlâkı sorguluyordu. Bu bakımdan da 20. Yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkmış Dadaizmi çok farklı bir planda yeniden üretiyordu. Tarihin yeniden canlandırılması bu çalışmaların başka bir kanadını oluşturuyordu. Askeri bir darbe ve yönetimden görece demokratik bir ortama geçirilen bu yapıtlar yaşananı sorguluyordu. İşkenceye, sansüre dönük eleştirileri içeriyorlardı. Fakat, sonradan çok görüleceği gibi, tarihin sorgulanırken tiyatrosallaştırılması yapıtların başka bir boyutuuydu. Bu noktada Baykam, sorgulayıcı olmaktan ziyade, hâkim bazı imgelerin sürekliliğini sağlama çabasındaydı. Tüm bu nitelikleriyle Baykam'ın 1980'lerdeki etkinliği geniş bir alana yayılıyor, görselliği 'resimle' sınırlı kalmaması yönünde hayatî denecek kertede önemli bir çaba ortaya koyuyordu.

Baykam'ın geliştirdiği bu çizgi yenilikçiydi. Buna mukabil dönemin Türkiye'sinde üretilen görsel sanatların yenilikçi çizgisi hâlâ son derecede mütereddit ve içine dönüktü. Daha ileride göreceğimiz ve bugünkü çağdaş sanata evrilen yaklaşımlar son derecede dar bir çevrede gerçekleşiyordu. Onun dışında kalan çevrelerdeki 'yenileşme' çabaları geleneksel Akademi atölyelerinde öğretilen, hatta empoze edilen anlayışın dışına çıkma mücadelesinden ibaretti. Bu da tuval ve figür resminin bir çeşit dönüşümüne tekabül ediyordu. 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında bu doğrultuşa yeni bir kuşaktan söz edilebilir.

Adları hep birlikte anılmış olan bu çevrenin önde gelen isimleri Alaettin Aksoy, Neş'e Erdok, Mehmet Güler yüz, Komet, Utku Varlık'tı. Nitekim bu grup 1978 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde bir arada sergi açmış ve figür resminde bir yeni aşamayı ortaya koymuşlardı. Hemen hepsinin ortak özelliği Akademi mezunu olmaları ve Erdok dışındakilerin 1970'lerin başında Paris'e ileri öğrenim için gitmeleriydi. Komet ve Utku Varlık orada kalmış, diğerleri yurda dönmüştü. Komet'in resimle devam etmesine karşın zamanla çok farklı düzeylerde zenginleşecek ve çağdaş sanatla bütünleşecek verimi dışında söz konusu sanatçıların tamamı tuval resminde kalmıştı. Güçlü bir figürçülüğü her birisi kendilerine özgü bir karakterle bütünleştirmişlerdi. Bu kuşak modern Türk resminin yeni bir dönemini temsil ediyordu. Fakat konvansiyonel çizginin devamıydı. Onu benimsemiş ve onda ısrarlı olmuştu.

Buna mukabil, dönemin başat bir yatakta çağdaşlık sınırlarını zorladığını belirtmek gerekir. Bu hem tuval resminde direnenlerin tuvalin sınırlarını aşındırma ve genişletme çabalarıyla hem de heykel-kavramsal sanat ilişkisine yeni bir perspektifin gelmesiyle ortaya çıkan bir durumdu. Tuvalde direnen isimlerden **Balkan Naci İslimyeli**, üstelik figür resmini de yedeğine alarak gerçekleştirdiği çalışmalarında bu alanın zorunlu kıldığı muhayyile ve öykülemeleri yeni bir tuval fiziği yaratarak kullanmaktaydı.<sup>35</sup>

Bu, bir anlamda meta-tuval yaratma çabası olarak okunabilir. Henüz bütünüyle tuvalin dışına çıkmamış, doğal olarak böyle bir zorunluluğu da olmayan bir anlayışın, tuval fiziğini, hem ifade imkânlarını zorlayan hem kavramsal bir çerçeve hazırlayan, yeni bir aşamaya taşıma çabasıydı. İslimyeli'nin yapıtlarını, dönemin bu bağlamdaki en özgün işleri arasında saymak kabildi. Aynı şekilde tuval resminde yeni bir kategori oluşturma gayretini **Mithat Şen**<sup>36</sup> ve **Kemal Önsoy** da gösteriyordu. Bu sanatçılar da kişisel öykünün stilize bir anlayışla serimine dayanan tuval resmini öteleyen arayışlar içindeydi. Bu çalışmalardan sanatçı-öykü arasındaki doğrudanlık temeline oturmuş ilişki koparılıştı. Tuval bir öykünün tamamen dışında kalarak oluşturduğu bir ifadeyi ileterek kendi ontolojisini meydana getiriyordu. Amerikan soyut resminin 1945'ten sonra çözdüğü bir problem, söz konusu sanatçılar tarafından henüz ele alınıyordu.

Bunların dışında geriye bakıldığında 1980'li yıllarda önemli sayıda genç sanatçının o yıllarda çeşitli etkinliklerde bulunduğu ve üretim yaptığı söylenebilir. 1980'lerin en ilginç kurumlarından biri olan **Bilsak**'ta düzenlenen çalışmalara da katılan ama geniş ölçüde Akademi ve Tatbiki diye anılan iki okuldan mezun olan bu sanatçılar ne yazık ki, 1990'larda yavaş yavaş (belki gayet hızlı bir biçimde) sanattan kopacaktır. Bazıları sanatı belli düzeylerde devam ettirse de onları önemli etkinlikler içinde bulunan sanatçılar şeklinde tavsif etmek olanaksızdır. **Hale Arpacıoğlu, Fuat Acaroğlu, Murat Sinkil, Müşerref Zeytinoğlu, Nazlı Damlacı, Ülker Ün, Hülya Botasun**, hatta daha sonra düşünce düzeyindeki çalışmalarını sürdürse de **Emre Zeytinoğlu** sanat alanından çekilmiştir.

Bu olumsuz gelişmenin bir nedeni ürettikleri işte aranabilir. Tuval resmini devam ettiren önceki kuşağın tesiri altında sanat yapan bu çevrenin benimsediği o sanat anlayışı 1990'larda ansızın kırılmıştır. Onlara ders veren kuşak kendi sanatını biraz da yerleşikliğinin verdiği imkânlarla devam ettirse de bu kuşak kendisini yeni gelişmelere uyarlayamamış ve sanattan kopmuştur. Bu kuşağın çoğu mensubu Yeni Dışavurumcu bir anlayış etrafında üretim yapıyordu. O akımın da öncüleri tarafından başka bir anlayışa dönüştürülmesi neticesinde bu sanatçılar büsbütün boşlukta kalacak ve sanat alanından uzaklaşacaktı.

(...)



## Dipnotlar

21. Sezer Tansuğ. Çağdaş Türk Sanatı. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986 Sezer Tansuğ. Türk Resminde Yeni Dönem. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988
22. Amerika'da dönemin sanat dünyasının özellikleri şu yapıtta ele alınmaktadır: Graham Thomson. American Culture in the 1980s. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.
23. Bu dönemin ve genel olarak postmodern sanatın 1980'lere evrilmesini en iyi anlatan kaynaklardan biri şudur: Irving Sandler. Art of the Post modern Era: From the Late 1960s to The Early 1990s. Westview Press, New York, 1997
24. 1980'leri anlamak bakımından son derecede değerli bir yapıt olarak bkz. Maurice Berger. The 1980s: An Internet Conference. The Center for Art, Design and Visual Culture/Georgia O'Keeffe Museum, 2006
25. Bu yılları toplu olarak izlemek bakımından en önemli kaynaklardan biri şudur: Thomas Kellein. The 80s Revisited: From the Bischverlag, 2010
26. Bu metinde dile getirdiğimiz dışavurumculukla öznellik arasındaki ilişkiyi farklı bir açıda değerlendirmek ve genel olarak Kuspit'in görüşleri için bkz. Donald Kuspit. The New Subjectivism: Art in the 1980s. UMI Research Press, New York, 1988
27. October dergisinden o dönemdeki tartışmaları kapsayan bir seçki şudur: Rosalind Krauss. October: The Second Decade, 1986-96. MIT Press, 1998
28. Çok özlü fakat güçlü bir kaynak olarak bkz. Klaus honnef. ContemporaryArt. Taschen, Köln, 1988
29. Bkz. Edward Lucie-Smith. Art in the 1980s Phaidon, London, 1990
30. Baykam'ın bu dönemi kapsayan otobiyografisi olarak bkz. Bedri Baykam. Sonsuz Okyanus: Amerika Yıllar 1980-1987. Piramid Yayıncılık, İstanbul, 2006
31. Baykam'ın erken 1980'li yılların açısından bkz. Bedri Baykam. 80'li Yıllar. Galeri Baraz, İstanbul, 1983
32. Bedri Baykam. Bir Haremim Olsun İsterdim. İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 1987
33. Dönemin Batı'da üretilen görsellik planındaki en önemli unsurlardan biri binaların yüzüne kaplanan aynalardı. Bu yapılardaki aynı olgusuyla Baykam'ını ve örneğin Schnabel'in resminde kullandığı ayna arasında bir tekabül yet vardır. Postmodern görselliğin kurucu öğelerinden sayılan ayna binanın yüzeyine kaplandığında da aynı sonucu doğuruyor ve izleyenin kendisine, benliğine, öznel varlığına kavuşmasına olanak sağlıyordu. Bu modernitenin hayli uzun bir zaman boyunca ihmal ettiği öznellik gerçeğinin yeniden keşfi olarak nitelendiriyordu. Ortadaki aynanın yarattığı ve benliğin tümlüğüne dönük girişimle ayna kırıklarının yarattığı parçalık arasındaki fark döneminin çok ilginç tartışma konularından birini meydana getirmekteydi.
34. Baykam'ın 80'li yıllardaki yapıtları şu kaynakta da toplu olarak bulunabilir: Bedri Baykam. 80'li Yıllar: California Dönemi. Mac Art Gallery, İstanbul, 2009
35. Bkz. Balkan Naci İslimyeli. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007
36. Mithat Şen konusunda daha sonraki yapıtlarını da kapsayan şu kaynaklara bakılabilir: Zeynep Sayın. Mithat Şen ve Beden Yazısı. Kaktüs Yayınları. İstanbul, 1999; Orhan Koçak. İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme. Metis, İstanbul, 1995