

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**FOTOĞRAF ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**1980 SONRASI TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE**  
**OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF**

Hazırlayan  
**ÖZLEM ŞİMŞEK**

Danışman  
**Yrd. Doç. Dr. SADIK TÜMAY**

İZMİR-2009

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Özlem ŞİMŞEK

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre ..... Anasanat Dalı ..... öğrencisi .....' nin ..... konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**ÜYE**

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

· Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** Şimşek **Adı:** Özlem

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** 1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Photography As A Way Of Expression In Turkish Contemporary Art After 1980

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2009

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

Dili: Türkçe

**Doktora:**

Sayfa Sayısı: 218

**Tıpta Uzmanlık:**

Referans Sayısı: 241

**Sanatta Yeterlilik:**

*Tez/Proje Danışmanlarının*

**Ünvanı:** Yrd.Doç.Dr.

**Adı:** Sadık

**Soyadı:** TUMAY

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Fotoğraf

1- Photography

2- Çağdaş Sanat

2- Contemporary Art

3- Türkiye

3- Turkey

4- Dada

4- Dada

5- Banel

5- Banel

Tarih: 23 / 11 / 2009

İmza:



Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

## ÖZET

1980 sonrasında Türkiye, yaşamın her alanına yansıyan köklü bir değişim sürecinin içine girdi. Türkiye ekonomisinin dışa açılarak dünya ekonomisi ile bütünleşmesi, Türkiye'nin modernleşme serüveni içinde ilk kez Batıyla arasında eş zamanlı bir ilişki doğurdu. Batı'da 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ivme kazanan sanatı hayata yaklaştıran, sanatçı ve sanat yapıtı kavramlarını sorgulayan, sanat alanı içine yeni ifade biçimlerini ve malzemeleri sokan, sanatsal disiplinlerin birbirinden faydalanması ve modernizm projesinin sorgulanması üzerine kurulu çağdaş sanat akımları, Türkiye sanat ortamında 1980 sonrasında yansımaları buldu. İstanbul Bienali'nin düzenlenmeye başlanması, küratör kavramının yerleşmesi, özel sermayenin çağdaş sanata destek vermesi ile Türkiye sanat ortamı hızlı bir çağdaşlaşma süreci yaşadı. Dönemin diğer önemli gelişmesi de 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi oldu. Türkiyeli çağdaş sanatçılar işlerini, 12 Eylül'ü doğuran ideolojinin ve müdahale sonrası sürecin getirilerinin eleştirisini de kapsayan kimlik, birey, cinsiyet, göç, sınıfsal farklılıklar, aidiyet, etnik kimlikler, kentsel dönüşüm, kamusal alan, anti-ulusalcılık, küresel ekonomi eleştirisi etrafında ürettiler.

Batıda, temeli Dada foto-montajlarına dayanan yükselişini pop art ve 1970'li yıllarda kavramsal sanatla birlikte yaşayan çağdaş sanat yapıtlarında fotoğraf kullanımının Türkiye sanat ortamındaki yansımaları, 1980 sonrası dönemde görünür oldu. Fotoğrafi çağdaş sanat ortamında kullanan birinci kuşak sanatçılar, Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Nur Koçak, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa ve Bedri Baykam'dı. 1990 sonrasında kurumsallaşmasını oluşturma sürecine giren çağdaş sanat ortamında fotoğraf kullanımı artış gösterdi. Fotoğrafi çağdaş sanat ortamında kullanan ikinci kuşak sanatçılar Ferhat Özgür, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Nazif Topçuoğlu, Halil Altındere, Canan Şenol, Orhan Cem Çetin, Ahmet Elhan, Nancy Atakan, Serkan Özkaya, Banu Cennetoğlu, İnci

**Eviner'den oluşuyordu. 2000'li yıllarla birlikte fotoğraf Türkiye'de sanatçılar tarafından giderek kullanımı artan bir medyuma dönüştü.**

## ABSTRACT

Following 1980, Turkey entered a phase of major change that reflected upon all aspects of life. Turkish economy opening up to the world allowed the country to catch up with the West in terms of getting modernized. Post World War II, art projects questioning modernism and new ways of making art increased and thus led to the birth of contemporary art. One of the principle characteristics of contemporary art has been the foregrounding of self expression that brought art and life closer. It was only after 1980 that reflections of contemporary art became visible in the Turkish art scene.

Realization of the first Istanbul Biennial, the recognition of the curator's role and private investment in art were major factors in the rapid progress of contemporary art in Turkey. Another vital change in the 80's was the military coup that happened on the 12th of September, 1980. Artists from Turkey produced works that criticised: concept of identity, the individual, gender, immigration, class separation, belonging, ethnic identities, urban cycles, public space, anti-nationalism, global economy as well as the ideology behind the coup and its results.

The use of photography in contemporary art began with Dadaist photo montages and later progressed with the emergence of Pop Art and conceptual art of the 70's. Following 1980, photography in Turkish contemporary art can be examined through two groups of artists. The first group; Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Nur Koçak, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa ve Bedri Baykam. The latter group involved Ferhat Özgür, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Nazif Topçuoğlu, Halil Altındere, Canan Şenol, Orhan Cem Çetin, Ahmet Elhan, Nancy Atakan, Serkan Özkaya, Banu Cennetoğlu, İnci Eviner. With the new millenium, photography became a popular medium within artists in Turkey.

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türkiye çağdaş sanat ortamındaki fotoğraf pratiklerini araştırmak, çözümllemek ve bundan sonra ne yönde ilerleyeceğini öngörebilmek için hazırlanmıştır. 1980 sonrası Türkiye’de oluşan çağdaş sanat ortamında fotoğraf kullanımını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmanın planlanması ve içeriğın oluşturulmasında bana yol gösteren danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sadık Tümay’a, bana her zaman destek olan aileme, tüm sıkıntılarımı paylaşan, kaprislerimi çeken ve sıkılmadan beni dinleyip fikirlerini paylaşan Alp Esin'e, yardımlarını esirgemeyen Nilay İşlek, Banu Alpay, Alex Waldman Gözde Yenipazarlı, Elçin Acun, Meral Candan’a ve erken ayrılmak zorunda kalsak da desteğini her zaman hissettiğim annem Nurten Şimşek'e teşekkür ederim.

Özlem Şimşek



## İÇİNDEKİLER

### 1980 SONRASINDA TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF

YEMİN METNİ .....	II
TUTANAK .....	III
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	IV
ÖZET .....	V
ABSTRACT .....	VII
ÖNSÖZ .....	VIII
İÇİNDEKİLER .....	IX
RESİMLER LİSTESİ .....	XIII
GİRİŞ .....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

DÖNÜM NOKTASI OLARAK 1980 .....	4
1.1. 1980’e Girerken Türkiye’nin Portresi .....	5
1.1.1. Türkiye Cumhuriyeti’nin Modernleşme Süreci 1923-1950 .....	7
1.1.2. Darbeli Demokrasi Dönemi 1950–1980 .....	10
1.2. Türkiye Ekonomisi Dünyaya Açılıyor .....	13
1.2.1. 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri .....	14

1.2.2. Özal İmgesi .....	17
1.3. 1980 Sonrası Türkiye Siyaseti .....	18
1.3.1 Son Açık Darbe: 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi .....	21
1.3.2. 1980'in Yarattığı Kültürel Fanus .....	22
1.3.3. 1980 Sürecinin Yarattığı Kültürel Görünümler .....	24

## İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT .....	30
2.1. Modern Sanatta Kırılmalar .....	31
2.1.1. 'Aura'nın Yitirilişi .....	35
2.1.2. Avangard Manipülasyonlar: Dada ve Gerçeküstücülük .....	37
2.3.2. Sanat Endüstri İşbirliği: Bauhaus .....	47
2.2. Çağdaş Sanat Akımları .....	51
2.2.1. Sanat Yaşam Yakınlaşması .....	55
2.2.2. Eylem Olarak Sanat .....	63
2.2.3. Kavram Olarak Sanat .....	71

2.2.4. Mekan İçin Sanat .....	77
2.2.5. Temsilin Temsili .....	81
2.3. TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT .....	86
2.3.1 Türkiye’de Modern Sanat 1923-1980 .....	87
2.3.2 Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat .....	90
2.3.2.1. İlk Eğilimler, Yeni Açılımlar .....	92
2.3.2.3. Uluslararası İstanbul Bienali .....	95
2.3.2.3. İstanbul Mucizesi .....	100

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF .....	108
3.1. 1980 Öncesi Türkiye’de Fotoğraf .....	111
3.1.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı 1923-1950 .....	112
3.1.2. Toplumsal Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe 1950-1980 .....	114
3.2. 1980 Sonrası Türkiye’de Fotoğraf .....	116

<b>3.2.1. Türkiye Fotoğrafında Çağdaşlaşma Süreçleri</b> .....	117
<b>3.2.2. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Pratiği</b> .....	121
<b>3.2.2.1. Çağdaş Sanat Olarak İlk Fotoğraflar ve 1. Kuşak Sanatçılar</b> .....	126
<b>3.2.2.2. Genişleyen Alan ve Yeni Katılımcılar</b> .....	143
SONUÇ .....	182
KAYNAKLAR .....	186
EK.1. NAZİF TOPÇUOĞLU İLE RÖPORTAJ .....	195
EK.2. FERHAT ÖZGÜR İLE RÖPORTAJ .....	199
EK.3.O.CEM ÇETİN VE MURAT GERMEN İLE RÖPORTAJ .....	208
EK 4. SERDAR DARENDELİLER İLE RÖPORTAJ .....	214
ÖZGEÇMİŞ .....	218

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Francis Picabia, “Cezanne’ın Portresi”, 1920	38
Resim 2 Marcel Duchamp, “Zayas İçin Saç Kesimi” Fotoğraf: Man Ray,1921	39
Resim 3 Marcel Duchamp, “Çeşme”, Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1917	40
Resim 4: Marcel Duchamp As Rrose Sélavy, Fotoğraf: Man Ray, 1920	41
Resim 5: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q , 1930	41
Resim 6: Raoul Hausmann,” ABCD”, 1923	42
Resim 7: John Heartfield, “Millions Stand Behind Me”, 1932	42
Resim 8: Max Ernst “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk”, 1926	44
Resim 9: Meret Oppenheim, “Nesne”, 1936	45
Resim 10: Man Ray, “Ingres’in Kemani”, 1924	46
Resim 11: Laszlo Moholy-Nagy, “Photogram”, 1926	48
Resim 12: Laszlo Moholy-Nagy, “Komşunu Sev”, 1926	49
Resim 13: Jasper Johns, “Bayrak” 1954–55,	52
Resim 14: Robert Rauschenberg, “İsimsiz”, 1955	53
Resim 15: Francis Bacon, "Emekleyen Felçli Çocuk (Muybridge'den)," 1961	54
Resim 16: Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı Ve Çekici Yapan Nedir”, 1956	55
Resim 17: Andy Warhol, Marilyn, 1967	56
Resim 18: Andy Warhol, “Turuncu Felaket”, 1963	57
Resim 19: Tom Wesselman, “Büyük Amerikan Nü No: 48	58
Resim 20: Yves Klein, “Performans” 1960-1961	59
Resim 21: Michelangelo Pistoletto, “Kayaların Venüsü” (1967, 1974)	60
Resim 22: Michelangelo Pistoletto, “ Ziyaretçiler”, 1962-1968	61
Resim 23: Michelangelo Pistoletto, “Gözlerini Ters Çevir”	62
Resim 24: Shigeo Kubota ‘Vajinayla Resim Performansı’, 4 Temmuz 1965. Fotoğraf: George Maciunas.	64
Resim 25: Piero Manzoni, “Haşayan Heykeller” 1970	66
Resim 26: Carolee Schneemann. “Et Keyfi” 1964.	67
Resim 27: Bruce Nauman, ”Çeşme Olarak Özportre”, 1966	68

Resim 28: Bruce Nauman, “Hologram Çalışmaları” , 1970	69
Resim 29: Chris Burden, “Atış”, 1971	69
Resim 30: Urs Luthi, “Başka Bir Ayrılma Hikayesi”, 1974	70
Resim 31: Frank Stella “Siyah Seriden Iı” 1967	71
Resim 32: Sol Lewitt, "Tamamlanmamış Açık Küp" 1974	72
Resim 33: Joseph Kosuth, “Bir Ve Üç İskemle” 1965	73
Resim 34: Joseph Kosuth, “Fikir Olarak Sanat Fikri”, 1967	74
Resim 35: Dan Graham, “Amerika İçin Evler”, 1965	75
Resim 36: Ed Ruscha “Yirmialtı Benzin İstasyonu”, (1962)	76
Resim 37: Christian Boltanski, “Referans Vitrini”, 1971	77
Resim 38: Christian Boltanski, “Purim Bayramı”, 1989	78
Resim 39: Barbara Kruger “Vücudun Bir Savaş Alanıdır” 1989	79
Resim 40: Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” 1970	80
Resim 41: Don Eddy, “Gümüş Ayakkabılar” 1972	81
Resim 42: Richard Prince, “İsimsiz Kovboy” 1993	82
Resim 43: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri 43” 1979	83
Resim 44: Sherri Levine “İsimsiz (Edward Weston’dan Sonra) 1981	84
Resim 45: Cindy Sherman, “Tarihi Portreler” 1989-1990	85
Resim 46: Ahmet Öner Gezgin, “Adsız” 1979	126
Resim 47: Ahmet Öner Gezgin, “Adsız”,	127
Resim 48: Ahmet Öner Gezgin, “Dünya Hayvanat Bahçesi” 1995	128
Resim 49: Şahin Kaygun, ”Boyamalar” 1984	129
Resim 50: Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” 1990	130
Resim 51: Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” 1990	131
Resim 52: Canan Beykal “Osman Hamdi Beklemesi Ya Da 8 Parçalık Bir Bütün”, 1985	132
Resim 53: Canan Beykal, “Bir Küçük Aslancık Varmış”, 1997	133
Resim 54: Ayşe Erkmen, “Tasarlanmamış Nesnelere”, 1985	134
Resim 55: Osman Dinç, “Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu”, 1989	135
Resim 56: Cengiz Çekil, “Yazısız”, 1977	136
Resim 57: Gülsün Karamustafa, “Sahne” 1998	137

Resim 58: Bedri Baykam, “Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayacağı”,1988	138
Resim 59: Bedri Baykam “Metin Toker Cezaevine Girdi”, 1990	139
Resim 60: Nur Koçak, “Doğal Harikalar”, 1978	140
Resim 61: Nur Koçak, “Mutluluk Resimlerimiz”,1981	141
Resim 62: Ferhat Özgür “Işığı Yakala” 2006	144
Resim 63: Ferhat Özgür, “Futbol Hayattır”, 2002	145
Resim 64: Albrecht Dürer “Adem Ve Havva” 1504	146
Resim 65: Sam Taylor-Wood “Monolog I”, 1998	146
Resim 66: Henry Wallis.’Chatterton’un Ölümü” ,1856	147
Resim 67: Ferhat Özgür, “Şehir Defteri”, 2009	148
Resim 68: Nazif Topçuoğlu, “Asleep, İlk Okuyucular Serisi”, 2002	149
Resim 69: Balthus, “Oturma Odası”, 1942	150
Resim 70: Nazif Topçuoğlu, “Siyah-Beyaz Sakatat”, 1997	151
Resim 71: Giuseppe Arcimboldo “Yaz” 1563	152
Resim 72: Joel-Peter Witkin, “Hasat”, 1984	152
Resim 73: Nazif Topçuoğlu, "To Be Or Not To Be", Sakatatlı Kızlar Serisi, 2001	153
Resim 74: Bülent Sangar, “Kurban” (1994-98)	154
Resim 75: Bülent Şangar, “İsimsiz” 1998	155
Resim 76: Bülent Şangar, “Suret”, 2003-04	155
Resim 77: Aydan Murtezaoğlu, “Hip Aktiviteler” , 2004	156
Resim 78:_Caravaggio ,“İzak’ın Kurban Edilmesi” 1603 Diego Velazquez “	157
Resim 79: Aynasında Venüs” (1647-1651)	157
Resim 80: Aydan Murtezaoğlu, “Aynadaki Çıplak”, 2004	158
Resim 81: Aydan Murtezaoğlu, “ Oda Sıcaklığında”, 2000-03	159
Resim 82: İnci Eviner, “Hiçbiryer-Gövde-Burası”, 2000	160
Resim 83: Piero Della Francesca “Süleyman Ve Kraliçe Şiba’nın Buluşması” 1452-1466	160
Resim 84: Ahmet Elhan, “Yıkım Manzaraları”, 2007	161
Resim 85: Rut Blees Luxemburg, “Aşk Şarkısı”, 1997	162
Resim 86:Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003	163

Resim 87: Bülent Şangar, “İsimsiz”, 1997	164
Resim 88: Aydan Murtezaoğlu, “İsimsiz”, 1999	165
Resim 89: Şener Özmen, "Süper Müslüm" 2000	166
Resim 90: Halil Altındere, “My Mother Likes Pop Art Because Pop Art İs Colorful”, 1998	167
Resim 91: Halil Altındere, “Ya-Sev Ya-Terket” 1998	168
Resim 92: David Shrigley “Burada Oynamayın”, 1998	168
Resim 93: Ferhat Özgür, ”Jump” 2004	169
Resim 94: Ferhat Özgür, “Biraz Dinlen” 2002	170
Resim 95:Erwin Wurm, “Açık Hava Heykeli” 1999	171
Resim 96: Spencer Tunic, “Barcelona 1” 2003	172
Resim 97: Nazan Azeri, “BüyümeK” 2003	172
Resim 98: Canan Şenol, “Acı”, 2000	173
Resim 99: Canan Şenol, “Kybele”, 2000	174
Resim 100: Burak Delier, “İsimsiz”, 2005	175
Resim 101: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997	175
Resim 102: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997	176
Resim 103: Serkan Özkaya, “Büyük Cam”, 2000	176
Resim 104: Aydan Murtezaoğlu, “Top/Less”, 1999	177
Resim 105: Bülent Şangar, “Kurban Bayramı”, 1999	178
Resim 106: Hrair Sarkissian’ın “İnfaz Meydanları” 2008	179
Resim 107: Banu Cennetoğlu , “Korkutan Asyalı Adamlar”, 2008	180
Resim 108: Orhan Cem Çetin, “Komşuluk”, 2009	181



## GİRİŞ

Türkiye 1980 sonrasında bugünün dinamiklerini oluşturan büyük bir değişim sürecinin içine girdi. Batıda 2. Dünya Savaşı ile birlikte ivme kazanan çağdaş sanat akımlarının Türkiye sanat ortamındaki yansımaları da 1980 sonrasında yaşanan dünyaya eklemlenme süreci içinde gerçekleşti. 1987 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Bienali fotoğrafın çağdaş sanat içindeki kullanımlarının Türkiye’de görünür olmasına olanak sağladı. 2000’li yıllarda fotoğraf yaygın olarak kullanılan bir ifade olanağına dönüştü. Bu tez çalışmasının amacı, fotoğrafın çağdaş sanattaki bugünkü konumunu sorgulamak ve Türkiye’de çağdaş sanatta fotoğraf kullanımının ve bu bağlamda fotoğraf anlayışının bir araştırmasını yapmaktır.

Türkiye’de fotoğrafın çağdaş sanat içindeki kullanımlarına dair bir araştırma olması hedeflenen bu tez çalışması, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri’nin ve 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin yarattığı ekonomik, siyasi dönüşüm ve bunun Türkiye kültür ortamındaki görünümleri incelenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme süreci ve ekonomik politikası ele alınmış, çok partili sisteme geçişle birlikte görünür olan değişimler incelenerek 12 Eylül 1980 Askeri müdahalesini ve 24- Ocak Ekonomik tedbirlerini hazırlayan süreç ortaya konmuştur. 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri ve tedbirlerinin yarattığı değişimler, Türkiye’nin dünya ile bütünleşme süreci 12 Eylül Askeri Müdahalesi ile birlikte ele alınarak bu iki değişkenin Türkiye’nin kültür ortamında yarattığı değişimler ortaya konulmuştur.

İkinci bölümde modern sanattaki kırılmalar, çağdaş sanatın gelişim evreleri araştırılmış, çağdaş sanat akımları ve çağdaş sanat akımları içerisindeki fotoğraf kullanımları incelenmiştir. Modern sanat düşüncesi ve modern sanat düşüncesinde yaşanan kırılmalar bağlamında sanat yapıtında Auranın yitirilişi, Dada ve Marcel Duchamp’ın devrimci etkisi, Bauhaus’un sanat ve endüstri işbirliğini amaçlayan bütünleşik sanat görüşü ele alınmıştır. Türkiye çağdaş sanat ortamının 1980

sonrasında oluşma süreci de ikinci bölüm içerisinde ortaya konmuştur. Türkiye’deki ilk ağdaş sanat etkinlikleri incelenmiş, İstanbul Bienali’nin ağdaş sanat ortamının kurumsallaşmasına olan etkileri araştırılmış, Türkiye’nin bugünkü ağdaş sanat ortamı ortaya konmuştur.

nc bölümde Türkiye’deki fotoğrafçılık faaliyetlerinin resmi ideoloji tarafından yönlendirildiği 1923–1950 arası ve dernekleşme, akademik olarak kurumsallaşma çabalarının görünür olduğu, dergicilik denemelerinin yapıldığı, görece profesyonelleşmenin yaşandığı 1950–1980 arası dönem araştırılarak 1980 sürecinin yarattığı değişimler ortaya konmuştur. 1980 sonrasında fotoğrafın fotoğraf ve ağdaş sanat ortamındaki gelişimi araştırılmış, ağdaş sanattaki fotoğraf kullanımları örneklerle incelenerek fotoğrafın ağdaş sanat içindeki konumu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma, fotoğraf temelli çalışmalar üreten sanatçılarla, fotoğraf ve ağdaş sanat ortamından isimlerle yapılan söyleşilerle desteklenmiştir.

Bu tez çalışması ağdaş sanat ortamında fotoğrafın yaygın olarak kullanıldığının ve bu kullanımların geleneksel fotoğrafa alternatif teşkil ettiklerinin fark edilmesi üzerine hazırlanmıştır. Fotoğrafa ağdaş sanat yapıtlarında hangi biçimlerde ve neden çok sık olarak başvurulduğuna dair cevaplar bulmayı amaçlayan bu alışma, Türkiye’de ağdaş sanatta fotoğraf kullanımına dair ve buna bağlı olarak Türk sanatçıların fotografik ya da fotoğraf temelli çalışmalarının incelendiği yeterli sayıda kaynağın ve çalışmanın olmaması nedeniyle hissedilen boşluğun doldurulması amaçıyla hazırlanmıştır. Türkiye’de ağdaş sanat tarihine ve ağdaş sanattaki fotoğraf üretimlerine dair yeterli kaynağın yokluğu, aynı zamanda bu çalışmayı sınırlayan bir olgudur.

Tez alışması kapsamında, konuyla ilgili Türkçe ve yabancı yayınlardan yararlanılmış, makalelere başvurulmuştur. İnternet ortamı da taranmış, makaleler ve sanatçıların kişisel web sayfalarından faydalanılmıştır. Sanat dergilerinin ve ağdaş sanat merkezlerinin arşivleri taranmıştır. Bu tez çalışması daha çok sanatçılar ve çalışmaları üzerinden okumalar yapılarak gerçekleştirilmiştir. Buna bağlı olarak da,

tezin bir bütün oluşturması için, çalışmaların görsel belgeleri tez ile birlikte sunulmuştur. alışmalar, anlatılanın özünü açıkça aktaracak şekilde seçilmiştir.

## 1. BÖLÜM

### DÖNÜM NOKTASI OLARAK 1980

1980 yılı Türkiye için yaşamın her alanına yansıyan önemli bir dönüm noktası oldu. Bunun en önemli nedenlerinden biri 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri ile Türk ekonomisinin dünya ile bütünleşmesi diğeri ise 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile Türkiye Cumhuriyeti siyasetinin ve demokrasinin devre dışı bırakılarak ülkenin uzun süre baskı rejimi ile yönetilmesi idi. Bu iki önemli değişken Türkiye'nin ekonomik ve sosyal olarak büyük bir dönüşüme girme sürecinin başlangıcıydı.

Ekonomik liberalizasyonu sağlamak için demokratik özgürlüklerin askıya alındığı bu dönemde, özgürleşme ve baskı bir arada görünür oldu. Özel sektörün, ihracatın teşvik edildiği, ülkeye yabancı banka, ürün ve markaların girdiği bu süreçte kişisel hak ve özgürlükler sınırlandırılmış, basın sansürlenmişti. Süreç bir yandan toplumun içe kapanmasını, apolitizasyonunu doğururken öte yandan bireyselleşme ve magazinleşme olgusunun, arabesk ve pop müziğinin hakimiyetinin başlangıcını işaret ediyordu. Demokratikleşme, kişisel hak ve özgürlüklerin kazanılması süreci 1983 yılında sivil yönetime geçişle birlikte başladı. Sivil toplum kavramı öne çıktı. Basın holdingleşme sürecine girdi, özel televizyonlar açıldı, yabancı filmler özellikle de Amerikan sineması, sinema sektöründe baskın bir konum kazandı, çok sayıda yabancı dilde yazılmış kitap Türkçeye çevrildi. Türkiye çağdaş sanat ortamının dinamiklerinin belirleyicisi de yine 1980 ve onun getirdikleri oldu. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet tarafından desteklenen, 1950 sonrasında ise desteğini kaybeden sanat üretimleri 1980 sonrası süreçte özel sektör tarafından desteklendi. Uluslararası diyaloglar kuruldu, sanat kitapları Türkçeye çevrildi, uluslararası sanat festivalleri düzenlenmeye başlandı, çağdaş sanat akımları Türkiye'de tanındı ve bu akımlar çerçevesinde çalışmalar üretilmeye başlandı. Bütün bu hızlı dönüşüm sürecinin tetikleyicisi 1980 oldu. 1980 öncesinde Türkiye, görece liberalleşme adımları atılmış olsa da, içe kapalı bir portre çiziyordu.

## 1.1 1980'e Giderken Türkiye'nin Portresi

Türkiye Cumhuriyeti 1. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu ve Trakya'da kalan toprakları üzerinde, Milli Mücadeleyi yöneten Ankara Hükümeti tarafından, 1922 yılında saltanatın kaldırılması ve 1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesi süreci sonrasında kuruldu. 1950 yılına kadar kurucu parti olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından yönetildi. Atatürk'ün cumhurbaşkanlığı görevini yürüttüğü 1923-1938 arası dönem Türkiye'nin "modernleşme projesi" çerçevesinde ardı ardına reformların yapıldığı, ülkenin çehresinin değiştiği dönemdi.

Kuram olarak "modernleşme" Batının kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak oluşan "modernite projesini" çok kısa bir sürede gerçekleştirmek isteyen Batılı olmayan toplumlardaki değişim süreçlerini açıklamak için geliştirilmiştir.<sup>1</sup>

"Modernleşme kuramı, Batılı toplumsal ve siyasal örgütleniş tarzını, yeryüzündeki tüm "modernleşen toplumlar"ın varması gereken nihai (ideal) toplum olarak benimsemiştir.(...) Batılı olmayan toplumların Batı tarihinden çıkarsanan yasalara göre belirlenen bir evrim süreci yaşadıkları fikri, siyasal gelişme açısından, Batı demokrasisine doğru bir evrimin varlığını içermektedir. Geleneksellikten modernliğe geçiş evresinde bulunan Batılı olmayan otoriter siyasal rejimleri, nihai demokratikleşmeyi gerçekleştirmeye yönelik oluşumlar olarak değerlendirmek gerekir."<sup>2</sup>

Türkiye "modernleşmesi" Osmanlı İmparatorluğu "modernleşmesi" ile bazı yönlerden farklılaşmakla birlikte, aynı çerçevede uygulamaya konmuştur. Türkiye modernleşmesi de, Osmanlı modernleşme projesinin benimsediği biçimde reformların eğitilmiş seçkinlerce ve güçlü merkezi devlet eliyle yürütülmesi temeline oturtulmuştur. Ancak cumhuriyetin modernleşme projesinin ideolojisini oluşturan Kemalizm, Osmanlı modernleşme projesinin Jön Türk ideolojisinden farklı olarak topyekun ve ödünsüz bir Batılılaşma programına sahiptir.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Levent Köker, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İletişim Yayınevi, İstanbul 1990, 231-232 s.

<sup>2</sup> **y.a.g.e.**, 231 s.

<sup>3</sup> Köker, **a.g.e.**, 234 s.

Bu bağlamda Türkiye'nin "*cumhuriyet ideolojisi, tarihsel planda yaşanmış bir epistemolojik kopuştur. Gene tarihsel anlamda ilerici bir harekettir. Bir ulusal burjuva demokrasi devrimidir.*"<sup>4</sup> Modernleşme projesi Türkiye'de 'devlet kararı' olarak ortaya çıkmış ve çıktıktan sonra da, hiçbir zaman gerçek anlamda toplumsallaşamamıştır.<sup>5</sup>

Türkiye Cumhuriyeti kurucu parti Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yönetildiği 1950 yılına dek modernleşme projesini uygulamaya yönelik bir politika yürütmüştür. Çok partili sisteme geçişle birlikte ise toplumun farklı kesimlerinin sahip olduğu eğilimler, kendini görünür kılmaya başlamıştır. Türkiye'nin halkın iradesiyle seçilen partilerin iktidara geldiği 1950 sonrasında kurucu ideolojinin bekçisi olarak ordu, Türkiye'de mevcut eğilimlerin cumhuriyet ideolojisinden uzaklaşmaya başladığı noktada yönetime müdahale etmiştir. Ordunun açık müdahale yoluyla siyaseti yönlendirme girişimleri 1950-1980 arasında üç kez gerçekleşmiştir: 27- Mayıs-1960, 12-Mart-1971 ve 12-Eylül-1980

Türkiye, modernleşme projesini hayata geçirdiği ilk dönemde ekonomik-politikasını "devletçilik" olarak belirlemiş ve devlet, sanayi yaratmak için yatırımları yapan taraf olmuştur. 1950 yılından itibaren liberalleşme yolunda adımlar atılmaya başlanmış ancak ithal ikamesi üzerine kurulu ekonomik program, hammaddede yurtdışına bağımlılığı zorunlu kılmış, yabancı yatırımcıların ülkeye sınırlı miktarda girişleri olabilmiştir. Türkiye'nin ekonomik anlamda dünya ile bütünleşmesi 1980 yılında kabul edilen 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri ile başlayacak süreçte gerçekleşmiştir.

---

<sup>4</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasi Dönüşüm**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, 39 s.

<sup>5</sup> Murat Belge, '**Adab-I Muşeret' Olarak Modernleşme**, Radikal Gazetesi İnternet Baskısı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=232383>, (15-Mayıs-2009)

### 1.1.1 Türkiye Cumhuriyeti'nin Modernleşme Süreci 1923-1950

Türkiye, 1950 yılına kadar kurucu parti olan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından yönetildi. Cumhuriyetin erken dönemi ard arda reformların yapıldığı, modernleşme projesinin hızlı bir biçimde hayata geçirildiği evredir. Bu dönem Mustafa Kemal Atatürk'ün ve İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olduğu iki ayrı dönemde incelenebilir.

Türkiye'nin modernleşme projesinin karakteri, Atatürk ilkeleri olarak belirlenen ve Kemalizm ideolojisinin temelini oluşturan altı ilke etrafında tanımlanmıştır: “cumhuriyetçilik”, “laiklik”, “milliyetçilik”, “halkçılık”, “devletçilik” ve inkılapçılıktır. “Cumhuriyetçilik” ülkenin yönetilme şeklini belirtiyordu. Laiklik din ve devlet ilişkisini ayırmayı hedefliyordu, hilafetin kaldırılması(1924), laikliğin değiştirilemez bir ilke olarak anayasaya girmesi (1937) ve ardından dinin kamu yaşamından çıkarılması, yeni medeni kanunun kabulü (1926) ile birlikte çok eşliliğin yasaklanması, tekke ve zaviyelerin kapatılması (1925) bu amaç doğrultuda uygulanan reformlardı. “Milliyetçilik” Osmanlı İmparatorluğu'ndan önceki Türk tarihiyle bağlantı kurularak din dışı bir ulusal kimlik oluşturmak için gerekiyordu. Türk Dil Kurumu (1932) ve Türk Tarih Kurumu(1931) bu amaç doğrultusunda kurulmuş kurumlardı. “Halkçılık” ise modernleşme projesini halka götürmek ve projenin ilkelerinin halk tarafından benimsenmesini sağlamak amacını taşıyordu. Bu ilke etrafında 1932 yılında Halkevleri kuruldu. “İnkılapçılık”, modernleşme projesi yolunda reformlar yapılmasını ve bu reformların halk tarafından kabulünü öngörüyordu. “Devletçilik” ilkesi ise ekonomik anlamda devletin üstünlüğü ve denetimi anlamına geliyordu. Bu dönemde Latin alfabesine geçiş (1928), Batının uzunluk ve ağırlık ölçülerinin kabulü (1931), şapka (1925) ve kılık kıyafet (1934) reformu gibi toplumsal yaşamı derinden etkileyecek reformlar yapıldı.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 264-266 s.

TBMM, 29 Ekim 1923'teki cumhurbaşkanlığı seçiminden sonra üç defa daha (1927, 1931, 1935 yıllarında) Atatürk'ü cumhurbaşkanlığına seçti. 1927'de kabul edilen CHP Tüzüğü ile Atatürk partinin "değişmez genel başkanı" ilan edildi ve milletvekili adaylarını seçme yetkisi, hayatı boyunca kendisine tanındı. Atatürk bu dönem sonrasında Büyük Kongrenin, Parti Divanı'nın, Genel Yönetim Kurulu'nun ve parti Meclis Grubu'nun doğal başkanı oldu; böylece ülkedeki tek siyasi parti olan Cumhuriyet Halk Fırkası içindeki eleştiri ve açık tartışma olanakları kısıtlanmıştı. Kurultayda 19-Mayıs-1919'da başlayan süreçte Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet'in kuruluşunu anlatan Nutuk, Atatürk'ün kendisi tarafından okundu. Milli Mücadele'nin askeri, siyasi ve diplomatik tarihi olarak Nutuk, Milli Mücadele kadrosunun tarihi yorumlama çabası olarak değerlendirilebilir.<sup>7</sup> Bu tarihten sonra "*Cumhuriyet Halk Fırkası, hem ülkenin genel siyasal hayatında ve hem de kendi içinde otoriter yönetim biçimini kesin olarak kabul ettirmişti.*"<sup>8</sup>

Atatürk'ün cumhurbaşkanlığı döneminde (1923-1938) başbakanlık yapan üç kişiden (İsmet İnönü, Fethi Okyar ve Celâl Bayar) en fazla süre görevde kalan isim İsmet İnönü oldu. Ancak İnönü, Atatürk ile Hatay'ın Türkiye topraklarına katılması sürecinde yürütülecek dış politika, Atatürk'ün hükümete yaptığı dışarıdan müdahaleler ve yürütülen ekonomik politika konularında anlaşmazlığa düşmüşler ve İnönü 1937 yılında siyasetten çekilmişti.<sup>9</sup> Atatürk'ün 1938 yılında ölümünün ardından ise siyasete geri döndü.

İnönü'nün cumhurbaşkanlığına seçilmesi, Cumhuriyet Halk Fırkası tarihinde daha önce görülmemiş bir serbestlik içinde gerçekleşti. Gizli oy sistemi ve belirli bir aday olmaksızın yapılan bu seçim sonrasında İnönü, Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Cumhurbaşkanı seçildi ve 1950 yılına dek cumhurbaşkanı olarak görev yaptı. 26 Aralık 1938 yılında yapılan CHP kongresinde genel başkan seçilerek kendisine

---

<sup>7</sup> Cemil Koçak, "Siyasal Tarih(1923-1950)", **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Yayın Yön. Sina Akşin, Cem Yayınevi, İstanbul 1989, 104-106 s.

<sup>8</sup> **y.a.g.e.**, 105 s.

<sup>9</sup> **y.a.g.e.**, 116-117 s.



“Milli Şef” unvanı verildi. İnönü, cumhurbaşkanlığı döneminde Atatürk döneminde uygulanan reformları desteklemekle beraber Atatürk ile anlaşmazlığa düşerek siyaset sahnesinden çekilen Kazım Karabekir, Fethi Okyar, Ali Fuat Cebesoy’un da aralarında bulunduğu isimlerle barış dönemi başlattı. İnönü döneminde CHP ve devletin ilişkisini zayıflatma yönünde adımlar atıldı. (Örneğin 1939 öncesinde valiler parti il başkanlığı görevini de üstleniyorlardı.) İnönü döneminin önemli gelişmelerinden biri de kısa sürede çok sayıda öğretmen yetiştirerek devlet bütçesine düşük seviyede yük getirerek kırsal kesimdeki öğretmen açığını kapatmayı amaçlayan Köy Enstitülerinin kurulması idi.<sup>10</sup>

İnönü dönemine damgasını vuran en önemli olaylardan biri de 2. Dünya Savaşı idi. Türkiye 2. Dünya Savaşı sırasında ikili bir siyaset yürüttü. Türkiye, Birleşmiş Milletler kurucu üyeliğini kazanmak için Almanya’ya resmen savaş ilan etmekle birlikte fiili olarak savaşa girmedi. Savaşı Almanya’nın kazanacağı düşünüldüğü dönemlerde canlandırılan Pantürkizm propagandası yenileceği anlaşıldığında susturuldu. Bu dönemde çatışma dışı kalabilmek için hem iç siyaset hem de basın sıkı denetim altında tutularak yönlendirilmişti.<sup>11</sup>

Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomik düzeni “devletçilik” ilkesi etrafında şekillenmişti. Ekonomik yaşamın temelini özel mülkiyet oluşturuyordu ancak özel kesim gereken sermayeye sahip olmadığı için sanayileri kurmak ve işletmek için devletin sorumluluğu üstlenmesi gerekiyordu. Bu dönemde yabancıların elindeki demiryolları devlet tarafından satın alındı, yeni demiryolları inşa edildi. Ülkenin en eski bankası olan Osmanlı Bankası’nın yanı sıra İş Bankası, Sanayi Bankası, madencilikten sorumlu Etibank ve sanayiden sorumlu Sümerbank kuruldu. Devlet birçok sanayi dalında faaliyete geçmiş olsa bile bu dönemde Türkiye ekonomisini oluşturan en büyük kesim hala tarım kesimiydi.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Koçak, **a.g.e.**,122-128 s.

<sup>11</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 298 s.

<sup>12</sup> **y.a.g.e.**, 284–287s.

Bu dönemde ardı ardına yapılan kökten reformlarla Türkiye'nin çehresi değişti. Tek partili sistem, bu süreçte karşı koymalara meydan vermeden modernleşme projesinin hayata geçirilmesi için uygun ortamı sağlamıştır. Bu dönemde devlet ve kurucu parti CHP iç içe geçmişti. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin Birleşmiş Milletler üyesi olması, Amerika ile yakınlaşma çabaları ve ülke içinden gelen devletin otoriter yapısına karşı eleştiriler CHP'yi demokratikleşme yolunda adımlar atmak zorunda bıraktı. 1945 yılında çok partili sisteme geçilmesi ile birlikte Türkiye'nin demokrasi süreci başladı. Ancak çok partili sisteme geçilmesinin ardından yapılan ilk seçimleri de CHP kazandı ve CHP, liberalleşme yanlısı Demokrat Parti ile rekabet edebilmek için "devletçilik" temelli yürüttüğü ekonomi politikadan uzaklaşmak zorunda kaldı.

### **1.1.2 Darbeli Demokrasi Dönemi 1950–1980**

1923–1950 yılları arasında modernizasyon için her türlü yetkiye sahip kurucu parti CHP tarafından yönetilen Türkiye, 1950 ile birlikte ilk kez halkın kendi iradesiyle seçtiği bir parti tarafından yönetilmeye başlandı. 1950 sonrası, erken cumhuriyet döneminde sesini duyuramayan toplumsal eğilimlerin siyaset sahnesine çıktığı yıllar oldu. Bu nedenle de bu dönem, ordunun Türkiye'de bu toplumsal eğilimleri cumhuriyet ideolojisine göre dengelemek nedeniyle uyguladığı üç ayrı askeri müdahaleye sahne oldu.

1950–1960 arası dönemde Demokrat Parti tek partili sistemden kalma geniş yetkilerle iktidarda kaldı. Demokrat Parti, CHP'nin kurucu elitinin karşısına toprak sahipleri tarafından desteklenen bir parti olarak çıktı ve iktidarı döneminde Türkçe okunan ezanın tekrar Arapça okunması, seçmeli din dersinin temel ders olması gibi erken cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen bazı modernleştirmeleri eski haline geri döndürdü. Halkevlerinin ve Köy Enstitülerinin kapatılması da bunlar arasındaydı. Demokrat Parti döneminde özellikle tarımın makineleşmesi yolunda önemli adımlar atıldı. CHP döneminde yapılan demiryolu inşası durdu; yerine ülke

geniş bir karayolu ağıyla sarıldı. Türkiye NATO'ya üye oldu ve Amerika ile yakın ilişkiler kurdu.

1950 sonrası Türk ekonomisi liberalleşme sürecine girdi ancak Demokrat Parti'nin ekonomi üzerindeki devlet denetimi ve baskısı kalktığı zaman ekonominin kendi kendine işleyeceği düşüncesi doğru çıkmadı. Bu nedenle de gerek yabancı gerekse yerli yatırımcılar ekonomideki liberalleşme yönündeki kararlara ve teşvike rağmen demokratların arzu ettiği ölçüde yatırım yapmadılar. Sonuç olarak, liberalleşme yolunda tüm düzenlemelere rağmen, yatırımların %40-50'sini yine devlet yapmak zorunda kalsa da Demokrat Parti ülkenin sanayi tabanını genişletti.<sup>13</sup>

1950 sonrasında ortaya çıkardığı bir diğer önemli toplumsal olgu da köyden kente göç idi. Tarım sektörünün makineleşmesi ve sanayi tabanının genişlemesi, 1950 ile başlayan 1960 ve 1970'de de devam eden süreçte kırsal kesimde yaşayan insanların büyük kentlere göç etmesiyle sonuçlandı. Kentin yeni sakinleri ise yerleşim için kentin hemen yanındaki arazilerde kendi evlerini inşa ettiler.<sup>14</sup> Demokrat Parti iktidarının son döneminde yaşanan ekonomik sorunlar, iktidara yapılan eleştiriler nedeniyle uygulanmaya başlanan otoriter politikalar doğrultusunda artan muhalefet ve laiklik tartışmaları sonrasında ordu, 27- Mayıs-1960'da yönetime el koydu. Türkiye, anayasa profesörleri tarafından hazırlanan iktidarın güçlerinin dengelendiği yeni bir anayasa ile Eylül 1961'de demokratik sisteme geri döndü.

“2. Cumhuriyet Dönemi” olarak adlandırılan yeni dönem, Türkiye siyasetine bugüne kadar yön verecek olan eğilimleri yansıtan partilerin ve isimlerin önemli kısmının siyaset sahnesine çıktığı yıllardı. Süleyman Demirel başkanlığında Adalet Partisi, CHP'de İnönü'yü devirip partinin başkanı olan Bülent Ecevit, Alparslan Türkeş ve Milliyetçi Hareket Partisi, Milli Nizam Partisi ve Necmettin Erbakan. (Turgut Özal ve Anavatan Partisi içinse 1980'i beklemek gerekecekti.) Bu eğilimlerin karşılıklı gerilimleri ve ekonomiyi liberalleştirme çabaları 1980'e kadar

---

<sup>13</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 326-327 s.

<sup>14</sup> **y.a.g.e.**, 329 s.

sürdü. Ekonominin kötüleştiği, terörün arttığı, ülke içinde çatışmaların tırmandığı, laiklik tartışmalarının yapıldığı her dönemde cumhuriyetin kurucu ideolojisinin temsilcisi olarak ordu demokratik sisteme müdahale etti.

Demirel'in Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu 1971 yılının 12 Mart'ında ordu hükümete muhtıra verdi. Muhtıra sonrasında Demirel istifa etti. Ordu destekli hükümetler 1973 yılı seçimlerine kadar iktidarda kaldı. 1973–1980 arasında ise hiçbir parti tek başına iktidara gelmeyi başaramadı; bu nedenle bu süreç Türkiye 1974 yılında kurulan Erbakan'ın Milli Selamet Partisi ve Ecevit'in CHP'sinden oluşan 37. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti gibi karşıt eğilimleri barındıran hükümetlerin de dahil olduğu koalisyonlar tarafından yönetildi.

1950–1980 arası dönemde Türkiye ekonomisi liberalleşme yolunda düzenlemeler yapmış olsa da bu tam anlamıyla dünya ekonomisi ile bütünleşmek ve rekabete açık olmak anlamına gelmiyordu. Türkiye'nin bu dönem liberalleşme yolundaki düzenlemeleri yerli sanayinin yaratılmasını amaçlıyor bu nedenle de Türkiye ithal ikamesine dayalı bir ekonomi yürütüyordu. Ancak sanayi kesiminde KİT hala %40 gibi yüksek bir paya sahipti. Petrol, birçok sanayi hammaddesi ve dayanıklı tüketim mallarında dışarıya bağımlı olan Türkiye, petrol krizi ve doların yükselmesi dönemlerinde ciddi hammadde ve enerji sıkıntısına giriyordu.<sup>15</sup>

## 1.2 Türkiye Dünyaya Açılıyor

1980 yılına Süleyman Demirel'in başbakanlığında Adalet Partisi'nin azınlık hükümeti ile giren Türkiye'de ekonomik, sosyal ve siyasi açıdan karışık bir dönem yaşanıyordu. Ülkede siyasal şiddet yükselmekteydi. 1977 yılında 230 civarında kişinin öldüğü olaylar tırmanmaya devam etti. İki yıl sonra bu sayı 1200 ila 1500'e fırladı.<sup>16</sup> 12 Eylül öncesi dönemde günde 20 kişi yaşamını kaybetmekteydi.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 385-388 s.

<sup>16</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 383 s.

İşsizlik ve yüksek enflasyon sorunları ile Türkiye ağır bir ekonomik darboğazdan geçmekteydi. Türkiye 1980 öncesi dönemde ithal ikamesine dayalı ulusal kalkınmacı bir ekonomi politika yürütmüş, dünya ekonomisi krize girince Türkiye'nin ekonomik programı da krize girmişti.<sup>18</sup> Çünkü Türkiye hemen tüm sanayi ve dayanıklı tüketim mallarında ithalata bağımlıydı ve bu da sürekli bir dış ödemeler dengesi açığıyla ithalata ve bu yüzden de dövize bağımlı bir ekonomi ortaya çıkarıyordu. Enerji kaynağı olarak da 1950'lerden beri petrole bağımlı bir ülke haline gelen Türkiye'nin ekonomisi 73–74 döneminde yaşanan uluslararası petrol bunalımıyla birlikte iyice tıkanıdı.<sup>19</sup>

Ülke içerisinde siyasi kargaşa ve ekonomik darboğaz sürerken Türkiye dış ilişkileri ise yeni bir döneme giriyordu. 1979 yılında İran'da yaşanan İslami Devrim ve Sovyet Rusya'nın Afganistan'ı işgali Türkiye'nin bölgedeki önemini artırdı. NATO ve özellikle de Amerika için Türkiye ileri bir karakol niteliği kazandı. *“Çok az Batılı uzman Türkiye'nin yeni sorumlulukları omuzlayabilecek durumda olduğuna inansa da bu durum Batı ittifakı için Türkiye'nin konumunu güçlendirmekteydi.”*<sup>20</sup>

### 1.2.1 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri

1979'da azınlık hükümeti kuran Süleyman Demirel, Turgut Özal'ı ekonomik danışman olarak atadı. *“...Özal'dan, siyaseti hiç göz önünde tutmayan bir ekonomik politika uygulamaya kalkması beklendi”*<sup>21</sup> Özal'ın hazırladığı ekonomik istikrar tedbirleri, 24 Ocak 1982 tarihinde kamuoyuna açıklanarak uygulamaya konuldu.

---

<sup>17</sup> Ahmad Feroz, **Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945–1980**, Çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 1992, 424 s.

<sup>18</sup> Fikret Başkaya, “Türkiye'nin 1980 Dönemeci”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 14, İletişim Yayınları, 983 s.

<sup>19</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 386–388 s.

<sup>20</sup> Feroz, **a.g.e.**, 423 s.

<sup>21</sup> Feroz, **a.g.e.**, 427 s.

Program 3 bölüm etrafında şekillendirilmişti. Ödemeler dengesinin iyileştirilmesi, enflasyonla mücadele ve ihracata yönelik bir serbest piyasa ekonomisinin yaratılması. Dolayısıyla Türk ihraç mallarının dış pazarlarda rekabete girebilmesi için Türk parasının devalüasyonu, ihracata yönelik devlet desteği; aşırı tüketimin ve enflasyonun düşük tutulabilmesi için faiz oranlarının yüksek tutulması; üretim maliyetlerini düşürerek rekabeti artırabilmek için ücretlerin dondurulması ve devlet sübvansiyonlarının kaldırılarak fiyatların yükseltilmesi çerçevesinde uygulamalar yapıldı.<sup>22</sup> Genel olarak kararlar şöyleydi:

- İç pazara dönük ithal ikamesi modeli yerine ihracata yönelik sanayileşme modelinin benimsenmesi,
- Aşırı değerlenmiş döviz kuru yerine gerçekçi kur politikasının benimsenmesi ve bunu sağlamak için radikal devalüasyonlardan kaçınılması,
- Faiz hadlerinin devletin değil, piyasada ki fon arz ve talebinin belirlemesi,
- Yüksek faizin yanı sıra sınırlı para-kredi politikasının da iç talebi, dolayısıyla enflasyonu denetleyici bir araç olarak kullanılması,
- Fiyat denetimlerinin mümkün mertebe kaldırılması ve fiyatların arz-talebe göre piyasada belirlenmesinin sağlanması,
- Kamu kesimince üretilen temel mallarda sübvansiyonların kaldırılması ya da azaltılması, böylece bu mallarda hatırı sayılır zamların çekinmeden yapılması,
- KİT reformu yapılarak bu kuruluşların karsız istihdam depoları olmaktan kurtarılması,
- Bir yandan kamu harcamaları kısıılırken, diğer yandan kapsamlı bir vergi reformuyla bütçe denkliğinin sağlanması,
- Yabancı sermayeyi özendirmek için yeni önlemler alınması, bu arada devlet tekelindeki kimi üretim alanlarının da yerli ve yabancı özel sermayeye açılması.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 425-426 s.

<sup>23</sup> Osman Ulugay, **24 Ocak Deneyimi Üzerine**, Hil Yayınları, 1984, 21s.

Faizlerin yüksekliği, bu süreçte “bankerler dönemi” olarak anılan dönemi doğurdu. Halka yüksek faiz oranlarıyla hisse senedi ve tahvil satan bankerler, yüksek enflasyondan korunmaya çalışan halk tarafından büyük ilgi gördü. Bankacılık faaliyetlerine de giren bankerlik kuruluşları, geri ödemede sıkıntı yaşayınca birçok bankerlik kuruluşu çöktü, halkta panik başladı. Ekonomik program kamu ve sanayi sektöründeki ücretlilere büyük yük getirmekle birlikte Eczacıbaşı, Koç, Sabancı, Çukurova Grubu gibi büyük aile holdinglerinin yükselişini sağladı. ENKA ve STFA gibi inşaat şirketleri 3. kuşak şirketler olarak öne çıktı. Bu dönem şirketler ihracata uygulanan destek nedeniyle bu alana yöneliyorlardı. İthalat kısıtlamalarının kaldırılması ile Amerika ve Avrupa’daki en son tüketim malları Türkiye’ye girmeye başladı. Yabancı yatırımcılara uygulanan ayrımcı tedbirlerin kaldırılması ile ülkeye yabancı yatırımcıların girişı arttı. <sup>24</sup>

24 Ocak İstikrar Tedbirleri ile birlikte Türkiye, o güne dek yürüttüğü dışa kapalı ekonomik sistemden ayrılıyor, yerine ihracat ikamesine dayalı ekonomik sisteme geçerek dünya ekonomisinin bir parçasına dönüşüyordu. Programı, Türkiye için ekonomik bir deprem olarak nitelendiren The *Economist*, programın getirilerini şöyle sıralıyordu:

- “İktisadi devlet teşekküllerinin denetimindeki neredeyse bütün malların fiyatları (ekonomist belirtiyordu) hızla yükseldi: petrol ve petrol ürünleri, çimento, şeker, kağıt kömür.
- Sigara ve içki gibi tüketim ürünlerinin fiyatları yaklaşık yüzde 70, devlet demiryolu ücretleri yüzde 170 yükseldi.
- Kendi yağında kavrılmaya çalışma günleri bitti. Ülke Batılı yatırımcılara, Batılı petrol şirketlerine ve Batılı bankalara bütünüyle açılacaktır...
- Devlet girişimleri, kendi fiyatlarını kendileri belirleyecektir.” <sup>25</sup>

Ekonomik politika olarak devletçiliği, ulusal kalkınmacı bir stratejiyi benimseyen Türkiye’de 24 Ocak kararları ile birlikte radikal bir değişim yaşandı ve Türkiye kalkınma yörüngesini ulusalcı-devletçi bir stratejiden, piyasanın yön verdiği ulus-ötesi bir stratejiye kaydırıldı. Ekonomide piyasa güçlerinin, toplumsal/siyasal

---

<sup>24</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 426-427 s.

<sup>25</sup> The Economist, 2 Şubat 1980, Aktaran Feroz., **a.g.e.**, 427 s.

alandanda bireyci ideolojinin yayılıp gelişmesi için uygun ortam doğdu. Önceleri siyasal olarak popülist, sosyal olarak bölüşümcü bir rol oynayan ulus-devlet, 24 Ocak sonrasında sınırlı bir kesimin yararlandığı ekonomik bir modeli-otoriter ve dışlayıcı bir siyasal modeli-, rekabete dayalı bireyciliği öngörüyordu. Küresel ekonomi ideali ve aşırı bireyselcilik yüceltiliyor ve hakim değerlere dönüşüyordu.<sup>26</sup>

“Programın esas, planlı kalkınma ve ithal ikamesi önceliğinin yerine, ihracata dönük serbest piyasa rejiminin tesisi böylece ekonomik global kapitalizmle bütünleşmesiydi. Özal, bu doğrultuda, ithalat rejimini serbestleştirerek ihracatı teşvik eden radikal düzenlemeler yapmıştır. İhracatı geliştirmeye yönelik olağanüstü teşvikler verilmiştir. Türkiye ekonomisinin altyapısıyla ilgili, haberleşme ulaştırma, enerji alanlarında büyük yenileme yatırımları yapılmıştır. Keza turizmin ciddi bir endüstri sektörü haline gelmesini sağlayan adımlar atılmıştır. Bu ekonomik dönüşümün öteki yüzü,-enflasyonun düşürülememesi hatta 1988’den itibaren tırmanmasıyla beraber-, gelir dağılımının dramatik bir biçimde eşitsizleşmesi, sınıfsal uçurumların derinleşmesidir.”<sup>27</sup>

### 1.2.2 Özal İmgesi

24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal 12 Eylül askeri müdahalesi sonrasında kurduğu Anavatan Partisi iktidarı döneminde önce 6 yıllık başbakanlık ardından da 4 yıllık cumhurbaşkanlığı yaptı. Özal, 12 Eylül askeri müdahalesi sonrasında bankerlerin çöküşüyle istifa edinceye kadar ekonomiden sorumlu bakan olarak görevine devam etti. Yeni anayasanın kabulü sonrasında ise ANAP’ı (Anavatan Partisi) kurdu. 12 Eylül öncesi liderlerin ve partilerin siyasete dönmesi yasaklıydı; ANAP bu kesimlerin oylarını da alarak seçimleri kazandı.

Özal 1970’lerde özel sektörde yöneticilik yapmıştı ve 24 Ocak kararları sonrasında sermaye ile yakın ilişkilere sahipti. Öbür taraftan da Nakşibendi tarikatı ile bağlantısı olduğu biliniyordu. Hepsinden önemlisi sıradan Türk’ün

---

<sup>26</sup> Haldun Gülalp, “Türkiye’de Modernleşme ve İslamcı Siyaset”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, 47 s.

<sup>27</sup> Tanıl Bora, “Turgut Özal”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 7/ Liberalizm**, Ed. Murat Gültekinil, Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2005, 596-597 s.



özdeşleşebileceği bir isimdi.<sup>28</sup> Bir taşra kenti olan Malatya'dan geliyordu; İstanbul Teknik Üniversitesi mezunu bir elektrik mühendisiydi ve kendi kendini yaratan bir adam portresi çizmekteydi. Bu anlamda elit olmayan kesimin yükselme umuduna hitap etmekteydi. *“Turgut Özal modernliğin imkanlarıyla ve modern/geleneksel, seçkin/avam, yüksek/popüler kültürün unsurlarıyla kısmici, araçsal, eklektik, teklifsiz bir ilişki tarzını önermiştir.”*<sup>29</sup>

Özal, hiçbir zaman açık olarak 12 Eylül askeri müdahalesinin meşruiyetini tartışma konusu yapmamış olmakla birlikte 1983 sonrasında ordunun ekonomi başta olmak üzere uzmanlık gereken birçok konuya olan müdahalelerini gelişmenin ve çağ atlamanın birincil koşulu olarak ilan ettiği “serbestlik” ilkesiyle çatıştığını vurguluyordu. 1983 sonrasında yükselen sivil toplum kavramı etrafındaki tartışmalarda ve rejimin sivilleştirilmesi sürecinde Özal, bir anlamda sivilleşme arzusunun kahramanı olarak takdim edilmeyi başarmıştır.<sup>30</sup>

“Özal dünyada merkezi komuta ekonomilerinin sona erdiği ve daha liberal modellerin işbaşına geldiği dönemi herkesten önce ve daha iyi görmüş birisiydi. Liberalleşmenin sermayenin evrensel akışkanlığıyla ilgili bir süreç olduğunu fark etmişti. Onun da kişisel özgürlüklerle, bireyin yaratılmasıyla ilgili olduğunu kavramıştı. Dolayısıyla Türkiye'de tarihsel olarak her şeye egemen olan iki kurumu, hem soyut devleti, hem de onun somutlaşmasına olanak veren bürokrasiyi geriletmenin yollarını aradı. Ne var ki, bunu sadece ekonomik bir problem olarak gördü. Batı'da bu süreci hazırlayan öteki toplumsal gelişmeleri yeterince önemsemedi. O nedenle bir düzeyde önemsenen liberalleşme toplumsal ve siyasal boyutlarıyla gelişemedi. Giderek çarpık bir eşitsizliğin yolunu açtı.”<sup>31</sup>

Taşradan hükümetin en tepesine kadar çıkabilmiş bir isim olan Özal, Türkiye'de değişik kesimlerin eğilimlerini baskı dönemi olmasının avantajlarını da kullanarak bir arada tuttu. Bu süreçte liberalleşme politikalarını uygulamaya devam etti. Dolayısıyla hem orduyu çok memnuniyetsiz kılmadan, sermaye kesimini memnun ederek, halkı ve eğilimlerini göz önünde tutarak bir siyaset yürüttü.

---

<sup>28</sup> Zürcher, **a.g.e.**, 412 s.

<sup>29</sup> Bora, **a.g.e.** 590 s.

<sup>30</sup> Bora, **a.g.e.**, 590-591 s.

<sup>31</sup> H.B.Kahraman, “Özal'ın Sırları”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=73009>, (2-Temmuz-2009)

“Turgut Özal, milliyetçi muhafazakarlardan liberallere kadar uzanan geniş bir yelpazede, Cumhuriyet tarihinin en büyük toplumsal dönüşümünü gerçekleştiren (kendi deyişiyle “Türkiye’ye çağ atlatan”) büyük bir reformcu ve “tabu kırıcı” olarak anılmaktadır. Buna karşılık, Kemalist bakış açısından, 1950’de başlayan karşı devrimin” şahikasına vardığı düşünülür. Bu bakış açısı onu devlet geleneğini yozlaştırmakla itham etmekte de, kimi milliyetçi muhafazakarlarla paraleldir. Öte yandan yine bazı milliyetçi-muhafazakar yorumlar ve en geniş anlamıyla sol yorumlar, farklı saiklerle, onu derin bir ahlak erozyonuna yol açtığı veya katkıda bulunduğu fikrindedir. Kah pejoratif kullanımla, kah 1980’lerin Yeni Sağ’ını kavramlaştırmak üzere, “Özalizm”den söz edilmiştir. Her halükarda Turgut Özal’ın Türkiye’nin 1980’lerden itibaren yaşaya geldiği siyasi, ekonomik ve kültürel değişim süreçlerine damgasını vuran siyasi şahsiyetlerden-birincisi değilse- birisi olduğu açıktır. Onun siyasi profilinin, Türkiye’de liberal bir siyasal kimliği yaygınlaştıran ve *popülerleştiren* etkisi de açıktır.”<sup>32</sup>

### 1.3 1980 Sonrası Türkiye Siyaseti

1980 uzun süren bir baskı dönemi getirdi. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi cumhuriyet ideolojisinin ülkenin ekonomik programını ve uluslararası ilişkilerini devam ettirebilmek için eğilimleri dengelemek üzere yaptığı bir müdahaleydi. 12 Eylül müdahalecilerinin üzerinde sıklıkla durduğu konu Atatürkçülük, milli birlik ve beraberlikti. 1980 öncesinde siyasallaşan halk kitleleri siyasetten uzaklaştırıldı. Müdahale sonrası 1983 yılında yapılan ilk seçimleri Özal’ın başkanlığında Anavatan Partisi kazandı. Cumhuriyet ideolojisinin temsilcisi ordunun karşına, (sol dışında) ülkedeki diğer eğilimlerin temsilcisi olarak Anavatan Partisi çıktı. ANAP, modern sanayi burjuvazisi ve Anadolu’nun küçük iş adamlarının milliyetçi hareket partisi, din eğilimli milli selamet partisinin bir koalisyonuydu.

Türkiye’de 1980 sonrasında yapılan seçimlerden sadece 1999 seçimlerinde bir sol parti Bülent Ecevit’in başkanı olduğu DSP birinci parti olarak çıktı. 1999 seçimleri dışında, Türkiye’de seçimleri Türk-İslam eğilimini taşıyan partiler kazandı. Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin temsilcisi olarak ordu ve bu partiler arasında laiklik eksenli gerilimler devam etti. 1980 sonrasında Türkiye, 1980 darbesinde olduğu gibi bir “açık darbe” yaşamadı.

---

<sup>32</sup> Bora, a.g.e., 589 s.

“Açık darbe” devletin emrindeki resmi askerî kurumlara mensup kişi ya da kişilerin anayasal olmayan yollarla mevcut hükümeti devirmesi ve iktidara el koymasındır. Seçimle gelen meclis kapatılır, meclisin seçtiği hükümetin devrilir; yerine ordunun kendi yasama ve yürütme organları getirilir ve rejim yeniden oluşturulur. Türkiye siyaseti tarihinde 1980 öncesinde 27 Mayıs-1960 darbesi tam anlamıyla açık darbedir. 12 Mart 1971 muhtırası ise TSK yönetimi açık darbe tehdidinin dile getirerek Meclisten kendisine yakın bir hükümet ve yasal değişiklikler istemiştir.<sup>33</sup> Açık darbe, yönetim biçimine yöneltilen radikal değişiklikleri önlemek amacıyla her zaman olmasa da çoğunlukla tanımı gereği şiddet içerir. Geniş halk kitlelerinin desteği olmadan yapılması ve köklü bir değişim hareketi olmaması sebebiyle devrimden ayrılır.

28 Şubat 1997 tarihli Milli Güvenlik Kurulu’nda alınan kararlar, Türkiye tarihine postmodern darbe olarak geçti. Dönemin hükümeti, 1995 seçimlerinin dini eğilimi yansıtan galibi Refah Partisi ile Doğru Yol Partisi koalisyonuydu. Kararda, laiklik için yasaların uygulanması istendi, tarikatlara bağlı okullar denetlenmeli ve MEB’e devredilmeli, 8 yıllık kesintisiz eğitime geçilmeli, Kuran kursları denetlenmeli, Tevhidi Tedrisat Kanunu uygulanmalı, tarikatlar kapatılmalı, irtica nedeniyle ordudan atılanları savunan ve orduyu din düşmanıymış gibi gösteren medya kontrol altına alınmalı, kıyafet kanununa riayet edilmeli, kurban derileri derneklere verilmemeli, Atatürk aleyhindeki eylemler cezalandırılmalı, deniliyordu. Bu kararlar sonucunda Refahiyol Hükümeti istifa etti. Daha sonra ise Refah Partisi kapatıldı.

28 Şubat kararları ordunun siyasetteki belirleyiciliğinin önemli bir göstergesiydi. Ancak artık siyaseti belirlemek için 12 Eylül benzeri fiili müdahalelerin yerine yeni bir modele geçiliyordu. Ordu kendisini “ülkede siyaset oluşturan, siyaset kuran bir odak olarak görüyor. Kendi kurduğu oyunun dışına çıkıldığında da tepki veriyor, politika üretiyor. Ordu, 1980’e kadar politika üretme

<sup>33</sup> Asaf Savaş Akat, “Kısa Askeri Darbeler Tarihi”, **Vatan Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://haber.gazetevatan.com/haberdetay.asp?Newsid=119530&Categoryid=4&wid=8>, (1- Temmuz-2009)

aracı olarak 'açık darbe'yi, görüyordu. 28 Şubat'ta model değişti.”<sup>34</sup> Kendini cumhuriyetinin kurucusu olarak tanımlayan ordu 28 Şubat sürecinde siyaseti yönlendirmek için 1982 anayasasının kendisine verdiği yetkileri ve bürokratik gücünü kullandı.

Genel olarak bakıldığında Türkiye'nin kurucu ideolojiyi temsil eden ordu ile birlikte kurucu parti olarak CHP ve Türk- İslam sentezini oluşturan eğilimlerin arasındaki gerilimin ve iktidar savaşının tüm cumhuriyet tarihi boyunca var olduğunu söylemek mümkün. 1960 sonrasında oluşmaya başlayan sol hareket ise 1980 ile ağır bir darbe aldığı için sonrasında güçlü bir eğilim olarak kendini gösteremedi. 1980 sonrasında ordu, açık darbe yapmak yerine gücünü anayasada tanımlanan süreçlerle kullanmak yoluna gitti.

### 1.3.1 Son Açık Darbe: 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi

12 Eylül 1980 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyarak Türkiye tarihinin son açık darbesini gerçekleştirdi. Parlamento, hükümet ve tüm siyasi partiler feshedildi. Parlamento üyelerinin dokunulmazlığı kaldırıldı. Bütün yurtdışı sıkıyönetim ilan edildi. Yurt dışına çıkışlar yasaklandı. Türkiye'nin dış politikasında herhangi bir değişimin yaşanmadı, yapılmış tüm uluslararası anlaşmalar geçerliliğini korumaktaydı ve 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri uygulanmaya devam edildi. Orgeneral Kenan Evren başkanlığında yasama ve yürütme yetkilerini kullanacak bir Milli Güvenlik Konseyi (MGK) kuruldu. Evren, Milli Güvenlik Konseyi Başkanlığı'nın yanı sıra Devlet Başkanlığı görevini de üstlendi.

Takip eden süreçte MGK, toplumun her alanına yansıtacak kararnamelemler çıkararak ülkeyi yönetti. Belediye başkanları ve belediye meclisleri azledildi. Bütün iktidar ordunun özellikle de devlet başkanı ilan edilen Kenan Evren'in başında

---

<sup>34</sup> Neşe Düzel, (Hasan Bülent Kahraman ile Yapılmış Söyleşi), “Erdoğan Cumhurbaşkanı Olursa AKP Bölünür”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=214058>, (20-Mayıs-2009)

olduğu Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplandı. MGK eski siyasetçilere geçmişi, bugünü ve geleceği tartışma yasağı getirdi. 650 bin kişi gözaltına alındı. Açılan 210 bin davada 230 bin kişi yargılandı. 7 bin kişi için idam cezası istendi. 517 kişiye idam cezası verildi. Haklarında idam cezası verilenlerden 50'si asıldı İdamları istenen 259 kişinin dosyası Meclis'e gönderildi. 71 bin kişi TCK'nin 141, 142 ve 163. maddelerinden yargılandı. 98 bin 404 kişi "örgüt üyesi olmak" suçundan yargılandı. 388 bin kişiye pasaport verilmedi. 30 bin kişi "sakıncalı" olduğu için işten atıldı. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkarıldı. 30 bin kişi "siyasi mülteci" olarak yurtdışına gitti. 937 film "sakıncalı" bulunduğu için yasaklandı. 23 bin 677 derneğin faaliyeti durduruldu. 3 bin 854 öğretmen, üniversitede görevli 120 öğretim üyesi ve 47 hâkimin işine son verildi. 400 gazeteci için toplam 4 bin yıl hapis cezası istendi. Gazetecilere 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 31 gazeteci cezaevine girdi. 300 gazeteci saldırıya uğradı. 3 gazeteci silahla öldürüldü. Gazeteler 300 gün yayın yapamadı.<sup>35</sup>

1982 Anayasası'nda iktidar yürütmenin elinde toplanmış, Milli Güvenlik Kurulunun ve Cumhurbaşkanının yetkileri artırılmıştı. Basın özgürlüğü ve sendika özgürlüğü, kişi hak ve özgürlükleri sınırlanmıştı. İfade özgürlüğü, dernek kurma özgürlüğü gibi temel hak ve hürriyetler anayasaya dahildi ancak bunların ulusal çıkarlar, kamu düzeni, ulusal güvenlik, Cumhuriyet düzeninin tehlikede olması ve kamu sağlığı gerekçesiyle iptal edilebileceği, askıya alınabileceği ve sınırlandırılabilirliği belirtilmekteydi.

Anayasa büyük çoğunlukla kabul edilmesine rağmen 1983 seçimlerini iktidara aday olan ve ordu tarafından desteklenen diğer iki partiyi geçerek ANAP kazanmıştır. Çünkü ANAP halkın karşısına yeni ve yenilikçi bir savla çıkmıştı. Bunların en önemlisi de katılımcılıktı. Kullanılan propaganda yöntemlerini daha katılımcı olduğu izlenimini uyandıran bir mantıkla hazırlıyordu. Bunun dışında daha da önemli nokta dört eğilimi birleştirdiğini iddia ediyor olmasıydı. Bu da toplumu bir bütün olarak kavramak, hangi nedenden olursa olsun yurttaşı dışlamamak anlamına

---

<sup>35</sup> Cumhuriyet Gazetesi, 12.9.2000, 1 s.

geliyordu.<sup>36</sup> ANAP'ın bu vaadi, kültürel alanda o güne kadar sesini duyuramamış toplumsal kitlelerin kamusal alanda kendilerini görünür kılmalarını destekleyen sürecin başlangıcı oldu.

### 1.3.2 1980'in Yarattığı Kültürel Fanus

1980 sonrası Türkiye'de kültürel dönüşüm, iki değişkene bağlı olarak şekillendi. 12 Eylül Askeri Müdahalesi ve 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri. 12 Eylül sürecinde,

“...askeri rejim baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır. 'Devletin bekası' ve 'milli birlik ve beraberlik' söylemi her şeyin önüne geçmiş, siyasetin yanı sıra bilim, edebiyat ve sanat alanları da bu bağlamda sıkı bir baskı ve denetim altına alınmıştır. Atatürkçülük resmi ideoloji olarak dayatılmaya çalışılmış, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanmıştır. Atatürkçülük etrafında dayatılmaya çalışılan devlet merkezli söylem, oldukça pragmatik bir yol tutturarak bir taraftan 'çağdaş uygarlık' ve 'Atatürk milliyetçiliği' bir yandan da manevi-dinsel değerlere gözle görülür bir vurgu yapmıştır. Toplumun belli kesimleriyle birlikte kimi bilim adamları ve entelektüel çevreler bu söyleme destek vermiş, devleti yüceleştiren, toplumu ve hatta kültürü otoriter bir zihniyetle tektipleştirmeye, teksesleştirmeye dönük politikaların oluşturulması sürecinde faal görev almışlardır. 1980'lerin ilk yarısı boyunca devam eden bu resmi ideoloji oluşturma çabalarına, söylemin doğası gereği bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki 'Atatürkçülük' ikincisi ise genel olarak 'Türk-İslam Sentezi' şeklinde tezahür etmiştir.”<sup>37</sup>

Türkiye 24-Ocak kararlarının getirisi olarak liberalleşmekte ve dünya ile bütünleşmekteydi. Diğer yandan ise 12 –Eylül 1980 askeri müdahalesinin yarattığı baskı ortamı söz konusuydu. Dolayısıyla iki ayrı değişkenin görünümleri de 1980 sonrasının kültürel ortamında bir arada görünür oldu.

“İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80'ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkar ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye

---

<sup>36</sup> Kahraman, a.g.e., 78 s.

<sup>37</sup> Oktay Özel, Gökhan Çetinsaya, “Türkiye'de Osmanlı Tarihçiliğinin Son Çeyrek Yüzyılı: Bir Bilanço Denemesi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 91, İstanbul 2001, 11 s.

vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir “Konuşan Türkiye”. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80’ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80’ler Türkiye’sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkların çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbirleriyle uzlaştırarak var edebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye’de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80’lerde.”<sup>38</sup>

Bu süreçte ülke kültürel olarak ikili bir yapıya sahip olsa da dünya ile bütünleşmesi Türkiye’nin modernleşme projesi süresince çektiği temel sıkıntıdan kurtulması anlamına geliyordu.

“Türkiye’nin Tanzimat’tan beri çektiği asıl sıkıntı *çağdaşlaşma anakronizması* olarak tanımlanabilir. Bu, Batı’nın ürettiği zihinsel, siyasi, toplumsal kurumları eş zamanlı değil, gecikmeli olarak uygulamak veya onları ikame edecek mekanizmaları ihtiyaç anında orijinal olarak üretememek demektir. Biraz 1960’larda burjuvazinin ve sanayinin dönüşümleriyle yakalanan bu süreç, yani modernite dönüşümlerinin eşzamanlı olarak Türkiye’de de yerleştirebilmek, kendisini asıl 1980 sonrasında göstermiş bir gelişmedir. Bu dönemde kapitalizmin atılımları neredeyse günü gününe Türkiye’ye taşınmış, buna bağlı olarak yeni bir insan ve zihniyet ortaya çıkmıştır.”<sup>39</sup>

Modernite dönüşümleri 1980 sonrasında eş zamanlı olarak Türkiye’ye taşınsa da Türkiye’nin öznel koşulları bu dönüşümlerin farklı görünümde yaşanmasına neden olmuştur. 1980 Türkiye’de bir dönüm noktası olarak öne çıktı. Baskı, sansür kişi hak ve özgürlüklerinin kısıtlanması diğer yandan ise liberalizasyon sürecinin yarattığı hızlı değişimler toplumsal yaşamın dinamiklerinin belirleyicisi oldular. Toplumsal yaşam bu iki değişken çerçevesinde şekillendi. 1980’in yarattığı toplumsal ruh hali baskı ve sansür nedeniyle kısıtlanmışlık, içe kapanma özellikleri gösterirken liberalizasyon süreci açılmayı ve dünya ile bütünleşmeyi öngörmekteydi.

---

<sup>38</sup> Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul 2007, 8-9 s.

<sup>39</sup> Kahraman, **a.g.e.**, sunuş bölümü

### 1.3.3 1980 Sürecinin Yarattığı Kültürel Görünümler

Bir yandan baskı rejimi ve onun sonucu olarak kültürel alanda baskınlığı hissedilen eğilimler Atatürkçülük ve Türk-İslam Sentezi, öbür yandan liberalleşme ve onun sonucu olarak eşzamanlılık olgusu Türkiye’de 1980 sonrasında kültürel ortamında bir arada görünür oldu. Bir yanda ekonomik liberalizasyon sürecine giren Türkiye vardır. Yabancı yatırımların ülkeye girdiği, kalkan ithalat sınırlandırmaları nedeniyle lüks tüketim maddeleri ile dolu vitrinler, gelişen reklamcılık sektörü sayesinde ortaya çıkan görsel imge bombardımanı... Öbür tarafta ise yoğun bir baskı dönemi yaşanmaktadır. Askeri yönetim ve ardından gelen 1982 anayasası, kişi hak ve özgürlüklerini sınırlanmış, basın sansürlenmiş, siyaset toplumsal yaşamdan uzaklaştırılmıştır.

“1980’leri önceki baskı dönemlerinden ayıran, bu baskının karşıtıyla birlikte, kültürel alanda bir özgürlük vaadiyle birlikte var olmasıydı. Bu dönemi yalnızca baskı kavramıyla anlamaya çalışmanın zorluğu da burada: 80’ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemiydi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin de serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkanı ancak 80’lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi.”<sup>40</sup>

İthalat sınırlandırmalarının kaldırılması en son ürünleri, yabancı yatırımların teşviki uluslararası markaları Türkiye sınırlarından içeri soktu ve reklamcılık sektörü gelişerek kurumsallaştı, reklam ajanslarının sayısı arttı, profesyonelleşme süreci hızlandı, reklamda uluslararası ilişkiler gelişti, Birçok görsel imge dolaşıma girdi ve kültürel kodları kullanan bu imgeler, toplumsal yaşamın belirleyicilerinden birinin tüketim kültürünün destekçisi oldular. Bu anlamda 1980’ler hem popüler kültürün

---

<sup>40</sup> Gürbilek, a.g.e., 102 s.



hem de tüketim kültürünün Türkiye’de başlangıcını işaret etmekteydi. Bunun en önemli destekleyicisi de reklamcılık sektörü oldu.<sup>41</sup>

Basın 1980 sonrasında baskı ve sansür nedeniyle cinsellik, kadın-erkek ilişkileri gibi kendine yeni siyaset dışı haber kaynakları yaratarak magazinleşti. 1980 sonrasında liberalizasyon sürecinin doğurduğu bir olgu olarak bireyselleşme sadece Türkiye için geçerli ve tabii ki 1980 ile ortaya çıkan bir kavram değildi ancak liberal ekonomiyle birlikte kendini meşrulaştırarak ortaya çıkmaktaydı. Bunun basındaki karşılığı da yayınlanmaya başlayan kadın erkek dergileri ve magazinleşme oldu. Bu dönemde reklam sektörü çekici kadın ve erkek imgeleri yarattı, basında sağlıklı yaşam yaygın bir haber başlığı olarak öne çıktı, Atatürkçülük ve Türk İslam sentezi eğilimlerinin sonucu olarak geleneksel ile modernin buluşması bağlamında tartışmalar yapıldı ve toplumsal dayanışma duygusu köreldi. 1990’lara ise özgür, yalnız ve talepkar yeni insan imgesi hakimdi.<sup>42</sup> 1980 sonrasında Türk basını için en önemli değişimlerden biri, aile işletmeleri konumundaki basın kuruluşlarının yerini holdinglere bırakacak sürecin başlaması oldu. Televizyon yayıncılığı üzerindeki devlet tekeli kalktı, ilk özel TV kanalı olan Star TV’nin yanı sıra Show TV başta olmak üzere diğer kanallar da açıldı. Bu bir yandan devlet yanlısı televizyon yayıncılığı yerine alternatifler sunarken diğer yandan reyting kaygısı nedeniyle yayıncılıkta magazinleşme olgusunu destekledi.

1980’lerin ilk yarısında siyasal toplumcu filmler üretildi. İkinci yarısından itibaren ise Türk sinemasında bireysel yaklaşım öne çıktı. Bunun yanı sıra cinsellik de Türk sineması tarafından 1980’lerin ikinci yarısında keşfedildi. Birer cinsel özne olarak kadın cinselliğinin Türk sinemasında işlendiği bu filmlerde cinselliğini özgür biçimde yaşayan kadın tiplemesinin oyuncusu Müjde Ar oldu. Bu 1980’lerde güç kazanan kadın hareketinin sinemaya yansımaları olarak değerlendirilebilir. Türk sinemasında 1980 kendi bireysel dillerini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin ortaya çıkışının tarihiydi. 1980’li yıllarda, Türk sineması geniş kitlelere seslenen büyük bir

---

<sup>41</sup> y. a.g.e., 21-22 s.

<sup>42</sup> Murat Belge, “Yeni İnsan, Yeni Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 820-821 s.

popüler sanat olmaktan çıkıp çok daha kişisel, özgün bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir uğraş haline geldi. Bu dönemde 12 Eylül'ün gerilimli ortamında ve liberalleşmenin yükünü ücretli kesimin taşıdığı dönemde izleyiciye özdeşlik kurabilecekleri karakterler yaratan Kemal Sunal güldürüleri damgasını vurdu.

Liberalizasyon süreci o döneme dek sadece Türk firmaların ithal edip gösterdiği yabancı, çoğunlukla da Amerikan filmlerini Amerikan yapım şirketlerinin getirip dağıtımına sokmasını da beraberinde getirdi. Bir yandan Amerikan filmlerini dünya ile neredeyse aynı anda Türkiye'de de gösterime girerken öbür taraftan Türk sineması, seyircisini televizyon kanallarının yanı sıra Amerikan filmlerine de kaptırdığı için zor bir döneme girdi. Öbür taraftan ise 1979 yılında Antalya Şenliği, 1982 yılında İstanbul Sinema Günleri, 1988'de Ankara Şenliği düzenleye başlanarak günümüzdeki üç önemli sinema festivali hayata geçirilmiş oldu.<sup>43</sup>

1980 ile birlikte sesini yükselten diğer kesim taşra ve gecekondu kesimi oldu. 1980 sonrasının enflasyonu düşük tutmak için ücretleri düşük tutmak gibi liberal politikaları özellikle ücretli-işçi kesimin yaşam seviyesini aşağılara çekmişti. Bir yanda da zenginleşen vitrinler vardı. Bu çelişkiden arabesk doğdu. Taşra kültürü 1980 sonrasında o güne değin yüksek kültürün egemenliği altındaki alanlarda televizyonu, basını, reklamları, müzik piyasasını da kapsayan tüm kamusal alanlarda görünür olmuştu. Arabeskleşme olgusu Türkiye'de uzun süre kendilerini yüksek kültüre ait olarak tanımlayan kesim tarafından eleştirilmiştir.

“Arabesk 70'lerde doğdu; 80'lerdeki sürece damgasını vuran ise, arabeskin adının konmasıydı. Yani 80'lerde arabesk, büyük şehirlere sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı. Bir müddet sonra da, bazı aydınların ayaktakımı ve taşra düşmanı seçkinlere karşı kamuoyu önünde yaptıkları jestin adı oldu arabesk”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980–1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1995, 11- 21 s.

<sup>44</sup> Gürbilek, **a.g.e.**, 25 s.

1980’li yıllarda Arabesk müzik albümleri en yüksek satışı yaptılar. Bu durum, 1990’lı yıllarda pop müzik atağa geçtiğinde de değişmedi. Türk folk ve sanat müziklerinden yararlanarak oluşan Arap müziği etkilerini de barındıran bu tarzın önemli isimleri Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses’di.<sup>45</sup>

1960’larda ilk ürünlerini veren pop müzik 1980’lerin ikinci yarısında canlandı; 1990’larda patlama yaşadı. Sezen Aksu Ajda Pekkan, Barış Manço, Zerrin Özer gibi eski isimlerin yanı sıra Tarkan, Yonca Evcimik, Ozon Orhon, Hakan Peker, Levent Yüksel gibi yeni yıldızlar doğdu. Bu dönemde Türk popunun bu denli ilgi görmesinin en önemli nedenlerinden biri “imaj” kavramı oldu. Ne giyeceğinden, nasıl davranacağına kadar önceden belirlenen yıldızlar, medya tarafından sürekli izlendiler. Türk popunun bu dönemki genel yapısına bakıldığında milliyetçilik ve cinsiyetçilik kavramlarının öne çıktığı görülmektedir. Yıldızların, Türk bayraklarıyla çekilen video-klipleri ve fotoğraflarının yanı sıra dönemin şarkı sözleri de “Kız hepsi senin mi” gibi cinsiyetçi öğeler taşımaktadır.<sup>46</sup>

1980 bir tarafta içe kapanıklığı doğurmuş, öbür tarafta ise ardı ardına açılan özel televizyon kanalları gibi olanaklar sayesinde, o güne kadar seslerini duyuramamış kitleler kendilerini ve kimliklerini ifade edebilme olanağı bulmuşlardı. Bireyselleşme kişinin özne olarak kendinin farkına varmasını ve kimliğini tanımlamasını da beraberinde getirdi. Bu da bireyin kendi etnik, cinsel ve sınıfsal kimliğini özgürce kamusal alanda ifade edebilme, yaşayabilme talebini doğurdu. Liberalleşme sürecinde kitle iletişim araçlarının devlet tekeline çıkması ve ardı ardına açılan birçok özel televizyon kanalı bu talepleri karşıladı.

---

<sup>45</sup> Feza Tansuğ, “Arabesk: Ulusal Popüler Müzik Kültürü”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 948-949 s.

<sup>46</sup> Metin Solmaz, “1980’den Günümüze Türkiye’de Pop Müzik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 943-946 s.

Türkiye’de “*“mahrem” kabul edilen, adı konmamış birçok alan ilk kez 80’lerde kamuoyunun gündemine geldi; kamusal bir söz düzeni içinde konuşuldu, ayrıştırıldı. Cinsellik ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla konuşuldu; cinsel eğilimler sınıflandırıldı.*”<sup>47</sup>

1980 sonrası sivil toplum kavramının Türkiye’de sıkça kullanıldığı tarih oldu. Bunun birinci nedeni, dünyanın geldiği noktada yurttaşlık önem kazanmış, despotik devlet kavramı ise geri çekilmişti. Türkiye’nin değişik kesimleri de kitle iletişim araçları yoluyla bunun tanığı olup bunun Türkiye’de de temellendirilmesini istemişti. İkincisi ise bireysel kimliğin öne çıkarılması sürecinde etnik kimliklere yol açılmış, bir demokrasi talebinin uzantısı ve sonucu olarak bu kimlikler özgürleşmek istemiştir.<sup>48</sup>

1980’ler aynı zamanda uluslararası kültür sanat festivallerinin başladığı yıllar oldu. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV), 1973 yılında İstanbul’da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla işadamları tarafından kuruldu. Özel sektörün geniş boyutta kültüre ve sanata olan ilk büyük yönelişiydi. 1973 yılında düzenlenen ilk İstanbul Festivali, bir buçuk aylık bir döneme yayılıyor ve programında çoğunlukla klasik müziğe yer veriyordu. Bir süre sonra festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer verilmeye başlandı. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer aldı. 1980 sonrasında ise sanat disiplinlerine ait etkinlikler, zaman içinde gelişerek ayrı festivaller olarak yapılandılar. 1983 yılında ayrı bir bölüm olarak düzenlenmeye başlayan Sinema Günleri 1989 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali adını aldı; 1989’da başlayan Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’ni 1994’te Uluslararası İstanbul Caz Festivali izledi ve aynı yıl Uluslararası İstanbul Festivali’nin adı Uluslararası İstanbul Müzik Festivali olarak değiştirildi. 1987 yılında ise daha sonra ağırlıklı olarak değineceğimiz İstanbul Bienali düzenlenmeye başlandı. Festivaller aracılığıyla birçok yabancı sanatçı Türkiye’ye gelmiş, bu durum Türkiye kültür sanat ortamını

---

<sup>47</sup> Gürbilek, **a.g.e.** 22 s.

<sup>48</sup> Kahraman, **a.g.e.**, 79 s.

derinden etkileyen gelişmelerden birine dönüşmüştür. Dünyaya açılmak dünya edebiyatından çevirilerin yapılmasını sağlamış bu da kültürel alanda Batı dünyasında tartışılan kavramların Türkiye kültür sanat ortamında tartışılmaya başlanmasını getirmiştir.

## 2. BÖLÜM ÇAĞDAŞ SANAT

Çağdaş sanat, “...modernizmin eleştirisinden sonra ortaya çıkan deneysel laboratuvar ortamına verilen isim”<sup>49</sup> olarak tanımlanabilir. Çağdaş sanat akımları 2. Dünya Savaşı sonrasında ivme kazanan ve modernite projesini sorgulamaya ve eleştirmeye yönelik akımlardır. “Çağdaş sanat” kavramı İngilizce “contemporary art” teriminin Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Latince “contemporary” kavramı “çağdaş, aynı zamana ait” anlamına gelmektedir. (Zaman anlamına gelen “tempus” ve birlikte anlamına gelen “com” eklerinin birleşiminden oluşuyor.)

Çağdaş sanat, modernite projesinin tıkanıdığı noktada dünyanın içine girdiği süreç ve sürecin doğurduğu yeni kavramlarla ilişkilidir. Biçimsel nitelikleri ise modern sanatın sanatları birbirlerinden ayırtan yapısına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Modern sanat, modernite projesinin bilimi, sanatı ve etiği birbirinden ayırarak disiplinlerin kendi iç mantıkları çerçevesinde gelişmesi düşüncesinin çerçevesinde özerkleşmiş bir yapı kazanmıştır. Bu özerkleşme, hem sanatsal disiplinlerin birbirinden ayrışması hem de sanatın yaşamdan ayrışması şeklinde görünür olmuştur. Çağdaş sanat bu özerkleşmiş yapının karşısına sanat yaşam birlikteliğini, sanatsal disiplinlerin birbirinden faydalanması olarak disiplinlerarasılığı getirir. Orjinalite fetişizminin karşısına seri üretim bir nesneyi sanat yapıtı olarak koyar. Sanatçı, büyük yaratıcı konumundan neyin sanat yapıtı olacağını seçen kişi konuma geçer. Sanatları birbirinden ayıran keskin çizgiler silikleşir. Disiplinler birbirlerinin olanaklarından faydalanır, ready-made, enstalasyon, performans sanatı, bedenin bir sanat yapıtı olarak kullanımını sanatsal ifade biçimleri olarak öne sürer. Modern sanatın birbirini aşan formalarına ve akımlarına karşı çağdaş sanat akımları, birbirinden beslenen, birbirini geliştiren, birbirlerinin ortaya çıkardığı yeni ifade biçimlerini kullanan akımlardır.

---

<sup>49</sup> Ayşegül Sönmez, “Erdemci: Takip Eden Geride Kalır”, (Fulya Erdemci ile Yapılmış Söyleşi) **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236888>, (15-Haziran-2009)

Çağdaş sanatın temelleri modern sanat içinde görünür olur ve onun bir uzantısı olarak onu eleştirerek gelişir. Kökeni modern projenin dünya çapında ilk hayal kırıklığı yarattığı dönem olan 1. Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan Dada akımına ve Marcel Duchamp'a dayanır.

## 2.1. Modern Sanatın Kırılma Noktaları

Felsefi açıdan Aydınlanma düşüncesine, politik olarak Fransız Devrimi'ne ve ekonomik olarak da Sanayi Devrimi'ne bağlı bir proje olarak gelişen “modernite projesi” aklın egemen olduğu evrensel bir rasyonel proje oluşturmak amacını taşıyordu. Modernite projesi, Aydınlanma düşüncesinin *“nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme”*<sup>50</sup> konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabayla temellenmişti. Modernite, bilim, etik ve sanatı kendi iç mantıkları çerçevesinde geliştirirken amaç özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu *“bu uzmanlaşmış kültür birikiminden, gündelik yaşamın zenginleştirilmesinde de- gündelik sosyal yaşamın akılcı bir örgütlenişi için de denebilir-”*<sup>51</sup> yararlanmaktı. Sanat ve bilimlerin uzmanlaşmış bilgisi ve aklın egemenliği, insanlığı evrensel mutluluğa erdirtirecekti. *“Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabildi.”*<sup>52</sup>

Modern sanat, modernite projesinin bilimi sanatı ve etiği birbirinden ayırarak disiplinlerin kendi iç mantıkları çerçevesinde gelişmesi düşüncesinin çerçevesinde

<sup>50</sup>

Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” Çev. Güleğül Naliş, **Postmodernizm**, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul 1990, 37 s.

<sup>51</sup>

y.a.g.e., 38 s.

<sup>52</sup>

David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çeviren Savran Sungur, Metis Yayınları, İstanbul 2006, 25 s.

özerkleşmiş bir yapı kazanmıştır. Bu özerkleşme, hem sanatsal disiplinlerin birbirinden ayrışması hem de sanatın yaşamdan ayrışması şeklinde görünür olmuştur. Amerikalı sanat kuramcısı Clement Greenberg, modern sanat düşüncesinin en önemli metinlerinden biri olarak kabul edilen “Modernist Resim” isimli makalesinde modernizmin özünün “*bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta*”<sup>53</sup> yattığını söyler. Bunun amacı yıkmak değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmektir.

Greenberg, modernizmi Kant ile başlayan özeleştirici eğilimin şiddetlenmesi olarak görür. Ona göre ilk modernist Kanttır, çünkü eleştirinin yürütüldüğü aracı ilk sorgulayan odur. Greenberg’in, modernizmin özü olarak tanımladığı eleştirici Aydınlanma’dan çıkmış olsa da ondan farklı bir eleştiridir. Aydınlanma’nın dışarıdan eleştirisinin karşısında modernizmin içeriden, yani eleştirilen şeyin kendi prosedürlerinden geçerek yapılan bir eleştirici söz konusudur. Sanatların insanlığa sundukları yaşantı türü, kendi içinde değerli ve başka hiçbir etkinlik türünden elde edilemeyecek bir yaşantıdır. Ortaya konulması ve açıklığa kavuşturulması gereken şey, biricik ve indirgenemez olanın sadece genel olarak sanatta değil aynı zamanda tek tek sanatlarda olduğudur. Ona göre her sanat kendine özgü yöntemleriyle, kendine özgü etkilerin ne olduğunu araştırmalı ve ortaya koymalıdır. Bu noktada sanatsal disiplinlerin her biri kendi yetki alanı içinde kendini sorgulaması gerekiyordu. Böylece sanatlar saflaşacak birbirlerinden ödünç alabilecekleri etkiler temizlenecekti. Greenberg bu noktada ilk modernist sanatçıyı Manet, ilk modern sanat akımını da izlenimcilik olarak belirlemiştir.<sup>54</sup>

“Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak aracı gözden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar-yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri-eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir biçimde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü. Üzerinde yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet’in resimleri ilk Modernist resimler oldu. Manet’i izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna dair hiçbir kuşku kalmıyordu.

<sup>53</sup> Clement Greenberg, “Modernist Resim”, Çev. Doğan Şahiner, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul 1997, 357 s.

<sup>54</sup> **y.a.g.e.**, 357-358 s.



Cezanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti.<sup>55</sup>

Empresyonizm, 19. yüzyılın akademik sanatının kuralcılığına başkaldırı olarak ortaya çıkmıştı. Empresyonist sanatçılar, akademinin nesnel ve üzerinde uzlaşa sağlanmış kriterlerini yok sayıp doğanın kendine özgü bir anını, renklerin ve biçimlerin görüntülerinde yaşanan değişimleri gözlemleyip tuvale aktardılar.<sup>56</sup> Gerçekliği değil gerçekliğin sanatçıda bıraktığı izlenimi aktarıyorlardı. Cezanne, dış hatların doğruluğunu yani nesnelere gerçek görünüşlerini resmetmeyi, renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etmek ve düzenli bir kompozisyon oluşturmak için, resmin kendi iç dengesi nedeniyle terk etti.<sup>57</sup> Bu, modern sanatın sanatların kendi yetki alanları içinde kendini sorgulaması adına bir adımdı. İzlenimcilik ve Cezanne ile başlayan resmin gerçekliğe olan sadakatinin yitimi, duyguların ve iç dünyanın temsili için çizgilerin ve şekillerin bozumu ve renklerin abartılması olarak ekspresyonizme, Henri Matisse'in öncülüğünü yaptığı canlı renklerin baskınlığı ve perspektifin yok sayıldığı fovizme evrildi.

I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Paris'te gelişen Kübizm (1906-1914) akımı, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu tuval üzerine aktarımında yeni bir öneri sundu. Nesnelere değişik açılardan görünüşleri tuval üzerinde birlikte resmediliyordu. Picasso ve Braque, kübizimde var olanı olduğu gibi değil geometrik formlar olarak yansıtıyorlardı. Picasso'nun 1907'de yapmış olduğu köşeli, yuvarlak ve geometrik çizgilerden oluşan "Avignonlu Kızlar" (Les Femmes d'Alger) isimli eseri, Kübizmin ilk eserlerinden biridir. Kübizimde amaç gerçeği yansıtmak değil, klasik perspektifi parçalayarak belli bir ritme ulaşmak ve düzen kurmaktır. Kübizm sanat dünyasına yeni bir anlayış daha getirdi; Bu da gerçek obje parçalarının resme ya da heykelle dahil edilip eklenmesidir. Kolaj yöntemi ilk olarak Picasso

---

<sup>55</sup> Greenberg, a.g.e., 358 s.

<sup>56</sup> E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol Erduran Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007, 517-519 s.

<sup>57</sup> y.a.g.e., 543-544 s.

tarafından 1911’de kullanıldı. Modern resmin bir sonraki aşaması ise soyut resim ya da figüratif olmayan resim oldu.

2. Dünya Savaşı’nın başlaması ve Avrupa’nın Nazi Almanyası tarafından işgal edilmesi ile birlikte birçok sanatçı Amerika’ya göç etti. Savaş sonrası dönemde sanat dünyasında iki yeni olgu kendini kabul ettirdi. Bunlardan biri Amerikan resim okulunun yani soyut dışavurumculuk akımının ortaya çıkışıydı; diğeri ise New York’un sanatsal yaratının uluslararası merkezi olarak öne çıkmasıydı. İkinci olgu birincinin sonucu olarak ortaya çıkmıştı.<sup>58</sup> Amerika kökenli soyut ekspresyonizm Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil olduğu fiziksel hareketin vurguladığı “aksiyon resmi” ve 1960’larda Mark Rothko, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamların temsil ettiği “renk alanı resmi” veya Greenberg’ün ifadesiyle “geç resimsel soyutlama” olmak üzere iki ayrı koldan oluştu.

Soyut ekspresyonizmin hareket resmi (action-painting) kanadının öncüsü kabul edilen Jackson Pollock damlatma tekniği ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle resimler yapmıştır. Hareket resmi ile resmin oluşturulması da sanatsal sürece dahil oluyor böylece resim yapmak bir çeşit performansa dönüşüyordu.

Renk alanı resmi ise kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulmaktaydı. Amaç, resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındırmaktı. 1964’te Clement Greenberg’ün Geç-resimsel soyutlama (Post-painterly Abstraction) isimli bir sergi hazırlaması nedeniyle 1960 nesli ressamlarının tarzı için geç-resimsel soyutlama terimi kullanılmıştır. Soyut ekspresyonizm modern sanat düşüncesinin en önemli sanat akımlarından biriydi. Greenberg’in belirttiği gibi üç

---

<sup>58</sup> Pierre Restany, ” Pop Art”, Çev. Sema Rifat, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul 1997, 346 s.

boyutlu mekan yanılması yaratmadan konusu kendisi olan bir resim anlayışı taşıyordu.

Modernist resmin tanınabilir nesnelere betimlemeyi terk etmesi bir ilke değildi. İlkece terk edilen üç boyutlu tanınabilir mekanların resmedilmesi idi. Greenberg, resim sanatının biricikliğini betimlemenin değil betimlenen nesnelere çağrışımlarının ortadan kaldırdığını söyler. Resimler de dahil olmak üzere tüm nesnelere üç boyutlu bir mekan içinde bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı çağrıştıran her şey dolayısıyla üç boyutlu mekan çağrışımı da yaratacak ve resimsel mekan, resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki boyutluluktan uzaklaşacaktır.<sup>59</sup> Dolayısıyla modern resim kendi disiplinin sınırları içinde iki boyutluluğunun ifade etmek ve biricikliğini korumak için tanınabilir nesnelere betimlenmesinden vazgeçmiştir.

### 2.1.1 Auranın Yitirilişi

Resmin gerçeğin temsilinden vazgeçmesi fotoğraf tekniğinin keşfedilmesi ile de yakından bağlantılıydı. Walter Benjamin'in vurguladığı üzere doğanın yeniden sunumu konusunda fotoğrafla yarışma şansı olmayan resim, önce renk öğesini vurgulayan izlenimciliğe evrilmiş ardından da izlenimcilik kübizme yerini bıraktığı zaman resim sanatı fotoğrafın o zaman için izleyemeyeceği genişlikte bir alana kaymıştı.<sup>60</sup>

“Gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden-üretim aracı olan fotoğrafın (sosyalizmin başlangıcıyla eşzamanlı olarak) ortaya çıkmasıyla birlikte sanat, aradan bir yüz yıl daha geçtikten sonra artık varlığı tartışmasız olacak bunalımın yaklaştığını duyumsadığında, sanata özgü bir tanrıbilim diye tanımlanabilecek "sanat sanat içindir" öğretisiyle tepki göstermiştir. Daha sonra bu öğretilerden, bir tür "arı" sanat düşüncesinin örtüsüne sarılmış olarak, neredeyse olumsuz

---

<sup>59</sup> Greenberg, **a.g.e.**, 359 s.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, “XIX Yüzyıl’ın Başkenti Paris”, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1995, 95 s.

diyebileceğimiz bir tanrıbilim kaynaklanmıştır; bu öğretiyi yalnızca her türlü toplumsal işlevi değil, ama her türlü belirlemeyi de nesnel bir suçlama ile reddeder.”<sup>61</sup>

Fotoğrafın kendisi, modernite projesinin bir ürünü olarak tekniği bulunmuş bir ifade aracıdır. Doğayı ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirme, sabitleme çalışmaları teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak 19. yy.da gerçekleşti. Fransız hükümeti buluşçuların patent haklarını satın alıp fotoğrafı kamuya mal etti.<sup>62</sup> Diğer bir deyişle fotoğraf modern toplumun hizmetine sunulmuş oldu. Fotoğraf demokratik bir medyum olarak giderek yaygınlaşan ve artan bir şekilde bütün dünyanın görsellerini insanlığın hizmetine sundu.

“Dünyanın fotografik belgeleri onun bilişsel olarak idrak edilmesiyle ilgiliydi. Pozitivistlere göre dünyayla, dünyanın doğasıyla ve içeriğiyle ilgili doğruları anlamada fotoğraf ayrıcalıklı bir araç demektir. Dünyayla ilgili görsel bilgiler hiç kuşkusuz, uygulamada dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle yakından bağlantılıydı. Bu açıdan kamera iktidar ve denetim aracıydı.”<sup>63</sup>

Fotoğraf, modernitenin bilme ihtiyacını karşılarlarken modern sanat düşüncesinde önemli bir kırılma noktası yarattı. Benjamin fotoğrafın tekniğinin keşfedilmesinin ardından yaşanan onun bir sanat olup olmadığı tartışmalarında bir noktanın gözden kaçırıldığını vurgular: Fotoğrafın keşfi ile sanatın karakterinin bir değişime uğrayıp uğramadığı. Çünkü fotoğraf tekniğinin keşfi sanat yapıtlarının teknik olarak yeniden üretilebilmesini sağlamış, sanat yapıtının yeniden üretimi de onun biriciklik ve hakikilik niteliğini sarsmıştı. Bir negatifin istenildiği kadar çoğaltılabilmesi ve hangisinin özgün baskı olduğunun bilinmemesi sanatın hakikilik ölçütünün iflası anlamına gelmekteydi. Bu sanat yapıtının aurasının (özel atmosferinin) yitimi demektir. Bir diğer nokta da fotoğrafın sanat yapıtlarını çoğaltarak sanatın toplumsal işlevinde yarattığı köklü değişimdi. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini sanatın politika temeline oturtulması aldı. Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı,

---

<sup>61</sup> Benjamin, “Tekniğin Olanakları İle Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **a.g.e.**, 58 s.

<sup>62</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev. Ali Cengizkan, Yazı Görüntü Ses Yayınları, İstanbul 2001, 5 s.

<sup>63</sup> Kevin Robbins, **İmaj-Görmenin Kültür Ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1999, 244 s.

sanatı kült temelinden ayırdı ve sanatın özerklik görünümü de ortadan kalkmış oldu.<sup>64</sup>

Benjamin'in belirttiği üzere “*fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi.*”<sup>65</sup> Fotoğraf sanatsal bir disiplin olarak da el emeğinin yerine teknoloji ve objektife bakan gözü koydu. Bu sanatlarda zanaatin geri planda kalması, fikir ve kavramın öne çıkmasının yolunu açan sürecin başlangıcı olarak da değerlendirilebilir.

### 2.1.2 Avangard Manipülasyonlar: Dada ve Gerçeküstücülük

İnsanlığı evrensel mutluluğa ve refaha ulaştırması hedeflenen bilgi, bilim ve teknoloji 1. Dünya Savaşı'nda savaşa, ölüme ve yoksunluğa yol açan sonuçlar doğurdu. Modernite projesi 1. Dünya Savaşı ile birlikte ilk hayal kırıklığını yarattı. 1914'de başlayan savaştan kaçıp İsviçre'nin Zürih kentine giden bir grup sanatçının öncülüğünde başlayan Dada akımı da modern sanatın önemli kırılma noktalarından biri olarak sanat tarihi sahnesine çıktı. Dada sanatsal bir akım olmanın ötesinde kültürel bir hareketti. 1. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Zürih, New York, Paris, Berlin, Köln ve Barselona'da genç sanatçıların savaşa duydukları öfkeyi ifade etmek için bir arada toplanmaları sonucunda oluştu ve çok disiplinli bir yapıya sahipti. Dada sanatçıları, savaşın dehşetini yerleşik düzenin başarısızlığının bir sonucu olarak değerlendiriyorlardı. Bu nedenle de mevcut toplumsal düzenin yanında burjuva toplumunun yanında yer alan sanat düzenine de karşı çıkıyorlardı. Dada sanatçıları öfkeli yöntemlere başvuruyorlar, gösteriler, şiir okumaları, gürültü konserleri, sergiler düzenliyorlardı. Manifestolarında yerleşik kültürel geleneğe saldırıyorlardı. Zürih'deki Cabaret Voltaire, Alfred Stieglitz'in Photo-secession

<sup>64</sup> Benjamin, “Tekniğin Olanakları İle Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı ”, **a.g.e.**, 55-61 s.

<sup>65</sup> Benjamin, **a.g.e.**, 53 s.

Galerisi “291” ve kolleksiyoncular Walter vve Louise Arensenberg’in dairesi Ve Marius de Zayas’ın New York’daki Modern Gallery idi. dadanın önemli sanatçıları arasında İsviçreli yazar, müzikçi, oyuncu ve tiyatrocü Hugo Ball, karısı şarkıcı, Emmy Hennings, Romen şair Tristan Tzara Romen şair ve heykeltıraş Marcel Janco, Alman ressam ve sinemacı Hans Richter Arp, yer alıyordu. Fransa doğumlu Marcel Duchamp ve Kübalı Francis Picabia, Amerikalı Man Ray’in de aralarında bulunduğu bir grup Dadacı sanatçı ilerleyen süreçte New York’a yerleşti.<sup>66</sup>

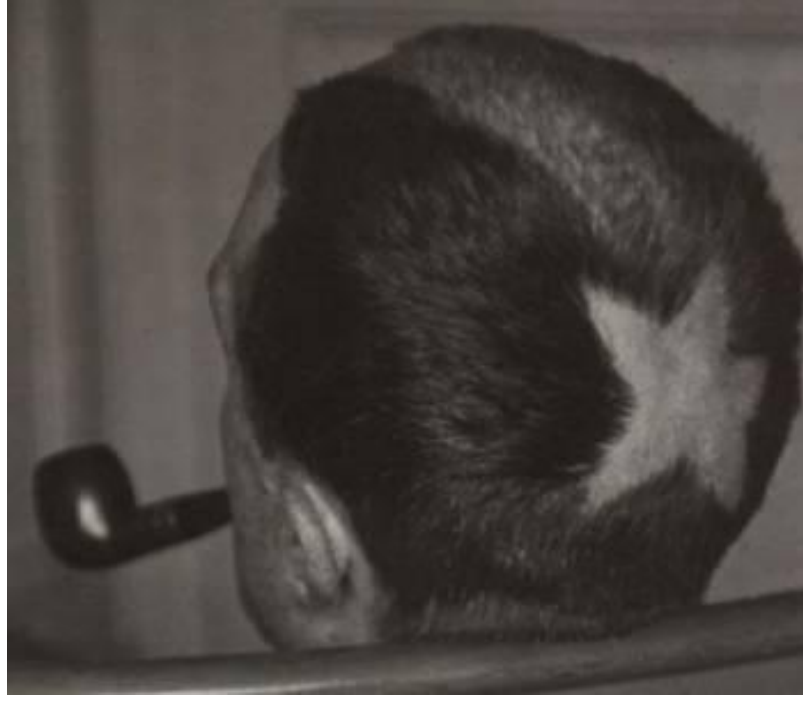


Resim 1: Francis Picabia, “Cezanne’ın Portresi”, 1920

Dada hareketinin tavrı, Tristan Tizara tarafından yazılan 1918 tarihli manifestosunda şöyle tanımlanmıştır.

<sup>66</sup> Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller Hareketler**, Çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul 2007, 115-118 s.

“Böyle doğdu DADA, bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden. Bize bağlı olanlar özgürlüklerini korur. Hiçbir kuram tanımamız biz. Kübist ve fütürist akademilerden, o biçimsel düşünce laboratuvarlarından bıktık. Para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat? Kafiyelerde para şingirtisi duyuluyor, tonlamalar göbek kavisi boyunca kayıyor aşağı. Bütün sanatçı grupları, başka başka kuyruklyıldızlara binerek sonunda bu bankaya vardı. Yastıklara gömülme, yeme içme olasılıklarına kapı açık.”<sup>67</sup>



Resim 2 Marcel Duchamp, “Zayas İçin Saç Kesimi”, Fotoğraf: Man Ray, 1921

Dada sanatçıları çağdaş sanatın temellerini oluşturan ilk örnekleri gerçekleştirdiler. Görsel öğelerle sözel öğeleri birlikte kullanıyorlardı, çok disiplinli bir yapıda işler üretiyorlardı. Düzenledikleri kaos ve kargaşanın hakim olduğu gösteriler ile çağdaş sanatın ifade olanaklarından biri olan “happening” ve “performans” sanatının ilk örneklerini verdiler. “Man Ray’in Duchap’ın kafasına bir yıldız kazıtmış olarak fotoğrafını çektiği “*Marcel Duchamp Haircut for the Zayas’ beden sanatının ilk örneklerindendi.*”<sup>68</sup> Çağdaş sanat ve fotoğraf işbirliğinin ilk örneklerinden de birini oluşturuyordu.

<sup>67</sup> Tristan Tzara, “Dada Hiçbir Anlama Gelmez”, Çev. Sem Rifat, **Modernizmin Serüveni**, 317s.

<sup>68</sup> Dempsey, **a.g.e.**, 118 s.

Yerleşik toplumsal düzene karşı çıkan Dada sanatçıları sanatın yerleşik düzenine de karşıydı. Bu anlamda Dada 1960 sonrası şekillenecek çağdaş sanat akımlarının temellerini atıyordu. Modern sanatın sanatsal disiplinlerin kendi yetki alanını keşfetmek için disiplinleri birbirinden ayıran yapısına karşı Dada çok disiplinli bir yapıya sahipti. Tüm sisteme karşı bir duruş sergiliyorlar ve sanat yapma biçimleri de bu karşı duruşu destekliyordu.



Resim 3 Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917 (Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1917, 11 x 18 cm)

Dada sanatçısı Marcel Duchamp modern sanatın sanatçı ve sanat yapıtı kavramlarını tamamen sarstı. Duchamp, 1917 yılında New York Bağımsız Sanatçılar Birliğı sergisi için ters çevrilmiş bir pisuvarı gönderdi ve seri üretim bir nesneyi sanat yapıtı kategorisine taşımış oldu.



Fransız sosyolog Nathalie Heinich, Duchamp'ın pisuvarının sanat yapıtları kategorisine dahil olması için Duchamp tarafından bir dizi işlemden geçirildiğini söyler. İlki, pisuvarın Bağımsız Sanatçılar Birliği sergisi için gönderilmesiyle sanatsal bir bağlam içerisine kaydırılmasıdır. Diğerleri de isimlendirme, imzalama, tarihlendirme ve sergilenme şeklindedir. İşlemlerin sonuncusunu da Alfred Stieglitz'in çekip "Blind Man" dergisinde yayınladığı ve Heinich'in tabiriyle "hem nesneye hem de skandala geleceğe ulaşma olanağı tanımış olan fotoğrafıdır. Böylece yapıtın sanatsallığının ve üreticisinin sanatçılığının tanınması arasında her türlü aracı tamamlanmıştır.<sup>69</sup> Böylece sanat yapıtının aurasının yitimine neden olan yeniden sunumu, bir işin sanat yapıtı kategorisine taşınmasının bir aşaması haline geliyordu.



Resim 4: Marcel Duchamp as Rose Sélavy, Fotoğraf: Man Ray, 1920, 23 x 18 cm



Resim 5: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1930, 21 x 14 cm

<sup>69</sup> Nathalie Heinich, "Güncel Sanatın Üçlü Oyunu", **Sanat Dünyamız**, Sayı. 75, İstanbul 2004, 193 s.

Duchamp, yerleşik sanat düşüncesini ve üretimini eleştiren işler ürettiyordu. 1920'de sunduğu “Rose Selavy” (Duchamp'ı makyajlı ve şapkalı gösteren Man Ray fotoğrafı) sanat ve cinsel kimlik ilişkisini tartışmaya açıyordu. Rose Selavy'nin açılımı “eros yaşamdır” anlamına gelen “Eros: c'est la vie” cümlesi ile ses benzerliği taşıdığı için seçilmişti. Bu fotoğraf çift kimlik, eşcinsellik, kadın imgesinin erkek imgesine yansımaları ve sanat yapıtında cinsellik temsiliyetinin deşilmesi gibi anlamları taşıyordu.<sup>70</sup> Duchamp'ın Mona Lisa'yı erkek olarak gösterdiğinde söylemek istediğı gibi çift cinsellik ve cinsel kimliğin temsili portre geleneğinde derin bir tarihe sahipti.<sup>71</sup>



Resim 6: Raoul Hausmann,  
“ABCD”, 1923, 15 x 10. cm



Resim 7: John Heartfield, “Millions Stand  
Behind Me”, 1932, 36 cm x 27 cm

<sup>71</sup> Jonathan Jones, “Portrait of the Week: Rose Sélavy, Man Ray (1921)”, **The Guardian**, <http://www.guardian.co.uk/culture/2001/oct/27/art.surrealismatthevanda>, (18-Haziran-2009)

Dadaizm ve fotoğrafın diğerk önemli ilişkisi de foto-montajlardı. Berlin Dada sanatçıları John Heartfield, George Grosz,,Hannah Höch ve Raoul Hausmann 1920’li yılların başında hazır yapım nesnelere olarak gazetelerden, dergilerden kestikleri fotoğrafları bir araya getirerek kaotik imajlar oluşturdular.<sup>72</sup> Fotomontajın en çok adını duyurmuş sanatçısı Heartfield fotoğraf aracılığıyla egemen sınıfın gerici özelliklerini sergilemeye çalıştı. Her biri tek başına da anlamlı olan kareler bir araya geldiklerinde başka bütünlüklü bir anlam ifade ediyorlardı. Fotomontajlar herkesin anlayabilecekleri basit kompozisyonlardan oluştuğu için başarı kazandılar ve kitap kapakları, dergiler ve afişlerde yayınlandılar. “*Fotoğraf, Heartfield’in ellerinde, sınıf mücadelesinin en korkutucu silahlarından birine dönüştü*”<sup>73</sup> Dada akımı içinde foto-montajlar üreten sanatçılar fotoğrafı hazır-yapım, buluntu nesne olarak kullandılar.

Hazır yapım nesnelere sanat yapıtı olarak kabul edilmesi ile birlikte sanatçı kavramı, büyük yaratıcı konumundan sanat yapıtı olacak nesneyi seçen ve onun sanat yapıtı olduğuna karar veren kişi konumuna yer değiştirdi, böylece sanatçının beyanı bir şeyin sanat yapıtı olduğunun kanıtlanması için yeterli sayılıyordu. Duchamp, ready-made nesnelere yeniden üretimlerini destekliyor; böylece sanat yapıtının biriciklik niteliği de sarsıyordu. Bu noktada da fikir ve kavram sanatta önem kazanmaya başladı. Dada sanatçıları ileride kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı, enstelasyon sanatı, olarak adlandırılacak yeni sanat biçimlerinin ilk örneklerini vermişlerdir.

Dada akımının etkilediği 1 ve 2. Dünya Savaşları arasında gelişen gerçeküstücülük (sürrealizm) akımı bilinçdışını sanatın alanına soktu. Dada saflarından gelen birçok sanatçının katılımıyla etkili bir akıma dönüşen Sürrealizm, Dada gibi çok disiplinli bir yapıya sahipti.

---

<sup>72</sup> Dawn Ades, **Photomontage**, Thames and Hudson , Londra, 1976, 12 s.

<sup>73</sup> Gisele Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Sel Yayınları, İstanbul 2007, 173 s.



Resim 8: Max Ernst “Bülbül Tarafından Tehdit Edilen Çocuklar”, 1926,

70 x 57 x 11 cm

Surrealistlerin amacı insanların düşünce tarzlarını tamamen değiştirmek iç ve dış dünyaları arasındaki engelleri yıkmayı başararak bilinçaltını özgür kılmaktır. Böylece bilinçaltı ve bilinç uyum kazanacak ve insanlık kendilerine savaştan başka hiçbir şey getirmemiş olan mantığın prangalarından kurtulacaktı.<sup>74</sup> Gerçeküstücülük akımı modernite projesinin akli merkeze koyan düşünce yapısına, bilinçdışı araştırmaya çalışarak ve sanatın alanına katarak eleştiri getiriyordu. Gerçeküstücüler Sigmund Freud’un psikanaliz teorisinden etkilenmişler, bastırılmış imgeleri, bilinçaltını rüyaları, iğdiş edilme kaygısı, fetişler ve tekinsizlik kavramlarını eserlerinde kullanmışlardı.

<sup>74</sup> Dempsey, a.g.e., 153 s.



Resim 9: Meret Oppenheim, “Nesne”, 1936

Sürrealizmi başlatan, 1924 yılında yazdığı ilk menifesto ile Fransız Şair Andre Breton'du. Dada saflarından gelen Max Ernst, Man Ray ve Jean (Hans) Arp'ın yanı sıra Antonin Artaud, Jean Miro, Tristan Tzara, Salvador Dali, Belçikalı Rene Magritte sürrealist akımın temsilcileri arasında yer alıyorlardı.

Gerçeküstücü sanatçılar bilinç dışına ait olan kavramları, imgeleri, düş etkinliğini nesneleştirirlerdir. Breton, yazdığı ilk manifestoda düşte belirtilmiş nesnelere üretilerek dolaşıma sokulmasını önerir. Ancak bu öneride gerçeküstücü nesneye ulaşmak amaç değil araçtır. Nesnenin karakteri onun dolaysız verilmişinden gizli gerçekte daha çok bulunmaktadır. Breton bunu devrim olarak tanımlar.<sup>75</sup>

“Bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir, bu da seçim yoluyla yeniden adlandırmaya yol açar. (Marcel Duchamp'ın “ready made”i); kimi zaman depremler, ateş ve su gibi dış etkenler onu hangi duruma düşürüyorsa o durumda gösterme eylemidir; daha önceki kullanımını büyük ölçüde etkileyebilecek kuşku nedeniyle tümüyle ya da kısmen akıldışı çevre koşullarından ileri gelen anlam belirsizliği nedeniyle onu tutma eylemidir(...)son olarak dağınık öğelerden gelen hareket edip onu tek parça olarak yeniden oluşturma eylemidir (gerçek anlamıyla gerçeküstücü nesne). Düzensizlik ve deformasyon burada kendileri için araştırılır.”<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Andre Breton, “Gerçeküstücü Nesne”, Çev. Sema Rifat, **Modernizmin Serüveni**, 343-344 s.

<sup>76</sup> y. a.g.e., 344 s.



Resim 10: Man Ray, “Ingres’in Kemanı”, 1924, 30 x 23 cm

Man Ray (1899-1984) Bellmer Brassai (1899-1984), Jacques-Andre Boiffard (1902-1961) gibi isimler çalışmalarında fotoğrafı “gerçeküstücü nesne” tanımlamasına uygun olarak kullandılar. Fotoğraf gerçek hayatın görünümünü oluşturduğu için deformasyon ile gerçeküstüne bilinç altına ve düşsel imgelere gönderme yapmak için kullanışlı bir ifade olanağıydı. “*Fotoğrafın hem belge hem de sanat olarak ikili statüsü dünyanın erotik semboller ve sürreel karşılaşmalarla dolu olduğu şeklindeki sürrealist savı pekiştirmekteydi.*”<sup>77</sup>

Gerçeküstücü fotoğrafın en önemli ismi olan Man Ray, yakın veya üst üste çekimlerle karanlık oda çalışmaları ile gerçeküstücü bakışa uygun olarak görünüşün altında gizli olan nesnenin karakterini açığa çıkarmaya yönelik, bilinçdışına düşlere gönderme yapan imajlar üretti. Dada akımı ve sürrealist akımı içerisinde önemli bir isim olan Ray, ressam, tasarımcı ve fotoğrafçıydı. Fotoğrafi bir ifade olanağı olarak

<sup>77</sup> Dempsey, a.g.e., 154 s.

kullanmaya başladıktan sonra onun sınırlarını genişletecek çalışmalarda bulundu. Kendi adıyla anılan Rayogram tekniği,

“...nesnelerin fotoğraf kağıdının üzerine yerleştirilerek kağıdın ışıklandırılması ve daha sonra geliştirilmesi aşamasında tekrar başka bir kağıda aktarılmasına dayanan bir işlemdir. Solarizasyon ise filmin geliştirilme aşamasında ışıklandırılmasına dayanır, bu yöntem, negatifin yanlışlıkla ışık alması sonucunda bulunmuştur. (...)Man Ray’in kareleri gerçek ile hayalin birleştiği karelerdir, bunun için onlara "rüyaların fotoğrafları" ismini vermiştir.”<sup>78</sup>

### 2.1.4 Sanat ve Endüstri İşbirliği: Bauhaus

Bauhaus, 1. ve 2. Dünya Savaşı arasında, sanat ve endüstri ilişkisini sorgulayan, sanat ve endüstrinin birleşmesini amaçlayan bir hareket olarak doğdu. Bauhaus, Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya Weimer’de kurulmuş bir mimarlık ve güzel sanatlar okuluydu ve Nazi rejiminin emriyle 1933’te kapatılıncaya kadar açık kaldı. Bauhaus Okulu (1919-1925 Weimar, 1925-1932 Dessaus, 1932-1933 Berlin olmak üzere üç şehirde faaliyet göstermiştir. Bauhaus’un amacı sanat ve zanaati birleştirerek endüstri ile buluşmasını sağlamaktır. Bauhaus’ un amacı kurucusu Gropius tarafından şöyle anlatılmaktadır.

“Bauhaus, her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar. Bauhaus’un, uzak da olsa, son amacı içinde anıtsal sanatla süsleyici sanat arasında bir sınırın bulunmadığı bütüncül sanat yapısını -büyük yapıyı- ortaya koymaktır.”<sup>79</sup>

Sanatların ve zanaatlerin birleşerek çok disiplinli bir yapı içinde çalışmasını ve endüstri ile işbirliği içerisine girmesini amaçlayan Bauhaus, akademizmin endüstriyle birleşmesi anlamına da geliyordu. Bauhaus'un kuruluşundaki ilk hedef kombine bir mimarlık okulu, zanaat okulu ve güzel sanatlar akademisi yaratmaktır.

---

<sup>78</sup> Devrim Koç, “Bir Usta, Man Ray”, **Fotografya İnternet Dergisi**, Sayı 5, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/devrim.html>, (12-Temmuz-2009)

<sup>79</sup> Walter Gropius, Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı, Çev. Tevfik Turan, **Modernizmin Serüveni**, 236 s.

Gropius'a göre yeni sanat hareketi, yerleşik akademilerle ve tatbiki güzel sanatlar okullarıyla gelişemezdi. Bauhause ile ikisini birleştirerek yüksek bir güzel sanatlar okulu kurdu. Gropius sanat için sanat fikrinin düşmanıydı. Tatbiki sanatım, el sanatlarının içinde olduğunu düşünüyordu. Ona göre ressam ekonomik hayata sırtını çevirmezdi ve yaratıcı kuvvetini endüstri ile bağdaştırmak zorundaydı. Sanatçı toplum için yaratıyorsa başarılı olmak için endüstriden faydalanmaya ve sanatını endüstrinin hizmetine vermek zorunluluğundaydı. Gropius sanat, zanaat ve tekniği birleştirerek, fonksiyonel ve sanatsal ürünler yaratmak istiyordu. Bauhaus'un anlayışına göre mimarlık, ressamlık, heykeltıraşlık ve zanaatkarlık içiçe olmalıydı. Bauhaus'un temelinde sanatsal ve uygulamalı öğretim yatıyordu.<sup>80</sup>



Resim 11: Laszlo Moholy-Nagy, “Photogram”, 1926, 24 x 18 cm

<sup>80</sup> Haz. Esra Aliçavuşoğlu, Ali Artun, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı (Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus), İletişim Yayınları, İstanbul 2009,





Resim 12: Laszlo Moholy-Nagy, “Komşunu Sev”,1926, 38x27cm

1923 ve 1928 yılları arasında okulda ders veren Macar ressam, heykeltıraş, yazar ve fotoğrafçı Laszlo Moholy Nagy, sanatla toplum ve endüstri arasındaki ilişkiye yeni bir kuram getirmeye çalışmış; bunun için tüm modern teknikleri (fotoğraf, film, elektrik ışığı, metal, plastik v.b) denemiştir. Moholy Nagy'nin eserlerinin en önemli özelliği ışık ve renk üzerine yaptığı çalışmalardır. Nagy, negatif yerine fotoğraf kâğıdının üzerine koyduğu çeşitli nesnelere ışık tutarak elde edilen “fotogram” baskısının ilk uygulayıcılarından idi. Nagy'ye göre fotoğrafın görsel eğitimde ve yeni görüş geliştirilmesinde önemi büyüktür. Onun için fotoğraf makinesinin sağladığı olanaklar kaçınılmazdır. Nagy, fotografik görüşü 8 başlık altında sıralar:

- 1- Soyut Görme: Salt ışığın oluşturduğu biçimlerin saptanması. Renkli ve siyah-beyaz fotogramlar gibi.
- 2- Tam Görme: Nesnelerin görüntülerini oldukları gibi belgeleme. Haber fotoğrafı gibi.
- 3- Çabuk Görme: Hareketli nesnelerin dondurulması, “An” fotoğrafı gibi.

4- Yavaş Görme: Hareketli nesnelerin yer değiştirmelerinin zaman içinde saptanması. Hareket uzamaları gibi.

5- Artırılmış Görme: a) Makro Fotoğrafçılık b) Filtrelerle veya başka yöntemlerle gözle görülmeyenlerin saptanması. Kızılötesi fotoğraflar gibi.

6- Delici Görme: Röntgen ışınları ile röntgen filmi çalışmaları.

7- Farklı Şeyleri Aynı Anda Görme: Üst üste çekim tekniği ile montaj.

8- Bozulmuş Görme: Prizma ve aynalar ile çekim ve karanlık odada negatife ve pozitifeye fiziksel ve kimyasal müdahaleler gibi.<sup>81</sup>

“Optik Biçimsellik” ve “Fotoğraf Makinesi Görüşü Değerler Sistemi” ile Naghy fotoğraf makinesinin oluşturduğu görme biçimlerini sıralamış, yasalarını belirlemişve “*fotoğraf görüntüsünün kendine özgü bir estetiği olduğunu (...) saptamıştı*”<sup>82</sup> Fotoğrafın sanat olup olmadığına yönelik tartışmaları Naghy, başka bir bağlama oturtmuş oldu.

“ Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartıştıkları, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu yanlış bir sorudur. Fotoğrafın resmin yerini alması söz konusu değildir, önemli olan bugünün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektir.”<sup>83</sup>

Sanat ve endüstriyi birleştirme amaçlı bir okul olan Bauhaus tanıtım ve endüstri fotoğrafının da öncüsü oldu. Laszlo Moholy Naghy, Richard Oelze, İrene Blüh, Kattina Both, Gertrud Arnolt, İrene Bayer- Hetcht, Hajo Rose, Herber Bayer, Josef Albers, Lux Feininger ünlü Bauhaus eğitimcileri arasındaydı. Berlin’e taşınmış olan Bauhaus, Almanya’da iktidara gelen Naziler tarafından 1933 yılında kapatıldı. 1927 yılında Bauhaus’dan ayrılan Naghy, 1937’de Amerika’da Yeni Bauhaus’u kurdu. Bir yıl sonra okul kapanınca da 1939 yılında Chicago Tasarım Okulu’nu açtı. 1944 yılında da Tasarım Enstitüsü kuruldu ve Naghy orada ders vermeye başladı.<sup>84</sup> Bauhaus’un Amerika’ya gidişi Bauhaus düşüncesinin Amerika’da yayılmasını sağladı.

---

<sup>81</sup> Laszlo Moholy Naghy, “Fotoğrafik Görüşün Sekiz Çeşitlemesi”, Aktaran Barbaros Gürel, “Bauhaus’un Fotoğraf Sanatına Etkisi”, **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, Haz. Esra Aliçavuşoğlu, Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, 446 s.

<sup>82</sup> Freund, **a.g.e.**, 176 s.

<sup>83</sup> Moholy Naghy, “Painting, Photography, Film”, aktaran Gisele Freund, **a.g.e.**, 175 s.

<sup>84</sup> Barbaros Gürel, “Bauhaus’un Fotoğraf Sanatına Etkisi”, **a.g.e.**, 445-448 s.

## 2.2 Çağdaş Sanat Akımları

Kökünü Dada akımına ve Marcel Duchamp'a dayanan çağdaş sanat akımları 2. Dünya Savaşı sonrasında ivme kazanarak geliştiler. Çünkü 2. Dünya Savaşı modernite projesinin evrensel mutluluğu sağlayabileceğine dair iyimser inancın sarsılması anlamına gelmekteydi.

“20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima- Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğurmuştur.”<sup>85</sup>

İki Dünya Savaşının ardından modernite projesine yeni sorular yöneltilmeye başlandı. Lyotard, postmodern teriminin modernitede bir şeylerin sona ermekte olduğunu haber verdiğini belirtir. İdeolojilerin çöküşü konusunda herkes anlaşır. Sınıfsız bir toplum hayali ortadan kalkmıştır. Liberal kapitalizmin çizdiği yollardan gidersek bütün bir insanlık özgürleşip zenginleşeceğine dair verdiği sözler... Bugün bu program iflas etmiştir. Modernitede, süren şeye gelince yanıt çok basit: teknik ve bilim.<sup>86</sup> Çağdaş sanat akımları modernite projesi çerçevesinde düzenlenen yaşamı, sosyal yapıyı ve modern sanatı sorguladılar ve eleştirdiler.

Dada akımı ve Duchamp yerleşik sanat anlayışına karşı çıkarken, sanat yapıtı ve sanatçı kavramlarının dönüşüm yaşamasını sağladılar. Duchamp'ın “ready-made”leri ile sanatçı “neyin sanat yapıtı olacağına” karar veren kişi konumuna yer değiştirdi. Sanatçının beyanı bir şeyin sanat olup olarak kabul görmesinde birincil koşula dönüştü. Duchamp'ın, seri üretim bir nesneyi sanat yapıtı olarak sergilemesi sanatlarda zanaatin geri çekilmesi anlamını taşımaktaydı. Dada sanatçıları ve Duchamp sanatın alanına seri üretim nesnelere, gerçeküstücü sanatçılar bilinçaltını soktu, Bauhause ise sanatın endüstri ile işbirliği yapması gerekliliğini benimsedi. Bu

---

<sup>85</sup> Harvey, **a.g.e.**, 26 s.

<sup>86</sup> Lyotard, “Postmoderne Dönüş”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 2007, 20 s.

hareketlerin ortak özelliklerinden biri de disiplinler-arası bir yapıya sahip olmalarıydı. 2. Dünya Savaşı sonrasında ivme kazanacak çağdaş sanat akımlarının temeli bu akımlara ve sanatın alanına soktukları kavramlara dayanıyordu. 1950’li yıllardan başlayarak 1960’larda artan şekilde sanatın alanı ve yaşamın alanı birbirine yaklaştı. Sanatçılar yaşamdan nesnelere sanat yapıtına dahil ettiler. Bu hareket soyut dışavurumculuğun resim için resim anlayışına karşı bir gelişmeydi.



Resim 13: Jasper Johns, “Bayrak”, 1954–55,107x154cm

Amerikan Pop sanatının temelleri soyut dışavurumculuk ile popüler imgeleri birleştiren Robert Rauschenberg ve Jaspers Johns’a dayanır. Amaçları, seçkin kültüre ağırlık veren ısrarlı tavrın sanat ile yaşam arasında açtığı boşluğu doldurmaktır. Böylelikle Rauschenberg, kombine-resimlerinde, incelikli, özenli bir biçimde yapılmış tablolarına içi samanlı dolu bir tavuk veya bir keçi gibi hiç beklenmedik birtakım öğeler ekledi. Johns ise Amerikan bayrağının, bronzdan döktükten sonra üzerlerini boyadığı, bira kutularının mükemmel taklitlerini oluşturduğu eserler üretti.

1950’lerden itibaren hareket resminin (action-painting) estetiğini tartışan Robert Rauschenberg, 1952 yılında ilk kombine resimlerini (combine-painting) gerçekleştirdi. Bunlar soyut dışavurumcu bir fon üstüne bulunmuş nesnelere

oluşan kolajlardı.<sup>87</sup> Rausenberg'in kombine resimlerinde en sık kullandığı bulunmuş nesnelere fotoğraflardı. Kullanacağı fotoğrafları dergiler ve gazetelerden alarak boyayla kombine ederek kullandı. Bu Dada fotomontajları ve gerçeküstücülerin fotoğrafı kullanım şekillerinden farklı bir kullanım biçimi olmakla birlikte Rausenberg de onları bir çeşit 'buluntu nesne' ya da 'ready-made' olarak görüyordu. Rausenberg, kullandığı fotoğraflar ile sıradan olanı yakalamaya çalışmaktaydı. Gerçek, algılanabilir hayata gönderme yaptı. Bu nedenle fotoğrafa başvurdu.<sup>88</sup>



Resim 14: Robert Rauschenberg, "İsimsiz", 1955, 34x53 cm

İngiltere'deki pop sanatının gelişim çizgisine giden yol Francis Bacon'un çalışmalarında fotoğrafı temel olarak kullanması ile başladı. Bacon, sinema filmlerinden ve Eadweard Muybridge'in 1890'lardaki hareket fotoğrafları başta olmak üzere fotografik kaynaklardan faydalandı. Bacon'ın çalışmaları dışavurumcu resim stili ile fotografik hareket episodlarını ana konu olarak kullanmanın

<sup>87</sup> Restany, a.g.e., 348 s.

<sup>88</sup> Jonathan Green, **Amerikan Photography: A Critical History 1945 to Present**, Harry N. Abrams, New York 1984, 132-134 s.

birleşiminden oluşuyordu. Fotografik kaynakların kullanımı ve dönüştürülmesi pop sanatının daha sonraki gelişmesi içinde merkezi bir konuma oturdu.<sup>89</sup>



Resim 15: Francis Bacon, "Emekleyen Felçli Çocuk (Muybridge'den)," 1961,  
198 x 142 cm

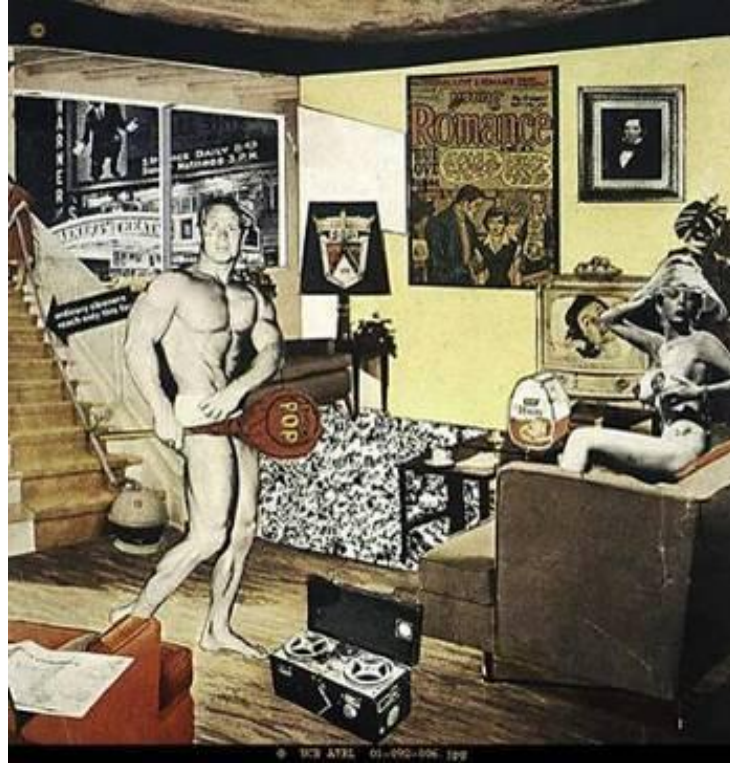
---

89

Lawrence Alloway, "The Development of British Pop", **Pop Art**, Haz. Lucy R. Lippard, Thames and Hudson, New York 1985, 28 -29 s.

## 2.2.1 Sanat Yaşam Yakınlaşması

1950’li yıllarda başlayıp 1960’lı yıllarda yaygınlaşan Pop sanatı Amerika’da ve İngiltere’de popüler kültür motiflerinin sanat alanına dahil edilmesi yoluyla kitle kültürünü tartışmaya açtı. Pop sanatı savaş sonrası modernist üsluplara özellikle de soyut ekspresyonizmin soyutlama uslubuyla birlikte anılan aşırı ciddilik ve elitizme de bir tepki içeriyordu.<sup>90</sup> “Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçeklik alanının tümünü”<sup>91</sup> kucaklamaktaydı ve önce İngiltere’de ardından Amerika’da olmak üzere iki kere doğdu.



Resim 16: Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir”, 1956, 26 cm × 25 cm

<sup>90</sup> Dempsey, a.g.e., 217 s.

<sup>91</sup> Restany, a.g.e., 347 s

İngiltere’de Pop sanatı 1950’li yıllarda Çağdaş Sanat Enstitüsü çevresindeki (Institute of Contemporary Art) sanatçılarla gelişti. Terim ilk kez 1955 yılında İngiliz Eleştirmen Lawrence Alloway tarafından o dönemde yöneticisi olduğu Enstitüde bir araya gelen sanatçıların yapıtları için kullanılmıştı. Öne çıkan isimler Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Joe Tilson, Richard Smith, Allen Jones, Patrick Culfield, David Hocney ve R.B.Kitajdı. Richard Hamilton’ın Amerikan dergi reklamlarından hazırladığı “Just What is it That Makes Today’s Homes So Different , So Appealing” (1956) isimli kolaj çalışması, Pop sanatının ikon seviyesine ulaşan ilk eseri oldu. Dönemin ünlü vücutçusu Charles Atlas ve seksi bir kızla yeni bir çağ haber veriliyordu. <sup>92</sup>



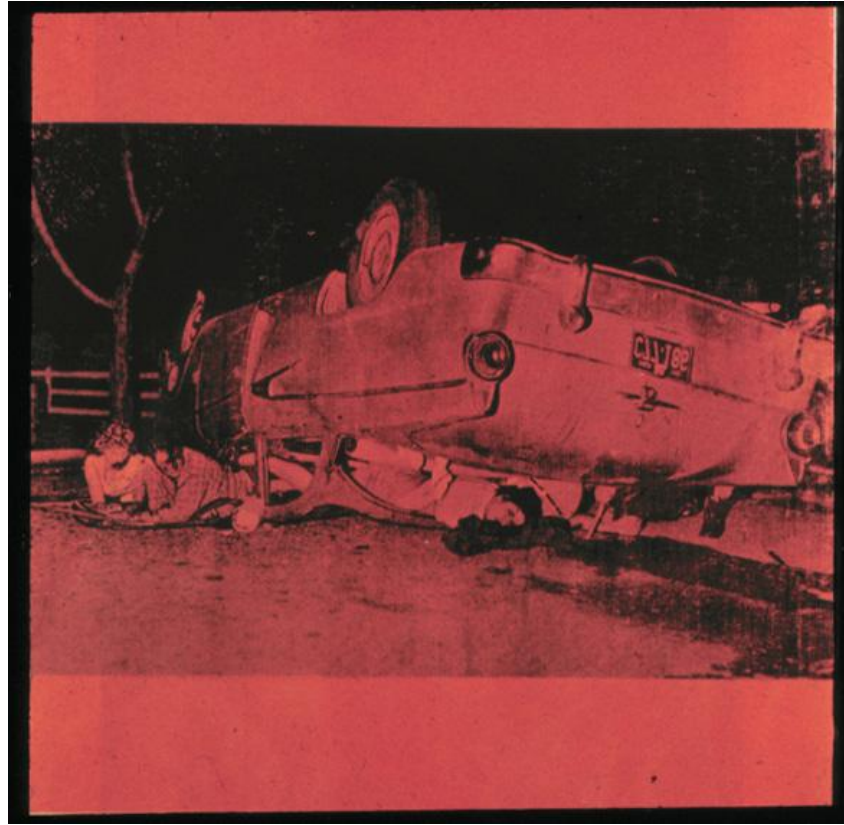
Resim 17: Andy Warhol, Marilyn, 1967,72x72 cm

Amerikan Pop sanatının dönüm noktası 1962’de New York’da Sidney Janis Galerisi’nde “Yeni Gerçekçiler” başlığı altında düzenlenen uluslar arası sergi oldu. Günlük nesne, kitle iletişim araçları toplu üretilen nesnelere tekrarı başlıkları altında

<sup>92</sup> Dempsey, a.g.e.,217-218 s.



düzenlenen bu uluslararası sergi pop sanatının bağlamını da açığa çıkarmaktaydı. Pop sanatının Amerikalı temsilcileri Marilyn Monroe ipekbaskıları ile Andy Warhol, çizgi band yağlıboyaları ile Roy Lichtenstein, devasa burgerleri ve dondurma külahlarıyla Claes Oldenburg ve gerçek duş perdeleri, televizyonlar ve banyo dolapları ile oluşturduğu ev ortamındaki “nü”leri ile Tom Wesselman’dı.<sup>93</sup> Popüler kültürün karakterlerinin fotoğraflarını ipek baskı tekniği ile çoğaltarak seri üretim nesne kategorisine sokan Warhol, Amerikan pop sanatının en çok öne çıkan ismi oldu. Marilyn Monroe’nun yüzünü sonsuz bir dizi içinde tekrarlayarak bir ikonaya dönüştürürken, Mona Lisa’yı da bir reklam imgesine dönüştürdü. Popüler kültürde modern hayatın imgelerini seri üretim değeri taşıdığını vurguladı ve sanatın alanına dahil etti.



Resim 18: Andy Warhol, “Turuncu Felaket”, 1963,76 x 76 cm

<sup>93</sup> Dempsey, a.g.e., 219 s.

Pop sanatı, mass-media olanakları üzerine kurulan ilk büyük sanatsal akımdı. Pop sanatçıları fotoğrafa hazır yapım, buluntu nesne olarak yaklaşmışlardır. Warhol resmin geleneği ve materyallerini, mekanik teknikler ile üretilmiş materyallerle birleştirerek, gazetelerden, dergilerden topladığı “ünlü” fotoğraflarını yeniden ürettiği imajlar oluşturdu.<sup>94</sup> Warhol, “Felaket” (1963) serisiyle otomobil kazalarını, intihar olaylarını ve yangın gibi felaketleri gösteren gazete fotoğraflarını serigrafi yöntemiyle basarak imajlar oluşturdu. Star ikonları dizisi de serigrafi yöntemiyle gerçekleştirildi. En ünlü dizisi “Marilyn” (1967) serisi oldu.



Resim 19: Tom Wesselman, “Büyük Amerikan Nü No: 48”,

1963, 213x 271x 103 cm

Warhol, 1962'den sonra tamamen gazete ilanlarına ilişkin çalışmalara yoğunlaştı. Üstünde Dolar işaretleri olan ilk resimlerini gerçekleştirdi. Aynı zamanda yeşil indirim kuponlu, uçak posta pullu yapıtlarla ilk Campbel çorba kutularını üretti. Herkesin bildiği eşyaları resmetti, Warhol, resimlere geleneksel anlamda sanatçının kişisel damgasını basmasına gerek duymayan bir araç olarak görüyordu.

<sup>94</sup> David Company, **Art and Photography (Themes and Movements)**, Phaidon Press, London 2007,17 s.



Resim 20: Yves Klein, "Performans", 1961

1960'lı yıllarda sanat sahnesine çıkan diğer bir akım da Yeni Gerçekçiliktir. Yeni gerçekçiler yaşamın kendiyile ilgilenmişler, performatif çalışmalar üretmişler, süreci yapıtlarına dahil etmişler bu anlamda da performans sanatının ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Fransa'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçiler sanatı ve yaşamı birbirinden ayrı görmemeleri noktasında geliştirdikleri anlayışla, çağdaş sanatta önemli bir akımdır. Akımın öne çıkan ismi Yves Klein, 1950'lerin sonunda Paris'te "benim eserim" dediği gökyüzüne 1001 balon uçurmuş, çıplak canlı modeller kullanarak onları bedenleriyle baskı yapmış ve bu çalışmasını "canlı fırçalar" olarak tanımlamamıştır.

Sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin girişimiyle Paris'te Yves Klein'in evinde toplanan François Dufrène, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villegle tarafından oluşturulan hareket, Pop sanatı gibi çağdaş dünyayı yaratıcı eylemin içine almakta sanatın alanına dahil etmekte amacındadır. Gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar geliştirmeyi deneyen sanatçılar, genel olarak varoluş,

günlük yaşamın şiiresselliği, gelip geçicilik, teknolojiden yararlanma gibi konular etrafında çalışmalar üretmişlerdir. Onlara göre artık dünyanın kendisi sanatçının yaratı alanına dahildir.<sup>95</sup>

Tüketim kültürü eleştirisi üzerine ortaya çıkan diğer bir akım da İtalya'da, sanat eleştirmeni Germano Celant'ın çevresinde gelişen yoksul sanat (arte povera) dır. Yoksul sanat akımı sanatçıları çeşitli çer çöp ve atıklar, kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metaller, toprak, su, kömür, çalı çırpı, ağaç yaprakları veya kütükler, doğadan gelen yalın maddeleri sergi salonlarına taşırken tüketim kültürü endüstri toplumu eleştirisi oluşturmaktaydı.



Resim 21: Michelangelo Pistoletto, “Kayaların Venüsü” , 1967, 150 x 280 x 100 cm

Üyeleri arasında yer alan belli başlı isimler Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Pino Pascali, Giulio Paolini, Giuseppe Penone ve Michelangelo Pistoletto oldu. Arte Povera İtalya'nın önemli bir endüstri şehrinde

---

<sup>95</sup> Semra Germener, **1960 Sonrası Sanat Akımlar Eğilimler, Gruplar Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995, 18-20 s.

Torino'da hayat bulmuştu. Torino ülkedeki sosyal problemlerin en iyi yansıdığı ortamdı. Arte Povera'cılar kendilerini bu arka planın gölgesine konumladılar.

Sanatta kullanılan malzemenin seçimi, onun kullanım şekli ve oluşturduğu yan anlam bu akımın yönünü belirledi. Kullanılan malzemenin basit ham halde su toprak gibi doğada bulunan özetle “yoksul” olması gerekiyordu. Öte yandan, sadece malzemenin yoksulluğu değil, onun kullanım alanının ve oluşturduğu referansın da karmaşıklıktan uzaklığı gerekiyordu.

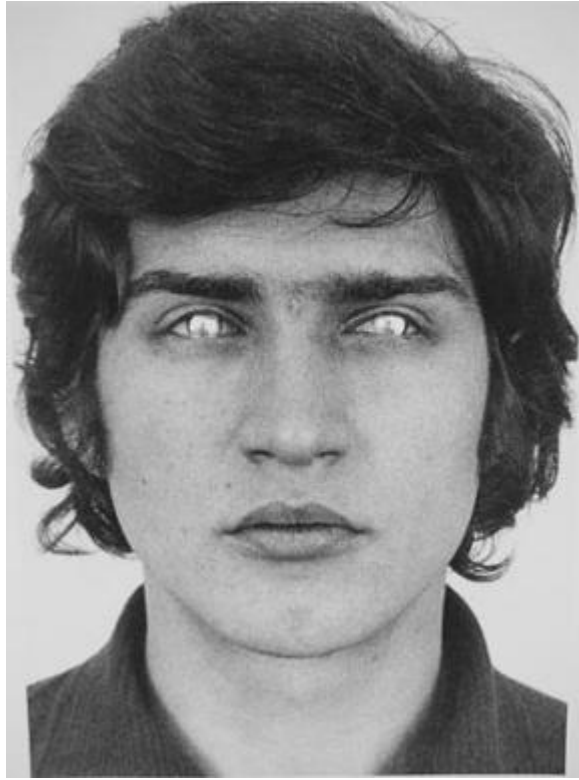


Resim 22: Michelangelo Pistoletto, “Ziyaretçiler”, 1962-1968, 230 x 120 cm

Michelangelo Pistoletto'nin “Kayaların Venüsü” (1967,1974) isimli çalışması Arte povera akımın simgesine dönüşmüştür. Pistoletto, 1960'lı yıllarda ürettiği “Ayna Resimler” serisinde bir dizi fotoğrafın kopyasını insan büyüklüğünde şeffaf kağıtlar

üzerine çıkarıp, onları cilalanmış çelik tabakaların üzerine yapıştırıp boyadı. Pistoletto'ya özgü olan bu teknikte, çelik tabakalar imgeyi izleyiciye yansıtacak şekilde yerleştirilmekteydi. En yüksek gerçeklik duygusunu yaratabilmek için oluşturulan bu çalışma yeni bir derinlik arayışının da sonucuydu.

Grubun sanatçılarından Giuseppe Penone'nin 1970 yılında ürettiği ayna kontak lenslerde ise dış dünya, sanatçının gözlerine yansıyor. Lensleri takarak yaptığı performans çalışması sanatsal yaklaşımını da açığa vurmaktaydı.



Resim 23: Giuseppe Penone, "Gözlerini Tersine Çevir", 1970, 30 x 40 cm

## 2.2.2 Eylem Olarak Sanat

1960'lı yıllarda sanat sahnesine çıkan diğer bir sanat-antisanat hareketi de Fluxus akımıydı. Hareketin mimarı Amerikalı mimar ve grafik tasarımcı George Maciunas'dır. Maciunas'ın Lituanian Cultural Club için çıkarılacak bir dergiye isim ararken sözlükten bulduğu "fluxus" sözcüğü daha sonra hareketin adına dönüşür. Flux, akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş, çıkış da dahil olmak üzere 17 anlam karşılığı olan bir sözcüktür. Maciunas'ın hem yayıncısı hem de yazı işleri müdürü olduğu Fluxus dergisi 1964 yılında sadece 100 adet olarak yayınlanır. Birbirine üç metal cıvata aracılığıyla bağlı bir şekilde tahta kutuların üzerine damgalanmış ve mühürlenmiş olarak dağıtılır. "Fluxus 1" böylece yeni bir dergi tanımı ortaya atmış olur: Üç boyutlu ve değiştirilebilen.<sup>96</sup>

Fluxus hareketi, yaşamdaki her şeyin akmakta ve değişmekte olduğunu sanatın ve sanat yapıtının da aynı akışkanlığı ve hareketi taşıması gerektiğini savunur. Elitist anlamda özel bir statüye ve konuma sahip sanat yapıtı ve büyük yaratıcı olarak sanatçı kavramlarına karşı çıkar. Fluxus hareketinde sanat yapıtı sürece dönüşür. Sanat yaşamdır; dolayısıyla herkes sanatçı olabilir.

Fluxus hareketi temelini, Duchamp'ın sanat yapıtı ve sanatçı kavramlarını sorgulayan ready-made'lerinden, dadanın yıkıcı, yok sayıcı ve alaycı tavrından ve John Cage'in müzikteki yeni arayışlarından alır. Maciunas'ın 1963 yılında yazdığı ilk manifesto hareketin amaçlarını ortaya koyar.

1- Dünyayı burjuva hastalıklarından, "entelektüel", profesyonel ve ticarileştirilmiş kültürden arındırın. Dünyayı ölü sanattan ARINDIRIN. İmite edilmiş yapay sanattan, soyut sanattan, illüzyonist sanattan arındırın. DÜNYAYI "AVRUPALILAŞMADAN" ARINDIRIN!

2- SANATTA DEVRİMCİ BİR AKIŞI VE TAŞMAYI TEŞVİK EDİN. Yaşayan sanatı, anti-sanatı teşvik edin. Sanatın sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyoneller tarafından değil herkes tarafından anlaşılması için NON ART REALİTY i teşvik edin.

3- Kültürel, sosyal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephede ve aynı hareketin içinde BİR ARAYA GETİRİN.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Şenova Başak, "Fluxus Üzerine Notlar", **Artist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 6, İstanbul 2003, 125s.

<sup>97</sup> George Maciunas, Manifesto(1963), <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html>, (8-Ekim-2008)



Resim 24: Shigeko Kubota , “Performans”, 1965 Fotoğraf: George Maciunas

Maciunas, dönemin sanat anlayışını eleştirel bir biçimde tanımlayarak karşısına Fluxus hareketinin sanat ve sanatçı anlayışını koyar. Fluxus’a göre sanatçının toplum içerisindeki profesyonel olmayan statüsünü yaymak için sanatçı kendisinin vazgeçilebilir olduğunu, her şeyin sanat olduğunu ve herkesin sanat yapabileceğini göstermek zorundadır. Bu nedenle Fluxus sanatı basit, eğlenceli, sade olmalı, maharet gerektirmemeli, hiçbir ticari değeri olmamalıdır. Sınırsız sayıdalığı sayesinde sanatın değeri azaltılmış olmalı, herkes tarafından elde edilebilmeli ve nihayetinde üretilebilmelidir. Hareketin önemli isimlerinden Dick Higgins da 9 fluxus kriterini şöyle sıralar: Uluslararası olmak, disiplinlerarası olmak, minimal ifadeler üzerine yoğunlaşmak, gelip geçicilik, sanatla yaşam arasındaki sınırın



ortadan kaldırılması, deneysellik, yerleşik ifade yöntemlerine başkaldırı, oyun ve mizah.<sup>98</sup>

Fluxus hareketi en canlı dönemini 1962 ile Maciunas'ın yaşamını yitirdiği 1978 yılları arasında yaşar. Dünyanın birçok ülkesinden ve farklı disiplinlerden birçok sanatçıyı kendine çeker. Maciunas mimar, tasarımcı, müzikbilimci ve sanat tarihçisidir. George Brecht kimyacıdır, Robert Watts, mühendis, Yoko Ono müzik ve edebiyat, Alison Knowles resim, John Cage'in öğrencisi olan Dick Higgins, müzik ve grafik kökenlidir. Koreli Nam June Paik besteci, Charlotte Moorman viyolensel sanatçısı, Emmet Willams şair, Kopenhaglı Artur Addi Köpke hem sanatçı hem de galericidir. Daha sonra Joseph Beuys da harekete dahil olur. Sadece tek bir fluxus şenliğine katılmış olmasına rağmen Beuys, en çok tanınan fluxus üyelerinden biridir. Fluxus hareketinin tanınmasını sağlayan önemli isimlerden biri de küratör ve galerici Rene Block'dur. 1995 yılında küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde fluxus eserlerine geniş yer vermiştir.<sup>99</sup>

Pilip Corner' in "Piyano Etkinlikleri" isimli gösterisinde ise katılımcılar bir kuyruklu piyanoyu parçalayarak açık artırmada satışa sunarlar. Yine aynı yıl Nam June Paik, La Monte Young'un "dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle" sözlerini içeren müziği eşliğinde baş için zen isimli bir gösteri düzenler. Paik başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkepten oluşan karışıma daldırarak yere serilmiş olan uzun bir kağıdı başıyla boyar. Bu çalışma gerek soyut expresyonist resim anlayışına getirdiği mizahi eleştiri gerek akışkanlık kriterini kışkırtıcı bir şekilde kullanmasıyla dikkat çeker.

---

<sup>98</sup> Halil Turhanlı, "Sanatta Devrimci Tufan", **Cumhuriyet Dergi**, Sayı 465, İstanbul 1995, 8 s.

<sup>99</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, İstanbul 2006, 263-269 s.

“Fluxus artık resim, heykel, şiir, müzik, adına konuşmuyor; bu akım tüm sanat türleri ve üsluplarını içeren olaylarla ilgileniyor. Temelinde ideolojik bir “kleptomani” tavrı var; yani tümel ve sürekli malzeme olarak dünyanın her özelliğini kullanma hakkına sahip olduğunu varsayıyor.”<sup>100</sup>



Resim 25: Piero Manzoni, “Haşayan Heykeller”, 1970

Performans sanatı 20. Yüzyılın sanat hareketlerinden çoğunun bileşenlerinden biriydi. Temelleri Dada’ya, soyut ekspresyonizmin hareketi sanat yapıtına dahil eden anlayışına Yeni nesnellığın yaşama sanatı aynı gören yapısına özellikle de 1960-1961’de maviye boyadığı çıplak canlı bedenleri tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği gösterileriyle Yves Klein ve yaşayan heykelleriyle Piero Manzoni’ye, Fluxus’a ve Allan Kaprow’un önceden planlanmamış, tekrar edilemez, anlık ve seyircinin katılımının gerektiren bir disiplin olarak tanımladığı happeninglerine dayanmaktaydı. Tiyatro ve sahne sanatları başta olmak üzere çok geniş bir yelpazeye dahil disiplinlerin birlikteliğini ve etkilerini taşıyordu. (Rock müziği, müzikhol, vodvil, sinema, dans, tiyatro, müzikal, sirk, kabare, kulüp kültürü, siyasal eylemcilik, vb.) sanatçıya büyük bir özgürlük alanı açan performans

<sup>100</sup> Achille Bonito Oliva, 44. Venedik Bienali Ubi Fluxus Ibi Motus Sergi Kataloğu, Aktaran Beral Madra, **Galeri Inge Baecher Koleksiyonu Fluxus Sergisi Kataloğu** (29 Ocak-29 1999), Mart İstanbul Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 6 s.

gösterileri 1970'lerden itibaren beden sanatı formuna da dönüşerek ivme kazanmaya devam etti. Performans sanatçıları devrin genel sosyolojik meselelerine doğrudan eğilen eserler yaratıyorlardı. Cinsiyetçilik, ırkçılık, savaşlar, homofobi, AIDS ve çeşitli kültürel ve toplumsal tabular canlı ve genellikle uzlaşmaz yaklaşımlarla sorgulanıyordu. Bu eğilimin en önemli eserlerini üreten bazı isimler şunlardı: Vito Acconci ve Carolee Schneemann, Aktionismus'un Viyanalı sanatçıları, Rebecca Horn, Jacki Apple Martha Wilson, Elanor Antin, Adran Piper Yayoi Kusama, Karen Finley, Diamanda Galas ve Ron Athey ”<sup>101</sup>



Resim 26: Carolee Schneemann. “Et Keyfi” 1964

---

<sup>101</sup> Dempsey, a.g.e., 222-225 s.

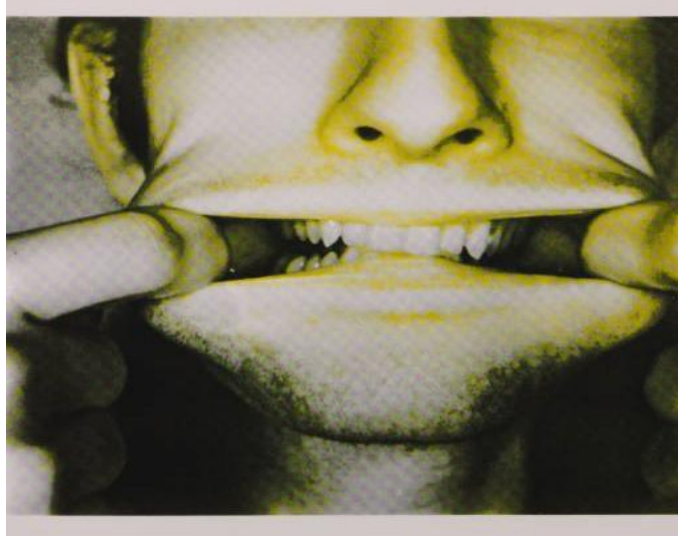
Sanat yapıtında bedenın kullarıını 1960 sonrasında Happening ve Performans sanatıyla ile yakından ilişkili olarak Vücut Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkışını doğurdu. Bu sanat türü performans sanatında olduğu gibi izleyici ile buluşmak zorunluluğu üzerine kuruluydu ve iki ayı yönde ilerledi, biri izleyicin karşısında gerçekleştirilmesi diğeri ise çoğu zaman kameraya yönelik uygulanması ve bu fotoğrafların izleyici ile buluşmasıydı.



Resim 27: Bruce Nauman, "Çeşme Olarak Özportre", 1966, 51 x 61cm

Vücut Sanatı 1960'ların ikinci yarısından başlayarak Avrupa ve Amerika'da yaygınlık kazandı. Bruce Nauman'ın "yüz buruşturmaları" ve Duchamp'a atıf niteliğindeki "Sanatçının Çeşme Olarak Otoportresi" Vito Acconci'nin "ısıyıkları, Chris Burden'in sergi esnasında yaşamını tehlikeye atarak 22'lik bir karabina ile üzerine ateş ettirmesi, Michel Joumiac, Gina Pane ve Urs Lüthi 1970'li yıllarda vücut sanatı alanında çalışmalar ürettiler.<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Germener, a.g.e., 57 s.



Resim 28: Bruce Nauman, “Hologram Çalışmaları” , 1970, 518 x 662 mm

Beden sanatı, bedendeki dönüşümleri ve deformasyonları sanat yapıtının parçasına, bedeni bir sanat yapıtına dönüştürdü. Beden sanatı yoluyla sanatçılar bedenin tüm faaliyetlerini, bedene yönelik tehlikeleri, şiddet, ölüm, cinsellik, güzellik-çirkinlik kavramlarını sorguladılar. Chris Burden “Shoot” isimli çalışması ile bu bağlamda sanat ve yaşam, yaşam ve ölüm arasındaki sınırı tartışmaya açıyordu.



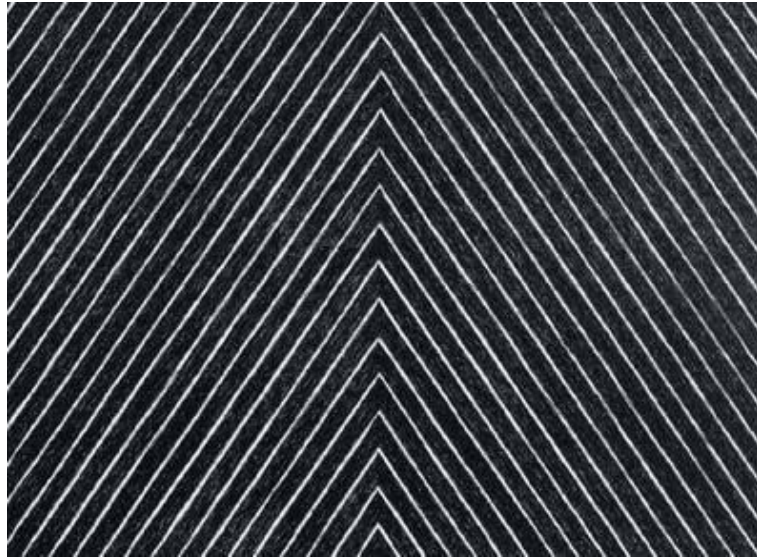
Resim 29: Chris Burden, “Atış”, 1971



**Resim 30: Urs Luthi, “Başka Bir Ayrılma Hikayesi”, 1974.**

### 2.2.3 Kavram Olarak Sanat

1960'lı yıllarda doğan Minimal Sanat üç boyutlu bir sanat anlayışını belirtmekteydi. Richard Woliheimin Stella 1959-1960 arasında gerçekleştirdiği “Siyah Resimler” serisi ile Minimal Sanatın en önemli öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Minimalizm, resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü yani yanılsamayı yadsımaktadır. Heykelde ise seri üretim nesnelere müdahalesiz olarak yapıt kategorisine taşınmaktadır. Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, Mel Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Walter De Maria, Robert Rauschenberg, Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra ve Sol LeWitt akımın başlıca temsilcileridir. Minimal Sanat'ta heykel gelişimi resimden daha büyük gelişmeler kaydetmiştir. Biçimler yalındır. Robert Rauschenberg, Brice Marden ve Robert Ryman'ın çalışmalarında üçüncü boyuta geçme, gerçek mekânı kullanma isteği hissedilmektedir. Resimde de heykelde de sanatçının kişisel izlerini yapıtlarda görmek mümkün değildir. Minimalist heykelin özelliği malzemenin değişime uğramaması ve kendi niteliğini ortaya koyar.<sup>103</sup> Bu anlamda da minimalizm son modern sanat akımı olarak tanımlanır.



Resim 31: Frank Stella “Siyah Seriden II” 1967, 38.1x55.9cm

<sup>103</sup> Germener, a.g.e., 42-43 s.



Resim 32: Sol LeWitt, "Tamamlanmamış Açık Küp" 1974

Kavramın sanattaki önemi Marcel Duchamp'dan itibaren var olan bir görüştü. Ancak kavramsal sanat ile birlikte sanat yapıtının temeli, kavram olarak belirleniyordu. 1961'de Henry Flynt malzemesi kavram olan bir sanattan söz ederek Kavramsal Sanat terimini kullanmış, 1967 yılında Paragraphs on Conceptual Art ve 1969'da Sentences on Conceptual Art adlı yazıları yayımlayan Sol LeWitt, kavramsal sanatın teorisini belirlemiştir.

“Kavramsal Sanat'da düşünü (kavram) yapıt'ın en önemli yanıdır. Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Düşünü sanat üreten bir makineye dönüşür. Bu tür sanat, kuramların kuramı ya da betimlemesi olmamakla birlikte; tüm anlksal süreç tipleriyle ilişkilidir. Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen, sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, yapıtın duygusal yönden kuru olması istenecektir. Ancak, kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkmak amacıyla olduğunu sanmak doğru değildir; izleyeni bu tür sanata yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur.”

Kavramsal Sanat mantıksalı gerektirmez. Bir yapıtın ve yapıt dizisinin mantığı bazı zamanlarda başvurulan bir kurgudur. Mantık, gerçek niyeti gizlemek, izleyiciyi yapıtı anladığı sanısıyla rahatlatmak ya da aykırı bir durumu (Örneğin: Mantığa karşı mantık dışını) dile getirmek için kullanılabilir. Bazı düşünüler kavramda mantıksal algıda mantık dışıdır. Düşünülerin karmaşık olması gerekmez. Başarılı düşünüler yalıdır. Ve çokluk kaçınılmaz izlenimi verirler.



Yapıtın nasıl görüldüğü pek önemli değildir; fiziksel bir biçimi varsa bir şey gibi görünecektir. Ancak, sonuçta hangi biçimi alırsa alsın, çalışma bir düşünüyü başlatmalıdır. Çalışma kavramsal bir süreçtir; fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere, herkesin algısına açıktır. (Algılama sözcüğünü, duyu verilerinin kavranması, düşününün nesnel değerlendirilmesi ve her ikisinin eşanlı öznel yorumu anlamında kullanıyorum). Bir sanat yapıtı ancak tamamlandıktan sonra algılanabilir. Öncelikle görme duyusu için anlamlandırılan sanat, kavramsal olmaktan çok algısaldır. Bu durum en çok optik, sinetik, ışık ve renk sanatları için geçerlidir.”<sup>104</sup>

Kavramsal sanatta kavram öne çıktı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil daha çok sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde düşünceler önem kazandı ve sanatçının yaratıcılık statüsü değişim geçirdi. Yapıtın biçimi önemini yitirdi, günlük yaşamın her ürünü, seri üretim nesnelere, yazılı belge, fotoğraf kavram sanat yapıtı olabilirdi. Sanatçıların başlıca kaynağı, sanat yapıtının eşsizliğini ortadan kaldıran hazır-nesnelere, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlerdir. Sanat yapıtı malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkiliydi.



Resim 33: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç İskemle” 1965

<sup>104</sup> Sol LeWitt, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”, Çev. Nazlı Damlacı, **Sanat Olarak Betik**, STT Yayını, İstanbul, 1980

Akımın kuramsal eğilim gösteren başlıca grubu İngiltere ve New York'ta etkin olan Art+Language (Sanat+Dil) topluluğuydu. 1966'dan beri, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, A.B.D.'de, Atkinson, Baldwin, Bainbridge ve Hurrell İngiltere'de kavramsal sanat çerçevesinde eş anlamlı ve paralellik gösteren çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Kosuth, 1965 yılında bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımından oluşan "Üç Tabure", isimli çalışmasını sergiledi. Kosuth, "Üç Tabure" ile başlayan dönemde sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur. Sanatçı belli bir biçimi ve rengi olmadığı için seçtiği su ile ilgili çalışmasında, suyu bütün nitelikleriyle dikkatle inceledikten sonra, 1966'da "su" sözcüğünün tanımını fotoğraflamıştır.<sup>105</sup>



Resim 34: Joseph Kosuth, "Fikir olarak Sanat Fikri" 1967, 121.9 x 121.9 cm

Fotoğrafın çağdaş sanat içindeki gelişimi için en önemli sanat akımı Pop sanatındaki kadar dikkat çekmemekle birlikte kavramsal sanattı. Kavramsal sanat merkeze fikirleri koydu, imajlara başvurulması gerektiğinde de mekanik bir araç olarak fotoğrafı kullandı. Kavramsal sanat geleneksel olarak tanımlanmış teknik

<sup>105</sup> Germener, a.g.e., 50-51 s.

beceri ve güzellik gerektirmiyordu. Sanat olarak görünmesi de gerekmiyordu. Onun güzelliği, ön planda olan fikirlerin açıklığından geliyordu.<sup>106</sup>

“Kavramsal sanat fotoğrafı günlük hayatın isimsiz bir kaydı olarak kullanırken aynı zamanda onu araştırdı ve yıktı. Bu bazı durumlarda fotoğrafın otoritesinin direk eleştirisiydi; bazılarında ise dolaylı olarak. Fotoğrafın açık bir biçimde basit ve estetize etmeden kullanılışı (inartistic) görsel olanla kurulan ilişkiye ve sanatçının rolüne yönelik farklı bir anlayış yarattı. Fotoğraf, kavramsalcılık için temel oluşturuyordu ancak kavramsal sanat fotoğrafa bir medyum olarak yaklaşmıyordu. Onun niteliklerini ya da nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir program tanımlamak için çaba göstermedi. Çünkü 1960’ların sonunda ve 1970’ler boyunca üretilen sanat yapıtlarında sanatçılar onun hangi medyumla gerçekleştirildiğini önemsemiyorlardı...”<sup>107</sup>



Resim 35: Dan Graham, “Amerika İçin Evler” 1965, 101.6 x 76.2 cm (Tek bir kare)

Dan Graham 1965 sonrasında sıradan Amerikan evlerini fotoğrafladığı bir seri oluşturdu. Bu fotoğraflar 1966’da New York’daki Finch Collage Museum of Art’da slide show olarak “Projected Art” isimli sergide sergilendi ardından da Arts

<sup>106</sup> David Company, **Art and Photography (Themes and Movements)**, Phaidon Press, London, 2007, 17-18 s.

<sup>107</sup> **y.a.g.e.**, 18 s.

Magazine’de 1966 yılında “Homes for America” ismiyle metin ve fotoğraflardan oluşan bir makale olarak yayınlandı.

Ed Ruscha 1962 yılında otoyol üzerindeki 26 benzin istasyonunu fotoğrafladığı bir seri hazırladı ve kitap olarak yayınladı. “*Özel bir yayınevinin yayımladığı, kulak verenlere Kavramsal sanatın gelişini bildiren ‘donuk’ fotoğraflardan oluşan bir sanat kitabıdır bu.*”<sup>108</sup> Ruscha ileriki yıllarda bu fotoğrafları temel alarak benzin istasyonlarını resmetmiştir.



Resim 36: Ed Ruscha “Yirmialtı Benzin İstasyonu”, 1962,

<sup>108</sup> Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf”, *Sanat Dünyamız*, Sayı 84, İstanbul 2002, 115 s.

## 2.2.4 Mekan İçin Sanat

1970’li yıllarda kullanımı artan diğer bir sanatsal ifade biçimi de enstalasyonlardı. Bu sanatın temelleri Pop sanatçıları George Segal, Claes Oldenburg ve Tom Wesselmann’ın içinde oturulabilir montajlarına, Yves Klein’in 1958’de Le Vide(Boşluk) başlığıyla boş bir galeri mekânı sergilemesine, Duchamp’ın 1942 yılında bir sergide resimlerin yerleştirildiği paravanların etrafının telle sarıldığı bir labirent kurup ve izleyicilerin eserlerin seyrine aktif olarak katılmasını amaçladığı “Mile of String” isimli çalışmalarına dek uzanır.<sup>109</sup> Enstalasyon sanatı izleyicinin yapıtın seyrine aktif katılımını amaçlayan, sadece mekana özgü olabileceği gibi yeniden kurulabilir şekilde de tasarlanabilen 3 boyutlu çalışmalardır. Mekan-sanat yapıtı ve izleyici ilişkisi üzerine kurulu enstalasyon sanatında ses-müzik- fotoğraf gibi birçok başka disiplin de yapıtın bir parçası olarak kullanılmaktadır Christian Boltanski,, Robert Gober, Mona Hatoum ve Barbara Kruger enstelasyonlar üreten sanatçılardır.

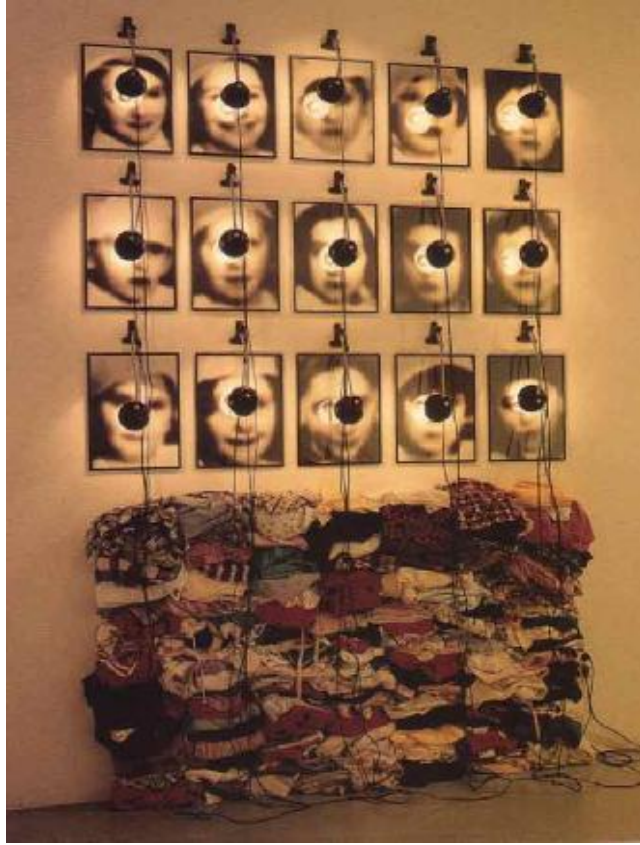


Resim 37: Christian Boltanski, “Referans Vitriini” 1971, 59.6 x 120 x 12.4 cm

Enstelasyonlarda fotoğraf, buluntu nesne olarak toplumsal belleğe gönderme yapmak amacıyla kullanılmaktadırlar. Christian Boltanski, 1960’lı yılların sonlarından itibaren bulunmuş fotoğrafları enstelasyonlarında kullanarak onların

<sup>109</sup> Dempsey, a.g.e., 247 s.

öykülerinden faydalanır. “The Purim Holiday” isimli yerleştirmesi, İkinci dünya savaşında tüm eşyalarına el konulup toplama kampına gönderilen Yahudi çocuklara ait siyah beyaz fotoğraflardan, teneke kutulardan, kullanılmış kıyafetlerden oluşur. Enstelasyonda her birine birer lamba yerleştirilmiş fotoğrafların alt tarafında kullanılmış eşya yığını yer almaktadır. “İnsanlık” (Humanity) isimli çalışmasında ise, Boltanski, 1300 kişinin fotoğrafı ile yerleştirme yapar. Albümde Naziler, İspanyol katiller, Fransız kurbanlar ve Museviler gibi çeşitli kişilerin yan yana yer aldığı bu çalışmada kimlikler önemsizleşme, tektipleşmekte, ayrımlar yok olmakta, bireysel kimlikler silinmektedir.



Resim 38: Christian Boltanski, “Purim Bayramı” 1989, 111 x 64 x 7 inches

Barbara Kruger da fotoğraf kullanarak enstelasyonlar üretir. Yapıtlarında reklam sektörü için hazırlanmış, gazete ve dergilerden kestiği fotoğrafları büyütüp, slogan cümlelerle birlikte kullanır. Basında reklamlarda ve medyada kadınlara ve

çocuklara dair yaratılan imgeleri ve reklam dilini dönüştürerek sert mesajlar üretir. Grafik tasarımcılığı yapmış olan Kruger galeriler için enstalasyonlar üretmekle birlikte kamusal alanlarda, reklam panolarında da çalışmalarını sergilemektedir.



Resim 39: Barbara Kruger “Vücutun Bir Savaş Alanıdır” 1989,29x24”

Arazi Sanatı (Land Art) kavramı 1970’li yıllarda ABD’de gelişerek Avrupa’ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Arazi Sanatı, yapıtı galerilerden ve müzelerden açık alanlara taşır. Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter De Maria gibi sanatçılar yapıtlarını daha çok çöllerde, göl kenarlarında, modern yaşamın endüstrinin zarar verdiği bölgelerinde gerçekleştirmişlerdir.<sup>110</sup> Doğayı sanatın alanına dahil eden Land art çalışmalarının izleyici ile buluşması çoğunlukla fotoğrafları ya da video görüntüleri ile mümkün olur. Sanat pazarına karşı çıkan

<sup>110</sup> Dempsey, a.g.e., 260 s.

sanatın uygulama alanını genişleten galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir.



Resim 40: Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” 1970

Arazi Sanatının en çok öne çıkan işlerinden biri Robert Smithson’a ait . “Spiral Dalgakıran “ dır. Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nün kuzeydoğusundaki kıyılarındaki terk edilmiş bir endüstriyel sitede inşa edilen bu çalışma, dağınık konmuş kayalık bir alandır, kendi etrafında sarmalanmış ve bir çıkmazla sonlanmış. Böylece Spiral Jetty dalgakıran iklimsel değişimlere duyarlı hale getirilmiş bir yapıya dönüşmüştür.



### 2.2.5. Temsilin Temsili

Popüler kültürün imgelerini araştıran fotogerçekçilik (hiper-realizm), Pop sanatının uzantısı olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Fotogerçekçilik akımı sanatçıları fotoğrafın yarattığı gerçeklik temsillerini ve estetiğini alıntılarla fotoğrafın görsel mesajı üstünden yeni bir imge yaratmaktadırlar. Malcolm Morley, Ralph Goings, Don Eddy, David Parrish, Chris Cross, ve Franz Gertsch'in günlük yaşam tarzının izlerini taşıyan fotogerçekçi çalışmalarında dönemin popüler kültürünün ikonaları olan Amerikan yol üstü restoranları, otomobiller, motosikletler, renkli şekerlemeler, neon ışıklı tabelalar, gece kulüplerinin girişleri ve dönemin insanları işlenmiştir.



Resim 41: Don Eddy, “Gümüş Ayakkabılar” 1972,100x100 cm

“Sanat 1960’lı yıllara gelinceye kadar hiçbir zaman bu çoğaltma aracının kendisini örnek almamıştır. Gerçeğin sadık fotoğrafik kopyasını yapmayı amaç edinen Hiperrealizm’in doğuşu bu boşluğu doldurmuştur. Fotoğrafın pop eğilimli genç sanatçılar için çekiciliği farklı boyutlarda açıklanabilir. Fotoğraf sosyal açıdan her alana girer. Tüketim toplumlarında hemen hemen herkes bir fotoğraf makinesine sahiptir ve onun sayesinde yaşamın geçici anlarını sürekli bir biçimde kalıcı kılar.

Kitle iletişim araçları arasında olay ve mesajların iletilmesinde fotoğraf en yetkin araç olarak kabul edilmektedir. Yaygın kullanımı ve bilinçaltı şartlanmalar seyircinin gözünde fotoğrafa doğru ve nesnel bir röprodüksiyon olma niteliği kazandırmıştır. Fotoğraf gerçeğin kendisi gibi değerlendirilir, hatta o derece gerçektir ki, belli bir iletişim sisteminde araç olan fotoğrafın kendisi mesaja dönüşür. Halbuki burada gerçek çoğu kez fotoğrafik özellikli görsel bir ekrandan (kart, slide v.b.) algılanmaktadır. Fotoğrafa objektif bir nitelik atfedilirken, her mekanizmanın olduğu gibi fotoğrafın uygulama mekanizmasının da, çekiş açısı, aydınlatma, çevre düzeni, renk düzeni, konu seçimi ve benzeri etmenlere bağlı olarak işlediğini unutmamak gerekir. Tüm bu etmenlerin araya girmesi fotoğrafik doğruluğun ve nesnelliğin göreceliğini apaçık ortaya koymaktadır. Bu nedenle fotoğrafın yanıltıcılığını aşmak ve gerçeğin betimlenmesinin sanatsal kodunu çözerek ona yeniden sahip çıkmak pek çok hiperrealistin endişesi olmuştur.”<sup>111</sup>

1980’li yıllarla birlikte sanat alanında etkisi görülmeye başlanan postmodern sanat ise modernizmin yaratıcı sanatçı kavramının geri çekilmesi anlamına gelmekteydi. Modernizmdeki üretici sanatçının yerini, postmodernizmde geçmişten imgeleri eklettik bir şekilde alarak yeniden birleştiren, açıkça imgeleri mülk edinen, geçmişe, sanat tarihine, modern imgelere göndermeler yapan ve onları yeniden üreten sanatçı alır. Sanatçı, alıntılar, parçalar halinde aktarır, biriktirir ve tekrara bırakır. Bu, tarihsel süreklilik ve bellek duygularının buharlaşması anlamına gelir.<sup>112</sup>



Resim 42: Richard Prince, “İsimsiz Kovboy” 1993

“Postmodernizm ihtilafı bir terim olmasına rağmen, genelde 20.yüzyılın son çeyreğinde sanatlarda belirli yeni ifade formlarına atıfla kullanılmaktadır. Terimin ilk kullanılışı, 1970’lerin ortalarında, tarihsel üsluplara oyuncu referanslar, başka kültürlerden ödünç almalar ve çarpıcı derecede koyu renklerin kullanılmasıyla canlılık katılan belirsiz, çelişkili yapılar lehine, temiz, rasyonel, Minimalist formlardan vazgeçilen binaları anlatmak amacıyla mimari alanındaydı. Tipik bir mimari örnek, Amerikalı mimar Charles Moore’un New Orleans’ta yaptığı Piazza d’Italia’dır. (1975-

<sup>111</sup> Germener, a.g.e.,65-66 s.

<sup>112</sup> Harvey, a.g.e., 71-73 s.

1980) Bu eser, teatralliğinden zevk alıp, bir sahne formatında klasik mimari motiflerin esprili bir montajını ortaya koyan, mimari tipte bir gövde gösterisidir.”<sup>113</sup>

Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine ve Richard Prince gibi sanatçılar da kendine mal etme yöntemiyle postmodernist teorinin temel meselelerine gönderme yapmaktadır. Sherrie Levine, Edward Weston ve Walker Evans gibi modernist erkek fotoğrafçıların fotoğraflarının fotoğraflarını çekerek, müdahalesiz sergilemiştir. Bu tavrıyla modern sanatın kopya-gerçek tartışmasının anlamsızlığını ortaya sermekte ve gerçek yapının aslında var olmadığını vurgulamakta, Weston’un oğlu Neil’i çektiği fotoğraflarının da gerçekliğin kopyaları olduğuna işaret etmektedir.



Resim 43: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri 43”, 1979, 16x24 cm

“Postmodernizmin fotoğraf etkinliği, sanat olarak fotoğraf tarzlarıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aurayla ilişkili olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için. Çalışmalarından fotoğraftan yararlanan bir grup( ...) sanatçı fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil

<sup>113</sup> Dempsey, a.g.e., 269 s.

olduğunu, her zaman zaten görülmüş bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş temellük edilmiş, çalınmıştır. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir.”<sup>114</sup>



Resim 44: Sherri Levine “İsimsiz (Edward Weston’dan sonra) 1981

Richard Prince reklam fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak reklam dilini irdelemiş, Barbara Kruger reklam fotoğrafları ile sloganvari metinleri birleştirerek reklam estetiğini reklam endüstrisini eleştirmek için kullanmıştır.

Kopya, gerçek, yaratıcılık ve kendine mal etme kavramlarının tartışılması üzerine temellenen postmodern fotoğraf etkinliği çerçevesinde değerlendirilen Cindy Sherman, sinema estetiğine gönderme yaparak sinemada sunulan kadın imgelerini yeniden üretmiştir. Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” (Untitled Film Stills) isimli 1977 yılında başladığı 69 fotoğraftan oluşan serisinde, B tipi filmlerdeki kadın imgelerini yeniden sunarak çağdaş görsel üreticileri tarafından üretilen kadın imgelerini tartışmaya açmıştır. Sherman’ın, 1989-90’da ürettiği, sanat tarihindeki ünlü ressamların tablolarına gönderme yaptığı “Tarih Serisi”nde ise abartı ve

<sup>114</sup> Douglas Crimp, Postmodernizm Fotoğraf Etkinliği, Sanat Dünyamız, Sayı 84, 127 s.

yapaylık egemendir. Sherman, bu fotoğraflarda da kendi bedenini kullanmakla birlikte peruk, kostüm ve aksesuarlar ile canlandırmalar oluşturmaktadır. Sherman'ın fotoğrafları seyirciyle birer otoportre olarak ilişki kurmaz. Sherman, çalışmalarında hem yönetmen hem de oyuncu kimliğindedir.



Resim 45: Cindy Sherman, “Tarihi Portreler”, 1989-1990, 121.9 x 83.8 cm

### 2.3. Türkiye’de Çağdaş Sanat

Türkiye’nin 1980 sonrasında yaşadığı en önemli olgu dünya ile bütünleşme süreci içine girmesi, teknolojinin gelişmesi, iletişim olanaklarının artması, internet ile birlikte Batıda yaşanan gelişmelerden tarihinde ilk kez anında haberdar olmasıydı. Kahraman’ın çağdaşlaşma anokronizması olarak tanımladığı bunun tam tersi durum, Türkiye’nin Tanzimat’tan beri yani modernleşme serüveni boyunca çektiği asıl sıkıntıydı. Ancak her anlamda ortak bir tarihi paylaşmadığımız Batının kültür dünyasında yaşanan gelişmelerden anında haberdar olmamız tartışmaları aynı bağlamda yapabileceğimiz anlamına gelmiyordu. Bunun ortak bir tarihi paylaşmıyor olmanın yanı sıra, tartışmanın bağlamını yakalayabilmek için gerekli aşamalardan da henüz yeni haberdar olmaktan kaynaklanıyordu. 1980 sonrasında yapılan çeviriler ile Batı kültür dünyasında yaşanan tartışmalar Türkiye kültür ortamına da girmişti. Ancak Batı, modernizm projesinin çöküşünü ve postmodernizmi tartışmaya 1960’larda başlamışken bu tartışma konuları ancak 80’lerden sonra Türkiye kültür ortamında bir tartışma konusu olarak gündeme geliyordu.

Türkiye’nin 1980 sonrasında dünya ile entegrasyonu çağdaş sanat ortamının Türkiye’de oluşmasına ve kurumsallaşmasına olanak tanıdı. Türkiye’nin ekonomik anlamda dünya piyasalarıyla entegrasyonu Turgut Özal’ın ekonomik politikaları sonrasında gerçekleşti. Vasıf Kortun 1980 sürecinin Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşmasına olan etkilerini vurgulamaktadır:

“Sivilleşme tarzının, demokratikleşmenin, bireyselleşmenin, bütün bunların temeli Özal ekonomi politikasıyla oluştu. Sanatçı bunlara karşıdır ama varoluşu için bunlar da gereklidir. Varoluşu için sivil bir alan gerekir; ekonomi politikaya karşı olsan bile. 70’lerde Türkiye’de birey diye bir şey yoktu, orta sınıfta bürokratik bir orta sınıftı. O yırtılma iyidir Türkiye’de. O ekonomik politikanın çeşitli sağlıklı sonuçları olmuştur. O koşullar, şimdiki sanatçıların var olmasına uygun ortamı sağladı. Mesela İstanbul Bienali de bunun da bir parçasıdır. Birinci Bienal’in sponsoru Kıbrıslı Asil Nadir’dir. İkinci Bienal’in sponsoru ise Halil Bezmen. Manzarayı anladınız mı?”<sup>115</sup>

. Türkiye’de çağdaş sanattan bahsederken yine Batı’ya dönüp orada çağdaş sanatın modern sanatın içinden bir süreklilik ve ona karşı olarak çıkışını

<sup>115</sup> Vasıf Kortun, *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı 2, İstanbul 1999, 130 s.

vurguladıktan sonra bunun Türkiye'deki karşılığına bakabiliriz. Bunun en önemli nedeni de bu eş zamanlılığın bir sonucu olarak düzenlenmeye başlanan Uluslararası İstanbul Bienali başta olmak üzere çeşitli festivallerdir. Türkiye kültür ortamı bu festivaller sayesinde Batının çağdaş sanat akımlarından haberdar oldu. Ancak yine Türkiye'nin modernizmi nasıl kendi öznel koşulları içinde değerlendirilmeliyse Türkiye modern sanatı da öyle değerlendirilmeli. Sonuç olarak eş zamanlılık haberdar olmayı ve eş zamanlı olarak kullanmayı getirdi. Elbette ki Türkiye çağdaş sanatı Türkiye modern sanatının bir uzantısı olarak eleştirisi değildi.

### **2.3. 1. Türkiye'de Modern Sanat 1923-1980**

1980 öncesi Türkiye sanatını modernizm projesinin başlangıç noktası olan Tanzimat ile başlatıp çok partili sisteme geçişin yaşandığı 1950 yılına kadar birinci bölüm ve görece liberalleşme politikalarının başladığı 1950'lerden tam anlamıyla dünya ile bütünleşme sürecinin yaşandığı 1980'e kadar iki bölüm olarak incelemek mümkündür. 1950'ye kadar süren ilk bölümde sanat modernleşmekte olan Türkiye'nin" batıya dönük aydınlık yüzünü" temsil etmektedir. 1950–1980 arası ise Türkiye'nin bütün eğilimlerinin siyasi arenada görünür oldukları bir dönemdir. Bunun sanattaki karşılığı olarak ise ilk aşamada sanatçılar Anadolu'ya ve kültürüne karşı bakış geliştirmeye başlarlar. Yine 1950 sonrası dönemde soyut sanatın etkileri görülmeye başlanır. İkinci aşamada dönemin ruhuna uygun olarak toplumcu ve gerçekçi çalışmalar ortaya çıkar.

Batılı anlamda Türk sanatının başlangıcı olarak modernizm serüveninin başlangıç noktası olan Tanzimat'ı alabiliriz. Bu noktada Osman Hamdi Bey'i Türkiye'nin ilk önemli modern sanatçısı olarak tanımlamak Türkiye modern sanatçısının portresini çizmek açısından önemlidir. Osman Hamdi Bey, sanat eğitimini "Oryantalizm" akımının son yıllarında 1860–1869 döneminde, Paris'te Gerome'un öğrencisi olarak tamamlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından itibaren sanatçı portresi çok fazla değişim geçirmemekle birlikte ülkenin Batıya

dönük *aydınlık yüzünü*<sup>116</sup> temsil etmektedir. Bu dönemde sanatın destekleyicisi, kurucu parti olarak Cumhuriyet Halk Partisi ve bizzat devletin kendisidir. Fotoğraf ise propaganda amaçlı olarak modernleşen ülkenin görsel belgelerini oluşturmak için kullanılmaktadır.

Tanzimat ile birlikte başlayan cumhuriyet döneminde de devam eden devlet tarafından yurtdışına eğitim için öğrenci gönderilmesi, Türkiye modernitesinin Batıya bakıp feyz alma sürecinin parçalarından biridir. Devletin okulunda okuyan onun açtığı sınavı kazanarak yurtdışına giden sanatçı, ülkeye geri döndüğünde edindiği bilgileri toplum ile paylaşarak bir kültür elçisi görevi üstlenir, benimsediği sanat anlayışı devrim ve çağdaşlaşma ülküleri ile estetik bir bütünlük oluşturmak zorundadır. Bu modern olmak için kat edilmesi gereken yolda iktidar ve sanatçı arasında kurulan bir işbirliğidir. Sanatçının ürettiği sanat bir reddediş geleneği başlatmaz.<sup>117</sup> Bu nedenle de iktidarla savaşıyor, onun getirilerini reddeden çağdaş sanatın 1980 öncesi dönemde görünür olması için uygun ortamdan Türkiye için bahsedilemez. 1980 öncesine bakıldığında modern sanatın görünüşleri ile karşılaşırız.

Türk modern sanatını oluşturan çizgi Osman Hamdi Bey'in kurduğu Mekteb-i Sanayi-i Nefise ile başlar. 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşuna; 1914 kuşağı İbrahim Çallı ve arkadaşları, öğrencilerine ki, bunların birçoğu da yine Paris'te Cormon ve Laurens atölyelerinde çalışmışlardır; 1919'da kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti'ne, 1926'da kurulan Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği'nin etkileriyle kurulan Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ne ve d Grubuna kadar uzanır. Sınıfsal sorunları ele alıp, toplumcu çalışmalar yapan (Liman Sergileri-Mümtaz Yener, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop

---

<sup>116</sup> Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İniyatifler**, YKY, İstanbul 2005, 7-9 s.

<sup>117</sup> Çalıkoğlu, **a.g.e.**, 9 s.



Arad) Yeniler'e kadar (1941) süren bir zincir, Akademi'nin etkisindeki sanatsal faaliyetlerce belirlenmiştir.<sup>118</sup>

1938'de hayata geçirilen "Yurt Sergileri" sergi projesi devletin sanatla kurduğu ilişkiyi gösteren önemli örneklerindedir. Proje çerçevesinde kurucu parti CHP 10 ressamı 10 ayrı ilde dolaştırarak resimler yaptırır. Dönüşlerinde eserler seçici kurul kararına göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi (Prix)" ile ödüllendirilir ve bu resimleri parti satın alır.<sup>119</sup> Sanat, modern cumhuriyet projesinin destekleyicisi konumundadır. Yaşanan çağdaş sanat-güncel sanat kavram kargaşası da bu noktada etrafında oluşmuştu. Türkiye'nin modernite süreci, özellikle cumhuriyet sonrasında siyasi erk tarafından çağdaşlık mücadelesi olarak tanımlandığı için 1980 sonrası için çağdaş sanat yerine güncel sanatın kullanılması gerektiği savunuluyor. Küratör Vasıf Kortun şöyle yazıyor: "*Çağdaş sanat ve sanatçının aksine güncel sanat ve sanatçı, modern cumhuriyet projesini sürüklemiyor. Modern ve çağdaşın iç içeliği/geçişliliğinden bir kırılma bu. Güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmıyor, burada ve şimdi ile ilgili*"<sup>120</sup>Beral Madra ise "contemporary art"ın bizde tam sözcük karşılığı olan "hemzaman" öneriyor.<sup>121</sup> Eğer Tanzimat'tan beri taşıdığımız eşzamanlılık sıkıntımızdan 1980 sonrasında kurtulduysak dünya ile aramızda kavram kargaşasına neden olacak Batıda karşılığı olmayan terimler kullanmak yerine "çağdaş sanat" terimini kullanmak daha doğru ve kolay bir yolu seçmek gibi görünüyor.

1950 sonrası dönem soyut sanatın Türk sanatında etkilerinin görülmeye başladığı dönemdir. Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzler, Sabri Berkel, Selim Turan Adnan Çoker, gibi doğum tarihleri 1900–1940 arasında olan sanatçılar bu dönemde

---

<sup>118</sup> Ali Akay,, "Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar", **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999, 69 s.

<sup>119</sup> Akay, **a.g.e.**, 70 s.

<sup>120</sup> Çalikoğlu, **a.g.e.**, 10 s.

<sup>121</sup> Müjde Yazıcı, "Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?", **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>, (20-Haziran-2009)

soyut işler ürettiler. Yine aynı kuşak içinde Nedim Günsur, Bedri Rahmi Eyüoğlu, Nuri İyem Nurullah Berk gibi ulusal bir kimliğe varmayı bunu da Anadolu'nun halk sanatı kaynaklarına dayandıran figüratif işlerle seçenler de oldu. 1960–1980 arasında ise dönemin ruhuna uygun olarak toplumcu ve gerçekçi yaklaşımlar kendini gösterdi.<sup>122</sup>

1950'li yıllardan itibaren devletin kültür sanat alanındaki etkinliği giderek azaldı. 1950'li yıllarda kurulan ve 5 yıl açık kalan Maya Sanat Galerisi'nin başlattığı söylenebilecek özel galericilik anlayışı, 1970'li yıllarda yaşanan serbestleşmeyle birlikte Türkiye kültür sanat ortamında büyük rol oynamış iki galerinin açılımla devam etti. Akademiye alternatif işler sergileyen Maya Sanat Galerisi gibi 1975 yılında açılan Galeri Baraz ve 1976 yılında açılan Maçka Sanat Galerisi de öncü ve yenilikçi çalışmalara yer verdiler. Özellikle Galeri Baraz 1980 sonrası Türkiye kültür sanat ortamının önemli aktörlerinden birisidir. İlk yıllarda "öncü" sanatçıların işlerine yer vermişse de asıl rolü parasal çevrelerle ilişkileri kurarak sanat ortamı ile sermaye arasındaki bağları oluşturması olmuştur.<sup>123</sup>

### 2.3.2. Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat 1980 Sonrası

Türkiye'de çağdaş sanat ortamı özellikle 1980'in ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladı; 1980'in ilk yarısı ise akademi merkezli soyut dışavurumcu<sup>124</sup> akımın baskınlığı altında geçti. *“1980'lerde Türkiye ile sınırın ötesi arasında çok belirgin bir mesafe vardı. Güncel sanatçılar yılda bir grup sergisiyle yetinirken, ikinci sınıf resim ticaretinin hüküm sürdüğü agresif taşra piyasasına karşı*

---

<sup>122</sup> Beral Madra, “Türk Resminde Modernleşme Süreci” **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı 78, Mayıs 1987, 57–59 s.

<sup>123</sup> Akay, **a.g.e.**, 76 s.

<sup>124</sup> Halil Altındere, “Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006”, **Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006**, Ed: Süreyya Yalçın, Halil Altındere, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul 2007, 5 s.

*mesafelerini korumuşlardı.*”<sup>125</sup> İlk eğilimler yine 1980’in ilk yarısında ortaya çıktı. Bunlar daha çok İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen ve sponse edilen sergilerdi; ya da Öncü Türk Sanatı Sergileri gibi sanatçı inisiyatifinde oluşturulan sergilerdi. İstanbul Sanat Festivali’nin düzenleyicisi olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) vardı. Türkiye’de çağdaş sanatın uluslararası alana taşınması ve İstanbul mucizesinin gerçekleşmesinde Bienal’in ve düzenleyicisi olan İKSV’nin büyük payı oldu. Türkiye’de çağdaş sanatın kurumsallaşma çabaları ve uluslararası sanat ortamına açılması 1980’in ikinci yarısından itibaren başlayacak 1990 ile birlikte kurumsallaşacak, küratörlü sergiler düzenlenmeye başlanacak, İstanbul Bienali’nin etkisiyle İstanbul önemli bir çağdaş sanat merkezi haline gelecektir.

*“1980 askeri darbesine paralel olarak bir benzetme yapacak olursak, yeni Dışavurumcu resim de kendi darbesini gerçekleştirir... 80’lerin ilk yarısı yeni dışavurumcu sanatın etkisi altında yol almıştır.*”<sup>126</sup> Bu süreçte deneysel ve kavramsal işler üreten sanatçılar kendilerine sınırlı sayıda mecra bulabilmelerine rağmen üretimlerini sürdürdüler. 1980’li yıllar sanatçıların sanat ortamında görünür oldukları, ilk eğilimlerin olduğu dönemdi.

Bu dönemde Türkiye sanat ortamı çağdaş sanata platform sağlayacak kurumsallaşmadan yoksundu. Ancak 1980 sonrasında liberalizasyon süreci, günümüz çağdaş sanatını destekleyen girişimlerin oluşmasını sağlamıştır. Sanat yapıtının alınıp satılabilen bir değer olduğu Türkiye’de 1980 sonrasında farkına varılan bir olguydu. *“Art arda açılan özel galeriler, müteakiben banka destekli galeri ve kültür merkezlerinin kurulması, yerli sermayenin finansal katkısı, çağdaş sanatların yeni bir mecraya aktığının habercisi olmuştur.*”<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Vasif Kortun, “Açılımlar”, **Ofsayt Ama Gol**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (20-Haziran-2009)

<sup>126</sup> Altındere, **a.g.e.**, 5.s

<sup>127</sup> **y.a.g.e.**, 5.s

### 2.3.2.1 İlk Eğilimler, Yeni Açılımlar

1970’li yılların sonlarından 1980’in ikinci yarısına değin Türkiye sanat ortamında öncü ve yenilikçi işlere yer veren sergiler ve bu sanatçıları desteklemek üzere organizasyonlar düzenlenmekteydi. 1977 yılında akademi tarafından İstanbul Sanat Bayramı çerçevesinde düzenlenmeye başlanan Yeni Eğilimler Sergileri, 1984 yılında (İKSV bünyesindeki) İstanbul Festivali’nin 12.sinde düzenlenmeye başlanan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve 1980 yılından itibaren düzenlenen Günümüz Sanatçıları Sergileri, Türkiye’nin ilk çağdaş sanat etkinlikleri oldu. Bu dönemde Sanat Tanımı Topluluğu ve A,B,C,D sergileri gibi Türkiye’deki sanatçı inisiyatiflerinin ilk örnekleri görünür oldu.

Yeni Eğilimler Sergisi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi’nin soyut dışavurumculuk akımının etkisi altında olduğu dönemde açılım çabalarından biriydi. Akademi, içine kapalı durumuna kendi içinde bir çözüm aramaktaydı. İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri arayışın sonucu olarak ortaya çıkan girişimlerdi. İki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler Sergilerinin ilk altısı iki yılda bir olmak üzere 1977–1987 yılları arasında, sonuncusu ise 1994 yılında düzenlendi. Plastik sanatların her dalına açık olarak düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri’ne katılan sanatçılara hiçbir gereç, teknik ve uygulama sınırlaması getirilmemişti.<sup>128</sup> Balkan Naci İslimyeli, Serhat Kiraz Ayşe Erkmen, Mehmet Gülerüz, Füsün Onur, Handan Börüteçene, Nur Koçak gibi daha sonra çağdaş sanat ortamında sıkça karşılaşacağımız isimler Yeni Eğilimler Sergileri’nde yer alan sanatçılardı.

Günümüz Sanatçıları Sergileri önce İstanbul Festivali daha sonra ise Resim ve Heykel Müzeleri Derneği bünyesinde 1980 yılından günümüze kadar devam eden bir etkinliktir. 2001 yılından itibaren ise daha sonra sergiye ev sahipliği yapacak olan Akbank sponsorluğunda düzenlenmiştir. Günümüz Sanatçıları Sergileri,

<sup>128</sup> Burcu Pelvanoğlu, “Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri’ne Bakış”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), (27-Haziran–2009)

düzenlendiği süre boyunca Türkiye sanat ortamında birçok tartışmanın yaşanmasına neden oldu. Temel çatışma noktası ise özellikle akademik çevrelerin ve yerleşik otoriterlerin yeni yaklaşımlara karşı geliştirdiği eleştiriydi. Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi'nde, önceki sergilere yöneltilen eleştirilere bir yanıt niteliğinde, Vasıf Kortun'un da dahil olduğu seçici kurul, yapıtların değerlendirilme ölçütlerini açıklayan bir basın açıklaması yayımladı. Yapıtların değerlendirilmesinde sergilerin adını betimleyen "günümüz sanatçıları" kavramının belirleyici olduğu, sergiye başvuran sanatçıların yapıtlarında bir tür ayırımına gidilmeden hatta disiplinlerarası ilişkileri kurabilmiş yapıtların birer sanat yapıtı olarak değerlendirmeye alındığı, yapılan seçimlerde üslup ve malzeme farklılığı dikkate alınmadan, yapıtların bağlandıkları eğilimlerden farklılaştıkları noktalar, birer kişilik anlayışı olarak değerlendirilip özgünlük için genel anlamda bir kıstas kabul edildiği vurgulandı.<sup>129</sup>

Günümüz Sanatçıları Sergileri, 2001 yılından sonra küratörlü ve kavramlı olarak düzenlenmeye başlandı. Bugüne kadar Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay, Beral Madra, Vasıf Kortun bu etkinliğin düzenlenme kurulunda yer aldılar. Günümüz Sanatçıları Sergisi'nin 28.cisi 2009 yılı Temmuz ayı boyunca Aksanat'da Simona Vidmar, Derya Yücel küratörlüğünde düzenlendi.

İlki, 12. İstanbul Festivali kapsamında 1984 yılında düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, İstanbul Festivali'nin düzenleyicisi olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın görsel sanatlar alanında kendini kanıtlamak istemesinin ve gelecekte uluslararası bir platforma yükselteceğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.<sup>130</sup> Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, 1980'li yıllarda, geleneksel tarzda sanat üretmeyen, Batı'da gündem dışı, Türkiye'ye göre ise, yeni olan denemelerin gündeme gelmesi bağlamında, katılan sanatçıların kendi olanaklarıyla gerçekleştirdikleri bir etkinliktir. Sergiler, 1984–1988 yılları arasında dört kez

---

<sup>129</sup> ANONİM, *Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi Sergi Kataloğu*, İstanbul, 1991, 7 s.

<sup>130</sup> Beral Madra, "13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış", *Sanat Çevresi*, S 81, Temmuz 1985, 8s.

gerçekleşmiş olup tuval resmi dışındaki tekniklerle de sanat üretimi yapılabileceğinin savunucusu olmuştur.<sup>131</sup>

Aynı süreçte yine sanatçılar tarafından düzenlenen ilk kavramlı ve sponsorlu sergi olma özelliğini taşıyan A,B,C,D sergileri (10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi, 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi) 19839–1993 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

1977 yılında Şükrü Aysan öncülüğünde Serhat Kiraz, Özgül Özkutan, İsmail Saray, Ahmet Öğtem Alparslan Baloğlu'ndan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu da kavramsal sanat alanında işler üreten sivil bir inisiyatif olarak öne çıktı. Sanat Tanımı Topluluğu'nun öncüsü Aysan ,1970 yılından başlayan Paris'deki eğitimi sırasında, avangard sanat akımları Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Body Art, Conceptual Art'la (Kavramsal Sanat) ilişki kurmuş, Türkiye'ye geri döndüğünde ise Mimar Sinan Üniversitesi'nde kavramsal sanat dersi vermeye başlamıştır. Sanat Tanımı Topluluğu birçok sergi, kitap ve betik oluşturarak, kavramsal sanatın Türkiye'de tanınmasına katkı sağlamıştır.<sup>132</sup>

Kurumsallaşma öncesi ilk denemeler olarak yukarıda saydığımız sergiler ve inisiyatifler Türkiye için öncü bir karaktere sahiptir ancak dünya sanatı için aynı olgunun mümkün olduğunu söylemek mümkün görünmüyor. Beral Madra'nın 1987 yılının Öncü Türk Sanatı'ndan bir kesit sergisi için yazdığı değerlendirme yazısında bunu gündeme getirdiği görüyoruz. Madra, yazısının başında sergideki yapıtların, değişik gereçler, toplanmış, bulunmuş nesnelere, figür üstüne çok yönlü araştırmalar kapsamı açısından Türkiye sınırları içinde öncülük ve özgünlük taşıdığını ancak uluslararası düzeyde öncülük karakterinden söz edilemeyeceğini belirtiyor.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Burcu Pelvanoğlu, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), (27-Haziran–2009)

<sup>132</sup> Altındere, **a.g.e.**, 4 s.

<sup>133</sup> Beral MADRA, “Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, **Gösteri**, Sayı.81, Ağustos 1987, 56–58 s.

### 2.3.2.2. Uluslararası İstanbul Bienali

Türkiye sanat ortamı, çağdaş sanat alanındaki ilk eğilimlerini ve açılımlarını 1980'lerin ilk yarısı boyunca oluşturmuştur. Yurt dışında eğitim alıp Türkiye'ye geri dönen ve çevrilmeye başlanan sanat kitaplarının da etkisiyle Türkiye'den dünyayı izleyen sanatçıların ve akademisyenlerin değerlendirmeleri doğrultusunda oluşturulan bu açılımların temel sıkıntısı uluslararası sanat ortamı ile eş zamanlı bir bağ kuramamaları olmuştur. Bu bağ 1987 yılında başlayacak olan Uluslararası İstanbul Bienali ile kurulacaktır.

Başlangıcından bugüne dek İstanbul Bienali'nin kavramsal temasına bakıldığında şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

1. ve 2. Bienaller Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenmiş, bienal adı 1989'dan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde düzenlenen 1. ve 2. bienallerin kavramsal çerçevesi, "geleneksel yapılarda çağdaş sanat" olarak belirlenmiştir. Bu kavram 1. ve 2. Bienalin karakterini de belirlemektedir. Türkiyeli sanatçıların yabancı sanatçılardan daha fazla olduğu 1. ve 2. Bienal, Türkiyeli sanatçıları destekleyen ve Türkiye'nin yerleşik sanat ortamını bir adım öteye götürmeyi ya da diğer bir deyişle geleneksel yapılara çağdaş sanatı getirmeyi amaçlayan bir etkinliktir. Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Dolmabahçe Sarayı, Hareket Köşkü ve Askeri Müze gibi tarihi mekanlarda düzenlenen 1. ve 2. İstanbul Bienali "*fazlasıyla ulusal yönelimlidir.*"<sup>134</sup> Ancak buna rağmen ülke içinden büyük eleştiriler aldı. Madra, bu eleştirilere yanıt olarak yazdığı yazısında Türkiye sanat ortamının bir yol ayrımında olduğunu, ya dünyaya açılmayı seçeceğini ya da yerel olanaklarla yetinileceğini söylemiş ve bienal öncesi Türkiye sanat ortamının resmini şöyle çizmiştir:

<sup>134</sup> Marcus Graf, "Uluslararası İstanbul Bienali 1967–2007", **Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006**, Ed. Süreyya Yalçın, Halil Altındere, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul 2007, 66 s.

“Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi. İstanbul Bienali bu yazgıyı değiştirmek amacıyla gerçekleştirilmiş olup bu ortama yerinde bir “müdahale”dir.”<sup>135</sup>

3. İstanbul Bienali, bir yıl gecikmeli olarak 1992 yılında düzenlendi. Eski tekstil fabrikası Feshane binası ünlü İtalyan mimar Gae Aulenti'nin restorasyonundan geçirilerek bienalin tek mekanı olarak kullandı. 3. Bienalin kavramsal çerçevesi “kültürel farklılık” olarak belirlendi. Vasıf Kortun bienalin kavramsal çerçevesinin belirleyicisi olarak Türk pavyonunun küratörlüğünü üstlendi ve “...3. *İstanbul Bienali'nde yabancı küratörler, tıpkı Venedik Bienali'ndeki ulusal pavyon sisteminde olduğu gibi, serginin kültürel farklılık kavramsal çerçevesi doğrultusunda ulusal sergiler düzenlemişlerdir.*”<sup>136</sup>

4. Bienalle birlikte Uluslararası İstanbul Bienali tek küratörlü sisteme geçti. 1995 yılında düzenlenen 4. Bienal “orient-ation – paradoksal bir dünyada sanatın görünümü” kavramsal çerçevesinde ve daha sonra da İstanbul çağdaş sanat ortamında önemli bir isim olarak öne çıkacak olan René Block küratörlüğünde düzenlendi. Sergi mekanları Yerebatan Sarayı, 1 numaralı Antrepo, Aya İrini Klisesi ve AKM idi. Çalıköğlü, 4. Bienali gerçek anlamda ilk uluslararası İstanbul Bienali olarak tanımlar:

Oryantalist yaklaşımıcılığından tutun da, yabancı bir küratörün Türkiyeli sanatçıları nasıl ve neye göre belirleyeceğine kadar pek çok soruya muhatap kalan Block, buna karşılık arkasına aldığı IFA desteği, sahip olduğu Beuys koleksiyonu ve bugün tekrar gündemde olan Antrepo'dan, AKM'deki Fluxus sergisine kadar İstanbul'un gerçek anlamda uluslararası bir etkinlik zinciri ile tanışmasını sağladı.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, 44 s.

<sup>136</sup> Graf, **a.g.e.**, 67 s.

<sup>137</sup> Levent Çalıköğlü, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, (30-Haziran-2009)



5. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi “yaşam, güzellik, çeviriler / aktarımlar ve diğer güçlükler üzerine”, küratörü ise Rosa Martinez'di. Sergi mekanları Aya İrini Kilisesi, Darphane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Yerebatan Sarnıcı ve Kız Kulesi idi. 1997 yılında düzenlenen 5. İstanbul Bienali bireysellik vurgusu yapmakta, bireyselliği ve yerelliği küreselleşme olgusu karşısına bir denge unsuru olarak koymaktaydı.

1999 yılında düzenlenen 6. Bienalin kavramsal çerçevesi “tutku ve dalga” olarak belirlendi, küratörlüğünü Paolo Colombo yaptı. 6. İstanbul Bienali, bireysellik vurgusuna devam etmiş, bunun yanı sıra merkezine İstanbul'u da alarak İstanbul'un çok kültürlü yapısına ve bireysel tarihlere gönderme yapmıştır. Bienal mekanları olarak Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı ve Dolmabahçe Kültür Merkezi kullanıldı.

11 Eylül saldırısının kısa bir süre sonra gerçekleştirilen 7. İstanbul Bienali, Japon Küratör Yuko Hasegawa ile “egokaç – gelecek oluşum için egodan kaçış” kavramsal çerçevesi etrafında düzenlendi. “*Bienalin kavramsal çerçevesi, günümüz küresel krizini doğurmuş olan; modern insanın abartılı egoizmine neden olan bireyselliğin Batı kökenli inşasını sorgulamıştır.*”<sup>138</sup> Sergi mekanları olarak Aya İrini Kilisesi, Yere Batan Sarnıcı, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Platform Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi ve Darphane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi kullanıldı.

8. Bienal, Don Cameron küratörlüğünde “şiirsel adalet” kavramsal çerçevesinde 2003 yılında düzenlenir. Sergileme yapılan mekanlar 4 No'lu antrepo, tophane-i Amire kültür ve sanat merkezi, garanti Platform Güncel sanat merkezi, Yerebatan Sarnıcı, ve Ayasofya Müzesi'dir. Cameron kavramsal çerçeve olarak şiirsel adalet kavramını seçerek sanatçıların küreselleşme sürecinde ulusal kimliklerinden sıyrılmasının “*daha adil bir dünya için öneriler yaratmak üzere*”<sup>139</sup> gerekliliğini öne sürmektedir.

---

<sup>138</sup> Marcus, **a.g.e.**, 69 s.

<sup>139</sup> Marcus, **a.g.e.**, 69 s.

Kavramsal çerçevesi İstanbul olan 9. İstanbul Bienali ile birlikte önceki bienallerde sergileme mekanı olarak kullanılan İstanbul'un geleneksel yapıları terk edildi. 9. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun üstlenir. Yeni mekanlar Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No:5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Güncel Sanat Merkezi ve Garibaldi Binasıydı.

10. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Hou Hanru üstlendi. Kavramsal çerçeve ise "İmkansız değil, üstelik gerekli: küresel savaş çağında iyimserlik" olarak belirlendi. Hanru "Küresel savaş çağında yaşıyoruz" cümlesiyle başlayan yazısında bienalin kavramsal çerçevesini Türkiye modernlik projesiyle ilişki kurarak açıklamaktadır:

Bu küresel savaş ve liberal kapitalizmin küreselleşmesi çağında, modernleşme ve modernlik tartışmasına tekrar can vermek ve toplumsal gelişmeyi iyileştirecek eylemci öneriler ortaya koymak imkansız değil, üstelik gerekli. Bugün modernleşme yerel koşullar ve ideallerle ilişkili çeşitli modeller üzerinde, ve bireysel yerellik ile küresel arasındaki uzlaşmaların alanında gerçekleştirilmeli. Başka bir deyişle, Türkiye toplumunu mevcut çelişkili durumundan çıkarmak için, bireysel haklara ve hümanist değerlere saygı üzerine kurulu, aşağıdan gelen, gerçekten demokratik bir modernleşme ve modernlik projesi gerekmektedir. Bu geçiş halindeki küresel durum için de geçerli.<sup>140</sup>

Bienalin ana mekanları bienal düzenlendiği sırada yıkılması ve yerine yenisinin inşa edilmesinin büyük tartışmalara neden olduğu Atatürk Kültür merkezi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ve Antrepo No.3 oldu.

11. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Hırvatistan'dan bağımsız küratör grubu What, How & for Whom / WHW (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) üstleniyor. 12 Eylül - 8 Kasım 2009 tarihleri arasında gerçekleştirdi. 11. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi, başlığını Bertolt Brecht'in 80 yıl önce yazdığı "Üç Kuruşluk Opera" adlı oyunun ikinci perdesinin kapanış parçası olan "İnsan Neyle Yaşar?" adlı şarkıdan aldı. Bienal mekanları Antrepo No: 3, Feriköy Rum Okulu ve Tütün Deposu olmuştur. ABD ile başlayıp tüm dünyayı sarsan küresel ekonomik krizin etkisini

---

<sup>140</sup> Hou Hanru, "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli:Küresel Savaş Çağında İyimserlik", **10. İstanbul Bienali İnternet Sayfası**, <http://www.iksv.org/bienal10/detail.asp?cid=3&ac=kavramsal>, (1-Temmuz-2009)

sürdüğü dönemde bienalin kavramsal çerçevesi olarak "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunun belirlenmesi bir yandan ironik bir anlam da barındırmakta.

Bienal, 22 yıllık tarihinin ilk aşamasında Türkiye'nin çağdaş sanat ortamını oluşturmasına katkı sağlamış, ikinci aşamasında ise uluslararası sanat ortamının bir parçasına dönüşmüştür. 1. ve 2. Bienallerin ulusal sanat ortamını dünya sanatı ile karşı karşıya getirmek görevini üstlendiğini, bunun öncelikli olarak yerel sanat ortamını dönüştürmeye yönelik olduğunu, söyleyebiliriz. 3. Bienal, İstanbul Bienali için her ülkenin kendi pavyonuyla temsil edildiği Venedik Bienali örneğini önermiş ancak bu sadece tek bienal için geçerli olan bir öneri olarak kalmıştır. Block'un küratörlüğündeki 4. Bienal'de hem tek küratörlü sisteme geçilmiş hem de "fluxus" sergisi gibi çağdaş sanatın önemli yönlendiricilerinden biri olan bir akımın örneklerinin İstanbul'da sergilenmesi sayesinde gerçek anlamda uluslararası bir bienal gerçekleştirilmiştir. 4. Bienal sonrasında İstanbul Bienallerinin kavramsal çerçeveleri uluslararası sanat ortamının tartıştığı kavramlarla ilişkili olarak belirlenmiş, küreselleşme sürecindeki dünyada sanatçının konumuna ve rolüne yönelik öneriler ve açılımlar bienallerin kavramsal çerçevelerini oluşturmuştur, Ulusal kimliklerden sıyrılmak, bireysellik vurgusu ve kültürel farklılıklar öne çıkan kavramlar olmuştur. Kavramsal çerçevesi İstanbul olan 9. Bienal ile birlikte geleneksel mekanlar sergi mekanı olarak terk edilmiş İstanbul küreselleşme sürecinde bir mega kent olarak sunulmuştur. 10. ve 11'inci Bienallerin kavramsal çerçeveleri de küresel dünyanın tehlikelerine dikkat çeken ve çözüm arayan çerçeveler çizerler. 10. Bienalde bu "iyimserlik"dir. 11. Bienal ise küresel ekonomik krizin etkisini sürdürdüğü 2009 yılında "İnsan neyle yaşar?" diye sormaktadır.

### **2.3.2.3 İstanbul Mucizesi**

İlk açılımlarını 1980'lerde gösteren Türkiye çağdaş sanat ortamı, 1990 sonrası süreçte kurumsallaşmasını oluşturmaya başladı. Küratörlük kavramı 1990 sonrasında

Türkiye’de yerleşti. Özel kurumlar çağdaş sanat ortamına yatırım yaptı. Sanatçı inisiyatifleri oluştu.

90’ların başında yerel sanat piyasası ve bu piyasanın aktörleriyle hızla değişen güncel sanat ortamı birbirinden geri dönülmez biçimde koptu. Daha önceleri, piyasa kendi konumunu kavrayamadığı gibi bienali etkilemeye bile talip olabiliyordu. 1987 ve 1989 bienallerinde Mimar Sinan Üniversitesi’nin baskısının hissedilmesi, Bienal danışma kurullarındaki elitist-modernist ve statükocuların çoğunluğu, sergiye Türkiye’den güncel sanatla ilgisi olmayan onlarca sanatçının zoraki biçimde alınmasının ardındaki neden de budur. Bu paradigmatik kopma 1989’dan itibaren 'burası' ile 'orası' arasındaki duvarların bölgesel ve küresel ortamda zayıflamasıyla ... yapısalcılık-sonrası düşüncenin sanat ortamına sızmasıyla üstüste geldi. Hatta, 1980lerde özellikle Amerika’da değişen feminist, politize, post-kolonyel sanat ortamının; fotoğraf, enstelasyon, gündelik malzeme kullanımının da, buradaki sanatçıların diyaloga girebilecekleri, çevirebilecekleri modeller teşkil ettiğini söylemek olası. 'Kötü Oğlanlar' diye tarif ettiğimiz, 90lar kuşağı sanatçıları kimseye borçlu olmadıklarının altını ısrarla çizerlerken, 1992 Bienali ile cesaret kazandılar, 1995’de de bilgi edindiler. 1990lardaki en önemli değişim, akademi hocalarının dışarıdaki eğitimleri sırasında aldıkları bayat dogmaların; kendilerine yüksek-kültür taşıyıcılığı vazifesi biçen sanatçıların; orasıyla burası arasında acentalık yapıp adalet dağıtmaya girişen uzmanların kan kaybına uğramasıdır. Tabii ki, İstanbul bienalinin Türkiye sanat ortamına getirdiği eğitici boyut, Platform’un arşivi ve residency programı gibi yenilikler, oluşan ilişki ağı, daha çok sanatçının dışarıya çıkması, sergi ve bienal tecrübeleri, dışarıda okuyanlar, residency programlarına gidenler, İstanbul’un yabancı sanatçılar için ciddi bir çekim alanı oluşturması ve iletişim patlaması ortamı çok değiştirdi.<sup>141</sup>

Türkiye sanat ortamı küratörlük kavramı ile 1980’lerin ikinci yarısında İstanbul Bienali ile tanıştı; ancak 1. ve 2. İstanbul Bienallerinde küratör yerine sergi düzenleyicisi terimi kullanılıyordu. *“1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı/Bellek Sergisi, 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Türkiye’deki küratörlü sergilerin ilk örnekleri olmuştur.”*<sup>142</sup>

3. İstanbul Bienali ile birlikte bienalde de küratör terimini kullanmaya başlandı ve küratör kavramı Türkiye’ye yerleşti.

Doksanlarda Beral Madra ve Vasıf Kortun çağdaş sanat ortamının oluşması konusundaki çabalarıyla öne çıktı. Madra’nın 1990’ların başında İstanbul’da açtığı BM Çağdaş Sanat Merkezi, Türkiyeli ve yabancı sanatçının bir arada açtıkları birçok sergiye ev sahipliği yaptı. Madra bu dönemde Türkiyeli sanatçıların yurtdışına

---

<sup>141</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (2-Temmuz-2009)

<sup>142</sup> Burcu Pelvanoğlu, “Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_6.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm), (2-Temmuz-2009)

açılmasına sağladığı katkının yanı sıra eleştirmen, küratör ve galerici olarak da Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşmasında büyük çaba sarf etmiştir.<sup>143</sup>

Doksanlarda Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşmasında adı geçen önemli isimlerden biri de 3. İstanbul Bienali'nin Türk pavyonunun küratörü, 9. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Charles Esche ile birlikte üstlenen Vasıf Kortun'dur. Vasıf Kortun'un 1991 yılında düzenlediği ilk küratörlü sergi olan "Anı Bellek-1" sergisi sonrasında 1993'de "50 Numara Anı Bellek -2" sergilerinin küratörlüğünü yapmış, "bu sergiler 90'ların başında Türkiye'deki sanat ortamı içinde önemli küratöryel sergi pratikleri olmuştur."<sup>144</sup> Kortun, 1997 yılında Amerika'dan Türkiye'ye dönmüş ve Beyoğlu'nda ICAP'ı (İstanbul Contemporary Art Center) kurmuştur. Merkezin bünyesindeki kütüphanesi, merkezde düzenlenen çağdaş sanat tartışmalarının yanı sıra Kortun bu dönemde birçok serginin de küratörlüğünü üstlenmiştir.<sup>145</sup>

Aynı dönemde Ali Akay'ın Türkiye'ye dönüş yapması ve sanat sosyoloji ilişkisi üzerine çalışmaları, kitapları ve çağdaş sanat sergilerinde küratörlük yapması, Hasan Bülent Kahraman'ın Türkiye'de sanat ortamını çözümleyen yazılarının yayınlanması ve küratörlüğünü üstlendiği sergiler dönemin sanat ortamını hareketlendirmiştir.

4. İstanbul Bienali'nin küratörü Rene Block Türkiye çağdaş sanatçılarının uluslararası ilişkiler geliştirmesine katkı sağladı. 1994 yılında Beral Madra ve Sabine Vogel'in eşküratörlüğünde Almanya'da düzenlenen İskele sergisi ve 1998 yılında Rene Block ve Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlenen İskorpit: İstanbul'dan Güncel sanat sergileri ile Türkiyeli sanatçılar işlerini yurtdışında sergileme imkanı buldular. 1995–1998 arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin çatısı altında Ali Akay, Canan Şenol ve Balkan Naci İslimyeli gibi

---

<sup>143</sup> Altındere, **a.g.e.**, 6 s.

<sup>144</sup> **y.a.g.e.**, 6 s.

<sup>145</sup> **y.a.g.e.**, 8 s.

isimlerin danışmanlığını üstlendiği TÜYAP'da düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri de galerilerde kendilerine fazla yer bulamayan genç sanatçılara bir mecra oluşturdu.<sup>146</sup>

Türkiye Venedik Bienali'ne ilk kez 1956 yılında katıldı 1958 ve 1964 yıllarında birer kez daha konuk oldu ancak Türkiye'nin Venedik Bienali'ne tekrar katılması 1990 yılında 44. Venedik Bienali'nde mümkün oldu.

1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin yarattığı olumlu etki, birçok yabancı sanatçı ve eleştirmenin içten bir merakla mütevazı sergimizi gezmesine neden oldu bunlar Arasında Pierre Restany, Amnon Barzel, Jean Hoet, Pier Luigi Tazzi, Harald Szeemann, Bruno Cora, Anda Rottenberg, izledikleri kadarıyla ülkemizdeki sanat üretiminin uluslar arası sanat ortamında çoktan yer edinmiş olması gerektiğine değindiler.<sup>147</sup>

Türkiye kendisine özel bir pavyonu 2000'li yıllara kadar edinemese de Venedik Bienali'nde Türkiye'nin katılımları 1990 sonrasında oluşturulmaya başlanmıştır. 1990 yılındaki 44. Venedik Bienali'nde Türkiye, İtalya pavyonu içinde bir mekâna davet edildi. Mithat Şen ve Kemal Önsoy'un ikişer resmi sergilendi.1993 yılındaki 45. Bienal'de Türkiye yine İtalya Pavyonu içinde yer aldı. Serhat Kiraz ile Erdağ Aksel bir iş sergiledi. Köln'de yaşayan Adem Yılmaz'ın Türk-Alman ilişkileri üzerine bir çalışması da vardı. 1997 yılındaki 47. Bienal'de Serhat Kiraz ile İnci Eviner'in işleri bienal kapsamında “Modernlikler ve Bellekler-İslam Ülkelerinden Çağdaş Sanat” sergisinde yer aldı.1999 yılındaki 48. Venedik Bienali'nde küratör Harald Szeeman Türkiye'den bir sanatçıyı, Kutluğ Ataman'ı uluslararası sergiye davet etti.<sup>148</sup>

Türkiye çağdaş sanat ortamı asıl oluşumunu 2000 sonrasında tamamladı. 2000 sonrasında bankalar çağdaş sanata kurumsal destek verdiler. Garanti Bankası Platform Çağdaş Sanat Merkezi, Vasıf Kortun'un küratörlüğü'nde kütüphanesi,

---

<sup>146</sup> Altındere, **a.g.e.**, 7 s.

<sup>147</sup> Madra, **a.g.e.**, 2003, 135 s.

<sup>148</sup> Efnan Atmaca, “Türkiye'nin Venedik Tarihçesi”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223743>, (1-Temmuz-2009)

sanatçı arşivleri, düzenlediği sergiler ve residency programları ile Türkiye çağdaş sanat ortamının önemli merkezlerinden birine dönüştü. Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi'nin 2004 yılından itibaren düzenlemekte olduğu Levent Çalıkoğlu moderatörlüğündeki “Çağdaş Sanat Konuşmaları” isimli söyleşi serisinde Türkiye çağdaş sanat ortamının dinamikleri tartışıldı. Bu söyleşiler “Çağdaş Sanat Konuşmaları”, “Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler / Çağdaş Sanat Konuşmaları 2”, “90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat” isimleriyle kitaplaştırıldı. Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi 2006 Eylül'ünde René Block ile çalışmaya başladı ve “Türkiye'de Güncel Sanat” başlığı altında monografi ve sergi dizisiyle faaliyetlerinde yeni bir kanal açtı. Bu sergi dizisinde Nasan Tur, Hale Tenger, Halil Altındere, Ferhat Özgür, Cengiz Çekil, Şükran Moral, Ayşe Erkmen gibi çağdaş sanatın Türkiye'deki ilk isimleriyle birlikte genç sanatçıların işlerini de sergiledi. Bu sergiler Yapı Kredi Yayınları tarafından kitaplaştırıldı. Yapı Kredi Kültür Sanat Merkezi daha önce de Mehmet Güteryüz, Elina Brotherus, Gülsün Karamustafa Pınar Yolaçan gibi isimlerin de sergilerinin açıldığı bir mekan olmuştu. Aksanat, Ali Akay, Hasan Bülent Kahraman ve Levent Çalıkoğlu'nun küratörlüğünü yaptığı sergilerin yanı sıra Akbank Yayınlarının İngilizceden çevirtip bastığı sanat kitapları ve kütüphanesi ile de hizmet veriyor. Ayrıca Akbank Günümüz Sanatçıları Sergilerinin sponsorluğunu üstlenmekte ve sergiler Beyoğlu'ndaki Aksanat galerisinde açılmaktadır.

Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olan İstanbul Modern Sanat Müzesi 2000 yılında açıldı. Ulusal sergiler şef küratörlüğünü Levent Çalıkoğlu'nun yaptığı, fotoğraf sergileri küratörlüğü görevini Engin Özendes'in üstlendiği müzede, Cindy Shirman Jeff Wall, Ed Ruscha gibi dünyanın önemli çağdaş sanatçılarının işlerini kapsayan "Suyun Bir Arada Tuttuğu" ve “Andreas Gursky” sergilerinin yanı sıra Türkiye'de üretilen modern ve çağdaş sanatın başlangıç evresinden bugüne geçirdiği süreci kapsayan “Yeni Yapıtlar Yeni Umutlar” gibi sergiler düzenledi.

2000 sonrası dönemde 1980 sonrasında üretilen çağdaş sanat işlerinin tekrar hatırlanmasını öngören sergiler düzenlendi. Türkiye'de çağdaş sanatın gelişim sürecini araştıran kitaplar yayınlanmaya başlandı. Beral Madra'nın küratörlüğünde

Karşı Sanat Galerisi'nde 2001 yılında açılan “Bir Bilanço” sergisi, İstanbul Modern'in 2009'da açtığı “Yeni Yapıtlar Yeni Umutlar” sergileri ve Santral İstanbul'da açılan Fulya Erdemci'nin çağdaş bölümünün küratörlüğünü üstlendiği “Modern ve Ötesi” sergileri en dikkat çekenleri oldu. Ayrıca İpek Duben ve Esra Yıldız editörlüğünde Bilgi Yayınlarından 2008 tarihinde yayınlanan “Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar”, 2007 yılında Süreyya Yalçın, Halil Altındere editörlüğünde 15 yazar ve 78 sanatçının katılımıyla hazırlanan “Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006” Türkiye'de çağdaş sanat pratiğinin belleğini oluşturan kitaplardır. Erden Kosova ile Vasıf Kortun'un birlikte yazdıkları “Jahresring 51: Szene Turkei: Abseits oder Tor” adlı kitap 2006 yılında Almanya'da yayımlanmıştır.

2000'li yıllarla birlikte Türkiye'nin uluslararası bienallerdeki temsili de kurumsallaşmaktadır. 2001 yılındaki 49. Venedik Bienali'ndeki küreselleşme ve oryantalizmin sorgulandığı 'İturlı Bahçe' başlıklı Beral Madra küratörlüğündeki sergiye Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Şerif, xurban-net katıldı. 2003 yılındaki 50. Bienal'e Türkiye, küratörlüğünü Beral Madra'nın yaptığı Nuri Bilge Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Gül Ilgaz, Neriman Polat ve Nazif Topçuoğlu'nun fotoğraf ve video çalışmalarının yer aldığı “In Limbo”vbaşlıklı bir sergiyle katıldı. Sergisi, Arsénale'de pavyonu olmayan ülkelere ayrılan mekânda açıldı. 2005 yılında düzenlenen 51. Bienal'e Beral Madra'nın küratörlüğündeki Türkiye Pavyonu'nda Hüseyin Çağlayan'ın “Olmayan Varolan” adlı videosu vardı.<sup>149</sup>

2007 yılında 52. Venedik Bienali'nde Türkiye'yi Vasıf Kortun küratörlüğünde “Don't Complain” başlıklı enstalasyonu ile Hüseyin Alptekin temsil etti. Garanti Bankası'nın sponsorluğunda gerçekleşen sergiye, T.C. Dışişleri Bakanlığı, T.C. Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu ve Venedik Bienali/Türkiye Pavyonu Dostları destek verdi. Koordinasyonunu ise İstanbul Kültür Sanat Vakfı üstlendi. 2007 yılında Türkiye Pavyonu, Venedik Bienali'nin ana mekânı olan Arsénale'nin Artigliere binasında yer aldı.<sup>150</sup> 2009 yılında düzenlenen 53. Venedik Bienali'nin Türkiye

<sup>149</sup> Atmaca, **a.g.e.**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223743>, (1-Temmuz-2009)



Pavyonu'nun küratörlüğünü Başak Şenova üstlendi. “Dünyalar kurmak” isimli genel kavramsal çerçeve içinde Türkiye pavyonunda atlama, sekme, ya da sıçrama anlamında “lapses”<sup>151</sup> kavramı çerçevesinde Ahmet Öğüt'ün “İnfilak Etmiş Kent” ve Banu Cennetoğlu'nun “Katalog 2009” isimli işleri sergilendi.

Almanya'nın Kassel kentinde beş yılda bir düzenlenen dünyanın önemli sanat etkinliklerinden Documenta'nın 2007 yılında düzenlenen 12 cisine Türkiye'den Halil Altındere davet edildi. Altındere, festivale Mezopotamya'nın sözlü tarih taşıyıcıları olan hikâye anlatıcıları dengbejleri anlattığı 'Dengbejler' -isimli video çalışmasıyla katıldı. 2006 yılında düzenlenmeye başlanan sanatçıların galeriler bazında temsil edildiği İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı da çağdaş Türkiye sanatının yabancı küratörler ve koleksiyonerler tarafından tanınmasına destek verdi.

İstanbul'un 2010 Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi devletin çağdaş sanata fon aktarmasını da beraberinde getirdi. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni Beral Madra olarak belirlendi. Amber – Sanat ve Teknoloji Platformu, Görünürlük, Komşular Arası - Cihangir (İstanbul) / Mitte (Berlin), Sanatçılar Buluşuyor: İstanbullu Sanatçılar Kardeş Şehir Sanatçıları ile Buluşuyor, Sanatın Anadolu Aydınlanması, İstanbul'da Yaşıyor ve Çalışıyor, Taşınabilir Sanat olmak üzere toplam yedi proje kesinleşmiş durumda.

2000'li yıllar Türkiye çağdaş sanat ortamında sanatçı inisiyatiflerinin ortaya çıktığı dönem oldu. Bunun birinci önemli nedeni sanatçıların kendilerine galeriler dışı bir mecra aramalarıydı.

“Özel müzeler (ya da batı modernizmi hattı üzerinde kurulan içerikli müzeler) kamusal alana var gücüyle saldırıp, bu tür sanat mekanlarını özelleştirmeye açınca; birçok genç sanatçı ve küratör de

---

<sup>150</sup> Anonim, “Venedik Bienali 52. Uluslararası Sanat Sergisi'nde Türkiye”, İstanbul Kültür Sanat Vakfı İnternet Sayfası, <http://www.iksv.org/detay.asp?id=93>, (3-Temmuz-2009)

<sup>151</sup> Başak Şenova, “Kavramsal Çerçeve”, **Venedik Bienali Türkiye Pavyonu İnternet Sayfası**, <http://venicebiennial-turkey.org/>

kendi inisiyatifleriyle ve diğler sanatçılarla işbirliği içinde yeni projeler, yayınlar sergiler üretme ve uluslar arası ve yerellikler arası ağların arasında var olma ihtiyacı hissettiler.”<sup>152</sup>

Avrupa birliği müzakereleri devam eden Türkiye’den sivil inisiyatiflerin Avrupa fonlarından yararlanma imkanına sahip olmaları da bu süreci destekleyen bir olguydu. 1997 yılından beri, 1980’lerde Anadolu’nun çeşitli yerlerinden Galata’ya göç etmiş komşularıyla ortaklaşa oluşturabilecekleri deneyimler üzerine çalışan Özge Açıkkol ve Seçil Yersel ve Güneş Savaş tarafından kurulan Oda Projesi, İstanbul’daki genç sanatçı ve küratörleri destekleyen bir girişim olan ve 1999 yılında kurulan Apartman Projesi, sanatçı Didem Özbek ve Osman Bozkurt ve küratör Fatoş Üstek tarafından disiplinlerarası bir proje olarak hayata geçirilen PIST ve on yıldır beraber sergiler açan bir grup sanatçının oluşturduğu Karaköy Hafriyat sivil inisiyatiflerin arasında yer alıyorlar.<sup>153</sup>

İstanbul, ilk çağdaş sanat eğilimlerinin gerçekleştiği 1980’li yıllardan itibaren önemli ve hızlı bir şekilde çağdaş sanat ortamını oluşturdu. Bu süreci Vasıf Kortun İstanbul Mucizesi olarak tanımlamaktadır:

İstanbul’un gösterdiği değişim, zamana yayıldı. İstanbul Bienali 1987’den bugüne kesintisiz sürmekte, sanatçılar ve güncel sanat ortamı, benzer konumdaki kentlerdeki mucizelerin aksine, üzerinde bir talep olsa da, kurumsal koşulların verimsizliğine karşın, kendini ihraç etme ve reklam etme zorunluluğunda hissetmedi, aşağılanmadı. İstanbul’un önemini yeni yeni kavramaya başlıyoruz. Kentin 1990ların sonunda ivme kazanan dönüşümü ve sanat ortamı belirgin bir sinerji içinde; Berlin gibi yabancı illerimizden Anadolu’nun doğusundaki illere uzanan devasa bir bölge İstanbul’un çekim alanında.<sup>154</sup>

1980 sonrasında Türkiye’nin yaşadığı değişim ve dönüşümler İstanbul çağdaş sanat ortamında yansımalarını buldu. Bu yansımalar hem özel kurumların çağdaş sanatı destekleyici işlev kazanmaları ile gerçekleşti hem de sanatçıların işlerini oluşturdukları kavramsal çerçeveleri belirledi. Çağdaş sanat ortamında sanatçıların etrafında işler ürettikleri bireyselleşme, göç, siyaset, kimlik, etnik farklılıklar,

---

<sup>152</sup> Pelin Tan, “Sanatçı Kolektifleri, İniyatifler ve Sanatçı Yönetimindeki Mekanlar”, **Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986–2006**, 130 s.

<sup>153</sup> **y.a.g.e.**, 131–134 s.

<sup>154</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/introduction.html>

cinsiyet, cinsel ayrımcılık, kamusal alan/özel alan kavramları, karşılıklarını 1980 sürecinde bulan kavramlardı.

### 3.BÖLÜM

## TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF

Modern sanat düşüncesinin sanatsal disiplinleri kendi iç mantıkları çerçevesinde gelişmesi ve disiplinlerin ayrılığı söyleminin fotoğraf sanatındaki karşılığı, “*fotoğrafın kendi yetenek ve geleneklerine gönderme*”<sup>155</sup> yapmasıydı. Modern sanat düşüncesi “*nasıl resmin, resmi konu almasını istiyor idiyse, fotoğrafçılık da fotoğraf sanatını konu*”<sup>156</sup> almalıydı. Modern sanat düşüncesi, fotoğraf disiplinini sanatçılar, medyumun metotları, estetik ve teknik gelişimleri açısından değerlendirdi; amaç onun kendine özgü içsel yasalarının keşfiydi. Modern düşüncenin fotoğraf disiplini üzerindeki yansıması fotoğrafın kapasitelerini araştıran ve onun yasalarını belirleyen fotoğrafçıları öngörüyordu.<sup>157</sup> Modern sanat düşüncesi bağlamında fotoğraf disiplininin karakteri orjinallik, ustalık, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik kavramları etrafında tanımlanmaktaydı.

Modern sanat düşüncesinin “disiplinlerin ayrılığı” yasası ise-fotoğraf sanatı açısından-fotoğraf ve diğer sanatsal disiplinler arasındaki fotoğrafın bulunuşundan itibaren var olan gerilimli bir alanı işaret etmekteydi. Fotoğrafi el ürünü olmadığı için kusurlu bulan algının sonucu olarak oluşan bu alan, (modern sanat müzelerindeki fotoğraf bölümlerinin ayrılığı, sanat tarihi ve fotoğraf sanatı tarihi kitaplarının ayrılığı, fotoğrafçı-sanatçı ayrılığı) fotoğrafın özerkliğinden öte fotoğraf üzerindeki tarihi bir dayatmayı, fotoğraf için ayrı yapı, kurum ve izleyicinin ön görülmüş olduğunu açığa çıkarmaktaydı.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> John Szarkowski, aktaran Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, 2002 İstanbul, 115 s.

<sup>156</sup> Grundberg, **a.g.e**, 115 s.

<sup>157</sup> Charlotte Cotton, **The Photograph As Contemporaray Art**, 191 s.

<sup>158</sup> Grundberg, **a.g.e**, 117 s.

Modern sanat söyleminin ön koşulları olan ve onu şekillendiren (müze, sanat tarihi, özgünlük ve mutlak benzersizlik gibi) tüm kurumlarından kopuşunu ifade eden postmodern söylemin sanatın alanına soktuğu çoğulluk kavramı<sup>159</sup>, çağdaş sanatın birincil niteliğine dönüştü. Çağdaş sanatın bu eklektik yapısı içinde fotoğraf modernist bağlamından farklı biçimlerde yer aldı. Çağdaş sanatta fotoğraf pratikleri yapılan araştırma sonucunda 4 başlık altında incelendi.

Modern yaşamın ve modern gerçekliklerin görünümleri olarak gazete ve dergilerden alınan fotoğrafların sanat yapıtlarına dahil edilmesi: Çağdaş sanatın alanı ile yaşamın alanını yaklaştırma çabaları bağlamında gelişti. Dada fotomontajları ile başlayan toplumsal belleğe, modern yaşama gönderme yapmak amacıyla hazır-yapım nesne olarak fotoğraf kullanımı, Roesenberg'in kombine-paintingleri, Pop Sanat, Foto-gerçekçilik akımı ve enstalasyon sanatı içindeki kullanımlarına evrildi. Bu örnekleri, fotoğrafın bağlamından koparılarak “yeniden kullanımı” olarak tanımlamak mümkündür.

Kavramsal sanat bağlamında günlük yaşamın görsel belgeleri olarak kullanımı: ve fikri sanat yapıtının temeli olarak gören kavramsal sanat ile başlayan süreçte ise fotoğraf, günlük yaşamın sıradan görsel belgeleri olarak kullanıldı. Yapıtın merkezine fikirleri koyan kavramsalcılık, imgelere başvurması gerektiğinde fotoğrafı mekanik bir araç olarak kullandı. Bu da modernist anlamda fotoğraf sanatçısı kavramının geri çekilmesi anlamına geliyordu, çünkü kavramsal sanatta teknik yetkinlik ve güzellik önemsizdi; kullanılan medyumun kendisinin ne olduğu da önemli değildi.

Fotoğrafın çağdaş sanat pratiklerinin belgesi olma süreci ise Marcel Duchamp'ın “Çeşme” yapıtı ve Alfred Stieglitz'in onu sanatsal bağlama taşıyan fotoğrafı ile başladı. Fotoğraf, performans, happening ve beden sanatı gibi anlık ya da arazi sanatı ve kamusal sanat gibi müze ve galeri dışı sanatsal pratikleri belgeleyerek basınla, kitaplarla ve izleyiciyle buluşturdu. Bu sürecin ikinci aşaması ise bu

---

<sup>159</sup> Douglas Crrimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul 2002, 121 s.

pratiklerin seyirci önünde değil fotoğraf makinesi önünde fotoğraflanmak üzere ve amacıyla oluşturulmasıydı. Bu kullanımında fotoğraf, yapıtı izleyiciyle buluşturarak sanatsal bağlama taşımanın ötesinde, onu oluşturan öğelerden biriydi.

Çağdaş sanatın eklektik yapısının ürettiği fotoğrafın diğer bir kullanım biçimi ise “yeniden üretim” olarak tanımlanabilir. Bu tarz, sanat tarihinden imgelere, modern mitlere gönderme yaparak kurgulanan sahnelerin fotoğraflanması, ya da sanat tarihinden herhangi bir eserin fotoğraflanarak yeniden üretilmesi şeklinde görünür oldu. Özgünlük kavramını ve temsil sorununu tartışmaya açan bu tarz çerçevesinde üretilen çalışmalarda, imgeler geleneksel anlamlarından koparılmakta ve yapı söküme uğratılmaktaydı.

Çağdaş sanattaki fotoğraf pratikleri, 1970’li yıllarla birlikte ve sonrasında pop art , kavramsal sanat ve postmodern sanatla devam eden çizgide dünya çağdaş sanat ortamında merkezi bir yer kazandı. Fotoğrafın çağdaş sanatın geniş alanlarında kullanımı, iki niteliği üzerinde temellenmekteydi. Birincisi fotoğrafın belge ve sanat olarak ikili statüsü, diğeri ise teknolojik gelişmelere bağlı bir medyum olduğu için estetiğinin sürekli olarak güncellenmesiydi. Fotoğrafın karakteri, uzun pozlamanın zorunlu olduğu ilk dönemlerinden, taşınabilir fotoğraf makinelerine, renkli fotoğraftan, dijital teknolojiye ve görüntü işleme programlarına uzayan süreçte, çağının ruhunu yansıtmaktaydı.

Türkiye’de çağdaş sanat uygulamaları Türkiye’nin dünya ile bütünleşmesinin sonucu olarak 1980 sonrasında çağdaş sanatın kurumsallaşmasını oluşturduğu ilk eğilimler dönemi içinde görünür oldu. Sanatçılar, çağdaş sanat akımları çerçevesinde yapıtlarını oluştururken fotoğrafa da başvurdular ve fotoğrafın yukarıda sayılan kullanım biçimleri Batıdaki gibi tarihsel bir gelişim süreci içinde değil aynı dönemde örneklerini verdi. Türkiye’de çağdaş sanattaki ilk fotoğraf pratikleri çoğunlukla sanatsal ifade alanları arayışındaki fotoğraf dışı disiplinlerden gelen sanatçılar tarafından üretildi. Çünkü fotoğrafçılık faaliyetlerinin resmi ideoloji tarafından yönlendirildiği 1923–1950 arası ve dernekleşme, akademik olarak kurumsallaşma çabalarının görünür olduğu, dergicilik denemelerinin yapıldığı, görece

profesyonelleşmenin yaşandığı 1950–1980 arası dönemde Türkiye fotoğraf ortamı ise kurumsallaşmasını tam anlamıyla tamamlayamamış bir yapıya sahipti. Türkiye'nin fotoğraf ortamının kurumsallaşması, fotoğraf okullarının açılması ve ilk fotoğraf eğitimi almış sanatçıların varlığı 1980 sonrası dönemde görünür oldu.

### 3.1. 1980 Öncesi Türkiye'de Fotoğraf

Fotoğrafın bulunuşu 28 Ekim 1839'da Takvim-i Vakayı gazetesi tarafından Osmanlı İmparatorluğu'na "... bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna(satıh) ortaya çıkmış."<sup>160</sup> Osmanlı Hükümeti fotoğrafı kısa süre içerisinde benimsedi ve kullanıma soktu. Sultan Abdülmecid döneminde fotoğrafçılara nişan verilmesi geleneği başladı<sup>161</sup>, Sultan 2. Abdülhamid ise özel olarak görevlendirdiği fotoğrafçılara Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altındaki toprakları, ülkedeki olayları ve temel kurumları fotoğraflattı ve yabancı devlet adamlarına hediye etti. Sultan 2. Abdülhamid, tahta çıkışının 25. yılı şerefine çıkarılacak af için mahkumların fotoğraflarını çektirerek affedeceği kişileri fotoğraflarına bakarak seçti. Yabancı devlet adamların ziyaretlerini de yine çektirdiği fotoğraflar aracılığıyla takip eden Sultan 2. Abdülhamid'e ait bir karanlık odanın Yıldız Sarayı Harem Dairesi'ndeki varlığı tahtan indirilişi sırasında öğrenildi.<sup>162</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1873 yılında Viyana'da Sultan Abdülaziz döneminde açtığı sergide Pascal Sebah tarafından çekilmiş tüm vilayetlerin geleneksel giyimini ve folklorik adetlerini belgeleyen fotoğraflar sergilenmişti.<sup>163</sup> 1867'de Paris sergisinin Türk pavyonunda ise Sultan Abdülaziz döneminde saray

<sup>160</sup> Engin Çizgen, **Türkiye'de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, 22 s.

<sup>161</sup> Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839–1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 15 s.

<sup>162</sup> **y.a.g.e.**, 28–31 s.

<sup>163</sup> Özendes, **a.g.e.**, 65 s.

Abdullah Biraderlerin İstanbul ve çevresinin yaşantısını yansıtan fotoğrafları sergilendi.<sup>164</sup> Sultan 2.Abdülhamid, fotoğrafı modernleşme sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürünü ve zenginliklerini Batılı ülkelere göstermek için kullandı. Bu dönemde fotoğrafçılık, İslamiyet ve Musevilikteki tasvir yasağı nedeniyle Ermeniler başta olmak genellikle Hıristiyan azınlığın elindeydi. Ermeni ve Rumlar arasında usta çırak ilişkisi şeklinde yaygınlaşan bir meslek olarak fotoğrafçılık, Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri okullarda da öğretilmesi<sup>165</sup> sayesinde 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın belgeleyicisi asker fotoğrafçıları oldular.

Sonuç olarak Osmanlı döneminde fotoğraf, saray tarafından kullanılmış ve desteklenmiştir. Bu sayede Sultan 2. Abdülhamid döneminde modernleşme süreci içindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyeti altındaki topraklar fotoğraflandı ve bugüne Osmanlı toplumunun yaşayışını, Osmanlı mimarisini belgeleyen önemli bir görsel miras kalmış oldu. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte fotoğraf kullanımı yine devlet tarafından ideolojik bir araç olarak sürdü.

### 3.1.1 Erken Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı 1923-1950

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte fotoğraf, yeni kurulan cumhuriyetin belgeleyicisi olarak kullanıldı. Yeni kurulan Cumhuriyet, kuruluş aşamalarından itibaren Atatürk'ün emriyle belgelendi.

“Altı yüzyıllı aşkın Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, Türkiye'nin ve Türk insanının tanıtılması dönemini başlattı. Bu tanıtımda en büyük görevi Vedat Nedim Tör'ün başkanlığında Matbuat Umum Müdürlüğü üstlendi, *La Turquie Kemaliste* adı ile çıkartılan periyodik yayın ve pek çok tanıtıcı kitap, fotoğraflarla bezenerek dünyaya dağıtılmaya başladı.”<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Özendes, **a.g.e.**, 138–141 s.

<sup>165</sup> **y.a.g.e.**, 68-69 s.

<sup>166</sup> Çizgen, **a.g.e.**, 75 s.



1933–1937 yılları arasında Avusturya asıllı fotoğrafçı Othmar Pfershy, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün sözleşmeli fotoğrafçısı ve devlet görevlisi olarak Anadolu'yu gezerek tarihi yapıları, kent peyzajlarını ve insan yaşamını ele alan fotoğraflar çekti. “Fotoğraflarla Türkiye” adı altında Almanya’da baskısı yapılan bir kitapta toplanarak dünyanın değişik kentlerinde sergilendi.<sup>167</sup> Othmar Pfershy'nin çektiği fotoğraflar genç Cumhuriyetin modernleşme sürecinin görsel belgelerini oluşturmaktaydı. 1929 yılında cumhuriyet tarihinde ilk kez foto muhabiri unvanıyla Ankara Ulus Gazetesi'ne atanan Cemal Işıksel, Atatürk'ü ve başkent olarak yeniden inşa edilen Ankara'yı fotoğrafladı. Cumhuriyet gazetesi fotoğrafçısı Selahattin Giz de aynı dönemde İstanbul'daki yeni yaşamı fotoğraflamaktaydı. Genç Cumhuriyet döneminde fotoğrafa ve fotoğrafçıya düşen en önemli görev ve sorumluluklardan biri, yeni Türkiye'nin tanıtılması oldu. Bir yandan yurdun doğal güzellikleri ve tarihi zenginlikleri belgelenirken diğer taraftan da genç cumhuriyetin görsel tarihi oluşturuldu. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayınlanan tanıtıma yönelik fotoğraf albümlerinin veya dergilerin siyasal kadronun görüşlerine uygun olarak hazırlandığı gözlemlenebilir.<sup>168</sup> Cumhuriyetin ilanı sonrasında Müslüman Türklerin açtığı fotoğraf stüdyolarında artış gözlemlendi. Anadolu da dahil olmak üzere birçok fotoğraf stüdyosu açıldı.<sup>169</sup>

Türkiye’de ilk fotoğraf eğitimi 1932 yılında Halkevlerinde açılan fotoğraf kursları ile başladı. Aynı yıl Şinasi Barutçu, Gazi Terbiye Enstitüsü'ne yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olarak atandı. Barutçu aynı zamanda Halkevlerinin fotoğraf çalışmalarını yönlendirmekteydi ve 1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk fotoğraf dergisi olan ve sadece 2 sayı yayınlanabilen “Foto” dergisini çıkarttı.<sup>170</sup> 1940’lı yıllarda Zeki Faik İzler, Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf dersleri

---

<sup>167</sup> Ak, **a.g.e.**, 220–229 s.

<sup>168</sup> Güler Ertan, “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayırarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler”, **Fotografya İnternet Dergisi**, S 4, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/guler.html>, (10-Haziran 2009)

<sup>169</sup> Ak, **a.g.e.**, 97 s.

<sup>170</sup> Çizgen, **a.g.e.**, 76 s.

vermekteydi. Türkiye'nin kurucu parti CHP tarafından yönetildiği 1923-1950 arası dönemde resmi ideoloji tarafından yönlendirilen yeni, genç ve modern Türkiye imajı yaratarak cumhuriyetin dünyaya tanıtılması amacına hizmet eden fotoğraf çalışmaları üretildi.

### 3.1.2. Toplumsal Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe 1950-1980

Türkiye'nin çok partili sisteme geçişi, 1950 yılından başlayan ilk liberalleşme adımlarıyla birlikte ve buna bağlı olarak ortaya çıkan göç olgusuyla devam eden süreçte fotoğrafçılar yaşanan değişimleri belgeleme eğilimi içine girdi. İlk süreçte güzeli araştıran, insan ve doğa ilişkilerini görselleştiren fotoğraf etkinlikleri liberalleşme yönündeki gelişmelerle birlikte toplumsal sorunların üzerine gitme biçiminde değişim geçirdi. Bu dönemde baskı tekniklerinin gelişmesi sayesinde basın fotoğrafçılığı gelişti ve akademik anlamda kurumsallaşma yolunda gelişmeler yaşandı.

1950'lerde Anadolu'yu fotoğraflarken fotoğrafçıların benimsediği romantik yaklaşım, 1960'lı yıllarla birlikte büyük kentlerdeki çarpık kentleşme ve göçün doğurduğu sosyal problemler nedeniyle toplumsal gerçekçi bir platforma taşındığı. *“1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başında genel eğilimi simgeleyen köy gerçeği, 1970'li yıllara kadar büyük kent gerçeğine, 1970–80 arasında ise kenar mahalle gerçeğine dönüştü.”*<sup>171</sup> Bu dönemde öne çıkan isim Ara Güler'di. Güler'in 1950 sonrasında İstanbul'da çektiği fotoğraflar imparatorluğun başkenti İstanbul'un yeni sakinleri ile ilişkisini gösteren, değişmekte olan İstanbul'u yansıtan önemli belgelerdir.

1950 sonrası süreçte ofset baskı tekniği nedeniyle gazetelerin fotoğraf basma kalitesinin artması, Yeni İstanbul ve Hürriyet gibi fotoğrafa geniş yer veren büyük

---

<sup>171</sup> Ahmet Öner Gezgin, “1980 Sonrası Fotoğrafçılık”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 533 s.

gazetelerin yayına başlaması, Semiha Es'in tüm dünyada çektiği fotoğrafları yayımlayan Hayat mecmuası gibi yayınları artması basın fotoğrafçılığının gelişmesini de sağladı. 1976 yılında Engin Çizgen tarafından yayınlanmaya başlayan 1981 ortalarına kadar 45 sayı yayınlanan Yeni Fotoğraf Dergisi<sup>172</sup> Türkiye'nin ilk uzun soluklu fotoğraf dergisi oldu

1950'de TAFK Türkiye Amatör Foto Kulübü'nün, 1957 yılında ilk Türk Foto Muhabirleri Cemiyeti'nin, 1959'da Trabzon Amatör Foto Kulübü'nün kurulmasıyla birlikte Türkiye fotoğraf ortamında dernekleşme faaliyetleri başladı. 1959 tarihinde, Erenköy Amatör Foto Kulübü adıyla kurulan İFSAK bu tez çalışması tamamlandığı tarihte faaliyetinde devam etmekteydi. Özellikle kurduğu uluslararası bağlantıları ve dergisiyle İFSAK 1980 sonrası Türkiye fotoğraf ortamının şekillenmesinde rol oynadı.

Bu dönemde fotoğraf eğitiminin akademik anlamda kurumsallaşması yolunda ilk adımlar da atılmaya başlandı. Vehbi Yazgan, 1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Grafik bölümünde fotoğraf dersi vermeye başladı. Avusturya'da renkli fotoğraf üzerine master yapan Güler Ertan'ın Grafik Bölümü içinde fotoğraf eğitimi vermeye başlaması eğitimi bir seviye ileri taşıdı. Türkiye'nin akademik anlamda ilk fotoğraf bölümü Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Mimar Sinan Üniversitesi) bağlı olarak Fotoğraf Enstitüsü adıyla 1978 yılında kuruldu.<sup>173</sup> 1950–1980 arası Türkiye fotoğrafının 1980 sonrası göstereceği gelişmenin temellerinin atıldığı dönemdi. 1978 yılında ilk kez akademik olarak üniversite düzeyinde eğitime başlayan fotoğraf bölümü, mezunlarını yine 1980 sonrasında verdi.

---

<sup>172</sup> Çizgen.a.g.e., 92 s.

<sup>173</sup> y.a.g.e., 87-88 s.

### 3.2. 1980 Sonrası Türkiye’de Fotoğraf

Türkiye fotoğraf ortamının bugünkü görünümü 1980’in dinamiklerine bağlı olarak şekillendi. Bu dinamiklerin ilki Türkiye fotoğraf ortamının kurumsallaşmasıydı. İkincisi ise dünya ile bütünleşme sürecinin getirisi olarak kurulan uluslararası bağlantılar sayesinde dünya fotoğrafından örneklerin Türkiye’de sergilenmeye başlanmasıydı. Ancak kurumsallaşmasını görece olarak tamamlayan, uluslararası bağlantılar kurmaya başlayan Türkiye fotoğraf ortamı, kendi iç dinamikleri nedeniyle kutuplaşmalar yaşadı. Bunların ilki Freund’un yaptığı gibi bir ayrımdı. Biri kendilerini toplumsal olaylara karşı sorumlu hisseden sosyal belgesel fotoğrafçılar diğeri ise fotoğrafı sanatsal bir ifade aracı olarak kullananlardı.<sup>174</sup> Fotoğrafın toplumsal bir misyon sahibi olması gerektiğini savunan belgesel fotoğrafçılar, 1980 askeri müdahalesi sonrasında baskı ve sansür döneminde içlerine kapandı. Yine 1980 sonrasında getirisi olarak dünya ile bağlantı kurma çabasındaki fotoğrafçılar ise Türkiye literatürüne deneysel fotoğraf olarak giren soyut dışavurumcu bir düzleme kaydılar. Bir diğeri ayrım ise 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de görünür olmaya başlayan çağdaş sanat akımları çerçevesinde fotoğraf kullanan sanatçılar ve fotoğraf sanatçıları arasında oluştu. Bütün bu eğilimler birbirlerine değmeden farklı kaynaklardan beslendi Türkiye’de.

İstanbul Bienalleri ile başlayıp İstanbul’un 2010 Avrupa Kültür Başkenti seçilmesiyle devam eden İstanbul’un dünya çağdaş sanat ortamının bir parçasına dönüşmesi süreci, dünyada 1970’li yıllarda ortaya çıkan bir olgunun Türkiye’de 2000’li yıllarda fark edilmesini sağladı. Tüm kullanım şekilleriyle fotoğraf, çağdaş sanatın yükselen yıldızı konumundaydı. Galerilerin ve küratörlerin bu fark edişleri ve fotoğraf sanatçılarının içine kapalı fotoğraf ortamı yerine gelecek vaat eden İstanbul çağdaş sanat ortamına kaymalarıyla fotoğraf sanatçısı ve fotoğraf kullanan sanatçıların çalışmaları aynı mecralarda sergilenmeye başladı.

---

<sup>174</sup> Freund, **a.g.e.** 171 s.

Bu bölümde Türkiye’de 1980 sonrasında çağdaş bir ifade olanağı olarak fotoğrafın gösterdiği gelişim iki ayrı kol üzerinden incelendi.

### **3.2.1. Türkiye Fotoğrafında Çağdaşlaşma Süreçleri**

1960–1970 arasında kent gerçeğini, büyük kentlerin göçle birlikte dönüşümlerini belgeleyen fotoğrafçılar, 1970–1980 arasında kenar mahalle gerçeğini belgeleme yoluna gitmeleri dönemin ruhuna uygun olarak yaşanan bir değişimdi. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ve ardından gelen baskı döneminin kitleleri depolitize edip, toplumu sansür ve sonrasında oto sansürle baş başa bırakması fotoğrafın belge olarak toplumsal mücadelenin yanında yer alması gerektiğini savunan sosyal belgesel fotoğrafçıların hareket kabiliyetlerini yitirmelerine neden oldu. Durumun yarattığı küskünlük ise 1980 sonrasında yaşanan özgürleşmenin sanat alanında yansımalarının bir sonucu olarak Türkiye’de görülme imkanı bulan sanatsal alanda fotoğrafın farklı şekillerde kullanımlarına karşı mesafeli durmalarına neden oldu. İşin çelişkisi ise Türkiye fotoğrafının kurumsallaşma sürecini yaşadığı, ilk üniversite eğitimi fotoğrafçıları mezun ettiği, sanat kitaplarının Türkçeye çevrildiği, uluslararası bağlantıların kurulduğu ve İstanbul Bienali’nin düzenlenmesiyle birçok farklı işe ulaşma olanağına sahip oldukları bir dönemde bu değişimlere gözlerini kapamalarıydı.

1980 sonrası Türkiye fotoğrafı, hem akademik anlamda, hem derneklerin faaliyetleri açısından; hem de açılan fotoğraf merkezleri ile kurumsallaşmasını yaşadı. 1978 yılında eğitime başlayan Akademi bünyesindeki Fotoğraf Enstitüsünü, 1984 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, 1989’da Yıldız Teknik Üniversitesi Meslek Yüksek Okulu bünyesinde kurulan Fotoğrafçılık Programı, 1995 yılında da Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü takip etti. 1980 sonrasında akademik olarak fotoğraf eğitimi almış kişilerin fotoğraf işleri ürettikleri yeni bir dönem başladı. İlki 1985 yılında düzenlenen İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri başta olmak üzere düzenlenen etkinlikler, Türkiye fotoğrafçılarına dünya fotoğrafından örneklerle tanışma imkanı sağladı.

Ancak 12 Eylül 1980 ve sonrasında yaşanan baskı dönemi fotoğrafı toplumsal sorunların belgeleyicisi olarak gören sosyal belgesel fotoğrafçıların içlerine kapanmalarına ve onların fotoğrafa biçtikleri toplumsal sorumluluğun dışındaki yeni, Türkiye literatürüne deneysel, avangard olarak geçen fotoğraf işlerine karşı önyargılı bir yaklaşım geliştirmelerine neden oldu. Gezgin, iki alan arasında yükselen duvarı şöyle tanımlamaktadır:

1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlanma çabalarında, geleneksel kalıpları kıran alternatif bir çizginin oluştuğu dönemdir. Kendini belli sanat akımlarına bağlayan, yeni kuramlara gereksinim duyan bu anlayış; 1980 öncesindeki bireysel farklılıklarla zenginleşeceğine, bir daralma sürecine giren, karamsarlık ve sefaleti toplumsal bir suç olarak görüp çalışmalarına yansıtan, sosyal gerçekçi fotoğrafçılığın klişeleri arasında sıkışıp kalan düşünceye tepki olarak doğmuştur. Böylece 1980 öncesine betimleye dayanan “belgesel fotoğrafı” ile yaşamsal boyutu farklı bir biçimde irdeleyen, “avangard” ya da literatürdeki yerleşik kavramıyla “deneysel fotoğrafı” arasında, bugün de varlığını hissettiren bir duvar yükselmiş oluyordu. Kültür sınırlarının şeffaflaştığı, sanatlar arası duvarların çöktüğü, diyalogun olanca hızıyla sürdüğü bugün de gereksiz olan bu çekişmelerin dikkati çok daha önemli sorunlardan uzaklaştırıp başka yönere çektiğini de kabul etmek gerekir.<sup>175</sup>

Gezgin, 1995 yılında yazdığı yazısında 1980’den sonra gerek uygulamalı gerekse kuramsal olarak gözlenen canlılığın fotoğrafçıları deneyselliğe sürüklediğini bunun da Türkiye’de iki farklı düzlemde gerçekleştiğini belirtir. Birinci düzlemde fotoğraf, nesnel görüntünün nesnelliğini aşmakta ve aracın bütün olanaklarını kullanmaktadır. Bu soyut ekspresyonizm düzlemidir. Bu dönemde soyut dışavurumcu işler üreten fotoğrafçıları arasında Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Nuri Bilge Ceylan, Emine Ceylan, Laleper Aytek, Kamil Fırat, Maggie Danon’ın ismi sayılabilir.<sup>176</sup>

1980 sonrasında baskı döneminde görülen bireyselleşme olgusu fotoğrafçıları için de geçerli olmuş, 1980 öncesinin kent ve insan görüntüleri yerini, kapalı mekanların boğucu atmosferine ya da doğaya kaçışa, çoğunlukla da deniz ve kıyı görüntülerine bırakmıştır; işlenen konular ise çoğunlukla modern insanın sıkıntıları olmuştur. Bu fotoğraflar Türkiye’de literatüre deneysel fotoğraf çalışmaları olarak

---

<sup>175</sup> Gezgin, (1996) **a.g.e.**, 534 s.

<sup>176</sup> **y.a.g.e.**, 535 s.

geçmiştir. Bu kategori altında adı geçen çalışmalar anlamın teknik denemelerle oluşturulması çabaları olarak değerlendirilebilir.

1980 sonrasında özel kurumların fotoğrafı destekleyici işlevi, kurulan uluslararası bağlantılar ile dünyanın önemli fotoğrafçılarının açılmaya başlanan sergileri sayesinde fotoğraf ortamı canlandı. 1980 yılının başında Albert Kahn'ın koleksiyon sergisi, 1983'de Bulgaristan Fotoğraf Kulübü'nün "Bulgar Fotoğrafından Bir Kesit Sergisi", 1984 yılında İstanbul Festivali kapsamında "Bill Brant Sergisi" 1985 yılında "Margaret Burke White Sergisi", 1986 yılında "Andre Kertesz Sergisi", 1991'de "Ansel Adams Sergisi", "Henri Cartier Bresson Sergisi" gibi dünyanın önemli fotoğrafçılarının sergileri Türkiye'de açıldı.<sup>177</sup> 1989 yılında kurulan Fotoğrafevi gibi özel kurumlar ve galeriler de fotoğrafın Türkiye'de destekçisi oldular.

1985 yılında başlayan İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri de ulusal ağırlıklı bir etkinlik olmakla birlikte geliştirdiği uluslararası bağlantılar sayesinde 1990 yılında Jean Jacques Lucas, "Summerdreams" Paul Nadar'ın "Orta Asya Yolculuğu" 1994"Almanya'da Portre Fotoğrafçılığı 1850–1918", 2000 yılına gelindiğinde ise Kent Klich'in "El Nino" serisini ve Andres Petersen'in "Cafe Lehmitz" ve "Akıl Hastaları" serilerini sergilediler. 1995 yılında başlayan İstanbul Saydam Günleri de devam ettiği 10 yıl boyunca Türkiye fotoğraf ortamında canlılık yarattı. 1988 yılında yayın hayatına başlayan 23 sayı yayınlanarak 1991 yılında kapanan Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi de çağdaş fotoğraf akımları gibi yazı dizileri ile fotoğraf ortamının dünyayı tanınması konusunda etkili oldu. İFSAK Fotoğraf ve Sinema Dergisi günümüze kadar varlığını sürdürememiş olsa da 1986 sonrası dönemde fotoğraf ortamının canlılığını destekledi. 1995 yılında yayın hayatına başlayan Fotoğraf Dergisi hala yayınlanmaktadır. 1997 yılında Boğaziçi Üniversitesi Fotoğrafçılık Kulübü tarafından hayata geçen Geniş Açı, on yıllık yayın hayatının sonunu 2006 yılında 50. sayıyla getirdi.

---

<sup>177</sup> Gezgin, .a.g.e., 536 s.

2009 yılında İstanbul'daki fotoğraf merkezleri İstanbul Fotoğraf Merkezi, Fotoğraf Evi, İFSAK, Fotoğraf Vakfı, Galata Fotoğrafhanesi ve ilk özel galeri olan Elipsis'dir. 2003'te kurulan İstanbul Fotoğraf Merkezi (İFM), arşiv baskıları yapmakta, temel, siyah beyaz, stüdyo tanıtım alanlarında fotoğraf seminerleri vermekte ve fotoğraf sergileri açmaktadır. İlk olarak Ara Güler retrospektifi sergisi açan İFM, 2007 yılında Leica ile yaptığı anlaşma ile Leica Galeri adını aldı ve Leica Sergileri İstanbul'da da sergilenmeye başlandı. Leica Galeri ilk olarak Sebastiao Salgado'nun Hindistan fotoğraflarını 1.02.2007 – 24.03.2007 tarihleri arasında sergiledi. İFSAK 20. İstanbul Fotoğraf Günleri'nde fotoğrafı malzeme olarak kullanan çağdaş sanat üretimlerini "Metamorfoz" başlığı altında sergiledi. Koç Allianz sponsorluğuyla çalışan Fotografevi de sergiler açmakta, fotoğraf atölyeleri düzenlemektedir. Ocak 2006'den bu yana Ara Güler'in genel yayın yönetmeliğini yaptığı İz Dergisi Fotografevi bünyesinde çıkartılmaktadır. Dergide Türk ve yabancı fotoğrafçıların portfolyoları çift dilli olarak Türkçe-İngilizce sunulmaktadır. Fotoğraf Vakfı belgesel fotoğraf, Galata Fotoğrafhanesi de her alanda fotoğraf atölyeleri düzenlemektedir. Fotoğraf Vakfı bünyesinde basın fotoğrafçılığını uluslararası düzeyde destekleyen Hollandalı World Press Photo ile yaptığı iş birliği anlaşması sonrasında Türkiye'de genç basın fotoğrafçılarına yönelik seminerler düzenlemektedir. 2007 yılında Türkiye/İstanbul Saydam Gösterileri ve Fotoğraf Derneği (İFD), Hollanda/Noorderlicht Fotoğraf Vakfı ve Yunanistan/Selanik Fotoğraf Müzesi işbirliğiyle İstanbul'da düzenlenen Uluslararası İstanbul Festivali ULISphotoFEST, dünyanın çağdaş fotoğraf örneklerini Türkiye'den çağdaş örneklerle birlikte sunması ve kurduğu uluslararası ilişkiler açısından başarılı bir festival olmasına rağmen devamı gelmemiş bir etkinlik oldu. 1977 yılında kurulan Ankara Fotoğraf Sanatçıları Derneği (AFSAD) ve 23. yılını kutlayan İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği (İFOD) başta olmak üzere birçok fotoğraf derneği de atölye çalışmaları yapmakta, sergiler açmakta faaliyetlerine devam etmektedir.

2000 sonrasında genç galerilerin fotoğraf sanatçılarına ilgileri arttı. Birçok galeri, diğer sanatçılarla birlikte fotoğrafçılar ile de sözleşme yaparak onları ulusal ve uluslararası sanat fuarlarında temsil etmeye başladı. Bunların başında da İstanbul'daki Galeri X-ist geliyor. **X-ist**, izleyicisi henüz oluşmamış genç sanatçıların



eserlerini sergiliyor. Fotoğrafçı olarak da Alp Sime ve Ali Taptık'ı temsil ediyor. 2007 yılında kurulan galeri Elipsis'de Türkiye'nin ilk özel çağdaş fotoğraf galerisi olarak tanımlıyor kendisini. Elipsis Galerisi, açılışından bu yana Isabel Munoz, Michael Kenna, Michael Wolf gibi dünyanın önemli fotoğrafçıların işlerini sergilemekle birlikte "Edisyonlar1" sergisi ile de Türkiye fotoğrafının çağdaş örneklerine yer verdi.<sup>178</sup>

2006 yılında kapanan Geniş Açı Dergisi'nin genç sanatçıları tanıtarak ve genç fotoğraf yazarlarını bir araya getirerek yeni bir mecra yarattı. Nazif Topçuoğlu gibi isimlerin yazılarına da yer veren Geniş Açı Dergisi, Arles Fotoğraf Festivali gibi birçok uluslararası fotoğraf festivalinden haberler yaptı, yabancı fotoğrafçının tanınmasını sağladı, yeni çıkan kitapları Türkiye'de duyurdu. 2000 yılından itibaren başlayan "Beriki Mecra" isimli bölümlerinde de çağdaş sanat ortamında iş üreten ve fotoğrafı kullanan sanatçılara yer verdi. Ayrıca İstanbul Bienallerindeki fotoğraf işleriyle ilgili yazılar yayınlayarak Türkiye fotoğraf ortamında bu sanatçıların tanınmasına katkı sağladı. 2006 yılında kapanan derginin genel yayın yönetmeni Refik Akyüz ile yazı işleri müdürü Serdar Darendeliler derginin kapanmasının ardından Geniş Açı Proje Ofisini kurdular. Geniş Açı Proje Ofisi 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın "Taşınabilir Sanat" projesi çerçevesindeki "Mahalle" isimli fotoğraf projesinin küratörlüğünü yaptı. Sergide "mahalle" kavramı çerçevesinde 6 fotoğrafçı kendi mahallelerini kendi dilleri ve bakışlarıyla fotoğrafladılar ve sergilediler.

### **3.2.2. Çağdaş Sanatta Fotoğraf Pratiği**

Fotoğrafın çağdaş sanat içindeki kullanımları incelendiğinde bu kullanımların dört ana eksen etrafında geliştiği görülmüştür. Biri fotoğrafın çağdaş sanatın sanat yapma biçimlerinin belgeleyici olarak, ikincisi enstalasyon başta olmak üzere mass-media çalışmalarında toplumsal belleğe, gerçek yaşama gönderme yapmak amacıyla

---

<sup>178</sup> Refik Akyüz, "Yeni Bir Adım", **Editions 1 Sergi Kataloğu**, İstanbul, 2009, 3 s.

buluntu ya da hazır nesne olarak, üçüncüsü kavramsal bir çerçeve içinde sıradan görsel imgeler olarak, dördüncü ise yönetimsel tavır içinde kurgulanan sahnelerin fotoğraflanması olarak.

Fotoğrafın bu sayılan kullanım biçimlerinin görünür olması Türkiye sanat ortamı içinde fotoğrafın yön değişimi temelinde tartışmaların yaşanmasını doğurmuştur. Örneğin 1980 sonrasında yeni eğilimler döneminde fotoğraf geleneğinden gelen Şahin Kaygun, polaroid yüzeyi kazıyarak, boyayla kombine ederek oluşturduğu Polaroid serisini sergilediği 1984 yılında fotoğraf ortamı içerisinden sert tepkiler almıştır. Gültekin Çizgen, Sanat Olayı dergisinde yayınlanan yazısında fotoğrafı, “gerçeklik ve belge, yani sanat özelliğini ve özgünlüğünü sağlayan bir ürün” olarak tanımlamakta Kaygun’un eserlerini de “...polaroid popülizmi Şahin Kaygun’u nereye çıkarır? Bana göre çıkmaz bir yola. Şahin Kaygun çıkmazına...”<sup>179</sup> diyerek değerlendirmektedir. Fotoğraf ortamındaki gelenekselci tutum çağdaş sanat ortamı ve fotoğraf ortamlarının birbirine olan uzaklığını doğuran nedenlerden biridir.

1990 sonrasında yapıtlarında çoğunlukla fotoğrafa başvuran sanatçıların çıkışı, tanımlamanın nasıl yapılacağı çerçevesinde yeni tartışmaların doğmasına neden olmuştur. Bu dönemde fotoğraf kullanan sanatçıların kendilerini fotoğrafçı olarak tanımlamadıklarını dile getirmeleri bu tartışmaların ana eksenini belirlemiştir. Topçuoğlu, bu durumu fotoğraf ortamının gelenekselci tutumuna bağlamaktadır.<sup>180</sup> Orhan Cem Çetin ve Murat Germen İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde düzenledikleri Çağdaş Fotoğraf Serileri isimli söyleşi dizileri çerçevesinde 26 Eylül Cumartesi tarihinde düzenledikleri “Fotoğrafçı Olmayan Fotoğrafçılar” başlıklı söyleşide bu konuyu tartışmaya açtılar.

“Sanatçı” sözcüğünün disiplinler ötesi bir tanımlama haline geldiği günümüzde, özellikle kendisini belli bir malzemenin sınırları içine hapsedmek istemeyen, farklı alanlarda ürün verebilmek, birden fazla platformda ele alınabilmek isteyen sanatçıların, hangi disiplinden gelirlerse gelsinler

<sup>179</sup> Gültekin Çizgen, “Şahin Kaygun”, **Sanat Olayı**, Sanat Olayı, 1984, Nisan, 15 s.

<sup>180</sup> **Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi (3-Temmuz-2009)**, Ek: 1

benzer bir tutum sergilediklerini görmek mümkün. Öte yandan, ağırlıklı olarak, hatta sadece fotoğraf ürettiği halde “fotoğrafçı”dan çok “fotoğraf kullanan sanatçı” ya da sadece “sanatçı” tanımlamasını tercih edenlerin sayısı az değil. Bu tutum, herhangi bir ayrıştırma içermeyen “fotoğrafçı” etiketinin söz konusu sanatçılar için yanıltıcı, küçültücü, basitleştirici bir konumlandırma olarak algılandığını akla getirebiliyor, bu kimliği taşımakta sakınca görmeyen diğerleri ile araya mesafe koyuyor.”<sup>181</sup>

Özgür, ise sanatçı tanımının doğruluğunu çünkü fotoğrafın konumunun günümüz sanatı içinde yön değiştirdiğini vurgulamaktadır.

“Fotoğraf, sadece zamanı kayıt altına alan, belgeleyen bir makine icadı gibi algılanmıştı. Bu gelenek içinde, fotoğrafçının konumu başkaydı. Yani, fotoğrafçı, fotoğraflayandı. Deklanşörün ve objektifin arkasındaki asıl özneydi. Enstantaneyi ayarlıyor, sahneyi buluyor, yaratıyor ve düğmeye basıyordu. Sonra filmi banyo ediyor ve filmi karta basıyordu, fotoğrafı sonuçlandırıyor. Klasik Rönesans resmi ustalarının gibi yapıtın her zerresinden sorumlu kişiydi fotoğrafçı. Günümüz sanatında elbette bu geleneğin tümünden yıkıldığı söylenemez ama çok hissedilebilir bir yön değişimi söz konusu. Bugünkü fotoğraf sanatçıları, tabii ki kendimin de dahil olduğu bir eğilimi kastediyorum, yoksa bu da kesin bir tez değil, deklanşöre basan, objektifin arkasında duran özneler değil. Tablo fotoğrafçılığı gibi bir geleneğe yaslanıyorlar ama bu gelenekte, fotoğraf, “kurulu”, “sahnelenmiş” bir görüntü de olabiliyor ama fotoğraf sanatçısı tanımı değil söz konusu olan. Bir sanatçı var ve “fotoğraf” ele alınan konunun doğrudan iletilmesi için bir “araç”<sup>182</sup>

Çağdaş sanatta fotoğraf kullanımı eğitimi 2000 sonrası dönemde ilk örneğini verdi. Beral Madra’nın kurucusu olduğu BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, ‘Çağdaş Sanat Projesi Olarak Fotoğraf’ isimli bir atölye düzenledi. Mayıs 2008’de gerçekleşen atölye çalışması, Beral Madra ve Ahmet Elhan’ın yönetiminde “*fotoğraf çekmeyi bilen, birikimini bir çağdaş sanat projesi oluşturmak için değerlendirmek isteyenlere açık*”<sup>183</sup> olarak düzenlendi.

Fotoğrafın sık başvurulan bir ifade aracına dönmesinin nedenleri fotoğrafın gerçeklikle kurduğu ilişki, dijital teknoloji sayesinde fotografik üretimlerin kolaylaşmasıdır. 1990’lı yıllarla birlikte fotoğraf kullanmaya başlayan Şangar, fotoğrafı kullanmasının nedenini fotoğrafın gerçeklik algısı yaratmadaki gücü ve inandırıcılığı olarak belirtmektedir.<sup>184</sup> Ferhat Özgür de fotoğrafta manipulasyon

<sup>181</sup> Orhan Cem Çetin, Murat Germen, “**Fotoğrafçı Olmayan Fotoğrafçılar Söyleşisi Basın Bülteni**”, [http://www.istanbulmodern.org/tr/f\\_index.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html), (3-Eylül-2009)

<sup>182</sup> **Sanatçı ile Yapılan Söyleşi** (10-Ekim-2008), Ek:2

<sup>183</sup> Anonim, “Çağdaş Fotoğraf Kursu”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://213.243.28.155/haber.php?haberno=249418>, (15-Haziran-2009)

<sup>184</sup> Erden Kosava, “Bülent Şangar ile Söyleşi”, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, Ali Akay, YKY, İstanbul 2009, 110-11 s.

uygulansa bile gerçekliğin tüm deformasyonlara rağmen yine var olduğunu ve fotoğrafın gerçeklikle kurduğu bu ilişkinin onu kaçınılmaz bir medyum haline getirdiğini vurgulamaktadır.<sup>185</sup> Murat Germen ise fotoğrafı çağdaş sanat ortamında popüler kılan diğer nedenleri dijital teknoloji ve yeni makineler sayesinde kabul edilebilir kalitede görüntülerin üretilmesinin kolaylaşması; baskı süreçlerinin ve fotoğraf sergileme yöntemlerinin çeşitlenmesi olduğunu belirtmektedir.<sup>186</sup> Orhan Cem Çetin dijital teknolojilere geçişle birlikte gerçeklik duygusunun yitirildiğini ve fotoğrafın yanılsama seviyesinde bile olsa bu duyguyu taşıdığını vurgulamaktadır.

“Fotoğrafın kaybolan gerçeklik duygumuzu restore ettiğini, geri getirdiğini düşünüyorum. Fotoğraf tekniği icat edildiğinde, ressamlar “resim sanatının sonu mu geldi?” diye telaşlanmışlardı. Oysa biz bugün hala fotoğrafın resmin yerini alması sürecindeyiz. Belki de şu an biz sürecin tamamen fotoğrafın lehine döndüğü bir noktadayız. Dijital devrimle birlikte fotoğrafı dilediğimiz gibi manipüle ederken klasik üslupta resim yapmanın gerçekten bir anlamı kalmamış olabilir.”<sup>187</sup>

Türkiye’de çağdaş sanatta bir ifade olanağı olarak fotoğraf kullanımı 1980 sonrasının ilk eğilimler dönemi içinde görünür oldu. Sanatçıların kendi disiplinlerinden disiplinler-arası alana kaydıkları, yeni ifade olanakları aradıkları bu dönemde fotoğraf kullanımları hem fotoğraf disiplininden gelen sanatçılar tarafından, hem de diğer disiplinlerden gelen sanatçılar tarafından üretildi. Çağdaş sanat ortamının kurumsallaşması yolunda adımlar atılan bu dönemde bu eserler Yeni Eğilimler Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ve ABC sergilerinde sergilenmekteydi. Bu dönemde adı öne çıkan isimler ana disiplini fotoğraf olan Ahmet Öner Gezgin ve Şahin Kaygun, ana disiplini resim olan Canan Beykal, Bedri Baykam, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak ve ana disiplini heykel olan Ayşe Erkmen, Osman Dinç ve Cengiz Çekil’dir. Bu sanatçılar Türkiye’de çağdaş sanatta fotoğraf kullanan 1. Kuşak sanatçılardır.

İstanbul Bienali’nin düzenlenmeye başlamasıyla gelişen süreçte dünya çağdaş sanat ortamında üretilen fotoğraf pratikleri Türkiye’de görünür oldu. Bu süreç

---

<sup>185</sup> **Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi**, (10-Ekim-2008), Ek:2

<sup>186</sup> **Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi**, (2-Ekim-2009), Ek:3

<sup>187</sup> **Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi**, (2-Ekim-2009), Ek:3

fotoğrafın kullanımının artmasını da etkiledi. “1. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılan Türk sanatçıların eserleri, ağırlıklı olarak resim ve heykel’den oluşuyordu ve fotoğraf çalışmaları yer almıyordu. Bu yaklaşım 1995 yılında gerçekleşen 4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne kadar sürdü.”<sup>188</sup> Sanatçıların disiplinlerarası alanda çalışmalar ürettikleri 1990 sonrası dönemde, Türkiye çağdaş sanat ortamının kurumsallaşması ile de birlikte fotoğraf temelli işlerin üretimi ve sergilenmesi de artış gösterdi. 1990 sonrasında çağdaş sanat ortamında fotoğrafı sanatsal yaratımda bir araç olarak kullanan 2. kuşak sanatçılar Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Ferhat Özgür, İnci Eviner, Halil Altındere, Canan Şenol, Nancy Atakan, Nazif Topçuoğlu, Ahmet Elhan, Orhan Cem Çetin, Nancy Atakan, Banu Cennetoğlu oldu. 2000’li yıllarla birlikte fotoğraf önemli bir ifade olanağı olarak öne çıktı.

---

<sup>188</sup> Arzu Yayıntaş, **Türkiye’de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005, 112 s.

### 3.2.2.1 Çağdaş Sanat Olarak İlk Fotoğraflar ve 1. Kuşak Sanatçılar



Resim 46: Ahmet Öner Gezgin, “Adsız” 1979, 45.5 x 34 cm

Fotoğrafi bir ifade aracı olarak kullanarak üretilen ilk çağdaş sanat yapıtlarını incelendiğinde ortaya 2 ayrı boyut çıkmaktadır. Biri fotoğraf eğitimi almış ve fotoğraf geleneğinden gelen sanatçıların fotoğraf disiplininin sınırlarını zorlayarak, fotoğrafın alanına fotoğraf dışı malzemeler ve ifade olanaklarını katarak ürettiği çalışmalardır. İkincisi fotoğraf dışı alanlardan gelen sanatçıların kendi disiplinlerini sorgulamak ve yaşamla bağlantı kurmak için fotoğrafi kullanmaları olmuştur. Bu noktada kavramsal çerçeveler içinde fotoğraf temelli yapıtlar üretildiğini ve toplumsal yaşama gönderme yapmak için özellikle gazete ve dergi fotoğraflarının sanat yapıtlarının bir parçasına dönüştüğü görülmektedir. Bu dönemde adı öne çıkan isimler ana disiplini fotoğraf olan Ahmet Öner Gezgin ve Şahin Kaygun, ana disiplini resim olan Canan Beykal, Bedri Baykam, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak ve ana disiplini heykel olan Ayşe Erkmen, Osman Dinç ve Cengiz Çekil'dir. Doğum tarihleri 1940'lı yılları işaret eden, çoğu yurtdışında öğrenim gören ve Türkiye'ye dönüşleri 1970'li yıllara denk gelen bu sanatçılar 1. kuşağı oluşturdu. Bu isimlerin çalışmaları 1980 sonrasında 2000'lere uzanan çizgide devam etse de bu sanatçılar 1980 sonrasında ana disiplinlerinden disiplinler-arası alana kaydıkları, sanatsal tavırları ve çalışmaları 1980'lerin ruhunu taşıdığı için 1. kuşak olarak ele

alındı ve bu sanatçıların yapıtları “Çağdaş Sanat Olarak İlk Fotoğraflar” başlığı altında incelendi.

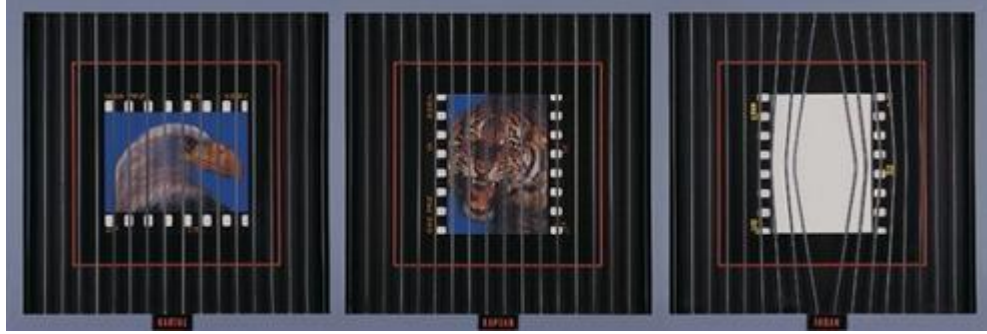


Resim 47: Ahmet Öner Gezgin, “Adsız” 1984

Fotoğraf disiplininin gelen Ahmet Öner Gezgin 1980 sonrası dönemde yeni oluşan Türkiye çağdaş sanat ortamı içinde fotoğraf temelli çağdaş sanat çalışmalarına imza attı. Gezgin, Almanya'nın Kassel Üniversitesi'ndeki "deneysel fotoğrafı" ve "grafik tasarım" eğitimini, 1977 yılında bitirerek Türkiye'ye döndü. Gezgin, soyut dışavurumcu düzlemdeki fotoğraf çalışmalarının yanı-sıra, kavramsal çerçeveler içinde beden ve performans sanatıyla bağlantı kuran, karışık teknikler kullandığı seriler üretti.

Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev yapmış olan Gezgin, dönemin Türkiye çağdaş sanat ortamı için yeni nitelikli çalışmalarını, nesnel gerçeklikteki kavram ve biçimlerden yararlanarak konseptte

dayalı kavramsal düzlem üzerin üretti. Bu çalışmalarda amaç fotografiye ulaşmak değil onu araç olarak kullanarak fotoğraf temelli yaratımlarda bulunmaktı.<sup>189</sup>



Resim 48: Ahmet Öner Gezgin, “Dünya Hayvanat Bahçesi” 1995, 63x168cm

Gezgin, aynı zamanda yeni oluşan çağdaş sanat ortamı içinde çalışmalarını sergileyen bir isimdi. 4. Günümüz Sanatçıları sergisinde yer alan “Adsız” (Resim 1 Adsız, 1979) isimli çalışması bu örneklerden biridir. Aynı karenin çoğaltılması ve her seferinde değişik deformasyonlara uğratılması ile “kimlik” kavramı etrafında oluşturulan bu çalışmaya eklenen son kare, çalışmayı performans ve vücut sanatının sınırlarına taşımıştır.

Gezgin’in “Adsız” isimli (Şekil 1 Adsız, 1984) çalışması da fotoğraflanmak üzere gerçekleştirilmiş bir performans olarak okunabilir. Gezgin’in bu dönemde çalışmalarını kimlik, kimliğin saklanması, gizlilik, yok oluş, mekanın bir parçasına dönüşme gibi kavramlar etrafında geliştirdiği görülür. Bu dönemde Gezgin’in diğer çalışmaları üst üste baskı tekniği kullanarak oluşturduğu soyutlamalara dayanır. Gezgin 1990’lı yıllarla birlikte kolaj tekniğini kullanarak 3 boyutlu çalışmalar üretmeye başlamıştır. “Dünya Hayvanat Bahçesi” (Şekil 2) isimli çalışmasında Gezgin, parmaklık ve aynayı yapıt içinde kullanarak, gerçek yaşamdan nesnelere yapıtın bir parçasına dönüştürmüştür. Bu çalışma, izleyiciyi de yapıtın bir parçasına dönüştürmesi açısından dikkat çekicidir.

<sup>189</sup> Ahmet Öner Gezgin, **Rh+ Sanart, Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi**, 2006, Sayı: 34, 20-23s.





Resim 49: Şahin Kaygun, "Boyamalar" 1984

Grafik eğitimi gören Şahin Kaygun, ilk dönemlerinde özellikle siyah/beyaz belgesel sokak fotoğrafları üretti, sanatçı portrelerinden oluşan "Sanat İnsanlarımız" serisi hazırladı. Bu çalışmalarında siyah-beyaz dengesi üzerine kurulu grafik bir anlatım tarzı benimseyen Kaygun, 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren fotoğraf malzemesinin sınırlarını araştıran bir dil geliştirdi. 1980'li yılların sonunda ürettiği "Polaroid" fotoğrafları ve 1990'lı yılların başında ürettiği "Eski Zaman Denizlerinde" adlı "foto-pentür" çalışmaları fotoğraf ve resim disiplinlerinin olanaklarını birlikte kullandığı çalışmalardı.

Şahin Kaygun, "polaroid" serisinde, polaroid yüzey üzerindeki emülsiyonu kazıyıp renkler ilave ederek malzemeyi dönüşüme uğrattı; onu fotoğraf-dışı bir alana taşıdı. Bu, resimsel bir ifadenin alt yapısına olanak verecek biçimde gerçekleştirilen bir değişimdi.<sup>190</sup> Kaygun, kendisini "fotoğraf yapan" anlam kuran bir sanatçı olarak tanımlıyordu. Çalışmalarında malzemenin sınırlarını zorlayarak anlam kurmanın yollarını araştırdı. Kaygun, fotoğraf yüzeyini, yarım bir tuval gibi kullanarak resmin

<sup>190</sup> Kaya Özsezgin, "Pürizmden Deneyselciliğe", **Fotografya İnternet Dergisi**, sayı 13, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s\\_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm), (10-Temmuz-2009)

sınırları içine taşıdı. Çalışmalarında fotomontaj tekniği, kazıma ve boyama, kolaj, fotografik görüntü üzerine resim yapma gibi birçok teknik ve estetik müdahalede bulundu.



Resim 50: Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” 1990

Kaygun, 1990’lı yıllarda başladığı “Eski Zaman Denizlerinde” isimli çalışmasında tarihi eserlerin, İngiltere British Museum'daki antikçağ heykellerinin fotoğraflarını çekti ve bu fotoğrafları kolajlayarak, boyayla kombine ederek ve bazen de metinlerle birlikte kullanarak bağlamından kopardı.

“Eski Zaman Denizlerinde” isimli çalışmasında Kaygun antik çağa ait sanat yapıtlarını fotoğraf tekniğiyle yeniden üreterek, bu belgeleri yeni bir sanat yapıtının malzemesi olarak kullanıyordu. Kaygun, tarihi heykelleri soğuk müze duvarlarının içinden çıkarıp yaşayan devinen imgelere dönüştürdü.

"Eski Zaman Denizlerinde" başlığı altında topladığı... işlerinde Şahin Kaygun, deneyselliği, resimden yana kullanır. Bu işler, "foto-kolaj" olmaktan çok, birer "pentür-kolaj"dır. Antik çağ heykelleri, burada müze mekanlarının yalnızlığından çıkarak konuşmaya başlarlar, kendileri için kurgulanmış yeni mekanlarda yeni söylemlerin nesnelere olmaya başlarlar. Bunlar sergilendiğinde, sanat türlerini klasik bir sınıflandırma içine almaya alışmış olanlar birden irkilmişlerdi. Resim miydi,

yoksa fotoğraf mıydı bu işler? Yoksa iki türün ara kesitinde, resimden de fotoğraftan da büsbütün başka şeyler miydi?<sup>191</sup>



Resim 51: Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” 1990

Resim Bölümünü mezunu Canan Baykal 1980 sonrasında kavramsal sanat akımı çerçevesinde çalışmalarında fotoğrafı yazılı, sözlü ve diğer görsel belgelerle birlikte kullandı. Baykal, 1985 yılında düzenlenen 2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kapsamında sergilenen “Osman Hamdi Beklemesi ya da 8 Parçalık Bir Bütün” isimli çalışmasında Osman Hamdi Bey’in resimlerinin arkasındaki envanter numaralarını fotoğraflayıp sergiledi. Bu müzedeki Osman Hamdi Bey’in resimlerini ters sergilemek anlamına geliyordu böylece Baykal müzedeki varlığının işareti olan envanter numaralarını sergileyerek müze sistemini sorguladı. 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi (1986) için ise avangard sözcüğünün dört ayrı dildeki yazılışını ve sözcük tanımının fotoğraflarını içeren çalışmasını sergiledi.<sup>192</sup>

<sup>191</sup> Özsezgin, **a.g.e.**, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s\\_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm), (10-Temmuz-2009)

<sup>192</sup> Nancy Atakan, **Arayışlar- Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul 1998, 110 s.

“Avangard” kelimesinin Türkçe olmadığını ortaya koyarak avangardın Batıya özgü olduğunu Türkiye için avangard sanatın söz konusu olamayacağını vurguluyordu.<sup>193</sup>



Resim 52: Canan Beykal “Osman Hamdi Beklemesi ya da 8 Parçalık Bir Bütün”, 1985

“Baykal bu tavrıyla, Türk sanat eleştirmenleri arasında süren bir tartışmayı, “avangard” kavramının uluslararası sanat dünyasında izlenen eğilimlerin bir uzantısı olması açısından, bu sergilerde yer alan yapıtlar için kullanılıp kullanılmayacağı tartışmasını sürdürmüştür. Baykal, metinleri, fotoğrafları ve sözlük tanımlarını soru sormak için kullanmıştır.”<sup>194</sup>

Baykal’ın avangard isimli çalışması ve Joseph Kosuth’un “Su” isimli çalışmasında fotoğraf kullanımını açısından paralellik olduğu söylenebilir. Fotoğraf her iki çalışmada da yazılı belgelerin ve dilbilimsel çözümlerinin görsel belgesi olarak

<sup>193</sup> Rana Öztürk, “Canan Beykal”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, 129 s.

<sup>194</sup> Atakan, **a.g.e.**, 111 s.

kavramı ya da durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatmak amacına hizmet edecek şekilde kullanılmıştır.



Resim 53: Canan Beykal, “Bir Küçük Aslancık Varmış”, 1997

Beykal, Türkiye sanat ortamını, tartışılan kavramları ve sanat yapıtı- müze ilişkilerini sergileyen ve doğrudan sanata gönderme yapan işlerin sonrasında toplumsal olanla ilişki kurarak savaş, ölüm ve iktidar gibi toplumsal konular ve kavramlar etrafında çalışmalar üretti. Beykal fotoğrafı, bu üretimleri içinde metinler, videolar, fotokopiler, nesnelere ve diğer nesnelere birlikte enstelasyonlarında malzeme olarak kullanmaya devam etti.

1997 tarihli savaş kavramı etrafında oluşturduğu “Bir Küçük Aslancık Varmış” isimli kişisel sergisinde aralarında Magnum Fotoğraf Ajansı’nın kurucularından Robert Capa’nın savaş fotoğraflarının da dahil olduğu bir dizi savaştan zarar görmüş çocuk fotoğraflarını ışıklı panolara yerleştirerek galerinin zemininde sergiledi. Duvarlara da çocukların savaşlar sırasında yazdıkları mektupları astı. Böylece savaştan zarar gören çocuklar üzerinden savaş ve iktidar kavramlarını sorguladı.<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Öztürk, a.g.e., 136 s.

Heykel bölümünden mezun olan Ayşe Erkmen 1980 sonrasında yeni eğilimler dönemi içinde içinde mekana dönük enstelasyonlar üreten bir isim oldu. “*Erkmen mekan ile yapıt arasında ilişki kurarken mekana müdahalede bulunur, yapıt çevresiyle birlikte irdeler. Müdahale ettiği mekanın fark edilmeyen özelliklerine odaklanarak fark edilmelerini sağlar.*”<sup>196</sup> Erkmen çalışmalarında genel olarak mekanın parçalarına küçük müdahalelerde bulunarak onu sanatsal alana dahil eder. Fotoğraf onun çalışmaları içinde sık kullandığı bir ifade aracı değildir.



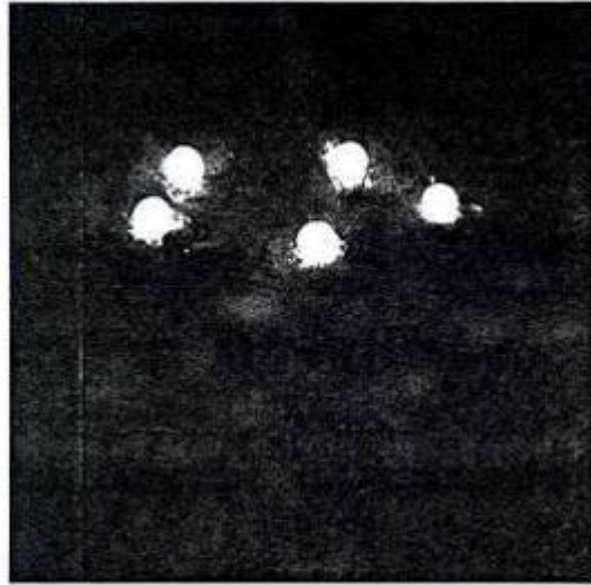
Resim 54: Ayşe Erkmen, “Tasarlanmamış Nesnelere”, 1985

5. Yeni Eğilimler Sergisi’nde yer alan “Tasarlanmamış Nesnelere” isimli çalışmasında sanat yapıtı kavramını tartışmaya açmak için fotoğrafa başvurmuştur. “*Erkmen, bu çalışmasında kentte bulunduğu 8 adet nesneyi fotoğraflayıp sergi salonuna taşıyarak sanat yapıtı kavramını sorguladı.*”<sup>197</sup> Bu çalışma kamusal alanda yer alan herhangi bir nesnenin sanat yapıtı kategorisine sokulup sokulamayacağını tartışırken fotoğrafa yaslanıyordu. Çünkü günlük yaşamdan bir nesnenin el değmeden ve değişmeden bir sergi salonuna girmesi ancak onun fotoğrafı aracılığıyla mümkündür.

<sup>196</sup> Hande Dedeal, “Ayşe Erkmen”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 145 s.

<sup>197</sup> Atakan, **a.g.e**, 114 s.

Heykeltıraş ve ressam Osman Dinç de 1972 yılından itibaren resmin yanı sıra cam tahta demir ve fotoğraf gibi malzemeleri kullanmaya başladı. Onun çalışmaları kavramsal içerikli deneysel işler olarak tanımlanabilir. Dinç 1989 yılında düzenlenen 10 Sanatçı 10 İş A Sergisi'ne "Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu" isimli kavramsal çerçevede bir dizi fotoğrafla katıldı. Gece saat 4 civarında çimenlerin üzerine yerleştirdiği çok sayıda ampülün ışığının renkli cibachrom fotoğraf üzerindeki izlerini gösteren bu fotoğraflar bir şehrin uzaktan çekilmiş ışıklarını, silüetini andırıyordu. Üst üste çekim tekniği ile oluşturulan bu karelerdeki ışık grupları kareden kareye çoğalıyor ve yer değiştiriyordu. Dinç, bu çalışmasıyla teknik illüstrasyon, çokluk/azlık, yer değiştirme gibi kavramları fotoğrafla denemekteydi.<sup>198</sup>



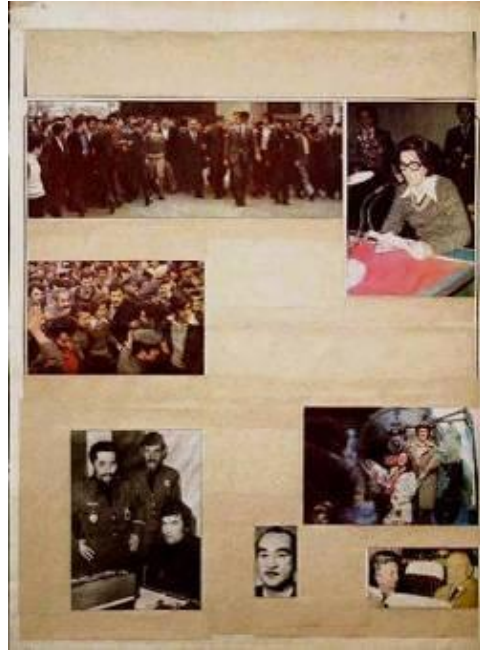
Resim 55: Osman Dinç, "Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu", 1989

1980'li yıllarda fotoğrafı araç olarak kullanmaya devam eden Dinç, yağmur sularından oluşan göl birikintilerini fotoğraflayarak "yanılsama" kavramında dikkat çekti. 1992 yılında Serhat Kiraz ile birlikte ortak oluşturdukları "10 Sanatçı 10 İş C Sergisi"nde sergilenen "Supernova/İç Sonsuzluk" isimli çalışmada Kiraz'ın ürettiği

<sup>198</sup> Çiğdem Kaya, "Osman Dinç", *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 286-287s.

20 adet demir çubuk şeklindeki fırıncı küreği üzerine Dinç'in Vezir Dağları'nda çektiği elinde tek bir lav taşını gösteren fotoğraflar yerleştirilmişti. Yanında da lav taşlarının bulunduğu toprağı gösteren renkli fotoğraflar asılmıştı.<sup>199</sup>

Heykel öğrenimi gören Cengiz Çekil günlük yaşamın sıradan ve yaygın nesnelere kullanarak enstalasyonlar üretmiştir. Çekil, yapıtlarında 1970'lerden itibaren Türkiye toplumunun geçirdiği toplumsal dönüşümü dile getirmiş, 1980 askeri müdahalesi öncesinde ürettiği işlerinde siyasi gerilimleri ve toplumsal dönüşümleri yansıtmıştır.



Resim 56: Cengiz Çekil, “Yazısız”, 1977

Cengiz Çekil fotoğrafı yapıtlarında toplumsal görünüme ve dönüşümlere gönderme yapmak amacıyla günlük yaşamın sıradan bir nesnesi olarak kullanır. Örneğin 1977 tarihli “Yazısız” isimli çalışmasında Günaydın gazetesinin arka arkaya 12 sayısının birinci sayfalarını yazılarını kapatarak sergilemiştir. Böylece siyasetçiler, popüler yıldızlar, sporcular ve sıradan kişilerin fotoğrafları ayırım yapılmaksızın yan yana görülüyordu. Ege Üniversitesi'nde yeni kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmak üzere 1978'de İstanbul'dan İzmir'e taşınan Çekil,

<sup>199</sup> Kaya, a.g.e., 287-288



burada ürettiği Görsel Parkurlar (1979) fotoğraf dizisinde her gün işe gidişini belgelemiştir.

Fotoğrafi çalışmalarında kullanan isimlerden biri Gülsün Karamustafa'dı. Resim Bölümü mezunu Karamustafa, Türkiye çağdaş sanatının önemli isimlerinden biridir. 1980 öncesinde çoğunlukla resim üzerine çalışmış, 1980 sonrasında ise yapıtlarında yeni malzemelerin ve ifade biçimlerinin arayışına girmiştir. Karamustafa, enstalasyonlarında kendi kişisel geçmişinden fotoğrafları kullanarak bireysel, toplumsal ve kültürel belleğe başvuran anlatımlar oluşturdu. 1998 tarihinde sergilenen "Sahne" isimli enstalasyonunda kullandığı fotoğrafta Karamustafa ve eşi yargıç önünde görülmektedir. Sahne spotu ya da gözetleme kulesi projektörlerine benzeyen bir ışık kaynağı metin biçiminde fotoğrafın sergilendiği karanlık odada metin biçiminde dolaşmaktaydı.



Resim 57: Gülsün Karamustafa, "Sahne", 1998, 110x130 cm

1980 sonrası dönemde ürettiği foto-pentürler ile haber fotoğraflarını tuvalin alanına dahil eden Bedri Baykam fotoğraf kullanan diğer bir isim olarak öne çıktı. Baykam 1987 sonrasında fotoğrafları, metinleri, gazeteler ağırlıklı olmak üzere yaşamdan nesnelere tuvale dahil etti, boyayla kombine ederek ve kolajlayarak kullandı. Baykam 1987 yılından itibaren foto-pentür çalışmalarına başladı. Foto-pentür serilerini bazen gazeteleri kolajlanıp boyayla kombine ederek bazen de

yeniden resmederek oluşturan Baykam, foto-pentürlerinin fotoğrafla olan ilgisinin resimle olanından daha az olduğunu vurgular:

“Foto-Pentür’lerin fotoğrafla olan ilgisi, bütün düşünsel oluşum yılları itibariyle bağlı oldukları resimsel tavırdan çok daha az. Birçok haber, taşıdığı nitelikte “Sosyal-Gerçekçilik” fonksiyonu da görüyor. Sunduğum çalışmalar Pop Sanatın, Sosyal Gerçekçiliğin, Yeni Dışavurumculuğun, politik yaşamın, hatta kavramsal sanatın bir kesişmesinden oluşuyor. (...) Burada her gün çiklet gibi kullandığımız gazeteler birden gerçek varoluş yörüngelerinin tamamen dışında bir kalıcılığa geçmişler. (...) Bu sergimin çıkış noktası fotoğraf ve resim ilişkisi değil, haber ve resim ilişkisi, çağdaş sanatın sosyal sorumluluk alanına taşması.”<sup>200</sup>



Resim 58: Bedri Baykam, “Sessiz Yürüyüşçülere Polis Dayağı”, 1988, 177x132 cm

Baykam çalışmalarını sosyal sorumluluk alanına taşırken günlük yaşamın siyasi ve politik olayların aktarımı belgesi olarak haberler ve haber fotoğraflarını tuvale dahil etme yöntemini uygulamıştır. Bu çalışmalar dönemin ve geçmişin politik ve siyasi olaylarının görsel ve yazılı belgelerini birlikte barındıran gazeteleri tuvale taşıyarak tartışmaya açıyordu. Bu noktada Baykam’ın foto-pentürleri ve Robert Rausenberg’in compine resimleri arasında bağlantı kurmak mümkün görünmektedir.

<sup>200</sup> Bedri Baykam, **İç Manzaralar (6 Mayıs- 10 Haziran 1988 AKM) Sergisi Tanıtım Broşürü**, İstanbul, 1988, s.4.

Baykam da fotoğraflara Rausenbeg gibi gerçek, algılanabilir hayata gönderme yapmak amacıyla başvurmuştur.



Resim 59: Bedri Baykam “Metin Toker Cezaevine Girdi” 1990,130x180 cm

1987 yılında “İç Manzaralar” serisiyle başlayan ilk foto-pentür çalışmalarından sonra Türkiye’yi 27 Mayıs 1960 darbesine sürükleyen olayları konu aldığı “27 Mayıs İlk Aşkımızdı” (1990) Kurtuluş savaşı ve cumhuriyetin ilk yıllarını işlediği “Kuvayi Milliye” (1994) 1968 hareketini, Türkiye ve Dünyadaki önemli figürlerini kullanarak işlediği “68’li yıllar” (1997) isimli foto-pentür serilerini üretti. tüm işlerinde fotoğrafı yaşama gönderme yapan diğer malzemelerle birlikte ve ağırlıklı olarak kullanan Baykam 2007 tarihinden sonra 4 boyutlu tuval çalışması olan “4D” serisine başladı. Baykam, çift dijital baskı yöntemiyle birçok katmanın birbiri üstüne oturtulduğu bu işlerde erotizm, İstanbul, sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler yaparken fotoğrafa da başvurmuştur.

1980 sonrasında fotoğraftan faydalanan diğer bir isim de foto-gerçekçi sanat ve çerçevesinde işler üreten Nur Koçak’tır. Resim bölümünden mezun olan Koçak, 1974 yılında başlayıp Türkiye’de popüler kültürün tırmanışa geçtiği 1980 sonrası dönemde devam ederek popüler kültürün göstergeleri olarak fotoğrafları tuvale aktardı. Koçak, dünya ile hemen hemen aynı dönemde foto-gerçekçi tarzda işler

üretmeye başladı ve 1970’li yıllarda soyut dışavurumculuk ve sosyal gerçekçi resim tarzlarının hakim olduğu Türkiye sanat ortamında foto-gerçekçi işler üreten ilk isim oldu.

Koçak, 1974 yılında başladığı ilk foto-gerçekçi serisi “Fetiş Nesnelere ve Nesnelere Kadınlar”da parfüm şişelerini, iç çamaşırlarını ve rujları gazete ve dergilerde yayınlanan reklam fotoğraflarını temel alarak resmetti. 1970’te Milli Eğitim Bakanlığı’nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık eğitimi görmek üzere Paris’e giden ENSBA (Güzel Sanatlar Ulusal Yüksekokulu)’nda duvar resmine yönelik desen atölyesinde eğitim gören Koçak, Paris yıllarının sanatsal tavrı üzerindeki etkisini şöyle ifade etmektedir:



Resim 60: Nur Koçak, “Doğal Harikalar”, 1978, 116x89 cm

“1974 yılında “Vivre” parfüm şişesini çalışmaya karar verdiğimde; yakın çevremden, kullandığım nesnelere ve kendi konumumdan yola çıkmalıyım diye düşündüm. Herhalde bu feminist bir tavidir, ama o dönemde feminizmin “f” sini bile bilmiyordum. İçgüdülerim bana yol gösteriyordu yalnızca. Paris’te, tüketim toplumunun göbeğinde yaşıyordum. Çokça karıştırdığım dergilerde kadın neredeyse bir eşya konumundaydı. İçerik genç, güzel, bakımlı, cinsel açıdan çekici olun ve gerisine karışmayın diyordu sanki. Bunlar bana çok çarpıcı geldi. Kadının kullandığı nesnelere ve kadının nesne olarak kullanılmasını, bu bağlamda ele aldım.”<sup>201</sup>

<sup>201</sup> Hülya Küpçüoğlu, “Vitrinler” (Nur Koçak ile Yapılmış Söyleşi), **Fotografya İnternet Dergisi**, sayı 22, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>, (13-Eylül-2009)



Resim 61: Nur Koçak, “Mutluluk Resimlerimiz”,1981, 10.4x14.6 cm

Koçak, 1980-1986 arası dönemde ürettiği “Müdahale Edilmiş Kartpostallar” isimli serisinde topladığı asker kartpostallarını kolajlarla, guaj boyalarla müdahale etti. Kelebek gazetesinin “Mutluluk Resimlerimiz” isimli köşesinden kestiği fotoğraflardan yola çıkarak da aynı isimli seriyi üretti. 1981 yılında Yeni Eğilimler Sergisi’nde sergilenen bu seri ile Koçak, altın madalya kazandı. 1980’li yıllardan itibaren kendi aile albümünden çocukluk fotoğraflarını resmetti. “Aile Albümü” isimli seriye temel olan fotoğraflar Türkiye’deki hemen herkesin aile albümünde yar alacak türden çocukluk fotoğraflarıdır, dönemin orta sınıf tipik Türk aile yapısını yansıtmaktadır. Koçak işlerinin çoğunda belgesel bir yön olduğunu aile albümü serisinde ise bunun daha fazla ön planda olduğunu belirtir.<sup>202</sup> 1989-2000 yılları arasında hazırladığı “Vitrinler” serisinde ise Koçak, 1980 sonrası kültürel iklimini

<sup>202</sup> Bilgen Yılmaz, “Sanatçı ile Yapılan Söyleşi Mayıs 2003” , **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 206-207 s.

göstergesi olarak vitrinleri resmetti. Vitrinler serisi; “*Orta Doğulu, Müslüman bir toplumun cinselliğe bakışını*”<sup>203</sup> yansıtmaktadır.

İlk dönemlerinde resmettiği fotoğrafa bütünüyle sadık kalmaya çalışan Koçak fotoğraflarını kendisi çekmeye başladığı 1989 yılında sonra bu tavrından vazgeçtiğini ifade etmektedir.

“Çalışmalarımdaki tonlar fotoğraftakinden bayağı farklıdır: Açıklar daha açık, koyular daha koyudur. Kendi çektiğim fotoğraflardan yararlanarak yaptığım resimlerde, birkaç fotoğraf üst üste bindirilmiştir. Fotoğrafta kusur olarak gördüğüm şeyleri düzeltmeye çalışım, kısacası. (...) Fotoğraftaki herşeyi tuvale aynen aktardığınızda kusur gibi durabilir. Başlangıçta “Vivre” parfüm şişesinin üzerindeki pütürleri bile yapmaya çalışım. Ama iş bittikten sonra o pütürler şişenin üzerinde leke gibi, pislik izi gibi durdu ve hepsini silmek zorunda kaldım. Yani fotoğrafın gerçeği başka bir gerçek, resim yapmak ise farklı bir olay. Örneğin; insan figürünü ele aldığınız zaman, figürün oranlarını değiştirmek zorundasınız. Çünkü resim yapıyorsunuz ve resmin kendi kuralları var; onlara uymanız gerekiyor. Ben İnsan figürü ile çok oynar, onu ideal konumuna getirmeye çalışırım. Orada artık resamsınız ve resim yapıyorsunuz; elinizdeki fotoğraf yararlandığınız bir kaynak yalnızca.”<sup>204</sup>

1980’li yıllarla birlikte Türkiye toplumunun içine girdiği kültürel dönüşüm süreci bu dönemin yenilikçi sanat yapıtlarının da çerçevesini belirledi. Toplumla ve yaşamla ilişki kurma sürecine giren Türkiye sanatçıları bu noktada fotoğrafı yaşamla bağlantı kurmak amacıyla kullandılar. Bu dönemin yapıtlarında 1980 sonrası doğan içe kapanma, saklanma olgusunu, gergin siyasi ortamın etkilerini, tırmanışa geçen popüler kültürün eleştirisini görmek mümkündür.

Elde edilen veriler çağdaş sanatın gelişim çizgisi içinde birbirini takip eden akımların Türkiye’de 1980 sonrası dönemde bir arada görünür olduğunu ortaya çıkardı. Bu fotoğraf kullanımları için de geçerli bir durumdu. Bu nedenle Rausenberg’in 1950’li yıllarda ürettiği işlerle paralel olarak Bedri Baykam’ın foto-pentürleri, Joseph Kosuth’un 1966 yılında ürettiği işlerle aynı paraleldeki Ayşe Erkmen’in kavramsal temelli çalışmaları ve Nur Koçak’ın çalışmaları 1980-1990 sonrası dönemde Türkiye çağdaş sanat ortamı içinde bir arada görünür oldular.

<sup>203</sup> Küpçüoğlu, **a.g.e.**, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>, (13-Eylül-2009)

<sup>204</sup> Küpçüoğlu, **a.g.e.**, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>, (13-Eylül-2009)

### 3.2.2.2. Genişleyen Alan ve Yeni Katılımcılar

1990 sonrasında Türkiye çağdaş sanat ortamının kurumsallaşması ile birlikte fotoğraf temelli işlerin üretimi ve sergilenmesi de artış gösterdi. 2000’li yıllarla birlikte fotoğraf önemli bir ifade olanağı olarak öne çıktı ve tartışılmaya başlandı. 1990 sonrasında çağdaş sanat ortamında fotoğrafı sanatsal yaratımda bir araç olarak kullanan sanatçılar Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Ferhat Özgür, İnci Eviner, Halil Altındere, Canan Şenol, Nancy Atakan, Nazif Topçuoğlu, Ahmet Elhan, Orhan Cem Çetin, Nancy Atakan, Banu Cennetoğlu oldu. Türkiye çağdaş sanat ortamı içinde uygulanan fotoğraf pratikleri dört alan içinde sınıflandırılabilir; birincisi hikaye anlatmak amacıyla tablo fotoğrafı olarak, ikincisi performans, happening ve body-art gibi sanat yapma biçimlerinin fotoğraf makinesi için sahneye konulması şeklinde, üçüncüsü kavramsal sanat çerçevesinde kavramı ya da durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatmak amacıyla hizmet edecek şekilde günlük yaşamın ya da günlük yaşamdan herhangi bir nesnenin görsel belgesi olarak, dördüncüsü ise toplumsal belleğe gönderme yapmak amacıyla günlük yaşam içindeki fotoğraf kullanımlarının dönüştürülmesi şeklinde.

Tablo fotoğrafı, hikaye anlatıcılığı üzerine kurulu bir fotoğraf pratiğidir. Fotoğrafların sanatçı tarafından tasarlandığı ve kurgulandığı bu tarzın resimsel doğası, 20. yüzyılın ortalarında yaygınlaşan foto-serilerinin yerine bağımsız tek bir kare üzerinde yoğunlaşmıştır. Tablo fotoğrafçılığının karakteristik özellikleri genellikle fotoğraf-öncesi 18.- ve 19. - yüzyıl figüratif resimleri başta olmak üzere resim geleneğiyle ilişkilidir. Bunun nedeni nostalji değil bu resimlerin kompozisyon yaratmada ve sahnenin oluşturulmasında yaratıcı ve faydalı çözümler önermesidir. Tablo fotoğrafçılığı “sahnelenmiş” ya da yapılandırılmış fotoğraf tarzı olarak da tanımlanabilir.<sup>205</sup> Tablo fotoğrafçılığı resim, edebiyat, tiyatro ve sinema disiplinlerinin geleneğine ve ikonografisine, ortak bilincimizin parçası olmuş fabllara, epik hikayelere ve modern mitlere açık ya da örtük referanslar verir, göndermeler yapar. Bunun amacı taklit değil, öğrenilmiş bir hikaye anlatma biçimine

---

<sup>205</sup> Charlotte Cotton, **The Photograph, As Contemporary Art**, Thames and Hudson, 2004 London, 8 s.

gönderme yaparak anlatılmak istenen hikayeyi ve kavramı güçlendirmektir.<sup>206</sup> Bu bağlamda anlam salt görüntünün kendisi ile değil yerleştiği çerçeve içinde kurulmakta<sup>207</sup> kurulan yeni imajın anlamı referans noktasından hareketle okunabilmektedir.



Resim 62: Ferhat Özgür “Işığı Yakala” 2006, Değişen Boyutlarda

Bu bağlamda okunabilecek ilk isimlerden biri resim öğrenimi gören ve 1990’lı yıllardan itibaren video, enstelasyon ve performans çalışmalarının yanı sıra fotografik kompozisyonlar üreten Ferhat Özgür’dür. Türkiye’de çatışma halindeki farklı kimlikleri ve kimliklerin talep ettiği konumları çalışmalarının odağına yerleştiren sanatçı, bu çerçevede Türkiye’nin siyasi, toplumsal ve kültürel gövdelerini tartışmaya açtığı seriler üretmektedir.<sup>208</sup> Bu bağlamda da çalışmalarını “...anti ulusalcılık, alt kültürler, sıradan öyküler, aile ve otorite sisteminin sorgulanması, aidiyet, bürokrasi, devlet, şiddet, küresel ekonomi eleştirisi, inanç sistemleri, bağınazlıklar, milliyetçilik (...)Kentleşme projeleri, politik açmazlar(...)”<sup>209</sup> kavramları etrafında oluşturan Özgür, çalışmalarında fotoğraf kullanmasının nedenini fotoğrafın-gerçeklikle kurduğu ilişki olarak işaret eder.

“Bir performans anını, gündelik yaşamdan bir anı, ilginç bir fikri, gerçekliği manipüle etmeyi fotoğraf aracılığıyla yapabiliyorsunuz. Fotoğrafta gerçeklik, ne kadar deforme ederseniz edin, yine

<sup>206</sup> Cotton, a.g.e., 49 s.

<sup>207</sup> Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, 2002, 133. s

<sup>208</sup>

**10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2007, 77-78 s.

<sup>209</sup> **Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi**, (10-Ekim-2008), Ek: 2



yanınızda duruyor. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu bu ilişki onu kaçınılmaz bir medyum haline getiriyor.”<sup>210</sup>



Resim 63: Ferhat Özgür, “Futbol Hayattır”, 2002, Değişik Boyutlarda

Özgür’ün fotoğraf temelli çalışmalarında gerçekliğe yaslanan zaman ötesi-gerçeküstü bir etki söz konusudur. Özgür, yapıtlarını gerçek ve gerçekdışı arasındaki gerilimli alan üzerine oturtarak toplumsal olana dair eleştiriler üretir. Özgür, kompozisyonlarında tarihi ve dini imgelerin yanı sıra modern bilinci oluşturan imgelere de göndermelerde bulunmaktadır. “Futbol Hayattır” (2002) isimli çalışmasında Hristiyan ikonografisine ve Albrecht Dürer’in ünlü yapıtı “Adem ve Havva”ya gönderme yaparak elindeki futbol topunu erkeğe sunan kadını gösteren bir kompozisyon oluşturmuştur. “Işığı Yakala” serisinde ise gerilim filmlerine ve edebiyatına açık bir gönderme söz konusudur.

<sup>210</sup> Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi, (10-Ekim-2008), Ek: 2



Resim 64: Albrecht Dürer “Adem ve Havva” 1504, 25 x 20 cm



Resim 65: Sam Taylor-Wood “Monolog I”, 1998, 208.9 x 256.5 cm

Enstelasyon, video ve fotoğraf çalışmaları üreten genç kuşak İngiliz sanatçılarından Sam Taylor Wood’un çalışmaları modern insanın dramlarına, yaşamdaki garip, yalnız ve savunmasız anlarına odaklanmıştır ve Ferhat özgür’ün

çalışmaları ile paralellikler taşımaktadır. ““Monolog I” isimli serisi resim tarihine referanslar taşımakla birlikte sinematografik öğeler de barındırır. Bu fotoğrafları bir odanın içinde video projektörleri ya da 360 derece fotografik panoromalar ve ses ile birleştirerek sergiler. Wood’un bu çalışması Henry Wallis’s ,”Chatterton’un Ölümü” (“The Death of Chatterton”, 1856) isimli resmine ve Jacque - Louis David’in “Marat’ın Ölümü”, (1793) isimli resmine göndermeler taşır.



Resim 66: Henry Wallis,”Chatterton’un Ölümü”, 1856, 62x93 cm

Wallis’in eserinde Chatterton genç ve anlaşılmamış bir sanatçı olarak idealize edilmekte, intiharı onun özgür iradesiyle gerçekleştirdiği son eylem olarak sunulmaktadır. Wood, “Monolog I” isimli çalışmasında, kullandığı barok stiliyle resim tarihine gönderme yapmakla birlikte, yakın arkadaşlarını kullandığı çalışmalarında kendisinin de bir parçası olduğu sosyal bir çevrenin bohem tanımlamalarını sahnelemektedir.<sup>211</sup> Bireyin modern yaşam içindeki yalnızlığına ve savunmasızlığına yapılan bu vurgulamayı Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” (2009) isimli çalışmasında kamusal alan ve birey ilişkisi bağlamına taşımıştır. “Kamusal alanın tekinsizliği” olgusu, Türkiye’de 1980 askeri müdahalesi öncesi döneme

<sup>211</sup> Cotton, a.g.e, 46 s.

yaslanmakta, müdahale sonrasında getirilen sokağa çıkma yasağı, göç olgusu ve kentsel dönüşüm projeleri ile Türkiye’de kamusal alanların çehresi sürekli değişmekte, birey ve kamusal alan ilişkisi sorunlu bir alanı işaret etmektedir. Ferhat özgür, “Şehir Defteri”(2009) isimli serisinde kent ve birey olgusu üzerinden *“demokrasi bilincinin merkezi sayılan kentlerin, özelde ise Ankara-Altındağ/lı’nın “yıkım” psikolojisini fotoğraflara yansıtmakta, yıkımla yüzleşme sürecinin duyumsattıklarını”*<sup>212</sup> kurgulamaktadırlar.



Resim 67: Ferhat Özgür, “Şehir Defteri”, 2009, Değişik Boyutlarda

Ferhat Özgür, yapıtlarında göç olgusunu, büyük kent yaşamı bağlamında kimlik/aidiyet sorunlarını, yerinden edilmişliğin yarattığı sıkıntılı varoluşların çilesini yansıtan bir sanatçı. İfade türü olarak resimle başlayan, ama zaman içinde bu tür temalara duyulan ilginin getirdiği arayışlarla yeni yöntemlere, farklı malzemelere eğilim gösteren sanatsal yaklaşımı ise, kuşkusuz en çok dikkat çeken yönü. Kendisini türler arasında bir ‘göçer’ olarak nitelendirmemize yol açacak bir çoğulluk ve deneysellik içinde çalışan sanatçı, performanstan enstalasyona, fotoğraftan videoya

<sup>212</sup> Zeynep Yasa Yaman, “Ferhat Özgür - Şehir Defteri”, YKY, İstanbul 2009, 11 s.

uzanan bir çeşitlilik içinde çalışıyor; güncel olgulara/sorunlara yönelik gözlemlerini, görselliğin ifade gücünden en çarpıcı şekilde faydalanabileceği mecralara aktarıyor.”<sup>213</sup>



Resim 68: Nazif Topçuoğlu, “Asleep, İlk Okuyucular Serisi”, 2002, 141 x 124 cm

Fotoğraf geleneğinden gelen Nazif Topçuoğlu'nun çalışmalarını da tablo fotoğrafçılığı bağlamında değerlendirmek gerekir. Topçuoğlu'nun, 1990'lı yıllardan itibaren zaman, hafıza, yaşam, ölüm, cinsellik ve direniş kavramları etrafında ürettiği, masallara, hikayelere ve resim tarihine çeşitli göndermeler taşıyan tematik çalışmalar üretmiştir. Genç kızların domestik figürler olarak görüldüğü bu karelerde, Topçuoğlu, bir yönetmen gibi, teatral kompozisyonlar sahneye koymaktadır.

<sup>213</sup> Ahu Antmen, “Ferhat Özgür - Şehir Defteri”, YKY, İstanbul 2009, 23 s.

Topçuoğlu'nun alışmaları Fransız ressam Balthus (Balthasar Klossowski de Rola)'nın genç kız cinselliği ve iktidarı merkezinde geliştirdiği çalışmalarıyla aynı düzlem üzerinde okunabilir.



Resim 69: Balthus, “Oturma Odası”, 1942, 114.8 x 146.9

Nazif Topçuoğlu, “Sebzeli Kız” (1990), “Sakatatlı Kızlar” 2000-2001, “İlk Okuyucular” (2002), “Yeni Okuyucular” (2003), “Merak ve Tecrübe-Deneyim” (2004-2006) “Yeni Dünya” (2006) serilerinin yanı sıra “Sebzeli Natürmort” (1997-1998) “Siyah-Beyaz Sakatat” (1997) ve Renkli Sakatat (1997-1998) isimli Batı resminin natürmort ve portre geleneğine göndermelerde bulunan çalışmalar da üretmiştir. Nazif Topçuoğlu'nun “Siyah-Beyaz Sakatat” (1997) isimli çalışması 16. ve 17. yüzyıl portrelerine özellikle de İtalyan ressam Giuseppe Arcimboldo'nun (1527-1593) meyve, sebze, hayvan gibi birçok nesneyi, insan portrelerini andırarak şekilde düzenlediği tablolarına gönderme yapmaktadır. Topçuoğlu "To be or not to be", isimli çalışmasında ise William Sheakspear'ın “Hamlet” eserine gönderme yapmaktadır.



Resim 70: Nazif Topçuoğlu, “Siyah-Beyaz Sakatat”, 1997

“Topçuoğlu, bu fotografik resminde bir hayvan başı portresi ‘yaparak’, bu portreyi kitsch öğelerle süsleyerek ve özünde çoğaltılabilir bir nesneyi altın varaklı bir çerçeve içine yerleştirerek sanat tarihine, sanatsal portre geleneğine, yaşamın her alanına yayılan kitsch olgusuna, başyapıt konusuna ve müzecilik pratiklerine göndermede bulunarak, sanat ortamının tartıştığı birçok konunun altını çiziyor ve tartışmaya açıyor.”<sup>214</sup>

Amerikalı sanatçı Joel Peter-Witkin (1939) de tablo fotoğrafçılığı bağlamında çalışmalar üretmiş, ceset parçalarını, bedenleri deforme olmuş insanları kullanarak, ölüm, şiddet ve korku kavramları etrafında sanat tarihine Katolik Hristiyan felsefesine ve dini hikayelere göndermelerde bulunan kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçının “Harvest” (1984) isimli çalışması da Arcimboldo’yu referans göstermektedir.

<sup>214</sup> Antmen, **a.g.e.**, 133 s.



Resim 71: Giuseppe Arcimboldo “Yaz” 1563, 76x64 cm



Resim 72: Joel-Peter Witkin, “Hasat”, 1984

Tablo fotoğrafı oluşturmak için asistanların, oyuncuların ve teknisyenlerin varlığı ve yönetimi, fotoğrafçıyı, kolektif fantezileri ve gerçeklikleri yaratıcı bir şekilde kullanan bir “yönetmen” olarak yeniden tanımlar. Topçuoğlu'nun “Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetimsel Tavrı” olarak nitelediği bu tarzda ortak bilince gönderme yaparak hikaye oluşturmak için “...fotoğrafçı yönetir ve bunu



*yaparken oynar.(...) Yönettiğine göre gerçeğe müdahale eder, öyleyse fotoğraflar tarafsız, objektif, v.s olamazlar. Fakat öyle görünebilirler.”<sup>215</sup>*



Resim 73: Nazif Topçuoğlu, "To be or not to be",  
Sakatatlı Kızlar Serisi, 2001

Türkiye'nin modernleşme sürecini ve buna bağlı sorunları inceleyen Bülent Şangar'ın meseleleri, hızla batılılaşan bir ülkede geleneğin ve dinin rolü, insanların ötekilere göre kendini tanımlandırma biçimleri ve buna bağlı olarak da kamusal ve özel alanların yeniden gözden geçirilmesi olarak sıralanabilir. Bülent Şangar genel olarak “kurban”, “ikizlik”, “aile içi” ve “toplumsal şiddet” kavramları etrafında ürettiği fotografik, serigrafik ve video çalışmalarında yaşanan toplumsal değişimi vurgulamaktadır. Resim öğrenimi gören Bülent Şangar'ın 1990 sonrasında fotoğrafa yönelmesinin nedeni fotoğrafın gerçeklikle ikili ilişkisidir.

<sup>215</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul 2000, 39 s.

“Temsil ve tasviri de sorgulayan kendine ait başka ya da farklı bir gerçeklik anlayışının arayışı içerisindeydim. Sanatsal ifade arayışlarının değişimi ve kullanımına yönelik kısır tartışmaların yoğun olarak gerçekleştirildiği bir dönemdi... Resim sonrasında, serigrafi ve fotoğraf kullanarak işler ürettim. Serigrafi ile resim yapmak; farklı imgelerin yan yana parçalı kullanımını değil de; daha içten daha hakiki bir söylemle, bütünsel-fotografik imgeler üretmek gibi bir sonuç üretmişti. Çünkü gerçeklik meselesi ile ilgili olarak fotoğrafın görsel etkisini, gücünü ve inandırıcılığını fark etmiştim.”<sup>216</sup>



Resim 74: Bülent Sangar, “Kurban”, 1994-98

Şangar’ın çalışmalarında “Kurban” teması 1990’lı yıllarla birlikte ağırlıklı bir biçimde yer almış, 1993 sonrasında ise “kurban” ile birlikte “şiddet” teması da görünür olmuştur. Sanatçının kavramsal çizgisi içinde sanat tarihine, sinema tarihine, güncel müzik kültürüne yaptığı göndermeler dini konularla kesişmekte, sanatçı, mistik öğeler, bilim kurgu filmlerindeki kehanetler, kıyamet gibi temalar bağlamında dini konuların modern formlarını ortaya koymaktadır. Sanatçının serigrafik, fotografik ve video çalışmaları bu atmosfer çerçevesinde oluşmaktadır.<sup>217</sup> Sanatçı, “Kurban” (1994-98) teması etrafında hazırladığı fotoğraf çalışmasında Müslüman ve Yahudi mitolojisine, dini motiflere göndermelerde bulunarak hikaye anlatıcılığına soyunmakta “aile içi şiddet” olgusunu tartışmaya açmaktadır. “Şangar’ın işlerinde

<sup>216</sup> Erden Kosava, “Bülent Şangar ile Söyleşi”, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, Ali Akay, YKY, İstanbul 2009, 110-11 s.

<sup>217</sup> Ali Akay, **a.g.e.**, 25 s.

*açık biçimde aile kurumunun, geleneğin, toplumsal mekânın ataerkil düzenlenişinin, herhangi bir etik endişeden sıyrılmış medyanın yarattığı kapamalar”*<sup>218</sup> görselleştirilmektedir.



Resim 75: Bülent Şangar,  
“İsimsiz” 1998



Resim 76: Bülent Şangar,  
“Suret”, 2003-04

“Mutlak kapanmadan şizoid açılmaya kadar farklı yaklaşımlar söz konusu toplumsal mekânın ele alınışında. Şangar’ın işlerinde eviçiyle ve aile evinin kültürüyle kısıtlanmışlığı; (...)dışarı çıkmakla içeride kalmak arasında bir kararsızlığı görüyoruz. Dışarıya çıkma teşebbüsleri dışarıdan gelen bir müdahaleyle kesintiye uğrayabiliyor ya da medya ile güvenlik kuvvetlerinin bakışlarının özdeşleşmesiyle pervasızca kriminalize edilebiliyor”<sup>219</sup>

Fotoğraflarında model olarak kendisini ve ailesini kullanan Şangar, kurgusal fotoğraflarını belgeselmiş gibi düşünerek ürettiğini böylece “*fotoğrafın geleneksel kurallarından uzaklaşmaya yahut onu belirleyen kodlarını bilinçli olarak bozmaya*”<sup>220</sup> çalıştığını belirtmektedir. Bu bağlamda da bireyin din, medya, devlet ve

<sup>218</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)

<sup>219</sup> **y.a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)

<sup>220</sup> Kosava, **a.g.e.**, 14 s.

aile gibi farklı iktidar biçimleri karşısındaki konumunu görselleştirdiği “Suret”(2003-04) isimli serisinde yaratmak istediği belgesel etkiyi medyada yayınlanan kriminal görüntülerine gönderme yaparak oluşturduğu görülmektedir.

“Şangar, fotoğraflarında ele aldığı ortamı, figürleri kurgusalılık içinde yerleştiriyor. Dolayısıyla anlam çoğalmasını üretecek olan da, belgelemeyi üstlenen kişinin nesnesi karşısındaki konumundan ibaret kalmıyor, kurgudaki öğelerin uzandığı göndermeler arasındaki belirsiz ilişkilere uzanıyor. Başlangıçta Şangar, kendi imgesini kullandığı işlerde bir yandan erkin aşağıdan gelen yapısına, yani ikili ve her şeyi kuşatıcı bir baskı uygulayan/gören karşıtlığı yerine öznelerin kendi ürettikleri erk ilişkilerine dikkat çekiyor, diğer yandan bu ilişkileri tektipleştirmeye yönelik temsil kiplerini (reklamlar tüketim kalıpları, militarist jestler, medyanın yüzeyleştirici ve kışkırtıcı haber anlayışı vb.) eleştirel bir mesafeye yeniden kuruyordu.”<sup>221</sup>



Resim:77 Aydan Murtezaoglu, “Hip Aktiviteler”, 2004, 120x150 cm

Resim öğrenimi gören Aydan Murtezaoglu, 1998 sonrasında muhafazakarlık, toplumsal cinsiyet ve mekanın toplumsal cinsiyet temelinde düzenlenişi kavramları etrafında bir seri fotoğraf çalışması üretti. Bir hikaye anlatıcı olarak Murtezaoglu'nun toplumsal olana dair geliştirdiği bu kurgulamalarda sanat tarihine atıflarda bulunarak okumalarını tartışmaya açtığı görülmektedir.

<sup>221</sup> Erden Kosava, “Aile Bağları”, *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı 3, 1999, 43.s.



Resim 78: Caravaggio “İzak’ın Kurban Edilmesi” 1603, 204 × 135 cm



Resim 79: Diego Velázquez “Aynasında Venüs”, 1647-1651, 122x177cm



Resim 80: Aydan Murtezaoglu, “Aynadaki Çıplak”, 2004, 90x120

Murtezaoglu'nun “Aynadaki Çıplak” (2004) isimli çalışması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu karede, mekanın kamusal bir alan olarak yeniden tanımlanması aynayı tutan meleğin yerine başörtülü bir kadının geçişi ve çıplaklığın örtülülükle yer değiştirilmesi ile muhafazakarlık ve toplumsal yaşamın bu muhafazakarlık olgusu üzerinden düzenlenişi görselleştirilmektedir.

Kapanma ve açılmama olguları Murtezaoglu'nun işlerinde görünür olmakta, “Murtezaoglu bu kapanmaları bozan küçük ölçekli, muzır kaçırlara ve (...) içeridenliğe ters düşecek biçimde bu kapanmaları bozan göstergelere”<sup>222</sup> yer vermektedir. Murtezaoglu, referans gösterdiği tablodaki cinselliğin özgürce sergilenişini tersine çevirerek muhafazakarlığı tartışmaya açmaktadır.

Murtezaoglu, sanat tarihindeki temaları ters-düz ederek anlamı oluşturma ve hikaye anlatma yöntemine sıklıkla başvurmaktadır. “Hip Aktiviteler” isimli fotoğraf çalışmasında arka fondaki ağaç, ağaçta dalgalanan Türkiye bayrağı ve ağacın

<sup>222</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)

üzerinde eylem yapan gençler ve gençleri görüntüleyen bir gazeteci ile oluşturduğu kent manzarası önünde eski model bir arabanın üzerinde seyirciye doğru Venüs'ü hatırlatan bir poz vermektedir.



Resim 81: Aydan Murtezaoglu, “Oda Sıcaklığında”, 2000-03, 125x180cm

Aydan Murtezaoglu, “Oda Sıcaklığında”(2000-2003) isimli çalışmasında sabahlığı ve sigarası ile dumanlı ve gri bir kent görüntüsüne bakmakta olan bir kadın üzerinden toplumsal alanın düzenlenişini, kamusal ve özel alan ayrımını vurgulamıştır. Karede, kadının kendi özel alanının rahatlığı ve güvenli ortamı içinden dışarıyı seyrettiği sadece sigarasının dumanının dışarısının bir parçasına dönüştüğünü göstererek kadının aslında ev içine ait olması durumu sorgulanmakta, dışarı, bakılacak, seyredilecek ancak parçası olunamayacak kadar tekinsiz gri bir alan olarak sunulmaktadır. Kadının kamusal alana bir izleyici olarak dahil oluşu sanat tarihinde değişik sanatsal akımlar içerisinde sık kullanılan bir temadır.

Kent ve birey ilişkisini “göç”, “uyum” ve “ötekileştirme” kavramları etrafında inceleyen İnci Eviner de çalışmalarında fotoğrafa başvuran bir isimdir. Eviner, “Hiçbiryer-Gövde-Burası” (2000) isimli çalışmasında kentin yarattığı “tekinsizlik olgusu”nu ve “sefalet” kavramlarını vücutları sakatlanmış kadın, erkek ve çocukların yer aldığı Rönesans kompozisyonlarını hatırlatan düzenlemelerle

yansıtmiştir. Fotoğrafların kompozisyonlarını ve düzenlemeleri sanatçı tarafından oluşturulmuş, projenin hayata geçirilmesi aşamasında profesyonel bir fotoğrafçı ile işbirliği içinde çalışılmıştır. Eviner'in, modern yaşamın yarattığı tekinsizlik olgusunu anlatma çabası içinde ürettiği bu çalışma, fotoğrafçı- sanatçı işbölümünü de açığa çıkarmaktadır.



Resim 82: İnci Eviner, “Hiçbiryer-Gövde-Burası”, 2000, 125 x 254 cm



Resim 83: Piero Della Francesca, “Süleyman ve Kraliçe Şiba'nın Buluşması”, 1452-1466, 336 x 747 cm

“Yer, Gövde, Burası sergisindeki fotoğraflarımda, son derece bildik klasik kompozisyonların tekrar ettiğini görüyoruz. Burada Piero Della Francesca'nın düzeni var neredeyse... Biraz zaman harcadığımda fotoğrafların karşısında, bütün bu Rönesans bilgisinin üzerine inanılmaz acımasız bir dünya yer alıyor. Şöyle bir ironi var tabii... Rönesans resmindeki ışık konusunda kuramcılar saatlerce konuşabilirler. Burada ise Albino'ların kendi ışıkları var. İstanbul'un kendi tuhaf ışığı var. Tuhaf bir



ironi. Sanat tarihinin bildiğimiz muhteşem kompozisyon düzenlemeleri, dramatik yapı burada sefaletin bir aracı oluyor.”<sup>223</sup>



Resim 84: Ahmet Elhan, “Yıkım Manzaraları”, 2007,100x100

“Kent” ve “tekinsizlik” kavramları bağlamında çalışmalar üreten diğer bir isim de Ahmet Elhan’dır. Elhan’ın gerilim filmlerinin sekanslarını andıran “Yıkım Manzaraları” (2007) isimli serisi anlamın modern yaşamın mitlerine yapılan göndermelerle oluşturulduğu tablo fotoğrafçılığı örneklerinden biridir. Elhan, kentin yıkıma uğramış ancak yerine yeni inşanın henüz başlamadığı alanlarında oluşturduğu bu serisinde, kent ve tekinsizlik kavramları etrafında mekan-zaman ilişkisini sorgulamaktadır. Bu çalışmada Elhan’ın anlamı kurmak için kullandığı en önemli kompozisyon ögesi ışıktır. Elhan, ışığın gerçek-üstü kullanımı ile gerilim yüklü şiirsel kareler oluşturur. Elhan’ın tarzıyla paralel gösteren isimlerden biri de Rut

<sup>223</sup> Ayşegül Sönmez, “İnci Eviner ile Geriye Doğru Bakmak”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 560 / Kasım 2005, 41 s.

Blees Luxemburg'in 1963 çalışmalarıdır. Alman sanatçı Luxemburg, "Aşk Şarkısı" ("Liebeslied",1997) isimli kamusal alanları gece fotoğrafladığı serisinde dramatik etkiyi ışık aracılığıyla kurmaktadır. 1999 yılında ürettiği "Deeper" serisinde ise ışıkla birlikte ışığın yansıtıcısı olarak su birikintileri kamusal alanın taşıdığı anlamların vurgulandığı çalışmasına dahil olur. <sup>224</sup>



Resim 85: Rut Blees Luxemburg, "Aşk Şarkısı", 1997,150 cmx180 cm

Vücut sanatı, performans, enstalasyon, fotoğraf ve video alanlarındaki çalışmalarını feminist sanat pratiği içinde gerçekleştiren, Canan Şenol "Görmedim Duymadım Bilmiyorum" (2003) isimli çalışmasında izleyiciye "aile içi cinsel istismar" ve şiddet hikayesi anlatmaktadır. Dekor olarak oyuncak bir pembe bebek evinin kullanıldığı çalışmanın oyuncularını oyuncak bebeklerdir. Şenol, bu çalışmasını ancak dışarıdan gözetleme delikleri ile görülebilecek şekilde galeride kapalı bir alana yerleştirerek, seyirciler için gözetleme delikleri açarak sergilemiş, böylece Şenol sanat yapıtını teşhirci, izleyiciyi de röntgeni pozisyonuna taşımaktadır .

<sup>224</sup> Cotton, a.g.e., 72 s.



Resim 86:Canan Şenol, “Görmedim, Duymadım, Bilmiyorum”, 2003,  
105 x 168 cm

Fotoğrafın çağdaş sanatta kullanım biçimlerinden ikincisi performans, vücut sanatı (body art) gibi sanat yapma biçimleriyle ilişkilidir. Fotoğraf bu noktada sanatın belgeleyicisi olmanın ötesine geçmekte, bu sanat yapma biçimleri, fotoğraflanmak üzere fotoğraf makinesi için oluşturulmaktadır. Fotoğraflanmak üzere performansların, happeninglerin gerçekleştirilmesi, günlük yaşamın içinde doğru anın yakalanmaya çalışıldığı geleneksel fotoğrafçılığa meydan okuyan bir alan olarak okunabilir. Günlük yaşamın içinden devam eden olaylar dizisi içinden bir anın çekip almanın tersine bu çalışmalar özellikle sanatçı tarafından yönetilerek fotoğraf makinesi için gerçekleştirilmektedir. Bu işlerde sanatsal yaratım süreci, fotoğraf makinesinin kareye sabitlenmesinden ve karenin çekilmesinden çok öncesinde başlamaktadır.<sup>225</sup> Kökeni Duchamp’ın pisuvarının belgesi olarak Alfred Stieglitz’in onu sanatsal bağlama taşıyan fotoğrafına dayanan 1960’lı 1970’li yıllarda fotoğrafın sanatsal aktiviteler için belgeleme görevi üstlenmesi süreci, özellikle 1980 sonrasında fotoğraflanmak üzere performans, happening, body art gibi sanatların

<sup>225</sup> Cotton, a.g.e., 21-22 s.

gerçekleştirilmesine evrilmiştir. Foto-performans olarak adlandırılan bu türde fotoğraf yapının parçasıdır.



Resim 87: Bülent Şangar, “İsimsiz”, 1997

Türkiye çağdaş sanat ortamında fotoğrafı Bülent Şangar, Şener Özmen, Canan Şenol, Ferhat Özgür, Aydan Murtezaoğlu ve Halil Altındere gerçekleştirdikleri body art ve performanslarında fotoğrafı kullanan sanatçılardır. Dünyada bu alanda öne çıkan isimlerden Amerikalı sanatçı Spencer Tunic ve Erwin Wulm’un eserleri Türkiyeli sanatçılarla aynı paralel bağlamlarda olmaları dolayısıyla incelenmiştir.

Bülent Şangar, 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilediği 144 fotoğraftan oluşan “İsimsiz” (1997) çalışmasında, ev içi ve dışarı çıkmak arasındaki gerilimli ilişkiyi görselleştirmektedir. Şangar’ın işlerinde aile kültürüyle kısıtlanmışlık, pencere kenarında dışarı çıkmakla içeride kalmak arasında kalan kararsızlık görülmektedir.

Aydan Murtezaoğlu’nun ilk olarak 6. İstanbul Bienali’nde sergilenen “İsimsiz” (1996) çalışmasında, bir kadının rıhtım kenarında oturduğu banktan

Pera'ya baktığı görülmekte, kadının başını sola kaydırması ile zihninde oluşan görüntü izleyiciye sunulmaktadır. Böylece izleyicinin Galata'nın belleğe kazınmış görüntüsüne yabancılaşması amaçlanmaktadır.<sup>226</sup>



Resim 88: Aydan Murtezaoglu, "İsimsiz", 1999, 120 x 150 cm

"Kimi yorumcular (...) parlamentosu tamamen soldan arınmış, büsbütün sağa kaymış bir memleket manzarası karşısında kişisel ölçekte gerçekleştirilen başı yana eğme jestinin ( ya da sanatçının kullandığı yöntemlerle bir özdeşlik kurulduğunda basit bir photoshop müdahalesinin) simgesel düzlemde siyasi iklimi sola yatırma niyetiyle ilgisini kurmuştu. Öte yandan 1999 ağustos depreminden sadece bir ay sonra izleyiciye sunulmuş olması, çalışmanın deprem ve yıkım ile de ilişkilendirilmesi sonucunu doğurmuştu."<sup>227</sup>

Şener Özmen "Süper Müslüm" (2000) isimli foto-performansında modern yaşamın figürlerini geleneksel figürlerle bir arada kullanarak ironik bir dil oluşturmaktadır. Sinema karakteri olan Süperman kostümü giyerek pelerini üzerinde namaz kıldığı "Süper Müslüm" isimli fotoğraf serisinde Özmen, popüler Amerikan sinemasının önemli bir figürünün yerelleşmesi düşünün çarpıklığını vurgulamaktadır.

<sup>226</sup> Erden Kosova, **Aydan Murtezaoglu - Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul 2009, 32-33 s.

<sup>227</sup> **y.a.g.e.**, 32 s.

Çalışmanın adı bu bağlamda hem Müslüman kelimesine hem de Türkiye'nin arabesk müziğinin önemli figürü Müslüm Gürses'e atıfta bulunmaktadır.



Resim 89: Şener Özmen, "Süper Müslüm" 2000

Halil Altındere'nin 1998 tarihli annesinin elindeki pop sanatı hakkında yazılmış bir kitaba bakarken görüldüğü "Türkiye'nin hızlı değişim süreci içinde oluşan kültürel farklılıklara ve değişimlere, uzaklık yakınlık ilişkilerine gönderme yapan"<sup>228</sup> 'My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful' isimli çalışması, estetiğinin pop sanatını anımsatması açısından dikkat çekicidir.

"Kadın, kitabı, masada, kanepede ya da benzer bir yerde okuması beklenildiği gibi okumuyor, ayağa kalkmamış, gidip kitaplıktan almamış. Elinde tutma biçimi de, ona ulvi bir kitap gibi değer verdiğini gösteriyor. İpuçları okuması olmadığını da hatırlatabilir. Yani, habitusunu değiştirmiyor. Bu bir yönüyle, taşradaki sanatçının merkezdeki sanata bakışını ve onu nasıl temellük ettiğini hatırlatabilir. Daha da ilgi çekici olan, eserin başlığından anladığımız üzere, kadının sanatçının annesi olması. Dolayısıyla, annesinin eline kitapları veren sanatçı. Bu da, sanatçı ile ailesi arasındaki kurulan mesafeyi göstermekte. Sanatçı artık başka bir yerde ve misafir olma durumunda. Bu ilişkideki şeffaflık, annenin hoşgörüsü, sanatçının yeni habitusu, ve tüm bunu anonimleşmiş bir izleyici grubuna

<sup>228</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)

göstermesi bence ciddi anlamda tabu kırıcı bir işti. Bu esere Avrupa'da bu kadar çok talep çıkmasının nedeni sanırım esere egzotik alımlamadan bakılmasıydı.”<sup>229</sup>



Resim 90: Halil Altındere, “My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful”, 1998, Değişken Boyutlar

Halil Altındere'nin “Ya-Sev ya-Terk Et”, isimli 1998 tarihli fotografik performansında çok yaygın bir slogan olan “Ya Sev Ya Terk Et” yazısı altında iki kişi iki farklı yönde fotoğraf karesinden çıkarken görülmektedir.

Altındere'nin “Ya Sev Ya Terk Et” (1998) isimli çalışması ile İngiliz sanatçı David Shrigley'in “Burada Oynamayın” (“Don't Play Here”) isimli çalışması kamusal alanın yapıtın içine dahil edilmesi açısından benzerlik taşımaktadır. Ancak Altındere, “Ya Sev Ya Terk Et” isimli çalışmasında kamusal alana kimliği belirsiz kişiler tarafından yapılmış müdahale ile yaratılmış iktidar alanını tartışmaya açarken ve o iktidar alanı içinde kendi konumunu tarif ederken, Shrigley'in çalışmasında “Burada Oynamayın” yazısını mekana ve fotoğrafa dahil eden sanatçının kendisidir, sanatçı kamusal alana müdahale etmekte ve onu kendi iktidar alanına dönüştürmektedir.

<sup>229</sup> **y.a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)



Resim 91: Halil Altındere, “Ya-Sev Ya-Terket” 1998, Değişken Boyutlar



Resim 92: David Shrigley, “Burada Oynamayın”, 1998, 253x253mm



Kamusal alan ve birey ilişkisi üzerine temellenmiş başka bir çalışma da Ferhat Özgür tarafından gerçekleştirilen “Jump/Sıçra” isimli foto-performansdır. İstanbul’da Topkapı Sarayı’nın çeşitli tarihi mekânlarında ve Edirnekapı surlarında gerçekleştirdiği “Jump/Sıçra” dizilerinde, Osmanlı İmparatorluğu dönemine ait mimari eserlerin tepe noktasına sıçrayarak dokunmaya çalışan Özgür, tarihi eserlerin “ulaşılabilir olma” imgelerine vurgu yapmaktadır. Ferhat Özgür’ün başka bir performansı da figür-mekan, imge-anlam ve figür-nesne ilişkilerinde izleyicinin bakışında farklı anlamlara yol açacak bir sapma yaratmayı hedeflediği “Biraz Dinlen” (2004) isimli çalışmasıdır.



Resim 93: Ferhat Özgür, “Jump/Sıçra” 2004

“Figürleri alışılmadık nesne-mekan ilişkileriyle irdelemekteydim. Fotoğrafta anlam olarak bir çözümsüzlük, bir üst gerçeklik, izleyicinin bakışında farklı anlamlara yol açacak sapma kanalları

yaratmak istiyordum. Yani işin içinde olup biteni tek cümleyle tanımlamaktan kaçmanın yollarını, kışkırtıcı ifadeleri arıyordum. Buradaki fotoğrafta da her şey birdenbire oldu. Mesele ters bir şey yaratmaktı, imgesel bir deprem yani. Bir buzdolabını bir gecekondunun dışına çıkarıp üstüne de genç bir kıızı halsiz bir gövde olarak yerleştirdim. Sanki damdan onun üzerine düşmüş gibi. Her şey garipti sonuçta, anlam olarak bir çözümsüzlük çemberine girmiş gibi hissetmişim.<sup>230</sup>

Özgür'ün nesnelere-figürleri beklenmedik ilişkiler içinde gösterme arayışları Avusturyalı sanatçı heykel, performans ve fotoğraf alanlarında çalışmalar üreten Erwin Wurm (1954) ile aynı bağlamda okunabilir. 1980'li yıllardan itibaren "Bir Dakikalık Heykeller" başlığı altında ürettiği foto-performanslarında Wurm, kendisini ya da modelini günlük yaşamın nesne ve mekanlarıyla beklenmedik ilişkiler içinde görselleştirmektedir.



Resim 94: Ferhat Özgür, "Biraz Dinlen", 2002

<sup>230</sup> Özge Baykan, "İfsak'ın Metamorfozu" (Sanatçı İle Yapılmış Söyleşi), **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 39, İstanbul 2004, 39 s.



Resim 95:Erwin Wurm, “Açık Hava Heykeli”, 1999

Kamusal alanda “canlı heykeller oluşturan diğer bir isim de Amerikalı sanatçı Spencer Tunic’dir . Tunic, 1992 yılından itibaren oluşturduğu canlı “nü” heykelleri fotoğraf ve video ile belgelemektedir. Tunic’in kamusal alanlarda yüzlerce nü figürü peyzaj formuna uygun biçimde dizerek inşa ettiği canlı heykellerinde vücutların inşası bir anlamda egoların inşası anlamına gelmekte ve bu çalışmalar giderek sofulaşan bir toplumda ideal olan ile gerçek olanı birbirine yaklaştırmaktadır.<sup>231</sup> Tunic, modern yaşamın temel simgelerinden biri olan kamusal alanları giysilerinden arınmış insanların istilasına uğratmakta, bu çalışmalar toplumsal alanların düzenlenme biçimlerine ve kurallarına da başkaldırı niteliği taşımaktadır.

Fotoğraf, video ve enstelasyon çalışmaları üreten Nazan Azeri’nin gerçekte yan yana gelemeyecek imgelerin birlikteliği ile “Hayat içindeki hayatlar”ı, insan vücudunun değişkenliğini ve hayatın devinimini vurguladığı<sup>232</sup> “Büyüme” (2003) isimli çalışması vücut sanatının sınırlarına dahil edilebilir. Çocukların

<sup>231</sup> Lisa Liebmann, Brooks Adams, “Spencer Tunnick Bazen Bir Köy Alanını Bile Kaplayabilir”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, 50-54 s.

<sup>232</sup> Baykan, **a.g.e.**, 39 s.

pamuklar içinde bitki yetiştirme eylemine ve bu eyleme yönelik toplumsal hafızaya yaslanarak bedenın doğanın parçası olma olgusunun vurgulandığı çalışmada insan bedeni üzerine pamukla yerleştiren mercimek taneleri bedeni dönüşüme uğratmakta ve beden bitkilerin büyüme sürecinin bir parçasına dönüşmektedir.<sup>233</sup>



Resim 96: Spencer Tunic, “Barcelona 1” 2003



Resim 97: Nazan Azeri, “Büyüme” 2003

<sup>233</sup> Nazan Azeri, “Büyüme” Eser Sunum Metni, <http://www.nazanazeri.net/web%20fotolar/b%FCy%FCmek/index.html>, (13-Ağustos-2009)



Resim 98: Canan Şenol, “Acı”, 2000

Devlet, toplum, din gibi iktidar biçimleri tarafından kadın kimliğine biçilen toplumsal rollere, cinselliğin iktidar tarafından düzenlenişine ve şiddet olgusuna eleştirel bakış açıları geliştiren Şenol, vücut ve performans sanatı bağlamında oluşturduğu çalışmalarını kayıt altına alarak sergilemektedir. Çalışmalarında çoğunlukla kendi bedenini kullanan Şenol’un fotoğrafa başvurması çektiği video görüntüleri arasından fotoğraf karelerini seçmesi biçiminde olmaktadır.<sup>234</sup> Sanatçının hamile olduğu dönemde gerçekleştirdiği ve Anadolu uygarlığının ana tanrıçası, bereketin ve hayatın devamlılığının simgesi “Kybele” heykellerine gönderme yaptığı çalışmasında “*Kybele, sanatçının bedeninde yeniden varolur.*”<sup>235</sup>

“Canan Şenol fotoğraflarında kendini çıplak biçimde korkusuzca gösterir, mutludur ve pornografik bir bakışa müsamaha göstermez. Böylesi bir beden tehdit edicidir, arsızdır ve geleneğin ayrımcı kadın tiplerine uymaz. Yani ne cinsiyetlerini saklayan, erotik bedeni düzene feda eden profesyonel kadın kategorisine, ne de bunun karşısı olan medyatik (ucuz kadın!) tiplerine benzer. Avrupa sanat tarihinden alınan ve erdem ifade eden çıplak kadın tipine karşıtlık oluşturan Şenol’un heybetli çıplaklığı şeffaflaştırılmıştır, ardına saklandığı onu koruyan bir anlayış yoktur. Şeffaflığı, fotoğraflarını saydam plastiklere ve tuğlalara aktararak çoğaltır. Çoğaltmak performatik bir faaliyetin sonucu olduğu kadar bir güç ifadesidir de. Saydamlaşmış birimler saydamlaşmayı reddeden düzenin önünde bireyselleşmeyi belirtir.”<sup>236</sup>

<sup>234</sup> Kamil Şenol, “Canan Şenol”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 3, Aralık 1999, 76 s.

<sup>235</sup> Canan Şenol, “Kibebe“ Eser Sunum Metni, <http://www.canansenol.com/>, (15-Ağustos-2009)

<sup>236</sup> Vasıf Kortun, “Hiçbir Yerde Sergi Metni”, Aktaran Kamil Şenol, **a.g.e.**, 78 s.



Resim 99: Canan Şenol, "Kybele", 2000

Burak Delier'in 2005 yılında hayata geçirdiği "İsimsiz" çalışmasında Avrupa Birliği bayrağını peçeye dönüştürüyordu. Fotoğrafta görülen kızın yüzündeki şaşkın ifade fotoğrafa bakan kişinin bakışını yansıtmaktadır. Delier birbirinden tamamen ayrı anlamlar yüklenen iki ayrı şeyi Avrupa Birliği bayrağı ve peçeyi bir araya getirdiği bu çalışmasını afiş olarak hazırlayıp kamusal alanda sergiledi.

"Peçe kendi içinde geri kalmış, mağdur olma durumunu, medeniyetin güzelliklerinden haberi olmadan yaşayan insanları çağrıştıran bir şey. Diğeri de tam tersi. Medeniyetin liderliğini üstlenmiş, öncü kuvvet gibi bir şey. İkisini bir arada kullanarak, bu iki kavram üzerinde tekrar düşünmeyi sağlamaya çalıştım. Güncel söylem bize bunu söylese de, klişeler üzerinden düşünerek içi dolu yerlere gitmemiz çok zor diye düşünüyorum. Ne tek başına peçe, geri kalmışlığı simgeleyebilir, ne de AB tek başına ileriye gitmeyi, medeniyeti, uygarlığı."<sup>237</sup>

<sup>237</sup> Berrin Karakaş, "Çarşafı Duvara İlegal Yapıştırdım" (Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi), **Tempo Dergisi İnternet Sayfası**, [http://www.tempodergisi.com.tr/toplum\\_politika/09113/](http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/09113/) (1- Ekim-2009)



Resim 100: Burak Delier, “İsimsiz”, 2005

Fotoğrafın çağdaş sanat içinde diğer bir kullanım alanı da, fotoğrafın yaşama ve günlük hayata gönderme yapan malzemeler olarak kullanılmasıdır. Bu çalışmalar, fotoğrafın belge olma niteliğiyle ve günlük yaşamdaki kullanımlarının dönüştürülmesi üzerine kuruludur. Bu tarzda fotoğraf hazır-yapım ya da buluntu nesne olarak kullanılır. Roesenberg’in kombine-resimleri, Pop Sanat, Foto-gerçekçilik akımı ve enstalasyon sanatı içindeki kullanımlarına evrilmiştir. “*Bu örnekleri, fotoğrafın bağlamından koparılarak yeniden kullanım*”<sup>238</sup> olarak tanımlamak mümkündür.



Resim 101: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997

<sup>238</sup> Cotton, a.g.e., 191 s.

“Tabularla Dans” başlığı altında sergilenen diğer çalışmasında ise Altındere belli ölçütlere uygun olması gereken kimlik belgelerindeki vesikalik fotoğrafın devlet nezdinde kişisel temsil olarak kullanımına gönderme yapmaktaydı. Küratör Vasıf Kortun, bu çalışmalarını devletin başat imgelerinin yapı-bozuma uğratılması olarak tanımlar.<sup>239</sup>



Resim 102: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997



Resim 103: Serkan Özkaya, “Büyük Cam”, 2000

<sup>239</sup> Kortun, **a.g.e.**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html> , (17 Ekim-2009)





Resim 104: Aydan Murtezaoğlu, “Top/less”, 1999, 78x122 cm

Murtezaoğlu, kurgulayarak oluşturduğu fotoğraflarının yanı sıra tarihsel ve toplumsal belleğe gönderme yapmak amacıyla da fotoğrafa başvurmuştur. Aydan Murtezaoğlu bu çalışmasında ailesiyle birlikte görüntülediği çocukluk fotoğrafıyla oynayarak toplumsal rollerin toplumsal cinsiyet kavramı etrafında şekillendiğini vurgulamaktadır. 1999 tarihli “Top-less” isimli çalışmasında Murtezaoğlu, aile albümünden aldığı bir fotoğraftaki kendi çocukluğunun görüntüsü üzerine, göğse gönderme yapan iki küçük top ekledi ve toplumsal cinsiyetinin kendisi için biçtiği rolleri, yaşamının sonuna kadar geçeceği evrelerin henüz o dönemden belirlenmiş olduğunu işaret etti.<sup>240</sup>

Serkan Özkaya Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği “(Büyük Cam)” isimli çalışmasında fotoğrafı hazır nesne olarak kullandı. Topladığı 30,000 adet saydamı sokak seviyesindeki galeri vitrinine yerleştiren Özkaya bu çalışmanın farklı versiyonlarını New York ve Utrecht şehirlerindeki galerilerde de tekrarladı.

<sup>240</sup> Erden Kosova, **Aydan Murtezaoğlu - Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul 2009, 70 s.

Fotoğrafın dördüncü kullanım şekli de kavramsal çerçeve içinde günlük hayattan sıradan görüntüler ya da görüntü dizileri oluşturarak belli bir olguyu görselleştirmektir. Kavramsal sanatın sıradan imajlara başvurulması gerektiğinde mekanik bir araç olarak fotoğrafa başvurduğu bu tarzda, fotoğrafların teknik olarak yetkinliği önemsiz görünür. Önemli olan fikirlerin açıklıdır. Edward Ruscha'nın "Amerika Evleri" serisinde olduğu gibi fotoğraf, basit ve estetize edilmeden, kavramı ya da durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatmak amacına hizmet edecek şekilde kullanılır. Fotoğrafın günlük yaşamın sıradan belgeleri olarak kullanıldığı bu tarz Türkiye'de özellikle kamusal alanlarla ilgili olgulara ve durumlara dikkat çekilmek için kullanılmıştır. Bülent Şangar, iki yıl boyunca kurban bayramları sırasında yaptığı çekimlerden oluşan Kurban Bayramı çalışmasında(1999) Kurban Bayramı sırasında kentin içindeki kesim görüntülerini uzak ve aynı mesafeden çektiği fotoğraflarla görselleştirmiştir.



Resim 105: Bülent Şangar, "Kurban Bayramı", 1999

Bu çalışmada kent dokusundaki dönüşüm, kentin kullanılma biçimlerini izlemek mümkündür. Otoyolların yanı başındaki arazilerdeki kesimleri gösteren bu

fotoğraflarda uzaklık nedeniyle kurban edilenin kim ve ne olduğu da okunamamaktadır. Kamusal mekanların özel alanlara dönüştürülmesini, bu dönüşüm sırasında ortaya çıkan görüntüler sunulmaktadır.



Resim 106: Hrair Sarkissian, “İnfaz Meydanları”, 2008

Hrair Sarkissian’ın “İnfaz Meydanları” (2008) başlıklı fotoğraf dizisi, Suriye'deki üç şehirde -Halep, Lazkiye ve Şam- bulunan infaz meydanlarını gösterir. Bu alanlar sivil suçluların halka açık olarak idam edildiği alanlardır. Bu bilginin ağırlığı, bu kentsel alanların masum görünümleriyle çatışır. Bu fotoğraflarda hiç insan olmaması, insanların kullandığı sokakların, toplandıkları alanların, bir toplumun patolojisinin şaşkınlık verici biçimde ortaya çıktığı son derece simgesel yerler olduğu gerçeğine ipucu sağlayan tek şeydir.

Banu Cennetoğlu, fotoğraf, enstalasyon ve basılı malzemelerle çalışmalar üretir. Cennetoğlu'nun Korkutan Asyalı Adamlar isimli serisinin odak noktası,

aslında piknik yeri veya park olmayan otoyollar arasındaki yeşil alanlarda işlevsizce oturan adamlardır. Korkutan Asyalı Adamlar, 10. İstanbul Bienali'nde "İstanbul'un Asya'yı Avrupa'ya bağlayan çevre yolunun kenar yeşil alanlarında çekilmiş fotoğraflar ve hareketli yıldız projeksiyondan oluşan bir enstalasyon şeklinde sergilenmiştir. Haberleri olmadan fotoğrafları çekilen "Asyalı adamlar" Avrupa'nın korkulu rüyası Türk istilasına ironik bir gönderme yapar. Enstalasyondaki düzensiz ve hızlı hareketlerle kendini duvardan duvara çarpan yıldız ise Avrupa Birliği'nin olası 26. yıldızıdır. ”<sup>241</sup>



Resim 107: Banu Cennetoğlu , "Korkutan Asyalı Adamlar", 2008

Fotoğraf geleneğinden gelen Orhan Cem Çetin'in voyorizm kavramı etrafında oluşturduğu komşuluk serisi, insan bakışının doymazlığını tartışmaya açmaktadır.

"Sıradışı bir deneyimin, her zaman tanık olunamayacak bir sahnenin, hayatımızı renklendirecek bir tanıklığın çok yaklaştığını hissettiğimiz, insanlara "Ben bugün ne gördüm, biliyor musunuz?" diye anlatacağımız anlar. Birisinin başına bir felaket gelecek ve buna biz tanık olacağız, kendi başımıza gelmedi diye içten içe sevineceğiz. Birisi akli sıra gizlice bir şey yaparken, bize

<sup>241</sup> Orhan Cem Çetin, "Kronik Rahatsızlık Sergisi Kataloğu, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi, 26 Eylül - 26 Ekim 2009, İstanbul, 2 s.

yakalanacak, saklanamayacak. Birisi, yaptıklarıyla bize esin kaynağı olacak, aynısını biz de yapacağız, böylece tekdüze, sıkıcı hayatımıza renk gelecek. Damda dolaşan adam aşağı düşmüyor. Uzak bir pencerede beliren çıplak adam müstehcen şeyler yapmadan gözden kayboluyor. Yangın hemen sönüyor, gazeteler bile yazmıyor. Genç kadının arabasında okuduğu kitap hiç de ilginç değil; alelaide bir roman Ne yapsak olmuyor, bakımımızın obez açlığı bir türlü giderilemiyor.”



Resim 108: Orhan Cem Çetin, “Komşuluk”, 2009

#### 4. SONUÇ

Bu tez kapsamında 1980 sonrasında fotoğrafa farklı yaklaşımlardan örnekler incelenmiş, Türkiye'deki çağdaş sanat içerisindeki fotoğraf yaklaşımları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu nedenle birinci bölümde 1980 sürecinin Türkiye'de yarattığı değişimler çözümlenmiştir. İkinci bölümde çağdaş sanatın gelişim evreleri, çağdaş sanat akımlarının fotoğrafı kullanış şekilleri ve Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşma süreci incelenmiştir. Üçüncü bölümde de Türkiye'de fotoğrafın gelişimi ve 1980 sonrasındaki süreçte gelişen çağdaş sanattaki fotoğraf pratiği ortaya konulmuştur.

Yapılan araştırma sonucunda Türkiye çağdaş sanat ortamının 1980 ile başlayan Türkiye'nin dünyaya eklenme sürecinin bir sonucu olarak oluştuğu görülmüştür. Çağdaş sanat akımlarının Türkiye'de yansımalarını bulması 1980 sonrasında özel sektörün desteğiyle düzenlenen uluslararası festivaller, Türkçe'ye çevrilen kitaplar ve 1980'li yılların başında yurtdışında öğrenim görüp Türkiye'ye dönen sanatçıların yeni eğilimler içerisine girmesi sonucunda oluşmuştur. Ortamın oluşma süreci "Yeni Eğilimler", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit", "ABCD" Sergileri ile başlamış 1987 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Bienali de hem uluslararası çağdaş sanat ortamını Türkiye'ye taşıması hem de Türkiyeli sanatçıların uluslararası alana açılımını sağlaması açısından, Türkiye çağdaş sanat ortamının temelini oluşturmuştur.

1990'lı yıllarla birlikte bankaların çağdaş sanat alanına yaptıkları yatırımlar sonucunda çağdaş sanat galerileri açılmış, kitaplar yayınlanmış ve ortam kurumsallaşmasının diğer ayaklarını oluşturmaya başlamıştır. 1990'lı yıllar Türkiye'de küratör kavramının yerleştiği ve ilk kavramsal çerçeveli sergilerin açıldığı dönem olmuştur. 1990 sonrasında yükselen sivil toplum kavramı ve sivilleşme olgusu süreci desteklemiştir. Gelişen teknolojik olanaklar özellikle de internet kullanımının yaygınlaşmasının da katkısıyla Türkiye dünya ile eşzamanlı bir ilişki içine girmiştir.

Batıda temeli Dada akımına ve Marcel Duchamp'a dayanan Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı, Vücut Sanatı, Postmodern Sanat gibi sanat akımları, Türkiye'de 1980 sonrası oluşan çağdaş sanat ortamında bir arada görünür olmuştur. Disiplinler-arası alana kayan sanatçıların çalışmalarını, anti ulusalcılık, alt kültürler, aile ve otorite sisteminin sorgulanması, aidiyet, bürokrasi, devlet, şiddet, küresel ekonomi eleştirisi, inanç sistemleri, bağınazlıklar, milliyetçilik kentleşme projeleri, politik açmazlar, göç, kimlik, kamusal alanın dönüşümü, cinsel kimlikler, toplumsal cinsiyet, gibi güncel problematiklerin doğurduğu kavramlar etrafında geliştirdikleri görülmüştür. Çağdaş sanattaki fotoğraf pratikleri de aynı kavramsal çerçevelerde üretilmektedir.

Çağdaş sanatta bir ifade olanağı olarak fotoğraf kullanımı, ilk eğilimler dönemi içinde Batıdaki örneklerine benzerlikler gösteren şekillerde görünür olmuş, 1990 sonrasında fotoğraf giderek kullanımı artan bir ifade olanağına dönüşmüştür. Türkiye çağdaş sanatının fotoğraf pratikleri incelendiğinde fotoğraf kullanımlarının Batıdaki kullanımlarına benzerlik taşıyan şekilde 4 ayrı biçimde oluştuğu görülmüştür.

1- Modern yaşamın ve modern gerçekliklerin görünüşleri olarak gazete ve dergilerden alınan fotoğrafların sanat yapıtlarına dahil edilmesi: Çağdaş sanat akımlarının, sanatın alanı ile yaşamın alanını yaklaştırma çabaları bağlamında toplumsal belleğe, modern yaşama gönderme yapmak amacıyla hazır-yapım nesne olarak fotoğraf kullanımıdır. Gazete, dergi ve reklam imgelerinin yanı sıra aile fotoğrafları gibi fotoğrafın günlük kullanımları çağdaş sanat yapıtlarının parçasına dönüşmektedir. Bu örnekleri, fotoğrafın bağlamından koparılarak "yeniden kullanımı" olarak tanımlamak mümkündür.

2- Kavramsal sanat bağlamında günlük yaşamın sıradan görsel belgeleri olarak kullanımı: Yapıtın merkezine fikirleri koyan kavramsalcılık, imgelere başvurusu gerektiğinde fotoğrafı mekanik bir araç olarak kullanmıştır. Bu da modernist

anlamda fotoğraf sanatçısı kavramının geri çekilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü fotoğrafın bu kullanımında yetkinlik ve güzellik önemsizdir;

3- Çağdaş sanat pratiklerinin belgesi olarak fotoğraf kullanımı: Fotoğraf; performans, happening ve beden sanatı gibi anlık ya da arazi sanatı gibi müze ve galeri dışı sanatsal pratikleri belgeleyerek basınla, kitaplarla ve izleyiciyle buluşturmaktadır. Bu sürecin ikinci aşaması ise bu pratiklerin seyirci önünde değil fotoğraf makinesi önünde fotoğraflanmak üzere ve amacıyla oluşturulması olmuştur. Bu kullanımında fotoğraf, yapıtı izleyiciyle buluşturarak sanatsal bağlama taşımanın ötesinde, onu oluşturan öğelerden birine dönüşmüştür.

4- Yeniden üretim, ya da tablo fotoğrafı olarak kullanımı: Çağdaş sanatın eklektik yapısının ürettiği fotoğrafın diğer bir kullanım biçimi ise “yeniden üretim” olarak tanımlanabilir. Bu tarz, sanat tarihinden imgelere, modern mitlere gönderme yaparak kurgulanan sahnelerin fotoğraflanması, ya da sanat tarihinden herhangi bir eserin fotoğraflanarak yeniden üretilmesi şeklinde görünür olmuştur. Özgünlük kavramını ve temsil sorununu tartışmaya açan bu tarz çerçevesinde üretilen çalışmalarda, imgeler geleneksel anlamlarından koparılmakta ve yapı söküme uğratılmaktadır ve çalışmanın anlamı bu kopuşun üzerine temellenmektedir.

Çağdaş sanatta sanatçının beyanı ve oluşturulduğu kavramsal çerçeve bağlamında her fotoğraf, sanat yapıtı, ya da onun bir parçası olabilmektedir. Çağdaş sanat yapıtlarında birincil derecede önemli olan yapıtın üretildiği kavramsal çerçeve olduğu için fotoğrafların teknik yetkinliği ikincil öneme sahiptir.

Fotoğrafın çağdaş sanatta yaygın bir ifade aracına dönüşmesinin sebepleri ise fotoğrafın yarattığı gerçeklik yanılsaması ve dijital teknolojiler sayesinde fotografik görüntü üretmenin kolaylaşması olmuştur. Fotoğraf, yarattığı gerçeklik yanılsaması ile çağdaş sanatın yaşamla bağ kurma ve onu yaşamın alanına dahil etme niteliği doğrultusunda bunu sağlayan güçlü bir medyumdur. Sanatçılar, ürettikleri imgelerin gerçeklik görünümü altında okunması için fotoğraf kullanmayı seçmektedirler.



Dijital teknolojilerin gelişmesi, baskı tekniklerinin şekillenmesi de fotoğrafı cazip bir ifade aracı kılmaktadır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Ades, Dawn, **Photomontage**, Thames and Hudson , Londra, 1976

Akay, Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999

Akay, Ali, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, YKY, İstanbul, 2009

Aliçavuşoğlu, Esra; Artun, Ali,( Haz.) **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009

Alloway, Lawrence, “The Development of British Pop”, **Pop Art**, Haz. Lucy R. Lippard, Thames and Hudson, New York, 1988

Atakan, Nancy, **Arayışlar- Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul, 1998

Başkaya,Fikret, “Türkiye’nin 1980 Dönemeci”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 14, İletişim Yayınları,1996

Batur, Enis,( Haz. ) **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul, 2007

Belge, Murat, “Yeni İnsan, Yeni Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996,

Benjamin, Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 1995

Bora, Tanıl, “Turgut Özal”, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce : Liberalizm**, Cilt 7 İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

Company, David, **Art and Photography (Themes and Movements)**, Phaidon Press, London ,2007

Cotton, Charlotte, **The Photograph As Contemporary Art**, Thames and Hudson, London, 2004

Çalikoğlu, Levent, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler**, YKY, İstanbul, 2005

Çizgen, Engin, **Türkiye’de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994

Dempsey, Amy, **Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller Hareketler**, Çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007

Dorsay, Atilla, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980–1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995

Duben, İpek; Yıldız, Esra (Haz.) **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

Esen, Nükhet, “1983–1994 Yılları Arasında Roman ve Hikaye”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996,

Feroz, Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945–1980**, Çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 1992

Freund, Gisselle, **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Sel Yayınları, İstanbul 2007

Germener, Semra, **1960 Sonrası Sanat Akımlar Eğilimler, Gruplar Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995

Gezgin, Ahmet Öner, “1980 Sonrası Fotoğrafçılık”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996

Gombrich, E. H., **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol Erduran Ömer Erduran, Remzi Kiyabevi, İstanbul, 2007

Green, Jonathan, **Amerikan Photography: A Critical History 1945 to Present**, Harry N. Abrams, New York, 1984

Gülalp, Haldun, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

Habermas, Jürgen, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje” Çev. Gülelgül Naliş, **Postmodernizm**, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990

Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çeviren Savran Sungur, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasi Dönüşüm**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007

Kosova, Erden, **Aydan Murtezaoğlu - Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul, 2009

Köker, Levent, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1990

LeWitt, Sol, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar”, Çev. Nazlı Damlacı, **Sanat Olarak Betik**, STT Yayını, İstanbul, 1980

Madra, Beral, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003

Öngen, Tülin, "Yeni Liberal Dönüşüm Projesi ve Türkiye Deneyimi", **Küresel Düzen Birikim, Devlet ve Sınıflar**, Derleyenler: A. H. Köse, F. Şenses, E. Yeldan, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

Özendes, Engin, **Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık (1839–1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

Robbins, Kevin, **İmaj-Görmenin Kültür Ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları İstanbul, 1999

Solmaz, Metin, “1980’den Günümüze Türkiye’de Pop Müzik”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996

Tansuğ, Feza, “Arabesk: Ulusal Popüler Müzik Kültürü”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996

Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, YKY, İstanbul, 2000

Yalçın, Süreyya; Altındere, Halil (Ed.), **Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986–2006**, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul, 2007

Yaman, Zeynep Yasa, **Ferhat Özgür - Şehir Defteri**, YKY, 2009, İstanbul

Yılmaz, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2006

Zürcher, Erik Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

### **Sürelî Yayınlar**

Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, 2002

Başak, Şenova, “Fluxus Üzerine Notlar”, **Artist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 6, 2003

Baykan, Özge, “İfsak’ın Metamorfozu” (Sanatçı İle Yapılmış Söyleşi), **Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi**, Sayı 39, 2004

Crimp, Douglas, “Postmodernizm Fotoğraf Etkinliği”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, 2002

Gültekin Çizgen, “Şahin Kaygun”, **Sanat Olayı**, Sanat Olayı, Nisan, 1984 Nisan,

Duchamp, Marcel, “Dada 90 Yaşında (Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi)” **Express Dergisi**, Sayı 12, 2005

Grundberg, Andy, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, 2002

Heinich, Nathalie, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı. 75, 2004

Kosava, Erden, “ Aile Bağları”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 3, 1999

Erden Kosava, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, Ali Akay, YKY, İstanbul, 2009

Liebmann,Lisa; Adams,Brooks, “Spencer Tunnick Bazen Bir Köy Alanını Bile Kaplayabilir”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 3,1999

Madra, Beral, “13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış”, **Sanat Çevresi**, S 81, Temmuz 1985

Madra, Beral, “Türk Resminde Modernleşme Süreci”, **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı 78, Mayıs 1987

Madra, Beral, “Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, **Gösteri**, S.81, Ağustos 1987

Özel, Oktay; Çetinsaya, Gökhan, “Türkiye’de Osmanlı Tarihçiliğinin Son Çeyrek Yüzyılı: Bir Bilanço Denemesi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 91, 2001

Sönmez, Ayşegül, “İnci Eviner ile Geriye Doğru Bakmak”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 560 / Kasım 2005

Şenol, Kamil, “Canan Şenol”, **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 3, Aralık 1999

Turhanlı, Halil, “Sanatta Devrimci Tufan”, **Cumhuriyet Dergi**, Sayı 465, 1995

### **Tezler**

Arzu Yayıntaş, **Türkiye’de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu**, Mimar Sinan Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2005

## İnternet Kaynakları

Akat, Asaf Savaş, “Kısa Askeri Darbeler Tarihi”, **Vatan Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://haber.gazetevatan.com/haberdetay.asp?Newsid=119530&Categoryid=4&wid=8>, (1-Temmuz-2009)

Anonim, “Venedik Bienali 52. Uluslararası Sanat Sergisi'nde Türkiye”, İstanbul Kültür Sanat Vakfı İnternet Sayfası, <http://www.iksv.org/detay.asp?id=93>, (3-Temmuz-2009)

Atmaca, Efnan, “Türkiye'nin Venedik Tarihçesi”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223743>, (1-Temmuz-2009)

Azeri, Nazan, “**Büyüme**” Eser Sunum Metni, <http://www.nazanazeri.net/web%20fotolar/b%FCy%FCmek/index.html>, (13-Ağustos-2009)

Belge, Murat, ‘**Adab-I Muşeret**’ Olarak Modernleşme, Radikal Gazetesi İnternet Baskısı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=232383>, (15-Mayıs-2009)

Çalıkoğlu, Levent, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, (30-Haziran-2009)

Çetin, Orhan Cem; Germen, Murat, “**Fotoğrafçı Olmayan Fotoğrafçılar Söyleşisi Basın Bülteni**”, [http://www.istanbulmodern.org/tr/f\\_index.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html), (3-Eylül-2009)

Düzel, Neşe, (Hasan Bülent Kahraman ile yapılmış söyleşi), “Erdoğan Cumhurbaşkanı Olursa AKP Bölünür”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=214058>, (20-Mayıs-2009)



Ertan, Güler, “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Yıllara, Dönemlere Ayırarak Fotoğrafçılar, Fotoğraflar, Akımlar, Olaylar ve Gelişmeler”, **Fotografya İnternet Dergisi**, S. 4, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/guler.html>, (10-Haziran 2009)

Jones, Jonathan, “Portrait of the Week: Rose Sélavy, Man Ray (1921)”, **The Guardian**, <http://www.guardian.co.uk/culture/2001/oct/27/art.surrealismatthevanda>, (18-Haziran-2009)

Hanru, Hou, “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli:Küresel Savaş Çağında İyimserlik”, **10. İstanbul Bienali İnternet Sayfası**, <http://www.iksv.org/bienal10/detail.asp?cid=3&ac=kavransal>, (1-Temmuz-2009)

Kahraman, Hasan Bülent, “Özal'ın Sırları”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, [http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=73009\\_](http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=73009_), (2-Temmuz-2009)

Karakaş, Berrin, “Çarşafı Duvara İllegal Yapıştırdım" (Sanatçı ile Yapılmış Söyleşi), **Tempo Dergisi İnternet Sayfası**, [http://www.tempodergisi.com.tr/toplum\\_politika/09113/](http://www.tempodergisi.com.tr/toplum_politika/09113/) (1- Ekim-2009)

Koç, Devrim, “Bir Usta, Man Ray”, **Fotografya İnternet Dergisi**, Sayı 5, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-5/devrim.html>, (12-Temmuz-2009)

Kortun,Vasıf, “Açılımlar”, **Ofsayt Ama Gol**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (20-Haziran-2009)

Küpçüoğlu, Hülya, “Vitrinler” (Nur Koçak ile Yapılmış Söyleşi), **Fotografya İnternet Dergisi**, sayı 22, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>, (13-Eylül-2009)

Maciunas, George, Manifesto(1963), <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html>, (8-Ekim-2008)

Özsezgin, Kaya, “Pürizmden Deneyselciliğe”, **Fotografya İnternet Dergisi**, sayı 13, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s\\_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/ozsezgin.htm), (10-Temmuz-2009)

Pelvanoğlu, Burcu, “Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri’ne Bakış”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), (27-Haziran–2009)

Pelvanoğlu, Burcu, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm), (27-Haziran–2009)

Pelvanoğlu, Burcu, “Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_6.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm), (2-Temmuz-2009)

Sönmez, Ayşegül, “Erdemci: Takip Eden Geride Kalır”, (Fulya Erdemci ile Yapılmış Söyleşi) **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236888>, (15-Haziran–2009)

Şenol, Canan, "Kibele" Eser Sunum Metni, <http://www.canansenol.com/>, (15-Ağustos-2009)

Şenova, Başak, “Kavramsal Çerçeve”, **Venedik Bienali Türkiye Pavyonu İnternet Sayfası**, <http://venicebiennial-turkey.org/>, (20-Haziran–2009)

Yazıcı, Müjde, “Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>, (20-Haziran–2009)

## EK 1: NAZIF TOPÇUOĞLU İLE RÖPORTAJ

**Özlem Şimşek:** Siz kendinizi fotoğrafçı olarak mı yoksa çağdaş sanatçı olarak mı tanımlıyorsunuz?

**Nazif Topçuoğlu:** Bu tanımlar reklam ya da moda fotoğrafçısı gibi ayrımlar yaparken kolay olabilir. Sanat alanında çalışıyorsanız eğer elbette önce sanatçısınızdır. Ancak dönemine göre her sanat dalının bir teknolojisi var. Tıpkı ressamın her renk için ayrı bir karışım hazırlaması ve bir fırçasının olması gibi fotoğrafçı da işin teknik yönüne bağımlı. Bu tanımlar sanırım Türkiye’de farklı ağırlıklar kazanıyor.

**Ö.Ş.** Siz fotoğraflarınızla ve yazılarınızla Türkiye’de 1980’lerden itibaren fotoğraf ortamını etkileyen ve dönüşümüne katkıda bulunan isimlerden birisiniz. 1980 fotoğraf ortamını değerlendirebilir misiniz?

**N.T.** 1988’de Institute of Design’da fotoğraf master programını bitirip geri döndüğümde Türkiye’de Özal dönemiymi. Reklamcılığın ve yayıncılığın çok hızlı geliştiği bir dönemdi. Reklam sektöründe görece daha hızlı para kazanılabildiği yıllardı. Para kazanmak için reklam fotoğrafçılığı ve yine o dönemde yeni başlamış olan dergilerle çalışmak tek yoldu. Yine aynı dönemde Enis Batur’un Argos dergisi yayınlanmaya başlamıştı benim ilk fotoğraf ve sanat teorisi yazılarım orada yayınlanmıştı. Türkiye fotoğraf ortamının o dönemde oldukça fakir olduğunu söyleyebilirim. Fotoğraf literatürü, yazılı kaynak ya da eleştiri açısından hiçbir şey söz konusu değildi. Bütün bunların yokluğunda orijinal işler üretmek de çok zordur. Teori yoktu, fotoğraf kuramı yoktu. Bu yokluklar içerisinde de doğal olarak iş çıkmıyordu.

**Ö.Ş.** O dönemde fotoğraf sanatçılarını temsil eden galeriler var mıydı?

**N.T.** Tabii ki hayır sadece 1990'ların başında galericilerin kendi aralarında belli ressamlar için anlaştıkları söylentisi vardı. Belli ressamların belli galerilerde satışının yapılması ile ilgili bir şeydi sanırım. Ama piyasanın oldukça dar olduğunu söyleyebilirim. Ben sergilerimi Galeri Nev' de açıyordum ama biraz özel ilişkilerime dayanır, okul yıllarında kalan arkadaşlıklar nedeniyledir.

**Ö.Ş.** Günümüz fotoğraf ortamını değerlendirebilir misiniz? Sadece çağdaş fotoğraf serilerini sergileyen "Elipsis" gibi galeriler ortaya çıktı mesela.

**N:T.** Devam eden yıllarda Paul Mc Millan'ın gayretiyle Pamukbank Fotoğraf Galerisi açıldı ve kütüphanesiyle ve yayın yapma niyetiyle ciddi bir girişimdi. Fotoğraf tarihiyle ilgilide sergiler yapmaya çalışan bir galeri olarak önemli şeyler yapılmaya çalışılmıştı çünkü bizde fotoğraf tarihi pek bilinmez. Çok genel anlamıyla 1930'lara takılmış ve dönüp, dönüp onu yapmaya çalışanların olduğu bir yer burası. Bu fotoğraf tarihi bilmemekten kaynaklanan bir takılma bence. Şimdi "Elipsis" diye bir baskı atölyesi var ve onun marketinki için açılmış bir de galerisi var bunu söylüyorum diye belki kızacaklar ama bu doğrudan bir galeri açılması ile bir hayli farklı. Gerçi bugünlerde "marketing" her şeyi açıklayan bir kelime haline geldi ama durumda bu. Çağdaş galeri kavramının üst kattaki dükkanın promosyonu olmaktan daha ileri bir tarafı olmalı ve bu konuya para harcamakla da ilgili biraz. Garanti Platform benzeri bir yapının belki sadece fotoğraf için kurulmasıyla olabilirdi ancak bunun için geç kalındı zaten. Bu tek başına da yeterli olmayabilir yayın da gerekli tabii ki.

**Ö.Ş.** 2009 İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı'nda fotoğrafa olan ilginin arttığı konuşuldu. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

**N:T.** Bu Türkiye'de anlaşıldıysa demek ki birkaç sene öncesinden yurtdışında olup biten bir şeydir. Elbette fotoğraf uzun bir zamandır çağdaş sanat ortamında var. Türkiye'de bu etkiyi hissetmemiz İstanbul Modern Müzesi'nde açılan Andreas

Gursky sergisiyle belirginleşti. En azından fotoğrafın para ettiği fikri oluştu diyebiliriz. Büyük renkli baskılar ve birkaç müzayede de Gursky'nin işlerinin birkaç yüz bin dolara satılması ilgiyi artırdı tabii ki. Bu süreçte birkaç tane fotoğraf koleksiyoneri ortaya çıktı. Gursky ve medya bu ilgiyi oluşturdu ama iki üç seneye kadar ne olacak, bu ilgi devam edecek mi bilemiyoruz. Her şeyi etkileyen ekonomik krizi de göz önüne almak lazım. Türkiye'de koleksiyonerlerin motivasyonlarının nereden geldiğini anlamak güç demeye çalışıyorum. Koleksiyoncu olarak birkaç kişinin adlarından bahsediliyor biri ya da ikisi dışında ne kadar bilerek fotoğraf topladıklarını bilemiyoruz.

**Ö.Ş.** Çağdaş sanat alanında fotoğraf kullanan sanatçılar Halil Altındere, Ferhat Özgür, Bülent Şangar gibi sanatçılar kendilerini fotoğraf geleneği içerisinde tanımlamadıklarını söylüyorlar özellikle Bülent Şangar “ben fotoğrafı geleneği dışında kullanıyorum” diyor. Yine aynı bağlamda teknik konusunda da benzer bir savunmayla fotoğraf geleneğinin dışında olduklarını söylüyorlar bense bugün bu isimlerin dışarıda olduklarını söyledikleri geleneğin bir parçası haline geldiklerini düşünüyorum. Özellikle Bülent Şangar'ın işlerinde teknik kalitenin zaman içerisinde iyileştiği gözleniyor. Adını saydığımız sanatçıların fotoğraf tarihi içerisinde değerlendirilmesi konusunda siz ne düşünüyorsunuz?

**N.T.** Mesela Ciny Sherman giderek daha büyük makinelerle çalışmaktan zevk almaya başladığını anlatıyordu geçen okudum bir yazıda ki başlangıcında Cindy Sherman da teknik meselelerden uzak durmaya çalışan işler yapmaya çalışırdı ama bu biraz o dönemin, büyük teknik meselelere girmeden de bir şeyler anlatılabileceğinin fark edildiği bir dönemin parçasıydı. Yine bu çerçevede 1980'li yıllarda Nan Goldin'den de bahsedebiliriz öyle gayet basit nerdeyse hatıra fotoğrafı çeker gibi bir tavır. Ama sonuçta bu iş araca yani makineye bağımlı, bir çeşit makine fetişizmine dayanıyor. Ben Aydan Murtezaoğlu'nun bir işini Geniş Açı Dergisi'ne önermek istemiştim. Defalarca yazmama rağmen Murtezaoğlu, cevap vermek istemedi; en sonunda da “ben o dergiden uzak kalmak istiyorum” dedi. Bu Murtezaoğlu'nun kabahati değil. “Uzak durmak istiyorum” derken neyi kast ettiğini bir parça anlıyorum ve onun uzak durmak istediği kısımdan aslında ben de uzak

durmak istiyorum. Bu Türkiye'nin geleneksel fotoğraf camiası olarak adlandırdığımız kesimin yol açtığı bir durum. "O fotoğraf değil bu fotoğraf değil" diye konuşulan yerlerle bağlantılandırılmayı kimse istemiyor, bunu anlıyorum. Ama bugün neyin fotoğraf olup neyin olmadığı ile ilgili tavırlar üretmek eskiye göre daha güç, internet ve dijital fotoğrafla ilgili olanaklar bu tür gelenekselci yaklaşımların zincirini kırıyor. Aynı zamanda bu dijital olanaklar ortaya bir sanat çıkmasını sağlıyor mu, onu da bilemiyorum.

## EK 2: FERHAT ÖZGÜR İLE RÖPORTAJ

**Özlem Şimşek:** Sizce sanatsal bir alan olarak fotoğraf çağdaş sanat içerisinde nasıl bir konuma sahip?

**Ferhat Özgür:** Fotoğrafın güncel sanat içindeki konumu artık bir tarih oluşturmuş durumda. Nasıl bir konuma mı sahip? Bu çok detaylı bir soru. Güncel sanatçılar artık fotoğrafsız edemiyor. Batı sanat ortamında 1960'lar ve 70'ler belgesel ve kavramsal fotoğrafın sergilerde ağırlık kazandığı dönemlerdi. Gündelik olayların kayıtları, sanatçı performanslarının şipşak fotoğrafçılıkla belgelenmesi, land art, body art gibi geçici sanat disiplinlerinin fotoğraf aracılığıyla sabitlenmesi, etkileşimli sanatın yine fotoğraf yoluyla belgelenmesi vs gibi etkenler fotoğrafı sanat etkinliklerinin organik bir parçası haline getirdi. Fotoğraf bugün resim, heykel gibi geleneksel – tarihsel medyumlardan farklı değil, onlar gibi başlı başına bir disiplin. Artık fotoğrafsız düşünemiyoruz. Bu durum Türkiye ve dünya sanat ortamı için de aynı.

**Ö.Ş.** Fotoğrafa dayalı yaklaşımların fotoğrafın geleneksel tanımına getirdiği yeni boyutun ne olduğunu, fotoğrafın açtığı özgürlük alanını açıklayabilir misiniz?

**F.Ö.** İFSAK günlerindeki söyleşimde şunu vurgulamak istemiştim: Fotoğraf sanatının bir geleneği vardı. Fotoğraf, sadece zamanı kayıt altına alan, belgeleyen bir makine icadı gibi algılanmıştı. Bu gelenek içinde, fotoğrafçının konumu başkaydı. Yani, fotoğrafçı, fotoğraflayandı. Deklanşörün ve objektifin arkasındaki asıl özneydi. Enstantaneyi ayarlıyor, sahneyi buluyor, yaratıyor ve düğmeye basıyordu. Sonra filmi banyo ediyor ve filmi karta basıyordu, fotoğrafı sonuçlandırıyor. Klasik Rönesans resmi ustalarının gibi yapıtın her zerresinden sorumlu kişiydi fotoğrafçı. Günümüz sanatında elbette bu geleneğin tümünden yıkıldığı söylenemez ama çok hissedilebilir bir yön değişimi söz konusu. Bugünkü fotoğraf sanatçıları, tabii ki kendimin de dahil olduğu bir eğilimi kastediyorum, yoksa bu da kesin bir tez değil, deklanşöre basan, objektifin arkasında duran öznel değerler. Tablo fotoğrafçılığı

gibi bir geleneğe yaslanıyorlar ama bu gelenekte, fotoğraf, “kurulu”, “sahnelenmiş” bir görüntü de olabiliyor ama fotoğraf sanatçısı tanımını değil söz konusu olan. Bir sanatçı var ve “fotoğraf” ele alınan konunun doğrudan iletilmesi için bir “araç”. Bu yönde kütatörlerle yaptığımız söyleşilerde size söylenen şey aslında benim de söylediğim şey. Fotoğraf, bir iletinin, bir mesajın en keskin ifadesi, ya da bu ifade için kaçınılmaz bir “araç” oluyor. Sanatçı fotoğrafçı olmaktan çıkıyor. Fotoğrafçı olmak zorunda da değiller zaten. Bazen sahnenin aktörleri kendileri oluyor. Ayrıca, sahnede kendileri görünmeseler bile, bazen bir sahneyi kurguluyorlar ve makinenin arkasındaki özne kendileri değil, başka bir özne. Yani “fotoğraflayan” ve “fotoğraflattıran” diye ikili bir geçişkenlik söz konusu. Sonuç, artık fotoğraf müellifinin, fotoğraflayan olmadığıdır. Yani güncel sanatta fotoğrafçı bir tasarımcı, bir koreograf, bir sahne kurucusudur. Başkalarıyla birlikte çalışır, deklanşörü ve makineyi yönetir, o kadar. Elina Brotherus, Shirin Neshat, Tracey Emin, Şener Özmen, Halil Altındere, Bülent Şangar fotoğraflarında kendilerini kullanıyorlar. Makinenin arkasındakine “şimdi çekebilirsin” diyorlar. Öte yandan Nan Goldin, Andreas Gursky, Jeff Wall, Robert Mapplethorpe, Nazif Topçuoğlu, Başır Borlakov klasik bir fotoğrafçı geleneğiyle çalışıp tüm sahneye kendileri karar veriyorlar. Güncel sanat fotoğrafçılığında önemli olan fotoğraf karesinin içinde olup bitenlerdir. Fotoğrafın teknik yönden pratikliği ve kolaylığı, sanatçıların bu medyuma yönelmesine yol açtı ve yeni boyutlardan kestettiğim de bu da vardı. Mesela Irwin Wurm, Boris Mikhailov, Oleg Kulig gibi sanatçılarda, fotoğraf makinesi tıpkı sıradan bir turistin makinesi gibi işler. Makine sadece belgeler, ama sorun şu: Bu fotoğraflar neyi belgelemekte, neyi göstermektedirler? Oleg Kulig kendini bir atın kığını yalarken fotoğraflattırır, Mikhailov’u kahramanları Post-Komünist Ukrayna’daki ayyaşlar, fahişeler, evsizler ve tüm alt kültür gruplarıdır. Bunlar fotoğrafın yeni tanımlarını oluşturuyor. Eskiden “fotoğraf” tır deyip geçtiğimiz şeyler artık, güncel sanat içinde bir “yapıt” kategorisine geçti. Çünkü fotoğraf gerçeklikle en yakın bağ kuran en güçlü disiplin.

**Ö.Ş.** Siz bir sanatçı olarak işlerinizde hangi noktalarda fotoğraf kullanmayı seçiyorsunuz? Bir ifade alanı olarak fotoğraf sanatçısına nasıl olanaklar ve kısıtlamalar sunuyor sizce?



**F.Ö.** İşlerimde fotoğrafa duyduğum ihtiyaç kaçınılmaz bir gereklilik. Çok açık söylemeye çalışacağım. Fotoğraftaki imgeleri tuval resminde yaratamayabilirsiniz. Terside geçerli. Tuval resmindeki her anlatım fotoğrafta mümkün olmayabilir. Söz gelimi, Andreas Gursky anıtsal fotoğraflarındaki etkiyi resimde yakalayamazdı elbette. Dolayısıyla ele aldığınız konu fotoğrafı gerektiriyorsa ona yöneliyorsunuz. Bir performans anını, gündelik yaşamdan bir anı, ilginç bir fikri, gerçekliği manipule etmeyi fotoğraf aracılığıyla yapabiliyorsunuz. Fotoğrafta gerçeklik, ne kadar deforme ederseniz edin, yine yanınızda duruyor. Fotoğrafın gerçeklikle kurduğu bu ilişki onu kaçınılmaz bir medyum haline getiriyor. Resimde fırça ve boya ile imgeleri ters yüz ederseniz, yerlerini değiştirirsiniz, zaman ötesi bir boyuta geçirebilirsiniz, imgeleri çirkinleştirmek ve güzelleştirmek marifetinize kalmıştır. Fotoğraf, elbette fotoğrafta da bu olası ama burada photoshop vs gibi programlarla yapılmış olan fotoğrafları kastetmiyorum, (çünkü o yönde ürettiğim hiçbir fotoğrafım yok) fotoğrafta gerçekçiği kullanarak yaratacağınız zaman ötesi – gerçeküstücü durumlar o kadar kolay değildir. Yani fotoğrafın böyle bir zorluğu da vardır. Örneğin Spencer Tunic'in binlerce çıplak figürü kamusal mekanlarda yan yana getirdiği "et yığınları" dizisi, böyle bir etki bırakır. Ya da öyle öğeler vardır ki, oldukları gibi gösterildiklerinde de fotoğrafın etkisi ortaya çıkar. Boris Mikhailov'un fotoğraflarından kastettiğim buydu. Phil Collins'in çalışmaları için de geçerli bu. Tüm olaylar, tüm çıplaklığıyla, neredeyse deklanşöre basmak dışında, kendiliğinden işliyor. Çok baştan çıkarıcı ve sınır ötesi. Dolayısıyla fotoğrafta teknik bazen her şeydir bazen de hiçbir şey. Beni fotoğrafın cazibesine yönelten etkenler fotoğrafın bu olanak ve olanaksızlıklarıdır.

**Ö.Ş.** "Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et" sergisindeki "İyileştir Beni" ve "İntihar" işlerinizin metninde "fotoğrafi fotoğrafın aleyhine çalıştırmak amacıyla ortaya konmuştur" cümlesi yer alıyordu. Bu cümleyi açıklayabilir misiniz?

**F.Ö.** O fotoğrafta odanın ışığı doğal, her şey doğal. Sadece iki yatağı yan yana getirdim ve bir sahne kurdum, bir koreografi uyguladım. Özenle çekilmiş, bir stüdyo fotoğrafı havası yaratmamaktı amacım. Sanki içeride çekilmiş bir "dış mekan", bir

“basın fotoğrafı” gibi bir ortam yaratmaktı istediğim. Sıradan bir “an” fotoğrafı gibi olacaktı ama bir “tuhaflik anı”na işaret edecekti. Çok güzel, şık bir fotoğraf olmayacaktı. Gerçeküstücü, biraz itici, sert ve garip bir ortam ortaya koymaktı mesele. Fotoğraf o karenin kendi çıplaklığıyla olduğu gibi gösterilmesi için sadece bir “araç”a dönüşecekti. Fotoğrafı fotoğrafın aleyhine çalıştırmaktan kastettiğim buydu.

**Ö.Ş.** Türkiye’de sanat ortamına egemen olan düşünsel altyapı nedir? Sizin işleriniz hangi kavramlar etrafında şekillenmektedir?

**F.Ö.** Türkiye’de güncel sanat alanına egemen olan genel bir alt yapı tanımı yapılabilir mi, bilmiyorum. Hangi kavramlarda iş üretmektedir sanatçı? Birçok kavram. Anti ulusalcılık, alt kültürler, sıradan öyküler, aile ve otorite sisteminin sorgulanması, aidiyet, bürokrasi, devlet, şiddet, küresel ekonomi eleştirisi, inanç sistemleri, bağnazlıklar, aşırı milliyetçilik gibi pek çok alanda salınabilen kavramlara el atmaktadır güncel sanatçı. Benim işlerim de yukarıdaki temalarla ilişkili. Kentleşme projeleri, politik açmazlar, gecekondü çevresi, sokak hayatı... Aslında mesele “güncellik” olduğu için, temalarımız da değişiyor.

**Ö.Ş.** Türkiye sanatçısı Tanzimatla başlayıp cumhuriyetle birlikte devam eden süreçte Batılılaşma ve Modernleşme serüveni içerisinde onun bir parçası olarak devletin ileriye bakan yüzü olmuştu. Sizce bugün sanatçı kendini nasıl konumlandırmaktadır? Siz iktidarla olan ilişkinizi tanımlayabilir misiniz?

**F.Ö.** Bugünkü güncel sanatçı için devletle ilişki yerine ilişkisizlik söz konusudur. Devlete eklenmek yerine onun otoriter sistematığı eleştiriliyor. 20.yüzyılın başında Türk sanatının modernleşme projesinin bir parçası olan sanatçı, bugün artık takip ettiği, arkasından gittiği Batı’nın içinde. Onlarla aynı sergilerde, aynı platformlarda. Bir dönem kitaplardan, reproduksiyonlardan hayranlıkla takip ettiği sanatçılarla kendisini bir anda aynı sergilerde bulmuş oldu. Bu Balkanlar, Ortadoğu ve Uzakdoğu coğrafyalarındaki sanatçılar için de geçerli. 1990 sonrası yaşanan küresel gelişmeler, sanat merkezleri tanımlarındaki kırılmalar, uluslararası

ilişkiler, bienaller vesilesiyle oluşan platformlar, sanatçı değişimleri, seyahatler vs gibi etkenler geleneksel Türk sanatçısı tipini değiştirdi. İçe kapalı bir ortamdan dışa açık, hatta dışarıyı içeriye çeken bir güç haline geldik. Haliyle bugün Türk güncel sanatında bir öz güven ortamı söz konusudur. Benim iktidarla olan ilişkiyi soruyorsunuz? Hangi iktidar? Devlet mi, küratörler mi, medya mı? Koleksiyoncular mı? Galeriler mi? Vakıflar mı? O kadar çok iktidar var ki, bildiğim tek şey sanatçının iktidar olamayışı, olamaz da zaten. Yukarıda saydığım iktidar mekanizmalarından artık umurunda olmayan bir tanesi var, o da “Devlet”. Güncel sanat onun da umurunda değil çünkü.

**Ö.Ş.** Çağdaş sanat içerisinde yapıt, üçüncü boyuta geçişin ve üçüncü boyutu kullanmanın yollarını araştırırken sizce fotoğraf bu konuda sorunlu bir sanatsal ifade aracı mıdır?

**F.Ö.** Hayır değil. Fotoğraf ile mekansal üç boyutlu ifadelerin amaçları bambaşka. Hatta fotoğrafın bu tür ifadelerde güçlendirici bir etkisi bile var. Christian Boltanski'nin trajik mekansal düzenlemeleri fotoğrafsız aynı etkiyi veremezlerdi. Fotoğraf ikinci ve üçüncü boyut arasında bir bağ işlevi bile görüyor.

**Ö.Ş.** Güncel sanat ortamının sizce bugünkü en önemli sorunu nedir?

**F.Ö.** Bir, kendi başınlığı, henüz ekonomik ve kurumsal destekten yoksun oluşu. Ahu Antmen Radikal'deki bir yazısında buna parmak basmıştı. “Modern ve Ötesi” sergisi dolayısıyla yazdığı yazıda Antmen şunu vurguladı. Bugün kurumlar bir “trend”dir deyip, güncel sanat sergiliyorlar ama aslında bu sergiler daha çok onların prestijlerini güçlendirmelerine yarıyor. Sanatçı parasız, koleksiyonda yok ama kurumlar bu sanatçıların yapıtlarından oluşan sergilerle, büyük açılışlar yapıyor, kendilerini güncel sanatın yanında gösteriyorlar. Bu gösterme, farazi, gerçekçi değil. Gerçekte sanatçı, işte “o sergide ben de vardım” demek için yapıtını karşılıksız veriyor. Sanatçı hala ne kadar mütevazı. Tek derdi, kaybolmamak, sergide görünmek.

İki, bugün “Dışarıda” sergilemenin, uluslararası sergilere katılabilmenin, “dışarıyla” ilişki kurmanın yolları o kadar kolaylaştı ki, “dışarı” “içerisi” için de bir ölçüt olmaktan çıktı. İşte tam da burada en acil olan sorun, bu ilişkilerin bir “davamlılık” sağlayabilmesi. Çünkü sanatçı potansiyeli açısından artık İstanbul, Ankara, İzmir, Diyarbakır bugün kendini “uluslararası”lık üzerinden tarif edebilecek bir güce sahip. Bu kentlerde Türkiye’de iktidarın, siyasi kanalların, kurumların duyarsızlığına karşın inisiyatiflerle özgüvenini kazanmış bir güncel sanatçı kuşağı almış başını gidiyor. İstanbul dışındaki enerjiler artık “ligde kalma mücadelesi”yle ilgilenmiyorlar.

Üç, özetlemeye çalıştığım kimi güncel sanat hareketlerinden sonra artık “merkez-çevre” şikayetleri bir kırılma noktasına gelmiş, bu dualite üzerinden alevlenen kapışmalar anlamını yitirmiştir. Herkes için hem çevre hem de merkez olan paradoksal bir coğrafyadayız. Yeni perspektifler yaratabilmemiz için tek yapmamız gereken şey “ortak siyasal duruşlar” ve “dayanımlar” oluşturabilmek. Bu gerçekleşmedi henüz. Gerçekte bir avuç dolusu sanatçının olanaksızlardan mucizeler yaratabilen Türkiye coğrafyasında, ifadelerinde benzer grameri kullanan sanatçıların bir “ilk”lik -“öncülük” saplantısına düşmeden, birbirlerini dışlamadıkları bir ortamda, gerçek bir “güncel sanat devrimi” gerçekleşebilir. Tüm bu çatışmalı ortam içerisinde “güncel sanat”ın dinamiklerinin “sol” bir kanatta seyretmesi gerekir. Hem de bağıra çağıra.

Dört; kaybolmamak korkusu içinde ölesiye bir koşturma içinde olan, kendi ismini medyada on beş gün göremeyince “unutuldum” paranoyasına kapılan, her şeyin “aşırı sanat”a döndüğü bu keşmekeş içinde, yapıp ettiklerimizi bir gösteriden çok bir deneyim alanına çevirebileceğimiz, kalabalığın içinden ayıklayabileceğimiz, bizi kuru uğultunun içinde yine aynı uğultuya döndürmeyecek dirençli ve nitelikli çıkışlara ihtiyacımız var. Ve beş; güncel sanat yeni dönemde bir “hız çağı”nın eşliğinde. Bugün sergiler, sanatçılar, bienaller ve uluslararası organizasyonların bu hız içinde kaybolmamak için verdikleri amansız bir mücadele var. Artık “sergilemek” de sorun değil. Kurum dışı alternatif mekanlar, sanatçı inisiyatifleri, düşük olsun prodüksiyonlu olsun kamusal projelerle, güncel sanat “her şeye rağmen”

bir direnç oluşturabilmiş durumda. Ancak bu gidişatın getirdikleri olduğu gibi götürdükleri de var: Aşırı başarı, aşırı sanat, hemen-şimdi, her yerde olma, her şeye yetişme, her yerde görülme arzusu, yazandan ve hakkında yazılandan başkasının okumadığı “eleştiri” yazınındaki çöküş, dahası eleştirinin bir eylem biçimi olarak “yazın” olmaktan çıkması. Bir sanatçı dostunuza “nasılsınız” diye sorun size “onlarca bienal, yüzlerce sergi” sayıyor, bir yazar da aynı anda on beş yerde birden kalem oynatıyor. Artık yazılı ve görsel medya, kişisel ve kurumsal sponsorlar sanat etkinliklerinden hangilerinin desteklenmesi hangilerinin desteklenmemesi gerektiği konusunda net bir bilince ulaşmış değil. İyi-kötü her şey iç içe. Yurt dışına seyahat olanaklarının artması, konuk sanatçı programlarındaki patlama, uluslararası ilişkiler, büyük-küçük çaplı sergiler, tonlarca katalog, yazı, gencecik yaşta açılan “retrospektif sergiler (?)”, monografiler, sanatçılar üzerine yazılmış değerlendirmeler ve doküman bolluğunun ortasında, bu akıl almaz meşrulaştırma salgını içinde, bugün herkes bir biçimde “ortada” ve bir biçimde görünüyor. Belki Süreyya Evren sanatçıları uyarmakta haklıydı: Bu kadar “başarı”nın olduğu bir güncel sanat ortamında durup biraz “dinlenme” zamanı mı yoksa? Sorun, kısacası dinlenmeyi bilmiyoruz.

**Ö.Ş.** Türkiye çağdaş sanatının dünya ile özellikle de Batı ve Amerika ile nasıl bir ilişkisi vardır? Sanat ortamını değerlendirdiğimizde bunun dünyadan kopuk olduğu cümlesi kurulabilir mi; yoksa aksi bir durum mu söz konusu?

**F.Ö.** Bugün Dünya ve Batı ile ilişi o kadar kuvvetli ki. Bir söyleşide Haldun Dostoglu, “doksan sonrasında yurt dışında dolaşımda olan birkaç sanatçı değil, artık onlarca sanatçıdan bahsediyoruz” demişti. Bir gerçekliğin çok açık bir tanımı bu. Doksan sonrası güncel sanatçı kuşağı, Uzak Doğu, Avrupa, Balkanlar ve Merkez Batı, Amerika olmak üzere birçok sergide, farklı platformlarda yer aldı. Hayır, kesinlikle, dünyadan kopuk değiliz, ona eklemlemeye başladık. Orası da bizsiz yapamıyor artık. Tek sorun, Batı’daki güncel sanat kurumları ve inisiyatifler, kişiler, bize oranla çok daha fazla ve ekonomik açıdan güçlü. Türk sanatçısı yokluk içinde direniş gösteriyor. Üretim kalitesi ve kapasitesi olarak inanılmaz enerjik bir ortam var Türkiye’de ama bu enerjileri sahiplenecek kurumlar henüz yeterli değil. Bu

yüzden var olan enerjiler, insiyatifler o kadar önemli ki...Platform, Aksanat, Galerist, Galeri Nev, BM Suma, Maçka, Apel, Kasa Galeri, Karşı Sanat, Proje 4L, Masa, Pist, Nomad, Apartman Projesi güncel sanatın alternatif üretimlerine ev sahipliği yapıyorlar, destek veriyorlar.

**Ö.Ş.** Türkiye çağdaş sanat ortamında adı en çok öne çıkan küratörlerden bazıları Ali Akay, Levent Çalıkoglu, Halil Altındere, Vasıf Kortun, Beral Madra. Küratöryel yaklaşımların arasında farklılık olduğundan söz edebilir miyiz?

**F.Ö.** Farklar var ama öyle çok belirgin bir farktan bahsedemeyiz.. Hatta bu küratörlerin sergi modelleri arasında benzerlikler bile var. Beral Marda, Vasıf Kortun ve Ali Akay ile tek bir sergide yer aldım. Levent Çalıkoglu ile sergimiz olmadı. Halil Altındere'nin ise Türkiye'de gerçekleştirdiği tüm sergilerde bulundum. Beral Madra yurt dışında yaşayan Türk sanatçıları ile temasta bulundu ve onları Batılı sanatçılarla ortak bir potada değerlendirmeyi denedi. Dışarıya götürdüğü sergilerde, Türk sanatı için gelecek işareti veren sanatçıları destekledi. Bugün onlar kendilerini kanıtlamış durumda zaten. Örneğin Madra'nın Borusan Sanat Galerisi'nin danışmanlığını yaptığı sırada gerçekleştirdiği "İstanbul Round-Trip" sergi dizileri bunun en önemli örnekleri arasında yer alıyordu. Sonraları, Türki Cumhuriyetleri ve Ortadoğu İslam Coğrafyasında, Doğu Avrupa ortamındaki güncel sanat direnişleriyle Türkiye arasındaki diyaloglara yöneldi bu yönde ses getiren kitap ve sergi projelerine imza attı. Vasıf Kortun'un sergileri, kentleşme, mimarinin dönüşümü, ulusalcılığa yönelik eleştirel duruşlar, yerellik, geleneğin sorgulanması vs gibi temalar çerçevesindeydi. Kortun uzun yıllar bu sergilerde sabit bir ekibi tercih etti. Platform aracılığıyla Türkiye'ye getirdiği sergilerde ise Türkiyeli izler çevrenin o kadar kolay göremeyeceği sanatçılara ev sahipliği yaptı ki bu belirgin bir ivme yaratmıştır genç kuşak üzerinde. Ali Akay 90'ların başında sanat ve sosyoloji ilişkisinden hareket eden önemli grup sergilerine imza attı. Ekibinde devamlı olarak genç sanatçılarla deneyimli olanları buluşturmaya çalıştı.

Halil Altındere'nin sergileri ise bu noktada çok farklı bir duruş sergiliyor. Katılımcı kadro ağırlıklı olarak Türkiyeli sanatçılar üzerine odaklanıyor. Denilebilir

ki, Halil'in sergileri "keşfetme"ye yönelik, riskli sergilerdir. Merkez ve otorite kırııcıdır. Ankara, İstanbul, Diyarbakır, İzmir, Batman, Frankfurt, Viyana, New York gibi çok farklı şehirlerde kişisel mücadelesini veren sanatçılar için zemin açmayı dener bu sergiler. Siyasal söylemleriyle provokatif, saldırgan ve aslında belalı sergiler diyebilirim. Örneğin "Free Kick" sergisi çok eleştiri aldı, dava edildi, mahkemelik oldu, yargılandı vs. Levent Çalıköğlü ilk sergilerinde Hafriyat Grubu üyelerinin üzerinde ısrarla durdu ve önyargılardan yara almış olan geleneksel pentür resmini bir cevap niteliğinde ısrarla sergiledi. Uluslararasılığın tersine yerel çıkışlara odaklandı ve aynı kadrolar ile sürekli sergiler yaptı, yapmakta.

### EK 3: ORHAN CEM ÇETİN ve MURAT GERMENLE RÖPORTAJ

**Özlem Şimşek:** Son dönemde çağdaş sanat ortamında fotoğrafın bu denli çok kullanılan bir ifade alanına dönüşmesinin nedenleri neler olabilir sizce?

**Murat Germen:** Bence bunun önemli nedenlerinden biri, fotoğrafın dışarıdan bakılınca, çok fazla ustalık gerektirmeyen “kolay” bir vasıta olarak görülmesi. Dijital teknoloji ve yeni makineler sayesinde de kabul edilebilir kalitede görüntüler daha rahat üretilebiliyor. Çağdaş sanatta fikir ve kavram ön planda olduğu için, bu tarz sanatın görece daha az zanaatkarlık gerektirdiği zannedilen bir üretim ortamı ile buluşması da kolay oluyor. Derinine bakarsak, fotoğraf tahmin edilenden çok daha fazla detayı olan ve birikim, ustalık gerektiren bir disiplin aslında, ama birçok kavram sanatçısı bunun farkında değil gibi görünüyor. Fotoğrafı çağdaş sanat ortamında daha popüler kılan diğer bir neden de, baskı süreçlerinin ve fotoğraf sergileme yöntemlerinin çeşitlenmesi ve çağdaş sanat alanına kağıt yüzeyine yapılan fotoğraf baskısından daha yakın duran yöntemler kullanılması. Kavram sanatçıları bunları pek seviyor haliyle.

**Orhan Cem Çetin:** Dijital devrimden sonra gerçeklik duygumuzu yitirmeye başladık. Fotoğraf ise hala gerçeklik duygusunu en azından yanılısama seviyesinde taşıyabiliyor. Ben fotoğrafın kaybolan gerçeklik duygumuzu restore ettiğini, geri getirdiğini düşünüyorum. Fotoğraf tekniği icat edildiğinde, ressamlar “resim sanatının sonu mu geldi?” diye telaşlanmışlardı. Oysa biz bugün hala fotoğrafın resmin yerini alması sürecindeyiz. Belki de şu an biz sürecin tamamen fotoğrafın lehine döndüğü bir noktadayız. Dijital devrimle birlikte fotoğrafı dilediğimiz gibi manipüle ederken klasik üslupta resim yapmanın gerçekten bir anlamı kalmamış olabilir.

**M.G.** Fotoğraf, resimden gerçekliği tasvir etme görevini devralınca resim özgürleşti ancak fotoğraf, bu ağır görevi uzun süre yürütmek zorunda kaldı ve kendi ifade alanının sınırlarını zorlayamadı. Fotoğrafın özgürleşmesi, stüdyo ortamlarındaki kurgu fotoğrafları, karanlık odadaki manipülasyon çalışmaları ve



sonrasında da dijital yöntemlerle, ilk icat edildiği tarihten çok uzun seneler sonra mümkün oldu ancak. Fotoğraf kendini bir şeylerin tanığı olarak görmenin yanında yepyeni dünyalar yaratmak için de yola çıkıyor artık. Fotoğrafın özgürleşmesi ve dijital olanakların insanların imgelemine harekete geçirmesiyle yeni bir estetik doğdu diyebiliriz.

**Ö.Ş.** Fotoğraf-sanat yapıtı, fotoğrafçı sanatçı kavramları arasında hiyerarşik bir ilişki var. Eşit olarak algılanmıyorlar. Fotoğraf bir ifade olanağı olarak özgürleşirken ve çağdaş sanat ortamında sık kullanılan güçlü bir medyuma dönüşürken bu şekilde algılanmasının nedeni ne olabilir?

**M.G.** Türkiye’de fotoğraf(çı) kelimesinin “kirli” olmasının yarattığı bir durum bu. Batıda da bu tip ayrımlar yapılıyor arada ama Türkiye’de sınırlar daha keskin. Şu sıralarda dünyada bilinen en önemli iki fotoğraf ekolünün birinden, yani Düsseldorf ekolünden (diğeri Helsinki) gelen Andreas Gursky örneğini ele alalım. Dünya çağdaş sanat ortamında adını duyurmuş bir sanatçıdır ama öncelikle fotoğrafçıdır. Fotoğrafın devlet tarafından hayli ciddiye alındığı ülkeler, tarihlerini ve kültürlerini fotoğraflarla kayıt edip arşivliyorlar; bu fotoğraflar müzelerde sergilendiği anda ise belgesel nitelikte bile olsalar sanat eseri payesini kazanmış oluyor. Türkiye’de ise devletin, fotoğrafın “fotoğraf” adını kaybetmeden sanat eseri olarak algılanmasına yönelik hiçbir politikası olmamış gibi görünüyor.

**O.C.Ç.** Yıllar önce değerli bir küratörümüz kendi galerisinde sadece fotoğraf işlerinden oluşan bir sergi açmıştı. Kendisine “galeriler fotoğrafçıları kapı dışarı ederken sizin böyle bir iş yapmanız müthiş, ben de bütün fotoğrafçılar adına size teşekkür etme ihtiyacı hissettim” dedim. “Ben bunları fotoğraf olarak görmüyorum ki sanat eseri bunlar” diye cevap verdi. Bu, bir küratörün entelektüel yapısına yaraşır bir cümle değildi. Muhtemelen yerleşik fotoğraf ortamından uzak durmaya çalıştığı için böyle bir cevap vermişti.

Fotoğraf temelli işler üreten sanatçıların bir kısmı, “fotoğrafçı olmadıklarını” özellikle dile getiriyorlar. Sizin belirttiğiniz gibi fotoğrafçı kimliklerini reddediyorlar. Bu reddedişin nedeni ne olabilir?

**O.C.Ç.** Fotoğraf kullanan çağdaş sanatçılar, kendi projeleri için yeterli görsel üslubu oluşturmuş durumda olduklarını düşünüyorlar. Bu sanatçılar ekstra bir konfora sahip oluyor. Çünkü kendisini fotoğrafçı olarak belirttiği anda fotoğrafçılık mesleğinin kriterleri devreye girecek. Bu insanlar fotoğrafçılık mesleğinin kıstasları üzerinden eleştirilemiyorlar çünkü hiçbir zaman fotoğrafçı olduklarını söylemiyorlar. Ben fotoğrafçı olarak bir galeriye işlerimi gösterdiğim zaman ise mesleki kriterler devreye giriyor ve belli bir “kalitenin” üstünde olması bekleniyor.

Sizce fotoğrafçıyla fotoğraf kullanan sanatçı ayrımı hangi noktada başlıyor?

**M.G.** Kavramsal sanatta fotoğrafın kullanım biçimi, “gerçek kurgudan tuhaftır” mottosundan yola çıkarak çoğunlukla belgesel nitelikte oluyor. Bu noktada beyan meselesi işin içine giriyor. Bir belgesel fotoğrafı, belgesel fotoğrafçı diye tanınan birisi sunduğunda ayrı, kavram sanatçısı sunduğunda ayrı bir değer kazanıyor ve öyle görünüyor ki, bu fotoğraf aynı şeye dikkat çekse de, kavramsal sanatçının sunuşu daha çok “değer” taşıyor. Dolayısıyla sizin kendinizi nasıl tanıttığınız ne yaptığınızın önüne geçebiliyor, ki bu beni rahatsız eden bir şey.

**O.C.Ç.** Ben de bir işin çağdaş sanat eseri, hatta sanat eseri olup olmadığının sanatçısının beyanıyla ilgili olduğunu düşünüyorum. 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı “Taşınabilir Sanat” projesi kapsamında açılan, “Geçici Rahatsızlık” sergisinde benim fotoğraf işlerim de yer alıyor. Marcus Graf’ın küratörü olduğu sergideki fotoğraflarım, İstanbul dokümantasyonu ama bir çağdaş sanat sergisinde sergileniyorlar. Birer belgesel fotoğraf değiller. Farklı bir bağlama taşınarak, temel insani durumlara dair benim kurduğum bir cümleyi oluşturuyorlar. Ben bağlam değiştirme işini, fotoğrafların üzerine yazı yazarak ya da fotoğraflar olmadan, sadece yazarak da yapabiliyorum. Burada aynı noktaya, beyana geri dönüyoruz. Örneğin köprüden atlayıp intihar edecek biri, dese ki “ben performans sanatçısıyım ve olabilecek en uç noktada performansımı icra ediyorum” ve atlasa, sanat tarihine geçecek ama “bana Ayşegül’ü getirin” dediği anda üçüncü sayfa haberi oluyor. Orada çok şiddetli bir şey yapıyor belki ama ortada beyan yok.

**Ö.Ş.** Magnum Ajansı'nın eski fotoğrafçılarından Luc Delahaye foto muhabiri değil sanatçı olduğunu açıkladı 2004 yılında.

**M.G.** Beyanata önem veriyorsak ve biri de “ben fotoğrafçı değilim, sanatçıyım” diyorsa bu bizim karşı çıkabileceğimiz bir şey değil. Ara Güler'in “ben sanatçı değilim, foto muhabiriyim” demesi gibi... Sadece beyanı yapan kişinin neden böyle bir ayırım yaptığını ve bu beyanla nereye varmak istediğini düşünmemiz, ne derece samimi olduğunu, beyanın işiyle bağlantısını tartmamız gerekir o noktada. Ama ben gene de, beyanın işlerin algılanmasında bir fark yaratmaması, izleyicinin daha bilinçli bir algılama moduna geçip işleri “oldukları gibi” izlemeleri gerektiğini düşünüyorum.

**O.C.Ç.** Sanatın en kısa tanımı bence şu: “Sanat bir şeyi başka bir şey gibi göstermektir.” Dolayısıyla sanat eseri, görünenden başka bir şey söylüyor demektir. Oysa Ara Güler “Ben, fotoğrafımda ne görünüyorsa salt onu söylüyorum,” demek istiyor. Dolayısıyla onun ürettiği işlerin, sanat olmaması, sanat eseri olarak algılanmaması gerekir Sanatçı, yapıtının bir sanat eseri olduğunu beyan ettiği zaman, dolaylı olarak “ben burada görünenden başka, onun ötesinde bir şey söylüyorum” demiş oluyor. Bu bir ayırım noktası olabilir.

**Ö.Ş.** Fotoğraf ve çağdaş sanat olarak fotoğraf arasındaki ayırım noktalarından biri de yaratım sürecinin fotoğrafın çekildiği andan bağımsızlaşması olarak belirtilebilir mi? Örneğin şehirlerin en bilinen ve en sık ziyaret edilen yerlerine yerleştirdiği çıplak insanları fotoğraflayan Spencer Tunic, kendisinin fotoğrafçı olmadığını vurguluyor. Tunick'in işleri üzerinden örnek verecek olursak sanatsal süreç fotoğrafın çekildiği anla sınırlı kalmıyor.

**O.C.Ç.** Tunic, kendisinin heykeltıraş olduğunu, insan bedenlerinden geçici heykeller yaptığını, fotoğraflarının da bu heykellerinin dokümantasyonu olduğunu söylüyor. Bu da tartışma götürür bir yaklaşım aslında. Bırakın kurgulanmış fotoğrafları, belgesel fotoğraf tarihinde de yakalanmış bir anın değil uzun süreçlerin söz konusu olduğu çok sayıda örnek var. Fotoğrafçılar belli kritik kararlar

sonucunda, belli konuların peşine düşüyorlar, öncesinde araştırma yapıyorlar; sonra gidip çekiyorlar. Örneğin Josef Koudelka'nın yıllara yayılmış “Çingeneler” serisini düşünelim. İnsanlar kapılarını açıp onu aralarına alıyorlar ve bütün bir aile, kameraya bakarak poz veriyor. Koudelka da görüntülediği anı yaratıyor bir anlamda.

**M.G.** Bu tanımlamalar bence sanata daha çok paye vermek için yapılıyor. İşin sanat olarak algılanmasının ek bir “havası” varsa eğer, ki var; Magnum Fotoğraf Ajansı gibi belgesel işler üreten bir ajans bile bunun etkisine giriyor. Paris Photo 2008’de bir Lise Sarfati sergisinde “deadpan” tarzındaki yeni sanatsal işleri yanında ayrı bir katta taçlandırılmış olarak ticari işleri de gösteriliyordu. Bu bir Magnum fotoğrafçısının vardığı nokta olarak ilginç. Magnum’un kendi standında ise Carl De Keyzer’in, şu sıralar çok iyi satan “Düsseldorf” ekolü çizgisinde insan içermeyen kent görüntülerinden oluşan fotoğrafları, gene çağdaş sanat fotoğrafını anımsatan büyük ebatlarda basılmıştı ve standın en prestijli yerinde sergileniyordu. Fotoğrafın daha “sanatsal” algılandığında getirdiği ek aura, Magnum Fotoğraf Ajansı standına da etki etmişti.

**Ö.Ş.** Türkiye’de fotoğraf, sık kullanılan bir medyuma dönüştü ve galerilerde kendisine fazlaca yer buluyor. Bu iyi yönde bir gelişme olarak değerlendirilebilir mi?

**M.G.** Buradaki sahiplenme, Art Basel, Sotheby’s, MoMA benzeri önemli fuar, müze, galeri gibi yerlerde fotoğrafın değerinin çok yükseldiği görüldüğü için yurt dışından ithal edilen bir sahiplenme. Sanatın her türlü aşamasında Batıyı takip ve taklit halindeyiz; bizde fotoğrafa değer ancak Batıda değer potansiyeli oluştuğu zaman verilir. Gene de son zamanlarda bu coğrafyada üretilen işlere baktığımızda, artık fotoğrafla kişisel tarihlerin yazılmaya başlandığını, özellikle genç insanların kendi hayatlarına, sorunlarına dair iş ürettiklerini görüyoruz. Bu da fotoğraf yapan kişinin fotoğrafı daha içsel bir şekilde sahiplenmesine, fotoğrafın toplumsal konumunu yükseltmesine yol açacaktır.

**O.C.Ç.** Yıllar önce bir çağdaş sanat dergisinde yayınlanan bir yazım vardı. Benim koyduğum başlık “Çağdaş Sanatta Fotoğrafçı Kullanımı”ydı. Başlığın kendisi

bir kinaye taşıyordu. Yazının sonunda fotoğrafçılara, “fotoğraf çok gözde bir malzeme haline geliyor ve siz bu malzemeye hakimsiniz,” diye bir çağrı yapıyordum. Çünkü bu, fotoğrafçıların malzemesi ve bununla neler yapılabileceğini, bunu ne kadar ve nasıl deforme edilebileceğini onlar daha iyi biliyorlar. Ancak fotoğrafçının, fotoğrafta görülenin ötesinde söyleyecek sözü olmalı; üretimlerini bir konsept bağlamında gerçekleştirmeli. Çünkü sanat izleyicisinin, işçiliği takdir ederek mutlu olduğu dönem çok gerilerde kaldı.

#### **EK 4: SERDAR DARENDELİLER İLE RÖPORTAJ**

**Özlem Şimşek:** Geniş Açı Dergisi'nin kurulduğu 1997 yılında Türkiye fotoğraf ortamını değerlendirebilir misiniz?

**Serdar Darendeliler:** Bugünle karşılaştığımızda çok içine kapalı bir fotoğraf ortamı vardı o yıllarda. Aynı tarz fotoğrafların çekildiği, farklı işler yapan isimlerin yüreklendirilmediği, dünya fotoğrafından ancak Türkiye'de üretilenlere benzer işlerin takip edildiği, fotoğraf yayınları ve sergilerinin kendine az yer bulabildiği...

**Ö.Ş.** Geniş Açı Dergisi oluşum süreci nasıl gerçekleşti? Geniş Açı Dergisi nasıl ve hangi ihtiyaçlardan doğdu?

**S.D.** Geniş Açı, Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü'nden bir grup gencin yukarıda da bahsettiğim ortamda hep yapıla gelenlerden farklı bir şeyler yapmak, fotoğraf üzerine araştırmak, okumak, tartışmak, dünyada neler olup bittiğini daha iyi anlayabilmek ihtiyacından doğdu. Bir yıla yakın süren hazırlık sürecinden sonra da ilk sayısı 1997'nin başında yayımlandı.

**Ö.Ş.** 1997 sonrasında özellikle de 2000'li yıllarla birlikte Türkiye fotoğraf ortamında büyük bir canlılık yaşandı. Geniş Açı Dergisi'nin bu canlılıktaki etkisi sizce nedir?

**S.D.** Sanırım aynı anda birçok faktör etkiledi bu değişimi. Geniş Açı da bunlardan biri. Fotoğrafın aslında o güne kadar bize gösterilenler dışında çok daha fazlasından ibaret olduğunu, çok daha 'geniş' bir perspektife sahip olduğunu göstermeye çalışarak bu değişimde bir etkisi olmuştur muhakkak. Ayrıca internet, yeni açılan galeriler, dünya fotoğrafından önemli isimlerin davet edildiği fotoğraf etkinlikleri, atölye çalışmaları, genel sanat ortamındaki canlanma, bunların hepsinin toplamda büyük bir etkisi oldu fotoğraf ortamına.

**Ö.Ş.** Türkiye’de fotoğraf ortamı ile çağdaş saat ortamı arasında yakın tarihe kadar bir duvar söz konusuydu. Bu duvarın öbür tarafını Geniş Açı Dergisi “Beriki Mecra” bölümü ya da İstanbul Bienalleri’ndeki fotoğraf işleriyle ilgili yazılarla fotoğraf ortamına duyurdu. Bu ayrımla ilgili sizin düşünceleriniz nelerdir?

**S.D.** Öyle bir duvar maalesef vardı, Bunun biraz da Türkiye’deki fotoğraf ortamının amatör ağırlıklı, birbirinin benzeri işler üreten dışa kapalı yapısından kaynaklandığını düşünüyorum. Bu yapı yukarıda bahsettiğimiz faktörler nedeniyle kabuğunu kırdıkça çağdaş sanat ortamıyla da daha anlaşılabilir hale geldi. Biz de Geniş Açı olarak herhangi bir farklılık gütmeyen, fotoğraf temelli tüm işlere yer verdik dergide.

**Ö.Ş.** Bugün sizce bu duvar hala var mı; ya da iki alan birbirine yaklaşıyor mu? Günümüz fotoğraf ortamını bu çerçeveden nasıl değerlendiriyorsunuz?

**S.D.** Bugün bu duvar hâlâ da tam anlamıyla yıkılabilmiş değil ancak iyice alçalmış durumda. Birbirine uzak duran iki kutup hâlâ mevcut belki ama kesişme noktaları artık eskisinden çok daha kalabalık. Bu kesişme fotoğrafla haşır neşir olanları, özellikle de gençleri çok daha olumlu bir şekilde etkiliyor. Çağdaş sanat sergilerinde, fuarlarda, koleksiyonlarda, galerilerin temsil ettiği isimler arasında yer alan fotoğrafçıların sayısı gün geçtikçe artıyor.

**Ö.Ş.** Genç Soluklar Projesi bir anlamda bugün çağdaş fotoğraf serileri oluşturan isimlerin ilk işlerinin sergilendiği mecra oldu. Genç Soluklar Projesinin fotoğraf ortamına etkilerini siz nasıl değerlendiriyorsunuz?

**S.D.** Genç Soluklar Projesi fikri, yukarıda sıklıkla bahsettiğimiz o içine kapalı fotoğraf ortamında kendine yer edinemeyen gençlere el uzatmak, onlara işlerini sunacak bir ortam yaratmak ihtiyacından doğmuştu. Genç Soluklar’ın bu anlamda büyük bir etkisi olduğunu düşünüyorum. İşleri seçilip bu proje kapsamında izleyicilerle buluşan isimlerden birçoğu bugün fotoğraf üretmeye devam ediyor. Ve

bunların çoğu çağdaş sanat ortamıyla çok yakın temas içerisinde, yurtdışıyla kontak halinde.

**Ö.Ş.** Geniş Açık 50. sayısıyla kapandı. Ama yeni bir oluşum olan Geniş Açık Proje Ofisi doğdu. Geniş açık proje ofisinin çalışmaları nelerdir?

**S.D.** Geniş Açık Proje Ofisi, Geniş Açık Dergisi'nin bıraktığı yerden yoluna devam eden bir oluşum, diyebiliriz. Tek fark artık bir dergi yayımlanmıyor oluşu. Sık sık dile getirdiğimiz üzere, Türkiye'de yayıncılık yapmak çok meşakkatli bir iş ve biz 10 yıl süreyle bunu devam ettirdik. Ama yapmak istediğimiz diğer şeyler için yeterli zaman ve ekonomi yaratamadığımız ve Geniş Açık'nın dergi olarak misyonunu tamamladığımızı düşündüğümüz için dergiyi sonlandırmaya karar verdik. Şimdiyse Geniş Açık Proje Ofisi olarak çeşitli sergi projeleri/fotoğraf projeksiyonları üzerinde çalışıyor, yurtdışındaki çeşitli küratör, galerici ve kültür sanat yöneticileriyle ortak çalışmalar yapıp onlara Türkiye'den fotoğrafçılar öneriyoruz, bir anlamda menajerlik gibi. Ayrıca fotoğraf atölyeleri aracılığıyla kendilerini geliştirmek isteyenlere destek veriyoruz.

**Ö.Ş.** 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın "Taşınabilir Sanat" projesi çerçevesinde "Mahalle" isimli projeniz devam etmekte. Projenin konseptini anlatabilir misiniz?

**S.D.** 'Mahalle' projesi 'Yaşadığımız yüzyılda İstanbul'da hâlâ bir mahalle kavramından söz edilebilir mi? Söz edilebilirse bu nasıl bir mahalledir ve bu büyük metropolün farklı kesimlerinde nasıl bir değişime uğrar?' sorularından yola çıkarak altı fotoğrafçıyla gerçekleştirdiğimiz bir sergi projesi. Her fotoğrafçı kendi yaşadığı semtteki mahalle kavramını irdeledi ve görselleştirdi. Hepsi bir araya geldiğinde de İstanbul'un farklı bölgelerindeki mahalle algısına yönelik bir tablo ortaya çıktı. Bu proje ileride yeni fotoğrafçıların da katılımıyla bir kitap projesine de dönüşebilir.

**Ö.Ş.** Türkiye fotoğraf ortamının geleceğini nasıl değerlendiriyorsunuz?



**S.D.** Son yıllardaki gelişmeleri, kabuğun kırılmış olmasını umut verici buluyorum. Galerilerde daha çok fotoğraf işi sergileniyor, daha çok fotoğrafçı galerilerce temsil ediliyor, yurtdışıyla ortak projeler gerçekleştiriliyor. Tabii ki her zaman için daha iyisi mümkün. Kurumsal gelişmeler ne yazık ki çok fazla değil. Türkiye’de sanata destek fonlama değil sponsorluk üzerinden yürüdüğü için bu tür kalıcı kurumsal yapıların ortaya çıkıp yaşaması da mümkün olmuyor. Eğer kurumsal anlamda da fotoğrafçılara destek verecek, onların işlerini sergileyecek, temsil edecek, yurtdışında gösterilmelerine aracı olacak ve ortak projeler üretecek yapılar çoğaldıkça Türkiye’deki fotoğraf ortamı daha da gelişecek. Ayrıca fotoğraf eğitiminin de tamamen yeniden gözden geçirilip, tam anlamıyla bir sanat eğitimine dönüştürülmesi bu sürece olumlu katkıda bulunacaktır.

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Özlem Şimşek

Doğum Yılı: 10-05-1982

Doğum Yeri: İstanbul

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2009-2006, DEÜ, GSE, Fotograf Anasanat Dalı

Lisans: 2004-2000 Marmara Ü. Gazetecilik Bölümü

Lise: 2000-1996 Orhan Cemal Fersoy Lisesi

Alınan Burs ve Ödüller: 2004, İsveç Enstitüsü Belgesel Fotoğraf Eğitimi Bursu

Yayımları: 2007, Portfolyo, Geniş Açık Dergisi Genç Soluklar