

2006

ST SANAT

Sayı 1

s. 45 – 65

On Yılda (1986 – 1996) Plastik Sanatlarda Genel Yönelişler

Sezer Tansuğ

Son on yılda plastik sanatların genel yönelişlerine bakacak olursak; 1986'dan 96'ya uzanan on yıllık bir zaman dilimi içinde, özellikle İstanbul'un sanat ortamlarında yankılanan büyük boyutlu etkinlikler, uluslararası Bienal organizasyonları, sanat fuarları ve galeri kurumlarının önyak olduğu geniş kapsamlı karma ve kişisel sergilerdir. 1986 yılı ortalarında Ankara'da düzenlenen Asya-Avrupa Bienali ise, daha sonraları iki yılda bir birkaç kez tekrarlandığı halde yankısı pek geniş olmayan bir plastik sanatlar organizasyonu olarak, başkentin statik ortamına ancak sınırlı bir canlılık getirebilmiştir. Ankara'da 90'lı yıllarda Sanart adı altında gerçekleştirilen bir başka organizasyon ise, iddialı bazı içerik ya da konsept arayışlarına karşın, ne düzenlenen sergiler ne de ele alınan sempozyum etkinlikleri açısından çok sınırlı bir ilgi uyandırmaktan öteye gitmiş sayılamaz.

1975'den bu yana profesyonel faaliyetler içinde bulunan özel sanat galerile-ri, kültür hayatının geleneksel başkenti olarak kalan İstanbul'un yanı sıra, daha dar bir kapsam içinde de olsa, Ankara'nın sanat ortamını renklendiren kurum-lar olarak dikkat çekmişlerdir. 1985-90 yılları arasında çok hareketli bir dönem yaşayan resim piyasası, parasal değerler yönünden mukayese edilemese bile, uluslararası pazarın bazı genel kriterlerine uygun bir performans ortaya koy-muştur. Sanat pazarına öteden beri egemen olan müzayede kurumlarının resim sanatına yöneldikleri bir süreç de 90'lı yıllarda yoğunluk kazanmıştır.

Plastik sanatlarda uluslararası girişimler ve yerel kimlik sorunları

Türkiye'de liberal gelişmelerle birlikte, uluslararası platformlarda etkinlik arama çabalarının sanatsal değer ölçütlerine yansıdığı koşullar, plastik sanatlar alanında geleneksel irade ve duyarlılık haklarının aranmadığı bir teslimiyetçilikle birleşmiştir. Batı dünyasının önyargıları karşısında, aydın tabakasının derin bir tatmin kompleksine dönüşen uluslararası ortama katılım çabaları, yurt dışında kendilerini tanıtmaya imkânı arayan sanatçıların, ancak ülkeleri aleyhine ürettikleri mesajlarla kendilerini var edebilecekleri kuruntusuna bağlı kalan bir yanılgıdan öteye gitmemiştir. Ülkenin çağdaşlaşma süreci içinde yaşanan büyük paradokslardan biri de, avangard (öncü) niteliği yakıştırılan çürük bir taklitçiliğin resmi kurumlarca benimsenerek çökmüş bir akademizmin parçası haline geldiği bir açmazın sürekliliği ile belirlenmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 30'lu yılların başlarında kaleme aldığı Sanat ve Demokrasi adlı bir kitabında savunulan bu dayatmacılık, 90'lı yıllarda bile geçerliliğini koruma hırsından caymamış görünmektedir. Sanatçıların tanıtımı ile bağlantılı görünen çabaların gerçekçi bir duyarlılığın güncel, pratik kıstaslarını aşıp, medyatik şov kaygılarının sözde entelektüel zorlanmalarla aynı kapıya çıkarıldığı yozlaşma serüvenleri de bu "kontekst-bağlam" içinde yerlerini almışlardır. Eğitim düzeyi ancak ortaokul olan bir çeşit sosyete alkolizminin avangard sanatın yönlendiriciliğine soyunması da aynı kapsam içinde olmaktan öte değildir.

1987 yılında Uluslararası İstanbul Sergileri adı altında başlatılan İstanbul Bienali'nde, Sultanahmet çevresindeki Aya İrini anıtı ve Sinan Hamamı gibi tarihsel mekânlar kullanıldı. Bu kullanım daha genişleyen bir kapsam içinde 1989'daki 2. Bienal'de de sürdü ve bu yaklaşım içinde Süleymaniye medresesinin avlu revakları ile diğer bazı mekânları yabancı sanatçılar tarafından değerlendirildi. İlkinde çağdaş Türk sanatı açısından belirli bir denge arayışının söz konusu olduğu Bienal etkinliği, 1989'da düzenlenen 2. Bienal düzeni içinde, Türk sanatçısının tümüyle Batıya angaje edilmek istendiği bir teslimiyetçilik ve dolayısıyla yoğun bir yozlaşmaya dönüştü. Bu süreç 1992'de Feshane binası ve 1995'te Salıpazarı'ndaki Antrepo binasında düzenlenen Bienal sergileriyle daha da belirgin bir hale getirildi. Böyle bir sürecin, globalleşme adı altında çokuluslu büyük şirketlerin pazarı haline getirilen ülkenin, aynı zamanda içine itildiği ağır tüketim koşullarıyla paralellik gösterdiği düşünülebilir. Nitekim söz konu-su etkinliğe sponsor katkısında bulunan kurumlar arasına çokuluslu firmaların da girmeye başlaması pek rastlantı gibi görünmemektedir.

1977'den başlayarak, o tarihte adı henüz Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olan kurumun çatısı altında iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri, sanat yapıtlarının oluşumunda her türlü malzeme ve tekniğin kullanılabilmesini öngören bir yaklaşım getiriyordu. Bu yaklaşım "her şey sanat olabilir" karinesiyle Marcel Duchamps'ın ready made (Hazır Yapılmış Olan) objeye yüklediği bir estetik iddiada temelleniyordu. Bu hazır objenin, sanatçının Richard Mutt diye imzaladığı bir pisuar (sidikkabı) olduğu da yaygın bir şekilde bilinmektedir. Batı dünyasında 20. yüzyıl başlarında girilen bazı avangard yaklaşım iddiaları, teknolojik gelişmelerin sanatsal görüş açılarını belirleyen etkinliği ile bağlantılıdır. Ancak bu tür iddiaların Türkiye'de elitist bir farklılık ve üstünlük kuruntusuna kapılan akademik kesimlerce benimsenmesi 1980'li yıllara kadar gecikmiş oldu ve şüphesiz bunda belirleyici bir alt yapı yoksunluğunun rol oynadığı da dikkatten kaçamazdı. Türkiye'de sürrealist akımın çok sınırlı bir ilgi görmüş olması gibisinden, Batıda belli dönemlere damgasını vurmuş diğer bazı marjinal nitelikte anti-art akımlar da, ancak tartışılabilir oldukları zeminlerin çoktan kaybolduğu bir dönemde İstanbul ortamına taşınmış oluyorlardı. 1995'de düzenlenen Bienal kapsamında Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı-müzisyen Maciunas ile Alman enstalasyoncu ve performans sanatçısı Joseph Beuys ile bağlantılı anti-art Fluxus akımının İstanbul'da boy göstermiş olması bu bağlamdadır. Avrupa ve Amerikan sanat çevreleri arasındaki rekabetin bile manifestosuna yansıdığı görülen Fluxus akımının, Türkiye'de akademik eğitimin genç sanatçı adaylarını kendi ülkelerinin geleneklerine yabancılaştırmaya koydukları bir sürece hizmet etmekten öte hiçbir katkısı olmadığı açıktır.

Sanat eğitiminde eski ve yeni kurumlar

1883'de kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi, daha 50'li yıllarda dayanak-sız hegemonyasını yitiren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin kökenini oluşturuyordu. Bu okulun İzlenimciler kuşağından sonra usta-çırak geleneği yerine, sıradan hoca ve öğrenci ilişkilerini kapsayan serüveni, Batı dünyasının öncü akımların izlemek ve taklit etmeye dayanan köksüz avangard kriterlerin bir göstergesi olarak da gelişti. Batı dünyasının teknolojik gelişmeleri karşısında Türk aydınlarını kuşatan kompleksler, akademi çatısı altında eğitimi yapılan plastik sanatların bir avangard ucubesi olarak dal budak salmasına neden oluyordu. 1982'de Yüksek Öğretim Kurumu'nun (YÖK) devreye girmesiyle bir üniversitenin fakültesine indirgenen akademi (DGSA), etkinliğini süratle yitirdi ve tüm inisiyatif, profesyonel bir platform olarak içinde sanat galerilerinin de yer aldığı bir çeşit dış potansiyelde toplandı. Ancak akademik zihniyeti temsilde direnen ve profesyonel koşullar dışında bir hegemonya kurmayı özleyen bir ke-sim, eğitim kurumunda kaybedilen gücün, pazara uyma ihtiyacında olmayan bir iki rantiyeye galeride kazanılmaya çalışıldığı bir seçkinlik kuruntusu ile özdeş-leşti. Ciddi bir kimlik sorunu ile karşı karşıya bulunan bir ülkede aydınlar ve sanatçıların kendi kültürlerine düşman edilerek çökertilmek istedikleri bir politika bu platformlarda da tezgâhlanmak isteniyordu.

1950'li yıllarda Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu adı ile kurulan ve amacı gerek ticari, gerekse sanayi ortamlarına dizayn sanatçısı yetiştirmek alan diğer bir okulun, bir diğer üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi haline gelişi ve kurum içindeki dizayncıların "unvanlı birer sanatçıya" dönüştürülmeleri ise, sanatsal gelişmeye vurulan darbelerden bir başkasını oluşturdu. Bu kurum elemanlarının, kısa bir süre içinde birer "avangard militanı" kesilmeleri de elbet bir rastlantı değildir.

Bu türden gelişmeler içinde bazı sanatçıların medyanın yardımına sığınma çabaları da doğal görünüyor. Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı konumu devam eden Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin onarımdan yoksun bırakılmış bir yapı içindeki acıklı serüveni de şüphesiz aynı sürecin bir parçasıdır. İstanbul'da bir çağdaş sanat müzesi kurma girişiminin Haliç'teki Feshane binasının onarımı ile başlayan öyküsü, tarihi bir sanayi yapısına özel bir şahıs adının verilmesi gibi bir yanlışlığı içermesi yönünden de tam bir fiyasko ile sonuçlandı.

Sanayi-i Nefise Mektebi ve daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'yle devam eden eğitim geleneğinin 80'li yıllarda etkinliğini iyiden iyiye yitirmesin-de diğer bir etken de, adı artık Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüşmüş bulunan kurum hocalarının, eğitim alanında değil, fakat yönetim alanında egemenlik iddialarını gizlercesine iki ayrı kutba ayrılarak, figüratif sanat mı, soyut sanat mı daha üstündür gibisinden hiç bir anlamı olmayan karşı tezlerle birbirlerini tahribe yöneltmeleridir.

Güzel sanatlar eğitiminin, 1990'larda özel üniversitelerin de devreye girme-siyle sayıları artan güzel sanatlar fakültelerinde hangi hedeflere yöneleceği, bu eğitimde tarih bilinci ve gelenek iradesinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği hâlâ meçhuldür. İstanbul'daki Mimar Sinan ve Marmara üniversitelerinin güzel sanatlar fakültelerine, Yeditepe Üniversitesi'nin aynı eğitimi veren bir fakültesi de katılmıştır. Ankara'da Hacettepe ve Bilkent, izmir'de Dokuz Eylül, Eskişehir'de

Anadolu üniversitelerine bağlı güzel sanatlar fakültelerinin, plastik sanatların her dalında eğitim veren kurumlar olarak, en başta Türkiye'nin tarihsel ve güncel realitelerini gözetten bir eğitim politikasını hayata geçirmeleri beklenir. Eski eğitim enstitülerinin yeni fakülte isimlerine dönüşerek sanat eğitimini de kapsayan işlevleri sürmekte, fakat genç sanatçı adaylarının yetişmesi, liselere öğret-men yetiştiren bu kurumların da boyutlarını aşmaktadır.

1986'dan bu yana İstanbul'da genişleyen plastik sanatlar etkinlikleri kapsamında, sponsor katkısı bekleyen Bienal ve benzeri türden faaliyetlerin uluslararası yankılar açısından umulan sonuçlara ulaşamadığı da görülmektedir. Beşinci kez 1997 sonlarında düzenlenmesi beklenen uluslararası İstanbul Bienali'nin, ülke dışında olan bitenler hakkında fikir edinmek yönünden bir yararı olduğu açıktır. Ancak bu yararın ülke sanatçılarının umarsız koşullanmalara sevk edilmesi açısından, gerek eğitim kıstasları, gerekse kişisel esinlenmeler yönünde telafisi güç zararları da beraberinde getirdiği bellidir. Bizim uluslararası avangard akımlara özenme olarak nitelediğimiz eğilimlerin sahipleri olan sanatçılara, sosyal katmanlara özgü konumları açısından yaklaşımımızda ortaya çıkan sonuçlar, bu sanatçıların sanat pazarını küçümseyen bazı tavırlarının ardında, sponsor arayışlarına yönelen bir tür prestij talebinin bulunduğunu göstermektedir. Bu kesimlerin ayrıca tek parti döneminin anıları ve söylemlerine bağlı kalan siyasal çevrelere yakınlıkları da dikkat çekicidir. Liberalleşme sürecinin yoğunluk kazandığı, her nitelik düzeyine olanak tanıyan demokratik bir pazar olgusuna karşı, bu kesimlerin aldığı tavır göz önünde bulundurulmak zorundadır. Bu sahte avangardın, giderek çağdaş Türk resim sanatında değeri kanıtlanmış ustaların inkârına bile yeltendiği görülmektedir.

Avangard kisvesi altına girenler

Enstalasyon ve benzeri türde düzenlemeler, avangard sanatsal girişimler olarak, mekân ve çevre düzenleme sorunları ile iç içedirler. Enstalasyonlar üç boyutlu objelerin yerleştirilmesi suretiyle mekân

içinde yer alan kitlesel üç boyutlu hacim plastiği sorununa yeni çözümler aranan bir yaklaşım olarak da değerlendirilebilir. Ancak bu düzenlemelerin kalıcı olabilme şansı çok sınırlıdır. Kavanoz, çay bardağı, tabak, bez parçası, sabun kalıbı, hatta sigara paketi gibi aynı biçime sahip çok sayıda objenin diziler halinde tekrarına dayanan düzenlemeler, bu yöntemin sıkça başvurulan bir türünü oluşturur. Sanatçının çocukluk anıları içinde yer alan eski bir radyo, çocuk yıkamak için banyo teknesi, ayakkabıcı tezgâhı, kasap bıçağı gibi nesnelerin galeri mekânı içine yerleştirildiği bir sergi örneği, bu serginin uluslararası bir sergiye katıldığı Paris'teki düzenlenişinde, söz konusu nesnelerin "geçmişte korkunç anlar yaşamış ve o yüzden kimliksiz kalmış ve dolayısıyla yaşlarını bile hatırlayamayan bazı aile büyüklerinin" simgeleri olarak belli bir konseptte mal edilmek istendiği görülmüştür. Bu konsept kısaca sözde Ermeni katliamı hakkında bir mesaj verilmeye çalışılarak, Türk ulusu ve tarihi hakkındaki Batılı önyargıların desteklenmesidir. Aynı sanatçının atölyesini giderek küçültülen kademeli mikyaslar halinde tasarlayarak, avuç içine girecek kadar bir nesne haline getirip, bir Ermeni manastırındaki sergisinde bir Madonna tasvirine sunuşu ise, İstanbul'daki Ayasofya anıtının Horologion girişi üzerindeki mozaikten esinlenmiş görünür. Bilindiği gibi bu mozaikte şehrin ve kilisenin maketi Meryem'e sunulmaktadır. Söz konusu serginin düzenlendiği manastırda papazlar tarafından turist gruplarına yapılan Türk aleyhtarı propaganda için bir zemin olarak kullanıldığı söylenmektedir.

Tuval ressamlığında yeni açılımlar ve pazar olgusu

Bütün dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de bir yandan enstalasyon tipi faaliyetler sürüp giderken, tuval resmi ve heykele yepyeni açılımlar kazandırmaya çalışan bir süreç doğmuştur. Resim sanatının iki boyutlu herhangi bir yüzey üzerinde gerçekleşen evrensel konumu, karşısına hangi karşı tezle çıkılırsa çıkılsın, sürekliliğini koruyan şaşmaz bir dirence sahiptir. Tuval resminin yenilenme koşulları, büyük koleksiyonların oluşumunda galeriler ve benzeri kurumlara düşen görevleri de belirlemektedir. Resim ve heykel sanatçılarının sanat galerilerinin kadrolaşma eğilimleri içinde yer alıp almamak gibi bazı tercihleri de olabilir. Koleksiyoncuların ise tek bir galeriye angaje olmaları pek de söz konusu değildir. Sanat eğitimi kurumlarının tümüyle standartlaşması ve üsluplar üzerindeki hegemonyasını tümüyle yitirmesinden sonra, avangard özentileri destekleyerek akademik hegemonyanın nostalgisine bağlı kalan bir kaç galeri dışında kalan diğerleri, belli bir nitelik hiyerarşisi içinde özel koleksiyonlara yön veren konumlarını kazanmışlardır. Sanat galerilerinin 70'li yılların başlarından beri gösterdikleri faaliyetler, 85'den bu yana önemli ivmeler kazanmıştır... Özellikle Baraz galerisinin "Türk Resminde Modernleşme Süreci", "Etkinlikler Sürecinde 15 Yıl" gibi çeşitli sloganlar altında halkın ve üniversite öğrencilerinin ilgisine sunduğu büyük sergi organizasyonları, çarpıcı etkinlikler olarak dikkatleri üzerinde toplamıştır. İstanbul ve Ankara'daki Atatürk kültür merkezlerinin geniş mekân olanaklarını değerlendiren bu tür sergilerin, üniversitelere ait mekânlar ve Cemal Reşit Rey Konser Salonu gibi yapıların mekân olanaklarını değerlendirmesi de ilgi odaklarının genişlemesini sağlamıştır.

1985'ten bu yana özel sanat galerilerinin yoğun bir profesyonel bilinçlenmeyi yansıtan kurumlar olarak Baraz ve Cumalı'nın yanı sıra Urart, Nev, Tem, Teşvikiye, RG., Evin, Artisan, Lebriz, Artemis, Nadya, Almelek, Mine, Galeri B, Oda, Bilim-Sanat, Sevimce, Meb, Replica, Kızıltoprak, Ares, Minyatür, Exclusive, Mutlu, Passion, Kile, Tuğray vd. isimler altında önemli sergilere sahne olduğu görülmektedir. Ankara'da da birer galerileri bulunan Nev ve Urart ikilisinden, yalnız Nev başkent ortamında süreklilik sağlayabilmiştir. Ankara'da Siyah- Beyaz adı altında etkinliğini sürdüren ve sanatçı tercihleriyle dikkat çeken bir galerinin yanı sıra Selvin, Mige, Doku gibi isimler altında sergiler düzenleyen diğerlerinin de başkent ortamına bir sanat pazarının profesyonel bilincini taşıdıkları görülmektedir.

İstanbul'un büyük metropol ortamında sanat galerilerinin semtlere dağılımı Nişantaşı ve Teşvikiye kesiminin özellikle vurgulanmasını gerektirir. Fakat Etiler, Bebek ve Kadıköy'ün Bağdat Caddesi güzergâhı gibi diğer elit kesimlerde yer alanlar da profesyonel çabalarını sürdürmektedirler.

Plastik sanatların kültürel boyutu

İstanbul'da Beyoğlu semtinin tarihsel etkinliklere sahne olan tarihsel ortamı 1990'lı yılların başına kadar, kentleşme süreci ve demografik yığılmaların getirdiği ağır bunalımlara sahne olmuş, ancak 90lı yılların başından bu yana semtin kültürel kimliğini yeni baştan, hatta eskisinden çok daha geniş kapsamlı bir biçimde kazandığı yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır. Özel galerilerden çok banka kurumları ve Vakko gibi büyük ticari firmalara ait sanat galerilerinin bu yenilenen kültür ortamına önemli katkılarda buldukları söylenebilir. Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin sanat galerisi ile Akbank'ın Aksanat galerisi ve İş Bankası'nın sanat galerileri de özel galeriler gibi sanatçıların tanıtımı gibi sorunlara çözüm aranan önemli etkinlikler içine girmişlerdir. Beyoğlu çevresinde sayılan giderek artan özel sanat galerileri de şüphesiz ortama profesyonel bir renk taşıyacaklardır. Ancak 1996 sonlarında bir kampanya sürecine dönüştürülen bir çağdaş sanatlar müzesi önerisi, Beyoğlu İstiklal Caddesi üzerindeki Cercle d'Orient binalar kompleksi ile bağlantılıdır. Bu öneri amacına ulaşarak gerçekleştiği takdirde, söz konusu semt ortamının çok çarpıcı bir boyut kazanacağı da kuşkusuzdur.

Plastik sanatlar alanında tanıtım sorunu ve gelenekleşen sanat fuarları

1976'da bir galerinin ilk sergi etkinliğine bağlı olarak resim sanatçılarının tanıtımını üstlenen Beş Gerçekçi Türk Ressamı adını taşıyan kitap, özellikle son 10 yılda sayılan yüzlere ulaşan tanıtım yayınlarının ilki olarak tarihsel bir konuma sahip olmuştur. Tanıtım etkinliklerinde sayılan pek fazla olmayan plastik sanatlar dergileri yerine moda ve dekorasyon dergilerinin devreye girdiği medyatik süreçlerin yaşandığı görülmekte, ancak bu süreçlerin sorunun kültürel boyutuna hiç bir katkıda bulunmadığı gibi, yapılan bazı medyatik haksızlıklarla zarar bile verdiği gözden kaçmamaktadır. Sanatçıları manken kategorilerine bağlı olarak moda için çeşitli giysiler taşıyan fiziksel görünüşleri ile de zaman zaman vurgulandıkları bu medyatik yozlaşmanın, çağdaş Türk sanatını yanlış yönelişlere kanalize eden müdahalesi, tüketimci israfın pompalandığı bir ekonomik sürecin çirkin bir yansıması olarak söz konusu dergileri istila etmeye koyulmuştur.

İstanbul sanat fuarlarının her yıl düzenlenen profesyonel bir plastik sanatlar etkinliği olarak TÜYAP kurumunun Tepebaşı'ndaki mekânlarında yer alıyor olması da Beyoğlu'nun kültürel kimliğini yeniden kazandığı bir sürece paraleldir. Sanat fuarları çok sayıda galerinin katılımı ile 1991 yılında başlamış, uluslararası ortamlardan İtalya, Fransa, İsrail, Bulgaristan ve Orta Asya Türk Cumhuriyetleri gibi ülkelerden bazı galerilerin de katılımlarıyla genişlemeye yüz tutmuştur. Henüz Paris'teki Fiac, Köln'deki Messe, Madrid'deki Arco ve benzerleri gibi isimler altında gerçekleşen uluslararası fuarlarla yarışacak düzeyde olmasa bile, profesyonel bilinçlenmeye katkısı büyük olan İstanbul sanat fuarları, İstanbul gibi bir çağdaş sanat müzesinden bile yoksun bulunan bir kentin, bu gereksinimini de kısa fuar süreleri içinde karşılayan bir ilgi görmektedir.

1985-90 yılları arasında, sanat pazarının galeri ortamlarında yaşanan profesyonel bir süreci yoğunlaştırmasından sonra, müzayede kurumlarının daha çok devreye girmesiyle, hayatta olmayan çağdaş resim ustalarının yanı sıra hayatta olanların yapıtları da piyasanın önemli bir ilgi odağını oluşturmaya başladı. Portakal Sanat Evi, Antik A.Ş. Maçka Mezat, Koleksiyon, Kile, Artium Sungur Sanat Evi gibi isimler taşıyan müzayede kurumlarında satılan resimlerin hangi prim kıstaslarını yansıtmakta olduğu, sanat yapıtlarına yatırım mantığı ile yaklaşan koleksiyoncu kesimler için ayrı bir önem taşımaktadır. Son yıllarda Osman Hamdi gibi bir oryantalist ressam imajının en yüksek primlere ulaşması ise, Türkiye'nin henüz yeterli düzeyde bir çağdaş imaj ve bunun vizyonuna sahip çıkamamış olduğunun bir göstergesidir. (Önemli sanatçı isimlerine ait resimlerin müzayede fiyatları çerçevesinde hangi prim düzeyine ulaşmış oldukları da ayrıca belgelenmelidir.)

Sanatçıların tanıtımında, özellikle renkli baskı tekniklerinin hızlı gelişmesine paralel olarak, kâğıt ve benzeri unsurların da katkısıyla, yayın kalitesinin gözle görünür bir düzeye yükselmesi, üslup ve nitelik

kriterlerinin algılanmasına yeni boyutlar getirmiştir. Tanıtım sürecine profesyonel kriterlerin egemen olması, zaman zaman yanıltıcı olabilir. Fakat dikkatli ve deneyimli bir göz, kaliteli olanı sıradan ya da vasat olandan ayırt edebilmelidir. Öte yandan resim sanatının baskı kalitesi güçlü olan araçlarla tanıtımı, giderek baskıların orijinal yapıtların yerine geçtiği bir fenomene de dönüşmektedir. Orijinal yapıtların kolayca ve sıkça görülemediği koşullarda, tanıtıcı röprodüksiyonların rağbette oluşu da bunun bir kanıtıdır. Resim sanatının Türkiye'de 1970'lerden bu yana grafik sanatlarla yoğun bir ilişki içine girmesi, basın ve diğer medya araçlarının sanatın profesyonel ortamlarına aşırı müdahalesini getirmiştir. Türkiye'de de yakın zamanlarda grafik sanatların sahte içerik iddialarına kadar uzanan girişimler dikkat çekmekte, resim sanatçılarının da giderek grafik sanatlara özenen bir yön tutturdıkları görülmektedir. Resim sanatının grafik kriterlere yönelmesi, yoğun bir tanıtım gereksinimi'nin ürünü olarak medyadan esinlenmiştir. Ankara'daki özel Bilkent Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Fakültesi'ne grafik disiplininin egemen olması da bu açıdan anlamsız değildir. Belirtildiğine göre öğrenci velileri, üniversitenin talep ettiği meblağı resim öğrenimi için ödemeye razı olmamakta, fakat grafik öğrenimine sıcak bakmaktadırlar. Reklam ve tanıtım şirketlerinin eleman beklentileri açısından da bu yaklaşım doğru görünmektedir. Resim koleksiyoncularının yeterli bir sayıda olmayışı, devlet kurumları ile benzerlerinin, liberalleşme koşulları içinde resme yaygın bir ilgi göstermeyip sadece mevcut hükümetlere yakın çevrelerden satın alma tercihleri ortaya koyması, resim öğrenimini çetin bir serüvene dönüştürmekte, grafik alanda yoğunlaşmanın kurtarıcı görünmesi de bu sorunlara bağlanmaktadır. Grafiker olarak yetişenler arasında ressamlığa soyunanların durumu ne ise, ressam olarak yetişenler arasında grafik, illüstrasyon, karikatür gibi alanlara yönelenlerin durumu da aynı şeydir. Bu konu ile ilgili olarak, uzun yıllar Paris'te yaşamış ve bu kentte 2. Dünya Savaşı ertesinde gelişen soyut resim akımlarına intisab etmiş olan ressam Hakkı Anlı'nın ifadesine göre; 1960'lı yıllara kadar grafik sanatçıları resim ustalarına özenirlerken, bu tarihlerden sonra resim sanatçıları grafik ustalarına özenmeye başlamışlardır.

Geçen on yıl süresince, özellikle profesyonel niteliği ağır basan galerilerin çabaları sonucunda, Türk plastik sanatlar ortamına birçok yeni isim girmiştir. Belli belirsiz bazı akım hareketlerinin odak noktası figüratif eğilimler olsa bile, soyutlamacı eğilimler alanında kanıtlanan önemli üslup çabalarının da dikkat çekici özellikler taşımaktan geri kalmadığı görülmektedir.

Öteden beri gerçekleştirdikleri etkinliklerle göze çarpan sanatçılardan doğum tarihleri 1900'ler ve 1910'lar ve bir kısmı da 1920'lere rastlayanlardan çoğunluğunun, bazı genç yaştakilerle birlikte, son on yıl içinde yaşama veda ettikleri görülmektedir. Malik Aksel, Zeki Faik İzer, Cevat Dereli, Ali Çelebi, Zühtü Müridoğlu, Sabri Berkel, Mahmut Cüda, Fahrünnisa Zeid, Edip Hakkı Köseoğlu, Abidin Dino, Cihat Burak, Selim Turan, Nedim Günsur, İlhan Koman, Yavuz Görey, Mustafa Ayataç ve Burhan Uygur son on yıl içinde kaybedilen önemli isimler arasındadır.

1986'dan sonra kitap ve katalog yayınları ile sanatçıların tanıtım sorunlarına yeni ivmeler kazandırılan bir süreç, Halil Paşa, Nazmi Ziya, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat gibi izlenimci ressamların kapsamlı kitap düzenleri içinde yaşam öyküleri ve sanatçı etkinliklerinin irdelendiği bir yön kazanmıştır. İstanbul ve Ankara'da özel kurumların çabalarıyla Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, İbrahim Safi, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Edip Hakkı Köseoğlu, Cemal Tollu, Ercüment Kalmık gibi diğer bazı resim sanatçılarının aynı nitelikte tanıtımlarına, Yüksel Arslan, Ömer Uluç, Cihat Burak, Komet (Coşkun Gürkan), Mehmet Güteryüz, Utku Varlık, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Adnan Çöker, Altan Gürman, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Neşet Günal, Şadan Bezeyiş, İbrahim Çiftçioğlu, Kasım Koçak, Ömer Kaleşi, Ekrem Kahraman, Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç gibi resim sanatçılarının kapsamlı tanıtım kitapları da katılmıştır. Bunlara eklenmesi mümkün görünen diğer yayınlar arasında bienal, fuar ve özellikle sayıları yüzlere ulaşan müzayede katalogları da plastik sanatlar alanındaki yaygınlaşmanın ilk kez bu denli geniş

boyutlar kazandığına işaret etmektedir. Yakın tarihte hiç bir dönem, bu son on yıldaki kadar söz konusu alanda gerçekleşen etkinlikler ve yayın çabalarına tanık olmuş değildir.

Plastik sanatlarda siyasi sorunlar

Bu sözü edilen dönemde uluslararası ortamla ilişkiler açısından ve Türkiye imajının yurt dışında, özellikle Batı dünyasında yankılandığı koşullar çerçevesinde, plastik sanatların da bazı siyasi yaklaşımlara angaje edilmek istendiği sorunlarla karşılaşmıştır. 2. Dünya Savaşı yıllarında Naziler tarafından Yahudilere uygulanan işkence ve katliamların, savaşın bitiminden bu yana uluslararası sanat dünyasında Naziler lanetlenerek, sorunun tekmil boyutlarıyla irdelendiği bir sürecin olduğu bilinmektedir. Türkiye'de fazla bir yankısı görülmeyen bu yaklaşıma bir katkı olarak, İstanbul'daki Neve Şalom Sinagogu'nun, Filistinli teröristler tarafından basılmasından sonra, bu tedhiş ortamından zarar görenler yararına bir resim sergisi Mehmet Gün tarafından düzenlenmiştir. Ancak bu arada Nazilerin Yahudi katliamı ile bir sinagoga teröristlerce düzenlenen bir silahlı eylem arasında önemli bir farkın bulunduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Nitekim bu yarar için düzenlenen resim sergisine daha çok Yahudi zenginler ilgi göstermiş ve ayrıca sanatçıya Agam adındaki ünlü Yahudi sanatçı tarafından hediye edilen pahalı bir yapıt, bu sergi etkinliğinin terörden zarar görenlerden çok, sanatçının yararına bir sonuca ulaştığını da göstermektedir. Tarihsel olayların nitelik ayrımları yönünden birbirine kanştındığı bir başka olgu ise, Avrupa ve Amerika'da Türkiye aleyhine muannit bir propaganda yürütmekte devam eden Ermeni milliyetçisi çevrelerin, 1915 yılındaki zorunlu ve haklı bir tehcir olayının, Nazilerin Yahudi katliamı ile eşit görülmesine çalışan girişimleridir. Bu tür girişimler, bazı enstalasyon tipi sergilemelerle birlikte verilen mesaj içerikleri yönünden, Türk sanat ortamına bile sızmayı başarmıştır. Bu sorunun Türk kamuoyunda katliam iddialarının kabul edilmesini hedefleyen bir muannit politika açısından hesaba katılarak irdelenmesinde büyük bir yarar olduğu da kuşkusuzdur. Çağdaş sanat çalışmalarının, özellikle enstalasyon kurgulan ile siyasete angaje ve "alet" edildiği diğer bir ilgi alanının Kıbrıs sorunu olması da hiç rastlantı değildir. Bu sorunla ilgili olarak Türk, Yunanlı ve Kıbrıslı Rum sanatçıların işleri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde Sanat-Techne adı altında sergilenmiş ve bu arada İstanbul'a gelemeyen Kıbrıslı bir Rum sanatçı tarafından, Berlin'den gönderilen bir mektup ile, adadaki bölünmenin Berlin duvarı ile kıyaslanmaya çalışıldığı bir mesaj da verilmiştir. Aynı temanın 1996 yılında Berlin'den yola çıkan bir motosikletçi grubu tarafından Kıbrıs'taki Türk sınırına dayanan bir azgınlığa da yansıtıldığı anımsanabilir. Bu sürtüşmenin hemen öncesinde Türk sanatçıları tarafından Magosa'da açılan bir serginin, "azınlık" temasını ele alması ise alabildiğine ilginç görünmektedir.

Uluslararası bazı kriterler

Hakkı Anlı, Selim Turan, Mübin Orhon, Abidin Dino gibi bazılarını son yıllarda yitirdiğimiz, yaşamlarının uzunca bir bölümünü Avrupa'da geçirmiş olan sanatçıların 1980'li ve 90'lı yıllarda gördüğü rağbet, uluslararası ortamla yakınlaşma umudunun bir parçası olarak düşünülebilir. Fikret Muallâ'ya ait çok sayıda yapıtın İsviçre'deki Oscar Ghez koleksiyonunda yer almasından sonra, bir ikinci büyük koleksiyon olarak Mübin Orhon'un yapıtları da İngiltere'deki Sainsbury firması tarafından satın alınmıştır. Çağdaş Türk resim sanatından örneklerin Batı koleksiyonlarında kapsamlı bir yer aldığı iki istisnai örnek bunlardır. Bu sanatçıları dışında Ömer Uluç, Yüksel Arslan, Kornet, Hakkı Anlı, Abidin Dino, İlhan Koman, Osman Dinç ve Âdem Yılmaz gibi diğer bazılarının da resmi ve özel koleksiyonlara giren münferit yapıtlarından söz edilebilir. Adı geçen sanatçılardan tümü Paris'te yaşayanlardır. New York'ta yaşamlarını sürdüren Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş gibi önemli sanatçılara son yıllarda Ertuğrul Ateş de katılmıştır. Türkiye'nin sanat pazarı ve koleksiyoncu kesimlerinin indinde, Amerika deneyimi yaşayan bu sanatçıların şans ve itibarı da artmış görünmektedir. Soyutlamacı düzenden, figüratif bir düzene geçme bağlamında bir üslup gelişimi sergileyen Ertuğrul Ateş'in de diğer iki sanatçı kadar olmasa da ilgiyle karşılandığını ifade etmek imkânı vardır. Sanat anlayışına Formula 1 gibi otomobil yarışlarından da esinlenen kavramsal boyutlar ekleyerek ilginç enstalasyonlar gerçekleştiren Burhan

Doğançay'ın, ayrıca reel kapı ögesini materyal olarak irdeleyen yüzey çalışmaları da oldukça geniş yankılar uyandırmıştır. İslami düşünce ve duyuş alanında hayli yükselen değer ölçütleri ise, Erol Akyavaş'ın tasavvuf mistiğinin kökenlerini irdeleyen çalışmalarım daha da çekici hale getirmiş görünmektedir. Bu türden duyarlılık ölçütlerinin geleneksel sanatların sürekli kılınması yönündeki çabalara da yansıtıldığı anımsanmalı, söz gelimi Ergin İnan'ın eski tekke mistiğini çağrıştıran mahlûkat ve insan-ı kâmil örnekleriyle bezenmiş ikonlarının çağdaş yorum boyutlarına sahip olduğu, buna karşılık Yusuf Sezer gibi hat sanatçıları ile Peyami Gürel gibi ebru sanatçıların, sanatlarına bazı çağdaş katkılarda bulunmalarına karşın gene de geleneği sürdüren farklı bir kategori oluşturdukları belirtilmelidir.

Avrupa'da yaşamlarını sürdüren Türk sanatçılardan önemli bir bölümü, son yıllarda İstanbul ve Ankara'daki galeri etkinliklerinin gelişim çerçevesi içinde yapıtlarını ülkelerine taşımaktan geri kalmamışlardır. Düzenli resim çalışmalarını, edebi ve felsefi kaynaklardan tıp kaynaklarına kadar, Batı dünyasının düşünce ve bilim hayatında yer alan tüm verilere dayandırmaya çalışan, ancak bu yabancı dünyanın yorumunu tipik bir Müslüman Türk olarak gerçekleştiren Yüksel Arslan, bu süre içinde kendi yaşam ve ilgi serüvenlerini resimlediği *Autoartures* dizisinden sonra *L'Homme* adını verdiği bir başka resim dizisi içinde insanın mental bozuklukları ile ilgili sorunları ve hayvanların cinsel yaşamlarını irdeleyen ilginç yaklaşımlarını birkaç kitap yayınına da dönüştürmüştür.

1970'lerden beri yaşamlarını Almanya'da sürdüren sanatçılar arasında Metin Talayman'ın figüratif üslup alanındaki yenilenme sürecine katkıları yönünden anımsanması gereklidir. Metin Talayman, kentnin dramatik yaşantısını düşsel figür imgeleriyle sorgulayan bir sanatçı olarak dikkat çekiyor. Berlin kentinin çarpıcı atmosferi, Talayman'ın figüratif yorumları için temel çıkış noktalarını oluşturmaktadır.

Türk topluluklarının Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde açıkça görülen etkinlikleriyle, kıt'anın çok kültürlü bir paylaşım düzlemine taşındığı bir geleceğe katkıları da hesaba katılmak zorundadır denebilir. Ancak Almanya, Hollanda, Belçika ve Fransa gibi ülkelerde yaşayan Türk sanatçıların faaliyetlerini bu kapsamda algılamak mümkün müdür sorusunu sormak gerekir. Bu kuşkulu sorunun nedeni, Avrupa'daki işçi kesimleriyle sanatçılar arasında herhangi bir bağlantının bulunmaması, halkın kendi kimlik ve inanç sorunlarını yaşamaya çalışırken, sanatçı kesimlerinde Avrupalı yaşantısının tüm boyutlarıyla taklit edilmesidir.

Avrupa'da yaşamlarını sürdüren Türk sanatçıları arasında Mustafa Şener ve Ufuk Kobaş Hollanda'da; Yasemin Şenel ve Necmettin Özlü Belçika'da; Erol Kınalı, Seyit Bozdoğan, Zeki Arslan, İsmail Çoban, Mehmet Güler, Hanefi ve Serpil Yeter, Âdem Yılmaz, İskender Yediler, Metin Talayman, Azade Köker Almanya'da; Hasan Fuat Sarı da Finlandiya'da sanat yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu sanatçı grubuna elbet Fransa'da çalışmalarını sürdürmekte olan diğerleri de katılabilir. Ancak son 20-30 yıl içinde, Türk sanatçıların Paris kentinin bir büyü odağı olarak benimsendiği koşulları aştıkları da görülmektedir. Avrupa'da yaşayan sanatçılar sorunu, artık Paris'in uluslararası ortamlarında geçerli olan deneyimlerin paylaşımından çok, Türk insanının Avrupa'ya entegre olma koşullarını zorlayan çabaları ile ilintilidir. Halktan kopuk da olsalar, bu gerçek inkâr edilebilir gibi değildir. Çünkü bu gerçeğin kabulü, en azından Türk sanatçıların da, Avrupa'da yaşayan Türk halkı kadar Avrupalılardan yakın ve sıcak bir ilgi görmeyişlerine bağlıdır. Sanatçı kendi dilini konuştuğu halka yabancılaşarak Avrupalının gözüne girmeye çalışsa bile, Avrupalı'nın onu da yeterince benimsemediği gözler önündedir.

Yukarda adı geçen sanatçıların çoğunluğu figüratif yorumları ile karşımıza çıkmakta, fakat aralarında Zeki Arslan ve Necmettin Özlü gibi ressamların soyutlamacı resim eğilimleri üzerinde yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir.

Konseptüalist akımın Avrupa ve Amerika'da hızı bir hayli kesilmekle birlikte, süregiden uygulamalarında önemli bazı değişiklikler görülmektedir. Konseptüalist akım çerçevesi içinde yer alan birkaç Türk

sanatçı, 90'lı yıllarda gerçekleşen bazı etkinlikler kapsamında Türkiye'de de tanınmışlardır. Almanya'da yaşayan Âdem Yılmaz ve İskender Yediler'in özgün obje ve heykel anlayışlarının, yaşadıkları bu ülkede bile belli bir ölçüde ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Yaşamını Fransa'nın Paris şehrinde sürdüren heykeltıraş Osman Dinç'in metal ve cam bileşimlerinden oluşan yalın bir biçim anlayışı ise, Anadolu'nun tasavvufi mistiğinden esinlenen mesajlar üretebilmesi bakımından yoğun bir ilgi konusudur. Paris'te yaşamlarını sürdüren Ömer Kaleşi, Ali Atmaca gibi resim sanatçılarından yanı sıra özellikle heykeltıraş Salih Coşkun'un İstanbul'da açılan sergileriyle oldukça geniş bir yankı uyandırmış olduğundan söz edilebilir. Bu sanatçının ahşap yontma tekniğinin yanı sıra, bronz yontu gibi çok güç bir uğraş sonucunda elde ettiği stilize figür oluşumları da çarpıcı bir görünümündedir. Yaşamlarını biri tümüyle, diğeri yarı yarıya Paris'te sürdüren iki önemli resim sanatçısı, Yüksel Arslan ve Ömer Uluç'un, geçtiğimiz on yıl içinde gerek yurt dışı, gerekse Türkiye'de geniş yankılar uyandıran bir üslup tutarlılığı sağladıkları gözden kaçmamıştır. Önemli bazı Fransız yazarları ile uluslararası ortama iletilen bazı mesajlar da sadece bu iki sanatçı ile ilgilidir. Liberal yönelişlere sahip profesyonel serbest piyasa koşulları ile devlete ait kültür kurumları arasındaki sorunlar, Avrupa'da da geçerlilik alanı bulmakta ve içinde yaşanan ülkelerin hükümetleri kendi siyasi programlarına uygun gördüğü Türk sanatçıları da desteklemektedir. Ancak bu destekler şüphesiz ülkemizin siyasi ideallerine hiç bir zaman uygun düşmemektedir. Ömer Uluç ve Yüksel Arslan, Fransa'nın resmi makamlarınca desteklenen sanatçılar değildirler. Bu sanatçıların profesyonel bir uluslararası ortama takdim edilmiş olmaları, gılgıçsız başarılarının da bir kanıtı sayılmalıdır.

Paris'te yaşayan Kornet (Gürkan Coşkun), Utku Varlık, Mustafa Altıntaş, Mehmet İleri, Erdal Alantar gibi vurgulanması gereken diğer isimler de, Türk sanat ortamının Paris'le ilgili izlenimlerini yeni katkılarla genişletmektedirler. Bu ressamlar arasında Komet ve Utku Varlık'ın 1970'li yıllarda çarpıcı bir ivme kazanan yeni bir figür hareketinin içinde yer almış oldukları, ayrıca anımsanmaya değerdir. Paris'te yaşayan sanatçılara son yıllarda Gerard-George Lemaire adında oldukça tanınmış bir Fransız yazar tarafından desteklenen Selma Gürbüz de katılmıştır. Gürbüz, sözü edilen Fransız yazarın rolü bulunan bazı etkinliklerde dikkatleri üzerinde bir hayli toplamış, bunlar arasında eski Doğu kahvehaneleri ile ilgili bir temanın işlendiği sergi ile Fransa'dan bazı tanınmış sanatçıların da yer aldığı Tapis Volant (Uçan Halı) adı verilen bir başka sergide de yer almıştır. Söz edilen yazarın bir tür yeni Oryantalizm kapsamında görülmesi gereken faaliyeti Türkiye'de pek geniş bir yankı uyandırmış sayılmaz.

Figür alanında yeni üslup araştırmaları

Son on yıl içinde figüratif eğilimlerle soyutlamacı eğilimler arasındaki zıtlaşmanın çeşitli vesilelerle irdelendiği görülmektedir. Birinin diğerine tercih edilmesini öngören yaklaşımlar da şüphesiz doğru bir zemin üzerinde bulunma-maktadır. Ancak bir yandan yeni bir figür hareketinin daha başlamış olduğuna değinilirken, diğer yanda da soyutlamacı eğilimlerin sürekliliğine birer katkı oluşturan üslup çabalarından söz etme imkânı bulunabilir.

Figüratif gelişmelerin 1980'lerin sonlarında beliren bazı ipuçları, özellikle Şenol Yoroğlu ve Yavuz Tanyeli gibi sanatçıların çalışmalarında farkedilebiliyordu. Soyut eğilimlerin temsilcileri arasında ise Mehmet Gün, Güngör Taner gibi bazı isimlere rastlanabiliirdi. Figüre eğilen sanatçılarda bazı abartılı, grotesk yaklaşımlar üsluba egemen olduğu gibi, soyutlamaya yönelen figürsüz kompozisyonlarda da, serbestçe atılğan form hareketlerinin ritmik tempoları yoğunlaştıran gerilim öğelerinden söz etmek mümkündür. Figür hareketini izleyen genç sanatçılar arasında Selma Gürbüz'ün özgün bir stilizasyonu gerçekleştiren biçim fantezileri, geleneksel kaynaklardan da esinlenmiş görünüyordu. Figür hareketine bu bağlamda bir diğer katkının da Mithat Şen'den geldiği söylenebilir.

Fuat Acaroğlu, Esat Tekand, Memet Nâzım, Fevzi Karakoç, Argun Okumuşoğlu, İbrahim Çiftçioğlu, Ahmet Yeşil, Rafet Ekiz, Selim Karadana gibi diğer sanatçılar da geniş bir figür yelpazesi içindeki diğer eğilimleri oluşturuyor. Ancak figür üsluplarının bir bakıma post-modern bağlamda bir çoğulculuğu

yansıtan görünümleri, yer yer grafik tasarımlar ve geleneksel motif çağrışımlarının ağır bastığı diğer çabalara da ışık tutuyor. Figür sorununa alabildiğine çeşitlenebilen bir verimlilik içinde çözüm arayışları Arzu Başaran'dan Bilge Alkor, Orhan Benli, Bahar Kocaman, Meryem Arıcan'a kadar uzandırılabilen üslup çabaları içinde çeşitli yankılar bulabilir. Figür çabalarının hayli çarpıcı olarak ifade edilmesi mümkün görülen bir kesiminde de Mustafa Horasan, Alp Tamer Ulukılıç, Asaf Zeki Yüksel, Altan Çelem, Temür Köran, Murat Akagündüz, Mustafa Pancar, Antonio Cosentino, Emel Şahinkaya gibi genç isimlere rastlanır. Figüre yaslanan sanatçıların bir başka kesiminde ise, Kasım Koçak, Resul Aytemur, Artin Demirci, Akagündüz Temur, Mahir Güven, Yusuf Katiboğlu gibi isimler yer almaktadır.

Figüratif yorumlarında grafik ölçütlerin yanı sıra, Mickey Mouse ve Tenten gibi comic-strip ya da çizgi film tiplerine sığınan resim çalışmaları, Amerikan dünyasına atıflar içeren ya da bu dünyadan esinlenen bir tarz olarak öncü (avangard) kategoriler içine sokulmaya çalışılmıştır. New York'un kenar mahallelerinde gezinen kural tanımaz asi gençlerin görsel şirazeleri zorlayan grafiti tipinde mesaj oluşturma eylemleri nasıl saldırgan bir tavrı belirliyorsa, bu tip çalışmalar da özgün ve elit tasarımlara sahip olduğu iddiasını taşıyan bazı gençlerin uysal ve cici birer mesaj iletme girişimleri olarak algılanabiliyor. Hakan Onur ve Murat Işık bu sözü edilen tarzın temsilcileri olarak bienal ortamlarında bile boy gösteriyorlar. Grafik kaliteleri resim sanatına yansıtan diğer bazı genç sanatçılar ise, fotoğraf ve baskı tekniklerini ustaca uyguladıkları işlerinde, en çarpıcı örneklerine Andy Warhol'un çalışmalarında rastlanan bir sistemi temsil ediyorlar. Bu sistem genelde bazı dramatik görsel süreçlerin yaratıldığı bir imaj dizisini yansıtıyor. Genç sanatçılar arasında Mustafa Karyağdı bu yaklaşımın bir temsilcisi olarak gösterilebilir. Ancak figüre daha fantastik tasarımlarla yaklaşan Mehmet Uygun, Cengiz Kabaoğlu ve Ahmet Koyunoğlu gibi gençlerin çalışmaları çarpıcı detaylarla yüklüdür.

Figüratif oluşum sürecini, yerel gelenekler ve tarihsel verileri çağrıştıran özgün katkılarla değerlendiren genç sanatçılar arasında, en dikkat çekici olanlardan biri de Mithat Şen'dir. Bu sanatçının parçalı, modüler bir geometrik sistem içinde kompozisyonu bütünleyen üslupçu yaklaşımları, figürün kendi biçimsel sınırları içine kapanarak varolduğu yoğun bir stilizasyon kavrayışını içermektedir. Çağrışımları yönünden figür kavramıyla ilintili görünen diğer bazı konseptüel çalışmalar da İnci Eviner tarafından yapılmaktadır. Resim sanatçılarının belirli konseptlere bağlı olarak biçim dünyalarını zenginleştiren yaklaşımlarında aşına oldukları kültür çevresinin tarihsel verilerinden esinlenen bazı davranışlar içine girmeleri de rastlantı değildir. Son yıllarda yaygın bir konsept olarak göç ve göçebelik temasının ele almış, doğal olarak eski inançlara ışık tutan antropoloji ve tarih araştırmalarına da dayanmaktadır. Tarihsel kültürlerin çağdaş bir platformda kimlik haklarını arama ve bunu görsel bir alanda kanıtlama çabaları, sanatçıları içerik yönünden hayli gizemli bir atmosfer sorunuyla da karşı karşıya bırakmıştır. Genç sanatçılar arasında bu yönde bir içerik problematiğini temsil edenler arasında, başta gelen birinin İrfan Okan olduğu söylenebilir. Seçici kurulu, Avrupa'nın tanınmış birkaç curator ismiyle oluşturulan bir resim yarışmasında birincilik ödülü kazanan İrfan Okan, Alman Neo-Expressionist sanatçı Kiefer'den etkilendiği ileri sürülen simgesel motiflerle vurgulanan bir ritüelin ayın atmosferini tuvallerine yansıtmakta başarılı görünmektedir.

Soyutlamacılıkta yeni gelişmeler

Klasik figürün deforme edilmesi suretiyle, özgün ve yeni biçimlendirme ufuklarına açılan çağdaş yönelişler, giderek figüratif unsurların göz ardı edilebildiği, figürsüz (non-figüratif) ya da informel (biçim unsuru taşımayan) soyutlamalara da belirgin bir ağırlık kazandırmıştır. Son yıllar içinde yalnız figüratif eğilimler yeni açılımlar kazanmakla kalmamış, soyut sanata yönelen genç sanatçılar da, bir bakıma üzerinde gene grafik eğilimlerin egemenliğini duyurduğu yeni arayışlar içine girmişlerdir. Ancak gene de soyutlamada akademik sınırlara mal olmuş kuralların zorlandığı pek az örnek söz konusudur. Yani yalnız kuruyup kalıplaşmış bir figür anlayışı değil, belli bir maniyerin ötesine aşamayan soyutlamacılık da akademizm ile bütünleşmiştir. Bu bağlamda; sanat eğitiminde klasik atölye faaliyetinin yeni bir

dinamizme kavuşturulması da söz konusu değildir. Serbest tasarıma ağırlık verilen yeni eğitim standartları ise, kısa zamanda dar bir akademik çerçeve içine girmekten kurtulamamıştır. Soyutlamacı akım 50'li yılların başlarında bu açmazlardan kurtulma şansını tarihsel verilere bağlamak istemiş, ancak bir çırpıda folklorculuk açmazı ile yüz yüze gelmiştir. Tarihsel geleneklere soyutlamacı bir iradenin egemen olması, bu olgunun çağdaş bir düzleme aktarılması için yeterli değildir. Geleneksel kaligrafi ya da doğadan soyutlanmış bir renk unsurunun etkin olduğu alanlardan, çağdaş ortama yansıtılabilecek değer kıstasları olduğu halde, eksik bir tarih bilincinin de ötesinde, İslâmi inanç faktörünün ağır bir ihmale uğratılmış olması, soyutlamacı alanda çağdaş bir performansın gerçekleşme şansını azaltmaktadır. Kısaca Kâbe formunun çarpıcı soyut geometrisi çağdaş Türk resmine bir esin kaynağı olmaktan uzak kalmıştır.

Batı dünyasında, tüm dünyanın kültürel ham madde kaynaklarına el uzata- bilen geleneksel Hıristiyan iradesi, bu kaynakların özümsebilmesinde de büyük başarı göstermiş, şüphesiz bu arada İslâmi veri kaynaklarını bile hizmetin-de kullanmaktan geri kalmamıştır. Çağdaş Türk sanatı ise, genelde sanatsal gelişim ortamına batı sanatının dayatıldığı sistemlerle hesaplaşmasını henüz tamamlamış değildir. Bireysel sanatçı duyarlılığının başarıları standartların ötesinde görülmek gerekir ve soyutlamacı alanda heyecan uyandırabilir düzeyde bir sanatçının varlığı sorunu da her vesileyle tartışılabilir bir konumdadır. Soyutlamacı düzen tasarımlarında Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş gibi çağdaş Türk resminin önemli simalarını oluşturan isimlerden başka, Bubi (Hakan .?.), Kemal Önsoy, Yusuf Taktak, Şükrü Karakuş, Selim Altan, Talat Enlil gibi isimlerin ön planda belirtilmesi gerekir. Güngör Taner, Zekâi Ormancı gibi soyutlamacı eğilime bağlı resamlara, Tanju Demirci, Kadir Reisli, Ahmet Özel, Mehmet Çe- tiner, Gökhan Anlağan, Serap Demirağ, Ekrem Kahraman gibi isimler de katılabilir. Son yıllarda soyut kompozisyondan figüre yönelen sanatçılara bir örnek Yüksel Özen, bir ara denediği figüratif kompozisyonlardan sonra tekrar başarılı bir soyutlamacı sürece giren sanatçılara bir örnek de Tülay Tura Börteçene'dir. Soyutlamacı alana yeni bir soluk getirmeye çalışan sanatçılara ise, Tayfun Erdoğmuş, Murteza Fidan, Zafer Mintaş ve ilgi çekici özgün baskılan ile Bilgehan Uzuner katılabilir.

Sanatta kavramsal boyut ve enstalasyon çalışmaları

Soyut tasarımlarına kavramsal boyutlar araştıran resim sanatçıları arasında Yusuf Taktak ve Balkan Naci İslimyeli'nin, ele aldıkları temaları oldukça ilginç birer mesaj içeriğine kavuşturdukları ifade edilebilir. Bu sanatçılarla birlikte yaşamını ABD'nin San Fransisco kentinde sürdüren Canan Tolon'u da tuval yüzeyi ve bağımsız obje öğelerini bir arada değerlendiren yaklaşımları ile aynı kategoride ele almak, bu sanatçılara İsmet Doğan gibi bir başkasını daha katmak imkânı vardır.

Siyasi ya da toplumsal mesajlar oluşturma bağlamında, genelde belirli bir mekân ortamına yerleştirilen bazı objeler ile bunların etkisini tamamlamaya yarayan ses ve ışık gibi öğelerin de katkısıyla, mekânın özgün bir atmosfere kavuşturulmasını amaçlayan konseptüel çalışmalar, çeşitli malzeme ve tekniklerin sınırsızca kullanımı ile kurulup bozulan ve yeniden kurulabilen oluşumlara fırsat vermektedir. 1970'yi yılların sonlarından beri akademik çatı altında pratiğine girilen kavramsal (konseptüel) işler kapsamında, özgün heykel tasarımlarıyla işe başlayan Hale Tenger'in ön sırada anımsanması gereklidir. Uluslararası propaganda mekanizmalarının beklentilerine az çok uysa da, Bosna'da Müslüman halka karşı girilen zulüm ve katliam sürecinin kavramsal bir duyuş ortamına taşınması, Batıya karşı bir tavrın belirlenmesi olarak da algılanabilir. Çok sayıda kavanoz içine Bosna Hersek'te yaşananlara yer veren gazete küpürleri ve fotoğraflarının yerleştirildiği bir düzenleme, bu yaklaşımın bir göstergesidir. Tel örgülerle çevrilmiş boş bir kamp içinde yer alan bir gardiyan kulübesinin dramatik görüntüsü de bellekte bir yer edinebilmektedir. Hale Tenger'in yanı sıra mahalli toplumsal yaşantıları kadınsı obje tasarımları ve düzenleriyle irdeleyen Gülsün Karamustafa ve konseptüel tasarım sürecine ilginç yorum ve duyarlılık boyutları getiren Hüseyin Alptekin bu alanın usta isimleri arasında sayılmalıdır. Kavramsal alanda uğraş veren diğer sanatçılar arasında Emre ve Müşerref Zeytinoglu, Selim Birsnel ve seramik

sanatçısı Şeyma Reisoğlu Nalça'nın çalışmaları zikredilebilir. Profesyonel piyasa koşullarına uygun resim ve benzeri örneklerin küçümsenmek istendiği bağlamı içinde konseptüel sanatın üst kültür iddialarıyla ortaya konulan ürünleri, belli bir modanın geçicilik serüveni içinde, sonuçta elle tutulabilecek hiçbir örneğin söz konusu olmadığı bir sanatsal çöküşü de ifade etmektedir.

Son 10 yılda heykeltçilik

90'lı yıllarda bazı anıt faaliyetlerini de kapsayan heykel sanatı alanında, re-sim sanatında da olduğu gibi, önemli bir yenilenme söz konusu değildir. İstanbul Belediyesi'nin 1992 yılında düzenlediği bir anıt yarışmasında, kentlinin çeşitli meydanlarına dikilmek üzere seçilen 10 proje, nitelikleriyle bağdaştırılması mümkün olmayan oldukça büyük bir meblağın israfına da yol açmışlardır. Bu anıtlar arasında en iddialı olanlardan birinin, geleneksel şebeke motifleri de taklit edilmek suretiyle üst kısmı darlaşan bir silindirik kuleye dönüştürülen oluşumu, dekoratif bir unsurun bile yanlış kullanımından doğan yanıltıcı bir niteliğe başvurulduğunu göstermektedir. Aynı husus Taksim Meydanı'ndaki gezi alanının yüksek platformunda yer verilen büyük bir cam kutu için de geçerlidir. Bu cam kutunun da Yves Klein mavisini ile boyanmış bir taş yığını muhafaza ettiği görülmekte ve bir diğer yanıltmanın da, bu sözde anıt için söz konusu edilebileceği anlaşılmaktadır.

Heykel sanatçılarının son yıllarda galeri faaliyetlerine bağlı bir koleksiyoncu talebini karşılamak üzere, küçük boyutlarda eser üretimine hız verdikleri görülmektedir. Mermer, bronz, ahşap gibi klasik malzemelere deri ya da kösele, pleksiglas, cam, sertleştirilmiş kâğıt hamuru gibi farklı malzemelerle üretilen işler de katılmıştır. Heykel alanında da, resimde olduğu gibi, figüratif stilizasyonla soyutlamacı eğilimlerin karşıya geldiği bazı gelişmelerden söz edilebilmektedir. Bulgar kökenli heykeltçi Maria Kılıçlıoğlu'nun, heykeltçi bir aileden gelen Ortodoks Hıristiyan kaynaklı deneyimlerle, içerik yönünden yoğun bir ifadeci gizeme ulaşan figüratif başarıları en dikkat çekici olanıdır. Eski mitolojik temaların çağdaş bir düşünce ve duyuş çabası ile stilize edildiği bir dizi örnek de, İlhan Koman'ın orijinal çalışmalarından çoğaltılarak ilgililerin beğenisine sunulmuştur. Koray Arış, Rahmi Aksungur, Abdülkadir Öztürk, Yunus Tonkuş, Saim Bugay, Ali Teoman Germaner, İrfan Korkmazlar, Tuba İnal gibi heykel sanatçılarının stilize figüratif çalışmalarına karşın, Meriç Hızal'ın soyut geometrik hacim kompozisyonlarına hız kazandırdığı görülmektedir. Kösele malzemesiyle üretilmiş ilginç figüratif kompozisyonlara imza atan Koray Arış'e, bu malzemeyi metal biresimleriyle değerlendiren Bihret Mavitan da katılmıştır. İrfan Korkmazlar, Tuba İnal gibi genç sanatçıların figür çalışmalarına Dilek Hekimoğlu'nun küçük metal objeler ve hurda kullanımıyla gerçekleştirdiği figüratif fanteziler de katılabilir. Heykel sorununu kavramsal nitelikte bir oluşum süreci içinde irdeleyip çözümlenmeye çalışan sanatçıların başında da Erdağ Aksel gelmektedir. Sanat eğitimini Amerika Birleşik Devletleri'nde tamamlamış olan Aksel, Ankara'daki özel Bilkent Üniversitesi'nin eğitim kadrosunda liderlik üstlenmiş bir sanatçı olarak, uluslararası bazı ortamlarda da ilgiyle karşılanmaktadır.

Son 10 yılda ortaya çıkan yeni iki kavram: curator ve sponsor

Plastik sanatlar alanında gerçekleştirilen bienal ve benzeri türden etkinlikler, Türk ilgililerinin yanı sıra Avrupalı curator ve eleştirmenlerin de İstanbul'un kültür ortamına katıldıkları bir sürece olanak hazırlamıştır. 1987'deki ilk bienal öncesinde Rosenthal ve Celant gibi Avrupa'da tanınmış bazı sanat yazarlarının düşüncelerine başvurulmuş, fakat bu ilk düzenlemeyi Sezer Tansuğ, Doğan Kuban, Belkıs Mutlu ve Beral Madra gibi tarihçi ve eleştirmenler yönetmişlerdir. Alman curator Joachimides'in 1989'daki 2. Bienal organizasyonunu yönlendirmesinden sonra, Feshane binasında düzenlenen 3. Bienal etkinliğinde Jale Erzen rol oynamış, Salıpazarı'ndaki Antrepo'da düzenlenen 4. Bienal'in düzenlenmesini *New Orient-ation* konsepti ile işe girişen Alman galerici Rene Block üstlenmiştir. Bu arada curator iddiası taşıyan Beral Madra gibi yazarların kişisel imkânlarını kullanarak, Türk sanatçılarından bazılarının Venedik Bienali'ne taşınmasında çaba gösterdikleri ve Akdeniz ülkeleri arasındaki ilişkilere katkıda

bulunmaya çalıştıkları görülmüştür. Avrupa dünyasının Türkiye'deki kentleşme dinamikleri ve geleneksel Türk kültürünün İslami içeriğini doğru algılamayan ve dolayısıyla çağdaş oluşumları folklorik bir düzey ötesinde değerlendirmekten kaçman tutumları da *Med Urbs Vie* adı ile Hollanda'da faaliyet gösteren bir kurumun 1995 sonlarında İstanbul'da düzenlediği bir seminerde açığa çıkmıştır. 4. İstanbul Bienali'ne paralel olarak düzenlenen bu seminerde, Avrupa dünyasının kentsel oluşumlar bağlamında çağdaş kültürümüzü yönlendirmeye çalışan bir tutum sergilediği ve bunun için de bazı Türk ilgilileri ve sanatçıların yanı sıra, Mısır, Pakistan ve Cezayir gibi ülkelerden bu seminere katılan sanatçıları da bu amaçlarına alet etmek istedikleri gerçeği bir kere daha ortaya çıkmıştır.

Avangard kapsamına giren Batı kaynaklı çabalar, tanınmış bazı yabancı sanatçıların Türkiye'de sergi düzenledikleri bazı etkinlikleri gündeme getirmiş olsa da, izleyicilerin ülke kültürüne yabancılaştırılmak istendikleri bu girişimlerin, dar bir çevreye bazı prestij kuruntuları sağlamaktan öte bir yarar sağlamadığı anlaşılmıştır. Türkiye'nin uluslararası ortamda daha iyi tanınması ve dünyadaki imajını güçlendirmesine katkı sağlanması gibi sonuçsuz kalan diğer bazı çabalar da, bu "özel ilişkiler ortamına" kurban edilmiştir. Globalleşme gibi kavramlar etrafında, ülkenin ekonomik ve sosyal açıdan, bir başka deyimle çağdaş uygarlık kriterlerinin yaygınlığı açısından eşitsiz konumu istismar edilerek ülke adına kültürel ve sanatsal yararlar sağlamayacağı ortaya çıkmıştır. Bunun yanı sıra Batı dünyası ile sağlanan özel ilişkilerin ülkemizin kültürel kimlik arayışına karşı bilinçsizce bir tehdit unsuru olarak kullanılmak istendiği de gözden kaçmamıştır. Bu bilinçsizliğin bir başka yansıması, sanat piyasası içindeki bazı zaaflar da bahane edilerek, profesyonel bir satış olgusu karşısında, satış değil sanat sloganı ile çokuluslu şirketlerin sponsor desteğine başvurulmasıdır. Global hegemonyalara teslim edilen bir çağdaş sanat programının, çokuluslu şirketlerin hizmetindeki reklam şirketleri ve aynı düzlemde çalışan medya organlarının da desteklediği bir oyun olarak bu bağlamda sahneye konulmuş olduğu görülmektedir.

Müzayede kurumları ve resim koleksiyonculuğu

Öte yandan; profesyonel etkinlikler, galeri sahiplerinin yanı sıra müzayede kurumlarını işletenlerin de birer isim olarak vurgulandığı bir sürece yol açmıştır. Galeriyer faaliyetleri genelde hem koleksiyoncu ilgilerinin uyarıldığı, hem de bu kesim taleplerinin karşılandığı bazı temel yönelişleri amaçlamaktadır. Son on yıl içinde de bazı yeni galeriler açılmış ve bu kurumlar 1970'lerden bu yana faaliyet gösteren diğerleriyle beraber kentin kültürel renkleri arasındaki ilginç yerlerini almışlardır. Ali Koçman, Mustafa Taviloğlu (Mudo), Erol Kerim Aksoy, Barbaros Çağa ve diğer bazı önemli isimlerin koleksiyonlarını oluşturma süreçlerine önemli katkılarda bulunan Yahşi Baraz'ın, kitaplık ve arşiv gibi bilimsel faaliyetleri de kapsamına alarak kurumlaşan galerici etkinliğinin özellikle belirtilmesi gerekmektedir. Koleksiyoncu kesimler açısından son yılların en sansasyonel olayı, sanayici Halil Bezmen'in iflas etmiş bir vergi kaçakçısı olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne firar etmesinden sonra, koleksiyonundaki bazı resimlerin vergi borçlarına mahsub edilmek üzere bir müzayede düzeni içinde devletçe satışa sunulmuş olmasıdır. Bu satışta en büyük rakam Neş'e Erdok'un bir tuvaline ödenmiştir (1 milyar 400 bin TL.). Müzayede organizasyonlarında başarı gösteren Portakal, Antik A.Ş. Maçka Mezat, Artium Sungur Sanat Evi gibi bazı kurumlar, resim satışı yönünden özel sanat galerileri ile rekabet eden bir ortamı da hazırlamış görünüyorlar.

Son 10 yılda mimarlık

Mimarlık faaliyetlerinde büyük bankalar, sigorta şirketleri, holdingler ve basın organlarının güç gösterilerini yansıtan gökdelen ve benzeri tipte plazalar ile bunlarla kıyaslanabilir diğer yapılar, son on yılın en belirgin göstergelerini oluşturuyorlar. Ülkenin bir yandan tüketim ekonomisine zorlandığı liberal piyasa koşulları, Galleria'lar türünde büyük alışveriş merkezlerinin inşasını zorunlu kılan taleplere yol açıyor. Turizm politikalarının sonucunda büyük oteller ve tatil sitelerinin ön planda yer aldığı bir başka mimarlık faaliyeti de; kentlerin farklılaşan boyutları ve değişen atmosferlerine ilginç

katkılarında bulunmuş oluyor. Büyük metropol kentlerin mega projeleri arasında yer alan uydu kentler, sosyo-kültürel yaşamın alabildiğine zorlanıp yabancılaştırıldığı yeni oluşumlar arasındaki çarpıcı yerlerini alıyorlar. Son on yıl içinde, serbest oluşumları ancak post-modern kavramı altında değerlendirilebilen mimari yapıların kişisiz görünümüne karşın, abartılmış detayların rol oynadığı bir üslup arayışına sahne oldukları görülüyor. Ancak bütün bu çabalar, büyük ölçüde kültürel kimlik kayıplarına yol açılan bir sürecin doğal uzantıları olarak ele alınmaktan da kurtulamıyorlar. Bu çabaların altında, yenilenme kavramının sahte kategorilerine ait bulunan bir ambalaj sorunuyla da karşı karşıya kalındığı görülüyor. Standart kalitelerin dükkân ya da "butik" mimarisindeki yenilenmeleri bile kapsayan bir ambalaj farkıyla elit kategorilere yükseltmek istenmesi, tüketim ekonomisinin utanç verici boyutlarına işaret ediyorlar. Mimari faaliyetler, tüketim kavramının yozlaştığıma dair en tipik göstergelerden birini oluşturan marka kavramının elit zorlanmalarına alet ediliyor ve bu kriter, yapı faaliyetlerinin her cephesine yansıyor. Kent yaşamı içindeki önemli değişimlerin ürünleri ya da sonuçları olarak da ele alınabilen mimari yapı oluşumlarına estetik kriterler açısından değil, sadece ihtişamın eziciliği açısından yaklaşıyor. Bu süreci telafiye yarayan diğer bazı çabalar ise, tarihsel yapıların onarımına hız verilen bir bilinçlenmenin yaygınlaşmasına bağlıyor.