

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 Fotođraf” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15/07/.2009

Özlem şİMŞEK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine 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/projeninolduğuna 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 New Way of Expression in Contemporary Art After 1980 in Turkey

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: 92

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 44

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd.Doç.Dr.

Adı: Sadık

Soyadı: TÜMAY

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Fotoğraf

1- Photography

2- Çağdaş Sanat

2- Contemporary Art

3- Türkiye

3- Turkey

4- Bienal

4- Bienal

5- Avangard

5- Avant-garde

Tarih: 15/07/2009

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 eşzamanlı bir ilişki doğurdu. Batıda 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 yansımalarını 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 kavramları etrafında ürettiler.

Batıda, geçmişi Dada foto-montajlarına dayanan yükselişini pop art özellikle de 1970'li yıllarda kavramsal sanatla birlikte yaşayan çağdaş sanat yapıtlarında fotoğraf kullanımının Türkiye sanat ortamındaki yansımaları 1980 sonrası dönemde iki ayrı koldan görünür oldu. Bu kolların birini Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Nazif Topçuoğlu, Banu Cennetoğlu gibi fotoğraf geleneğinden gelen sanatçılar; diğerini ise Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Ferhat Özgür, İnci Eviner, Halil Altındere, Canan Şenol gibi resim geleneğinden gelen sanatçılar oluşturdu. 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 seperation, 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 distinct groups of artists. The first group consisted of artists that came from the tradition of photography; Ahmet Öner Gezgin, Şahin Kaygun, Orhan Cem Çetin, Murat Germen, Nazif Topçuoğlu and Banu Cennetoğlu. The latter group involved Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Ferhat Özgür, İnci Eviner, Halil Altındere, Canan Şenol who came from the tradition of painting. With the new millenium, photography became a popular medium within artists in Turkey.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türkiye çağdaş sanatının nereye geldiğini, fotoğrafın bir ifade biçimi ve malzeme olarak çağdaş sanat içerisindeki konumunu anlamak 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, yazım aşamasındaki tüm sıkıntılarımı paylaşan aileme, benden yardımlarını esirgemeyen ve kaprislerimi çeken arkadaşlarım Alp Esin, Nilay İşlek, Banu Alpay, Alex Waldman, Gözde Yenipazarlı, Elçin Acun ve Meral Candan’a gösterdikleri anlayış için ayrı ayrı 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	VI
ÖNSÖZ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
FOTOĞRAF LİSTESİ	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DÖNÜM NOKTASI OLARAK 1980	2
1.1. 1980’e Girerken Türkiye’nin Fotoğrafı	2
1.1.1. Modern ve Medeni Yeni Türkiye Cumhuriyeti.....	3
1.1.2. Darbeli Demokrasi Dönemi 1950–1980	5
1.2. Türkiye Ekonomisi Dünyaya Açılıyor.....	7
1.2.1. 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri.....	8

1.2.2. Özal Fenomeni	9
1.3. Atatürkçülük ve Türk-İslam Sentezi: 1980 Sonrası Türkiye Siyasetinde Gerilimli İki Eğilim	11
1.3.1. Son Açık Darbe: 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi.....	13
1.3.2. 1980'in Yarattığı Kültürel Fanus	15
1.3.3. 1980 Sürecinin Yarattığı Kültürel Görünümler.....	16

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT	20
2.1. Türkiye'de Çağdaş Sanat	21
2.2. Türkiye'nin Aydınlık Yüzü Olarak Sanat	22
2.3. Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat	25
2.3.1. İlk Eğilimler, Yeni Açılımlar	26
2.3.2. Uluslararası İstanbul Bienali	29
2.3.3. İstanbul Mucizesi	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF	41
3.1. Türkiye’de İş Bir Acayip Sanat	43
3.1.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı	46
3.1.2. Toplumsal Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe	48
3.2. Türkiye’de Çağdaş Sanatın Yükselen Yıldızı Fotoğraf	51
3.2.1. Türkiye Fotoğrafında Çağdaşlaşma Süreci	52
3.2.2. Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf	56
3.2.3. Örnekler	61
SONUÇ	69
KAYNAKLAR	71
EK.1. NAZİF TOPÇUOĞLU İLE RÖPORTAJ	76
EK.2. FERHAT ÖZGÜR İLE RÖPORTAJ	80
EK.3. SERDAR DARENDELİLER İLE RÖPORTAJ	89

FOTOĞRAF LİSTESİ

1. Ahmet Öner Gezgin, “Adsız” 1979
2. Şahin Kaygun, “Eski Zaman Denizlerinde” 1990, Karışık Teknik
3. Osman Dinç, “Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu”, 1989
4. Saliha Kasap Uzun, “Insects” 2009
5. Gülsün Karamustafa, “Sahne” 1998
6. Gülsün Karamustafa, “Otel Odası” 2002
7. Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997
8. Halil Altındere, “Ya-Sev Ya-Terket”, 1998
9. Halil Altındere, “My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful”
1998
10. Aydan Murtezaoğlu, “Top/less” 1999
11. Aydan Murtezaoğlu, “Oda Sıcaklığı” 2000–03
12. Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” 2009
13. Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” 2009
14. Bülent Şangar, “İsimsiz” 1998
15. Bülent Şangar, “Suret” 2003–04

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 eklemleme süreci içinde gerçekleşti. Bu süreçte fotoğraf, Türkiye çağdaş sanat ortamı içinde kullanımı gittikçe artan bir ifade olanağı olarak yerini aldı. 1987 yılında düzenlenmeye başlanan İstanbul Bienali fotoğrafın çağdaş sanat içindeki kullanımlarının Türkiye’de görünür olmasına olanak sağladı. 2000’li yıllarda fotoğraf, Türkiye çağdaş sanatının yükselen yıldızı konumunu kazandı. Fotoğrafın 1980 sonrası kullanımları, Türkiye fotoğraf tarihi için de yeni bir dönemin başlangıcıydı.

Türkiye’deki çağdaş sanat üretimine ve fotoğrafın bugünkü konumuna dair bir araştırma olması hedeflenen bu tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirlerinin ve 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin yarattığı ekonomik, siyasi dönüşüm ve bunun Türkiye kültür ortamındaki görünüşleri incelendi. İkinci bölümde 1980 sürecinin Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşmasındaki etkileri araştırıldı, çağdaş sanatın kurumsallaşma süreci ortaya kondu. Üçüncü bölümde Türkiye’de bugünkü diline ve anlamına nasıl geldiğini anlayabilmek için fotoğrafın Türkiye’deki tarihi ve 1980 sonrasında yaşanan gelişmeler araştırıldı. Son olarak ise fotoğraf temelli çalışmalardan örnekler incelendi. Türkiye fotoğraf ve çağdaş sanat ortamından isimlerle yapılan söyleşiler yoluyla da araştırma desteklendi.

Bu tez çalışması sanatlar arası sınırların kalktığı, sanat ve yaşamın sınırlarının keskinliğini kaybettiği günümüz sanat ortamında fotografik imgenin görsel dünyanın en önemli ifade aracı haline geldiğinin farkına varılması sonucunda hazırlandı. Yapılan çalışma sonrasında fotoğraf ortamından ve geleneğinden gelen fotoğraf sanatçılarının da fotoğraf temelli yapıtlar üreterek çağdaş sanat ortamına kaydıkları gözlemlendi. Bu noktada bu çalışma, Türkiye’deki fotografik üretimin geleceğini öngörebilmek için gerekli bir çalışma olarak görülmektedir.

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. Günümüz Türkiye çağdaş sanat ortamının dinamiklerinin belirleyicisi de yine 1980 ve onun getirdikleri oldu. 1980'in Türkiye'de nasıl bir değişime neden olduğunu kavrayabilmek için öncelikle 1980 öncesi Türkiye'sini değerlendirmek gerekir.

1.1. 1980'e Girerken Türkiye'nin Fotoğrafı

Türkiye Cumhuriyetinin 1980'e kadarki 57 yıllık süreci iki farklı dönemden oluşmaktadır. 1950'ye kadarki dönem Tanzimat ile başlamış modernleşme-batılılaşma hareketlerinin devamı niteliğindedir. Ancak yeni cumhuriyet, Osmanlı İmparatorluğu'nu Türkiye'nin sosyal ekonomik ve kültürel anlamda Batıdan geri kalışının sembolü olarak gördüğü için Osmanlı'nın mirasını kabul etmemiş ve kendini yeni bir devlet olarak tanımlamıştır.

“Cumhuriyet ideolojisi, tarihsel planda yaşanmış bir epistemolojik kopuştur. Gene tarihsel anlamda ilerici bir harekettir. Bir ulusal burjuva demokrasi devrimidir. Eşrafın ordunun, aydınların oluşturduğu tarihsel blokla gerçekleştirilmiştir. Fakat, devrimi sınıfsal olarak taşıyacak güçler nesnel ve öznel olarak yeterince oluşmadığından, hareket giderek merkezileşmiş, bürokratikleşmiş ve yukarıdan aşağıya indirilen kararlarla belirlenmeye çalışılmıştır. Yarı totaliter, otoriter, hiyerarşik bir yapı içinde devrim kendi gerçeğini topluma kabul ettirebilmek için geçmişle olan tüm bağlarını kesmeye çalışmıştır.”¹

Türkiye'nin tek partili sistem ile yönetildiği yıllarda modernleşme projesi devlet elitinin yasayla uyguladığı bir süreçle yaşama geçirildi. “*Bu nedenle*

¹ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasi Dönüşüm**, (İkinci basım), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, 39 s.

modernleşme projesi toplumsallaşamaz”² ve çok partili sisteme geçişle birlikte toplumun farklı kesimlerinin sahip olduğu eğilimler kendini görünür kılmaya başlamıştır. Ancak kurucu ideolojinin bekçisi olarak ordu, Türkiye’de mevcut eğilimlerin cumhuriyet ideolojisinden uzaklaşmaya başladığı noktada yönetime müdahale etmiştir. 1950–1980 arasında ordu Türkiye’de üç kez siyaseti müdahale yoluyla yönlendirmiştir.

1980’e kadarki sürecin ilk döneminde devlet, sanayi yaratmak için yatırımları yapan taraf olmuştur. 1945 sonrasında ise liberalleşme yolunda adımlar atılmış 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.

1.1.1. Modern ve Medeni Yeni Türkiye Cumhuriyeti

29-Ekim–1923 tarihinde mecliste oy çokluğu ile kabul edilmesiyle Türkiye, cumhuriyet sistemine geçti ve 1950 yılına kadar kurucu parti olan Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yönetildi. Cumhuriyetin erken dönemi ard arda reformların yapıldığı modernleşme projesinin hızlı bir biçimde hayata geçirildiği evredir. Batılılaşma hareketleri Tanzimat Fermanı ile birlikte başlamış olsa da yeni cumhuriyet, Osmanlı’nın yerine kurulan modern, yüzü Batıya dönük, laik ve genç bir cumhuriyet imgesi yaratmaya çalıştı.

Türkiye’nin modernleşme projesinin karakteri Atatürk ilkeleri olarak belirlenen altı ilke etrafında tanımlanabilir. Bunlar cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık devletçilik ve inkılapçılıktır. Cumhuriyetçilik ülkenin yönetilme şeklini belirtiyordu. Laiklik din ve devlet ilişkisini ayırmayı hedefliyordu ve hilafetin kaldırılması, laikliğin değiştirilemez bir ilke olarak anayasaya girmesi ve ardından dinin kamu yaşamından çıkarılması, yeni medeni kanunun kabulü ile

² Murat Belge, 'Modernleşme' Projesinin Sınırları, Radikal Gazetesi İnternet Baskısı, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=160762&tarih=07/08/2005>, (13-Mayıs-2009)

birlikte çok eşliliğin yasaklanması, tekke ve zaviyelerin kapatılması bu amaç doğrultusunda uygulanan reformlardı. Milliyetçilik, Osmanlı İmparatorluğu'ndan önceki Türk tarihiyle bağlantı kurularak din dışı bir ulusal kimlik oluşturmak için gerekliydi. Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu bu amaç doğrultusunda kurulmuş kurumlardır. Halkçılık ise modernleşme projesini halka götürmek ve projenin ilkelerinin halk tarafından benimsenmesini sağlamak amacını taşıyordu. Bu ilke etrafında 1932 yılında Halkevleri kuruldu, Köy Enstitüleri ile eğitim atağı başlatıldı. 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, Batının uzunluk ve ağırlık ölçülerinin kabulü, kılık kıyafet ve şapka reformu gibi toplumsal yaşamı derinden etkileyecek reformlar yapıldı.

Yeni cumhuriyetin 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.³ 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.

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 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 ekonomi politikasından uzaklaşmak zorunda kaldı.

³ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 286–287 s.

“Türkiye’de ‘Batılılaşma’ bir ‘devlet kararı’ olarak ortaya çıktı ve çıktıktan sonra da, hiçbir zaman gerçek anlamda toplumsallaşmadı.”⁴ Bunun nedeni Türkiye modernleşmesinin yukarıdan aşağıya doğru uygulanan bir modernleşme olmasıydı. Tek partili sistem, bu süreçte karşı koymalara meydan vermeden modernleşme projesinin hayata geçirilmesi için uygun ortamı sağladı.

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 kal. Demokrat Parti, CHP’nin kurucu elitinin karşısına toprak sahipleri tarafından desteklenen bir parti olarak çıktı ve iktidarı döneminde Türkçe okunan ezanın tekrar Arapça okunması ya da 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

⁴ Murat Belge, ‘Adab-I Muâşeret’ Olarak Modernleşme, Radikal Gazetesi İnternet Baskısı <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=232383>, (15-Mayıs–2009)

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.⁵

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. 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 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

⁵ Zürcher, a.g.e., 326-327 s.

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.

1.2. Türkiye Ekonomisi Dünyaya Açılıyor

24 Ocak İstikrar Tedbirleri ile birlikte Türkiye, o güne dek yürüttüğü dışa kapalı ekonomik sistemden ayrıldı, ihracat ikamesine dayalı ekonomik sisteme geçti, Türkiye yabancı yatırımcılara açıldı. 1980'e kadar modernizm projesinin önemli bir parçası olarak dışa kapalı bir şekilde ulusal sanayisini kurmayı, burjuvazisini oluşturmayı amaçlayan Türkiye, dünya ekonomisinin bir parçası oluyordu.

Programın uygulanmaya başlaması ile birlikte ülke çok hızlı bir değişim sürecinin içine girdi. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi bu süreci kesintiye uğratmadı; aksine müdahale, programa karşı ülke içinden karşı koymaları da engellemiş oldu. Türkiye askeri yönetim altındayken ve sonrasında da programa devam edildi. Yabancı yatırımcılar Türkiye'ye giriş yaptı. Yabancı bankaların ülke içinde şube açabilmesi için gerekli düzenlemeler yapıldı. Yerli sermayenin ihracat alanındaki yatırımları desteklendi. 1985 yılında İstanbul Menkul Kıymetler Borsası kuruldu. Özelleştirme ile ilgili düzenlemeler yapıldıysa da hayata geçirilmesi için 1990'ların beklenmesi gerekiyordu.

Her şey için kredi veren banka ve sigorta şirketleriyle, çok sayıda özel televizyon kanalı ve reklam şirketleriyle, telekomünikasyon gibi özelleştirilmiş alt yapı kurumları ile bugün Türkiye, dünya ekonomisinin bir parçası durumundadır.

1.2.1. 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri

1980 öncesinde Türkiye ağır bir ekonomik darboğazdan geçmekteydi. İşsizlik ve yüksek enflasyon dönemin önemli sorunlarıydı. Yürütülen ithal ikamesine dayalı ulusal kalkınmacı ekonomi politika dünya ekonomisi krize girince krize girmişti.

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 tıkanı. ⁶

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”⁷ Özal'ın hazırladığı ekonomik istikrar tedbirleri, 24 Ocak 1982 tarihinde kamuoyuna açıklanarak uygulamaya konuldu.

Bu tedbirlerin ana hatları şöyle idi:

1. %32,7 oranında devalüasyon yapılarak günlük kur ilanı uygulamasına gidilmiş,
2. Devletin ekonomideki payını küçülten önlemler alınmış,
3. KİT'lerdeki uygulamaya paralel olarak tarım ürünleri destekleme alımları sınırlandırılmış,
4. Gübre, enerji ve ulaştırma dışında sübvansiyonlar kaldırılmış,

⁶ Zürcher, a.g.e., 386–388 s.

⁷ y.a.g.e. , s.427

5. Dış ticaret serbestleştirilmiş, yabancı sermaye yatırımları teşvik edilmiş, kar transferlerine kolaylık sağlanmış,

6. Yurtdışı müteahhitlik hizmetleri desteklenmiş,

7. İthalat kademeli olarak libere edilmiş, ihracat; vergi iadesi, düşük faizli kredi, imalatçı ihracatçılara ithal girdide gümrük muafiyeti, sektörlere göre farklılaşan teşvik sistemi ile teşvik edilmiştir.⁸

24 Ocak İstikrar Tedbirleri ile birlikte Türkiye, o güne dek yürüttüğü dışa kapalı ekonomik sistemden ayrılıyor, yerine ihracat ikamesine dayalı ekonomik sisteme geçiyor, Türkiye yabancı yatırımcılara açılıyordu.

Ekonomik politika olarak devletçiliği benimseyen Türkiye modernizmi, 24 Ocak kararları ile birlikte devletin ekonomi üzerindeki denetimini kaldırmaya çalışıyordu. 1945 sonrasında liberalleşme yolunda adımlar atılmış olsa bile yine de devlet, sanayi alanını desteklemek zorundaydı. Bunun için de devletçilik, cumhuriyetin kurucu öğelerinden biri olarak ortaya çıkmıştı ve 1980 ile birlikte ortadan kalktı.

1.2.2 Özal Fenomeni

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. Gerek kişiliği, gerekse 5 farklı eğilimi bir arada ANAP'ta barındırabilmesi ile bir fenomene dönüştü.

Özal, darbe sonrasında bankerlerin çöküşüyle istifa edinceye kadar ekonomiden sorumlu bakan olarak görevine devam etti. Yeni anayasanın kabulü sonrasında ise ANAP'ı kurdu ve seçimleri kazandı. 12 Eylül öncesi isimlerin ve partilerin siyasete dönmesi yasaktı. ANAP bu oyları da aldı. Ancak asıl önemlisi Özal'ın kişiliğiydi.

⁸ Zürcher, a.g.e. , 427–429 s.

ANAP, Özal ve kendi yerine belirlediği halefleri sonrasında etkin bir parti olarak siyasi hayatta kalamadı.

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 özdeşleşebileceği bir isimdi. Bir taşra kenti olan Malatya'dan geliyordu ve kendi çabaları sonucunda başarılı olmuş bir kişiydi.⁹ İstanbul teknik üniversitesi mezunu bir elektrik mühendisiydi. Bu anlamda Türkiye'nin modernizm projesinin yaratmaya çalıştığı birey tipine uyuyordu.

Özal'ın "ben zengini severim" , "benim memurum işini bilir" "anayasayı bir kere delmekten bir şey çıkmaz" gibi sözleri hızla liberalleşen Türkiye'nin bu süreçte karşılaştığı çeşitli yolsuzluk iddiaları, eleştiriler ya da engellere karşı sarf ettiği sözlerdi. Bir anlamda bu tavır, "her şeye rağmen liberalleşme" politikasının ifadesiydi. "Köşe dönücülük" Özal döneminde mevcut koşulları değerlendirip zenginleşmenin ifadesi olarak tüm halk tarafından bilinen bir tabire dönüştü.

Özal "İcraatın İçinden" isimli programda her ay televizyonda hükümetin icraatlarını anlatıyordu. Böylece 1980 ile birlikte apolitize edilen topluma hükümetin çalışmalarını anlatarak demokratik bir iktidar imgesi yaratıyordu. Özal, Körfez Savaşı sırasında Amerika'yı destekledi ve Adana'daki İncirlik Üssü'nün kullanılmasına izin verdi bunu da "Bir koyup, üç alacağız" şekliyle slogana dönüştürdü.

Turgut Özal Cumhurbaşkanlığı'nın 4. yılında 1993'de kalp krizinden öldü. Yüzlerce kişinin katıldığı cenazesi televizyonlardan canlı yayınlandı. Adnan Menderes'in anıtmezarının bulunduğu Topkapı'da kendisi için hazırlanan alana defnedildi.

⁹Zürcher, a.g.e., 412 s.

Taşradan hükümetin en tepesine kadar çıkabilmiş bir isim olan Özal'ın aslında bir fenomen olarak ortaya çıkmasının en önemli nedeni Türkiye'de değişik kesimlerin eğilimlerini bir arada baskı dönemi olmasının avantajlarını da kullanarak tutabilmesiydi. 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. Elbette bu siyasetten tutarlılık beklenemezdi.

1.3. Atatürkçülük ve Türk-İslam Sentezi: 1980 Sonrası Türkiye Siyasetinde Gerilimli İki Eğilim

1980 uzun süren bir baskı dönemini getirdi. Bu 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. Ordu cumhuriyet ideolojisinin temsilcisi ise Anavatan Partisi onun karşısına ülkedeki diğer eğilimlerin sol dışında temsilcisi olarak çıktı. ANAP, modern sanayi burjuvazisi ve Anadolu'nun küçük iş adamlarının milliyetçi hareket partisi, din eğilimli milli selamet partisinin bir koalisyonuydu. Tek parti dönemi sonrasında 1980'e kadar kendini göstermeye başlayan eğilimlerden sol, 12 Eylül ile büyük darbe aldı ve 1980 sonrasında Türkiye'de kendini baskın olarak hissettiren iki eğilim oluştu: Atatürkçülük yani kurucu ideoloji ve Türk- İslam Sentezi

“12 Eylül 1980'in Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olduğuna şüphe yoktur. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı kalmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyici aktörleri olmaktan çıkmış, kurulan 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, tekseleştirmeye 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.”¹⁰

Türkiye’de 1980 sonrasında yapılan seçimlerde sadece 1999 seçimlerinden 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 sürekli olarak laiklik eksenli gerilimler devam etmektedir.

1980 sonrasında Türkiye, bilinen anlamıyla bir askeri müdahale yaşamadı. 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 Doğruyol Partisi koalisyonuydu. Kararda, laiklik için yasaların uygulanması istendi, tarikatlarla bağlı okullar denetlenmeli ve MEB'e devredilmeli, 8 yıllık kesintisiz eğitime geçilmeli, Kuran kursları denetlenmeli, Tevhidi Tedrisat 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 Refahyol Hükümeti istifa etti. Daha sonra ise Refah Partisi kapatıldı.

28 Şubat kararlarını özellikle medya postmodern darbe olarak tanımladı. Bu 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 aracı olarak 'açık darbe'yi, görüyordu. 28 Şubat'ta model değişti.”¹¹ Kendini cumhuriyetinin kurucusu olarak tanımlayan

¹⁰ Oktay Özel, Gökhan Çetinsaya, “Türkiye'de Osmanlı Tarihçiliğinin Son Çeyrek Yüzyılı: Bir Bilanço Denemesi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 91 Kış, 2001, 11 s.

¹¹ 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)

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 bir darbe yapmak yerine gücünü anayasada tanımlanan süreçlerle kullanmak yoluna gitti. Ancak bu gerilim ülkenin zaten üzerine kurulduğu bir gerilimdi ve varlığını sürdürmeye devam ediyor. Ordunun hala siyaseti yönlendirmek gibi bir gücü olsa da bugün Türkiye'de, darbe planları yapmak bir suç olarak değerlendirilmeye başlandı.

1.3.1. Son Açık Darbe: 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi

1980 yılına girilirken Türkiye'de siyasal şiddet yükselmekteydi. 12 Eylül öncesi dönemde, günde 20 kişi yaşamını kaybetmekteydi. Ülke içerisinde siyasi kargaşa ve ekonomik bunalım 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. *“Çok az Batılı uzman Türkiye'nin yeni sorumlulukları omuzlayabilecek durumda olduğuna inansa da bu durum Batı ittifakı için Türkiye'nin konumunu güçlendirmekteydi.”*¹²

12 Eylül 1980 tarihinde, Türk Silahlı Kuvvetleri, yönetimine el koydu. Parlamento, hükümet ve tüm siyasi partiler feshedildi. Parlamento üyelerinin dokunulmazlığı kaldırıldı. Bütün yurtdışı sıkıyönetim ilan edildi. Yurt dışına çıkışlar yasaklandı. Ancak Türkiye'nin dış politikasında herhangi bir değişimin yaşanmayacaktı, yapılmış tüm uluslararası anlaşmalar geçerliliğini korumaktaydı ve 24 Ocak Ekonomik İstikrar Tedbirleri'nin uygulanmaya devam edildi. Orgeneral

¹² Ahmad Feroz, **Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945–1980**, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul 1992, 423.-424 s.

Kenan Evren başkanlığında yasama ve yürütme yetkilerini kullanacak bir Milli Güvenlik Konseyi kuruldu. Evren, Milli Güvenlik Konseyi Başkanlığı'nın yanı sıra Devlet Başkanlığı görevini de üstlendi.

Takip eden süreçte MGK, toplumun her alanına yansıtacak kararnameleler çıkararak ülkeyi yönetti. Belediye başkanları ve belediye meclisleri azledildi. Bütün iktidar ordunun özellikle de devlet başkanı ilan edilen Kenan Evren'in başında olduğu Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplandı. MGK eski siyasetçilere geçmiş, 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.

%91 evet oyuyla kabul edilen 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 geliyordu.¹³ ANAP'ın bu vaadi kültürel alanda o güne kadar sesini duyuramamış toplumsal kitlelerin kamusal alanda kendilerini görünür kılmalarını destekleyen sürecin de başlangıcı oldu.

1.3.2. 1980'in Yarattığı Kültürel Fanus

1980, Türkiye'nin maddi ve manevi değerlerinin değiştiği, kültürel bir dönüşümün başlangıç tarihini işaret eder. 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ve 24 Ocak 1980 Ekonomik İstikrar Tedbirleri ile başlayan bu süreç, bugünün dinamiklerinin belirleyicisidir.

1980'in ilk yarısına baskı, ikinci yarısına ise dünya ile bütünleşme sürecinin etkileri ve görece özgürleşme damgasını vurmuştur denebilir.

“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 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 varedebilmiş 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.”¹⁴

1980 ile birlikte Türkiye modernizm projesi boyunca çektiği asıl sıkıntıdan kurtuluyordu.

¹³ Kahraman, a.g.e., 78 s.

¹⁴ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, (4. baskı), İstanbul 2007, 8-9 s.

“Türkiye’nin Tanzimat’tan beri çektiği asıl sıkıntı *çağdaşlaşma anakronizması* olarak tanımlanabilir. Bu, Batı’nın ürettiği zihinsel, siyasal, 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.”¹⁵

Modernite dönüşümleri 1980 sonrasında eş zamanlı olarak Türkiye’ye taşınsa da Türkiye’nin öznel koşulları ilk aşamada bu dönüşümlerin farklı görünümde yaşanmasına neden olmuştur. 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 sonrasında topluma damgasına temel olgular depolitizasyon ve bireyselleşme olmuştur. ANAP demokratikleşme vaadiyle iktidara gelmiştir.

1.3.3. 1980 Sürecinin Yarattığı Kültürel Görünümler

Yabancı yatırımcıların ülkeye girişiyle birlikte reklamcılık sektörü gelişerek kurumsallaştı, reklam ajanslarının sayısı artmış profesyonelleşme süreci hızlandı, reklamda uluslararası ilişkiler gelişti. Bu birçok görsel imgenin dolaşıma girmesine neden oldu ve kültürel kodları kullanan bu imgeler toplumsal yaşamın belirleyicilerinden birinin tüketim kültürünün destekçisi oldular.

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

¹⁵ Kahraman, a.g.e., sunuş bölümü

yandan reyting kaygısı nedeniyle yayıncılıkta magazinleşme olgusunu destekledi. 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.

Basın 1980 sonrasında baskı ve sansür nedeniyle cinsellik, kadın-erkek ilişkileri gibi kendine yeni siyaset dışı haber kaynakları yaratarak magazinleşti. 12 Eylül süreci kitleleri apolitize etmiş, 1980 öncesinin toplumsallığının yerini 1980 sonrasında bireyselleşme aldı. Bu olgu sadece Türkiye için geçerli ve tabii ki 1980 ile ortaya çıkan bir kavram değildir “*ama şimdi öncekilerden farklı bir nitelikte ve kendini meşrulaştırma gücüyle*”¹⁶ ortaya çıkmaktaydı. Türkiye’de baskı döneminin yarattığı içe kapanmanın bir sonucuydu da aynı zamanda.

1980 sonrası Türk edebiyatında da içe dönüklük, bireysellik görünür oldu. Elbette gönderme yaptıkları bir dış dünya ile ilişki içerisindeydiler. Ancak yazarlar belli bir ideolojisinin savunucusu değil kendi dünyalarını oluşturan yaratıcılar olarak öne çıkmaktaydılar. Romanın yazım süreci, yazar ve romanı arasındaki bir serüvene dönüştü.¹⁷

Sadece Türk romanı değil Türk sinemasında da 1980 kendi bireysel dillerini oluşturmaya çalışan yönetmenlerin ortaya çıkışının tarihiydi. “*1980’li yıllar, Türk sinemasının geniş bir kitleye seslenen büyük bir popüler sanat olmaktan yavaş yavaş çıkıp çok daha kişisel, özgün bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük seyirci gruplarına seslenen bir uğraş haline gelmesinin öyküsü*”¹⁸ olarak değerlendirilebilir.

¹⁶ Murat Belge, “Yeni İnsan, Yeni Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 821 s.

¹⁷ Nükhet Esen, “1983–1994 Yılları Arasında Roman ve Hikaye”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 428 s.

¹⁸ Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980–1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1995, 21 s.

1980 bir tarafta ie 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.

“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 imkanını 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.”¹⁹

1980 ile birlikte sesini yükselten diğer kesim taşra ve gecekondu kesimidir. 1980 sonrasında 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 de 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.

Baskı ve sansürün sonucunda toplum apolitize oldu, içine kapandı ve bireyselleşme 1980 sonrasında önemli bir olgusu olarak öne çıktı. Ancak 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.

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’den değişik kesimler kitle iletişim araçları yoluyla bunun tanığı olup Türkiye’de de temellendirilmesi beklentisi içine

¹⁹ Gürbilek, a.g.e., 102 s.

girmişlerdi. İkincisi ise bireysel kimliğin öne çıkarılması sürecinde etnik kimliklere yol açılmış, bir demokrasi talebinin uzantısı ve sonucu olarak bu kimlikler özgürleşmek istemiştir.²⁰ Avrupa Birliği sürecinde Türkiye daha fazla demokratikleşme yolunda adımlar atmaktadır. Uzun süren tartışmaların ardından 2009 yılında Türkiye’de Kürtçe yayın yapmaya başlamayan devlet kanalı TRT 6’nın kurulması, bu çerçevede bir adım olarak değerlendirilebilir.

1980’ler aynı zamanda uluslararası kültür sanat festivallerinin başladığı yıllar oldu. 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ) tarafından müzik ağırlıklı bir festival olarak Uluslararası İstanbul Festivali, düzenlenmeye başlanmış, 80’li yıllarda ise festival kapsamındaki disiplinlerin her biri kendi festivaline sahip olmuştur. 1984 yılından itibaren "Sinema Günleri" adıyla Uluslararası İstanbul Film Festivali, 1989 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 1987 yılında ise daha sonra ağırlıklı olarak değineceğimiz İstanbul Bienali düzenlenmeye başlamıştır. Festivaller aracılığıyla birçok yabancı sanatçı Türkiye’ye gelmiş, bu durum Türkiye kültür sanat ortamını 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.

²⁰ Kahraman, a.g.e., 79 s.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT

2. Dünya Savaşı sonrasında, atom bombalarının ve Auswitch deneyiminin ardından savaşın yıkıcı etkileri ile bir kez daha ancak o güne dek karşılaşmadığı kadar ağır bir biçimde karşı karşıya kalan insanlık, modernizm projesine olan inancını kaybetmekte, modernizmin sonuna gelindiği tartışmaları yaşanmaktaydı.²¹

2. Dünya Savaşı sırasında Fransa'dan New York'a göç eden birçok sanatçı ile Amerika, savaş sonrasında dünyanın yeni sanat merkezi konumundaydı. Döneme damgasını vuran sanat akımı Amerika kökenli soyut ekspresyonizmdi.

Çağdaş sanat akımları 2. Dünya Savaşı sonrasında ivme kazanan ve modernizm projesini sorgulamaya ve eleştirmeye yönelik akımlardır. Çağdaş sanat, modernist projenin tıkanıp girdiği noktada dünyanın içine girdiği süreç ve sürecin doğurduğu yeni kavramlarla ilişkilidir. Biçimsel nitelikleri ise modern sanatın sanatları birbirlerinden ayırıştıran yapısına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanat, modern sanatın disiplinleri birbirinden ve yaşamdan ayıran özerk yapısının karşısına sanatsal disiplinlerin birbirinden faydalanması olarak disiplinlerarasılığı ve sanatla yaşamın bağının kurulması gerekliliğini getirir. Orjinalite fetişizminin karşısına ready-made'i koyar. 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. Teknolojinin ve iletişim olanaklarının gelişmesi ile video-art, dijital-art, internet-art gibi yeni ifade biçimleri doğar. Modern sanatın birbirini aşan formlarına ve akımlarına karşı çağdaş sanat akımları, birbirinden beslenen, birbirini geliştiren, birbirlerinin ortaya çıkardığı yeni ifade biçimlerini kullanan akımlardır.

Çağdaş sanatı "...modernizmin eleştirisinden sonra ortaya çıkan deneysel laboratuvar ortamına verilen isim"²² olarak tanımlamak mümkün. Türkçedeki "çağdaş

²¹ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, 4.baskı (İngilizce ilk baskı 1990), İstanbul 2006, 23 s.

²² 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)

sanat" kavramı, İngilizcedeki "contemporary art" kavramına karşılık olarak önerilmiştir. Ancak, "contemporary art"a karşılık olarak bir kavram daha kullanılmaktadır Türkçede: "güncel sanat". Bu da bir kavram karmaşasına yol açmış durumdadır.

2.1 Türkiye’de Çağdaş Sanat

Modernleşme serüveni Tanzimat ile birlikte başlayıp cumhuriyetle birlikte kurumsallaşan bir ülke olarak 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. Evet, 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.

Tam da bu nedenle çağdaş sanat akımlarının ancak 1980 sonrasında Türkiye’de etkilerini görmekteyiz. Türkiye’de bir Çağdaş Sanat’tan bahsederken yine Batı’ya dönüp orada çağdaş sanatın modern sanatın içinden bir süreklilik ve ona karşı olarak çıkışını 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 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. Kısaca ve elbette ki Türkiye çağdaş sanatı Türkiye modern sanatının bir uzantısı olarak eleştirisi değildi.

2.2 Türkiye'nin Aydınlık Yüzü Olarak Sanat

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 ise 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*"²³ temsil etmektedir. Bu dönemde sanatın destekleyicisi, kurucu parti olarak Cumhuriyet Halk Partisi ve bizzat devletin kendisidir. Fotoğraf

²³ Levent Çalikoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İniyatifler*, YKY, İstanbul 2005, 7-9s.

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 sınava 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.²⁴ 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 Arad) Yeniler'e kadar (1941) süren bir zincir, Akademi'nin etkisindeki sanatsal faaliyetlerce belirlenmiştir.²⁵

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

²⁴ Çalikoğlu, y.a.g.e., s. 9

²⁵ Ali Akay., "Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar", **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul 1999, 69 s.

kararına göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi (Prix)" ile ödüllendirilir ve bu resimleri parti satın alır.²⁶ 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*"²⁷Beral Madra ise "comtemporary art"ın bizde tam sözcük karşılığı olan "hemzaman" öneriyor.²⁸ 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 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.²⁹

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

²⁶ Akay, a.g.e., 70 s.

²⁷ Çalıköğlü, a.g.e., 10 s.

²⁸ Müjde Yazıcı, "Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?", **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>, (20-Haziran-2009)

²⁹ Beral Madra, "Türk Resminde Modernleşme Süreci" **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 78, Mayıs 1987, 57–59 s.

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. 1970'li yılların para krizi döneminde Baraz, varlıklı kimselere yeni bir yatırım aracı göstermiş oldu.³⁰

2.3 Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat

Türkiye’de çağdaş sanat ortamı özellikle 1980’in ikinci yarısından itibaren oluşmaya başladı; 1980’in ilk yarısı ise akademi merkezli soyut dışavurumcu³¹ 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 mesafelerini korumuşlardı.”*³² 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

³⁰ Akay, a.g.e., 76 s.

³¹ 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.

³² Vasıf Kortun, “Açılımlar”, **Ofsayt Ama Gol**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (20-Haziran-2009)

dışavurumcu sanatın etkisi altında yol almıştır.”³³ 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 oluştuğu 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.*”³⁴

2.3.1. 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 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

³³ Altındere, a.g.e., 5.s

³⁴ y.a.g.e., 5.s

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.³⁵ Balkan Naci İslimyeli, Serhat Kiraz Ayşe Erkmen, Mehmet Güteryüz, Füsün Onur, Handan Börütüçene, Gülsün Karamustafa, 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, 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.³⁶

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.

³⁵ Burcu Pelvanoğlu, “Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri’ne Bakış”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm, (27-Haziran–2009)

³⁶ ANONİM, **Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi Sergi Kataloğu**, İstanbul, 1991, s.7.

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.³⁷ 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 gerçekleşmiş olup tuval resmi dışındaki tekniklerle de sanat üretimi yapılabileceğinin savunucusu olmuştur.³⁸

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) 1983–1993 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

1977 yılında Şükrü Aysan öncülüğünde Serhat Kiraz, Özgül Özkutan, İsmail Saray, Ahmet Ögtem Alparslan Baloğlu'ndan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu kavramsal sanat alanında işler üreten sivil bir inisiyatif olarak öne çıktı. Sanat Tanımı Topluluğu'nun öncüsü Aysan, 1970 yılından başlayan Paris'teki 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.³⁹

³⁷ Beral Madra, "13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış", *Sanat Çevresi*, S 81, Temmuz 1985, s.8.

³⁸ Burcu Pelvanoğlu, "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri", *Eczacıbaşı Sanal Müzesi*, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm, (27-Haziran-2009)

³⁹ Altındere, *a.g.e.*, s.4

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.⁴⁰

2.3.2. 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 baktığımızda karşımıza şöyle bir tablo çıkar:

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,

⁴⁰ Beral MADRA, "Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi", **Gösteri**, S.81, Ağustos 1987, s.56-58.

Ayasofya Hamamı, Dolmabahçe Sarayı, Hareket Köşkü ve Askeri Müze gibi tarihi mekanlarda düzenlenen 1. ve 2. İstanbul Bienali “fazlasıyla ulusal yönelimlidir.”⁴¹ 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:

“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.”⁴²

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.”⁴³

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 Kilisesi ve AKM idi. Çalıköğlü, 4. Bienali gerçek anlamda ilk uluslararası İstanbul Bienali olarak tanımlar:

⁴¹ 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.

⁴² Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, 44 s.

⁴³ Graf, **.a.g.e.**, 67 s.

“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.”⁴⁴

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.*”⁴⁵ 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,

⁴⁴ Levent Çalikoğlu, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, (30-Haziran-2009)

⁴⁵ Marcus, a.g.e., 69 s.

Yerebatan Sarnıcı, ve Ayasofya Müzesi'dir. Cameron kavramsal çerçeve olarak şiiresel adalet kavramını seçerek sanatçıların küreselleşme sürecinde ulusal kimliklerinden sıyrılmasının “*daha adil bir dünya için öneriler yaratmak üzere*”⁴⁶ gerekliliğini öne sürmektedir.

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 “imkansız 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.”⁴⁷

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.

Bu tez yazıldığı esnada hazırlıkları süren 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 gerçekleştirilecek 11. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi, başlığını Bertolt

⁴⁶ Marcus, a.g.e, 69 s.

⁴⁷ 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)

Brecht'in 80 yıl önce yazdığı "Üç Kuruşluk Opera" adlı oyunun ikinci perdesinin kapanış parçası olan "İnsan Neyle Yaşar?" adlı şarkıdan alıyor. 2008 yılının son aylarında ABD ile başlayıp tüm dünyayı sarsan küresel ekonomik krizin etkisini sürdürdüğü 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 oluşturmaya 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 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.

2.3.3. 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 çizerek, 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.”⁴⁸

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.”⁴⁹

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

1990'lı yıllarda 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

⁴⁸ Kortun, a.g.e., <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>

⁴⁹ Burcu Pelvanoğlu, “Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, 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.⁵⁰

Türkiye çağdaş sanat ortamının oluşmasında adı geçen önemli isimlerden biri de 3. İstanbul Bienali'nin Türk pavyonunun küratörü, 9. İstanbul Bienali'nin küratörlüğü'nü Charles Esche ile birlikte üstlenen Vasıf Kortun'dur. Kortun, 1991 yılında düzenlediği "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."*⁵¹ 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.⁵²

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 sağlamıştır. 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 isimlerin danışmanlığını üstlendiği TÜYAP' da düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri de galerilerde kendilerine fazla yer bulamayan genç sanatçılara bir mecra oluşturdu.⁵³

⁵⁰ Altındere, a.g.e., 6 s.

⁵¹ y.a.g.e., 6 s.

⁵² y.a.g.e., 8 s.

⁵³ y.a.g.e., 7 s.

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 eleştirinin içten bir merakla mütevazî 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.”⁵⁴

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.⁵⁵

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, 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

⁵⁴ Madra, a.g.e., 2003, 135 s.

⁵⁵ Efnan Atmaca, “Türkiye'nin Venedik Tarihçesi”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223743>, (1-Temmuz-2009)

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 yakın geçmişte Mehmet Gülerüz, Elina Brotherus, Gülsün Karamustafa Pınar Yolaçan gibi isimlerin de sergilerinin açıldığı bir mekandı. . Aksanat, Ali Akay, Hasan Bülent Kahraman ve Levent Çalıköğlü’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 Çalıköğlü’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 Türkiye’deki çağdaş sanat üretimlerinin 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 yayınlanmıştır.

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” başlıklı bir sergiyle katıldı. Sergisi, Arsenale’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.⁵⁶

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 Arsenale’nin Artigliere binasında yer aldı.⁵⁷ 2009 yılında düzenlenen 53. Venedik Bienali’nin Türkiye Pavyonu’nun küratörlüğünü Başak Şenova üstlendi. “Dünyalar kurmak” isimli genel kavramsal çerçeve içinde Türkiye pavyonunda atlama, sekme, ya da sıçrama anlamında “lapses”⁵⁸ kavramı çerçevesinde Ahmet Öğüt’ün “İnfilak Etmış Kent” ve Banu Cennetoğlu’nun “Katalog 2009” isimli işleri sergilendi.

⁵⁶ Atmaca, a.g.e., <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=223743>, (1-Temmuz-2009)

⁵⁷ 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)

⁵⁸ Başak Şenova, “Kavramsal Çerçeve”, **Venedik Bienali Türkiye Pavyonu İnternet Sayfası**, <http://venicebiennial-turkey.org/>

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 kendi inisiyatifleriyle ve diğer sanatçılarla işbirliği içinde yeni projeler, yayınlar sergiler üretme ve uluslar arası ve yerellikler arası ağların arasında var olma ihtiyacı hissettiler.”⁵⁹

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 Açikkol 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

⁵⁹ Pelin Tan, “Sanatçı Kolektifleri, İnişiyatifler ve Sanatçı Yönetimindeki Mekanlar”, **Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1986–2006**, Ed. Süreyya Yalçın, Halil Altındere, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul 2007, 130 s.

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.⁶⁰

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.”⁶¹

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

⁶⁰ Tan, a.g.e., 131–134 s.

⁶¹ Kortun, a.g.e., <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/introduction.html>

3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İFADE OLANAĞI OLARAK FOTOĞRAF

1839 yılında fotoğrafın bulunuşu Fransız Bilimler Akademisi tarafından resmi olarak duyurulup kayda geçtikten sonra birçok yeni tartışma da doğmuş oldu. Görüntünün bir yüzey üzerinde sabitlenebilmesinin- fotoğrafın bulunuşundan bu denli ortalığı karıştırmasının sebebi aslında gerçeklikle kurduğu ilişki nedeniyle tam da modernitenin ihtiyaçlarını karşılayacak bir medyum olmasından kaynaklanıyordu. Sadece modernite projesi içinde üstlendiği roller açısından değil bulunuşu da modern projenin sonucu bir medyumdur fotoğraf. Leonardo'dan beri doğayı ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirme*, sabitleme çalışmaları teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ancak 19. yy.da gerçekleştirebildi. Böylece modern toplumun hizmetine sunulmuş oldu ve modernite projesinin” hizmetkarı olarak üzerine düşen rolleri yerine getirdi.

Fotoğraf o güne kadarki tüm iletişim araçlarının ve sanatsal ifade biçimlerinden daha demokratik bir medyumdu. Bu medyum giderek yaygınlaşan ve artan bir şekilde bütün dünyanın görsellerini insanlığın hizmetine sundu. Kentler, insanlar, okyanuslar, savaşlar, fakirler, zenginler, kadınlar, erkekler, çocuklar tüm dünya ve evren içindekileri ile birlikte fotoğraf makinesinin karşısında duruyor ve birer görüntüye dönüşüyordu.

Fotoğraf doğanın bir yüzey üzerine sabitlenmesini sağlayarak gerçeklik ile hiçbir disiplinin kuramadığı gerilim yüklü bir ilişki kurmuştu. Freund, bu ilişkiyi birbirinden farklı şekillerde kullanan iki eğilimin ortaya çıktığını söyler. Birinci grup fotoğrafı insani ve toplumsal sorunlar konusundaki duyarlılıkları için bir araç olarak ikinci grup ise sanat alanındaki kişisel yönelimlerini hayata geçirmek için kullanmaktadır.⁶²

⁶² Gisele Freund, “Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf”, **Fotoğraf ve Toplum**, Çeviri Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul,, 171 s.

Birinci grup yani fotoğrafı insani ve toplumsal sorunlar konusundaki duyarlılıkları için bir araç olarak görenlerden kasıt belgesel fotoğrafçılardır. Fotoğrafın belge olarak gücü, ilk kez Haziran 1871’de, Paris polisinin komüncülere karşı giriştikleri harekette eylemcilerin kimliklerinin fotoğraflara bakılarak tespit edilmesiyle idrak edilmişti. Yine ilk kez fotoğrafın toplumsal koşulları değiştirmede itici bir güç olabileceği 19.yy.ın sonunda ortaya çıktı. New York Tribune gazetesinde polis muhabiri olarak çalışan Jacop A. Riis (1849–1914) fakir kesimleri ve gecekonduları fotoğraflar. İki kitabı, ‘How the Other Lives–1890’ ve Children of the Poor–1892’ toplumu sarsar. Sosyal reformlar yapılır ve yeni yasalar çıkarılır. Belgesel fotoğrafçılar, Jacop Riis ve 19. yy.ın başında kötü koşullarda çalıştırılan çocukları ve göçmenleri fotoğraflayan Lewis Hine’a dayanan bir gelenekten gelmektedirler.⁶³

İkinci gruptakiler ise fotoğrafı sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan fotoğrafçılardı. Nadar, Cameron, Hill ve Holland Day gibi ilk fotoğrafçıları da bu gruba katmak gerekir. Ardından fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi için çabalarını da katarak Stieglitz, (Stieglitz aynı zamanda fotoğrafla resim ve heykel gibi sanat dallarını New York’taki 291 isimli galerisinde yan yana getiriyordu) rayogramları ile gerçeküstücü Man Ray, kolajları ile Dadacılar özellikle John Heartfield, fotogramları ve fotoğrafın yaratıcılık alanında açtığı yeni yolların kuramcısı olarak Laszlo Moholy-Nagy “fotoğraf görüntüsünün kendisine özgü bir estetiği olduğunu, çok haklı olarak saptamıştı.”⁶⁴

Modernite kırılmalarını yaşarken fotoğraf yine üzerine düşen görevi yapıyordu. Önce modernitenin bilme ihtiyacını karşılayarak ona hizmet etti ki kendisi aslında görsel devrimin başlangıç noktası olarak bu kırılmalardan birini oluşturuyordu. Nesneye değişik biçimlerde bakma pratiğinin gelişmesinde de fotoğrafın devrimci bir etkisi oldu. Bu bakış modern sanatın gelişimini de etkilemiş, doğanın yeniden sunumu konusunda fotoğrafla yarışma şansı olmayan resim önce renk ögesini vurgulayan izlenimcilığe evrilmiş ardından da izlenimcilik kübizme yerini bıraktığı zaman resim sanatı fotoğrafın o zaman için izleyemeyeceği bir alana

⁶³, Serkan Dora, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul 2003, 112–118 s.

⁶⁴ Freund, a.g.e., 176 s.

kaymıştı.⁶⁵ Sanatsal ifade biçimleri modern sanattan günümüz sanatına doğru evrilirken fotoğraf bir belge olarak yeni ifade biçimlerini birbirine tanıtıyordu. Benjamin'in dediği gibi fotoğraf sanat yapıtının aurasını paramparça etmişti ki bu zaten modern sanatın biricik sanat yapıtı kavramının en önemli kırılma noktalarından biriydi. Öte yandan sanat yapıtının çoğaltmalarını hem dünyanın hizmetine sundu hem de yeni sanat yapma biçimlerini belgeleyerek sanat tarihine geçmesini sağladı.

Fotoğrafının çekilmesi bir işin sanat yapıtı kategorisine taşınmasının bir aşaması haline geliyordu. Örneğin 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 Stieglitz'in çekip "Blind Man" dergisinde yayınladığı ve Heinich'in tabiriyle "hem nesneye hem de skandala geleceğe ulaşma olanağı tanımış olan fotoğraftır." Böylece yapıtın sanatsallığının ve üreticisinin sanatçılığının tanınması arasında her türlü aracı tamamlanmıştır.⁶⁶

1839 yılında bulunuşundan sonra fotoğraf gerçeklik hakkındaki araştırmalarımızı, algımızı ve bilgimizi kalıcı olarak değiştirmiş oldu. Fotoğraf bugün entelektüel duyumsamanın, kavrayışın medyumu konumunda.

3.1 Türkiye'de İş Bir Acayip Sanat

Takvim-i Vakayı gazetesi 28 Ekim 1839'da Osmanlılara fotoğrafın bulunuşunu aynen böyle duyuruyordu: "... Bir adam düşüncelerini dikkatle bir noktada toplayıp kanalize etmiş ki, iş bir acayip sanata yönelmiş, sonunda cilveli bir ayna(satıh) ortaya çıkmış."⁶⁷ Osmanlı Hükümeti bu acayip sanatı kısa süre içerisinde benimsemiş ve

⁶⁵ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, YKY, (2.baskı), İstanbul 1995, 45-70 s.

⁶⁶ Nathalie Heinich, "Güncel Sanatın Üçlü Oyunu", **Sanat Dünyamız**, S.75, 2004, 193 s.

⁶⁷ Engin Çizgen, **Türkiye'de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, 2. baskı, 22 s.

kullanıma sokmuştur. Fotoğrafçılara nişan verilmesi geleneği Sultan Abdülmecid döneminde başladı⁶⁸, Sultan 2. Abdülhamid ise Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafın en büyük koruyucusu ve destekçisi oldu.

Osmanlı egemenliği altındaki toprakları, ülkedeki olayları ve temel kurumları fotoğraflattıran özel olarak görevlendirdiği fotoğrafçılara Sultan 2. Abdülhamid, bu fotoğrafları albüm haline getirerek yabancı devlet adamlarına hediye etmekteydi. 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'in kendisine ait bir karanlık odanın Yıldız Sarayı Harem Dairesi'ndeki varlığı da tahtan indirilişi sırasında öğrenildi.⁶⁹

Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana'da Sultan Abdülaziz döneminde 1873 yılında açtığı sergide Pascal Sebah tarafından çekilmiş tüm vilayetlerin geleneksel giyimini ve folklorik adetlerini belgeleyen fotoğraflar sergilenmişti.⁷⁰ 1867'de Paris sergisinin Türk pavyonunda ise Sultan Abdülaziz döneminde saray fotoğrafçısı ilan edilen, Sultan 2. Abdülhamit'in tarzlarının taklit edilmemesi yönünde buyruk yayınlattığı Abdullah Biraderlerin İstanbul ve çevresinin yaşantısını yansıtan fotoğrafları sergilendi.⁷¹

Sultan 2. Abdülhamid, fotoğrafı modernleşme sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürünü ve zenginliklerini Batılı ülkelere göstermek için kullandı. Sultan 2. Abdülhamid böylece Doğunun cazibesine kapılıp onu mistik bir dille anlatan yazarlardan sonra fotoğrafın bulunuşuyla birlikte bu mistik bakışı görselleştiren yabancı gezgin fotoğrafçıların oryantalist bakışlarının aksine Osmanlı İmparatorluğu'nun kendine bakışını dünyaya sunuyordu.

⁶⁸ Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık (1839–1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, 15 s.

⁶⁹ **y.a.g.e.**, 28–31 s.

⁷⁰ **y.a.g.e.**, 65 s.

⁷¹ **y.a.g.e.**, 138–141 s.

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'da askeri okullarda da öğretilmesi⁷² sayesinde 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın belgeleyicisi asker fotoğrafçılar oldular.

Sonuç olarak Osmanlı döneminde fotoğraf, saray tarafından kullanılmış ve desteklenmiştir. Bu sayede Sultan 2. Abdülhamid döneminde modernleşme süreci içindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları dahilindeki yerler 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.

Cumhuriyet'in ilanından 1980'e kadarki süreçte Türkiye fotoğrafına baktığımızda henüz kurumsallaşmamış bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemi, 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 olarak iki bölümde incelemek mümkündür. 1923–1950 arası fotoğrafçılık faaliyetlerinin yeni kurulan cumhuriyetin görsel belgelerinin oluşturulduğu dönemdir. Devlet tarafından halk eğitim merkezlerinde başlatılan fotoğraf eğitimi ile halkın fotoğraf çekmesi yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. 1950–1980 arası ise gazete ve dergi fotoğrafçılığının geliştiği devrin ruhuna uygun olarak sosyal gerçeklerin belgelendiği, kurumsallaşma çabalarının başladığı dönemdir.

⁷² Özendes, a.g.e., 68-69 s.

3.1.1 Erken Cumhuriyet Dönemi Fotoğrafçılığı

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte fotoğraf yeni kurulan cumhuriyetin belgeleyicisi oldu. Yeni kurulan Cumhuriyet, kuruluş aşamalarından itibaren Atatürk'ün emriyle belgelendi. Kurtuluş Savaşı ile başlayan süreçte asker kökenli fotoğrafçılar cephelere görevli olarak atandı.⁷³ Örneğin Atatürk'ün fotoğrafçısı olarak ünlenen Ethem Tem'in Atatürk'ü dalgın dalgın sigara içerken gösteren “Kocatepe” fotoğrafı⁷⁴ Kurtuluş Savaşı'nın başat simgelerinden birine dönüştü. Bu kareye Atatürk'ün göğsünden kurşun yediği, cebindeki saat sayesinde ölümden kurtulduğu öyküsü de eşlik etmektedir. Devam eden yıllarda bu fotoğrafın sayısız reproduksiyon resmi yapılmış, Afyon'a bir de heykeli dikilmiştir.

“Altı yüzyılı 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.”⁷⁵

1933–1937 yılları arasında Avusturya asıllı fotoğrafçı Othmar Pfershy, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün sözleşmeli fotoğrafçısı ve devlet görevlisi olarak Anadolu'yu gezdi ve binlerce fotoğraf çekti. Tarihi yapıları, kent peyzajlarını ve insan yaşamını ele alan bu fotoğraflar, “Fotoğraflarla Türkiye” adı altında Almanya'da baskısı yapılan bir kitapta toplandı ve dünyanın değişik kentlerinde sergilendi.⁷⁶ Sultan 2. Abdülhamid'in Batılılaşma süreci içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyetindeki toprakları, bu topraklar üstünde süren yaşamı ve Osmanlı yapılarını fotoğraflattırması gibi Othmar Pfershy'nin çektiği fotoğraflar da genç Cumhuriyetin modernleşme sürecinin görsel belgeleridir.

Atatürk, yeni kurulan Cumhuriyet'in belgelenmesi konusunda hassas davranmış onun emri ile Cemal Işıksel 1929 yılında cumhuriyet tarihinde ilk kez foto muhabiri unvanıyla Ankara Ulus Gazetesi'ne atanmıştır. O tarihten itibaren Işıksel,

⁷³ Seyit Ali Ak, *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923–1960)*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2001, 17 s.

⁷⁴ *y. a.g.e.*, 18 s.

⁷⁵ Çizgen, *a.g.e.*, 75 s.

⁷⁶ Ak, *a.g.e.*, 220–229 s.

Atatürk'ü ve başkent olarak yeniden inşa edilen Ankara'yı fotoğraflamıştır. Selahattin Giz de aynı dönemde İstanbul'daki yeni yaşamı fotoğraflamaktadır. Bu fotoğraflar bütününde yeni, genç ve modern Türkiye imajına hizmet ederler.

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.⁷⁷

O döneme dek Ermeniler başta olmak üzere Hıristiyan azınlık arasında yaygın olan stüdyo fotoğrafçılığı mesleği cumhuriyetin ilanı sonrasında Müslüman Türklerin açtığı fotoğraf stüdyolarında artış gözlemlendi. 1934 yılında çıkan soy adı yasasıyla nüfus Fotoğraf çektirmenin her Türkiye vatandaşı için zorunlu olması nedeniyle Anadolu da dahil olmak üzere birçok fotoğraf stüdyosu açılmıştır.⁷⁸

1932 yılında Halkevlerinde açılan kurslarda fotoğraf eğitimi verilmeye başlanır, yine aynı yıl Şinasi Barutçu, Gazi Terbiye Enstitüsü'ne yazı, grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olarak atanır. Barutçu aynı zamanda Halkevlerinin fotoğraf çalışmalarını yönlendirmektedir ve 1945 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk fotoğraf dergisi olan ve sadece 2 sayı yayınlanabilen "Foto" dergisini çıkartır.⁷⁹ Diğer taraftan ise pek çok fotoğraf derneğinin kuruculuğunu yaparken, 1958 yılında FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) ile ilişki kurmuştur. 1940'lı yıllarda Zeki Faik İzler, Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf dersleri vermektedir.

⁷⁷ 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)

⁷⁸ Ak, **a.g.e.**, 97 s.

⁷⁹ Çizgen, **a.g.e.**, 76 s.

3.1.2 Toplumsal Romantizmden Toplumsal Gerçekçiliğe

1950 Türkiye siyasi yaşamında demokrasiye geçiş sürecinin başlangıcına işaret eder. Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılından itibaren kurucu parti CHP tarafından tek partili sistemle yönetilen Türkiye’de- başarısız denemeleri saymazsak- 1946 yılında çok partili sisteme geçilmiş ve 1950 yılında yapılan seçimlerle birlikte Demokrat Parti iktidara gelmiştir. 1950’den 1980’e kadarki süreç, 3 askeri darbenin yaşandığı bir anlamda Türkiye demokrasisinin emekleme dönemidir.

Demokrat Parti’nin iktidar döneminde liberalleşme yolunda adımlar atılır, yabancı yatırımlar desteklenir. 1950 yılında Kore’ye asker gönderilmesi sonrasında 1952’de NATO’ya girilir. Ekonomide tarımsal üretimden sanayi üretime doğru yönelişin hızlanması ve toplumsal açıdan kentlere doğru hızlı bir göçün ortaya çıkması bu çerçevede kentleşme, gecekondulaşma ve kırsal yapının çözülmesi gibi toplumsal gelişmeler, Türkiye’nin toplumsal gelişim dinamiğini derinden etkilemiştir.

1950 sonrası dönemde liberalleşme adımları, sanayileşme ve sonucunda ortaya çıkan göç olgusu fotoğrafçıları bu değişimi belgelemeye yöneltmiştir. İlk süreçte bu Türkiye’de özellikle güzeli araştırma ve yansıma işlevine yönelik insan-doğa, doğa-doğa ilişkilerinin üzerine gidildiğini; liberalleşme yönündeki gelişmelerin ise fotografiye, toplumsal sorunların üzerine gitme, Anadolu insanını tüm yönleriyle tanıtmaya, kültür ve doğa zenginliklerimizin betimlenmesi biçiminde yansımıştır. Konularını genellikle kırsal kesimden seçen 1950’li yıllar fotoğrafçıların çalışmalarındaki ağırlıklı doğa betimlemelerinin nedeni; fotoğrafçılarımızın Atatürk’ün emri ile Anadolu’ya gönderilen ressamların işlerinden ve Othmar Pfershy’nin fotoğraflarından etkilenmiş olmalarıdır.⁸⁰

Fotoğrafçıların bu dönemde Anadolu’ya yaklaşımları romantik olarak değerlendirilebilir. 1950’lerde Anadolu’ya karşı gösterilen romantik bakışın 1960’lı yıllarla birlikte büyük kentlerdeki çarpık kentleşme ve göçün doğurduğu sosyal

⁸⁰ Ahmet Öner Gezgin, “Cumhuriyet’ten Günümüze Fotoğrafi”, **Fotografya İnternet Dergisi**, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/ahmet2a.html>, (12 Nisan 2009)

problemler nedeniyle toplumsal gerçekçi bir platforma taşındığı görülür. “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.”⁸¹

Bu dönemde öne çıkan isim Ara Güler’dir. 1961’de İngiltere’de dünyanın yedi yıldız fotoğrafçısından biri seçilen Güler, 1962’de “Master of Leica” unvanını kazandı. Yurtdışında birçok dergi ve kitapta fotoğrafları yayınlandı, 1968’de Amerika Galery of Modern Art’da açılan “Renkli Fotoğrafın 10 Ustası” isimli serginin de aralarında bulunduğu birçok uluslararası sergiye katılan⁸² Güler’in 1950 sonrasında İstanbul’da çektiği fotoğraflar imparatorluğun başkenti İstanbul’un yeni sakinleri ile ilişkisini gösteren, değişmekte olan İstanbul’u yansıtan önemli belgelerdir.

Dernekleşme faaliyetleri de 1950 sonrasında başladı. Şinasi Barutçu 1950’de “TAFK Türkiye Amatör Foto Kulübü”nü kurdu ve TAFK 1958 yılında FIAP üyesi oldu. 1957 yılında ilk Türk foto muhabirleri cemiyeti kuruldu.⁸³ 1959’da Trabzon Amatör Foto Kulübü kuruldu. 29 Kasım 1959 tarihinde, Erenköy Amatör Foto Kulübü adıyla kurulan İFSAK⁸⁴ bugün de çalışmalarını devam ettirmektedir. Özellikle kurduğu uluslararası bağlantıları ve dergisiyle İFSAK 1980 sonrası Türkiye fotoğrafının şekillenmesinde rol oynamış bir kurumdur.

1950 sonrası süreçte ofset baskı tekniği nedeniyle gazetelerin fotoğraf basma kalitesinin artması, Yeni İstanbul ve Hürriyet gibi fotoğrafa geniş yer veren büyük gazetelerin yayına başlaması, Semiha Es’in tüm dünyada çektiği fotoğrafları yayınlayan Hayat mecmuası gibi mecmuaların artması basın fotoğrafçılığının gelişmesini de sağlamıştır. 1976 yılında Engin Çizgen tarafından yayınlanmaya

⁸¹ Ahmet Öner Gezgin, “1980 Sonrası Fotoğrafçılık”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul 1996, 533s.

⁸² Çizgen, **a.g.e.**, 78–79 s.

⁸³ **y.a.g.e.**, 77 s.

⁸⁴ **y.a.g.e.**, 85 s.

başlayan 1981 ortalarına kadar 45 sayı yayınlanan Yeni Fotoğraf Dergisi⁸⁵ Türkiye'nin ilk uzun soluklu fotoğraf dergisi olması açısından önemlidir.

Bu dönemde fotoğraf eğitiminin akademik anlamda kurumsallaşması yolunda ilk adımlar da atılmaya başlanır. 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. Grafik bölümü içinde yer alan fotoğraf atölyesi ancak 1995 yılında Fotoğraf bölümüne dönüşecekti. Türkiye'nin akademik anlamda ilk fotoğraf bölümü Güzel Sanatlar Akademisi'ne yani bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı olarak Fotoğraf Enstitüsü adıyla 1978 yılında kuruldu.⁸⁶

1950–1980 arası Türkiye fotoğrafının 1980 sonrası göstereceği gelişmenin temellerinin atıldığı dönemdi. 80 sonrasında Türkiye'nin içine girdiği dünya ile bütünleşme süreci fotoğraf ortamına da yansıtacak faaliyette olan İFSAK gibi dernekler uluslararası bağlantılar kurarak Türkiye fotoğrafının dünya ile tanışmasını sağlayacaktır. 1978 yılında ilk kez akademik olarak üniversite düzeyinde eğitime başlayan fotoğraf bölümü, mezunlarını yine 1980 sonrasında verecektir.

⁸⁵Çizgen, a.g.e., 92 s.

⁸⁶ya.g.e., 87-88 s.

3.2 Türkiye’de Çağdaş Sanatın Yükselen Yıldızı Fotoğraf

Türkiye fotoğraf ortamının bugünkü görünümü 1980’in dinamiklerine bağlı olarak şekillendi. Bu dinamiklerin ilki fotoğrafın Türkiye’de 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. 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 diğer ayrım ise Türkiye’de çağdaş sanatın kurumsallaşma dönemi olan 1990’lı yıllardan itibaren 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.

Bu bölümde Türkiye’de 1980 sonrasında çağdaş sanatta bir ifade olanağı olarak fotoğrafın 2009 yılında geldiği konum gelişim gösterdiği iki ayrı kol üzerinden

incelendi. Türkiye fotoğrafında çağdaşlaşma süreci ve çağdaş sanatta bir ifade olanağı olarak fotoğraf

3.2.1 Türkiye Fotoğrafında Çağdaşlaşma Süreci

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 olduğu 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.”⁸⁷

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.⁸⁸

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 bırakmış işlenen konular ise çoğunlukla modern insanın sıkıntıları olmuştur. Bu fotoğraflar Türkiye’de literatüre deneysel fotoğraf çalışmaları olarak

⁸⁷ Gezgin, (1996) a.g.e., 534 s.

⁸⁸ 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.⁸⁹ 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'ndeki bir grup gencin girişimleriyle hayata geçen Geniş Açı, on yıllık yayın hayatının sonunu 2006 yılında 50. sayıyla getirdi.

⁸⁹ 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 sunuluyor. Fotoğraf Vakfı belgesel fotoğraf, Galata Fotoğrafhanesi de her alanda fotoğraf atölyeleri düzenlemektedir. Fotoğraf Vakfı, 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 Galeri, açılışından bu yana Isabel Munoz, Michael Kenna, Michael Wolf gibi dünyanın önemli fotoğrafçılarının işlerini sergilemekle birlikte "Edisyonlar1" sergisi ile de Türkiye fotoğrafının çağdaş örneklerine yer verdi.⁹⁰ Arif Aşçı, Murat Germen, Serkan Taycan, Ferit Kuyaş, Aylin Dinçel'in fotoğraflarının sergilendiği "Edisyonlar 1" sergisi 02.07.2009 – 03.12.2009 tarihleri arasında açıldı.

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 Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf

Türkiye'de çağdaş sanatta bir ifade olanağı olarak fotoğraf kullanımı 1980 sonrasında ilk eğilimler dönemi içinde görünür oldu. 1990 sonrasında kurumsallaşan çağdaş sanat ortamında ise giderek kullanımı artan bir ifade olanağına dönüştü.

⁹⁰ Refik Akyüz, "Yeni Bir Adım", **Editions 1 Sergi Kataloğu**, İstanbul, 2009, 3 s.

Fotoğrafı çağdaş sanat akımlarının etkisiyle sanatsal yaratımda bir medyum olarak kullanan sanatçılar, Türkiye’de iki ayrı ortamdan geliyorlardı. Biri fotoğraf eğitimi almış, fotoğraf geçmişinden gelen ve fotoğrafla yeni ifade biçimleri oluşturmayı deneyen sanatçılardı; diğeri ise çoğunlukla resim eğitimi almış yapıtlarında ağırlıklı olarak fotoğraf kullanan sanatçılardı.

1980 sonrası ilk dönemde oluşan çağdaş sanat ortamında fotoğraf geçmişinden gelen isimler Şahin Kaygun ve Ahmet Öner Gezgin’di.

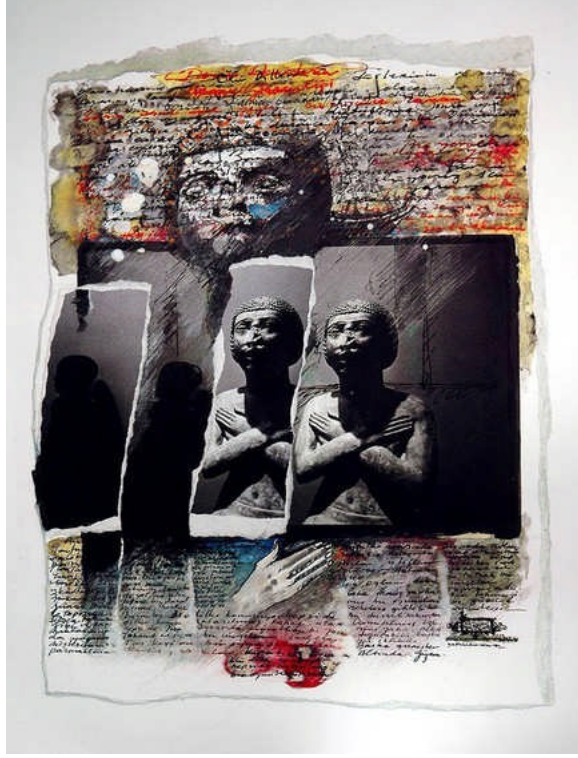


Fotoğraf 1 Ahmet Öner Gezgin, Adsız 1979

Şahin Kaygun, 1980 sonrasında polaroid yüzey üzerindeki emülsiyonun kazınması ve dışardan renklerin ilave edilmesiyle dönüşüme uğrattığı ve resimsel bir ifadenin alt yapısına olanak verecek biçimde değiştirdiği ⁹¹polaroid serisi üretti. 1980’lerin sonunda ve 90’lı yılların başında ürettiği “Eski Zaman Denizlerinde” isimli çalışmasında müzelerde çektiği antikçağ heykellerinin fotoğraflarını boyayıp, kolaj tekniğini kullanarak yeni bir görsellik yarattı.

⁹¹ Kaya Özsegin, “Pürizmden Deneyselciliğe”, Şahin Kaygun: Tüm Bir Yaşam, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Serisi 24, Ankara, 1992

"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?"⁹²



Fotoğraf 2 Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizlerinde 1990

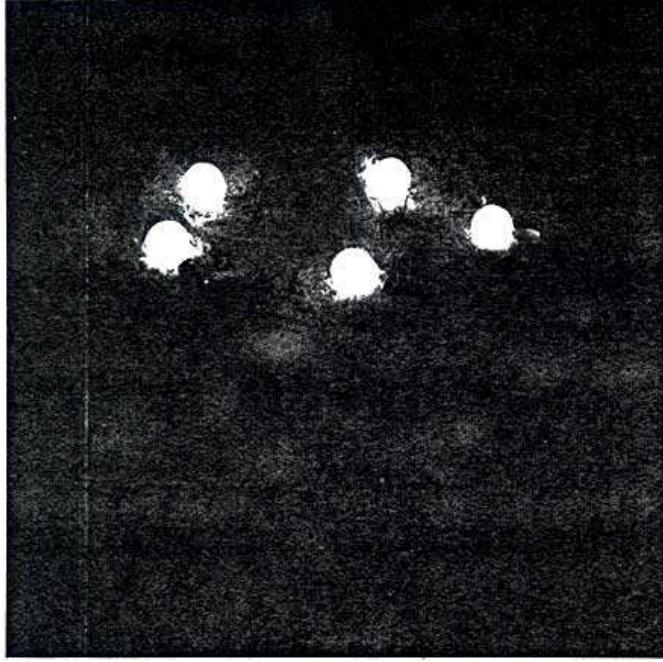
1980 sonrası dönemde Ayşe Erkmen, Canan Baykal da 1980 sonrası çağdaş eğilimleri içinde fotoğraf temelli çalışmalar ürettiler. Canan Beykal 1985 yılında düzenlenen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi kapsamında "Osman Hamdi Beklemesi ya da 8 Parçalık Bir Bütün" isimli çalışmasında Osman Hamdi Bey'in resimlerinin arkasındaki envanter numaralarını fotoğraflayarak müzelerin envanter sistemini sorguladı. 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi için ise avangard sözcüğünün dört ayrı dildeki yazılışını ve sözcük tanımının fotoğraflarını içeren çalışmasını sergiledi.⁹³ Ayşe Erkmen ise 5. Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer alan

⁹² Özsegin, a.g.e.,

⁹³ Nancy Atakan, *Arayışlar- Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, YKY, İstanbul 1998, 111 s.

“Tasarlanmamış Nesnelere” isimli çalışmasında kentte bulduğu 8 adet nesneyi fotoğraflayıp sergi salonuna taşıyarak sanat yapıtı kavramını sorguladı.⁹⁴

Heykeltıraş Osman Dinç de 1980 sonrasında fotoğraf kullandığı çalışmalar üretti. Dinç 1989 yılında düzenlenen “10 Sanatçı 10 İş A Sergisi”ne “Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu” isimli fotoğrafıyla katıldı.

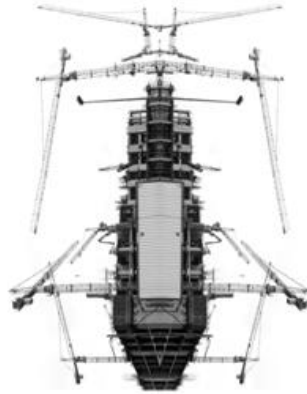


Fotoğraf 3 Osman Dinç, Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme Arzusu, 1989

1990 sonrasında ise Türkiye çağdaş sanat ortamının kurumsallaşması ile birlikte fotoğraf temelli işlerin üretimi ve sergilenmesi de artış gösterdi. Çoğunlukla fotoğrafla çalışan sanatçılar da bu dönemde ortaya çıktı. 1990 sonrasında çağdaş sanat ortamında fotoğrafı sanatsal yaratımda bir araç olarak kullanan sanatçılar Bülent Şangar, Aydan Murtezoğlu, Gülsün Karamustafa, Neriman Polat, Gül Ilgaz, Ferhat Özgür, İnci Eviner, Halil Altındere, Canan Şenol, Neriman Polat’tı. Fotoğraf geleneğinden gelen fotoğraf sanatçıları da fotoğrafta yeni anlam yaratma yollarını arayışındaydı. Nazif Topçuoğlu, Ahmet Elhan, Orhan Cem Çetin, Murat Germen’in çalışmaları 1990 sonrasında üretilen çalışmalardı. 2000’li yıllarla birlikte ise

⁹⁴ Atakan, a.g.e, 114 s.

Türkiyeli fotoğraf sanatçıları çalışmalarını Türkiye çağdaş sanat ortamını belirleyen kavramsal çerçeveler etrafında yürüttüler ve çalışmalarını çağdaş sanat ortamını oluşturan galerilerde ve çağdaş sanat sergilerinde sergilemeyi seçtiler. Fotoğrafın bu yükselişi son dönemde açılan sergilerde kendini göstermesiyle birlikte Beral Madra'nın kurucusu olduğu BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, '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"⁹⁵ olarak düzenlendi. Bu dönemde gerçekleşen bir diğer olgu da sanatçıların fotoğrafı çağdaş sanatta bir ifade biçimi olarak sorgulamaya başlamaları oldu. Ahmet Elhan ve Murat Germen'i temsil eden C.A.M. (Contemporary Art Marketing) galeride fotoğraf kavramı etrafında üretilen işlerin 12.02.2009–15.03.2009 tarihlerinde sergilendiği "Usulsüz Kullanım " sergisi açıldı. Sergi, Murat Durusoy, Fatma Belkıs Işık, Sevim Sancaktar, Damla Tamer, Saliha Kasap Uzun'un katılımıyla gerçekleşti.



Fotoğraf 4 Saliha Kasap Uzun, "Insects"2009

⁹⁵ Anonim, "Çağdaş Fotoğraf Kursu", **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://213.243.28.155/haber.php?haberno=249418>, (15-Haziran-2009)

3.2.3 Örnekler

Fotoğrafi çalışmalarında kullanan isimlerden biri Gülsün Karamustafa'ydı. 1946 doğumlu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 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 fotoğraf 1971 yılında çekilmişti ve fotoğrafta Karamustafa ve eşi yargıç önünde görülmektedir. Sahne spotu ya da gözetleme kulesi projektörlerine benzeyen bir ışık kaynağı fotoğrafın sergilendiği karanlık odada metin biçiminde dolaşmaktaydı.⁹⁶



Fotoğraf 5 Gülsün Karamustafa, Sahne 1998

⁹⁶ 173s.

Karamustafa'nın diğerk bir çalışması da 2002 tarihli "Otel Odası" enstalasyonudur. Doğu Bloğu ülkelerinden 1990'lı yıllar boyunca bavul ticareti için Türkiye'ye gelen insanlara dikkat çeken bu sinematografik dizide "*dekor olarak kullanılan otel odasının anonimliğine uygun biçimde nereden geldikleri ve nereye gidecekleri anlaşılır olmayan bir anne ve bir çocuk figürünün arasındaki psikolojik gelgitler anlatılıyordu.*"⁹⁷



Fotoğraf 6 Gülsün Karamustafa, Otel Odası 2002

Sanatçı, küratör ve art-ist dergisi genel yayın yönetmeni Halil Altındere, 1971 doğumludur. Altındere 1990 sonrasında çalışmalarında fotoğrafı sık kullanan bir isim olarak öne çıktı. Genel olarak kendisinin karenin içinde yer aldığı fotografik kompozisyonlar oluşturdu. 1997 tarihli "Tabularla Dans" isimli enstalasyonunda kimlik belgelerindeki belli ölçütlere uygun olması gereken vesikalık fotoğrafın devlet nezdinde kişisel temsil olarak kullanımına gönderme yaptı. "Ya-Sev ya-Terk et", isimli 1998 tarihli fotografik kompozisyonunda, çok yaygın bir slogan olan "ya sev ya terk et" yazısı altında iki kişi iki farklı yönde fotoğraf karesinden çıkarken görüntülenmişti. Bunlardan biri de sanatçının kendisiydi. Sanatçı fotoğraf çalışmalarında başka genel ya da özel bir kimliğe bürünmeden kendini temsil

⁹⁷ Erden Kosova, Ofsay ama gol, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/migration.html>

etmektedir. Onun fotoğraf çalışmaları gerçekleştirilen, gerçekleştirilmek istenen bir eylemin kayıtları olarak okunabilir.



Fotoğraf 7 Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997



Fotoğraf 8 Halil Altındere, Ya-Sev Ya-Terket, 1998

Altındere'nin fotoğraf kullandığı diğer bir çalışması ise 1998 tarihli "My Mother Likes Pop Art Because Pop Art is Colorful" oldu. Bu çalışmada sanatçının annesi elindeki pop sanatı hakkında yazılmış bir kitaba bakarken görülmektedir.

Sınıfsal, toplumsal farklılıkları temsil eden fotoğrafı küratör Vasıf Kortun şöyle değerlendirmektedir:



Fotoğraf 9 Halil Altındere, My Mother likes Pop Art because Pop Art is Colorful, 1998

“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 göstermesi bence ciddi anlamda tabu kırıcı bir işti. Bu esere Avrupa’da bu kadar çok talep çıkmasının nedeni sanırım esere egzotik alımlamadan bakılmasıydı.”⁹⁸

1961 İstanbul doğumlu olan Aydan Murtezaoğlu, 1990 sonrasında cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve mekan kavramları etrafında ürettiği işlerinde fotoğraf kullandı. 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

⁹⁸ Kortun, a.g.e., <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (21-Haziran-2009)

sonuna kadar geçeceği evrelerin henüz o dönemden belirlenmiş olduğunu işaret etti.⁹⁹ Murtezaoğlu, fotoğraf kullanarak tarihsel ve toplumsal belleğe gönderme yaptığı işlerinin sonrasında özellikle 2000’li yıllarla birlikte kavramsal bir çerçeve içinde fotografik kompozisyonlar oluşturdu. “Oda Sıcaklığı” isimli çalışması da bunlardan biridir. Kamusal alan- özel alan, içerisi-dışarıyı karşıtlıkları içinde okunabilecek bu fotoğraf, Murtezaoğlu tarafından kurgulanarak oluşturulmuştur.



Fotoğraf 10 Aydan Murtezaoğlu, Top/less, 1999



Fotoğraf 11 Aydan Murtezaoğlu, Oda Sıcaklığı, 2000–03

⁹⁹ Erden Kosova, **Aydan Murtezaoğlu - Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul Mayıs 2009, 70–71 s.



Fotoğraf 12 Ferhat Özgür, Şehir Defteri, 2009

1965 Ankara doğumlu Ferhat Özgür yüksek lisans ve doktora derecelerini Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamladı. Aynı üniversitesinde öğretim görevlisi olan sanatçı yapıtlarını video, fotoğraf, enstalasyon ve resim gibi farklı teknikler kullanarak oluşturuyor. Özgür'ün fotoğraf çalışmaları özellikle 2000 sonrası dönemde ağırlık kazandı. Özgür, fotoğraf tarihine gönderme yapan kompozisyonlar oluşturur, bu kompozisyonlarda şaşırtıcı öğeler kullanarak gerçeküstü bir etki yaratmayı dener. Anlatmak, vurgulamak istediği kavram etrafında fotoğrafı araçsallaştırır ve bu tavrını “fotoğrafı fotoğrafın aleyhine çalıştırmak” olarak tanımlar.¹⁰⁰ Ferhat Özgür, çalışmalarını kent, mekan, birey ve aidiyet kavramları etrafında üretir. Kamusal ve özel alanları arka plan olarak kullanır ve kurgusal kompozisyonlar oluşturur. Performanstan enstalasyona, fotoğraftan videoya uzanan bir çeşitlilik içinde çalışan Özgür, fotoğrafı çok sık kullanan bir sanatçıdır ve bunun nedenini şöyle açıklar:

“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 edersiniz, yerlerini değiştirirsiniz, zaman ötesi

¹⁰⁰ Sanatçı ile yapılmış söyleşi, Ek 2

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 gerçekçiliği kullanarak yaratacağınız zaman ötesi – gerçeküstücü durumlar o kadar kolay değildir. ... Beni fotoğrafın cazibesine yönelten etkenler fotoğrafın bu olanak ve olanaksızlıklarıdır.”¹⁰¹



Fotoğraf 13 Ferhat Özgür, Şehir Defteri, 2009

Fotografik serigrafik ve video çalışmalarıyla uluslararası sahnede yerini alan Bülent Şangar Kurban, İkizlik gibi kavramsal ve tematik yaklaşımlarla günümüz dünyasını ve düşüncesini irdeleyen yapıtlar üretiyor. Şangar çoğunlukla da fotoğraf temelli enstalasyonlar üreten bir sanatçı. 1990’lı yılların başında “Kurban” teması etrafında bir dizi fotoğraf çalışması hazırlayan Şangar, devam eden dönemde toplumsal şiddet üzerine yoğunlaşarak bu gözle kamusal ve özel alanlara yeni bir bakış üretti. Bu süreçte de fotoğraf belgesel ilişkisinden özellikle de haber fotoğraflarından faydalandı. Fotoğraflarında sık sık kendisini de kullanan Şangar, çektiği belgesel fotoğrafları kurgusalmiş gibi kurgusal fotoğrafları da belgeselmiş gibi düşünerek çalışmalarını ürettiğini böylece “*fotoğrafın geleneksel kurallarından uzaklaşmaya yahut onu belirleyen kodlarını bilinçli olarak bozmaya*”¹⁰² çalıştığını belirtiyor. Resim eğitimini almış bir sanatçı olan Şangar, 1990’lı yıllarla birlikte

¹⁰¹ Sanatçı ile yapılan yazışma, bakınız Ek:2

¹⁰² Erden Kosava, “Bülent Şangar ile Söyleşi”, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, Ali Akay, YKY, İstanbul 2009, 14 s.

fotoğraf temelli çalışmalar üretmeye başladı; bu geçişin nedenini Şangar şöyle açıklıyor:

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 kullanımı 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 etmişim.¹⁰³



Fotoğraf 14 Bülent Şangar, İsimsiz, 1998

Fotoğraf 15 Bülent Şangar, Suret, 2003-04

¹⁰³ y.a.g.e., 2 s.

4. SONUÇ

Bu tez kapsamında 1980 sonrasında fotoğrafa farklı yaklaşımlardan örnekler incelenmiş, Türkiye'deki çağdaş sanat içerisindeki fotoğraf yaklaşımı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. 1980 sürecinin Türkiye'de dünyaya eklemlemeyle sonuçlandığı, buna bağlı olarak çağdaş sanat akımlarının Türkiyeli sanatçılar tarafından benimsendiği gözlenmiştir. Ortaya çıkan tabloda fotoğrafın yeni malzemelere yönelme arayışı içindeki özellikle resim eğitimi almış sanatçılar tarafından kullanıldığı görülmüştür. Fotoğraf ile oluşturulmuş yapıtlar incelendiğinde ise belgesel, kurgusal ve anı, tüm fotoğraf türlerinin çağdaş sanat yapıtları içinde kullanıldığı, bu çalışmalarda fotoğrafın çoğu zaman anlamın taşıyıcı imgesi konumunda olduğu gözlenmiştir.

Son dönem açılan çağdaş sanat sergilerine bakıldığında ve sanatçıların çalışmalarının incelenmesi sonucunda fotoğraf kullanımının artış gösterdiği gözlenmiştir. Bunun nedeni olarak sanatçılar, fotoğrafın gerçekliğin görünümünü yaratan bir medyum olmasını göstermektedirler. Özellikle kurgusal fotoğraf temelli yapıtlar üreten sanatçılar, ürettikleri imgelerin gerçeklik görünümü altında okunması için fotoğraf kullanmayı seçmektedirler. 1980 sonrasında demokratikleşme süreci, sanatçıların iktidarı eleştiren kavramlar etrafında işler üretmesini tetiklemiş bu süreçte de fotoğrafın birçok yapıtta, iktidarı eleştiren bir eylemin belgesi(ymiş) gibi kullanıldığı, anlamın kamusal yaşam içinde fotoğraf kullanımlarına göndermeler yaparak oluşturulduğu gözlenmiştir. Sanatçıların toplumsal ve kişisel bellek kavramları etrafında ürettikleri işlerde anı fotoğrafları ile enstelasyon oluşturma yolunu seçtikleri görülmüştür.

Fotoğraf temelli işler üreten ve fotoğraflarını da kendileri çeken sanatçıların çalışmaları incelendiğinde ilk dönemlerdeki teknik kaliteyi göz ardı eden bakışın zaman geçtikçe değiştiği, üretilen fotoğrafların teknik olarak yetkinleştiği gözlenmiştir. Bunun nedeninin sanatçıların fotoğraf makinesi ile daha kaliteli ve etkili görüntü oluşturma tekniklerini öğrenmeleri ve geliştirmeleri olduğu düşünülmektedir.

Yapılan araştırma sonucu ortaya çıkan bir diğer olgu da fotoğraf geleneğinden gelen sanatçıların ağdaş sanat ortamına kaymakta olduğudur. Fotoğraf sanatçılarının belgesel çalışmalar da dahil olmak üzere çalışmalarını kavramsal çerçeveler içinde oluşturmaya başladıkları, sergilemek için de ağdaş sanat ortamlarını seçtikleri gözlenmiştir. Özellikle genç sanatçıların (fotoğrafçılar da dahil olmak üzere) işlerine bakıldığında ve fotoğrafın ağdaş sanat içindeki kullanımlarının yarattığı yeni geleneğin sayesinde gelecek yıllarda, sanatçı- fotoğrafçı ayırımının ortadan kalkacağını, ağdaş fotoğraf sanatı örnekleriyle sık karşılaşacağımızı söylemek mümkün görünüyor.

KAYNAKLAR

Kitaplar

Ak, Seyit Ali, **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı (1923–1960)**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001

Akay, Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999

Akay, Ali, **Bülent Şangar - Gerilim İmgeleri**, YKY, İstanbul 2009

Altındere, Halil; Yalçın, Süreyya, **Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986–2006**, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul, 2007

Atakan, Nancy, **Arayışlar- Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, YKY, İstanbul,1998

Belge, Murat,“Yeni İnsan, Yeni Kültür”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996

Benjamin, Walter, “Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, YKY, (2.baskı), İstanbul, 1995

Çalıköğlü, Levent **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2- Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnişyatifler**, YKY, İstanbul, 2005

Çizgen, Engin, **Türkiye’de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, 2. baskı, İstanbul 1994,

Dora, Serkan, **Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji**, Babil Yayınları, İstanbul 2003

Dorsay, Atilla,**12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980–1990 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995

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, Gisele, “Sanatsal Anlatım Aracı Olarak Fotoğraf”, **Fotoğraf ve Toplum**, Çeviri Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1995

Gezgin, Ahmet Öner, “1980 Sonrası Fotoğrafçılık”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken**, cilt 14, İstanbul, 1996

Gürbilek, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, (4. baskı), İstanbul 2007

Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

Kahraman, Hasan Bülent, **Postmodernite ve Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasi Dönüşüm**, (İkinci basım), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Kosova, Erden, **Aydan Murtezaoğlu - Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, YKY, İstanbul, 2009

Madra, Beral, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987–2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003

Özendes, Engin, **Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık (1839–1919)**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995

Özsezgin, Kaya, “Pürizmden Deneyselciliğe”, **Şahin Kaygun: Tüm Bir Yaşam**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Serisi 24, Ankara, 1992

Zürcher, Erik Jan, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul,1995

Sürekli Yayınlar

Çetinsaya, Gökhan; Özel, Oktay “Türkiye'de Osmanlı Tarihçiliğinin Son Çeyrek Yüzyılı: Bir Bilanço Denemesi”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 91 Kış, 2001

Heinich, Nathalie,“Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, **Sanat Dünyamız**, S.75, 2004,

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**, S. 78, Mayıs 1987

Madra, Beral,“Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi”, **Gösteri**, S.81, Ağustos 1987

İnternet Kaynakları

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

Belge, Murat '**Modernleşme' Projesinin Sınırları**, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=160762&tarih=07/08/2005>, (13-Mayıs-2009)

Belge, Murat “‘Adab-I Muaşeret’ Olarak Modernleşme”, **Radikal Gazetesi İnternet Baskısı**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=232383>, (15-Mayıs–2009)

Burcu Pelvanoğlu, “Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm, (2-Temmuz–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)

Düzel, Neş (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)

Gezgin, Ahmet Öner, “Cumhuriyet'ten Günümüze Fotoğrafi”, **Fotografya İnternet Dergisi**, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-4/ahmet2a.html>, (12 Nisan 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=kavramsal>, (1-Temmuz–2009)

Kortun, Vasıf; Erden Kosava, **Ofsayt Ama Gol**, <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>, (20-Haziran-2009)

Pelvanoğlu, Burcu, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, **Eczacıbaşı Sanal Müzesi**, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm, (27-Haziran–2009)

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

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

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

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: NAZİF 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 oldukları 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 Açık 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 öznelere değiller. 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 “fotoğraflattırır” 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 kıcını 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 gerçekliği 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. Fotoğrafi 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, gecekondu 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 eklemlenmek 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 ilişkimi 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 umurumda olmayan bir tanesi var, o da “Devlet”. Güncel sanat onun da umurunda değil çünkü.

.Ő. Çağdaş sanat içerisinde yapıt, nc boyuta geçişin ve nc boyutu kullanmanın yollarını araştırırken sizce fotoğraf bu konuda sorunlu bir sanatsal ifade aracı mıdır?

F.. 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 nc boyut arasında bir bağ işlevi bile görüyor.

.Ő. Güncel sanat ortamının sizce bugünkü en önemli sorunu nedir?

F.. Bir, kendi başınalığı, 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. Sanat 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. Sanat hala ne kadar mütevazı. Tek derdi, kaybolmamak, sergide görünmek.

İki, bugün “Dışarıda” sergilemenin, uluslararası sergilere katılabilmenin, “dışarıyla” ilişki kurmanın yolları o kadar kolaylaştı ki, “dışarısı” “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 eşiğinde. 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 ilişki o kadar kuvvetli ki. Bir söyleşide Haldun Dostoğlu, “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 eklemeye 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, inisiyatifler 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 Çalikoğlu, 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 Çalikoğlu 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 kırıcıdır. 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 Çalıkoğlu 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: 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 sanat 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 tamamladığını 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 eğitimi dönüşürülmesi bu sürece olumlu katkıda bulunacaktır.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Özlem Şimşek

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul, 1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü 2005

Lise: Orhan Cemal Fersoy Lisesi 2000

Alınan Burs ve Ödüller:

İsveç Enstitüsü, Norden Fotoskola fotoğraf bursu, 2004

Aydın Doğan Genç İletişimciler Yarışması, 3.lük ödülü, 2004

Yayınları:

“Kendine İyi Bak” fotoğraf serisi, Geniş Açık Dergisi Genç Soluklar Projesi 4. Özel Sayısı, 2007