

TÜRKİYE DE GELENEKSEL SANATIN DÖNÜŞÜMÜ VE İSTANBUL BİENALLERİ

Yrd. Doç. Berna KAYA OKAN*

Öz

Bienal, iki yılda bir düzenlenen, farklı türdeki sanat etkinliğidir. Birkaç ay süren, seçilen bir konu çevresinde toparlanan eserlerin toplu gösterimi dünyanın birçok ülkesinde düzenlenir. Bienalin amacı farklı kültürlerden sanatçı ve sanat izleyicileri arasında iletişim kurmanın yanı sıra şehrin değişen dünya üzerindeki konumunun tekrardan değerlendirilmesi olmuştur. İstanbul Bienalleri, düzenlediği yerin konumu ve sürdürdüğü geleneği ile uluslar arası çağdaş sanat bienalleri arasında zamanla önemli bir yere sahip olmuştur. İstanbul Bienallerinde yabancı sanatçıların yeni yönelimleri kapsayan çalışmalar resim, heykel geleneği içerisinde gelen Türk sanatçısı ve izleyicisini etkilemiştir. Aynı zamanda Bienal etkinlikleri, Türk çağdaş sanat ortamında çeşitli kavramların tartışılmasında, sanatçıların uluslar arası sergilere davet edilmesinde, Türk izleyicisinin ve genç sanatçı kuşağın dünyadaki sanat hareketlerini yakından izlemesinde öncülük yapmıştır.

Anahtar kelimeler: Bienal, Sanat, Sanatçı

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL ART IN TURKEY AND İSTANBUL BIENNALE

Abstract

Bienal is an activity of art and has prepared for two years.it has continued for many months.Especially it has constructed one main concept.Artists produce many kind of work about main concept.One goal of bienal is communication with artists and people at the same time city has evaluated about position on the word of art arena by artists,critics and people.İstanbul Bienals have won an important situation in the world.Because İstanbul has an strategic place.Presenting of new art from foreign Artists is attracted Turkish artists and people come from tradational art concept.At the same time Bienal activities as playing an important role arguing different concept ,calling from european exhibitions ,watching world art..

Key words: Biennale, Art, Artists

Danimarkalı sanatçı, Uwe Max Jensen'in 'Ayakkabının İçine Yerleştirilmek Üzere Tasarlanmış Heykel-1999 tarihli yapıtı küçük bir taş olarak son 30-35 yıldır sanat malzemesinin ve algısının ve yorumunun ne kadar değiştiğinin bir örneğidir. Richard Serra'nın, Venedik Bienali'nde sergilediği ve ancak içinde

* Ankara Resim Heykel Müzesi, kaya_okan@yahoo.com

gezerek algılanabilen devasa çelik spiralleri, Ron Mueck'in dev figürleri, kaidenin anlamını yitirdiği Minimalizmin bugün geldiği son noktayı göstermekte idi.

Özellikle 1970'li yıllardan bu yana heykel, artık ne geleneksel ne de modernist anlamıyla tanımlayabileceğimiz bir üretim çeşitliliği içindedir. Heykele ilişkin temel kaygılar ve beklentiler de değişmiştir. 1968 yılında yaptıkları bir söyleşide Frank Stella ile Donald Judd, ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için 'spesifik nesne' terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının çeşitli sorunlarının göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını 'çevre sanatı' diye adlandırdık. Gilbert Ve George'un kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklemlendiği çerçeve 'gövde sanatı' oldu. Beuys daha da geniş bir çerçeve getirerek 'sosyal heykel' terimini kullandı. Üretimleri ile mimari paralellikler taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, 'mimari heykel' başlığı altında belirtmeye başladı. Bütün bu değişikliklerin gösterdiği şey; Hacim, yüzey, ışık-gölge gibi öğelerle oluşturulan, mekân ile var olan heykelin yerini kütleyle değil sergiledikleri nesnelere boşluğu yonttuklarını söyleyen Minimalistlerin yaklaşımına bırakmıştır. Ve 'Yerleştirme' terimi bu dönüşüm süreci içine giren heykel sanatını temsil eden bir tanımlama haline geldi. Eva Hesse, Jackie Winsor, gibi sanatçılar minimalizme, minimalizmin dilini kullanarak saldırı da bulundular. Biçimin ötesine uzanarak, öykü ve süreci gündeme getirdiler.

1960 ve 1970'lerde üretilen sanat yapıtları sadece biçimciliğe tepki olmayıp, sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin bir devamı olarak görülür, resim ve heykel de alternatif teknik ve malzemeler kullanmışlardır. 1969 da Kosuth 'kavramsal sanat' teriminin netleştirilmesi üzerinde durmuştur. Duchamp'tan sonra sanatın odak noktasının biçim olmaktan çıkıp anlam sorunu olduğu ve estetiği sanattan ayırmak gerektiğini vurgulamıştır. 1975 öncesi her eğilim kendi başına, ayrı varlık göstermişlerse de 1980'lerin sanatçıları bu dönemi bir bütün olarak algılama eğilimindedirler. Bu dönemde sanatçılar;

Sanat nesnesinin alınan-satılan bir nesne olması fikrini değiştirmek, algılama sınırlarını zorlamak, sanat kavramını estetikten ayırmak, galeri-müze sınırlarını aşmak, izleyiciyi de yaratım sürecine katmak gibi...1980'lere gelindiğinde sanatçılar, sanatın artık elde yapılmasının gerekmediğini, başka biri tarafında da yapılabileceğini, fabrikada da üretilebileceğini belgelerken fotoğraf, çizim, ölçülendirmeler kullanabiliyor ve kompozisyon, tasarım gibi biçimsel kaygıların yerini süreç ve anlam alıyordu.

1. Türkiye'de Heykelden Yerleştirmeye Uzanan Süreç:

Türkiye'de heykelden yerleştirmeye uzanan süreçte batıdaki bu dönüşümden söz etmek oldukça zordur. Türk sanatında salt biçimsel açıdan sadeleştirici ve indirgemeci olan bazı sanatçıların sonuçta yine 'resim' ve 'heykel' kategorileri

içinde düşünebilecek üretimlerini minimalist olarak değerlendirmek yanlıştır. Ülkemizde sanatın gelişim çizgisinde 1950'lerden sonra kendine özgü soyutlamacı bir biçimsel dil anlayışına giren İlhan Koman, Kuzgun Acar, Osman Dinç, Handan Börüteçene ve Erdağ Aksel'in üretimlerinin heykel ile yerleştirme arasındaki bir geçiş noktasında konumlandırabiliriz. Bu sanatçıların üretimlerinde heykel plastiği esastır. Yapıtların anlamına, yapıtların mekân ile değil, nesnenin kendisinden veya nesnelerin birbiriyle olan ilişkilerinden varılır. Handan Börüteçene için mekân ve nesne birbiri ile anlamlanır. O üretimin seçilen mekânda sergilenmesi esastır. O mekân için üretilmiştir sanki. Biçimsel-mekânsal kurgudan çok anlamsal kurgu önemlidir. Türk sanatında 'yerleştirmeye' dâhil edebileceğimiz ilk sanatçının Fusun Onur olduğu söylenebilir. Mekân-boşluk olguları ön plana çıkmıştır. Mekân içinde yataylık, dikeylik, çizgi, yüzey gibi öğeler, bunların arasındaki geçişler, ilişkiler ve kadın sanatçı olmasının sanatına kattığı feminen unsurlarla sanatın alınır-satılır bir meta'ya dönüşümüne direnç göstermiştir. Sanatçı, 'Kadans' adlı eserinde sergi mekânı olan 'Maçka Sanat Galerisi'nin İzleyicinin zihninde bir şekil oluşturmayan yerleştirmeler kullanmıştır.

Ayşe Erkmen, kendi deyimiyile 'sanat olmakla olmamak arasındaki sınırlarla' ilgilenir. Erkmen'in, sergilediği mekâna müdahale eden, o mekânı farklı biçimlerde görünür kılan sanatı temelde hep aynı sorunsal irdeler bu sorunsal, 'İnsanların çevrelerinin ayırımına varmasıdır'.

1980-1990 arası Canan Beykal, Selim Birsal, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil gibi sanatçıların yerleştirmelerini kavramsal sanat bağlamında değerlendirebiliriz. Bu sanatçıların çalışmalarında mekânsal kaygıların ikinci planda kaldığını ve yerleştirmelerinde mekân, izleyiciye aktarılmak istenilen düşüncenin adeta sahnelendiği bir zemini oluşturulmakta idi.

Hale Tenger'in yerleştirmeleri, Edward Kienholz'un yerleştirmeleri ve mekânın düzenlenişi açısından akrabalık görülür. Yozlaşmış Amerikan yaşantısını gözler önüne sererken ev içi kurguları yapan Kienholz'a benzer şekilde Hale Tenger'de Türk Ev içlerini görünür kılar.

1990'lı yıllarda gündeme gelen Gülsün Karamustafa'nın yerleştirmelerinde, mekânın kendisinden çok, kullandığı nesnelere, nesnelere arasındaki ilişkiler ve anlatmak istediği önemlidir. Alternatif eğilimleri ile gündeme gelen Canan Beykal, Serhat Kiraz, Selim Birsal, Hüseyin Alptekin, İnci Eviner, Aydan Murtezaoğlu, Ferhat Özgür... Aynı bağlam içerisinde değerlendirilebilir. İnci Eviner'in, deforme edilmiş gövde kesitleri, masa, merdiven gibi öğeler kullanarak gerçekleştirdiği yerleştirmelerini ve diğer sanatçıların yerleştirmelerini bize özgü Post Modernist sanat olarak tanımlar Beral Madra.

1960 ve 1970'lerde küçük bir grup Türk sanatçısı, Avrupa'da resim-heykel geleneğine karşı gelişen bir düşünce akımının ortaya çıktığını fark etmişti. Altan Gürman,1960'larda Fransız Yeni Gerçekçilik akımını, Pop Art, Dada, Sürre-

alizm ve Duchamp'ın düşüncelerini Türkiye'ye tanıtmıştır. Türkiye'de bu değişimler, 'Sanatın Öteki Yüzü' Sergileri ile gündeme geliyordu. 1977-1987 yılları arasında 'İstanbul Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir düzenlenen 'Yeni Eğilimler' Akademinin bir faaliyeti idi. 1977-81 yılları arasındaki faaliyetlere katılan Şükrü Aysan, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Gürel Yontan, Gülsün Karamustafa, Selim Birsnel, Handan Börüteçene gibi sanatçıların tümü resim ve heykel geleneği dışında olmamakla birlikte üretimleri yeni işlerdi. 1980 öncesinde görülen ve geleneksel sergi anlayışının dışına çıkan 'Yeni Eğilimler' ve 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' gibi etkinlikler ve bir grup sanatçının çabaları Türkiye de bienal ortamının hazırlayan yegane atılımlardır¹. 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergileri özellikle Türk sanatında yeni arayışlar içerisinde olan Türk sanatçıların çalışmalarını içeren sergilerdi. Bu sergilerde Türk sanatçılara ait kavramsal, minimal ve enstalasyon tarzı işlere rastlamak mümkündü. Bu sergiler kar amacı gütmeyen, para kazanma ve satış odaklı olmayan sergilerdi.²

Şükrü Aysa'nın, 1977'de '1.Yeni Eğilimler' Sergisi için hazırladığı çalışma, o dönem için avangard sayılabilecek bir çalışma idi. Jale N. Erzen Aysan'ın bu çalışmasını resim ve heykel kategorisinin dışında olarak nitelendirmiştir. Resim ve heykelin sınırlarını zorlayan çalışmaları ile '7.Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'nde' de 1.lık ödülü alan sanatçı, oval bir tuval üstüne akrilikle yaptığı geometrik biçimlerde açık ve koyu ton sistemini kullanmış ve biçimleri çubukla delmiştir. Aysan'ın toplumsal ya da bireysel olarak neredeyse hiçbir şeye gönderme yapmayan kendi içinde bir bütünlük taşıyan bir oluşumdur. Kendinden başka da hiçbir şeye gönderme yapmaz. Minimalist bir tavırla detaylardan arınmış yönelimi ile kendine özgü bir görsel dil geliştirmiştir.³

Aysan Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner ile 1977 de kurduğu 'Sanat Tanımı Topluluğu' ile kavramsal sanatın kapılarını aralamışlardır. Duchamp tarzı bir yönelim doğrultusunda işler üreten sanatçılar, çelik halat ya da iplerle tavandan asılmış tuvalerle, yazılı metinler, müzik, görüntüler ve fotoğraflarla galeri mekânı ile sorgulayıcı işler gerçekleştiriyorlardı. Çalışmalarına sonraları tek başına devam eden Şükrü Aysan, 1994'de ses, imge ve nesne düzenlemesi olan 'Çalışma 69' başlıklı bir sergi düzenledi. Yerleştirme, dört kaide üzerine konulan 4 adet video'dan oluşmakta idi. Videolardaki görüntülerde 'Sanat Tanımı

¹ Jale ERZEN, *Bilanço'98: Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası-Tarih vak. or. Yay, İstanbul 1999: 206-211.

² Aykut KÖKSAL, *Bilanço'98: Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası-Tarih Vak. or. Yay, İstanbul 1999: 168-177.

³ Necmi SÖNMEZ, *Türkiye de Çağdaş Sanat: 1983-1994*, Cumhuriyet Dö. Türkiye Ans.-14, İletişim Yay., İstanbul 1996: 1100-1112.

Topluluğu'nun görüntüleri ve hazırladığı metinler gösteriliyordu. Amaç, sanat ve sanatçıyı anlamak ve anlatmaktı.

Serhat Kiraz, kavramsal metinlerle çalışmalarında kuramsal çalışmalara ağırlık vererek 1979 yılında '2.Yeni Eğilimler Sergisi'nde resim ve heykelin yanı sıra dia ve projeksiyondan yararlanmıştı. Hazır nesnelere kullandığı çalışmalarında resim ve heykel üretiminde o dönem de farklı sayılabilecek cam, su, toprak, neon, elektrik gibi değişik materyaller kullanmıştır. Kiraz bu tavrı ile Türkiye de 'Yerleştirme' geleneğinin benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çalışmalarında sanat ve bilimin felsefe ile örtüştüğü alanları inceler. Bütün deneyimlerin kökeninde geçmiş deneyimlerin yattığına inanır.

2. Türkiye'de Bienal Ortamına Geçiş:

Türkiye de bienal ortamına geçiş Ankara Uluslar arası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri (1986-1992) ile başlamıştır. Türkiye'de ilk bienal etkinliği düzenleme girişimi ilk olarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılmıştır. Etkinlik için, aralarında sanatçıların, Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü görevlilerinin de bulunduğu bir danışma kurulu oluşturulmuş, bu kurul, çağrılacak sanatçıların seçimi konusunda diğer ülkelerin Kültür Bakanlıkları ile kontak kurarak eser ve sanatçıların belirlenmesinde öncülük yapmıştır. Devlet Resim ve Heykel Müzesinde yapılan bu bienaller daha sonraları Türkiye'nin ikinci Bienal etkinliği olan İstanbul Bienallerine'de temel teşkil etmiştir.

1987'den bu yana devam eden bu bienaller'de, 1.Uluslar arası İstanbul Bienali'nin düzenlenmesinde İKSV'nin desteği ile danışma kurulu üyesi olarak Beral Madra küratörlük görevini üstlenmiştir. Bu konu ile ilgili olarak Beral Madra şöyle der; 'Ülkemizde gerçek ve kalıcı sanatın ne olduğu konusunda açık seçik yargılar yok; gerçek sanat ile alt sanat arasındaki sınır bile kesin değil. Gerçek sanata yapılması gereken yatırımlar, yanlış yönlendirme ve bilgilendirme sonucunda, ikincil sanata yapılıyor. Bütün parasal gücümüzle uluslar arası ortama çıkış yapmamız gerekirken, biz hala doğa ve ölü doğa resimleri ile oyalanıyoruz. Başka bir yönden de, İstanbul turistik ve çokuluslu şirketler açısından uluslar arası bir nitelik taşıyan 5 yıldızlı oteller, plazalar, gallerialar, iş merkezlerine inanılmaz boyutta yatırımlar yapılıyor. Biz kültür ve sanat açısından uluslar arası olabilecek miyiz? ve bu kentte ve bu kent için çeşitli ülkelerde sanatçılar, bir şeyler yaratıyorlar mı? Sorularını gündeme getiriyoruz. Ayrıca da sanatçılarımızı uluslar arası sergi yapımcılarına tanıtmamızın gerekliliğini savunuyoruz.'⁴

⁴ Nur NİRVEN, 'Plastik Sanatlarda İstanbul Çıkartması', Güneş Gazetesi, 1989: 10.

İstanbul Bienallerinin her biri, uygulanan model, seçici kurul üyeleri, kullanılan sergi mekânları, belirlenen başlıklar, sanatçı seçimleri açısından farklılık gösterir. 1. Uluslar arası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’nde Aya İrini Kilisesi ve Ayasofya Hamamı sergileme mekânları olarak kullanılırken 2.Uluslar arası İstanbul Bienali’nde Süleymaniye Kültür Merkezi ve Aya İrini sergileme mekânları olarak kullanılmıştır. Bu ilk iki Bienal’in küratörlüğünü Beral Madra yapmıştır. 3. Uluslar arası İstanbul Bienali’nde bütün olarak sergi birden fazla pavyonlara ayrılmıştır. Küratörlüğünü Vasıf Kortun’un üstlendiği Sanatçı seçimleri ise her ülkenin kendi küratörüne bırakılmıştır. Küratörlüğünü Rene Block’un yaptığı 4. İstanbul Bienal’nden itibaren bu pavyonlara ayırma modeli bir daha hiç kullanılmamıştır.1987 yılında 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisinde Michelangelo Pistoletto,1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Sol Le Witt, Daniel Buren, Richard Long, Jannis Kounellis’in yapıtları sergilenmişti. 1992 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienalinde Jannis Kounellis’in yapıtları sergilenmişti.1992 yılında 3.Uluslararası İstanbul Bienal’inde Türk sanatçılarındaki enstalasyonlarının bulunması Türk sanatçıları arasında da yeni eğilimlerin etkisinin görülmeye başladığını göstermiştir. Türk sanatçıların yurt dışında da birçok etkinliğe katılması da sanatçılarımızın yurt dışında tanınmasında etkili olmuştur.



Şekil 1. Cengiz ÇEKİL ‘Bugün de Yaşıyorum’

Rene Block tarafından düzenlenen 1995 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Joseph Beuys'un düşüncelerini yansıtan 'Fluxus' Sergisini de kapsamaktaydı.' Orientation' temasını kapsayan Bienal, Türk sanatçıları ve Yabancı sanatçıları aynı ağırlıkta, birlikte sunuyordu.1996 yılında New York Çağdaş Yeni Müzesi'nde açılan 'Enclosures' adlı sergide Hale Tenger,Carolee Scheneeman'ın çalışmaları ile sergilenmiştir.5.Uluslar arası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü ,İspanyol Rosa Martinez,6.Uluslar arası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü de İtalyan sergi yapımcısı Paolo Colombo yapmıştır. Bienallerle birlikte 3. Dünya ülkeleri dışarı açılma fırsatını ele geçirmişlerdir. Bu tarz sergilerle kendilerini uluslararası platform'da tanıtabilmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında bir ülkenin tanıtımında bir açılım olan bienaller, Türkiye dahil olmak üzere uluslar arası pazarda yer almak isteyen ülkeler için bir yol idi. Japon Müze Yöneticisi, Yuko Hasegawa'ya göre ülkelerin sanat potansiyelini ortaya koymak için dışa açılmak da neredeyse bir zorunluluktur. Venedik Bienali dünyada yaygınlaşan yeni bienal oluşumlarına öncü olmakla birlikte kalıplaşmış estetik anlayışı ve belli başlı sanatçı seçimlerinden ve batı dünyasını temsil eden yanı ile tepki bienalleri ortamını hazırlamıştır. Venedik Bienalini katı Avrupa merkezli ve şovenist olarak değerlendiren Apinan Poshyananda, bu nedenle Sydney, Johannesburg, Kwangju gibi coğrafi sınırlarındaki genç bienalleri,yaratıcı sanatsal ifadeler için alternatif bir mücadele alanı yaratacak öneme sahip bienaller olarak görmektedir.⁵

Yurtdışında yapılan bienal etkinlikleriyle Türkiye de yapılan bienal etkinlikleri arasında, küratörler tarafından belirlenen kavramlar ve katılan sanatçılar açısından çok büyük farklılıklar görülmektedir. İstanbul bienallerine gelen sanatçıların önemli bir bölümünü, yurtdışında bienaller arası dolaşımında olan sanatçılar oluşturmuştur.⁶

Türkiye de 1980'lerde başlayan yenilikçi eğilimleri benimseyen sanatçılardan İstanbul doğumlu Sarkis, uzun yıllar Paris'te yaşamını sürdürmüştür. Çalışmalarına suluboya ile başlamış daha sonra üç boyutlu çalışmalara geçiş yapmıştır. Üç boyutlu çalışmalarında neon aydınlatma, ışık, ısı, ses gibi materyallerden yararlanarak farklılık yaratmıştır. Kullandığı hazır nesnelere genellikle kendi yaşantısından getirdiği anılar ve deneyimlerle ilişkilidir. Kullandığı zıt materyaller ve duyumlar; Sıcak-soğuk, hareketli-durağan kontrastları patlamaya hazır bir enerji hissini ortaya koymakta idi. Sanatçı, bütün çalışmalarının temelinde geçmişinin yattığına ve onu geçmişe, şimdiye ve geleceğe bağladığına inanır.

⁵ Anonim, '1.Uluslar arası Çağdaş Sanat Sergileri', İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yay. Katalog, İstanbul 1987: 21.

⁶ Anonim, 'Vasıf Kortun'la Söyleşi', Arredamento Dekorasyon,76, 1995: 58.



Şekil 2. Pilav Yeme Yeri, Sarkis, Uluslararası İstanbul Bienali

Uzun yıllar yaşadığı yurt dışından döndükten sonra 1985 yılında ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisine katılmıştır. Sanatçı, yaşamımızın bir parçası olan nesnelerin bizi bugüne kadar izlediğine inanır.1989 yılında 2.Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 yılında 4. İstanbul Bienali’ne katılmıştır. 4. İstanbul Bienali için Antrepo’da hazırladığı Pilav ve Tartışma Yeri’nde Sarkis 1994’te Çukurcuma’dan satın aldığı büyük bir kazan çerçevesinde dairesel bir oturma düzeni kurmuş kazanın tam üzerine de neon ışıklarla “pilav ve tartışma yeri” yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştı. Bienal esnasında sanatçılar burada yemek yiyerek sohbet etmişlerdi.

‘Orientation’ başlıklı bu Bienal’in en önemli kazanımlarından biri Rene Block’un bu bienal ile birlikte Türkiye’de erkek egemenliğinin kırıldığını ve bu sergilerde Türk kadın sanatçıların erkeklerden daha köktenci tavırlar sergilediğini söylemesidir. Ayşe Erkmen,1981 ‘3.Yeni Eğilimler Sergisi’nden başlayarak geleneksel yöntemlerden farklı bir dil kullanmıştır. Doğadan topladığı taşları renk renk

boyayarak sergi mekânı içerisinde ve dışında diğer sanatçıların çalışmaları arasına serpiştirmiştir. Eserlerini sergilerken hazır nesnelere kullanarak, galeri dışı sergileme mekânları seçen sanatçı bazı sergilerinde seçtiği nesnelere kendisini değil fotoğrafını kullanmıştır. Sanatçıya göre ressamın gerçek dünyayı kopyalayarak yaptığı resimlerden farklı değildir bu anlayış. Sanatçı aynı zamanda çektiği fotoğraflardan bakarak yeniden resimler yaparak düzenlemeler oluşturmuştur. ‘Bir Sergi İçin Kompozisyon’ adlı çalışmasında sanatçı, sergi mekân duvarları üzerindeki gerçek havalandırma kapaklarının üzerine kendisinin kopyalayarak ve renk renk boyayarak yerleştirdiği havalandırma kapaklarını yerleştirmiştir. Asılacak olan resimlere aralarda yer kalmıştır. Ve ister istemez havalandırma kapakları resimle bir görsel bir rekabet içerisine girmiştir. Hem yağlı boya resimler hem de bu fonksiyonel kapaklar aynı işlevi paylaşıyorlardı. Sanatçı, acaba hangisi daha gerçektir ve bir resim galerinin içerisinde asıldığında sanat eseri dışarıda ise sanat eseri değil midir? sorusunu gündeme getiriyordu. Aynı şekilde bir başka sergisinde Erkmen, sergi mekânı içerisinde bulunan yangın dolabının daha belirgin hale gelmesi için kapağını kırmızıya boyamıştır. Oysaki bu dolap üzerine görünmemesi için tabloların asıldığı işlevsel bir kapaktır. Ancak bu şekilde işlevine müdahale edilmiş ve bir tablo gibi öne çıkarılmıştır. Yaşamının bir bölümünü Almanya da geçiren sanatçı bu ülkede de eserler üretmiştir. Gerçek mekânlarla yaşama dair izler süren sanatçı, video, ses bantları aracılığıyla canlandırmalar yapmıştır.1994 yılında Berlin’de duvar yıkılmadan önce Türklerin oturduğu bir binanın dış cephesine ‘mişli geçmiş’ ekleri yazmıştır. Sanatçı bir dilin ancak o dili bilenler için bir şey ifade ettiğini dili bilmeyenler için ise yalnızca dekoratif birer işaret olduğunu anlatır. Gerçek bir mekânı sanat nesnesi haline getiren sanatçı, Almanya’da yaşayan Türk işçilerinin ülkeye ilk geldiklerinde yaşadıkları sıkıntıları anlatır. Aynı zamanda ‘mişli geçmiş’ zaman kipi yalnızca Türkçe’ye özgü bir ek’tir. Diğer dillerde yoktur. Türkler genellikle ‘mişli geçmiş’ zamanı sohbet ederken, dedikodu yaparken, başkalarının sözlerini birbirlerine aktarırken kullanırlar. Estetiği ret eden, heykel’in sınırlarını zorlayan, hazır nesne ve gerçek mekânları kullanan sanatçı izleyiciyi düşünmeye, görmeye, ilişkiler kurup, anlamlar oluşturmaya sevk eder.

Canan Beykal, müze ve galeri ortamlarını sanatı korur gibi görünürken, kar amacı gütmelerinden ötürü sanatın gerçek işlevinin dışına çıkan kurumlar olarak görmektedir.⁷ Sanatçı, 1985 yılında ‘Osman Hamdi Beklemesi’ adlı eserini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında Osman Hamdi resimlerinin arkasındaki envanter numaralarının fotoğraflarını çekerek, müzelerin yapıt envanterinde kullandıkları kodlama sistemini sorgulamıştır. Sanatçı, yaptıkları çalışmalarla sanatın aslında bir cinsiyet sorunu olmadığını bunun bir insanlık sorunu olduğunu irdelemiştir. 1987 yaptığı bir diğer çalışmasında hazır nesne olarak eski bir fotokopi makinesi kulla-

⁷ Nancy.ATAKAN, *Arayışlar*, Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, İstanbul 1998: 121.

nan sanatçı, çevresindeki nesnelere toplumsal bildirge olarak kullanırken sözcüklerden, göstergelerden, fotoğraflardan yararlanmıştır. Bu nesnelere toplumsal birer belge olarak kullanmıştır⁸.1988 yılında '5.Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisi için hazırladığı yerleştirmesinde Türkiye'de hastanelerde ölen çocukların ortaya çıkarılması ile ilgili olarak, ölen çocukların giysilerini steril suya basmış ve gerçek hastane kayıtlarından yararlanmıştır.

Fusun Onur, geleneksel heykel malzemesi kullanmaz. Plexiglas, çiçek, fotoğraf, kumaş, tül ,ip v.b gündelik yaşamdan alınan sayısız nesne onun çalışmalarının malzemesini oluşturmaktadır. Margrit Brehm, bu nesnelere arasında kumaşa dikkat çekiyor ve sanatçının çalışmalarında kumaşı seçmesini, onun her an değişebilir bir malzeme oluşuna, yıkanabilirliğine, ütülenebilirliğine, katlanabilirliğine, buruşturulabilirliğine, bağlıyor. Kumaşın aynı zamanda bizim ikinci tenimiz olduğunu belirtiyor.

1985 yılında Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı 'Yaşam-Sanat-Kurgu',Eski Eşyaların Düşü Sergisi, bağlamlarından ve kullanım biçimlerinden arındırılmıştır. Margrit Brehm 'in deyişiyle sanatçı, bizleri adeta Âlice Harikalar Diyarının Âlice 'i gibi hissettirmektedir.

Sanatçının seçtiği nesnelere kendisi için bir öyküsü olabilir. Ancak izleyenin bundan kendi öyküsünü çıkarması gerekir. Onur, düşüncesini ifade ederken kullandığı malzemeler ve biçimlerle şaşırtmacalı bir oyun alanı hazırlar. Hazır nesne kullanır. Sandalyeyi tüle bohçalarla nesnelere alışıl gelmiş kimliklerinden çıkararak adeta kırılmalı bir fetişe dönüşür. Sandalyeyi kullandığı bir başka çalışmasında, obje bu sefer zincirlerle sarılarak hapsedilmiş durumdadır. İşle birebir bağlantı kurulduğunda bir insanın esir alınması duyumsanabilir.

Şeffaflığı seviyorum derken kullandığı tüller ve kumaşlarla çocukluğunda giydiği organze elbiseleri duyumsayan sanatçı, geçici bir malzeme ile bellek için kalıcı ve sonsuz olanı ifade eder.

Savaşın belleklerdeki kalıcı izini yine çocukluk ile ilgili bir enstalasyon ile veren sanatçı, kendine ait bir çocukluk giysisini masanın altına asmıştır. Masanın üzerini aydınlatan lamba dışında mekânın karanlık olması, altın yıldızlı ipe masaya bağlanan asker postallarının içinde siyah tüller arasından yüzleri görünen oyuncak bebekleri belirginleştirmiştir.

Fusun Onur, 1970-75 yılları arası yaptığı heykellerinde genellikle yarı geçirgen malzemeler kullanarak yapıtın her zaman bilinen ile bilinmeyen görünen ile görünmeyen arasındaki sınıra yaklaşmıştır. Onur daha sonraki yapıtlarında hazır nesnelere kullanmıştır. Sanatçı,1980'lerden sonra sanatın özünü irdeleyebilmek için

⁸ Nancy, ATAKAN, *Arayışlar*, Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, İstanbul 1998: 101.

yalnızca hazır nesnelere değil mekan düzenlemelerini de kullanmıştır. Bu düzenlemelerinde, resim çerçevesi içerisinde mi kalmalı? Heykel biçimle mi ilgili olmalı? sorularını irdelemiştir. Sanatçı, 1980'lerde çocukluk anılarını canlandırmaya çalışarak eski eşyaların parçalarını kullanmıştır. Bu kırık dökük nesnelere ve parçaların anıları canlandırır ve hatırlatır⁹.

Sanatçı'ya göre günümüzde insanlar medya bombardımanı altındadırlar. Reklamlar kadın ve erkeğe oynaması gereken rolleri empoze ederken, insanlar kendi benliklerini yitirmekteydiler. Sanat' da aynı durumda idi. Sanatçı, 1990'larda yaptığı çalışmalarında gizemli tanışıklık duygusunu vurgulamak için sıradan nesnelere sıradan bir malzeme ile kaplayarak, paketleyerek anılardaki imgelere göndermeler yapar. Sanatçı için anılarda yerlerin, mekânların ve şehirlerinde önemli bir yeri vardır.

1997 İstanbul Bienal'inde yaptığı bir video ile tanınan Şükran Moral, erkekler hamamına ve geneleve girerek performanslar gerçekleştiren bir sanatçıdır. Toplumda tabu olarak görülen birçok kavramı ele alan sanatçı 'İstanbul Spektrum' adlı 'hamam' performansını Aya İrini'de kendisinin de içinde olduğu performans ile gerçekleştirmiştir. Oldukça tepki toplayan performans, o dönem Türkiye için hayli yeni ve öncü bir tavidir. Gerçi günümüzde bu tarz işler hala yapılmıyor diyebiliriz. Hamam ve geneleve giren ilk kadın olarak sanatçı, oradaki kadınlarla empatik bir deneyim yaşadığını röportajlarında belirtmektedir. Moral, büyürken ruhumuza kazınan korkuların üzerine giderek bir anlamda kendi korkuları ve toplumumuzda yaşayan tüm kadınların 'kötü yola düşme' korkusunu bir anlamda gün yüzüne çıkarıyor. Bu korkunun kendisi ile birebir yüzleşiyor. Bu korkular, baskılar toplumumuzda halen yaşanmaktadır. Halen 'bekâret' ve 'kızlık zarı'nın bir tabu olması aşılamamıştır. Ve kadınlarımız halen bu baskılarla ve korkularla büyümeye, yetişmeye devam etmektedir. Sanatçı, 'hamam' ve 'genelev' performanslarının yanı sıra 'akıl hastanesine' de girerek orada da empatik bir süreç yaşamıştır. Sanatçı için, bu deneyim de aynı 'kötü yola düşme' saplantısına benzer bir korkudan kaynaklanmaktaydı. Küçükken ailemizin onaylayacağı bir evlat rol modelini benimsemediğimiz sürece büyüklerimizin gözünde 'deli' damgası yeme, dışlanma, evlatlıktan ret edilme hatta 'akıl hastanesine' kapatılma tehditleri ile büyümüşüzdür. Toplum'a uyumlu olma istencinin aşılandığı bu mekânda karşı çıkışlara elektro şok ile karşılık verilerek yapılan bir ehlileştirme terapisi, ne derece insancıl ve kabul edilebilir bir yaklaşımdır! Sanatçı yaşadığı bu ortamda gerçek insanların doktorlardan ziyade deliler olduğunu vurgulamaktadır.

⁹ Nancy, ATAKAN, *Araştırmalar*, Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, İstanbul 1998: 101.

1970 İstanbul doğumlu, Canan Şenol'a göre 'Biz kadınlar ebedi cezalılarız'. Kadınların kendilerine ait bir özel hayatlarının olmadığını, nasıl sevişeceği-mizden nasıl yıkanacağı-mıza kadar her şeyin toplum tarafından belirlendiğini söyleyen sanatçı, 1990'lı yılların başından beri toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve kadın bedeninin denetimi arasındaki ilişkiler hakkında çalışmaktadır. Garanti Platform'da yaptığı performansında türbanı ve tayyör'ü sorgulayan sanatçı, bu kostümlerin iktidardaki erkeklerin egemen siyaseti için birer enstrüman olduklarını vurgulamıştır. Bir kimlik olarak kadınlara dayatılan bu kıyafetler içerisinde kadın bedeni üzerinden siyaset' deki, ekonomi'deki değişim süreci yansıtılmaktadır. Kadının modernleşmenin vitrini olarak kullanılmasına, kadının bedeni üzerinde söz sahibi olmadığı, cinsel özgürlüğünü gerçekleştiremeyen kadının sosyal eşitliğinin de eksik kaldığı; eksikliğin ezikliğe, ezilmişliğe dönüşmesinin de kaçınılmaz olduğu... Kadınların üzerindeki cinsel baskının ki bu genlere işlemişçesine bir oto-baskıya; geleneklerin ötesine geçecek kadar, yasalara girecek kadar bir toplumsal olguya dönüşmüştür. Kadının içinde yaşadığımız maço-maganda erkek egemen toplumda kazanılmış en önemli hakkı 'kutsal analık' gene erkekler tarafından 'kutsal hak' olarak gümüş tepside kadına sunulur.

'İnsan Ne İle Yaşar' kavramının irdelendiği 11. İstanbul Bienali kapsamında yer alan Şenol, 'Çeşme'(2000) adlı çalışmasında bir tiyatro sahnesi fonu gibi siyah örtünün önünde sallanan bir çift şişkin kadın göğsünü kullanmıştır. Göğüslerden ağır ağır, sürekli süt akmaktadır. Video da süt akarken bir yandan da damlayan süt sesini duyulmaktadır.

Sanatçı, bir başka çalışması(2009) tarihli 'İbretnüma' adlı animasyonu ile baş karakter olan kadın aracılığıyla evlilik ve aile kurumlarının baskıcılığını, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bir meta haline getirilmesini anlatmaktadır.



Şekil 3. Canan Şenol, 'İbretnuma'

Türkiye de 1986 yılından itibaren düzenlenmeye başlayan bienal etkinlikleri, 1980-2000 yılları arasında yoğun bir biçimde görülen çağdaş sanat hareketleri içinde, getirdiği yeni sergi anlayışı ve uluslar arası düzeyde bir etkinlik olma niteliği ile öne çıkmaktadır.

Bienal etkinlikleri, tarihi mekânların çağdaş yorumlarla yeniden sunumu, önerilen kavramlar, öne çıkan sanatçılar, seçici komisyonlar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk sanat ortamını önemli derece de etkilemiştir.

Dünyanın çeşitli yerlerinde düzenlenen bienal etkinliklerinin en önemli özelliği irdelediği kavramlardır. Bu kavramlar genellikle tüm insanları ve toplumları ilgilendiren ortak sorunsallardır. Türkiye de düzenlenen bienallerin irdeledikleri kavramlara bakıldığında Asya-Avrupa Bienalleri ortak bir kavram önermezken İstanbul Bienalleri farklı kavramsal sorunsallarla dikkat çekmiştir. 1.ve 2. İstanbul Bienalleri 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat' kavramları ile çağdaş yorumların sergilenmesini mümkün kılmıştır. 3. İstanbul Bienali 'Kültürel Farklılıkların Yeniden Üretimi' sorunsalı irdelenirken 4. İstanbul Bienalinde 'Orientation-Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü' kavramı masaya yatırılmıştır. Rene Block, bu kavram ile ilgili olarak 'doğulu diye nitelediğimiz sanatçılar, kendi doğulu kültürleriyle yoğrulmuştur. Bu nedenle de doğal olarak bu gelenekten yararlanan sanatçılar, Uluslar arası anlaşılır sanat dili-

nin estetiğinden yararlısalar da bu gelenek eserlerinde hissedilir' der¹⁰ 5. İstanbul Bienali, 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler' kavramını içermekteydi. Küratör Rosa Martinez'in belirlediği bu kavram sanılanın aksine ciddi bir açılıma gönderme yapmakta idi. Suçun, cinayetlerin, katliam ve savaşların kol gezdiği, tüketimin hat safhalara geldiği, ırk, dil, din ayrımı yapıldığı bir dünyada biçimsel bir estetikten bahsetmek oldukça sığ kalmakta idi. 6. İstanbul Bienalinin düzenleyicisi Paolo Colombo'da Rosa Martinez gibi şiirsellikten hareket eder. 'Tutku ve Dalga' kavramının irdelendiği bienal'de jeopolitik açıdan önemli bir yere sahip olan İstanbul'da birçok yapıta konu olan bir öge olmuştur.

KAYNAKÇA

- ANONİM, '1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri', İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının Yay. Katalog, İstanbul 1987.
- ANONİM, 'Vasıf Kortun'la Faks-Söyleşi', Arredamento Dekorasyon, 76, 1995.
- ATAKAN, Nancy, *Arayışlar*, Yapı Kredi Kültür ve Yayıncılık, İstanbul 1998.
- BÜYÜKÜNAL, Feriha, 'Fusun Onur ile söyleşi', Sanat Çevresi, Sayı:136, 1990.
- BLOCK, Rene, 'İstanbul'a Nasıl Bir Sanat Bienali', Hürriyet Gösteri, 179,1995.
- BREHM, Margrit, *From Far Away So Close*, Staatliche Kunsthalle Baden Baden; Almanya 2001.
- ERZEN, Jale, *Cumhuriyet'in Son Çeyreğinde Sergiler*, *Bilanço '98: Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası – Tarih Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul 1999.
- KÖKSAL, Aykut, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, *Bilanço '98: Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı Ortak Yayımları, İstanbul 1999.
- NİRVEN, Nur, *Plastik Sanatlarda İstanbul Çıkartması*, Güneş Gazetesi, 1989.
- SÖNMEZ, Necmi, *Türkiye de Çağdaş Sanat:1983-1994*, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi-14, İletişim Yayınları, İstanbul 1996.

¹⁰ Rene,BLOCK, 'İstanbul'a Nasıl Bir Sanat Bienali', Hürriyet Gösteri, 179, 1995: 21.