174969

1990 SONRASINDA TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI VE KİMLİK SORUNSALI

İsmet Meltem UŞAR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, Ekim 2006

KABUL VE ONAY

İsmet Meltem UŞAR tarafından hazırlanan "1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı" başlıklı bu çalışma, 04.10.2006 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Başkan-Danışman)

Doç. Dr. Mustafa S. AKPOLAT

Yrd. Doç. Dr. Muammer BOZKURT

Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA

Öğr. Gör. Dr. Pelin ŞAHİN TEKİNALP

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04/10/2006

İsmet Meltem UŞAR

ÖZET

UŞAR, İsmet Meltem. *1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ekim 2006

Video sanatı, taşınabilir kameraların ortaya çıkışı ve yaygınlaşması ile birlikte oluşan, ancak kökeni fotoğrafa ve modern sanat akımlarına kadar dayanan bir sanat biçimidir. Video sanatına zamanla, monitörden kameraya kadar birçok teknolojik gelişme ile birlikte bilgisayar teknolojisi de eklenmiş ve video sanatının kapsamı genişlemiştir.

Video sanatı, video performans, video enstalasyon ve video film gibi farklı biçimlerde ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Ancak video sanatının oluşumunda etkili olan en önemli gelişmelerden biri, televizyonun bir medya olarak ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıdır. Sanatçılar, televizyona ve onun körüklediği kitle kültürüne, televizyon monitörü ve videoyu, kimi zaman, televizyon kanallarını da kullanarak tepkilerini görselleştirmişlerdir. Araca eleştiri, yine aracın kendisi kullanılarak getirilmiştir. İlerleyen dönemlerdeki konular, videonun olanaklarını araştırmaya ve farklı sosyolojik konuları yansıtmaya yönelik olmuştur. Video bu dönemlerde, bir ayna gibi, yansıtıcı olarak algılanmış ve kullanılmıştır.

'Türkiye'de 1990 Sonrasında Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı' başlıklı çalışmada, 1960'larda başlayan ve yaygınlaşan video sanatının kökeni televizyona bağlı olarak incelenmiş, dünyadaki tarihsel gelişimi yansıtılmış ve Türkiye'deki video sanatı tarihsel bir perspektif ile gösterilmeye çalışılmıştır. Video sanatının Türk sanat ortamındaki yeri ve ele aldığı kavramlar ortaya konmuştur. Bu dönemde Türkiyeli sanatçılar özellikle kimlik konusu üzerine eğilmişlerdir. Kimlik konusu, kültürel kimlik, kent kimliği, etnik kimlik, göç, öteki, cinsiyet gibi kavramlar bağlamında ele alınmıştır.

Türkiye'de video sanatının öncülerinin multi-medya çalışmaları 1980'lerin sonunda görülmeye başlanmıştır. Ancak 1970'lerde Avrupa'da yaşayan Türk sanatçılar da bu alana ilgi duymuş ve yurt dışında video çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. 1990'ların başında ise, videonun olanakları sanat alanında daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Ancak video sanatının Türkiye'de yükselişe geçtiği dönem 2000'li yıllar olmuştur.

Özellikle genç sanatçıların ilgisi, gerçekleştirilen çeşitli sanat etkinlikleri ve bu dönemde açılan güncel sanat merkezleri, diğer güncel sanat biçimleri ile birlikte video sanatının da sergilenme alanı bulduğu bir ortam yaratmıştır. Bunun yanı sıra 1990 sonrasında, özellikle 2000'li yıllarda gerçekleştirilen yurt dışı etkinliklerde de Türk video sanatı örnekleri yer almıştır. 1990'ların sonu ve 2000'li yıllarda Türkiye'de, sadece video sanatına yer veren etkinlikler de gerçekleştirilmiştir.

Çalışma kapsamında, Dünya'da video sanatının kökeni, gelişimi ve tarihçesinin ardından, Türkiye'de video sanatının yaygınlaştığı ortam ve bu ortamda sanat alanındaki genel sorunsallar anlatılmıştır. Türkiye'deki video sanatının tarihsel gelişimi ve sorunsallarının ardından, kimlik konusunu, etnik kimlik, cinsiyet ve göç olguları bağlamında ele alan sanatçılardan belirlenen örneklere yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler:
Türk Video Sanatı, Video Sanatı, Video Performans, Video Enstalasyon, Kimlik

ABSTRACT

UŞAR, İsmet Meltem. Video Art and Identity Problem in Turkey after 1990, Master's Thesis, Ankara, October 2006

Video art is a kind of art which came into existence with the emergence and expansion of portable cameras but its roots go back to photography and modern art movements. In the course of time, as well as a number of technological developments from monitors to cameras, the scope of video art enlarged with the addition of computer technology.

Video art came into existence and expanded in different forms, like video performance, video installation and video film. But one of the most important evolutions that account for video art, is the emergence and the expansion of television as media. Artists showed their reactions on television and the mass culture has fomented by television, by using television monitor and video and even, from time to time, television channels. The criticism of the instrument is passed by again making use of the same instrument. The topics of the advancing terms were devoted to search for the facilities of the video and to reflect diverse sociological issues. In this period, video was perceived and used as a reflector, like a mirror.

In our study named as: "Video Art and Identity Problem in Turkey after 1990", the roots of video art that emerged in America in late 1960s and prevailed in Europe, was analyzed in terms of television, its historical progression in the world was reflected and the video art in Turkey was tried to be shown from a historical perspective. The position of video art in the Turkish art environment and the problematic concepts were stated. Especially, the artists and their studies that stand out in the context of identity problem were evaluated in a detailed way.

The multi-media studies of the pioneers of video art in Turkey began to be seen in late 1980s. Turkish artists living in Europe were interested in this field in the 1970s and performed their video works abroad. In the beginning of the 1990s, the facilities of video began to be used more often in the field of art. But the period of elevation for video in Turkey began by 2000s. Especially the interest of young artists, various art

activities performed, and contemporary art centers that were opened at this time, created a medium where video art found a place to be exhibited as well as other kinds of contemporary art. Together with this, in the activities performed abroad after 1990s, especially in the 2000s, samples of Turkish video art were exhibited.

In the scope of our study, after the origins, progression and history of the video art in the world; the medium in Turkey in which video art was expanded and the general problems in the field of art were stated. After the historical progression of video art and its problems in Turkey, samples of the artists who took on the topic of identity in the contexts of ethnical identity, gender and immigration facts were given.

Key Words

Turkish Video Art, Video Art, Video Performance, Video Installation, Identity

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....i

ABSTRACT.....iii

İÇİNDEKİLER.....v

FOTOĞRAF LİSTESİ.....xi

ÖNSÖZ.....xiii

1. GİRİŞ.....1

2. VİDEO SANATININ KÖKENİ VE TARİHSEL SEYRİ.....12

2. 1. VİDEO SANATININ KÖKENİ.....12

2. 2. VİDEO SANATININ TARİHSEL SEYRİ.....16

2. 2. 1. 1990 Öncesinde Dünyada Video Sanatı.....16

2. 2. 2. 1990 Sonrasında Dünya'da Video Sanatı.....52

3. TÜRKİYE'DE 1990–2005 TARİHLERİ ARASINDA GENEL SANAT ORTAMI VE SORUNSALLARI.....64

3. 1. KONULAR BAĞLAMINDA KURUM, SANATÇI VE SERGİLER.....64

3. 1. 1. Bazı Sergilerden Örneklerle Dönemin Sanat Ortamı ve Sorunsalları.....65

3. 1. 1. 1. "Farklılık".....65
3. 1. 1. 2. "Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet)".....66
3. 1. 1. 3. "Azınlık".....66
3. 1. 1. 4. "Rüçhan Şahinoğlu-Ayşen Urfalıoğlu".....67
3. 1. 1. 5. "Manzara".....67
3. 1. 1. 6. "Medya Meşhurları".....68
3. 1. 1. 7. "Tepeler Arasında Tablo".....69
3. 1. 1. 8. "Sanat ve Modaları".....69
3. 1. 1. 9. "Yerli Malı".....70
3. 1. 1. 10. "Ortak/Hayat Bilgisi".....70
3. 1. 1. 11. "İzleyenin İtirafları".....70
3. 1. 1. 12. "İlahi Komedya".....71
3. 1. 1. 13. "İmaja Güveniyoruz".....72
3. 1. 1. 14. "Update 2.0".....72
3. 1. 1. 15. "Tehlikeli Şeyler".....73
3. 1. 1. 16. "Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum".....74

3. 1. 1. 17. "60 Yıl 60 Sanatçı"....74
3. 1. 1. 18. "Yaya Sergileri"....74
3. 1. 1. 19. "Aileye Mahsustur"....75
3. 1. 1. 20. "İşaretler Şehrini Okumak"....76
3. 1. 1. 21. "Gelecek Demokrasi"....76
3. 1. 1. 22. "Hayalet Çizgi"....76
3. 1. 1. 23. "Sfenks Seni Yiyip Yutacak"....77
3. 1. 1. 24. "Çok Kültürlü Kimlik: Kültürel Miras, Sanat, İmge"....78

3. 2. GÜNCEL SANAT MERKEZLERİNİN VİDEO SANATININ YAYGINLAŞMASINA ETKİLERİ....78

3. 2. 1. Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi....78

3. 2. 2. Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi....81

3. 2. 3. İstanbul Modern....82

3. 2. 4. Alternatif Mekanlar....83

3. 3. SANAT ETKİNLİKLERİ VE VİDEO SANATINA KATKILARI....84

3. 3. 1. Uluslararası İstanbul Bienali, Kavramları ve Bienale Katılan Türk Video Sanatçıları....85

3. 3. 1. 1. "5. Uluslararası İstanbul Bienali"....85
3. 3. 1. 2. "6. Uluslararası İstanbul Bienali"....86
3. 3. 1. 3. "7. Uluslararası İstanbul Bienali"....87
3. 3. 1. 4. "8. Uluslararası İstanbul Bienali"....88
3. 3. 1. 5. "9. Uluslararası İstanbul Bienali"....89

3. 3. 2. Türk Sanatçıların Katıldığı Bazı Yurtdışı Etkinlikler ve Kavramlarından Örnekler....90

3. 3. 2. 1. "Modernlikler ve Bellekler", 47. Venedik Bienali....90
3. 3. 2. 2. Manifesta 2....90
3. 3. 2. 3. 24. Uluslararası Sao Paolo Bienali....91
3. 3. 2. 4. "İskorpit"....91
3. 3. 2. 5. 48. Venedik Bienali....91
3. 3. 2. 6. "I'm Another"....92
3. 3. 2. 7. "Hiçbir Yerden"....92
3. 3. 2. 8. "Erken Bahar-İstanbul'dan Yeni Sanat"....92
3. 3. 2. 9. "2000 Yılında Dünya Sanatı"....93
3. 3. 2. 10. "Iturin Bahçe", 49. Venedik Bienali....93
3. 3. 2. 11. "Şehrin İşaretleri"....94
3. 3. 2. 12. "10. Asya Bienali"....94
3. 3. 2. 13. "4. Gwangju Bienali"....95
3. 3. 2. 14. "Manifesta 4"....95
3. 3. 2. 15. "4. Setinye Bienali"....95
3. 3. 2. 16. "4. Uluslararası Dijital Sanat Sergisi"....96

3. 3. 2. 17. "Kısa&Keskin".....96
3. 3. 2. 18. "İstanbul: Tutsak Hayaller".....97
3. 3. 2. 19. "In Limbo".....97
3. 3. 2. 20. "Balkanların Koynunda".....97
3. 3. 2. 21. "Call Me İstanbul".....98

3. 3. 3. Diğer Etkinlikler ve Bu Etkinliklerin Çağdaş Sanat Ortamına Katkıları.....98
3. 3. 3. 1. Genç Etkinlik.....98
3. 3. 3. 2. Yeni Öneriler Yeni Önermeler Sergileri.....100
3. 3. 3. 3. Diğer Etkinlikler.....105

4. TÜRKİYE'DE VİDEO SANATININ TARİHSEL SEYRİ.....107
4. 1. 1990 ÖNCESİNDE VİDEO SANATININ TÜRK ÖNCÜLERİ.....107
4. 1. 1. Nil Yalter.....107
4. 1. 2. Teoman Madra.....109
4. 2. 1990'LARDA TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI.....111
4. 2. 2000'LERDE TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI.....125

5. VİDEO SANATINDA KİMLİK SORUNSALI VE TÜRK SANATÇILARDAN BİR SEÇKİ.....158

5. 1. KUTLUĞ ATAMAN.....159
5. 1. 1. Semiha b. Unplugged.....160
5. 1. 2. WWWW (Peruk Takan Kadınlar).....161
5. 1. 3. Ruhumu Asla.....163
5. 1. 4. Fasit Daire.....164
5. 1. 5. Veronica Read'in Dört Mevsimi.....165
5. 1. 6. 1+1=1.....166
5. 1. 7. On İki.....167
5. 1. 8. Küba.....168

5. 2. GÜLSÜN KARAMUSTAFA.....169
5. 2. 1. Kültür Projesi.....171
5. 2. 2. Dışarıdan.....172
5. 2. 3. Kişisel Zaman Dörtlüsü.....172

5. 2. 4. Büyücülük.....174
5. 2. 5. Erkek Ağlamaları.....174
5. 2. 6. Merdiven.....176
5. 2. 7. Muhacir.....177
5. 2. 8. Duvarlar Örülürken.....178
5. 2. 9. Mükafatsız Fedakarlıklar.....179
5. 2. 10. Terzi Dikişi.....179

5. 3. ESRA ERSEN.....180
5. 3. 1. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım.....181
5. 3. 2. Burası Disney Dünyası.....182
5. 3. 3. Ale Orası Neresi?.....182
5. 3. 4. İsveççe Konuşabilseydiniz.....183
5. 3. 5. Penaltı Alanında.....184
5. 3. 6. Hamam.....185
5. 3. 7. Erkek ve Kız Kardeşler.....186
5. 3. 8. Hangisini Seçtin?.....187
5. 3. 9. Üçüncü Kattaki Paraşütçü, Çamaşırhanedeki Kuşlar.....187

5. 4. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN.....188
5. 4. 1. Sözcüklerden Sonra.....189
5. 4. 2. Uçak Elbise.....191
5. 4. 3. Temporal Meditations.....191
5. 4. 4. Mekandan Yolculuğa.....192
5. 4. 5. Anaesthetics.....194
5. 4. 6. Olmayan Varolma.....194
5. 4. 7. Şefkat Yorgunluğu.....195

5. 5. CANAN ŞENOL.....197
5. 5. 1. Arayış.....198
5. 5. 2. Bitmeyen Örgü.....199
5. 5. 3. Makas.....199

5. 5. 4. Çeşme....200
5. 5. 5. Bebek Evi....201
5. 5. 6. Bir Bardak Sıcak Şekerli Su....202
5. 5. 7. Bir Günün Hikayesi....203
5. 5. 8. Dök Asidi Haydar....204

5. 6. ŞENER ÖZMEN....205
5. 6. 1. Tate Modern Yolu....205
5. 6. 2. Çıkış....206
5. 6. 3. The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet....207
5. 6. 4. Bizim Köy....208

5. 7. FİKRET ATAY....209
5. 7. 1. Asilerin Dansı....210
5. 7. 2. Hızlı ve En İyi....211
5. 7. 3. Pompa....212
5. 7. 4. Bang Bang....213
5. 7. 5. Timica, 2004....214
5. 7. 6. Lola'nın Hikayesi....215

5. 8. GÜLSEN BAL....215
5. 8. 1. Kirli Aynaların Şeffaflığı....216
5. 8. 2. Yansıtılmış Öteki....217
5. 8. 3. Canlı Yüz....217
5. 8. 4. Gözaltı....218
5. 8. 5. İçten Dışa Bakış....219
5. 8. 6. Öteki Olarak Yermek....220
5. 8. 7. Screened Out....220
5. 8. 8. Bedensiz Ses....221
5. 8. 9. Ekrandaki Ben....222
5. 8. 10. Ennui, Vacui....224

5. 9. BERAT IŞIK....224

5. 9. 1. Sapık 226
5. 9. 2. Gözleri Tamamen Kapalı.....226
5. 9. 3. Karanlıkta Dans 227
5. 9. 4. Keşke Burada Olsaydınız.....227
5. 9. 5. Dur Etrafın Çevrildi.....227

6. SONUÇ.....228

7. KATALOG.....234

8. KAYNAKÇA.....263

EKLER

EK–1. SANATÇILARLA GERÇEKLEŞTİRİLEN SÖYLEŞİLER

EK–2. SANATÇI DOSYALARINDAN METİNLER

EK–3. SANATÇILARIN ÖZGEÇMİŞLERİ

FOTOĞRAF LİSTESİ

Foto. 1. Wolf Vostell, *De Colagge sergisinden görüntü*, 1963.

Foto. 2. Joseph Beuys, *Filz-Tv*, 1968.

Foto 3. Wolf Vostell, *Sun In Your Head*, 1963.

Foto 4. Bruce Nauman, *Pulling Mouth,* 1969.

Foto 5. Nam June Paik, *Tv Garden*, 1974.

Foto 6. Nam Juna Paik, *Global Grove*, 1973.

Foto 7. Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968.

Foto. 8. Nam Juna Paik, *Good Morning Mr. Orwell,* 1984.

Foto. 9. Steina ve Woody Vasulka'nın 1971 yılında kurduğu The Kitchen adlı mekanlarında gerçekleştirilen bir performanstan görüntü.

Foto. 10. Steina ve Woody Vasulka, *Golden Voyage*, 1973.

Foto. 11. Ed Emshwiller, *Sunstone*, 1979.

Foto. 12. Dara Birnbaum, *Kiss The Girls: Make Them Cry*, 1978–79

Foto. 13. Peter Campus, *Campus Interface,* 1972.

Foto. 14. Bill Viola, *Hatsu Yume*, 1981

Foto. 15. Bill Viola, *The Theater of Memory,* 1985.

Foto. 16. Les Levine, *Iris*, 1968

Foto. 17. Gary Hill, *Primarily Speaking,* 1981-1983.

Foto. 18. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973.

Foto. 19. Frederike Pezold, *Beş TV Elementi*, 1975.

Foto. 20. Klaus vom Bruch, *Propeller Tape*, 1979

Foto. 21. Klaus vom Bruch, *Azimut*, 1985.

Foto. 22. Catherine İkam, *Fragments of an Archetype, a Tribute to Leonardo Da Vinci*, 1980

Foto. 23. Marie-Jo Lafontaine, *Victoria,* 1987.

Foto. 24. Fabrizio Plessi, *Bronx*, 1985.

Foto. 25. Franziska Megert, *Arachne-Vanitas*, 1991.

Foto. 26. Gary Hill, *Tall Ships,* 1992.

Foto. 27. Bill Viola, *Tiny Deaths*, 1993.

Foto. 28. Willie Doherty, *Somewhere Else*, 1998.

Foto. 29. Matthew Barney, *Cremasters*, 1994...

Foto. 30. Gillian Wearing, *Dancing In Peckham*, 1994.

Foto. 31. Maria Marshall, *When i grow up, i want to be a cooker*, 1998.

Foto. 32. Peter Sarkisian, *Salinim*, 1999.

Foto. 33. Sam Taylor-Wood, *Atlantic*, 1997.

Foto. 34. Bjorn Melhus, *Sometimes*, 2003.

ÖNSÖZ

Türkiye'de, 1990 sonrasında yaygınlaşmaya başlayan ve 2000'li yıllarda doruk noktasına ulaşan video sanatının kronolojisini sunan ve özellikle de kimlik konusunu sorunsallaştıran sanatçılar üzerine eğilen çalışma, bu konuya dair düzenli ve ayrıntılı bir materyalin bulunmaması üzerine, danışman hocam Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN'ın önerileri ve yönlendirmeleriyle gerçekleştirilmiştir. Katkılarından dolayı kendisine teşekkür ederim.

Çalışmam süresince görüşmelerde bulunduğum ve söyleşi yaptığım sanatçılar, çalışmamın seyrinde önemli bir rol oynamıştır. Gülsün KARAMUSTAFA, Muammer BOZKURT, Canan ŞENOL, Genco GÜLAN, Şener ÖZMEN ve Gülçin AKSOY'a, bana vakit ayırdıkları ve sorularımı yanıtladıkları için teşekkür ederim. Ayrıca, Gülsen BAL'a da, internet üzerinden sağladığımız haber ağı ile bana yardımcı olduğu ve çeşitli materyaller gönderdiği için teşekkür ederim. Adı geçen sanatçılara, benimle arşivlerini paylaştıkları için ayrıca teşekkür etmek istiyorum.

Çalışmam boyunca bana çevirilerimde yardımcı olan Didem TAYLAN ve Dinçer ŞİRİN'e, tezim için gerekli materyalleri edinmemde yardımcı olan Volkan ve Gülseren ÇETİNKÖK'e, benimle dergi arşivlerini paylaşan tüm arkadaşlarıma, yazdıklarımı okuyarak düzeltmeler öneren Andaç HONGUR ve Aslı GÜNDOĞDU'ya yaptıkları için teşekkürü bir borç bilirim. Sunumum sırasında kullandığım görsel malzemenin montajı için yardımcı olan Duygu KARAHAN ve Ulaş AKSAN da, bana vakit ayırdıkları için teşekkür ediyorum.

Tezim süresince, özellikle tezimin son dönemlerinde, sabırla beni destekleyen ve dinleyen aileme ve yakınlarıma, anlayışları ve desteklerini benden esirgemedikleri için teşekkür ederim.

1. GİRİŞ

Teknik gelişmeler tarihin her döneminde sanat anlayışını ve sanat biçimlerini etkilemiştir. Sanat her zaman toplumsal olguları ve teknolojiyi içerisinde barındırmış, toplumu da şekillendirmiştir. Televizyon yayıncılığı ve taşınabilir video kameralar gibi teknolojik olanaklar ile görüntü ve sesin kolaylıkla çoğaltılabilir olduğu görülmüştür. Bu gelişmeler sanatçılar için yeni bir anlatım biçiminin sinyallerini vermiştir.

Video sanatı ortaya çıkmadan önce sanatçılar, televizyon üzerine düşünmeye başlamış ve televizyonun olanaklarını araştırmışlardır. Örneğin; 1950'li yıllarda komedyen Ernie Kovac, televizyon sinyallerini bozarak gerçekleştirdiği denemeler ve televizyon programlarıyla yeni bir dil oluşturmuştur. Jean-Chirostophe Averty, sürrealizmin etkilerini de barındırarak, video hilesi dediği terimi yaratmıştır. Bu iki isim, dünyadaki video sanatçılarına eleştirel sayılabilecek bakışları ile yol göstermişlerdir.

Video sanatının ortaya çıkışında etkili olan en önemli unsur, televizyon yayıncılığı ve bununla birlikte ilerleyen kitle kültürü olgusu olmuştur. Sanatçılar, bir medya olarak televizyonu, yine aracın kendisini kullanarak eleştirmişlerdir. Televizyon monitörünün sanat nesnesi olarak kullanıldığı bu eleştirel çalışmalar, video sanatının öncü hareketleri olarak kabul edilmiştir.

Aynı dönemlerde Türkiye'de video sanatına dair herhangi bir çalışma gerçekleşmediği gibi henüz televizyon yayınları da başlamamıştır. Türk sanatçılar, geleneksel anlayışla sanat yapıtları üretmeye devam etmişlerdir. Performans sanatı gibi sanat biçimlerinin öncüsü olan bazı çalışmalar görülmekle birlikte, bu çalışmalar da geleneksel sanat anlayışına bir eleştiri olarak ortaya çıkmamış, geleneksel sanatla birlikte ilerlemiştir.

Türkiye'de video sanatının tarihsel perspektifi, Avrupa ve Amerika'dan farklı bir seyir kaydetmiştir. Dünya'da 1960'larda görülmeye başlanan video sanatı uygulamaları Türkiye'de ilk öncü sanatçıların çalışmaları ile birlikte 1980'lerin sonunda filizlenmeye başlamıştır. Ancak 1970'lerde Avrupa'da yaşayan Türk sanatçılardan videoya ilgi duyanlar ve video çalışmaları gerçekleştirenler olmuştur. Nil Yalter 1970'lerde

Fransa'da yaşayan bir Türk sanatçı olarak video ile tanışmış ve video işler gerçekleştirmeye başlamıştır. Teoman Madra ise 1980'lerin sonunda, televizyon monitörü ve bilgisayar kullanarak elektronik resimler oluşturmuş ve video sanatının Türkiye'deki öncü çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Video sanatı, 1990'dan itibaren Türkiye'de görülmeye başlanmıştır. Ancak video sanatı uygulamalarının yaygınlaşması 1990'ların sonu ve 2000'li yılların başına denk düşmüştür. Türk sanatçılar bu dönemlerde videoyu yeni bir anlatım aracı olarak görmüş ve olanaklarından yararlanmışlardır.

Bizi bu çalışmayı gerçekleştirmeye yönlendiren, Türkiye'de video sanatını tarihsel ve sanatsal bağlamda irdeleyen genel ve ayrıntılı bir başvuru kaynağının olmayışıdır. Bu alandaki yayınlar oldukça sınırlıdır. Var olan kaynaklar, videonun teknik olanaklarına eğilmekte ya da video sanatının dünyadaki tarihsel gelişimini ele almaktadır. Lisans eğitimimi Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünde tamamlamam ve Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde sürdürdüğüm yüksek lisansım sırasında Öğretim Üyesi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın yürüttüğü Çağdaş Sanat Akımları dersi kapsamında ele alınan performans sanatı ve videonun peformans sanatında kullanımı konusuna duyduğum ilgi, beni bu çalışmayı gerçekleştirmeye yönlendiren diğer nedenlerdir.

Konu ve Amaç

Çalışmamız öncelikle Türkiye'deki video sanatını tarihsel oluşum ve değişim süreci içerisinde incelemeyi ve bu süreçte iş üretmiş sanatçıları genel bir perspektife yerleştirmeyi amaçlamaktadır.

Türkiye'de video sanatının tarihsel gelişimi ve özellikle de kimlik sorunsalını belli bağlamlarda ele alan sanatçılar, çalışmanın en önemli bölümünü oluşturmaktadır.

Tezde, video sanatı ile ilgili tarih dizinsel bir döküm oluşturulmaya ve genel sanat ortamı yansıtılmaya çalışılmıştır. Öncelikle genel sanat ortamında ele alınan konular belirlenmiş, bu konular arasında ön plana çıkan kimlik konusu; kültürel kimlik, kent

kimliği, etnik kimlik, göç, cinsiyet ve öteki kavramları bağlamında ele alınmış, bu alanda video çalışmaları yapan sanatçılar saptanmıştır.

Konu, dünya video sanatının seyri ekseninde sunulmaya çalışılmış, sanatçıların yaklaşımları ve ele aldığı konular irdelenmiştir.

Araştırma ve Yöntem

Konuyla ilgili olarak Avrupa ve Amerika'da video sanatı ve bugünkü durumunu sanat tarihsel olarak gösteren genel kaynaklar taranmış ve özelde Türkiye'ye odaklanan araştırmaya bir arka plan oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmaya Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi Sanat Odası'nda ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi'nde konumuzla ilgili genel yayın taraması ile başlanmış, video sanatı ile ilgili yabancı kaynaklar saptanmış, bunun yanı sıra, 1945 sonrası çağdaş sanatı anlatan yayınlarda video sanatına ayrılan bölümler de incelenmiştir.

Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) kütüphanesinde bulunan yüksek lisans ve doktora tezleri taranmış, öncelikle video sanatı ile ilgili tezler seçilerek okunmuş, yöntem ve yaklaşımları incelenmiştir. Bu çalışmalarda daha çok video sanatının teknik olanakları sorgulanmış, bazı öncü Türk ve yabancı video sanatçıları da tezlerin kapsamında yer almıştır.

Türkiye'de konuyla ilgili yeterli kaynak bulunmadığından döneme ilişkin süreli yayın taramaları önemli bir yer tutmuştur. Bu aşamada *Cumhuriyet, Radikal, Hürriyet, Milliyet* ve *Yeni Yüzyıl* gazeteleri taranmıştır. Ayrıca, *Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Sanat Dünyamız, rh+ Sanat, Art-ist, Arredamento Mimarlık, Arredamento Dekorasyon* ve *Plato* gibi sanat dergileri de incelenmiştir. Süreli yayın taramaları sonucunda konu ile bağlantılı haber, makale ve söyleşilere ulaşılmış ve bu materyaller arşivlenmiştir. Ayrıca, gazete taramalarının bir bölümü de gazetelerin web sitelerinden gerçekleştirilmiştir.

Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi Sanat Odası tarafından, gazete ve dergilerde çıkan haberlerden derlenmiş olan sanatçı dosyaları, çalışma sırasında kullanılan önemli kaynaklardandır. Ancak Sanat Odası'nda, çalışma kapsamındaki tüm sanatçılara dair böyle bir arşivleme bulunmadığı için, benzer bir dosyalama sistemi, tarafımdan gerçekleştirilmiştir.

Bir diğer önemli başvuru kaynağı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin arşivinde yer alan sanatçı dosyalarıdır. Konuyla ilgili sanatçı dosyaları incelenmiş, sanatçıların bu arşivde yer alan videolarının büyük bir çoğunluğu izlenmiştir. Sanatçı dosyalarında yer alan bilgiler ve video çalışmalarına ait dvd, vcd ve video kasetler, çalışma için ufuk açan kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Teze yön veren en önemli noktalardan biri, çalışmaya dahil olan sanatçılardan bazıları ile gerçekleştirilen görüşmeler olmuştur. Bu sanatçılar, Gülsün Karamustafa, Muammer Bozkurt, Nil Yalter, Şener Özmen, Gülsen Bal, Ferhat Özgür, Güliçin Aksoy ve Canan Şenol'dur. Ancak tezde ele alınan tüm sanatçılarla söyleşi gerçekleştirmek mümkün olamamıştır. Yüz yüze ve elektronik posta aracılığıyla gerçekleştirilen görüşmelerle sanatçıların kendilerinden sağlanan dosyalarında yer alan metinlerden tezde yararlanılmıştır.

Çalışma sırasında, internet ortamında gerçekleştirilen taramalar da etkili olmuştur. Birçok sanatçının kendi web adresleri, yurt dışı ve yurt içi organizasyonların ve çağdaş sanat merkezlerinin internet sayfaları taranmış ve gerekli materyaller elde edilmiştir.

Kaynak, Veri ve Yayınlar

Konuyla ilgili olarak, YÖK ve üniversite kütüphanelerinde gerçekleştirilen kaynak taramaları sonucunda yüksek lisans ve doktora tezlerine rastlanmış, bazı temel kaynaklar belirlenmiştir.

1. Tezler

Konuyla ilgili yeterli Türkçe kaynak bulunmamaktadır. Çoğu yayınlanmamış olmakla birlikte, üniversitelerde yapılmış yüksek lisans ve doktora tezlerinin video sanatı ile

ilgili belli başlı sorunlara değindiği izlenmiştir. YÖK kütüphanesinde yapılan taramada, konuyla doğrudan bağlantılı beş yüksek lisans ve doktora tezine rastlanmıştır. Bu çalışmalardan ilki, Ebru Acar'ın 1994 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Resim Ana Sanat Dalı için Prof. Dr. Kadri Özayten danışmanlığında gerçekleştirdiği "Sanatta Teknoloji Video Sanatı" başlıklı yüksek lisans tezidir. Acar çalışmasında, sanat alanında kullanılan teknolojik araçları ele almış, bu bağlamda, televizyon ve video teknolojisine de değinmiştir. Çalışma kapsamında bazı yabancı sanatçıların birkaç video işinden örnekler sunulmuştur. Türk sanatçılardan Teoman Madra, Nil Yalter, Mehmet Gün ve Onur Eroğlu tanıtılmıştır.

İncelenen bir başka çalışma ise, Alper Altunay'a ait olan 1995 tarihli yüksek lisans tezidir. "Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına Elektronik Görüntü" adlı bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, İletişim Bilimleri Fakültesi için, Prof Dr. Levent Kılıç danışmanlığında hazırlanmıştır. Altunay çalışmasında, video sanatının teknik olanaklarını anlatmıştır. Dünyadan önemli video sanatçılarını anlatan çalışmada, Türk sanatçılardan Nil Yalter'e de yer verilmiştir.

Murat Yoncacı, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Aytaç Katı danışmanlığında hazırladığı "Teknoloji ve Çağdaş Heykel" başlıklı yüksek lisans tezinde, Video Art başlıklı bir bölüme yer vermiştir. Bu bölümde Yoncacı, video sanatının televizyonla olan bağlantısına değinmiş ve Les Levine, Peter Campus, Gary Hill ve Nam June Paik gibi öncü sanatçılara yer vermiştir.

Gürdal Yücel, "Görsel Teknolojideki Gelişmelerin Çağdaş Sanattaki Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezini 2002 yılında, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde, Resim Ana Sanat Dalı için, Yard. Doç Dr. Murteza Fidan'ın danışmanlığında hazırlamıştır. Video sanatının televizyon ile olan bağlantısına değindiği çalışmasında Yücel, dünyaca ünlü bazı sanatçıların video çalışmalarına da yer vermiştir. Video sanatının diğer sanat disiplinleriyle ilişkisini sorgulayan bir bölüm ve yurt dışında gerçekleştirilmiş bazı etkinliklerden örnekler de çalışma kapsamında sunulmuştur.

"Çağdaş Heykel ve Teknoloji" adlı yüksek lisans tezi, 2002 yılında Heniye Oğuzaip tarafından, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, Heykel Ana Sanat Dalı için, Prof. Dr. Cengiz Çekil'in danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında, kitle iletişim araçlarının sanatta kullanımına değinilmiş ve bu bağlamda, televizyon monitörlerini çalışmalarında kullanan Nam June Paik'in işlerinden örnekler verilmiştir.

A. Göknur Gürcan'ın 2003 yılında, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsün'nde, Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'ın danışmanlığında gerçekleştirdiği "Çağdaş Türk Sanatında Performans" başlıklı yüksek lisans tezi, doğrudan video sanatı ile ilgili olmamakla birlikte, videonun, performans sanatında kullanımına değinen bir çalışma olmuştur.

2. Basılı Yayınlar

Türkiye'de video sanatı üzerinde duran kaynaklar oldukça sınırlıdır. Bu kaynaklar; Levent Kılıç'ın derlediği *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış* başlıklı çalışma, Alper Altunay'ın *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı,* Semra Germaner'in *1960 Sonrası Sanat* adlı çalışmalarıdır. Ayrıca, 2005 yılının ikinci yarısında yayınlanmış olan, Muammer Bozkurt'un *Video Sanatı* adlı kitabı da konu ile ilgili olarak son dönemde gerçekleştirilen önemli bir çalışmadır.

Levent Kılıç'ın derlediği *Video Sanatı-Eleştirel Bir Bakış* adlı kitapta, elektronik görüntü ve video sanatı ile ilgili bazı makaleler yer almaktadır. Roy Armes, Stuart Marshall, Brian Winston, Jane Feuer, David Ross, Maureen Turim ve Rosalind Krauss'un makalelerinin yer aldığı bu kitap, çalışmaya ışık tutan önemli bir başvuru kaynağı olarak yer almıştır. Özellikle, video sanatının kökenini ve tarihsel gelişimini farklı bir perspektifle yansıtması bakımından önemlidir. Bu çalışma, video sanatına dair bazı makalelerin Türkçe çevirilerini içermekte ve bu konudaki materyal eksikliğini gidermeye yardımcı olmaktadır.

Muammer Bozkurt, *Video Sanatı* adlı kitabında, video sanatının ortaya çıkmasında etkili olan sanat akımlarına, fotoğraf ve sinemaya değinen bir perspektifle yaklaşmıştır.

"Sanat Nesnesi Olarak Video" başlıklı bölümde, videonun sanat alanındaki farklı kullanımları olan video enstalasyon, video performans ve video film anlatılmıştır. Bozkurt'un kitabında video sanatının tarihçesi, etkinlikler üzerinden geliştirilerek sunulmuştur. Türk sanatçıların çalışmalarına da yer veren bir yayın olarak, çalışma kapsamında önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Kitap ayrıca, video sanatçılarının biyografilerini ve yurt içinde ve yurt dışında video eğitimi veren okulları da tanıtmaktadır. Muammer Bozkurt çalışması kapsamında, video sanatı ile ilgili önemli kaynakların tanıtımını da gerçekleştirmiştir.

Alper Altunay'ın *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı* başlıklı çalışması, sanat ve teknoloji ilişkisini yansıtmaktadır. Mekanik sanattan elektronik sanata geçişin nedenleri, teknolojik ve toplumsal nedenler olarak ayrı ayrı ele alınmıştır. Çalışma kapsamında, video sanatının dünyada öncüsü olarak kabul edilen Nam June Paik'in işlerine de yer verilmiştir. Bunun yanı sıra çalışma, video sanatının performans sanatı ile ilgisini de dünyadan örneklerle sunmakta, video sanatı ve beden ilişkisini sorgulamaktadır.

Semra Germaner'in *1960 Sonrası Sanat* adlı kitabında "Video Art" başlığı altında, video sanatına dair bir tanımlama geliştirilmiştir. Video sanatının olanaklarının anlatıldığı çalışmada ayrıca, video sanatının tarihsel gelişiminde önemli rol oynayan bazı sanatçılara da kısaca yer verilmiştir.

Konuyla ilgili olarak genel bir perspektif belirleyen ve çalışma kapsamında yararlanılan belli başlı yabancı kaynaklar; Frank Popper'in *Art of The Electronic Age*, Michael Rush'ın *Video Art,* Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinde yer alan "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", Doug Hall ve Sally Jo Fifer'ın editörlüğünde hazırlanan *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art,* Helmut Friedel'in *Video Art in The Federal Republic of Germany* ve John G. Hanhardt'ın editörlüğünde hazırlanan *Video Culture: A Critical Investigation*'dır.

Frank Popper'in *Art of The Electronic Age* adlı çalışması, elektronik sanatın gelişimini, teknoloji ve sanat ilişkisini, video sanatının tarihçesini ve videonun sanat alanındaki

farklı kullanımlarını ele alan bir temel başvuru kaynağıdır. Çalışmada, video sanatının gelişimini anlatan bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümde, video sanatının öncü Türk sanatçısı Nil Yalter'e de yer verilmiştir. "Video Art" başlığı altında, video enstalasyon, video film ve video performans tanıtılmıştır.

Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art başlıklı çalışma da, video sanatına dair makalelerin yer aldığı bir derleme kitaptır. Doug Hall ve Sally Jo Fifer'ın editörlüğünde hazırlanmıştır ve aynı bakış açısıyla, John G. Hanbardt editörlüğünde hazırlanan *Video Culture: A Critical Investigation* adlı çalışma ile birlikte, bu çalışma kapsamında önemli bir başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır.

Helmut Friedel'in *Video Art in The Federal Republic of Germany* adlı kitabı ise, Almanya'da video sanatının nasıl başladığı ve yaygınlaştığı üzerine önemli bir başvuru kaynağı olmuştur.

Michael Rush'ın *Video Art* adlı kitabı, video sanatının kökenini, tarihsel gelişimini, televizyonun gelişmesine bağlayan anlatımıyla, video sanatını tarihsel bir perspektifle yansıtan ve dünyaca ünlü video sanatçılarına yer veren bir çalışma olarak önemli bir kaynaktır. Video sanatı, video film, video enstalasyon ve video performans gibi farklı uygulamalarıyla anlatılmıştır. 2000 yılından sonra gerçekleştirilen bazı çalışmalara ve önemli sanatçılara da yer verilmektedir.

Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı eserinde yer alan "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makale, teknoloji ve sanat ilişkisini açıklamaktadır. Bu çalışma da, tezin yönelimi açısından önemli bir başvuru kaynağı olmuştur.

Soru ve Sorunlar

Çalışma kapsamındaki en önemli sorulardan biri, genel sanat ortamında ve bununla bağlantılı olarak video sanatında ağırlıklı olarak konuların ne olduğudur. Bunun yanı sıra, Türkiye'deki video sanatının nasıl bir sanat ortamında geliştiği, tarihsel perspektifi

araştırılmış, ancak ele alınan temel soru, kimlik konusunun video sanatı ile ilgilenen Türk sanatçılar arasında hangi bağlamlarda işlendiği olmuştur.

Kimlik konusunu ele alan sanatçıların seçimindeki ortak kriterler etnik kimlik, göç ve cinsiyet kavramları olmuştur. Arşivlerde gerçekleştirilen araştırmalar, sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmeler ve izlenen videolar, "kimlik" konusunu belirlenen bağlamlarda çalışan sanatçıların seçiminde etken olmuştur.

Çalışma sırasında karşılaşılan en önemli sorun, Türk video sanatına dair yayın eksikliği olmuş ve en önemli bilgiler süreli yayınlardan derlenmiştir. Bu nedenle başlatılan süreli yayın taramaları kadar, elde edilen materyalin düzenlenmesi ve tarihsel bir sıra ile arşivlenmesi de zaman alan bir çalışma olmuştur.

Sanatçıların hepsi ile birebir ilişki kurulması çeşitli nedenlerle mümkün olamamıştır. Öte yandan, sanatçılar tarafından gerçekleştirilen video kayıtlarının bulunamamış olması, sanatçıların bazılarının video işlerini kopyalamayı uygun bulmaması, tezde sözü edilen bazı videoların izlenemesini olanaksız kılmış, bu durum tez sırasında bizi zorlayan konular arasında yer almıştır. İzleme yapılamayan çalışmalar hakkında, sanatçı dosyalarında yer alan ve süreli yayınlardan elde edilen materyaller kullanılarak bilgi verilmeye çalışılmıştır.

Video teknolojisinde yaşanan gelişmeler zaman zaman konu ile ilgili kavram tartışmalarına neden olmaktadır. "Video sanatı" terimi, bilgisayar ve internet gibi teknolojilerin de eklenmesiyle yerini yavaş yavaş "multi-medya" terimine bırakmaktadır. Ancak sanat tarihsel bir perspektifle sunulan bu çalışmada, oluşum anından itibaren bilinen ve yaygın olarak kullanılan "video sanatı" terimi tercih edilmiştir. Video Sanatı başlığının altında, video enstalasyon, video film, video performans ve performans videosu gibi bazı alt başlıklar yer almaktadır. Video enstalasyon, içerisinde monitörün ya da akan görüntünün bulunduğu bir enstalasyonu ifade ederken aynı zamanda bir video işin yerleştirmesini, sergileniş biçimini de ifade etmektedir. Video performans ve performans videosu terimlerinin iç içe geçmişliği de karşımıza bir terminoloji sorunu olarak çıkmaktadır. Öte yandan video performans,

içerisinde akan görüntünün de kullanıldığı performans sanatı uygulamalarını ifade ederken, performans videosu, performans sanatı uygulamalarının video kamera ile kaydedilmesini ifade etmektedir.

Çalışmada yer alan bazı video işlerin yalnızca İngilizce orijinal isimleri verilmiş, Türkçe çevirileri gerçekleştirilememiştir. Bunun en önemli nedeni, bazı yapıt adlarının, sanatçıların türettiği ve anlamlarla oynayan yeni ve özgün isimler olmasıdır. Ayrıca, bazı işlerin isimlerinin doğru çevrilebilmesi için bu işlerin bütününün izlenmesi gerekmiş, ancak bu mümkün olmadığından yapıt ile yapıta konulan ad arasındaki anlam ilişkisi ve söz oyunları konusunda yorum yapmaktan kaçınılmıştır.

Tezin Bölümleri

Tez Giriş, Video Sanatının Kökeni ve Tarihsel Seyri, Türkiye'de 1990–2005 Tarihleri Arasında Genel Sanat Ortamı ve Sorunsalları, Türkiye'de Video Sanatının Tarihsel Seyri, Video Sanatında Kimlik Sorunsalı ve Türk Sanatçılardan Bir Seçki, Sonuç, Katalog, Kaynakça, ve Ekler bölümlerinden oluşmaktadır.

"Video Sanatının Kökeni ve Tarihsel Seyri" başlıklı bölümde, video sanatının kökeni, kitle kültürü ve televizyonla bağlantılı olarak ele alınmış, videonun sanat alanındaki farklı uygulama biçimleri anlatılmıştır. Televizyonun ortaya çıkışı, ilerleyen televizyon teknolojisinin sanat ortamına yansıması, video sanatının dünyadaki oluşumu ve yaygınlaşması, 1960'lardan 2000'li yıllara kadar, tarihsel bir perspektifle farklı bakış açılarını ve sanatsal yaklaşımları sergileyecek biçimde anlatılmıştır.

Çalışmanın, "Türkiye'de 1990–2005 Tarihleri Arasında Genel Sanat Ortamı ve Sorunsalları" başlıklı ikinci bölümünde, Türkiye'de video sanatının ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı sanat ortamı yansıtılmıştır. 1990 sonrasında genel sanat ortamının sorunsalları, Türkiye'de gerçekleştirilen sergilerin kavramları doğrultusunda yer almıştır. Güncel sanat merkezlerinin açılışı, Türkiye'de ve yurt dışında bazı sanat etkinliklerinin düzenlenmesi ve kavramları, video sanatına katkıları bağlamında ele alınan konular arasındadır. Ayrıca bu bölümde, sanat izleyicileri arasında yeni tanınmaya başlanan sanatçılara da yer verilmiştir.

"Türkiye'de Video Sanatının Tarihsel Seyri" başlıklı dördüncü bölümde öncelikle, video sanatının Türk öncüleri ele alınmıştır. Bu sanatçıların işlerinden örnekler sunulmuş ve video sanatına yaklaşımları ve bu sanatın olanaklarını nasıl kullandıkları ortaya konulmuştur. Ayrıca, video sanatında Türk sanatçıların, 1990'ların başından 2005 yılına kadar gerçekleştirdikleri çalışmalardaki sorunsallarına değinilerek, Türkiye'de video sanatının gelişimine ve sorunsallarına dair genel bir perspektif sunulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, videoyu çalışmalarında kullanan yeni isimler yer almaktadır. Adı geçen sanatçılardan Gülçin Aksoy, Muammer Bozkurt, Selda Asal ve Ferhat Özgür ile yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerin ses kayıtları alınmış ve deşifreleri tezin Ekler bölümünde yer almıştır.

Çalışmanın beşinci bölümü, "Video Sanatında Kimlik Sorunsalı ve Türk Sanatçılardan Bir Seçki" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, çalışmalarında baskın bir biçimde kimlik konusunu, etnik kimlik, cinsiyet, göç ve öteki kavramları bağlamında ele alan sanatçılara ve çalışmalarına yer verilmiştir. Sanatçıların kimlik konusunu ele aldıkları çalışmaları, ayrı başlıklar altında irdelenmiştir. Bu bölümde ele alınan sanatçılardan Canan Şenol ve Gülsün Karamustafa ile birebir görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler sırasında alınan ses kayıtlarının deşifreleri Ek-1'de sunulmuştur. Aynı bölümde sözü edilen Şener Özmen'in, elektronik posta yolu ile gönderilen sorulara verdiği yanıtlar da Ek-1'de yer almaktadır. Gülsen Bal ve Esra Ersen ile de internet üzerinden iletişime geçilmiştir.

Sonuç bölümünde, video sanatının Türkiye'de 1990 sonrasındaki yeri görünür kılınmaya çalışılmıştır. Türkiye'deki video sanatı yaklaşımlarıyla dünyadaki video sanatı karşılaştırılarak, Türk video sanatının, dünyadaki yeri ortaya konulmaya çalışılmış ve genel kavramlar üzerinde durulmuştur.

Katalog bölümünde, Türk video sanatçılarının, tezde fotoğrafları bulunan işlerinin ad, süre, tarih, teknik, sergileme, yer aldığı koleksiyon ve arşivler, kaynaklar gibi bilgilerine yer verilmiştir.

Ekler bölümünde, sanatçılarla gerçekleştirilen görüşmelerin deşifreleri, internet üzerinden gerçekleştirilen röportajlar, sanatçı özgeçmişleri ve sanatçı dosyalarından alınan metinler yer almaktadır.

2. VİDEO SANATININ KÖKENİ VE TARİHSEL SEYRİ

Televizyon ve video, kitle kültürüne dahil olan teknolojik yeniden üretim yollarıdır. Bununla birlikte, sanat ortamında, modernist anlatımların yerini postmodernist anlatımlara bırakmasında etkili olmuşlardır. Biriciklik ve kalıcılık, yeniden üretimin var olduğu film ve video sanatında, çokluk ve geçiciliğe dönüşmüştür (Connor 2001: 240). Walter Benjamin'e göre, sanat yapıtı her zaman üretilebilir olmuştur. Sanat öğrencileri ustalaşmak, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak ve diğerleri de kazanç uğruna sonradan çoğaltma yapmışlardır. Ancak sanat yapıtının, teknolojik gelişmelerin kullanımıyla birlikte yeniden üretimi, diğerlerinden daha hızlı bir biçimde sanat yapıtlarının biricikliğini ortadan kaldırmaktadır. Sanat eserinin teknik yolla yeniden üretimi, sanat eserinin "şimdi ve burada"lığını sarsmaktadır (Benjamin 2004: 52- 53).

2. 1. VİDEO SANATININ KÖKENİ

Video sanatının ortaya çıkışı, hemen her sanat dalında olduğu gibi, sadece sanat yapma düşüncesinden kaynaklanmamıştır. Fotoğrafta olduğu gibi videonun, kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma gibi işlevleri, diğer alanların hizmetine sunulmuş, daha sonra sanatsal bağlamda kullanılmaya başlanmıştır (Derman 1995a: 12).

Video sanatının doğuşunu ve tarihsel gelişimini anlayabilmek için öncelikle televizyonun durdurulamaz yayılımını anlamak gerekir. Televizyon, yirminci yüzyılı simgeleyen en önemli araçlardan biridir. Diğer kitle iletişim araçlarından daha baskın bir konumda olmasının nedeni, 'bilgi, eğitim ve eğlence' tekeline sahip olması, görsellik ve işitselliği bir arada barındırmasıdır (Derman 1992a: 86; Seid 1995).

Teknolojik bir gelişme olarak ele alındığında video, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel-işitsel araçların (fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt cihazı)

birikimini kapsar. Ancak, video sanatının kökeni, televizyon yayınının başladığı döneme dayandırılabilir. 1926 yılında İngiltere'de ilk televizyon yayını John Logie Baird tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gelişmeyi takiben, 1928 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde WZXAD adlı ilk TV istasyonu deneme yayınlarına başlamıştır. BBC, 2 Kasım 1936'dan itibaren Londra Alexandra Palace stüdyolarından, 405 satırlı bir sistemle, ilk kamusal yayınları başlatmıştır. Televizyon için önemli bir dönüm noktası, BBC'nin kamusal yayınlara başlamasıyla aynı yıl gerçekleşmiştir. 1936 Berlin Olimpiyatları, televizyon ekranları aracılığıyla, anında ses ve görüntü olarak insanlara ulaştırılmıştır. Teknolojik olarak bakıldığında, uzun zamandır bilinen televizyon yayını ilk kez canlı olarak gerçekleştirilmiştir (Kılıç 1995: 9). Böylece video teknolojisi, somut olarak öncelikle televizyon yayıncılığı ile ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır (Altunay 2001: 88). İnsanlığın daha önceden fotoğraf, sinema, ses kayıt cihazları aracılığıyla yabancı olmadığı çoğaltım teknolojisi, video ile yeniden gündeme gelmiştir (Kılıç 1995: 9).

Bununla birlikte, video sanatının kökenini Bauhaus ekolünde arayan yaklaşımlar da vardır. 1920'lerde Almanya'da Bauhaus Okulu'nun üyesi olan Laszlo Moholy Nagy, videonun gelişimini en iyi görenlerden biri olmuştur. 1936 yılında Moholy Nagy, "Renkli Piyano, Işıklı Resimler" (Paintings With Light) adlı televizyon ve ışık projesini geliştirmiştir. Sanatçının gerçekleştirdiği araçlar aslında, video aletleriyle yapılabilir olan renkli ışıklı gösteri modellerinin ilkel bir örneği olmuştur. Nagy'nin bu çalışmaları, video enstalasyonun öncüsü olarak kabul edilebilir (Turim 1995a: 101; Bozkurt 2005: 44).

1952 yılında Ernie Kovac, televizyon sinyallerini bozarak bir dizi deneme yapmıştır. Amerikalı bir komedyen olan Kovac, 1957 yılında gerçekleştirdiği televizyon programlarıyla, televizyon için yeni bir dil oluşturmuştur. Bu programlarda, 1952 yılından beri üzerinde çalıştığı konuları hayata geçirmiştir. 1960'lardan itibaren, videoyu bir sanat malzemesi olarak kullanmaya başlayan sanatçılar ise, Kovac'ın eleştirel olarak değerlendirilebilecek duyarlılığından etkilenmişlerdir (Rush 2003: 15; Devrim 2003: 30).

Kovak, sürrealizmden etkilenmiştir ve onun gibi sürrealizmden etkilenen bir diğer isim, Fransız sanatçı Jean-Chirostophe Averty'dir. Averty, 1940'ların sonlarında katıldığı sürrealist grup toplantılarından hareketle, video hilesi dediği terimi yaratmıştır. Aslında Kovak'tan da önce, video teknolojisinin getirdiği yenilikler ve bunların geri beslemesi, televizyon programlarında yer bulmuştur. Örneğin, CBS'nin haberlerinde ekranın ikiye bölünmesi ve bir tarafta Sana Francisco, diğer tarafta New York'tan görüntünün yer alması ilk kez gerçekleşmiş ve önemli bir dönüm noktası olmuştur (Rush 2003: 16). Bundan da önce, video teknolojisinin atağa kalkışı, 1936 yılında, Berlin Olimpiyatlarının yayınlanmasıyla gerçekleşmiştir (Altunay 2001: 88).

Televizyon, çok hızlı bir biçimde yaygınlaşmış ve günlük kullanım alanında yer almaya başlamıştır. Bu hızlı yayılım kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. Çünkü televizyon, izleyicisinden, fazladan bir çaba sarf etmesini beklememektedir. Fazla dikkat yoğunluğu gerektirmemekte ve bu nedenle günlük yaşamın her alanında bir ayrıntı olarak yer alabilmektedir. Bunun yanı sıra televizyon, izleyicisine birçok kanal içerisinden seçim yapma olanağı da sağlamaktadır (Ross 1995: 88).

Video sanatı, televizyon yayıncılığının yeni toplumsal yapıya etkileri, kitle kültürünü desteklemesi ve temsil etmesi ile birlikte, televizyon yayıncılığını hedef almıştır. Kapitalist sistemin kontrol aracı olarak televizyonu kullanması, sanatçıların kendilerini bu konuda sorumlu hissetmelerine sebep olmuştur. Sanatçılar, aracı, aracın imkanlarını kullanarak eleştirmişlerdir. Video sanatı, kitle iletişim aracı olarak televizyon tarafından kurulan algısal yapıları kullanarak, televizyonun genel mantığına karşı çıkmış, bir yandan da bu algısal yapıların değişimi için çalışmıştır (Jameson 1994: 109).

Video sanatının ilk örnekleri, televizyon karşıtı hareketler içerirken, zaman içinde bu durumla ilgili olarak yaşanan doygunluk sonrasında, aracın estetik yanını vurgulayan 'konulu' çalışmalar ağırlık kazanmıştır (Derman 1992a: 88).

Video teknolojisi, Sony şirketinin 1965 yılında ürettiği taşınabilir kamera ile birden bire yayıncılık dışı kullanımlarda da yaygınlaşmıştır. Bu süreçte, gerilla televizyon ve alternatif televizyon deyimleri sıklıkla kullanılmıştır (Marshall 1995: 33). Gerilla video,

kapitalist sistemin etkin araçlarından televizyona karşı şiddetli bir saldırıyı temsil etmektedir. Geleneksel televizyon görüntüleri çarpıtılarak yeniden sunulmuş ve izleyicinin, televizyon yayın sistemindeki çarpık yapının farkına varması sağlanmaya çalışılmıştır. Taşınabilir kameranın devreye girmesi ile birlikte, günlük yaşamdan alınan görüntüler sanatçılarca yeniden üretilmiş ve video toplumun aynası olarak kullanılmıştır (Altunay 2004: 176).

Video sanatının öncüleri, videonun teknik olanaklarını araştırmışlardır. Sanatçılar videoyu farklı biçimlerde kullanmışlardır. İlk çalışmalarda, iki ve üç boyutlu anlatımlar, ses ve hareketle yönlendirilerek, elektronik betimlemeler oluşturulmuştur. Videonun renk sisteminin sesle birlikte yönlendirilmesiyle farklı çizim ve boyamalar gerçekleştirilmiştir (Kılıç 1995: 11).

Frank Popper, video sanatını uygulamada altı kategoriye ayırmaktadır:
1. Plastik unsurlarla görsel anlatılar yaratmak için teknoloji kullanımı,
2. Sanatçıların kendi bedenleri üzerine yoğunlaştıkları Kavramsal Sanat hareketlerinin kayıtları,
3. Gerilla Video olarak adlandırılan ve sokaktaki yaşamın taşınabilir kameralarla kaydedildiği çalışmalar,
4. Video heykeller, video ortamlar ve video enstalasyonların kombinasyonundan meydana gelen çalışmalar,
5. Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları,
6. Çoğunlukla video ve bilgisayar gibi ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların kombinasyonundan oluşan çalışmalar (Popper 1993: 55).

Rosalind Krauss ise video sanatında üç farklı yaklaşımdan söz etmektedir. Bunlardan ilki, "eleştirmek için aracı sömüren yapımlar"dır. İkincisi, "kendi psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar" ve üçüncüsü, "aracı, resim ve heykel sanatının bir alt türü gibi kullanan, videonun yerleşmiş biçimleri"dir (Krauss 1995: 125).

Video enstalasyonlar, bazı çevrelerce tek kanallı video işlerden daha canlı ve geniş ölçekli bir sanat pratiği olarak görülmüştür. Video sanatının, multi-medya enstalasyonlar ile yayıldığı ve canlandığı düşünülmüştür (Chris 1996).

Semra Germaner'e göre video sanatı, zamanın tanıklığına yönelen bir sanat biçimidir. Bu yüzden canlı bir 'bellek' gibidir. Bu tanımlama içerisinde, videonun yansıtıcı bir ayna olduğu düşüncesini de barındırmaktadır. Çünkü video, tanık olduğu zamanın öznelerine, bu tanıklığı izleterek yansıtıcı özelliğini kazanmaktadır. Ayrıca video, sanatçıya, görüntüye anında müdahale edebilme olanağı tanımaktadır (Germaner 1997: 63).

2. 2. VİDEO SANATININ TARİHSEL SEYRİ

Bir kitle iletişim aracı olarak televizyon tartışılan bir nokta haline gelmiştir. Televizyonun toplumsal sistem üzerindeki yansımaları ve kültürel egemenliği ile ilgili en çarpıcı, duyarlı ve kökten tepkiyi, diğer toplumsal değişimlerde olduğu gibi, yine sanatçılar göstermiştir. Televizyonun etkileri, sanatçılar tarafından reddedilmeye başlanmıştır. Televizyonun kentsoylular için kültür taşıyıcısı olmasından çok, hükmedici bir araç haline gelmesi, sanatçılar için rahatsız edici olmuştur. Özellikle Almanya'daki sanatçıların çalışmalarında televizyon, politik çıkış noktasını oluşturmuştur.

2. 2. 1. 1990 Öncesinde Dünyada Video Sanatı

Televizyon, bazı sanatçılar tarafından tamamen reddedilirken, aracın kendisini araca karşı kullanan bazı sanatçılar da olmuştur. Bu hareketin öncüsü olarak kabul edilen Koreli sanatçı Nam June Paik, Mart 1963'te, Almanya'da, Wuppertal Parnass Galeri'de, "Exposition of Music-Electronic Television": (Müzik- Elektronik Televizyon Sergisi) düzenlemiştir. 1965 yılında bir mıknatıs ile televizyon ekranındaki görüntüyle oynamış ve ekranı elektronik olarak boyamıştır (Derman 1992a: 87–88; Altunay 2004: 166). Sonuçta oluşan görüntü, çizgi romanlardaki sürrealist görüntülerin bozulmuş hallerini

anımsatmaktadır (Ross 1995: 91). Alman sanatçı Wolf Vostell, 1963 yılının Mayıs ayında New York Smolin Galeri'de "De-Collage" (Kolaj) adlı bir sergi düzenlemiştir.

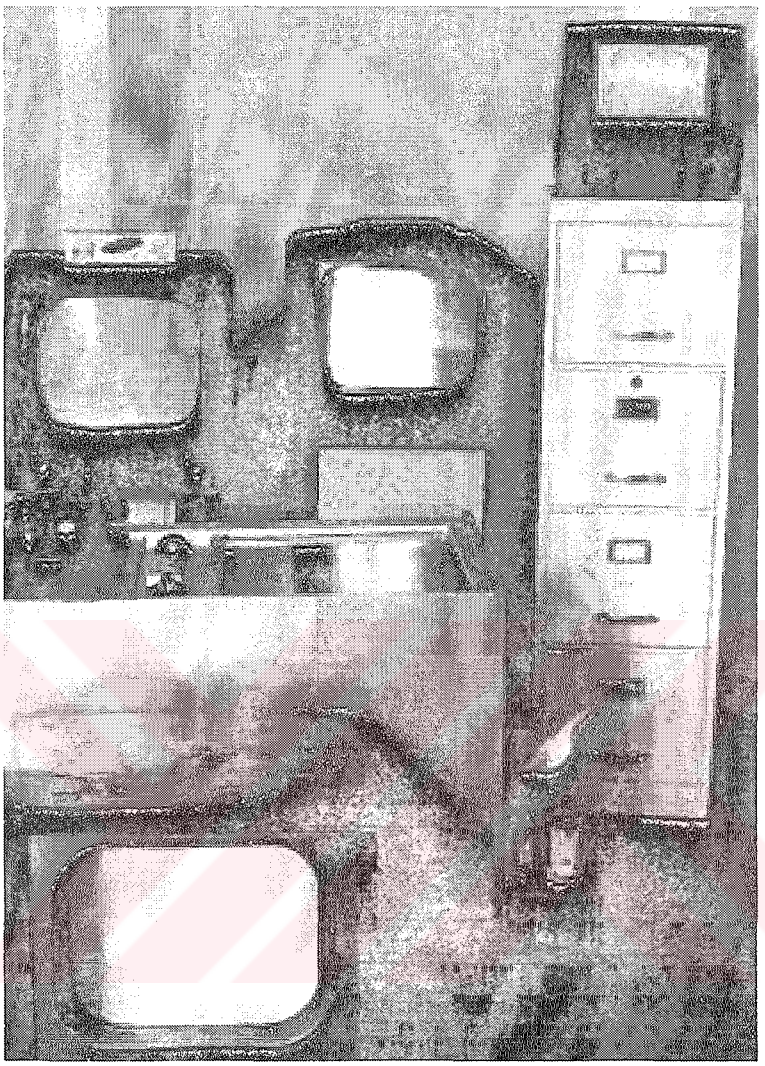


Foto. 1. Wolf Vostell, De Colagge sergisinden görüntü, 1963

Vostell aynı yıl, New Brunswick'te, dikenli telle sarılı bir televizyonu, halen görüntü akışı varken gömmüştür. Vostel'in tepkisi sadece televizyona değil izleyici kitlesine de yönelmiştir. Bu konuya eleştiri getirmek adına gerçekleştirdiği bazı eylemler olmuştur. Televizyon ekranına kremalı pasta fırlattıktan sonra haberleri izlemek bu eylemlerden biridir. Yine Alman bir sanatçı olan Joseph Beuys da, Vostell'in televizyonu telle sarmalayıp gömmesine benzer bir biçimde, televizyon ekranının camı yerine keçe yerleştirerek "Filz-Tv" (Keçe Televizyon) adlı işini, 1968 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçıların, aracı kendine yabancılaştıran bu çalışmaları, estetik açıdan o dönem için alışılmışın dışında çalışmalardır (Derman 1992a: 88).

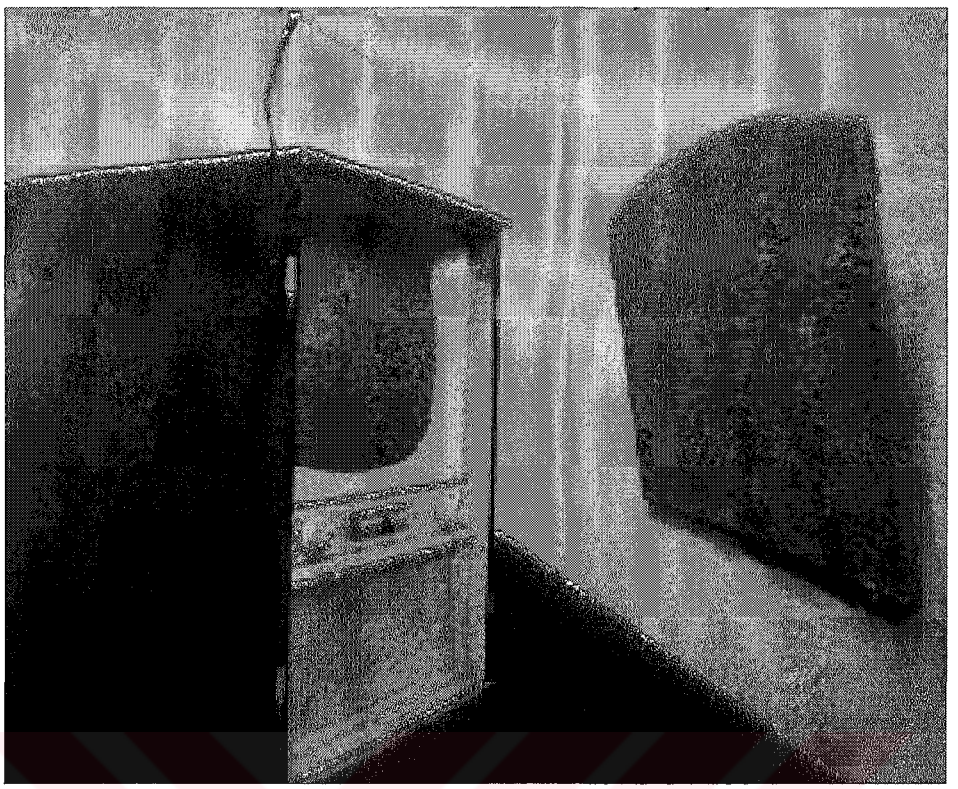


Foto. 2. Joseph Beuys, Filz-Tv, 1968

Başlangıcından bu yana, video sanatçılarının çalışmalarıyla ilgili iki farklı kaynak vardır. Birincisinde video kamera basit bir alet gibi kullanılır, diğerinde ise, elektronik sistemin özellikleri üzerine deneysel bir araştırma niteliği ön plan çıkmaktadır. Bunun ilk örnekleri, Vito Acconci, Gilbert&George, Gina Pane ve vücut sanatının diğer önemli temsilcilerinin belgeleyici bir tavırla yaptıkları videolarda görülmektedir. Bruce Nauman, Peter Campus, Wolf Vostell, Joseph Beuys ve Robert Raushenberg de aynı amaçla gerçekleştirdikleri video işlerinde, sistemin tüm olanaklarını kullanmak amacında olmuşlardır. Örneğin Nauman, kamerasını stüdyosuna yönelterek, buradan elde ettiği görüntüleri sergilerinde kullanmıştır. Benzer bir biçimde Campus, kamerayı tavana asmış ve kendi bedenini bir halatla tavana bağlaması sonrasında, dönüşüyle birlikte oluşan spiral hareketleri kaydetmiştir (Popper 1993: 54).

1960'lar boyunca video alanında gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar, kavramsal sanat bağlamında değerlendirilen sanat biçimleri ve çevre sanatındaki gelişmelerle yakından ilişkilidir. Bu süreçte, sanatın nesnesizleştirilmesi olarak değerlendirilebilen ve sanat ortamındaki fetişist tutumu reddeden bir iklim oluşmuştur. Bununla birlikte video,

sadece görsel teknoloji aracılığıyla önerilen yeni bir ifade aracı değil, aynı zamanda orijinal bir görüntü üretim aracı da olmuştur (Popper 1993: 58).

1960'larda bazı deneysel film çalışmaları dikkat çekmiştir. Bunlardan biri, Andy Warhol'un 1963 tarihli "Uyku" (Sleep) adlı çalışmasıdır. Filmde, altı saat boyunca uyuyan bir adam yer almaktadır. Film, onar dakikalık parçalardan oluşan, üçer saatlik iki bölümden oluşmaktadır (Bozkurt 2005: 54). Bir bütün olarak izlemek mümkün olmadığından film, parçalara ayrılmış, izleyicinin kendi kurgusunu gerçekleştirmesi istenmiştir. Sanatçının 1964 tarihli "Empire" (İmparatorluk) adlı çalışması da 'sekiz saat beş dakika' gibi uzun süreli bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmayı da bir bütün olarak izleyebilmek oldukça güçtür. Sanatçı, Empire State Binası'nı görüntülemiştir. Takıntılı bir biçimde aynı görüntü yer almaktadır. Çalışmada gerçek zaman ile filmsel zaman aynıdır (Najafi, Katchadourian 2000: 81).

Video sanatının belli başlı örneklerinde belgesel ve performans kayıtlarının yanı sıra, zamanın içerisinden koparılmış eylemlerin sunumu da görülmektedir. Yaratıcı anların bir parçası olarak, yaşayan bir durumun bölümleri kullanılır. Dışsal bir referans alanı kullanılmaksızın sadece 'Synthisizer'ın (sentezleyici) farklı biçimlerde kullanımıyla elde edilen yeni imajlar, video sanatının yaratıcı yönünü temsil etmektedir. Video kayıtlarında, sanatın nesnesizleştirilmiş bir biçimi, çevrenin görsel ve sosyal dili, ölümsüz enerjinin tanımı, doğal çevredeki güçler ve formlar, bir üretici ve ifade aracı olan bedenin yansımaları bulunmaktadır (Popper 1993: 59).

Televizyonla ilgili olarak daha önce anlatılanlar ışığında, 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarıyla, hareketi başlatan öncü ismin Nam June Paik olduğu konusunda hemfikir olunmuştur. Nam June Paik, videoya, John Cage ve Karlheinz Stockhausen'den etkilenen avant-garde bir müzisyen olarak başlamış ve bu etkilenimleri video işlerine de yansımıştır (Popper 1993: 60).

1965'te Japon firması Sony, Portapak adını verdiği taşınabilir elektronik ekipmanı üretmiştir. Potapak ile herkes hareketli görüntüyü kaydedip tekrar oynatabilmektedir. Bu zamana kadar, bu teknoloji sadece televizyon tarafından kullanılabilmiştir. Bu ilk

makineler, teknolojik açıdan kısıtlı kullanımlara izin veren aygıtlar olmuştur. Satışa sunulduğunda, bu makinelerden ilk olarak alan ve kullanmaya başlayan Nam June Paik'tir. İlk video kasetini de 4 Kasım 1965 yılında, Papa New York'u ziyaret ettiğinde, bir taksi yolculuğu boyunca kaydetmiştir. Daha sonra bu yapımını, Cafe Au Go Go' da göstereceğini duyuran ilanlar dağıtmıştır. Bu ilanlarda, "kolajın, yağlıboyanın yerini alması gibi, katot ışın tüpü de tuvalin yerini alacak" ifadesi yer almıştır (Walther 2000: 592).

Takip eden yıllarda üç farklı grup videoyu kullanmaya başlamıştır. Birinci grup, mühendisleri, film yapımcılarını ve profesyonel ya da amatör olarak elektronikle ilgilenen sanatçıları içermektedir. İkinci grup, müzik, tiyatro, dans ve görsel sanatlar kökenli sanatçıları içermektedir. Bu sanatçılar videoyu, yaratıcı işlerinin bir uzantısı olarak görmüşlerdir. Üçüncü grubu, kolektivistler oluşturmaktadır. Kolektivistler, bilinçli olarak televizyonu reddediş içinde, sosyal ve politik gerçeği belgelemişlerdir (Walther 2000: 592).

Fluxus grubuna dahil olan sanatçıların tavrı, video sanatı doğrultusunda gelişmiştir. Grubun ilk sergisinde, Nam June Paik, "Violin Solosu" ve "Alison İçin Serenade" adlı video çalışmasını; Wolf Vostell "Dekolaj Müzik 'Kleenx'" adlı çalışmasını; Robert Filliou "Poi Poi Symphony no2-no10" adlı çalışmalarını sergilemişlerdir (Bozkurt 2005: 180).

Wolf Vostell, 1963 tarihli "Sun In Your Head" (Başındaki Güneş) adlı video enstalasyonunu Amsterdam'da sergilemiştir. Monitör ve görüntü ile birlikte sanatçı, beton ve metali de malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçının monitörde gösterdiği görüntüler, otuzar saniyelik hızlı ve bulanık haber görüntülerinden oluşmaktadır. Sanatçı, bu sahneleri, soyut sahnelere çevirmiştir (Bozkurt 2005: 180- 181).

Foto. 3. Wolf Vostell, Sun In Your Head, 1963

Jean-Chirostophe Averty, 1965 yılında Fransa'da gerçekleştirdiği siyah-beyaz özel efektleri 1. Kanal'da ilk kez denemiştir. Böylece, televizyonu televizyona karşı kullanmıştır. Bu tür çalışmalar, ilerleyen dönemlerde müzik video klipierinin temelini oluşturmuştur (Bozkurt 2005: 182).

Paik'te görülen post-pop duyarlılığı, 'gerçek- zaman' kavramı bağlamındaki atağının da bir uzantısıdır. 1967' de gerçekleştirdiği "Variations on George Ball on Meet The Press" (George Ball'un Basınla Tanışması Üzerine Çeşitlemeler), Johnson'ın ABD başkanı olduğu dönemin kayıtlarıdır. Bu, dönemin dışişleri bakanı olan Ball'un başlangıçta gerçek zamanlı olarak akan görüntülerini ve daha sonra, Paik'in, bant makaralarını elleriyle hareket ettirmesi sonucu ortaya çıkan zaman boşluklarını içeren bir kayıttır. Bu çalışma, ondan bir yıl önce gerçekleştirdiği "Variations on Johnny Carson Versus Charlotte Moorman" (Charlotte Moorman Johnny Carson'a Karşı Üzerine Çeşitlemeler) ile manyetik bozulmalar arasında bir geçiş sağlamıştır. Burada, Charlotte Moorman, John Cage'in Johny Carson için yaptığı bir parçayı, görüntüde olmaksızın yorumlamıştır. Paik, kablonun altını ince bir çizgi halinde silen hareketli bir başka kabloyu bant boyunca yerleştirmiştir. Sonuçta, Carson-Moorman etkileşimi anlık silinmelerle kesilmiştir (Ross 1993: 91–92).

Paik, ilk olarak değiştirilmiş hazır nesneler olarak, televizyon setleri kullanmıştır. "The Moon is The Oldest TV" (Ay En Eski Televizyondur) adlı işinde ve diğerlerinde, kendi mekanizmasından görüntü üretebilen 'self-referential' (kendini referans alan) makineler kullanmıştır. Sanatçının denemeleri, sanat dünyasının yönelimleriyle -yöntem ve malzeme olarak- paraleldir. Bu iş, Paik'i farklı bir arayışa yönlendirmiştir (Popper 1993: 62). 1970'de Paik ve Shuya Abe, işbirliği içinde, kendi ihtiyaçları için ekipman geliştirmişlerdir. "Paik-Abe Video Synthesizer" (Paik-Abe Video Sentezleyici) olarak tanınan bu aygıt, sanatçıya yeniden tarama (re-scan), biçim bozma (distort), renklendirme (colorize) gibi yollarla canlı ve kaydedilmiş kaynaklardan video görüntüsü üretme imkanı tanımıştır. Paik, varolan üzerinde oynamanın, kaydetmekten daha zor olduğunu düşünmüştür. Paik'in ilgisi, bu yeni teknolojinin araştırılması üzerine değil, iletişim üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının çalışmasının odağı, televizyon ve iletişimin dünya çapında yarattığı kültürdür. Rock müziği, reklamları, gösterileri, Asya danslarını, Hint ritüellerini ve onun için önemli olan ve sevdiği birçok konuyu içermektedir. Cage'nin sessiz konuşması ve Charlotte Moorman'ın vücudunu enstrüman gibi kullanması da bunların arasındadır (Ross 1993: 92–93; Walther 2000: 593; Graham 1988: 35).

1967 yılında Avrupa ülkelerinde, video sanatı çalışmaları gerçekleştiren sanatçılar, bu alanda öncü konumuna yerleşmişlerdir. Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde Pierre Gaudibert, "Animasyon, Yüzleşme" adlı çalışmasını; Martial Raysse, "Monitör-Resim" adlı video enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. İtalya'da Luciano Giaccari, video yapımları için, Varese'de, Studio 971'i kurmuştur. Avrupa'da özgürlük sloganı ile birlikte gelişen kitle iletişim araçları, sanat alanında etkisini göstermiştir (Bozkurt 2005: 184).

1968 yılında yaşanan toplumsal çalkantılarla birlikte iklimler değişmeye başlamıştır. 1968'den sonra insanlar, kendi iç dünyalarını keşfetmeye yönelmişlerdir. Kendini keşfetme, 1960'ların sonundaki ortamda esas sorundur ve zihinsel, fiziksel ve yaratısal özgürlük tüm devrimin amacı olmuştur. Bununla birlikte, 68'liler kuşağına dahil olan sanatçıların ulaşmak istedikleri hedef, ideolojik ağırlık tarafından gölgelenmiştir. Beuys,

"biz devrimiz" ifadesini kullanmıştır. Var olan şartlar sadece bireyin yaratıcılığıyla değiştirilebilmiştir (Walther 2000: 605).

Danimarkalı sanatçı William Louis Sorensen, ilk video enstalasyonlarını 1968 yılında, "Mıknatıs ya da Mıknatıs Bilimi-Optik Kayıt Sistem..." başlığı altında Kopenhag'da sergilemiştir. Aynı yıl, Bruce Nauman'ın video filmi "Duvar-Zemin Pozisyonları" gerçekleşmiştir. Bu filmde bir figür, duvar ve zemin arasında hareket etmektedir. Bu çalışmalar, sanatçının diğer çalışmalarının öncüsü olarak nitelendirilebilir (Bozkurt 2005: 186). Nauman'ın, 1969 yılında gerçekleştirdiği "Pulling Mouth" (Ağız Çekiştirmek) adlı çalışması ve buna benzer diğer çalışmalarında, döngüsel bir anlatım söz konusudur. Sanatçı, kendi bedenini kullandığı bu performatif çalışmasında, parmaklarını ağzının içine sokup, dudak ve yanaklarını çekiştirerek biçim bozulmasına neden olmaktadır. Çalışmada, bu görüntü yakın planda ve ağır çekimde, tüm detaylarıyla görülmektedir (Najafi, Katchadourian 2000: 67).

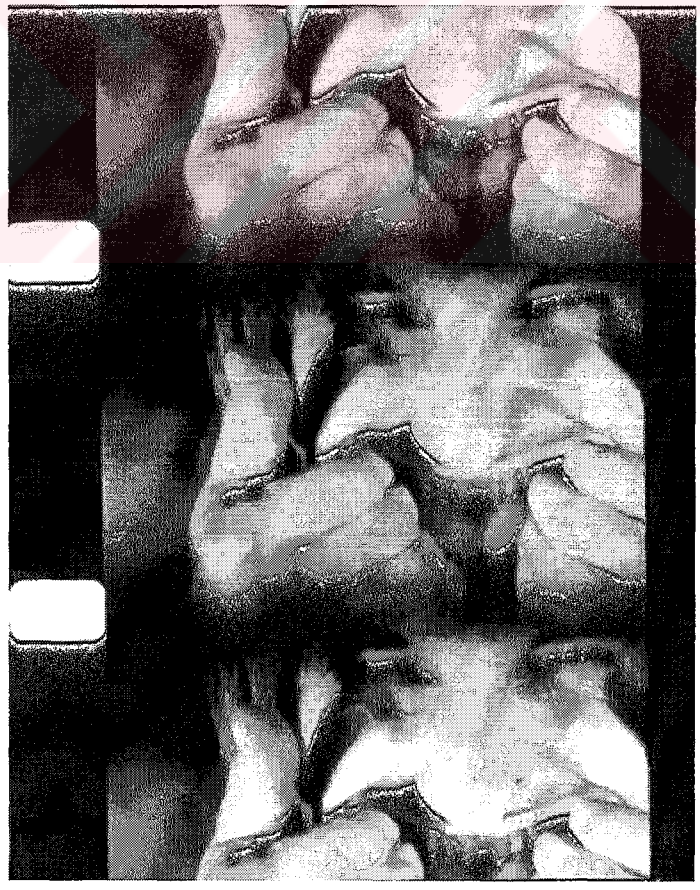


Foto 4. Bruce Nauman, Pulling Mouth, 1969

Amerikalı sanatçı Frank Gilette, Kolombiya Üniversitesi'nde felsefe ve New York'taki Pratt Enstitüsü'nde resim eğitimi aldıktan sonra, medya üzerine önemli çalışmaları olan Marshall McLuhan üzerine düşünmeye başlamıştır. Sanatçı, 1960'ların sonlarında, savaş karşıtı hareketi resimle bağdaştıramamış ve ifade edememiş, bunun yerine görüşlerini video ile ifade etmeye çalışmıştır. Video, sanatçı için, iletişim sürecini başlatmış ve medya karşısında pasif konumdan aktif konuma geçişi sağlamıştır. Kitle kültürünü yönlendiren televizyonun gücünü etkisiz kılmak istemiştir. Gilette, 1968 yılında, arkadaşlarıyla evde çektiği bantlardan oluşan dört monitörlü bir enstalasyon olan "Keep" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu enstalasyon, o dönem için ileri seviyede bir çalışmadır. Ancak, sanatçının amacı heykelsi bir anlatım yaratmak değil, izleyicinin tek yönlü bakışını kırmak olmuştur (Rush 2003: 17).

Frank Gilette, 1969 yılında, "Wipe Cycle" (Silik Döngü) adlı çalışmasını da çok ekranlı bir enstalasyon olarak tasarlamıştır. Dokuz ekrandan dördünde, daha önceden çekilmiş televizyon görüntülerinden derlenen kayıtlar gösterilirken, diğer beşinde, izleyicilerin galeriye girerken çekilen canlı ve gecikmiş görüntüleri yer almıştır. İzleyicilerin kendilerini televizyon görüntüleri ile birlikte görmeleri, onlar için çok şaşırtıcı olmuştur. Ayrıca Gilette, video projeksiyonun zamana bağlı özellikleri ile denemeler yapmıştır (Rush 2003: 19).

Gilette'nin 1974–1975 tarihleri arasında gerçekleştirdiği çalışması "Rituals For a Still Life" (Ölü Doğa İçin Ritüeller), kolaj ve videoyu birleştiren bir çalışmadır. Sanatçının soyut resim geleneğinden gelişinin etkileri görülmektedir. Hareketli ve durağan imgeler birleşerek, soyut bir kolajı andıran bir görüntü oluşturmuşlardır (Rush 2003: 19).

Paik'in, "TV Bra for Living Sculpture" (Canlı Heykel İçin TV Sütyen) (1969), "Concerto for Cello and Video Tape" (Çello ve Video Bandı İçin Konçerto) (1971) ve "TV Buddha" (TV Buda) (1974) adlı işleri ve Charlotte Moorman ile performansları, sanat dünyası için önemli video performans, video heykel ve video enstalasyonlar olmuşlardır (Popper 1993: 62). 1967 yılında, Charlotte Moorman ile birlikte gerçekleştirdiği video performansları ayrıca, videonun belgeci bir anlayışla kullanımını da örneklemektedir. Paik, bu çalışmalarında monitörü, genel algı kalıplarının dışında

kullanarak sorgulamaktadır. Ayrıca, bu gösteriler sadece davetliler tarafından izlenebilmiş ve kesinlikle maddi bir kazanç aracı olarak görülmemiştir (Moorman 1993: 50- 51). Marta Rosler, Paik'in çalışmaları için şöyle ilginç bir yorum getirmiştir:

> "Paik, televizyonu bozmuş, kirletmiş, fetiş haline dönüştürmüş, onu iki katına çıkarmış, içini pislikle doldurarak simgesel olarak dışkı boşaltmış, Buda biçiminde, sonsuz akla olan yakınlığını ortaya koyarak, televizyonun zaman sınırlılığını ve görüşsüzlüğünü kendisiyle yüzleştirmiş, içine büyüyen bitkiler koyarak doğal zamanı ortaya koymuş ve aygıtın mimarlıkla, iç dekorasyonla olan yakınlığını ise televizyonu bir mobilyaya dönüştürerek ve son olarak da sinyalini renkli ve müzikal bir görüntüye çevirerek göstermiştir (Rosler 1990: 45).

"TV Buddha" (TV Buda) adlı çalışmasında sanatçı, video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı bir arada kullanmıştır. Buda, toprak içerisindeki monitörden izlediği kendi görüntüsüyle yüzleşmekte ve kutsal bilgeliğini kendi kendisine sorgulamaktadır. Buda'nın kendi görüntüsü ekrana, o an kamera ile çekilerek anında yansıtılmıştır. Ekran, ayna görevini üstlenmektedir (Bozkurt 2005: 98). "TV Buddha", Paik'in en iyi bilinen kapalı devre enstalasyonu olsa da, 1974'teki "TV Garden" (TV Bahçe) ile birleştirilen, 1973 tarihli "Global Groove" (Küresel Oluk), o dönemdeki en kayda değer video işi sayılabilir. Sanatçı, televizyon setlerini doğal bir ortama yerleştirmiş ve bu setlerde, tüm dünyadan görüntüler yer almıştır. Dünyayı, doğal ve ulusiararası bir çevre olarak sunmuştur (Derman 1995b: 72). Sanatçının en göze çarpan işleri, "İmagine: 'There are More Stars in the Sky Than Chinese on the Earth" (Hayal Et: 'Gökyüzünde, Yeryüzündeki Çinlilerden Daha Fazla Yıldız Var') (1981), "V-yramid" (1982), "Beuys/Voice" (Beuys/Ses) (1987), "One Candle" (Tek Mum) (1989) gibi kapalı devre multi-monitör (çok monitörlü) enstalasyonlardır. Bunların dışında bir de, Dufy'nin Museé D'Art Moderna dela Vilie de Paris'teki, "La Fée Electricite"ine göndermesi olan anıtsal enstalasyonu vardır. 1989 tarihli bu iş, Fransız devriminin 200'üncü yılına da göndermede bulunur ve "The Electronic Fairy" (Elektronik Melek) adını taşımaktadır. Bu enstalasyonda sanatçı, video monitörlerle birlikte 200 televizyon seti de kullanmıştır (Popper 1993: 62).

Foto. 5. Nam June Paik, Tv Garden, 1974

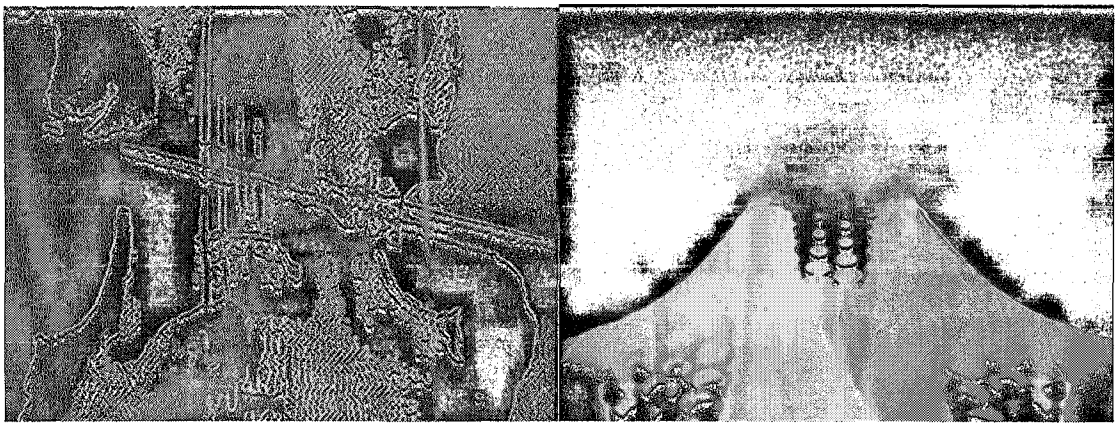


Foto. 6. Nam June Paik, Global Grove, 1973

Amerika'da, geç 1960'lar ve erken 1970'lerde, bir çok sanatçı, profesyonel televizyon stüdyolarında bildiklerini uygulama imkanı bulmuşlardır. Bu zamana kadarki televizyon yapımcıları, elektroniğin kullanımında nispeten gelenekseldir. Ancak, yeni düşüncelere ihtiyaç duyulmuştur. Boston'da WGBH, New York'ta WNET ve San Francisco'da KQED için finanssal asistanlar görev yapmış ve workshoplar yapmak için dayanak yaratmışlardır. Sanatçılar tarafından tasarlanan ilk televizyon programı WGBH'de, 1969 yılının Mart ayında gerçekleştirilmiştir. Thomas Tadlock, Allan Kaprow, James Seawright, Otto Piene ve Nam June Paik, televizyonun yaratıcı potansiyelini ve yeni bir sanat biçimi olarak televizyonu keşfetmek için programda yer almışlardır. Bu Workshop'taki katılımcılar arasında yer alanlardan "sanatçı teknisyen"ler Tadlock ve Seawright, elektronik görüntünün imkanlarını kullanmak konusundaki profesyonelliklerini göstermişlerdir. Tambellini ve Piene, teknoloji ve aygıtların sağladığı imkanlarla daha ilgili olmakla birlikte, bir multi-medya olayı yaratmışlardır. ZERO-Action (Sıfır Hareket) geleneğini kullanarak yarattıkları bu ortamı, kontrol (mix) masasından idare etmişlerdir. Kaprow ve Paik, kendi sanatsal geçmişlerine bağlı kalmışlardır. Fluxus ve Happeninglerdeki gibi, izleyicilerini, yarattıkları konseptin içine almışlardır. Kaprow, Boston'daki dört meydanda bulunan insanların samimi konuşma ve selamlaşmalarını canlı yayınlamıştır. Paik ise, sanat ve yaşamı bozmak isteyen coşkun bir teknisyen ve Fluxus adamı gibi görünmüştür. Sanatçı, izleyiciyi gülünç bir şekilde katılıma çağırmıştır: "Bu katılımlı televizyon. Lütfen talimatları takip edin." İzleyicilere, deforme edilmiş Richard Nixon ve biraz "Hippi" görüntüsünün yanı sıra "Naked go-go" kızı ve elektronik olarak yapılmış dans örnekleri de sunmuştur (Walther 2000: 592).

1960'ların sonunda Richard Serra, düşünsel ve mekanik olarak bedeninin sınırlarını arayan işler gerçekleştirmiştir. Sanatçının, 1968 tarihli "Hand Catching Lead" (Kurşunu Yakalayan El) adlı video filminde, düşmekte olan bir kurşun parçayı tutmaya çalışan bir el görülmektedir. Serra, çalışmasında, izleyicinin filmsel sürecin farkında olmasını sağlamaya çalışmıştır (Hopkins 2000: 153).

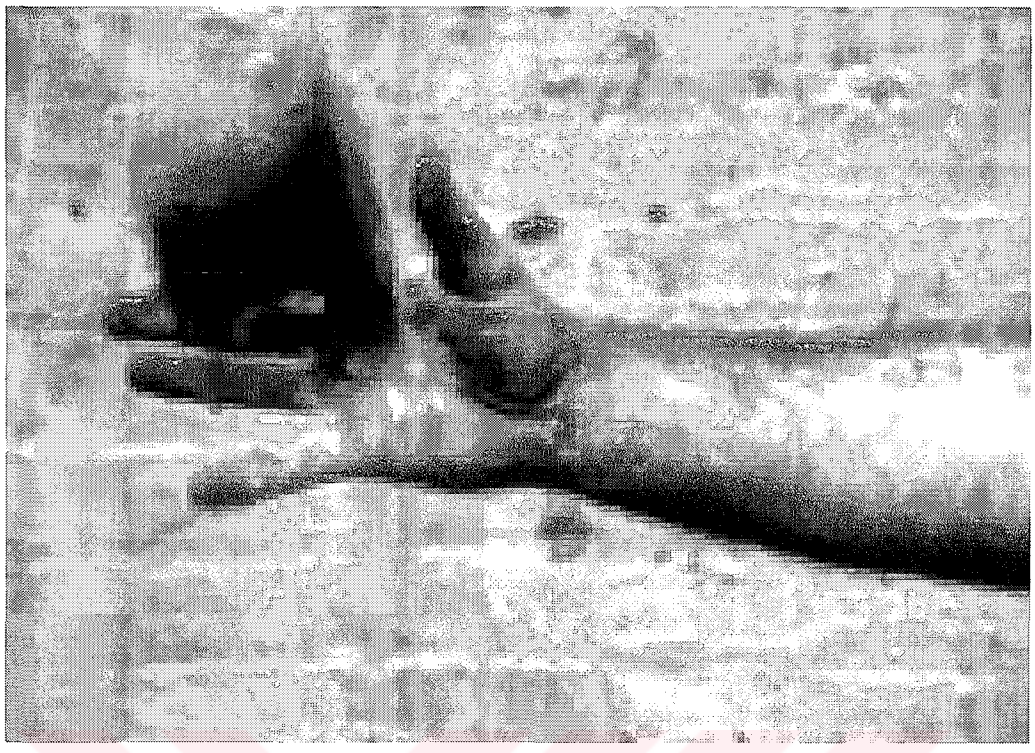


Foto. 7. Richard Serra, Hand Catching Lead, 1968

Peter Weibel'in 1969 yılında gerçekleştirdiği "The Endless Sandwich" (Bitmeyen Sandviç) adlı çalışması, videonun erken döneminin olanakları ve keşfi bakımından önemli bir çalışma olarak var olmuştur. Ekrandaki tek bir görüntü iç içe geçerek sonsuzluğa doğru uzanmaktadır. Görüntüler, sırasıyla, farklı zamanlarda açılıp kapanmakta, aynı olmakla birlikte, farklı zamanlarda varlık göstermektedirler (Bozkurt 2005: 243).

Joseph Beuys, 1969 yılında, "Toplumsal Plastik" performans filmini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada Beuys, film izleyicisiyle ilişkiye girmektedir. Sanatçı, yakın plan portre çekiminde direkt olarak kameraya bakmaktadır. Beuys ile izleyici arasındaki ilişki, sözsüz olarak, sadece bakışlarla gerçekleşir. Filmde, "Toplumsal Plastik" kavramı yalın bir şekilde ifade edilmiştir. Filmin gösterdiği toplumsal durum, izleyicinin tepkisiyle sürekli değişim göstermekte, buna bağlı olarak plastik de değişmektedir (Bozkurt 2005: 187).

Video sanatı, Avrupa'nın farklı ülkelerinde gerçekleşen çeşitli etkinliklerle, bu dönemde de yaygınlaşmaya devam etmiştir. İspanya'da Joan Veriot ve Duran Benet, "Girift

Video" adlı ilk deneysel videolarını ve bu videonun gösterimini gerçekleştirmişlerdir (Bozkurt 2005: 188).

1970'lerin başında, Avusturya'da, sanatçı Valie Export, "Yırtık Gerçek" adlı ilk video enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Sanatçı, ekrana, izleyicinin kendi kişisel özelliklerini yansıtmıştır. Görüntüde televizyon izleyen bir aile vardır ve monitör yansıtıcı bir ayna görevini üstlenmiştir. Sanatçının bundan önce gerçekleştirdiği çalışmalarında feminist yaklaşımın izleri vardır. Bunlardan biri olan, 1968 tarihli "Tapp und Tastkino"da, bir kadının çıplak ayaklarının tabanı görülmektedir. Ekranın üzerinde adım atarmış gibi görünen ayaklar, kadın kimliği bağlamında ele alınmıştır. Sanatçıya göre kadının tarihi erkeğin de tarihini yansıtmaktadır (Bozkurt 2005: 192).

Ulrike Rosenbach, 1972 yılında başladığı video çalışmalarında, canlı gösterimler gerçekleştirmiş ve işin içine izleyiciyi dahil etmeye çalışmıştır. Rosenbach, daha ileri dönem çalışmalarına kayıt öğesini katmıştır. Daha önceki çalışmaları, "şimdi ve burada" anlayışını destekler biçimde, canlı çalışmalardır. Sanatçı, çalışmalarında, çoğunlukla kadın kimliğini ön plana çıkarmıştır. Rosenbach, 1975 yılında, "The Enchanted Sea" (Büyülü Deniz) ve "Don't Think That I'm an Amazon" (Bir Amazon Olduğumu Düşünme) adlı çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Popper 1993: 73–74). Ulrike Rosenbach, "Venüs'ün Doğumu Üzerine Düşünceler" adlı çalışmasını 1976 yılında gerçekleştirmiştir. Sanatçı, Boticelli'nin, Venüs'ü midye kabuğu üzerinde betimleyen "Venüs'ün Doğumu" adlı tablosundan esinlenerek gerçekleştirdiği çalışmasında, mitolojik bir öykü olan Venüs'ün doğumunu, video performans halinde sergilemiştir. Rosenbach, bu tablonun görüntüsünü, bir projeksiyon aleti yardımıyla duvara yansıtmıştır. Bu resim üzerine sanatçı, kendi ekseni etrafında dönmekte olan kendi bedeninin görüntüsünü yansıtmıştır. Aynı mekanda, denizdeki dalgaların görüldüğü bir monitör, büyük bir midye kabuğunun içinde yer almıştır (Bozkurt 2005: 129; Derman 1992b: 97). 1978 yılında gerçekleştirdiği "My Transformation is My Liberation" (Dönüşümüm Özgürlüğümdür) ve 1981 yılında gerçekleştirdiği "Psyche and Eros" (Psyche ve Eros) adlı çalışmaları, sanatçının en çok tanınan diğer çalışmalarındandır. Sanatçı, canlı video gösterimi ya da doğaçlama olarak adlandırdığı çalışmalarını, kapalı devre yayın yaparak oluşturmuştur. İzleyicileri çalışmasının bir parçası haline getirdiği

işlerinde, izleyicinin kameradan haberdar olmamasını istemiştir. Çünkü kameradan haberdar olan bireyin tutumu değişmektedir. Sanatçının çalışmalarında özellikle günlük yaşamın ayrıntıları yer bulmuştur (Popper 1993: 73–74; Friedel 1986; 8- 9).

Nam June Paik'in yayıncılık çalışmaları, büyük oranda kendi alanındaki gelişmelerini simgelemektedir. 1972'de gerçekleştirdiği "The Selling of New York" (New York'un Satılışı) ve "Waiting For Commercial" (Reklamı Beklemek) gibi çalışmalarla Paik, genel durumun farkında olarak, yayın bantları gerçekleştirmeye başlamıştır. Paik, sosyolojik bir durum olarak, seyircinin televizyon izleme eyleminin boyutlarının farkında olmuştur. Sanatçı, WNET-TV'de gece programlarının arasına sokulacak bazı spotlar hazırlamıştır. Çalışmada 'normal' insanların görüntüleri kullanılmıştır. Bu insanlar, günlük yaşamlarını sürdürürken televizyon da onların yanında varlığını sürdürmüş ve onlar da bir süre sonra televizyonun varlığını unutmuş ya da kanıksar bir duruma gelmişlerdir. Bu sırada, Asya'nın en büyük endüstriyel pazarı olan Japon televizyonu için hazırlanmış Amerikan ürünleri reklamları devreye girmiştir. Sanatçının burada eleştiri getirdiği nokta, izleyicinin pasif konumudur. Alaylı bir biçimde yan yana getirdiği bu iki durumu, izleyici ve sanatçının etken olması gerektiği düşüncesi üzerinden kullanmıştır (Ross 1993: 94; Mellencamp 1995).

Paik, 1984'teki yeni yıl çalışması olan, "Good Morning Mr. Orwell" (Günaydın Bay Orwell) adlı bir program gerçekleştirmiştir. Burada, 1973 tarihli "Global Groove" (Küresel Oluk) adlı çalışmasından esinlenmiştir. Bu, söyleşileri de içeren bir tür eğlence programıdır. Program, New York'taki WNET ve Paris'teki Pompidou Merkezi arasında bir canlı yayın olmuştur (Ross 1993: 95; Mellencamp 1995).

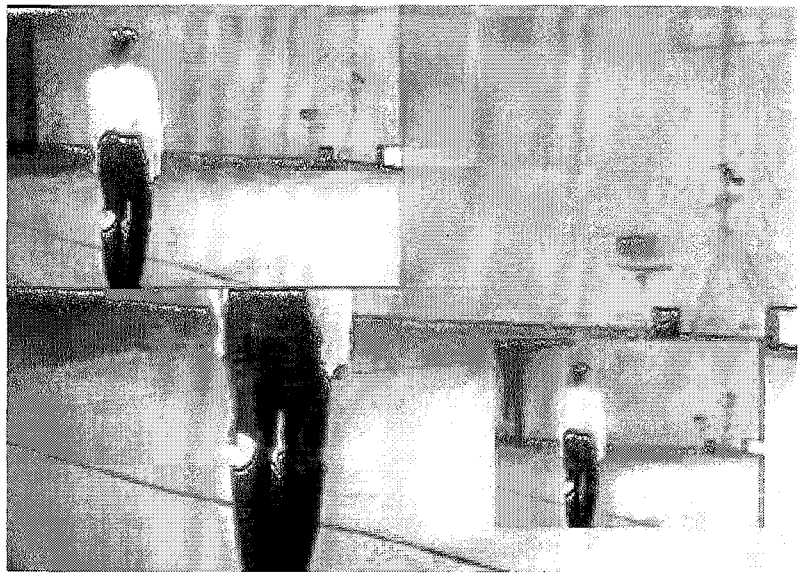


Foto. 8. Nam June Paik, Good Morning Mr. Orwell, 1984

Steina ve Woody Vasulka çifti, Paik ve Abe'nin çalışmalarına benzer bir biçimde, kendileri için gerekli olan ekipmanı yaratmak üzere kurdukları laboratuarlarında çalışmışlardır. Steina Vasulka, İzlandalı bir müzisyen, Woody Vasulka ise müzik eleştirmenidir. 1965 yılında birlikte Amerika'ya göç etmiş ve 1971'de New York'ta, teatral performans, müzik, film ve video için bir alan olan 'The Kitchen'ı kurmuşlardır. 1969'dan itibaren Vasulkalar, videoyu elektronik bir olgu olarak anlamaya yönelmişlerdir.

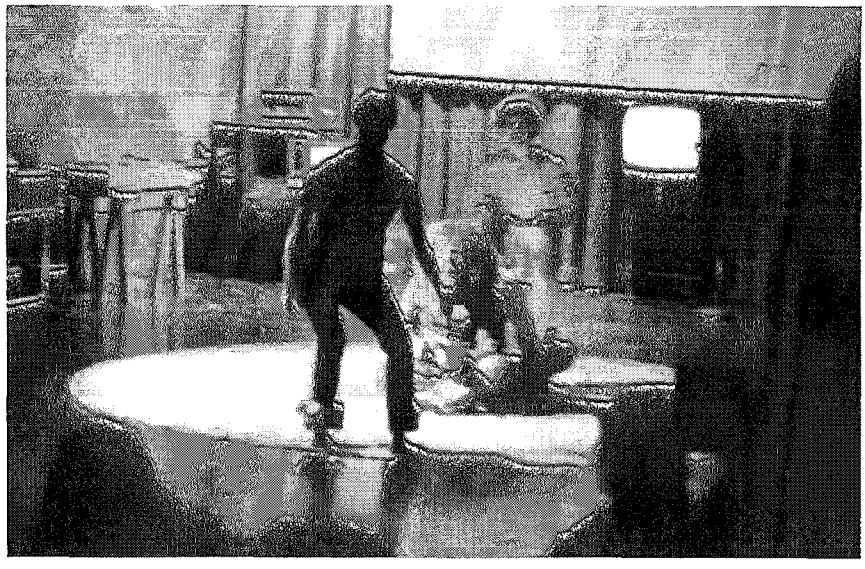


Foto. 9. Steina ve Woody Vasulka'nın 1971 yılında kurduğu The Kitchen adlı mekanlarında gerçekleştirilen bir performanstan görüntü.

Woody Vasulka'nın ifadesiyle:

> "Elektronik görüntü eşsizdir. O, akıcıdır, şekillendirilebilir kildir, bir sanat malzemesidir ve özgürce varolur." (Popper 1993: 62–63).

Vasulkaların birçok erken dönem videoları, ses-görüntü ilişkisini irdeler niteliktedir. 1971–1974 yılları arasında, soyut resmi anımsatan görüntü girdaplarından oluşan videolar gerçekleştirmişlerdir. "Shapes" (Şekiller) (1971), "Black Sunrise" (Siyah Gündoğumu) (1971), "Space I" (Mekan I) (1972), "Space II" (Mekan II) (1972), "Golden Voyage" (1973) (Altın Yolculuk) ve "Soundgated İmages" (1974) gibi işlerde sergiledikleri bu duruşu, yeni bir ifade aracı olarak görmeye başlamışlar ve işlerini, ekipmanın kendisiyle kurdukları bir diyalog olarak görmüşlerdir (Popper 1993: 62–63).

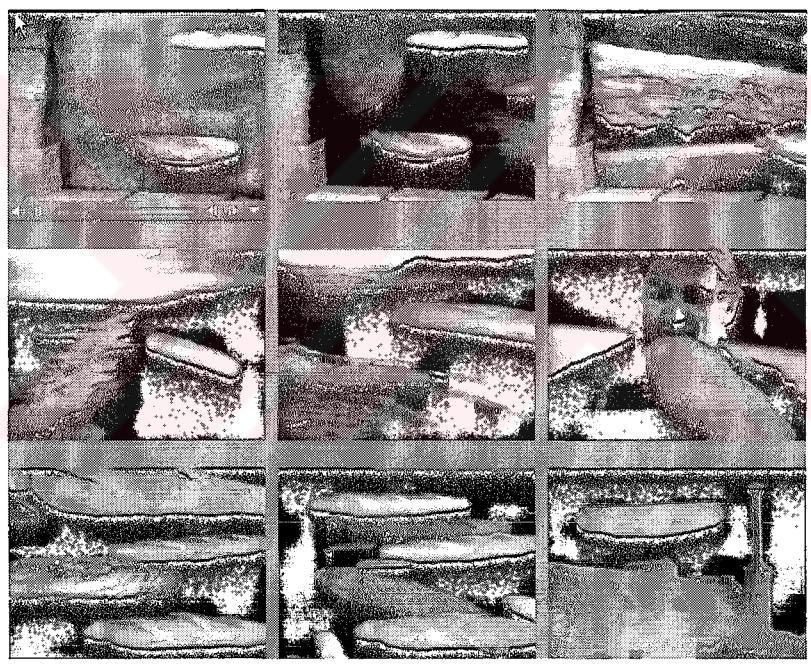


Foto. 10. Steina ve Woody Vasulka, Golden Voyage, 1973

Steina Vasulka, 1975 yılında, "Signifying Nothing" (Hiçliğin İfadesi) adlı çalışmasında video görüntüsünün doğuşunu, içinde, kamera taşıyan insanla ilgili bir görüntünün bulunduğu monitörü taşıyan insana, bir kameranın yönlendirilmesiyle anlatmıştır (Turim 1995b: 112). 1970'ler boyunca Vasulkalar, bilgisayara, video görüntüler üzerinde değişik operasyonlara olanak tanıyan dijital video sistemine geçmeden önce,

videonun iç dinamiğini göstermek amacıyla birçok iş gerçekleştirmişlerdir (Popper 1993: 62–63).

Video Sanatı'nın diğer bir öncüsü Ed Emshwiller'in video işleri, geniş topluluklar tarafından bilinmekteydi. Steina ve Woody Vasulka çifti gibi Emshwiller de, kişisel yetenekleri nedeniyle, işlerini güçlü bir biçimde sanatsal 'avant-garde' a merkezlemiştir. Sanatçı, Michigan Ünivsersitesi'nde, Ecole des Beaux-Arts'ta ve Art Students League'de resim ve grafik üzerine çalışmıştır (Popper 1993: 63). 1970'lerde Ed Emswiller, deneysel filmler, sinema ve dans projeleri, belgeseller ve düşük bütçeli konulu filmler gerçekleştirmiştir ve New York'taki WNET/13 televizyon kanalında çalışmıştır. Yaptığı birçok video iş klasik olarak nitelendirilmektedir (Walther 2000: 593). Multi-medya performanslarla çalışmış ve bir dizi yenilikçi video yapmadan önce, ilk dijital bilgisayar animasyonu videosu olan "Sunstone"u (Güneş Taşı) 1979'da tamamlamıştır (Popper 1993: 63). Bu üç dakikalık renkli çalışmayı bitirebilmek için sanatçı, sekiz ay boyunca bir grup sanatçıyla birlikte çalışmıştır. Video, gri, soğuk ve sert bir taş yüzeyle açılıp daha sonra yavaş yavaş, yüz gibi düzenlenmiş, canlı renkler ve ışık saçan bir güneşe dönüşmektedir. Yüz, gülümsemekte ve göz kırpmaktadır. Daha sonra görüntü, her yüzünde, az önceki güneş yüze benzeyen ya da güneş taşını çağrıştıran görüntülerin olduğu bir küpe dönüşmektedir. Gerçeküstü görüntülerin kullanıldığı bir çalışma olarak dikkat çekmiştir (Faulker, Smagula, Ziegfeld 1987: 238).

Foto. 11. Ed Emshwiller, Sunstone, 1979

Sanatçının bundan sonraki yapımları, "Skin Matrix" (Deri Matrisi) gibi bilgisayar animasyonları, "Vertigo" (Baş Dönmesi) ve "Hungers" gibi multi-medya işler ve "Passes" (Geçitler) ve "The Blue Wall" (Mavi Duvar) gibi video enstalasyonlar olmuştur. "The Blue Wall", izleyici katılımlı bir enstalasyondur ve ilk olarak 1989 yılında sergilenmiştir. Burada, izleyicilerin ekrandaki konumları, kendi konumlanışlarına göre değişmektedir. Bazen kullanılan animasyonun önünde bazen de arkasında yer almaktadırlar (Popper 1993: 63).

Ekonomik açıdan yaşanan gelişmelerle birlikte, ilerleyen teknolojiden sanat uğraşının da etkilenmemesi mümkün değildir. Dijital bilgisayar teknolojisi de 1970'lerden itibaren sanat ortamında yaygınlaşmaya başlamıştır. 1970'lerde dijital bilgisayar teknolojisini ve bu teknolojinin soyut animasyon yaratma imkanını kullanan sayılı sanatçılardan biri Larry Cuba'dır. Sanatçı dünya çapında da tanınmıştır. Video işleri, Andy Warhol'un filmleriyle aynı kategoride değerlendirilebilmekle birlikte, filmleri kadar çok tanınmamaktadır. Bağımsız ve deneysel filmde o dönemde çok yer edinememiştir. Gerçekleştirdiği video işler, 1920'lerdeki Oscar Fischinger, Len Lyes, Norman McLoran ve Whitney Brothers gibi isimlerin soyut filmlerini takip etmektedir. Cuba, Hollywood için de çalışan bilgisayar animasyonu ustası John Whitney St. ile iş birliği içinde çalışmıştır. 16mm film kullanıyor oluşu, sanatçının işinin ortalama bir uğraş olmadığını göstermiştir (Walther 2000: 593).

Video sanatının seçkin öncülerinden biri Dan Graham'dir ve birçok sanatçı arasında baş gösteren, video ve video enstalasyon arasında tereddütte kalma durumu onda görülmemiştir. Benjamin Buchloh, Nauman ve Acconci'nin yaklaşımından farklı olarak, Graham'in işinin, tüm video pratiğinin başlangıcından yansımalar bulduğunu ve görüntünün teknik noktasından kaynaklandığını belirtmiştir. Graham ayrıca, televizyonun baskın kitle kültürü söylemini de temel almıştır. Bu durumu örnekleyen en önemli işi, 1971' de gerçekleştirdiği "Project for Local Cable TV" dir (Yerel Kablo TV İçin Proje). Graham'ın, iki birey arasındaki değişimin dinamikleri ve mekaniklerini kaydeden deneyleri, kablo ağıyla izleyici topluluğuna bağlanmıştır. En karmaşık ve ileri iş, Graham tarafından Dara Birnbaum ile birlikte gerçekleştirilmiştir. 1978'de gerçekleştirilen, "Local Television News Program Analysis for Public Access

Television" (Kamuya Açık Televizyon İçin Yerel Televizyon Haberleri Program Analizi), kamu televizyonuna giden yolun sadece zamanlama meselesi ve doğru organizasyon olacağı inanışı üzerine temellenmiş bir iştir. Televizyonun enstrümanları, kitlenin manipülasyonunun, en güçlü sosyal kuruluş, kendi kendini kontrol edebilen bir mekanizma olduğu ve kendi geleceğini belirlediği düşüncesinde temellenmektedir. Çift yönlü iletişim, öğrenme ve değişimin enstrümanları da bu kontrol mekanizmasına dahildir. 1980'lerde Graham, stratejisini değiştirerek ilk dönem işlerine geri dönmüştür. Kitle kültürü olgusu ilk defa geleneksel duruşundan farklı bir biçimde, yüksek kültürün avantaj noktası olarak algılanmıştır (Popper 1993: 64–65).

Dara Birnbaum, video sanatına, mimarlık ve çizerlik kökeninden gelmiştir. Sanatçının çalışmaları, diğerlerinden farklı bir yönde ilerlemiştir. Bununla birlikte, Dan Graham'in çalışmalarından etkilenmiştir. Graham ile işbirliği içinde gerçekleştirdikleri işleri de vardır. Birnbaum'un işleri, yetmişlerin video sanatçı ve kuramcılarına karşı çıkmıştır ve bu karşı çıkışın başlangıcı ve simgesi olmuştur. Bu çalışmalar, başlangıçta televizyon için söz konusu olmayan önermelerden temelini alan, özgün video işlerdir. Tüm farklılığına rağmen, bazı yaklaşımları bakımından Paik'in işleriyle benzerlikler de taşımaktadır. İkisi de açıkça anlaşılan kültürel değerleri ve popüler biçimleri, yöneldiği izleyici ile iletişim kurmada kullanmış ve izleyicisini, edilgenlik ve yansızlıktan uzaklaştırmaya çalışmıştır. Birnbaum'un işleri, tek kanallı bantlar ve çok kanallı yerleştirmelerden oluşmaktadır. Birnbaum, kodların bulunması ve ticari televizyonun yeni kültürel biçimi ile müzik videosunu birleştirme yoluna gitmiştir. Kadının sunumuna ilişkin konuları seçmiştir. Sanatçı, içinde bulunduğu keşfi, elindeki malzemeleri yeniden kurgulayarak geliştirmiştir. Bu aşamada gerçekleştirdiği çalışmalarında tek kanallı bantlarla sunulan mekansal uzantılar yaratmıştır. Kendi deyimiyle ilk çalışmaları; "aracı esas alan birtakım temel sayısal sınıflandırmalarla uğraşma girişimi"dir. 1978 tarihli, "Technology/Transformation" (Teknoloji/Dönüşüm) adlı çalışmasında, sıradan bir kadının, harika bir kadına çok hızlı bir biçimde, bir sihir gibi dönüşümü gösterilmektedir. Bu hareket çok kez tekrarlanır ve olay sıradanlaştırılır. Böylelikle, sıradan kadının güçsüzleştirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır (Ross 1995: 95–96). 1978–1979 yıllarında gerçekleştirdiği "Kiss The Girls: Make Them Cry" (Kızları Öp: Onları Ağlat) ile sanatçı, popüler televizyon dizilerinde sunulan kadın imajına karşı

çıkmıştır. Sanatçı çalışmasında, televizyonda yayınlanan programlardan görüntüler kullanarak, bu programlarda kadın imajına yüklenen anlamı yıkmaya çalışmıştır (Rush 2003: 27).

Foto. 12. Dara Birnbaum, Kiss The Girls: Make Them Cry, 1978–79

Peter Campus, 1972 yılında, "Campus Interface" adlı çalışmasını, New York Bykert Galeri'de sergilemiştir. Sanatçı, video ile birlikte farklı nesneleri de kullanmıştır. Çalışmada, sanatçının kendi görüntüleri de yer almaktadır ve projeksiyonla duvara yansıtılmıştır. Enstalasyonun bir parçası olan duvardaki ayna da, sanatçının bedeninin görüntüsünü yansıtmıştır. Bedenin kendisi, video görüntüsü ve ayna yansıması, aynı anda kendi gerçekliklerinde var olmuşlardır (Bozkurt 2005: 195).

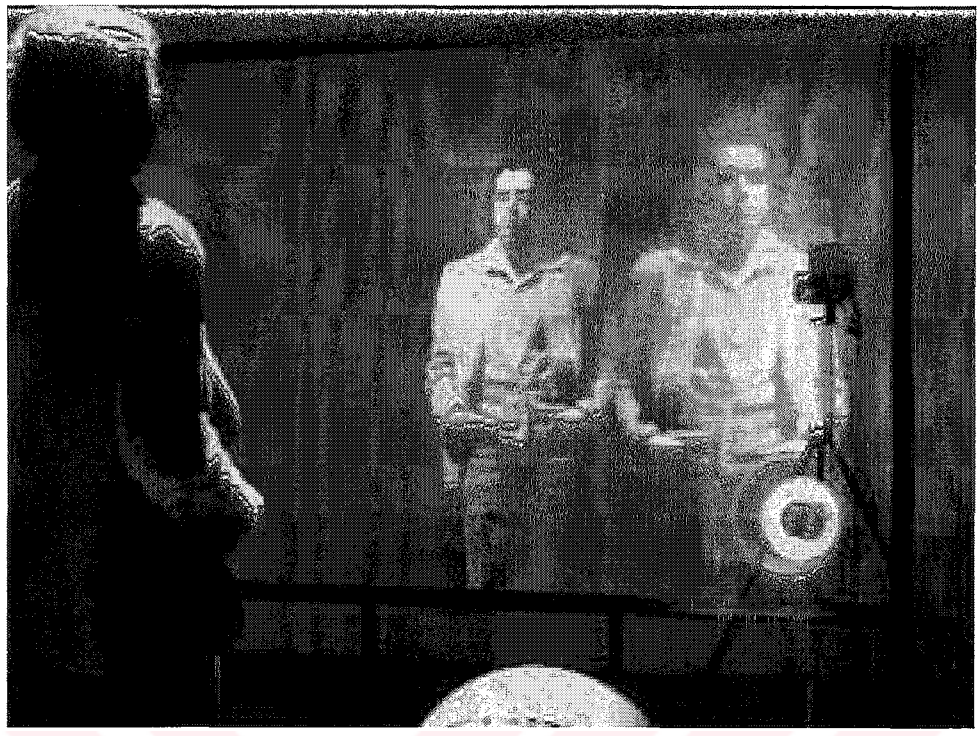


Foto. 13. Peter Campus, Campus Interface, 1972

Bill Viola 1970'lerin başından beri video bantlar ve video enstalasyonlar yapmıştır. Görsel, işitsel ve zamansal kompozisyonlar yaratmayı hedeflediği işleri vardır. Topladığı ses ve görüntüleri, kendi algısı ve hayal gücünden kaynaklanan bir düzenlemeyle yeniden sunmuştur. Geleneksel film ve televizyonun olağan öyküsel ve sözel yapısından bağımsız işler yapmıştır. Sanatçının en büyük amacı, görsel şiirler olarak gördüğü işlerini herkesin oturma odasına iletmek olmuştur. Viola'nın erken dönem işleri arasında bu düşünceyle tasarladığı "Wild Horses" (Vahşi Atlar) (1972), "Information" (Bilgi) (1973) ve "Cycles" (Döngüler) (1973) vardır. 1972'den önce Viola , "Instant Replay" adlı bir iş gerçekleştirmiştir. Yirmi dakikalık bir video bandın gösterildiği iki monitör ve iki kayıt cihazından oluşan kapalı devre bir enstalasyon çalışmasıdır. "Vapour" (Buğu) (1975) ve "He Weeps for You " (O Senin İçin Ağlıyor) (1976) gibi işlerinde sufi felsefesinden temaları kullanmıştır. Teknolojinin benzer düzenlemelerini, doğal element olan suyla birleştirdiği görsel denemeler gerçekleştirmiştir. 1981 yılında gerçekleştirdiği "Hatsu Yume" (First Dream) (İlk Hayal) adlı eili altı dakikalık renkli ve stereo sesli video işi, modern Japonya'da yüksek teknolojinin ortaya çıkmasıyla kent ve kır yaşamında oluşan karşıtlığı anlatmaktadır.

Foto. 14. Bill Viola, Hatsu Yume, 1981

Viola'nın, "Room for St. John of the Cross" (Aziz John İçin Oda) (1983) ve "The Theater of Memory" (Hafıza Tiyatrosu) (1985) gibi video enstalasyonları, fiziksel acı ve sınırların üstesinden gelebilmek için insanoğlunun hayal gücüne başvurmaktadır (Popper 1993: 65–66).

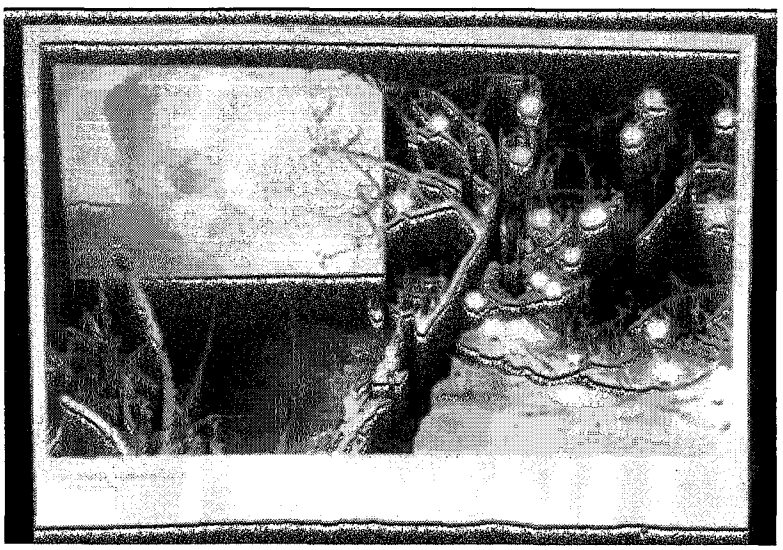


Foto. 15. Bill Viola, The Theater of Memory, 1985

Les Levine de video sanatının öncüleri arasında değerlendirilebilir. Nam June Paik gibi, 1965 yılında Portapak ekipmanıyla çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl, ilk videosu olan "Bum"u (Serseri) gerçekleştirmiştir. Levine, kendisini video heykeltıraş olarak tanımlamıştır ve işlerinde, videonun yanı sıra film ve fotoğraf teknolojilerini de kullanmıştır. 1966'dan önce ilk kapalı devre video enstalasyonu olan "Slipcover"ı (Kaplama), Art Gallery of Toronto'da sergilemiştir. Bu enstalasyonda izleyiciler, beş dakikalık bir gecikmeyle monitörlerden kendilerini görmektedirler. 1968 yılında sanatçı, "Iris" adlı video heykelini, üç kamera ve altı monitör kullanarak oluşturmuştur. Bu heykel sadece izleyici tarafından izlenen bir heykel değil, kendi kendini de izleyen bir heykel olmuştur ve izleyicinin davranışlarını da etkilemiştir.

Foto. 16. Les Levine, Iris, 1968

Levine, "Chain of Command" (Komuta Zinciri) (1977), "Deep Gossip" (Koyu Dedikodu) (1979) ve "Visions from the Godworld" (Tanrı Dünyasından Görüntüler) (1981) gibi işlerinde kendi teknolojik düş gücünü keşfetmiştir. Bu ortam onun için dünyevi isteklerin karşılandığı kurgusal bir ortam olmuştur. Levine'e göre, video

sanatçıları, televizyon yapımlarıyla çatışan video işler yapmazlar, çoğunlukla sanatsal düşünceleri için bir ifade aracı olarak televizyon teknolojisini kullanırlar. Bu bağlamda videonun fonksiyonu, sanatçı ve izleyici arasında doğrudan bir iletişim kanalı kurmaktır (Popper 1993: 66).

Douglas Davis, video ve performans sanatları alanında çalışmakla birlikte eleştirel bir kuramcı olarak da var olmuştur. Davis için video sanatı, yaygın düşüncelerin bir hareketi değildir. Videoyu daha çok, büyük bir yapısal değişimin ilk basamağı olarak algılamıştır. Video sanatının televizyon ve popülizm karşıtı yönüyle ilgilenmiştir. Sanatçıya göre, fikir ve bir ortam olarak video bir araya geldiğinde yüksek sanat ürünleri oluşmaktadır. Böylece, sessizce ve fark ettirmeden televizyonun kurduğu sistem üzerinde etkili olabilecektir. Video sanatçıları, diğer sanat disiplinlerindeki sanatçılarla aynı rolü üstlenerek izleyiciyi uyarma ve geliştirme görevini yerine getirmişlerdir. İlk videosu olan ve performanslarından birini belgeleyen "Look Out" (Dışarı Bak) (1970)' tan beri, video teknikleriyle iletişim sanatını birleştirmiştir. "Images from the Present Tense I" (Şimdiki Zamandan Görüntüler I) (1971), geleneksel televizyona karşı bir manifesto niteliği taşımaktadır. Çalışma, ışık kaynağı olmaktan başka bir işlevi olmayan, duvara çevrilmiş bir televizyondan oluşmaktadır. "Electronic Hokkadim" (1971) ve "Talk Out" (1972) gibi video yapımları ve performanslarında –üç buçuk saatlik çalışmada izleyicinin görüntüler üzerindeki yorumları gösterilmektedir- Davis, videonun ortamına kişisel olarak girmiş ve izleyiciyi de aynı şeyi yapmaya davet etmiştir. Bunu yapmaktaki hedefi, televizyon yayıncılığının geleneklerini sarsmaktır (Popper 1993: 68; Schneider, Korot 1976: 32–33).

Videoyu televizyona karşı kullanan bir diğer sanatçı, Richard Kriesche'dir. Avustralyalı sanatçı, aynı zamanda bu konuda iyi bilinen bir teorisyendir. Video bant ve video performansları birleştirdiği işleri, sanat bağlamıyla sınırlandırılmış değildir. "TV Death" (TV Ölüm) (1975) gibi erken çalışmalarında olduğu gibi, ana kaygısı, kitle aracı ve öyküsel gerçekliklerin yaratıcısı olarak televizyon olmuştur. Sanatçı, videoyu gerçek ve önemli konuları iletmek için bir araç olarak görmüş ve genel olarak yöntemi, objeyi ve objenin görüntüsünü, fiziksel gerçeklikle elektronik gerçeklik arasındaki farkları ve benzerlikleri göstermek olmuştur (Popper 1993: 68).

Diğer bir taraftan Shigeko Kubota video heykeller üzerine çalışmıştır. Marcel Duchamp üzerine serisini, 1970'lerin ortalarında geliştirmiştir. Sanatçı, 1968 yılında Duchamp'ın ölümünden hemen önce onunla tanışmıştır. "Marcel Duchamp's Grave" (Marchel Duchamp'nın Mezarı), Klubato'nun Duchamp'ın gömülü olduğu mezarlığa yaptığı ziyaretleri gösteren, 12 monitörden oluşan çalışmasıdır. Diğer iki video enstalasyonu, "Nude Descending a Staircase" (Merdivenden İnen Çıplak) ve "Meta-Marcel: Window" (Marcel'in Ötesinde: Pencere), Duchamp'ın işleriyle birebir bağlantılı çalışmalardır. İlkinde üç boyutlu gerçek bir merdiven kesiti yaparak, her basamağına merdivenden aşağı inen çıplak birini gösteren bir monitör yerleştirmiştir. Meta-Marcel elektronik 'kar'lı bir pencere göstermektedir. Kubota bunu, yarının görünümünü simgeleyen bir video sembolü olarak kullanmıştır. Sanatçının diğer birkaç video enstalasyonu genel olarak doğal olgularla bağlantılıdır ve çoğunlukla Budist sanattan görüntülerle birleştirilmiştir (Popper 1993: 69). Sanatçı, kişisel yaşamından anları da sanatına yansıtmıştır. Fluxus geçmişinden kaynaklanan bir tavırla, sanatçının ve sanatın rolünü, sanatı ve yaşamı sorgulamıştır. Sanatçının videoları çoğunlukla metni de içermektedir. 1973-1975'te gerçekleştirdiği "My Father" adlı çalışması, babasının ölümü sonrası gözyaşı döküşünü gösteren sahneler içermektedir. Ayrıca, Kubota ve babası hastanede televizyon izlerken ve yeni yıl şarkılarına eşlik ederken de görülmektedir. Televizyon burada, bir arkadaş, şahit ve babasının ölümden sonraki varlığı için dua edermiş gibi, merkezi bir rol üstlenmiştir (Najafi, Katchadourian 2000: 61).

Kariyerine heykeltıraş olarak başlayan Gary Hill, 1970'lerin başında video sanatına yönelmiştir. Video bant ve video enstalasyonlar yaratmakla birlikte, bu yaratıların arasındaki farkı açıkça hissettirmiştir. İnsan beyni ve sinir sistemine benzer özellikler taşıdığını düşündüğü elektronik aletlere yakınlık duymuş, teknik değil zihinsel olan süreçlerin dönüşümüyle ilgili işler yapmıştır. Sanatçı, 1970'lerin başında dil, şiir ve kimlikle ilgi konuları sorgulamıştır. 1973 tarihli çalışması "Hole in The Wall"da (Duvardaki Delik) kendisini, bir duvara, televizyon monitörü büyüklüğünde bir delik açmaya çalışırken görüntülemiştir. Bu deliğe, daha sonra, deliği açarken aldığı kaydın görüntülerini yerleştirmiştir (Rush 2003: 126). Burada, sanatın malzemeleri olarak zaman ve beden, dil veya metin olarak video görüntüsü kullanılmıştır. Kullandığı ana tema, söylemle görüntü arasındaki ilişkidir ve bu, "Primarily Speaking" (Esas Olan

Konuşma) (1981-83) adlı çalışmasında örneklenmiştir (Popper 1993: 69). Benzer bir ilişki 1980 yılında gerçekleştirdiği "Around&About" adlı işinde de görülmektedir.

Foto. 17. Gary Hill, Primarily Speaking, 1981–1983

Video enstalasyonlarda çoğunlukla izleyici, kamera ve monitör arasındaki devrede yer alır. Wolf Vostell seyirciyi, lezbiyen bir çiftin kolajını gösteren senaryosuna ve "Prague Spring''in (Prag Baharı) sonuna entegre etmiştir. Bruce Nauman, "Leave Taped Video Corridor"unda izleyicide derin bir huzursuzluk yaratmıştır. İzleyici, dar bir geçide sıkıştırılmış ve burada yürümesi beklenmiştir. Var olan iki monitörden birinde izleyicinin kendi görüntüsü belirmiştir. Deneysel psikoloji üzerine ilk çalışan kişi olan Peter Jumps, kişinin kendi görüntüsü ile karşılaşabildiği mekanlar yaratmıştır. Jumps'ın 1972–78 yılları arasında gerçekleştirdiği kapalı devre enstalasyonlarında durgunluk karakterize edilmiştir. Bu durgunluğun kaynağı karanlık oda, siyah beyaz görüntüler ve dışa vurumun sınırlı anlarından kaynaklanmıştır (Walther 2000: 600).

John Baldessari, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, yapmak istediklerini en iyi anlatan araç olan videoyu kullanmıştır. Sanatçının 1970 tarihli "Folding Hat"(Şapkayı Katlamak) adlı işi, plastik bir işin yaratım sürecini anlatmaktadır. Yarım saatlik bu videoda sanatçının şapka tutan eli yakın çekimle gösterilmektedir. Bu iş, ne film haline getirilebilecek bir belge olmuştur ne de hareket plastik bir işle sonuçlanmıştır. Gerçekte

anlatılmak istenen, sanatçı ve kamera arasındaki iletişimdir. Sanatçının ve objenin var oluşu dakika dakika ekranda tekrarlanmıştır. 1965–66 yıllarında sanatçı, "Objeler nasıl kendi çevrelerindeki mekana ait olurlar?" sorusuna yanıt aramıştır. Esnek malzemelerle soyut objeler hazırlamaya başlamıştır. 1968'den sonra kendi bedenini heykel gibi kullanmış ve film ve videoları için hareket sekansları gerçekleştirmiştir. "Manipulating a Fluorescent Tube"de (Florosan Tüpünü Manipule Etme) (1969), kendisi ve florosan tüpünü içeren bir dizi görüntü hazırlamış ve ikisi arasındaki iletişimi göstermiştir (Walther 2000: 604).

Bugün geçmişe bakıldığında, 70'ler büyük bir düşünce havuzu gibi görülmektedir. Ayrıca, sanatçının kendi bedeni üzerine odaklanmış deneyleri yaygındır. Vito Acconci edebiyat geçmişine sahip olmakla birlikte 1969'da performans ve vücut sanatı işleri yapmıştır. Daha sonra deneyimlerini izleyiciye iletebilmek için video ve sesi kullanmıştır. İzleyiciyi doğrudan adres olarak göstererek, kendi kişisel duygularına dahil etmiştir (Walther 2000: 607). Acconci 1971'de "Centers" (Merkezler) adlı bir video iş gerçekleştirmiştir. Çalışmanın yirmi dakikası boyunca kendini televizyon ekranının merkezine odaklamış ve böylece odaklamanın eleştirisini yapmıştır. Burada sanatçı aracın biçimsel niteliği ve mantığıyla ilgilenmektedir. Yani aracın yapısal niteliği temsil edilmektedir. Acconci, video monitörünü kendini yansıtan bir ayna gibi görmektedir (Krauss 1995: 119). Sanatçının 1973 tarihli "Air Time" adlı çalışması için, New York'taki Leo Castelli Galerisi'nin bir odasında iki hafta geçirmiştir ve oda halka kapalıdır. Acconci bir aynanın önünde oturmuştur (Walther 2000: 607). Otuz beş dakika boyunca, 'ben' ve 'sen' kelimelerinden oluşan bir monologla, kendi yansımasıyla konuşmuş ve kendisini azarlamıştır. Hem "Centers"ta hem de "Air Time"da sanatçı, kendi benliğini işlerine yansıtmıştır (Krauss 1995: 121; Derman 1992b: 97).

Peter Campus tarafından Boston'daki WGBH televizyon stüdyolarında, 1973 yılında yapılan "Three Transitions" (Üç Geçiş) adlı iş, erken dönem renkli videolarda klasik haline gelmiştir. Bu işte izleyiciler Campus'ün, iki kamera görüntüsü aracılığıyla kendini görüntüsel olarak keserek, kendisi için ikinci bir yüz yaratarak ve onu yakıp ortadan kaldırarak, kendi benliğini sorgulamasına tanık olmuşlardır (Walther 2000: 607).

Foto. 18. Peter Campus, Three Transitions, 1973

Frederike Pezold, 1973–77 yılları arasında on dakikalık ve altı bölümlük bir video iş gerçekleştirmiştir. Çalışmanın adı "The New Living Body Language of Signs According to the Laws of Anatomy, Geometry, and Kinetics"dir (Anatomi, Geometri ve Kinetik Kanunlarına Göre Bir Cinsiyetin Yeni Somut İşaretlerinin Dili). Siyah beyaz olan bu işte, siyaha boyanmış vücut parçaları bütünden koparılmış olarak gösterilmiş, soyutlaştırılmış semboller olarak kullanılmıştır (Popper 1993: 73).

Vito Acconci, 1974 yılında "Command Performance" (Performansa Hükmetmek) adlı çalışmasını izleyici katılımıyla gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, izleyicilerin görüntüleri ile Acconci'nin görüntüleri, birbirlerini izler konumda yerleştirildikleri bir video heykel gibi düzenlenmiştir (Krauss 1986: 179- 191).

Frederike Pezold, video enstalasyonlarının tasarım aşamasını da işlerine dahil etmektedir. Bazen enstalasyondan çizime, bazen de çizimden enstalasyona bir dönüş söz konusudur. Sanatçının, 1975 yılında gerçekleştirdiği "Beş TV Elementi" adlı çalışması, kadın bedeninden hareketle, görüntüde bedenin birbirini tamamlayan beş parçaya bölünmesiyle oluşmuştur. Üst üste bulunan monitörlerden en altta bulunanda ayaklar, ikinci monitörde kalça, bir üstündeki monitörde göğüsler, dördüncü monitörde kollardan biri ve en son monitörde de figürün yüzünden alınan yakın çekim görülmektedir. Aynı durum, modelin fotoğrafında gerçekleştirilen kolajda da hissedilmektedir (Bozkurt 2005: 120).

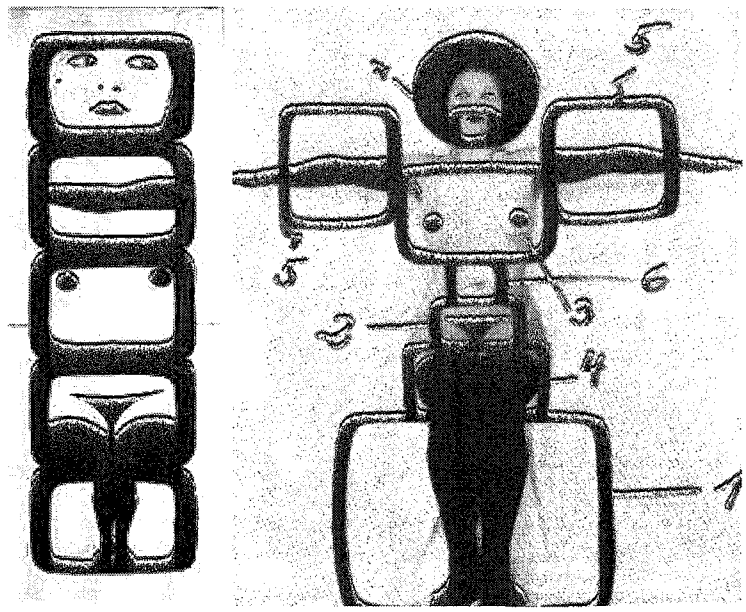


Foto. 19. Frederike Pezold, Beş TV Elementi, 1975

John Baldessari, video ve zaman kavramını, sinematografik öğeler ve deneysel müzik kompozisyonları yapmakla bağlantılı olarak kullanmıştır. Sanatçı 1976 yılında, "Four Minutes of Trying to Tune Two Glasses" (İki Bardağı Akort Etmenin Dört Dakikası) adlı video çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında, sanatçı, videosunda zamanı manipule etmek konusu üzerinde durmaktadır. Sanatçının eli, on ikiye yirmi kalayı gösteren bir saat ve iki bardak su görülmektedir. Sanatçı, bardaklardaki su miktarını değiştirerek ve elindeki tahta tokmakla vurarak bardaklardan çıkan sesin tonunu ayarlamaktadır. Baldessari çalışmasında Phillip Glass adlı müzisyenin çalışmalarına göndermede bulunmuştur. Glass'ın müziği, Hindistan ve diğer uzak doğu müziklerinden etkilenmiştir. Bu çalışmada, zaman öğesini vurgulayan saatin sesi, zamanla bir yarış hissini uyandırmaktadır. Alarm çalana kadar bu yarış devam eder. Saat, ayrıca, filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki farkı gözler önüne sermektedir. Saat, video başlarken on ikiye yirmi kalayı gösterirken, filmin bitiminde on ikiyi göstermektedir. Oysa video film dört dakika dokuz saniye sürmektedir. Çalışmada, Doğu-Batı karşıtlığı hissedilmektedir. Glass'ın Doğu felsefesinde yer alan Zen ve meditasyonuna karşı, Baldessari'nin Batı'daki zamanla yarışı bu karşıtlığı vurgular gibidir (Najafi, Katchadourian 2000: 33).

Wolfgang Fiatz, izleme ve izletmenin fiziksel bir röntgencilik olduğu ile ilgili düşünceleriyle dikkat çeken bir sanatçı olmuştur. Sanatçının 1977 yılında gerçekleştirdiği "Kamera Aşkı" adlı video filminde, izleyiciye yalnızca bir vajina gösterilmiştir. İzlemenin röntgencilik olduğunu anlatan radikal bir çalışma olarak dikkat çekmiştir (Bozkurt 2005: 136).

Ünlü Fransız yönetmen Jean-Luc Godard, 1968 yılında video kameralarını fabrikalara yerleştirmiş ve işçileri görüntülemiştir. Böylece birçok işçinin iş yaşamının monotonluğunu yansıtmıştır. Godard, 1967 yılında Fransız Ulusal Televizyon ve Radyo kurumunun stüdyolarında "Le Gai Savoir" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Çalışmada oyuncular, Nietzsche'den Marks'a, Mao'dan Rousseau'ya kadar birçok düşünürden alıntılarla felsefi bir diyaloğa girmişlerdir. Godard 1976 yılından itibaren Anne-Marie Mieville ile birlikte, çoğu televizyon için ve hepsi deneysel olan birçok video gerçekleştirmiştir. 1976 tarihli "Six Fois Deux/Sur et Sous la Communication" (Six Times to/on and Beneath Communication) adlı çalışmada, işçilerle yaptığı röportajlarla, soyut görüntüler ve sesler bir araya getirilerek, ticari televizyon görüntüleri eleştirilmiştir (Rush 2003: 43). 1978 yılında, Anne-Marie Miévilie ile birlikte gerçekleştirdikleri "France Tour Détour Deux Enfants" adlı yapımları, yirmi altı dakikalık toplam on iki bölüm olarak, Fransa'nın ikinci kanalında yayınlanmıştır (Bozkurt 2005: 207).

Klaus vom Bruch, 1970'lerin sonlarından itibaren, felsefe, toplumsal bölünme, kitle kültürü ve birey üzerine ironik anlatımları da kullanarak birçok video çalışması gerçekleştirmiştir. 1979 yılında gerçekleştirdiği "Propeller Tape" adlı çalışmasında, savaş filmlerinden arşiv görüntüleri kullanarak, medyanın tarihi unutturma çabasına karşı çıkmıştır. Bu çalışmada ayrıca kendi görüntüsünü de kullanmıştır. Böylece bugünün bireyini anlamaya çalışmıştır (Rush 2003: 27).

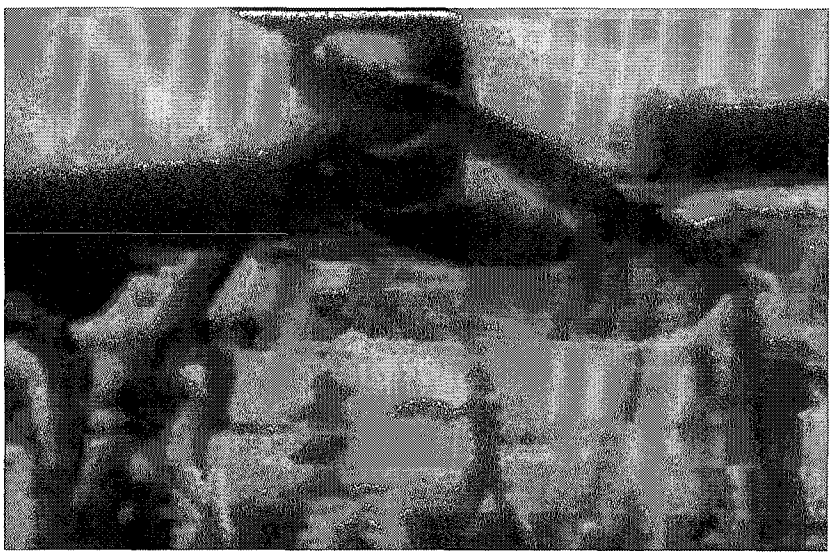


Foto. 20. Klaus vom Bruch, Propeller Tape, 1979

1985 tarihli "Azimut" adlı çalışmasında, sanatçının bedeni, teknoloji ve ileri iletişim sistemleriyle birleştirilmiştir. Sanatçının yüzünün görüntüsü, bir uydu anteniyle üst üste bindirilerek gösterilmiştir. Sanatçı yüzünü elleriyle kapatarak kendini korumaya çalışan bir görüntü sergilemiş, modern savaş sistemleri ve kapitalist üretim sisteminin yarattığı korkuları dile getirmiştir (Rush 2003: 24).

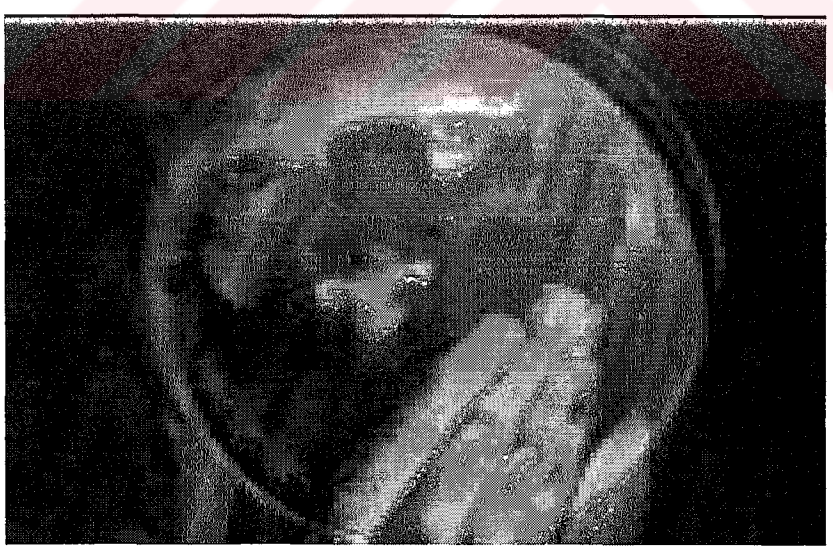


Foto. 21. Klaus vom Bruch, Azimut, 1985

Frank Popper'e göre, video sanatı ABD'de başlamış ve 1970'lerin motifleriyle birlikte (anti-militarizm, sevgi ve barış, Hindistan yolu, pop ve uyuşturucu kültürleri)

Avrupa'ya da yayılmıştır. Amerikan videoları, Fransa'da 1974 yılında ilk olarak gösterildiğinde, o zamana kadar bilinmeyen bir enerjiyi sergilemiştir. O dönemde keşif özgürlüğü revaçtayken ve video, psikolojik dürtüler için yansıma olanağı sunarken sanatçılar, videoyu gerçeğin halisünasyonunu arayan bir araç olarak kullanmışlardır (Popper 1993: 75–76).

Marina Abromoviç yıllarca partneri Ulay ile çalışmıştır. İkili, performansı politik konularla birleştirmiştir. Abromoviç ve Ulay için 1975–80 yılları arasında beden ve konsept ön plana çıkmıştır. Bu dönemde gerçekleştirdikleri "Performance Anthology"de (Performans Antolojisi) sanatçılar, birbirlerine dönük olarak konumlanmışken, birbirlerine bağırıp birbirlerini tokatlamışlardır. Bu çalışmada, kadın ve erkeğin iki ayrı cins olarak farkları, dışavurumcu bir biçimde anlatılmıştır (Rush 2003: 101).

1970'lerde, işlerinin, günlük yaşamın gerçeklerini etkilediğini düşünenler videoya yönelmişlerdir. Günlük yaşamın gerçeklerini ve çalışma yaşamını da ele almışlardır. Diğer bir grup ise, alternatif bir medya gerçekleştirmek amacıyla, yurttaşlık, azınlık ve toplumun marjinal kesimleri gibi konulara eğilmişlerdir (Walther 2000: 608). 1970'ler ve sonrasında gelen video sanatçıları televizyonla büyümüşlerdir ve beyinleri teknolojik gelişmelere açıktır (Walther 2000: 612). Fransa'da medya ve iletişim sanatçısı olan Fred Forest'a göre, 1970'lerin başında kültürel evrimde elektronik imaj yapımı tamamen geleneksellin yerine geçmiştir. Video, algımızı anlık iletilerle etkiler ama somut olmayan bir direnç sunar. Görsel bilgi, elektronik olarak video kaydında yer alır. Bir heykel ya da resimden farklı bir somutluğu vardır (Walther 2000: 596).

1980'lere gelindiğinde, sanat disiplinleri arasındaki sınırlar gittikçe belirsizleşmiştir. Bununla birlikte, değişik uzmanlık alanları arasındaki sınırlar da belirsizleşmeye başlamıştır. Video sanatı konusunda da durum böyle olmuştur. Bazı bağımsız yazarlar, yönetmenler, görsel teknisyenler, sanat videoları yapmaya başlamışlardır (Walther 2000: 613).

1980'lerde yaşanan bu durum, video sanatının, diğer sanatlarla bir aradalığı (cross-breeding) anlamına da gelmiştir ve bu nedenle, Frank Popper'e göre, video, televizyon

ve müzelerin arasına sıkışıp kalmış bir sanattır. Sanatsal eleştiriler yapan Katherine Dieckman'a göre, video, postmodern çoğulculuğun paradokslarını, teknolojik ilerlemenin araçlarıyla birleştirir. Ona göre video, modernizm ve postmodernizm arasında köprü kuran bir ortamdır (Popper 1993: 76–77).

Michael Jeffrenou, 1980'lerde video çalışmalarıyla dikkat çeken bir sanatçı olarak varlık göstermiştir. "The Sweet Babble of Electrons in Video Wall" (Video Duvarı İçindeki Elektronların Tatlı Balonu) adlı teatral çalışması, 1983 yılında gerçekleştirilen "Electra" sergisinde yer almıştır. Patrick Bousquet ile "Full of Feathers" (Tüylerle Dolu) adlı çalışmayı gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışmada, ekranda özgürce dolaşan objeler yer almıştır. Eşzamanlı olarak dört video kayıt aygıtı kullanılmıştır. 1984 yılında sanatçının gerçekleştirdiği "Video Circus" (Video Sirki) ve "Video-Operetta" (Video Opereti) adlı çalışmalarının hazırlık aşamasında, video aygıtının teknik olanaklarını zorlayarak, bu alanın sınırlarını aşmaya çalışmıştır (Popper 1993: 72).

Catherine İkam, video enstalasyonlarıyla 1980'lerde dikkat çeken bir sanatçıdır. Sanatçı, kalıplaşmış sosyal davranışlarla ilgilenmiştir. 1980 tarihli çalışması "Fragments of an Archetype, a Tribute to Leonardo Da Vinci" (Bir Mimarinin Parçaları, Leonardo Da Vinci'ye Övgü), Leonardo'nun "Altın Oran" çiziminin video heykel olarak gerçekleştirildiği bir çalışmadır (Popper 1993: 57- 58).

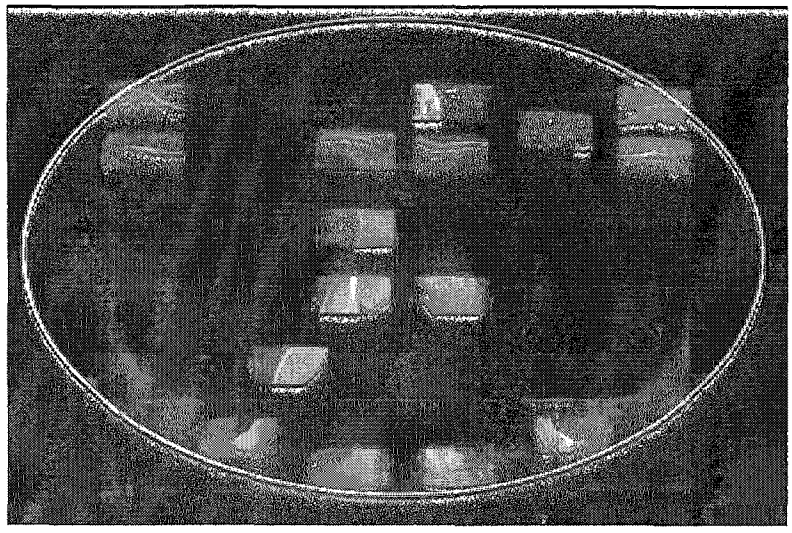


Foto. 22. Catherine İkam, Fragments of an Archetype, a Tribute to Leonardo Da Vinci, 1980

Belçikalı sanatçı Marie-Jo Lafontaine, 1981 tarihli "Round Around The Ring" (Halkanın Etrafında Tur) adlı video enstalasoynunda, anlatmak istediklerini yeni metaforlar aracılığıyla, kurgusal bir durum olarak izleyici ile paylaşmıştır. Birçok kaynaktan, programlardan, "geri sayım" ve "ağır çekim" den yararlanarak, kendi deneyimlerini bir boks maçı biçiminde yansıtmıştır. Sanatçı, benzer bir biçimde hareket ettiği, 1982 tarihli "The Dream of Hephaistos" (Hephaistos'un Rüyası) adlı çalışmasında, insana öykünen robotları kullanmıştır. 1985 yılında gerçekleştirdiği, yirmi yedi ekranlı, "Tears of Steal" adlı video enstalasyonunda, genç erkeklerin askerlik eğitimlerini ve savaştaki sonlarını yansıtmıştır. 1987 yılında gerçekleştirdiği "Victoria" adlı video enstalasyonunda ise cinsiyet konusunu, birlikte tango yapan iki erkek aracılığıyla yansıtmıştır (Popper 1993: 55).

Foto. 23. Marie-Jo Lafontaine, Victoria, 1987

Kendi bedenini videolarında kullanan bir sanatçı olarak dikkat çeken Annegret Soltau, 1980–1981 yılları arasında gerçekleştirdiği "Hamile Olmak" adlı çalışmasında, hamilelik sürecinde kadının değişmekte olan bedenini göstermektedir. Çalışma aynı zamanda kadının bu dönemdeki korkularını, bekleyişini ve umutlarını göstermektedir (Bozkurt 2005: 132).

1980'lerde insan bedeni üzerine çalışmalar gerçekleştiren Mervi Deylitz-Kytösalmi, çıplak bedenlerin doğal süreçlerini görselleştirmiştir. Sanatçı, insanın bazı doğal eylemlerini kaydetmiştir. "Mavi, Yeşil, Kızıl" adlı çalışmasında, bir kadının vücuduna uyguladığı bakımı göstererek mahremiyetini ortaya koymuştur. Sanatçı genel olarak çalışmalarında, vücudun zaman ve mekan ile olan ilişkisini sergilemektedir (Bozkurt 2005: 133).

Tony Ousler'in çalışmalarının kaynağı popüler kültür, özellikle de televizyon olmuştur. Psikolojik izolasyon, sanatçının ilgilendiği bir diğer konudur. İlk tek kanal video çalışmaları kaşıklar, kağıtlar, boyalar gibi basit objelerle ilgilidir. İlerleyen dönem çalışmalarında da bu ilgi sürmüştür. Sanatçı ayrıca, çalışmaları için oluşturduğu projeksiyon yüzeyleriyle de bilinmektedir. Cinsiyetler arasındaki ilişkilerin değişimi ya da popüler kültürdeki televizyonun hegemonyasını anlatan senaryolar yazmıştır. Bunların arasında, 1980 tarihli "The Loner", 1981 tarihli "Grand Mal" (Sara) ve 1985 tarihli "Spheres of Influence (Dimond)" gibi çalışmaları da yer almaktadır. 1984 tarihli "Evol" adlı çalışması Ousler'in fantastik teatral videolarından biridir. Çalışmanın adı, İngilizce "Love" (Aşk) kelimesinin tersten yazılışıdır. Bu çalışmada yalnız bir genç adam neden aşkı bulamadığını ya da neden aşkta başarılı olamadığını sorgulamaktadır (Rush 2003: 118–121).

İtalyan sanatçı Fabrizio Plessi, mekan öncelikli çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. 1985 yılında gerçekleştirdiği "Bronx" adlı video enstalasyonu, kutu şeklindeki metal plakalar içine yerleştirilen, ekranı yukarı doğru bakan monitörlerden oluşmaktadır. Suya yansıyan kürek görüntüleri yer almaktadır. Ekranın üzerine saplanmış gibi görünen gerçek bir kürek vardır. Nesne ile görüntüsünün oluşturduğu karşıtlık söz konusudur (Bozkurt 2005: 103–104).

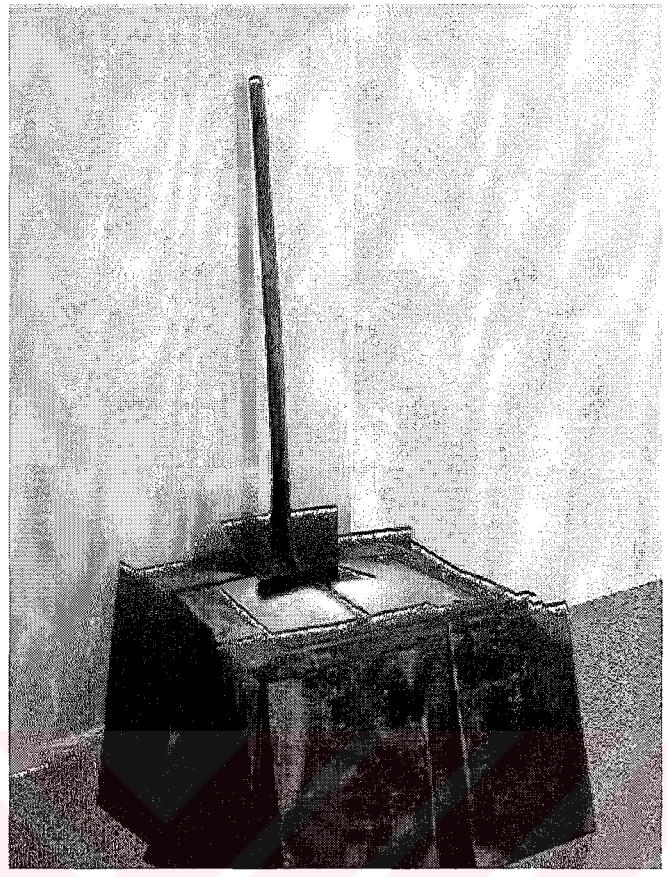


Foto. 24. Fabrizio Plessi, Bronx, 1985

2. 2. 2. 1990 Sonrasında Dünya'da Video Sanatı

1990 sonrasında sanatçılar küçük toplulukların, mikro kültürlerin ve kamusal sorunların üzerine gitmeye başlamışlardır. Günlük malzemeler ve eleştirel bir dille hareket etmişlerdir. Video işlerini, yaygın bir biçimde bilgisayar destekli olarak gerçekleştirmişlerdir. 1990'lar, iletişim ağının geliştiği ve dijital teknolojinin yaygınlaştığı bir dönem olarak sanat alanını da etkilemiştir. Bu dönemden başlayarak sanatçıların video işleri, uluslararası sergilerde ve internet ortamında kolaylıkla yer bulmuştur (Bozkurt 2005: 229- 230).

Bill Viola'nın 1991 tarihli "The Stopping Mind" adlı işinde, tavana asılı dört ekrandan gelen duyulabilir ses, beden ve duyunun kaybolmasıyla ilgili cümleler mırıldanmaktadır. Geniş bir bahçede, kırmızı çiçek çekimleri, görüntüler vahşet

görüntülerine dönüşmeden önce, hikayecinin sözlerini maskelemektedir. 1991 tarihli "Passing" (Geçiş), 1996 tarihli "The Messenger" (Haberci) ve "The Crossing" güzelliğin görüntüsünü üretmek için videosunun potansiyelini kullanmıştır. Bunun yanında mistik suların açıklamasını da özetlemeyi başarmıştır. Bir üçleme olarak bu işler, tek bir adamın doğum, ölüm ve hafıza ile birlikte toprak, su ve ateşle olan mücadelesini içermektedir (Rush 2003: 134).

Franziska Megert, 1991 yılında, "Arachne-Vanitas" adlı video enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Enstalasyon, altı monitörün üçerli olarak üst üste dizilip yan yana yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Monitörlerde, biri genç, diğeri yaşlı iki kadının görüntüsü yer almaktadır. Üst üste konan üç monitörde yer alan üç ayrı görüntü birleşerek, bütünlüklü bir insan görüntüsü oluşturmuştur. Figürler, aynı zamanda kendi etraflarında da dönmektedir. Çalışma izleyicinin, zaman, yaşlanma, kayboluş gibi süreçlerin farkına varmasını sağlamaktadır (Bozkurt 2005: 100- 101).

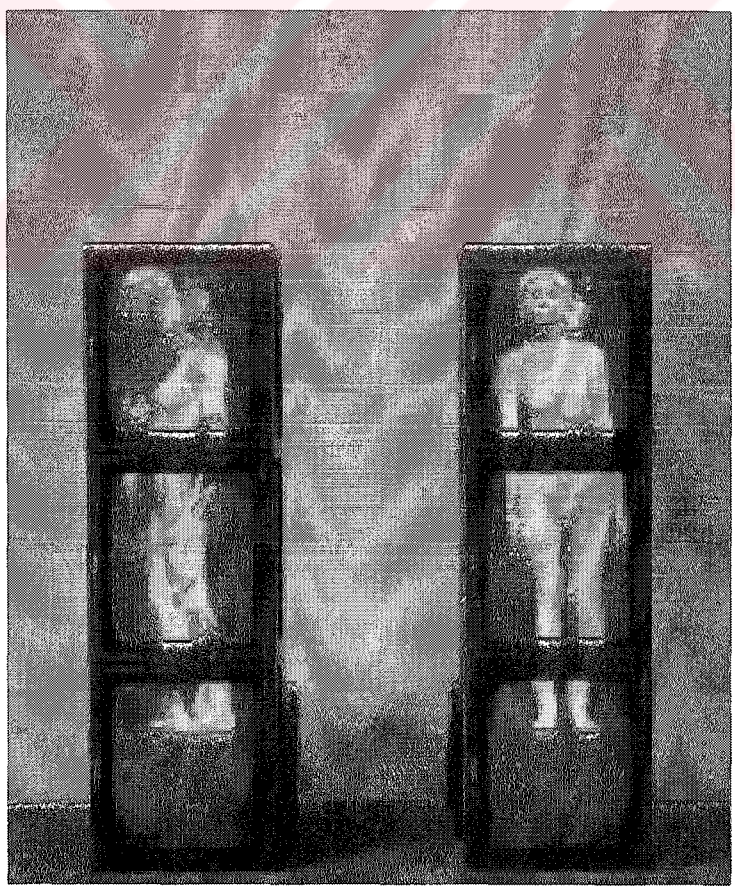


Foto. 25. Franziska Megert, Arachne-Vanitas, 1991

Amerikalı sanatçı Gary Hill'in 1992 yılında gerçekleştirdiği "Tall Ships" (Uzun Gemiler) adlı çalışmasında izleyici, yansıtılan bir dizi insan görüntüsünün var olduğu bir koridora girmektedir. İzleyiciler, karartılmış bir yere yürürken, tıpkı bir rüyada gibi, hergün gördükleri insanların, kendilerine doğru gelen hayalet görüntüleriyle karşılaşmaktadır. Bu imajlar konuşmamakla birlikte, izleyiciden talepleri varmış izlenimini uyandırmaktadır. Görüntüler izleyiciye yaklaşır yaklaşmaz karanlıkta yok olmaktadırlar. Enstalasyonun düzenlendiği mekanın tavanında spot ışıklar vardır ve bunlar da izleyicinin, enstalasyon tarafından tamamen sarılıp sarmalanmasını sağlamaktadır (Hopkins 2000: 240; Rush 2003: 128).

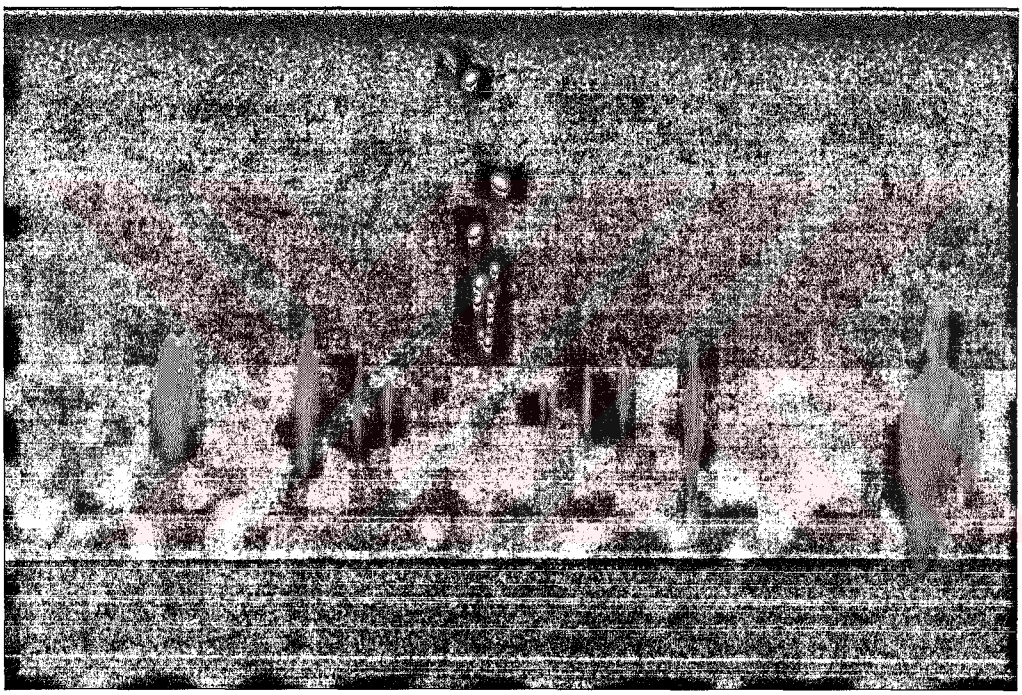


Foto. 26. Gary Hill, Tall Ships, 1992

Bill Viola'nın, 1993 tarihli çalışması "Tiny Deaths"de (Küçücük Ölümler) ışık ve karanlık birbiriyle yarışmaktadır. Negatif fotoğraf görüntüsü izlenimi uyandıran silüet halindeki insan formları belirdikten sonra, ışıkla yanarak kaybolmaktadır ve asla bütün olarak algılanamadan karanlığa karışmaktadır. Bu çalışma da, günlük yaşamda insanların karşılaştığı bir durum olarak düşünülmüş ve yansıtılmıştır. Bireyin, toplum içerisinde bağımsız olarak var olmasının ve kendi kimliğini taşımasının zorluğu vurgulanmak istenmiştir (Rush 2003: 134).

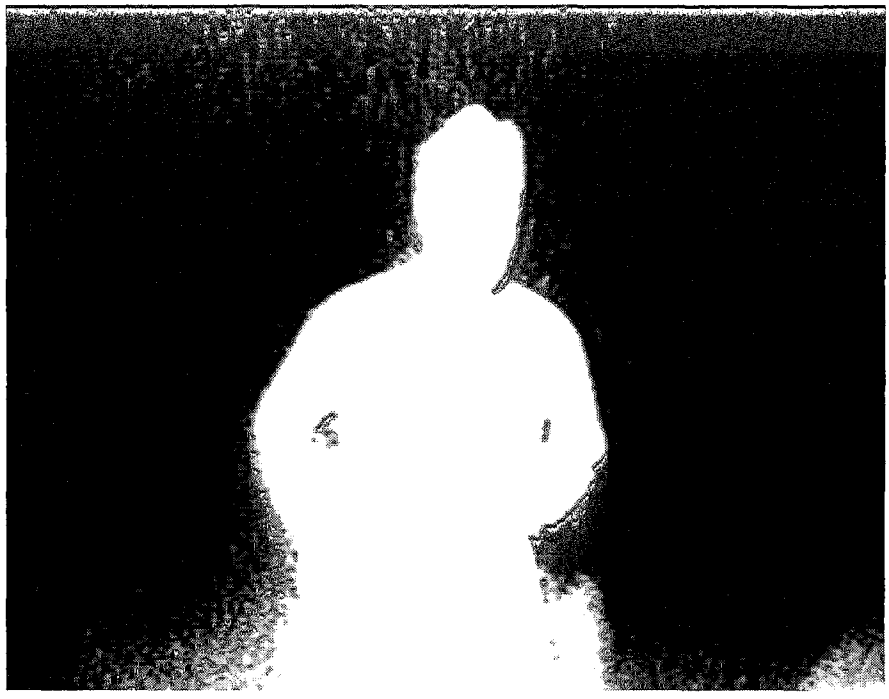


Foto. 27. Bill Viola, Tiny Deaths, 1993

Fabrizio Plessi, 1993 tarihli "Roma II" adlı çalışmasında, mekanın zeminine yerleştirilen eili monitörle çalışmıştır. Her monitörde akan su görüntüsü vardır. Bu görüntüler ardışık olarak sıralandığında, sonsuz hareket duygusu yaratılmaktadır. Burada, mekanın içerisinde kanallardan akan sularla bir ilişkilendirme söz konusudur (Bozkurt 2005: 103- 104).

Kuzey İrlandalı sanatçı Willie Doherty, sosyal gözetim pratikleri üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu tür çalışmalarına bir örnek olarak, 1993 yılında gerçekleştirdiği "The Only Good One is a Dead One" (Tek İyi Olan Ölü Olandır) adlı çalışmasıdır. İzleyici, iki projeksiyonun arasına konumlandırılmıştır. Projeksiyonlardan birindeki görüntü, gece, durağan bir kameranın bir caddeye yerleştirilmesiyle, diğerindeki ise, bir kır yolunda yürüyerek gerçekleştirilen çekimle elde edilmiştir. Çalışmada, İrlandalı bir adamın sesi, kurban ile saldırgan arasındaki bakış açısı farkını vurgulamaktadır. İzleyici bu çalışmada, sanatçının yaşadığı bölgenin ideolojik bölünmesini hissedecek biçimde konumlandırılmıştır (Hopkins 2000: 240). Sanatçının 1998 yılında gerçekleştirdiği "Somewhere Else" (Başka Bir Yerde), bir belgeselmişçesine medyanın insanlar ve onların çelişkileri hakkındaki algılarımızı nasıl manipule edebileceğini araştırmaktadır. Sanatçının bu kendine özgü stilinde, İrlanda ile bağdaştırdığımız güzel manzaralar

savaşın izlerini taşımaktadır. Okyanusun kuma vuran suyu izleyiciye kanı anımsatmaktadır. İşlerinin pek çoğunda olduğu gibi, çaresizliğin görsel etkisini arttırmak için çoklu ekran projeksiyonları kullanmaktadır (Rush 2003: 139).

Foto. 28. Willie Doherty, Somewhere Else, 1998

Jeffrey Shaw'un 1985 ve 1993 yıllarında olmak üzere iki kez gerçekleştirdiği "The Royal Road" (Kraliyet Yolu) adlı video enstalasyonunda, monitörün karşısına paralel olarak sıralanmış on dört mavi lamba vardır. İzleyici, ışıkların oluşturduğu bu yoldan monitöre doğru ilerledikçe, sensörler aracılığıyla algılanan beden sıcaklığı, ekrandaki görüntüyü harekete geçirir. İzleyici monitöre yaklaştıkça görüntü büyür. Daha sonra görüntü karelere bölünerek anlaşılmaz bir hal alır. Ekrandan uzaklaştıkça, görüntünün, kucağında çıplak beyaz bir kadın taşıyan bir Afrikalı olduğu anlaşılır (Bozkurt 2005: 260- 261).

Amerikalı sanatçı Matthew Barney'nin "Cremaster" serisi, en önemli çalışmalarındandır. Bu seri 1994'te başlamıştır. Ayrıntılı kostümleri, görsel efektleri, sahnesi ve animasyonuyla başka kimseye benzemeyen kişisel bir tarz oluşturmuştur. İlk

video işi "Scabaction"da (Kabuk Bağlamak) (1988) Barney, derisini kesmiş ve yarayı merhemle tedavi etmiştir. "Field Dressing (Orifili)" (Sargı Paketi) adlı 1989 tarihli çalışmasında, stüdyosunun duvarlarını çıplak olarak ölçmüştür. Bu işlerinden itibaren sanatçı, erkeksi güç, beden fonksiyonları ve sıvıları ve cinsellikle ilgilenmiştir. "Cremaster" serisiyle birlikte bu konular, fantastik görüntülerle dramatize edilmiştir. Sanatçı, genital bölgesi görünen insan hayvan karışımı yaratıklar, su altı perileri, kraliçe arılar ve bunlar gibi birçok başka karakter yaratmıştır (Rush 2003: 193).

Foto. 29. Matthew Barney, Cremasters, 1994

Çalışmalarını Londra'da gerçekleştiren İngiliz sanatçı Gillian Wearing, insanların içsel ve dışsal yaşamlarındaki farklılıkları keşfetmeye çalıştığı işler gerçekleştirmiştir. Bu işlerinden biri, yirmi beş dakika uzunluğundaki, 1994 tarihli çalışması "Dancing In Peckham"dır (Peckham'da Dans Etmek). Sanatçı bu çalışmasında kendi bedenini kullanmıştır. Bir alışveriş merkezinde kamera karşısına geçen sanatçı, kendi içine kapanmış bir biçimde, çevresiyle hiç ilgilenmeden dans etmektedir.

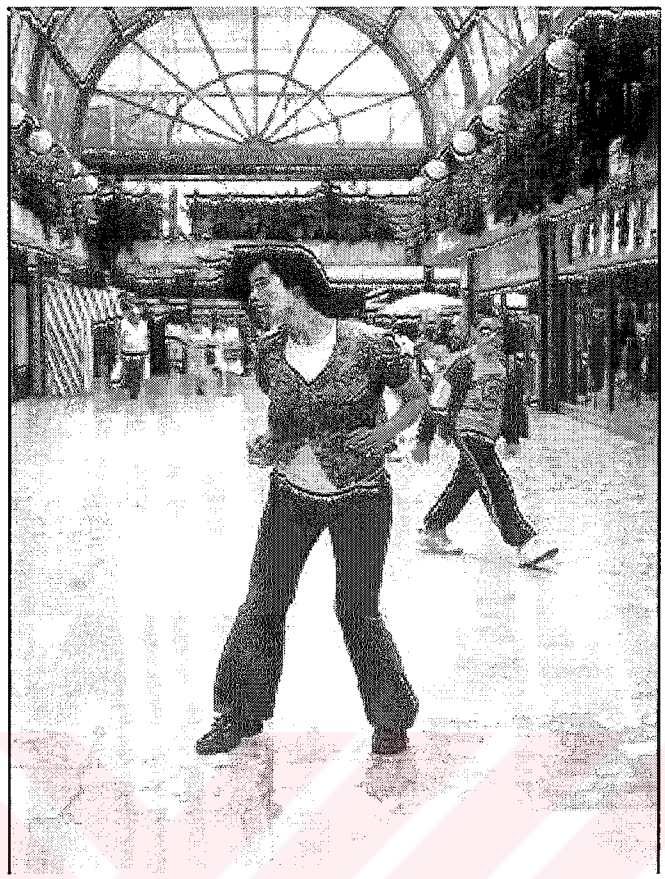


Foto. 30. Gillian Wearing, Dancing In Peckham, 1994

Sanatçı diğer çalışmalarında, ilişkilerin gizli dinamiğini incelemiştir. 1996 tarihli çalışması "Sacha and Mum"da (Sacha ve Annesi), video kaset ileri geri sarılmakta ve anne ile kızı arasındaki karmaşık ve kararsız, bir başka deyişle gel-gitler içeren ilişki vurgulanmaktadır (Hopkins 2000: 240).

Marina Abromoviç, 1995 tarihli "Görünmeye Başlamak" adlı video enstalasyonunda, kendi bedeninde dolaşan bir yılan ile görüntülerini, yedi ayrı monitörle gerçekleştirdiği video enstalasyonla, kesintisiz olarak yansıtmıştır. 1997 yılında gerçekleştirilen, üç ekranlı enstalasyon "Balkan Barok", yirminci yüzyılın sonlarında orta Avrupa'daki savaşı konu almaktadır. Bu çalışmada sanatçı, Yugoslavya'da gerçekleşen savaşta ailesinin çektiklerini yansıtmıştır (Bozkurt 2005: 247; Rush 2003: 101).

Tony Ousler, 1996 tarihinde gerçekleştirdiği "Insomnia" adlı çalışmasında, üst üste dizilmiş yastıkların en üstünde duran hastalıklı küçük yaratık, hayattan izole edilmiş

gibi görünmektedir. Uykusuzlukla lanetlenen beden, yine yastıklardan oluşturulmuş ve kafası için yerleştirilen parçaya, video projeksiyonla bir yüz yansıtılmıştır. Bu yüz, çaresizlikle, "breath in, breath out" (nefes al, nefes ver) ve "You are dead and you don't know it" (Ölüsün ve bunu bilmiyorsun) sözlerini mırıldanmaktadır (Rush 2003: 118-121). Tony Ousler'in bütün çalışmaları mekanla karşıtlık göstermektedir. Sanatçının 1999 yılında gerçekleştirdiği "Kırılma" adlı video enstalasyonu, fiberglas küreler üzerine yansıtılan video projeksiyonlardan oluşmaktadır. Görüntüler, yakın planda çekilmiş insan gözleridir. Sanatçı bu çalışmasını, 6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, Yerebatan Sarnıcı'nda sergilemiş ve suya yansıyan küre gözler sayesinde iş, mekanla bütünlük sağlamıştır (Bozkurt 2005: 105).

Tracey Emin, çalışmalarına kendi yaşam deneyimlerini yoğun bir biçimde yansıtan bir sanatçı olarak, 1990'larda adını duyurmaya başlamıştır. Emin, neondan çadıra, videodan televizyon monitörüne, hatta çektirdiği dişine kadar birçok ayrıntı ve malzemeyi çalışmalarında kullanmaktadır. Kıbrıslı bir Türk olan babası ile olan ilişkisi nedeniyle Kıbrıs ve Türkçe, işlerine sıklıkla yansımıştır. Sanatçı, 1996 yılında "Emin&Emin" adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Babası ile kendisinin Kıbrıs'ta çekilmiş olan görüntülerinden oluşan bir çalışmadır. İstanbul'daki Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde, 24 Eylül–13 Kasım 2004 tarihleri arasında, "Tracey İstanbul'da" sergisinde yer alan bu iş, sanatçının geçmiş yaşantısı, kökleri ve babasıyla ilişkileri hakkında ipuçları taşımaktadır (www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html).

Tracey Emin, 1997 yılında "Burning Up" (Yanmak) adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında sanatçı, Türkiye'nin güneyinde yaşadığı bir aşk macerasını anlatmaktadır. Diğer birçok işinde olduğu gibi Emin, özel yaşamını gündeme getirmiştir. Bu çalışma da "Tracey İstanbul'da sergisinde gösterilmiştir (www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html).

Maria Marshall, parancya ve yersiz yurtsuzlaşma ile ilgilenmiştir. Çocukları ile ilgili kaygıları çalışmalarında yaygın bir biçimde hissedilmektedir. 1998 yılında gerçekleştirdiği "When i grow up, i want to be a cooker" (Büyüdüğümde Aşçı Olmak İstiyorum) adlı çalışmasında, o sırada iki yaşında olan oğlunun sigaradan yavaş ve derin

bir nefes alışını yansıtan görüntüler kullanmıştır. Marshall, "I did like being born, i falled out of the air, i put my wings open, then i flied" (Doğmuş olmaktan hoşlandım, boşluktan düştüm, kanatlarımı açtım, sonra uçtum) adlı çalışmasını 1999 tarihinde gerçekleştirmiştir. Marshall çalışmalarının isimlerini genellikle kendi çocuklarının konuşmalarından almaktadır. Çalışmada, bir çocuğun aldığı yüzme dersi sırasında çekilmiş sırt üstü yüzüşü görülmektedir. Suyun sesi ve çocuğun su altındaki görüntüsü ile klostrofobik bir duygu yansıtılmıştır. Sanatçı dijital teknolojinin olanaklarını kullanarak bir ebeveynin korkularını yansıtmaktadır (Rush 2003: 40- 41).

Foto. 31. Maria Marshall, When i grow up, i want to be a cooker, 1998

Peter Sarkisian, çağdaşı olduğu sanatçıların arasında, popüler kültür ve televizyonla sanatını birleştirmeyi reddeden tarzıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı, videoyu, farklı yüzeylerle birleştirdiği enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Sarkisian'ın çalışmaları, matematik, fizik ve kimya ile de birleşmekte, bu alanlara, isimleri ya da biçimleriyle göndermelerde bulunmaktadır. Sarkisian sanatında insan figüründen yararlanmaktadır (Cameron 2003: 203). 1999–2002 tarihleri arasında gerçekleştirdiği "Salınım", "Çoğaltım" ve "Borun Atomu" adlı çalışmalar, sanatçının çalışma biçimini örneklemektedir. 1999 tarihli "Salınım" adlı çalışmasında karışık malzeme ve video projeksiyonu kullanmıştır. Küp şeklini oluşturan yüzeylere video görüntüleri yansıtılmıştır. Bir anne ve oğlu, küpün içinde, küpün bir yüzeyini itip dışarı çıkmaya çalışırken görülmektedir. Anne ve oğlun hareketleri hızlandırılmıştır. Masum, anne ve çocuk ilişkisini kullanarak, modern yaşam ve hızla akıp giden zamana göndermede bulunan bir iştir (Rush 2003: 112).

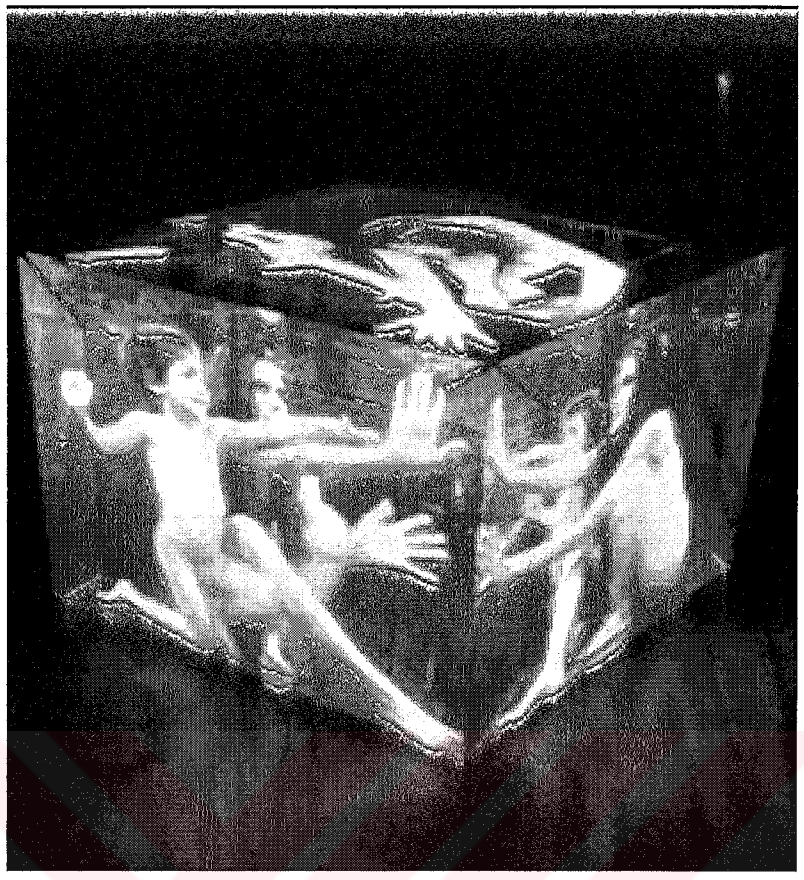


Foto. 32. Peter Sarkisian, Salınım, 1999

Bill Viola'nın işleri, insan bilinci ve tinsellikle ilgilidir. Bunun en önemli örneklerinden biri, sanatçının 2000 yılında gerçekleştirdiği "Memoria" adlı çalışmasıdır. Çalışma, tavandan asılmış ipek bir kumaşın üzerine yansıtılan tek kanal bir projeksiyondur ve loş ışık altında, hüzünlü bir ifade ile bir adam görünüp kaybolmaktadır (Rush 2003: 134-135).

Sam Taylor-Wood, İngiliz bir sanatçı olarak video çalışmalarıyla dünyada ses getirmiştir. Sanatçı, gençler arasındaki yabancılaşma ve yalnızlığı konu edinen birçok video çalışması gerçekleştirmiştir. Cinsiyetler arasındaki savaş, 1995 tarihli "Travesty of a Mockery", 1997 tarihli "Atlantic" ve "Sustaining The Crisis" (İsa'yı Desteklemek) gibi enstalasyonlarında sıkça ortaya çıkan bir temadır.

Foto. 33. Sam Taylor-Wood, Atlantic, 1997

Sanatçı, 1995 tarihli çalışması "Brontosaurus"ta çıplak bir adam tek başına dans ederken görülmektedir. Sanatçı, bale izlenimi uyandıran hareketleri yavaşlatarak vermektedir. Arka planda görülen pembe renkli doldurulmuş hayvanın ise simgesel bir anlatımla, dansın mahremiyetini sergilediği düşünülmektedir. 1997 tarihli "Hysteria" (Histeri) ve 2001 tarihli "Mute"de (Suskun), bazen vahşileşen mimikler yer almakta ve çalışmanın odağını oluşturmaktadır (Rush 2003: 112).

Gary Hill'in 2001 yılında gerçekleştirdiği "Keçiler ve Koyunlar" adlı çalışması, Matta İncil'inden alınan bir bölümün işaret dili ile anlatılmasına ilişkin görüntüleri içermektedir. Beyaz eller, siyah fon ile tezatlık oluşturarak, işaret dilini kullanmaktadır. Muammer Bozkurt, bu çalışmayı şöyle anlatmaktadır:

> "Gerçeküstü ve sembolik biçimde bölümleri tekrar eden, sözcüklerle oynayan, başı sonu olmayan, şiir okuyan bir ses. Bu çalışmanın öte dünya ile bir bağlantısı var gibidir. Hareket eden eller hipnotize edici; ses Budist bir şarkıyla bir Gertrude Stein şiirinin tuhaf bir karışımı, monoton bir duayı andırır. Bütün bunların anlamı izleyicinin yorumuna bırakılır." (Bozkurt 2005: 159).

Bjorn Melhus, 2003 yılında gerçekleştirilen 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Sometimes" (Bazen) adlı video enstalasyonuyla katılmıştır. Kendisi için Antrepo'da

ayrılan mekanda, ses-görüntü ilişkisini vurgulamıştır. Sanatçının işleri genel olarak, kültürel standartlaşmalara, Amerikan kültürü ve küresel kitle standartlaşmalarına karşı bir eleştiri getirmektedir (Schmidt 2003: 162).

Foto. 34. Bjorn Melhus, Sometimes, 2003

3. TÜRKİYE'DE 1990–2005 TARİHLERİ ARASINDA GENEL SANAT ORTAMI VE SORUNSALLARI[1]

1990–2005 yılları arasında, Türkiye'deki güncel sanat ortamını belirleyen birçok farklı etken göze çarpmaktadır. Bu ortamda, yeni sanatsal pratiklerin ve yeni eğilimlerin ortaya çıkışı söz konusu olmuştur. Sanatçıların ve küratörlerin üzerine düşündükleri kavramlar çeşitlilik göstermiş ve bu kavramların geleneksel sanat biçimleriyle ifadesinde güçlükler yaşanmıştır. Hızla küreselleşen dünyada ön plana çıkan bu konuların resim, heykel ve hatta kimi zaman enstalasyon gibi sanat biçimleriyle anlatılması güç olmuş ve sanatçılar farklı arayışlara girmişlerdir.

3. 1. KONULAR BAĞLAMINDA KURUM, SANATÇI VE SERGİLER

1990 sonrasında Türkiye'de sanatçılar arasında yaygın bir biçimde kimlik konusu gündeme gelmiştir. Kimlik konusu, kültürel kimlik, etnik kimlik, kent kimliği, cinsiyet, öteki, göç, aidiyet gibi kavramlar doğrultusunda, farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Bunun dışında genel sanat ortamında ele alınan konular, yersiz yurtsuzlaşma, çağdaş sanat ortamı, medya ve eleştirisi, devlet, küreselleşme gibi farklı kavramlar çerçevesinde belirlenmiştir. Sanatçılar, sergilerde kimi zaman konu seçimi bakımından özgür bırakılsa da çoğunlukla küratörlerin belirlediği kavramlar doğrultusunda üretilen yeni işler ya da bu kavramlar doğrultusunda önceden üretilmiş olan işler sergilenmiştir.

Etnik kimlik konusu genellikle belli bir bölgeye bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye'nin güneydoğusunda doğup büyümüş olan ve yaşamını orada sürdüren sanatçılar arasında bölgesel sorunlar, bölgeye ait olan etnik kimliğin ve bu kimliğe ait kültür öğelerinin vurgulandığı çalışmalarda yer bulmuştur.

[1] Bu bölümde adı geçen etkinliklere videolarıyla katılan sanatçılar ve videoları IV. ve V. bölümde yer almaktadır.

Kimlik konusu kimi zaman kimlisizleşme bağlamında da ele alınmıştır. Kültürel kimlik bağlamında değerlendirilen kitle kültürü kavramı, kimliksizleşmenin nedeni olarak sanat ortamında irdelenen önemli bir sorun olmuştur.

Sanatın kazandığı yeni biçimi sorgulayan çalışmalar da gerçekleştirilmiştir. Postmodernizmle birlikte sanatsal etkinlikte yaşanan dönüşümün irdelendiği işler ve sergiler gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra, sanatçı ve izleyici olma durumları ve özellikle sanatın teşhircilikten, izlemenin de röntgencilikten nasıl ayrılacağı konusu üzerinde durulmuştur.

Dünyada 1960'ların ortasından itibaren görülmeye ve sonrasında da hızla yaygınlaşmaya başlayan video sanatı ve olanakları, farklı bir anlatım dili geliştirebilmek adına, 1990'lardan itibaren Türk sanatçılar arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu ortamda belirleyici olan bazı etkenler vardır. Bunlar, güzel sanatlar fakültesi öğrencileri ile gerçekleştirilen etkinlikler, İstanbul Bienalleri, disiplinlerarasılığı vurgulayan etkinlikler, video etkinlikleri, yeni çağdaş sanat mekanlarının oluşturulması gibi organizasyonlardır. Ayrıca, uluslararası sergi dolaşımlarının artması, video kullanımını hızlandıran bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Video, hem ekonomik bir sanat mecrası olması hem de sergi dolaşımları sırasında kolay ulaştırılabilmesi bakımından tercih edilir bir konuma yerleşmiştir.

3. 1. 1. Bazı Sergilerden Örneklerle Dönemin Sanat Ortamı ve Sorunsalları

1990 yılından 2005'e kadar Türk sanatçılar arasında yaygın bir biçimde, farklılık, ayrıştırma, küreselleşme, azınlık, değişim, devletin ve medyanın gücü, meşhurları, sanat ve modalar, imaj, zamana uyma, güncelleme gibi kavram ve konular çerçevesinde "kimlik" sorununu ortaya koyan çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

3. 1. 1. 1. "Farklılık", Galeri B, İstanbul, Ekim 1993, Küratör: Suzan Milevska

Dekonstrüktivizmi temellendiren Cezayir asıllı felsefeci Jacques Derrida'nın ayrıştırma, farklılık, farklılıkların bütün içindeki ve bütünden soyutlanmış hali ele alınan konular

arasındadır. Her şeyin temelinin yazı olduğu düşüncesinden hareketle geliştirilen bu yaklaşım, bazı Türkiyeli sanatçılarca kimlik sorunsalı bağlamında da ele alınmıştır. Küratörlüğünü Makedonyalı sanat tarihçisi Susan Milevska'nın üstlandiği "Farklılık" adlı sergisinde Tomur Atagök, İsmet Doğan, Server Demirtaş gibi sanatçılar kolaj ve enstalasyonlarını sergilemiş, küreselleşmenin hız kazanmasıyla birlikte yerelliklerin güçlenmeye ve önem kazanmaya başladığını vurgulamıştır. Yerel olan, farklılığı da içinde barındırmaktadır. Bu sergi, küreselleşen dünyada önem kazanan farklılıklar ve yerellikler bağlamında değerlendirilmelidir(Anonim 1995: 3).

3. 1. 1. 2. "Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet)", Devlet Han, Beyoğlu, İstanbul, Ekim 1995, Küratör: Ali Akay

Küreselleşme ve bununla birlikte devlet, şiddet ve yoksulluk da bir arada ele alınan konulardır. Ekim 1995'te bu konuda ön plana çıkan bir sergi "Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet)" başlığı altında ve Ali Akay'ın küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Beyoğlu İmam Adnan Sokak'taki Devlet Han'da gerçekleşen serginin temel kavramı, devletin ve şiddetin gölgesinde ortaya çıkan sefalettir. Sergide yer alan yapıtlar, devletin uyguladığı şiddetin yanında, devletin dışına çıkışın şiddete dönüşmesine ve içimizdeki şiddete, ulus-devletin geri çekilmesiyle birlikte ortaya çıkan duruma, sanatsal ve sezgisel bir bakış sunmaktadır. Sergide Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu, Gülsün Karamustafa, Hüseyin B. Alptekin, Michael Morris, İsmet Doğan ve Müşerref Zeytinoğlu'nun çalışmaları yer almıştır. Yapıtlar farklı malzemeler kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Gezer 1995: 13).

3. 1. 1. 3. "Azınlık", Akkule Sanat Merkezi, İstanbul, Ağustos 1996, Küratör: Ali Akay

1990 sonrasında genel sanat ortamında kimlik konusuna farklı yaklaşımlar dikkati çekmektedir. Ulus-devlet ve azınlıklar çerçevesinde kimlik konusu, çeşitli sanatçılarca ele alınmış ve farklı üretim biçimleriyle sanat ortamına yansıtılmıştır. Bu bağlamda gerçekleştirilen ve ön plana çıkan "Azınlık" sergisi, İstanbul Akkule Sanat Merkezi'nde Ali Akay tarafından, Ağustos 1996'da düzenlenmiştir. Hüseyin Alptekin, Nilüfer Ergin,

Şeyma Reisoğlu, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu ve Akın Nalça'nın sergide yer alan işlerinde, milli sınırlar, mücadele biçimleri, cinsel kimlik gibi konular ön plana çıkmıştır. Konu, modernleşme ve modernleşmenin toplumsal bileşkelerinin çözülmesiyle kimlik taleplerinin ortaya çıkması bağlamında değerlendirilmiştir. Ulus-devletlerin homojen bütünlükleri içinde erittiği azınlıklar, toplumları kum taneleri gibi atomize etmiştir. Bastırılan kimliklerin, kültürlerin ve cins kimliklerinin geri dönüşü "azınlık" şeklinde olmuştur (Akay 1996b: 14). Konu yine küreselleşme bağlamında değerlendirilmelidir. Küreselleşmeyle birlikte aidiyet duygusu güçlenmiş ve küçük gruplara mensup bireyler ve farklı gruplar etkileşim haline geçerek kenetlenmiştir.

3. 1. 1. 4. "Rüçhan Şahinoğlu-Ayşen Urfalıoğlu" Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, Nisan 1997

Rüçhan Şahinoğlu ve Ayşen Urfalıoğlu'unun, Maçka Sanat Galerisi'nde, Nisan 1997 tarihinde gerçekleşen sergisindeki yapıtlar, kimlik ve var oluş meselelerine farklı biçimlerde bakmakta ve özellikle kadın kimliği ve toplumsal roller konusuna eğilmektedir. Şahinoğlu, "Gönderen Rüçhan Şahinoğlu" başlıklı çalışmasında, kendi fotoğraflarının basıldığı adresli kartpostallarını, geniş kitlelerin onayladığı simgelerin üzerine yerleştiren aynalarla birlikte kullanmıştır. Bireysel ve sanatçı kimliğinin ötesinde, toplumun öngördüğü rollere karşı kadın kimliğini de ortaya koymak istemektedir. Ayşen Urfalıoğlu ise "Örtülmüş Kimlik" adlı çalışmasını sergilemiştir. Tül gibi saydam bir malzeme aracılığıyla kendi kimliğini sorgulamaya girişmiştir. Galerinin iki ana kapısı önüne yerleştirilen tüllerin arasına kendi görüntüsünü yerleştirmiştir (Antmen 1997a: 13).

3. 1. 1. 5. "Manzara", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, Mart 1998, Küratör: Beral Madra

Geleneksel anlamda sanat yapıtının konusunu oluşturan yapıların, günümüz sanat ortamının olanaklarıyla nasıl algılandığı ve kurgulandığı da bazı sergilerin temasını oluşturmuştur. Sergiler kimi zaman genel bir perspektif içerisinde, yaşanmış olan değişimleri de gözler önüne sermektedir. Bu sergilerden biri, Borusan Sanat

Galerisi'nde, Beral Madra küratörlüğünde, Mart 1998'de gerçekleştirilen "Manzara" başlıklı sergidir. Sanat yapıtlarına bütün zamanlarda konu olan, geleneksel anlamda sanat yapıtının nedeni olan doğanın, post-modern süreçte nasıl göründüğünü ya da gösterildiğini bir dizi yapıtla gündeme getirmiştir. 1970'lerden, 1980'lerden ve 1990'lardan, Bedri Baykam, Antonio Cosentino, Önder Ergün, Altan Gürman, Serhat Kiraz, Nur Koçak, Güven İncirlioğlu ve Mustafa Pancar gibi ressamlara ait manzara resimlerinin yer aldığı sergide, kavrama katılan yeni açılımlar gözler önüne serilmiştir. 1995 yılında Alman Kültür Merkezi'nin katkılarıyla Angela Melitopoulos yönetiminde gerçekleştirilen video work-shop sonucu oluşan "İstanbul Görüntüleri" de izleyiciyle bu sergide buluşmuş, izleyiciyi, yaşadığı kentin manzaralarını yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. İzleyici bu sergi ile günümüzde insan ve doğa arasındaki ilişki, sanat yapıtları ve doğa arasındaki ilişki süreçleri, sanatçının "manzara" ile hesaplaşması, izleyicinin günümüzdeki "manzara"ya bakışı, doğanın değiştirilmesinin sonuçları gibi konularda düşünmeye davet edilmektedir. Böylece günümüz sanat ortamının malzemesi olan video ve onun eleştirel bakışı ile konunun nasıl bir boyut kazandığı gözler önüne serilmiştir (Anonim 1998a: 12).

3. 1. 1. 6. "Medya Meşhurları", Pimapen Kültürevi, İstanbul, Mayıs 1998, Küratör:-----

Bahsedilen dönemde Türkiye sanat ortamında sanatçılar zaman zaman medyaya eleştirel bir bakış geliştirmişler ve medya ahlakını sorgulamışlardır. Bu sorgulama çoğunlukla kadın bedeni ve kimliksizleşme üzerinden gelişmiştir. Bu konuda örnek olarak ele alınabilecek sergi "Medya Meşhurları" sergisidir. Mayıs 1998'de Pimapen Kültürevi'nde gerçekleştirilen "Medya Meşhurları" sergisine, Hüsamettin Koçan Atölyesi'nden Zeynep Yılmaz, Ünsal Bahtiyar, Emine Seyran, Mert Yoldaş Ataseven, Havva Üstündağ, Pınar Şahin gibi sanatçılar katılmış ve farklı malzemelerle ortak bir bakış açısı sunmuşlardır. Bu bağlamda, medyada metalaştırılan kadın bedenleri, parçalanmış biçimde yapıtlara yansımıştır. Havva Üstündağ'ın çalışması "Kimliksiz" adını taşımakta ve kadının metalaştırılarak kimliksizleştirilmesi konusunu ele almaktadır (Antmen 1998: 11).

3. 1. 1. 7. "Tepeler Arasında Tablo", Dulcinea, İstanbul, Eylül-Ekim 1999, Küratör: Claire Lyse Bucci

Dulcinea'da, Eylül Ekim 1999'da gerçekleştirilen "Tepeler Arasında Tablo" başlıklı sergiye Hüseyin Alptekin, Elif Ara, Bülent Şangar, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa, Selim Birsel, Vahit Tuna, Canan Şenol, Aytekin Olgunsoy ve Hale Tenger katılmıştır. Sanatçıların herhangi bir konsepte bağlı kalmadan özgür seçimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri çalışmaları, kadın ve erkek kimliğinden günümüz sanatına eleştirel bir bakışı yansıtan işlere, çocuk dünyasının sınırlarından toplumsal ilişki ve rollere kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır (Aliçavuşoğlu 1999c: 1; Sönmez 1999: 25). Budist düşünür Li Liveng'in "Önce tablodaki tepelere bakın sonra tepelerin oluşturduğu tabloya" sözünden hareketle oluşturulmuş bir sergidir. Dulcinea'nın sanat yönetmeni Claire Lyse Bucci, Türk sanatçıların bienalde yeterince iş sergileyemediklerini ve seçim kriterinin "temsil" olduğunu düşünmektedir. Öne çıkan konular ise erkek ve kadın olmanın yanı sıra ailenin sınırlarının sorgulanması olmuştur. Hale Tenger, Kosova sorununa eğildiği çalışmasında kavanozları kullanmıştır. Sanatçı, "Sınırlar" adlı, iki monitörlü video filmiyle sınır savaşının anlamsızlığına dikkat çekmeye çalışmıştır. Halil Altındere'nin sergiye katıldığı "Hard&Light" adlı videosunda, Marlboro bir imge olarak kullanılmıştır. Sigara paketlerinin yanı sıra eller ve fondaki müzik de devreye girmektedir (Öktülmüş 1999: 23).

3. 1. 1. 8. "Sanat ve Modaları", Urart Sanat Galerisi, İstanbul, Ekim 1999, Küratör: Ali Akay

"Sanat ve Modaları" adlı sergi, Ali Akay'ın küratörlüğünde, Ekim 1999'da Urart Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir. Sanat ve modaları kavramı üzerine düşünen sanatçılar, tuval resmi dışında birçok farklı teknik kullanmışlardır. Heykel, enstalasyon, fotoğraf, dijital baskı ve videonun da yer alması, aslında çağdaş sanatın da modasını göstermiştir. Sanat ve moda kavramıyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olan işler yer almıştır. Müşerref Zeytinoğlu sergiye "İsimsiz" video çalışmasıyla katılmıştır (Aliçavuşoğlu 1999d: 1).

3. 1. 1. 9. "Yerli Malı", Elhamra Sanat Galerisi, İstanbul, Şubat 2000

Popüler kültür ya da kitle kültürü olarak bilinen ve toplumun genelinde yaygın olarak görülen kültür öğeleri, kimliksizleşme bağlamında, sanatçıların ilgisini çeken konular arasında yer almıştır. Bu konuya bağlı olarak gelişen tüketim kültürü olgusu da bazı sergilere konu olmuş ve sanatçıların ilgisini çekmiştir. Elhamra Sanat Galerisi'nde Şubat 2000'de gerçekleştirilen "Yerli Malı" sergisinde Neriman Polat, Gül Ilgaz, Raziye Kubat, Memed Erdener, Nancy Atakan, İrfan Önürmen, Maria Sezer ve Antonio Cosentino yer almıştır. Batı'yı yakalamak adına tüketim toplumunda kaybolan "biz" in ele alındığı sergiye sanatçılar, videodan fotoğraf ve enstalasyona kadar pek çok alanda eserlerle katılmıştır. Bu bağlamda, sergide kimliksizleşme konusu da devreye girmektedir (Altan 2000: 23).

3. 1. 1. 10. "Ortak/Hayat Bilgisi", Kasa Galeri, İstanbul, Mayıs 2001, Küratör: Hasan Bülent Kahraman

Medyadan, özellikle de televizyondan beslenerek ortaya çıkan ve medyanın yayılım gücünü kullanarak yaygınlaşan kitle kültürü öğeleri, kitle kültürü izleyicisini kimliksizleştirmesi ve edilgenleştirmesi bağlamında da ele alınmıştır. Mayıs 2001 tarihinde gerçekleşen ve Hasan Bülent Kahraman'ın tasarladığı "Ortak/Hayat Bilgisi" sergisi, bu dönemde ön plana çıkmıştır. Sergi, Cumhuriyet tarihini popüler kültürün imgeleriyle okumayı denemektedir. Kahraman, popüler kültürün kapsayıcılığına dikkat çekmektedir. Sergiye Hüseyin Alptekin, Nur Koçak ve Gülsün Karamustafa katılmıştır. Sergideki işler popüler kültürün yanı sıra erkek egemen kültürü de yansıtmaktadır (Altuğ 2001: 19).

3. 1. 1. 11. "İzleyenin İtirafları", Dulcinea, İstanbul, Ocak 2001, Küratör: Vasıf Kortun

Bu dönemde, sanatçı ve izleyici olma durumlarını sorgulayıcı bir tavırla ele alan işler de gerçekleştirilmiştir. İzlemek ve röntgenlemek arasındaki sınırlar irdelenmiştir. İzleyiciyi, izlemenin yapısı üzerinde düşündürmek amaçlanmıştır. Nesne karşısında

kişinin, izleyici mi röntgenci mi olduğuna karar veren kurallar vardır. Bu bağlamda, küratörlüğünü Vasıf Kortun'un gerçekleştirdiği, Ocak 2001 tarihli "İzleyenin İtirafları" sergisi örnek olarak gösterilebilir. Sergi, Vanessa Beecroft, Noritoshi Hirokawa, Donald Moffett, Aydan Mutezaoğlu, Serkan Özkaya, Tadasu Takamine ve Maciej Toporowicz'in işlerini bir araya getirmiştir. Video, fotoğraf ya da yerleştirme, tüm işlerin ortak yanı, izleme eyleminin yapısı üzerinde düşündürmektir. Kortun kavram hakkındaki görüşlerini:

> "Röntgenciliğin sapkın bir hale gelişi, bir başkasının bedenine bakarak ya da pornografi izleyerek cinsel arzunun kışkırtılması yerine, farklı ve tarifi zor bir güdünün motive edilmesi durumu... Bu ince bir çizgi ve gereklilik ile kurgunun birbirine karışmaması ile de ilgili. Bunu yapan da bilmeyebilir. Örneğin röntgenci Tom'un da bilmediği varsayılabilir. Hitchcock'un arka penceresinde bu yok muydu?... Tabii ki bir nesne karşısında röntgenlemek diye bir şey olamaz, o nesnenin kuruluşu ile ilgili olan anda olabilir. Yani sanatçının, izleyicinin bakış açısını nasıl baştan tarif ettiği ile ilgili bir ardıl röntgenleme."

şeklinde ifade etmiştir. İzlemenin ciddi anlamda suça dönüşmesi evresinde belirleyici olan kurallar bu noktada anlam kazanmakta ya da tamamen bir anlamsızlığa dönüşmektedir (Kerrar 2001a: 14).

3. 1. 1. 12. "İlahi Komedya", Urart Sanat Galerisi, İstanbul, Şubat 2001, Küratör: Ali Akay

Küratörlerin bireysel seçimleriyle oluşturulan sergi konseptlerinde, bazı durumlarda, geçmişin kültür öğeleri ile günümüz popüler kültürü bağlantılandırılmaya çalışılmış ve bununla birlikte, geçmişin göndermeleriyle günümüz politik, toplumsal ve ekonomik konuları okunmaya çalışılmıştır. Bu konuya örnek teşkil edebilecek bir sergi Ali Akay'ın küratörlüğünde, Urart Sanat Galerisi'nde, Şubat 2001'de gerçekleştirilen "İlahi Komedya" sergisidir. Dante'nin İlahi Komedya'sıyla aynı adı taşıyan sergide şu soruların yanıtı aranmaktadır: İlahi Komedya 21. yy'da ne anlama gelmektedir? Popüler bir dille yazan Dante'nin Türk popüler kültürüyle nasıl bir ilişkisi vardır? Cennet, cehennem ve Araf temalarında Dante Cehennem ile bütünleşmiştir. Cehennem günümüz dünyasının dünyevi yaşamında nasıl tasvir edilebilir? Vahit Tuna, Elif Çelebi, Esra Ersen, Neriman Polat, Seza Paker ve Mürüvvet Türkyılmaz'ın video, fotoğraf ve

yerleştirmelerinin yer aldığı sergide Dante'nin yapıtı, popüler kültürün ikonlaşan simgeleriyle okunmuştur. Her iş kitaptan bir metinle yan yana gelirken, adeta ilahi komedyanın 21.yy resimleri çizilmiştir. Dante'nin popüler kültür ve dile dönmesiyle bugünkü sanatın popüler dili arasında bir bağ kurulmaktadır. Akay serginin politik boyutu ile ilgili olarak:

> "Bir yandan siyasi ve dini ilişkiler var. Kilisenin iktidarı ile kurulu iktidar arasındaki çatışmayı, laiklerle dinciler arasındaki çatışmada görebilirsiniz."

ifadesini kullanmıştır (Kerrar 2001b: 15; Güçhan 2001: 15).

3. 1. 1. 13. "İmaja Güveniyoruz", Diyarbakır Sanat Merkezi, Ekim 2002, Küratör: Beral Madra

Benzer konuların farklı bir bakış açısıyla ele alındığı bir diğer etkinlik, Ekim 2002'de, Diyarbakır Sanat Merkezi'nde, Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilen "İmaja Güveniyoruz" başlıklı sergidir. Yeşim Ağaoğlu, Fatih Balcı, Cem Ece, Şinasi Güneş, Gül Ilgaz gibi sanatçıların yer aldığı sergi, insanların bireysel ve toplumsal gerçekleri, tüketim ekonomisi, siyasal ideolojiler, kalıplaşmış kanılar ve bunları denetleyip yeniden biçimlendirerek gösteriye dönüştüren teknolojik imajlar üzerine kurgulanmıştır. Günümüz sanatçılarının yapıtlarında bu durumu gösteren izler vardır. Beral Marda serginin kavramsal çerçevesini:

> "Yaşamda mutlak kudret sahibi olarak yer alan medyanın (imaj teknolojilerinin) kazanımları anında ölçülebiliyor ve paraya dönüşüyor. Teknolojik imaj, insan aklı, ruhu ve beyni sömürülüp tüketilerek pazarlanıyor."

sözleriyle açıklamıştır (Anonim 2002o: 23).

3. 1. 1. 14. "Update 2.0", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Şubat 2002, Küratör: Rudolf Frieling

Medya her zaman olumsuz yönleriyle ele alınmamıştır. Medyanın bir sanat mecrası olarak ele alınması doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmalar da olmuştur. Bunlar

arasında en dikkat çekici olan, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, Alman Kültür Merkezi'nin katkılarıyla, "Medya ve Sanat" olgusu üzerine gerçekleştirilen sergidir. "Update 2.0" başlıklı sergi, medyanın sanat olup olmadığı yönündeki sığ tartışmaları, genç neslin internet, video ve bilgisayar gibi unsurları bir araya getirdiği, yenilikçi ve özgün ürünleriyle bitirmeye çalışmaktadır. Üniversitedeki etkinlik, başta video olmak üzere, CD-Rom ve internet ekseninde yer alan sanat ürünlerini içeren bir katalog ve sergi biçiminde sanatseverlerle buluşmuştur. Serginin küratörlüğünü Rudolf Frieling yapmış, sergide otuz iki sanatçı yirmi beş projeyle yer almıştır (Anonim 2002d; 22).

3. 1. 1. 15. "Tehlikeli Şeyler", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Ekim 2002, Küratör: Levent Çalıkoğlu

Tehlike kavramı ve sanata yansımaları konusu, Karşı Sanat Çalışmaları'nda, Ekim 2002 tarihinde gerçekleştirilen "Tehlikeli Şeyler" başlıklı serginin düzenlendiği dönemde ön plana çıkmış ve ilgi görmüştür. Sergi, bireysel ve toplumsal düzeyde her an karşımıza çıkan ya da modernizm ve onun aygıtları tarafından kışırlaştırılan tehlike olgusunun, günümüz kültürünü yaşayan, tüketen ve yeniden üreten güncel sanat ortamına nasıl yansıdığı sorunu üzerine odaklanmaktadır. Mukadder Şimşek, Taner Ceylan, Merih Akoğul, Gül İlgaz ve Burak Özdelice gibi isimlerin de aralarında bulunduğu on iki Türk sanatçının yer aldığı sergide video, düzenleme, tuval, heykel ve karışık teknik eserler yer almıştır. Sanatçıların işlerini gerçekleştirme sürecinde yüz yüze kaldığı tehlikeler de gözler önüne serilmiştir. Mukadder Şimşek sergi için bir performans videosu gerçekleştirmiştir. "Söz Sus Ku" adını taşıyan işte 'ben'in 'öteki'ni ne kadar yaşayabildiği ve içselleştirebildiğini konu edinmiştir (Altuğ 2002d: 12; Anonim 2002p: 8; Altınok 2002b: 15).

3. 1. 1. 16. "Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum", Refika Lokantası, İstanbul, Kasım-Aralık 2002

Çağdaş sanat ortamının parametreleri konusu bazı etkinliklerin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Eleştirilen konulardan biri küratörlük sistemi olmuştur. Proje 4L'de açılan bir sergiye dahil edilmeyen işlerin yer aldığı "Kötüyüm ve Gurur Duyuyorum" başlıklı sergi, Halil Altındere'nin girişimi ile gerçekleşmiştir. Çukurcuma'daki Refika Lokantası'nda, Kasım-Aralık 2002 tarihinde, Halil Altındere, Başir Barlakov, Ferhat Özgür, Ahmet Öğüt, Burak Delier ve Cengiz Tekin'in katılımıyla gerçekleşen sergi aynı zamanda sanat ortamındaki seçkinci tavra alternatif sunmakta ve eleştiri getirmektedir. Halil Altındere'nin bu sergide yer alan "Super Turk" adlı işi, kimlik konusuna ulusal kimlik bağlamında eleştiri getirmesi açısından dikkat çekici bir çalışmadır (Altuğ 2002e: 21).

3. 1. 1. 17. "60 Yıl 60 Sanatçı", TÜYAP, İstanbul, 2003, Küratör: Ali Akay, Levent Çalıkoğlu, Haşim Nur Gürel

2002 yılında, Eczacıbaşı'nın kuruluşunun 60. yılı için gerçekleştirilen "60 Yıl 60 Sanatçı" sergisinin küratörlüğünü Ali Akay, Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel üstlenmiştir. Akay serginin amacını:

> "Sergide 1950 sonrası Türk sanatını esas aldık. İşleri seçerken ölçümüz kendi dönemlerini temsil edebilmeleri oldu. Sergide sanatçılarımız son yarım yüzyılda nasıl bir parkur izlediler, nereye doğru gittiler, bu soruların yanıtını bulmaya çalıştık."

sözleriyle dile getirmiştir (Anonim 2002r: 1).

3. 1. 1. 18. "Yaya Sergileri", Nişantaşı, İstanbul, 28 Eylül–3 Kasım 2002, Küratör: Fulya Erdemci

Küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin üstlendiği Yaya Sergileri'nin ilki, 28 Eylül–3 Kasım 2002 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Nişantaşı'nda gerçekleştirilen sergi, sanatı

kapalı mekanlardan sokağa taşımayı amaçlamıştır. Mehmet Konuralp, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Nevzat Saygın gibi tanınmış isimlerin de yer aldığı sergiye kırk dolayında sanatçı katılmıştır. Serginin amacı, kentle bütünleşen, yalnızca sanat için yapılmış mekanları değil, sokağı, kamusal alanı da içine alan, sosyal ve kültürel yapıyı irdeleyen bir platform oluşturmaktır. Kutluğ Ataman sergiye "Ruhumu Asla" adlı video çalışmasıyla katılmıştır[1] (Anonim 2002*l*: 21; Cilıv, Turgut 2002: 23).

3. 1. 1. 19. "Aileye Mahsustur", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Şubat 2003

Aile ve aileye bağlı olarak ortaya atılan kavramlar, 1990 sonrasında sanatçılar arasında sorgulanan kavramlar olarak gündeme gelmiştir. Aile kavramına, politik, toplumsal ve bireysel yaklaşımlar, değişik bakış açılarıyla bu dönemde sunulmuştur. Şiddet, toplumsal roller, yabancılaşma gibi konular aile kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Şubat 2003'te, Karşı Sanat Çalışmaları'nda açılan "Aileye Mahsustur" sergisi bu konuyu ele alış biçimi bakımından ses getirmiştir. Küratörsüz bir sergi oluşu ise dikkat çeken başka bir noktadır. Sergiye heykel, video, enstalasyon, fotoğraf ve ahşap oyma gibi değişik tekniklerle gerçekleştirdikleri işleriyle Nancy Atakan, Gülçin Aksoy, Nazan Azeri, Esat Başak, Taner Ceylan, Antonio Cosentino, Patricia Frischer, Tan Cemal Genç, Memed Erdener, Gül Ilgaz, Neriman Polat'ın da aralarında bulunduğu birçok sanatçı katılmıştır. Özellikle devlet, iktidar, birey ilişkileri irdelenirken, etkinliğin adının çağrıştırdığı gibi, aile kurumunun ayrıcalığı ve ayrımcılığına da dikkat çekilmiştir. Aileye Mahsustur sergisi, tüm bunların yanında medyadaki aile teşhirleri, ailenin yüceltilmesi, 12 Eylül 1980 darbesi, evlilik kurumu, ensest suçu, "TC Ailesi", modern hayatın getirdiği değişimler, steril yaşam biçimleri, şiddet, ailedeki kayıplar, yabancılaşma, ve gündelik ev işleri ile aile içi şiddet gibi konulara da ironik göndermelerde bulunan işler yer almıştır (Altuğ 2003a: 23).

[1] "Ruhumu Asla" adlı video çalışması ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer alan Kutluğ Ataman başlığı altında yer almaktadır.

3. 1. 1. 20. "İşaretler Şehrini Okumak", Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Nisan 2003

Kent kimliği konusu da bazı güncel sanat projelerinde gündeme gelmiştir. Nisan 2003'te Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleştirilen on beş günlük çalışma ve iki günlük sergilemeden sonra çalışmaya ait bir web sitesi ve bir kitap hazırlanarak tamamlanan "İşaretler Şehrini Okumak" başlıklı projeye, içeriden ve dışarıdan birçok sanatçı katılmıştır. Bu projede İstanbul'un kent kimliği konusu gündeme gelmiştir. Sanatçıların aynı kente ne kadar uzak ya da yakın bakabildiğinin izlendiği sergi, görmeyen bir insanın gelişmiş duygularıyla kentin algılanışı, atıklar aracılığıyla kentin değerlendirilmesi, gündelik hayatta fark etmediğimiz anlar, Batının İstanbul ile ilgili izlenimlerine tanıklık ve kentin farklı duraklarındaki seslerle İstanbul'u yeniden görmemizi sağlayan işlerden oluşmuştur (Altunok 2003a: 14).

3. 1. 1. 21. "Gelecek Demokrasi", Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Eylül-Ekim 2003, Küratör: Ali Akay

Dönemin öne çıkan konularından biri de adalet, eşitlik ve kardeşlik kavramlarıyla bağlantılı olarak değerlendirilen demokrasi kavramı olmuştur. Küratörlüğünü Ali Akay'ın yaptığı ve Akbank Kültür ve Sanat Merkezi'nde gerçekleşen sergide, sekiz sanatçının "Gelecek Demokrasi" kavramını, günümüz sanatsal diliyle ele aldıkları yapıtları yer almıştır. Eylül-Ekim 2003'te düzenlenen sergide Claude Leon, Cem Gencer, Gamze Toksoy, Altan Bal, Zeliha Burtek, Seza Paker, Şener Özmen ve Susan Kleinberg yer almıştır. Gelecek demokrasi, Levinas, Blanchot ve Derrida'nın ileri sürdüğü bir kavram olarak adalet kuramıyla karşı karşıya gelmektedir (Anonim 2003n: 15).

3. 1. 1. 22. "Hayalet Çizgi", Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul, Ocak 2004, Küratör: Ali Akay

Farklı sanat disiplinlerinin Türkiye'de yaygınlaşmasıyla birlikte, sanat üretimlerinin hazırlık aşamasından kullanılan malzemeye kadar birçok farklı açıdan sorgulanması söz konusu olmuştur. Günümüz sanatının oluş evresi gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda Akbank Kültür Sanat Merkezi Galerisi'nde, Ocak 2004'te, desenin çağdaş sanattaki varlığını sorgulayan karma bir sergi gerçekleştirilmiştir. Küratörlüğünü Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu'nun üstlendiği "Hayalet Çizgi" başlıklı sergiye Serkan Özkaya, Ayşe Erkmen, Leyle Gediz, Seza Paker, Ahmet Öğüt, Yusuf Taktak, Şener Özmen ve Elif Çelebi gibi isimlerin de içinde bulunduğu bir grup sanatçı katılmıştır. Küratörlere göre sergi, aykırı üretim biçimleriyle var olan günümüz sanatının, çizgiyle ilişkisini de gözle görünür kılması adına ilginçlik taşımaktadır. Sergiye katılan sanatçıların, video ve enstalasyon gibi birçok farklı disiplinde ortaya koydukları eserlerin hazırlık aşaması olan tasarıları ya da desenleri yer almıştır (Aituğ 2004a: 21). Serginin küratörlerinden Levent Çalıkoğlu konu ile ilgili düşüncelerini:

> "Taslak, skeç ya da desenlerden oluşan mutfak düşüncenin ham hali... Çizgi hem bir geçiş hem de bir başlangıç olarak hayalet olmakla gerçek olmak arasında gidip geliyor. Farklı medyalar kullanan sanatçıların hep bitmiş işleri görülüyor."

şeklinde ifade etmiştir (Altunok 2004: 14).

3. 1. 1. 23. "Sfenks Seni Yiyip Yutacak", Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Mart 2004, Küratör: Beral Madra

Kimlik konusunun genel sanat ortamında en yaygın ele alınış biçimlerinden olan kadın kimliği konusu, Beral Madra küratörlüğünde, Karşı Sanat Çalışmaları'nda, Mart 2004'te gerçekleştirilen "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" adlı sergi kapsamında da ele alınmıştır. Popüler kültür ve ataerkil geleneğin eleştirisi dikkat çekicidir. Medyadan cinselliğe, ulusiararası politikadan reklama, mahremiyet ve kimlik mekanlarından gündelik hayata kadar, kadının algılanma, konumlandırılma ve tüketim biçimlerine kadar birçok farklı bakış açısıyla kadın kimliği vurgulanmıştır. Türkiye, Azerbaycan, Mısır, ABD, Bulgaristan ve Japonya'dan toplam on beş sanatçının katıldığı sergiye katılan Türk sanatçılar, Elif Çelebi, Özgül Arslan, Neriman Polat ve Gonca Sezer'dir (Aituğ 2004b: 23).

3. 1. 1. 24. "Çok Kültürlü Kimlik: Kültürel Miras, Sanat, İmge", Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar ve Kültür Merkezi, Ankara, 22 Mart–5 Nisan 2005, Küratör: Zeynep Yasa Yaman

"Avrupa Ufukları ve Mozaik" programı çerçevesinde, Zeynep Yasa Yaman'ın küratörlüğünde, 22 Mart–5 Nisan 2005 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Çok Kültürlü Kimlik: Kültürel Miras, Sanat, İmge" konulu sergi, üniversite öğrencilerinin katılımına sahne olmuştur. Gençlerin kimlik konusuna hangi açılardan yaklaştığının görülmesi bakımından önemli bir etkinliktir. Avrupa kimliği konusu Türkiye'deki öğrencilerin yorumlarına sunulmuştur. Yirmi iki üniversiteden iki yüz öğrencinin, bireysel ya da grup katılımıyla gerçekleşen sergide, yetmiş dokuz çalışma yer almıştır (Yaman 2005b: 13). Volkan Aslan, N. Şule Atılgan, Lerna Babikyan, Hakan Selçuk Bacak, Yoldaş Baştürk, Hande Çayır, Sernaz Demirel, Cem Ersavcı, Ayrin Ersöz, Gökmen Kasabalı, Ali Ekber Kumtepe, Berke Soyuer, Nilgün Tosun, Mehmet Ali Uysal, Tolga Ünaldı, Can Yıldırım gibi isimler sergiye video, video enstalasyon ve video animasyon çalışmalarıyla katılan isimlerdendir.

3. 2. GÜNCEL SANAT MERKEZLERİNİN VİDEO SANATININ YAYGINLAŞMASINA ETKİLERİ

1990'ların sonu ve 2000'lerin başından itibaren güncel sanat merkezlerinin ve müzelerinin açılması, farklı sanat disiplinlerinin sergilenmesi ve bu sergilemelerin çeşitli konuşma, söyleşi ve konferanslarla desteklenmesi, çağdaş sanat etkinliklerinin daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamıştır. Bu merkezlerin etkinlikleri basında sıkça yer bulmuş ve internet ortamında özel olarak tasarlanmış web siteleriyle tanıtımları profesyonel bir anlayışla gerçekleştirilmiştir.

3. 2. 1. Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Güncel sanat merkezlerinin çalışma kapsamında ele alınacak ilki, Eylül 2001'de Vasıf Kortun tarafından kurulmuş olan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'dir. İstanbul Beyoğlu'ndaki İstiklal Caddesi'nde bulunan Platform, güncel sanatçılar, eleştirmenler,

küratörler ve sanat izleyicileri için bir buluşma noktası niteliğindedir. Platform'un yer aldığı binada, sanatçı dosyalarının ve video işlerinin bulunduğu bir arşiv, güncel sanata dair kitapların bulunduğu bir kütüphane, İstanbul Misafirleri Programı için ayrılmış bir mekan ve giriş bölümünde de yurt içi ve dışından sanatçıların işlerinin sergilendiği galeri bölümü vardır. Arşiv ve kütüphane bölümü tüm araştırmacılara açıktır. İstanbul Misafirleri Programı ise uluslararası görsel sanatçı, eleştirmen ve küratörleri ağarlamaktadır.

Platform'da yer alan sergilere paralel olarak ilerleyen work-shoplar, paneller ve konferanslar düzenlenmektedir. Merkez, yerli ve yabancı birçok sanatçının farklı disiplinlerde gerçekleştirdikleri işlerini güncel sanat izleyicisiyle buluşturmuştur. Yabancı video sanatçılarının işlerinden oluşan video programları düzenleyerek, farklı ülkelerin video sanatı bağlamındaki sanatsal yaklaşımının görülmesini olanaklı kılmıştır.

Platform'da, 2002 yılından itibaren birçok Türk video sanatçısının sergileri de gerçekleşmiştir. Bu sergilerden iliki Haluk Akakçe'nin duvar resimleri ve videolarından oluşan, 21 Ocak–23 Şubat 2002 tarihleri arasında gerçekleşmiş olan "Hiç" sergisidir. 6 Kasım–10 Aralık 2002 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Spekülasyonlar" adlı sergiye ise Ayşe Erkmen, Erzen Shokololli, Vahit Tuna, video çalışmalarıyla katılmışlardır. "Burada" adlı sergi 21 Şubat–22 Mart 2003 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Hüseyin Alptekin, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa'nın yer aldığı sergide fotoğraf, enstalasyon ve video çalışmaları yer almıştır. Hale Tenger, Esra Ersen ve Mürüvvet Türkyılmaz gibi sanatçıların video ve video enstalasyonlarıyla katıldıkları "Gölgeler ve Hayaletler" sergisi 3–31 Mayıs 2003 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 4 Aralık 2003–10 Ocak 2004 tarihleri arasında Ömer Ali Kazma'nın "Geriye Kalan" adlı video enstalasyonunun yer aldığı bir sergi gerçekleştirilmiştir. "... için sanat" adlı etkinlik 10 Aralık 2004–15 Ocak 2005 ve 25 Ocak–26 Şubat 2005 tarihleri arasında, birçok video sanatçısının da aralarında bulunduğu bir grup sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir. Platform'da gerçekleşen sergilere paralel olarak, sanatçıların katıldığı söyleşi ve konferanslar da yer almıştır. "Borga Kantürk ve Ahmet Öğüt/Arka Oda: Absalon"

başlıklı sergi 20 Aralık 2005–28 Ocak 2006 arasında gerçekleşmiştir. Sergi kapsamında Ahmet Öğüt'ün üç videosu gösterilmiştir (www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html).

Platform'da ayrıca, uluslararası video sanatçılarının işleri güncel sanat izleyicisiyle buluşturulmuştur. Bu da video sanatına farklı ülkelerde geliştirilen farklı yaklaşımların ve bakış açılarının Türkiye'ye taşınmasını sağlamıştır. Bu etkinliklerin ilki 23 Kasım–23 Aralık 2001 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Blick: Kuzey Ülkelerinden Yeni Film ve Video 2001" adlı sergi olmuştur. Kuzey ülkelerinden kırk sanatçının son beş yılda yaptığı kısa filmlerden derlenen dört saatlik toplu bir gösterim gerçekleştirilmiştir. Şehir yaşamındaki estetiği, sosyal ya da siyasi yapıları ve "sistem"i mercek altına alan filmler yer almıştır. 13 Eylül–26 Ekim 2002 tarihleri arasında, Amerikalı sanatçı Burt Barr'ın video enstalasyonlarını içeren bir sergi gerçekleştirilmiştir. Çalışmalarının konu ve anlatımının sembolü olarak doğayı kullanan güncel sanatçı Barr, genellikle şehir insanlarının boş vakitlerinden kesitler sunmaktadır. 22 Ocak–28 Şubat 2004 tarihleri arasında "geçenkışbaharhiçgelmedi" adlı sergiye Başir Borlakov, Lilibeth Cuenca Rasmussen, Felix Gonzalez-Torres, Jim Lambie, Pipilotti Rist, Erwin Wurm, fotoğraf ve video enstalasyonlardan oluşan işleriyle katılmıştır. İzleyicileri keyifiendirmeyi ve gülümsetmeyi amaçlayan sergide, baharın renkleri ve canlılığı da izleyiciye hissettirilmek istenmiştir. 11 Mart–17 Nisan 2004 tarihleri arasında Berlin merkezli sanatçı inisiyatifi Sparwasser HQ bir sergi gerçekleştirmiş ve video çalışmalarını Türkiye'deki güncel sanat izleyicisiyle buluşturmuştur. Alman video sanatının seçkin örnekleri, İstanbul Goethe Enstitüsü'nün işbirliğiyle 20–24 Nisan tarihleri arasında, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde gösterilmiştir. Önemli bir Alman video seçkisinin sunulduğu sergide, Jan Verbeek, Beate Geissler, Oliver Sann, Hartmut Jahn, Björn Melhus, Jung-Min Bae, Peter Becker, Stefan Hoimeier, Sandra Draschaft, Marc Thurow, Cornelia Erdmann, Sven Harguth, Min Kim, Susanne Kutter, Eric Lanz, Bernd Mattiebe, Matthias Müller, Claudia-Aline Müller-Hermann, Ruth Katharina Scheel, Bianca Rampas, Anke Schäfer, Harald Schleicher, Nora Schmidt, Reni Scholz, Anna Werkmeister gibi Alman sanatçıların işleri yer almıştır. 24 Eylül–13 Kasım 2004 tarihleri arasında "Tracey İstanbul'da" sergisinde Tracey Emin'in videoları yer almıştır. Sergide, videoların yanı sıra bir neon heykel dizisi ve Emin'in Türkiye'den alınmış bir gelinliği giydiği fotoğrafı yer almıştır (www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html).

3. 2. 2. Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi

Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 21 Eylül 2001 tarihinde açılmıştır. Can Elgiz'in kurucusu olduğu müzenin yöneticisi ise Vasıf Kortun'dur. Proje 4L, deneysel sergileme biçimleri uygulamayı ve farklı disiplinlerden sanatsal çalışmaları destekleyen bir merkez olmayı amaçlamıştır. Müzenin yaşanabilir bir yer olması ve hayatın içinde olarak, onu her yönüyle kapsaması istenmiştir. Sergilerle birlikte eğitim programları ve eleştirel söylemi geliştirecek yayınlar çıkarılması hedeflenmiştir (Kerrar 2001c: 14; Anonim 2001e: 12). Artvarium adı verilen mekan, kimi sanatçıların deneysel çalışmalarına açılmış, sanatçılar müze içerisindeki bu mekanda kişisel sergiler gerçekleştirmişlerdir.

Proje 4L'deki ilk sergi açılışla birlikte gerçekleşen "Yerleşmek" adlı sergidir. Sergiye Hüseyin Alptekin, Can Altay, Halil Altındere, Tina Carlsson, Erik Göngrich, Hakan Gürsotrak, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar gibi isimlerin yanı sıra Oda Projesi de katılmıştır (Kerrar 2001c: 14; Anonim 2001e: 12). Proje 4L'nin 21 Aralık 2001–23 Şubat 2002 tarihleri arasında gerçekleşen ikinci sergisinin adı "Yeniden Bak"tır. Aralarında Gülçin Aksoy, Nancy Atakan, Neriman Polat, Ergin Çavuşoğlu, Cengiz Çekil, Serkan Özkaya, Şener Özmen ve Hale Tenger'in de bulunduğu on üç sanatçı, video ve enstalasyon gibi farklı anlatım dillerini kullanarak yer almıştır (Altuğ 2002b: 21). Aralık 2002'de "Plajın Altında: Kaldırım Taşları" adlı sergi gerçekleştirilmiştir. Fikret, Atay[1], Erkan Özgen, Fahrettin Örenli ve Ali Demirel gibi sanatçılar video işleriyle yer alırken, Şinasi Güneş, Nevin Aladağ, Sefer Memişoğlu, Aslı Sungu, Erinç Seğmen, Zeynep Soleyman, Demet Yoruç gibi sanatçılar da farklı teknikleriyle gerçekleştirdikleri işleriyle katılmışlardır (Altuğ 2002f: 21). "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" adlı sergi ise Temmuz 2003'te gerçekleşmiştir. Otuz yedi Türkiyeli sanatçı tuval, yerleştirme, internet sanatı, fotoğraf, video ve performansın örneklerini sunmuştur (Altuğ 2003c: 21). 22 Eylül–22 Kasım 2003 tarihleri arasında gerçekleşen "Organize İhtilaf/Organized Conflict" sergisi ise, diğer sergilerin tersine, tuvali ön plana çıkaran bir sergi olarak gündeme gelmiş ve yeni sanat disiplinleri arasında tuval resmi yapmanın cesur bir tavır olması üzerinden

[1] Sanatçının bu etkinlikte yer alan "The Pump" adlı videosu ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

geliştirilmiştir (Anonim 2003m: 21). 27 Nisan–5 Haziran 2004 tarihleri arasında Hüseyin Çağlayan'ın "Place to Passage" (Mekandan Yolculuğa) adlı videosunun yer aldığı bir sergi gerçekleştirilmiştir. 1–28 Mart 2002 tarihleri arasında, Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınlar" adlı video çalışması sergilenmiştir.[1] Kezban Arca Batıbeki'nin 15 Eylül–5 Kasım 2005 tarihleri arasında Proje 4L'nin Artvarium bölümünde gerçekleştirdiği "I Shot Andy Warhol in İstanbul" adlı sergisinde, sergi ile aynı adı taşıyan video çalışması yer almıştır. Müzenin aynı bölümünde gerçekleşen bir diğer sergide, Nezaket Ekici'nin "Ulusal Marşlar" adlı performans videosu gösterilmiştir. Sergi, 9 Kasım 2005–7 Ocak 2006 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. 13 Mart–30 Nisan 2006'da ise, Balkan Naci İslimyeli'nin "Zifir" adlı sergisi gerçeklemiştir. Sergide sanatçının "Çile" adlı videosu da gösterilmiştir (www.proje4l.org/).

3. 2. 3. İstanbul Modern

Aralık 2004'te açılan İstanbul Modern, güncel sanat ürünlerinin daha geniş bir kitleye, özellikle de genç kesime ulaştırılmasını ve çağdaş sanat eğitimini hedefleyerek kurulmuş bir müze olarak varlık göstermektedir. Türkiye'nin ve dünyanın sanat gündemini aynı noktada buluşturarak Türkiye'nin çağdaş kültürel kimliğini uluslararası platformda da ortaya koymayı amaç edinmiş bir kurumdur. Bu bağlamda farklı disiplinlerden birçok sanatçının yer aldığı sergiler düzenlenmiştir. Video programlarının düzenlenmesi ve videolar için özel bir mekanın bulunması, Türkiye'deki ve dünyadaki video sanatçıları ile sanat izleyicisi için önemli bir buluşma noktası sağlamıştır. 18 Eylül 2005–15 Ocak 2006 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Çekim Merkezi" adlı sergide, yurt dışından on üç, Türkiye'den üç sanatçının yapıtları yer almıştır. Haluk Akakçe, Gülsün Karamustafa ve Kemal Önsoy'un yapıtları sanatseverlerle buluşmuştur. Uluslararası sanatçıların yer aldığı video sergileri ile İstanbul Modern, yurt dışından farklı video sanatı örneklerinin Türkiye'de de izlenmesini sağlamaktadır. 16 Nisan–25 Ağustos 2005 tarihleri arasında, Video Programı kapsamında, Rosa Martínez küratörlüğünde, Rivane Neuenschwander (Brezilya), Jacco Olivier (Hollanda) ve Jennifer Steinkamp'ın (ABD) video işlerinden

[1] "Peruk Takan Kadınlar" adlı video çalışma hakkındaki ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

yapılan seçki, güncel sanat izleyicisiyle buluşmuştur. Bazı çağdaş sanatçıların yeni teknolojileri kullanarak, resmi klasik sınırlarının ötesine nasıl taşıdıklarını ortaya koymaktadır. Projeksiyon ve bilgisayar animasyonlarının sunduğu geniş olanaklar sayesinde, geleneksel manzara ve portre türleri devinim kazanmakta ve biçim, perspektif ya da renk değiştirmektedir. "Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez" adlı video programı, 1 Şubat–14 Mayıs 2006 tarihleri arasında Rosa Martínez küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Bu program kapsamında, Hüseyin Çağlayan (Türkiye), Fischli & Weiss (İsviçre) ve Sam Taylor-Wood'dan (İngiltere) önemli yapıtlar sergilenmiştir. Hüseyin Çağlayan'ın "Uçak Elbisesi / Aeroplane Dress" ve "Sözcüklerden Sonra / Afterwords" adlı videoları sergide yer alan çalışmalar arasındadır.[1] (www.istanbulmodern.org/sergiler/gecmis_sergiler.aspx).

3. 2. 4. Alternatif Mekanlar

Kargart ve Dulcinea gibi alternatif mekanlar da güncel sanat ürünlerinin izleyiciyle buluştuğu alanlar olarak çağdaş sanatın gündeminde yer almıştır. "Tepeler Arasında Tablo" başlıklı karma sergi, Dulcinea'da Eylül-Ekim 1999 tarihinde gerçekleşmiştir. Çağdaş sanatın oluşumu ve gelişimine katkıda bulunan on Türk sanatçı; Hüseyin Alptekin, Elif Ara, Bülent Şangar, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa, Selim Birsel, Vahit Tuna, Canan Şenol, Aytekin Oigunsoy ve Hale Tenger katılmıştır. Hale Tenger ve Halil Altındere sergiye video işleriyle katılan sanatçılar olmuşlardır (Aliçavuşoğlu 1999c: 1; Sönmez 1999: 25). Sergi, yeni açılımlar arayan güncel sanat üretimine, bu yaratımın çeşitliliğine yönelik bir forum yaratma amacını taşımaktadır (Anonim 1999 b: 158). Kasım 2001'de Dulcinea'da, Hakan Akçura'nın "Ben bazen kafam kıyakken TV izlerim!" adlı video çalışması sergilenmiştir (www.dulcinea.org). Kargart, Ocak 2002'de "Yaşamın içinde Yolculuk" adlı bir sergiye ev sahipliği yapmıştır. Tematik bir grup çalışması olan sergi, resim, video, film, fotoğraf, düzenleme, desen ve dijital baskı gibi farklı disiplinleri içermiştir. Sergiye Turan Aksoy, Hakan Akçura, Bedri Baykam, Nejat Bayramoğlu, Nihat Kemankaşlı, Mustafa Kunt, Ferhat Özgür ve Mehmet Tekirdağ gibi sanatçılar katılmıştır.(Anonim 2002a: 23). 9 Ocak–3 Şubat 2002'de

[1] "Uçak Elbise / Aeroplane Dress" ve "Sözcüklerden Sonra / Afterwords" adlı video çalışmalar hakkındaki ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

Serdar Yılmaz'ın "Kontrol" adlı sergisi Dulcinea'da yer almıştır. Sergide sanatçının eski dergiler, yaşanmış objeler, ansiklopedi sayfaları üzerine yaptığı müdahalelerle oluşturduğu işlerinin yanı sıra üç adet video iş, belgesel film ve ses performansı da yer almıştır (www.dulcinea.org) Mart 2002'de Sekiz genç sanatçı Dulcinea'da açtıkları sergide, fotoğraf, video, belgesel, poster ve performans gibi farklı tekniklerde gerçekleştirdikleri işlerini sergilemişlerdir (Anonim 2002e: 22).

Nisan 2003'te, Kargart ve GaleriX'te Videoist Günleri düzenlenmiştir. Ethem Özgüven, Kemal Tufan, Maria Sezer, Mikkel Sktoldan, Yeşim Özsoy Gülan, Ceren Oykut, Murat Ertel, Çağrı Saray, Elif Atalay, Fatih Kızılgök, Ferhat Özgür, Genco Gülan, İrem Arıkan, Kaya Hacaloğlu, Kurucu Koçanoğlu, Hülya Özdemir, Ferhat Satıcı, Melik İskender ve Nancy Atakan gibi çok sayıda sanatçının çalışması yer almıştır (Anonim 2003e: 20; Anonim 2003f: 14). Şubat 2006'da Kargart Toplu Video Gösterimleri-I gerçekleştirilmiş ve bu gösterimlerde, Eser Selen, Zeren Göktan, Ethem Özgüven, Gül Kozacıoğlu, Gözde İlkin, Güneş Terkol, Güçlü Öztekin, İbrahim Cansızoğlu, Burcu Yağcıoğlu ve Tuğçe Kurtoğlu gibi sanatçıların videoları izleyici ile buluşmuştur. 1–22 Nisan 2006 tarihleri arasında Kargart'ta, Aslı Çavuşoğlu, Deniz Erbil, Murat Tomrukhan, Özge Karahanlı, Ferda Atay, Arman Eteryan ve Burak Şengül'ün bir araya gelerek kurduğu "Magnificent Seven" adlı bir oluşumun işleri sergilenmiştir. Ayrıca Kargart'ta gerçekleştirilen "KARGAŞA" sergilerinde resim, heykel, seramik, fotoğraf, video ve yerleştirme gibi birçok farklı sanat disiplininde eserler yer almıştır (www.kargart.org/index.aspx--).

3. 3. SANAT ETKİNLİKLERİ VE VİDEO SANATINA KATKILARI

1990 yılından sonra, gerek yurt dışında gerekse yurt içinde düzenlenen bazı sanat etkinlikleri, Türkiye'de video sanatının yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Uluslararası ve ulusal boyutta gerçekleştirilen bu etkinlikler, Türk sanatçıları, dünya sanatı ile buluşturması açısından da önemli bir görev üstlenmiştir. Bunun yanı sıra, güzel sanatlar fakültesi öğrencilerinin farklı tekniklerle gerçekleştirdikleri çalışmalarını sergileme olanağı bulduğu sanat etkinlikleri de düzenlenmiştir. Tüm bu etkinlikler ile video sanatı

hem yeni sergileme alanlarına kavuşmuş hem de sanatçılar ve disiplinlerarası etkileşim güçlenmiştir.

3. 3. 1. Uluslararası İstanbul Bienali, Kavramları ve Bienale Katılan Türk Video Sanatçıları

Uluslararası İstanbul Bienali, 1980'lerin sonundan günümüze kadar, disiplinlerarası sanatın topluma ulaşmasında önemli rol oynamıştır. Çağdaş sanatın yaşadığı değişimi gözler önüne sermiş ve çağdaş sanatı geniş kitlelere tanıtmıştır. Özellikle 8. Uluslararası İstanbul Bienali, video işlere çok yer vermesi ile uluslararası ve Türkiyeli video sanatçılarının, ülkemiz sanat izleyicisiyle buluşmasını sağlaması açısından önemlidir. Ancak bu noktada, sekizinci bienal olumsuz eleştiriler de almıştır.

3. 3. 1. 1. "5. Uluslararası İstanbul Bienali", "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler", İstanbul, 1997, Küratör: Rosa Martinez

Uluslararası İstanbul Bienali'nde Türk sanatçılara ait videolar ancak beşinci bienalden itibaren yer almaya başlamıştır. Rosa Martinez küratörlüğünde düzenlenen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler"dir. Dil, sanat ve gerçeklik olguları arasındaki bağlantılar ele alınmıştır. Yaşamı dönüştürme ve yorumlamada dilin ve sanatın rolü vurgulanmıştır. Dil ve gerçeklik arasındaki ilişki, dilbilimsel bağıntılarla açıklanmaktadır (Martinez 1997: 26). Kavramsal çerçeve kapsamında, günümüz sanat ortamının belirsizlik ve gerilimleri ile bir yüzleşme yaşayan sanatçılar, bireye ve toplumsal farklılıklara saygı gösteren ortak bir dil oluşturmuşlardır. Bunun yanı sıra, İstanbul'un günlük yaşamına ilişkin karmaşık durumlar ve bunların temelini oluşturan politik terslikler sanatçıların eğildiği konular olmuştur.

Sanatçıların kimlik, iktidar, birey, yaşamı güçleştiren korkular, beliek gibi birçok farklı sorunsalı, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler" başlığının içerdiği çeşitlilik doğrultusunda ele almışlardır. Bienale katılan Türk sanatçılardan

Kutluğ Ataman'ın "Semiha b. unplugged"[1] adlı çalışması, Semiha Berksoy'un gerçeğini yakalamayı ve aktarmayı amaçlamaktadır. Sanatçı çalışmasında, Semiha Berksoy'un kişiliği ve kimliği üzerinden kendi kimliğini de izleyiciye yansıtmak istemiştir. (Ataman 1997: 52). Vahap Avşar, bienale "P.A.R.A.N.O.Y.A." adlı video çalışmasıyla katılırken, Şükran Aziz, "Anımsamalar" adlı bir video performans gerçekleştirmiştir (Aziz 1997: 78–79). Şükran Moral ise bienale performans ve video çalışmasıyla katılmıştır. Sanatçının çalışmaları, "Sanat Tarihi'ne Güvenmeyiniz: Gözün Öyküsü" adlı performansın yanı sıra, bir performans ve video yerleştirmesi olan "Speculum and İstanbul"dur (Moral 1997: 130).

3. 3. 1. 2. "6. Uluslararası İstanbul Bienali", "Tutku ve Dalga", İstanbul, 1999, Küratör: Paolo Colombo

6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramı, küratör Paolo Colombo tarafından belirlenen "Tutku ve Dalga" olmuştur. Kavram, Rum sanatçı Antonis Diamantidis'in yaşam öyküsünden yola çıkarak oluşturulmuştur. Sanatçı, 1892'de Arnavutköy'de doğmuş, 1930'ların ortalarına kadar Türkiye'de ve Yunanistan'da başarılı bir kariyer sağlamış ve 1945'te Atina'da ölmüştür. Sahne adı olarak Rumcada tutku anlamına gelen "Dalga" ya da "Dalgas" kelimesini kullanmıştır. Buradan yola çıkarak, bienalin kavramı "Tutku ve Dalga" olmuştur. (Colombo 1999: 14). Kavram, İstanbul kentine bir saygı gösterisinin yanı sıra edebiyata, müziğe ve bireysel tarihlere olan derin ilgiyi ifade etmektedir (Antmen 1999: 13). Bu bağlamda, çağın bilincini yansıtan hızlı değişimler, teknolojik gelişmeler ve kültür çatışmaları gibi sorunlar irdelenmiştir (Colombo 1999: 14). Bienalde ağırlıklı olarak resim, fotoğraf ve yerleştirme üzerine işler yer almıştır. Bienale video gösterimiyle katılan genç sanatçı Güneş Savaş, Yerebatan Sarnıcı'nda, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bitirme tezi olarak sunduğu video çalışmasını izleyiciyle buluşturmuştur (Kortun 1999: 194).

[1] "Semiha b. unplugged" adlı video çalışma ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

3. 3. 1. 3. "7. Uluslararası İstanbul Bienali", "Egokaç", İstanbul, 2001, Küratör: Yuko Hasegawa

Yuko Hasegawa'nın küratörlüğünde gerçekleştirilen 7. Uluslararası İstanbul Bienali, "Egokaç" (Egofugal) başlığı altında düzenlenmiştir. Bireysel ego ve kişisel özgürlüğün önem kazandığı 20. yüzyıl, benmerkezciliğin yol açtığı aşırı maddecilik, hırs, rekabet ve etnik çatışma gibi çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. "Kendimizi egomuzdan nasıl özgür kılabiliriz?" sorusuna yanıt aranmıştır. Bireycilik çağında yaşayan modern insan için kendilik, varlığın yadsınamayacak kadar önemli bir parçası haline gelmiştir. Hasegawa'ya konuyla ilgili olarak:

> "Tinsel yalıtılmışlık ve yitim, çevre kirliliği ve ekosistemden kopma (ki bunlar, örneğin, diğer türlerin yok olmasına da yol açar) gelecek oluşum için kendimizi bireysel var oluşun ötesinde yeniden düzenlememiz konusunda bizi uyarıyor. Egokaç kavramı, kendimize verdiğimiz değeri korurken bizi egodan özgür kılıyor. Egodan kurtulmak ve ondan uzak durmak yoluyla başkalarıyla ortak bir bilinç alanı paylaşabiliriz."

sözleri ile bu kavramı seçme nedenini ve kavramla ilgili görüşlerini ifade etmiştir (www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3). Hasegawa, 20. yüzyıl uygarlığını geliştirmek ve ileri götürmekte anahtar rol oynamış, ama önemli sorun ve rahatsızlıklar da yaratmış olan üç temel unsur olan insan, para ve maddeciliğin yerini kolektif bilinç, kolektif zeka ve birlikte var oluş kavramlarının alacağını ifade etmiştir (Anonim 2001d: 14).

Türk sanatçılardan Cem Arık, Hüseyin Çağlayan, Kemal Önsoy, Leyla Gediz, Mukadder Şimşek ve Ömer Ali Kazma'nın katıldığı bienalde sanatçılar çeşitli tasarımlardan tuval resmine ve videoya kadar farklı alanlarda çalışmalar sunmuşlardır. Ancak bienale videolarıyla katılan tek sanatçı Ömer Ali Kazma'dır. Beş video çalışmasıyla bienale katılan Kazma, toplumsal ilişkileri eğlenceli, hareketli bir dille ele almıştır (Anonim 2001f: 81). Sanatçının bienalde yer alan işleri, "Bir de Sinek", "Yeter", "Süpersonik Aile", "Ne iş" ve "Yağmur" adını taşımaktadır. Sanatçı videolarında çoğunlukla insan ve iletişim, iletişimin kırılma noktaları gibi konuları ele almaktadır (Altunok 2001a: 15).

3. 3. 1. 4. "8. Uluslararası İstanbul Bienali", "Şiirsel Adalet", İstanbul, 2003, Küratör: Dan Cameron

8. Uluslararası İstanbul Bienali, Dan Cameron küratörlüğünde, "Şiirsel Adalet" kavramı etrafında şekillendirilmiştir. Bienalde yer alan yapıtlar, "Adalet Nedir?", "Neden günümüzde acil bir mesele halini almıştır?", "Bugünün küreselleşmiş dünyasında adalet mümkün olabilir mi?" gibi soruları ele almıştır. Edebiyattan ödünç aldığı şiirsel adalet terimini bileşenlerine ayırıp, şiir ve adalet kavramlarını daha yoğun bir ilişki içinde yeniden buluşturmayı amaçlamıştır (Anonim 2002m: 22).

Bienale Türkiye'den Can Altay, Fikret Atay, Esra Ersen, Kutluğ Ataman, Taner Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek, Emre Erkal gibi sanatçıların yanı sıra Oda Projesi ve xurban.net gibi sanatçı grupları da katılmıştır.

Kutluğ Ataman bienale 2002 tarihli "1+1=1"[1] adlı videosuyla katılmıştır. Çalışma, doğum yeri Kıbrıs'ta silahlı çatışmanın ortasında kalmış bir Türk kadınını konu etmektedir (Anton 2003: 71). Fikret Atay'ın, kimlik konusuyla ilgili göndermeleri olan 2002 tarihli "Asilerin Dansı"[2] adlı videosunda, ATM kabininde dans edip şarkı söylemekte olan iki çocuk yer almaktadır. 2003 tarihli videosu "Brothers&Sisters"[3] ile bienale katılan Esra Ersen, kimlik konusuna göçmenlik bağlamında eğilmiştir. Ergin Çavuşoğlu bienale, "Dağ Bisikleti" (2003), "Çıkmaz" (2003), "Wagner'e Bir Ev" (2002), "Oyun" (2002) adlı videolarıyla ve "Dolaşıklık" adlı çok ekranlı video yerleştirmesiyle katılmıştır. Sanatçı, kent yaşamının özel ile kamusal arasında yer alan bölgelerini gözler önüne sermektedir. Ses ve mekan üzerine araştırmalar yapmak amacıyla bir araya gelen Cevdet Erek ve Emre Erkal, ortak bir projeyle bienalde yer almışlardır. Emre Erkal, "Kentsel Kaos" (2000) adlı video çalışmasını, Cevdet Erek, "Avluda" adlı video yerleştirmesini sergilemiştir. İşlerin kent ve mimari üzerine oluşu dikkat çekmektedir.

[1] "1+1=1" adlı video çalışması ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.
[2] "Asilerin Dansı" adlı video çalışması ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.
[3] "Brothers &Sisters" adlı video çalışması ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

3. 3. 1. 5. "9. Uluslararası İstanbul Bienali", "İstanbul", İstanbul, 2005, Küratör: Charles Esche, Vasıf Kortun

Charles Esche ve Vasıf Kortun'un küratörlüğünü üstlendikleri 9. Uluslararası İstanbul Bienali, "İstanbul" başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Hem kentsel mekâna, hem de bu kentin dünya için taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaret etmektedir. Bienal, "İstanbul"un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlamıştır. Türkiye'den Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Hatice Güleryüz, Servet Koçyiğit, Oda Projesi, Serkan Özkaya, Ahmet Öğüt, Şener Özmen gibi sanatçıların katıldığı bienale ayrıca, küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı "Serbest Vuruş" adlı bölümde Canan Şenol, Erinç Seymen, Ferhat Özgür gibi sanatçılar da katılmıştır (www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3).

Halil Altındere 2005 tarihli video çalışması "Miss Turkey" ile, Hatice Güleryüz aynı yıl gerçekleştirdiği "Tuhaf Yakınlıklar" adlı videosuyla bienalde yer almıştır (Golding: 2005: 67; Kortun 2005: 87). Bienal kapsamında gerçekleştirilen "Serbest Vuruş" sergisine videosuyla katılan sanatçılardan ilki Canan Şenol'dur. Şenol'un "Dök Asidi Haydar"[1] adlı çalışması iktidar odakları konusunu ele almaktadır. Ferhat Özgür, "Haftanın yedi Günü Böyleyim" adlı videosuyla, sanatçının eylemlerini ve çağdaş sanatın düzeneklerini vurgulamak istemiştir (Özmen 2005a: 80).

Berat Işık "Serbest Vuruş" sergisine "Dur! Etrafınız Sarıldı"[2] adlı videosu ile katılmıştır. Bienalde de yer alan Hatice Güleryüz, Serbest Vuruş sergisine bir videosuyla katılmıştır. Sanatçı "Olağan Şüphelileri Yakalamak" adlı videosunu 2005 yılında gerçekleştirmiştir (Özmen 2005a: 88). Nurullah Görhan ("Bom"-2004) ve Erinç Seymen sergiye video çalışmaları ile katılan sanatçılar arasındadır (Özmen 2005a: 80- 104).

[1] "Dök Asidi Haydar" adlı video çalışması hakkında ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.
[2] "Dur! Etrafınız Sarıldı" adlı video çalışması ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

3. 3. 2. Türk Sanatçıların Katıldığı Bazı Yurtdışı Etkinlikler ve Kavramlarından Örnekler

1990'lardan sonra, özellikle de İstanbul Bienali'nin yarattığı uluslararası dolaşım ağıyla yakınlaşma sonrasında, Türkiye'de yaşayan sanatçılar Venedik, Sao Paolo, Dakka, Montenegro, Gwangju gibi kentlerdeki sergi ve bienallerin yanı sıra Lüksemburg, Kassel, Münih, Kopenhag, Paris, Londra gibi Avrupa sanat merkezlerinde düzenlenen sergilere de katılmışlardır.

3. 3. 2. 1. "Modernlikler ve Bellekler", 47. Venedik Bienali, Venedik, 1997, Türkiye Küratörü: Beral Madra

47. Venedik Bienali çerçevesinde düzenlenen "Modernlikler ve Bellekler" sergisine Pakistan, Fas, Mali, Malezya, Cezayir, Sudan, Endonezya ve Türkiye'den on üç sanatçı katılmıştır. Sergide, ülkelerin sanatsal, toplumsal ve politik durumlarına, sanatçılarının ise bireysel varlık sorunlarına ilişkin göndermelerin olduğu işler yer almıştır. Serginin alt başlığı "İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları"dır. Sergiye Türkiye'den İnci Eviner ve Serhat Kiraz katılmıştır. Serginin Türkiye küratörlüğünü Beral Marda yapmıştır. Eviner, farklı yaklaşımlarla Bellek meselesine değinmiştir. Derinin bir bellek deposu olarak konumunu irdelemiş, bir malzeme olarak olanaklarını araştırmıştır. Kiraz ise, farklı kültür ve inançlarda "Sıfır"ın anlamını sorgulayan enstalasyonuyla izleyiciye evrensel bir mesaj vermiştir (Antmen 1997b: 13).

3. 3. 2. 2. Manifesta 2, Lüksemburg, Haziran-Temmuz 1998, Küratör: Barbara Vanderlinder

Manifesta 2, Lüksemburg'da Haziran-Temmuz 1998'de Robert Flacke, Miria Lind ve Barbara Vanderlinder küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Bir tema belirlenmemiş ve sanatçılar serbest çalışmalar üretmişlerdir (Bozkurt 2005: 257). Çeşitli Avrupa ülkelerinden kırk yedi sanatçının, ağırlıklı olarak fotoğraf ve videolarıyla katıldığı etkinliğe Türkiye'den Kutluğ Ataman "Semiha b. Unplugged" adlı çalışmasıyla katılmıştır (Anonim 1998b: 23).

3. 3. 2. 3. "24. Uluslararası Sao Paolo Bienali", Sao Paolo, 1998, Türkiye Sergisi Küratörü: Vasıf Kortun

1998'de gerçekleştirilen 24. Uluslararası Sao Paolo Bienali'ne Türkiye'den Hüseyin B. Alptekin, Halil Altındere ve Bülent Şangar katılmıştır. Alptekin işlerini "Uluslar" bölümünde sergilerken, diğer iki sanatçı ise "Ortadoğu" bölümünde sergilemiştir. Türkiye sergisinin küratörlüğünü Vasıf Kortun üstlenmiştir. Bienal, belli bir tema etrafında gerçekleşmemekle birlikte, "yoğunluk" bir konsept olarak; sergilenen sanat, küratöriük çalışmaları ve bienalin izleyicisiyle ilişkisi açısından kendini göstermiştir. (Anonim 1998d: 20; 1998e: 4; 1998f: 12).

3. 3. 2. 4. "İskorpit", Berlin, Ekim 1998, Küratör: Rene Block, Fulya Erdemci

Berlin'de Ekim 1998'de düzenlenen "İskorpit" adlı çağdaş sanat sergisine on dört Türk sanatçı katılmıştır. Acı ve hazzı bir arada barındıran, iezzetli olduğu kadar, sırtındaki zehirli iğneleriyle ürkütücü de olan ve boğaz sularında yaşayan iskorpit balığı bu sergiye adını vermiştir. Küratörlüğünü Rene Block ve Fulya Erdemci'nin üstlendiği, "Sınırsız-Türkiye ile Kültürel İlişki" etkinlikleri çerçevesinde düzenlenen sergiye, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Gülsün Karamustafa, Serkan Özkaya, Sarkis, Bülent Şangar gibi ünlü sanatçılar katılmıştır. Kimlikten, Türkiye tarihine, sanat ve sanatçı doğasının gözden geçirilmesinden, tarihi mekanların göndermelerine ve devletin gücü ve güvenlik kurumlarına kadar birçok konu işlenmiştir (Aliçavuşoğlu 1998b:12).

3. 3. 2. 5. 48. Venedik Bienali, Venedik, 1999, Küratör: Harald Szeemann

1999 yılında gerçekleşen 48. Venedik Bienali'nde, Türk sanatçılardan Kutluğ Ataman, aldığı davet üzerine, serbest katılım bölümü olan "Apertutto"ya katılmıştır. Bienalin diğer bölümü ise "Ulus Katılımları" bölümüdür. Sanatçı, 1999 yılında gerçekleştirdiği "Peruk Takan Kadınlar" adlı video yerleştirmesini sergilemiştir (Akay 1999b: 38; Anonim 1999c: 158).

3. 3. 2. 6. "I'm Another", Münih, 1999

Canan Beykal ve Melih Görgün'ün Almanya'nın Münih kentinde Kunst Pavillion'da açtıkları "I'm Another" (Ben Bir Başkasıyım) başlıklı sergi, Levis Carol'un Alice Harikalar Diyarı'nda, Alice'in Tırtılla karşılaşma sahnesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Sergi, geçmişle gelecek arasındaki ayrımın yok edildiği, kimseye ait olmayan bir zaman ve mekan içinde 'Ben'i sorgulamayı, 'Ben'i bir başkasına dönüştürmeyi amaçlamıştır. Savaşın ve felaketin olduğu her yerde, tüm çocuklarla birlikte ve onlardan biriymiş gibi sanatçılar da kendi çocukluk fotoğraflarıyla çalışmada yer almışlardır. Beykal ve Görgün, bu sergi kapsamındaki işleri ve kimlik konusu ile ilgili olarak:

> "İnsanın tek bir kimliği var: insan. Kimliksizliğe vardığımızda ancak gerçek insan kimliğini kazanacağız. Kimliksizlik ve aidiyetsizlik kavramını sadece çocukta görüyoruz. Çocuğun ait olduğu bir şey yok. Bizim çocuğun üzerine yüklediğimiz değerlerin hiçbiri onun için meşru değerler değil. ....Bakan göz olarak biz aynı zamanda bakılan olduk. Böylelikle Lacan'ın 'Tek bir ben yoktur.' sözünü doğruladık."

şeklinde bir açıklama getirmişlerdir (Alioğavuşoğlu 1999a: 14).

3. 3. 2. 7. "Hiçbir Yerden", Hollanda, 1999, Küratör: Vasıf Kortun

Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı "Hiçbir Yerden" başlıklı sergi, 1999 yılında Hollanda'da açılmıştır. Geert Wilems Dordrecht, Centrum Beldende Kunst'un düzenlediği sergiye Halil Altındere, Bülent Şangar, Hakan Günsoytrak, Hale Tenger, Canan Şenol, Ebru Özseçen, Neriman Polat ve Vahit Tuna katılmıştır. (Anonim 1999a: 14; 1999d: 160).

3. 3. 2. 8. "Erken Bahar-İstanbul'dan Yeni Sanat", Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi, Kopenhag, Nisan- Haziran 2000, Küratör: Sanne Kofoid Olsan

Danimarka'nın Kopenhag şehrindeki Nikolaj Çağdaş Sanat Merkezi'nde, Nisan-Haziran 2000 tarihleri arasında, Sanne Kofoid Olsan küratörlüğünde düzenlenen "Erken

Bahar-İstanbul'dan Yeni Sanat" başlıklı sergiye Halil Altındere, Hüseyin Alptekin, Selim Birsel, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Serkan Özkaya, Ebru Özseçen, Bülent Şangar ve Hale Tenger, fotoğraf, video ve enstalasyonlarıyla katılmışlardır. (Anonim 2000d: 148). Esra Ersen'in 2000 tarihli "Orası Neresi"[1] adlı videosu sergilenmiştir. Ebru Özseçen 1999 tarihli "Mutfak Fantezileri" adlı videosu ile sergide yer almıştır. Sanatçı videosunda, çektiği ayrıntıların imgelemde yarattığı cinsel anıştırmaları konu edinmiştir (Aliçavuşoğlu, Kosova 2000: 72).

3. 3. 2. 9. "2000 Yılında Dünya Sanatı", Paris, Eylül 2000

Eylül 2000'de Paris'te açılan "2000 Yılında Dünya Sanatı" sergisine Türkiye'yi temsilen Halil Altındere ve Aydan Murtezaoğlu katılmıştır. Sergiye katılacak olan sanatçılar küratörlerce değil, değişik ülkelerden otuz altı sanat dergisinin eleştirmenlerince seçilmiştir. Sergide Altındere'nin "Hard&Light" adlı video gösterisiyle bir fotoğraf çalışması, Murtezaoğlu'nun da bir video çalışması yer almıştır (Anonim 2000c: 15; 2000f: 151).

3. 3. 2. 10. "İtirli Bahçe", 49. Venedik Bienali, Venedik, 2001, Türkiye Sergisi Küratörü: Beral Madra

2001 yılında gerçekleştirilen 49. Venedik Bienali'ndeki Türkiye pavyonu sergisinin adı "İtirli Bahçe"dir. Harald Szemann'ın koyduğu "İnsanlık Platosu" genel başlığına bir gönderme olarak, Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Sergide Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif ve xurban.net'in yerleştirme, performans, fotoğraf, bilgisayar destekli sanal ortam yapıtları yer almıştır. Şeyh Ömer İbn-i Muhammed El Nefzavi tarafından yazılmış olan Doğu'nun aşkını, cinselliğini, kadınlarını anlatan "İtirli Bahçe" adlı kitabın başlığı altında sanatçılar, küreselcilik ideolojisi ve uygulamalarında özellikle uluslararası sanat ortamında açıklanan kültürel, sosyo-ekonomik alışverişi, post-oryantalist süreçteki sanat ve kültür değerlendirmelerini

[1] "Orası Neresi" adlı video çalışma hakkında ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

yeniden araştıran, sorgulayan, oryantalist değerlendirme kalıntılarına gönderme yapan yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. (Anonim 2001a: 19; 2002s: 15).

3. 3. 2. 11. "Şehrin İşaretleri", Bonn Sanat Müzesi, Bonn, Aralık 2001-Şubat 2002, Küratör: Dieter Ronte

Aralık 2001-Şubat 2002 tarihleri arasında Bonn Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen "Şehrin İşaretleri" adlı sergiye Türkiye'den Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Hüseyin Alptekin, Hale Tenger, Ömer Ali Kazma, xurban.net ve Serhat Kiraz'ın da aralarında bulunduğu on bir sanatçı katılmıştır. Müze yöneticisi Dieter Ronte tarafından hazırlanan serginin amacı, Türkiye'yi turizm cenneti ya da politik ve ekonomik sorunların hiç bitmediği bir yerden ibaret gören önyargıları değiştirmek olmuştur. Sergide özgün Türkiye kimliği yansıtılmıştır. Türkiye sanatının egzotik bir tat olarak görülmesine karşı çıkan ve Avrupa kültürünün tamamlayıcı öğesi olarak ele alan anlayışı yansıtan çalışmalar yer almıştır. (Anonim 2002b: 23).

3. 3. 2. 12. "10. Asya Bienali", Dakka- Bangladeş, 9 Ocak–10 Şubat 2002, Türkiye Küratörü: T. Melih Görgün

Bangladeş'in başkenti Dakka'da, 9 Ocak–10 Şubat 2002 tarihleri arasında düzenlenen 10. Asya Bienali'ne Türkiye'den Canan Beykal, Şeyda Cesur, Ayşegül İzer Drahşan, T. Melih Görgün, Gülçin Aksoy, Ferhat Özgür ve Neriman Polat katılmıştır. Bienalde bilimsel ve teknolojik gelişmeler bağlamında toplumsal-bireysel ilişkilere ve gelişmelere yeniden bakış konusu ele alınmıştır. Bienalin Türkiye küratörlüğünü de T. Melih Görgün üstlenmiştir. T. Melih Görgün, Şeyda Cesur ve Gülçin Aksoy'un etkinlikte yer alan çalışmaları video işler olmuştur (www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=1222 - 33k).

3. 3. 2. 13. "4. Gwangju Bienali", Güney Kore, 2002, Küratör: Eang-kyung Sung, Charles Esche, Hou Hanru

Güney Kore'de 2002 yılında gerçekleşen ve Küratörlüğünü Eang-kyung Sung, Charles Esche ve Hou Hanru'nun yaptığı "4. Gwangju Bienali"nin gruplar bölümüne Türkiye'den Oda Projesi katılırken, Halil Altındere, Esra Ersen ve Bülent Şangar bireysel bölümde yer almışlardır. Bienalin izleği "Pause" kavramı olmuştur. Bienal, güncel sanatta gözlemlenen küresel durumun eleştirel yansımaları üzerinde odaklanmıştır. Küreselleşme sonucunda güncel sanatta meydana gelen değişimler ve sanatçıların bu değişimler karşısındaki konumlanışı etkinlikte üzerinde durulan konular arasındadır (Anonim 2002e: 13).

3. 3. 2. 14. "Manifesta 4", Frankfurt, 2002, Küratör: Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Mosidon Trembley

2002 yılında Frankfurt'ta gerçekleştirilen Avrupa Çağdaş Sanat Bienali Manifesta 4'e Türkiye'den Halil Altındere ve Esra Ersen katılmıştır. Belirli bir teması olmayan etkinlikte hedeflenen, farklı kültürlerden gelen Avrupalı sanatçılarla, güncel sanat izleyicisini bağımsız, tarafsız bir ortamda buluşturmak olmuştur. Altındere, Frankfurt Havalimanı'nın 1 no'lu terminalinde, "Uzun Vedalaşmaları Sevmem" adlı videosuyla yer alırken Esra Ersen, Frankfurt Çağdaş Sanat Müzesi'nde 2 No'lu video programında "Bu Disney Dünyası"[1] adlı çalışmasıyla katılmıştır (Sönmez 2002a: 16). Esra Ersen'in işi, Manifesta 4'ün televizyon kanalında, diğer sanatçıların videolarıyla dönüşümlü olarak da gösterilmiştir. (Anonim 2002k: 15).

3. 3. 2. 15. "4. Setinye Bienali", Montenegro, 2002, Küratör: Iara Bubnova

2002 yılında Montenegro'da gerçekleştirilen 4. Setinye Bienali'ne Türkiye'den Hüseyin Alptekin, ve Halil Altındere katılmıştır. Alptekin, "Mümkündür/Tamamdır" adlı payetlerden oluşturduğu işini sokaktaki bir binanın dış cephesine yerleştirerek

[1] "Bu Disney Dünyası" adlı video çalışması hakkında ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

sergilemiştir. Altındere de bienale "Yürüyüş" ve " Merhaba! Tekrar Ben" adlı iki videosu ile katılmıştır (Anonim 2002i: 15).

3. 3. 2. 16. "4. Uluslararası Dijital Sanat Sergisi", Havana-Küba, 2002, Küratör:------

2002'de Küba'nın başkenti Havana'da gerçekleştirilen 4. Uluslararası Dijital Sanat Sergisi'ne Türkiye'den Genco Gülan, Nancy Atakan ve Şinasi Güneş katılmıştır. Bienalin üst başlığı "Reconstruction" (yeniden inşa) alt başlığı ise "Sokaktaki Adam İle Konuşmak" olarak belirlenmiştir. Nancy Atakan, "Referans Vermek ve Susturmak" adlı işinde İngres'in yağlı boya resminden alınan bir erkek imajıyla günümüzde yaşayan bir İstanbul kadınının fotoğrafını yan yana getirmektedir. Yine Atakan'a ait "Sahtekar Olmadığımızı Nasıl Bilebiliriz?" adlı işte sanatçı, büyütülmüş bir Gerome resmiyle Taylandlı bir yılan oynatıcısının imajını yan yana getirmiştir. Şinasi Güneş ,bir video çalışmasıyla yer alırken, Genco Gülan, "Fihi Ma Fih" isimli animasyon çalışmasını sunmuştur (Anonim 2002j: 20).

3. 3. 2. 17. "Kısa&Keskin", Galeri 291-Londra, Ocak 2003, Küratör: Gülsen Bal

Londra'daki çağdaş sanat mekanlarından Galeri 291'de, Ocak 2003'te "Kısa&Keskin" adlı uluslararası video ve performans gösterisi, Gülsen Bal'ın küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Gösteriye Türk sanatçılardan Ferhat Özgür, Canan Şenol ve Servet Koçyiğit'in yanı sıra küratör Gülsen Bal da katılmıştır. Farklı coğrafyalarda yaşayan Türk sanatçılarının işleri göç, kimlik, öteki, sınırlar gibi küreselleşme sürecinde çağdaş sanatın temel meselelerine eğilmiştir. Canan Şenol "Bebek Evi" ve "Çeşme", Gülsen Bal "İçten Dışa Bakış" ve Ferhat Özgür "Onuncu Yıl Marşı" adlı işleriyle yer alırken,[1] Servet Koçyiğit "Serbest Tıraş" adlı işi ile etkinliğe katılmıştır (Anonim 2003a: 79; 2003b: 14; 2003s: 21).

[1] Canan Şenol, Gülsen Bal ve Ferhat Özgürün adı geçen video işleri ile ilgili ayrıntılı bilgi V. bölümde yer almaktadır.

3. 3. 2. 18. "İstanbul: Tutsak Hayaller", Balkan Konsulat Güncel Sanat Merkezi, Graz-Avusturya, Nisan 2003, Küratör: Başak Şenova, Erden Kosova

Avusturya'nın Graz kentinde bulunan Balkan Konsulat Güncel Sanat Merkezi'nde, Küratör Başak Şenova ile akademisyen Erden Kosova, Nisan 2003'te ortak bir sergi düzenlemişlerdir. "İstanbul: Tutsak Hayaller" sergisi, Türkiye geneli, İstanbul özelinde adı konmamış bir kuşağın kültürel ve sosyolojik izlerini sanatseverlerin ilgisine sunmuştur. Sergiye Nalan Yırtmaç, Aydan Murtezaoğlu, Esat Başak, Hatice Güleryüz ve Serhat Köksal'ın yanı sıra Memed Erdener'in temsil ettiği "Extramücadele" grubu da yer almıştır. Serhat Köksal, kolaj, fanzin, albüm ve videolarıyla yurtdışında da tanınan bir sanatçıdır (Altuğ 2003b: 20).

3. 3. 2. 19. "In Limbo", 50. Venedik Bienali, Venedik, 2003, Küratör: Beral Madra

2003 yılında gerçekleştirilen 50. Venedik Bienali'nde Beral Madra'nın sergi komiserliğini üstlendiği "In Limbo" sergisi gerçekleşmiştir. Sergiye, Cannes Film Festivali'nde "Büyük Jüri Ödülü"nü alan Nuri Bilge Ceylan, "Koza" adlı kısa filmini yeniden kurgulayarak katılmıştır. Ergin Çavuşoğlu videosuyla sergide yer alan sanatçılar arasındadır. Nazif Topçuoğlu, Gül Ilgaz, Neriman Polat, Hakan Gürsoytrak ve Gülsün Karamustafa da sergiye katılan diğer sanatçılardır (Anonim 2003k: 21).

3. 3. 2. 20. "Balkanların Koynunda", Kunsthalle Fridericianum, Kassel-Almanya, 2003, Küratör: Rene Block

2003 yılında Rene Block'un Almanya'nın Kassel kentindeki Kunsthalle Fridericianum'da açtığı "Balkanların Koynunda" sergisine Türkiye'den aralarında Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin, Fikret Atay, Şener Özmen, Esra Ersen, Ayşe Erkmen, Erkan Özgen, Cengiz Çekil, Ömer Ali Kazma gibi adların bulunduğu on beş sanatçı katılmıştır. Balkanları daima "öteki" olarak gören zihniyetin, güncel sanat odağından büyüteç altına alındığı sergide, tarih boyunca Hıristiyanlık ve İslam, modernite ve gelenekselilik, oryantalizm ve batıcılık arasında salınan bölgenin kültürel analizi yapılmıştır (Altuğ 2003d: 21).

3. 3. 2. 21. "Cali Me İstanbul", ZKM-Güncei Sanat ve Yeni Medya Teknolojileri Merkezi, Almanya, 2004, Küratör: Eda Cufer, Roger Conover ve Peter Weibel

Avrupa Kültür Festivali 2004 kapsamında ZKM-Güncei Sanat ve Yeni Medya Teknolojileri Merkezi'nde açılan "Cali Me İstanbul" (Çağır Beni İstanbul) sergisine Türkiye'den Can Altay, Vahap Avşar, Revan Barlas, Hüseyin Çağlayan, İpek Aksüğür Duben, Cevdet Erek, Emre Erkal, Ayşe Erkmen, Genco Gülen, Selçuk Gürışık, Hale Tenger, Belmin Söylemez, Şermin Şerif, Hüseyin Karagöz, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsun Onur, Şener Özmen, Bülent Şangar, Nazif Topçuoğlu, Ertuğ Uçar, xurban.net, Zen, "Yoğurt Teknolojileri" gibi sanatçı ve gruplar katılmıştır. Etkinliğin küratörleri Eda Cufer, Roger Conover ve Peter Weibel'dir (Altuğ 2004c: 20).

3. 3. 3. Diğer Etkinlikler ve Bu Etkinliklerin Çağdaş Sanat Ortamına Katkıları

Genç sanatçıların farklı tekniklerle oluşturdukları eserlerini sergileme olanağı bulduğu Genç Etkinlik, Yeni Öneriler Yeni Önermeler, Ankara'da Genç Sanat, Performans Günleri, güncel sanat ortamında sanat izleyicisi ile genç sanatçıları buluşturmada belirleyici olmuşlardır.

3. 3. 3. 1. Genç Etkinlik

Genç Etkinlik, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) tarafından, ilki 1995 yılında gerçekleştiren ve genç sanatçıların farklı tekniklerle oluşturdukları işlerinin yer aldığı bir organizasyondur. Etkinlik, eğitim ve sanat ortamlarında bir bakıma kısıtlamalarla karşılaşan genç sanatçı kuşağına özgür bir alan oluşturmayı hedeflemiştir.

Genç Etkinlik I, "Sınırlar ve Ötesi" başlığı altında 1–9 Temmuz 1995 tarihleri arasında TÜYAP Fuar Merkezi'nde düzenlenmiştir. Tüm disiplinlere açık olarak gerçekleştirilen etkinlik, sanat ortamının sınırlarını zorlayan genç sanatçıların yer aldığı bir platform

olmuştur (Koçan 1995: 6). Etkinlik, düşünsel ve coğrafi sınırlar bağlamında kimlik, iktidar, suç, cinsellik ve medya ile ilgili toplumsal olguları sorgulamıştır (Atagök 1995: 9). Etkinliğe yaklaşık iki yüz genç sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Nur Akalın, sergiye iki kısa film ile katılmıştır. Bunlardan ilki 1994 tarihli "Bugün Senden Mektup Aldım"dır. Sanatçının ikinci çalışması ise, 1995 tarihli "Med-Cezir"dir. Mustafa Altıoklar 1992 tarihli "Lapsus" ve Nuri Bilge Ceylan da 1995 yılında gerçekleştirdiği "Koza" adlı kısa filmleriyle etkinlikte yer alan yönetmenler olmuşlardır. Ayrıca Mehmet Eryılmaz, 1995 tarihli kısa filmi "Bedr: Sinemada Bir Dolunay", Tarkan Kaynar, 1995 tarihli "Kara Film", Serdar Pehlivanoğlu "Duyarsızlık" adlı kısa filmleriyle etkinlikte yer almışlardır. Kısa filmler dışında, Fulya Çetin etkinlikte, video sanatı ile ilgili bir sorgulamayı da içinde barındıran "Video" adlı çalışmasını sergilemiştir.

Genç Etkinlik II, 12–21 Temmuz 1996 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Birinci etkinlikte olduğu gibi, etkinlik mekanı olarak TÜYAP Fuar Merkezi seçilmiştir. Genel anlamda genç etkinlik, sınırlamalarla dolu bir dünyada, gençlerin sınırsızlık arayışına dönük başlıklar belirlemiş, bu bağlamda ikinci etkinliğin konsepti "Yurt-Yersizyurtsuzlaşma" olmuştur. Bu kavram içinde belirsizlik taşımakta ve insanın taşıdığı sürekliliik ve yerleşiklik duygusunu sarsmaktadır. Sergi, "Gurbetin, göçün, göçebenin, seyahatlerin, sosyal erezyonların, ekonomik taleplerin oluşturduğu ara kimlik, yeni bir dünya insanı mı yaratıyor, yoksa sorunlar yumağı mı?" sorusuna yanıt arayan bir etkinlik olmuştur (Koçan 1996: 3). Etkinlik yine birçok farklı disipline açık olarak gerçekleştirilmiştir. Nur Akalın, birinci etkinlikte olduğu gibi, kısa filmlerini izleyici ile buluşturmuştur. "Buradan Uzağa", "Parktaki Işık" ve ilk etkinlikte de yer alan "Bugün Senden Mektup Aldım" adlı çalışmalarını sergilemiştir. Ertekin Akpınar, "Tehlikeli Oyunlar" adlı kısa filmi ile etkinlikte yer alan kısa filmcilerdendir. Etkinliğe katılan Gürcan Keltek de "Cyberotica" adlı kısa filmini göstermiştir. Emre Erkmen, Derya Taşkın, Faruk Karaçay, Ahmet Sönmez gibi isimlerin aralarında bulunduğu birçok sanatçı da Kent Filmleri başlığı altında, kent yaşamına dair ipuçlarının yer aldığı filmlerini sergilemişlerdir. Sergiye video çalışmasıyla katılan Bülent Baş, "Ağıt adlı videosunu etkinlik kapsamında sergilemiştir. Süheyla Çağlayan, monitör kullandığı

"İsimsiz" yerleştirmesini sunmuştur. Esra Işal, "Yol" adlı video yerleştirmesini gerçekleştirmiştir.

12–13 Temmuz 1997 tarihleri arasında gerçekleştirilen Genç Etkinlik III'ün başlığı "Kaos"tur. Etkinlikte, resim, heykel, enstalasyon, performans, kısa ve uzun metrajlı film, edebiyat ve tiyatro gibi birçok farklı sanat disiplini bir araya gelmiştir (Pekşen 1997: 8). Ali Akay'a göre kavram, toplumsal ve bireysel olguları içerirken diğer yandan Türkiye'yi ve diğer ülkelerin toplumsal ve siyasi yapılarını ilgilendirmektedir (Akay 1997: 11). Mesut Bilgili etkinliğe "Düş" adlı kısa filmi ile katılmıştır. Süheyla Çağlayan, ikinci etkinliğe olduğu gibi üçüncüsüne de televizyon monitörü kullandığı bir yerleştirmesiyle katılmış, tahta bir bavulun içine yerleştirdiği monitör ile, medyanın içinde bulunduğu kaos ortamını vurgulamak istemiştir. Şeyda Eren, "Beni İzlemeye Devam Edin" adlı video yerleştirmesiyle, Çağlayan'ın değindiği konuya paralel bir tutum sergilemiştir. Bu çalışma da içinde medya eleştirisini barındırmaktadır. Bir sehpanın üzerindeki monitörün karşısına iki sandalye yerleştirilmiştir. Monitördeki görüntüde, ekran içinde ekran vardır ve görüntü sonsuza uzanarak devam etmektedir. Bu ekranlarda, sandalyeye oturmuş televizyon izleyen iki kişi arka plandan görülmektedir. Erhan Muratoğlu, Başak Şenova ve Ümit Özkan, "Her Şey ya da Tele(v)wised Kaos" adlı ortak video çalışmalarıyla sergide yer almışlardır. Mehmet Özen, "Yabancı" adlı kısa filmini izleyici ile buluşturmuştur. Canan Şenol, "Erebos ve Ben" adlı video çalışmasında kişisel korkularından, düş, kabuslar ve şiddetten yola çıkmış ve mitolojideki yer altı karanlığı anlamındaki "Erebos"u metafor olarak kullanmıştır.

3. 3. 3. 2. Yeni Öneriler/Yeni Önermeler Sergileri

Yeni Öneriler Yeni Önermeler sergileri, 1998 yılından itibaren Borusan Sanat Galerisi tarafından gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Sanat ortamına çıkmaya hazırlanan genç sanatçıları keşfetme, destekleme ve tanıtma amacını taşıyan sergilerin iiki Temmuz 1998'de gerçekleştirilmiştir. Kimlik konusunun genel sanat ortamındaki yansımaları kadın kimliği, kimlik yitimi ve aidiyetsizlik bağlamında da kendini göstermektedir. Kimlik konusu, beden ve bedenin kontrolünün sağlanması üzerinden ele alınmıştır. Genç sanatçılar Simge Uygur, Canan Şenol, Ünsal Bahtiyar ve Gürdal Yücel'in amacı,

klasik sanat anlayışının, var olan "güzel" kavramının dışına çıkarak yeni öneriler sunmak ve sanatın eğlencelik bir şey olmadığını göstermektir. Zamanın dilini kullanarak, çağdaş olanı çağdaş bir dille anlatmak, bu dönemin güncel sanat ortamında ön plana çıkmıştır. Video, fotoğraf ve yerleştirme gibi birçok farklı dil kullanarak ifadede biçimsel çeşitlilik yaratılmıştır (Özcan 1998; 15). Uygur, Şenol, Bahtiyar ve Yücel, zaman- mekan-beden düzleminde şiddet ve hapishane, bilim ve sanatın ortak dili, beden ve dış dünya arasındaki sınır bağlamında kadın kimliği, kimlik yitimi ve aidiyetsizlik gibi kavramları ele almışlardır (Aslan 1998; 25).

"Yeni Öneriler/Yeni Önermeler 2" sergisi aynı yıl içerisinde gerçekleştirilmiştir. Göç ve birey konuları ön plana çıkan konular olmuştur. Kültür ve göç ilişkisi bağlamında kültürel kimlik konusu, genç sanatçıların işlerinde yer bulmuştur. Göç konusu ile bağlantılı olarak kimlik konusunu ele alan işler de gerçekleştirilmiştir. Genç sanatçılar Şeyda Cesur, Deniz Akaydın, Şükran Mertcan ve Başir Barlakov bu bağlamda, birçok farklı malzeme ve tekniğin kullanıldığı işler üretmişlerdir. Özellikle insan gövdesini bilgisayar tekniklerinden yararlanarak sanat yapıtına dönüştüren Başir Barlakov için kimlik önemli bir konu olarak ortaya çıkmaktadır (Öktülmüş 1998: 20; Aliçavuşoğlu 1998a: 13).

"Yeni Öneriler/Yeni Önermeler 3" sergisi 1999'da gerçekleştirilmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden Tümay Günaydın, Fotoğraf Bölümü'nden Gökay Sarıöz, Resim Bölümü'nden Ebru Alpagut, Emek Can Tülüş ve Erdem Karavit, Grafik Bölümü'nden Barış Atilla ve Serhat Akavcı galeride ilk sergilerini açmışlar ve video, fotoğraf, resim, performans ve yerleştirme gibi farklı disiplinlerle gerçekleştirdikleri işlerini sanat izleyicisiyle buluşturmuşlardır. Sinema TV Bölümü'nden Zekeriya Kurtuluş, Nilüfer Ülkügüner ve Uğur İçbak'ın kısa filmleri de Borusan Kültür Merkezi'nin etkinlik salonunda gösterilmiştir. Serhat Akavcı çok bilinen bir ruh çözüm testini, deneklerle ilişki kurarak bilgisayar ortamında beklenmedik imgelere dönüştürdüğü video çalışması "Rorschach Testi ve Açılımıyla Portreler"i sergilemiştir. Gökay Sarıöz, kent karmaşası, izleyicinin kendi ayakları, bulutlu gökyüzünden oluşan üç ayrı görüntüyü içeren videosuyla, izleyiciyi, kendi iradesi dışında kabul ettiği ve etkilendiği medya ortamının dışına çekmeyi ve

denetleyebileceği bir "medya" ortamında farklı algı ve bellek süreçlerinin deneyimini yaşamasını sağlamayı hedeflemiştir (Antmen 2006a).

2000 yılında gerçekleştirilen "Yeni Öneriler Yeni Önermeler 5"te Ebru Dinçel, Olcay Dursun, Fatih Sungurtekin, Şükran Pala, Mukadder Şimşek ve Gözdem Yıldırım, Borusan Sanat Galerisi'nin mekanını ve konumunu değerlendiren ya da irdeleyen yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Sanatçılar, farklı teknik ve malzemelerle gerçekleştirdikleri işlerinde, teknolojinin baskınlığı karşısında doğa savunması, "kadın emeği" ile "sanatçı emeği" arasındaki ilişki, "gözetleme"nin çekiciliği, İstanbul'un geçmişi ile bugünü, içerisi-dışarısı, gerçek-yanılsama, kent-doğa gibi karşıtlıklar, beden ve deneyimleri gibi birçok farklı konuyu vurgulamışlardır. Mukadder Şimşek, sergiye, 2000 yılında gerçekleştirdiği "O" adlı video performansıyla katılmıştır. Fotoğraf ve video ile belgelediği ve sergilediği performanslarında sanatçı, kendi gövdesinin deneyimlerini yansıtmış ve bedenini sorguladığı çalışmalar gerçekleştirmiştir (Madra 2006).

"Yeni Öneriler Yeni Önermeler 6", 2001 yılında gerçekleştirilmiştir. İlknur Alparsian, Tuba Oğuzalp Bengisu Bayrak, Çağrı Saray, Arzu Özkeskin ve Borga Kantürk'ün katıldığı sergide, yerleştirme, video yerleştirme ve resim gibi farklı tekniklerde çalışmalar yer almıştır. Okumayan toplum, cinsellik, şiddet, kimlik, kültür bağlamında içinde yaşadıkları topluma karşı bir bakış ve eleştiri geliştirmişlerdir. Çağrı Saray, 2000 tarihli "Büyük Mastürbatör" başlıklı videosunda da cinsellik olgusunu ele almıştır (Anonim 2001c: 21; Antmen 2006b).

Aynı yıl gerçekleştirilen "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 7" sergisine Eda Göksel, Göknil Gümüş, Ergün Yıldız, Ayşe Kongur ve Başak Kaptan katılmıştır. Genç sanatçılar çalışmalarında, 'kapitalist sistem eleştirisi', 'uyku ve bilinçaltı', 'sanat, teknoloji ve günlük yaşam ilişkisi' gibi konuları ele aldıkları farklı tekniklerdeki işlerini sergilemişlerdir. Ergün Yıldız sergiye 2000 tarihli "Sınırlar ve İrkilme" adlı video çalışması ile katılmıştır (Antmen 2006c).

2002 yılında gerçekleştirilen "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 8" sergisine Yasemin Özcan Kaya, Cem Ece, Elmas Deniz - Gökçe Süvari, Serap Doğan, Arife Güzelyıldız, Ragıp Basmazölmez, Başak Şimşek, kimlik, yozlaşma, yabancılaşma gibi kavramları ele aldıkları işleriyle katılmışlardır. Arife Güzelyıldız ve Yasemin Özcan Kaya sergide video çalışmaları ile yer almışlardır (Anonim 2002g:15; Antmen 2006d).

Aynı yıl, "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 9" sergisi gerçekleştirilmiş ve sergiye Cemile Kaptan, Filiz Azak, Burak Delier, Yelda Çamcı Köhler, Melike Özkarakahya, Buket Uygur ve Işık Kavuzlu, farklı teknik ve malzemelerle gerçekleştirdikleri çalışmalarıyla katılmışlardır. Dokuzuncu etkinlik, bir önceki sergide ele alınan kimlik, yabancılaşma ve yozlaşma gibi kavramları daha örtük ve dolaylı bir biçimde, daha kişisel yansımalarıyla duyuran bir çalışmalardan oluşmuştur. Yazınsal ya da görsel anlamda "dil" olgusunun irdelendiğini ve sözde gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların çeşitli biçimlerde sorgulandığı işler sergilenmiştir. Cemile Kaptan, 2002 tarihli "Cipram 20 mg" adlı video çalışmasıyla sergide yer alan genç sanatçılardandır. Buket Uygur ve Işık Kavuzlu ise sergiye "Gazete" adlı ortak projeleri ile katılmışlardır (Antmen 2006e).

Borusan Sanat Galerisi, her yıl gerçekleştirdiği "Yeni Öneriler/Yeni Önermeler" sergisinin onuncusunu Haziran 2003'te de düzenlemiştir. Ağırlıklı olarak resim çalışmaları gerçekleştiren sanatçıların yapıtları bir araya gelmiştir. Cengiz Döner, Deniz Aygün, Esra Sağlık, Gülnur Atmaca, İlker İlter, Nilbar Güreş ve Seda Hepsev, kavramsalcılık sonrası resim sanatının figürasyon ve anlatıya açık, çerçevenin ötesinde mekanı gözeten, kişisel dünyaları, arzuları, kaygıları sergilemekten çekinmeyen bir yaklaşımın izlerini sunmuşlardır. Genç sanatçılar yaşama, yaşanan mekanlara, yaşamın fiziksel-bedensel algısına kişisel bakışlarını sergilemişlerdir. İçe dönük deneyimlerin içe dönük anlatımlarını, izleyicinin ancak daha geleneksel seçimle üzerinde okuyabileceği dolaysız, fiziksel, dürtüsel bir enerjinin sanata yansımalarını getirmişlerdir (Anonim 2003*l*: 14).

2004 yılında on ikincisi gerçekleştirilen "Yeni Öneriler/Yeni Önermeler" sergisine, Nurcan Özdoğan, Emre Özbaşaran, Elif Sezen, Seda Özen, Özlem Sulak, Deniz Gül, Eda Liman, Volkan Aslan, Barış Tanyıldızı, Burcu Arısoy ve İmge Soytürk katılmışlar,

birey olmak ve toplum, varoluşsallık ve arayışlar, yalnızlıklar ve kaçışlar gibi kişisel noktalardan hareket eden yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Farklı malzeme ve tekniklerle çalışan sanatçılardan Özlem Sulak, 2003 tarihli video çalışması "Büyüklerine Saygılı Ol" ile sergide yer almıştır (Antmen 2006f).

"Yeni Öneriler/Yeni Önermeler–13" 2005 yılında gerçekleştirilmiştir. Berna İpek, Ece Burgaz, Göksu Gül, İbrahim Tokaslan, Hümeyra Erkmen, Tanzer Kantık, Nejat Satı gibi gençlerin katıldığı sergide, kent ve doğa ikileminden gündelik yaşamın çeşitli sorunlarına, dil ve düşünce arasındaki sınırlardan bireyin varoluş serüvenine değin çeşitli konular, farklı sanat mecraları ile gündeme getirilmiştir. İbrahim Tokaslan'ın 2005 yılında gerçekleştirdiği "Tek Başına" başlıklı videosu Irak'taki savaşa ilişkin bir tür ağıt niteliği taşımaktadır. Ece Burgaz'ın 2005 tarihli İsimsiz videosu, Yaşamın her alanına yayılan tüketim kültürünü ve bireyin çaresizliğini ele almaktadır. Gökyüzü desenli çarşaflarının arasından bir türlü çıkamayan insanın görüntüsüyle sanatçı, varolan duruma karşı koyuşun olanaklı olup olmadığını sorgulamaktadır (Antmen 2006g).

Ece Burgaz, İsimsiz, Video, 2005, Süre: ---- (Katalog- no1)

Yeni Öneriler/Yeni Önermeler'in on dördüncüsü de 2005 yılında, Merve Şendil, Murat Sezer, İpek Ertan, Ender Gelgeç, Sezin Eker'in de aralarında bulunduğu sekiz genç sanatçının katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Resim, heykel ve enstalasyon gibi çeşitli ifade biçimleri kullanan bu sanatçılar, bir yandan göç ya da eğitim gibi toplumsal ölçekte gündeme gelen bazı sorunları irdelerken, bir yandan da kendi dünyalarının çağrışımlarını yansıtmışlardır (Antmen 2006h).

3. 3. 3. 3. Diğer Etkinlikler

TÜYAP'ın İstanbul Sergi Sarayı'nda düzenlediği Müzikavizyon 1990, "1. Müzik, Televizyon, Fotoğraf ve Sinema Fuarı" kapsamında, bir kültür etkinliği olarak "1. Uluslararası Video Günleri" düzenlenmiştir. İTÜ Mimarlık bölümünü bitiren ve yaşamını Almanya'da sürdüren Ahmet Doğan, video sanatına ilgi duymuş ve video sanatı ile ilgili çeşitli sergi, gösteri ve organizasyonlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Müzikavizyon etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilmek üzere yetkililere sunduğu video organizasyonu kabul edilen Doğan, öncelikle video eserlerin katıldığı bir yarışma düzenlemiştir. On dört ülkeden, yetmiş beş sanatçı, yüz video çalışmasıyla bu yarışmaya katılmış ve yarışma sonrasında çalışmalar izleyiciyle buluşmuştur. Bu etkinliğe katılmak üzere Türkiye'den hiçbir sanatçı talepte bulunmamıştır. Ancak Türkiye'de video sanatı adına düzenlenen ilk geniş kapsamlı etkinliklerden biri olması bakımından önem taşımaktadır (Dalay 1990: 11).

Sanart Derneği'nin 1992 yılında düzenlediği Sanart'92 sempozyumu, 7–9 Ekim 1992 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Kimlik-Sınırsallık-Mekan başlıklı sempozyumda birçok farklı konu ele alınmıştır. Fotoğraftan video ve enstalasyona, resimden heykele kadar birçok sanat disiplininden eserlerin yer aldığı sergiler ve projeler gerçekleşmiştir. Etkinlik kapsamında gerçekleştirilen Tecno-Time-Art projesi, video sanatı ve bilgisayar grafiği alanlarında gerçekleştirilen en yeni çalışmaların sunulmasına olanak tanıyan bir zemin oluşturmuştur (Anonim 1992: 11).

Sanart Derneği tarafından 1995 yılında gerçekleştirilen "Sanat ve Tabular" başlıklı etkinlik, Ankara Alman Kültür Merkezi'nin katkılarıyla, merkezin sanat galerisinde gerçekleştirilmiştir. Etkinlik kapsamında iki video enstalasyon yer almıştır. Şükrü Aysan'ın öncülüğünde Nancy Atakan, Leyla Dedeal, Asuman Destecioğlu, Ayşegül Ergen, Bedriye Kaya, Aykut Kekeç, Gül Ilgaz Kent ve Neriman Polat'tan oluşan Sanat Tanımı Topluluğu, "Çalışma" adlı düzenlemeleri ile Muammer Bozkurt'un "Tabusuzluk" adlı video enstalasyonu yer almıştır (Bozkurt 2005: 251).

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği "Ankara'da Genç Sanat Etkinliği"nin iiki Ekim- Kasım 1998'de gerçekleştirilmiştir. Konsept, "iç-dış,

olasılıklar, ortamlar" olarak belirlenmiştir. Kırk yaş ve altındaki otuz yedi sanatçı, kentin iç ve dış mekanlarında, resimden performansa kadar uzanan disiplinlerarası çalışmalarıyla yer almışlardır. Etkinlik kapsamında, "Günümüz Sanatı ve Kimlik Sorunları" adlı panel ve konferanslar da düzenlenmiştir. İlk kez bu etkinlik için üretilen eserlerin yer alması, sanatsal üretimin oluşum aşamalarını ifade etmiştir (Özgür 1998: 13). "Ankara'da Genç Sanat Etkinliği- 2" Ekim-Kasım 1999'da gerçekleştirilmiştir. "Karşılama-Müdahale" konseptiyle gerçekleştirilen etkinliğe diğer etkinlikte olduğu gibi genç sanatçılar, farklı disiplinlerde gerçekleştirdikleri çalışmalarıyla katılmışlardır. Etkinlik kapsamında danstan tiyatro ve performansa kadar birçok gösteri gerçekleştirilmiştir. Etkinliğin üçüncüsü, Vasıf Kortun küratörlüğünde Ekim-Kasım 2000'de gerçekleştirilmiştir. Etkinliğe birçok sanatçı, performans, video, enstalasyon, desen gibi değişik alan ve malzemelerle katılmıştır (Anonim 2000e: 1).

DAGS'ın (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği) 1996'dan itibaren aralıklarla gerçekleştirdiği Performans Günleri, performans sanatının yanı sıra, disiplinlerarasılığı vurgulaması bakımından önemli etkinlikler olarak Türkiye'nin güncel sanat ortamında yer almıştır. 1. Performans Günleri, 2–28 Aralık 1996 tarihleri arasında AKM'de gerçekleşmiştir (Beykal 1997: 14–15). 2. Performans Günleri 11–14 Eylül 1997'de, Darphane Binası'nda ve ara sokaklarında gerçekleşmiştir. Performansların yanı sıra düzenlenen panel ve oturumlar, disiplinlerarasılığı ele almaları bakımından önemlidir (İnal 1997: 1; Gürcan 2003: 80). 3. Performans Günleri, DAGS ve Bilgi Üniversitesi işbirliği ile 27 Mayıs–1 Haziran 2003 tarihleri arasında, " İyi+Kötü+Çirkin: Beden Politikaları" başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Etkinlik kapsamında, bir dizi performans, sergi ve atölye çalışması düzenlenmiştir. Bilgi'de düzenlenen atölye çalışmalarına Hüseyin Alptekin, Köken Ergun, Canan Şenol, Öykü Potuğlu, Zeynep Günsür, Tijen Savaşkan Gedik, Ali Akay gibi sanatçı ve akademisyenler de katılmıştır (Anonim 2003h: 21). Travmatik beden'den kronik hastalıklara, cinsiyet ve cinsel kimlikten, siber bedenlere kadar birçok farklı konu 3. Performans Günleri'nin kapsamında yer almıştır (Anonim 2003 i: 20). Etkinlik, kapitalist sistemin insana kendini dayatan tüm hız, doyumsuzluk ve itibar göstergelerini sorgulayarak farklı disiplinlerin dil ve anlatım olanaklarını araştırmayı amaçlamıştır (Anonim 2003j: 15).

4. TÜRKİYE'DE VİDEO SANATININ TARİHSEL SEYRİ

Türk sanat ortamında video sanatının olanaklarının kullanımı 1980'lerin sonlarına doğru görülmeye başlanmıştır. Ancak, 1970'lerden itibaren yurt dışında video ve videonun sanat alanındaki kullanımıyla tanışan sanatçılar, ilk denemelerini gerçekleştirmeye başlamışlardır.

4. 1. 1990 ÖNCESİNDE VİDEO SANATININ TÜRK ÖNCÜLERİ

1970'lerde video kamerayı işlerinde kullanmaya başlayan ilk sanatçı Nil Yalter'dir. 1960'lardan beri multi medyayı sanat için kullanan Teoman Marda ise bu alanda işler üretmiş önemli bir sanatçıdır.

4. 1. 1. Nil Yalter

Nil Yalter'in videoya ilgisi iki aşamalıdır. 1974–80 arasında performanslarını belgeleyebilmek ve daha sonra bunların üzerine müdahale etmek için video tekniği ile ilgilenen sanatçı, geleneksel resimden üç boyutlu sanat diline duyarlı bir geçiş gerçekleştirmiştir. 1980'den itibaren "Töreler" adlı çalışmalarına geçen sanatçı, bu dizinin devamı olarak ele aldığı tüm işlerinde sistematik olarak "kişi ve kişiyi çevreleyen dış dünya"yı sorun olarak işlemiştir (Sönmez 1994: 2).

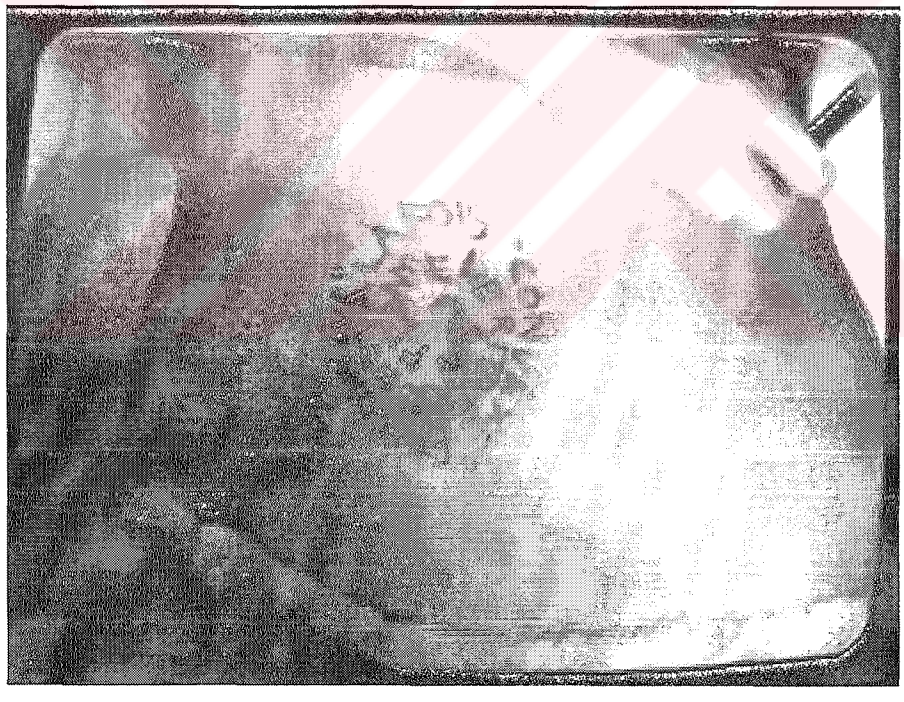
Nil Yalter, videoyu ilk kez 1974 yılında gerçekleştirdiği "La Roquette, Prison De Femmes" (La Roquette, Kadınlar Hapisanesi) adlı çalışmasında kullanmıştır. Fiziksel ve psikolojik olarak hapsedilme ile ilgili olan bu projenin öyküsünü sanatçı şöyle anlatmaktadır:

> "O sırada Paris'te yaşayan ressam bir kadınla tanıştım ve birlikte, sürgündeki iki kadının bakış açısından şehirdeki 20 farklı semt hakkında fotografik çalışma yapmaya karar verdik. On birinciye gittiğimizde muazzam kadın hapishanesinin henüz yıkılmamış dış duvarını gördük. İçerideki yaşamın neye benzediğini keşfetmenin çok ilginç olabileceğini düşündük. Şans eseri bir gün arkadaşım oğlunu okula götürürken hapishanede bir yılını geçirmiş bir kadına rastladı. Böylece projeyi yapmaya karar verdik. Biz resim çekerken, videoya kaydederken ve içeriden

hapishanenin resimlerini çizerken, kadın hücrelerinin neye benzediğini, içeride yaşamanın neye benzediğini anlattı." (Ferrer 1992: 114).

Sanatçı, gerçek anlamda bir video sanatı eseri olarak nitelendirdiği ilk işini, 1974 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan video ve enstalasyon sergisinde gerçekleştirmiştir. Davet edildiği bu sergide kendisine verilen video kamera ile "Başsız Kadın" adlı bir video performans yapmıştır. Sanatçı, bu çalışmasında kendi bedenini kullanmıştır. Kameranın karşısında göbek dansı yaparken bir yandan da göbeğine bazı yazılar yazmaktadır. Bu çalışmanın çıkış noktası, Anadolu'da var olduğu söylenen bir olaydır. İmama dua ve şifa için giden kadınların göbeğine imam, bazı dualar yazar ancak, yanlış yazdığı anda, yazıyı yalayarak siler. Bu çalışmada kadın kimliği, töreler, etnoloji gibi kavramlar devreye girmektedir.[1]

Nil Yalter, Başsız Kadın, Video Performans, 1974, Süre:---- (Katalog-no2)



Nil Yalter, 1979 yılında gerçekleştirdiği video filmi "Rahime, Femme Kurde De Turquie", sanatçının feminist yaklaşımla gerçekleştirdiği bir çalışmasıdır. Türkiye'nin güneydoğusunda yaşayan bir Kürt kadınına dair bu filmde sanatçı, kadının anlamlandıramadığı dramını ve yaşam öyküsünü anlatmaktadır (Bozkurt 2005: 156).

[1] Nil Yalter'in bu çalışması hakkındaki bilgi, sanatçı ile 21 Şubat 2006 tarihinde gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır. Söyleşi Ek-1'de sunulmaktadır.

Sanatçı 1983'te gerçekleştirdiği "C'est un dur M"tiers quel l'exil" (Sürgünden Daha Zor Bir Meslek) adlı çalışmasında, elmayı alan el fikri gündeme gelmiştir. Yalter, Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına neden olan ilk günahı simgeleyen bu çalışmada "el"in önemini, hem işin konusunu hem de çekim aşamasındaki rolünü vurgulamak adına:

> "Örneğin, daha önce değindiğimiz imajı yapmak için- elma imajı; önce kayıt ederken durmasını istediğim yere videoyu koyarım; daha sonra eylem alanının ne olacağına karar veririm. Diğer tüm obje, metin gibi unsurları yerlerine koyarım. Video kamerasından bakarım ve sadece ekranda görünmesini istediklerimi fokus alırım. Videoyu, televizyon monitörüne kapalı devrede bağlarım vs. Her şey hazır olunca kayıt düğmesine basarım ve kameranın diğer tarafına geçerim.... Geleneksel şiir, halk masalları ve efsaneler ile vücudun, en uç noktası el olan vücudun bir uzantısıdırlar..."

şeklinde konuşmuştur (Ferrer 1992: 114).

Akbank Sanat Galerisi'nde Şubat 1994'te gerçekleşen sergisinde sanatçı, 1985–92 yılları arasında, bilgisayar desteğiyle hazırladığı video çalışmalarını sergilemiştir. Sergide Yalter'in iki yıldır üzerinde çalıştığı 15. yy, anonim, Osmanlı Kufi yazısı ve bunun bilgisayarla yapılmış filmi yer almaktadır. Gösteri, on televizyon ekranında sürekli gösterilen dört filmden oluşmuştur. Yazı, duvarda hareketsiz, televizyon ekranlarında ise hareketli imgeleriyle izlenebilmiştir. Sanatçı, tema olarak, geçmişinden izler taşıyan, Sultanahmet Meydanı'ndaki Burmalı Sütun ile Fatih'teki Chora Kilisesi'ni seçmiştir (Anonim 1994: 17). "Chora Teması Üzerine 24 Çeşitleme"de, sanatçının Chora Kilisesi'nde gördüğü Papaz figürlü mozaiklerden etkilenerek gerçekleştirdiği resimler yer almıştır (Anonim 1994: 17). "Pixselismus" sanatçının, Chora Kilisesi'nden Malevich'in karelerine yöneldiği, onun kareleri ile Chora Kilisesi'ndeki mozaikler arasında bağlantı kurarak bilgisayardaki binlerce kareden gerçekleştirdiği bir çalışma olarak bu sergide yer almıştır (Atagök 1998: 123).

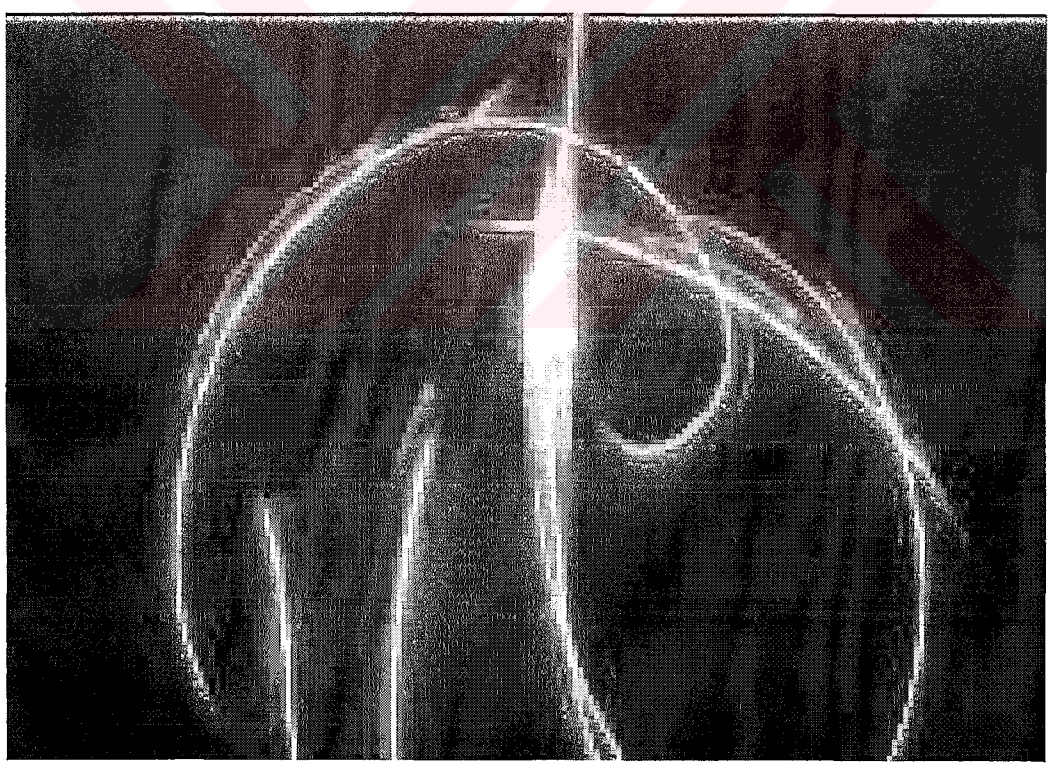
4. 1. 2. Tooman Madra

Video sanatı söz konusu olduğunda, Türkiye'de bu sanatın öncülerinden, 1964'ten beri ışık, müzik ve devinimle yarattığı soyut fotoğraf gösterileriyle tanınan, multi medyayı

sanat amacıyla ilk kullanan ve bilgisayar katkısıyla video sanat yapan Teoman Madra akla gelmektedir. Sanatçı stüdyosunda 1988 yılından itibaren fotoğraf, video ve Amiga bilgisayarlarla üçlü bir uygulama sürdürmektedir (Gönüllüleroğlu 1991: 30).

Sanatçının çalışmalarında müzik öğesi çok önemlidir. Amiga Painter bilgisayarla müziğin ritmine göre oluşturduğu çok renkli resimleri video bantına alarak, yine aynı müziğin eşliğinde izleyicilere sunmuştur. Madra, video ekranındaki resimleri oluştururken caz, elektronik müzik, çağdaş Batı müziği, klasik Türk ve Batı müziğini tercih etmektedir. Madra'nın video tekniğiyle gerçekleştirdiği bu resimleri, 20. yy'ın sanat akımlarının bütün örneklerini (Fütürizm, soyut dışavurumculuk, minimal sanat vs.) içererek, günümüz iletişim ortamında iletişim araçlarının sanat için kullanılmasının örneklerini göstermiştir (Nirven 1988: 2).

Teoman Marda, İsimsiz, Elektronik Resim, 1980'lerin sonu (Katalog-no3)



Teoman Madra, 1989 yılında AKM'de multi medya video sergisini gerçekleştirmiştir. Sanatçı, çalışmalarını ana hatlarıyla iki aşamada gerçekleştirmektedir. İlk aşama laboratuar çalışmasıdır. Bu çalışmada Madra, bir yandan müzik dinlerken, bir yandan da bu müziğin ritmine uyarak Amiga 2000 bilgisayarlarla "görüntü/resimler"

oluşturmuştur. İkinci aşamada ise, bunları banta aldığı müzik ile yirmi monitörden izleyicilere sunmuştur. Vericilerdeki "görüntü/resimler" sanatçının zemine yerleştirdiği aynalara da yansımıştır (Nirven 1989: 10).

Bilgisayar ve videonun sanat alanında kullanılması ile ilgili olarak sanatçı:

> "Tüketime hizmet eden medyalar kitleye sınırları çizilmiş, belirli sonuçlara doğru yönlendirilmiş programlar sunuyor, görsel, tinsel, düşünsel seçenek tanımıyor; oysa bilgisayar ve video gibi medyaların insanın düş gücünü zorlayan sonsuz olanakları var. Düş gücü zorlanan insanın yaratıcılığı gelişir."

şeklinde konuşmuştur (Nirven 1989: 10).

4. 2. 1990'LARDA TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI

Video sanatının Türkiye'deki uygulamalarının başlangıcı 1990'lara denk düşmektedir. Ancak bu durum, Türk sanatçılar arasında yaygın bir tavır olarak gözlemlenmemektedir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren video kamera ve monitör daha yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

1990 sonrasında Türkiye'de video sanatı ile ilgilenen bazı sanatçıların isimleri etkinliklerde yer almaya başlamış ve ön plana çıkmıştır. Muammer Bozkurt, Ayşe Erkmen, Elif Çelebi, Genco Gülan, Vahap Avşar, Ferhat Özgür, Gülçin Aksoy, Can Altay, Ergin Çavuşoğlu, Gülsen Bal, Şener Özmen, Canan Şenol, Fikret Atay, Ethem Özgüven, Hale Tenger, Ali Demirel, Neriman Polat, Şükran Aziz, Kutluğ Ataman, Gülsün Karamustafa bu isimlerden bazılarıdır. Alper Ulaş, Gürdal Yücel, Ünsal Bahtiyar, Güneş Savaş, Mukadder Şimşek gibi bazı isimler ise adı yeni duyulmaya başlayan genç sanatçılardır.

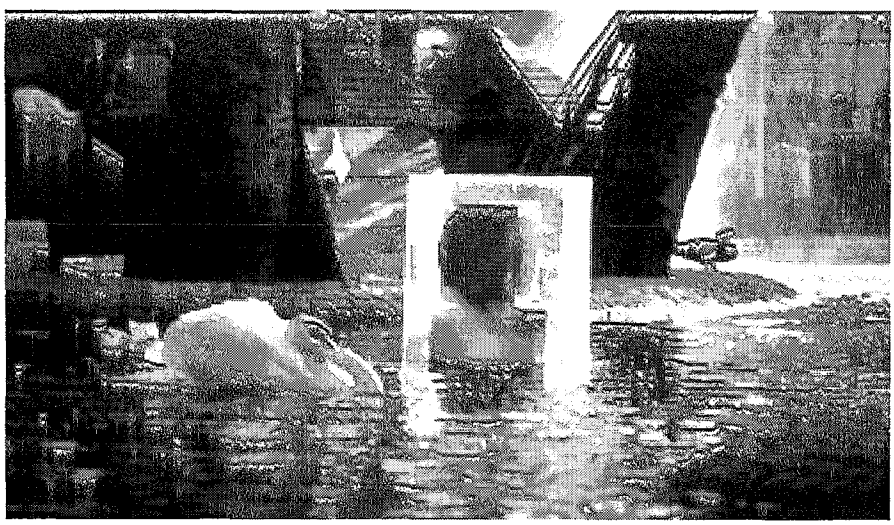
Sabri Kaliç, okul döneminde video çalışmalara imza atmış genç bir sanatçı olarak, Türkiye'de videonun sanat alanında ilk kullanımlarından birini gerçekleştirmiş olması bakımından önemlidir. Video sanatı öncesinde deneysel film çalışmaları yapan sanatçı, ilk video çalışmasını 1990 yılında gerçekleştirmiştir. Maurice Ravel'in bestesinin soyut-erotik bir uyarlaması olan "Bolero"da sanatçı, bilgisayar

teknolojisinin video üzerinde bir uygulamasını sağlayan "time base" kurgu ünitesinin sağladığı soyutlama olanaklarını değerlendirirken, çeşitli "sahte" renkler ve mozaik, solarizasyon gibi video efektleri de kullanmıştır. "Duş Opera", video sanatta ses ve görüntü kavramlarının kullanımına absürt bir bakış getirdiği çalışmasıdır. "Keine Kunst Bitte" ve "Who Is Gonna Love Me Now" (Beni Kim Sevecek Şimdi) adlı çalışmalarında, televizyon ışığı üzerinde soyutlama gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda sanatçı, "sound-track" olarak kendi sesiyle bestelenen bazı cümleleri kullanmıştır (Gönüllüleroğlu 1991: 31).

1990 yılından itibaren televizyon monitörü ve videoyu çalışmalarında yaygın bir biçimde kullanmaya başlayan Muammer Bozkurt, videoyu, resim ya da heykelin bir malzemesi gibi görmüş ve video enstalasyonlarında plastik bir anlatı malzemesi olarak kullanmıştır. Projeksiyonla yansıtma biçiminde sergilenen işlerinde dahi klasik kurgusal ya da öykülemeci bir anlatım yoktur. Bu tür videolarında sanatçı, döngüsel bir anlatımı tercih etmekte ve kurgu imkanlarından yararlanmaktadır.

Bozkurt, 1990 yılında "Kuğular İçin Bir Görsel Deneme" adlı video enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. "Uluslararası Gençlik Festivali" kapsamında gerçekleştirilen bu çalışmada, Ankara Kuğulu Park'ta mekan, televizyon ve nesne ilişkisi üzerinde durulmuştur (Bozkurt 2005: 234).

Muammer Bozkurt, Kuğular İçin Bir Görsel Deneme, Video Enstalasyon, 1990 (Katalog-no4)



Muammer Bozkurt, "Kimliksiz Görüntüler" adlı çalışmasını 1993 yılında, Ankara Alman Kültür Merkezi'nde sergilemiştir. Bu çalışma, birbiriyle ilişkili ama aynı zamanda kendi içinde bağımsız bir dizi video enstalasyondan oluşmaktadır. Kimliksizleşme ve kimlik arama çabası iç içe geçmiş durumdadır (Bozkurt 2005: 241). Çalışma kapsamında yer alan işler; Kutsal Mekan (Video Enstalasyon), Akılsız Başlar (Video), Görsel Kirlilik (Video), Önemli Adam (Video Enstalasyon), Kaos (Video Enstalasyon) ve Kültürel Birikinti (Video) adlı işlerdir (Bozkurt 2005: 241).

Muammer Bozkurt, Kutsal Mekan, Video Enstalasyon, 1993 (Katalog-no5)

Ayşe Erkmen'in sanatında video, kimi zaman bir enstalasyonun parçası olarak, kimi zaman da bağımsız video işler olarak yer almıştır. Erkmen, videoyu kullandığı bilinen ilk çalışmasını, 1993 yılında Almanya'daki Daad Galerie'deki "Ev" başlıklı sergisi kapsamında gerçekleşmiştir. Bir 19. yüzyıl evinin galeriye dönüştürülmesi sonucu elde edilen sanat mekanında gerçekleşen bu çalışmasında sanatçı, mekanın tarihi ve

bugünüyle hesapiaşmaktadır. Mekanın belleği konusu gündeme gelmiştir. Sanatçı, bu evde yaşamış sinema sanatçısı Henny Porten'ın filmlerini video göstericiyle sergileyerek mekanın belleğini sorgulamıştır. Sanatçının, "Evden" adını taşıyan ve Galerie Von Der Tann'da yer alan çalışması ise, Erkmen'in Berlin'de yaşadığı evdir. Evin penceresinden alınmış video görüntüleri galeri mekanına taşınmıştır. Burada "iç-dış", "kamusal alan-özel alan" tartışmaları da gündeme gelmiştir (Anonim 1993: 2; Sönmez 1993: 3).

Genco Gülan, videoyu çok farklı biçimleriyle sanatında kullanan bir sanatçıdır. Enstalasyondan performansa, oradan multi-medya ortamlarına uzanan geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1993 yılında gerçekleştirdiği "Portable Installations" (Portatif Enstalasyonlar), sanatçının videoyu ve televizyon monitörlerini kullandığı bir enstalasyondur. Bir sandık ve sandığın içine yerleştirilmiş iki adet monitörden oluşmaktadır. Geçmişi ve şimdiyi simgeleyen iki ayrı gösterge, zıtlık oluşturacak biçimde bir arada kullanılmıştır. Sandığın üzerindeki renkler ve simgeler bir dönemin kültürünü yansıtmaktadır. Monitörler, yeniliğin ve iletişimin göstergeleridir. İki simge girift bir biçimde bir aradadır (Bozkurt 2005: 250).

Alman Kültür Merkezi'nin Şubat 1995'te düzenlediği video etkinliği Angelo Melitopoulos denetiminde gerçekleşmiştir. 1989'dan beri bilgisayar çıkışlı çok ortamlı video görüntüleri üreten ve gösteriler yapan Teoman Madra, Angela Melitopoulos ile çalışmanın programını kurmuştur. Etkinliğe, Marmara Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü Öğretim Üyesi Onur Eroğlu ve öğrencileri Derya Erkenci, Cumhur Radyocu, Oğuz İçsöz, Ümit Özsoy, Anadolu Üniversitesi Sinema TV Bölümü'nden öğrenci Tülay Kocatürk, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinden Bülent Baş ve Timur Güven katılmıştır. Sanatçılar Serhat Kiraz ve İrena Baykal da ortak çalışmaya davet edilmişlerdir. Gerçekleştirilen video "work-shop" sonucu oluşan "İstanbul Görüntüleri", izleyiciyi, yaşadığı kentin manzaralarını yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. Kent kimliği, kentin yapılanışı, kente dair imgeler çalışmanın temelini oluşturmuştur (Anonim 1998a: 12; Marda1995: 20).

Muammer Bozkurt 1995 yılında "Tabusuzluk" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, tabuyu bireye giydirilmiş kimlikler olarak yorumlamaktadır. Bu çalışma

aynı zamanda bir kimlik arama çabasını barındırmaktadır. Videoda, yeni doğmuş, henüz gözleri yeni açılmış bir bebek görüntüsü yer almaktadır. Yüz yirmi dakikalık kesintisiz bir görüntü oluşturacak biçimde kurgulanmış ve fondaki bebek ağlaması sesiyle birlikte, monitör bir bebek gibi kundaklanmış, Ankara Alman Kültür Merkezi'ndeki sergi salonunun bir köşesine terkedilmiş gibi bırakılarak sergilenmiştir (Bozkurt 2005: 251–252).

Muammer Bozkurt, Tabusuzluk, Video Enstalasyon, 1995 (Katalog-no6)

Ayşe Erkmen, "Mayın" konulu işlerini ilk kez 1996 yılında Berlin'de sergilemiştir. Sanatçının, bu tema ile tanışması, İngiltere'de yayınlanan Arena adlı erkek dergisiyle olmuştur. Erkmen bu fotoğraflardan esinlenerek, farklı sergileme mekanlarında farklı biçimler alan bir dizi çalışma oluşturmuştur (Anonim 1997). Sanatçı, gerçek kara mayınlarının formlarına sadık kalarak, animasyon tekniği ile gerçekleştirdiği filminde,

"yok etme", "öldürme" konularını ele almıştır. Videoda, yeşil renkli, dijital olarak oluşturulmuş olan mayınların aynı hareketi tekrar ederek birbiri arkasına, hiç durmadan ilerledikleri görülmektedir. Maçka Sanat Galerisi'nde Kasım-Aralık 1997'de gerçekleştirdiği "PFM–1 ve Diğerleri" başlıklı sergide sanatçı, daha önce altı ayrı filmden oluşan "Mayın" serisini tek bir filmde birleştirmiştir. Galeri nişlerinin içinde, fayans üzerinde soluk renkleriyle durgun halde yer alan kara mayınları, monitörde farklı bir kimliğe bürünmüştür. Sergide, "akan imge" ile "duran imge" arasındaki karşıtlık dikkat çekmektedir (Sönmez 1997: 13).

Vahap Avşar, 1996 yılında, Lexy Funk ile ortaklaşa gerçekleştirdiği "Sıvı Yol" adlı video yerleştirmesini 1997 yılında, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilemiştir. Çalışmada, Newyork'tan Arizona'ya uzanan bir yolculuk görülmektedir. Çalışma, bir harita ile başlar ve bir çölde son bulur. İçinde, mistisizmi, sistemin değerlerinden vazgeçmeyi, "akışkan" bir yolculuk metaforu ile birlikte barındırmaktadır (Potuoğlu 1997: 21).

Alper Ulaş, 1996 yılında, İstanbul Salıpazarı'ndaki bir numaralı Antrepo'da gerçekleştirilen "Öteki" başlıklı sergiye bir video enstalasyonla katılmıştır. Ulaş bu çalışmasında, sanatçı kimliğini farklı bir bakış açısıyla sorgulamıştır. Sanatın ve sanatçılığın toplumumuzda nasıl ötekileştirildiğini ele alan eleştirel bir çalışma olarak dikkat çekmiştir (Akay 1996a: 248).

Neriman Polat, fotoğraf ve video tekniği ile ürettiği işlerinde, belgesel ve kurgusal yapı arasında gidip gelmektedir. Sanatçı çalışmalarını, metinsel ve kurgusal çağrışımları ortadan kaldırarak sadeleştirmektedir. Polat'ın 1997 tarihli video işi "Kendi Gerçeğinden...", gelecekteki dünyanın "yeni gerçekliği" konusunu sorgulamaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, resim dersi verdiği lisedeki öğrencilerden biriyle çalışmıştır. Genç öğrenci, kendisine sanki tam tamına hangi noktaya bakması gerektiği söylenmiş gibi görünmektedir. Öğrenci, , herhangi bir duygu kırıntısı hissedilmeksizin, gözlerini düzensiz, ani hareketlerle aşağı yukarı, sağa sola oynatırken, yüzünde "robotumsu" bir kesinlik vardır. Aynı anda videodan duyulan bir üst ses, karakteri, yeni gerçekliğe uydurmak için komutlar vermektedir. Polat'ın bu videosunda gelecek kuşakların

eğitimi konusundaki karamsar tutumu hissedilmektedir. Aynı tutum, sanatçının 1998 yılında gerçekleştirdiği "Denizanaları" adlı çalışmasında da hissedilmektedir. Bu videoda, denizanalarının uyum içinde yüzdükleri görülmektedir. Gelecekteki yitik toplum, şiirsel bir dille anlatılmaktadır (Erdemci 1999: 170).

Neriman Polat, işlerinde video ve fotoğrafı kendi özgün sanat dilinde nasıl kullandığını:

> "Videolarımda uçuşan, keskin olmayan siluet görüntülerini kullanmayı seviyorum. Fotoğraf işlerim daha keskin görüntülerden oluşuyor. İşlerimde çoğunlukla birebir yaptığım şeyi göstererek değil, farklı şekillerde okunabilmesi için çeşitli açılar kullanıyorum... İşlerimde saptamayı seviyorum. Bir şeyleri saptamak, daha sonra bunu konumlandırmak ve başka bir şeye dönüştürmek... Fotoğraf bunu yapabilmek için olağanüstü olanaklar sağlıyor. Fotoğrafın hem gerçekliğe referans vermesi hem de gerçeklikle bağlantısı olmaması çok etkileyici geliyor. Fotoğraf benim için soğukluğu temsil ediyor. Videonun ise gerçeğe referansı fazla; daha akışkan ve yaşamsal..."

sözleriyle ifade etmektedir (Aliçavuşoğlu 1999b: 13).

Kutluğ Ataman, 1997 yılından itibaren video çalışmaları gerçekleştirmeye başlamıştır. İlk video çalışması Semiha b. Unplugged'dır. Ataman çalışmalarını çoğunlukla kimlik konusu üzerine kurmaktadır. Sanatçının video çalışmaları 2000'li yıllarda da devam etmiştir.[1]

Başlangıçta kısa film çeken ancak devamlılığı güç ve masraflı olduğundan çalışmalarına video ile devam eden Ömer Ali Kazma, öncelikle dijital kamerayla çalışıp film formatında prezantasyon yapmayı düşünerek video sanatı ile ilgilenmiştir. Sanatçı, belirli bir kurgu yerine, kendiliğinden gelişen, doğaçlama anlarla ilgilenmektedir (Altınok 2001a: 15). Çalışmalarında, iletişimsizlik, iletişim problemleri gibi konular ağırlıklı olarak görülmektedir.

Sanatçının 1997 yılında gerçekleştirdiği filmi "Razor of The Tebriz"de, tema bir kadın üzerine kurulmuştur. Kadın, "insanlarım" dediği bazı figürleri kontrol altında tutmak adına kutulara koymaya, saklamaya çalışmaktadır. Bu insanların belirli bir mantık ve

[1] Sanatçının 1997–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

düzen çerçevesi içinde yaşamasını istemektedir. Ancak ,kontrolü sağlamaya ve arttırmaya çalıştığında işler daha karmaşıklaşmakta ve "insanları"nı kendinden daha da uzaklaştırmaktadır. Belli bir düzen ve mantık çerçevesine yerleştirmek istediği hayatı, bu düzene karşı çıkmaktadır. İşlerinde genellikle dil ve iletişim problemlerinin ağırlıkla görüldüğünü söyleyen sanatçı, dil ile ilgili olarak;

> "Dil sonuçta bir şeyleri göstermek, açıklamak isteyen bir araç. Ama her zaman da bir şeyleri gizliyor, söyleyemiyor. Ya da söyleyene bağlı olarak da, dil söylediğinin anlamını iletemeyen, dürüst olamayan bir şey. Çünkü onu yaratan ve kullanan insan..."

şeklinde konuşmuştur (Kosova 2001b: 136–137).

Vahap Avşar, "P.A.R.A.N.O.Y.A." adlı video çalışmasını 1997 yılında gerçekleştirilen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilemiştir. Yaşamı güçleştiren korkular ve saplantılar, sanatçının videosundaki çıkış noktasıdır (Aziz 1997: 78– 79).

Şükran Aziz "Anımsamalar" adlı video performansını 1997 yılında gerçekleşen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilemiştir. İzleyen ve izlenen sanat nesnesi arasındaki sınırı ortadan kaldırarak, izleyeni de izlenenin bir parçası haline getirmeye çalışmaktadır. Video, ses ve metinden oluşan ve sanatçının "Anımsama Odası" olarak adlandırdığı projede, izleyici projenin etkin bir unsuru haline getirilmiş ve izleyici zihninde zaman içinde bir yolculuğa çıkmıştır (Aziz 1997: 78– 79).

Şükran Moral, videoyu, performanslarının bir parçası olarak kullanmakta ya da performanslarının kaydını tutarak performans videoları gerçekleştirmektedir. 1997 yılında gerçekleştirilen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı "Sanat Tarihi'ne, Güvenmeyiniz: Gözün Öyküsü" adlı video performansında, jinekolojik bir muayene koltuğunda, bacaklarının arasında yer alan bir monitörle sanatçı görülmektedir. Burada, sanatçı kendi "başka"lığını, bütün öteki kadınların tarihsel ve var oluşsal başkalıkları aracılığıyla eleştirmiştir. Amaçlanan müstehcen bakışın ortadan kaldırılması, böyle bir teşhisin sessizliği ve açıklığıyla sadist imgelemeye şok etkisi yapmaktır. Sanatçının bienaldeki diğer çalışması, bir performans ve video yerleştirmesi olan "Speculum and İstanbul"dur. Burada "Erkekler Hamamı", "Genelev", "Morg", "Akıl Hastanesi" gibi

mekanlarda çeşitli kavramlara göndermelerde bulunulmuştur. Sanatçı için "erkekler hamamı" yıkanma, annesi tarafından yıkanma, vücudunu ilk kez tanıma ile ilgili metaforlar içermektedir. "Genelev", kadının izlenen konumunda olduğu ve metalaştığı bir alandır. Genelev müşterisi ise izleyen ve sonunda satın alandır. Sanatçı bir genelevin üzerine "Çağdaş Sanat Müzesi" yazılı bir tabela asmıştır. Sanatçıya göre müzeler, fetiş nesneler haline dönüştürülen sanatın depolandığı yerlerdir. "Morg", ölülerin yıkanmasında kullanılan malzemelerin hamamdakilerle aynı olmasını çağrıştırmaktadır. Akıl hastanesi ise sanatçının kedisini anlamaya çalıştığı, aklının sınırlarını zorladığı mekandır (Moral 1997: 130).

Canan Şenol, 1997 yılından itibaren video çalışmaları gerçekleştirmektedir. Sanatçının çalışmaları, kadın kimliği konusu üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanı sıra, Michael Foucault ve iktidar odakları konusu ile bağlantılı olarak değerlendirilebilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir.[1]

Neriman Polat, 1998 yılında, üç ayrı monitörle, üç ayrı bölümden oluşan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Üç monitörde görülen -sanatçının direktifleri niteliğinde- üç farklı metindeki "Bu Hareket- Bu Karanlık- Bu Işık" ifadeleri, görülebilen şeyin spesifik bir noktaya işaret etmesi gerektiğini anlatmak istemektedir. Bu çalışmada sanatçı, "Belli bir tür su mu?", "Belli bir gece mi?", "Belli bir öykü mü?", "Algıladığımız şey nasıl böyle bir kimlik kazanabilir?", "Kimlikleri hangi ses veya otorite açıklar?", ve "Belirsiz olana meydan okuyan bir bakışla bunun tam tersi bir etki nasıl ortaya çıkar?" sorularına yanıt aramaktadır. Ekranların tümünde görülen, karanlıktaki su görüntüsüdür ve üçü de aynıdır. Her birinin altında, "bu hareket- bu karanlık- bu ışık" ifadelerinden biri yer almakta ve aynı görüntüyü farklı biçimlerde adlandırarak, farklı bakış açılarını ve tanımlamaları vurgulamaktadır (Stepken 2002).

Ömer Ali Kazma, 1998 tarihli "Nuclear Family" (Nükleer Aile) adlı çalışmasında, tesadüfi durumlarla hareket etmeyerek, anlatımı kendisi kurmuş ve dili sorunsallaştırmıştır. İletişim kurmaya çalışan tarafın risk alıyor olma durumu söz

[1] Sanatçının 1997–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

konusudur. İki erkek figür arasında bir tartışma söz konusudur. Bir baba-oğul ilişkisi iması söz konusudur. Ortada duran kadın, hakemlik görevini üstlenen annedir. "Nuclear Family" başlığı, hem çekirdek aileye hem de patlamaya hazır bir birlikteliğe gönderme yapmaktadır. Çalışma, özünde iletişimdeki soruniuluğu işlemektedir. (Kosova 2001b: 136–140).

Sanatçının "She Has Had It" adlı video çalışmanda da iletişimsizlik ve iletişim sorunları konusu üzerinde durulmaktadır. "Snows of Klimanjaro"(Klimanjaro'nun Karları) adlı filmden bir bölümü alıntılayarak gerçekleştirdiği bu videosunda sanatçı, iletişim durumunda yaşanan gerilimi vurgulamaktadır. Kadın karakter sarhoş durumdayken gerçekleştirilen diyaloglarda iletişim problemleri dikkat çekmektedir. Sanatçı, yerleştirdiği kesme, geri dönme, yineleme gibi efektlerle bu gerilimleri daha belirgin hale getirmiştir. Burada, iletişimin kilitlendiği nokta ve bu kilit noktası üzerinden gelişen çözümsüzlük hali vurgulanmaktadır (Kosova 2001: 137- 138).

Gürdal Yücel, 1998 tarihli videosu "Otopsi"yi, 1998 yılında gerçekleşen "Yeni Öneriler Yeni Önermeler- 1" sergisinde sanat izleyicisi ile buluşturmuştur. Sanatçı çalışmasında, bilim dilini kullanarak, bilim ve sanatı ortak noktada buluşturmayı hedeflemiştir (Aslan 1998: 25).

Aynı sergide video çalışması ile ön plana çıkan bir başka genç sanatçı, 1998 tarihli "Sınır" adlı video enstalasyonuyla Ünsal Bahtiyar olmuştur. Beden ve sınır kavramlarını içeren çalışmada sanatçı, bir yandan bedenin sınırlarını, diğer yandan beden ile dış dünya arasındaki sınırları sorgulamıştır (Aslan 1998: 25).

Gülsün Karamustafa, 1998 yılında televizyon monitörünü ve önceden çekilmiş televizyon programlarından alınmış görüntüleri enstalasyonlarında kullanarak videoyu çalışmalarına dahil etmiştir. 1999 yılında da bu yaklaşımla gerçekleştirdiği çalışmaları sürmüştür. 2000'lerden itibaren video projeleri gerçekleştirmeye

başlamıştır. Sanatçının çalışmalarında, göçmenlik ve cinsiyet bağlamlarında kimlik sorunsalı ön plana çıkmaktadır.[1]

Esra Ersen de, 1998 yılından itibaren video çalışmaları gerçekleştiren ve videolarında göçmenlik bağlamında kimlik sorunsalı konusunun ön plana çıktığı bir başka sanatçı olarak bilinmektedir. Sanatçının çalışmalarında, göçmenlik konusunun yanı sıra ulusal kimlik ve kadın kimliğinin izleri de görülmektedir.[2]

Hale Tenger, sınırlar, savaşın anlamsızlığı gibi evrensel konulardan, yalnızlık gibi kişisel konulara kadar geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının 1999 tarihli iki monitörlü videosu "Sınırlar" adını taşımaktadır. Tenger, çalışmasında, savaşın anlamsızlığına dikkat çekmeye çalışmıştır (Öktülmüş 1999: 23). "Sınırlar" da kuma çizilen ama sürekli dalgalar tarafından silinen çizgiler yer almaktadır. Ayrıca videoda yer alan ip çekme oyunu da diğer simge gibi, sınırların anlamsızlığını ve doğal olmadığını vurgular niteliktedir (Aliçavuşoğlu, Kosova 2000: 72–73).

Hale Tenger, Sınırlar, Video, 1999, Süre:---- (Katalog-no7)

[1] Sanatçının 1998–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

[2] Sanatçının 1998–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

Halil Altındere, video çalışmalarında, ulusal kimlikten, cinsel kimliğe ve kapitalist toplumun değerlerine kadar birçok farklı alanda göndermeleri olan konulara yer vermiştir. Sanatçı, 1999 tarihli "Hard&Light" adlı videosunda, Marlboro paketlerini imge olarak kullanmıştır. Sigara paketlerinin yanı sıra eller de yakın planda görülmektedir (Öktülmüş 1999: 23). Tekno ritmlerinden oluşan bir müziğin eşliğinde gerçekleşen videoda, bir akşam yemeği sırasında, kamusal bir alanda yaşanan cinsel çekim, Marlboro paketlerinin cinsel ilişki halinde gösterilmesi ile ifade edilmiştir. Marlboro Lights paketi kadın kimliğini, kırmızı Marlboro paketi ise erkek kimliğini üstlenmiştir (Kosova 1999: 80).

Müşerref Zeytinoğlu'nun 1999 tarihli "İsimsiz" videosu, Ekim 1999'da, Ali Akay'ın küratörlüğünde, Urart Sanat Galerisi'nde gerçekleşen "Sanat ve Modaları" adlı sergide yer almıştır. Çalışma, dümdüz bir deniz yüzeyini göstermektedir. Videoda denizin kendi içindeki devinimi ele alınırken doğanın moda olamayacağı gösterilmek istenmiştir. Ancak bunun video ile verilmesi ile bir bakıma modanın içine de girilmiştir (Aliçavuşoğlu 1999d: 1). Ali Akay'ın, Zeytinoğlu'nun videosu ile ilgili olarak getirdiği yorum şöyledir:

> "Müşerref Zeytinoğlu ise moda sözcüğünü tam bir ters anlamda alarak, durağanlığı simgeleyen kımıldamayan bir denizi bize videodan göstermekte. Kımıldamayan denizin içindeki moleküler kıpırdanmalar ise görünmeyen yüzün yüzeydeki kıpırdanışlarından başkasını meydana getirmezken, modanın modern yaşamlarındaki yerini tüketimin çılgınlığı ile veriyor. Bu çılgınlık ki durguniuğun içinde bile ne kadar değişimin olduğunu ve belki de bu kaçınılmaz sürecin içinde toplumsal değişimlerle modernlik arasındaki paralelliklere değiniyor. Gök ile aynı rengi paylaşan deniz ikili bir aynılık farklılık bağlamını ortaya çıkarırken, değişim ile kımıldamazlık sanattaki devinimin bir parçası olarak duruyor. Bir yandan video gibi teknolojik aygıt sergideki işinin malzemesini oluştururken, diğer yandan da doğanın parçası olan deniz ve gök mavisi doğanın teknoloji karşısındaki direnişini gündeme getiriyor." (Akay 1999a: 251).

Ali M. Demirel, 1993 yılından bu yana video ile ilgilenmektedir. Sanatçının videoya ilgisi başlangıçta sanat alanında olmamıştır. İlk çalışmaları video kliplerdir. Sanatçı, MTV'de yayınlanan Plasticman'in "Disconnect" adlı parçasının klibini çekmiştir (Bozkurt 2005: 302). Demirel, 1999 tarihli "Bayan Daisy'nin Şoförü" adlı çalışmasında, aynı adı taşıyan Amerikan filmine gönderme yapmaktadır. Orijinal filmin gösterimi sırasında uydudan gelen görüntülerin donması, akışkanlığını yitirmesi ile oluşan filmde,

görüntü çok yavaş hareket eden fragmanlardan oluşmaktadır. Demirel, aslında izleyicinin gösterilene bağımlı olduğuna dikkat çekmektedir (Atasoy 2000: 22).

Şükran Aziz'in 1990'lardan itibaren metin, ses, elektronik görüntü gibi araçları kullandığı interaktif çalışmalarında bir arayış sezilmektedir. Sanatçı, özellikle dil ve bellek konuları üzerinde durmaktadır. Aziz, sanatının; "bireylerin yitik anılarını, düşlerini yakalayıp yeniden yaratmak ve bu yolla gelecek için bir insan deneyimleri arşivi kurmak" yönünde geliştiğini söylemektedir (Antmen 2004). Şükran Aziz, "Metafor Olarak Anı" adlı multi-medya enstalasyonu ile Borusan Sanat Galerisi'nde, Beral Madra'nın küratörlüğünde, 12 Kasım–11 Aralık 1999 tarihleri arasında gerçekleşen "İstanbul Gidiş-Dönüş II" adlı sergide yer almıştır. Madra, sanatçının çalışmasında sürgünlük halinin tüm yansımalarını görmenin olası olduğunu söylemiştir. Yüzlerce insanın anılarını ve düşlerini kaydeden sanatçı, "Bellek Damlaları"nda bu sesleri izleyicisine ulaştırmış, düşsel bir atmosfer kurgulamış, mekan ve renk öğelerini işin içine katmıştır. Damlaların her birinde farklı kültürlerden birçok insanın anıları ve düşleri vardır (Bozkurt 2005: 264).

Ebru Özseçen, genellikle ayrıntı çekimlerini kullandığı videolarında, izleyicinin zihninde, farklı nesnelerin ayrıntılarından farklı anıştırmalar yaratmaktadır. Sanatçı, "Mutfak Fantezileri" (1999) adlı videosunda nötr bir mekanda gerçekleştirilen ayrıntı çekimlerinin zihindeki cinsel çağrışımlarını konu edinmiştir. Pastanede gerçekleştirilen çikolata üretme eyleminin aşamalarının görüntülendiği videoda, bir konunun profesyonel mecrasına yönelim söz konusudur. Aynı yönelim, sanatçının diğer bir çalışmasında da, bir biyoloğun incelediği farklı canlılara dair üreme biçimleri karşısındaki kanıksamışlığı ve soğukluğu ile karşımıza çıkmaktadır (Aliçavuşoğlu, Kosova 2000: 72).

Ebru Özseçen 1999 tarihli "Çikolata" adlı işini, 30 Kasım 1999-13 Ocak 2000 tarihleri arasında Cenevre Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde gerçekleştirilen "Önermeler/Arguments" sergisinde sanat izleyicisi ile buluşturmuştur. Özseçen çalışmasında, cinsellik ve kadınlığa göndermede bulunmuştur. Bunu yaparken de

İsviçre'nin ekonomisi, turistik sanayii ve damak tadı ile eş anlamlı olarak niteiendirilen "çikolata"yı kullanmıştır (Colombo, Dursche 2000: 126).

Aydan Murtezaoğlu, fotoğraf ve videoyu işlerinde kullanan bir sanatçıdır. İlk dönem işlerinde videoyu, başlangıçta fotoğraf ile gerçekleştirdiği işlerinin bir devamı olarak kullanmıştır. Fotoğraf ile gerçekleştirdiği ve buna rağmen durağan olmayan işlerini, videonun olanakları ile yeniden üretmeyi denemiştir. Aydan Murtezaoğlu'nun işlerinde genel olarak "uzaktan kumanda" meselesi dikkati çekmektedir. Bir yere yönelim ve yönelimi gerçekleştirecek olan enstrümanın işaretlenmesi durumu söz konusudur.

Aydan Murtezaoğlu'nun 1999 yılında gerçekleştirdiği "İsimsiz" adlı çalışması, daha önce gerçekleştirdiği bir fotoğraf çalışmasının video versiyonudur. Fotoğrafta, bankta oturmuş bir kız, yanında yatmakta olan bir köpek, deniz gibi unsurlar vardır. Fotoğraf durağan olduğu halde içinde yine de hareket hissedilmektedir. Bunun üzerine sanatçı aynı imgelerin "video gerçekliği"ndeki işleyişini görmek istemiş ve bu işi gerçekleştirmiştir. Video versiyonunda, su ve trafik akmakta, kızın saçı hafifçe dalgalanmaktadır. Köpek de uyuklamak yerine izleyiciye bakmakta ve etrafta dolaşmaktadır (Kosova 2002a: 22).

Genç sanatçı Güneş Savaş, "Uyandım Odama Baktım Soğuk Terler Boşandı Sırtımdan" (1999) adlı videosuyla 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer almıştır (Bozkurt 2005: 262). Yerebatan Sarnıcı'nda, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bitirme tezi olarak sunduğu video çalışmasını izleyiciyle buluşturmuştur. Sanatçının düşleri ve korkuları işin temelini oluşturmuştur. Genç bir kadın uyumak üzere yatağına uzanmakta ve her uyanışında, ağır ağır birbirine benzer, yinelenen motiflerden oluşan yeni bir rüyaya dalıp gitmektedir. Kadın, korkutucu mekanlarda dolaşmaktadır. Bu durum Vasıf Kortun'un yorumuyla, insanın kendisini bir başkasını seyredermiş gibi seyretmek üzere, imge ile öz arasında bir düş uzamında görmesine benzetilmiştir (Kortun 1999: 194).

Gülçin Aksoy, video çalışmalarında genel olarak orta sınıf Türk insanını ele almaktadır. Sanatçının çalışmaları, Türkiye coğrafyasında doğmuş olmanın getirdiği alışkanlıklar ve güncel yaşam pratikleri doğrultusunda gelişmiştir. Aksoy, 1999

yılında "Güvenlik Kamerası"[1] adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Bir apartmanın gerçek güvenlik kamerasının görüntülerini kullanan sanatçı, apartmana giren ve apartmandan çıkanların gerçek görüntüleri yerine isimlerini yazmayı tercih etmiştir. Bu işte hem kimliksizleşme hem de kimlikli olma durumu bir aradadır. Bedensiz olma durumu üzerinden bir kimliksizleşme söz konusuyken kullanılan isimler ve yazının kapıdan geçerek ekrana giriş ya da ekrandan çıkış hızı, kişinin kimliği ile ilgili ipuçları taşımaktadır. İnsanların göstergeye dönüşmüş halleri yer almaktadır.

4. 2. 2000'LERDE TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI

Video sanatının özellikle genç sanatçılar arasında yaygın bir biçimde yeni bir sanat dalı olarak algılanması ve kullanılması 2000'li yıllarla birlikte izlenmektedir. Bu dönemde ön plana çıkan isimler, 1990'larda tanıdığımız isimlerle hemen hemen aynıdır.

Seza Paker, çalışmalarında genel olarak kişisel belleğinden ve tarihinden yola çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, kültür öğesini içinde barındıran metaforlar kullanarak yaşadığı coğrafyanın tarihine ve kültürüne de göndermede bulunmaktadır. Eylül 2000'de Ermenistan'ın Gümrü şehrinde gerçekleştirilen 2. Gümrü Bienali'ne Seza Paker, daha önce Paris ve Kıbrıs'ta da sergilediği, kendi ailesine ait siyah-beyaz fotoğrafların üzerine video animasyonla lale figürlerini yerleştirerek oluşturduğu çalışmasıyla katılmıştır. Sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma dönemine de göndermede bulunmaktadır (Anonim 2000d: 15).

Hale Tenger'in "Kalp Ağrısı" adlı video çalışması 2000 yılında, alternatif sanat mekanı Oda'da sergilenmiştir. Yakın planda fan ve dikenli yastığa odaklanan videoda yer alan objeler, sanatçının daha önce başka sergilerde yer alan yerleştirmelerinin parçalarıdır. Çalışmayla anlatılan, insanın hayat içindeki yalnızlığı ve kalbin aldığı derslerdir (Öktülmüş 2000: 19). Danimarka'da 2000 yılında gerçekleştirilen Springtime adlı sergiye de aynı çalışmasıyla katılan Hale Tenger'in yapıtı için Sanne Olsen:

---

[1] Güliçin Aksoy'un bu çalışması ile ilgili olarak tarihçede yer alan bilgiler sanatçı ile 29 Aralık 2005 tarihinde, İstanbul'da gerçekleştirilen ve Ek-1'de sunulmuş olan söyleşiden alınmıştır.

> "Yastığın üzerindeki iğneleri ve yumuşak duvarın ilişiğindeki boks eldivenlerini izleyerek sızıyı hissedebilirsiniz. İzleyen gözlere bağlı farklı yorum olasılıkları işi bir "açık yapıt" haline getiriyor..."

ifadesini kullanmıştır (Olsen 2000: 64).

Ethem Özgüven, toplumcu gerçekçi tavırla video filmler gerçekleştirmiştir. Filmleri "insan-dünya" ilişkisi ile ilintilidir. Sistem, şiddet, gelenek, sokak çocukları, kadın hakları, uyuşturucu gibi konular, Özgüven'in sanatında yer bulmaktadır. Çalışmaları, reklam olgusu üzerinden değerlendirilmelidir. Sanatçıya göre, reklam da bir propaganda filmi olarak kabuledilebilir. Sanatçı çalışmalarını "toplumcu reklam" olarak tanımlamaktadır. Sanatçının bu anlayış çerçevesinde değerlendirilebilecek çalışmalarından, 2000 yılında gerçekleştirdiği "Kadına Uygulanan Şiddet Karşıtı Sosyal Spotlar", kadının küçük yaşlardan itibaren kamusal alanda ve aile içinde maruz kaldığı şiddeti gözler önüne sermesi bakımından örnek teşkil etmektedir (Bozkurt 2005: 154–155).

Mukadder Şimşek, bedenini sorguladığı performanslar gerçekleştirmektedir. Vücudunun sınırlarını ve deneyimlerini sorguladığı performanslarını, fotoğraf ve video ile kayıt altına almaktadır. Mukadder Şimşek, "Sıfır" adlı performans videosunu 2000 yılında gerçekleştirmiştir. 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nde de yer alan çalışmasında sanatçı, performansını gerçekleştirirken, kamera ile kayıt altına almış ve daha sonra bu kaydı sergilemiştir. Performansın video çekimleri hızlandırılarak katlanmış bir zamanı irdelemektedir. Sanatçı çalışmasının gelişim seyriyle ilgili olarak;

> "Yüzeyde yakaladığım o sıkışma ve hareketi, resmin temel öğelerini kullanarak; doluluk ve boşluğu, çizgiselliği ve lekeyi mekanla birleştirmek ve bütün bunları bir mekana yayarken sürece bedenimle dahil olmakt: yaptığım."

şeklinde konuşmuştur. Sanatçı, şehri, yaşadığı yerleri, farklı toplu yaşam alanlarını, kültürleri, birey ve kadın olmayı da performans sürecinde yaşamıştır (Altunok 2001b: 12).

Neriman Polat, 2000 yılında "Oda ve Mezar" adlı video çalışmasını gerçekleştirmiştir. Çalışma iki parçadan oluşmaktadır. Monitörlerin birinde sanatçı, odasında otururken ve

hiçbir şeyle ilgilenmiyorken görülmektedir. Yaşamdan koparılmışlığı simgeleyen bu durumda oda, mezara eşdeğer bir mekan olarak algılanmaktadır. Diğer monitörde bir hareket söz konusu olmakla birlikte, burası da tam anlamıyla yaşayan bir mekan izlenimi vermemektedir. Her iki monitörde de zaman akmakta, ancak gelişen bir öykü yer almamaktadır (Stepken 2002).

Ayşe Arkmen'in 2000 yılında gerçekleştirdiği "Emre ve Dario" adlı çalışmasında, Dario Moreno'nun söylediği "İstanbul, Not Constantinople" şarkısı eşliğinde sürekli dans eden bir genç yer almaktadır (Anonim 2000a: 15; 2000b: 18). Levent Çalıkoğlu'na göre; Ayşe Erkmen, coğrafik temsilin (ve özellikle bu temsil üzerine şekillenen sergileme tarzının) sorunluluğuna işaret etmek için bu çalışmasında oğlunu dans ederken görüntülemiştir (Çalıkoğlu 2000: 42). Ayşe Erkmen'in video işlerinde çoğunlukla, öyküsel bir kurgu olmadığından, izleyici işi istediği yerden izlemeye başlayıp istediği yerde bırakabilir. Bu çalışmada sanatçının işlerinin bu özelliği açıkça görülmektedir (Çalıkoğlu 2005a: 71).

Gence Gülan'ın 2000 yılında gerçekleştirdiği "Mavi Filtre" adlı video çalışması, sualtı ile ilgili diğer işlerinde olduğu gibi, batmış olma, dibe vurma gibi anlamlar taşımaktadır. Bu çalışması ve su altında geçen diğer çalışmaları için sanatçı:

> "Deniz ve suyun benim için özel ve içsel anlamları var. Tüm çağrışımlarına rağmen sualtı bende batmış olma ya da dibe vurmanın birincil el anlamlarını taşımaya devam ediyorlar. Antik Myndos batık şehrinde günlük giysilerle yürüyen adam tek başınadır ve ilerledikçe daha dibe iner."

ifadesini kullanmaktadır (Bozkurt 2005: 147).

Hüseyin Çağlayan, 2000'li yıllarda video çalışmaları gerçekleştirmeye başlamıştır. Sanatçının video işleri, kendi moda tasarımlarıyla örtüşmektedir. Bu tür çalışmalarının yanı sıra sanatçı, göçmenlik konusu bağlamında kimlik sorunsalını ele alan çalışmalar gerçekeltirmiştir.[1]

Aydan Murtezaoğlu, 2000 yılında gerçekleştirdiği "İsimsiz" video çalışmasıyla "Springtime" adlı sergide yer almıştır. Videoda, Kadıköy-Bostancı arasındaki sahil yolu

[1] Sanatçının 2000–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

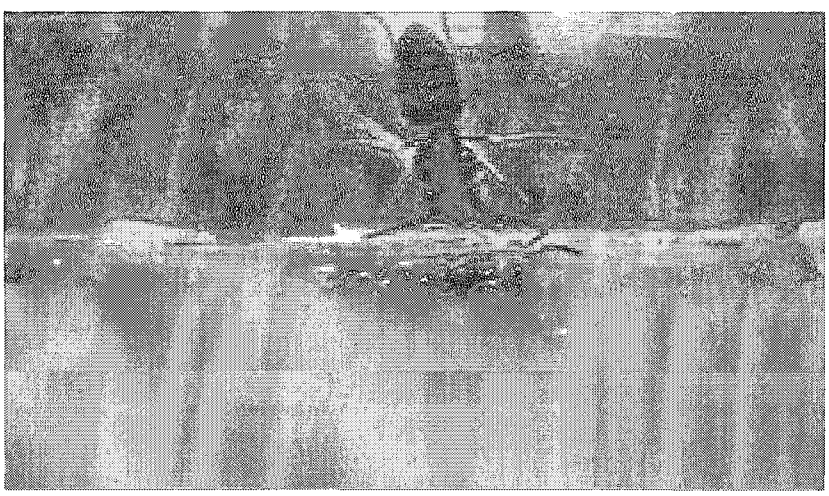
üzerinde bir halk otobüsünün hareket ettiği görülmektedir. Boş yolda gerçekleşen ani frenler ve ileri hareketlerle yolcuların öne ve arkaya savrulmaları, farklı bir göndermenin metaforu olarak kullanılmıştır. Bu metaforla, daha geniş bir toplumun eğretilemesi gerçekleştirilmektedir (Aliçavuşoğlu, Kosova 2000: 74). Sanatçının, videonun teknik imkanlarından yararlandığı bir çalışmasıdır. İki görüntünün üst üste bindirildiği bu çalışmada, arkadaki görüntü hareket etmekte, öndeki otobüs görüntüsü ise durağan kalmaktadır. Ancak arkadaki görüntünün hareket etmesi izleyende, otobüsün hareket halinde olduğu izlenimini uyandırmıştır. Sanatçı çalışmasında bazı iktidar meseleleri olduğunu:

> "Vasıta fren yaptığında yolcular ileri doğru savruluyorlardı. Ama eyleyen konumundaki şoför olayın bilinciyle sabit durabiliyordu. İktidar bölüşümü şoför lehine işliyor gibi görünse de, çerçeveye birden giriveren devasa boyuttaki yayalar yüzünden otobüs bir oyuncağa dönüşüyor ve iktidar yolun akışına yayılıyordu."

şeklinde ifade etmiştir (Kosova 2002a: 22).

Elif Çelebi, video çalışmalarında çoğunlukla, hayvanları metafor olarak kullanarak farklı konulara göndermesi bulunan videolar gerçekleştirmektedir. Sanatçı, "Dersire" adlı çalışmasını 2000 yılında gerçekleştirmiştir. Bu çalışma, 2001 yılında Dante'den esinlenilerek gerçekleşen "İlahi Komedya" adlı sergide yer almıştır. Çalışmada, suyun içinde birbirini boğmaya çalışan arılar görülmektedir. Günümüzdeki güç ilişkilerine işaret etmektedir. Dante döneminin en baskın unsurlarından biri olan şiddet unsuru burada da hissedilmektedir (Çalıkoğlu 2001: 13).

Elif Çelebi, Desire, Video, 2001, Süre:---- (Katalog-no8)

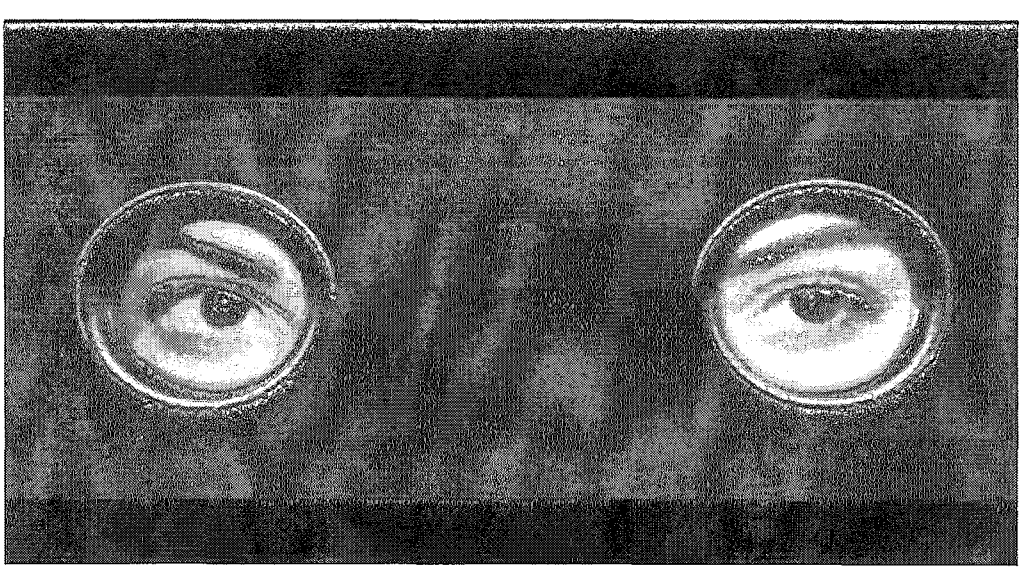


"Yeni Öneriler Yeni Önermeler 6"da iki genç sanatçının işleri dikkat çekmiştir. Bunlar, Bengisu Bayrak'ın "İzleniyoruz İzlenimi" (2001) ve Çağrı Saray'ın "Büyük Mastürbatör" (2000) adlı video enstalasyonudur (Bozkurt 2005: 271). Çağrı Saray'ın çalışmasında cinsellik olgusu ön plandadır. Cinsellik, şiddet, kimlik, kültür ekseninde yaratılan iş, çocukluk dönemine göndermeler taşımaktadır.

Çağrı Saray, Büyük Mastürbatör, Video Enstalasyon, 2000 (Katalog-no9)

Aynı sergide yeralan çalışmasında Bengisu Bayrak, bilgisayar destekli dürbünlü-foto görüntüleri ve poşetler içine yerleştirdiği söz kesitlerini kullanmıştır. Sanatçı, medyanın kadını cinsel bir obje olarak metalaştırmasının yanı sıra bu bakışı tersine çevirmeye çalışmıştır. İzleneni izleyen, izleyeni de izlenen şeklinde konumlandırmıştır (Bozkurt 2005: 272).

Bengisu Bayrak, İzleniyoruz İzlenimi, Video, 2001, Süre:---- (Katalog-no10)



"Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 7" sergisine, 2000 tarihli "Sınırlar ve İrkilme" adlı videosu ile katılan Ergün Yıldız, çalışmasında monitörü elektronik bir tuval gibi kullanmıştır. Sanatçı, resimsel bir etki yaratmayı hedeflemiştir. Dikiş iğnesi ve iplik gibi gündelik malzemelerle videonun diline uygun bir kurgu arayışı geliştirilmiştir (Antmen 2006c).

Ömer Ali Kazma, 2000 yılında gerçekleştirdiği "It Rains" ve 2001 yılında gerçekleştirdiği "What's Up" adlı işlerinde, anlatımı önemli ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu iki işi ile ilgili olarak sanatçı:

> ""What's Up?"ın hazırlanış sırasında biz üç saat zıplarken ve müzik çalarken, "bu da vardı" demek istedim. Ben sadece o sürenin içinden bazı gerçeklikleri çıkarttım, üst üste koydum. ...It Rains"te benim müdahalem belirli bir ritmik yapıyı oluşturmaktaydı ama benim yarattığım bir şey değildi o; vardı. Ben seyrettim, çektim tanık oldum. Ona müdahalem sonsuz sayıdaki opsiyon arasında sadece tek bir tanesine karşılık geliyor."

şeklinde konuşmuştur (Kosova 2001b: 138–139).

Ömer Ali Kazma, What's Up, Dijital Video, 2001, Süre:---- (Katalog-no11)

"It Rains"te, seste meydana gelen farklılıklar, görüntüye göre değişmektedir. Görüntü ve ses arasında senkronizasyon vardır (Kosova 2001: 140). 2001 tarihli "Supersonik Aile" adlı çalışmasında Kazma, tanıdığı insanların ses ve görüntülerini kullanarak çeşitli grafik şekillerde ekrana yansıtıp bunlardan bir uyum oluşturma düşüncesiyle hareket etmiştir. Bu çalışmada, aile üyeleri, farklı karelerde eşzamanlı olarak dönmektedirler. Kendilerine ait olan sesler eşliğinde gerçekleştirdikleri bu hareketle, hem birbirleriyle bir uyum sağlamakta hem de kendi iç uyumlarını yakalamaktadırlar. Sanatçı, dostlarından bir platformun üzerine çıkarak kendi etraflarında dönmelerini ve bunu yaparken de bir cümle sarf etmelerini istemiştir. Bu çalışmanın Mevleviliğe de göndermeleri vardır. İnsanların, evrenin dönüşüne sembolik olarak katılmalarını, egolarından sıyrılmalarını da sağlayan bir eylem olarak yer almıştır (Altunok 2001a: 15).

Sanatçı, "Bir de Sinek" adlı çalışmasında, dokuz gün boyunca bir sineği yakalamaya uğraşan bir adamın psikolojisini yansıtmaktadır. Bu çalışmada, insanın rahatlığına ve bu rahatlığın bozulması ile birlikte nasıl hırçın, saldırgan, sinirli ve yok etme eğilimli olabildiğine, ironik ve alaycı bir dille dikkat çekilmektedir (Altunok 2001a: 15).

Gülsen Bal, 2001 yılında yoğunlaşmak üzere, video çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bal, çalışmalarını göçmenlik konusu ve özellikle "öteki" kavramı bağlamında kimlik konusu çerçevesinde geliştirmektedir.[1]

2001 yılından itibaren video çalışmalar gerçekleştiren bir diğer sanatçı Berat Işık'tır. Sanatçının çalışmaları, belli bir bölgenin etnik kimliğine dairdir. Sanatçı etnik kimlik konusunu özellikle savaş ve sınırlar bağlamında ele almaktadır. Belli bir etnik kimliğe bağlı kültürel öğeler ön plana çıkmaktadır.[2]

Muammer Bozkurt'un, 2001 yılında gerçekleştirdiği "Antik Kadın"[3] adlı video yerleştirmesinde, kadın bedeninden yola çıkarak kadın kimliği üzerine bir sorgulama yer almaktadır. Sanatçının, "kadın kimliğinden bedene yolculuk" olarak tanımladığı

---

[1] Sanatçının 2001–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.
[2] Sanatçının 2001–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği ve kimlik sorunsalı bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.
[3] bkz. "Antik Kadın" başlıklı metin. Ek–2.

bu sorgulama, içinde barındırdığı bazı kavramlarla sanat tarihinden referanslar taşımaktadır. Bu kavramlar: "Karşılaşılan beden/kadın, arada kalmak, beklemek, eşikte durmak, sorgulamak, düşlemek/aramak"tır. Bunlar kadın kimliğine dair kavramlar olarak çalışmada sorgulanmaktadır. Kadın bedeni, yeni sanat disiplinleri ve anlayışlarında, kusursuzlaştırma durumunun karşısında yer almaktadır. Çalışmada bir kadının, Leonardo'nun "altın oran" çizimini hatırlatır biçimde çekilmiş olan fotoğrafının karşısına yerleştirilen, kadına ait video görüntüleri bir arada sergilenmiştir.

Mukadder Şimşek, 2001 tarihli "Söz Sus Ku" adını taşıyan bir video performansında, "ben"in "öteki"ni ne kadar yaşayabildiği ve içselleştirebildiğini konu etmektedir. İçi su dolu bir küreden görünen sanatçının kendi imgesi ile böyle bir sorgulamaya gidilmiştir. Kişinin kendisini tanımladığı ve "ben" kavramını oluşturduğu andan itibaren kendisinin dışında kalanlar, "öteki" konumundadır. Aynı zamanda kişinin öznelliği, diğerleri ile ilişkisiyle oluşmaktadır. "Söz Sus Ku", "öteki" ile empati kurabilmenin mümkün olup olmadığını sorgulayan bir çalışmadır. "Ben" tanımlamaları sırasında "öteki" ile yakalanan benzerlikler, farklı aidiyetlerin oluşmasına neden olmaktadır (Altuğ 2002d: 12).

Barış Doğrusöz'ün "Oda" adlı 2001 tarihli video enstalasyonunda mekan ön planda yer almaktadır. Küçük bir mekanda tek kişilik bir yatak, küçük bir ahşap masa, üzerinde küçük bir monitör ve duvara yansıtılan projeksiyonlar vardır. Düzenleme, izleyiciye Van Gogh'un odasını anımsatır niteliktedir. Yaşayan, odanın içinde var olmasa da, yaşayanın varmış gibi hissedildiği bir mekan düzenlemesidir (Bozkurt 2005: 111).

Selda Asal, varoluşçu felsefeden etkilenmiş bir sanatçıdır. Video işlerinde genel olarak bu etkilenmenin yanı sıra, kısıtlama, sınırlama ve sıkışıklık belirleyici kavramlar olarak yer almaktadır. Sanatçının 2001 yılında gerçekleştirdiği "Üçlü" (The Trial)[1] adlı görsel işitsel enstalasyonunda, üç farklı video görüntüsü, plastik kürelerin ardından gösterilmektedir. Bu video görüntülerinde yer alan kız, içi su dolu kürelerin içinden çıkmaya çalışıyor gibi görünmektedir. Bu üç videodaki görüntüde yer alan kız aynıdır.

[1] Sanatçının bu çalışması hakkındaki bilgi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan, sanatçıya ait dosyadaki "The Trial" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

Selda Asal'ın 2001 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması "Cam Ev"[1] (House of Glass) adını taşıyan bir video yerleştirmedir. Burada, bir kadın, pencerenin camını iterek, camın dışına çıkmaya çalışmaktadır. Ancak bunu asla başaramaz. Tepkileri zaman zaman değişmektedir. Kimi zaman çabalamakta, kimi zaman beklemekte, kimi zaman da çaresizliğini vurgulayan davranışlar göstermektedir. Çalışma, yine sınırlamaları ve kısıtlamaları içermekte, çaresizliği ve imkansızlığı vurgulamaktadır.

Sanatçının "Ben, Kendim" adlı video enstalasyon çalışması da 2001 tarihlidir. Burada, hareket halinde üç portre yer almaktadır. Altın bir çerçeve içindeki bu üç portre aynı kişiye aittir. Ancak hepsi farklı ifadelerle bakmaktadır. Çerçeve ile sınırlandırılmış bireyler söz konusudur.

"Cam Ev" ve "Ben, Kendim" adlı çalışmalar, "Baden- Baden Kunsthalle" Almanya'da 2001 yılında, "Cathy Brewster Gallery" Yeni Zelanda'da 2001 yılında ve "Kraljevo National Museum" Sırbistan'da 2002 yılında, bir arada farklı bir enstalasyon oluşturacak biçimde sergilenmiştir. Bu sergilemede, "Cam Ev" adlı çalışmada yer alan camı iterek sıkıştığı yerden kurtulmaya çalışan kadın, "Ben, Kendim"deki üç portre tarafından izlenmektedir.

Aydan Murtezaoğlu, 2001 yılında "Look Like" (Gibi Görünmek) adlı işini gerçekleştirmiştir. Sanatçı daha çok işin üretim sürecini düşünmüştür. Tesadüflerle oluşan bu işte, zaman ve mekan sıçramaları olmakla birlikte bir hikaye anlatma durumu söz konusudur. İş, fonda duyulan müzik ile birlikte ilerlemektedir. Hız ve imge çokluğu bakımından klip çalışmasına yakın olarak değerlendirilebilir. Ancak yine de imgeler ile müzik uyumlu değildir (Kosova 2002a: 22).

Haluk Akakçe, sergileme mekanını da çalışmasının bir parçası haline getirerek mekan düzenlemeleri gerçekleştirmektedir. Teknoloji, sanatçı için çok önemlidir. Ses ve dijital efektler çalışmalarında sıklıkla kullandığı öğelerdir. Bazı videoları, bilgisayar destekli animasyon görüntülerinin de yer aldığı çalışmalardır. Müzik önemli bir öğedir. Sanatçı, müziği, kendi yarattığı görsellikle arasındaki ilişkiyi tamamlayan bir araç gibi

[1] "Cam Ev" ve "Ben, Kendim" adlı çalışmalarla ilgili bilgi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan, sanatçıya ait dosyadaki "'House of Glass', 'Me, Myself'" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

görmektedir. Eserlerinde, özellikle klasik müzik ya da elektronik müzik ve modern müzik üreten besteci arkadaşlarından aldığı çalışmaları kullanmaktadır. Haluk Akakçe'nin 2001 tarihli "Stii Life" (Ölü Doğa) adlı çalışmasında, çiçek formlu sanal bir heykel vardır. Bilgisayar desteği ile üretilen bu çalışmadaki görüntü, kadınsı bir görüntüdür. Sanatçı, Eric Satie'den esinlenerek hazırlanan müziği bu çalışmasında kullanmıştır (Korkmaz, Tan 2002: 156). Sanatçının aynı tarihli çalışması "Delicate Balance" (Hassas Denge) ise siyah-beyaz bir video animasyonudur. Bireyin diğer bireylerle yaşadığı ilişkileri gündeme getiren bir çalışmadır. Akakçe, bu iki çalışmasını, New York'ta yaşıyor olmasının da etkisiyle, 11 Eylül 2001 yılında gerçekleşen ikiz kulelere saldırı olayından esinlenerek tasarlamıştır. Genel olarak iki işte de, çağdaş yaşamda yeniden şekillenen şehir-toplum ilişkisini gündeme getirmektedir (Altuğ 2002a: 18; www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html.).

Haluk Akakçe, Delicate Balance, Video Animasyon, 2001, Süre:---- (Katalog-no12)

Ayşe Erkmen'in 2001 yılında gerçekleştirdiği "Kuafördeki İki Kadın" adlı çalışması, saç yapma eylemini gösteren iki ayrı video filmden oluşmaktadır. Saç yapmanın fizikselliğini metafor olarak kullanıp, bunun nasıl bir tensel zevk uyandırdığını göstermektedir. Sanatçının aynı dönem işlerinden "Chambal", bir aslanın kükremesini göstermektedir. Berlin hayvanat bahçesindeki bir aslanı kullanarak klasik MGM jeneriğine gönderme yapmaktadır. "Eudora" adlı çalışmada ise, döngüsel bir biçimde kullandığı bir internet servis sağlayıcının e-posta beklerken ya da gönderirken ekranda beliren sembolü, bir 19. yy. binasının asıl işlevi ile günümüzün gelişmiş elektronik ortamı arasında bağlantı kurmaktadır. Sanatçının bu çalışmaları, "Emre ve Dario" adlı video çalışmasında olduğu gibi, izleyiciyi özgür kılmaktadır. İzleyici, istediği yerden izlemeye başlayabileceği gibi istediği yerde de izlemeyi sonlandırabilir (Anonim 2001b: 28; Çalıkoğlu 2005a: 69).

Ayşe Erkmen'in Galerist'te 2002'de gerçekleştirdiği "Boş Zamanlar" adlı sergi kapsamında hazırladığı çalışmalarının arasında iki video iş de yer almıştır. Bu çalışmalardan ilki "Deutsche Bahn" adını taşımaktadır. Çalışma, bir denizin ortasında olma hissini uyandırmaktadır. Bir fotoğrafın hareketlendirilmesiyle oluşturulmuştur. Arka arkaya denizin ve dalgaların ortasındaki bir fenerin görüntüsün verildiği videoda "boş zamanlar"a dair ipuçları yakalanmaktadır. Sergi için gerçekleştirilen diğer video çalışmasında ise sıradan zamanlardan görüntüler yer almaktadır. Bu görüntüler arasında, yolculuk anında bir otobüs, taksi, şehrin kalabalığından ya da herhangi bir anından kesitler, ormanda uyuklayan aslanlar gibi farklı ayrıntılar yer almaktadır (Altunok 2002b: 15).

Ömer Ali Kazma'nın 2002 yılında Borusan'da gösterilen "Amsterdam" adlı filmi, duvara bir projeksiyonla yansıtılan bölünmüş portre görüntülerinden oluşmuştur. Elga Wimmer'e göre; sanatçı bu çalışmasında, yumuşak ve kırılgan şeyleri dijital ortamın sert ve kesin gerçekliğiyle birleştirmiştir. Sanatçı, iki zıt öğeyi birleştirirken bir bakıma gerçek ve an arasında ayrım yapmayan yeni estetik yapıyı aramaktadır. Ona göre; bu süreç aynı zamanda bu ikilemi açığa çıkarmıştır. Kazma, bu çalışmasında eski kumaş ve halı dokuma sanatları ile kendi montaj süreçleri arasında yakın bir ilişki kurmuştur. Çok sayıda imajın birleşiminden oluşan video, değişik ses ve görüntü motiflerini kullanmaktadır (Bozkurt 2005: 277).

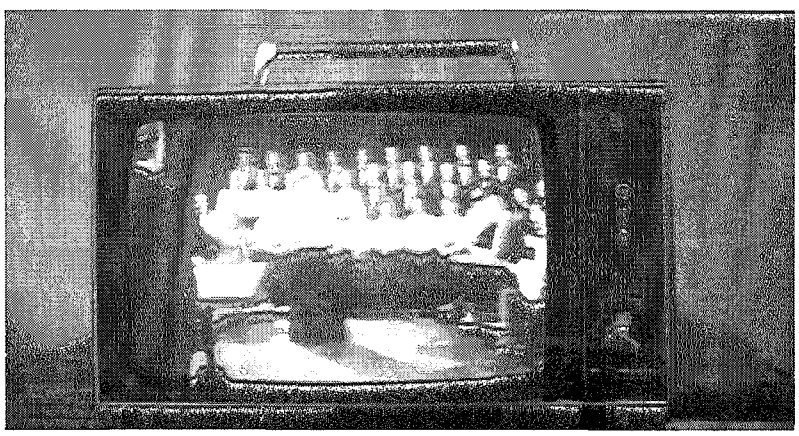
Fikret Atay, 2002 yılından itibaren, etnik kimlik konusunun ağırlıklı olarak hissedildiği video işler gerçekleştirmitir. Sanatçının çalışmaları, belli bir coğrafyanın kültür öğelerini kullanarak gerçekleştiriimiştir. Sanatçı özellikle savaş, yoksulluk, küreselleşme gibi konular üzerinde durmaktadır.[1]

2002 yılında gerçekleştirilen "Yeni Öneriler Yeni Önermeler" sergilerine katılan bazı genç sanatçıların video çalışmaları dikkat çekmektedir. Bu çalışmalarında sanatçılar, varlık sorunundan küratörlük sistemine, kişisel bellekten dile kadar birçok farklı konulara değinmişlerdir.

2002 tarihli İsimsiz çalışması ile "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 8" sergisine katılan Arife Güzelyıldız'ın, "Amerikan Güzeli" filminde, film içinde film gibi yer alan küçük görsel şiiri anımsatan hikayesi, bir hız dünyasının içinde kendi yolunu, kendi varlığını arayan bireyin çıkmazını yansıtmaktadır (Antmen 2006d).

Yasemin Özcan Kaya aynı sergiye, Türkiye sanat ortamının tartıştığı küratörlük kavramını genç bir sanatçının perspektifinden irdelediği 2002 tarihli "Beraber ve Solo Şarkılar" adlı videosu ile katılmıştır. Çocukluğuna dair izlerden biri olan Yurttan Sesler Korosu'nu bir fon gibi kullanarak, sanat çevresinden küratörlerin sesleri ve sözleriyle birleştirmiştir. Sanat ortamının yeni yönlendirici odaklarını anlamaya ve sorgulamaya çalışmıştır (Antmen 2006d).

Yasemin Özcan Kaya, Beraber ve Solo Şarkılar, Video Yerleştirme, 2002 (Katalog-no13)

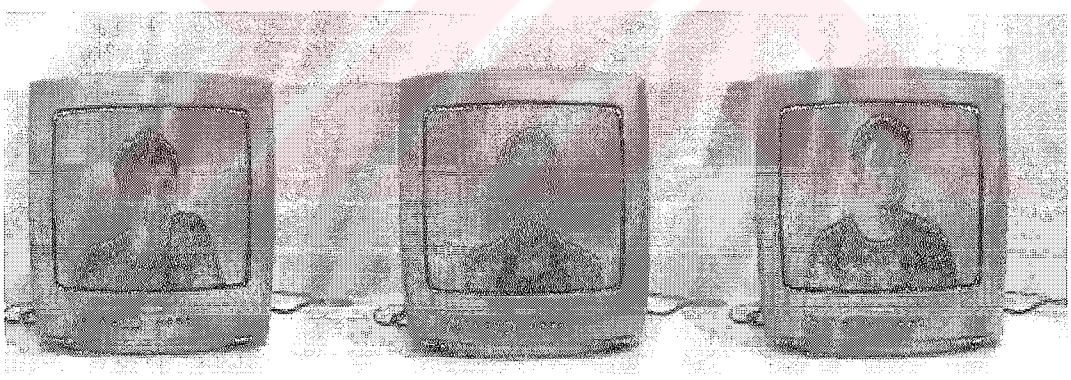


[1] Sanatçının 2002–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği ve etnik kimlik bağlamında değerlendirilen çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

Cemile Kaptan'ın 2002 tarihli videosu "Cipram 20 mg", "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 9" sergisinde yer almıştır. Kişisel boyutuyla dikkat çeken bir iştir. Sakinleştirici ve resimsel bir etkiyi içinde barındıran çalışmanın adı, antidepresan türü ilaçlara referans oluşturmaktadır. İzleyici, kahve falı aracılığıyla, şimdi ile gelecek ve olasılıklar arasında sonsuz bir döngüyü takip etmektedir (Antmen 2006e).

Buket Uygur ile Işık Kavuzlu'nun ortak projeleri olan "Gazete" de "Yeni Öneriler / Yeni Önermeler 9" sergisinde sanat izleyicisi ile buluşmuştur. "Gazete", dil olgusunun anlamını sorgulamaya yönelik bir video çalışmasıdır. Farklı dilleri kullanan bireylerin gazete başlıklarını okuma biçimleri üzerinden, "dil ile kullanıcısı arasındaki zorunlu bağın kopartılıp kopartılamayacağını" irdelemişlerdir. "Gazetelerde haberlerin veriliş biçiminden, fotoğraflardan, başlık puntolarından vs. yola çıkarak anlam kurgulanabilir mi?", "Anlamların kurgulanmasında biçim ne kadar belirleyici?" gibi sorulara yanıt aramışlardır (Antmen 2006e).

Buket Uygur ve Işık Kavuzlu, Gazete, Video, 2002, Süre:---- (Katalog-no14)



Ferhat Özgür, video çalışmalarına 2000'li yıllarda başlamıştır. Ferhat Özgür'ün çalışmalarında genel olarak gündelik ve sıradan olanın temsiliyeti yer almaktadır. Günlük yaşama dair olgu ve olayları, hem kendi deneyimlerinden hem de toplumsal olandan yola çıkarak irdelemektedir. Sanatçının işleri, kimlik, toplumsal bunalımlar, göç, yabancılaşma, doğum-ölüm gibi küreselleşen dünyanın öne çıkan tüm imgelerini modern insan ve yaşamın olguları üzerine çeşitlendirmektedir.

Ferhat Özgür 2002 yılında "Bir Genç Kız Yetişiyor"[1] adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Bu videoda, tanımlanmış bir kadın kimliğine benzemeye çalışan bir genç kız görülmektedir. Bu genç kız sahneye, yüzünü göstermeden girer ve yine aynı şekilde sahneyi terk eder. Saçlarını annesine ütü ile düzelttirmekte ve başkalarınca idealize edilmiş bir bedensel kimliğe kavuşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan bir kadın kimliği oluşturma çabası vardır. Ancak bu beden üzerinden geliştirilmiş ve tanımlanmış bir kimliktir. Burada popülarize edilmiş bir duruma ayak uydurma çabası vardır. Kendi bedeninden kaynaklanan kimliği kabul etmekten öte genç kız, idealize edilmiş bir bedensel kimliğe ulaşmaya çalışmaktadır. Burada kimlik, bedensel kimlik olarak ele alınmıştır. Bu çalışma, modanın tanımladığı bedensel kimlikler konusunda bir eleştiriyi de barındırmaktadır.

Güliçin Aksoy, "Aileye Mahsustur" sergisi için gerçekleştirdiği 2002 tarihli İsimsiz[2] videosunda, bir apartmanı görüntülemiş ve aynı zamanda ev içi seslerini kullanmıştır. Apartmanın, akşamüzerinden gece geç saatlere kadar görüntüsü alınmıştır. Dolayısıyla yanıp sönen ışıklar vardır. Ev içi sesini de sanatçı doğal ortamlarda kaydetmiştir. Ancak tüm kayıtlarda televizyon sesi vardır ve diyalog çok azdır. Zorunluluklar dışında insanlar birbirleriyle konuşmamaktadır. Televizyondan maç sesi ya da magazin programı sesi gelmektedir. Bunlar kadın ve erkek kimliğini simgelemektedir. Burada aile içi rollere de bir eleştiri getirilmektedir. Bu çalışmasında sanatçı ayrıca, televizyonun gündelik yaşamda ailenin bir parçası olmuşçasına yer edinmesi durumunu da eleştirmektedir. Televizyonun bir yandan insanları sosyalleştirirken, bir yandan da diyalogdan uzaklaştırarak sosyalleşmesini engellemesi eleştirilmektedir. Sanatçının bu çalışmasında sınırları belirlenmiş, korunaklı bir alanın varlığı söz konusudur.

Almanya'da Ulrike Rosenbach ile çalışan Bengü Karaduman sekiz ayrı monitörde döngüsel olarak gösterilen, her biri bağımsız, ancak bir araya geldiklerinde bir hikaye oluşturan video enstalasyonunu, 2002 yılında "Gölgeler Görüyorum" başlığıyla

---

[1] Sanatçının bu çalışması ile ilgili bilgi, sanatçı ile 20 Şubat 2006 tarihinde gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır. Söyleşi Ek-1'de sunulmaktadır.

[2] Güliçin Aksoy'un bu çalışması ile ilgili olarak tarihçede yer alan bilgiler sanatçı ile 29 Aralık 2005 tarihinde gerçekleştirilen ve Ek-1'de sunulmuş olan söyleşiden alınmıştır.

düzenlenen "13. Saarlorlux Film ve Video Festivali"nde sergilemiştir. Sanatçıya göre bu çalışma, içimizde var olan gölge-resimler üzerine bir çalışmadır. Bu gölgeler kaynağını çocukluğumuzdan, paralel dünyalardan, korkularımızdan ve düşüncelerimizden almıştır. Siluetler canlanıp bize bir oyun sunmaktadır (Bozkurt 2005: 282).

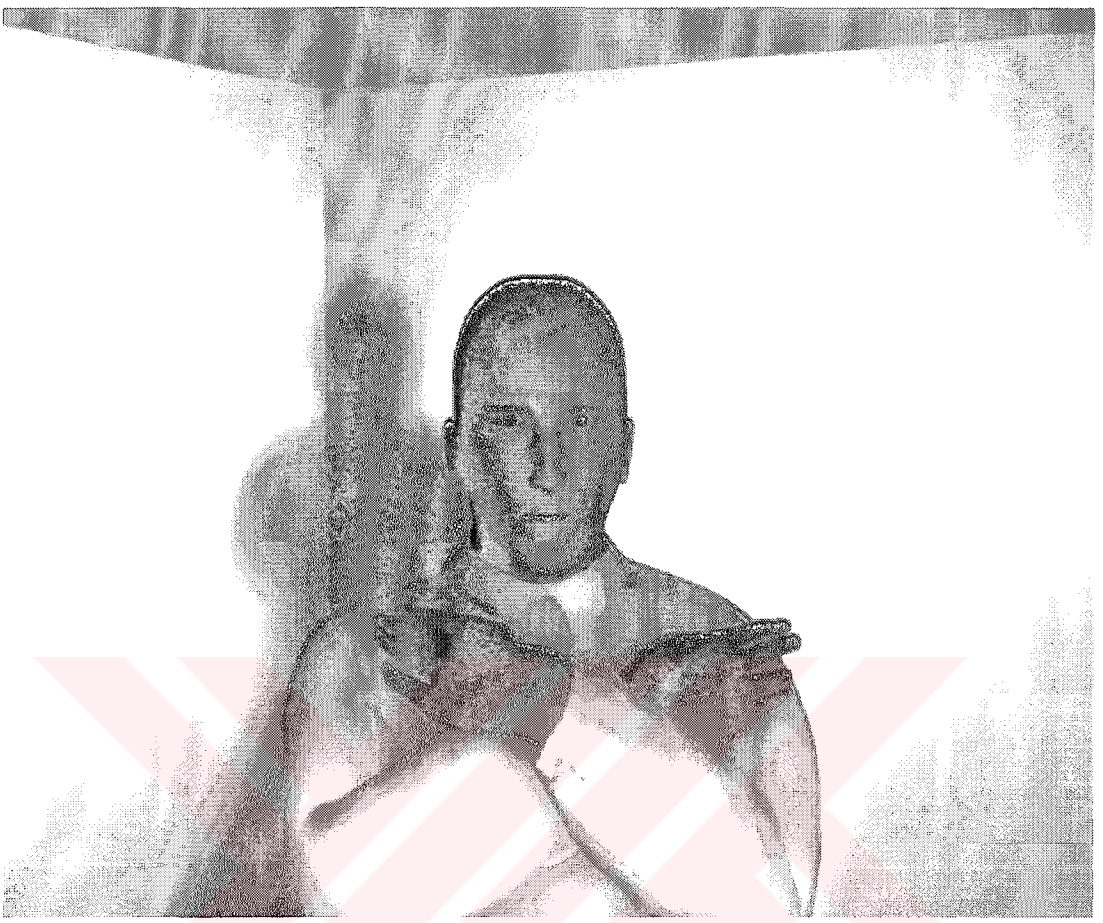
Serdar Yılmaz, belgesel ve video çalışmaları gerçekleştiren bir sanatçı olarak, 2000'li yılların başında güncel sanat ortamında yer almıştır. Yılmaz'ın "Kontrol" ve "Hollanda" adlı belgeselleri ile "Kırmızı Mavi ve Griler" adlı video çalışması, 9 Ocak- 3 Şubat 2002 tarihleri arasında Dulcinea'da sergilenmiştir. "Kırmızı, Mavi ve Griler" adlı çalışmasında sanatçı, kendisini ve dış dünyayı, bu üç renk aracılığıyla tanımlamaktadır. Kuşların kanat çırpışlarıyla birlikte, yakın plan ve bulanık çekimlerle, bu tanımlamanın zorluğu hissedilmektedir. Çalışmadaki görüntülere bu üç renk hakimdir. Sanatçı, çalışmasında bu üç renge, kendi iç dünyasına ve dış dünyaya dair bazı cümleler de kurmaktadır (www.dulcinea.org).

Halil Altındere, 2002 yılında 4. Setinye Bienali'nde sergilediği video çalışması "Yürüyüş"te, daha önce de kullandığı bir imgeyi kullanmaktadır. Marlboro paketinden yaptığı bir evcil hayvan ile gerçekleştirdiği yürüyüşü yakın plan çekimlerle görüntülemiştir. Marboro paketi, kapitalist sistemin değerlerini sorgulayan bir imge olarak videoda yer almaktadır. (Anonim 2002h: 15).

Genco Gülan, kimi çalışmalarında, bilgisayar destekli animasyon karakterlerini kullanmıştır. Bu karakterler, sanatçının kendisini model alarak hazırladığı çalışmalardır. Gülan, SemaZen[1] adlı çalışmasında, Sufi kültürünü yansıtmaktadır. Sanatçının üç boyutlu animasyonu, semazen olarak tasarlanmıştır. Öncelikle modelin başı içeriden ve dışarıdan görülmektedir. Çalışmada "kırk bir" sayısı önemlidir. Bu sayının Sufi kültüründe özel bir anlamı vardır. Zikir boyunca, Allah'ın adı kırk bir kez tekrarlanır. Animasyonda, beyaz giysili sufi, geleneği hatırlatır. Ancak, teknoloji ve günlük yaşamla ilişkisi, mistisizmin her yerde ve her zaman var olduğunu hatırlatmaktadır.

[1] bkz. "SemaZen" başlıklı metin. Ek–2.

Genco Gülan, SemaZen, Video Animasyon, 2002, Süre: 58"(loop) (Katalog-no15)



T. Melih Görgün, "On My Way" adlı videosunu 2002 yılında, Bangladeş'in başkenti Dakka'da gerçekleştiriien 10. Asya Bienali'nde sergilemiştir. Görgün çalışmasında, araba sileceklerinin yarışıyla anlattığı geçme hırsını ve karşı konulmaz bir yarışma tutkusunu gözler önüne sermiştir. Şeyda Cesur ise aynı etkinlikte yer alan videosunda, kent-modern çağ insanı olarak dilini ortaya koyarken, makineyi yüzleşme aracı olarak birleştirmiş ve kendi görüntüsünden günceler oluşturmuştur (www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=1222 - 33k –).

Kargart, Ocak 2002'de "Yaşamın içinde Yolculuk" adlı bir sergiye ev sahipliği yapmıştır. Mehmet Tekirdağ, körlerle ilgili filminde, gerçekler karşısındaki körleşme durumunun altını ironik bir biçimde çizmektedir. Hakan Akçura 115 dakikalık "Ben Bazen Kafam Kıyakken TV İzlerim!" adlı videosunda, eğlence endüstrisinin bir

travmaya dönüştüğü bir ortamda süperegonun meşru kılınması üzerine eğilmiştir (Anonim 2002a: 12).

Ozan Adam, 16mm formatındaki sessiz filmi "Zymotic-Amaurosis"i 2002 yılında gerçekleştirmiştir. Çalışmayı, "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" başlıklı sergide farklı bir biçimde sergilemiştir. Sanatçı, çalışmada sesi kullanmış ve yirmi altı dakikalık yeni bir kurgu gerçekleştirmiştir. Çalışmanın konusu ile ilgili olarak Şener Özmen:

> "Kafası sargılar içinde elindeki valizle ormanın sık ağaçları arasında çılgınlar gibi koşan adamdan, denizden çıkıp karaya doğru adımlar atan küre kafalı yaratığa kadar, tamtam sesleri arasında, art arda gelen kaymalar, kaydırmalarla konuya vakıf olmaya çalışıyoruz."

şeklinde bir açıklama getirmiştir. Çalışma, sergi başlığı ve konsepti ile uyum içerisinde olan imge ve öğeleri barındırmaktadır (Özmen 2003b).

Ali M. Demirel, "Niye Bu Böyle Oldu?" adlı dev Anti-Propaganda video düzenlemesi ile 2002'de Proje 4L'de gerçekleştirilen "Plajın Altında: Kaldırım Taşları" adlı sergiye katılmıştır. Sanatçı, Türkiye'deki seçim dönemi medyasından aldığı hazır malzemeyi, bağımsız bir video klip haline getirmiştir. Ayrıca, George Bush üzerine kurguladığı savaş karşıtı videosuyla da sergide yer almıştır (Altuğ 2002f).

Muammer Bozkurt, 2003 yılında gerçekleştirdiği "Sanatçının Neliği"[1] adlı çalışmasıyla, videonun sanat alanında farklı bir kullanım biçiminin örneğini vermiştir. Sanatçı, video performans olarak nitelendirilebilecek bu çalışmasında sanatçı kimliğini sorgulamıştır. Sanat sürecini yeniden yaratan sanatçının günümüzde bulunduğu konum irdelenmektedir. Video konferans olarak da nitelendirilebilecek olan çalışmada, Van Gogh'un çalışmalarından bahsedilirken, bir yandan da Van Gogh'un "kendi portresi", sunum yapılan alana, hareketli olarak yansıtılmıştır. Yansıma, kimi zaman sahneye, kimi zaman sunumu gerçekleştiren Muammer Bozkurt'a, kimi zaman da izleyicilerin üzerine düşmektedir. Çalışmada, geçmişten günümüze değişen sanat, sanatçı kimliğinin değişimi ile bağlantılı olarak kurgulanmaktadır.

---

[1] bkz. "Sanatçının Neliği" başlıklı metin. Ek–2.

Muammer Bozkurt, Sanatçının Neliği, Video Performans, 2003 (Katalog-no16)

Ferhat Özgür, 2003 yılında "Katharsis"[1] adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Çalışmada, duş alma eylemi sırasında ağlayan kadınlar görüntülenmiştir. Kadın kimliğine göndermesi olan bir iştir. Kadın toplumda, diğerleri için suç potansiyeli yaratan bir varlık olarak görülmektedir. Tecavüze uğradığında dahi bu durum değişmemektedir. Baştan çıkarıcılığıyla Hıristiyan ve Yunan mitolojisinde de kadın, bazı kötü olayların başlangıç nedeni olarak görülür. Sanatçı videosunda, kadına ait bir eylem olarak nitelendirilen ağlama eylemini kullanmıştır. Yıkanma ve ağlama eylemleri kadın için psikolojik bir arınma yöntemi olarak değerlendirilmiştir.

Ferhat Özgür'ün aynı tarihli bir başka çalışması "Onuncu Yıl Marşı" adını taşımaktadır. Çalışma, 2003 yılında Londra'nın çağdaş sanat mekanlarından biri olan Gallery 291'de gerçekleştirilen karma bir sergide yer almıştır. Ulusal kimlik bağlamında eleştirel bir yaklaşım sergilenmektedir. Türklük, Türk kimliği ve bu kimliğe yüklenen değerler üzerinde durularak bir eleştiri gerçekleştirilmiştir. Onuncu Yıl Marşı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun onuncu yılı dolayısıyla bestelenmiştir. Marş, çok kısa bir

[1] Ferhat Özgür'ün bu çalışması ile ilgili bilgi, sanatçı ile 20 Şubat 2006 yılında gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır. Söyleşi Ek-1'de sunulmaktadır.

sürede Türk ulusunun çağdaşlaşma yolunda ulaştığı yeni noktaları vurgularken gelecekten umutlu bir tablo çizmektedir. Videoda yürümekte olan ayaklar ağır çekimde görülmektedir. Fonda ise bununla çelişkili olarak Onuncu Yıl Marşı'nın ritmik temposu duyulmaktadır. Marşın nakaratındaki "Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri" sözleri eleştirel bir biçimde kullanılmaktadır. İlerlemenin hiç de marşa uygun bir ritimle gerçekleşmediği vurgulanmaktadır (Bal 2005). Çalışma, bir eleştiri getirmekle birlikte kesinlikle alaycı bir bakış taşımamaktadır. Metafor olarak kullanılan marş, ilerleme fikrini vurgulamaktadır.

Ferhat Özgür, Onuncu Yıl Marşı, Video, 2003, Süre:---- (Katalog-no17)

Farklı malzeme ve tekniklerle çalışan sanatçılardan Özlem Sulak, 2003 tarihli video çalışması "Büyüklerine Saygılı Ol" ile 2004 yılında gerçekleştirilen "Yeni Öneriler Yeni Önermeler–12" sergisinde yer almıştır. Sulak'ın ironik videosunda dayak eyleminin sürekli tekrarı bireyselliğin ve bireyin yitimine bir gönderme niteliği taşımaktadır. Çalışma, şiddet, otorite, tahakküm gibi kavramları içerisinde barındırmaktadır (Antmen 2006f).

Özlem Sulak, Büyüklerine Saygılı Ol, DVD, 2003, Süre:---- (Katalog-no18)

2003 yılından itibaren video çalışmaları gerçekleştiren Şener Özmen, çalışmalarında Türkiye'nin güneydoğusunda yaşanan bazı sorunları dile getirmekte ve belli bir coğrafyanın kültürel ve coğrafi öğelerini kullanmaktadır. [1]

Erkan Özgen çalışmalarında, etnik kimlik, merkez ve periferi ilişkisi gibi konuları çoğunlukla, yaşadığı bölge olan Türkiye'nin güneydoğusu bağlamında ele almaktadır. Erkan Özgen'in 2003 tarihli video çalışması "Welat" adını taşımaktadır. Bendi Welat adındaki bir ressamın yaşamına dair bir videodur. Welat, Mardin'in Derik ilçesinde yaşamaktadır. Welat, yaklaşık on beş yıldır Türkiye'deki hemen hemen tüm üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerine girmeye çalışmış ancak "kimliği kabul görmediği" için "yeteneği göz ardı edilmiş"tir (Özmen 2003a: 176–177).

[1] Sanatçının 2003 ve 2004 yıllarında, kimlik sorunsalı bağlamında gerçekleştirdiği çalışmaları V. bölümde yer almaktadır.

Ali Aksakal, 2003 yılında gerçekleştirilen "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" başlıklı sergiye katıldığı ilk videosu "Oyun"da, üzerinde çiviler bulunan bir tahta ve bozuk para ile oynanan bir futbol oyununu metafor olarak kullanmıştır. Video, Mehter Marşı eşliğinde, hızlı çekimde, tahta üzerine çivi çakma sahneleriyle başlar ve çivilerden oluşan Türkiye haritası içerisinde metal para ile oynanan oyunun görüntüleri ile sürer. Türkiye üzerine oynanan oyunlar, etnik kimlik, milliyetçilik gibi kavramların ele alındığı çalışmanın içeriğini Şener Özmen:

> "Oyun üzerine birbiriyle bağlantılı birkaç farklı okuma yapılabilir. İlki, çalışmanın Diyarbakır'da üretilmiş olması, ikincisi, labirent bir platform üzerinde oynanması; girift yapısı ve sınırlarının apaçıklığı, çivinin sözlükteki ikincil anlamında kullanılması; gizlice bildirme, ihbar, gammazlama, daha ileride; dimdik ve ayaküstü bir durumda bekleyen çivilenmiş oyuncularla yürütülmesi, hareketsizlik, ayrılamama durumu ve hiçbir davranışta bulunmama ruh hali, duygusuzluk sarmalında, Türkiye'nin içinde oynanan türlü oyunlara, siyasal çalkantılara, darbe retoriğine ve derin devlete göndermesi, mehter marşını aidiyetleri, kipleri, etnisite, darbe, güç, ırk, soy, sop, iktidarla örülü müzikalitesi, iki oyuncunun yakın plan elleri, oyunu başlatan ve yürüten iki el, bunlar; Ali aksakal'ın sorunsallaştırma haritasında, Oyun'u kötü olan kazansın şiarıyla, kimin kazanıp kimin kaybedeceği bilinmeyen bir siyasal ortama sürüklemektedir."

şeklinde açıklamıştır (Özmen 2003b).

Fatma Akıncı 2003 yılında gerçekleştirdiği "Zılgıt" adlı videosunda, Batman'ın yüksek tepelerinden birinin üstünde çömelmiş durumdadır ve kenti izlemektedir. Kentle az sonra girişeceği hesaplaşma için beklemektedir. Sanatçı, aniden ayağa kalkarak zılgıt çekmeye başlar. Kadının, yaşadığı bölgeye karşı ayakta duruşu ve başkaldırısı söz konusudur. Şener Özmen bu durumu:

> "Biçim ve anlam olarak siyasallaşmış bir zılgıtın azarlayıcı bir etkisi var. Zılgıt gözdağı veriyor ve korkutmaya çalışıyor ya da tam tersi, alkışlıyor, zılgıt çekerek anılıyor."

sözleriyle açıklamaktadır (Özmen 2003b). Küratörlüğünü Halil Altındere'nin üstlendiği "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" adlı sergide yer alan bu çalışmasının konusunu Akıncı;

> "Batman'daki kadın intiharlarını düşündüğüm zaman hep buna tepki vermek için bir şeyler yapmayı istiyordum. Aklıma Cumartesi annelerinin, düğünlerde kadınların çektiği zılgıtlar geldi. Zılgıt bugün kadının toplum içinde çıkarabileceği

> tek ses haline dönüşmüş. Çalışmamda kadın şehre bakıyor, şehir değişiyor. Doğuda şehrin değişmesi daha da zor oluyor. Çünkü erkeklerin bakış açısı daha farklı. Kadın zayıftır aşlayışı var. Yapıttaki kadın yenileceği düşünülürken birden ayağa kalkıyor ve zılgıt çekiyor. Mücadeleye devam edeceğim diyor."

sözleriyle açıklamıştır (Altuğ 2003c: 21).

Cem Gencer'in, 2003 yılında gerçekleştirdiği "Rondo Alla Turca" adlı videosu da aynı sergide yer alan çalışmalardandır. Sanatçı çalışmasında, İstiklal Caddesi üzerinde bir sokak performansçısını ve flüt çalan yaşlı bir dilenciyi montaj teknikleriyle bir araya getirmiştir. Sokak performansçısı, dilinin altına yerleştirdiği bir nesne ile farklı türlerde müzikleri çalabilmektedir. Çalışmada, sokak satıcılarının yaratıcılıkları vurgulanmaktadır (Özmen 2003b).

Burak Delier, "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" adlı sergide yer alan "Bunu Evde Uygulayın" adlı video çalışmasını, 2003 yılında gerçekleşmiştir. Boş zamanlarını tehlikeli uğraşlarla değerlendiren ve gerçekten bir boşluk içinde yaşayan insanın durumunun yansıtıldığı videodaki gerilim Şener Özmen'e göre; "boşluğun boğucu sularında uzunca bir süre boş yere kürek çekmekle" sonlanmaktadır (Özmen 2003b).

Eylül 2003'te Avusturya'da gerçekleştirilen Contact Europe VJ Festival'e Türkiye'den Video Dream takımı katılmıştır. Nurdan Özçin ve Erkin Peprek'ten kurulmuş olan Video Dream, video sanatı çalışmaları ve Özçin'in "Lucid Interval" (Delilikler İçinde Delirmeme Zamanı) adını verdiği hareketli dialarıyla iki buçuk saatlik bir performans gerçekleştirmiştir. Sanatçılar, ekranı bir yansıtıcı olarak kullandıklarını ve onu bezeyerek süsledikierini ifade etmişlerdir. Festivale katılırken sadece renk eklemek için mikseri kullanan sanatçıların gözde objeleri arasında çatal, bıçak, kaşık, makas ve hatta reçel yer almıştır. Her objenin ayrı bir mesajı vardır. İkilinin amacı gözden kaçan şeyleri vurgulamaktır. Çalışmalarında, nesnelerin objektif düzenini bozarak, gündelik hayattaki kullanımlarının dışına çıkarmak ve bildiğimiz görüntülerden farklı olarak algılanmasını sağlamak önemli bir noktadır. Video sanatı adına gerçekleştirdikleri eylemlerinde, iletişim araçlarının, özellikle televizyonun insan üzerindeki etkilerine gönderme yapmaktadırlar. Televizyona hükmederek, televizyon kanalları çıkarıldığında kalan objeyi sanat nesnesi olarak değerlendirmektedirler (Danişmend 2003: 4).

Genco Gülan'ın 2003 tarihli "Tele-rugby" adlı çalışması, su altında televizyon ekranı ile oynanan bir oyun ve onun videosudur. Bu, sanatçının daha önce söz edilen sualtı ile ilgili işlerinden biridir. Çalışmasıyla ilgili olarak Gülan:

> "Oyun kavramı benim için interaktif sanat üzerine Tim Hailey ile beraber yaptığımız araştırmalar, çalışmalar sırasında ortaya çıktı. Bu kavram etrafında robotları kullanarak bir dizi iş ürettim. Burada robotların yerini sporcular aldı. Fakat yine de baş rol eski model bir Grundig televizyonda Yine bu iş benim deniz-su kullandığım bir dizi videomla paralellik taşıyor."

şeklinde konuşmuştur (Bozkurt 2005: 147).

Servet Koçyiğit, "Serbest Tıraş" adlı video çalışmasını, Londra'nın çağdaş sanat mekanlarından Galeri 291'de, küratörlüğünü Gülsen Bal'ın yaptığı ve Ocak 2003'te gerçekleşen "Kısa ve Keskin" adlı uluslararası video ve performans gösterisinde sergilemiştir. Sanatçı çalışmasında, bir çelik fabrikasının ortasına kurulmuş açık-hava berber dükkanında müşterisini tıraş eden berberi göstererek gerçeküstü bir yaklaşım sergilemiştir (Anonim 2003a: 79; 2003b: 14; 2003s: 21).

Roxy Hareket Atölyesi/Beden Hafızası Üzerine Denemeler grubu 1999 yılında kurulmuştur. Zeynep Günsür yönetimindeki grup, performanslar ve performans klipleri gerçekleştirmiştir. Grup, beden ve hareket odağında, disiplinlerarası bir yaklaşımla çalışmalar gerçekleştirmektedir (Bozkurt 2005: 140). Kesişmeler adlı video performans, 2003 yılının Eylül ayında Naz Erayda'nın "Uluslararası Psikoterapi Kongresi"nin açılışı için tasarladığı çalışmadır. Lütfi Kırdar Kongre Salonu'nun sahnesini ve bu sahnedeki büyük perdeyi kullanmışlardır. İstanbul'da var olan farklı kültürlere ait bireylerin hikaye, şarkı ve sesleri ile "kendi kesişmelerini ve teğet geçişlerini" anlatmışlardır (Bozkurt 2005: 141).

Grup, "Ülke" adlı performans filmini, 2003 yılında gerçekleştirmiştir. Çalışmada hem coğrafi anlamda yaşadığımız ülke hem de bireyin kendi iç ülkesi, bir ev sınırları içerisinde hareket, ses ve metin bağlamında ele alınmıştır. Film, Karşılama- Dedikodu-Sohbet, Umarsızlık, Sahip Olma- Bebek, Arada Kalmak-Balkon, Sıkıştırmak, Beklemek, Sorgu, Büyümek, Eşik, İşgal-Göç, Yolculuk, Y(Emek), Uyku, Düş(Üş),

Arayış, Acı(Kmak) bölümlerinden oluşmaktadır. İstanbul'da Boyacıköy mahallesindeki bir Rum evinde gerçekleştirilmiştir (Bozkurt 2005: 145).

Bengisu Bayrak, "XX3. Uluslararası Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi"ne (2004) katıldığı, 2003 tarihli "Fast- İman" adlı belgesel videosunda, dini mesajların günlük yaşamdaki geçerliliğini sorgulamaktadır. Sanatçının, yaşanan ortamdaki bazı göstergelere de göndermeleri vardır. Neo-liberal ekonominin yaşama biçimini nasıl şekillendirdiği konusunun üzerinde durmaktadır. Videoda, İstanbul'da bir caminin giriş kapısı üzerine yerleştirilmiş dijital bir panodan Kur'an ayetleri akmaktadır. (Danon, Lederer, Şenova 2004: 14.)

Ergin Çavuşoğlu çalışmalarında çoğunlukla, çalışmasına konu olan insanların haberi olmaksızın gerçekleştirdiği ve güvenlik kamerası çekimlerini andıran görüntüleri kullanmaktadır. İzleyici, herhangi bir durumu gözetleyen pozisyonundadır. Çavuşoğlu, 2003 yılında hazırladığı bir dizi video ile 50. Venedik Bienali'ne katılmış ve bu çalışmaları ön plana çıkmıştır. Bu üç video çalışmasını sanatçı, Londra'nın kültürel ve etnik açıdan en zengin bölgelerinden biri olan Hackley'de çekmiştir. Olaylara dışarıdan bir bakış geliştirmektedir. Bu bağlamda, olaya dahil olmayan bir kişinin, en küçük bir davranış karşısında bile kesin bir sonuca ulaşmasındaki zorluğu gündeme getirmektedir. Bu çalışmalara konu olan kişiler, sanatçının ve kameranın varlığından haberdar değildir. Sıradan insanların yaşamlarına dair kısa anların görüntüleri, döngüsel bir biçimde uzatılarak kullanılmıştır. "Trails of Smoke"da (Duman Bulutu) bir arabanın içerisinde oturan adam, sigara ya da uyuşturucu olduğundan emin olamayacağımız maddeden yayılan ateşle aydınlanmaktadır. Ne yapıyor olduğu izleyici tarafından hiçbir zaman tam olarak algılanamaz. "Impasse" (Açmaz) adlı çalışmada da aynı belirsizlikler devam etmektedir. Karanlık gecede sokak ortasındaki grubun kavga edip etmediği de bir soru işareti olarak yer almaktadır. "Mountain Bike"da (Dağ Bisikleti) ise, bir çocuk, elindeki bisikleti bir trafik işaretinin üzerine yerleştirmektedir. Çocuğu bu harekete iten nedenin can sıkıntısından kaynaklanan yaratıcılığı mı olduğu yoksa başka bir amacının mı olduğu anlaşılmamaktadır. Her üç filmde de geçilmekte olan yerler mekana dönüşerek, bu mekanda, yani "kent mekanı"nda var olan gerilimleri gözler önüne sermektedir (Saybaşılı 2005: 175- 176).

Ergin Çavuşoğlu'nun, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilediği 2003 tarihli, çok ekranlı video yerleştirmesi "Dolaşıklık"ta, geceyi tarayan helikopter ışıkları görülmektedir. Kamusal olanla özel olan arasındaki farkın, gece ile gündüzün sınırlarının ihlal edildiği alanın temsili söz konusudur (O'Reilly 2003: 97).

Can Altay 2003 yılında, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde gerçekleştirdiği video enstalasyonu "Kağıt Toplayıcıları"nda, kağıt toplayıcılarını çalışırken gösteren bir video yer almıştır. Videonun hemen yanında kağıt toplayıcılarına dair bir slayt gösterisi gerçekleştirilmiştir. Atık kağıtlardan yapılan bir perdede, enstalasyonun yer aldığı odanın içinden bakıldığında, bir animasyonun yansıması görülmektedir. Bir platformun üzerinde, kutuların içine konmuş A4 atık kağıtlar ve tavandan bunların üzerine sarkıtılan zımbalar yer almaktadır. İzleyici kendi seçtiği kağıtları zımba ile birleştirip alabilmektedir. Bu enstalasyonda yer alan video ve slaytlar Ankara'da gerçekleştirilmiştir ve kentin kimliğinin bir parçası olan öğeleri barındırmaktadır (Çalıkoğlu 2005b: 54). Sanatçının bu işinde, kağıt toplayıcıları, sistemin toplama ve arıtma refleksi olarak gözlemlenmiştir. Sanatçı videosuyla ilgili olarak:

> "Video çalışmamda el arabalarıyla şehrin içinde dolaşan çöp toplayıcılarını konu edindim. Bu, eylemin ne olduğuna dair bir çalışma. Buna ne bir tanıtım ne de bir kutsama olarak bakabiliriz, olsa olsa bir yansımadır."

şeklinde konuşmuştur (Anonim 2003o).

Neriman Polat, 2003 tarihinde gerçekleştirdiği "Beni En Çok Annem Babam ve Televizyon Etkiledi" adlı video çalışmasında, televizyon görüntülerini kurgulamıştır. Aile içerisinde yaşananların televizyonda tartışıldığı programların görüntüleri kullanılarak medya eleştirisi de gerçekleştirilmiştir. Televizyon izlenme oranının yüksekliği de bu çalışma kapsamında eleştirilen başka bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Yıldız 2003: 15).

Ömer Ali Kazma, 4 Aralık 2003–10 Ocak 2004 tarihleri arasında "Geriye Kalan" adlı video enstalasyonunu Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde sergilemiştir. Galatasaray futbol takımı oyuncuları ve teknik direktörü Fatih Terim'in video kayıtlarından oluşan otuz dakikalık bir derlemeden oluşan video, on iki ekran ve bir

projeksiyondan oluşan bir video yerleştirme olarak sergilenmiştir. Oyuncular ve teknik direktör, bir yıl boyunca ligde yaşadıkları yolculukta kayda alınmıştır. Çalışmada, futbolun insanların zihnindeki yeri tartışılmaktadır. Futbolu bir ayin gibi düşünmekte, futbol izleyicisini de bu ayinin katılımcıları olarak göstermektedir (www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html).

Ferhat Özgür, 2004 tarihli, "Haftanın Yedi Günü Böyleyim" adlı videosuyla, sanatçının eylemlerini ve çağdaş sanatın düzeneklerini vurgulamak istemiştir. Şener Özmen'in Serbest Vuruş sergisinin katalogunda bu çalışma ile ilgili yorumu:

> "...Ferhat Özgür, yedi gün boyunca muntazaman kırmızı ışıkta bekleyen arabalardan birini gözüne kestirerek, harekete geçiyor. Tüm yapması gereken, kurban-arabanın üstüne zıplayarak basarak, karşıya geçmek, bir anlamda yoluna devam etmek. Bu devam iletisi, çağdaş sanattaki düzeneklere, ilişkiler yumağına. Yol boyunca heyecan verici, moral dengeleyici gelişmeler yaşanıyor olsa bile, bunları iplemeyen birileri hep oluyor. Bedeni akıl ve ruh sağlığını amaçsız bir şekilde tehlikeye atan bu adam, sanatın hayatı değiştirme, izleyiciyi şoke etme vizyonunu hicvederek, kadim çözümsüzlüğünü bir kez daha gözler önüne seriyor... Sanatın gülünç, trajikomik, basit ve neredeyse sıradan meyzular üzerinden fırtınalar kopardığı o müthiş temaşaya davet ediyor. "Sirk" ve "Cambaz" sözcüklerini ayıklıyorum.

şeklinde olmuştur (Özmen 2005a: 80).

Hatice Güleryüz'ün video işlerinde genellikle, ekranda akan görüntüler soyut imgelere dönerek, toplumsal ya da kişisel konulara dikkat çeker. Sanatçının işleri genellikle politiktir. 2004 yılında gerçekleştirdiği "4 İmge" adlı çalışma, çoğunlukla birbirini takip eden, yavaş çekim fragmanlardan oluşmaktadır. İzleyiciyi, yaşamın gerçekleriyle tekrar buluşturmayı ve bunların üzerin üzerine düşündürmeyi amaçlayan çalışma, belleği hareketlendirmek üzerine kurulmuştur. İzleyiciyi yaşanmış olanları düşündürmeye zorlayıp, izleyicinin bunlara dair yeni kurgular oluşturmasını istemektedir (Şenova 2005: 122- 123).

Ergin Çavuşoğlu, 2004 yılında gerçekleştirdiği "Sonsuz Okyanusta Duruş" adlı video enstalasyonunda, Infante Casas adlı bir denizcinin öyküsünü anlatmaktadır. Çalışmada, William Langewiesche'nin "Yasadışı Deniz" adlı kitabından bir bölüm seslendirilmiştir. Burada da Çavuşoğlu'nun çalışmasına konu olan denizcinin yaşadıkları, doğayla olan ilişkisi hissedilmektedir. Ali Akay'a göre; Ergin Çavuşoğlu'nun videosu, Angiosakson inancının anlayışı ile, masal ve gerçeği birbirine bağlaması ve dini kitabı bir macera

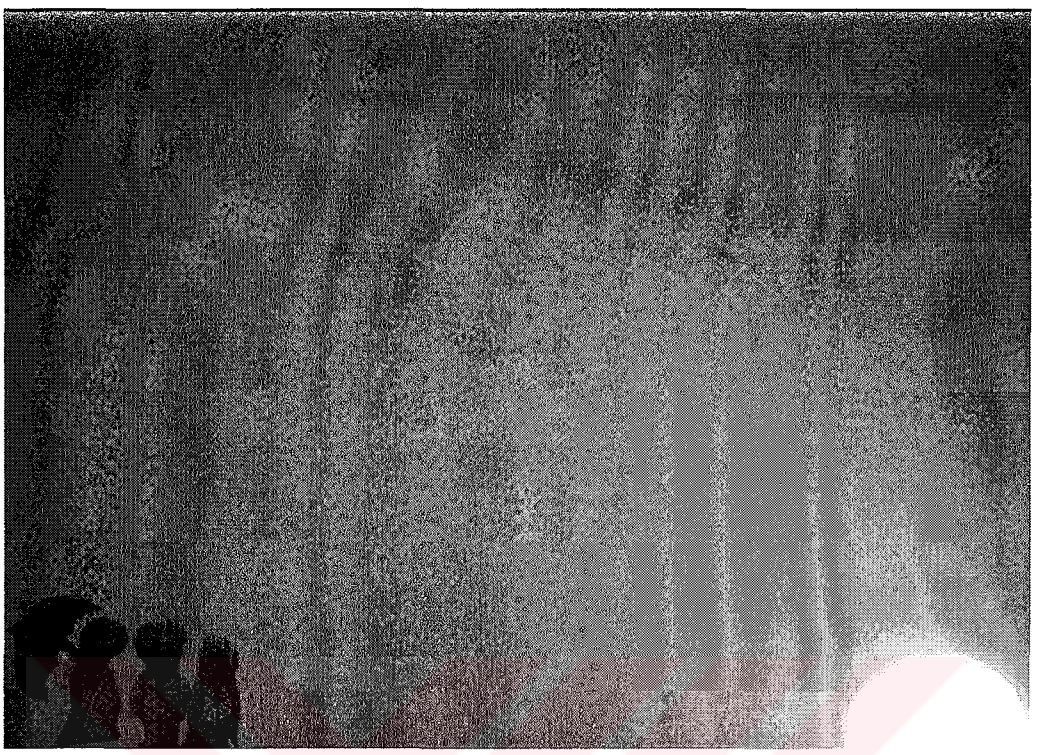
kitabı gibi görmesi bakımından benzerlikler göstermektedir. Akay ayrıca, Çavuşoğlu'nun videolarındaki geçici, uçucu bakışı, Eski Yunan'daki "Theoria" kavramıyla bağdaştırmaktadır. Böylece doğa her haliyle yaşamın bir parçası olmaktadır (Akay 2005b: 19).

Roxy Hareket Atölyesi'nin "Kesişmeler" adlı çalışmasının üçüncüsü, 2004 yılında Roxy'de gerçekleşmiştir. Roxy Hareket Atölyesi'ne dahil kişilerin öyküleri yer almıştır. Dokuz farklı monitör kullanılmıştır. Her sanatçı, kendisiyle ilintili bir temanın yer aldığı monitörün yanında bir performans gerçekleştirmiştir. Herkes kendi monitöründe seçtiği bir imgeyi kullanmıştır. Zeynep Günsür'e göre çalışma, farklı gösterilerin kayıtlarından montaj yapılarak belgelenebilecek, ileride bir filme dönüştürülebilecek süreci karşılayacak bir serinin parçalarıdır. Bütün hikayeler canlı performansın kurgusunda da kesişmektedir. Seyirci, katmanlı, çok odaklı ve dağınık bir yapı ile karşı karşıya kalmıştır (Bozkurt 2005: 141–142).

Erinç Seymen, 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, Halil Altındere'nin küratörlüğünde gerçekleştirilen "Serbest Vuruş" sergisine video çalışması ile katılan sanatçılar arasındadır. 2004 yılında gerçekleştirdiği "İsimsiz" videosunda sanatçı, "tahakküm" ve "şefkat" politikalarını ele almıştır. Sevecen bir despotun, nefret dolu bir düşmandan daha tehlikeli olduğunu vurgulayan videoda, kar maskeli birinin, ellerini ve gözlerini bağladığı bir başka kişiye yedirip içirmesi görülmektedir (Özmen 2005a: 104). Nurullah Görhan, aynı sergiye 2004 yılında gerçekleştirdiği "Bom" adlı videosu ile katılmıştır. Videoda, öfke ve kinden gözü dönmüş olan bombacı, varlık gösterdiği ortama tepkisini, ortamın beyni olarak düşündüğü mekanı havaya uçurarak göstermiştir (Özmen 2005a: 80).

Muammer Bozkurt'un 2005 tarihli çalışması "Kent ve Kimlik" adını taşımaktadır. Bu videoda da, sanatçının videolarında yaygın olarak görülen döngüsel bir görüntü yer almaktadır. Dolunay gökte yükselmektedir ve bu görüntü sonsuza uzanarak devam etmektedir. İstanbul'a ait olan bu görüntüde kent kimliği vurgulanmaktadır. İstanbul, kaotik ortam içerisinde yeniden merkez olmaktadır ve postmodern ortamı yaşayan bir kenttir. Burada da kimliksiz bir kimlik devreye girmektedir. İstanbul artık gece yaşayan bir kent haline gelmiştir ve bununla birlikte bir giz taşımaktadır.

Muammer Bozkurt, Kent ve Kimlik, Video Enstalasyon, 2005 (Katalog-no19)



Seza Paker'in "Exercise" (Uygulama) adlı videosu, Ali Akay ve Young Chul Lee'nin küratörlüğünde, Kore'de, 17 Aralık 2004–16 Ocak 2005 tarihleri arasında düzenlenen "Refran: Odysseus, Balkan-Okinawa-Korea" adlı sergide yer almıştır. Savaş karşıtı olan bu video çalışmasında, perdeden yansıtılan dudak ile Kurt Schwitters'in Ursonat'ını[1] yeniden yorumlamıştır. Bir Japon Rap grubunun savaş karşıtı şarkısının sözleri de kullanılmıştır (Pelvanoğlu 2005: 25).

Ali M. Demirel 22 Aralık 2004–29 Ocak 2005 tarihleri arasında, İstanbul Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde, Levent Çalıkoğlu'nun küratörlüğünde gerçekleştirilen "Hırsız Kent" adlı sergiye, 2004 tarihli "100$" adlı animasyon videosu ile katılmıştır. Bu çalışma, kent ve vazgeçilmez nesne para üzerine şekillendirilmiştir. Çalıkoğlu sanatçının çalışmasını:

> "Demirel'in trajik bir aşk hikayesine sahne olan videosu, yeryüzünde varlığı artık küresel bir vakaya dönüşen para birimi. Büyük metropollerin anıtsal temsili

[1] Schwitters, Ursonat adlı çalışmasını ilk versiyonunu 1922'de tasarlamış ve hayatı boyunca bu konu üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Bu bir performanstır ve ses kayıtları da vardır. Defalarca tekrarlanmış bir çalışmadır.

> sembolleri vardır. İstanbul'u yüz dolardan daha iyi temsil edecek başka kaç imge önerilebilir?"

şeklinde yorumlamıştır (Bozkurt 2005: 302).

Gülçin Aksoy'un 2005 yılında "Tur"[1] adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Sanatçı burada, sadece kadınlardan oluşan bir grubun düzenlediği bir turdaki otobüs yolculuğu sırasındaki izlenimlerini yansıtmaktadır. Genellikle ayrıntı çekimlerinin yer aldığı işte, kadınların özgürlük alanları konusu ele alınmaktadır. Sadece kadınların bulunduğu bir ortam olduğundan, kadınlar özgür bir biçimde davranmaktadırlar. Erkeğin olmadığı bir ortamda erkek iktidarının da olmaması, kadınların böyle bir özgürleşmeyi yaşamalarına sebep olmaktadır. Kadınların yolculuk sırasındaki dansları erotizmi de içerisinde barındırmaktadır. Bir duygu boşalması durumu söz konusudur.

Aksoy'un 2005 yılında gerçekleştirdiği bir başka videosu "Allah Aşkına"[2] adını taşımaktadır. Bu videosunda sanatçı, bu coğrafyada yaşayan insanların kimliklerinin bir parçası haline gelmiş olan davranış kalıplarını ele almıştır. Dolayısıyla, kimlik konusuna, kültürel kimlik bağlamında yaklaşmıştır. Videodaki kadın oyuncular, birbirlerine sürekli nazik davranarak birbirleri için sürekli bir şeyler yapmaya çalışmaktadır. Birbirlerine ikramlarda bulunmaya, gittikleri mekanda hesabı ödemeye çalışan kadınlar, diğerini engelleyebilmek için "Allah Aşkına" deyimini kullanmaktadırlar. Sanatçı, Türkiye'de yaşayan insanların çoğunda bulunan bu tür bir davranış kalıbına eğlenceli bir gözle bakmaktadır.

Şehnaz Demirel, 22 Mart–5 Nisan 2005 tarihleri arasında Zeynep Yasa Yaman'ın küratörlüğünde gerçekleştirilen "Çok Kültürlü Kimlik, Kültürel Miras, Sanat, İmge" sergisinde, kimlik konusunu beden üzerinden değerlendiren "Teknoloji ve beden" adlı video enstalasyon çalışmasıyla yer almıştır. Teknolojinin gelişimiyle bedenin sanallaşması ve buharlaşması üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışmadır. Aynı sergide yer alan genç isimlerden Ayrin Ersöz de benzer bir yaklaşımla kimlik konusunu

---

[1] Sanatçının bu çalışması ile ilgili bilgi, sanatçı ile 29 Aralık 2005 tarihinde gerçekleştirilen ve Ek-1'de sunulmuş olan söyleşiden alınmıştır.

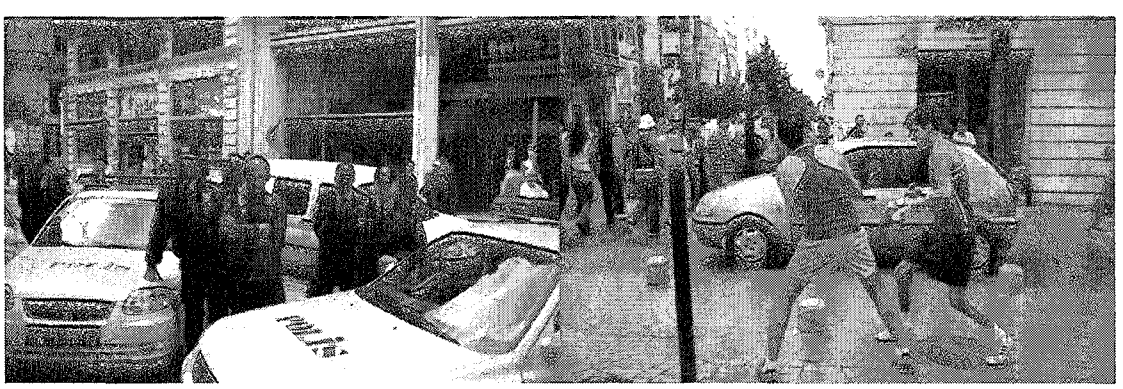
[2] Sanatçının bu çalışması ile ilgili bilgi, sanatçı ile 29 Aralık 2005 tarihinde gerçekleştirilen ve Ek-1'de sunulmuş olan söyleşiden alınmıştır.

sorgulamıştır. "Bedenin Hareketlerinin Nesnedeki İzi" adlı bu çalışma, beden hareketi ve bunun kimliği nasıl ortaya koyduğu üzerinedir. Gökmen Kasabalı ise aynı sergiye, adı geçen diğer iki isimle benzer bir biçimde, "Sınırlar-Bedenin Sınırları" başlıklı videosuyla katılmıştır. Hem coğrafi sınırlara hem de bedenin ve hareketin sınırlarına göndermede bulunmaktadır. Nilgün Tosun, "Yabancılar" adlı video çalışmasında, Türkiye'de yaşayan yabancıların Türkiye'yi seçme nedenleri üzerinde durmuştur. Kültürler arasılık ve global dünyada "yabancı" olmak, videonun vurguladığı diğer konulardır. Volkan Aslan'ın sergide yer alan çalışması, kimlik bunalımı, arayışlar ve gelenek konuları üzerine yoğunlaşmaktadır (Yaman 2005a: 26–141).

Hatice Güleryüz'ün 2005 tarihli videosu "Olağan Şüphelileri Yakalamak", "Yunus" olarak adlandırılan motosikletli polis timlerinin gösterilerinin yer aldığı bir çalışmadır. Bir şarkıcının, bu polis timinin üniforması ile şarkı söylerken çekilmiş görüntülerinin ardından, motosiklet üzerinde başlayan akrobasi gösterileri ve namlunun ucundaki karanfillerle, halkın dostluk, güven, sevgi ve sempatisinin pekiştirilmesi hedefini, ironik bir dille gözler önüne sermektedir (Özmen 2005a: 88- 92).

Halil Altındere 2005 tarihli video çalışması "Miss Turkey"de, İstanbul Beyoğlu'ndaki İstiklal Caddesi'nin günlük işleyişini kesintiye uğratmış ve hayali bir yaşayışı canlandırmıştır. Videoda yer alan absürt sahnelere karşın çevredeki diğer insanlar, şüpheci, şaşkın ve çabuk bakışların ardından yürümeye devam etmektedirler. Kentin merkezi gibi algılanan bu caddeye methiye niteliğinde bir çalışmadır (Kortun 2005: 87).

Halil Altındere, Miss Turkey, DVD, 2005, Süre: 6'30" (Katalog-no20)



Hatice Güleryüz 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ne 2005 tarihli "Tuhaf Yakınlıklar" adlı videosuyla katılmıştır. Çalışma, İstanbul'u farklı bir dille anlatmaya çalışmaktadır. İstanbul'un yolculuğunu, aynı anda hem duygusal hem pornografik, hem güncel hem tarihsel, hem cesur hem de utangaç bir yaklaşımla anlatmaktadır (Golding: 2005: 67).

Hatice Güleryüz, Tuhaf Yakınlıklar, Video, 2005, Süre: 18' (Katalog-no21)

Ahmet Öğüt'ün 20 Aralık 2005–28 Ocak 2006 arasında gerçekleşen "Arka Oda: Absalon" başlıklı sergide üç video işi yer almıştır. "What a Lovely Day" (Ne Hoş Bir Gün) ve "Cut it Out" (Kes Şunu) adlı iki video çalışması, neden sonuç ilişkilerini barındırmaktadır. Kurgulanmış gerçek durumların yansıtılması söz konusudur. Öğüt'ün videosu "Death Kit Train" (Ölü Teçhizat Treni) de bu sergi kapsamında ilk kez Platform'da izlenmiştir. Çalışma ismini, "Cul de Sac" adlı bir müzik grubunun şarkısından almıştır (Öğüt 2005). Sanatçı, bu videosunun adı ile ilgili olarak:

> "Kıymetten düşmüş endüstriyel yahut askeri dev araçları taşıyan trenler bunlar. Bir çeşit hamal gibi; fakat gereğinden güçlü bir hamal. Bir tabutu taşıyanlar da gereğinden fazladır. Bunun nedeni artık taşınan şeyin dünyevi bir şey olmaması, başka bir şeye dönüşmüş olmasıdır."

şeklinde konuşmuştur. Videodaki araba başlangıçta kendi gider gibi gözükmektedir. Ancak daha sonra arabayı itenler görülmekte ve onların birbirlerini de itiyor olduğu farkedilmektedir. Arabayı itenler yeterli olacağı halde, arkadan gelenlerin de birbirini itmesi bir çaresizlik ve başarısızlık hikayesinden daha fazlasını içermektedir. Sanatçıya göre; arabayı itenleri birbirine bağlayan duygu ise tüm olumsuzluklara ve gerçekleşme olasılığının azlığına rağmen ortak bir düş kurabilmeleridir (Öğüt 2006).

Ahmet Öğüt, Death Kit Train, Video, 2005, Süre: 2'50" (Katalog-no22)

Kezban Arca Batıbeki'nin "I Shot Andy Warhol in İstanbul" adlı video çalışması, aynı adı taşıyan bir sergiyle, Proje 4L'nin Artvarium bölümünde, 15 Eylül–5 Kasım 2005 tarihleri arasında yer almıştır. Çalışma, "İstanbul ve Pop Art nasıl dört mevsimle birleşir?" sorusunun görsel yanıtını içermektedir. Andy Warhol, bir ikon gibi hareketsiz olarak ön planda durmakta ve arka planda vapurlar, bulutlar, kuşlar hareket etmektedir. Ayrıca, mevsimler aracılığıyla hayatın döngüselliğini göstermektedir. Çalışmada dört mevsim, kırmızı, yeşil sarı ve gri ile filtrelendirilmiş görüntülerle yansıtılmaktadır (Akay 2006).

Nezaket Ekici'nin "Ulusal Marşlar" adlı performans videosu 9 Kasım 2005–7 Ocak 2006 tarihleri arasında, Proje 4L'nin Artvarium bölümünde gösterilmiştir. Sanatçı, çalışmasında kimlik ve vatandaşlık kavramları, farklı kültürleri de içinde barındıran bir yaklaşımla yer almaktadır. Sanatçı, Almanya'da yaşayan bir Türk sanatçı olarak, Alman ve Türk milli marşlarının söz ve müzikleriyle bir kolaj gerçekleştirdiği videosunda, sosyal ve politik konulara göndermede bulunmaktadır (Anonim 2006b).

18 Eylül 2005–8 Ocak 2006 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Çekim Merkezi" adlı sergiye Gülsün Karamustafa, "Meydanın Belleği" adlı işi ile katılmıştır. Çalışmada bellek konusu ön plana çıkmaktadır. Bellek, kişisel, kültürel ve toplumsal bellek bağlamında ele alınmıştır. Kamusal ve özel alanda yaşananlar, geçmişi gündeme getirmek, hafızalarda canlandırmak için kullanılmıştır. Kamusal ve özel alan, iki ayrı ekranda bir arada, eşzamanlı olarak gösterilmiştir (Sarıoğlu 2005: 16).

5. VİDEO SANATINDA KİMLİK SORUNSALI VE TÜRK SANATÇILARDAN BİR SEÇKİ

1990 sonrasında bazı Türk sanatçılar, kimlik sorununu çeşitli bağlamlarda dile getirmek için video sanatını bir anlatım yolu olarak benimsemişlerdir. Kimlik konusu, Türkiyeli sanatçılar arasında en çok etnik kimlik, göç ve cinsiyet kavramları bağlamında ele alınmıştır. Ancak hepsinin ortak noktası aidiyet duygusunu barındırmasıdır. Bireyin başkalarıyla ortak noktaları, onun bazı açılardan belli bir gruba aidiyet duygusu beslemesine neden olmaktadır.

Kimlik konusunu göç kavramı bağlamında ele alan sanatçılar; Esra Ersen, Gülsen Bal, Hüseyin Çağlayan ve Gülsün Karamustafa'dır. Bu sanatçılar, göçmenlik konusu üzerinden, göçmen kimliğini ve aidiyet duygusu ile birlikte, göçmenler için önemli hale gelen ulusal kimlik konusunu ele almışlardır. Ancak ulusal kimlik konusu, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa ve Hüseyin Çağlayan'da daha belirgin biçimde görülmektedir. Göç kavramı, Gülsen Bal'ın video çalışmalarında ise "öteki" kavramı ile bağlantılandırılarak ele alınmaktadır. Bir göçmenin farklı bir ülkede nasıl ötekileştirildiği üzerinde durmaktadır. Adı geçen diğer sanatçılardan farklı olarak Gülsen Bal'da ulusal kimlik konusu ön plana çıkmamaktadır.

Kimlik konusuna bir başka yaklaşım biçimi olan cinsiyet, en belirgin biçimde Canan Şenol'un çalışmalarında görülmektedir. Canan Şenol, ağırlıklı olarak kadın kimliği konusunu ele almıştır. Toplumsal roller ve iktidar odakları konusu da, feminist bir slogan olan "özel hayat politiktir" sloganı bağlamında ele alınmıştır. Kutluğ Ataman ise cinsiyet konusunu marjinal kimlikler bağlamında ele almıştır. Esra Ersen ve Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında da kadın kimliği konusu zaman zaman sorunsallaştırılmıştır. Gülsün Karamustafa, cinsiyet konusu üzerinde, marjinal kimlikler bağlamında da çalışmıştır.

Berat Işık, Şener Özmen ve Fikret Atay'ın çalışmalarında ise, belli bir coğrafyaya ait olma bakımından etnik kimlik konusu gündeme gelmektedir. Etnik kimlik doğrudan doğruya ele alınmamakla birlikte, belli bir etnik kimliğin kültürü, alışkanlıkları,

yaşadığı bölge ve bu bölgede yaşanan olumsuzluklar bağlamında sorunsallaştırılmıştır. Savaş ve yoksulluk, bu çalışmalarda önemli iki metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Belli bir etnik kimliğe ait olan dil de bu çalışmalarda etnik kimliği vurgulamaktadır. Ayrıca öteki kavramı da bu çalışmalarda ön plana çıkmaktadır.

5. 1. KUTLUĞ ATAMAN

Sinema kökenli bir sanatçı olan Kutluğ Ataman, 1997–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği sekiz video çalışmasında kimlik konusunu cinsiyet, toplumsal roller, etnik kimlik ve ırkçılık, "öteki" kavramı gibi birçok farklı açıdan ele almaktadır. Sanatçı, kendi uzantısı olarak gördüğü insanların kimliklerini kameranın önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Ataman, bütün işlerinde kendi hayat deneyimlerinden yansımalar sunmaktadır. Başka insanların portrelerini yansıtıyormuş gibi görünmekle birlikte, aslında kendi otobiyografisini sergilemek istemektedir (Sönmez 2002b: 6).

Sanatçının "Fasit Daire" adlı çalışması, etnik kimlik ve ırkçılık bağlamında ele alınması gereken bir çalışmadır. Bu çalışmada "öteki" kavramı da dikkati çekmektedir. "Ruhumu Asla" ve "Peruk Takan Kadınlar", cinsiyet ve toplumsal roller bağlamında dikkat çeken çalışmalardır.

Ataman, işlerinde genel olarak insanların iç konuşmalarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sanatçı kendi sözleriyle bunu şöyle ifade etmektedir:

> 'Bütün bu insanlar benim var oluş biçimlerim. Konuştuğum insanlarla resmiliği kırabilmemin tek yolu, benim de onlar gibi olduğum hissinin ya da gerçeğinin kurulması ve ortaya bir konuşma çıkması.' (Altunok 2002a: 13).

Ataman'ın işlerinde bireyler kendi kimliklerini yansıtırken, aslında sanatçının kimliğini de yansıtmaktadırlar (Bal 2003: 38). "Semiha b. unplugged" ve "Veronica Read'in Dört Mevsimi" sanatçının çalışmalarının bu yönünü yansıtan örnekler olarak dikkat çekmektedir.

Kimliği oluşturan farklı yapılarla, kimliğin parçalardan oluşması fikri, sanatçının işlerine yön vermiştir. Bu yaklaşımın açıkça görüldüğü "1+1=1" adlı çalışmada, parçalanmışlık yerleştirme tekniğinde de hissedilmektedir. Sanatçının diğer çalışmalarının yerleştirmeleri de bu durumu vurgulayıcı nitelikte ve çok ekranlıdır. Bu parçalanmışlık duygusu, "Semiha b. Unplugged" adlı çalışmada, işin kesintisiz olarak izlenemeyecek uzunlukta oluşuyla sağlanmıştır.

5. 1. 1. Semiha b. Unplugged, 1997, Video, 7'42

Kutluğ Ataman, video çalışmalarına 1997 yılında, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmek üzere gerçekleştirdiği ve Semiha Berksoy'un yaşamını konu alan belgesel tadındaki "Semiha b. Unplugged" ile başlamıştır (Anonim 1998b: 12). Sanatçı, bu çalışmayı Berksoy ile ortaklaşa bir çalışma olarak değerlendirmiş, kendi yarattığı çerçeveyi Berksoy'un doldurduğunu söylemiştir. Arka planda Ataman'ın sesi duyulmakta, zaman zaman da Berksoy, Ataman'a müdahale etmekte ve böylece ikili arasındaki ilişki vurgulanmaktadır. Yönetmenin kendi kimliği de işe yansımaktadır. Semiha Berksoy'un da yönlendirmesi ve önceki çalışmaları doğrultusunda oluşturulan Anka Kuşu konsepti, dokuz bölümlük bir yapı içerisinde izleyiciye sunulmuştur. Semiha Berksoy, daha önceki yazılarında ve resimlerinde anka kuşu konseptini kullanmıştır. Bu doğrultuda, Ataman'ın videosunda da Berksoy'un kostümü, bu efsanevi masal kuşunu anımsatacak biçimde tasarlanmıştır.

Kutluğ Ataman, Semiha b. Unplugged, Video, 1997, Süre: 7'42" (Katalog-no23)

Sanatçı, izleyicisine Semiha Berksoy'un gerçeğini değil, kendisinin Semiha Berksoy ile olan ilişkisini göstermek istemiştir (Koyuncuoğlu 1997: 12). Semiha Berksoy kameranın önünde kendisini yeniden kurgulamıştır. Ataman'ın amacı, Berksoy'u belgelemek değil, Berksoy'un kendi kişiliğini yansıtmaktır (Çalıkoğlu 2005: 70). Çalışmada, Türkiye'de sanatın, düşüncenin ve kadının özgürleşme mücadelesinin yanı sıra, modernleşen dünyada bireyin var oluşu ve kimlik oluşumu ile birlikte yaratıcılık tutkusu da hissedilmektedir (Kuyaş 1997: 20). Kamera, sanatçının kimliğine bürünmüştür. Semiha Berksoy, sanatçı ile diyalog içerisindedir. Kamerayla, sanatçı ile konuşuyormuş gibi iletişim kurmaktadır. Çalışma, kapalı bir mekanda, Semiha Berksoy'un odası gibi düzenlenmiş bir alanda gerçekleşmiştir. Çekim planları çeşitlilik göstermektedir.

5. 1. 2. WWWW (Peruk Takan Kadınlar), 1998, Video Yerleştirme

Ataman'ın 48. Venedik Bienali'nde gösterilen, 1998 tarihli işi "WWWW" da (Peruk Takan Kadınlar), çeşitli sebeplerle peruk kullanmak zorunda olan dört kadınla yapılan röportajlardan oluşmaktadır (Tözer 1999: 5). İlk kadın, 12 Mart döneminde terörist olduğu düşünülen, 'Hostes Leyla' adıyla bilinen Melek Ulagay'dır ve polisten kaçarak yaşayan bu kadın, kimliğini gizlemek için peruk kullanmaktadır. İkinci kadın, başörtüsünün üzerine peruk takarak üniversiteye devam eden bir öğrencidir. Bu kadının kimliğinin gizli kalabilmesi için video çalışmasında görüntüsü kullanılmamıştır. Siyah ekranın fonunda sadece sesi duyulmaktadır (Tözer 1999: 5). Üniversite öğrencisi olan kadın, kullandığı peruğun, kendi kimliğini kaybetmesine neden olduğunu düşünmektedir. Kendi kendisini bile tanıyamadığını ifade etmiş ve kendisini, geçici olarak bir maske takmış gibi hissettiğini söylemiştir (Kaplan 2001: 7). Üçüncü kadın, göğüs kanseri olan ve kemoterapi sonucu saçı dökülen gazeteci Nevval Sevindi'dir. Burada Sevindi, peruk takarak, kadınlığı için bir eksik olarak gördüğü 'saçsızlık'ı nasıl gizlediğini, kadın kimliğinin bu hastalık sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde bu durumdan dolayı yaşadıklarını ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır. Sevindi, söyleşinin bir bölümünü hastanede, bir bölümünü ise, tüm sırların döküldüğü ve kadınlara dair bir mekan olan kuaförde gerçekleştirmiştir. (Tözer 1999: 5). Nevval Sevindi örneğinde ise, kadını toplumsal açıdan yeniden tanımlama ve 'kadın' kimliğini

beyninde hissetme durumuyla, kadın kimliğini koruma söz konusudur (Altuğ 2002c: 7). Dördüncü kadın, transseksüel, feminist aktivist Demet Demir'dir. Onun için peruk, cinsiyet tercihinin ve başkaldırısının nesnesi haline gelmiştir. Dördü de yan yana, aynı anda projeksiyonla gösterilmiştir ve her biri kırk beş dakika ile bir saat aralığında değişen sürelerde devam etmektedir (Tözer 1999: 5). Ataman, sesi geriye alarak, dört kareden ayrı ayrı duyulmasını istemiş ve kendi montajını yapan izleyicinin beşinci kareyi oluşturmasını sağlamaya çalışmıştır (Altunok 2002a: 13). Çalışmada genellikle yakın plan çekimler kullanılmıştır. Kamera, sanatçının ve izleyicinin kimliğine bürünmüş gibidir ve çalşmaya konu olan kişiler, sanatçı ve izleyenle sohbet ediyormuş gibidir. Sanatçı, birbirinden farklı hayatlar yaşayan ve 'peruk' ortak paydasında buluşan bu dört kadını ele alarak, Türkiye'deki kadın öznesine değinmiştir. İlk iki kadın, peruğu bir varoluş nesnesi olarak kullanmıştır. Kendi kimlikleri dışında kimliklere bürünerek, kendi varoluşlarını sürdürmeye çalışan kadınlar söz konusudur. Dördüncü kadında ise, cinsel kimlik mücadelesi hissedilmektedir (Altuğ 2002c: 7).

Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, Video Enstalasyon, 1998 (Katalog-no24)

Videoda ele alınan bu dört kadın, kullandıkları perukla, yeni varoluşlarını, kimlik değiştirme zorunluluklarını ya da kimliksizleşme süreçlerini yansıtmaktadır. Ayrıca,

kişiliklerini, kimliklerini ve inanışlarını gizlemekle birlikte, gerçek kimliklerini bu yolla korumaktadırlar da. Böylece izleyici, toplumsal baskı, iktidar, toplumsal cinsiyet, toplumsal kurallar, yaptırım, önyargı kavramları üzerinde yeniden düşünmeye zorlanmaktadır (Altunok 2002a: 13). Bir metafor olarak kullandığı peruğa mecazi işlevler yükleyerek sanatçı, kimlik üretiminin genelleştirilmiş biçimlerinin ötesinde, seçilmiş kimliğin yaratımını ve kimliğin maskelenmesini tarihsel ve ideolojik bir açılımla sergilemektedir (Bal 2003: 37). Sanatçı, bu işte yer alan dört kadının hayatında, kendi hayatından izler bulmuş ve bunları yansıtmak istemiştir. Kadınlar bir açıdan da sanatçının otoportresini oluşturmuştur (Çalıkoğlu 2005b: 71).

5. 1. 3. Ruhumu Asla, 2001, Video Yerleştirme

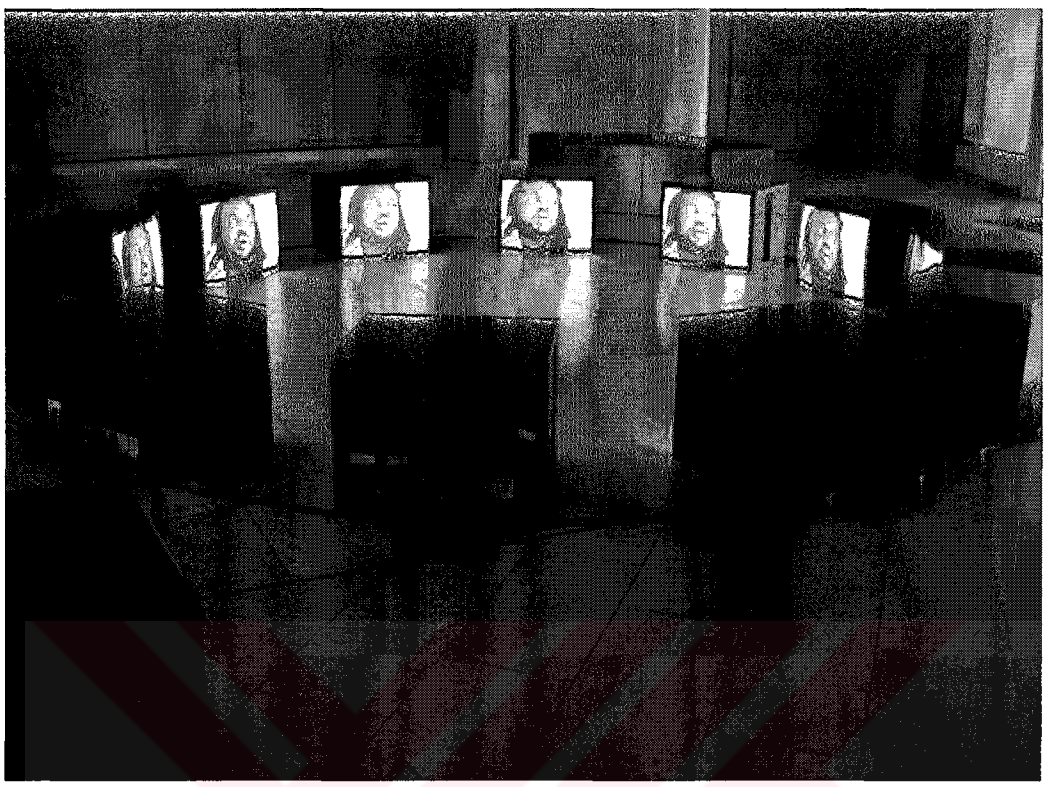
"Ruhumu Asla" (2001) adlı işinde sanatçı, bir travestinin kimlik değişimini ve bunalımını işlemiştir. Cinsiyet, marjinal kimlikler, ötekileştirme gibi kimlikle ilintili birçok kavramı içinde barındıran bu çalışmada, Travesti Ceyhan Fırat'ın var oluşu, Türkan Şoray üzerinden sorgulanmaktadır. Türkan Şoray ile yapılan bir röportajdan alınan 'Sen Gerçek misin?' sorusunu kullanan Ataman, aynı sorunun seyirciler tarafından Ceyhan Fırat'a da sorulmasını istemiştir. Travesti Ceyhan Fırat'ın, Türkan Şoray'ın kimliğine bürünme isteği de dikkati çekmektedir. Sanatçı görüntüleri parçalayıp, altı ayrı odaya yerleştirerek sunmuştur. Altı ekranda yansıtılan, travesti Ceyhan'ın kendini güzel bir diva olarak nasıl yeniden tanımladığıdır. İzleyici, onun geçmiş yaşamını yeniden kurarak öğrenmektedir. Sanatçı, diğer işlerinde olduğu gibi burada da montaj ve öykü kurgusu ile ilgili bir sorgulama gerçekleştirmiş ve izleyicinin kendi kurgusunu yapmasını istemiştir (Ataman 2001: 113–114). Çalışmada, çekim planları çeşitlilik göstermektedir. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi, kamera, sanatçının kimliğine bürünmüştür. Ceyhan Fırat, sanatçı ve izleyici ile konuşuyormuş gibidir.

Kutluğ Ataman, Ruhumu Asla, Video Enstalasyon, 2001 (Katalog-no25)

5. 1. 4. Fasit Daire, 2002, Video Yerleştirme

Ataman, "Fasit Daire" (2002) adlı işinde, kimlik konusunu, ırkçılık temelinde ele almaktadır. Buradaki karakter, Alman toplumunda yaşayan bir yabancıdır ve topluma tam anlamıyla dahil olamamıştır. Bu çalışmada "öteki" kavramı da devreye girmektedir. Bir topluma sonradan dahil olmuş bir bireyin nasıl ötekileştirildiği ve dışlandığı vurgulanmaktadır (Bal 2003: 37). Entegre olamama durumu, "öteki" konumundaki kişinin anlattığı hikayeler üzerinden yansıtılmaktadır (Anonim 2002n). Diğer işlerinde olduğu gibi sanatçı, birden çok monitör kullanarak sergilemeyi seçmiştir. Bir kısır döngüyü anlatabilmek için ekranlar daire olarak yerleştirilmiştir (Bal 2003: 37) . Karakterin görüntüsü yakın planda alınmıştır. Karakter, kameraya öykülerini anlatmaktadır.

Kutluğ Ataman, Fasit Daire, Video Enstalasyon, 2002 (Katalog-no26)



5. 1. 5. Veronica Read'in Dört Mevsimi, 2002, Video Yerleştirme

Kutluğ Ataman'ın 2002 tarihli işi "Veronica Read'in Dört Mevsimi"ndeki çiçek soğanlarıyla yaşayan kadın da, aslında sanatçının kendi obsesif yönünü yansıtmaktadır. Sanatçı, bu işinde ilk defa konu olarak bir İngiliz'i seçmiştir. Kendisi de çiçek soğanları konusunda takıntı yaşamakta olan sanatçı, internet üzerinden yaptığı bir arama sonucunda tesadüfen ulaştığı Veronica Read ile çiçek soğanı koleksiyonunu genişletmek amacıyla tanışmıştır. Ancak, tanışmaya gittiğinde, evde bulunan diğer kişiler tarafından, bir yabancı olduğu için ötekileştirildiğini fark etmiş ve buna karşılık kendisi de bir karşı ötekileştirme gerçekleştirmek istemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada sanatçının kendi kimliğinin yanı sıra öteki kavramı da devreye girmiştir. Öteki olarak algılandığı bu ortamda sanatçı, aslında kendisini ötekileştireniere, ilgi alanları ve yaşam biçimiyle "öteki" olmadığını göstermek istemiştir (Sönmez 2002b: 6). Ataman çalışmasının farklı bölümlerini, bir odaya yerleştirilen dört ayrı şeffaf yüzey üzerine

yansıtarak sergilemiştir (Anonim 2003c). Çiçekleri komposizyonun merkezine yerleştiren, derinlikli çerçeveler kullanılmıştır. Yakın plan çekimler ağırlıktadır.

Foto. 61. Kutluğ Ataman, Veronica Read'in Dört Mevsimi, Video Enstalasyon, 2002 (Katalog-no27)

5. 1. 6. 1+1=1, 2002, Video Yerleştirme

Sanatçı, 2002 yılında, '"1+1=1" adlı işini gerçekleştirmiştir. 8. İstanbul Bienali'nde gösterilen bu iş, 50 dakikalık iki DVD'den oluşmuştur ve ikisi eş zamanlı olarak, yan yana gösterilmiştir (Anton 2003: 117). Sanatçı, Kıbrıs Sorununa, aynı kişinin geçmişini iki farklı biçimde yorumlayarak bakmaya çalışmıştır (Anonim 2003c). Kıbrıs'ın güneyinde yaşayan Kıbrıs Türkü, şair ve yazar Neşe Yaşın'ın anlatılarını yansıtmaktadır (Saybaşılı 2004: 77). Sanatçı çalışmasının konusunu:

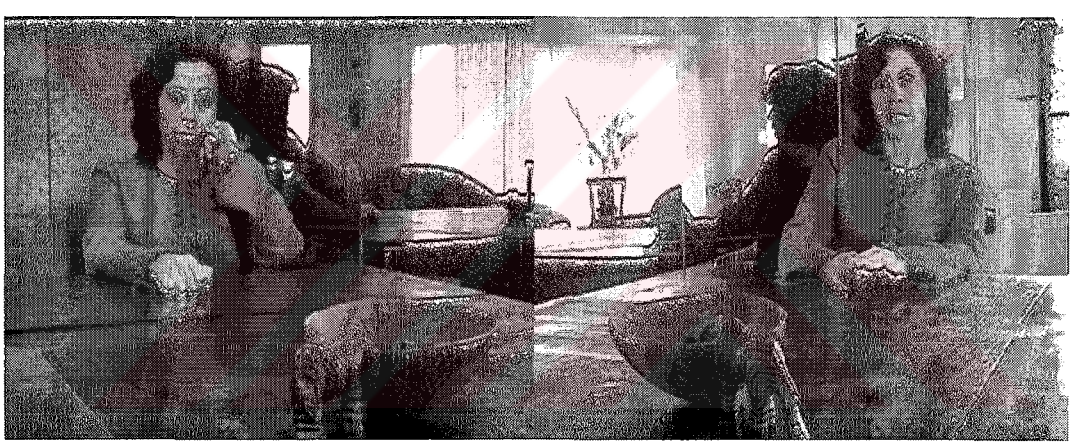
> "Çalışmam özelde Rum ya da Türk tarafının bölünmüşlüğünü anlatıyor, Neşe Yaşın'ın gözüyle. Doğduğundan itibaren iki ayrı ekrandan iki ayrı hikâye anlatılıyor. İlk hikâyede, Rum milislerinin evlerini sarıp ateş açması ve babasının tutuklanması, annesinin bir hastanede doğum yapması ; ikincisinde ise 1974 Türk

> askeri girişiminden sonra Kuzey'deki baskı ortamı ve Kıbrıslı olarak yaşadığı haksızlıklar ve bundan nasıl kaçtığı konu ediliyor."

sözleriyle ifade etmektedir (Anonim 2003c).

Bu işte sanatçı, ikiye bölünmüş kimliği ele almaktadır. Kimliğin aslında değişik formlar alabilen bir yapısı olduğunu anlatmaktadır. Videodaki kadın, köşede duran bir masanın başında oturmaktadır ve arkasında parçalı aynalar vardır. Görüntüde kırılmalar ve değişik yansımalar oluşmaktadır. Kimliğin parçalanmış yapılardan oluştuğu fikri kullanılmıştır. Bir insanın kimliğini oluşturan farklı yapılar vurgulanmak istenmiştir. Ayna, sanatçı için, kimliğin görsel bir yanılsaması olmuştur (Çalıkoğlu 2005b: 72–75).

Kutluğ Ataman, 1+1=1, Video Enstalasyon, 2002 (Katalog-no28)

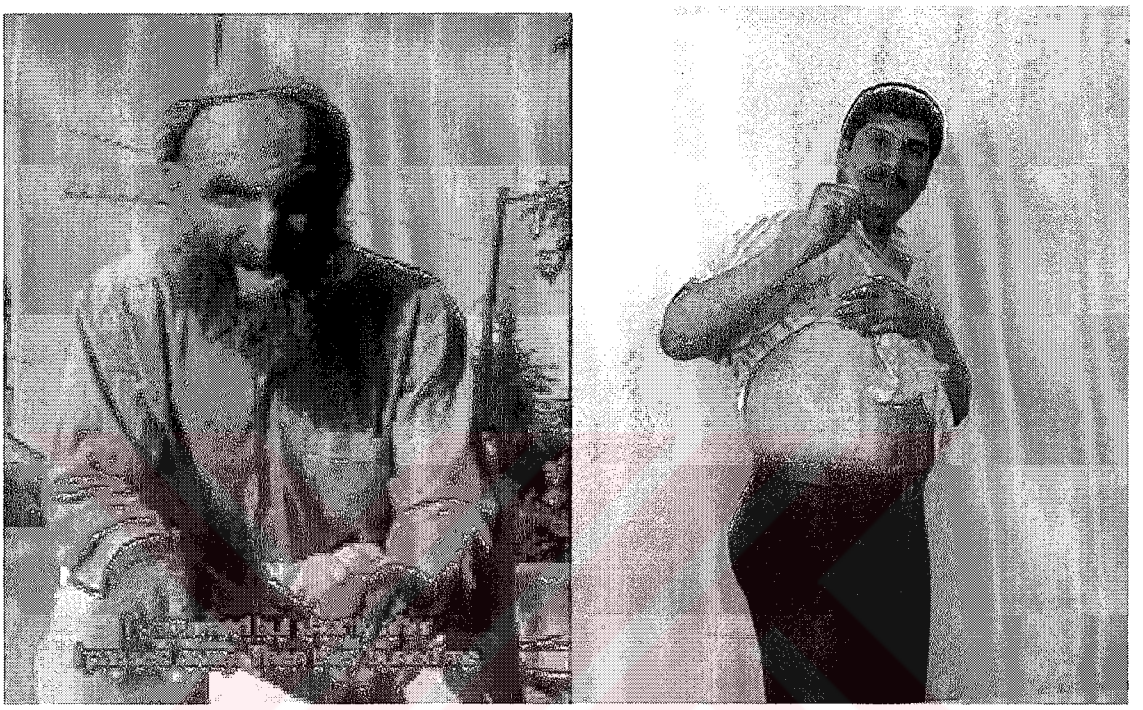


5. 1. 7. On İki, 2003, Video Yerleştirme

Kutluğ Ataman, 2003 yılında gerçekleştirdiği "On İki" (Twelve) adlı işinde, Adana'da yaşayan, Arap asıllı ve yeniden doğduğuna inanan altı kişiyi ele almaktadır. Altı projeksiyondan sergilenen işte, aynı anda altı kişi, ilk ve ikinci yaşamlarını anlatmaktadırlar. İzleyiciye hitap eden bu kişilerin, konudan konuya atlayarak birbirinden kopuk konuşmaları, izleyicinin, ucu açık ve çoklu anlatılar yaratmasına neden olmaktadır. Kameranın önünde kendi hayatlarını uzun uzun anlatan bu kişiler, kendi kimliklerini yeniden kurmaktadırlar. Bu işte, Alevi ya da Şii Müslüman olarak ötekileştirilen bir topluluğun, geçmişten anlam çıkarışları sorgulanmaktadır (Saybaşılı

2004: 77–78). Ataman, ölümlerin ve şiddetin fazla olduğu bu bölgede reenkarnasyonun, psikolojik bir korunma yöntemi olarak kullanıldığını düşünmektedir (Erciyes 2004b: 55).

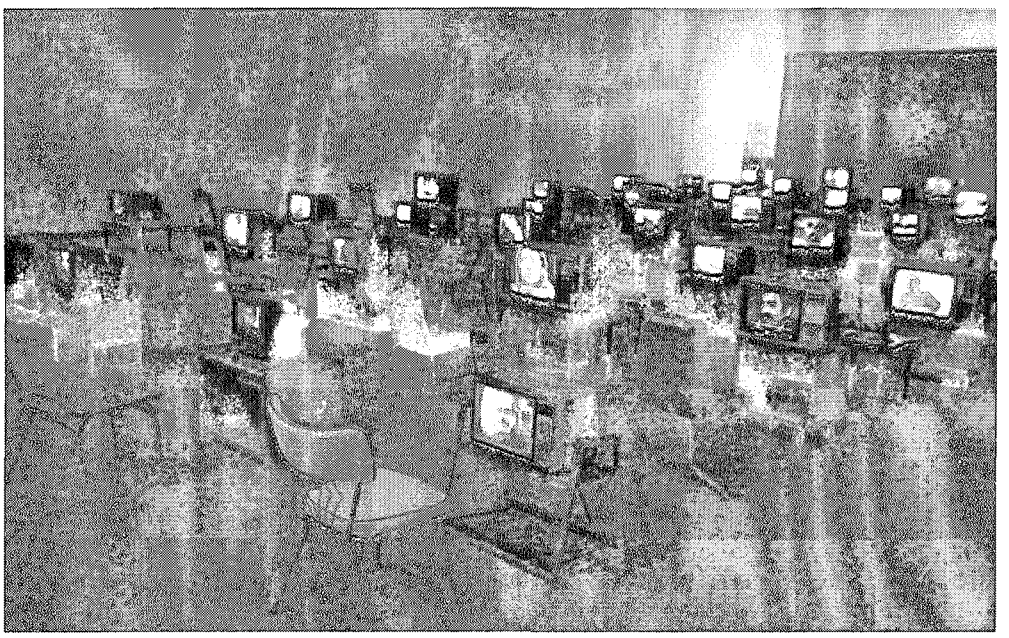
Kutluğ Ataman, On İki, Video Enstalasyon, 2003 (Katalog-no29)



5. 1. 8. Küba, 2004, Video Yerleştirme

'Küba', Kutluğ Ataman'ın 2004 tarihli işidir. Küba, İstanbul'da 1960'larda kurulmuş olan ve zamanla şehrin içine giren bir gecekondu mahallesinin adıdır (Erciyes; 2004b: 54). Resmi olarak Küba Mahallesi adını taşıyan bir yer yoktur. Bu sadece o bölgede yaşayan insanların bildiği ve kullandığı bir isimdir. Merter'de bulunan bu mahalle, sınıfsal ve politik olarak sistem karşıtı konumlanmış bir mahalledir ve bu anlamda, çok ayrı bir kimlik oluşturmuştur. Bu çalışmada yer alan bireyler, belli bir coğrafyada kolektif bir kimlik yaratmaktadırlar. Kırk ayrı kişinin aynı anda kendi yaşam deneyimlerini anlattığı bu iş, kırk ayrı eski monitörden aynı anda izleyiciye sunulmuştur (Foto. 64). Bu eski monitörler ve karşılarına konan eski sandalyeler, mahalledeki eski gecekonduları simgelemektedir ve böylece izleyicinin de bu evlere girmesi sağlanmıştır (Erciyes 2004b: 54–55).

Kutluğ Ataman, Küba, Video Enstalasyon, 2004 (Katalog-no30)



Var olan sisteme her yönüyle aykırı bir yaşamı simgeleyen bu mahallede insanlar, kendilerinden olmayanı aralarına almamışlardır. Ataman, uzun bir süre geçtikten sonra onların güvenini kazanmış ve konuşmalarını sağlayabilmiştir (Erciyes 2004a). Sanatçı, 'Küba' adlı işinde ilk defa bir topluluğun tek bir kimlik yaratması durumu üzerinde durmuştur. Burada 'Kübalılık' söz konusudur ve kendini anlatan her birey aslında bu kimliğin inşası üzerine çalışmaktadır. Burada sanatçının üzerinde durduğu bir diğer durum da, bu ortak kimlik inşası sırasında, kişisel özgürlüklerden vazgeçilmiş olmasıdır. Sanatçı bu çalışmasında da, kişinin duygularını en iyi biçimde yansıtmaya çalıştığı yakın plan çekimler kullanmıştır. Çalışmadaki karakterlerin baş ve göğüs plandaki görüntüleri kullanılmıştır.

5. 2. GÜLSÜN KARAMUSTAFA[1]

Gülsün Karamustafa, 1998 yılından itibaren işlerinde videoyu kullanmaya başlamış ve 2000 yılından sonra da video projeleri gerçekleştirmiştir. Ancak sanatçının işlerine

[1] Sanatçının işleri ile ilgili olarak dipnot gösterilmemiş olan bilgiler, sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan dosyasından alınan metinlerden ve sanatçı ile 26 Şubat 2006'da gerçekleştirilen söyleşiden derlenmiştir. Söyleşi Ek-1'de, metinler Ek-2'de sunulmaktadır.

hareketli görüntülerin ve monitörün dahil olması 1998 yılına denk düşmektedir. Karamustafa'nın 1998–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği on çalışmasında sanatçı kimlik konusuna, cinsiyet, göç ve göçmenlik, kültürel kimlik, "öteki" kavramı gibi farklı açılardan eğilmiştir. Sanatçı, etnik kimliği merkeze yerleştiren bir anlayışı reddetmektedir. Çünkü etnik kimliğin tekil ve biricik yapısı, kimliği seçkin bir mülk haline getirmektedir. Bunun yerine, cinsel kimlik, güncel yaşam, şehir, eğlence, siyaset bağlamında aidiyeti sorgulamakta ve bir bütün olarak ele almaktadır. Kimliğin yalnızca tek bir yönünü vurgulamaktan kaçınmaktadır (Macri: 2005).

"Kültür Projesi" kapsamında gerçekleştirdiği çalışması, sanatçının hareketli görüntüleri de kullandığı yerleştirmelerinin ilkidir. Bu çalışmada kimlik konusu, marjinal kimlikler ve cinsiyet bağlamında görülmektedir. Sanatçının cinsiyet bağlamında ele alınan diğer çalışmalarından "Erkek Ağlamaları"nda ise, cinsiyet konusu, toplumsal rolleri de içinde barındırarak yer almıştır. "Büyücülük" adlı çalışma kadın kimliğini, "büyü" metaforunu kullanarak, kadın ile büyücülük arasındaki özel ilişki bağlamında ele almaktadır. "Terzi Dikişi" adlı çalışma da sosyal halkları bağlamında kadın konusunun irdelendiği bir çalışmadır.

Sanatçı, "Merdiven", "Muhacir" ve "Mükafatsız Fedakarlıklar" adlı çalışmalarında, kimlik ve göç olgularıyla birlikte melez varoluşlarla ilgilenmektedir. Sanatçının yöneldiği bir başka alan da kişisel biyografisiyle ulusal tarihin kesişme noktalarıdır. Kendi kimliği ile toplumsal koşullar iç içe geçmiş, hatta birbirine karışmıştır (Stepken: 1998: 102). "Kişisel Zaman Dörtlüsü", "Muhacir" ve " "Duvarlar Örülürken", bu iç içe geçmişliği vurgulayan çalışmalardır.

Sanatçının sinema ile de ilişkisi vardır. Sanat yönetmenliği deneyiminin yanı sıra yönetmenlik deneyimi de olmuştur. Sinemaya olan yakınlığı, video gibi bir görsel malzemeyle de iç içe olmasında etkili olmuştur. Sinemayla olan hesaplaşmasını tamamlayan sanatçı, videoyu da işlerine dahil etmeye başlamıştır (Alioavuşoğlu 2000: 1).

Karamustafa'nın işlerinin oluşum aşaması, sergileme mekanının varlığı ile iç içe geçmektedir. Sergileme mekanına yönelik ve bu mekanın kimliği ile bütünleşen işler daha sonra farklı mekanlarda da sergilenmiştir. Sanatçı, videolarının birçoğunu prodüksiyon mantığıyla gerçekleştirmiş ve yönetmen koltuğuna oturarak, iş bölümü içerisinde profesyonel kameraman, kurgucu ve ışıkçılarla çalışmıştır. Yarattığı projenin dışına çıkarak profesyonel bir yönetmenle çalıştığı bir video projesi de vardır. Kendi videolarını "video projesi" olarak nitelendirdiğini vurgulamaktadır.

5. 2. 1. Kültür Projesi

Sanatçının işlerine hareketli görüntülerin girmesi 1998 yılına denk düşmektedir. İstanbul ve Zürih arasında "Kültür" adlı bir proje düzenlenmiştir. Bu proje İstanbul'da başlamış Zürih'te sonlanmıştır. Projede, merkez ve periferi meselesi, tekstil işçileri ve illegal emek gibi birçok toplumsal konuya değinilmiştir. Yapılan işlerin hepsi bir çeşit, sosyal alanda sanatsal pratiğin ürünleridir. O dönemde Türkiye ile ilgili olarak sanatçının dikkatini çeken konu, toplumda marjinal olarak nitelendirilen travestilere yönelik ortadan kaldırma ya da yıldırma yaklaşımı olmuştur. Ancak günlük yaşam pratiğinde gerçekleşen bu duruma tezat olarak, o dönemde televizyon kanallarında da cinsel kimlikleri bakımından marjinal sayılan insanların eğlence programları yer almıştır. Sanatçı bu tezat durumu vurgulayan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bir tarafta cinsel tercihleri nedeniyle toplumdan dışlanan ve yıldırılmaya çalışılan insanlar varken, diğer tarafta onlarla aynı tercihleri yaşayan insanlar yüceltilmektedir. Sanatçı, projenin Zürih'teki ayağında kendisine verilen köşede eşcinsellik ve travestilik tarihini irdeleyen bir çalışma gerçekleştirmiştir. Burada, Türkiye'deki ünlü eşcinsellerin ve eşcinsellik kavramını kullanarak ünlü olanların gerçekleştirdiği programlardan görüntüler yer almıştır. Bunun yanı sıra, bu kişilerin geçmişte yaşadıklarıyla ilgili gazete haberleri gibi dokümanlar da kullanılmıştır. Burada izleyici, konuyla ilgili olarak yaşanan bugünkü değerlerle ve geçmişte yaşananlarla aynı anda yüzleşmiş ve tarafsız bir bakış açısıyla sunulan durumu yorumlama fırsatı bulmuştur. Bu çalışma, güncel değerlerin çarpıtılması ile ilgili bir eleştiri taşımaktadır. Medyada yansıtılan durumla hayat pratiğinin tezatlığı vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, medyaya da bu tezatlığı yaratmadaki etkisi üzerinden bir eleştiri getirilmektedir.

Bu işte görüntüleri kullanılan programlardaki tiplemeler, cinsiyetlendirilmiş kimlikleri sarsmamaya özen göstererek, cinsiyet ilişkilerini sınırlı bir biçimde ele almaktadır. Bu nedenle bu programlar, toplumun her kesiminden kadın ve erkeğin özdeşleşebildiği bir deşarj alanı olmuştur. Cinsiyet ilişkilerinin dikkatle ele alındığı, otoriteden, baskıdan ve hoşgörüsüzlükten uzak gibi görünen bir alanın yaratılması çabası içerisinde olmuştur. Sanatçının projesi de cinsiyet ve toplumun bu konudaki marjinalliğe yaklaşımının yanı sıra, medyanın tutumuna bir eleştiri de getirmektedir.

5. 2. 2. Dışarıdan, 1999, Video Yerleştirme

Sanatçı 1998–2000 yılları arasında gerçekleştirdiği işlerinde oryantalizm konusunu irdelemiştir. Batının doğuya bakış açısını üzerine düşünmüştür. "Oryantal Fanteziler Üzerine Pekiştirme Serileri" kapsamında gerçekleştirdiği 1999 tarihli "Dışarıdan" (From The Outside) adlı çalışmasında ilk kez videoyu kullanmıştır. Sarayın harem dairesinde çektiği bir video bu işinde yer almıştır. Gerçek bir harem hikayesi anlatan videoyu gerçek bir harem mekanında çekip, batılıların bakış açısıyla çalışmasının içine yerleştirmiştir. Burada sanatçı, haremde yaşamış Leyla (Saz) isimli bir kadının acıklı doğum hikayesini anlatan bir video çekmiştir. Bu çalışmada kimlik konusu, oryantalizm ve kadın kimliği üzerinden kurulmuştur.

5. 2. 3. Kişisel Zaman Dörtlüsü, 2000, Video Yerleştirme[1]

Karamustafa, 2000 yılında "Kişisel Zaman Dörtlüsü" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Konu, sanatçı tarafından, yabancı bir müze mekanının bağlamı ile kişisel zamanın karşılaştırılması üzerine kurulmuştur. Hannover 'deki Alman Tarih Müzesi'nde var olan mekanda sanatçı tarafından, sanatçının kişisel tarihi ve anılarıyla müze mekanı arasındaki benzerlikler dikkate alınarak gerçekleştirilmiş bir iştir. Sanatçı, bu müzede kendisine sunulan mekanlarla küçüklüğünde yaşadığı mekanlar arasındaki benzerlik üzerinden hareket etmiştir. Müze mekanının kendisine tanıtılması sırasında, "öteki"leştirilerek bu sergiye davet edildiğini düşünmüştür. Ancak sanatçı, kişisel

[1] Çalışma hakkındaki bazı bilgiler sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan dosyasındaki "Personal time Quarted" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

tarihinde var olan objelerle karşılaşmış ve gerçekleştirdiği işte de bu durumu vurgulamak istemiştir. Alman ev içi mekanlarının modellerinin bulunduğu bölümde gerçekleştirdiği yerleştirmede sanatçı, dört farklı video film kullanmıştır. Videoların filmsel zamanı, geçtiğimiz yüzyılın iik yarısıdır ve sanatçının babasının doğduğu yılla başlayarak sanatçının kendi çocukluk yıllarını da içermektedir. Sanatçı sergilemesi sırasında, müze mekanının aslına zarar vermeksizin, mekana kişisel birkaç dokunuş eklemiştir. Bunu, sergilemenin kişiselleşmesi için yapmıştır. Dört video film, müze içerisindeki dört mekanda, küçük monitörlerle gösterilmiştir. Sanatçı, "öteki" olarak davet edildiği sergide aslında "öteki"leştirerek bakmanın nasıl taraflı bir bakış olduğunu yansıtmak istemiştir. Yabancı olduğu düşünülerek davet edildiği bir kültürün öğelerinin aslında, ona hiç de yabancı olmaması bu işin çıkış noktalarından biri olmuştur. Alman ev içi mekanlarında gösterilmek üzere özellikle kendi evinde videolar çekmiş ve bu mekanlara yerleştirmiştir. Burada, Alman kimliğini taşıyan bir kişiyle buluşma noktası yakalamıştır. Ancak buluşma noktasında yaşananlar üzerinden bir derinlik ve bu derinlikte de bir fark olacağını vurgulamaktadır. Videolarda yer alan küçük kız, sanatçının kendi küçüklüğünü simgelemektedir. Bu videolardan birinde küçük kız tırnaklarına oje sürmekte, bir diğerinde dantel katlamaktadır. Diğer iki videodan birinde ip atlamakta, diğerinde ise dolap kapılarını açmaktadır.

Gülsün Karamustafa, Kişisel Zaman Dörtlüsü, Video Enstalasyon, 2000 (Katalog-no31)

Dört film için de dört ayrı müzik bestelenmiştir. Filmlerin müziklerini Slovak müzisyen Peter Machajdik bestelemiştir. Bu dört filmin müziği ortada buluşarak etkileyici bir quarted oluşturmuştur. Çalışma, sinematografik açıdan güçlüdür. Dramatik bir anlatım biçimi vardır. Renkli çekimler kullanılmıştır. Üst açılı çekimler de dahil olmak üzere farklı çekim açıları yer almaktadır.

5. 2. 4. Büyücülük, 2001, Video Yerleştirme[1]

Sanatçı, 2001 yılında "Büyücülük" adlı video işini gerçekleştirmiştir. Avusturya'daki bir galeride sergilenmek üzere hazırlanmış bir videodur. Palais Thurn und Taxis Bregenz adlı bu mekan, 16. yy.'dan kalma bir mahzenin üzerine inşa edilmiş bir 19.yy sarayıdır. Sanatçının sergileme mekanı da mahzen bölümü olmuştur. Sanatçı, büyücülüğün hiçbir dinle ilgili olmayan ve kendine has olan ritüeli ile ilgilenmiştir. Büyücülüğün, bölgesel bir kültürün bir parçası olmasıyla birlikte, büyücülükle en çok kadınların ilgisinin olması ve kadın ile büyücülük arasındaki özel ilişki, sanatçı için bu konuyu ilginç kılan noktalar olmuştur. Bu çalışmada kimlik konusuna, kültürel kimlik ve kadın kimliği bağlamında yaklaşılmıştır. "Kişisel Zaman Dörtlüsü" adlı çalışması için çektiği görüntülerden yeni bir kurgu gerçekleştirmiştir. Özellikle dolap kapılarını açan küçük kız figürünün olduğu çekimleri kullanmıştır. Sanatçı mekanı bir büyü mekanı gibi tasarlamış ve videoyu mekanın beş ayrı noktasına yerleştirmiştir.

5. 2. 5. Erkek Ağlamaları, 2001, Video Yerleştirme [2]

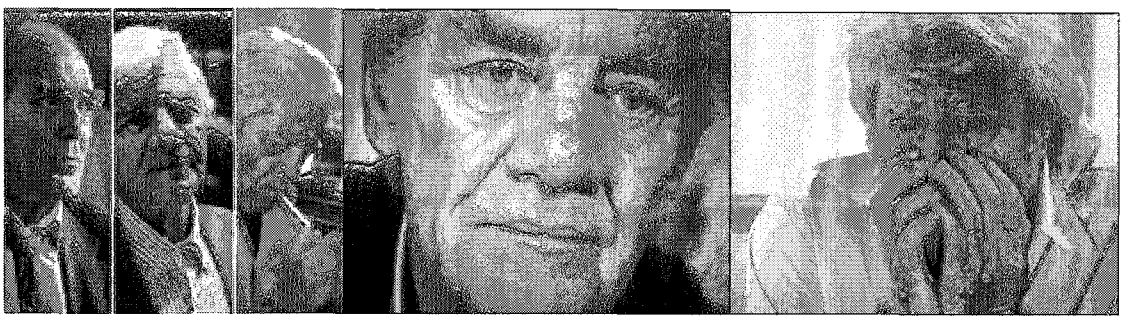
Karamustafa'nın 2001 yılında gerçekleştirdiği bir başka video çalışması "Erkek Ağlamaları" adını taşımaktadır. Proje 4L'de açılan "Bir Yer Olmak" sergisi için gerçekleştirilen bu çalışmada bir prodüksiyon mantığı ile çalışılmıştır. Üç ayrı filmde, güçlü bir kadının terk edişi yüzünden ağlayan erkek karakterlerin görüntüleri, üç ayrı monitörden ve eşzamanlı olarak sergilenmiştir (Mcgee 2005).

---

[1] Çalışma hakkındaki bazı bilgiler sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan dosyasındaki "Witchcraft"" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

[2] Çalışma hakkındaki bazı bilgiler sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan dosyasındaki "Men Crying" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

Gülsün Karamustafa, Erkek Ağlamaları, Video Enstalasyon, 2001 (Katalog-no32)



Toplumsal yapı içerisinde, cinsiyet ve toplumsal roller kapsamında değerlendirilebilecek çalışmada, erkeklerin duygularını gizlemeleri yönünde eğitilmeleri konusuna dikkat çekilmektedir. Toplumda kadın kimliğine ait olarak görülen bir eylemin, erkeğe yansıması durumu söz konusudur. Bu eylemin aslında erkek kimliğine de ait olduğu ve toplumun söyleminin aksine, erkeklerin de bu tür bir eylem içinde olabilecekleri vurgulanmıştır. Bu video, özünde toplumun kadına ve erkeğe biçtiği rollere bir eleştiri getirmektedir. "Erkekler ağlamaz" mitini ironik bir biçimde eleştirmektedir (Antmen 2005). Toplum için özel olan bir fenomeni farklı bir açıdan ortaya koymaktadır.

Sanatçının asıl projesi, zamanın ünlü yönetmenini, zamanın ünlü ve hala bilinen yıldızlarını ve aynı ruhtan filizlenen bir ortamı bir araya getirmek olmuştur. Çalışma için film seti kurulmuş ve Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde, 1960'ların ve 1970'lerin ünlü oyuncularıyla çalışılmıştır. Sanatçı, kendi sinema geçmişinden kaynaklı olarak, sinemaya yönelik bir iş gerçekleştirmek istemiştir. 1960 ve 1970'li yılların filmlerindeki ağlama sahnelerine gönderme yapan bir iştir. "Erkekler ağlamaz" deyiminin tersine, bu filmlerde erkekler hep ağlamaktadır. Ağlama temasıyla birlikte insan yüzüne ait en eski ve en yoğun ifade biçimini sergileyen bir film ortaya çıkmıştır (Anonim 2002h: 17). Çalışma, siyah beyaz gerçekleştirilmiştir. Sinematografik öğelerin yoğun olduğu bir çalışmadır. Oyuncuların yakın plan çekinleri ile yansıtılan ağlama görüntüleri, duyguyu izleyiciye daha yoğun biçimde hissettirmektedir.

5. 2. 6. Merdiven, 2001, Video, 4'50"

Gülsün Karamustafa 2001 yılında "Merdiven" adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Video işin konusu, Romanya'dan aileleriyle birlikte Türkiye'ye gelip, akordeon çalarak dilenen çocuklardır. Karamustafa'nın sanatında yer bulan "göç" olgusu, bu videosunda da etkili olmuştur. Geçici göçmen olan bu çocuklarla ve onların aileleriyle bağlantı kurması da bu işin bir parçası haline gelmiş ve sosyolojik boyutunu oluşturmuştur. Başlangıçta zemine yerleştirilen şarkıya çocuklar akordeonlarıyla eşlik etmekte ve şarkıyı söylemektedirler. Bununla birlikte şarkı daha etkileyici bir hal almıştır. Videoda hissedilen hüzün, bu çocukların üç aylık geçici bir süre için bu coğrafyada bulunduğunun ve dileniyor olduklarının bilinmesiyle daha da etkileyici bir hal almaktadır (Kosova 2002b: 60).

Gülsün Karamustafa, Merdiven, Video, 2001, Süre: 4'50" (Katalog-no33)

Bonn'daki Kuntz Museum'da düzenlenen bir sergi için gerçekleştirilen çalışmada sergileme mekanı etkili olmuştur. Mekanın girişinde yer alan ve bir x harfi oluşturacak biçimde, önce daralan sonra da genişleyen merdivenler, sanatçının sergileme alanı olmuştur. Sanatçı video işini, bu müzedeki merdivenlere benzeyen, banker Kamondo ailesinin 19. yüzyılda Galata'da yaptırdığı merdivenlerde çekmiş ve müzedeki merdivenlerde sergilemiştir. Sanatçının ilgisini çeken bu durum, sergi mekanındaki merdivenle birlikte sahnesini bulmuştur. Çalışmanın çekimleri siyah-beyaz olarak gerçekleştirilmiştir. Genel plan çekimlerin yanı sıra yakın planlar da kullanılmıştır. Farklı kurgu olanaklarının kullanıldığı bir çalışmadır.

5. 2. 7. Muhacir, 2003, Video Yerleştirme[1]

Sanatçı, 2003 yılında "Muhacir" adlı işini gerçekleştirmiştir. İnsanlık tarihinde her zaman var olan göç etme eylemi ve göç kavramı, sanatçının bu işinde belirleyici olmuştur. İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri insanlar, kendi ihtiyaçları için yer değiştirmişlerdir. Ancak bu çalışmada göç kavramı farklı bir boyutuyla ele alınmıştır. Özellikle savaşlar ve bu savaşlar sırasında yaşanan göçler sonucunda kadınların yaşam biçimlerinin etkilenişi ve duygu durumları üzerine gerçekleştirilmiş bir projedir. Dolayısıyla, kimlik sorunsalına, içinde göç kavramıyla birlikte kadın kimliğini de barındıran bir perspektiften yaklaşmaktadır.

Öykü, Balkan tarihinin tanıklık ettiği savaşlar boyunca durmadan tekrarlanan ve savaşla birlikte ekonomik yetersizliklerin de zorladığı "mecburi değişim" ya da "mübadele" durumu ile ilgilidir (Thiel 2005). Edirne'nin, Bulgaristan ve Yunanistan ile buluştuğu yerden geçen nehir bir sınır oluşturmuş ve savaşlar boyunca bu suyun iki yakasında zorunlu yer değiştirmeler gerçekleşmiştir. İki filmden oluşan bu video projesinde, yan yana duran iki ekran suyun iki yakasını temsil etmektedir. Sanatçı, video projesi için fotoğraf stüdyosu izlenimi veren iki ayrı dekor oluşturmuş ve çekimleri bu dekorlarda gerçekleştirmiştir. İstanbul dekorunun önünde bir Hıristiyan kadın poz vermektedir. Balkan dekorunun önündeki kadın ise Müslüman bir kadındır. Kadınlar, savaşın başlamasıyla birlikte, bu iki ekran arasındaki sanal sınırdan geçerek yer değiştirirler. Ancak ikisi de mutlu değildir. Sanatçı, savaşın başlangıcını da indirgenmiş ve yalın bir anlatımla yansıtır. Balkan Savaşı sırasında ayaklarını kaybetmiş olanlara dağıtılan takma bacakların geçtiği bir görüntü kullanmıştır.

Videonun sonunda akan tarihlerden de anlaşıldığı gibi zorunlu göç, yakın zamana kadar devam eden bir durumdur. Balkanlarda bir dönem gerçekleştirilen bir dizi sergiden biri olan "Kan ve Bal" adlı sergi için hazırladığı bu video projesinde sanatçı, iki büyükannesinin de yaşadığı göç durumundan etkilenmiş ve bu çalışmasını onlara ithaf etmiştir.

---

[1] Çalışma hakkındaki bazı bilgiler sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde yer alan dosyasındaki "The Settler" başlıklı metinden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

5. 2. 8. Duvarlar Örülürken, 2003, Video

Sanatçının 2003 yılında gerçekleştirdiği bir başka işi "Duvarlar Örülürken"dir. Türkiye'nin tarihine damgasını vurmuş olan darbe dönemlerine ilişkin gerçekleştirdiği bu videosunda sanatçı, o dönem gözlemlediği bir durumu metafor olarak kullanmıştır. Cezaevinde yatanların, cezaevinin penceresinden dışarıyı izlemelerini engelleyebilmek için çevreye duvar örülmüştür. O dönem cezaevinde yatan arkadaşları ile konuştuğunda, onların örülen farklı simgesel duvarları hatırladığını fark etmiş ve onlarla bir söyleşi gerçekleştirmiştir. Yıllar sonra cezaevinde kaldıkları döneme bakan bu kadınların yaşadıklarının ve o dönemin anlatıldığı videoda sanatçı, diğer işlerinden farklı olarak, kendi el kamerasını kullanmış ve daha belgeci bir tavır sergilemiştir.

Videodaki üç kadın da kendi bakış açılarından o dönemi yansıtmışlardır. O dönemde üçü de farklı durumlardan etkilenmiştir. Birinci kadın, girmiş olduğu hapishanenin bahçesindeki ağacın kesilmesiyle, o hapishanenin nasıl gerçek bir hapishaneye dönüştüğünü, ikinci kadın kısıtlamaların zaman içinde nasıl artarak devam ettiğini, üçüncü kadın ise zamanla arkadaşları ile arasında yaşanan fraksiyonlaşma durumunu anlatmıştır. Üç farklı kadın üç farklı bakış sergilemiş ve çevrelerinde örülen farklı duvarları sakin ve şiirsel bir dille anlatmışlardır. Bu filmdeki konuşmacıların ve sanatçının kendisinin de kadın olması üzerinden, kadınların o dönemde yaşadıklarını yansıtmak isteyen bir çalışmadır ve dolayısıyla kadın kimliğiyle de ilgilidir.

İşin bir başka boyutu da aslında evrensel sayılabilecek bir konuya eğilmesidir. Dünyanın birçok yerinde özellikle de Güney Amerika'da darbeler yaşanmıştır ve bu darbelerde yaşananlar birbirine yakındır. Filmi izleyen farklı görüşlerdeki insanlar ortak tepkiler vermiştir ve bu da işin evrensel boyutunu göstermektedir. Bu video projesi, Foucault'nun modern hapishanenin doğuşu ile ilgili görüşleri çerçevesinde de değerlendirilebilir.

5. 2. 9. Mükafatsız Fedakarlıklar, 2005, Video

Sanatçı, 2005 yılında "Mükafatsız Fedakarlıklar" adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Gülsün Karamustafa'nın bu projesi, İstanbul'da çoğunlukla yaşlı insanların bakımını üstlenen Moldovyalı kadınlarla ilgilidir. Göçmenlik kavramı ile birlikte kadın kimliği konusu devreye girmektedir. Kadınların anlattıkları hikayeler, çalıştıkları mekanların görüntüleriyle desteklenmiştir (Durukan 2005). Kimliğinin bilinmesini istemeyen kadınların görüntüsü arkadan alınmıştır. Yalnızca baş bölgesi arkadan görülmektedir.

Gülsün Karamustafa, Mükafatsız Fedakarlıklar, Video, 2005, Süre:---- (Katalog-no34)

5. 2. 10. Terzi Dikişi, 2005, Video

Sanatçının aynı tarihte gerçekleştirdiği bir başka işi ise "Terzi Dikişi" adını taşımaktadır. 2003 yılında, İstanbul'da yaşayan ve eğlence sektörünün yüzde seksenini temsil eden üçüncü sınıf şarkıcı ve dansözlerin katıldığı bir defileyi ele almaktadır (Anonim: 2005f). Sanatçının bu yapıtı, kimlik ve onun karmaşıklığı üzerinedir. Bu, bir bütün olarak Türkiye'nin kimliğini, özellikle de İstanbul'un kimliğini yansıtmaktadır. Bu kadınlar İstanbul'un eğlence sektörünü temsil etmektedir. Videoda yer olan defile,

bu kadınlara gerçek yaşamlarında giysi hazırlayan modacı tarafından organize edilmiştir. Bu bir moda gösterisinden fazlası olmuştur. Aynı zamanda, eğlence mekanlarındaki kötü çalışma koşullarını göstermiştir ve bu mekanlarda çalışan kadıların sosyal haklarını destekleyen bir çalışma olmuştur. Videonun orijinal müziği Baba Zula tarafından bestelenmiştir (Anonim: 2006d).

Gülsün Karamustafa, Terzi Dikişi, Video, 2005, Süre:---- (Katalog-no35)

5. 3. ESRA ERSEN[1]

Esra Ersen 1998–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği dokuz video işinde, sosyal yapıyı keşfetmeye çalışmıştır. Bunu, ulusal, kültürel, dilsel ve iç içe geçmiş sınırların kesişiminde şekillenen ve dönüşen "kimlik" kavramını kullanarak gerçekleştirmektedir. "Türküm, Doğruyum, Çalışkanım" adlı işi, ulusal kimliğe dair işaretler taşımaktadır. Ersen, toplumun değişik katmanlarının gerilimleri ve bu gerilimleri nasıl yönettiği ile ilgilenmektedir. "Burası Disney Dünyası" adlı çalışması, bu bağlamda değerlendirilmelidir. Ersen'in işleri, sosyal şartlar, ekonomi, mitler, ritüeller bağlamında sosyal koşullar üzerine deneysel ve analitik bir çalışmalardır. Belgesel film

[1] Sanatçının işleri ile ilgili olarak dipnot gösterilmemiş olan bilgiler sanatçının Platform Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi'ndeki dosyasından alınmıştır.

yapımı ve antropolojik incelemelerin sonuç ve yöntemlerini kullanmaktadır (Vergne 2005).

Göçmenlik ve entegrasyon sorunu da sanatçının çok yönlü işlerinin bir parçasıdır. 2001 yılından itibaren gerçekleştirdiği, "İsveççe Konuşabilseydiniz", "Penaltı Alanında", "Brothers&Sisters" ve "Üçüncü Kattaki Paraşütçü, Çamaşırhanedeki Kuşlar" adlı çalışmaları, göçmenlik, entegrasyon ve "öteki" kavramlarına sosyolojik bir bakışı içermektedir. Sanatçı, kimliklerin biçimlenmesinin yanı sıra, farklı bağlamlarda, şartlarda ve politik yapılarda nasıl bir dönüşüm geçireceği üzerine de yoğunlaşmaktadır. Özellikle Türk göçmenlere dair klişeleri, "öteki" olarak nitelendirdiği Avrupalıların algılayışını ve "öteki"lerin bakışının kendi kültürüne ve geçmişine etkilerini incelemektedir. "Penaltı Alanında" adlı çalışması, bu bağlamda değerlendirilmelidir (Anonim 2006a).

Sanatçının işleri çoğunlukla sosyal sorumluluk duygusuyla gerçekleştirilmiştir (Maim 2006). Ersen, sosyo-politik, ekonomik ve coğrafi bağlamlarla ilişkili çalışmalar hazırlamaktadır (Anonim 2006a).

Sanatçı, videolarını, bir enstalasyonun parçası olarak tasarlamaktadır. Bu bakımdan sergileme biçimi çok önemlidir. Sadece projeksiyonla yansıtarak sergilediği işleri de vardır; ancak çoğunlukla video yerleştirmeler gerçekleştirmektedir.

5. 3. 1. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım, 1998, Video Yerleştirme

"Türküm, Doğruyum, Çalışkanım" (I Am Turkish. I Am Honest. I Am Diligent) adlı çalışmasını sanatçı, 1998 yılında, Almanya Münster'in dışındaki bir okuldaki bir grup öğrenciyle gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, kimliğin ve deneyimin değişmesi, diğerlerine sergilenerek aktarılmıştır. Türk okulundaki çocuklar bir hafta boyunca önlük giymişler ve bu deneyimi yazmışlardır. Çocukların notları direkt olarak önlüklere aktarılmış ve okulda sergilenmiştir. Ayrıca, daha sonra davet edildiği başka bienaller ve sergiler için de, farklı okullarda ve farklı öğrencilerle tekrarlanarak sunulmuştur (Maim 2006).

5. 3. 2. Burası Disney Dünyası, 2000, Video, 9'

Ersen, 2000 tarihli "Burası Disney Dünyası" (This is Disney World) adlı çalışmasında, İstanbul'da yaşayan ve tiner bağımlısı olan sokak çocuklarını görüntülemiş, görülmek istenmeyen ya da ihmal edilen bir sosyalliği yansıtmıştır. (Kosova 2002b: 62). Çocukların kentsel mekandaki görünmezliklerini belgeleyen bir çalışmadır. Sanatçının bu noktadaki dayanağı, Paulo Freire'in "Ezilenlerin Pedagojisi" adlı çalışması olmuştur. Burada, her insanın sessizlik kültürüne ne kadar gömülmüş olursa olsun dünyaya eleştirel gözlerle bakabileceği düşüncesi yer almaktadır (Vergne 2003: 106-107). Bu çalışma, sevgi, şiddet, kader, büyümek, baba ve kent konuları üzerine basit bazı bölümlere ayrılmaktadır. Sanatçı konuşmalara karışmamakla birlikte, bu diyaloğun bir parçası olarak kalmayı başarmaktadır (Anonim 2005e). Diğer birçok işinde olduğu gibi bu işinde de yorumsuz bir nakledici konumunda değildir. Sorular yönelterek ve bağlantılar kurarak sürece katılmaktadır. Sanatçı, varlığı ve hassasiyetiyle izleyiciyi, çizmekte olduğu portreye yakınlaştırmaktadır (Vergne 2003: 106–107). Ayrıca, çalışmaya konu olan çocukların sanatçıya doğrudan doğruya müdahale etmeleri de, sanatçının işinde yer alan beklenmedik bir dışsallık olarak göze çarpmaktadır (Kosova 2001: 43).

5. 3. 3. Alo Orası Neresi, 2000, Video, 7'

Esra Ersen 2000 yılında "Alo Orası Neresi" (Hello Where is It?) adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Coğrafyaya ait olarak oluşan doğulu ve batılı kimliği, iki kıtayı birbirinden ayıran İstanbul Boğazı ve Boğaziçi köprüsü metaforuyla yansıtılmıştır. Bu videoda, İstanbul Boğazı'daki köprüden karşı yakaya araba ile geçmekte olanların diyalogları, bu önemli mekana farklı bir bakış açısı getirecek biçimde yansıtılmaktadır. İzleyici, üç farklı araçtaki diyaloglara, yolculara aracın içinde eşlik ederek tanık olmaktadır. Bu tanıklık, doğuya ve batıya ait olan arasındaki geçişi gösteren "Asya'ya Hoşgeldiniz" ve "Avrupa'ya Hoşgeldiniz" yazıları görülene kadar devam etmektedir. Esra Ersen çalışmada, bir gözlemci ya da yönetmen gibi geride kalmaktadır. Konunun iskeletini ve yapısını sunmaktadır. Ancak aktif olarak diyalogların arasına girerek olayın gelişimine katılmamaktadır (Anonim 2005e).

5. 3. 4. İsveççe Konuşabilseydiniz, 2001, Video, 23'

Sanatçı, "İsveççe Konuşabilseydiniz" (If You Could Speak Swedish) adlı çalışmasını 2001 yılında gerçekleştirmiştir. Dil ve sosyal sınırlar üzerine bir çalışmadır. O dönemde Stokholm'de yaşayan Esra Ersen, kendisinin de katıldığı, göçmenler için düzenlenen bir İsveççe kursunda, birçok farklı nedenden ötürü kendisini İsveç'te bulmuş diğer katılımcılardan, eğer İsveççe konuşabilselerdi ne söylemek isteyeceklerini kendi dillerinde yazmalarını istemiştir. Cümleleri, politik ifadelerden duygusal boşalmalara kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Daha sonra bu cümleler İsveççeye çevrilmiş ve video çalışma, bu kişilerin kendi cümlelerinin İsveççe çevirilerini kamera karşısında okuması ile şekillenmiştir. Öğretmen ekranda görülmemekle birlikte, öğretmenin, öğrencilerin telaffuzunu düzelten sesi duyulmaktadır (Malm 2006; Kosova 2002b: 62).

Esra Ersen, İsveççe Konuşabilseydiniz, Video, 2001, Süre: 23' (Katalog-no36)

Bu çalışmaya konu olan kurslar, sadece İsveç dilini öğretmekle kalmayıp, İsveç kültürüne de odaklanmakta ve katılımcılara bu kültürü de öğretmektedir. Bu çalışmada eleştirilen bir başka nokta, bir batılının, bozuk bir aksanla başka bir batılının dilini konuşması sevimli bulunurken, bir doğulunun aynı hatayı yapmasının çok büyük bir eksiklik olarak karşılanması ve aşağılanması durumudur. (Grammel 2002: 18–27). Stockholm'deki Moderna Museet'de sergilenen bu çalışma ayrıca, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde de yer almıştır. Stockholm'deki bir kebap restoranında da izlenebilmiştir. Ersen bu çalışmasında, baskın bir dile meydan okuyarak, onun altındaki dile ve sese konum ve görünürlük kazandırmaktadır (Vergne 2003: 106). Çalışmaya konu olan kişiler çoğunlukla omuz planda

görüntülenmiştir. Bu kişilerin arkasında bulunan fon da çoğunlukla bu kişilere dair ipuçları taşıyan metaforlardan oluşmaktadır. Öznel kamera kullanımı da söz konusudur.

5. 3. 5. Penaltı Alanında , 2001, Video Yerleştirme

Esra Ersen 2001 yılında, Almanya'daki Türk göçmen ailelerinin, yine bu ülkede büyümüş kızları ile "Penaltı Alanında" (In The Penalty Area) adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, bağlılık, sadakat, benzerlik ve farklılık gibi konular iç içe geçmiştir. Videoya konu olan insanlar, Almanya'ya işçi olarak davet edilmiştir. Ancak bu insanlar, eski Doğu Almanya insanlarına, Doğu ve Batının birleşmesiyle birlikte hoşgeldin diyen bir halkın parçası haline gelmişlerdir. Video yerleştirmede ayrıca, Türk kızlarının kendi kültürel altyapılarıyla bağlantıları da irdelenmektedir. Türk-Alman ilişkilerinin problematiği, bu göçmenler üzerinden irdelenmektedir. Alman bayrağı ve Galatasaray takımının da metafor olarak yer aldığı çalışmada, Almanya'da yaşayan Türklerin, Galatasaray'ın 2000 yılında UEFA kupasını almasıyla, kendi kimlikleri konusunda kendilerinden emin bir duruş sergilemelerine gönderme yapılmaktadır (Anonim 2005e). Bu çalışma, içerisinde videonun da yer aldığı bir enstalasyondur. Kapalı bir futbol sahası içinde skor tahtası, kale ve video da vardır. Kızlardan, Alman bayrağından, Galatasaray futbol takımının bayrağını yapmaları istenmiştir. Agresif bir tavır olarak nitelendirilen Alman bayrağını kesme işlemi, Almanca'nın onları ne kadar etkilediğini gösteren videodaki diyaloglarla birleşmiştir. İki kız, Almanya'ya duydukları göreli aidiyetlerini, Almanca konuşarak tartışmaktadırlar. İşin dikkat çeken bir diğer bölümü ise, sarı, kırmızı ve siyah renklerden oluşan Almanya bayrağının siyah rengi kesildiğinde, bu bayrağın tekrar Alman bayrağı olabilmesi için, bu esmer kızlarla bir araya gelmesinin gerekmesidir. Bu da, Almanya'nın yeni kimliğinin ancak göçmenlerin varlığının içselleştirilmesiyle oluşabileceğini vurgulamaktadır. Enstalasyonda, kalenin arkasındaki zeminde yer alan "deplasman" yazısı, yerinden olma, yersizleşme, evinden dışarıda olma, göçmenlik gibi kavramları vurgulamaktadır (Kosova 2002b: 65).

5. 3. 6. Hamam, 2001, Video, 20' [1]

Sanatçının bir başka video projesi "Hamam" adını taşımaktadır. Yirmi dakikalık bu video, hamamdaki iki kadının doğaçlama olarak gelişen diyalogunu göstermektedir.

Esra Ersen, Hamam, Video, 2001, Süre: 20' (Katalog-no37)

Videoda kimlik konusu, toplumsal roller ve cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. İçten ve alaycı bir biçimde, hayatları, aileleri, erkek ve kadın arasındaki farklar, anneleri ve kendileri arasındaki farklar üzerine konuşmaktadırlar. Bu kadınlarla birlikte Esra Ersen de ilk kez bu video projesi için hamama gitmiştir. Bulunulan mekanın önemi ve içinde barındırdığı erotiklik, kadınlar arsında gelişen güçlü ve kendinden emin bir diyalogia yok edilmekte ve seyircinin bu konudaki ön yargıları da kırılmaktadır. Kadınlar yakın planda, mimikleri fark edilecek biçimde görüntülenmişlerdir. Çalışma siyah-beyaz çekimlerle gerçekleştirilmiştir.

---

[1] Sanatçının bu çalışması ile ilgili bilgi, sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi arşivinde yer alan sanatçı dosyasındaki, Philippe Vergne'ye ait "Hamam" başlıklı metinlerden alınmıştır. Metin Ek-2'de sunulmaktadır.

5. 3. 7. Erkek ve Kız Kardeşler, 2003, Video, 23'

"Erkek ve Kız Kardeşler" (Brothers and Sisters) sanatçının 2003 yılında, İstanbul'da, Taksim'in arka sokaklarında yaşayan kaçak göçmenlerle ilgili gerçekleştirdiği bir video projesidir. Bu çalışmada, kimlik konusu göç ve göçmenlik olgusu üzerinden ele alınmaktadır. Nijeryalı, Etiyopyalı ve Ganalı bu gençlerin asıl amacı, Avrupa'ya geçiş yapmaktır. Ancak çeşitli nedenlerle bunu gerçekleştirememiş ve kaçak olarak İstanbul'da yaşamaya devam etmişlerdir. Bu video, Afrika kökenli birçok göçmenin yasadışı yollarla geldiği Haydarpaşa Tren İstasyonu'nda başlamakta, şehirdeki çay evlerinde, kaçak göçmenlerin kaldığı köhne bir apartmandaki cenaze töreniyle devam etmektedir. Ersen'in hayatlarına girmesine izin veren bu insanlar, İstanbul şehri ve birçok farklı ulustan insanların oluşturduğu gruplar hakkında konuşmaktadır. Videonun ilerleyen kısımlarında izleyici, Afrikalı göçmenlerin kenti nasıl algıladıkları ile ilgili fikir sahibi olmaktadır. Göçmenler ya da mültecilerle ilgili olarak, kimlik üzerinden yaratılan bir suçluluk potansiyeli algısı da dikkatleri çekmektedir. Bunun nedeni olarak ise, kendisine yeni bir yaşam alanı arayan göçmen ya da mültecinin, ulus-devlet tarafından belirlenen özelliklere sahip olmaması ya da onlara uymaması gösterilebilir. (Saybaşılı 2005: 178).

Esra Ersen, Erkek ve Kız Kardeşler, Video, 2003, Süre: 23' (Katalog-no38)

5. 3. 8. Hangisini Seçtin?, 2003, Video, 18'

Sanatçı, "Hangisini Seçtin?" (Which One You Choose?) adlı çalışmasını 2003 yılında Tokyo'da gerçekleştirmiştir. Ersen, bu çalışmasında, ortak bir dil yaratmak adına gençlik dergilerini kullanmıştır. Japon gençlik dergileri, biri soğuk diğeri ise sevimli iki genç kızla çalışır ve bir ay boyunca onların aldıkları dergileri ve kıyafetleri takip eder. Bu konsept çok yaygındır ve bu iki karakter dışında başka bir alternatif olamayacakmış gibi görünür. Yani bu şekilde bir sınırlama ile genç insan karakteri iki farklı kutupta ve birbirinin alternatifi olarak sunulmaktadır. Sanatçı, Tokyo'da kaldığı süre içerisinde, yaşanan bu durumu ve kültürlerini anlatan kızlarla ve moda eleştirmenleriyle bir araya gelmiştir. Bu çalışma, klişeleşmiş ya da sanal karakterleri anlamaya ve bu çeşit rol dağılımlarının toplumda ne gibi fonksiyonlara sahip olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır (Anonim 2005e).

5. 3. 9. Üçüncü Kattaki Paraşütçü, Çamaşırhanedeki Kuşlar, 2005, Video Yerleştirme

Esra Ersen, "Üçüncü Kattaki Paraşütçü, Çamaşırhanedeki Kuşlar" (Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry) adlı çalışmasını 2005 yılında gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında da sanatçı, göçmenlik kavramı üzerinden kimlik sorgulamasına girişmektedir. Nüfus yapısındaki beklenen gelişme ve göçmenlik konusundaki arka planı incelemektedir. İşin başlangıcında, Holma adlı bir göçmen mahallesinden, yaşadığı yerin boyanmış merdivenlerini gösteren iki kız yer almaktadır. Boyama, apartman sakinleri tarafından tutulan İsveçli bir bahçıvan tarafından yapılmıştır. Esra Ersen, bir ressamla beraber, ikna ettiği on ailenin yaşadıkları bu evlerdeki gelecekle ilgili planlarını resimlemiştir. İsveçli işçi ailelerinin yerleşik olduğu varoş bölgelerinden oluşan geçmişin romantik görüntüleri, yeni yerleşenlerin gelecekle ilgili dilek ve hayalleriyle tezatlık oluşturmaktadır. Bu noktada göçmenlikle birlikte ortaya çıkan "öteki" kavramı da devreye girmektedir. Çalışma, üç kanallı bir video enstalasyon ve altı resimden oluşan bir yerleştirme biçiminde sergilenmiştir (Anonim 2005e).

Esra Ersen, Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry, Video Enstalasyon, 2005, (Katalog-no39)

5. 4. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Hüseyin Çağlayan, 2000–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği yedi video çalışmasında kimlik konusunu çoğunlukla göç olgusu üzerinden şekillendirmiştir. Sanatçı, çalışmalarında kimliğin kültürel zorlamalarla şekiliendirilmesi konusuna eğilmektedir. Çağlayan'ın işleri genellikle kimlik, göç, yerini terk etme ve davranış kodları üzerinedir (Paynter 2005: 70–71). İçinde yaşanan ya da yaşanması düşlenen toplumsal ve kültürel ortamda bedenlerin nasıl baştan yaratılabileceğini göstermektedir (Martinez 2006: 2).

Çağlayan, St. Matrin's School of the Arts'da moda üzerine eğitim almış, çalışmaları yerleştirme ve video sanatı doğrultusunda gelişmiştir. Moda ve güncel sanat arasındaki sınırları zorlarken, almış olduğu eğitim ve moda tasarımları, video çalışmalarını da etkilemiştir (Yayıntaş 2004: 10). İşlerini günümüz dünyasının politik, ekonomik ve sosyal gerçeklerinin etkileri doğrultusunda şekillendirmektedir. Sanatçının moda tasarımları çoğunlukla heykel özelliği taşımaktadır (Yayıntaş 2004: 3). Deneysel tiyatro tekniklerini ve tasarladığı mekan ve kostümleri sinematografik araçlarla bir arada kullanmaktadır (Öztürk 2006).

Sanatçı, video işler gerçekleştirmesi ve sinematografik bir dil kullanmasıyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

> "Çeşitli ilgi alanlarımı içermesi ve yapıtımı hareket, uzam, ses ve nesne dünyalarının içine sokması açısından filmle çalışmak ilgimi çekiyor. Filmlerimde ortaya çıkan her unsur farklı bir şekilde kullanılıyor ama ortaya çıkan bütün, bunların kaynaşmasını, tek bir ortak dil içinde bütünleşmesini sağlıyor." (Martinez 2006: 4).

Sanatçı, tasarım yaparken her şeyi hareketli düşündüğünü ifade etmektedir. Moda tasarımları için de bu durum geçerlidir. Hayattan bir anı alarak bunu öykülemektedir. Bu bağlamda, sanatçının işleri hem deneysel hem de öykülemeci olarak nitelendirilebilir (Yazıcı 2005: 22).

Hüseyin Çağlayan'ın son dönem video işleri antropolojiden mimariye, modadan koreografiye kadar geniş bir ilgi alanına sahiptir. Sanatçı, moda ve görsel sanatlar arasındaki sınırları belirsiz hale getirmektedir. Disiplinlerarası bir çalışma yöntemiyle, çağdaş sanat alanında yaratıcılığını ortaya koymaktadır (Paynter 2005: 70–71) .

Beral Madra, Çağlayan'ın video işlerini fütürist ve sürrealist olarak nitelendirmektedir. Sanatçının işlerinin, Tarkovsky'nin "Solaris" adlı filmi tarzında bir fütürizmi içerdiğini belirtmektedir. Madra bu durumu şu sözleriyle ifade etmektedir:

> "Solaris bilindiği gibi bir insanın çevresiyle benzersiz ve çoğu kez yıkıcı bir hesaplaşmasıdır. Tarkovsky gibi Çağlayan da kıvrımlı biçimler, kapalı mekanlar ve başa çıkılmaz manzaralar, hesaplaşma ve çözümsüzlük kullanıyor." (Yaylalı 2005: 79).

5. 4. 1. Sözcüklerden Sonra, 2000, DVD, 1'35"

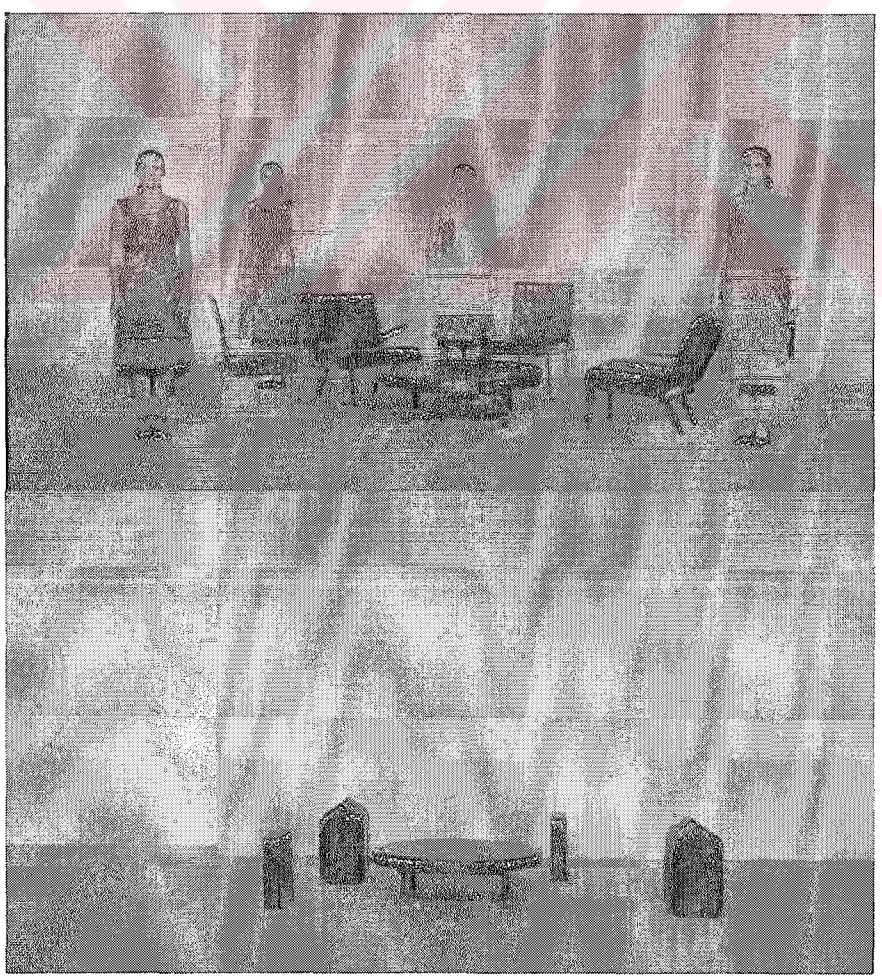
Sanatçı, 2000 yılında "Sözcüklerden Sonra" (After Words) adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Bu çalışma, savaş sırasında zorunlu göç etme gibi dramatik bir konuyu dile getirmekte ve değerli olan tüm varlıkları saklama fikrine gönderme yapmaktadır (Martinez 2006: 2–4). Sanatçı bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

> "Yapıtım genelde kimlik ve yerinden olmayla ilgili. Yerinden edilmişliği negatif bir şey olarak görmüyorum. Sanırım bu yeni bir olay, çünkü pek çok insan farklı geçmişlerden

gelip uyum sağlamaya, yeniden uyum sağlamaya zorlanıyor, ne kadar gidip geldiklerine bağlı olarak bir kez daha uyum sağlamaları gerekebiliyor." (Martinez 2006: 2–4).

Ayrılıştan söz eden bu videosunda sanatçı, dramatik bir bakış açısı kullanmaktadır. Videosuyla aynı adı taşıyan moda ve eşya tasarımları da bu videonun bir parçası haline gelmiştir. Bütün koltukların gri kılıflarla kaplı olduğu bir oturma odası görülmektedir. Modeller, bu kılıfları giysilere dönüştürmekte, koltukları da katlayarak valiz haline getirmektedirler. Ortada yer alan sehpa ise, geometrik ve teleskopik bir etek haline gelmektedir. Çalışmanın duraksama izlenimi yaratan görüntüleri mekaniklik hissini uyandırmaktadır. Genel plan çekimler kullanılmış, ayrıntı ve yakın plan çekimlere girilmemiştir. Sabit kamera kullanımı söz konusudur. Bu da, yaşanan olayın duygusal boyutunun izleyici tarafından sezilmemesine neden olmakta ve mekaniklik hissini arttırmaktadır.

Hüseyin Çağlayan, Sözcüklerden Sonra, DVD, 2000, Süre: 1'35" (Katalog-no40)



5. 4. 2. Uçak Elbise, 2001, DVD, 2'18"

Hüseyin Çağlayan, 2001 yılında "Uçak Elbise" (Aeroplane Dress) adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında sanatçı, kimlik konusuna göç olgusu bağlamında eğilmekte ve moda tasarımlarıyla videoyu birleştirmektedir. Videoda, doğrudan izleyiciye bakan bir model yer almaktadır. Bu sırada beyaz metalik elbisenin bazı kısımları, sanki kalkışa geçmeye hazırlanan bir uçakmış gibi açılmaktadır. Geometrik arka plan, modelin durağanlığıyla tezat oluşturarak hareket etmekte ve bir hız ve değişim duygusu yaratmaktadır (Martinez 2006: 2). Sonrasında kendi etrafında dönemeye başlayan model, yolculuğun başladığı izlenimini vermektedir. Modelin diz planda, sabit kamera ile alınan, siyah-beyaz görüntüleri kullanılmıştır.

Hüseyin Çağlayan, Uçak Elbise, DVD, 2001, Süre: 2'18" (Katalog-no41)

5. 4. 3. Temporal Meditations, 2003, DVD

Çağlayan'ın 2003 tarihli video işi Temporal Meditations, aynı adı taşıyan bir moda tasarımı için Kıbrıs'ta çekilmiştir. Bu coğrafyaya ait bir diyalog, açık bir havaalanında ve bir uçağın önünde gerçekleşmektedir. Az sonra gerçekleşecek bir terk edişi ya da göçü vurgulayan bir yerleşim söz konusudur. O coğrafyaya ait kültür öğelerinin ve göstergelerinin kullanıldığı bir çalışmadır. Bunların arasında kahve falı, tavla gibi

ayrıntılar vardır. Bu noktada, kültürel kimlik konusu da devreye girmektedir. Bu çalışmada da, sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi, kimlik, yer değiştirme, seyahat, kültürel ritüeller, davranış kodları, empoze edilen coğrafi şartlar ve sınır kontrolleri konuları söz konusudur (Paynter 2005: 71–72). Çeşitli metaforların kullanıldığı, film tadında bir çalışmadır.

Hüseyin Çağlayan, Temporal Meditations, DVD, 2003, Süre:---- (Katalog-no42)

5. 4. 4. Mekandan Yolculuğa, 2003, Video Yerleştirme

Çağlayan'ın 2003 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması "Mekandan Yolculuğa" (Place to Passage) adını taşımaktadır. Bu çalışmada, yine bir yolculuk hali, coğrafi bir yer değiştirme ve göç olgusunun yanı sıra, sanatçının kendi yaşamı da etkilidir. Sanatçının kendisi de Londra-İstanbul arasında bir yolculuk hali içindedir. Üç boyutlu

bilgisayar animasyonlarını barındıran bu çalışmada, Londra-İstanbul arasında gerçekleşen fütüristik bir yolcuk anlatılmaktadır. Bilgisayar animasyonu ile canlandırılan mekanlardan geçen ve sanatçı tarafından tasarlanan bir kapsül içinde gerçekleştirilen bu yolculuk, beş ayrı projeksiyonla yansıtılarak sergilenmiştir. Bu beş ayrı projeksiyonda, yolculuğun farklı evreleri ya da farklı açılardan görünümleri yer almaktadır. Film, yolculuğun yabancılaştırıcı etkilerinin yanı sıra, hız ve teknolojinin günümüz toplumları üzerindeki etkilerini yansıtmaya çalışmaktadır (Bozkurt 2005: 296). Çağlayan, filminde, yolculuğun yabancılaştırıcı etkisini hüzünlü bir görsellikle vurgulamakta, bir yandan kendi eve dönüş öyküsünü anlatırken diğer yandan çağdaş bir "Odissea" destanı yazmaktadır (Anonim 2006c). Sanatçı bu çalışmasıyla 2003 Tribe Art Ödülü'nü kazanmıştır (Anonim 2003r).

Hüseyin Çağlayan, Mekandan Yolculuğa, Video Enstalasyon, 2003 (Katalog-no43)

5. 4. 5. Anaesthetics, 2004, DVD

Sanatçı, "Anaesthetics" (Uyuşturucular) adlı bir başka videosunu 2004 yılında gerçekleştirmiştir. Film, farklı bölümlerden oluşmaktadır. İlk bölümde, Japon yemeklerinin sıkı ve içinde şiddeti de barındıran estetiği incelenmektedir. Çağlayan, müşterinin asla bu yemeğin hazırlanma aşamasındaki şiddeti görmediğini, sadece estetik görünen sonucu yediğini ifade etmektedir. Filmin bir diğer bölümüne ise, Hıristiyanların ekmek ve şarap ayini şekil vermektedir. Bu bölümde, kişinin iç dünyasını idare eden ve din tarafından düzenlenen kurallar üzerinde durulmaktadır. İlerleyen bölümlerde film, bedensiz bir deneyim olarak yolculuk düşüncesine yönelmektedir (Paynter 2005: 72). Yapıtta, şiddet ve zarafet arasındaki ince ayrım gözler önüne serilmektedir (Öztürk 2006). Çeşitli metaforlar kullanılarak gerçekleştirilen çalışmada, farklı çekim ölçekleri kullanılmıştır. Sinematografik öğelerin ağırlıkta olduğu başka bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

5. 4. 6. Olmayan Varolma, 2005, Video Yerleştirme

Çağlayan, 2005 yılında gerçekleştirdiği "Olmayan Varolma" (The Absent Presence) adlı video yerleştirmesinde, İngiltere'deki terör olayları sonucunda oluşan yeni göçmenlik ve barınma politikaları üzerine, insanların nasıl sorgulanabileceği ve o coğrafyada yaşamak için nasıl yeni yaşam tedbirleri üretebilecekleri üzerine bir senaryo üretmiştir (Çağlayan 2006). Çalışma, bireysel ve kolektif kimlik arasında antropolojik bir keşfi amaçlamaktadır (Raza 2005: 35). Kimlik olarak DNA ve onun coğrafi çevreye yansıması konusunda bir çalışmadır. Sanatçı, kimliklerin yeni çevrelere nasıl adapte olabileceği ya da olamayacağı konusu üzerine tartışma başlatmaktadır (Madra 2005). Filmde, yabancı uyruklu üç kadından kendilerine ait bir giysi vermeleri istenmiştir. Biyolog, verilen giysilerden aldığı hücreler üzerinde, bu üç kadının DNA düzenlerini inceler. Lavaboda giysileri yıkayan biyolog, deneyi de anlatmaktadır. Su dolu bir tepsiyi araç olarak kullanan biyolog kadın, suyun tarihte fetihlere nasıl yardımcı olduğunu ve dünya üzerinde hareket halinde olan genlerin karakter tanımlamasını nasıl zorlaştırdığını anlatan cümleler kurmaktadır (Çağlayan 2006). Çalışma, Çağlayan'ın diğer bazı videolarında olduğu gibi, giysi ve eşya tasarımı, enstalasyon, deneysel

tiyatro, müzik ve sinema dilini birleştirmektedir. Sanatçı, projenin bilimsel alt yapısı nedeniyle bir biyologla çalıştığını belirtmiştir. Sanatçı yapıtını şu sözleriyle açıklamaktadır:

> "Film, kültürel önyargı, coğrafya ve antropoloji ile ilgili. Bilinmeyen kişilerin elbiselerini alıp, onların DNA'sından kim olduklarını çıkartma fikri vardı. Aslında bir deney ile hikaye arasında bir şey." (Yaylalı 2005: 79).

Çalışmada, çekim ölçekleri çeşitlilik göstermektedir. Ancak, yakın plan çekimler, konunun soğukluğunun hissedilmesi açısından önemlidir. Ana karakterin baş planda alınan görüntüleri bu duyguyu izleyiciye hissettirmektedir.

5. 4. 7. Şefkat Yorgunluğu, 2005, DVD

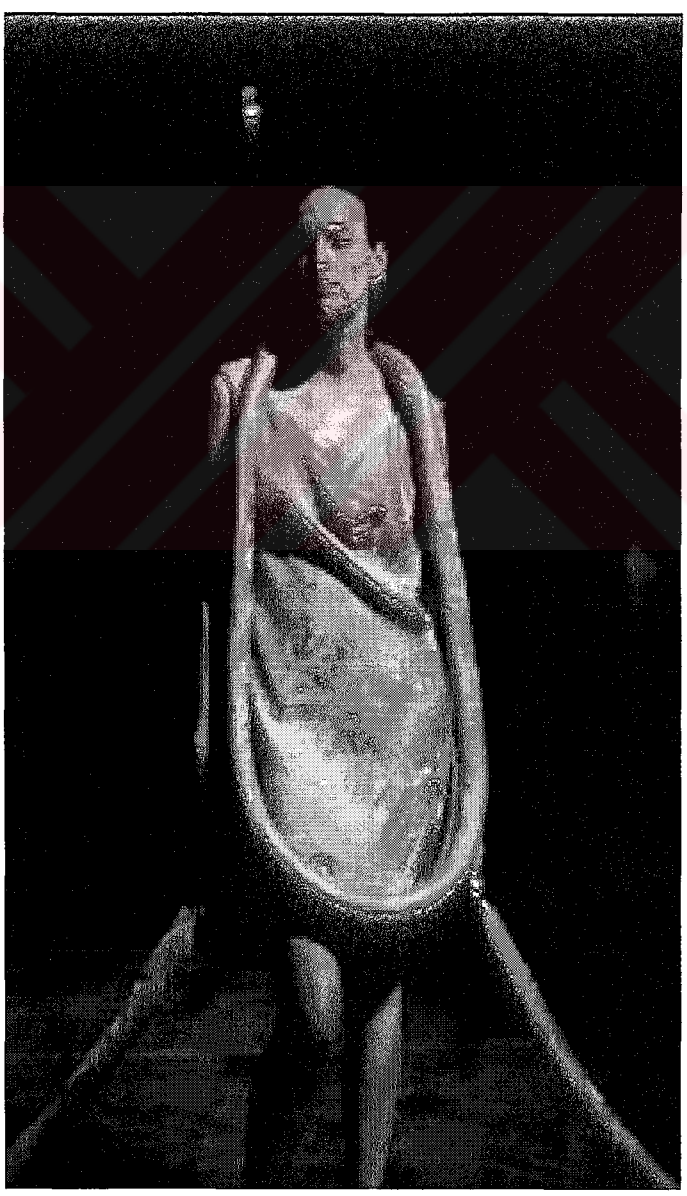
Sanatçı "Şefkat Yorgunluğu" (Compassion Fatigue) adlı video çalışmasını 2005 yılında gerçekleştirmiştir. Çağlayan, "Heliotropics" başlıklı, 2006 ilkbahar / yaz koleksiyonunda yer alan giysilerinden yola çıkarak oluşturduğu bu çalışmasının şiir gibi değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. "Şefkat Yorgunluğu"yla Çağlayan, bu kez göçmenlerin yaşamadığı, üzerinden geçtiği kentlerde yükselen, anıtlaşan değerleri, büyü, yani yine aklın düşmanı bir olgu aracılığıyla yıkmayı denemektedir (Sönmez 2006).

Çevrede bulunan üç figür, ortadaki figürü bir ritüel aracılığıyla heykele dönüştürmektedir. Mermer bir heykele dönüşen figür, bulunduğu mekanla bütünleşmektedir (Bay 2006). Bulunulan ortama uygun olması için Rokoko ve Art Nouveau karışımı bir heykele dönüştürülmüştür. Bu akımların doğayı stilize etme durumundan etkilenmiştir (Sağlam 2006). Kendi sözleriyle videosunu şöyle anlatmıştır:

> "Denebilir ki uygarlık, ancak doğadaki unsurların dizginlenmesi ve denetlenmesi sayesinde ayakta kalabilmiştir: Neolitik insan, kayalara çizdiği resimlerle dış dünya üstünde otorite kurmaya çalışmıştır. Benzer şekilde dinsel idoller de doğadaki nihai güce, yani Tanrı'ya erişebilme arzusundan doğmuştur. Bu bağlamda, toplumun doğayı giderek incelik kazanan faydacı işlevlere nasıl dönüştürdüğünü araştırıyorum; örneğin hava akımını kontrol etme yöntemi olarak klima, suyun doğal akışını yönlendirme aracı olarak çeşme. Art Nouveau ve Rokoko gibi doğanın stilizasyonuna dayanan estetik tarzlar, aynı zamanda doğayı evcilleştirmenin bir yolu olarak da görülebilir. Ancak bu dinamik burada sona

ermez. İnsan yapımı bir imgenin temsilcisi olarak bu türlerin kendisi de toplumsal ortama asimile edilmiş, böylece doğanın yeni bir biçimi haline gelmiştir; başka bir deyişle, zaman içinde bizim doğal çevremizin bir parçasını oluşturmuştur. Ne var ki bu yeni çevrede yaşamanın, insan bedeni üzerinde etkileri olmuştur. Beden de bu yeni mekâna uyum sağlayabilmek için kendi boyutları içine sıkıştırılmak suretiyle asimile edilmiştir. Sonuçta kendisini, çevresinin motiflerinden biri haline dönüştürmüştür. Benzer şekilde, sergide yer alan filmde, 'büyü'yü doğanın nihai ifadesi olarak kullanıyor ve bu yolla gerçeği evcilleştirmenin alternatif bir biçimini öneriyorum. Mekânı yansıtan giysiler kuşanmış karakterler, merkezdeki figüre büyü yapıyorlar. Mermer bir heykele dönüşerek anıtlaşan merkezi figür, çevresiyle daha da bütünleşiyor. Filmde bir üst ses izleyicilere, bu imgeleri nasıl okumaları gerektiği konusunda belli belirsiz talimatlar veriyor. Bu da ek bir toplumsal kontrol aracı olarak yorumlanabilir." (Sönmez 2006).

Hüseyin Çağlayan, Şefkat Yorgunluğu, DVD, 2005, Süre---- (Katalog-no44)



5. 5. CANAN ŞENOL[1]

Canan Şenol, 1997–2005 yılları arasında gerçekleştirdiği sekiz video çalışmasında kimlik konusunu çoğunlukla cinsiyet, toplumsal roller ve Michael Foucault'nun iktidar odakları bağlamında ele almıştır. Şenol, işlerini genel olarak 1970'lerin feminist sloganı olan "özel hayat politiktir" sloganından yola çıkarak tanımlamaktadır. İşlerinde çoğunlukla kendi kişisel tarihinden hareket etmektedir. Sanatçı, özel hayatlarla ve özel alanla ilgili olduğunu belirtmektedir. Ona göre; din, ekonomi, politika, devlet, toplum, özel hayatı da içine alarak devam edebilmektedir (Demir 2004). Özel olanın politik olması konusuna, cinsellikten temizliğe, kişisel hayatımızdan üremeye kadar birçok konunun iktidar odaklarınca düzenlendiği noktasından hareketle değinmektedir (Sönmez 2000). Cinselliğin yönetilmesi konusu, sanatçının üzerinde düşündüğü konulardandır. Cinsellik, insanların cinsellikleri hakkında konuşturulması ve genel söylemlere bağlanması yolu ile yönetilmektedir (Foucault 2003: 23–26). Din ve devlet, cinselliği kontrol altında tutmak için kendisine özgü kurallar koyan ve denetim geliştiren iktidar odakları olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının çalışmalarında Foucault'nun bu görüşleri de gündeme gelmektedir.

Şenol, bir kadın olarak kendi cinsel kimliğinden yola çıkarak birçok iş gerçekleştirmektedir. Kadın ve erkeğin kendilerine biçilen roller ve kimliklere uyum sağlamak zorunda olması ancak, "insan doğası" gereği bunu sağlamakta zorlandıkları konusu üzerine yoğunlaşmaktadır. Şenol'un ilk dönem video işleri "Arayış", "Bitmeyen Örgü" ve "Makas", kadın kimliği bağlamında değerlendirilmesi gereken çalışmalardır. Bu çalışmalarında sanatçı, örgü örmek ve saçını değiştirmek gibi kadınla özdeşleştirilen eylemleri, feminist bir bakış açısıyla kullanarak, kadın kimliğini ve bu kimliğin toplumun bakış açısı ile birlikte getirdiği olumsuzlukları ve bunlardan sıyrılmanın imkansızlığını vurgulamaktadır.

Sanatçının 2000 yılında gerçekleştirdiği "Çeşme" adlı videosu, kadın kimliği ile toplumsal roller konusu arasında bir geçiş niteliği taşımaktadır. Sanatçı, "Çeşme" adlı

[1] Sanatçının işleri hakkında verilen bilgilerden dipnot kullanılmamış olanlar, sanatçı ile 25/11/2005 tarihinde gerçekleştirilen söyleşiden alınmıştır. Söyleşi Ek-1'de sunulmaktadır.

çalışmasını, bu çalışmasından sonra gerçekleştirdiği "Bebek Evi" ve "Bir Günün Hikayesi"ni, kadın kimliğini de vurgulayarak, toplumsal roller bağlamında ele almıştır.

Şenol, din, aile, devlet gibi konular üzerine düşüncelerinin örtüştüğü Michael Foucault'un görüşleri iie tanıştıktan sonra gerçekleştirdiği "Bir Bardak Sıcak Şekerli Su" ve "Dök Asidi Haydar" adlı video işlerinde, iktidar odakları konusunu daha belirgin bir biçimde yansıtmıştır. Sınırlar üzerinde duran sanatçı, özellikle kendi sınırlarını belirleyen unsurları işlerine konu etmektedir. Kendisini de devlet, din ve toplum kuralarına göre sınırlandırdığını ve bu durumu eleştirmekle birlikte, bundan sıyrılamadığını belirtmektedir. Bu durumu panaptikon sendromuyla tanımlayan sanatçı, iktidar alanlarının belirlediği her şeyin aslında genişletilmiş birer panaptikon sistemi olduğunu düşünmektedir. Foucault, panaptikon'u disipliner iktidarın `mimari bir eğretilemesi' diye tasvir etmektedir. Jeremy Bentham (1748–1832), mahkumların, birbirlerini asla göremezken, hapishane müdürü tarafından sürekli olarak izlenebilmelerini sağlayan, merkezi bir gözlem noktasından etrafa doğru yayılmış, birbirinden bağımsız hücrelere sahip bir hapishane binası planlamıştır. Foucault 'nun sözleriyle, panaptikon, "mahkumda, iktidarın otomatik olarak işlemesini sağlayan bilinçli ve sürekli bir izlenebilirlik hali yaratmak" amacıyla, bir "mekansal birimler oluşturma" yoludur (West 2003). Foucault'ya göre; görünürlük bir tuzaktır. Panaptikon'da mahkum, görülmekte ama görememektedir. Mahkumlar, bir bilginin nesnesidirler ancak bir iletişimin öznesi olamamaktadırlar. Panaptikon'un büyük etkisi de buradan kaynaklanmaktadır; tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görünülebilirlik hali yaratmaktadır (Foucault 1992: 245–285).

5. 5. 1. Arayış, 1997, Video, 1'49'', Loop

Canan Şenol, 1997 yılında "Arayış" adlı video işini gerçekleştirmiştir. Videoda, üzerindeki giysileri çıkartmakta olan, yılmış ve üzgün bir kadın vardır. Ancak üzerindeki her giysinin altından bir yenisi çıkmakta ve kadın bu giysilerden bir türlü kurtulamamaktadır. Burada, kadına biçilen rollerden ve giydirilen kimliklerden sıyrılma çabası anlatılmaktadır. Ancak bu sıyrılma asla mümkün olamamaktadır. Çünkü kadının sıyrıldığı her bir kimliğin altından bir yenisi çıkmaktadır. Bu bir döngü halinde tekrar

etmektedir. Bu videoda sanatçı, kendi bedenini kullanmaktadır. Kendi bedeni sanatçı için ulaşabileceği en yakın malzemedir. Çalışmada, sanatçının bel planda, sabit kamera ile çekilmiş görüntüleri kullanılmıştır.

5. 5. 2. Bitmeyen Örgü, 1998, Video,

Sanatçı, 1998 tarihinde gerçekleştirdiği "Bitmeyen Örgü" adlı video işini çok kadınca bir iş olarak nitelendirmektedir. Hayatın rutini, ev işleri ve günlük yaşantı ile ilgili bir iştir. Sanatçı, bu işi gerçekleştirirken Yunan mitolojisinden de etkilenmiştir. Yunan mitolojisinde ebedi cezalılar vardır. Tanrılara karşı suç işlemiş cezalılar olarak, yerin dokuz kat altında cezaya çarptırılmışlardır. Mesela Sisyphos, bir kayayı dağın tepesine çıkartmak zorundadır, tam tepeye çıkartırken, kaya tekrar düşer. Ya da 50 genç kız, delik küplere delik kepçelerle su doldurmak zorundadırlar. Bu durum döngü haline gelerek sonsuza kadar devam etmektedir. "Bitmeyen Örgü"de de sanatçı, kadınları ebedi cezalılarla özdeşleştirmektedir. Bu işte sanatçı, kendi bedenini kullanmaktadır. Şenol, örgü örmektedir. Ancak örgüsü alttan kocası tarafından sökülmektedir. Sanatçının kendi yaşam pratiği de bu işin oluşumunda etkili olmuştur. Kadının ev içinde ya da dışında rutine dönen hayatı ve karşılaştığı engellerin yanı sıra, kadının hayatını başkalarına adaması da konu edilmektedir. Bu işin aynı zamanda bir katharsisi barındırdığını söyleyen Şenol, örgü örme eyleminin kadınlar için bir rahatlama ve düşünme aracı olduğunu vurgulamaktadır (Sönmez 2000). Çalışmada sanatçının otururken, diz planda sabit kamera ile kaydedilmiş görüntüleri hızlandırılarak kullanılmıştır. Herhangi bir kamera hareketi yer almamaktadır.

5. 5. 3. Makas, 1999, Video

Sanatçı, "Makas" adlı video işini 1999 tarihinde gerçekleştirmiştir. Burada, kadınlar tarafından yaygın olarak bilinen bir eylem üzerinden kadın kimliği sorgulanmaktadır. Hayatını değiştirecek gücü kendisinde bulamayan kadınlar saçlarını değiştirirler (Şenol 2005b). Birçok kadın ise hayatını değiştirmeye önce saçlarını değiştirmekle başlar. Yani bu bir başlangıç eylemi olarak algılanabilir. Bu yönüyle de cesur bir hareket olarak nitelendirilebilmektedir. Sanatçı için saç önemli bir simgedir. Saça İslam dini açısından baktığınızda örtülmesi gerekirken, yani bir sınırlamayı içerirken, başka bir

açıdan özgürlüğün simgesi olarak nitelendirilebilmektedir. Ya da bir güzellik simgesi olmakla birlikte, saç biçimini değiştirmek ya da saç kesmek bir arınma eylemi olarak da nitelendirilebilmektedir. Dolayısıyla sanatçı burada saç kesme eylemini arınmayla ilgili bir metafor olarak da ele almıştır. Sanatçının kendi saçını keserken yakın planda alınmış görüntüsü, banyo yaparken alınmış görüntüsü ile üst üste bindirilerek kurgulanmıştır.

Canan Şenol, Makas, Video, 1999, Süre:---- (Katalog-no45)

5. 5. 4. Çeşme, 2000, Video, 57"

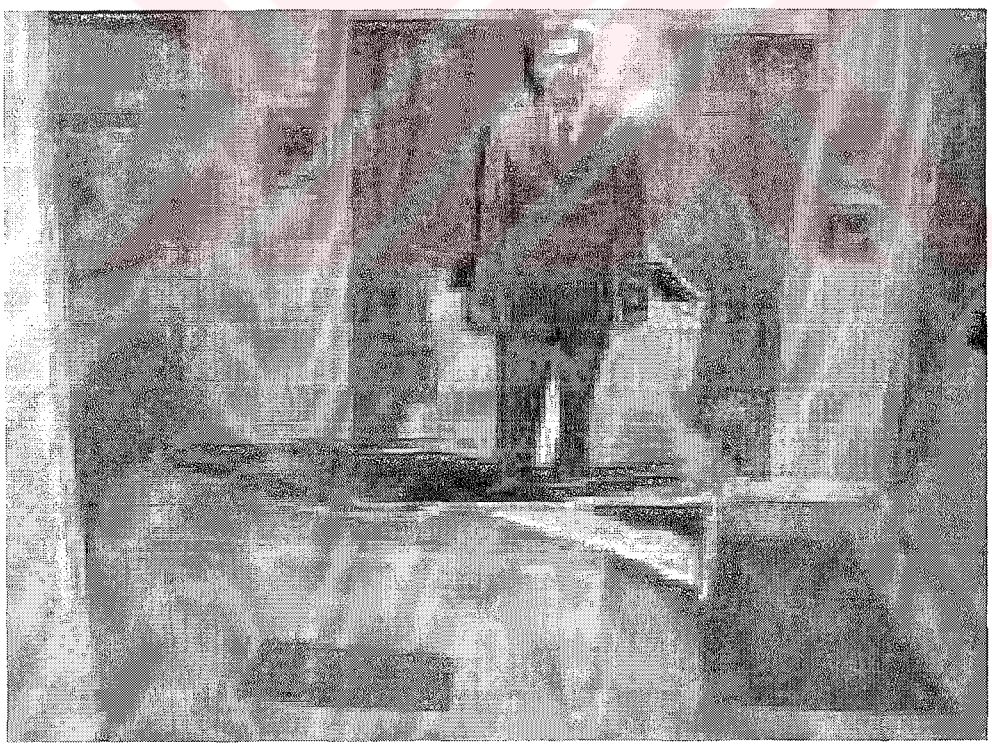
Sanatçı, 2000 yılında "Çeşme" adlı video işini gerçekleştirmiştir. Bu, sanatçının doğum yaptıktan sonra gerçekleştirdiği ve kendi bedenini kullandığı bir iştir. Beden sıvıları, bereket ve beslenme konularını işlemektedir (Şenol 2005a). Bu işte Marchel Duchamp'a bir gönderme vardır. Sanatçı, Duchamp'ın ifadesini alıp tersine çevirmektedir. Aşağıya doğru sarkan ağır göğüsler, kadının verimliiik tanrıçası ve anne olan ikili rolünün, bir çocuğu dünyaya getirmesi ile ağırlaşması konusu

vurgulanmaktadır[1]. Marchel Duchamp'ın "Çeşme" adlı işine gönderme yapan ancak erkek bakış açısına sahip işler[2] olduğunu söyleyen sanatçı, kendisinin de kadınlık üzerine bir "Çeşme" yaptığını dile getirmektedir. Çalışmada, süt akıtan bir çift göğüs yakın planda, mavi bir fonun önünde görülmektedir. Süt damlacıklarının çıkardığı ses de su damlası sesi kullanılarak sağlanmıştır.

5. 5. 5. Bebek Evi, 2002, Video, 11'31"

Canan Şenol'un 2002 tarihinde gerçekleştirdiği "Bebek Evi" adlı videosunda, küçük bir kız, oyuncak anne babasıyla bebek evinde oynarken görülmektedir. Burada, çağdaş kapitalist toplumdaki rol dağılımlarının ironik yüzü, bir çocuğun gözünden sunulmaktadır. Küçük kız, zaman zaman anne ve babasını oynatmakta ve onları konuşturmaktadır (Özyurt 2003).

Canan Şenol, Bebek Evi, Video, 2002, Süre: 11'31" (Katalog-no46)



[1] Bu bilgi, sanatçının Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'ndeki dosyasından alınmıştır.
[2] Şenol, Bruce Nauman'ın "Bir çeşme olarak sanatçının kendi portresi" ve Serkan Özkaya'nın "Çeşme olarak sanatçı" adlı işine gönderme yapmıştır (bkz. Ek-1, Canan Şenol İle Söyleşi).

Bebek, doğduğu andan itibaren, kendi cinsine biçilen roller doğrultusunda yetiştirilmektedir. Giyecekleri, kullanacakları renkler, desenler ve oyuncaklarıyla, toplumda yerine getirmek zorunda oldukları roller ve yükümlülüklere alıştırılmaktadır. Rollerin benimsetilmesi aşamasında anne ve baba çocuk için model oluşturmaktadır. Bu bakış açısı, bu işin oluşumunda etkili olmuştur. Küçük kızın kurduğu cümleler de aile içindeki rol dağılımını yansıtmaktadır ve küçük kız, güzel mobilyaları ve geniş odaları olan bu evde yaşamlarının kapitalist sistem tarafından programlanmış olduğunu sanki çoktan fark etmiş ve herkesin birer oyuncak olduğunu anlamıştır (Anonim 2003d). Çalışma, mümkün olduğunca kesme yapılmaksızın gerçekleştirilmiş, zoruniu olarak kesme yapılan kısımlar ise, "fade in" ve "fade out" kullanılarak birleştirilmiştir. Kamera, öznel kamera kullanımı izlenimini uyandırmaktadır. İzleyici de, küçük kızın oynadığı evin içine girip onunla birlikte dolaşıyormuşcasına bir izleme gerçekleştirmektedir. Çoğunlukla küçük kızın yalnızca elleri görülmekte ve sesi duyulmaktadır.

5. 5. 6. Bir Bardak Sıcak Şekerli Su, 2002, Video, 22'40"

Canan Şenol, 2002 yılında "Bir Bardak Sıcak Şekerli Su" adlı videosunu gerçekleştirmiştir. Ölüm oruçlarıyla ilgili olan bu videosunda sanatçı, Wernicke Korsakof[1] hastası olan dört kadın ve erkeğin yaşamından kesitler sunmaktadır. Bu çalışmasında kimliksizleşme konusu gündeme gelmekte, F tipi ceza evleri metafor olarak kullanılmaktadır. Sanatçı, bu konuyu ele almaya, doğum yaptığı dönemde karar vermiştir. Çünkü kendisi de bu dönemde çocuğuyla birlikte evde ve dünyadan soyutlanmış bir biçimde yaşadığını hissetmiştir. Panaptikon konusu da çalışmada etkili olmuştur.

Ekran dörde bölünmüş ve her parçada farklı bir görüntü kullanılmıştır. Bir parçada, karakterlerden biri ile gerçekleştirilen söyleşi sırasında alınmış bel plan görüntü, diğer parçalarda ise sırasıyla, bir bezi kap içerisindeki suya batırıp ıslatan, küp şekerleri bir

[1] Uzun süreli açlık sonucu, başta merkezi sinir sistemi tahribatının yol açtığı işitme, görme ve yürüme yetilerinin kaybından, geçici ya da kalıcı bellek kaybına kadar uzanan çeşitli işlev bozuklukları, bağışıklık sisteminin tahribatı sonucu enfeksiyonları içeren ciddi sağlık sorunlarının görüldüğü hastalık.

hapisane duvarını anımsatır biçimde dizen ve son olarak, bir bardak sıcak şekerli su hazırlayan bir elin yakın plan görüntüsü kullanılmıştır.

Canan Şenol, Bir Bardak Sıcak Şekerli Su, Video, 2002, Süre: 22'40" (Katalog-no47)

5. 5. 7. Bir Günün Hikayesi, 2003, Video Stili, 1'58"

Sanatçı, 2003 yılında gerçekleştirdiği "Bir Günün Hikayesi" adlı videosunda da aile ve kadın ve erkeğin aile içerisindeki rolleri konusu üzerinde durmaktadır. Şenol, kadın kimliğini yansıtmak üzere "barbie bebekler"i seçerken erkek kimliğini temsilen ise "action man" kullanmıştır. "Barbie bebekler" kız çocukların idolü iken, "action man" ise erkek çocukların idolü konumundadır. Bu ayrımla da aslında toplumsal rollerin çocukluktan itibaren bireye benimsetilmesi söz konusudur. "Action man" savaşçıdır. Güçlü, mücadeleci şiddet gösteren bir erkek modelidir. "Barbie" ise, güzel, bakımlı ve alış veriş düşkünü bir kadın modelidir. Bu video işte, kadın olan "barbie" ev işleri ve çocuklarıyla ilgilenirken, erkek olan "action man" çalışmaktadır. Bir günün hikayesi, bu video işle bir döngü olarak yansıtılmıştır.

5. 5. 8. Dök Asidi Haydar, 2005, Video Yerleştirme

Sanatçının Bir Bardak Sıcak Şekerli Su" adlı işindekine benzer bir konuyu ele aldığı bir diğer video işi, "Dök Asidi Haydar" adını taşımaktadır. Bu çalışmada, özel hayatı, siyasi bakışı nedeniyle kaybolmuş ve işkence görmüş bir kadının hayatından bir kesit sunulmaktadır (Aslan 2005). Konunun öznesi bir kadındır ve biraz da kadının üzerinde bir erkek iktidarının varlığı vurgulanmaktadır. Panaptikon ve kimliksizleşme konusu burada da devreye girmektedir. İktidar, bireyleri kimliksizleştirerek düzenin devamını sağlamaktadır. Bu videoda sanatçı, iktidarın "erkek" olduğunu da vurgulamaktadır. İktidar kimin elindeyse iktidarın cinsiyeti de odur. Ancak çoğunlukla erkeklerin elinde olduğundan iktidarın cinsiyeti de erkektir. İktidarın parçası olan bir kadın, erkek gibi davranmak durumundadır. Çalışma, 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamındaki Serbest Vuruş sergisinde iki ayrı projeksiyonla, yan yana yansıtılarak gösterilmiştir.

Canan Şenol, Dök Asidi Haydar, Video Enstalasyon, 2005 (Katalog-no48)

Yansıtmalardan birinde anlatan kadının görüntüsü akarken aniden durmakta, hemen yanındaki yansıtmada görüntü yavaşlatılmış biçimde devam etmektedir. Görüntüyle birlikte yavaşlayan anlatıcı sesi kimlik değiştirmekte, erkek kimliğini ve iktidarın erkek oluşunu vurgulamaktadır. Bu yavaşlama anı, kadının, işkence yapanların sözlerini aktardığı ana rastlamaktadır. Her iki yansıtmada da karakterin sabit kamera ile çeşitli çekim ölçekleri kullanılarak alınmış görüntüleri yer almıştır.

5. 6. ŞENER ÖZMEN[1]

Şener Özmen'in 2003–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği dört video çalışması, üzerinde yaşadığı topraklara ve bu toprakların bulunduğu bölgeye gönderme yapmaktadır. Sanatçı, Diyarbakır'da yaşamakta ve işlerini bu yörede gerçekleştirmektedir. Sanatçının işleri, eleştirel bir bakış açısı taşımaktadır. Mevcut sosyo-politik duruma bir eleştiri getirmekte ve anti kolonyalist bir cepheden işler üretmektedir. Sanatçı, yaşadığı bölgeden yola çıkarak, kendisini rahatsız eden birçok konuyla ilgili eleştirisini işlerine yansıtmaktadır. Bireysel olarak gerçekleştirdiği videoları olduğu gibi, kolektif çalışmaları da vardır. Muhafazakar olarak adlandırdığı ırkçı, milliyetçi çağdaş sanat düzeneklerini de eleştirmektedir. Özmen, sanat alanındaki nihai amacını ise şu sözlerle dile getirmiştir:

> "Sorunlu arazilerde, kurak topraklarda güncel sanat yapıyorum. Tüm amacım, sanat yaparak, toplumda yeni soluk boruları açmak. Nefes darlığından şikayetçi her topluma, yol göstermeden, onlara bu illetten nasıl kurtulacaklarını söylemeden, refakat etmek."

Sanatçının işleri, salt kimlik sorununa indirgenememekle birlikte, belli bir coğrafyanın kimliğini, yaşayışını ve kültürünü yansıtan işler olarak güncel sanat alanında yer almaktadır.

5. 6. 1. Tate Modern Yolu, 2003, Video, 6'30"

Şener Özmen, Erkan Özgen ile birlikte, 2003 yılında "Tate Modern Yolu" adlı video çalışmasını gerçekleştirmiştir. Cervantes'in ünlü romanı Don Quixote'a göndermesi olan bir çalışmadır. Don Quixote ve Sancho Pansa adlı roman karakterleri, videoda ünlü çağdaş sanat merkezlerinden biri olan Tate Modern müzesinin yerini öğrenmeye çalışan karakterlere dönüşmüştür. Videonun orijinal dili Kürtçedir ve Türkçe ve İngilizce alt yazı ile sergilenmektedir (Altuğ 2003c: 21). Burada, diğer bazı çalışmalarda olduğu gibi, dil öğesi önemlidir. Yerelliği güçlendiren bir öğe olarak

[1] Dipnot gösterilemeyen bilgiler, sanatçı ile 14 Mart 2006 tarihinde gerçekleştirilen internet söyleşisinden alınmıştır. Söyleşi Ek-1'de sunulmaktadır.

yerini bulmaktadır. Aidiyetin de bir göstergesi haline gelmektedir. Biri at diğeri de eşek sırtında seyahat eden bu figürler, rastladıkları bir köylüye Tate Modern'in yerini sormakta, o da bu ikiliye müzenin yerini tarif etmektedir. Bu çalışmada, merkezle çevrenin coğrafyası ve kültürü arasındaki hiyerarşik güç ilişkilerinin sarsılmasının mümkün olup olamayacağı konusu da yer almaktadır.

Şener Özmen ve Erkan Özgen, Tate Modern Yolu, Video, 2003, Süre: 6'30" (Katalog-no49)

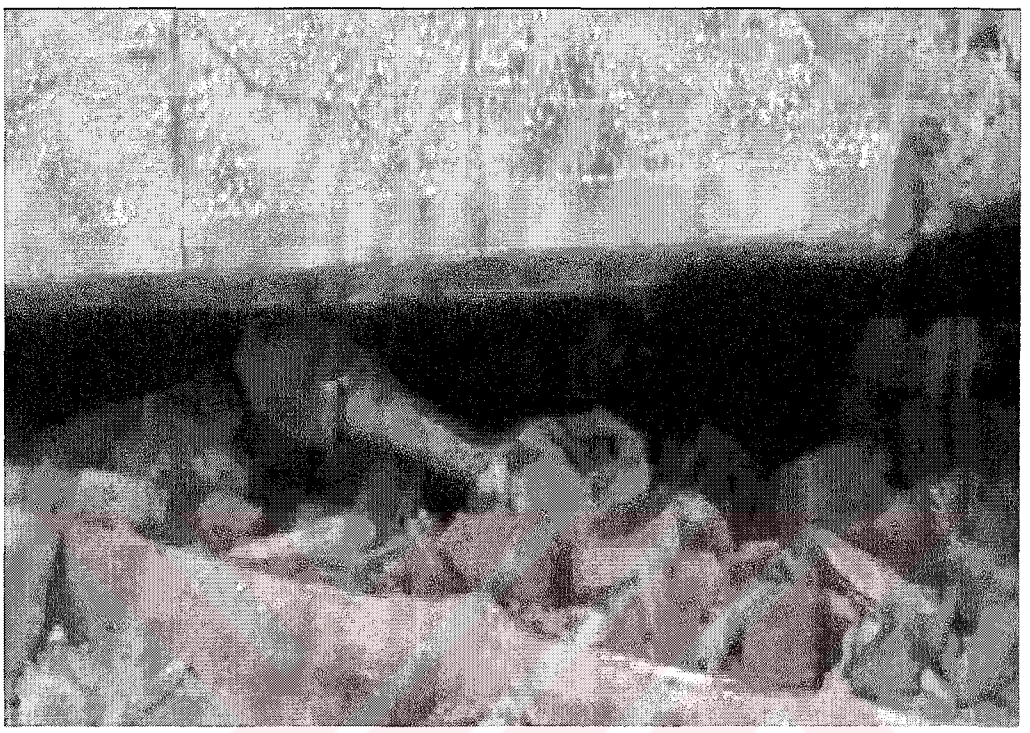
Kısa film tadında bir çalışmadır. Öyküsel bir anlatım biçiminin izlerini taşımaktadır. Kurgunun olanaklarından yaralanılmış ve hareketli kamera kullanılmıştır. Çekim ölçekleri ve planları çeşitlilik göstermektedir.

5. 6. 2. Çıkış, 2003, Video, 2'37"

Şener Özmen'in 2003 yılında gerçekleştirdiği bir başka video çalışması "Çıkış" adını taşımaktadır. 1975 Diyarbakır-Lice depreminde, iki yaşındayken göçük altında kalan Hikmet Uçaman'ın, 2000'li yıllarda, bu depremde yaşadıklarını anlattığı bir videodur. Burada sanatçı, politik bir depremden bahsettiğini ifade etmiştir. Göçük altında kalan aslında, bu politik depremler sonucunda, milyonlarca insandır. Birey ve bireyin asla

özgürleşemeyeceği konusunu vurgulamak istemiştir. Videodaki genç adam sürekli çıkmaya çalışmakta ama çıkış bulamamaktadır.

Şener Özmen, Çıkış, Video, 2004, Süre: 2'37" (Katalog-no50)



5. 6. 3. The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet, 2004, Video, 3'

Şener Özmen, Cengiz Tekin iie beraber hazırladığı videosunu 2004 yılında gerçekleştirmiştir. Courbet'nin bir resminden yola çıkarak hazırlanan video iş, Courbet'nin resmiyle aynı adı taşımaktadır. "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet" adlı çalışma, adı geçen resmin durağan görüntüsüyle başlar. Daha sonra, resimdeki insan figürleri gerçek birer insanla yer değiştirir. Courbet ve bir sanatçının ya da aristokratın orada dolaşmaya hakkı olmadığını söyleyen köylüler arasında tartışma başlar. Küfürleşmelerle birlikte tartışma daha da sert bir hal alır ve en sonunda Courbet, diğerlerine taş fırlatır ve onları kovalamaya başlar. Gerçeküstü bir biçimde kurgulanan bu işte, politik ve düşsel durumun bir eleştirisi yer almaktadır. Olayın yaşandığı bölge, dışlanmanın alanına dönüşmüştür (Akay 2005a: 12–24). Bu noktada çalışmanın, Türkiye'nin güneydoğu ve doğu bölgelerinde yaşanan sosyo-politik bazı durumlara

göndermesi vardır (Anonim 2005c). Ali Akay'ın, sanatçıların bu çalışmasıyla ilgili yorumu şöyledir:

> "...Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in çalışmasına baktığım zaman, demin de söylemiş olduğum gibi, Courbet'nin bir tablosundan canlanan ve birdenbire Courbet'nin realizmi, Courbet'nin devrimciliği, Paris Komünü'ne katılması, realist resimler yapmasıyla Türkiye'nin güneydoğu meselesinin ne şekilde güncelleştiğini görmek gayet açık. Çünkü realist ve terörist kavramları ironik bir şekilde bu çalışmada gündeme geliyor. Bir toprağa ait olanlarla, oraya dışarıdan gelen biri arasındaki büyü kavgayı bize ironik bir şekilde gösteriyor bu sanatçılar... Şunu söyleyeyim: Doğu-Batı ekseni, Doğu-Batı çelişkisi, Türkiye'nin Doğu-Batı ilişkisiyle birlikte yansıyor bu video çalışmasına." (Akay 2005d: 78–79).

Sanatçılar bu çalışmalarında, Courbet'nin realist oluşu ve dönemindeki sol gelenekle ilgisi, Doğu ve Güneydoğu Anadolu topraklarında yaşayan halkın realizmiyle bir ilişki kurmaktadırlar. (Akay 2005c: 98).

Çalışmada kurgunun olanaklarından yararlanılmıştır. Başlangıçta yer alan durağan resmin gerçek bir görüntüye dönüşümü sırasında üst üste bindirme yöntemi kullanılmıştır. İlerleyen bölümlerde ise, farklı çekim ölçekleri ve planları kullanılmıştır.

5. 6. 4. Bizim Köy, 2004, Video, 7'

Sanatçının "Bizim Köy" adlı çalışması, 2004 yılında, küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı Placebo Etkisi başlıklı sergide yer almıştır (Anonim 2006e). Sanatçı, bu çalışmasının post-travmatik bir çalışma olduğunu söylemiştir. Çalışmada, şarkı söyleyen iki kız çocuğu görülmektedir. Şarkının sözleri, yaşadıkları yörenin güzelliği ve okula gitmek için yeterince paraları olmaması üzerinedir. Sanatçı ile gerçekleştirilen görüşmede sanatçı, videosunda yoksulluk konusunun ele alınmadığını belirtmiştir. Ancak şarkının sözleri, bunun tam tersi bir durumu düşünme yolunda izleyiciyi yönlendirmektedir. Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunda yaşanan bu sosyal durum, o coğrafyanın dili ve şarkısıyla aktarılmıştır. Bu durumda yerel öğeler dikkati çekmektedir. Video ilerledikçe, kızların yüzündeki kanlardan ve morluklardan, şiddete uğramış oldukları anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın da politik bir yanı vardır ve savaşın ve şiddetin yansımaları üzerine gerçekleştirilmiş bir çalışmadır.

Şener Özmen, Bizim Köy, Video, 2004, Süre: 7' (Katalog-no51)

Sabit kamera kullanılarak gerçekleştirilen çalışmada, üst üste bindirme ve maskeleme gibi kurgu olanaklarından yararlanılmıştır. Yan yana duran iki kız çocuğunun bel planda kaydedilmiş görüntüleri kullanılmıştır.

5. 7. FİKRET ATAY

Fikret Atay, 2002–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği altı video çalışmasında kimlik konusuna, etnik kimlik ve bu etnik kimliğe ait olan kültürel kimlik bağlamında yaklaşmıştır. Sanatçı, yaşadığı bölgenin[1] anadilini, kültürünü ve yaşam biçimini işlerinde kullanmaktadır. İşlerinde, etnik aidiyetin modern biçimde, postmodernitenin yöntemleriyle sunumu söz konusudur. "Asilerin Dansı" ve "Lola'nın Hikayesi" adlı videolarında sanatçı, Kürt kültürel kimliğinin ipuçlarını taşıyan metaforlar kullanmıştır. Sanatçı, işlerinde geleneksel kültürel alt yapıyla batı etkilerini bir araya getirmektedir. Ancak kendi özgün tavrını ve yargılarını işlerine yansıtmayı başarmıştır.

Atay, yerel kültürün belirgin yönünü seçmekte ama bununla birlikte evrensel bileşenlerin altını çizmektedir. Çalışmalar, anlamın çözülmesinden çok şifrelenmesi üzerinden şekillenmektedir. Videoların göze çarpan bir özelliği, okumak, dans etmek,

[1] Sanatçı, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan Batman kentinde doğmuş ve uzun bir dönem bu kentte yaşamıştır.

şarkı söylemek ve enstrüman çalmak gibi bireysel performansların ya da grup performanslarının yer almasıdır. Bu performansların törensel karakteri, kolektif bir söylemi işaret etmektedir. Sanatçının bu bağlamda dikkat çeken çalışmaları, "Asilerin Dansı", "Hızlı ve En İyi", "Timica" ve "Lola'nın Hikayesi"dir.

Savaş, sanatçının yaşamış olduğu coğrafya üzerinden ele aldığı bir metafor ve olgu olarak, "Hızlı ve En İyi" ve "Bang Bang" adlı işlerinde dikkati çekmektedir. Atay, "Asilerin Dansı" ve "Pompa" adlı çalışmalarında ise, globalleşme ve yerelleşmenin göstergelerini kullanmıştır.

Sanatçının videolarında politik bir boyut ve kültürel bir direnişin izleri vardır. Genel olarak bütün videoları, Türkiye'nin güneydoğusundaki ekonomik sorunlar ve birçok sosyal soruna dikkat çekmektedir (Kosova 2003).

Fikret Atay'ın çalışmaları, Kürt egzotizmini içeren yapıtlar olarak kabul edilmektedir. Bilinen tüm çalışmalarında Kürtlerin yaşamsal, toplumsal, geleneksel ve karakteristik biçimleri, yoksullukları ve feodal düzenleri yer almaktadır (Özmen 2005b: 131).

Sanatçı işlerindeki temel yaklaşımı şöyle dile getirmiştir:

> "Kültürel kimlik sorunu üzerine, orada yaşanan hayatın bazı gerçekliklerini sunmaya çalışıyorum. Belki oradaki gerçeklik burada da var, belki de kullandığım dil, anlatma biçimim farklı. Basit bir sembolü büyütebildiğimi, derinleştirebildiğimi düşünüyorum, hem de ucuza... Özellikle üzerinde durduğum şey başından beri bir dil arayışıydı, sanatta yeni bir dil, yeni bir anlatım..." (Altunok 2003b: 14).

5. 7. 1. Asilerin Dansı, 2002, DVD, 10'

Sanatçının 2002 tarihli videosu "Asilerin Dansı", 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir. Bu videoda, Kürt sözel kültürünün en önemli aktarıcıları sayılan dengbejlik sanatının göstergeleri, ATM kabini içerisindeki çocukların dans ve şarkılarına eklemlenmiştir (Özmen 2005b: 132). Çocukların söylemekte oldukları şarkının son cümlesi dışındaki bölümleri anlaşılmamaktadır. Çocuklar eylemlerini

kendi aralarında gizlenmiş bir kodla gerçekleştirmektedirler. Atay, çalışmasıyla ilgili olarak, Batmanlı çocukların şarkılarıyla eksikliği duyulan adaleti dile getirdiklerine inanmaktadır (Anonim 2003p).

Fikret Atay, Asilerin Dansı, DVD, 2002, Süre: 10' (Katalog-no52)

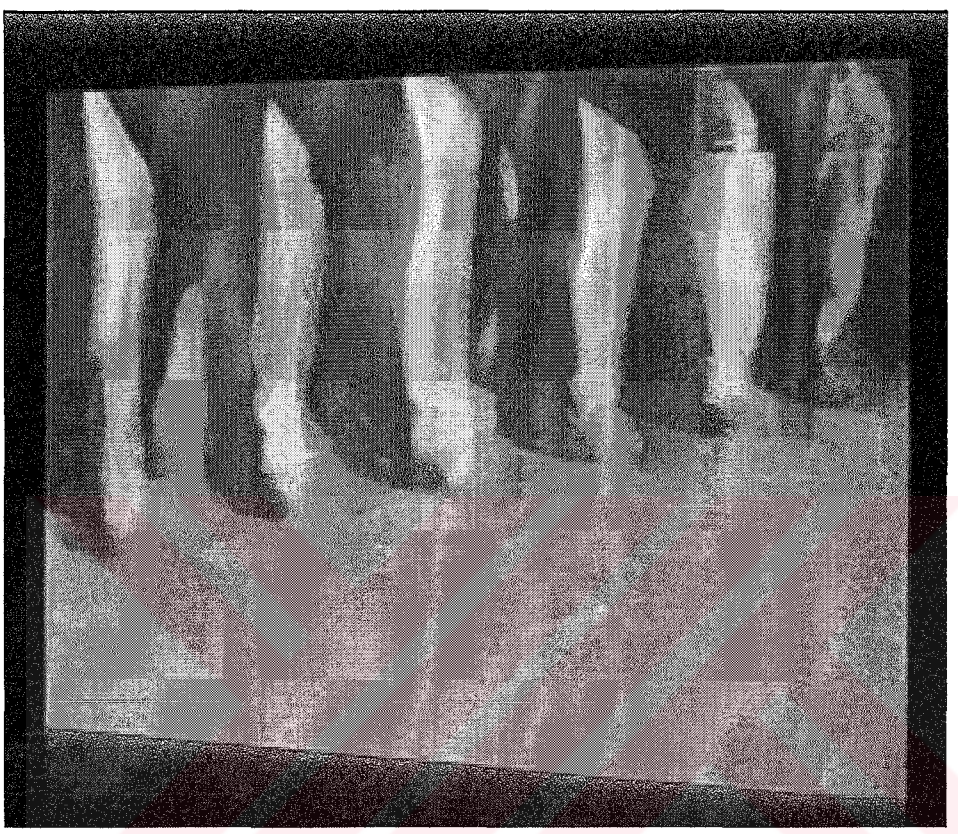
Modern ve gelenekseli bir araya getiren bu çalışma, hem yerel hem de global kültürün kodlarını taşımaktadır. Yerel olanla global olanın bir araya gelişi, globalleşmenin yerel aidiyetleri nasıl güçlendirdiğini ve aidiyet duygusuyla birlikte etnik kimliğin nasıl önemli hale geldiğini vurgulamaktadır. İş, taşıdığı isimden de çıkarılabilecek bir sonuç olarak, aynı zamanda bir kültürün ve etnik bir grubun başkaldırısını içermektedir. Figürlerin coşkulu hareketliliğine karşın kamera sabittir ve kurgusal bir müdahale söz konusu değildir.

5. 7. 2. Hızlı ve En İyi, 2002, DVD, 7'29"

Atay'ın 2002 tarihli bir başka videosu "Hızlı ve En İyi" (Fast and Best) adını taşımaktadır. Sanatçı, Kürt folklorik müziği eşliğinde geleneksel bir dans pratiği gerçekleştiren bir grup genç insanın bacaklarını görüntülemiştir (Kosova 2003). Bir

örnek giysileri, ayakkabıları ve senkronize adımları izleyicinin dansçıların kadın mı erkek mi olduğunu ayırt etmesini olanaksız kılmaktadır (Anonim 2005a).

Fikret Atay, Hızlı ve En İyi, DVD, 2002, Süre: 7'29" (Katalog-no53)



Kusursuz ayak hareketleri, askeri bir talimi hatırlatmaktadır. Dansçıların bireysellikleri ve kişisel özellikleri hissedilmektedir. Sadece bacakların çekilmiş olması, izleyicinin dikkatini, dansçıların hareketinin kusursuzluğuna çekmektedir. Sanatçının dikkat çekmek istediği bir başka durum ise dansçıların, batılı izleyicilere göre ötekiliğidir. (Taylor 2004). Dansçıların ayakkabı ve pantolonlarından onların toplumsal konumları konusunda ipuçları edinilebilir.

5. 7. 3. Pompa, 2003, Video

"Pompa" adlı işinde sanatçı, merkez ve periferi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Periferide gerçekleştirilen petrol arama işlemi sırasında petrol pompalarının toprağı delmesini, kapitalist globalleşmenin periferiye tecavüzü olarak nitelendirmektedir.

Periferi, diğer adıyla çevre, bu çalışmada yerelliği temsil etmekte, dolayısıyla, global olanın yerel olanı nasıl ortadan kaldırmaya çalıştığı, ancak bunu yaparken aslında yerel olanı nasıl güçlendirdiği konusu dikkati çekmektedir. Bu noktada o coğrafyada yer alan ve o coğrafyanın yerelliğini temsil eden etnik ve kültürel kimlik konusu devreye girmektedir. Ayrıca Pompa, sanatçının yaşadığı petrol zengini bölgenin kırılgan ve yoksul insanlarına göndermede bulunmaktadır (Altunok 2003b: 14). Bölgenin en endüstrileşmiş ve gelişmiş yerlerine petrol nakleden bir pompaya tırmanmakta olan insan, umutsuzca pompanın hareketini bozmaya çalışmaktadır. (Kosova 2003).

5. 7. 4. Bang Bang, 2003, Video

Fikret Atay'ın 2003 tarihli bir başka videosu "Bang Bang", çalışmayan iki tren arasında savaş oyunu oynayan dört çocuğu göstermektedir. Çalışma, Batman'ın jeopolitik konumu bağlamında oluşturulmuştur (Anonim 2004a).

Fikret Atay, Bang Bang, DVD, 2003, Süre: 2'17" (Katalog-no54)

Bu bölgede var olan şiddet ortamı yansıtılmaya çalışılmıştır. Çocukların oyunlarına bile yansıyan bu durumun ciddiyeti vurgulanmaya çalışılmaktadır. Var olan durumdan en

çok etkilenen topluluk olarak çocuklar seçilmiştir. Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunda yaşanan olaylar ve bu olayların yansımaları vurgulanmaktadır. Sanatçı, bir bilgisayar oyununun figürleri gibi görünen ve birbirini hedef haline getirmiş bu iki takımı kamerasıyla takip etmektedir. Bir grubun dramatik bir biçimde ölmesiyle oyun sona erer (Anonim 2004a).

5. 7. 5. Timica, 2004, Video

2004 tarihli "Timica" adlı videosunda sanatçı, Türkiye'nin güneydoğusundan bir gencin, kendi yaptığı baterisini sarp bir uçurumun kenarında çalışını göstermektedir. Bu videoda yoksulluğun yansımaları görülmektedir. Sanatçı tarafından, Türkiye'nin doğusunda ve güneydoğusunda yaşanan yoksulluğun nedenlerinden biri olarak görülen kapitalist ve global dünya düzeni, güçlendirdiği yerellikle beraber bu bölgenin etnik kimliğini ve insanların aidiyet duygusunu ön plana çıkarmaktadır.

Fikret Atay, Timica, DVD, 2004, Süre: 7'32" (Katalog-no55)

Timica'da yoksulluk ortamının yanı sıra, özden uzaklaşma, bireysel kimlikte yaşanan yıpranma ve bozulma da yansıtılmıştır. Burada, yenilgi ve yıpranmayla gelen özsel bozulmanın gösterimi vardır. Yaşanan durum, merkezden uzaklaşma, kendi gerçeğinin dışında bir yaşam pratiğine mecbur olmanın yanı sıra, taklit ve bozulmayı da içermektedir. Gerçekleştirilen eylemle bölge arasında bir uyuşmazlık durumu söz konusudur (Özmen 2005b: 132).

Bateri, madeni bir levha, bir kova ve yağ tenekelerinin yarımay biçiminde yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Sol tarafta Batman kenti, büyük beyaz binalarıyla uzanırken, sağ tarafta çevre en doğal haliyle görülmektedir. Videonun sonunda çocuğun kendi yaptığı bateriye tekme vurarak onu dağıttığı görülmektedir (Willis 2006).

5. 7. 6. Lola'nın Hikayesi, 2004, Video, (Foto)

Sanatçının 2004 yılında gerçekleştirdiği bir diğer videosunda, şarkı söylemeyi ve konuşmayı içinde barındıran geleneksel Kürt aktarma biçimiyle bir hikaye anlatıldığı görülmektedir. "Lola'nın Hikayesi" adını taşıyan bu işte Atay, geleneksel kuralları vurgulamak için onları değiştirme yoluna gitmiştir. Genç bir adamın hikayeyi yaşlı bir adama anlatmasına ve bunu yaparken Kürtçe yerine İngilizce kullanmasına izin vermiştir (Anonim 2005b).

5. 8. GÜLSEN BAL[1]

Gülsen Bal, 2001–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği on video çalışmasında genel olarak, kimlik, farklılık ve "öteki"nin temsili konuları üzerinde durmaktadır. Sanatçı, farklılık ve öznellik konseptleri çerçevesinde, kültürler arasında ortaya çıkan sınırları vurgulamaya çalışmaktadır.

Kimlik ve farklılığın sınırlarını zorlamak sanatçı için önemlidir. "Kirli Aynaların Şeffaflığı" adlı çalışması bu bağlamda ele alınmaktadır. Bal, insanları geçici olarak

[1] Sanatçıyla ilgili tüm bilgiler sanatçının kendisinden alınan dosyasından edinilmiştir. Metinler Ek-2'de sunulmaktadır.

birbirinden ayıran kültürel değişikliklerin portresini ortaya çıkarmak için mekanlar ve ilişkiler ağını kullanmaktadır. Sanatçının işlerinde, kültürel kimlik kavramı ile göçmenlik ve sonuçları da konu edilmektedir. Mekan ve kimlik ilişkisi ve birbirlerine etkileri sanatçının işlerinde sıklıkla ele alınan konular arasında yer almaktadır. "Canlı Yüz", "Yansıtılmış Öteki", "Screened Out" adlı çalışmalar bu bağlamda ele alınabilir. Mekana göre şekillenen kimlikler ve farklı kimliklerce şekillenen mekanlar sanatçının işlerinde dikkati çekmektedir. Bu konu ile ilgili çalışmalarını sanatçı, video yerleştirme biçiminde gerçekleştirmiş ve bu yerleştirmelerde yeni mekanlar yaratmıştır. Mekanın kimliği de bu çalışmalarda ele alınan önemli bir noktadır. Mekan konusu sanatçının çalışmalarında zamanla, "kendi mekanını yaratma" biçiminde dönüşmüş ve "Ekrandaki Ben" adlı çalışmasına yansımıştır.

Öteki kavramının baskın bir biçimde ele alındığı işler olarak göze çarpan çalışmalar; "Gözaltı", "İçten Dışa Bakış" ve "Öteki Olarak Yermek" adlı çalışmalardır. "Sen bana asla benim seni gördüğüm yerden bakmıyorsun" cümlesi bu çalışmalardaki kilit cümledir. Burada, "öteki" olanla empati kurabilme yeteneği gündeme gelmektedir. "Bedensiz Ses" adlı çalışmasında da sanatçı, "öteki" kavramını ele almakta ancak, kişinin ait olduğu coğrafyadan koparılmasıyla birlikte kimliksizleşmesi konusunu vurgulamaktadır.

5. 8. 1. Kirli Aynaların Şeffaflığı, 2001, Video Yerleştirme

Gülsen Bal'ın 2001 tarihli video yerleştirmesi "Transparenty of Stained Mirrors" (Kirli Aynaların Şeffaflığı) adını taşımaktadır ve "Eğer..." sergisinin ikinci ayağının gerçekleştirildiği Londra'da sergilenmiştir. Bu işin ana konsepti, "dilin görünüşü" fikrini keşfetme düşüncesine dayanır. Görüntü, gerçekliği sorgulanmaktadır. Sanatçı, bu işi izleyici katılımı ile gerçekleştirmiştir. Kültürel mekansızlığın parametrelerini, "kimlik" ve "farklılık"ın sınırlarını zorlama sorunu içersinde, insanları geçici olarak birbirinden ayıran kültürel değişikliklerin portresini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.[1]

[1] bkz. ""What If?" in residence, in transit" başlıklı metin. Ek–2.

5. 8. 2. Yansıtılmış Öteki, 2001, Video Yerleştirme

Küratörlüğünü de kendisinin üstlendiği, Londra'da yaşayan Türk, İngiliz ve Yunan sanatçıların katıldığı ve bu üç ülkenin başkentlerinde gerçekleştirilen "Eğer..." adlı serginin Ankara ayağında Gülsen Bal, "Other Mirrored" (Yansıtılmış Öteki) adlı bir video yerleştirme sergilemiştir. Sanatçı, sergi mekanının içinde iki girişli bir mekan yaratmıştır. Bu mekanın iç odaları arasında şeffaf duvarlar vardır ve bu iki odaya da aynı yerden girilmekle birlikte, odalar arasında geçiş yoktur. Londra'daki gündelik hayattan alınmış görüntüler bu odadaki şeffaf bir perdeye yansıtılmıştır ve içeriden de dışarıdan da görülebilmektedir. Sanatçı bu çalışmasında, metalaşma sürecinde ortaya çıkan imaj gerçekliğini ele almaktadır. "Özne"nin yerinin belirlenmesinde karşılaşılan zorluğu ve mantığın darmadağın olduğu noktayı işaret etmektedir. Bal'ın işi, izleyiciyi sergiden ve sergi mekanından uzaklaştırmaktadır. Ayrıca, izleyiciyi yalnızlığa ve meditasyona yönlendirmektedir. Kişinin, ben ve öteki kavramları etrafında kendiyle hesaplaşması sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, mekanda oluşturulan bu hücre, yabancı kültürdeki bir göçmenin izolasyonunu ve yalnızlığını da sembolize etmektedir.[1]

Gülsen Bal, Yansıtılmış Öteki, Video Enstalasyon, 2001 (Katalog-no56)

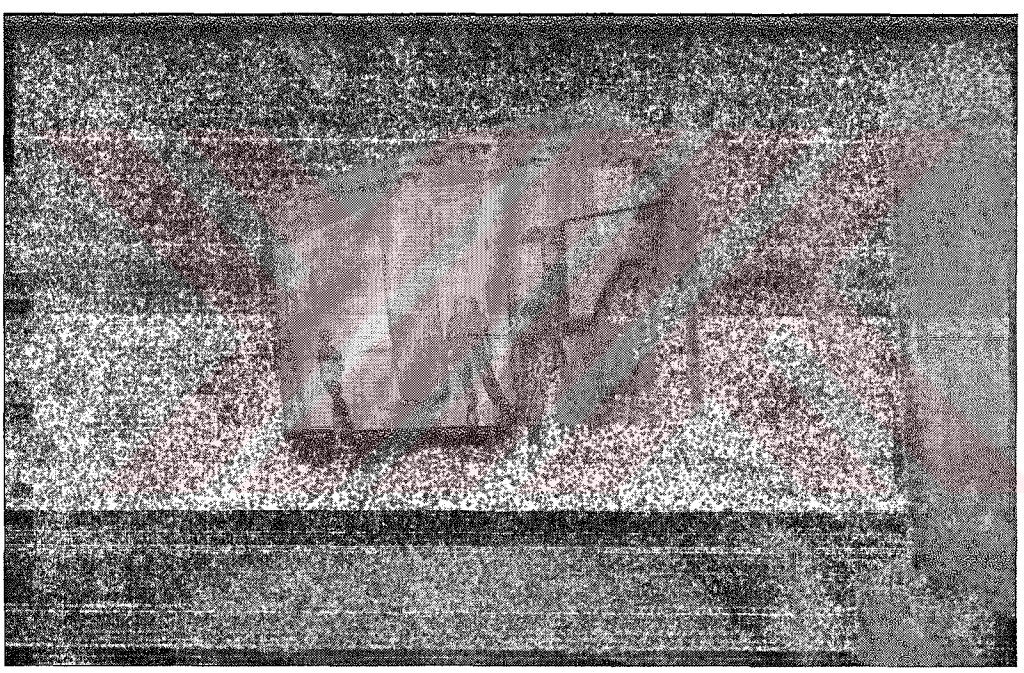
5. 8. 3. Canlı Yüz, 2002, Video Yerleştirme

Uluslararası Bandırma Kuş Cenneti Kültür ve Turizm Festivali kapsamında, küratörlüğünü de üstlendiği "Göçmen Yansımalar" adlı sergide Gülsen Bal, 2002 tarihli

[1] bkz. "An Evaluation of the "What If ...?" Exhibition" başlıklı metin (Beral Madra, 6 Nisan 2002) Ek-2.

"Canlı Yüz" (A Living Map) adlı, izleyici katılımı gerektiren video yerleştirmesini sergilemiştir. "Mekanlar arasında ayrım yapmak ve bir mekanın kimliğinin tanınması, tekrarlanmış karşılaşmalar sonucunda oluşan yakınlığı gerektirir." düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanmış bir iştir. Sanatçı, mekanın zeminini süngerlerle kaplamış, nemli duvar üzerine yansıyan video projeksiyon aracılığıyla, diğer mekanları izleyicilerle birlikte aynı anda iç mekana taşımıştır. İzleyicinin, görüntüdeki odanın az önce terk ettiği oda olduğunu anlaması biraz zaman almıştır. Sanatçı tüm bunlarla, mekanın bölgeler arası farklılıklarını ve o yerin kimliğinin kabulünü, o yere aşinalığı ve yinelenen yüzleşmeleri göstermektedir.[1]

Gülsen Bal, Canlı Yüz, Video Enstalasyon, 2002 (Katalog-no57)



5. 8. 4. Gözaltı, 2002, Video Yerleştirme

Sanatçının, 2002 Londra Bienali kapsamında sergilenen video yerleştirmesi "Gözaltı" (Surveillance) adını taşımaktadır. Burada ele alınan konu, yanlış tanımaktan kurtulmak için, şüpheci bir yaklaşımla hareket ederek doğru olanı görmekle ilgilidir. Aslında, "öteki" kurgularından birine bakmak, öznel bir durumu incelememize izin verir. Öznelliğimiz, "sen bana asla benim seni gördüğüm yerden bakmıyorsun" u fark ederek

[1] bkz. "Bandırmada Güncel Sanat: 'Göçmen Yansımalar'" başlıklı metin. Ek–2.

ötekilerle olan ilişkilerle oluşturulur. Bu aslında "öteki"nin sesidir. Yani bir yansıma durumu söz konusudur. Bu işte de bastırılmış olanın simgesi olarak, katılımcı izleyicinin geri dönüşü görülmektedir.[1]

Gülsen Bal, Gözaltı, Video Enstalasyon, 2002 (Katalog-no58)

5. 8. 5. İçten Dışa Bakış, 2003,

Küratörlüğünü de Gülsen Bal'ın üstlendiği ve Londra'nın güncel sanat mekanlarından Galeri 291'de gerçekleştirilen "Kısa&Keskin" adlı uluslararası video ve performans gösterisinde, sanatçının 2003 yılında gerçekleştirdiği "İçten Dışa Bakış" (Looking Out, from The Inside) adlı videosu gösterilmiştir. Birbirlerini hiçbir zaman bulundukları gerçek konumdan göremeyen bireyleri konu etmektedir. Sanatçının ifadesiyle :

[1] bkz. "Surveillance and Self-Agency Eyeing the Other" başlıklı metin. (Ian Padget) Ek-2.

> "Bizim öznelliğimiz, diğerleri ile ilişkimizle oluşur. Bu, 'sen bana asla benim seni gördüğüm yerden bakmıyorsun' cümlesini gerçekler. Bu diğerinin sesidir ve izdüşümsel bir aktarmadır."

Sanatçı, bu video çalışmasında, yansımalı bir geçişi, 'ötekinin' sesiyle gerçekliğin geçmişini yeniden canlandırmayı amaçlamıştır. Bu işte sunulan bağlam, kimlik ve mekan konularının sınırlarını çizmek amacındaki kültürel alışverişin sorunlu alanıdır. "Öteki"nin sınırlarının çizilmesi durumu söz konusudur.[1]

5. 8. 6. Öteki Olarak Yermek, 2003, Video Yerleştirme

Gülsen Bal'ın, İstanbul'da gerçekleştirilen "Border Crossing" (Sınırları Aşmak) adlı sergide yer alan 2003 tarihli "Öteki Olarak Yermek" (Vilified as Other) adlı video yerleştirmesinde beliren önerme, "paradoksal olarak ötekiyle hem birlikte, hem de ondan ayrı olarak, onun mekanını oluşturmak"tır. "Kendi"nin sınırı ve onun bir bağlam içinde varoluşu ile ikame etme süreci, kaygan bir mekan ve kimlik duyumu arasında görülmektedir. Farklılık, sadece varlıklar arasında basit bir harici fark ve sadece birini ötekinden ayırma biçiminde algılanmamaktadır. Aynı zamanda, varlığın kendine özgü farklılığı olarak da okunmaktadır. Bir coğrafyada var olan topluluk için, "öteki olarak var olanın sınırlarını çizme eğilimi söz konusudur. [2]

5. 8. 7. Screened Out, 2003, Video Yerleştirme

Sanatçının, 2003 tarihli video yerleştirmesi "Screened Out", paradoksal bir biçimde, kimlik ve mekan konuları üzerine eğilmektedir. Mekan ve kimlik haritaları keşfedilmeye çalışılmaktadır. Mekan ve kimliğin yeniden yapılandırılmış sınırları irdelenmektedir. Burada da bir coğrafyada yer alan ve o coğrafyaya ait olan kimliklerle, dışarıdan gelen ve "öteki" olarak nitelendirilen kimlikler ve "öteki"ne getirilen

---

[1] bkz. "Kısa/Keskin- Hülya Küpçüoğlu ve Gülsen Bal Söyleşisi" başlıklı metin. Ek-2.

[2] bkz. "Border Crossing" başlıklı metin. Ek-2.

sınırlamalar irdelenmektedir.[1] Çalışmada, Londra metrosununa inen merdivenlerin ve bu merdivenleri kullanan insanların dışbükey bir aynaya düşen yansımasının sabit kamera ile alınmış görüntüleri kullanılmıştır.

Gülsen Bal, Screened-Out, Video Enstalasyon, 2003 (Katalog-no59)

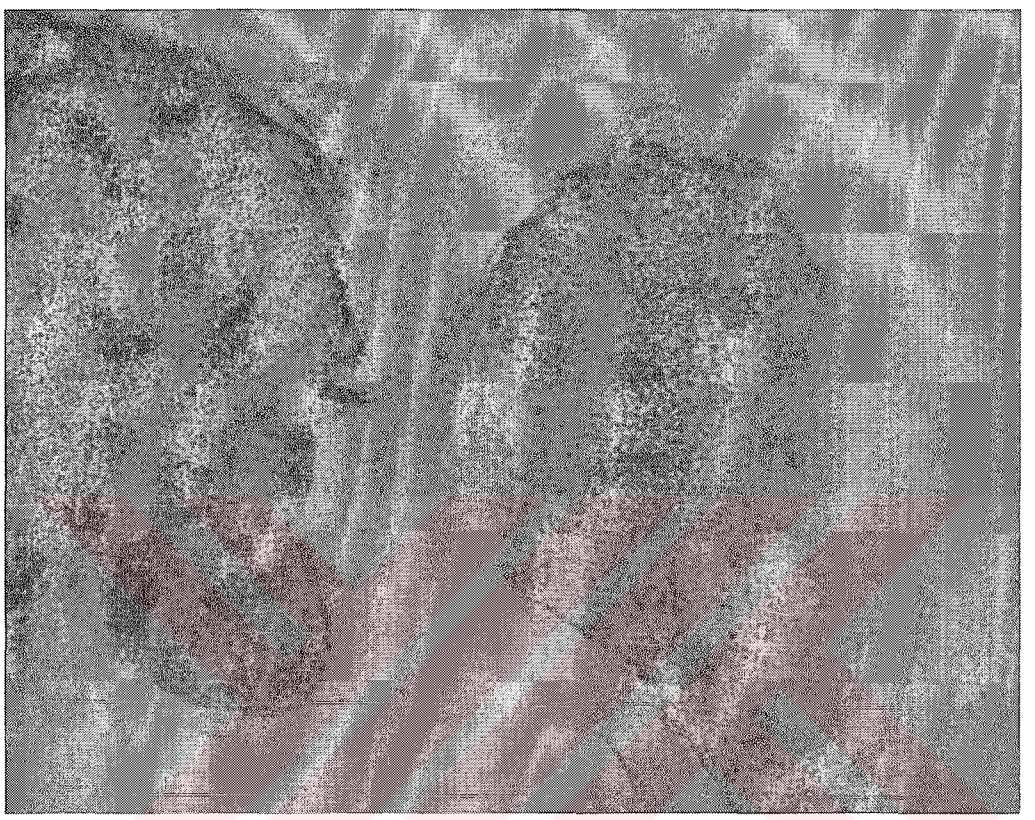
5. 8. 8. Bedensiz Ses, 2003, Video, 59"

Sanatçı, 2003 yılında, "Bedensiz Ses" (Disembodied Voice) adlı video işi gerçekleştirmiştir. Burada, görüntü ya da dış görünüş temelli kimlik yaratma konusu üzerinde durmuştur. Bu, daha savunmasız bir durumdur ve şifrelenmiş somut bilgi içermektedir. Bu işteki görüntüler, eskimeyle ilgilidir. Bir kadının göğüs planda, sabit kamera ile kaydedilmiş görüntüleri üst üste bindirilerek kurgulanmıştır ve var olunan konumların içindeki sınırlamaları ifade etmektedir. "Diğer tüm konumlanmalar arasında bir görüntü daha konumlandırmak", diğerleri arasında "öteki" olarak var olmayı

[1] bkz. "Changing Channel" başlıklı metin (Gülsen Bal), Ek–2.

simgelemektedir. Özneler, kendi coğrafyalarından koparılmışlıkla birlikte bedensizleşmiş ve böylece kimlik yitimine uğramışlardır.

Gülsen Bal, Bedensiz Ses, Video, 2003, Süre: 59" (Katalog-no60)



5. 8. 9. Ekrandaki Ben, 2004, Video, 2'19"

Sanatçının 2004 tarihinde gerçekleştirdiği "Ekrandaki Ben" (The Self on The Screen) adlı video işi, Adriyatik Bienali'nde gösterilmiştir. Deneyimlerden etkilenerek "kendi mekanını yaratma" konusu üzerinde duran bu işte birey, kendi deneyimlerini sorgulamaktadır. Böylece yaşam pratikleri üzerinden kimlik ve kişilik sorgulaması yapmaktadır. Banyo, bu işte bir metafor olarak kullanılmıştır. Kişi burada kendi kimliğini ve yaşayışını sorgularken aynı zamanda bir arınma yaşamaktadır. Bir travma, kargaşa, işkence durumunda, beyaz döşenmiş banyoda duş alan kadın gösterilmektedir. Göremediğimizi görmemizi sağlamaya çalışırken video, aslında olan her şeyin

görülemediğini ve bu yüzden de orada olmayanın da var olabileceğini ileri sürmektedir.[1] Sabit kamera ile genel planda gerçekleştirilen aynı kadına ait görüntüler, üst üste bindirilmiş geçişlerle kurgulanmıştır.

Gülsen Bal, Ekrandaki Ben, Video, 2004, Süre: 2'19" (Katalog-no61)

[1] bkz. "Biennale Adriatica di Arti Nuove (Adriatic Bienalle)" başlıklı metin. Ek–2.

5. 8. 10. Ennui, Vacui, 2004, Video

Gülsen Bal'ın 2004 tarihli bir diğer video işi, "Ennui, Vacui" (Boş Olmaktan Sıkılmak) adını taşımaktadır. Bu video çalışmasında kimlik çeşitliliği üzerinde durulmuştur. Değişken ya da sabit olmayan bir mekan ya da varoluşa göre kimlik duyumu yeniden tanımlanmaya çalışılmıştır. Videodaki iki kişinin ilişkisiyle oluşan karşıtlık durumu, anlatılmak isteneni desteklemek için kullanılmıştır.[1]

5. 9. BERAT IŞIK

Berat Işık, 2001–2004 yılları arasında gerçekleştirdiği beş video çalışmasında, belli bir coğrafyaya ve bu coğrafyada yaşayan etnik kimliğe göndermede bulunmuş, yapıtlarında "karanlık" ve bununla bağlantılı olarak "aydınlanma" kavramlarını kimi zaman oldukça sert politik ve etnik referanslar barındırarak kullanmıştır.

Işık'ın her biri farklı bir insanlık durumuna işaret eden üç video işi, 'karanlık' metaforu üzerine kurulmuş çalışmalarıdır. Akbank Kültür ve Sanat Merkezi'nde 2004 yılında gerçekleştirilmiş ve 23. Uluslararası Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi kapsamında izleyiciye sunulmuş "Gözleri Tamamen Kapalı" (Eyes Wide Shut), "Sapık" (Pyscho) ve "Karanlıkta Dans" (Dancer in The Dark) adını taşıyan bu çalışmaların ortak noktası olan "karanlık", farklı biçimlerde yansıtılmaya çalışılmaktadır (Anonim 2004b: 24).

Berat Işık işlerinde, geçmişin aydınlık olduğu ve aydınlığını yaydığı savından hareket etmiş ve bu nedenle izleyiciyi o dönemlere götürmek istemiştir (Özmen 2005c: 126).

Öte yandan yaşanan dönemlerin karanlık dönemler olduğunu vurgulamaya çalışmış, hissettirdiği ışık sızıntılarıyla, izleyiciyi 'karanlık' dönemleri düşünmeye yönlendirmiştir. İçinde bulunulan dönem ve şartların karanlık olduğunu düşünen Işık, aydınlık günlere ve ait olduğunu hissettiği bölgenin geçmişine özlem

[1] bkz. "Biennale Adriatica di Arti Nuove (Adriatic Bienalle)" başlıklı metin. Ek-2.

duymaktadır. Ona göre 'karanlık', içerisinde bilinmezliği barındırmakta, 'bilinmezlik' de çözümsüzlüğü getirmektedir. Sanatçı, karanlığı, ait olduğu Kürt kimliğin var oluş sorunuyla da ilintilendirerek kullanmaktadır.

'Karanlık', kendi içinde biçimsizleşen durumların bilinmezliğini barındırmaktadır. Her üç çalışmada da ışığı olmayan, bütünü ya da bir kısmı yeteri kadar ışık alamayan imgeler kullanılmıştır. Başak Şenova'ya göre "Gözleri Tamamen Kapalı" ve "Karanlıkta Dans" bir taraftan izleyiciyi fiziksel bir körlüğe, diğer taraftan da zihinsel bir uyanışa davet eder. "Sapık" ise süregelen küresel ve yerel durumlar için sarsıcı bir hicivdir (Özmen 2005c: 126).

Sanatçı, medyatik gerçeklik ve televizyon toplumunu da eleştirmektedir. Politik göndermeleri olan bu eleştirilerde, edilgen hale gelen toplumun kitle kültürünün paradigmalarıyla uyuşturulmakta olduğu ve tepkisizleştirildiği vurgulanmak istenmiştir. Seyirlik bir alan olarak kitle kültürünün öğeleri, kitle kültürünü izleyenler ve kitleyi bu doğrultuda yönlendirenler arasında güç dengeleri yönlendirenler lehine bozulmakta ve tepkisizleşen kitle insanının konumunda bir değişiklik gerçekleşmemektedir.

23. Uluslararası Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi katalogunda sanatçının çalışmalarında şu noktaların altı çizilmektedir:

> "Berat Işık jeo-politik, tarihsel, kültürel ve sosyal baskı durumlarında iletişim kuramama ve yanlış iletişim kurma trajedileriyle kara mizahı birleştiriyor. İşlerin ismi ile birlikte işleyen politik, tarihsel, kültürel ve ideolojik referanslar hiyerarşik güçlerin arasındaki gerilimin ve uçurumların altını çiziyor." (Lederer, Danon, Şenova 2004: 14).

"Karanlık" ve "Aydınlık"ın karşıtlık olarak 'geçmiş' ve 'bugün', 'iyi' ve 'kötü' metaforlarına dönüştüğü işleri, zaman kavramı ile de ilgilidir. Geçmiş, bugün arasındaki ayrım ve 'şimdi' olan üzerinde yoğunlaştığı "Keşke Burada Olsaydınız" (Wish You Were Here) ile "Dur Etrafın Çevrildi" (Stop! You are Surrounded) adlı çalışmaları yaşanmışlıkların bıraktığı izleri ya da yok oluşları vurgulamaktadır.

Sanatçı hemen tüm işlerinde, kendinden önceki sanatçı/kişi/kişilerin yarattıkları ya da yaşadıklarını, film, müzik, yaşantı olarak ortaya koyduklarını, sanatsal söylemine aracı ederek yeniden üretmeyi, izleyiciyi sorunları üzerine bu yolla odaklayarak dolaylı düşündürtmeyi denemektedir.

5. 9. 1. Sapık, 2001, Video,

"Sapık" adlı çalışmasında sanatçı, gölge oyununu metafor olarak kullanmıştır. Politik göndermeleri olan bu işte, gölge oyunu ile karanlıkta kalmış olan gölge oyunu izleyicisi, sanatçının başka çalışmalarında da rastlanan izleyen, izlenen ve izlettiren ayrımı içinde ele alınmıştır (Özmen 2005c: 126). İşin iletisi, sonuçta tepkisizleştirilen ve eylemsiz kılınan, yine "karanlık"ta kalanın izleyici, yani halk olduğu biçimindedir.

5. 9. 2. Gözleri Tamamen Kapalı, 2001, Video,

Sanatçının aynı tarihte gerçekleştirdiği "Gözleri Tamamen Kapalı" (Eyes Wide Shut) adlı çalışması, Amerikalı yönetmen Stanley Kubrick'in 1999 tarihli kült filmi ile aynı adı taşımaktadır. İzleyenin körlüğünü anlatan çalışmada, edilginleştirilen bireyin düşünme yetisini kaybetmiş olduğu ve gerçekleri göremediği vurgulanmaktadır. Karanlıkta televizyon izlemekte olan karakter, dikkat ve haz kaybolur kaybolmaz, hızla başka bir kanala geçen bir televizyon bağımlısını yansıtmaktadır. Sanatçının bu ilk video çalışması, medyatik gerçekliği ve televizyon toplumunu eleştirmekte, kimliksizleşen kitle insanına gönderme yapmaktadır. Şener Özmen'e göre, kanal değiştirme eylemi sırasında, karakterin yüzüne yansıyan ışık değişimleri, bir anlık aydınlanma ve kararmalar, Kubrick'in filmindeki maskeli baloda yüzü gizleyen maskelere gönderme yapmaktadır. Bu filmdeki evli çift arasında yaşanan ve arzu ve ihtirasa dayanan; filmin ilerleyen bölümlerinde de kocanın kıskançlık krizine dönüşen gerginlik, Berat Işık'ın çalışmasında tek bir sahneye indirgenmeye çalışılmaktadır. Bu sahnede, "izleyen-izlenen-izlettiren" arasındaki güç ve irade mekanizmaları, gerginlik yaratıcı bir etki olarak kullanılmıştır (Özmen 2005c: 126).

5. 9. 3. Karanlıkta Dans, 2003, Video

"Karanlıkta Dans" da tanınmış bir yönetmenin sinema filmi ile aynı adı taşımaktadır. Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in "Dancer in The Dark" (Karanlıkta Dans) adlı filmi, sanatçının videosuna isim vermiştir. Işık, çıkış yolu bulamayan bir bireyi yansıtmak istemiştir. Çalışmada, karanlığın içinden yükselen bir ses duyulmaktadır. Kürtçe konuşan bu kişi, geçmişte var olduğunu, şimdi ve gelecekte de var olacağını vurgulamaya çalışmaktadır. Kullanılan dilin sert ünsüzleri ile vurgulanan öfke, kuyu, dehliz, hapishane ya da sorgu evi karanlığı olarak nitelenebilecek bu karanlıkta, bir direniş anını göstermekte, sert politik ve etnik referanslar barındırmaktadır (Özmen 2005c: 126–127).

5. 9. 4. Keşke Burada Olsaydınız, 2004, Video

"Keşke Burada Olsaydınız" (Wish You Were Here) adlı çalışması ise adını, ünlü müzik grubu Pink Floyd'un bir şarkısından almaktadır. Bu çalışmasında da sanatçı, geçmişte yaşanan daha rahat ve ferah dönemlere gönderme yapmaktadır. Üzeri kapalı bir biçimde sanatçı, Türkiye'nin doğusu ve batısı arasındaki uçurum ve doğu ve güneydoğu bölgelerinde yaşanan sosyolojik, etnik, psikolojik ve ekonomik sorunlara dikkat çekmektedir. Bu bölgede yaşanan özlemler dile getirilmeye çalışılmaktadır. (Özmen 2005c: 127). Bu çalışmada, kuş yemleri ile yere "Wish you were here" cümlesi yazılmıştır. Havada uçan güvercinler yere inerek bu yemleri yerler ve bununla birlikte yerdeki yazı birkaç saniye içerisinde yok olur (Özmen 2005c: 127).

5. 9. 5. Dur Etrafın Çevrildi, 2004, Video

"Dur Etrafın Çevrildi" (Stop! You are Surrounded) çalışmasında, savaşın ve sınırların çirkinliği üzerine eğilirken yaşadığı bölgenin sosyal sorunlarını vurgulamaya çalışmaktadır. Videoda, ilaçlama yapmakta olan kişi yüzünü gizlemektedir. Şener Özmene göre; oluşturduğu sanal bir sınır çizgisini ateşe veren bu kişinin ateşe verdiği, aslında kendi hayat çizgisidir (Özmen 2005c: 127).

6. SONUÇ

Türkiye'de video sanatının ortaya çıkışı, batıda olduğu gibi, televizyona ve kitle kültürüne karşı bir tepki biçiminde olmamıştır. Ancak dönem dönem bu konuları video çalışmalarında sorunsallaştıran sanatçılar da olmuştur. Amerika'da geç 1960'lar ve erken 1970'lerde bir çok sanatçı, profesyonel televizyon stüdyolarında bildiklerini uygulama imkanı bulmuştur. Video sanatının başlangıç aşamasında televizyon sadece ideolojik olarak karşı çıkılan bir medya olmamış, sanatçılar televizyon yayıncılığının imkanlarını kullanarak araca ve kitle kültürüne eleştiri getirmişlerdir. Türkiye' de video sanatının başlangıç aşaması, televizyon yayıncılığına bağlı olmamıştır. Sanatçılar televizyon yayıncılığından yararlanarak, televizyon programları hazırlayarak herhangi bir uygulama alanı yaratmamıştır.

1960'ların ortalarında Nam June Paik, bir mıknatıs aracılığıyla televizyon görüntüsüyle oynamış ve ekranı elektronik olarak boyamıştır. Türkiye'de aynı tür çalışmaları 1980'lerin sonlarında Teoman Madra, monitör ve bilgisayarı kullanarak gerçekleştirmiş, o da monitöre tuval gibi yaklaşmıştır.

1960'lı yıllarda dünyada video sanatı, kavramsal sanat ile bağlantılı olarak gelişmiştir.[1] 1970'lere gelindiğinde ise, sanatçıların kendi bedenleri üzerinde gerçekleştirdikleri deneyleri yaygın olarak görülmektedir. Video performans ya da performans videosu da, çok yaygın olmamakla birlikte, Türkiye'de 1990'larda görülmeye başlanmıştır.

1970'lerde Batı'da gerçekleştirilen çalışmalarda, işlerinin dünyayı etkilediğini ve değiştirme gücünü taşıdığını düşünen sanatçılar, video çalışmaları gerçekleştirmişler ve sosyolojik konulara eğilmişlerdir. Günlük yaşamın gerçekleri, çalışma yaşamı, yurttaşlık, azınlık, toplumun marjinal kesimleri gibi konuları sorunsallaştırmışlardır. Türkiye'de de video sanatı, başlangıç aşamasından itibaren sosyolojik diğer konularla bağlantılı olmuştur.

1980'lere gelindiğinde disiplinlerarasılık ön plana çıkmıştır. Değişik uzmanlık alanları arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Video sanatı konusunda da böyle olmuştur. Video

[1] bkz. Frank Popper, Art of The Electronic Age, London, Thames and Hudson Ltd., 1993: 58.

sanatı, diğer sanatlarla bir arada olmuş ve birçok yaklaşımda video sanatı, modernizm ve postmodernizm arasında bir köprü kurmuştur.

1990 sonrasında sanatçıların sosyolojik yaklaşımları, küçük toplulukların, mikro kültürlerin ve kamusal sorunların üzerine gitmeye devam etmiştir. Sanatçılar, günlük malzemeler ve eleştirel bir dille hareket etmişlerdir. Video işlerini, yaygın bir biçimde bilgisayar destekli olarak gerçekleştirmişlerdir. 1990'lar, iletişim ağının geliştiği ve dijital teknolojinin yaygınlaştığı bir dönem olarak sanat alanını da etkilemiştir. Bu dönemden başlayarak sanatçıların video işleri, uluslararası sergilerde ve internet ortamında kolaylıkla yer bulmuştur.[1]

1990 sonrasında gerçekleştirilen bazı etkinlikler, Türkiye'de video sanatının tanınmasında ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur. 1990 yılında Tüyap'ın İstanbul Sergi Sarayı'nda düzenlenen Müzikavizyon 1990, 1. Müzik, Televizyon, Fotoğraf ve Sinema Fuarı" kapsamında gerçekleştirilen "1. Uluslararası Video Günleri", Türk sanat izleyicisinin video sanatının dünyadaki örnekleriyle karşılaşması açısından önemli bir etkinlik olmuştur. Ancak etkinlikte Türk sanatçıların yer almaması, o dönemde video sanatının Türkiye'deki sanatçılar arasında çok da yaygın olmadığını göstermesi açısından önemlidir.

Uluslararası İstanbul Bienali de Türkiye'deki sanatçıların, dünyadaki çağdaş sanatla ve video sanatı örnekleriyle buluşmasına zemin hazırlayan bir etkinlik olarak önemlidir. Bunun yanı sıra, uluslararası sergi ve sanatçı dolaşımlarının artması da Türk sanatçıların video sanatıyla buluşmasında etkili olmuştur. Genç Etkinlik, Yeni Öneriler Yeni Önermeler gibi sergi ve etkinlikler de genç sanatçıların, video çalışmalarının da aralarında bulunduğu alternatif sanat çalışmalarını sergileme olanağı bulduğu mecralar olmuş ve video sanatının yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır.

Güncel sanat merkezlerinin 1990'ların sonu 2000'li yılların başından itibaren açılmaya ve yaygınlaşmaya başlamasıyla video sanatı, Türkiye'deki sanat izleyicisi ile daha sık buluşmaya başlamıştır. Bu mekanlarda, toplu video gösterimleri gerçekleştirilmiş ve

[1] bkz. Muammer Bozkurt, Video Sanatı, İstanbul, Bileşim Yayınları, 2005: 229–230.

video günleri düzenlenmiştir. Güncel sanat merkezlerinin yanı sıra, gerçekleştirilen çeşitli etkinlikler de genç sanatçıların alternatif sanat biçimlerini uygulayabildikleri alanlar oluşturmuş, dolayısıyla video çalışmaları da sergilenme olanağı bulmuştur.

Türkiye'de video sanatı, başlangıç aşamasından itibaren sosyolojik konuların sıklıkla ele alındığı bir sanat biçimi olarak varlık kazanmıştır. Sanatçılar, kimlik, göç, sınırlar, bellek, savaş, kapitalizmin değerleri ve kitle kültürü gibi sosyolojik konuları ele alan çalışmalar gerçekleştirirken, zaman zaman bedeninin sınırlarını arayan, beden-mekan ilişkisini sorgulayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ancak bu çalışmalar yaygınlık göstermemektedir. 1990'ların sonlarında Mukadder Şimşek'in çalışmaları, bedeni ve bedenin mekanla olan ilişkisini sorgulaması bakımından önemlidir. Şükran Moral ise aynı dönemlerde videonun sanat alanında farklı bir biçimde kullanımına örnek teşkil ederek, video performanslar gerçekleştirmiştir. Bazen performanslarında monitör ve görüntü kullanmış, bazen de performanslarını video kamera aracılığıyla kayıt altına alarak performans videoları gerçekleştirmiştir. Mukadder Şimşek'in çalışmaları da performans videosu olarak nitelendirilebilir. Bu çalışmalar, Türkiye'de bu konudaki nadir örneklerden olduğundan kayda değer çalışmalardır. Benzer bir yaklaşımı sergileyen Roxy Hareket Atölyesi de çalışmalarının merkezine bedeni yerleştirmekle birlikte, zaman zaman video performans ya da performans videosu gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda temel amaç, video çalışması gerçekleştirmek değil, videoyu, performansları belgeleyen bir kayıt cihazı olarak kullanmaktır.

Türkiyeli sanatçılar arasında 1990 sonrasında kimlik konusu, en yaygın biçimde, göç, kültürel kimlik, kent kimliği, etnik kimlik, cinsiyet ve öteki kavramları bağlamında ele alınmıştır. Video sanatı alanında da bu yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Kimlik sorunsalı, video sanatçıları arasında en yaygın biçimde etnik kimlik, cinsiyet ve göç kavramları bağlamında işlenmiştir. Türkiye'de 1990 sonrasında kimlik konusunun ön plana çıkmasıyla birlikte, video sanatında da kimlik sorunsalının ele alınması kaçınılmaz bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, konu ne olursa olsun, Türk sanatçıların genel tavrı, ele aldıkları kavramları en iyi aktaracağını düşündükleri sanat biçimini kullanmaktır. Bu da, özellikle 1990'ların sonu ve 2000'li yıllarda video sanatı olmuştur.

Bu dönemde Türkiye'de ön plana çıkan ve video işler gerçekleştiren sanatçılardan bazıları; Muammer Bozkurt, Ayşe Erkmen, Elif Çelebi, Genco Gülan, Vahap Avşar, Ferhat Özgür, Gülçin Aksoy, Can Altay, Ergin Çavuşoğlu, Gülsen Bal, Şener Özmen, Canan Şenol, Hüseyin Çağlayan, Fikret Atay, Ethem Özgüven, Hale Tenger, Ali Demirel, Neriman Polat, Şükran Aziz, Kutluğ Ataman ve Gülsün Karamustafa'dır. Alper Ulaş, Gürdal Yücel, Ünsal Bahtiyar, Berat Işık, Güneş Savaş, Mukadder Şimşek gibi bazı isimler ise adı yeni duyulmaya başlayan genç sanatçılardır. Adı geçen sanatçıların ele aldığı konular; kimlik, göç, sınırlar, bellek, savaş, kapitalizmin değerleri ve kitle kültürü gibi sosyolojik konulardır. Ancak yoğunlukla ele alınan kimlik konusu, çalışma kapsamında ön plana çıkmıştır. Şener Özmen, Berat Işık, Fikret Atay, Kutluğ Ataman, Canan Şenol, Gülsen Bal, Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa ve Hüseyin Çağlayan, kimlik konusuna yoğunlukla eğilen ve kimlik konusunu farklı bağlamlarda ele alan sanatçılar olarak çalışma kapsamında ele alınmıştır.

Şener Özmen, Fikret Atay ve Berat Işık etnik kimliği çağrıştıran videolar gerçekleştirmişlerdir. Kutluğ Ataman, Canan Şenol, Gülsün Karamustafa ve Esra Ersen'in çalışmalarında kimlik konusu cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Hüseyin Çağlayan ve Gülsen Bal çalışmalarında göç kavramı üzerinde farklı bakış açılarıyla duran sanatçılardır.

Etnik kimlik bağlamında değerlendirilebilecek çalışmalar gerçekleştiren Şener Özmen, Berat Işık ve Fikret Atay, konuya, belli bir coğrafyada yaşanan olumsuzluklar bağlamında eğilmişlerdir. Ancak bakış açılarında farklar da görülmektedir. Şener Özmen'in çalışmalarında, sanat ortamı ile ilgili eleştiriler de görülmektedir. Örneğin; "Tate Modern Yolu" adlı çalışmada merkez ve periferi arasındaki ayrım gözler önüne serilmektedir. Fikret Atay'ın çalışmalarında ise, belli bir bölgede yaşanan yoksulluğun izleri daha fazla hissedilmektedir. Savaş ve şiddet konusu her üç sanatçıda da yer almakla birlikte, Şener Özmen ve Fikret Atay'ın çalışmalarında daha yoğundur. Berat Işık'ın videolarında, ele aldığı coğrafi bölgede geçmişte yaşanan güzel günlere duyulan özlem dile getirilmektedir. Fikret Atay'ın çalışmalarında, globalleşme konusu da dikkat çekmektedir. Yerel ile global arasındaki çekişme ve kapitalizmin değerleri

sorgulanmaktadır. Adı geçen sanatçıların tümü bu konuları, belli bir coğrafyada yaşayan etnik kimliğin sorunları bağlamında değerlendirerek ele almıştır.

Cinsiyet konusu, Kutluğ Ataman, Canan Şenol, Gülsün Karamustafa ve Esra Ersen'in çalışmalarında görülmektedir. Kutluğ Ataman cinsiyet konusunu marjinal kimlikler bağlamında ele almıştır. Ancak "Peruk Takan Kadınlar" başlıklı videosunda cinsiyet konusu, kadın kimliği bağlamında da değerlendirilmiştir. Gülsün Karamustafa da cinsiyet konusuna marjinal kimlikler bağlamında değinmiştir. Ancak kadın kimliği, belirgin olmamakla birlikte, çalışmalarının geneline hakimdir. "Erkek Ağlamaları" adlı çalışmasında toplumsal roller ve erkek kimliğinin sorgulanması durumu da söz konusudur. Esra Ersen'in "Hamam" adlı videosu da kadın kimliğini yansıtan bir çalışmadır. Ancak bu çalışmada, toplumsal roller konusunun izleri de görülmektedir. Canan Şenol'da karşımıza çıkan cinsiyet konusu da kadın kimliği bağlamındadır. Ancak cinsiyet, ağırlıklı olarak toplumsal roller konusu bağlamında ele alınmıştır.

Göç konusunu çalışmalarına ağırlıklı olarak yansıtan sanatçılar Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Hüseyin Çağlayan ve Gülsen Bal'dır. Gülsün Karamustafa, göç kavramını Türkiye'de çalışan geçici göçmenler açısından değerlendirmiştir. Ayrıca kişisel tarihinden yola çıkarak, Balkan Savaşları sonrasında gerçekleşen zorunlu göç konusu da sanatçının işlerine yansımıştır. Esra Ersen'in çalışmalarında karşımıza çıkan göçmenlik konusu ise entegrasyon sorunu ve öteki kavramı ile bağlantılıdır. Özellikle Türkiye'deki kaçak göçmenler ve Avrupa'daki Türk göçmenlerin entegrasyon sorunu, Ersen'in çalışmalarında ön plana çıkmaktadır. Gülsen Bal'ın videolarında da göç ve göçmenlik, "öteki" kavramı bağlamında ele alınmıştır. Kimlik, farklılık ve "öteki"nin temsili konuları ön plana çıkmaktadır. Mekan ve kimlik ilişkisi ve birbirlerine etkileri de ayırıcı bir özellik olarak sanatçının işlerinde görülmektedir. Hüseyin Çağlayan'ın çalışmalarında da karşımıza çıkan göç olgusu, kimliğin kültürel zorlamalarla şekillendirilmesi, kültürel kimlik, yeni toplumsal ve kültürel ortamda bedenlerin nasıl baştan yaratılabileceği bağlamında değerlendirilmiştir.

Tüm sanatçılarda görülen, sanatçının kendi kimliğini işine yansıtması durumu ise, en belirgin biçimde Kutluğ Ataman'ın çalışmalarında görülmektedir. Kendini anlatan tüm

karakterler aslında sanatçının kimliğinin bir yönünü yansıtmaktadır. Tüm sanatçılar kimlik konusunu, kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yansıtmışlardır.

Sonuç olarak, 1990 sonrasında sanat ortamında yaygın biçimde görülen sosyolojik konulara eğilim, video sanatı alanında da görülmüş ve 2000'li yıllarda da devam etmiştir. Bu dönemde özellikle kimlik konusu üzerinde durulmuştur. Sanatçılar, kimlik konusunu, kendi yaşam deneyimleri ile bağlantılı olarak ele almışlardır. Bu da çoğunlukla etnik kimlik, göç ve cinsiyet bağlamında olmuştur. Göç ve göçmenlik kavramlarına bağlı olarak zaman zaman öteki kavramı da ele alınmıştır. Etnik kimlik konusu, kültürel kimliği de içerecek biçimde işlenmiştir. Cinsiyet, çoğunlukla kadın kimliği bağlamında değerlendirilmiş, toplumsal rollerle ilintilendirilmiş, ancak zaman zaman marjinal kimlikler doğrultusunda da işlenmiştir. Kimliksizleşme ve kent kimliği gibi konular, bu dönemde görülen "kimlik" ile ilintili konular arasındadır.

7. KATALOG

1. ECE BURGAZ

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 2005

Süre:----

Teknik: Video

Sergileme: Yeni Öneriler Yeni Önermeler–13, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 10 Haziran – 16 Temmuz 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/13" 01/03/2006 www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler_10/galeri2.asp

2. NİL YALTER

Yapıt Adı: Başsız Kadın

Tarih: 1974

Süre:----

Teknik: Video Performans

Sergileme: Paris Modern Sanatlar Müzesi, Paris, 1974

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Nil Yalter ile 21 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

3. TEOMAN MADRA

Yapıt Adı: İsimsiz

Tarih: 1980'lerin sonu

Teknik: Elektronik Resim

Sergileme:----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: GÖNÜLLÜLEROĞLU, Ayşe. "Teknoloji ile birlikte gelişen bir dal: Video Sanat..." Milliyet Sanat, sayı 262, 15 Nisan 1991: 30–31.
NİRVEN, Nur. "Video-Art'ın Öncüsü" *Güneş Gazetesi*, 22 Kasım 1988: 2
NİRVEN, Nur. "Bilgisayar yaratıcılığın hizmetinde" Güneş Gazetesi, 22 Haziran 1989: 10.

4. MUAMMER BOZKURT

Yapıt Adı: Kuğular İçin Bir Görsel Deneme

Tarih: 1990

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: Kuğulu Park, Ankara, 1990

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.
Muammer Bozkurt ile 20 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

5. MUAMMER BOZKURT

Yapıt Adı: Kutsal Mekan

Tarih: 1993

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Kimliksiz Görüntüler", Ankara Alman Kültür Merkezi, Ankara, 13–15 Aralık 1993

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

Muammer Bozkurt ile 20 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

6. MUAMMER BOZKURT

Yapıt Adı: Tabusuzluk

Tarih: 1995

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Sanat ve Tabular", SANART Derneği, Ankara Alman Kültür Merkezi, Ankara, 13–15 Aralık 1993 (Sergileme dönem dönem farklı mekan ve konferanslarda devam etmiştir.)

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

Muammer Bozkurt ile 20 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

7. HALE TENGER

Yapıt Adı: Sınırlar

Tarih: 1999

Süre: 40"

Teknik: Video

Sergileme: "Tepeler Arasında Tablo", Dulcinea, İstanbul, Eylül Ekim 1999

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ALİÇAVUŞOĞLU, F. KOSOVA, E. "Nasıl geçti habersiz..." *Art-ist*, No: 3, 2000: 70–75.

ÖKTÜLMÜŞ, Buket. "Çağdaş Sanatın Tepeleri" *Radikal Gazetesi*, 13 Eylül 1999: 23.

8. ELİF ÇELEBİ

Yapıt Adı: Desire

Tarih: 2001

Süre: ----

Teknik: Video

Sergileme: "İlahi Komedya", Urart Sanat Galerisi, İstanbul, Şubat 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ÇALIKOĞLU, Levent. İlahi Komedya" *Art-ist* No4 2001: 5–13.

GÜÇHAN, Ayşegül. "Gündelik Yaşamdaki Cehennem" *Cumhuriyet Gazetesi*, 19 Şubat 2001: 15.

KERRAR, Meltem. "Sonsuz aşkın ışığında yolculuk" *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Şubat 2001b: 15.

9. ÇAĞRI SARAY

Yapıt Adı: Büyük Mastürbatör

Tarih: 2000

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Yeni Öneriler Yeni Önermeler–6", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/6" 01/03/2006b: www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler6

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

10. BENGİSU BAYRAK

Yapıt Adı: İzleniyoruz İzlenimi

Tarih: 2001

Süre:----

Teknik: Video

Sergileme: "Yeni Öneriler Yeni Önermeler–6", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/6" 01/03/2006b: www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler6

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

11. ÖMER ALİ KAZMA

Yapıt Adı: What's Up

Tarih: 2001

Süre: 2'

Teknik: Dijital Video

Sergileme: 7. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: KOSOVA, Erden. "Ömer Ali Kazma" *Artist*, no4, 2001b: 136– 140.

12. HALUK AKAKÇE

Yapıt Adı: Hassas Denge

Tarih: 2001

Süre: ----

Teknik: Video Animasyon

Sergileme: "Hiç", Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, 21 Ocak–23 Şubat 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html

ALTUĞ, Evrim. "İmaj Çölünde Bir Vaha." *Radikal Gazetesi*, 1 Ocak 2002a: 18.

13. YASEMİN ÖZCAN KAYA

Yapıt Adı: Beraber ve Solo Şarkılar

Tarih: 2002

Teknik: Video Yerleştirme

Sergileme: "Yeni Öneriler/Yeni Önermeler–8", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/8" 01/03/2006d: www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler/galeri2.asp

14. BUKET UYGUR-IŞIK KAVUZLU

Yapıt Adı: Gazete

Tarih: 2002

Süre: ----

Teknik: Video

Sergileme: "Yeni Öneriler/Yeni Önermeler–9", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/9" 01/03/2006e: www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler9/galeri2.asp

15. GENCO GÜLAN

Yapıt Adı: SemaZen

Tarih: 2002

Süre: 58" (loop)

Teknik: Video Animasyon

Sergileme: ----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANONİM. "Güncel Sanat Dünya turunda" *Radikal Gazetesi*, 6 Temmuz 2002: 20.

16. MUAMMER BOZKURT

Yapıt Adı: Sanatçının Neliği

Tarih: 2003

Teknik: Video Performans

Sergileme: ODTÜ Parlar Vakfı Konferans Salonu, Ankara, 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Sanatçıya ait "Sanatçının Neliği" başlıklı metin (Ek–2)

17. FERHAT ÖZGÜR

Yapıt Adı: Onuncu Yıl Marşı

Tarih: 2003

Süre:----

Teknik: Video

Sergileme: "Kısa&Keskin", Galeri 291, Londra, Ocak 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: BAL, Gülsen. "Türk sanatçılarının da yer aldığı video sergisi Londra'da: 'Kısa&Keskin'" 01/02/2005: www.geocities.com/guncelsanat/291.htm
Ferhat Özgür ile 10 Şubat 2006'da Ankara'da gerçekleştirilen söyleşi

18. ÖZLEM SULAK

Yapıt Adı: Büyüklerine Saygılı Ol

Tarih: 2003

Süre: 2'30"

Teknik: DVD

Sergileme: "Yeni Öneriler Yeni Önermeler–12", Borusan Sanat Galerisi, İstanbul, 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/12" 01/03/2006f: www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler_xii/galeri2.asp

19. MUAMMER BOZKURT

Yapıt Adı: Kent ve Kimlik

Tarih: 2005

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: Dresden, Almanya, 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Muammer Bozkurt ile 20 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

20. HALİL ALTINDERE

Yapıt Adı: Miss Turkey

Tarih: 2005

Süre: 6'30"

Teknik: DVD

Sergileme: 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: KORTUN, Vasıf. "Halil Altındere", *9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005: 87- 89.

21. HATİCE GÜLERYÜZ

Yapıt Adı: Tuhaf Yakınlıklar

Tarih: 2005

Süre: 18'

Teknik: Video

Sergileme: 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: GOLDING, Johnny. "Hatice Güleryüz" 9. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005: 67- 69.

22. AHMET ÖĞÜT

Yapıt Adı: Death Kit Train

Tarih: 2005

Süre: 2'50"

Teknik: Video

Sergileme: "Arka oda: Absalon", Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 20 Aralık 2005–28 Ocak 2006

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ÖĞÜT, Ahmet. "ve serginin öncesi; borga kantürk, ahmet öğüt" 01/12/2005: ahmetogut.blogspot.com/2005_12_01_ahmetogut_archive.html

ÖĞÜT, Ahmet. "Kortun&Öğüt" 01/01/2006: ahmetogut.blogspot.com/2006_01_01_ahmetogut_archive.html

23. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Semina b. Unplugged

Tarih: 1997

Süre: 7'42"

Teknik: Video

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

Manifesta 2, Lüksemburg, Haziran-Temmuz 1998

5. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 1997

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. " 'Semiha b. unplugged' Belgeseli Sergi ve Bienallere Davet Edildi." *Cumhuriyet Gazetesi,* 16 Nisan 1998b: 12.

ATAMAN, Kutluğ. *Peruk Takan Kadınlar*, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum.'" *Sanat Dünyamız*, Sayı 94, Bahar 2005b: 68–77.

KOYUNCUOĞLU, Emre. "Acı Bana, Gel Sevgilim, Acı Bana" *Cumhuriyet Gazetesi,* 28 Eylül 1997: 12.

KUYAŞ, Nilüfer. " 'Benim Politikam Sanat'." *Milliyet Gazetesi,* 13 Kasım 1997: 20.

24. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Peruk Takan Kadınlar

Tarih: 1998

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

Proje 4L, İstanbul, 1–28 Mart 2002

Lehmann Maupin Gallery, New York 18 Ocak–28 Şubat 2001

48. Venedik Bienali, Venedik, 1999

Institut für Auslanbezeihungen, Stuttgart, 1999

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.proje4l.org/

www.lehmannmaupin.com/

ANONİM. "48. Venedik Bienali" *Artist,* no2, Aralık 1999c: 158.

AKAY, Ali. "48. Venedik Bienali" *Artist no2*, Aralık 1999b: 38.

ALTUĞ, Evrim. "Başın Üstündeki Varoluş." *Milliyet Gazetesi Kültür&Sanat Eki,* 28 Şubat 2002c: 7.

ALTUNOK, Özlem. "Kafamıza 'Taktığımız' Kimlikler." *Cumhuriyet Gazetesi,* 14 Mart 2002a: 13.

BAL, Gülsen. "Gözlerin Sahip Olamadığı... Öze Dönüşen Söylem Biçimleri." *Rh+ Sanat*, Mayıs-Ağustos 2003: 36–38.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum.'" *Sanat Dünyamız*, Sayı 94, Bahar 2005b: 68–77.

KAPLAN, Sefa. "Peruk Takmak Zorunda Kalan Dört Kadın." *Hürriyet Gazetesi,* 26 Ekim 2001: 7.

TÖZER, Berran. "Venedik Bienali'nde İlk Türk Sanatçı." *Hürriyet Gazetesi,* 18 Haziran 1999: 4.

25. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Ruhumu Asia

Tarih: 2001

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

Yaya Sergileri–1, İstanbul, 28 Eylül–3 Kasım 2002

Lehmann Maupin Gallery, New York, 6 Haziran–19 Temmuz 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Yayalar, bu sergiden geçiniz" *Radikal Gazetesi*, 16 Ağustos 2002*l*: 21.

ATAMAN, Kutluğ. *Peruk Takan Kadınlar,* İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

CILIV, S., TURGUT, P. "200 izinle gerçekleşen sergi" *Radikal Gazetesi*, 1 Kasım 2002: 23.

26. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Fasit Daire

Tarih: 2002

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

"Kontext: Europa 2002", Viyana, 9 Ekim 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Balkan ülkeleri sanatçıları Viyana'da" *Zaman Gazetesi*, 09 Ekim 2002n.

BAL, Gülsen. "Gözlerin Sahip Olamadığı… Öze Dönüşen Söyiem Biçimleri." *Rh+ Sanat*, Mayıs-Ağustos 2003: 36–38.

27. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Veronica Read'in Dört Mevsimi

Tarih: 2002

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eyitül 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANONİM. "Kutluğ Ataman" 02/01/2003c:
universes-in-universe.de/car/documenta/11/brau/e-ataman.htm

SÖNMEZ, Ayşegül. "Obsesif Yanımı Okudum ve Anlattım." *Milliyet Gazetesi Kültür&Sanat Eki*, 4 Temmuz 2002b: 6.

28. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: 1+1=1

Tarih: 2002

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

8. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Kutluğ Ataman" 02/01/2003c: universes-in-universe.de/car/documenta/11/brau/e-ataman.htm

ANTON, Saul. "A Thousant Words, Kutluğ Ataman Talks About 1+1=1", *Artforum*, February 2003: 117.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum.'" *Sanat Dünyamız*, Sayı 94, Bahar 2005b: 68–77.

SAYBAŞILI, Nermin. "Turner Ödülü Adayları Arasında Türkiye'den Bir Sanatçı da Var", *Hürriyet Gösteri,* Sayı 265, Aralık 2004: 76–79.

29. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: On İki

Tarih: 2003

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

Turner Prize Exhibition, İngiltere, 20 Ekim–23 Kasım 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ERCİYES, Cem. "Dünya İçin Ne Yapabilirim?", *Milliyet Sanat*, Kasım 2004b: 54–55.

SAYBAŞILI, Nermin. "Turner Ödülü Adayları Arasında Türkiye'den Bir Sanatçı da Var", *Hürriyet Gösteri,* Sayı 265, Aralık 2004: 76–79.

30. KUTLUĞ ATAMAN

Yapıt Adı: Küba

Tarih: 2004

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: MCA Sydney, 22 Haziran–4 Eylül 2005

The Sorting Office, London 22 Mart–7 Mayıs 2005

Carnegie International, Amerika, 9 Kasım 2004–20 Mart 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ERCİYES, Cem. "İstanbul 'Küba' Mahallesi!" *Radikal Gazetesi,* 25 Ekim 2004a.

ERCİYES, Cem. "Dünya İçin Ne Yapabilirim?", *Milliyet Sanat*, Kasım 2004b: 54–55.

31. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Yapıt Adı: Kişisel Zaman Dörtlüsü

Tarih: 2000

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: Hannover Alman Tarih Müzesi, Almanya, 2000

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: Gülsün Karamustafa ile 26 Şubat 2006'da İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

32. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Yapıt Adı: Erkek Ağlamaları

Tarih: 2001

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: Van Abbe Museum, Eindhoven, Aralık-Ocak 2005

"Bir Yer Olmak", Proje 4L, İstanbul, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Dünya sanat kupasındayız" *Radikal Gazetesi*, 27 Haziran 2002h: 17.

ANTMEN, Ahu. "'Men Crying' ve 'Crying Men'...", *Radikal Gazetesi*, 9 Şubat 2005

MCGEE, John. "Neresi? Burasi?: Turkish Art Today" 30/11/2005, metropolis.japantoday.com/tokyo/485/art.asp

Gülsün Karamustafa ile 26 Şubat 2006'da İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

33. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Yapıt Adı: Merdiven

Tarih: 2001

Süre: 4'50"

Teknik: Video

Sergileme: "Siyah Beyaz Görüntüler", Prometeo Galeri, Milano, 2006

Van Abbe Museum, Eindhoven, Aralık-Ocak 2005

Kuntz Museum, Bonn, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: KOSOVA, Erden. "Feur und Flamme" *Art-ist* no5, 2002b: 56- 65.
Gülsün Karamustafa ile 26 Şubat 2006'da İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi

34. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Yapıt Adı: Mükafatsız Fedakarlıklar

Tarih: 2005

Süre: ----

Teknik: Video

Sergileme: "Project Migration", Köln, 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: DURUKAN, Ayşe. "Kadınların "Mükafatsız Fedakarlıklar"ı"
23/12/2005, www.bianet.org/2005/12/23/72205.htm

35. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Yapıt Adı: Terzi Dikişi

Tarih: 2005

Süre: ----

Teknik: Video

Sergileme: "Pasaggi a Sud Est", İtalya, Ferrara, 2006

"Contour 2. Video Film Bienali", Mechelen, Aralık 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Gülsün Karamustafa videoları dört koldan" 14/12/2005f,
www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=172788
ANONİM. "Gülsün Karamustafa" 15/02/2006d:
www.mechelen.be/contour/UK/gk.htm

ANONİM. "Karamustafa'nın işleri Milano ve Kassel'de" 30/04/2006
www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=185939&tarih=30/04/2006

36. ESRA ERSEN

Yapıt Adı: İsveççe Konuşabilseydiniz

Tarih: 2001

Süre: 23'

Teknik: Video

Sergileme: "Esra Ersen Arbeiten/Works", O.K Centrum für Gegenwartskunst,
Linz, Austria, 2 Aralık 2005–15 Ocak 2006

8. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2003

Moderna Museet, Stockholm, 15 Kasım 2001 – 13 Ocak 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/36706
www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?lang=Eng&id=2312
& bhcp=1
www.ok-centrum.at/english/presse/esra_ersen.html
GRAMMEL, Soren. "Butterflies" *Moderna Museet Projekt-Catalogue,* Stockholm, 2002: 18–27.
KOSOVA, Erden. "Feur und Flamme" *Art-ist* no5, 2002b: 56- 65.
MALM, Magdalena. "Esra Ersen" 07/02/2006,
VERGNE, Philippe. "Esra Ersen" *8. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu*, 2003: 106–107.

37. ESRA ERSEN

Yapıt Adı: Hamam

Tarih: 2001

Süre: 20'

Teknik: Video

Sergileme: "Esra Ersen Arbeiten/Works", O.K Centrum für Gegenwartskunst,

Linz, Austria, 2 Aralık 2005–15 Ocak 2006

Standartroom, Randers Kunstmuseum, Danimarka, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/36706
www.ok-centrum.at/english/presse/esra_ersen.html
Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi sanatçı arşivinde yer alan Esra Ersen dosyasında yer alan Philippe Vergne'ye ait 'Hamam' başlıklı metin (Ek–2)

38. ESRA ERSEN

Yapıt Adı: Erkek ve Kız Kardeşler

Tarih: 2003

Süre: 23'

Teknik: Video

Sergileme: "Esra Ersen Arbeiten/Works", O.K Centrum für Gegenwartskunst,

Linz, Austria, 2 Aralık 2005–15 Ocak 2006

8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/36706
www.ok-centrum.at/english/presse/esra_ersen.html
SAYBAŞILI, Nermin. "Fısıldayan Sokaklar" *Sanat Dünyamız*, sayı 96, 2005: 173–179.

39. ESRA ERSEN

Yapıt Adı: Üçüncü Kattaki Paraşütçü, Çamaşırhanedeki Kuşlar

Tarih: 2005

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Esra Ersen Arbeiten/Works", O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Austria, 2 Aralık 2005-15 Ocak 2006

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/36706
www.okcentrum.at/english/presse/esra_ersen.html
ANONİM. "Esra Ersen Arbeiten / works 1998 – 2005" 01/12/2005e:

40. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Yapıt Adı: Sözcüklerden Sonra

Tarih: 2000

Süre: 1'35"

Teknik: DVD

Sergileme: İstanbul Modern, Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez", İstanbul, 1 Şubat–14 Mayıs 2006
"Hüseyin Çağlayan", Proje 4L, İstanbul, 27 Nisan- 5 Haziran 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: www.istanbulmodern.org/sergiler/gecmis_sergiler.aspx

MARTİNEZ, Rosa. *Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez Video Program Katalogu* (İstanbul Modern), İstanbul, 2006.

41. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Yapıt Adı: Uçak Elbise

Tarih: 2001

Süre: 2'18"

Teknik: DVD

Sergileme: İstanbul Modern, Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez", İstanbul, 1 Şubat–14 Mayıs 2006

"Hüseyin Çağlayan", Proje 4L, İstanbul, 27 Nisan- 5 Haziran 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: www.istanbulmodern.org/sergiler/gecmis_sergiler.aspx

MARTİNEZ, Rosa. *Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez Video Program Katalogu (İstanbul Modern),* İstanbul, 2006.

42. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Yapıt Adı: Temporal Meditations

Tarih: 2003

Süre: ----

Teknik: DVD

Sergileme: "Temporal Meditations", Archimede Staffolini Galeri, Lefkoşa, Kıbrıs Rum Kesimi

"Hüseyin Çağlayan 2003–2006" Galerist, İstanbul, 21 Ocak–18 Şubat 2006

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: PAYNTER, November. "Under The Skin" *ArtReview*, June 2005: 70–73.

43. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Yapıt Adı: Mekandan Yolculuğa

Tarih: 2003

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Hüseyin Çağlayan 2003–2006" Galerist, İstanbul, 21 Ocak–18 Şubat 2006

"Place to Passage"(tek ekranlı versiyonu), Cano Stüdyoları, Madrid, İspanya, 2005

"Place to Passage", Jesco von Puttkamer Galeri, Berlin, Almanya, 2005

"Place to Passage", Centraal Museum, Utrecht, Hollanda, 2005

"Hüseyin Çağlayan", Proje 4L, İstanbul, 27 Nisan- 5 Haziran 2004

"Place to Passage", Roma, İtalya, 2004

"Place to Passage", Modern Sanat Merkezi, Cenevre, İsviçre, 2004

"Place to Passage", The Truman Brevery, Londra, İngiltere, 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.proje4l.org/

ANONİM."Fütürist"15/02/2006c:
www.turkishtime.org/28/print/tr_106_2_p.asp

ANONİM. "Çağlayan'a Tribe Art Ödülü" 14/11/2003r,
www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=95375

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

44. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

Yapıt Adı: Şefkat Yorgunluğu

Tarih: 2005

Süre: ----

Teknik: DVD

Sergileme: "Şefkat Yorgunluğu", Garanti Galeri, İstanbul, 24 Ocak-11Mart 2006

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: BAY, Yasemin. "'İnsanlar kıyafetlerimi bu şekilde görmediler'" 23/01/2006,
www.milliyet.com.tr/2006/01/23/guncel/gun04.html

SAĞLAM, Erasian. "Hüseyin Çağlayan İle Söyleşi" 10/02/2006
www.acikradyo.com.tr/default.aspx?_mv=a&aid=13067

SÖNMEZ, Ayşegül. "İki ada arasında gidip gelen göçebe" 10/02/2006, sanat.milliyet.com.tr/detay.asp?id=1392

45. CANAN ŞENOL

Yapıt Adı: Makas

Tarih: 1999

Süre: ----

Teknik: Video

Sergileme: ----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ŞENOL, Canan. "Makas" 01/11/2005b, www.canansenol.com/

Canan Şenol ile 25 Aralık 2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi (Ek-1)

46. CANAN ŞENOL

Yapıt Adı: Bebek Evi

Tarih: 2002

Süre: 11'31"

Teknik: Video

Sergileme: "Kısa&Keskin", Galeri 291, Londra, Ocak 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: ANONİM. "Türk Sanatçıların da yer aldığı Kısa/Keskin adlı video sergisi Londra'da" *Rh+Sanat*, Ocak-Şubat 2003a: 79.

ANONİM. "Türk Sanatçıların Yapıtları Londra'da" Cumhuriyet, 28 Ocak 2003b: 14.

ANONİM. ""Kısa/Keskin" Video Sergisi – Londra" 16/01/2003d: www.netyorum.com/bolum/sanat/20030116–08.htm

ANONİM. "Kısa ve keskin vurgulu işler" Sanat Dünyamız, sayı 86, Kış 2003s: 21.

ÖZYURT, Özlem. "291 Gallery - "Kısa & Keskin"" 01/01/2003, www.arkitera.com/v1/sanat/2003/01/haberler/ozlemozyurt.htm

Canan Şenol ile 25 Aralık 2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi (Ek-1)

47. CANAN ŞENOL

Yapıt Adı: Bir Bardak Sıcak Şekerli Su

Tarih: 2002

Süre: 22'40"

Teknik: Video

Sergileme: ----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Canan Şenol ile 25 Aralık 2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi (Ek–1)

48. CANAN ŞENOL

Yapıt Adı: Dök Asidi Haydar

Tarih: 2005

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: 9. Uluslararası İstanbul Bienali "Free Kick" Sergisi, İstanbul, 2005

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ASLAN, Sema. "Özel Hayat Politikitir" 26/09/2005, www.milliyet.com.tr/2005/09/26/yasam/yas02.html

ÖZMEN, Şener. "Çıldırmış Olmalılar" *Free Kick Sergi Kataloğu*, 2005a: 68- 105.

Canan Şenol ile 25 Aralık 2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen söyleşi (Ek–1)

49. ŞENER ÖZMEN ve ERKAN ÖZGEN

Yapıt Adı: Tate Modern Yolu

Tarih: 2003

Süre: 6'30"

Teknik: Video

Sergileme: Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır, 25 Eylül- 31 Ekim 2003

"Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm", Proje 4L, İstanbul, Temmuz 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ALTUĞ, Evrim. "Tate ne yanda kurban?" *Radikal Gazetesi*, 12 Temmuz 2003c: 21.

Şener Özmen ile 14 Mart 2006 yılında gerçekleştirilen internet söyleşisi

50. ŞENER ÖZMEN

Yapıt Adı: Çıkış

Tarih: 2004

Süre: 2'37"

Teknik: Video

Sergileme: ----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Şener Özmen ile 14 Mart 2006 yılında gerçekleştirilen internet söyleşisi

51. ŞENER ÖZMEN

Yapıt Adı: Bizim Köy

Tarih: 2004

Süre: 7'

Teknik: Video

Sergileme: "Placebo Etkisi" Berlin, Almanya, 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: ANONİM. "Placebo Etkisi Sergisi Berlin'de" 01/03/2006e:
www.kulturbilinci.org/icerikDetay.asp?type=2&id=41
Şener Özmen iie 14 Mart 2006 yılında gerçekleştirilen internet söyleşisi

52. FİKRET ATAY

Yapıt Adı: Asilerin Dansı

Tarih: 2002

Süre: 10'

Teknik: DVD

Sergileme: Time Zones: Recent Film and Video, Tate Modern, Londra, 6 Kasım 2004–2 Ocak 2005

Fikret Atay - Rebels of The Dance, The Israely Center of Digital Art, İsrail 6 Aralık 2003 – 28 Şubat 2004

BüroFriedrich Holzmarktstrasse, Berlin, 17 Ocak–28 Şubat 2004

8. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tate Collection-London

Kaynaklar: www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/43205

www.tate.org.uk/modern/exhibitions/timezones/artists.shtm

ANONİM. "Güneydoğu'ya çocuksu bakış" *Zaman Gazetesi*, 24 Eylül 2003p.

ÖZMEN, Şener. "Eğilimlerin ve Katılımların Gölgesinde: Travma, Fırsattır!" *Sanat Dünyamız,* sayı 96, Güz 2005b: 129–135.

53. **FİKRET ATAY**

Yapıt Adı: Hızlı ve En İyi

Tarih: 2002

Süre: 7'29"

Teknik: DVD

Sergileme: BüroFriedrich Holzmarktstrasse, Berlin, 17 Ocak–28 Şubat 2004

GEOGRAPHIES#3 31 Ekim – 4 Aralık 2003, Galerie Chantal Crousel, Fransa

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tate

Collection-Londra

Kaynaklar: www.crousel.com/press/past/artist/atay/geographies3vf03.rtf

www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=80300&searchid=9333&tabview=text

ANONİM. "Fikret Atay" 02/05/2005a:

www.simdinow.info/00_tr_startseite/02_de_veranstaltungen/02_05_de/sn_02_05_05_fa.html

KOSOVA, Erden. "Fikret Atay" 05/10/2003, www.fridericianum-kassel.de/ausst/balkan03/kuenstler/04.html

54. **FİKRET ATAY**

Yapıt Adı: Bang Bang

Tarih: 2003

Süre: 2'17"

Teknik: DVD

Sergileme: BüroFriedrich Holzmarktstrasse, Berlin, 17 Ocak–28 Şubat 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: www.likeyou.com/archives/fikret_atay_friedrich_04.htm

ANONİM. "Fikret Atay" 01/02/2004a

55. FİKRET ATAY

Yapıt Adı: Timica

Tarih: 2004

Süre: 7'32"

Teknik: DVD

Sergileme: ----

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi

Kaynaklar: www.laweekly.com/short-run/12656/signal-to-noise-fikret-atay/#Continuation

ÖZMEN, Şener. "Eğilimlerin ve Katılımların Gölgesinde: Travma, Fırsattır!" *Sanat Dünyamız,* sayı 96, Güz 2005b: 129–135.

WILLIS, Holly. "Signal To Noise: Fikret Atay" 15/02/2006:

56. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Yansıtılmış Öteki

Tarih: 2001

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Eğer…", Ankara, 2001

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Beral Madra'ya ait 6 Nisan 2002 tarihli "An Evaluation of the "What If ...?" Exhibition" başlıklı metin (Ek-2)

57. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Canlı Yüz

Tarih: 2002

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Göçmen Yansımalar", Bandırma, 2002,

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: "Bandırmada Güncel Sanat: 'Göçmen Yansımalar'" başlıklı metin. (Ek–2)

58. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Gözaltı

Tarih: 2002

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: Londra Bienali, Londra, 2002

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Ian Padget'e ait "Surveillance and Self-Agency Eyeing the Other" başlıklı metin (Ek–2)

59. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Screened Out

Tarih: 2003

Teknik: Video Enstalasyon

Sergileme: "Changing Channels", Backfabrik, Berlin / Almanya, 22 Ağustos – 7 Eylül 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Sanatçı dosyasında yer alan 'Border Crossing' başlıklı metin (Ek–2)

60. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Bedensiz Ses

Tarih: 2003

Süre: 59”

Teknik: Video

Sergileme: “80 m^2 M”, Antik Sanat Galerisi, İstanbul / Türkiye, 7–30 Kasım 2003

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Sanatçının dosyasında yer alan Metinler (Ek–2)

61. GÜLSEN BAL

Yapıt Adı: Ekrandaki Ben

Tarih: 2004

Süre: 2’19”

Teknik: Video

Sergileme: Adriyatik Bienali, 2004

Koleksiyon ve Arşivler: Sanatçı Arşivi

Kaynaklar: Sanatçı dosyasında yer alan “Biennale Adriatica di Arti Nuove (Adriatic Bienalie)” başlıklı metin (Ek–2)

8. KAYNAKÇA

AKAY, Ali. *Kıvrımlar*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996a.

AKAY, Ali. "Görünmez Çizgiyi Görünür Kılmak" *Cumhuriyet Gazetesi*, 14 Ağustos 1996b: 14.

AKAY, Ali. "Genç bir serüven: Post-Teslis'e doğru" *Genç Etkinlik III "Kaos" Kataloğu*, İstanbul UPSD, 1997: 10–11.

AKAY, Ali. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1999a.

AKAY, Ali. "48. Venedik Bienali" *Artist no2*, Aralık 1999b: 38.

AKAY, Ali. "Kendinde Yabancı: Unheimlich" *Akbank Sanat Tekinsizunheimlich Sergisi Katalogu,* İstanbul, 2005a: 12–24.

AKAY, Ali. "Doğayla Bulaşmak" *Doğayla Bulaşmak Sergi Kataloğu*, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Merkezi Yayınları, 2005b: 12–19.

AKAY, Ali. "'Unheimlich-Etranget" en Soi'" *Plato Dergisi*, sayı 1, Ekim 2005c: 92–99.

AKAY, Ali. ""Unheimlich/Tekinsiz" *Plato Dergisi*, sayı 2, Aralık 2005d: 76–81.

AKAY, Ali. "Andy Warhol İstanbul'u Nasıl Vurdu/Filme Çekti" 23/03/2006: www.proje4l.org/

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Türkiye Gerçekleri Bu Sergide." *Cumhuriyet Gazetesi,* 25 Ağustos 1998a: 13.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Acı ve Haz Aynı Sergide" *Cumhuriyet Gazetesi*, 14 Ekim 1998b: 12.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Ben kendim değilim ki..." *Cumhuriyet Gazetesi*, 31 Ağustos 1999a: 14.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Anı ve duyguyu saptamak..." *Cumhuriyet Gazetesi*, 7 Eylül 1999b: 13.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "'Tepeler Arasında' çağdaş Türk sanatçıları", *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki,* 21 Eylül 1999c: 1.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Günümüz Çağdaş Sanat Modası" *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, 21 Ekim 1999d: 1.

ALİÇAVUŞOĞLU, Esra. "Oryantalizmle hesaplaşma üzerine..." *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, 11 Ocak 2000: 1.

ALİÇAVUŞOĞLU, E. KOSOVA, E. "Nasıl geçti habersiz..." *Art-ist*, No: 3 2000: 70–75.

ALTAN, Gül. "Yerli malı, yurdun malı..." *Radikal Gazetesi*, 23 Şubat 2000: 23.

ALTUĞ, Evrim. "Bizi Yazan 'Tosun'" *Radikal Gazetesi*, 1 Mayıs 2001: 19.

ALTUĞ, Evrim. "İmaj Çölünde Bir Vaha." *Radikal Gazetesi*, 1 Ocak 2002a: 18.

ALTUĞ, Evrim. "Yeniden bak ve gör" *Radikal Gazetesi*, 5 Şubat 2002b: 21.

ALTUĞ, Evrim. "Başın Üstündeki Varoluş." *Milliyet Gazetesi Kültür&Sanat Eki,* 28 Şubat 2002c: 7.

ALTUĞ, Evrim. "Modern Şeylere Dikkat" *Radikal Gazetesi*, 7 Ekim 2002d: 12.

ALTUĞ, Evrim. "Güncel sanatın gidişi kötü" *Radikal Gazetesi*, 28 Kasım 2002e: 21.

ALTUĞ, Evrim. "Sanatın Yeni direnişçileri" *Radikal Gazetesi*, 9 Aralık 2002f: 21.

ALTUĞ, Evrim. "Hop hop galeride aile var" *Radikal Gazetesi*, 20 Şubat 2003a: 23.

ALTUĞ, Evrim. "Tutsak hayallerin kenti" *Radikal Gazetesi*, 7 Haziran 2003b: 20.

ALTUĞ, Evrim. "Tate ne yanda kurban?" *Radikal Gazetesi*, 12 Temmuz 2003c: 21.

ALTUĞ, Evrim. "Balkanlar üzerinden sanat" *Radikal Gazetesi*, 14 Eylül 2003d: 21

ALTUĞ, Evrim. "Güncel olanın içindeki 'ilkel'" *Radikal Gazetesi*, 28 Ocak 2004a: 21.

ALTUĞ, Evrim. "Sessizliği yırtan kadınlar" *Radikal Gazetesi*, 30 Mart 2004b: 23.

ALTUĞ, Evrim. "Almanya'ya sanat ihracatı" *Radikal Gazetesi*, 19 Nisan 2004c: 20.

ALTUNAY, Aiper . "Elektronik Görüntü Sanatı", *Adam Sanat*, Sayı: 187, Ağustos, 2001: 88–91.

ALTUNAY, Aiper . *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri fakültesi Yayınları No: 54, 2004.

ALTUNOK, Özlem. "İletişimin kırılma noktaları" *Cumhuriyet Gazetesi*, 6 Ekim 2001a: 15.

ALTUNOK, Özlem. "Mekan, Zaman ve Beden." *Cumhuriyet Gazetesi* , 1 Kasım 2001b: 12.

ALTUNOK, Özlem. "Kafamıza 'Taktığımız' Kimlikler." *Cumhuriyet Gazetesi,* 14 Mart 2002a: 13.

ALTUNOK, Özlem. "Tehlikeli şeyler ruhumu sardı" *Cumhuriyet Gazetesi*, 22 Ekim 2002b: 15.

ALTUNOK, Özlem. "Bir Sanatçının 'Boş Zamanlar'ı." *Cumhuriyet Gazetesi,* 5 Kasım 2002c:15.

ALTUNOK, Özlem. "Bir kent nasıl görünmez kılınır?" *Cumhuriyet Gazetesi*, 1 Mayıs 2003a: 14.

ALTUNOK, Özlem. "Kapital ve soğuk, limit ve sınırsızlık" *Cumhuriyet Gazetesi*, 26 Eylül 2003b: 14.

ALTUNOK, Özlem. "Çizgide gizlenen hayalet" *Cumhuriyet Gazetesi*, 11 Şubat 2004: 14.

ANONİM. "Başkentte Çağdaş sanat çıkarması" *Cumhuriyet Gazetesi*, 18 Temmuz 1992: 11.

ANONİM. "İmgelerin arşivine dönüşen oda" *Cumhuriyet– 2 Eki*, 15 Aralık 1993: 2.

ANONİM. "Aksanat'ta Video Sanatı" *Hürriyet Gazetesi*, 8 Şubat 1994: 17.

ANONİM. "'Metin ve Farklılık' Galeri B'de" *Cumhuriyet–2 Eki*, 22 Ekim 1995: 3.

ANONİM. "Galeri'de mayın var" *Milliyet Gazetesi*, 13 Aralık 1997: 29.

ANONİM. "Resimler, Fotoğraflar ve Video" *Cumhuriyet Gazetesi*, 6 Mart 1998a: 12.

ANONİM. " 'Semiha b. unplugged' Belgeseli Sergi ve Bienallere Davet Edildi." *Cumhuriyet Gazetesi,* 16 Nisan 1998b: 12.

ANONİM. "Genç Avrupa için Manifesta 2" *Radikal Gazetesi*, 12 Temmuz 1998c: 23.

ANONİM. "Dünyanın Öbür Ucundaki bienal" *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, 2 Ağustos 1998d: 20.

ANONİM. "Günümüz Sanatı" *Sabah Gazetesi*, 3 Ağustos 1998e: 4.

ANONİM. "Brezilya Sao Paulo Bienali'nde Türkiye'den sanatçılar" *Cumhuriyet Gazetesi*, 5 Ağustos 1998f: 12.

ANONİM. "Hiçbir Yerden Holanda'da" *Cumhuriyet Gazetesi*, 27 Ekim 1999a: 14.

ANONİM. "Tepeler arasında tablo" *Artist*, no: 2 Aralık 1999b: 158.

ANONİM. "48. Venedik Bienali" *Artist,* no2, Aralık 1999c: 158.

ANONİM. "Out of nowhere-Hiçbir yerden" *Artist,* No2, Aralık 1999d: 160.

ANONİM. "Ayşe Erkmen'den 'Emre ve Dario'." *Cumhuriyet Gazetesi,* 28 Şubat 2000a: 15.

ANONİM. "Ayşe Erkmen'in Son Çalışması, Frankfurt'ta." *Arredamento Mimarlık*, sayı 100+23, Mart 2000b: 18.

ANONİM. "Milliyet Sanat dünya zirvesinde" *Milliyet–2000 Eki*, 14 Eylül 2000c: 15.

ANONİM. "Prefabrike kentte geçişlilik" *Cumhuriyet Gazetesi*, 7 Ekim 2000d: 15.

ANONİM. "Ankara'da Genç Sanat–3" *Cumhuriyet-Bölüm 2 Eki*, 21 Ekim 2000e: 1.

ANONİM. "2000'lerde dünyada sanat" *Artist*, No3, 2000f: 151.

ANONİM. "Springtime/Erken Bahar" *Artist*, No3, 2000g: 148.

ANONİM. "Venedik'te Türkiye Kokusu" *Radikal Gazetesi*, 17 Nisan 2001a: 19.

ANONİM. "Kuaförde İki Kadın, Chambal, Eudora, Emre ve Dario." *Arredamento Mimarlık*, sayı 100+37, Haziran 2001b: 28.

ANONİM. "Genç sanatın 'Yeni Öneriler'i" *Radikal Gazetesi*, 18 Haziran 2001c: 21

ANONİM. "Kolektif Bilinç, zeka, var oluş" *Cumhuriyet Gazetesi*, 23 Ağustos 2001d: 14.

ANONİM. "'To Settle' opens at Proje 4L-İstanbul Museum of Contemporary Art" *Turkish Daily News*, September 28 2001e: 12.

ANONİM. "İki yılda bienal" *Milliyet Sanat*, sayı 511, Ekim 2001f: 81–83.

ANONİM. "Kargart'ta yaşamın içine yolculuk" *Cumhuriyet Gazetesi*, 18 Ocak 2002a: 12.

ANONİM. "Önyargılara karşı sanat" *Radikal Gazetesi*, 28 Ocak 2002b: 23.

ANONİM. "Yaşamın İssız duraklarında" *Radikal Gazetesi*, 31 Ocak 2002c: 23.

ANONİM. "Öneri: Medya sanattır" *Radikal Gazetesi*, 16 Şubat 2002d:22.

ANONİM. "4. Gwangju Bienali" *Cumhuriyet Gazetesi*, 25 Mart 2002e: 13.

ANONİM. "Dünyayı döndüren denge" *Radikal Gazetesi*, 30 Mart 2002f: 22.

ANONİM. "Kimlik, yozlaşma ve yabancılaşma" *Cumhuriyet Gazetesi*, 16 Haziran 2002g: 15.

ANONİM. "Dünya sanat kupasındayız" *Radikal Gazetesi*, 27 Haziran 2002h: 17.

ANONİM. "Setinye Bienali'de iki Türk" *Cumhuriyet Gazetesi,* 6 Temmuz 2002i: 15.

ANONİM. "Güncel Sanat Dünya turunda" *Radikal Gazetesi*, 6 Temmuz 2002j: 20.

ANONİM. "Manifesta 4 süryor" *Cumhuriyet Gazetesi*, 9 Temmuz 2002k: 15.

ANONİM. "Yayalar, bu sergiden geçiniz" *Radikal Gazetesi*, 16 Ağustos 2002*l*: 21.

ANONİM. "'Şiirsel Adalet' için bienal" *Radikal Gazetesi*, 27 Eylül 2002m: 22.

ANONİM. "Balkan ülkeleri sanatçıları Viyana'da" *Zaman Gazetesi*, 09 Ekim 2002n.

ANONİM. "Diyarbakır imaja bakıyor" *Radikal*, 5 Kasım 2002o: 23.

ANONİM. "Tehlikeli şeyler..." *Cumhuriyet Dergi Eki*, Sayı 865, 20 Ekim 2002p:8.

ANONİM. "Sanata ilaç gibi gelen şirket 60 yaşında" *Milliyet Gazetesi*, 26 Ekim 2002r: 1–9.

ANONİM. "Doğunun kadınlarına dair" *Cumhuriyet Gazetesi*, 2 Aralık 2002s: 15.

ANONİM. "Türk Sanatçıların da yer aldığı Kısa/Keskin adlı video sergisi Londra'da"

Rh+Sanat, Ocak-Şubat 2003a: 79.

ANONİM. "Türk Sanatçıların Yapıtları Londra'da" *Cumhuriyet Gazetesi,* 28 Ocak 2003b: 14.

ANONİM. "Kutluğ Ataman" 02/01/2003c:
universes-in-universe.de/car/documenta/11/brau/e-ataman.htm

ANONİM. ""Kısa/Keskin" Video Sergisi – Londra" 16/01/2003d:
www.netyorum.com/bolum/sanat/20030116-08.htm

ANONİM. "Videoist Günleri" *Radikal Gazetesi*, 26 Nisan 2003e: 20.

ANONİM. "Videoist Festivali yarın sona eriyor, *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Nisan 2003f: 14.

ANONİM. "Oda Projesi'ne davet" *Cumhuriyet Gazetesi*, 30 Nisan 2003g: 15.

ANONİM. "Beden politikaları üzerine" *Radikal Gazetesi*, 1 Mayıs 2003h: 21.

ANONİM. "Performansınız iyi mi?" *Radikal Gazetesi*, 24 Mayıs 2003i: 20.

ANONİM. "3. Performans Günleri başladı" *Cumhuriyet Gazetesi*, 29 Mayıs 2003j: 15.

ANONİM. "Venedik sanatı ağırlıyor" *Radikal Gazetesi*, 15 Haziran 2003k: 21.

ANONİM. "Genç ve Yetenekli sanatçılara destek..." *Cumhuriyet Gazetesi*, 17 Haziran 2003*l*: 14.

ANONİM. "Tuvalden organize direniş" *Radikal Gazetesi*, 16 Eylül 2003m: 21.

ANONİM. "Adalet, eşitlik ve kardeşlik" *Cumhuriyet Gazetesi*, 18 Eylül 2003n: 15.

ANONİM. "Çöp Toplayıcıları" *Zaman Gazetesi*, 24 Eylül 2003o.

ANONİM. "Güneydoğu'ya çocuksu bakış" *Zaman Gazetesi*, 24 Eylül 2003p.

ANONİM. "Çağlayan'a Tribe Art Ödülü" 14/11/2003r, www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=95375

ANONİM. "Kısa ve keskin vurgulu işler" Sanat Dünyamız, sayı 86, Kış 2003s: 21.

ANONİM. "Fikret Atay" 01/02/2004a, www.likeyou.com/archives/fikret_atay_friedrich_04.htm

ANONİM. "23. Uluslararası Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi" *Arredamento Mimarlık*, Sayı 100+71, Temmuz-Ağustos 2004b: 24.

ANONİM. "Fikret Atay" 02/05/2005a: www.simdinow.info/00_tr_startseite/02_de_veranstaltungen/02_05_de/sn_02_05_05_fa.html

ANONİM. "Fikret Atay" 16/08/2005b: www.biennal.goteborg.se/prod/kultur/konsthallen/dalis2.nsf/vyPublicerade/48C6285F245380C7C125700C0040E09E?OpenDocument

ANONİM. "Türk Sanatçılar Akbank Sanat'ın Sponsorluğunda Santigo 7. Video Bienali'nde, 19/10/2005c: www.intersinema.com/haber/haber.asp?id=2104

ANONİM. "Esra Ersen at the O.K Center for Contemporary Arts, Linz Austria" 01/12/2005d: www.visitingarts.org.uk/training/05esraersen_ok.html

ANONİM. "Esra Ersen Arbeiten / works 1998 – 2005" 01/12/2005e: www.okcentrum.at/english/presse/esra_ersen.html

ANONİM. "Gülsün Karamustafa videoları dört koldan" 14/12/2005f, www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=172788

ANONİM. "Esra Ersen (Turkey)" 07/02/2006a, www.visitingarts.org.uk/training/05esraersen.html

ANONİM. "Nezaket Ekici" 12/02/2006b: www.proje4l.org/

ANONİM."Fütürist" 15/02/2006c: www.turkishtime.org/28/print/tr_106_2_p.asp

ANONİM. "Gülsün Karamustafa" 15/02/2006d: www.mechelen.be/contour/UK/gk.htm

ANONİM. "Placebo Etkisi Sergisi Berlin'de" 01/03/2006e: www.kulturbilinci.org/icerikDetay.asp?type=2&id=41

ANTMEN, Ahu. "Yalnızlığın birleştirdiği iki sanatçı" *Cumhuriyet Gazetesi*, 21 Nisan 1997a: 13.

ANTMEN, Ahu. "Sanat dünyasının azınlıkları" *Cumhuriyet Gazetesi*, 1 Temmuz 1997b: 13.

ANTMEN, Ahu. "Türkiye'de medyanın meşhuru beden" *Cumhuriyet Gazetesi*, 18 Mayıs 1998: 11

ANTMEN, Ahu. "İstanbul Bienali" *Artist*, no: 2, Aralık 1999: 13- 21.

ANTMEN, Ahu. "İstanbul Gidiş-Dönüş II" 03/11/2004: www.borusansanat.com/turkish/galeri/istanbul/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "'Men Crying' ve 'Crying Men'...", *Radikal Gazetesi*, 9 Şubat 2005

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/3" 01/03/2006a:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/6" 01/03/2006b:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler6/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/7" 01/03/2006c:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler7/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/8" 01/03/2006d:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/9" 01/03/2006e:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler9/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/12" 01/03/2006f:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler_xii/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/13" 01/03/2006g:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler_10/galeri2.asp

ANTMEN, Ahu. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/14" 01/03/2006h:
www.borusansanat.com/turkish/galeri/yeni_onermeler_11/galeri2.asp

ANTON, Saul. "A Thousant Words, Kutluğ Ataman Talks About 1+1=1", *Artforum*, February 2003: 117.

ASLAN, Sema. "Galeriler Gençlerin" *Milliyet Gazetesi*, 26 Temmuz 1998: 25.

ASLAN, Sema. "Özel Hayat Politikitir" 26/09/2005,
www.milliyet.com.tr/2005/09/26/yasam/yas02.html

ATAGÖK, Tomur. "Gençlere göre 'Sınırlar ve Ötesi'" *Genç Etkinlik I "Sınırlar ve Ötesi" Kataloğu*, İstanbul, UPSD, 1995: 9–10.

ATAGÖK, Tomur. "Nil Yalter" *Arredamento Mimarlık*, sayı 100+3, Mayıs 1998: 120–123.

ATAMAN, Kutluğ. "Semiha b. Unplugged üzerine" *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997: 52–53.

ATAMAN, Kutluğ. *Peruk Takan Kadınlar, İstanbul*, Metis Yayınları, 2001.

ATASOY, Aslı. "Ober Hausen'e "kısa" bir yolculuk" *Radikal Gazetesi*, 3 Mayıs 2000: 22.

AZİZ, Şükran. "....."*5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997: 78–79.

BAL, Gülsen. "Gözlerin Sahip Olamadığı... Öze Dönüşen Söylem Biçimleri." *Rh+ Sanat*, Mayıs-Ağustos 2003: 36–38.

BAL, Gülsen. "Türk sanatçılarının da yer aldığı video sergisi Londra'da: 'Kısa&Keskin'" 01/02/2005: www.geocities.com/guncelsanat/291.htm

BAY, Yasemin. "'İnsanlar kıyafetlerimi bu şekilde görmediler'" 23/01/2006, www.milliyet.com.tr/2006/01/23/guncel/gun04.html

BENJAMİN, Walter. *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.

BEYKAL, Canan. "I. Performans Günleri İçin." *II. Performans Günleri Kataloğu*,

Eylül 1997: 14–15.

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*, İstanbul, Bileşim Yayınevi, 2005.

CAMERON, David. "Peter Sarkisian" *8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu,* İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2003: 202- 203.

CHRİS, Cynthia. "Video art: dead or alive?", *Afterimage*, Nov-Dec 1996.

CILIV, S., TURGUT, P. "200 izinle gerçekleşen sergi" *Radikal Gazetesi*, 1 Kasım 2002: 23.

COLOMBO, Paolo. "Tutku ve Dalga" *6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1999: 14- 18.

COLOMBO, P. DURSCHE, V. "Önermeler" *Art-ist* No3, 2000: 126.

CONNOR, Steven. *Postmodernist Kültür*, (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

ÇAĞLAYAN, Hüseyin. "Olmayan Varolma" *Hüseyin Çağlayan 2003–2006 Sergisi Video Çalışma Metni* (Galerist), 2006.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Aile Bağları" *Art-ist* No3, 2000: 40- 47.

ÇALIKOĞLU, Levent. İlahi Komedya" *Art-ist* No4 2001: 5–13.

ÇALIKOĞLU, Levent *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, İstanbul, YKY, 2005a.

ÇALIKOĞLU, Levent. "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum.'" *Sanat Dünyamız*, Sayı 94, Bahar 2005b: 68–77.

ÇALIKOĞLU, Levent. ""Ayşe Erkmen 'Bütün yaptığım işleri heykel gibi görüyorum'" *Sanat Dünyamız,* sayı 95, yaz 2005c: 62–77.

DALAY. "Video Sanatı" *Hürriyet Gazetesi*, 29 Ocak 1990: 11.

DANİŞMEND, Melis. "Sıradan objelerden derin anlamlar" *Radikal Cumartesi Eki*, 20 Eylül 2003: 4.

DANON, E., LEDERER, A., ŞENOVA, B. "Jüri Küratörlerden Parçaları Bir Araya Getiren Bir Metin" *XX3. Uluslararası günümüz sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu,* İstanbul, Akbank Kültür Sanat, 2004: 10- 15.

DEMİR, Beyhan. "Ensesti Konuşup Varlığını Kabullenmekten Korkuyorlar" 03/11/2004: www.bianet.org/2005/02/01_k/47109.htm.

DERMAN, Deniz. "Panayırdan Televizyona", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1992a: 86–91.

DERMAN, Deniz. "Narsisizm ve Video Sanatı", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 1992b: 93- 98.

DERMAN, Deniz. "Video Sanatı." *Şeker Sanat*, sayı 4, Mayıs- Haziran 1995a: 12–13.

DERMAN, Deniz. "Video İle Sanat", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 160, 1995b: 68- 73.

DEVRİM, Melishan. "Kamera'nın 3 Yüzü." *Rh+ Sanat*, Mayıs-Ağustos 2003: 30-33.

DURUKAN, Ayşe. "Kadınların "Mükafatsız Fedakarlıkları"" 23/12/2005, www.bianet.org/2005/12/23/72205.htm

ERCİYES, Cem. "İstanbul 'Küba' Mahallesi!" *Radikal Gazetesi,* 25 Ekim 2004a.

ERCİYES, Cem. "Dünya İçin Ne Yapabilirim?", *Milliyet Sanat*, Kasım 2004b: 54-55.

ERDEMCİ, Fulya. "Neriman Polat" *6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1999: 170.

FAULKNER, R., ZİEGFELD, E., SMAGULA, H (Ed.). *Art Today : An İntroduction To The Visual Arts,* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1987.

FERRER, Esther. "Sanat ve gerçeklik arasındaki sınır" *Arredamento Dekorasyon*, Sayı 40 (Eylül 92): 112–115.

FOUCAULT, Michel. *Hapishanenin Doğuşu*, Ankara, İmge Yayınlar, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.

FRİEDEL, Helmut. *Video Art in The Federal Republic of Germany*, München, Goethe-Institut, 1986.

GERMANER, Semra. *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997.

GEZER, Taner. "Sefalet'e Sanatsal bir bakış" *Cumhuriyet Gazetesi*, 31 Ekim 1995: 13.

GOLDING, Johnny. "Hatice Güleryüz" 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005: 67- 69.

GÜRCAN, A. Göknur. "Çağdaş Türk Sanatında Performans"(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2003

GÖNÜLLÜLEROĞLU, Ayşe. "Teknoloji ile birlikte gelişen bir dal: Video Sanat..."

Milliyet Sanat, sayı 262, 15 Nisan 1991: 30–31.

GRAHAM, Alex. "Nam June Paik" *Nam June Paik*, London, 1988: 34–37.

GRAMMEL, Soren. "Butterflies" *Moderna Museet Projekt-Catalogue,* Stockholm, 2002: 18–27.

GÜÇHAN, Ayşegül. "Gündelik Yaşamdaki Cehennem" *Cumhuriyet Gazetesi*, 19 Şubat 2001: 15.

HOPKİNS, David. *After Modern Art 1945-2000*, New York, Oxford University Press, 2000.

İNAL, İnsel. "Performans Günlerine Dair." *II. Performans Günleri Kataloğu*, Eylül 1997: 1.

JAMESON, Fredric. "Video" *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı* (Çev. N. Plümer), Cogito No: 6, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

KAPLAN, Sefa. "Peruk Takmak Zorunda Kalan Dört Kadın." *Hürriyet Gazetesi,* 26 Ekim 2001: 7.

KERRAR, Meltem. "İzlemenin yapısı üzerine düşünmek", *Cumhuriyet Gazetesi*, 16 Ocak 2001a: 14.

KERRAR, Meltem. "Sonsuz aşkın ışığında yolculuk" *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Şubat 2001b: 15.

KERRAR, Meltem. "Yaşayan bir sanat merkezi" *Cumhuriyet Gazetesi*, 21 Eylül 2001c: 14.

KILIÇ, Levent. "Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına" *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995: 9- 13.

KOÇAN, Hüsamettin. "Sınırları Zorlamak" *Genç Etkinlik I "Sınırlar ve Ötesi" Kataloğu*, İstanbul, UPSD, 1995: 6.

KOÇAN, Hüsamettin. "Direnmek ve meydan okumak için: *Genç Etkinlik" Genç Etkinlik II "Yurt- Yersizyurtsuzlaşma" Kataloğu*, İstanbul, UPSD, 1996: 3.

KORKMAZ, P., TAN, P. "Haluk Akakçe" *Art-İst*, sayı 5, 2002: 156–159.

KORTUN, Vasıf. "Güneş Savaş", *6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1999: 194.

KORTUN, Vasıf. "Halil Altındere", *9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2005: 87- 89.

KOSOVA, Erden. "Vale, Kız ve Joker" *Artist*, No2, Aralık 1999: 74- 81.

KOSOVA, Erden. "Esra Ersen" *Art-ist*, no4 2001a: 40- 43.

KOSOVA, Erden. "Ömer Ali Kazma" *Artist*, no4, 2001b: 136– 140.

KOSOVA, Erden. "Aydan Mürtezaoğlu" *Art-ist*, sayı 5, 2002a: 15- 24.

KOSOVA, Erden. "Feur und Flamme" *Art-ist* no5, 2002b: 56- 65.

KOSOVA, Erden. "Fikret Atay" 05/10/2003, www.fridericianum-kassel.de/ausst/balkan03/kuenstler/04.html

KOYUNCUOĞLU, Emre. "Acı Bana, Gel Sevgilim, Acı Bana" *Cumhuriyet Gazetesi*, 28 Eylül 1997: 12.

KRAUSS, Rosalind. "Video: The aesthetics of Narcissim", *Video Culture: A Critical Investigation,* (Ed: John G. Hanbardt), New York: Workshop Press and PeregrineSmith Books, 1986: 179- 191.

KRAUSS, Rosalind. "Video: Narsisizmin Estetiği"(Çev. Ufuk Küçükcan), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995: 119- 129.

KUYAŞ, Nilüfer. " 'Benim Politikam Sanat'." *Milliyet Gazetesi,* 13 Kasım 1997: 20.

LEDERER A., DANON E., ŞENOVA B. "Jüri / küratörlerden parçaları bir araya getiren bir metin" *23. Uluslararası Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Katalogu,* Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul, 2004: 14.

MACRİ, Teresa. "Galata: Genova (küçük pencereler kazmak)" *Çekim Merkezi Sergi Katalogu*, İstanbul Modern, İstanbul, 2005.

MADRA, Beral. "Videonun Öteki yüzü" *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, 25 Şubat 1995: 20.

MADRA, Beral. "The Absent Presence" 51. Uluslararası Venedik Bienali Türkiye Pavyonu Broşürü, Venedik, Şubat 2005.

MADRA, Beral. "Yeni Öneriler Yeni Önermeler/5" 01/03/2006: www.borusansanat.com/turkish/galeri/oneriler5/galeri2.asp

MALM, Magdalena. "Esra Ersen" 07/02/2006, www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?lang=Eng&id=2312&bhcp=1

MARSHALL, Stuart. "Video: Teknoloji ve Uygulama" (Çev. Alper Altunay), *Video*

Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995: 9- 13.

MCGEE, John. "Neresi? Burası?: Turkish Art Today" 30/11/2005, metropolis.japantoday.com/tokyo/485/art.asp

MARTİNEZ, Rosa. "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarmalar ve diğer güçlükler Üstüne ya da İstanbul'da Melekler Bulmak", *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997: 26–31.

MARTİNEZ, Rosa. *Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez Video Program Katalogu (İstanbul Modern),* İstanbul, 2006.

MELLENCAMP, Patricia. "The old and the new: Nam June Paik - video artist and sculptor" *Art Journal*, Winter 1995.

MOORMAN, Charlotte. "An Artist in the Courtroom", *Nam June Paik*, (Ed: Toni Stooss and Thomas Kellein, New York, Abrams Incorporated, 1993.

MORAL, Şükran. "Speculum- İstanbul" *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997:130–131.

NAJAFİ, S., KATCHADOURİAN, N.(Ed). "Andy Warhol" *Making Time*, Florida, Palm Bezch Institute of Contemporary Art, 2000: 80.

NİRVEN, Nur. "Video-Art'ın Öncüsü" *Güneş Gazetesi*, 22 Kasım 1988: 2

NİRVEN, Nur. "Bilgisayar yaratıcılığın hizmetinde" *Güneş Gazetesi*, 22 Haziran 1989: 10.

OLSEN, Sanne K. "Springtime" *Artist*, no3 2000: 62–69.

O'REİLLY, Sally. "Ergin Çavuşoğlu" *8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2003: 96- 97.

ÖĞÜT, Ahmet. "ve serginin öncesi; borga kantürk, ahmet öğüt" 01/12/2005: ahmetogut.blogspot.com/2005_12_01_ahmetogut_archive.html

ÖĞÜT, Ahmet. "Kortun&Öğüt" 01/01/2006: ahmetogut.blogspot.com/2006_01_01_ahmetogut_archive.html

ÖKTÜLMÜŞ, Buket. "Gençlerin önermeleri" *Radikal Gazetesi*, 24 Ağustos 1998: 20.

ÖKTÜLMÜŞ, Buket. "Çağdaş Sanatın Tepeleri" *Radikal Gazetesi*, 13 Eylül 1999: 23.

ÖKTÜLMÜŞ, Buket. "Hayat mı kalbe yol gösteren?" *Radikal-İki Eki*, sayı 182, 2 Nisan 2000: 19.

ÖZCAN, Nazan. "Eğlenceiik olmayan sanat" *Radikal-Cumartesi Eki*, 25 Temmuz 1998: 15.

ÖZGÜR, Ferhat. "Ankara'da Genç Sanat-1'e doğru" *Cumhuriyet Gazetesi*, 18 Temmuz 1998: 13.

ÖZKAN, Sevil. "Genç Zihinler Kaos'u yarattı" *Radikal Gazetesi*, 5 Temmuz 1997: 19.

ÖZMEN, Şener. "Kayıp ruhlar, kayıp çocuklar, kayıp inançlar" *Artist*, no6, 2003a: 164-177.

ÖZMEN, Şener. "Mama, Li Turchi" *Art-ist*, özel sayı, 2003b.

ÖZMEN, Şener. "Çıldırmış Olmalılar" *Free Kick Sergi Kataloğu*, 2005a: 68- 105.

ÖZMEN, Şener. "Eğilimlerin ve Katılımların Gölgesinde: Travma, Fırsattır!" *Sanat Dünyamız,* sayı 96, Güz 2005b: 129–135.

ÖZMEN, Şener. "Berat Işık/ Direniş Hatı Öyküleri ya da Kurak Topraklarda Güncel Sanat" *Sanat Dünyamız* sayı 95, Yaz 2005c: 125–127.

ÖZTÜRK, Sedat. *Hüseyin Çağlayan 2003–2006 Sergisi Basın Bülteni (Galerist)*, İstanbul, 2006.

ÖZYURT, Özlem. "291 Gallery - "Kısa & Keskin"" 01/01/2003, www.arkitera.com/v1/sanat/2003/01/haberler/ozlemozyurt.htm

PAYNTER, November. "Under The Skin" *ArtReview*, June 2005: 70–73.

PEKŞEN, Funda. "....." *Genç Etkinlik III "Kaos" Kataloğu*, İstanbul UPSD, 1997: 8.

PELVANOĞLU, Burcu. "Nakarat, Odysseus" *Sanat Dünyamız*, sayı 94, bahar 2005, 25–29.

POPPER, Frank. *Art of The Electronic Age*, Singapore, Thames&Hudson, 1993.

RAZA, Sara. "West and Center: An Asian Presence at 51st Venice Bienale" *A.A.P.*, nr:45, 2005: 34-35.)

POTUOĞLU, Öykü. "Bienalde video sanatı" *Yeni Yüzyıl Gazetesi*, 19 Ekim 1997: 21.

ROSLER, Martha. "Video: Shedding the Utopian Moment" *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, (Ed: Doug Hall and Sally Jo Fifer), New Jersey, Aperture Foundation, 1990: 31- 50.

ROSS, David. "Gerçek ya da Sonuç: Amerikan Televizyon ve Video Sanatı" (Çev. Aysun Yüksel), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995: 88–99.

RUSH, Michael. *Video Art*, Singapore, Thames&Hudson, 2003.

SAĞLAM, Erasian. "Hüseyin Çağlayan İle Söyleşi" 10/02/2006 www.acikradyo.com.tr/default.aspx?_mv=a&aid=13067

SARIOĞLU, Selen. "Çekim Merkezi: Hakikatin Suretleri" *Plato Dergisi*, Sayı 2, Aralık 2005: 16- 19.

SAYBAŞILI, Nermin. "Turner Ödülü Adayları Arasında Türkiye'den Bir Sanatçı da Var", *Hürriyet Gösteri,* Sayı 265, Aralık 2004: 76–79.

SAYBAŞILI, Nermin. "Fısıldayan Sokaklar" *Sanat Dünyamız*, sayı 96, 2005: 173-179.

SCHMİDT, S. Maris. "Bjorn Melhus" *8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2003: 162–163.

SCHNEİDER, Ira, BERYL, Korot. *Video Art: An Anthology*, New York and London, The Raindance Foundation Inc., 1976.

SEİD, Steve. "Hig wire, no safety net- video art" *Art Journal*, Winter 1995.

SÖNMEZ, Ayşegül. "Tepeler Arasında İşler" *Milliyet Gazetesi*, 4 Ekim 1999: 25.

SÖNMEZ, Ayşegül. "Bedenim bana ait!" 02/04/2000: www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar/000402/haber/kadin.htmi

SÖNMEZ, Ayşegül. "Frankfurt'ta estetik kaos" *Radikal Gazetesi*, 22 Haziran 2002a: 16.

SÖNMEZ, Ayşegül. "Obsesif Yanımı Okudum ve Anlattım." *Milliyet Gazetesi Kültür&Sanat Eki*, 4 Temmuz 2002b: 6.

SÖNMEZ, Ayşegül. "İki ada arasında gidip gelen göçebe" 10/02/2006, sanat.milliyet.com.tr/detay.asp?id=1392

SÖNMEZ, Nemci. "Mekan ve zaman olgusunun birlikteliği" *Cumhuriyet–2 Eki*, 23 Aralık 1993: 3.

SÖNMEZ, Nemci. "Kentle sanatçının ortak belleği" *Cumhuriyet–2 Eki*, 20 Şubat 1994: 2.

SÖNMEZ, Nemci. "Görsel imgelerin düşüncelerle formlandırılması" *Cumhuriyet Gazetesi*, 16 Aralık 1997: 13.

STEPKEN, Angelika. "Bühne" *Treils of My Mind,* İstanbul, 2001: 102.

STEPKEN, Angelika. "Neriman Polat" *Tehlikeli Şeyler Sergi Kataloğu*, İstanbul, 2002

ŞENER, Dilek. "Vasiyete Dair." *Milliyet Kültür&Sanat Eki*, 14 Şubat 2002: 6.

ŞENOL, Canan. "Çeşme" 01/11/2005a, www.canansenol.com/

ŞENOL, Canan. "Makas" 01/11/2005b, www.canansenol.com/

ŞENOVA, Başak. "Hatice Güleryüz: 4 İmge" *Sanat Dünyamız*, Sayı 95, Yaz 2005: 121–123.

TAYLOR, Rachel. "Fast and Best 2003" 01/06/2004, www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=80300&searchid=9333&tabview=text

THİEL, Thomas. "Gülsün Karamustafa: Le visage Turc, 1998" 01/04/2004: hosting.zkm.de/istanbul/e/karamustafa_visageturc

TÖZER, Berran. "Venedik Bienali'nde İlk Türk Sanatçı." *Hürriyet Gazetesi,* 18 Haziran 1999: 4.

TURİM, Maureen. "Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı" (Çev. Asıl Tunç), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış,* (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995: 100- 107.

TURİM, Maureen. "Videonun Kültürel Mantığı" (Çev. B. Ceren Güncavdı), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, (Der. Levent Kılıç), İstanbul, Hil Yayınları, 1995b: 108- 118.

VERGNE, Philippe. "Esra Ersen" *8. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu*, 2003: 106–107).

VERGNE, Philippe. "Launch İnterview With Ersen" 11/11/2005, www. latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=143

www.dulcinea.org

www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3

www.istanbulmodern.org/sergiler/gecmis_sergiler.aspx

www.kargart.org/index.aspx

www.okuyanus.com.tr/icerik.asp?IcerikID=1222 - 33k

www.platform.garanti.com.tr/plat_pop.html

www.proje4l.org

WALTHER, İngo F. *Art of the 20th Century*, Köln, Taschen, 2000.

WEST, David. "Foucault'da Öznenin Jeneolojisi" 27/03/2003, www.felsefeekibi.com/site/?PG=694

WILLIS, Holly. "Signal To Noise: Fikret Atay" 15/02/2006: www.laweekly.com/short-run/12656/signal-to-noise-fikret-atay/#Continuation

YAMAN, Zeynep Yasa. *Çok Kültürlü Kimlik: kültürel Miras, Sanat, İmge Sergi Kataloğu,* Ankara, 2005a.

YAMAN, Zeynep Yasa. "Avrupa Ufukları ve Mozaik Çok Kültürlü Kimlik: Kültürel Miras, Sanat, İmge" *Çok Kültürlü Kimlik: kültürel Miras, Sanat, İmge Sergi Kataloğu,* Ankara, 2005b: 13–17.

YAYINTAŞ, Arzu. *Hüseyin Çağlayan Proje 4L Sergisi Kataloğu*, İstanbul, 2004.

YAYLALI, Hale. "Kimlikler Evrensel Mercekte" *Elle Decor,* Ekim 2005: 79.

YAZICI, Müjde. "Kimliğin Antropolojisi" *Radikal Gazetesi*, 11/06/2005: 22.

YILDIZ, Adnan. "Bir Küratör Olsaydı Da Ortalığın Tozunu Alsaydı" *Sanat Güncesi*, 7 Mart 2003: 15.

EK-1

SANATÇILARLA GERÇEKLEŞTİRİLEN SÖYLEŞİLER

1. CANAN ŞENOL İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: Çalışmalarınızda sorunsallaştırdığınız belli bir konu var mı? Çalışmalarınızın temelini oluşturan sorunlar nelerdir?

Canan Şenol: Ben işlerimi her zaman 70'lerin feminist sloganı olan 'özel hayat politiktir'den yola çıkarak tanımlıyorum. Çünkü gerçekten böyle olduğuna inanıyorum. bazı işlere, çoğunlukla kendi kişisel tarihimden yola çıkarak başlıyorum. Benim kendi sınırlarımı belirleyen bir sürü şey var. Bunların dışına çıkamıyorum. Bazen kendi önyargılarım oluyor. Kendimi toplum, devlet kuralları ve dini kurallarla disipline ettiğimi düşünüyorum. Bunlardan kendimi ne kadar sıyırmaya çalışsam da bu mümkün olmuyor. Bu sistematik bir durum. Bunu da son zamanda "Panaptikon Sendromu"yla tanımlıyorum. Panaptikon sendromu, Jeremy Benton tarafından ortaya atılmış. Benjamin Panaptikon adlı bir mimar, bir proje çizmiş. Bu bir hapishane modeli. Foucault, hapishanenin doğuşunda bundan bahsediyor. Bu hapishane modeli şöyle: Bir dairesel bina modeli var ve bu binanın ortasında bir gözetleme kulesi var. Gözetleme kulesinde de gözetleyen gardiyan olabilir. Mahkumlar da, dairesel olarak, tek tek hücrelerde kalacak şekilde tasarlanıyor bu hapishane modeli. Mahkumların bulunduğu hücrelerin hepsi camdan. Sürekli gözetlendiklerini düşünüyorlar. Ama gözetlenip gözetlenmediklerini bilmiyorlar. Çünkü gözetleme kulesine bir ışık kaynağı konuluyor. Dolayısıyla, gözetleyeni görmedikleri için sürekli gözetlendiklerini düşünüyorlar. Kendi kendilerinin gardiyanları oluyorlar. Bu, sistemin bir hapishanede mahkumları disipline etmesi üzerine, onları kontrol etmesi üzerine tasarlanmış bir mimari proje. Bunu tasarlayan kişi, sadece hapishane için tasarlamamış. Hastane için olabilir, tımarhane için olabilir. Yani birçok kamusal alana uygulanabilir. Foucault bunu anlatırken, kamusal alanda insanların nasıl disipline edileceğinden bahsediyor. Foucault 'nun söylediği ve benim de inandığım, aslında devlet kuralları, aile kuralları yani iktidar alanlarının belirlediği her şey genişletilmiş birer panaptikon sistemi.

M. U.: İktidar Odakları konusunda biraz daha konuşabilir miyiz? Bu sistem kırılabilir mi sizce?

C. Ş.: Hayatımızın en özel anına kadar inen panaptikon gözleri var aslında. Yani her zaman bir göz tarafından gözleniyoruz. Dinde tanrı tanımı yapılırken "gözler onu idrak edemez", "tanrı her yerdedir" denir. Foucault'ya göre de, iktidar gerçekten her yerdedir. Doğduğumuzdan itibaren hayatımız başka birileri tarafından bir sistem tarafından kontrol altına alınıyor. Biz, ne kadar kendimizi bunun dışına çıkarmaya çalışsak da, mümkün olmuyor. Benim kendi inancıma göre, bu hiçbir zaman mümkün olmayacak. Bu sistemi kırmak gerçekten mümkün değil gibi geliyor bana.

M. U.: Kadın ve erkek kimliği, toplumsal roller gibi konulara, kadının gündelik yaşamı bağlamında eleştiriler getirdiğiniz çalışmalarınız var. Bu konular hakkında görüşleriniz nelerdir?

C. Ş.: Böyle olmam normal. Ben bir kadınım, kendi cinsel kimliğim var. Dolayısıyla, bu kimlik üzerinden yola çıkarak işlerimi gerçekleştiriyorum. Bu, benim özel hayatımı, bağımsız yaşantımı etkiliyor. Buradan yola çıkıyorum. Kadına bir sürü roller veriliyor. Güzel, başarılı, sadık, fedakar olması gerekiyor. Bu kimlik biçildiği zaman, kadınlar da buna göre davranmak istiyor. Erkeklerin de rolleri var, onların hayatı da kolay değil. O kimliğe uyum sağlamaya çalışıyorlar, ama insanın, doğası gereği, bununla uyum sağlaması mümkün değil. Bir beden, kimlik, kıyafet biçiliyor. O kıyafete göre hareket edilmesi mümkün değil, olamaz. Sonra mutsuz bireyler ortaya çıkıyor. İnsanlar bunlarla cebelleşmeye çalışıyor. "Cinsellik siyasaldır". George Orwell'in 1984 adlı kitabında bu söz geçer ve ben çok severim. Panaptikon sendromunu da orada çok iyi tanımlar. Her odada tele ekranlar vardır ve insanlar izlenirler. Biraz paranoyak gibi görünse de öyle düşünüyorum: Biz bir şey yaparken toplumdan onay almak mantığıyla hareket ediyoruz. Evliliklerimizi yaparken, cinsel tercihlerimizi yaparken, çocuklarımızı büyütürken, okullarımıza giderken, iş seçimi yaparken sürekli bir onay peşindeyiz. Çünkü başka türlü

toplumda var olma şansımız kalmıyor. Toplum, devlet, din, kurallar koyuyor ve biz otokontrol geliştiriyoruz. Kendi özel yaşamımıza birisi direkt müdahale bulunmasa bile, bizi kendi kendimizin gardiyanlığını yapıyorlar. Nasıl bir sistemde yaşadığımızı bilmek de çok zor. Görünmeyen kameralarla bir şekilde izleniyoruz. Sokaklarda gözetleme kameraları var. Bunlar, toplum düzenini sağlamak adına yapıldığı söylenen şeyler. Ama tamamıyla bizim özel hayatımıza müdahale. İnternette özgürlük alanları diye sunulan yerde, sizin bilgisayarınıza girip özel alanınızı tamamıyla ele geçirme şansları var. Yani, teknoloji geliştikçe aslında insanların özel alanına müdahale daha da artıyor. Kredi kartıyla, insanların ticari alışverişlerinde neler yaptığı ortaya çıkıyor. Uydudan, sizin en küçük alanınıza kadar girerek, neler yaptığınızı görebiliyorlar. Bunlar somut gerçekler. Ama, bunun dışında, soyut müdahaleler de var. Okullarda sürekli empoze edilen bir durum var. Dini kurallara baktığımızda, nasıl bir cinsellik yaşayacağımıza kadar bütün kurallar belirlenmiş. İşlerimi belirlerken de bu, bazen devlet oluyor, bazen kendi kişisel hayatım oluyor, bazen din içerikli oluyor. Ama hepsi aynı noktada birleşiyor. Bir sistem tarafından kuşatıldığımı düşünüyorum. Bunun her an, zaman geçtikçe daha çok farkına varıyorum ve daha fazla rahatsız oluyorum.

M. U.: Michel Foucault'dan yaptığınız okumalarla mı bu sonuçlara ulaştınız? Foucault'nun görüşleri ile ne zaman tanıştınız?

C. Ş.: Foucault ile yeni tanıştım. İfade etmekte de zorlanıyorum. Örtüşen bir durum var. Kadın kimliği konusu da sistemle ilgili. Biz, ezilen taraf olarak sesimizi yükseltiyoruz. Erkekler de eziliyor, ama ezildiklerinin farkında değiller, dile getirmiyorlar. En azından, kimlikle ilgili bir soruları yok. Başka konularda soruları var. Onun da sözcülüğünü ben kesinlikle yapmıyorum, kendi dertleri.

M. U.: "Bir bardak sıcak şekerli su" ve "dök asidi haydar" da, F tipi cezaevlerinin bireyi izole ederek kimliksizleştirmeye çalıştığı konusu da devreye giriyor. Bu konuda konuşabilir miyiz?

C. Ş.: Bir insan olarak, bu tip bir hapishane modeline karşıyım. Çünkü orada insanlar izole ediliyorlar. Birey, sosyal ortamdan uzaklaştırılıyor, herhangi bir insani ihtiyacını karşılamıyor. O insanlar, şizofreniye kadar gidebiliyorlar. F tipi cezaevlerinde ölüm oruçları başladığında yeni doğum yapmıştım. Toplumun sana verdiği bir rol var. Annesin ve bunun dışına çıkamıyorsun. Türkiye'de ya da dünyanın her yerinde bu böyle. Bunları ne kadar reddetsem de, bunun dışına çıkamıyorum. Benim de bir ailem var ve ben de standart bir ailenin gereklerini yerine getirerek yaşıyorum. Ben sadece sıkıntılarımı dile getiriyorum. Konuya dönelim. Çocuk doğdu ve ben eve kapandım. Çünkü onun bakımıyla ilgilenmem gerekiyordu. Başka birine bakımını devredeceksem, bu ya bir bakıcı olacak, ya anneanne ya da babaanne. Bu bir çözüm değil. Sonuçta, bir kadından başka bir kadına aktarılan bir sorumluluk. Ama hiçbir şekilde bir paylaşım olmuyor. İster istemez, kadın eve kapanıyor. Sosyal ortamdan uzak oluyor. Bir çocukla dışarı çıkmak, toplum düzeni açısından da sınırlandırılmış. Bebek arabasıyla gidersem, belediye kaldırımları düzgün yapmamıştır. Bir insanı yaşadığı sosyal ortamdan alıyorlar. Herhangi bir politik, siyasal görüşü için, daha çok özgür olmak istediği için. Bir adam öldürmemiş, bir şey çalmamış. Bunlar da sonuçta sorgulanır.

M. U.: "Dök Asidi Haydar" adlı çalışmanızda yine bir kadın yer alıyor. İşkence gören bir kadın ve işkenceci de erkek. Çalışmadaki ses değişimleri, erkek kimliğini vurguluyor gibi. İktidarın cinsiyeti mi vurgulanıyor?

C. Ş.: İktidar alanları değişiyor aslında. Kime gücün yetiyorsa. Orada kadın vardı. Kadının üzerinde erkek iktidarı varsa, o cinsel bölgeye daha fazla yükleniyor. Aşağılamak, tamamıyla cinsel kimlik üzerinden başlıyor. Eğer kadınsan, seni cinselliğinle ilgili, Kürt'sen Kürt kimliğin ile ilgili, zenciysen ten rengin ile ilgili olarak aşağılıyorlar. Bu, iktidarın nereye odaklandığı ile ilgili bir şey. Fark etmiyor aslında. Orada, işkenceci kadının da, bir erkek egemenliği altındaki kendi iktidar mücadelesi var. O, erkek iktidar alanına girmek için onlar gibi davranıyordu. Bu benim için çok önemliydi. Orada erkekler gibi küfür ediyordu. O kadın da, erkekler gibi, taciz etmeye çalışıyordu. Aynı zamanda, erkeklere de tacizde bulunuyordu. Eğer bu bir şiddetse, bir işkenceyse, onlar gibi olduğunu

göstermek için onların yöntemini kullanıyordu. Başka yolu yok. Çünkü başka türlü yaşama şansı bulamayacak. Orada bir kadın seçmemin sebebi de şuydu: Ben de öğrenciydim. Her öğrenci gibi ben de potansiyel bir suçluydum. Devlet gözünde öğrenci olmak, potansiyel suçluluktur. Oradaki kadın iki seçenekten bahsediyor. 16 yaşında ilk işkencesine maruz kalmış. Ya bu işten vazgeçecekti, ya da daha fazla bilenerek, kendi hakları doğrultusunda çaba gösterecekti. İki tercihten birini seçiyor her seferinde. Dozu artarak devam ediyor. 30 yıla mahkum ediliyor. Ondan sonra F tipi cezaevine karşı ölüm orucuna başlıyor, ama oraya girmedim ben.

M. U.: Buradan hareketle, sizce iktidarın kimliği erkek kimliği mi ?

C. Ş.: İktidar kimin elindeyse cinsiyeti de odur. Çoğunlukla iktidar şu anda erkeklerin elinde. Tanrı da, kavram olarak cinsiyetsiz gözükse de, erkekleştirilir çoğu yerde. Hıristiyanlıkta baba, oğul ve kutsal ruh üçlemesi vardır. Orada tanrı erkektir. Aile içini düşünelim. İktidar babadır, kocadır. Ama yemek yerken annedir. Yani, kendisine uygulanan iktidarın şiddetini alır çocuğa da uygular. Ben, böyle bir ayrım da yapmıyorum. Direkt kadın kimliğinden çıkıyor gözüksem de, iktidarı herkes sürdürüyor. Bu sistemin bozulmaması için herkes birlikte hareket ediyor. Erkek evlatları yetiştiren de anne. Bir kadının nasıl olması gerektiği bilgisini veren de anne. Hep birlikte bu sistemi körükleyerek, destekleyerek, hiçbir çıkış noktası bırakmayacak şekilde devam ettiren de biziz. Ben o ayrımı yapmıyorum. Ama kadınlar daha fazla farkında, çünkü daha fazla eziliyorlar. Ama iktidar kadın olsaydı, belki erkekler için de aynı şey olacaktı, bilemiyorum.

M. U.: "Bebek Evi" adlı çalışmanızdan bahsedebilir miyiz?

C. Ş.: Bebek doğduğunda hemen roller biçilir. Kızlara pembeler giydirilir, erkeklere maviler giydirilir. Kızlar külotlu çoraplarla büyürken, erkeklere külotlu çorap giydirilmez, çiçekli şeyler seçilmez. O roller verilerek, sürekli rolünü benimsenmesi sağlanır. Ben de onu yapıyorum zaman zaman, fark etmiyorum. Bunun dışına çıkmam da o kadar zor oluyor ki. Barbieler ile iş yapıyorum. Barbielerin kimlik modeli var. Ama kızımı ondan

soyutlayamıyorum. İş yapmak için barbie alıyorum, kızım artık barbie delisi oluyor. Bu toplumda yaşıyor. Bir şey değişmiyor aslında.

M. U.: "Bir Günün Hikayesi" de toplumsal roller konusuyla bağlantılı bir çalışmanız. Bundan biraz bahsedebilir miyiz?

C. Ş.: Özellikle action manleri seçtim, Jean'i seçmedim. Çünkü küçük kızların idolleri barbie, erkek çocukların idolleri ise action man. Action man, daha savaşçı, şiddet gösteren, kaslı, sürekli silahlarla ve asker kıyafetleriyle modellenen bir kimlik. Barbie'nin ise, daha hoş, güzel olması lazım. Sürekli alışveriş derdinde. Saçları uzun olsun, sarı olsun. Benim kızım esmer, saçının sarı ve uzun olmasını istiyor. Rapunzel gibi. "Anne, saçların çok kötü. Neden uzatıp sarı yapmıyorsun?" diyor. O kadar zor ki. Çocuk, okula gidiyor, okulda serbest oyun zamanlarında ne yapıyorsunuz, diyorum. Diyor ki; "Kızlar evcilik oynuyor, erkekler de savaşçılık oynuyorlar". Benim bu sistemin dışına çıkmam mümkün değil. Kızımı da çıkarmam mümkün değil. Ne yaparsam yapayım, hiçbir şey değişmedi. Bu kadar da karamsarım bu konuda. Farkına varmak da bir şey değiştirmiyor artık. Ben her şeye sürekli eleştirel yaklaşmıyorum. Belki de kötü yanım bu. İşlerime de bu böyle yansıyor. Çünkü ben tabulaşmış olan şeylere parmak basıyorum. İnsanları rahatsız etmek istiyorum. Biraz da farklı bir yerden.

M. U.: "Bitmeyen Örgü" adlı işiniz de kadın kimliği bağlamında gerçekleştirdiğiniz bir çalışmanız. Bu çalışmanızın öyküsünü dinleyebilir miyiz?

C. Ş.: Bir aralar Yunan Mitolojisine çok ilgi duymuştum. Orada ebedi cezalılar vardır. tanrılar tarafından, sonsuza kadar bir cezaya çarptırılırlar. Yerin yedi kat altında, Danone adında eili genç kız vardır. Cezaları şudur; her tarafı delik olan bir küpe, kevgir gibi bir kepçeyle su doldurmak. Sisipos da böyledir. Bir tepeye bir kayayı çıkarmaya çalışır. Tam tepeye geldiği zaman, kaya tekrar geriye döner. Bunun sonu yoktur. Aslında kadınların yaşamı da böyle. Ev işiyle yüklenmiş durumda. Onu temizlersin, bunu kaldırır, onu yıkarsın. Ama bu devam eder, hiçbir zaman bitmez. Yeni yeni yemek pişirmeye başlayanlar

daha özenli olur. Soğanlar daha ince doğranır, özenli davranır. Ama elli yaşındaki kadınlara bakın, soğanları daha kalın doğrarlar, her gün yemek yapmaktan, her gün ev işi yapmaktan bıkmışlardır. Ama bunu yapmak zorundalardır. Eğer yapmazlarsa ev kirli kalacak, pis kadın diyecekler. O kadın için en aşağılayıcı şey bu. Çünkü kendini böyle var ediyor. Kendi kimliğini ortaya koyarken, ben iyi bir anneyim, fedakar anneyim, saçımı süpürge ettim diyor. Ama artık kadınların saçını süpürge etmemesi lazım. "Hayatımı size adadım." "Adamasaydın o zaman." Ama bunu yapmak zorunda, çünkü başka türlü toplumda yer alamıyor. Ancak anne olarak var olursa bunu yapabilir. O yüzden de, bunun en iyisini yapmaya başlıyor. Ama ellili altmışlı yaşlarına geldiğinde bakıyor ki, soğanı ince doğraması da, her tarafın tertemiz olması da hiçbir işe yaramış, ömrünü tüketmiş. Geriye dönüp baktığında, ne cinselliğini doğru düzgün yaşayabilmiş, ne hayata karşı bir mutluluk yaşayabilmiş. Bu da çok acı, geriye dönüp baktığında. Yani, bir ömrü, bir şeyler için sarf etmiş olmak. Bu çalışmada da, kadın örüyor ama ördüğünü alttan bir başkası, belki kocası söküyor. Ama o yine de örmeye devam ediyor, ebedi cezalılar gibi.

M. U.: "Makas" adlı çalışmanızdan bahsedebilir miyiz?

C. Ş.: Saç çok önemli bir metafor aslında. Dine göre, o saçı örtmemiz lazım. Bir teli bile gözükmemeli. Ama baktığımızda, dinde geçen kurallarda, örtünme üzerine çok fazla bir şey yoktur. Saç, kesinlikle gözükmeyecek denir. Ama bir yandan da bakarsınız saç, özgürlük simgesi de olur. Nasıl tanımlandığınıza da bağlı. Kadınlar, güzelleşmek için hemen saçlarını yaptırırlar, değiştirirler. Bu arınmayla da ilgili bir durum. Depresyona girdiği zaman, kadınların ilk yaptıkları şey saçını değiştirmektir. Hayatını değiştirmek istediğinde, hemen saçından başlıyor. Ben de çoğunlukla öyle yaparım. Saçımı kendim keserim, kuaförler ile aram iyi değildir. Saçımı kesmek, benim için ciddi bir rahatlama kaynağı. Bir sürü kadın için de böyle olduğunu düşünüyorum. Saçını çok değiştirmeyen kadınlara bakın, aslında hayatlarını değiştirmek için çok fazla çaba sarf etmezler. Ama sık değiştiren kadınlara bakın, belki hayatını değiştirmez, ama değiştirme isteği çok bellidir. Ben bu aralar Rapunzel örneğini düşünüyorum. Yine bir kadın hikayesi aslında. Rapunzele hamileyken annesi, aş eriyor. Canı marul istiyor. Evinin karşısında bir tarla var. Bu tarlaya

girilmesi yasak. Marulun adı Rapunzel. Yasak olan tarlaya, adam, karısı için marul toplamaya gidiyor. Kadın yiyor ama tadı damağında kalıyor. Tekrar yemesi gerekiyor o maruldan. Adam tekrar marul toplamaya gittiğinde cadıya yakalanıyor. Cadı diyor ki, marulları sana bir şartla veririm, doğan çocuğunu bana verirsen. Adama, kendini kurtarmak için tamam, diyor ve çocuk cadının oluyor. Aslında bu Adem ve Havva hikayesine çok benziyor. Kadın doğuştan günahkar. Burada da, kadın olmak ile ilgili bir durum söz konusu. Hamileliği yüzünden aş eriyor; ama cezasını hep birlikte, ailece çekiyorlar. Gizli de olsa, bir kadın suçluluğu var. Bu noktada, Rapunzelin hikayesi başlıyor. Burada, kadın, kimliksiz. Özgürlük, mutluluk bir erkek tarafından verilirse onun olabiliyor. Bu da ancak kadının güzelliği ile ilgili. Uzun bir saçı olması, Rapunzel'in güzelliğinin bir simgesi. Rapunzel deyince herkesin aklına güzel bir kız geliyor ve saç onun kurtarıcısı oluyor. Yakışıklı prens, Rapunzel'i, saçları sayesinde kurtarabiliyor ve mutlu oluyorlar. Kurtuluş her zaman erkeklerden geliyor. Külkedisi masalında da öyledir. İki kardeş, çirkin ve şişmandır, yani küçüklükten itibaren bu veriliyor. Çirkin ve şişman üvey anne ve kız kardeşler kötü, güzel külkedisi ise iyi, prens tarafından, bir şekilde onlardan kurtarılıyor ve sonsuza kadar mutlu oluyor. "Çirkinler kötü kalplidir, güzeller iyi kalplidir." Ne kadar büyük bir çelişki!

M. U.: Aslında masallar üzerinden baktığımızda, gerçekten, masallar da sistemin devamını sağlayıcı bir biçimde kurgulanmış.

C. Ş.: Her alandan kuşatılmış vaziyetteyiz. Çoğu zaman da farkına varmıyoruz. Ben, farkına varsam da, bu masalları çocuğuma anlatmaktan kendimi alamıyorum. Ama ben, diğer yönünü de göstermeye çalışıyorum. Seviyorum aslında bir yandan da. Barbielere karşı olabiliriz, ama Barbie beni cezp ediyor. Bu sistemi, bana verilen kimlikleri yargılarken, saptama yaparken, onlar gibi ben de, güzel görünmek için çaba sarf ediyorum. Ben de onaylanmak istiyorum, kilo vermek istiyorum, saçımı uzatıp Rapunzel gibi olmak istiyorum. Bunların ne kadar farkına varsam da, dışına çıkamıyorum. En büyük çelişki de burada zaten. Barbieleri gördüğüm zaman ben de oynamak istiyorum. Bu işleri yaparken oynadım onlarla aslında. Gerçeklerin farkına varmak, onların dışına çıkmayı sağlamıyor

maalesef.

M. U.: Kendi bedeninizi kullanıyorsunuz işlerinizde sıklıkla. Burada sanatçı kimliği ile ilgili de bir sorgulama olduğunu düşünebilir miyiz? Ya da kadın kimliğine eğildiğiniz için ve bedeninizi de ulaşabileceğiniz en kolay malzeme olarak gördüğünüz için olabilir mi?

C. Ş.: Kesinlikle malzeme olarak görüyorum. Hep özel hayat politiktir derken de, kendi özel hayatımdan yola çıkarak hareket ediyorum. En yakın malzeme benim. Hem kişisel tarihim olarak malzemeyim, hem beden olarak. Zaten işleri yaparken yabancılaşıyorum. Kendi bedenime karşı da yabancılaşıyorum. Bir rahatsızlık da duymuyorum. Çoğunlukla soyunduğum zaman da oluyor. Sokağın ortasında soyunmak belki beni çok rahatsız edebilir, ama işim için bunu yaptığımda bundan rahatsızlık duymuyorum. Çünkü bir malzeme benim için. Arayış adlı işimde de böyle. Orada da bir kimlik arayışı var. Üzerimizde sürekli roller var. Oda Projesi, kitap hazırlarken kendinizi tanımlayın, diyor. Ben, kendimi tanımlarken şöyle bir tanım yaptım: "Evimin kadınıyım, kocamın karısı, annemin kızı, kızımın annesi, toplumun yüz karası, dinin allahsızı, devletin potansiyel suçlusu ve kendinin sanatçısıyım." Bunları yaparken, tamamıyla kendimi ifade etme, kendi kendime katarsis yaşama üzerine yapıyorum. Hiçbir zaman öğretmenlik gibi bir misyonum yok. Hiç kimseye bir şey göstermeye çalışmıyorum. Bu, benim bir çeşit ifade etme yöntemim. Günlük hayatta, toplumda yaşarken, ben de kendimi oto kontrolle toplumda var etmeye çalışıyorum. Ama bu, benim için bir bağırma noktası, çıkış noktası, bir oyun, rahatlama oyunu. Yaptığım işler ile bir sürü risk de alıyorum. Çünkü devamlı tabulara parmak basıyorum. İnsanlar kendi özel hayatlarını gizlerken başkalarının özel hayatlarını deli gibi merak ediyorlar. Aile bir tabu, kutsanmış bir topluluk. Ne yaşanırsa yaşansın, aile içinde kalır anlayışı var. Devlet tarafından, sistem tarafından korunuyor. Aile devam ederse sistem devam edebilir. "Cinsellik siyasaldır" diyorum. İnsanlar, cinselliği yaşamak için imza atıyorlar, toplumun onayını alıyorlar. Sonra da, "olmayan" bir cinsel hayat oluyor. Ömür boyu birisine mahkum kalmak zorunda kalıyorsun. Başka türlü bir cinsellik sana yasaklanıyor. "Benim onayladığım kişiyle birlikte olabilirsin" deniyor. Şiddet yaşanıyor, "Sen bu şiddeti yaşa, evliliğini de devam ettir diyorlar." Tüm bunlar ekonomik değerlerle

ilgili. Sana aile oldurtacak, çocuk büyüteceksin,özel okullara yollayacaksın, mobilyalar ve ev alacaksın, kredi kartı kullanacaksın. "Bu sistemi sürdürmen lazım ki, bizim de sistemimiz devam etsin" diyorlar. Sanat yapıtının teşhirci olduğunu, sanat izleyicisinin de röntgenci olduğunu düşünüyorum. Sanatın, insanların meraklarından dolayı geliştiğini düşünüyorum. Evlilik çatısı altında çocuk sahibi olabilirsin. Çocuk yapmak için evlenmelisin. Aile dışında yaşanan cinsellik dışlanan bir durum. Karı-kocanın yaşadığı cinsellik de üreme üzerine. Üreme de toplum düzeninin devamını sağlamak üzere. Cinsellik sadece erkeğin tekelinde gibi. Kadınlar sadece ürer, döl yatağıdır kadın. Doğurur ve çocuklarına bakar.

M. U.: Arayış adlı video çalışmanızdan bahsedebilir miyiz? Burada, üst üste giydiği giysileri çıkaran, ancak asla çıplak kalmayan bir kadın görülüyor. Kadına giydirilmiş kimlikler ve bunlardan sıyrılmanın olanaksızlığından bahseden bir iş olduğunu düşündüm.

C. Ş.: Kadının üzerine giydirilen kimliklerden soyunup kurtulamaması söz konusu. Çünkü alttan başka bir kimlik çıkıyor. Tam bir döngü. Çıkarttıkça başka bir kimlik çıkıyor. O kimlikten sıyrılması mümkün değil. Hangi kimliği çıkartırsa çıkartsın, arkasından ona verilmiş başka bir kimlik çıkıyor ve bence bundan kurtulması mümkün değil.

M. U.: "Çeşme" adlı çalışmanızda da, kadın kimliği ve özellikle annelik rolüne göndermeler olduğunu söyleyebilir miyiz?

C. Ş.: Tam doğum sonrası yaptığım bir işti. Çocuğun ağlamasını duyduğum zaman bile, süt kendi kendine akıyor. Kendimi çeşme gibi hissediyordum. Üstüm sırılsıklam oluyordu. Serkan Özkaya, "Çeşme" diye bir iş yaptı. O da Duchamp'dan etkilendi. Duchamp'ın çeşmesi var. Bir pisuvar, fallik nesne. Oraya bir beden sıvısı, idrar akıyor. Arkasından Bruce Nawman, bu çalışmaya bir gönderme olsun diye "Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi" diye bir iş yaptı. Ağzından su fışkırttı. O da bir vücut salgısı gibi. Yine fallik. Böyle bir gönderme yapıyor. Serkan da, bunun üzerine, "Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi" diyor. Özkaya, erkek dünyasına yönelik bir biçimde, bir "çeşme" tasarlıyor. Bir

kadın olarak, bu görüntü beni fena halde rahatsız etti, çünkü orada şu var: Çeşme olarak kendini sunuyor ve orada kaynak olarak da kendini gösteriyor. Bir çeşit maçoluk da vardır baktığında Serkan'ın işlerinde. Orada bir aşağılamayı sezinledim. Bir kadın ve sanatçı olarak ben de dedim ki evet çeşme olarak başka bir şey yapmam lazım. Zaten çeşme gibiyim o an. Sonuçta, ben de, o faliik nesneierin hemen hepsinin dışında, tamamiyle beden sıvısına gönderme yapan, ama kadınlık üzerine bir çeşme yaptım. Çalışmada, su damlaması sesi var. Brezilya 'da bir video poolda sergilenmişti çalışmam.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 25 Aralık 2005

2. FERHAT ÖZGÜR İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: Video ile tanışmanız nasıl oldu?

Ferhat Özgür: Türkiye'de, videonun yaygınlık ve hız kazanması 1990'lardan itibarendir. 1990'lar önemli bir süreçtir. Küreselleşme dediğimiz sürece tekabül ediyor. Yani, çok net olarak nerede başladığını bilmesek de, bu süreçte küresel yaklaşımlar hızlanıyor. O yaklaşımlar da şöyle; büyük merkezlerde açılan sergiler, küçük yerlere göç etmeye başlıyor. Yani, sergiler de insanlar gibi seyahat eden, bir yerden bir yere giden, göçebe varlıklar olmaya başlıyor. 1990'lardan sonra, seyahat olanakları ne kadar artıyor, değil mi? Özellikle, küreselleşmenin getirdiği pratik sonuçlardan bir tanesi; rekabet halinde olan seyahat şirketleri, ucuz uçak biletleriyle bir yerden bir yere gitmek. Siz, cebinizde 150 dolarla, dünyanın en kapsamlı sergilerinden birini görmeye gidebiliyorsunuz. Kapsamlı bir sergi için mutlaka Fransa'ya gitmeniz gerekmiyor. Bu, Romanya, Arnavutluk, Bulgaristan olabilir. Hem sergilerin hem de sanatçının dolaşıma girmesi önemli. Sergilerde, gümrük sorunu, büyük yapıtların dolaşması için çok elverişli olmuyor. Videonun böyle bir pratiklik durumu var. Üretim pratikliği var. Birincisi, bir kamerayla, hareketli imgelerle derdinizi anlatma olanağı buluyorsunuz. İyi ya da kötü, bunlar tartışılabilir, ama pratik zenginlikleri var. Kameranızla birçok şeyi çekebiliyorsunuz. Basit kurgu programlarıyla kendi kurgunuzu yapabiliyorsunuz. Bu, insana bir güven, bir güç veriyor. İkincisi, dolaşım pratikliği. Yani, bir edyi, bir sergiye, hiçbir gümrük sorunuyla karşılaşmadan postalayabiliyorsunuz. Geriye, sadece sizin gitmeniz kalıyor. Bir üçüncü faktör de, her zaman resim, enstalasyon, anlatım için yeterli olmuyor. Bazı şeyler, hareketli imgelerle anlatılabiliyor. Videonun, genç kuşaklarla etkileşime girdiği döneme tekabül ediyor benim video ile karşılaşmam. Ben de, videoya 1990'lardan itibaren ilgi duymaya başladım. Çünkü Türkiye'ye gelen uluslararası sergilerde, dışarıya gidip gördüğümüz sergilerde, videonun inanılmaz bir yükselişe geçtiğini gördük. Bunların arasında çok sıkıcı olanlar olduğu gibi çok etkileyici videolar da vardı. Bütün mesele, ortaya koyduğunuz görsel dil ve mesaj. Videonun böyle bir takım çekici öğeleri var. Fotoğraf ve enstalasyonda bunları yapamıyorsunuz. Benim ilgim biraz böyle oldu. Yani genel bir eğilimin bende bıraktığı

etkiler. Video yapan sanatçılar arası etkileşim, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf yapan sanatçıların da ister istemez videoya kaymasına neden oluyor. Sadece video yapan sanatçılar da, ya resim kökenli oluyorlar ya da resme bir şekilde bulaşmış oluyorlar. Bunların arasında çok fark göremiyorum, ama videonun yaygınlaşma sürecini, 1990'lardaki sergilerin dolaşımının getirdiği etkileşim ortamına bağlıyorum.

M. U.: Genel olarak sanatınızda sorunsallaştırdığınız tek bir konu var mı, yoksa farklı konulara mı eğiliyorsunuz? Ya da biraz önce konuştuğumuz gibi, bazı durumlar kendiliğinden mi oluşuyor?

F. Ö.: Aslında, bu benim kendimle ilgili de başkalarıyla ilgili de bir sorun. Videolar ve fotoğraflar üzerinden konuşalım. Belli diziler çıkıyor, ama bu diziler arasında çok kesin ilişkiler yok. Bazı fotoğraf çalışmalarımda, güçlü güçsüz, aktif pasif ilişkileri var. Neredeyse foto-performansa dayanan işlerim var. Bunlar bir dizi oluyor mesela. Bir mesele geliyor aklınıza, bunlarla bir süre uğraşıyorsunuz, ama gözünü dış dünyaya çevirmiş, sürekli etkileşim halinde olan birisi için, tek konuya uzun süre bağlanıp kalmak mümkün olmuyor. Mesela, şimdi, Ankara'yla ilgili birtakım videolar yapmaya başladım. Bunlardan bir tanesi, Maltepe pazarındaki tezgah değişimiyle ilgili. Biliyorsunuz, oradaki tezgah pazartesi kurulur, bir anda sebze meyve pazarı olur. Salı günü gittiğinizde, orası tekrar bildiğimiz Maltepe pazarı olur. Bütün tekerlekli, büyük tezgahlar, aşağıdaki büyük otoparka taşınır. Bunların hepsi bir gecede olur. Bir gecede, bir mekan çok farklı görünümlere bürünür. Ben, bunları, bazı tehlikeleri de göze alarak çektim. Binaların çatı katlarından, bazen içeri girerek, bazen birileriyle kavga ederek, bu süreci videoya dönüştürdüm. Sonra, Ankara Kalesi'ne gittim mesela. Orada, kalenin hikayesini turistlere 1 lira karşılığında, anlaşılmaz bir İngilizceyle anlatan rehber çocuklara kalenin öyküsünü anlattırarak çektim. Sonra, bir tarih öğretmeninin, kendi kurduğu, saçmalıklarla dolu Ankara Kalesi tarihini verdim. Şimdi de, Sakarya Caddesi'ndeki grupların davulcularına sololar attırmayı düşünüyorum. Bu tür dış mekan projeleri var. Bunların yanı sıra, Ankara'daki anıt heykellerle ilgileniyorum. Askeri mekanlardaki, çoğunlukla sert bakışlı Atatürk heykelleri. Bunları çekiyorum. Bu işin adı Resmi Geçit olacak. Bir başka proje,

havaalanına giden yolda, yıkılan gecekonduların yerine inşaa edilmiş yeni apartmanlarla ilgili. Bunlar neredeyse üzerinize gelmeye başlıyor. Bu işlerin hepsi aynı anda gidiyor. Mesela, o da bir dizi oluyor. Ankara'ya ilişkin sosyal mekanlarla ilgili. İş, boya resmi yapmaya geldiğinde de, resim yapma meselesi üzerine çalışıyorum. Bütün tuallerdeki figürler, resim yapmayı dert edinen figürler. Aslında, biraz, resim yapmayla kafa buluyorlar, dalga geçiyorlar. İroni ile dolu figürler olacak. İçinde ironi olan, karikatürize, ama hep resim yapma eylemiyle ilgili olan işler var. Bu işlere bakınca, aralarında çok da bağ yok.

M. U.: Kayıtsız kalamayacağınız durumlarla karşı karşıya kalıyorsunuz.

F. Ö.: Bunlar olmadan da üretemiyorsunuz. Ömür boyu tek bir mesele üzerine gidemiyorsunuz. Bir süre sonra, başka meseleler sizin için çekici olmaya başlıyor, onlara da el atıyorsunuz. Ama temalarımı, mümkün olduğu kadar, birbirini destekleyecek dizilere dönüştürmeye çalışıyorum.

M. U.: Biraz da kimlik konusuna değinelim. Kimlik konusuyla ilgili olarak ne düşünüyorsunuz? Türkiye'de sanatçıların kimlik konusuna yaklaşımı nasıl sizce? Sizce kimliği nasıl sorunsallaştırıyorlar? Siz kendinize hangisini yakın buluyorsunuz?

F. Ö.: Benim çalışmalarımda kimlik çok belirgin değil. Mesela, Türkiye'de Kürt sanatçıların bazıları kimlik üzerinden birçok iş yaptılar. Uluslararası sergilere davet alan işlerinin çoğunda, hak arama konusunu ve etnik kimliği dile getirdiler. Ben, birçok yazımda ve konuşmamda da şunu söyledim; bu kendini ötekileştirmek. Dışarıda merkeze yerleşebilmek için, burada kendini azınlık olarak kabul ettirip ötekileştirmek. Ama dışarıda, büyük sergilerde yer aldıktan sonra, burada da merkez olmak. Çünkü bunun sonucunda, burada merkez oluyorsunuz. Bu ilginç bir paradoks. Aslında, dışarıda ötekisin buraya geldiğinde merkezsin. Bile bile kendini ötekileştiriyorsun. Etnik kimlik anlamında bir kimlik derdim hiç olmadı.

M. U.: Yani, doğrudan olmamakla birlikte, üstü kapalı bir biçimde, bedenden ve bazı eylemlerden kaynaklanan bir kimlik konusu söz konusu videolarınızda. Özellikle "Katharsis" ve "Bir Genç Kız Yetişiyor" adlı video işlerinizde, bedenin taşıdığı kimlik ve bazı eylemler üzerinden kimlik durumu söz konusu.

F. Ö.: Evet, öyle. Ama artık kimlik deyince, birçok insanın aklına, çoğunluğun içerisinde azınlık olma durumu geliyor. Benim derdim kesinlikle o değil. O dediğiniz çalışmalarda kadın kimliği var. Banyo yaparken ağlamak eylemi mesel kadına ait bir eylem izlenimi verir.

M. U.: "Onuncu Yıl Marşı" adlı işinizde de Türk olmaya ve ona yüklenen vasıflara bir eleştiri olduğunu söyleyebilir miyiz?

F. Ö.: Kesin olarak bir eleştiri var. Burada, marşın söylediği biçimde gidemeyen bir ulusa karşı eleştiri var. O yüzden, ağır çekimde gösterdim ayakları. Marşta, "Türk önde Türk ileri" diyor. İleri gidiyor, durmuyor, ama marşın söylediği coşkuyla gitmiyor. Orada öyle bir eleştiri var. Sonra, boyunlarına astıkları Türkiye haritalarını satan sokak satıcılarında da, bu çektiğim video ile bir ilişki söz konusu. Orada, uç noktada bir milliyetçiliğe karşı eleştirim var. Bu işin adı Karton Haritalar. Yanlış tanımlanmış bir milliyetçiliği eleştiren bir yaklaşımım var.

M. U.: "Zirveye Doğru" adlı işinizde sanat çabası ve "yüksek sanat" gibi konulara bir eleştiri getirdiğinizden bahsedebilir miyiz?

F. Ö.: Tamamen doğru. İstanbul'da, Edirnekapı surları ve Topkapı sarayının çeşitli mekanlarında yaptığım bu performatif videoda, bu mekanların en tepe noktasına zıplayarak dokunmaya çalışıyorum. Sonunda başaramayıp, sahneyi terk ediyorum. Sorduğum soru şuydu: "Başarısızlıklarımızla en güçlü yapıtlarımızı yaratabilir miyiz?"

Görüşme Yeri ve Tarihi: Ankara, 10 Şubat 2006

3. GÜLSÜN KARAMUSTAFA İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: 2003 tarihli, "Duvarlar Örülürken" adlı işinizi Platform'daki bir sergide izlemiştim. Bu video ile ilgili biraz konuşabilir miyiz? Bu fikir nasıl oluştu?

Gülsün Karamustafa: Aslında o film, ona destek verebilecek bir dizi işle ilgiliydi. Benim işlerimin birçoğu birbiriyle ilişkili. O işlerin içerisinde o videonun yeri, bir döneme gönderme yapar. 1970-71'de bir askeri darbe oldu biliyorsun, bu darbe sırasında biz öğrenciydik. Öyle bir dönemdi ki bu, ülkenin neredeyse bütün öğrencisi, işçisi, entelektüeli toparlandı ve zararlı unsurlar olarak hapsedildi. Kışlalar doldu taştı. Maltepe Kışlası, Selimiye Kışlası, her yer, Yaşar Kemal'inden Sabahaddin Eyüboğlu'na, Atilla İlhan'ından Aziz Nesin'e kadar, düşünebileceğin, o döneme ait yazar, şair, herkes hapsedildi. Bu, 1973'teki affa kadar sürdü. Askeri darbeler, kendini yenileyerek, çok farklı biçimlerde devam etti, 1980'lere kadar. O dönemde, ben bir şey gözlemlemiştim. Maltepe cezaevinde, tutuklular olarak, önce bir kışlaya getirildik. Askerlerin yattığı koğuşlara yerleştirildik. Bir dağın tepesiydi orası, etrafı açıklıktı. Sonra, bir duvar ustası geldi ve o kışlanın etrafına duvar örmeye başladı. Ve düşün, sen içeridesin, tutuklusun, hiçbir şey yapamıyorsun. Pencereden dışarı bakabiliyor veya kitap okuyabiliyorsun yalnızca. Pencereden dışarı baktıkça, o ustanın duvarı ördüğünü görüyorsun. Hakikaten de, o duvar bir hafta içerisinde tamamlandı ve o kışla gerçek bir hapishaneye dönüştü. O hapishanede beraber yattığım arkadaşlarım vardı. Onlara, böyle bir şey hatırlayıp hatırlamadıklarını sordum. Bu ilginç bir şey dediler, biz bunu hatırlamıyoruz, ama başka duvarlar hatırlıyoruz. Onlar hakkında konuşalım dediler. Ben kameramı kurdum. Her birinden, aşağı yukarı iki saatlik bir malzeme çıktı. Hatta daha fazlası da var. Çünkü özlemişiz birbirimizi. O günleri konuştuk vs. vs. ve bu malzemenin içerisinden ben, duvarlarla ilgili bölümleri topladım ve on dört dakikalık bir film haline dönüştürdüm. O filmin özelliği, beni en çok etkileyen tarafı, birinci kadın, bir sivil hapishaneyi anlatıyor. O sivil hapishanenin içine girmeleri sonrasında, bir ağacın kesilmesiyle birlikte, oranın bir hapishaneye dönüşmesini, ikinci kadın, çok uzun bir zaman içinde, giderek, kısıtlanmanın nasıl gerçekleştiğini, üçüncü kadın ise, çok daha ilginç bir durumu anlatıyor. Onun, hapishanede olmak hiç de derdi

değil. Arkadaşlarıyla yaşamış olduğu fraksiyonlaşma, cephelere ayrılma, onu çok etkilemiş. Bunun da aslında, Türk solunun o dönemde yaşadığı en büyük duvarlardan biri olduğunu söylüyor. Dolayısıyla, üç ayrı bakış var orada. Direkt olarak, biz ne acılar çektik, neler yaptık biçiminde değil, ama müthiş sakin ve lirik bir dille, bir döneme ait bir durumun anlatıldığı bir filmdir. Ve bir ilginç tarafı daha, bu olayın üzerinden ancak otuz sene geçtikten sonra, dönüp o olayla ilgili bir yorum yapılmıştır. Yani, sıcağı sıcağına değil, ama bellek kurcalanarak bir dönüş yapılmıştır. O ara, her şeyin dinginleşmesi ve yeniden düşünülmesi için önemlidir. Yani, olayın soğuması, ona objektif bakabilmek için çok önemlidir. Benim o dönemle ilgili yaptığım başka işler var. Bu seri işlerde dikkate alınması gereken şey, bu aradaki zaman boşluğudur. Unutulmayan bir şeydir, ama sıcağı sıcağına dönüp eleştirmektense, aradan zaman geçip, onun oturmasını, küllenmesini ve ondan sonra ona dönmeyi ve düşünmeyi öneren birtakım işlerdir bunlar.

M. U.: Bu iş aynı zamanda sizin yaşamışlıklarınız üzerinden gelişmiş bir iş. Burada üç farklı kadın görüyoruz. Anlatanların özellikle kadınlar olması önemli. Sizin de bir kadın oluşunuzla birlikte, kadın kimliği işin içine yansımış oluyor.

G. K.: Bir kadın kimliği durumu var. Direkt olarak olaylara şahit olmuş kişilerin var oluşu, bunların hepsinin etkisi var. Bu film çok çeşitli yerlerde gösterildi ve ilginç tepkiler aldı. Mesela, bu dönemde, Türkiye'de bu askeri darbeler olurken, dünyanın her tarafında askeri darbeler oluyordu. Güney Amerika'da başta olmak üzere. Şili'de, Arjantin'de, Peru'da, yani başımızda, Yunanistan'da aynı tür acılar çekildi. Benim adıma, kadınlar adına, Türkiye adına konuşurken bu film, birden bire dünyanın herhangi bir yerinde bir sergide gösterdiğimde, onlar adına da konuşur hale geliyor. Ben, bu işi ilk kez Küba'da gösterdim, Havana Bienali'ne davetliydim. Orası için yapmıştım bu işi. Havana'da bir kız dikkatimi çekti. Senin yaşlarında bir kızdı. Duruyor, seyrediyor, bitiyor film on dört dakikada, bekliyor, tekrar seyrediyor. Sonunda ben dayanamadım, gittim kıza dedim, nedir, durmadan bunu seyrediyorsun sen, ne var bu filmde böyle ilgi çekici olan? Niye böyle yapıyorsun? Dedim. Bir tek şey söyleyeceğim size, ben Şililiyim dedi. Bitti mesele, çünkü aynı hikayeler Şili'de de tekrar etmişti. Belki de daha ağırdı orada. Şimdi, o kız kimdir? O kız,

büyük ihtimalle, annesi bu tip durumları yaşamış olan ve ondan dolayı durumu bilen bir kızdır. Ama orada o iletişimi o kurdu ve bana sadece Şiiili olduğunu söyledi ve gerisini anlarsınız dedi. Başka bir şey konuşmadık, ben de sana daha fazla soru sormayacağım dedim. Sonra, Zagrep'te gösterdim filmi. Bu açıdan önemli, yani, farklı yerlerde ne tepki alıyorsun filmine? Antikomünist arkadaşlar da vardı izleyenler arasında. Yani, iki karşıt durum var. Filmde bir sürü insan ağladı. Bir konuşmanın arasında göstermiştik filmi. Niye ağlıyorsunuz dedim. Siz bu duruma karşı savaştınız. Siz komünizme karşıydınız, onlar sosyalist sistemi getirmek için hapse düşmüş insanlar. Niye ağlıyorsunuz dedim. O kadar ortak bir insani paydada duruyor ki bu film dediler. Demek ki, ne sağ ne sol... Bunu da ben belki bir anlamda o otuz yıllık mesafeye borçluyum. Böyle evrensel bir iş oldu.

M. U.: Bu işinizi Foucault üzerinden yapılan okumalarla da değerlendirebilir miyiz?

G. K.: Elbette. İstediğin gibi değerlendirebilirsin. Burada, ben sana bir öneri veriyorum. Onun ötesinde, sen bunda özgürsün. Bu ilginç olabilir. Sen, onu, oradan değerlendirdiğinde ilginç bir noktaya gidebilir.

M. U.: "The Setler" adlı bir işiniz var. Burada göç kavramı işin içine giriyor biraz. Göç sonrasında oluşan öteki olma durumu belki de...

Göç hikayeleri yaşanmış, tekrar tekrar yaşanmış, daha da yaşanabilir bir şey. İnsanlık tarihi bu hikayelerle dolu. Bir yerden kopup, kendi ihtiyaçları için dünyanın başka bir yerine göçme durumu sürekli gündemde. Bu video projesinde değinilen, daha değişik bir şey. Burada, bir mübadele durumu söz konusu. Başlığın Türkçesi "Muhacir". İngilizce karşılığı bulmakta epey zorlandım. Çünkü tam anlamıyla bir göçmenlik durumu değil bu, zorunlu bir yerleştirme. Onun için, daha çok, yerleşmeci anlamına gelen "The Settler" kelimesini kullandım.

M. U.: Özellikle o filmin sergilenişiyle ilgili sorularım var. Öncelikle siz bu filmi nereden yola çıkarak gerçekleştirdiniz?

G. K.: 2003'te, çağdaş sanat alanında, peş peşe gerçekleştirilen Balkan projeleri vardı. Sanıyorum, iyi de bir yatırım vardı bu konuya. Doğu Avrupa ülkelerinin, Avrupa Birliği'ne girme durumunu zorladıkları zamandı ki, şu anda bir kısmı bunu gerçekleştirdiler. Önce Avusturya Graz'da, 2002 yılında, "In Search of Balkania" sergisi açıldı. "Merdiven" adlı, Romanyalı çocuklarla ilgili filmim gösterildi. Bunun arkasından, 2003'de Harald Szeemann, Avusturya'da "Blut und Honig" adlı sergiyi açtı. Ardından, aynı yıl içinde René Block, Kassel'de, "In den Schluchten des Balkan" sergisini açtı. Ondan sonra, Balkanlarda birçok etkinlik oldu. Cetinje Bienali için, 2004'de Montenegro'ya gittik, Saray Bosna'da bir sergiye katıldım. Bir araya gelme şansı doğdu Balkan sanatçılarıyla. Bu da ilginç bir şeydi. Çünkü Balkanlarda çok güçlü sanatçılar var. Türkiye'de de böyle bir potansiyel var. Bu buluşmalar, sanat ortamında da tam bir hareketliliğe yol açtı. "The Setler"i, Szeemann'ın, "Blut und Honig" sergisi için gerçekleştirdim. Aslında, bir Balkan sergisi teklifini aldığım zaman çok heyecanlandım, çünkü benim ailemin kadınları Balkanlardan geliyordu. İstanbul'da yaşayan pek çok kişinin ailesinde bu gerçek yaşanır. Ve ben bu öneriyi duyunca dedim ki, iki büyükanneme adadığım bir film yapacağım. Bir büyükannem Boşnak, diğeri, önce Kırım'dan Bulgaristan'a gelmiş, Bulgaristan'dan da İstanbul'a gelmiş. Böyle iki aşamalı bir göç hikayesi. Hep bu kadınları düşündüm. Bu hikayeyi, en sade ve en sanatsal biçimde nasıl ifade edebileceğimi düşündüm. İki ekran tasarladım. Bu iki ekranı, iki fotoğrafhane olarak düşündüm. Gördüğünüz sahne tamamen bir kurgu. Yani arkaya kurulmuş bir panel var. 1900'lü yılların fotoğraflarını düşünürsen, fotoğrafı çekilen kişinin arkasında hep bir manzara resmi ve onun önüne kurulmuş olan bir dekor vardır. Ben de bu görüntüyü yeniden oluşturdum. İki kadından bir tanesi Balkan dekorundadır. Ama bir Müslüman kadındır, belli. Öbürü camili olan resmin önündedir, bir Anadolu dekorundadır, ama bir Hıristiyan kadınıdır o da belli. Onlar, gülümseyerek fotoğraf çektirdiklerinde savaş başlamıştır. Savaşı da indirgenmiş tek bir görüntüyle anlattım. O görüntüde, 1919'da Balkan Savaşı sırasında ayaklarını kaybetmiş olanlara Kızılay'ın dağıttığı takma bacaklar geçtiği görüntü. Ve kadınlar yer değiştirirler. Biri, diğerinin bulunduğu ekrana, öbürü de onun yerine geçer. Artık mutsuzdurlar. Çünkü biri Anadolu'nun öbürü Balkanların insanıdır. Anadolu'da yaşayan Balkan kökenli kadın Türkçe bilir. Balkanlarda yaşayan da onun dilini bilir. Bu tarafa geçtiğinde, ne dilden anlar ne de başka bir şeyden. Sudan

çıkmış balık gibidirler. Bütün bu olaylar gerçekleşmiştir ve bu politikadır. Filmin sonunda tarihler akar ve görürüz ki, 1994'e kadar, Balkanlarda gerçekleşen son savaşlara kadar, zorunlu göç olayları var. Bulgaristan'da hala etnik köken soruniarı vardır. Bu, ülkelerin, gelmiş geçmiş ve hiç çözülemeyen politikasıdır ve ne yazık ki insanlar harcanır. Bu video projesi bunun üzerinedir. Ve bu iki ekranı da büyükannelerime ithaf ettim.

M. U.: Sergileme biçimi gerçekten önemli. Video işi oluştururken, sergileme biçimine de o anda mı karar veriyorsunuz?

G. K.: Tabii. Benim işlerimi sadece video olarak değerlendirmeyeceksin. Video enstalasyon ya da video projesi olarak değerlendirmek lazım. Daha çok video projesi diyorum ben. Çünkü bu projenin içerisinde, bir de gösterim biçimi söz konusu oluyor. Bazen bir enstalasyonun içine de giriyor. Zaman zaman bu şekilde de kullandığım oluyor videoyu.

M. U.: Daha sonra "Personal Time Quarted" (Kişisel Zaman Dörtlüsü) adlı işinizi gerçekleştirmişsiniz. Biraz bu işin oluşum aşamasından bahsedebilir miyiz?

G. K.: Burada, çağdaş sanatın çalışma biçimiyle ilgili de bir şeyler söylemem gerekiyor. Deniyor ki sana, seni sergime davet ediyorum. Bazen bu, senin hazır bir işin üzerinden gerçekleşiyor. Benim Taksim'le ilgili projem, "Meydanın Belleği" böyle mesela. Şimdi beş yerden birden davet aldı ve sırayla sergilenecek. Ama ilk var oluşunu da bir sergiye borçlu. Çünkü o sergi için gerçekleştirildi. Diyorlar ki, bir bütçen var, istediğin gibi kullanabilirsin. Bu da film çekmek gibi. Maliyeti, imkanları bana kim sağlarsa ona çekiyorum. Onun sponsorluğunda gerçekleştiriyorum. Önce, desteğini aldığın sergide gösteriliyor. Sonra da dönüşmeye başlıyor ve çeşitli sergilerde gösterilmeye başlıyor. Almanya'da, Hannover kentinde, Alman Tarih Müzesi'nde açılacak bir sergi için çağrıldım. Alman Tarih Müzesi'ne yabancı sanatçıları, daha doğrusu "öteki" sanatçıları çağırmışlar. Çin, Japonya, Türkiye vs. yedi ülkeden sanatçılar çağırılmıştı. Dediler ki, gelin bize birer proje yapın. Önce müzeyi gezdik. Mekanı gezip değerlendirmek gerek önce. Sonra, projeni

gerçekleştiriyorsun, onu gönderiyorsun. Böyle uzun bir süreç bu. Müze ilginç. Tipik bir tarih müzesi. İlgimi çeken, müzenin içinde, tiyatro sahnesi gibi kurulmuş bölümler var ve yanında yazıyor meselâ, "1950'den tiptik bir Alman ev içi mekanı". Bakıyorum, ben de 1950'de, küçük bir kızken, böyle bir evde yaşıyordum. Yani, benim anne ve babamın evi böyleydi. "1910'dan müthiş bir Alman mekanı"... Şöyle bir etrafına bakarsan, bu kanepeler, buradaki büfe takımı... Bunlar benim anneannemin evindekilerin çok benzeri. Biz yabancı olup da, çadırda falan oturmuyoruz. Hale bak dedim. Oraya çağırıyor seni ve Alman mekanları böyledir diyor. Ben de dedim ki, böyle bir durumda, benim anlatacak çok şeyim var. Tiyatro dekoru gibi duran, dört tipik Alman mekanını seçtim ve bunlar için, kendi evimde çektiğim, yaşadığım alanlara ve çocukluğa yönelik dört tane video film yaptım. Bu dört videoya da, o zamanlar beraber çalıştığım Slovak müzisyen arkadaşım, dört ayrı müzik yaptı. Filmleri, tipik Alman evleri diye gösterilen mekanlara yerleştirdim. 1950'ye tırnağını boyayan kızı koydum. Dört ayrı alandan yükselen müzik öyle ayarlanmıştı ki, ortada buluşuyor ve bir kuartet oluşturuyordu. Acayip bir ses buluşması yaşanıyordu. Bütün müze düzeninin üzerinde bir ses örgüsü oluşturuyordu. Senin mekanın burasıysa, benim mekanım da filmlerdeki gibi. Ben de seninle böyle buluşuyorum. Tabii, Alman gerçeğiyle senin buluştuğun noktada, mekansal olarak değil, ama duygusal olarak farklı derinlikler var. Ama eşyadır vs. onlar aynı olabilir. Farklılık- iç yolculuklarda. Sonradan bu filmleri çektik, ayrı ayrı da kullandık. Ama temel olarak bu sergi için gerçekleştirilmişlerdir.

M. U.: Büyücülük adlı işinizden biraz bahsedebilir miyiz?

G. K.: Bu temel dört filmden çıkan bir iş o. Aynı çekimlerden, farklı bir montaj yapıldı. Bana çok ilginç bir mekan sunulmuştu. Avusturya Bregenz'de, Palais Thurn und Taxis adlı sanat mekanında. Bu bina, 1800'lerde yapılmış bir saray. Onun alt katı da, 16. yy'dan kalma bir mahzen. Yani, saray o mahzenin üzerine yapılmış. Sergiye çağırıldığımda, gittim ve o mahzeni gördüm. Çok etkilendim ve aynı zamanda kuartetin "Açmak" adlı bölümü geldi aklıma. Ondan yeni bir montaj gerçekleştirmeyi ve orayı, bir büyü mekanı olarak kullanmayı düşündüm. Büyülerle de ilgili bir iş yapmayı uzun süredir tasarlıyordum. Ve

içinde Anadolu büyüleri, kadın büyüleri, her türlü iyilik ve kötülük büyülerinin olduğu bir takım çizimleri büyüterek, bana ilk andan büyülü görünen bu mekanın duvarlarına uyguladım ve bu filmi beş ayrı noktada gösterdim. Sesler büyüyerek, o mekanda bir uğultu halinde yer alıyordu. Etkili bir iş çıktı ortaya.

M. U.: Genel olarak işleriniz için yapılmış özel müzikler kullanıyorsunuz öyle değil mi?

G. K.: Evet. Sinemanın bütün profesyonel öğelerini videolarımda da kullanmaya çalışıyorum. Kendi kameramla çektiğim bazı işlerim hariç, birçok işimi, tam bir prodüksiyon mantığıyla gerçekleştiriyorum. Kameramanı, müziği, ışıkçısı, montajcısı, işe profesyonelce katılıyor. Bir sinema filmi çeker gibi davranıyorum. İşin yönetmen koltuğuna oturup, profesyonelce çalışmayı seviyorum. Savrukluğu sevmiyorum yani. Ama zaman zaman ona da ihtiyacım oluyor. Bir enstalasyonun parçası olarak düşündüğüm bazı parçaları, kendi el kameramla da çekebiliyorum.

M. U.: Bu işlerinizde küçük bir kız çocuğu görüyoruz. Bu kız çocuğu, sizin küçüklüğünüzü mü temsil ediyor? Yoksa başka özel bir anlamı var mı?

G. K.: Olabilir, evet. Kız çocuğuyla ilgili duygusal bir durum olabilir. Ben severim kız çocuklarını. Benim de bir kızım var. Kız çocuğu, derinliği olan, sevdiğim bir figürdür. Zaman zaman işlerimde ortaya çıkan bir figürdür.

M. U.: Biraz önce de değindiğiniz gibi, sizin işlerinizde mekan önemli gibi. Mekana yönelik işler gibi. Ya da mekanı gördükten sonra ortaya çıkıyor sanırım.

G. K.: O da benim çalışma yöntemlerinden birisi. Verilen mekan, benim için, bazen yerleşebildiğim ve işimi içinde ürettiğim bir alan oluyor. Bazen de, mekansız işler yapabiliyorum. Yani, bazı işlerim için mekan hiç önemli değil, herhangi bir mekanda gösterilebilir. Bazen, bir mekan için gerçekleştirilen işler de, ilk sergilemeden sonra, mekandan bağımsızlaşıyor, her yerde gösterilebilir oluyor. Mesela bu kuartette bir mekan

vardı. Ama ondan sonra, mekandan bağımsızlaşınca, her yerde gösterilebilir hale geldi. İstanbul'da da gösterildi bu iş. Bir pasajın içindeki bir avluda, salaş bir mekanda gösterildi.

M. U.: Erkek Ağlamaları adlı işinizden biraz bahsedebilir miyiz?

G. K.: O, tam bir prodüksiyondur ve çok katmanlı bir prodüksiyondur. Ben, Türk sinemasına yönelik bir şey yapmayı hep istiyordum. Ve bu sefer çağırıldığım sergide, bir gizlilik, örtülülük, kapalılık teması gündemdeydi. Proje 4L'de açılan "Yerleşmek" adlı sergi için yapıldı. Orada, yine geçmişime döndüm ve beni ilk defa sinemayla tanıştıran sevgili Atıf Yılmaz'ı kendi projeme davet ettim. Benim için üç tane, ağlayan erkekleri anlatan kısa film çekmesini rica ettim. Memnuniyetle yaparım dedi ve beni çok mutlu etti. İstediğim şey şuydu, biliyorsun "erkekler ağlamaz" denir, ama bakıyorsun, bütün Türk filmlerinde, özellikle siyah beyaz, 1960'lı 1970'li yılların filmlerinde erkekler ağlıyorlar. Bu filmlerden kareler çekip birbirine bağlamak gibi bir şey, son derece ilkel diye düşünüyorum, çok yapıldı. Ben, gidip yeniden erkek ağlaması çeksem, o da ilkel geldi bana. O dönemin bir yönetmenini davet edip, ona bu işi çektirmek gerçekten sağlam bir düşünceydi. İstediğim başka bir şey daha vardı. Bana, bu filmleri, o dönemin aktörleriyle çeker misin dedim. Gerçekten, Atıf'la çalışmak olağanüstü bir şey. Ben de, ona hediye olarak, seti, aynı o dönemin seti gibi hazırladım. Çünkü o konuda bilgim var sanat yönetmenliğinden dolayı. Yine, bu filmler için kendi evimin ve atölyemin mekanlarını kullandım. Yani, bütün filmlerde bağlayıcı bir şey var. Çekimlerimi, kendime ait bir mekanın içine yerleştirmek gibi bir isteğim var. Seti oluşturduk, oyuncuları davet ettik, Atıf Yılmaz, yönetmen olarak geldi, senaryolarını da o önerdi. Dolayısıyla, benim projem, Atıf Yılmaz'ın davet edilmesi ve bu filmlerin çekilmesiydi, o setin, bir Yeşilçam seti gibi düzenlenmesiydi. Yirmi kişilik bir çekim ekibi vardı. Son derece profesyonel bir müzisyen arkadaşımız, Selim Atakan, film müziklerini yaptı. O gün bugündür, neredeyse bütün video projelerimde onunla çalışıyorum, ama onunla da geçmişimiz çok eski. Çünkü "Benim Sinemalarım"ın müziğini de o yapmıştı. Sonuçta, ortaya çok profesyonel bir iş çıktı. Hala birçok yerden davet alıyor.

M. U.: Burada, toplumda kadın kimliğine ait olarak görülen bir eylemin, hareketin erkeğe yansıması durumu söz konusu. Aslında erkeğe de ait olan bir eylem bu. Bu, biraz, toplumun kadına ve erkeğe biçtiği rollere de bir eleştiri gibi düşünülebilir mi?

G. K.: Özünde zaten öyle bir şey var. Yani onu farklı bir açıdan tekrar göstermek isteği var. böyle bir tavır var. Bu şekilde de yorumlayabiliriz.

M. U.: Bunun dışında bir de merdiven adlı bir işiniz var. Bu da biraz şiirsel bir iş. Bu işinizden biraz bahsedebilir miyiz? Bu işin çıkış noktası neydi sizin için?

G. K.: 2001 yılında, (şu anda da dolaşıyorlar sokaklarda), Ankara'da nedir durum bilmiyorum, ama İstanbul'da yoğun bir biçimde Romanya'dan gelen, sokaklarda müzik yapan çocuk çalgıcılar vardı. Aslında, 2000 yılıyla başladı bu, küçük yaştaki çocuklar, birçok yerde, köşe başlarında, akordeon çalarak para dileniyorlardı. Bu durum, hep böyle gözümün önünde cereyan ediyordu ve bir şey yapmam gerekli diye düşünüyordum bununla ilgili. O yıl, Bonn'daki Kunst Museum'da bir sergi vardı ve oraya davet edildim. Müze mekanı, etkili ve güzeldi. Tam girişte, x işareti oluşturacak şekilde, önce daralan sonra da açılan bir merdiven vardı. Görür görmez tamam dedim, ben buldum buraya nasıl bir iş yapacağımı. Sokakta müzik yapan çocuklarla ilgili olacak bu. Galata'da, Kamondo Merdivenleri var. Ben bu çocuklarla, orada kurgulanmış bir film yapacağım ve o müzedeki merdivenlerin ortasında göstereceğim dedim. Çünkü o güne kadar, hep o geçici göçmen çocukları bir yere yerleştirmek istiyordum. Birden bire onlar sahnelerini bulmuş oldular o merdivenle birlikte.

M. U.: O insanları bulmak, onların arasına karışmak zor olmuştur sanırım.

G. K.: Bu da projenin bir parçasıdır. O işin sosyolojik boyutudur. Onları bulmak epey zaman isteyen bir şey, ama sanatçı, böyle bir şeyi kafasına koyduğu zaman, zaten onun peşine düşüyor. Sokaklarda onları buldum, onlarla konuştum. Önce istemiyorlar, çünkü

illegal bir iş bu yaptıkları. İllegalitenin karıştığı zamanlarda çalışmak zor, ama onları, istemediği hiç bir şeye zorlama durumum yok. Çünkü etik kurallarım var bu konuda.

M. U.: Televizyon görüntüleriyle gerçekleştirdiğiniz bir çalışmanız oldu sanırım, değil mi?

G. K.: Kurgu değil. O, görüntüleri aynen kullandığım bir enstalasyondur.

M. U.: Bir enstalasyonun içerisinde, televizyondan görüntüler kullandınız. Burada da, Huysuz Virgin ve Bülent Ersoy'un televizyon şovlarından görüntüler var. Biraz bu işinizden bahsedebilir miyiz? Burada, belki biraz hem televizyona hem de marjinal kimliklerle ilgili olarak yaşanan durumlara eleştiriler varmış gibi görünüyor. Cinsiyetle ilgili eleştiri, toplum içerisinde marjinal olarak nitelendirilen bir kesim ile ilgili...

G. K.: "Kültür", bir şehir projesiydi. Merkez ve periferi meselesine, tekstil işçileri ve illegal emeğe giren, toplumsal meselelere parmak basan bir projeydi. Bir alternatif alan vardı Zürih'te, Shedhalle adı altında. Sergi, o alanda gerçekleştirdik. Buradan topladığımız malzemeyi oraya götürüp, workshoplarla devam ettik. Bu proje, sosyal alanda gerçekleştirilen sanatsal pratiğin ürünleriydi. Benim, o dönemde ilgimi çeken bir konu vardı. Bu konu, Ülker Sokak'taki travestilerin ezilmeleri, evlerinden çıkartılmaya çalışılmaları, ciddi işkence haberleri vs., bayağı bir travestilerle ilgili şiddetli ayrımcılıktı. Fakat o dönemde, televizyonda iki program gösteriliyor. Birisi, Bülent Ersoy Show, diğeri, Huysuz Virgin Show. Nereyi açsan bu iki showla burun burunasın ve halk tarafından çok seviliyor. Ortada çelişkili bir durum var. Bu projede bir köşe oluşturdum. O köşede, İstanbul'un eşcinsellik ve travestilik tarihçesine yönelik belgeler yer alıyordu. Bir de, güncel basından, travesti ve transseksüellerle ilgili, işkence ve yargılamalara ilişkin gazete haberleri vardı. Hepsi gayet tarafsız bir biçimde sergilendi. Bir de, Bülent Ersoy'un, 1980 darbesinde, Kenan Evren'in onu hapse attırdığı dönemlerle ilgili dokümanları sergiliyordum. Bu iki programın televizyon kayıtları da, aynı alanda iki monitörde, sürekli geçiyordu. Dolayısıyla, oraya gelen kişi, bir anlamda, hem geçmişle, hem bugünle, hem şu anda yüceltilen değerlerin geçmişteki durumuyla yüzyüze geliyordu. Yani, düşündürücü bir

işti. Bu yöntem, çağdaş sanatta uzun süre çok kullanıldı. Dediğin gibi, ciddi bir televizyon eleştirisi var. Güncel değerlerin çarpıtılmasıyla ilgili bir eleştiri var.

M. U.: Burada cinsiyetle ilgili bir eleştiri de yaptığınızla ilgili bazı ifadeler de var. Aslında bu işin amacı, o dönemde televizyon ve gerçek hayat arasında yaşanan kopukluğa ya da çelişkiye bir eleştiridir öyle değil mi?

G. K.: Evet evet. Kesinlikle.

M. U.: Bunun yanı sıra cinsiyetle ilgili duruma da bir eleştiri var denebilir mi?

G. K.:Evet, bu ve diğeri bu iş için geçerli.

M. U.: Bir dönem, bilmiyorum şu anda da devam ediyor mu, oryantalizm konusuyla ilgilenmişsiniz.

G. K.: Evet, bir dönem onunla uğraştım.

M. U.: "Oryantal Fanteziler Üzerine Pekiştirme Serileri" var. Bu oryantalizm meselesi ne zaman hayatınıza girmeye başladı? Bunlar da sanırım eleştirel işler.

G. K.: Oryantalizm, çok uzun süredir üzerinde düşündüğüm bir konuydu. İşin ilginç yanı, oryantalist resme, kötü resim diye bakmadım hiç. Çok sevdiğim resimler var içlerinde. Ama batının doğuya bakış açısının vurgulandığı nokta beni ilgilendiriyor. Batı nereden, nasıl ve ne amaçla bakıyor? Bu bağlamda, bir seri iş yaptım. 1998 ve 2000 yılları arasında yaptığım işlerde, oryantalist resmi ele aldım. Onu ayrıştırdım, karelere böldüm, bir araya getirdim, yan yana getirdim, içindeki vurguları şiddetlendirerek bir takım işler yaptım. Daha güçlü hale getirdim. Edward Said'in, batının doğuyu parçalara ayırarak, fragmante ederek değerlendirmesi fikrinden yola çıkarak, ben de, batının oyantalist resimlerini fragmante ettim. Bu fragmanları bir araya getirdiğimde, batılı erkek bakışın nereye

odaklandığı daha iyi ortaya çıktı. Gerçek harem mekanında, bir harem hikayesi anlatarak, resimlerin arasına yerleştirdim. Bir dönem bunun gibi fikirlerle oynadım.

M. U.: Genel olarak sanatınızda eğildiğiniz tek bir sorun var diyebilir miyiz sanatınızda? Dönem dönem değişiyor değil mi?

G. K.: Şöyle bir şey söyleyebilirim. Temalar oluşuyor kafamda. Bu, bir çalışma tarzı aslında. Bir dönem, bir tema oluşmaya başlıyor. Bitti zannediyorum, başka bir evreye geçiyorum. O sürüyor, sonra bakıyorum, öbürüyle ilgili yeniden bir şey yapmak istiyorum. Dönüp onu yapabiliyorum. Bazen, bazı şeyler öne geçiyor. Bazen de, bazı şeyler geride kalıyor.

M. U. : Bir fikir oluştuğunda onu nasıl anlatacağınıza da o anda karar veriyor musunuz?

G. K.: Bir iş, her şeyiyle birlikte oluşuyor. Fikir ortaya çıkıyor önce, başlangıçta çok karmaşık ve yüklü, sonra yavaş yavaş arınmaya başlıyor. Fazlalıklarını geride bırakıyor ve en sonunda, en yalın haliyle işin kendisini oluşturuyor.

M. U.: "Mistik Nakliye" diye bir çalışmanız var. Orada, sepetlerin içerisinde yorganlar var. Bu da, "The Setler" gibi, göçle ilgili. Güzel bir fikir.

G. K.: Her şey birden bire oluşmuyor. Mesela, "The Setler", zor ve acılı bir süreç. Önce yer değiştirme ile ilgili düşünüyorum mesela. Her işle ilgili, kocaman dosyalar, çizimler var. Galiba, en genişten başlayıp, onu aza indirgeyerek, en sonunda, sözü en direkt olarak söyleyebileceğim noktaya geliyorum. Minimalize etmek veya en kolay ifade edebilecek noktayı bulmakla ilgili bir şey. Aslında, çok geniş ve yüklü başlıyor iş. Araştırma faslı uzun sürüyor ve sonra şunu nereye oturtabilirim, şunu nasıl daha direkt ya da farklı söyleyebilirim düşünceleri izliyor... Bazen, "Mistik Nakliye" adlı işimde, şu sepetler ve yorganlarda olduğu gibi, en beklenmedik anda ortaya çıkıyor. Ben, o sıralarda sokaklarda çok dolaşıyordum. Kapalı çarşıda yorganları asmışlar, bakıyorum ne güzel duruyor diye.

Sonra, yine giderken bir şeye daha rastlıyorum. Bir dükkan, bütünüyle market rafları, market sepetleri satan bir dükkan. Tekerlekli bir sepet... Beş dakika önce yorganları görmüşüm. Ben, bu yorganları, bunların içine koysam ne güzel olur diye düşünüyorum. Bununla ne çok şey anlatabilirim... Yani, bazen de böyle oluyor... Uluslararası göçle ilgili bu iş, on beş senedir oradan oraya dolaşıyor. Son olarak, Birleşik Amerika'da bir sergiye katıldı ve üç yıl içinde, beş ülkede, çeşitli müzelerde sergilendi. Bu sepetlerin dolaşmadığı yer kalmadı. Şimdi Almanya'ya yerleşti. Orada birileri satın aldı. Almanya'da oturan koleksiyoner de, Danimarka'da depoluyor koleksiyonunu. Yani, tekerlekli sepetlerin içinde göçmenliğe işaret eden yorganların dolaşmadığı ülke kalmadı.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 26 Şubat 2006

4. GÜLÇİN AKSOY İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: Çalışmalarınızda kadın kimliği konusu ağırlıklı olarak yer alıyor mu?

Güiçin Aksoy: Çok spesifik olara kadın sorunu da değil, ama doğal olarak çıkıyor. Aslında insan sorunu, orta sınıf insan, ben de orta sınıf bir insan olduğum için. Ama hangi sınıfa bakarsam bakayım, orta sınıf bir gözle bakıyorum. Sınıfların altını çizmek de değil derdim. Ben, sınıf nosyonundan nefret ederim. İşlerime baktığım zaman, bir orta sınıf durumu çıkıyor ister istemez. Ama bu, özellikle altı çizilen bir durum değil. Öyle bir durum yok. Sınıfsız bakmayı tercih ederim. Kadın kimliğinin altını hiçbir zaman çizmem, ama bir kadın olarak, kadın kimliği de çıkıyor tabii ki. Ama kimlik meselesine bakışım, "Türk kimliği" anlamında değil. Bu coğrafyada doğmuş olmanın verdiği alışkanlıklar, yaşama biçimleri, yaşam pratikleri, özellikle de, güncel yaşam pratikleri beni ilgilendiren şeyler. Ayrımlar olmadan yaşayamıyoruz. Mutlaka sınıflandırıyoruz, paketliyoruz. Bu, edindiğimiz bilgiden kaynaklanıyor. Ama tercihim, hem kişisel hem de belki toplumsal olarak, sanatı, yaşam pratiğinden asla ayrı düşürmemek. Yani, gündelik olanın içinde bir parça olarak, onun dönüşümleri içinde hareket ederek konumlanıyor. Malzeme, içeriğini de beraberinde getiriyor. Sen, buna, artık, bir araç diyemiyorsun. Artık, bilgisayar sana bir yaşam biçimi sunuyor. Bunlar, yeni yaşam pratikleri doğuruyorlar ve davranış biçimleri geliştiriyorlar. Elindeki fırçanın olanağı oydu, videonun olanağı da bu. Hep aynı formlarla uğraşıyoruz aslına bakarsan. Ben resim yaptım, resim sergileri açtım. Bireysellik önemli, ama bireyselliğin kutsanması önemli değil. Bedeninin farkına varma anlamında. Beyin ve vücudu ayırmak anlamında değil. Her insan birbirinden farklılık gösteriyor. Bu farklılığın farkında olunmalı, ama sonra da bu unutulmalı diye düşünüyorum. Bir şeyin hem bir bütün olduğunu bilmek, hem de bir şeyin parçası olduğunu bilmek çok önemli. Türkiye'de bireysellik gelişmemiştir. Şimdi öyle bir jenerasyon yetiştiriyoruz ki, ego-manyak bir jenerasyon var ortada. Evet, bireyselliğinin farkında ol, ama bunu ön plana çıkarma.

M. U.: 'Cıyk' adlı işinizden biraz bahsedebilir miyiz ?

G. A.: Bu çalışmada, absürt bir açıdan gündelik hayata bakış var. Yaşam bir gidip gelme; doğuyorsun, ölüyorsun, geldin, gittin mesela, ya da, işten eve evden işe gidiyorsun. Sürekli gidip geliyorsun. Çalışmamda, ironik bir şekilde, iki çift ayak var. Bunlar, sürekli gidip geliyorlar ve gidip gelirken de 'cıyk' diye ses çıkarıyorlar. Ben, burada, gülerek bakıyorum gidip gelmeye. Bu, baktığında, seni gülümsetecek bir şey. Bir döngüyü anlatıyor. Otomatikleşmiş bir davranış biçimi var, ama bunda bazen zorlanıyor.

M. U.: 2002 yılında gerçekleştirdiğiniz "İsimsiz" bir işiniz var. Bu işinizde bir apartmana yansıyan bir insan gölgesi var. Bu çalışmanızdan biraz bahsedebilir miyiz?

G. A.: Orada bir iktidar sorunu var, bir sıkışıklık var. Sanki bir ritüel gerçekleşiyor. Binanın üzerine yansıyan bir gölge var. Elini hafif hafif hareket ettiriyor. Yağmur yağıyor ve gök gürültüsü var. Bir binanın üzerine yansıyan bir insan gölgesi var. Binanın sıkışmış ruhu gibi. İnsanın bir yerde sıkışması... Ufak hareketler ile dışarı çıkmak istemesi. Bir tür ayin gerçekleştiriyor, ama sıkışıp da kalmış zavallıcık. O binanın kendi ruhuymuş gibi. Ama insana referans veren bir şey. Buradaki ayin, sıkışmışlıktan çıkma ayini. Burada, o insanın cinsiyeti önemli değil. Yağan yağmur aslında bir anlamda özgürlük gibi. Sert bir hayat var, binanın içinde sıkışmışsın, güvenli bir konumdasın. Bu, bir miktar, insanları, iktidarın kontrolü altında tutmasına bağlanılabilir. İnsana özel hayatlar yaratılıyor, özel alanlar yaratılıyor; ama bu alanlar belli kurallarla kontrol altında tutuluyor.

M. U.: Aynı yıl gerçekleştirdiğiniz bir başka "İsimsiz" video çalışmanızda, bir apartmanın gece görüntüleri yer alıyor ve ev içi sesleri duyuluyor. Bu çalışmanızdan bahsedebilir miyiz?

G. A.: "Aileye Mahsustur" sergisi için yaptığım bir işti. Orada, bir evin içi ve dışı var. İçerisini ses ile gösterdim, dışarısını da görüntüyle. Oranın yaşadığını, yanıp sönen ışıklar ile anlıyoruz. Dışarıdan gerçekleştirilen bir gözlem var. İnsanlardan, ev içi sesiistediğimde, kamerayı kime verdiysem, televizyon sesi ile karşılaştım. Evlerinin içinde o kadar az konuşuluyordu ki, çoğunlukla televizyon sesi vardı. "Bir tek neden düşünemiyorum", bir

televizyon dizisinin başlangıç sözüydü ve bana çok komik gelmişti. Dizi öyle başlıyor ve öyle bitiyordu. Aslında, çok da özel bir anlamı yok. Ama bu sesi de kullanmak istedim. Arkaya maç sesi giriyor, sohbet sesi giriyor. Tam da bir akşam, bir evin içinde olan sesler. Ben fark ettim ki, ev içi sesi diye bir şey yok, televizyon sesi var. Hep televizyon seyrediliyor. Televizyon seni bütün dünyadan haberdar ediyor, ama aynı zamanda seni dünyanın dışına alıyor. Sadece seyrediyorsun, başka hayatları seyrediyorsun, yaşamıyorsun. Bunlar, senin yaşantının gerçeği değil. Ben, bu çalışmada, aile yaşantısını farklı bir bakışla göstermek istedim. Burada, Türk aile yapısı yansıtılıyor. Baba oturup maç izliyor, bir şey istendiğinde hep anneye soruluyor. Burada toplumsal roller de işin içine giriyor.

M. U.: 2001 yılında gerçekleştirdiğiniz "İsimsiz" çalışmanızda kameranın sağa sola eğildiğini görüyoruz. Bu çalışma nasıl bir çalımaydı? Nasıl ortaya çıktı?

G. A.: Orada da, aslında, sıkıcı bir durum var. Kameramı karnıma dayadım, vücudumun sınırıyla hareket ediyorum. Çok sistematik gibi görünüyor, ama çok da basit bir şey yapıyorum. O, benim çok önemsediğim bir şey, vücudumun sınırı. Bu kadar eğilebiliyorum mesela, sınırım o kadar ve sınırım sallantılı.

M. U.: Kendi bedeninizi referans olarak aldığınız bir iş..

G. A.: Evet.

M. U.: Kendi bedeninizle ve kendi evinizde gerçekleştirdiğiniz bir çalışmanız. Size en yakın olan malzemelerle çalışmışsınız. Bu kaçınılmaz bir durum öyle değil mi?

G. A.: Bazen kaçınılmaz. Çünkü elimizin altında en kolay ulaşabileceğimiz şey kendimiziz. Ama bazen de, en zor ulaşabileceğim şey "kendim" oluyor. Kendim olup olmamamın da altını çok çizmek istemem. Belki düşünceler kafamdan çıkıyor, ama mutlaka edindiğim şeylerle çıkıyor. Benim öznel durumumun o kadar da altını çizmek istemem. Elimdeki enstrüman bu.

M. U.: "Güvenlik Kamerası" adlı işinizden bahsedebilir miyiz?

G. A. : O, benim öteki dünya işim. İnsanlar yok, ama yazılar girip çıkıyor. Orada, bir çeşit kimliksiz olma durumu varken, kimlikli olma durumu da var. "Ahmet'in kahverengi gözü" anlamında bir kimliksizleşme varken, öte yandan, "Safiye Hanım", belli ki, yaşlı bir insana referans verir. "Başak çıktı" dediğin zaman, daha genç bir jenerasyondur. İsimleri öyle seçtim. Ama bu, toplumsal bir sınıflandırma üzerine. Mesela, "Başak geliyor" diyor, hızlı giriyor o yazı. Daha genç biri. Safiye Hanım çıkıyorsa, biraz yavaş çıkıyor. Bir yandan da, kimliksizleşme ve kodlanma üzerine. Yani, yazı üzerinden bir anlatım var, insanların yazıya, göstergeye dönüşmüş hali.

M. U.: Kimliksizleşme var, bir beden görmüyoruz orada.

G. A.: Bir kodlama hali var. O, gerçek güvenlik kamerası kaydı. Günün birinde televizyonu açtım, bir görüntü var. Bizim binanın girişine bir kamera koymuşlar. Onu da, kablolu televizyona bağlamışlar. Yeni bir kanal herhalde diyorum. Birileri girip çıkıyor. Bir baktım, bizim kapının girişi bu. Bir sitede oturuyorum ben. Şöyle diyalogiar oluşmaya başladı. Kadının kocası giriyor mesela, el salhyor kameraya. "Aaa babam geldi..." İnsanlar sürekli onu izlemeye başladı. Ben de görüntüleri aldım, o hale dönüştürdüm.

M. U.: "Tur" adlı çalışmanızdan bahsedebilir miyiz? Burada, kadınlara dair bir çalışma var. Otobüsle gerçekleştirilen bir yolculuk söz konusu.

G. A.: Oradaki kadınların çoğu ev hanımları. Hepsi kadın olduğu için tamamen bir özgürlük boşalması var. Orada bir iktidar yok, erkek iktidarı yok. Şoförler var, onlar da sen bizdensin muhabbetinin içinde eriyip gidiyorlar. Zaten işlerine bakıyorlar onlar orada. Gerektiği gibi konumlanmışlar ve orada, gerçekten müthiş bir erotizm ortaya çıkıyor. Kadınlar, birbirlerine de sunuyorlar aslında onu. Dans eden kadınları çekerken, yüzleri çekmemeye çalıştım. Camdaki yansımayı kullanıp, görüntüyü yavaşlattım. Bunları onlara da söyledim. Otobüsün içi pavyon gibiydi. Ben, görüntülerle oynayarak abarttım durumu.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 29 Aralık 2005

5. MUAMMER BOZKURT İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: Videoyu işlerinizde ne zaman kullanmaya başladınız? Videoyla nasıl tanıştınız?

Muammer Bozkurt: Hacettepe'de mastera başladığım tarihte, ki onun öncesinde fotoğraf çekiyordum lisans döneminde. Bu arada, sinemaya karşı da ilgim vardı. Hacettepe'de, fotoğraf bölümünde ders vermeye başladım. Orada ders verirken, kamerayla bir şeyleri belgelemek vardı aklımda. Fakat o tarihe kadar biz, video sanatının varlığını bile bilmiyorduk. 1989 yılına kadar neredeyse... Bu, aldığımız eğitimden kaynaklanan bir durum olsa gerek. Kimse bize video sanatından bahsetmedi. Resim bölümünde olduğumuz için, sadece resim, heykel ve fotoğrafa yönelik işler yapıyorduk. Daha sonra, video kamerayla oynamaya başladım. Belgesel amaçlı çekimler yapıyordum. Bu dönemde, video sanatıyla ilgili bilgiler aramaya başladım. Sanat tarihini tekrar gözden geçirmeye başladım. Videonun, Avrupa sanatında, 1960'lardan beri kullanıldığını öğrendim. Ankara Alman Kültür Merkezi'ndeki sergileri izliyordum. O sırada, yerel bir gazetede, sergilerin kritiklerini de yapıyordum. Onların kütüphanesinden, video sanatı ile ilgili kaynakları istedim. Kaynaklar, genelde Almancaydı ve ben, Almanca bilmiyordum. Almanca öğrenmeye başladım. İlk çalışmamı 1990'da yaptım. Kuğulu Park'ta, "Kuğular İçin Görsel Deneme" adlı çalışmamı gerçekleştirdim. O, çok naif bir çalışmaydı. Onu yapabilmek için çok uğraştık, belediyeden izin alamadık. Bu çalışmam, video görüntülerinin yer aldığı bir enstalasyondu. İlk önce böyle başladım. Daha sonra, enstalasyonlar için çektiğim videoları edit etmeye başladım. Bu arada, araştırmaya devam ettim. Alman Kültür Merkezi'nin yöneticileri, beni Almanya'ya gönderdiler. Böyle bir olanak buldum. Almanya'ya gittim ve orada, medya art sanatçılarıyla tanıştım. Böylece kaynaklarım çoğaldı. Yurt dışındaki arkadaşlarımla irtibata geçtim. Nil Yalter, Rebeca Horn, Ulrike Rosenbach ve Nam June Paik ile tanıştım. Rene Block'la görüştüm. Doktora tez çalışmam, "Kimliksiz Görüntüler"di. Ama tezimi kabul etmediler. Nedenleri de, resim bölümünde oluşum ve bunun resimle ilgili olmamasıydı. Ondan sonra, aksine, doktoradan atılma pahasına, sürekli

video işleri verdim. "Kimliksiz Görüntüler" için Alman Kültür Merkezi'nin salonunu bütünüyle bana vermişlerdi.

M. U.: Burada sanırım altı farklı yerleştirme ve altı farklı video vardı.

M. B.: Evet. Burada, popüler televizyon görüntüleriyle yaptığım bir çalışmanın yanı sıra, kendi çektiğim görüntülerle de çalıştım. Örneğin, "Akılsız Başlar" adlı çalışmamda, sokakta yürüyen insanların ayaklarını çekiyordum. Kafamda biçimsel bir sorun vardı. Genelde, kimliğini anlamak için, insanların üst kısmına, kıyafetine, saçına bakarız. Oysa ayaklar, insanların kim olduğuna dair ip uçları veriyorlardı. Çarşıda bir yerde, kamerayı yere koymuştum. Oradan rasgele insanlar gelip geçiyordu. Özellikle ayakkabılar, insanların kimliği ile ilgili bilgi veriyor. Cinsiyeti, ekonomik gücü, yaşam biçimi ve bunlara bağlı olarak da, kimliği konusunda bilgi sahibi oluyorsunuz. Ayakkabılar eskidir, ama özenle boyanmıştır. Ayakkabı çok yenidir, ama üzerindeki pantolon ona tezattır. Adım atışı, yere basışı, hızı, bunlar kararlılığı kararsızlığı konusunda bilgi veriyor. Bu işte, video görüntüsüne biraz daha hayran oldum. Çünkü bunu, ne resimle anlatabilirsiniz ne de heykelle. Orada bir topluluk var ve o topluluğun gelişmekte olan bir ülkede yaşadığı anlaşılıyor. Hatta demokrasi ile yönetildiğini, o insanların orta sınıf olduğunu, çok da mutlu olmadıklarını bile söyleyebiliriz. Tüm bunları ayaklardan çıkarabiliriz.

M. U.: Bu çalışmada bir de televizyon görüntülerini kullanmıştınız, değil mi?

M. B.: Evet. Televizyon günlük hayatımızdadır ve dayatmacıdır.

M. U.: Popüler kültüre de getirilmiş bir eleştiriden söz edebilir miyiz?

M. B.: Evet. Adı, "Görsel Kirlilik"ti. Televizyon yayınları çok kolaycı. Ben, fazla televizyon seyretmem. Bir hafta boyunca televizyon izledim o tarihlerde. Özel kanallar yeni açılmıştı. İzlediğim programların çok azının ciddiyeti vardı. Onun dışındakiler reklam, 900'lü hatlar, kadın programları, ama bunlar kadını kimliksizleştiren programlardı,

dizilerdi. Bunlardan görüntüler aldım ve kurguladım. İkişer üçer saniyelik görüntülerdi. Toplam bir saatlik görüntü oluşturdum. Ciddi anlamda, kendinizi bir çöp kutusuna girmiş gibi hissediyorsunuz. Bunların hepsi birer enstalasyondu aynı zamanda. "Kutsal Mekan adlı çalışmam da, bu iş kapsamındaydı. O da, kültürel kimlikle ilgili bir çalışmaydı. Birincisi, örtünmekle, türbanla ilgiliydi. İkincisi, kutsal mekanların gizliliği ile ilgiliydi. Burada, İslam kültürü ve dininden yola çıktım. Ama Hıristiyan kültürüne de göndermeleri var. Mesela, rahipler de, rahibeler de siyah giyinirler. Siyah, bir şeyleri örten, kapatan bir renktir. Ne gizlenir acaba diye düşündüm. Mesela, kabenin üzeri de siyahla örtülüdür. Burada bir yöneime, merkez olma durumu var. Cemaatleşmenin göstergeleri, sembolleri bunlar. Ben, insan bunları örtüyorsa, pornografik bir şeyleri örtüyordur diye düşündüm. O tarihlerde, kendimce bir araştırma yaptım ve herkesin, en saygın kişilerin bile, pornografik filmler izlediğini, arşivleri olduğunu öğrendim. Bir benim yokmuş o tarihte. Sonra ben de toplamaya başladım ve bunlardan bir derleme yaptım. Kendimce, biraz sansürleyerek bir film yaptım. Monitörü, dikdörtgen bir kutu içerisine yerleştirdim. Üst kısma ayna yerleştirdim ve izleyici, aynadan yansıyanları gördü. Kutu, insan boyundaydı. Küçük bir delik vardı. İzleyici, delikten bakınca porno görüntüleri izliyordu. Örtünmenin içine gizlenen şeyin pornografik olduğundan yola çıkarak, böyle bir şey yaptım. İdeolojik kimliğin ve cemaatleşmenin dışında, "Önemli Adam" çalışması vardı. Bir arkadaşımın dudaklarını, başka bir arkadaşımınsa gözlerini çektim. Önemli adamın ağzının görüntüsünün olduğu monitörü, ters olarak koltuğa koydum. Böylece ters bir durum yarattım. Yani, bu da kendini güçlü hissetmekle ilgiliydi. Bir diğer çalışma da "Kaos"tu. Orada da, modelin görüntüsü ekranın içinde hareket ediyordu, canlıydı. Ama onu izleyen bir büst vardı. Burada, televizyonun canlı oluşu ve onu izleyenin cansızlaşması, edilgenleşmesi, kimliksizleşmesi söz konusuydu. Bir de, "Kültürel Birikinti" adlı bir işim vardı. Çeşmeden sürekli akan bir su ve onun altındaki kovanın görüntüsü vardı. Bu işlerin hepsini bir arada düşündüğümde, hepsi bir kimlik oluşturmak için, bir yere ait olmak içindi. Ancak, tam tersine, bunlar, insanın kimliğini alıyordu. Onun için de adını "Kimliksiz Görüntüler" koydum. Televizyon da öyledir, kimliksiz bir görüntüdür.

M. Ü.: Genel olarak videolarınızı sergileme tarzınızla ilgili konuşabilir miyiz?

M. B.: Benim sergileme tarzım, projeksiyonla, bir kısa film gibi yansıtmak değildir. Öyle bir çalışmam da var, ama o bile looplanır, bir döngüdür. Beş dakikalık görüntü, sürekli tekrarlanır ve başı sonu yoktur. Ben, video görüntüsünü, bir resim malzemesi, bir heykel malzemesi gibi düşünüyorum. Mekanla ilişkili düşünüyorum. Görüntü, benim için bir malzeme yalnızca.

M. U.: "Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi" adlı işinizden biraz bahsedebilir miyiz?

M. B.: Ben ressamım, yağlıboya resimler de yapıyorum. Bir çok yağlı boya resim yapmıştım, ödüller aldılar. Hepsi galerilerde sergilendi. Galeriler, sanatı hayattan koparan, seçkin ve ilgili bir sınıfa veren alanlardır. Müzeler de öyledir bence. Ben, yirmi tuvalimi, Esenboğa Havaalanı'nın sonuna götürdüm. Orada bir sergi açtım. Buna benzer bir proje de "Tuvalin Ölümü" idi. Bir tuvali, bir köy mezarlığına diktim ve görüntülerini çektim. "Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi"nde de stop motion tekniğini kullandım. Bir gidiş geliş oluyor. Sanki tuvaller orada çıkıp çıkıp kayboluyor gibi görünüyordu.

M. U.: Siz, kimlik konusunu neresinden yakalıyorsunuz? Hangi açıdan ele alıyorsunuz?

M. B.: İşin içine video girince, bence, direkt olarak kimlikle ilgili oluyorsunuz. Videoyu kimlikten soyutlayamazsınız. Çünkü video bir kayıt aracıdır. Ya kendi bedeninize döndürürsünüz ya da karşınızdakinin bedenine döndürürsünüz. Bir ayna gibidir video. Ama bu aynada, görüntüyü manipule etmek için bir sürü olanağınız vardır. Hangi ortamda ve nasıl yaşıyorsanız, bilgi birikiminiz ne kadar çoğalmışsa, ona göre, kimlik tavırları da değişiyor. İlk dönem çalışmalarım eleştirildi. Ama şimdi eleştiriden daha uzaktayım. Bir dönem beden ilişkisi, yüz ve mimiklerle ilgilendim. Kimlik dediğimiz şey sürekli değişiyor, Çünkü sanatçının hayatı değişiyor, toplumsal süreç çok hızlı değişiyor. O zaman, kimlik tanımları da değişiyor. Buna daha global, daha kültürler arası kimlik olarak bakabilirsiniz. Birey kimliği olarak bakabilirsiniz, ama sonuçta kendi kimliğinizi ortaya koyarsınız.

M. U.: Tabusuzluk adlı bir işiniz var.

M. B.: Tabu dediğimiz, bize giydirilmiş kimliklerdir.

M. U.: Bir kimlik arama çabası mıdır o işteki?

M. B.: Evet. Orada bir bebek vardı. Hacettepe Hastanesi doğum evinde çektim. Onu çekinceye kadar birçok tabuyu da yıkmak zorunda kaldık. Doğum yapacak olan kadınlardan çekim yapmak için izin almakta zorlandım. Tek bir kadın evet dedi.

M. U.: Doğum anını mı çektiniz?

M. B.: Doğum anını çektim ama o bölümü kullandırmadılar. O da bir tabuydu. Doğumun hemen sonrasını ve kuvöze konulduğu anı çekebildim. O kadarına izin verdiler. Bebeğin gözü daha açılmamıştı, onu çektim. Onun hiçbir kimliği yok henüz, çıplak. Yeni doğmuş ve dil, din, kültür yok. Tabusuzluk, herhalde öyle bir şey olsa gerek. Oradan gayrimeşru çocuk hikayelerine geçtim. Hani, bırakırlar ya cami avlusuna... Orada da fonda ninni sesi vardı. Küçük, akülü bir monitörle onu birçok yere götürdüm. Bir konferansa gidiyordum mesela, onu merdiven dibine koyuyordum. Daha sonra cami avlusuna koydum. Konferans sırasında masanın yanına koymuştum. Benimle dolaştı. Tabusuzluk oradaydı. O saflığı kaybetmemek, o çocuğa bir yaşam alanı yaratmak.

M. U.: Son dönemlerde yeni çalışmalarınız var mı?

M. B.: İstanbul üzerine bir çalışmam var. Kaotik ortam içerisinde İstanbul, tekrar merkez oluyor. Postmodern ortamı yaşayan bir kent. Burada da kimliksiz bir kimlik devreye giriyor. İstanbul'da, en güzel şey dolunaydır bence. Ayın, denizin içinden çıkarak yükselmesidir. Her şey dolunayın altında yaşanıp bitiyor. Onun için, İstanbul, artık, gece yaşayan bir kent oldu. Benim videolarım, kavramdan yola çıkarak oluşur. Sergilenmemiş bir çalışma bu. Yeni bir çalışmam var. Nisan ayında gerçekleşecek. Bir fotoroman olacak. Aynı zamanda video görüntüsü de yer alacak. Cansız mankenlerle bir fotoroman ve video

çalışmam olacak. Cansız mankenlerin düğünleri olacak. Düğünün gerçekleştiği mekandaki menülerde, onların düğün davetiyesi yer alacak. Buraya yemek yemeye gelen insanlar da, bu işin bir parçası haline gelecekler.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 20 Şubat 2006

6. NİL YALTER İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: Video sanatı ile 1970'lerden itibaren ilgilenmeye başladınız. Bu tanışıklık nasıl gelişti?

Nil Yalter: 1973 yılında, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde, bir Yörük çadırı enstalasyonu yapmıştım. Orada, bana portapak isimli bir siyah beyaz ve taşınabilir video aleti ve bir de kamera getirdiler. Gelen izleyicilerin filmini çekeceğiz dediler. Çok izleyici vardı. Bilhassa gençler, çocuklar, çadırın içine giriyorlardı. Baktım alete, gözerime inanamadım. Çünkü bir yandan alet çekiyor. Siz o anda görüyorsunuz monitörde. Beğenmezseniz baştan çekiyorsunuz. Çarpıldım aleti görünce. Medya olarak, çok sanatsal bir medya olduğuna derhal inandım. Ama o sene, 1973'te, Nam June Paik, bu aleti altı yedi yıldır kullanıyordu. Bütün Amerikalı sanatçılar kullanıyorlardı. Henüz Avrupa'da çok azdı ve Fransa'da kimsenin kullandığı yoktu. O arada, çadırı çektim, girenleri çıkanları vs. Aleti elime alınca büsbütün heyecanlandım. Aletin içinde, ses bandı gibi bantlar vardı. Aletin içinden dolanarak geçiyordu. Feedback dediğimiz bir monitöre bağlıyorduk ve yaptığımızı derhal görüyorduk. 1974 yılında, yine aynı müzede, video ve enstalasyon sanatı sergisi açıldı. Fransa'daki ilk sergiydi. Avrupa'da da ilk en önemli sergiydi. Beni davet ettiler ve bana bir haftalığına bir alet verdiler. Bir video sanatı eseri yapmamı istediler. İlk video işimi orada yaptım. İsmi "Başsız Kadın" veya "Göbek Dansı".

M. U.: Bu sanırım bir performans kaydı, öyle değil mi?

N. Y.: Evet öyleydi, ama ben, ona performans demiyorum. O zaman montaj masası söz konusu değildi, olayı bir performans gibi yaptım. Fakat benim için bir performans değil sadece, hakiki bir video sanatı eseri. Ama performans şeklinde olması zorunluydu. Göbeğime bir yazı yazıyorum, sonra göbek dansı yapıyorum, ama hiçbir şey gözükmüyor. Çekim sırasında kendimi monitörden kontrol ediyorum. Bunu bir defada yapmak zorundaydık. Çünkü montaj yapma imkanımız yoktu. Fakat aynı zamanda bir performans

oldu. Fakat o devirde, Amerikalılar performans yapıp bunu kaydediyorlardı. Bu olay öyle değildi.

M. U.: "Başsız Kadın"da kadın kimliğine göndermeleriniz var mı? Göbek dansı ile birlikte, oryantalist bir bakışla ilgili bir eleştiri geliştirmiş olabilir misiniz? Ya da oryantalist bir çıkış noktası olabilir mi?

N. Y.: Öyle bir şey var. Ama bu işin çıkış yolu oryantalist değilse de, Anadolu geleneklerine, törelerine bağlı bir olay üzerinden gelişiyor. Etnolojik açıdan araştırılmış bir durum. Anadolu'da kocasına boyun eğmeyen, çocuğu olmayan, uysal olmayan kadınları hocaya götürürlermiş kara çarşaflarıyla. Şimdi artık yoktur belki, ama hoca da göbeklerini açarmış o kadınların ve mürekkepli kalemle, eski Türkçe birtakım uğur yazıları yazarmış. Arada bir hoca şaşırıp, sözüm ona, diliyle yalayıp çıkarırmış yazıyı. Son derece erotik ve son derece töresel, bağnaz bir olay. Bu, Afrika'da da yapılan bir şey. Çok gariptir, bu etnolojik töreler, birbiriyle ilişkisi olmayan kıtalarda, aynı anda oluşan töreler. Çalışmanın çıkış yolu, o törenin şekli. Oryantalist öğelerden çok, Anadolu törelerine göndermedir. Fakat yazdığım yazı, kadın seksüalitesi üzerine, kadının hürriyetsizliği üzerine yazılmış bir yazı. Ondan sonra göbek dansına geçiş... O da saldırgan bir olay. Yani, göbek dansı erkeğin keyfi için olmuyor. O dönem izleyici, erkek sanatçılar, müthiş saldırıya uğramış hissettiler kendilerini. O ekran cilt oluyor. O cildin üzerine yazılan yazılar devamlı hareket ediyor, kelimeler hareket ediyor ve saldırganca bir olay oluyor. Onun için, hakiki göbek dansıyla bir alakası yok. Tam tersine, onu bir silah olarak kullanma hikayesi var.

M. U.: Sanat ve teknoloji birlikteliği üzerine neler söyleyebilirsiniz. Bu biraz da kaçınılmaz bir şey değil mi? İkisi birbirinden ayrılabilir mi sizce?

N. Y.: Asla bu işe yanaşmayan bir sürü sanatçı var. Teknoloji her zaman olmuştur sanatta. Leonardo da Vinci'den bu yana teknoloji, her çağda sanata yansımıştır. Fotoğraf tekniği var mesela. Bunların her biri, ayrı ayrı teknikler. Hatta fotoğraf ve sinemayla birlikte, yavaş yavaş, teknolojiye açılan teknikler var. Ama bunları tamamen reddeden, sadece resim,

heykel ya da enstalasyon yapan sanatçılar var. Artık, enstalasyona yaklaşıp da teknolojiye el sürmeyen sanatçı pek kalmadı gibi. Işıkla da olsa, teknolojiye mutlaka bulaşıyor.

M. U.: Bazı işlerinizde yazı çok önemli. Mesela Kufi yazısı... Bu sergideki interaktif işinizde de, Orhun alfabesinden faydalanmışsınız. Alfabe ve dil sizin için neyi ifade ediyor? Nasıl kullanıyorsunuz, nasıl değerlendiriyorsunuz?

N. Y.: Çok ilginç, ben, her zaman kelimeleri kullandım. O çadır işinde bile, Yaşar Kemal'in "Binboğlar Destanı"ndan cümleler yazmıştım. "Başsız Kadın"da da yazı vardı. Alfabe değil, ama yazı var. Benim çok bağlantım var. Çünkü belki edebiyatla olan ilişkilerim, belki sadece imgenin yetmemesi. Yazıyı sesli hale getirmek. Bunlar, benim bütün işlerimde çıkar ortaya. Bazen de çok büyük güçlüklerle karşılaşırım. Bazı videolarım çok uzun. Onları, Türkçe ve Fransızca ya da Türkçe ve İngilizce yapıyorum. Her işimde bir hikaye anlatma var. İşi, Amerika'ya yolladığınız vakit, İngilizce olmadığı için anlayamayanlar var. Onun için, dikkat ederseniz, videoların çoğu artık sessiz sedasız ve kelimesizdir. Akıllandı artık çocuklar. Hikaye anlatmak benim için önemli. Hikaye anlatmak demek, sadece imgeyle de olur. Ben yazıyı da ekliyorum, kelimeyi de ekliyorum, harfi de ekliyorum içine.

M. U.: Bir tiyatro geçmişiniz olduğunu öğrendim. Burada, performans da işin içine giriyor sanırım. Bu bağlantıları nasıl değerlendiriyorsunuz. Tiyatroya ilginiz olduğu için de sanırım, biraz performans sanatına da yönelmişsiniz.

N. Y.: Mutlaka öyle, evet. Tiyatro geçmişim çok kısa. Kolejde başladım. Amerikan Kız Koleji'nde başladım. Engin Cezzar ile oynadım. Ciddi bir tiyatro geçmişim yok. Asıl önemli olan, okulu bitirdiğim vakit, pantomim sanatını öğrenmiş olmam. Pantomim, daha da yakın aslında performansa. Ama bütün bunlar bir takım deneylerdi, ciddi girişimler değildi. Fakat tüm bu deneyimler bana, resmin dışındaki sanata açıldığım zaman, çok yararlı oldu. Çabuk ayrıldım tiyatrodan. Bana, çok da kısıtlı geldi bu işler. Ben de, çok da

kabiliyetli değildim açıkçası. Ama çok gençken, uzun süreler bale eğitimi aldım. Bunun da etkisi var. Yani, vücudumu kullanmayı öğrendim.

M. U.: Performans sanatı ve dans da birbiriyle bağlantılı alanlar. Performans olarak değerlendirilebilecek nasıl çalışmalar gerçekleştirdiniz?

N. Y.: Evet. Töreler diye bir performans çalışmam oldu. Bu, bir sanatçıyla ortak gerçekleştirdiğim bir işti. Benim grup çalışmalarım da oldu. Fakat ben, performansçı da değilim. Ben, bir hikaye aklıma geldiği vakit, ona en uygun teknoloji neyse onu kullanıyorum. Benim bir yerden bir yere geçme adetim var. Bu da Fransa'da o kadar sevilen bir olay değil. Onlar hep aynı şeyleri yapan sanatçılara daha güvenle bakıyorlar. Mesela, çadır yaptığım vakit, hep çadır yapacağım zannettiler.

M. U.: Biraz da kullandığınız ve sizin için önemli olan kavramlar üzerinde durmak istiyorum. Göçmenlik, göçerlik konularının sizin için önemli olduğunu okumuştum. Yurt dışında yaşayan Türk işçilerle ilgilenmişsiniz mesela. Onlar da göçmen. Toplumsal konulara eğiliyorsunuz. Bu noktada, sanatınızı, sosyolojik sanat diye adlandırabilir miyiz? Ben böyle bir çizgi seziniedim. Bu son çalışmanız da, kamu yararına bir çalışma. Bu konularla ilgili fikirlerinizi alabilir miyim? Göçmenlik konusuna ilginiz, sizin de bir göçmen oluşunuzla ilgili sanırım.

N. Y.: 1965'te ben de Fransa'ya göçtüm, ama bu istekli bir göçtü. Kısıtlandığım ve daha ileri gitmek istediğim için, son derece istekli bir göçtü. Altı sene çabaladım. Kolay değildi. Oradaki ilk büyük çalışmam da, bu çadır oldu. Ben, çadırlarda yaşayanları buldum Anadolu'da, baktım ki, her birinin bir ağabeyi, oğlu, kardeşi, Almanya'ya göç etmiş. Yani, büyük şehirlere gitmeden, hemen Almanya'ya gitmişler. Onların oturduğu yerler üzerine, banliyöler üzerine çalışmalar yapmaya başladım. Burada da, gecekondular üzerine çalışmalar yapmaya başladım. O da göçmenliğin bir parçası. Baktım ki, o zaman Türk işçileri birbirleriyle daha yakın olmaya başlıyor. Onlar, kendi içlerinde kapalıydılar. Oturdukları yerdeydiler ve dünyaya doğru açılamıyorlardı. Bu işçilerin karıları daha da

kapalı şekilde yaşıyorlardı. Dil bilmiyorlardı, hiçbir şekilde iletişim kuramıyorlardı. Onların üzerine eğildim. Meseia, "Başsız Kadın" da aslında yurtla ilgilidir. Kadının doğurduğu karın var orada. Çok değişik görünmesine rağmen, bütün işlerim arasında bir ilişki var. Göçmenlik konusu, 1974'de başladı. Onun yanı sıra, başka işler de yaptım, ama 1974'te başladı ve 1984'e kadar sürdü. Şimdi, bu sergide tekrar ele aldığım bir olaydır. Burada da göç var, köyden şehre göç ediyorlar.

M. U.: 1994 yılında, İstanbul'da gerçekleşen serginizle ilgili bir yorumda, mekansallığın sizin için çok önemli olduğu ifadesi yer alıyor. Birincisi, bu sergide farklı mekanları ele almış olmanız. İkincisi de, sergi mekanı, içinde çalışmış olduğunuz mekan sizin önemli. Siz, bir işi yapmadan önce, o mekanı önceden görüp, o işin üzerinde oynamalar yapıyor musunuz?

N. Y.: Çok fırsatı olmuyor, ama çok sevdiğim bir şey. Bir iki yerde yaptım. Her seferinde böyle bir imkan elime geçmiyor. Hem çok heyecan verici hem de çok zor bir şey.

M. U.: İstanbul'daki serginiz için, tarihsel mekanlarda sizi ne cezbetti?

N. Y.: O Chora Kilisesi çok önemli. Çünkü ben, on üç sene aradan sonra Türkiye'ye geldim. Orada, daha önce görmediğim üç piskoposun resimlerini görünce çok çarpıldım ve Maleviç'in haçları gözümün önüne geldi. Ardından tavandaki mozaikler tabii. Dünyanın en güzel mozaikleri... Ben artık bilgisayarla çalıştığım için, o mozaiklere başka bir gözle baktım. Bilgisayar imgesinin en küçük noktası gibi. Aynı şeyi yapmış birkaç asır evvel ustalar. O kareleri yan yana getirerek, bir imge meydana getirmişler. Maleviç'in teorik yazılarını okudum daha sonra. Bir takım sanat tarihçiler için Maleviç, bilgisayar sanatının ilk temellerini atan insan. Işığın, sanal ışık haline gelmesi, uzaya doğru resmin uzaması, bugünkü ışığın, Rembrant döneminin mum ışığıyla ilgisinin olmaması... Bütün bu teorik yazılarında, hakikaten, bilgisayar öncesi gibi. Maleviç, bu çağda olsaydı mutlaka büyük bilgisayar işleri yapardı. Gabo, kinetik heykelleriyle vs. ilk adımları atanlardan biri olarak görülüyor. Maleviç'in yazıları, o kilise, o haçlar, Maleviç'in haçları... Bazı haçları, yukarı

doğru inanılmaz bir biçimde genişliyor ve yok oluyor tuvalin içinde. Bir dördüncü boyut getiriyor ve kendisi de, artık dördüncü boyut çağını yaşıyoruz diyor. Yani, artık üç boyutlu değil dört boyutlu olacak bugünün resmi diyor. Bütün bunlar bir araya geldi ve bu iş çıktı. O eserin ilk adımı, yirmi dört tane resimdir. Çeşitlemede, papazların elbiselerinden yola çıktım. Bu sergide, önce o resimleri sergiledim. Sergi mekanında, bu çeşitlemelerden yola çıkıp, interaktif bir iş yapmak lazımdı. Onu da gerçekleştirdim.

M. U.: İnteraktivite o sergide başlıyor sizin için, değil mi? Bu konu sizin için ne kadar önemli?

N. Y.: İlk o sergide başladı ve emin olun, Chora Kilisesi'nden çıktı. Ben, bu konuya biraz değişik bakıyorum. Bir resim de interaktiftir diyor bazı sanatçılar. Bu doğru. Çünkü insan resme bakıyor, onun üzerinde etkisi oluyor, ona da etkileşim denebilir. Ben, daha teknik açıdan bakıyorum duruma, daha somut bakıyorum. Benim işlerimdeki interaktiflik de sınırlı. Yanından izleyici geçerken, vücut sıcaklığıyla değişen imgeler vs. var. Ben, kendi mekanımda kolay çalışabileceğim, yapabileceğim interaktiviteyi kullanıyorum. Benim kullandığım, belki birden bire etkileyen bir şey değil, ama insanları biraz da olsa işin içine katıyor. Bazıları, izleyiciyi tembelliğe iten bir interaktivite. Bense, izleyiciden ciddi bir çalışma bekliyorum.

M. U.: Bazı yazılarda, sizin kavramsal sanat yaptığınızdan bahsediliyor.

N. Y.: Bakın, yazı kullandığım için bazı işlerim kavramsal sanatın yanına yaklaşabilir. Ama ben kavramsal sanat yapmıyorum. Kavramsal sanatı, Amerika'da küçük bir grup başlatmıştır. Ben, daha çok sosyolojik, etnolojik, etnokritik bir sanat yapıyorum.

M. U.: Çalışmalarınızın feminist bir yanı olduğunu söyleyebilir miyiz?

N. Y.: Video ile çalışan kadın sanatçılar olarak, biz de 1970'lerde bazı durumlara karşı çıktık. Kadınların olmadığı bir sanat dünyası vardı. Buna karşı çıktık. Karşı çıkmalar çok

önemlidir grupların kuruluşunda. Fransa, Türkiye'den daha tutucudur. O dönemde, Fransa'da kadın sanatçı olmak zordu. Biz, çok savaş verdik, eylemler yaptık. Bugün, kadın sanatçılar, Fransa'da daha rahat çalışıyorsa, bizim verdiğimiz savaşın neticesindedir. Ama hala büyük sergilerde, çoğu sanatçı erkek. Ben de, aslında, çoğunlukla kadın sorunlarını ele alıyorum. Ama yabancı Türk işçileriyle çalıştığımda, hem erkeklerle hem kadınlarla söyleşi yapıyorum. Çünkü ikisi arasında pek bir fark yok. Aslında, ikisi de aynı darlığın içindeler. Kadınlar biraz daha zor durumdalar. Ama kadınlar hapishanesi üzerine bir çalışma yaptığım vakit, tabii ki feminist bir konu. Kadın ve hapiste. Büsbütün kapalı. Ve o hapishanenin içinde, evinde kapalı kadın, güncel işlerini tekrarlıyor. Bu, feminist ama aynı zamanda da politik. Bana da, kadınlar üzerine çalışan bir sanatçı olarak bakılabilir. Ama ben, politik bir feminizme inanıyorum. Bu işe, Marksist feminist bir açıyla bakıyorum. Kadınlar, benim işlerimde, çoğunlukla konuşup dertlerini anlatıyorlar. Ben, kadın dünyasıyla ilgili objeleri kullanarak sanat yapmıyorum. Ama onları konuşturuyorum.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 21 Şubat 2006

7. SELDA ASAL İLE SÖYLEŞİ

Meltem Uşar: "Cam Ev" adlı işiniz sınırlarla ilgili biraz sanırım, sınırları zorlamakla ilgili...

Selda Asal: Sınırları zorlamak... Daha çok var oluşçu bir bakış açısı var. "Cam Ev", önce Yapı Kredi'de sergilenmişti. Bir penceren dışarı çıkmaya çalışan bir kadın var. Dokuz projeksiyonlu bir iş olarak düşünülmüştü. Teknik problemlerden dolayı tek projeksiyonla gerçekleştirildi. Sonra, o proje, Almanya'da bir yere çağırıldı. Zaman aktıkça, projeler şekil değiştirmeye başladı. Başka şeyler de eklendi. O zaman "Me, Myself" diye başka bir iş daha eklendi. Oradaki, sınırların farklı bir şekilde yeniden tanımlanması... Yanda pencereden çıkamayan bir kız, onun tam karşısında onu, çerçevenin içerisinden izleyen üç tane aynı yüz. Birbirlerinin aynısı olan, ama farklı ifadelerle bakan yüzler. Burada, alter ego, süper ego ile ilgili durumlar söz konusu. Psikolojik katmanları olan bir sergiydi. Bir tanesi camla fiziki bir durum, çıkamazlık. Diğeri çerçeveyle sınırlandırılmış bir çıkamamazlık.

M. U. Altın yaldızlı çerçeveyle sınırlandırılmış, öyle değil mi?

S. A.: Evet, altın çerçeve. Her sergide, kişisel hayatınızın nesnelerini oraya taşıyorsunuz. Ne anlama gelebileceğini her zaman çok düşünmüyorsunuz. Ama aradan birkaç sene geçince, kendi fiziki parçalarınızın oraya taşındığını görüyorsunuz. Çalışmamda, ses kullandım, anlaşılmaz sesler. Sesleri daha da üst üste koyarak, daha da okunamaz ve kapalı kıldım. Aslında sergi, sınırları kapalı, kendini ele vermeyen bir sergiydi. Ses, projeksiyon... Hepsi birbirini destekler biçimdeydi.

M. U.: Altın yaldızlı çerçeve deyince ve orada bir kadın imajı görünce, insanın aklına ister istemez kadın kimliği konusu geliyor. Kadın için sınırları belirlenmiş bir yaşam... Kadın onun dışına çıkamıyor.

S. A.: Ben bu işi oradan kurmadım, daha subjektif değerler üzerinden yol aldım. O çerçeve, biraz benim kendi çıktığım yere ait bir sembol. Orada, biraz daha parçalanmış kişilikler üzerine bir iş var. Bir kimlik parçalanması gibi. Kendisini izleyen öteki kendi...

M. U.: Ben ve öteki, ama öteki de aslında kendisi... Bölünmüş kimlikler var gibi sanki.

S. A.: Öyle, evet. Tamamen öyle. Bölünmüş kimlikler üzerine kurulmuş bir işti, ama tabii ki, işler ortaya konduğu zaman sizden çıkar ve başkalarının da yorumları eklenir. Türkiye coğrafyasında gösterildiği zaman belki böyle yorumlanabilir. Türkiye coğrafyası dışında olduğunda da, böyle bir takım sorular geldi bana.

M. U.: "Me, Myself"te kişinin kendi kendine yabancılaşması söz konusu olabilir mi? Bölünmüş bir kimlik var. Kendisini de dışarıdan izleme durumu var.

S. A.: Evet, var.

M. U.: "Cam Ev"deki kadının sıkışmışlığı durumu üzerinde duralım biraz. Özellikle mi bir kadın figürü kullanmayı tercih ediyorsunuz burada. Bir kadına çizilmiş bir alan var sanki.

S. A.: Daha çok kadınlar, evet. Erkeklerle çalıştığım son dönem işlerim oldu. "Cam Ev", dokuz tane filmden oluşuyor ve dokuz tane olduğunda çok manalı. Çünkü dokuz farklı film de, insana ait, çıkmaya ait farklı durumları gösteriyor. Bir tanesi pencereyi itmeye çalışıyor, diğeri yardım istiyor, diğeri durup bakıyor, çaba sarf etmiyor, birisi artık çabalamaktan yorulmuş. Biri dışarıyı işaret ediyor, diğeri ağlıyor. İnsanlara ait farklı duygu durumlarını ortaya koyuyor. Ama hepsi aynı kız üzerinden anlatılıyor. Böyle minimal bir ifade var.

M. U.: Ama hiçbiri başaramıyor sonuçta o camı kırıp çıkmayı değil mi?

S. A.: Hayır, sadece çabalıyor. Hep camın arkasında.

M. U.: Ses, işlerinizde ne kadar önemli?

S. A.: Sesin işe üçüncü bir boyut kattığını düşünüyorum. Sesler olmadan bazı enstalasyonlar oturmaz diye düşünüyorum. Baden Baden'deki enstalasyonda öyle mesela. Okunaklı kılıyor işi sesler.

Görüşme Yeri ve Tarihi: İstanbul, 27 Şubat 2006

8. ŞENER ÖZMEN (İNTERNET SÖYLEŞİSİ)

Meltem Uşar: 2004 tarihli "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet" adlı videonuzla ilgili olarak rastladığım iki yazıda, bu videonun politik ve düşsel bir durumun eleştirisini taşıdığı ve bir anda "dışlanma"nın alanına dönüştüğü yazıyor. Ayrıca bir sergi haberinde de etnik köken meselesine değindiğiniz yazıyordu. Bu konularda konuşabilir miyiz? Bu ifadeler doğru ifadeler midir?

Şener Özmen: "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet", yine Diyarbakır'dan bir güncel sanatçı ve yol arkadaşım Cengiz Tekin'le ortak yaptığımız bir video çalışması. Çalışmayla ilgili, kendi okumamı yapmadan önce, küratöryel okumaları sıralamak istiyorum. Bu çalışma ilk olarak, küratörlüğünü Ali Akay ve eş küratörlüğünü Dimitri Konstantinidis'in yaptığı, Unheimlich/Tekinsiz (Apollonia, Strasbourg, 2005) sergisinde izleyici karşısına çıktı. Sergi, Fransız sanatçılarla ortak bir sergiydi ve Fransızların katılımı (sergideki işleri bağlamında), gerçekten çok kötüydü. Sergiyle ilgili ayrıntılı bilgi için, **PLATO** dergisinin 2. sayısına bakabilirsiniz. Bu sayıda Ali Akay, Unheimlich/Tekinsiz sergisinin başlangıç ve gelişim sürecini anlatmakta (Unheimlich/Tekinsiz, Ali Akay, s. 76–81). Ali Akay şunları söylüyor: "...Şener Özmen ve Cengiz Tekin'in çalışmasına baktığım zaman, demin de söylemiş olduğum gibi, Courbet'nin bir tablosundan canlanan ve birdenbire Courbet'nin realizmi, Courbet'nin devrimciliği, Paris Komünü'ne katılması, realist resimler yapmasıyla, Türkiye'nin güneydoğu meselesinin ne şekilde güncelleştiğini görmek gayet açık. Çünkü realist ve terörist kavramları, ironik bir şekilde, bu çalışmada gündeme geliyor. Bir toprağa ait olanlarla, oraya dışarıdan gelen biri arasındaki büyü kavgayı, bize ironik bir şekilde gösteriyor bu sanatçılar. Belki biraz daha farklı, sonra bu konu üzerinde konuşabiliriz. Ama şunu söyleyeyim: Doğu-Batı ekseni, Doğu-Batı çelişkisi, Türkiye'nin Doğu-Batı ilişkisiyle birlikte yansıyor bu video çalışmasına."

PLATO'nun ilk sayısında ise, Strasbourg, Apollonia'daki sergi ile ilgili olarak, Defne Gürsoy'un, Ali Akay'la gerçekleştirdiği bir söyleşi var: Unheimlich-Etrangeté en Soi (s.92–99). Ali Akay, Defne Gürsoy'un; "Sergide yer alan Türk sanatçıların tümü daha önce

birlikte çalıştığınız kişiler. Aksanat'ta düzenlemiş olduğunuz çeşitli sergilere katılan bu sanatçılar hakkında konuşmak ister misiniz?" sorusuna, şöyle yanıt vermekte: " Cengiz ve Şener de, benim, Diyarbakır'da yapmış olduğum 'Dilin Gücü' adlı iki sergide var, biri 2003 Aralığında, diğeri 2004 Martında. (Dilin Gücü–II sergisinde, ben sanatçı olarak yer almıyorum. Serginin asistan küratörüyüm. Yanlış bilgi. ŞÖ). Cengiz aslında Şener'in beraber çalışmış olduğu bir sanatçı. Daha önce, Erkan Özdilek'le (Özgen olacak, ŞÖ) birlikte bir iş yapmıştı. İstanbul Modern'de gösterilen "Tate Modern'i arayan Don Kişot" çalışmasında. Şener hep ortak işler yapıyor. Hayalet Çizgi'de de Ahmet Öğüt ile çalışmıştı."

"... Şener ve Cengiz'in çalışmasında yine bir temellük çalışması var, diğerlerinde olduğu gibi; çünkü Courbet'nin bir tablosundan yola çıkıyorlar ve bunları canlandırmaya başlıyorlar. Bir tür kımıldamayan bir resimden canlanan bir film ortaya koyuyor. Dolayısıyla, burada bir parodi var. Kendi bulunduğu topraklarla alakalı bir hikaye çıkarıyorlar ve orada Courbet'nin realist oluşu, zamanındaki o sol gelenekle olan alakasını, Diyarbakır ya da Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu topraklarında yaşayan halkın realizmi ile ilişkiye sokuyorlar ve bu kurulan ilişki de, ironik bir şekilde, köylüleri birer burjuva gibi gösterip, onları kovalayan bir deli ressam figürü veriyor bize. Siyasi boyutu, daha kolektif bir şekilde Güneydoğu sorununu bize getiriyor, diğerlerine göre daha psikolojik ve felsefi bir bakışı var."

Sergi katalogunda ise (Tekinsiz /Unheimlich, 15 Eylül-23 Ekim 2005, Akbank Sanat, Şener Özmen, Cengiz Tekin, The Meeting or Bonjour Monsieur Corbet, 2004, video, 3'15): "Şener Özmen ve Cengiz Tekin, Courbet'nin bir tablosunda, sanatçının kendisinin, köylüler ve bir köpeğin bulunduğu bir görüntüden yola çıkıyorlar. Derken, tabloya canlı kişiler giriyor: Sanatçılardan birisinin kendisi Courbet'nin tablosundaki görüntüde yer alıyor. Courbet, aristokratlar ve sanatçının o bölgede dolaşmaya hakkı olmadığını söyleyen köylüler arasında bir tartışma başlıyor. Küfürler ve ihbarlar birbirini izliyor. Courbet öfkeleniyor, küfürleşmeler devam ediyor. Köpek bir tekme yiyor. Courbet, eğilip yerden bir taş alıyor ve ötekilere fırlatıyor, resim malzemelerini yüklenip, kovalamaya başlıyor onları.

Olanaksızın bu gösteriminin gerçeküstü bir yanı var, ama politik ve düşsel durumun bir eleştirisine dönüşüyor. Bu yer, tuhaf bir biçimde, dışlamanın alanına dönüşüyor. Bu çalışma, Unheimlich kavramına ve Freud'un Sürrealistler tarafından bu kadar önemle ele alınmasına gönderme yapıyor gibi, çünkü Bunuel'in filmindeki gözün yarılması veya tablodan çıkan bir figürün gerçek dünyaya dönüşmesi gibi, burada da tablonun figürleri can kazanıyorlar ve konuşmaya başlıyorlar. İroni, gerçek bir politikaya dönüşüyor. Tuhaf bir şekilde konuşmaya, gözlerimizi ovuşturmaya kalkıyoruz. Komik olduğu kadar bir o kadar da tuhaf bir yaklaşım bu. "

Şimdi, sorunuzu tekrarlıyorum: "2004 tarihli videonuz "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet" adlı videonuzla ilgili olarak rastladığım iki yazıda, bu videonun politik ve düşsel bir durumun eleştirisini taşıdığı ve bir anda "dışlanma"nın alanına dönüştüğü yazıyor. Ayrıca, bir sergi haberinde de, etnik köken meselesine değindiğiniz yazıyordu. Bu konularda konuşabilir miyiz? Bu ifadeler doğru ifadeler midir?" "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet", "politik ve düşsel bir durumun eleştirisi" değildir. Dışlanma yoktur. Alan, benim üzerinde yaşadığım topraklardır ve zaten tüm çalışmalarım, belirli bir toprağa gönderme yapmakta, belirli bir toprağa işaret etmektedir. Teritoryal işler diyebilirim. Etnik köken meselesine gelince, etnik kökler ve kökenler konusunda Balkan sanatçılardan daha sert bir duruşa sahip olduğumuzu (elbette, burada, Diyarbakır'da yaşayan ve üreten sanatçılardan söz ediyorum) sanmıyorum. Bunun nedenleri var. Internationality, Merkez'le ilişkiler vs. Sanat Dünyamız'ın 95 ve 96. sayılarında yazdım. Siyahi'ye yazdım. Bu durumu açıklamaya çalıştım. Başkaları, benimle veyahut benimle birlikte yola çıkan diğer sanatçılarla, yaşadığım topraklardaki güncel sanat üretimiyle ilgili fantastik şeyler yazmadan, ben yazdım. Bu bağlamda, Diyarbakır'daki güncel sanat üretimiyle ilgili kim ne yazmış ise, bu metinlerden destek almıştır. Bunu kesin bir dille söylüyorum. Bir eleştiri yaptığım doğru. Var olan, sürüp gitmekte olan veyahut mevcut politik-toplumsal durum eleştirisi yaptığımı, bununla da yetinmeyip, anti-kolonyalist bir cepheden iş ürettiğimi ve bu gidimli düşünceler ve çalışmalarla, boğazımı sıkan her şeyi eleştirdiğimi biliyorum. Elbette, muhafazakar olarak adlandırdığım ve gerçekte ırkçı-milliyetçi çağdaş sanat düzeneklerini topa tuttuğumu da biliyorum. "The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet"

çalışmasında, belirli bir yapıyı sanat için değiştirmeye çalışan, bu ulvi görev için Doğu'ya gelmiş biri var. Ona karşı savaşmak istedim. Onu taşlamak, kovmak, kafasını yarmak istedim. Hepsi bu.

M. U.: Sosyolojik sanat yaptığınız söylenebilir mi? Bu konudaki fikirlerinizi alabilir miyim?

Ş. Ö.: Bunu söylemiştim. Bu işi, sosyologlardan, sosyal-antropologlardan daha dürüstçe yaptığımı. 90 sonrası keşif politikalarının dayandığı iki temel disiplindir bu. Daha basitçe; Diyarbakır'a 90 sonrasında yolu düşen her küratör, sanatçı, yazar, sanat tarihçisi, ressam, birer sosyolog ve antropolog olarak hareket etmişlerdir. Bu iğrenç bir şey! Yok ama ben "sosyolojik sanat" yapmadığımı gayet iyi biliyorum. Nedir sosyolojik sanat? Toplumla ilgili bir şeyler yapan, topluma, toplumsal yapıya göndermelerde bulunan sanat mı? Eğer buysa, hayır! Bir dönemin Toplumcu Gerçekçileri geldi aklıma. Sanatı toplumun hizmetinde gören, toplumu ileriye götürmeye gayret eden, aşırı pozitivist bir anlayış. Bu anlayışın geldiği nokta, milliyetçilik olmuştur maalesef. Bakınız Bedri Baykam, Mehmet Güleryüz vs. Sorunlu arazilerde, kurak topraklarda güncel sanat yapıyorum. Tüm amacım, sanat yaparak, toplumda yeni soluk boruları açmak. Nefes darlığından şikayetçi her topluma, yol göstermeden, onlara bu illetten nasıl kurtulacaklarını söylemeden, refakat etmek.

M. U.: Bazı yazılarda da, sizin kimlik konusunda işler ortaya koyduğunuz söyleniyordu. Ben de, belki bu okumaların da etkisinde kalarak, işlerinizi izlediğimde böyle bir durum sezinledim. Bu konudaki yaklaşımınızı alabilir miyim?

Ş. Ö.: Benim "kimlik" üzerine işler yaptığımı yazan sanat eleştirmenleri, küratörler, akli dengesi yerinde olmayan kişilerdir. Kimlik sorunu yaşamadım. Farklı bir etnik kökene sahip olsam da, bunu yaşamadım. Bu türden bir okuma, Şener Özmen'in üretimlerini salt "kimlik" sorununa indirgemeye çalışmaktadır. Yanlı ve sistemlidir.

M. U.: Tate Modern Yolu adlı çalışmanızdan bahsedebilir miyiz? Burada, yaşamakta olduğunuz coğrafya ile merkez olarak kabul edilen bir yer arasında bağlantı kurmaya çalıştığınızdan söz edebilir miyiz? (Merkez-Periferi meselesi). Bunların yanı sıra "kültür" kavramı da devreye giriyor mu?

Ş. Ö.: Merkez-Periferi sorunsalını, ilk üretimlerimde kullanmıştım. 90'ların ikinci çeyreği, benim bu iki kavram üzerinde işler yaptığım dönemlerdir. Plastik-Anlatılar'ım (Şizo-Defter, Tracey Emin'in Öyküsü, Sanatçının Üç Gün Önceki Sağduyusu ve Manifesta Cinayetleri), merkezin çekiciliğini baştan kabul etmiş bir noktadan başlamışlardır. Ancak, 2000'lere doğru cazibenin yurdu da, seviyesi de değişti. Bu anlamda, Tate Modern Yolu, en kaba anlamıyla, arzu nesnesinin yer değiştirmesiyle ilintilidir. Soruyorsunuz: "Burada, yaşamakta olduğunuz coğrafya ile merkez olarak kabul edilen bir yer arasında bağlantı kurmaya çalıştığınızdan söz edebilir miyiz?" Hayır, bağlantıyı onlar kurdu. Bense, kurtulmaya çalışıyorum.

M. U.: "Bizim Köy" adlı çalışmanızla ilgili herhangi bir yazı bulamadım. Ancak bu çalışmanızı izleme fırsatı buldum. Bu işinizle ilgili bilgi alabilir miyim? Bu işinizin de sosyolojik bir boyutu olduğunu sezinledim. Burada yoksulluk, şiddet, savaş gibi birçok konuya değindiğiniz izlenimini edindim. Çocukların söylediği şarkının sözlerinden bunlar anlaşılıyordu. Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Ş. Ö.: Post-travmatik bir çalışma ve tamamen ideolojik. Şarkının sözleri oldukça masumane. Bir çocuk şarkısı. Kızlar playback yapıyor. Ancak sahneler ve zaman ilerledikçe, şiddete maruz kalmış olduklarını görüyoruz. Yoksulluk mu? Asla! Bunu Fikret Atay yapar... Halka ekmek dağıtanla ve bu dağıtımda ortaya çıkan görüntülerle işim olmaz benim. Elbette, savaş, hem de tüm çirkinliğiyle...

M. U.: "Çıkış" adlı işinizden bahsedebilir miyiz? Bu işinizle ilgili olarak gördüğüm tek cümle "1975 Diyarbakır-Lice depreminde 2 yaşındayken göçük altında kalan Hikmet

Uçaman'ın performansı" idi. Bu işinizi bir performans videosu olarak mı nitelendirmeliyiz bu durumda?

Ş. Ö.: Hayır, performans videosu değil. Politik bir depremden söz ediyorum. Göçük altında kalmış milyonlardan belki de. Bireyden ve onun asla özgürleşemeyeceğinden. Dikkat ettiysen, oradaki genç adam sürekli çıkmaya çalışıyor. Ama çıkış yok.

M. U.: Sonuç olarak, videolarınızda genel olarak neleri sorunsallaştırıyorsunuz? Yaşadığınız bölge ve kimliğiniz bunları ne derece etkiliyor?

Ş. Ö.: Sürekli kendimi, bir birey olarak kendimi, sanatçı etiketi verilmiş biri olarak hem sanatımı, hem kendimi, yanımdakileri, sırtımdakileri, hayatı... Yaşadığım coğrafyanın sanatıma kaba bir etkisi yok, direkt bir etkiden de söz etmem mümkün değil. Kimliğe gelince, buna zaten değindim.

M. U.: Son dönemde yeni video çalışmalarınız var mı? Bunlarda hangi konuların üzerine eğiliyorsunuz?

Ş. Ö.: Hayır yok! Artık yapmayacağım. Video yerine, sinema. 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki "İstanbul Guide" adlı kitap-projemden sonra gösteri dünyası için hiçbir şey yapmadım.

Tarih: 14 Mart 2006

EK-2

SANATÇI DOSYALARINDAN METİNLER

1. SEMAZEN

Semazen is the the name given to the whirling dervishes in Sufi tradition. The direct translation of the term is "space dancer." I decided to create such a piece while working on 3D models. The software reminded me not only of the semah's constant revolve but also of the tides between the inner and outer self.

In the animation we see the model of myself viewed from the outside and the inside of the head. This occurs in a constant loop, but the loop is unified with a continous bilingual count to 41. The number has a special meaning in the Sufi tradition. During zikir which is a way of meditation one is supposed to repeat the name of Allah 41 times.

In the animation, the white collar sufi reminds us a tradition but continuious to perform in its own way. With his relation to technology and everyday life he reminds us that mysticism can be found any where and in any form and even today.

Genco Gülan

2. SANATÇININ NELİĞİ...

Yeni ve yeni-sonrası tanımlar, tartışmalar ve analizler genelde şunu ortaya koymaktadırlar: Eskilerle yeniler arasındaki tartışma, geçmiş sanat ürünleri ile kopuş süreci hep sanat ürünlerinden çok sanatçının kimliği, yaşam biçemi üzerine kuruimuştur. Referanslar hep sanatçının kimliği üzerinden verilmiştir.

"Sanatçının Neliği" adlı çalışma da temelde böylesi bir gerçekliğin tartışma ortamında kendi sanat sürecini yeniden yaratan, sanatçının başkaları tarafından sözü edilen 'kendisini' şimdi-burada olma durumuna getiren bir denemdir. Örneğin Empresyonist bir sanatçıdan söz edilirken salona yansıtılan video projeksiyon ile otoportesi dolaştırılmakta kimi zaman sahnede kimi zaman da seyirciklerin üzerine ya da bir duvara gelmektedir. Sanatçının kimliği baskın çıkmaktadır. Bu da tıpkı Aristo'nun mükemmellik ve ilerleme fikrine benzer bir durum yaratmaktadır. Mutlak sayılan ve zamanı içermeyen bir farkındalık fikrine karşı, belirli bir şimdi-burada olma durumu yaratılmaktadır.

Hepimizin, herkesin sorguladığı temelde sanatçının neliği değil midir?

Muammer Bozkurt

3. ANTİK KADIN

Malzemesi yalnızca beden olan; bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlidir performanslar. Yalnızca eylem olmaktan öte heykel, dans, sosyoloji, antropoloji ve psikanaliz gibi farklı alanlarla karşılaşır. Günümüzde performans sanatındaki temel eğilimlerin oluşmasına kaynaklık eden deneyimlerin ortaya çıkışının bir rastlantı olmadığı, günümüz audio-visual teknolojisindeki gelişimin daha o yıllarda başladığını; kimlik algısının, temelde kadın bedeni üzerinden pek çok deneyimlerle 'aşıldığını' söyleyebiliriz.

"Antik kadın" adlı çalışmada, kadının kimliğinden "bedene yolculuk" olarak tanımlanan şey şu soruları da içinde taşıyarak sanatın tarihinden referans alıyor:

Karşılaşılan beden /kadın…
Arada kalmak..
Beklemek…
Eşikte durmak
Sorgulamak
Düşlemek/aramak

Bu noktada tıpkı geçmiş dönemin madonnaları gibi, kadın bedenini kusursuzlaştırma çabasının tersi bir durumda yeniden ortaya çıkış gibidir.
Hem Leonardo'nun geometrikleştirdiği beden hem de onun tam karşısında duruşun ardında salt cinsiyete doğru bir yönelimdir…

Muammer Bozkurt

4. KISA/KESKİN- HÜLYA KÜPÇÜOĞLU VE GÜLSEN BAL SÖYLEŞİSİ

Hülya Küpçüoğlu; Güncel Türk sanatçılarının da yer aldığı **Kısa/Keskin** adlı uluslararası video ve performans gösterileri Londra'nın güncel sanat mekanlarından **Galeri 291**'de gerçekleştiriliyor. Öncelikle serginin oluşum aşamalarından bahseder misiniz?

Gülsen Bal; canlı ve dijital programlara ev sahipliği yapan ve eskiden bir kilise olan Galeri 291'in devasa neo-gotik binası aslında büyük boyutlu videolar, video projeksiyonlar ve performans gösterileri için çok ideal bir mekan. Hatırlayacağınız gibi geçtiğimiz Ağustos ayında Londra Bienali çerçevesinde 'Gözaltı (Surveillance)' video enstalasyon çalışmamla Galeri 291'de 'London Biennale Live' etkinliğine yer almıştım ve bunun sonrasında Galeri 291 geleneksel olarak sürdürdüğü video sergilerine yeni bir halka ekleme talebiyle gelerek benden yeni bir sergi yapmamı istediler.

İçinde bulunduğumuz çağdaş kültürde baştan çıkartıcı imaj cazibesinin hakimiyeti söz konusu ve imge dünyasının doğası özellikle son zamanlardaki dijital görüntüleme tekniklerinin gelişmesiyle bir hayli değişti. Baudrillard'ın belirttiği gibi, gerçek imgenin yerini 'temsil (asıl olmayan kopya)' diye nitelediğimiz nosyonun koşulları alıyor. Böylece 'gerçeğin' yansıması diye başladığımız imgenin ifade edilme konumu olarak geriye dönmesi ve sanatçının 'gerçeği' bize göstermek istediği gibi dile getirmesi süreci başlıyor. Bu süreç içersinde de, zaman ve mekan arasındaki klasik ilişkiyi 'aza indirgenmiş görüntü gücüne yönelen video' çalışmalarla yeniden yoğurarak Londra'nın değişken ve çok kültürlü yapısı içinde kültürel ve deneysel formların ortaya çıkmasına zemin oluşturma kaygısı ön plana çıktı.

H.K.; Sergide yer alan sanatçıları seçerken aza indirgenmiş görüntü gücüne yönelen videoların önem kazandığını söyleyebilir miyiz?

G.B.; Kısa/Keskin'de yer alan çalışmalar; genel olarak video sanatında ortak bir görüntü üslubuna dönüşen bir birimin saptanmış ya da kurgulanmış özel bir durumun "tek bir

vurgu" olarak seçilerek birleştiği noktayı oluşturuyor. Göç, kültürel dönüşüm, kimlik, öteki, sınırlar gibi globalleşme sürecinin başat temaları arasında yer alan toplumsal öğeleri irdeleyen video ve performans gösterileri, bu neo-gotik galeri mimari içinde farklı bir dili yaratmayı amaçladı.

Günlük hayatımızın değişmez tekrarlarla dolu olmasından ötürü keskin bir nihilizmin içindeyken bile ilk varoluşun bütün şekillerini tekrardan üretecek bir geleceği bekleriz. Öte yandan medya dünyası, toplumsal varoluşu görünür hale getirirken aynı zamanda onun tüketiminin maddileşmesi noktasında tek karşıt gerçeklik olma eğilimindedir. Böyle bir dünyanın cazip tarafı 'gerçekliğin' tehdit edici yanlarından sakınmayı da mümkün kılar. Bu noktada kültür, kaybedilmiş birliğin arandığı yerdir ve birlik arayışında, ayrı bir alan olarak kendini yadsımak zorundadır. Her imaj dünyanın gerçekliğinden bir şeyleri alıp götürürken; her bir imajda bir şeyler kaybolmalıdır. Zannederim ancak bu noktada geleceğin tüketilmesi kırılabilir.

H.K; Sanatçıların sergideki çalışmaları genel bir başlık altında toplansa da kendi içlerinde ayrıldıkları yerler var. Sergideki çalışmalardan bahseder misiniz?

G.B.; Sergide **"İçten Dışa Bakış"** isimli çalışmamda 'sen bana hiçbir zaman benim seni gördüğüm yerden bakmıyorsun'a atıfta bulunarak yansımalı bir geçişi, 'ötekinin' sesiyle, gerçekliğin geçmişinini yeniden canlandırmayı amaçladım. **Elena Cologni'nin "In Silico"** performans çalışması ise sanatçının kendi fiziki çevresiyle kurduğu ilişkilerden hareket ederken, **"İsimsiz İnsanlar"** adlı videosunda, halen internet ortamında sürdürülen **"Parallel Lives"** sergisinin küratörü olan **İgor Baskin**, gecenin karanlığında bir çöplükte yiyecek arayan ve kendi kendine konuşan evsiz barksız bir insanın dramını gözler önüne sermeye çalışıyor. Everest tepesine tarihsel bir yolculuk üzerine kurgulanmış **"Chasing Dragons"** adlı video çalışmasının yanı sıra Servet Koçyiğit, "Serbest Traş" adlı çalışmasında bir çelik fabrikasının ortasına kurulmuş açık-hava berber dükkanını gösteriyor. **Londra Bienali** kurucusu **David Medalia "Altın Tarlası"** adlı performansı **Shoe Taylor Guinness'**le birlikte sundular.

Diğer bir ilginç çalışma ise **Ferhat Özgür**'ün "10.Yıl Marşı" adlı çalışması. Klibinde yürüyen ayakları hep ağır çekimde görmekteyiz. İngilizce çevirisiyle alt yazılı olarak sunulan videonun fonunda ise yürüyen ayaklarla çelişkili olarak 10.Yıl Marşı'nın ritmik temposunu duyuyoruz. Böylece Türk ulusunun çağdaşlaşma yolunda ulaştığı yeni noktaları vurgulayan ve umutlu bir gelecek vaad eden marştaki coşkunun tersine, seksen yıl sonra nakarat aracılığıyla eleştirel bir biçimde bugünkü ilerlemenin hiç de marşın önerdiği ritme uygun düşmemiş olduğunu duyumsuyoruz. "Personal Cinema" sergisinin küratörü **Ilias Marmaras**'ın "Göç" adlı çalışması, video oyunları kurgularına dayalı iki klip görüntüsünün eş zamanlı projeksiyonlarına dayanıyor. İnsansız ve tamamen düşsel topraklarda kimlik ve rollerin nihai bir karışımı olduğu varsayılan bir eskatolojik bu metaforda, gölgeler ve oyuncular arasında süregelen Platonvari diyaloglar, çağdaş politik felsefi analizleri ve onun gösterişçi yetersizliğini ifşa ediyor.

Canan Şenol'un "Bebek Evi" adlı çalışmasında çağdaş kapitalist toplumdaki roi dağılımlarının ironik yüzü bir çocuğun gözünden sunuluyor. Sanatçının "Çeşme" adlı diğer çalışması ise beden sıvıları, bereket, beslenme kavramlarını irdeliyor ve sonuçta tüm bunlar estetik bir görüntü olarak izleyiciye sunuluyor.

H.K.; 1990'lı yıllarda video-art yapan sanatçıların 1980'li yıllara göre daha sade ya da kısa imajları kullanmayı tercih ettikleri söylenebilir mi?

G.B.; Günümüz sanat üretiminde dijital teknik kullanımı giderek ön plana çıktı. Ama son derece kolaymış gibi gözüken sanat imgelerini sorgulamanın zor olduğuyla, teknolojik imgelerle oluşturulan görüntülerin tüketim alanında ki yıkımlarının çelişkili yapısının örtüştüğü açığa çıkmakta ...

Fotoğrafik kayıt gibi bir olayın video kaydı da geçmişi her zamanki gibi korumaz. Halbuki canlı yayının gerçeğe ait bir problemi yoktur, buna rağmen çekimden dolayı ani geçen yansımalar serisi olarak görülebilir. Sorun belki de izleyicinin, ikisi arasındaki farkı fark

edemediğinde ortaya çıkar. 'Gerçeğin canlı yansıması' gerçeği kopya yapan ve ondan ayrılan 'gerçeğin geçmiş yansıması ' ile değiştirilebilir.

Kurguyu bildiren ve ikili düşünmenin mantığını rahatsız eden postmodernizmin bir başka özelliğini 'gerçek' dünyada ve sanal varoluşta insan ve sosyal varlık arasındaki kritik sınır noktasıdır. Bu çevrede insan konusu, dünyalarla boyutlar arasında gidip gelmelere maruz bırakılır. Yani gerçek zaman ve mekan koordinatlarında varoluş reddedilir. Bazı yönleriyle delice 'varlığını' göz önünde bulundurduğumuz sanal dünyalar arasındaki bir nokta, maddi dünyada konumu olan insan yaşamıyla maddi dünyanın ötesinde tasarlanan varlığın fikri arasındaki uzaklığın içinde konumlandırılarak somutlandırılır. Kısmı gerçek ve kısmı uydurma olarak siber-mekan konumu, gerçek uzayda varolan madde ve illüzyonun bir çeşidine ait sanal uzaylarda ortaya çıkartılan bilincin kendisini ve gerçek fiziksel varlığını düşünmesi arasındaki farklılıkları belirsizleştirir...

H.K; Serginin bunun gibi bir olguyu saptama ve gösterme yönünde bir çabası var mı?

G.B.; 'Kısa/Keskin' bir kavram aracılığıyla mekansal ve zamansal olarak geçici kopuşların belli bir noktada toplanması ve ortak bir kimlik oluşturması üzerine kurulu. Sosyolojik ve topolojik yerleşimlerin çeşitliliğiyle olası çoğulcu görünümlerden görsel bir metafor oluşturmak ve 'öteki'ne katılma süreci ile bu süreçte kimliğin belirleyici sınırlarını genişletmek serginin ana hedefini oluşturuyor. Bu bağlamda sergide yer alan yapıtların ortak özelliği, görülebilir ve görülemez, hissedilebilir ve hissedilemez kayıpların 'gerçeklik' algımızı nasıl değiştirdiği sorusu yönünde birleşti.

H.K; Son olarak eklemek istediğiniz bir şey var mı?

G.B.; Sanat izleyicisine referans oluşturması aracılığıyla 'gerçek' dünyaya referans oluşturur. Daha önce değindiğim gibi; ifade eden ifade edilenden değişik bir doğaya sahiptir, kendisini hakikatten soyutlar, bu yüzden kendini temsil eden konumuna gelir. Belki de bahsettiğimiz sanat bizi gerçeğin yanıltmasını ortaya çıkaran hakiki dünyaya

referans oluşturur yada bizi kandırma yolunu seçerek yanılsamanın gücünü ortaya çıkarır. İhtimal doğrultusunda, bu bahsettiğimiz sanat bizi cesaretlendirip, ifade etme konumundan gerçeğe dönerek, yanıltmanın doğasını ortaya çıkartmaktır; böylece hakikatin ne olmadığını öne sürerek hakikati tanımlar.

5. GÖÇMEN YANSIMALAR

'Göçmen Yansımalar" sergisi farklı kültürel alt yapılardan gelen 10 sanatçının site-specific ve enstalasyon çalışmalarla katıldığı, organizatörlüğü ve kuratörlüğü Gülsen Bal tarafından yapılan, ULUSLARARASI BANDIRMA KUŞCENNETİ KÜLTÜR VE TURİZM FESTİVALİ çerçevesinde oluşturulmuş bir grup sergisidir. 5 - 12 Haziran 2002 tarihleri arasında olacak. Sergiye: Gülsen Bal, Elena Cologni, Selçuk Gürışık, Michalis Kokkoliadis, Charles Kriel, Soheila Namini, Denizhan Özer, Ferhat Özgür, Peter Towse, Bora Türkkan katılıyorlar. Bu sergi, göçer, göçmenlik ve hibrit konularını sorgulayacak olan bir grup sergisidir. Bu sergide, kültürel mekansızlığın parametrelerini 'kimlik' ve 'farklılığın' sınırlarını zorlama sorunsalı içersinde, insanları geçici olarak birbirinden ayıran kültürel değişikliklerin portresini ortaya çıkartmaya çalışıcaklar. Bunu, fiziksel ve sosyal mekanların çeşitliliği aracılığıyla görünen ve görünmeyen ilişkiler ağının etkisiyle güçlendirmeye amaçlıyorlar.

Festivalin temasına paralel olarak bu sergi; konu olarak doğayı, kişi ve toplulukların göçünü, hissedilir ve hissedilemez fiziksel ve sosyal kayıpları, yeniden şekillendirilmiş gerçek olguları ve olası yeniden yapılanmayı yansıtmaktadır. "Göçmen Yansımalar" kapsamı içerisinde on sanatçıdan oluşan bu gurup, doğdukları topraklardan periyodik olarak kopmalarıyla birbirlerine bağlıdırlar. Tema olarak kentsel görünüm ve ifade edilen kaygı büyük oranda insan olduğundan, olaya çok dikkatli baktığımızda Bandırma'nın festivalinin içeriği ve kendi doğasıyla benzerliklerini görebiliriz.

Bu sergi benzer temayı içeren ve üç değişik başkentte, ve en son Nisan 2002'de Ankara'da açılan aynı küratörün diğer sergilerinin bir devamıdır.

6. BANDIRMA'DA GÜNCEL SANAT: 'GÖÇMEN YANSIMALAR'

Bu yıl on beşincisi düzenlenen Uluslararası Bandırma Kuşcenneti Kültür ve Turizm Festivali ilginç bir güncel sanat sergisine ev sahipliği yaptı. İzleyici katılımının yoğun olduğu video, enstalasyon ve fotoğraf gibi farklı görsel dillerin yer aldığı "**Göçmen Yansımalar**" adlı uluslar arası bu güncel sanat etkinliğinin küratörlüğünü aynı zamanda katılımcı sanatçı da olan **Gülsen Bal** üstlendi. 5-12 Haziran 2002 tarihleri arasında Eski Tekel Deposu'nda gerçekleştirilen bu sergiye Türkiye, İtalya, Amerika, İngiltere, İran ve Yunanistan'dan on sanatçı, mekana özgü (site-specific) ve yerleştirme (installation) çalışmalarıyla katıldı.

"**Göçmen Yansımalar**"da sergilenen bütün eserler bilinçaltı ve bilinç üstünde değişik düzeyde anlamlar ifade etmekteydi. Bu sergi küratör **Gülsen Bal**'ın benzer olguları içeren ve üç değişik başkentte, en son ayağı Nisan 2002de Ankara'da gerçekleştirilen 'Eğer? ...' sergilerinin bir devamı niteliğindeydi.

Konusu kentsel görünüm ve ifade edilen ortamda ki kaygı büyük oranda insan olduğundan, olaya çok dikkatli baktığımızda Bandırma'nın doğasıyla benzerliklerini görebiliriz.

Gülsen Bal, Elena Cologni, Selçuk Gürışık, Michalis Kokkoliadis, Charles Kriel, Soheila Namini, Denizhan Özer, Ferhat Özgür, Peter Towse ve **Bora Türkkan**'ın çalışmaları göçerlik, göçmenlik ve melezleşme olgularını sorguluyor, kültürel mekansızlığın parametrelerini 'kimlik' ve 'farklılığın' sınırlarını zorlama sorunu içersinde, insanları geçici olarak birbirinden ayıran kültürel değişikliklerin portresini ortaya çıkartmaya çalıştılar.

Sergi kataloğunun giriş yazısında sanat eleştirmeni **Ian Padgette**, festivalin temasına uygun olarak serginin, doğayı, kişi ve toplulukların göçünü, hissedilir ve hissedilemez kayıpları, yeniden şekillendirilmiş gerçek olguları ve olası yeniden yapılanmaları

yansıttığına değiniyor, ve bu on sanatçının verili tema çerçevesinde, doğdukları topraklardan periyodik olarak kopmalarıyla birbirlerine bağlıdıklarını belirtmekteydi. Bu sanatçıların her biri bağımsız olarak sanatlarını yönlendiren kişisel bakış açılarını geliştirerek aynı zamanda da serginin temasına uygun sanatsal yaklaşımlarını vurguluyorlardı.

Çalışmaları fotoğraf temeline dayalı sanatçılardan **Charles Kriel**'in bütünüyle dijital ortamda hazırladığı "Nihayet Evim ..." adlı fantastik peyzajı, dokunulmamış güzelliğin sıradanlığını vurgularken, **Soheila Namini** "Çamaşır İpi" adlı fotoğraf çalışmasında, kültürel değişkenliği ve onun içinde barındırdığı dinamikleri ele alıyor, **Bora Türkkan**'ın duvara yerleştirdiği "İsimsiz" çalışması ise, sınıfsal açıdan birbirinden kopuk ve iç içe geçmiş insan porteleriyle gerçeğin ve sosyolojik durumun karmaşık yüzünü açığa çıkarıyordu.

Kısmi veya bütüncül mekan düzenlemeleri ve videolarıyla sergide yer alan diğer sanatçılardan **Güisen Bal** "Canlı Yüz"adlı izleyici katılımı gerektiren video enstalasyonunda, mekanın zeminini süngerlerle kaplamış, nemli duvar üzerine yansıyan video projeksiyon aracılığıyla diğer mekanları izleyicilerle birlikte aynı anda iç mekana taşıyordu. Sanatçı böylece mekanın bölgeler arası farklılıklarını ve o yerin kimliğinin kabulünü, o yere aşinalığı ve tekrarlanan yüzleşmeleri göstermekteydi. **Elena Cologni** "Genel - Özel Algılama 02" adlı video çalışmasında ben ve diğeri çekişmesini yıkmaya çalışıyor, bu iki karşıt öğenin bir aradalığını sorguluyordu. **Ferhat Özgür** üzerinde vesikalık fotoğraflar bulunan içi dolu küçük çuvallar ve ayak izleri kalıplarını kullandığı "Biz ve Diğeri" adlı yerleştirmesinde, 'öteki'ne karşı olan ön yargımız ve endişelerimizden dolayı kendi kendimizi hapsedişimizi ironik bir dille gösterirken, **Michalis Kokkoliadis**, "NOMAn's lanDS" isimli yerleştirmesi, ilk bakışta küreselleşmenin göze çarpan bütüncülüğünün aslında ayrıştırıcı olduğunu fark etmemizi sağlayan referanslar içeriyordu.

Sergide yer alan diğer sanatçılardan **Selçuk Gürışık** "Göçmen Trafik..." adlı hareketli enstalasyonunda,

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinden alınmış ve keçeler üzerine basılmış motifleri bir pervaneye asmış ve böylece sınıflandırılmış nesnelerin işlevsel kaliteleri ve kültürel ayrıntılarının tanımını ifade etmekteydi. **Denizhan Özer** ise fare kapanlarını kullandığı "Kendimiz için Tuzak" adlı enstalasyonunda kapanların içine kendi özel hayatından alınmış fotoğrafları sıkıştırmıştı. **Peter Towse** "Tantrik Mabet" adlı iki boyutlu çalışması sonsuz büyü ve tanımlanamaz duygulardan kaynaklanıyordu.

7. AN EVALUATION OF THE "WHAT IF ...?" EXHIBITION

I have been invited to this activity which is for me the first time after so long that an important event taking place in Ankara. For that I wish to thank Gulsen Bal and The British Council.

The relationship between the arts environment in Ankara and Istanbul is not balanced, Istanbul we can say has traditionally held a greater attraction for artist. There is however signs of a micro immigration back to Ankara beginning to take place...

The "What If" exhibition, being realized in Ankara following on from Athens and London was purposefully directed at capital cities. By chosen Ankara Gulsen Bal has coordinated and curated this exhibition, oriented towards what some might see as without a doubt a political stance. At the same time the desire to attract the interest of administrators of three capital cities who differ from each other is also an obvious intention which is integral to the nature if the exhibition. In London the infrastructure of the art environment is strong whereas in Ankara and Athens it is very weak. The latter two city infrastructures are unable to meet the requirements of the contemporary artist's need. Here the weakness is based on the administration body as well as architectural structures in terms of providing contemporary gallery space. Despite all this, the collaboration between British Council and Republic of Turkey, Ministry of Culture is a very constructive development. It is positive because the "What If" exhibition has been done by a small group of independent artist's whose effort to bring together two big institutions who have sponsored this exhibition have also to some extent persuaded them to exceed their political objectives. That is the crucial point because in the case of the Turkish administration it may heralds what can be interpreted as being a change in the art environment.

With respect to today's politics, economic and cultural realities it is interesting to name the exhibition as "What if". Here liberation is mentioned; the choice of human being as a

significant force has been addressed. We can talk back to this proposition with a proverb in our language 'You reap what you sow'.

Politically the state of our region currently forces us to say that 'if the politicians/ruling classes were cleverer and more mature, then there should not have been situations which lead to bloodshed'. On the other hand we might ask 'if people were cleverer, shouldn't they have chosen the right people. If they had they would not now have leaders who allow them to drift into catastrophe'. Hence the regional significance that people have some how reaped what they once sowed...

Meantime artists participated in this exhibition are not dealing with micro politics but they get the audience attraction, whose views are shaped by media and press for bigger events in a macro world through a series of mysterious links between details, events and phenomena resulting in meaningful outcomes caused by this coincidence.

In general installation exhibitions force radical changes in perception upon those who are usually used to painting exhibitions. This exhibition stance requires a different audiences who are prepared to confess to their knowledge and sensibility.

The exhibition is based on two different infrastructures. In the first place, some of the artists are immigrants who experience double cultures. The second is the relationship between mother tongue and foreign language, and is addressed through visual language.
The common subject in those two infrastructures is what Bal has mentioned as: the matter/state of 'self' and 'other'. This matter/state or state/matter as it resonates in Turkey has been questioned broadly by theoreticians in the process of the current post-colonialist era and since the early 80's it has been expressed with various ways in art works.

Doubtless this matter/state is questioned in connection with immigration to Western countries. As a result of immigration in the capitals of Western countries, artists among

immigrants have highlighted the "self" and the "other" in relation to language and the visual object works.

Czech theoretician Vilem Flusser's, died in 1991, thoughts on the artists living in Western metropolis whose creativity resulted from contemplation over the state of "immigration" are quite important. He suggests that the person has got an organic relation to where he/she was born; the bonds between him/her and where he/she was born are organics when these bonds break up he/she suffers as if he/she had been brought under medical operations. At the same time, the person who moves away from where he/she was born plainly tries to choose to seek emancipation and a change in the circumstances. Trauma of suffering and seeking emancipation enable the person to gain a motivation to recreate himself/herself and to influence the environment in which he/she is in.

I have a quotation from 'On the Freedom of Immigration' by Flusser in my opinion this encapsulates Bal's exhibition in a suitable manner:

"An immigrant is other of other. He/she is other to others; others are to him/her. He/she is nothing more than other of other; he/she can merely define himself/herself as such. By having gone to a country immigrant understands that others identity themselves according to him/her. Here both sides open themselves to each other. It is about being together, exchanging each other's experiences. It is always not meant to identify each other; rather there exists polemics. Those who are foreigner usually happen to question the uniqueness of the one who settled. However the state of polemics in exchanging information is even creative and enables new knowledge to get synthesised. Immigration for creative actions, new advancement is a state of prolific."

In this exhibition not only immigrant artists are involved. Artists such as George Manoloudis and Grigoris Moumouris (G.M&G.M) who live in their own country are other participants. But when I have talked to them I understand that they are immigrants with their minds. They have been working in the vicinity of advertisement and are able to blend

their experience and knowledge of the whole world to present some interesting perspectives. These two artists have been working together since their childhood; that is, with respect to other artists to whose state theirs are contrary in terms of changing the place/ environment/ country. They create juxtaposition in the exhibition. In their works globalisation, the common values among different cultures that absorb vulnerabilities – are reflected; working in the realm of advertisement has given them a sharp sensitivity. On TV screen common food culture are shown; eggs for all human beings are common food, and as for the dreamed map on the floor it just reveals how relative the boundaries between countries are, it is like a scattered world. For G.M&G.M. Egg is a main symbol of life; a perfect form, but very vulnerable. It is important how to hold an egg, which is not an easy job they suggest. We are invited to experience it; take an egg into one of your hands and try to walk down in Kızılay (a busy neighbourhood in Ankara); let's see what will you do in order to protect it?

This work at the same time reflects the state of immigrant artists particularly theme of creative motivations as mentioned above. The "Egg" is also a symbol of prolificacy; immigrants spreading over everywhere on the map indicate new developments and fertile possibilities.

In the exhibition the most vulnerable and most courageous work is that of Helena Koumbouzis. This artist opens up all her private life to those whom she does not know at all. We see her whole states of a day in small snap shoots. Koumbouzis has been living in the UK, and married to a Scottish man; it is obvious that she has been experiencing a bi-cultural state.

Reviling private life does not harm the artist; because audience by looking at these pictures can merely narrate some stories confined to the power of their dream. Even if one of the stories were to fit the artist's life; the audience would never manage to know it. Koumbouzis has introduced us to the contrary nature of the TV programme 'someone has

been watching us'. In here there is no artificial life aiming at opening the audiences imagination; no words but non- the less helping the audience to access dream power.

Sevtap Genc has emphasized the language problem as the most important problem in immigration. Her work has been based on a text installed to a magnetic surface which is deconstructed by audience. Genc who faces some difficulties in language has shown understanding in her creativity. Today language is the foundation of all identities. The influence of the language formed by political and economical systems has usually directed the communication among people. Macro and micro identities are unfortunately conflicting by means of the incompatibilities of language. On the other hand it is very concrete that without language no communication happens. Today's art particularly inspired by structuralism are focused on the language in its production. There is a tendency toward Fluxes in the work of Genc's who asks the audience to join directly in the creation of her work.

I think the video installation by Metin Senerguc is the most signet work in the exhibition. In the video we watch the repetition of the last scene of a science fiction film. In the scene Donald Sutherland is one of two people trying to recognize each other. The scene is dramatic/traumatic and a poignant case for the main themes of the exhibition. As I mentioned at the outset this indicates the outcome of desperation between 'self' and 'other'. The film is about a repeat theme in 1956, 1976, 1980: when alien come in human form and invade the earth ... Here because of the lack of the emotion in the alien no communication could occur between human being and alien. This is the place of a desperate polemics between 'self' and 'other'. On the other hand cloning human, according to Senerguc, will produce copies. Artist completes this video film in three dimensions. The body of a child has been covered by Styrofoam, it's back turned towards video monitor and to the hall; there is a loss of sense in future and no communication. Artist here uses the concept of de-humanization. In Senerguc work boredom /profiteering are very important. He doesn't want to negate the boredom created by monotonous life in capitalist system, but to produce

aesthetic out of this boredom. As a result the process of the boredom in creating this work has at the same time been a creative vehicle for its aesthetic.

The video work of Kypros Kyprianou and Simon Hollington tries to associate us with the 11th of September. This association is true and video has technically met what a video work has been required. The shortness of the message, the easiest of visual perception, the boredom of repetition, all conspire to defy commerciality through its combined aesthetic aspects ...

After the 11th of September how can artist create visual works that audience get effected by? It is like a thought that is related to Adorno who once said can a poem be written after Auschwitz? This visual work reminds us of the plains before they just hit the twin towers, which are incomprehensible. In the video work the trees recalls a splendid nature, the earth etc. however the incident (the 11th of September) wipes out this peaceful view and inspires a fear for unknowns.

The imitation of an animal voice by human being in Lea Petrou's video work focuses on the issues of the 'language' and 'communication'. The orientation of consensus in connection to the imitation of the animal voice is that of irony; although man imitates different animals and is supposed to understand others, the artist thinks that speaking different languages forms a space in which people don't understand each other. Meanwhile outside the language system and the implication of the simplest voices which we think of as meaningless produce the infrastructures of the communication among people.

As for Gulsen Bal her installation with video projection created a space within the exhibition space; with two entrance: one of the spaces leads to a cul-de-sac and the other leads to a nucleic room. Here there is a certain choice; one who enters the nucleic room faces a communication; meets himself/herself and mass coming from the place opposite onto the reflective surface. Bal's covered and permeable (semi-transparent) wall of the maze moves audience away from the exhibition environment; her work directs the audience

to loneness and meditation. As a matter of fact settling accounts with oneself into such questions "self" and "other" is a deep and taciturn matter. At the same time this cell symbolizes the isolation and loneness of an immigrant in foreign culture.

Denizhan Ozer's installation is the continuation of his other works since 1990's. Ozer builds his work on his experience in London while he is loyal to his own life stories. Immigrant workers are the main actors of his installation. Their passport pictures regarding their identities are placed on visas; their whole existence are proven by this passport photographs and turned into signs in the metropolis bureaucracy. The life of minorities in metropolis has created a series of stereotypes. The settled point of view determines the life style of those stereotypes. As is well known, the kebab is a symbol of the Muslim food culture if one is living in Europe. Ozer uses cook stove as a metaphor in the shape of pentagon in order to position this culture within Western culture.

© Beral Madra, 6 April 2002

8. BİENNALE ADRİATİCA Dİ ARTİ NUOVE (ADRİATİC BİENALLE)

'Art Beat: Battiti D'arte Sull'adriatico'

San Benedetto dei Tronto

27 August – 18 September 2004

Co-Curated: Nina Vagic

Coordinated by: Luigi Maria Perotti

issue: "liminal" space, differential reality, nomadic distribution

Artistic Statement: "The Self on the Screen'', 2004 (Video)

"The Self on the Screen'', 2004

The video piece forces us to confront the question of space of convergence, reflected back to 'create your own spaces' which in its turn mirrors a multiplicity of experiences. In capturing the miss-recognition, the video highlights a tragic recognition of a projective transference. In attempting also to make us see that which we cannot see, the video suggests that everything, which is present, is not seen and that therefore the unpresentable exists. This void of the unpresentable is in reality the gap in binary distinctions.

"Border Crossing*" Tur reTur* ...

Kunstforening, Oslo / Norwey

2 September – 3 October September

issue: "trans-local and/or trans-national" locations, 'self in multiplicity'

Artistic Statement: "Ennui Vacui'', 2004 (Video + Translucent Photographic Stills)

"Ennui Vacui'', 2004

The subject introduced in this video piece entitled *'ennui vacui ... '* explores and reflects upon the space of the inter-subjectivity in this case, a state of multiple self-dynamics, which it is suggested exists at the border of the 'self in multiplicity'.

The multiple self inhabits the territory of shifting references in the process of inhabitation which is represented in the video through the re-articulating in a slippery sense of space and identity relative to the notions of Being. Also the dynamics of becoming are depicted

through the individual who is the focus of the piece in a reciprocal relationship to established binary opposition, which is revealed to us in the condition of the focus subject's performic expression.

9. BORDER CROSSING

Here and Somewhere else…

11 - 29 October 2003

Elena Cologni, Gülsen Bal, Kari Ingar Røys, Silvia Erdem

Gallery X
Galip Dede Caddesi
No: 48/11 Tünel
Beyoglu-Istanbul-Turkey
Tel +90 (212) 249 3739

Press:

"Border Crossing" Here and Somewhere else… is a group exhibition that brings together works, which will address the issues within and across cultural boundaries marked by practices and processes of journey through the 'in-between'- the focus being on the identities and spaces invoiving a (dis) identification, which is a process of "**tactical becoming**". This indicates establishing the critical location in terms of examining forms of transmission integral to the very definition and differentiation of cultural forms including, reflexivity that remains open to the trace of the other.

The subsequent inhabitation in a context viewed as '**other**' also the spatial claims as nodal points through **local geographical elements** is to an attempt to create space and place-space shaping as characterised. The loss in relation to **cultural visibility and/or invisibility** is explored through experiences forming a framework that attempts to reconfigure essentialist mappings of identity and space.

The exhibition will aim to converge towards a point of focus the spatial/temporal disjuncture, drawing upon a variety of cultural materials of **transformation** and **difference**. The extensive borderlands, where we plan to transgress the boundaries of difference and identity towards disjunctive temporality of cultural representation, are delineated arbitrarily.

This is precisely the space where this exhibition would like to position the questions with mapping the territorial boundaries to episteme constructions spatiality and at the same time addresses the issues of disjuncture spaces or any diverse of inhabited space and spatiotemporal borders including mirror disposition remaining open to the trace of the 'other'.

curated by Gülsen Bal

"Border Crossing" Here and Somewhere else... **as an artists project**

Elena Cologni - 'Tracing', video live installation

The 'video-live-installation' presentation is often adopted as a format of artistic expression which incorporates strategies of audience involvement in the art-making process. Particularly, in the piece 'tracing' she both present and represent her performative self simultaneously, thus opening up questions within a debate regarding issues of presence/representation, the live spectacle and its simultaneous documentation as perceived by the audience. This process of the construction and recording of the documentation as supplement (part) of the live event results in the paradox of its status as documentation, or does it? In the Derridean logic of différance, this stage may not be the closure point of the piece, but it may instead generate new discourses, thus acquiring an ontological prerequisite of aperture.

Gulsen Bal - 'vilified as Other', video installation

The subject that was introduced is to see clearly by looking obliquely to step out of misrecognition. In other words, subjectivity implies inter-subjectivity, and is not just a function of the imaginary and the symbolic, but also of the real. Indeed, gazing at oneself through the speculation of the Other that permits us to stake out a subject position. Our subjectivity is constituted in relation to others, in the realization that "you never look at me from the place where I see you". This is the voice of the Other, a projective transference. Thus the uncanny; the return of the repressed is the return of the object that insists on being seen, and on captivating the seer in a field of reciprocal gazes.

Karl Ingar Røys - 'Palladium', installation

In Cronenberg's movie 'Existenz', a female game designer has created the ultimate game, a game that is controlled by a game-pad connected directly to the body. By being 'on-line' your body follows you into this game world which appears so real that the question of which reality is most real has to be questioned.
By pointing at the notion of being lost in reality, one has to think of the understanding of time and speed in relation to flow of information. The desire of making smarter and faster computers triggers the ultimate dream of an interactive situation where the time of 'input and output' goes down to zero.
If we look further at Broadcast Media's focus on methods of presenting unhinged news via 'live footage' and embedded journalism during conflict situations, we see a situation where the messenger's message can manifest its quality of 'truth' as believable information because of its 'brought-to-you-instantly-live-reality-feeling'.
You are there, looking with your own eyes, and you trust your eyes, don't you?

Silvia Erdem - 'Negation', video installation

By dealing with mysticism in general in respect to sufism, the philosophical system of Islam and in particular with scientific laws, she develops her own personal theoretical concerns. These in turn translated into an adequate, visual form and expression. Hereby she often employs the so called new media, which is video and computer as a medium. In her work a heightened interest finds itself in the twilight zones of human perception and in a certain play with the customary ways of looking at things initially takes place. The world, after all, she believes is nothing but a game.

10. CHANGING CHANNEL

22nd August – 7th September 2003

Backfabrik, Saarbrüker Straße, 36 Berlin, Germany

'Screened Out…' – Video Installation
Gulsen Bal

The suggestion in this video piece 'Screened Out…' is paradoxically the space of the other within and/or without at the border of the self in regard to a process of inhabitation viewed as re-articulating a slippery sense of space and identity as between and becoming - in the physical sense of occupying space and the idea of Being, or 'being-ness', as existence over and beyond the physical presence in their reciprocal relations -the dichotomy between the two creates a space referred as analogous to 'mirror' where this de-spacialization and break with hierarchies is most extreme, in the field of the digital, with its transformation of the image to binary code.

By challenging presumptions that the fiction of the unified subject, which attempts to reconfigure mappings of identity and space, there opens up a representational dichotomies through questioning (dis)locating space and identity in the in-between, implying an understanding of these phenomena in the recognition of the contingency of space and self. This involves spontaneous spatio-temporal dynamisms, as the visual metaphor of opening possibilities of multiple appearances through a multiplicity of psychical and social locations within the proliferation.

The process which allows this piece to elaborate the concept is implicit in the digital technology utilized together with the specificity of location and action actualized. The notion of the mirror is twofold: the camera itself is a form of mirror in its performic documentation of actions and part of the action reflected has been simultaneously captured trough concave mirror which references a convergence towards a point of focus the spatial/temporal disjuncture.

11. SURVEILLANCE AND SELF-AGENCY

Eyeing the Other

London Biennale 2002 spread itself throughout the city, from the Horniman Museum to disused buildings, from the gallery, to a converted church the **291 Gallery.** Park and streets were also venues including gardens, car parks and in one case a public toilet. All this activity took place between 1st of May and the 31st of August 2002.

A neo-Gothic building the **291 Gallery** hosted **London Biennale Live** during London Biennale 2002. The events of last August intended as a focus for the live and digital arts were staged by a multitude of international artists.

The **London Biennale Live** was a platform for new and experimental work and was curated by two participant artists Bill Allen and Marian Carroll. The Biennale founder **David Medalla** described it, as a participatory event open to any artist anywhere in the world employing different discipline from sculpture, installations, performance, video screenings to the unexpected. It was hoped it would transform the gallery into a sensual spectacle that celebrated the vibrancy and diversity of the London art world.

This years event included: Sobreiro by Portuguese installation artist Tiago Siewinski located a full-sized Portuguese cork oak reconstructed and suspended upside down in 291's main gallery. Grace Guiardina's Ladies Toilet shared gossip and secrets with the participants. Denmark's Ministry of Ideas presented ideaboxing inviting 40 artists to participate in an auction of Ideas. The Turkish artist **Gülsen Bal**'s Surveillance created a physically immersing environment through a video live installation.

Among the many artists whose work was new to me, I'd single out the Turkish artist Gülsen Bal's video Installation '**Surveillance**'. Clearly what Gülsen is trying to do is a particular possibility rather than a necessary consequence of video technology. In her work 'Surveillance' she used this possibility to undertake series of experiments into space,

architecture and perception. For instance, she constructed a room, which staged contrasts between direct mirror reflections (screen) and delayed video.

Using video allowed Gülsen to eliminate objects from her practice, and her next step producing a space that was no longer something that we simply inhabit. As we passed through it, our every gesture was recorded and simultaneously transformed into a binary combination. The impervious to outside interference evoked a world that has lost its memory in which reality engulfed by systems gave a sense of breath to the images.

The place of video, the positions it adopted, and the sites it explored were the points where it intersected with our reality.

We can restrict video to specific objects or practices; say videotape or video cameras. But then the term is already bordering on archaic, or we can extend it to the realm of 'electronic imagery'. Many people share this sense of the problematic nature of video, where the argument raise that video is a *hybrid* art, or, rather, a medium characterised by hybridity. But I think there is also another side to this issue. In particular, the crisis of identifying the essential qualities of an object, and particularly of the practice of setting up rigid lines which divide what is 'inside' a field from what is outside, should to be pointed out and highlighted in some way. Its image can be simultaneous with its perception by/of its audience (it can be an image of its audience perceiving). The space/time it presents is continuous and coinciding exactly when superimposed to that of the real time which is the shared time of its perceivers, an edited representation of the past of another reality... In a live video situation, the spectator may be included in frame at one moment or be out of frame at another moment; video feeds back innate data in the immediate, present-time environment or connects parallel time-space continua.

"The enigma is that my body simultaneously sees and is seen. That which looks at things can also look at itself and recognise in what it sees, the "other side" of its power of looking. It sees itself seeing, it touches itself touching; it is visible and sensitive to itself. It is not a self through transparence, like thought, which only thinks its object by assimilating it by transforming it into thought. It is a self through confusion, narcissism, through inherence of

seeing in the sensed, a self therefore that is caught up in things, that has a front, a back, a past and a future…

This initial paradox cannot but produce others. Visible and mobile, my body is a thing among things; it is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing.

But because it moves itself and sees, it holds things in a circle around itself. (Merleau Ponty, Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail, 1964:162-3)"

Members of the physically present audience of Gülsen's piece, at first, did not realise that they are an audience. On one level, they might be regarded as "enemy" (they are being "shot at" in the sense of "shooting back"), while on another level, the performance was directed at them.

The closed video circuit was a model of the mechanisms that most common in a media-dominated society where anonymous and not related to locality in its observation, enforced social compliance.

The video camera and mirror reflections were arranged alternately in the room. Facing towards the far back, the camera and monitors were switched in such a way that the spectator who entered the room could constantly observe him/herself.

The features of the observation apparatus, the features of the video system and of the human observer, determine the form of the reality. The distortion caused by the media, which we 'adjust' when looking in the mirror, is underscored by the coupling of the video system. In principle, the degree to reality is distorted remains uncertain. When such reflections on reality are applied to the social impact, the questions about reality become a question about the defining power over reality. Standing in opposite relations and self

control becomes superimposed in the cameras behind your back, of which the spectator sees the images on the monitors. Pleading for the survival of the subject, these reflections seems to reversing and discovering that the world is indeed flat and self-same, increasingly transparent to itself.

Still this work suggested that if any depth remained in human interaction? - if there is any area of power or influence left to support otherness resisting the inhumanity of the all-too-visible?

Gülsen makes us see that we cannot see everything, that the unpresentable exists: The sublime feeling requires "the extinction of ... the subject's mirror ... of its most elementary capacity for synthesis". Thus the uncanny; the return of the repressed is the return of the object that insists on being seen, and on captivating the seer in a field of reciprocal gazes.

The subject which was introduced in her work is, that to step out of misrecognition into a tragic recognition, is to see clearly by looking askance. In other words, subjectivity implies inter-subjectivity, and is not just a function of the imaginary and the symbolic, but also of the real. Indeed, in Lacan's theory, it is the deflected glance - gazing at oneself through the speculation of the Other - that permits us to stake out a subject position. Our subjectivity is constituted in relation to others, in the realization that "you never look at me from the place where I see you". This is the voice of the Other, a projective transference.

Ian Padgett IP/RC/ 2002

12. "WHAT IF?" İN RESİDENCE, İN TRANSİT

23 November – 7 December 2001, 84 Teesdale St., Bethnal Green, London / UK

"What If?", a site-specific group exhibition, explores the concepts of identity, ethnicity and multiculturalism as transitional interaction including reflexitivity placed within the urban enviroment. The point is ... "we live in a cultural moment dominated by de-differentiation and at the same time in a political moment whose vital sign is difference." During this odyssey, the resulting disjunctions and contradictions are threads related to a consideration of multiculturalism and practices of difference through physical and social locations in relation to a challenge of divergence. Consequently the de differentiation here is called forth by the notion of the undifferentiated Other.

Gulsen Bal
The core concept of her work are based on the idea of exploring the notions of the inversion taking place with the inversion of subject/object relations outlining the external boundary of the displacement of manipulation.

"Transparency of Stained Mirrors ", 2001 - London

13. BİENNALE ADRİATİCA Dİ ARTİ NUOVE (ADRİATİC BİENALLE)

'Art Beat: Battiti D'arte Sull'adriatico'
San Benedetto del Tronto
27 August – 18 September 2004
Co-Curated: Nina Vagic
Coordinated by: Luigi Maria Perotti
issue: "liminal" space, differential reality, nomadic distribution
Artistic Statement:

"The Self on the Screen'', 2004 (Video)

The video piece forces us to confront the question of space of convergence, reflected back to 'create your own spaces' which in its turn mirrors a multiplicity of experiences. In capturing the miss-recognition, the video highlights a tragic recognition of a projective transference. In attempting also to make us see that which we cannot see, the video suggests that everything, which is present, is not seen and that therefore the unpresentable exists. This void of the unpresentable is in reality the gap in binary distinctions.

"Border Crossing" ***Tur reTur*** **...**
Kunstforening, Oslo / Norwey
2 September – 3 October September
issue: "trans-local and/or trans-national" locations, 'self in multiplicity'
Artistic Statement:

"Ennui Vacui'', 2004 (Video + Translucent Photographic Stills)

The subject introduced in this video piece entitled *'ennui vacui ... '* explores and reflects

upon the space of the inter-subjectivity in this case, a state of multiple self-dynamics, which it is suggested exists at the border of the 'self in multiplicity'.

The multiple self inhabits the territory of shifting references in the process of inhabitation which is represented in the video through the re-articulating in a slippery sense of space and identity relative to the notions of Being. Also the dynamics of becoming are depicted through the individual who is the focus of the piece in a reciprocal relationship to established binary opposition, which is revealed to us in the condition of the focus subject's performic expression.

14. HAMAM

In her search for an alternative voice to the official dominating one Ersen, also explores the value of small talk. Seh examines the in-between quality of such conversation which stands in a no-man's land ofhuman relationship between the intimate and the pedestrian, the public and the private. In her video installation Hamam (2001), she conceived and provided a viewing room, with another room within, in order to make available to the audience a traditionally gender exclusive space in which two women are partaking in endless, careless, "small talk" about everything and nothing. What starts as a casual, pedestrian conversation piece ends up being a critical consideration on the social space created by interpersonal communication. It is a space where, in this case, a private moment is bouncing into the display of public selves; a space where intimacy is broken, open to the audience's indiscreet and inquisitive gaze.

Philippe Vergne

15. THE TRIAL

Audio-visual Installation

Contemporary Art Center, Plovdiv, Bulgaria, 2002

EcoArt2, Russe, Bulgaria, 2002

22. Nadezda Petrovic Biennial, Cacak, Serbia, 2002

The Trial, which is made up of three different films showed behind plexy spheres, took a part in the 22. Nadezda Petrovic Biennial in Serbia and also in the exhibition titled as "Transparent" in Bulgaria/Plovdiv Contemporary Art Center 2002. The Trial was shot under water. In The Trial movie, there are three same girls who are trying to getting out of the spheres.

16. “HOUSE OF GLASS”, “ME, MY SELF”

Audio-visual Installation

Baden-Baden Kunsthalle, Germany, 2001

Cathy Brewster Gallery, New zealand, 2001

Mirror of Balkan, Kraljevo National Museum, Serbia, 2002

I İnstalled my Project on limitation and closeness. In “House of Glass” she is pushing and pushing the window and she wants to get out from the glass door and there are three prtraits of herself (“Me, My Self”) which watches her and these three different spectators “herself” watching her through a golden frame.

In the video film “ME MY SELF” three portraits in action are watching her because I built up my this video Project an alter ego matter, “me” and “the other”. The different faces of “me”/”HER” or broken into pieces situation. (personality torn in to pieces).

The three faces which are bordered with a frame and stressing the matter limits in general – our limits- limited in “house of glass” the border in between in “house of glass” this glass and the girl is limiting the three facesby framing them.

17. PERSONAL TIME QUARTED

A Video Installation Project by Gülsün Karamustafa, 2000

The theme chosen by the artist was based on the confrontation of a "personal time" with the help of a foreign museum context.

The Hannover Historisches Museum was a given space fort he exhibition and the idea was adopted by the artist (coming from a different culture) witnessing the similarities of the mentioned spaces of the museum with the "interiors" in her past memories.

The time taken into consideration in four films is based on "the first half of the past century which starts with the birth year of her father and covers the early childhooh years of the artist.

Four video films were contributed, each dealing with the year of existence of four interiors in the museum space.

Some changes (which did not at all harm the museum property, such as adding a small amount of personal touches to the space) were mad efor personification of the displays.

The four video films were shown on small monitors at each mentioned space (as Shown in the photographs) as well as on four langer monitors at the entrance of the museum as a welcoming piece.

Special music was composed for each video film by Peter Machajdik a contemporary musician from Slovakia (Sound assistant Stephano Giannotti).

Four films starting at the same time, was making the melodic structure intermingle and the sounds were ending up into a big musical sequence as a quarted in the museum venue.

18. THE SETTLER

A Double Screen Video Installation Project by Gülsün Karamustafa, 2003

Project Definition

The story is based on the 'forced displacement/compulsory exchange' in Balkan history witnessed repeatedly throughout endless wars.

A river runs in Edirne (Old adrianopolis) the border city of Turkey where it meets with Bulgaria ang Greece in Thrakia forming a delicate water line.

During the Balkan War ant the following years lots of human Exchange has been made between the two sides of this water.

Two screens, substituted fort he two ends of this water will serve as a space for stories that belong to those who are forced to leave their physical and mental belongings behind as well as their memories.

Both films finish with interchanging of space between the images that are shown on each screen. That is, the film which begin on one screen crossing the virtual border, ends on the other screer and vice versa.

"The setler" as a poetic sequence on two women's story from two sides of the water, which end up on the other side, confronting each other's environment, which should be thought as the right place fort hem but probably never the same, with their emotions, wounded by the traces of war.

The whole work is "a tribute to both of my grandmothers" who survşved through the bitterness of long lasting disputes.

19. WITCHCRAFT

A Video Installation Project by Gülsün Karamustafa for Palais Thurn und Taxis Bregenz, 2001

The intimate and descreet atmosphere of the space (The cellar of Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz) gave met he inspiration and the courage to work over a topic which i had beenattracted for a long time.

When human beings feel themslves insufficient and helpless upon their destinies, unknown power references to supernatural sources enter the scene.

Witchcraft may not be related to any religion but has a vaast ritual of its own. Its intimate relationship with women (fort hey are the ones mostly involved) as well as regional culture, is another aspect which makes the issue interesting for me.

The Project is based on the idea of "witchcraft" creating a meeting point for natural wth super natural within the atmosphere of the given space.

All signs used in the building of the installation are real images from original sources.

20. MEN CRYING

A Project by Gülsün Karamustafa, 2001

PROJECT DEFINATION

Video Project "Men Crying" consists of black-and-white films, each different in length comprising in three loops that are projected individually.

It referes to the episodes of films of 1960s and 1970s where men cry. The deed is a special phenomena for those societies where men are trained thoroughly to hide their sentimental feelings but on the contrary always shown crying in certain time films.

The aim of the Project is to bring together: The Famed director of the time+the memorable stars of the time+create a shooting atmosphere of the same spirit and ask them to produce a totally NEW production on the theme in 2001.

FIRST PERFORMANCE

The first performance of the films were made in the exhibition "Becoming a Place" which took place at Proje 4L İstanbul Museum of Contemporary Art.

Depending on the spatial and financial conditions of the institute, the films were shown on large home style television monitors placed slightly apart, but stil in communication with each other, as shown on the introductory document of the museum.

EK–3

SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ

1. CANAN ŞENOL

1970 yılında İstanbul'da doğdu ve İstanbul'da yaşıyor.

Adres Bilgileri:

e-mail: cananşenol@hotmail.com

Eğitim Bilgileri:

1994–98 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde öğrenim gördü.

1987–92 Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nde öğrenim gördü.

Ödüller:

2006 The School of The Museum of Fine Arts sanatçı bursu, Boston

2004 The Stiftung Künstlerdorf sanatçı bursu, Schöppingen

2003 The Künstlerhaus Schloß Balmoral sanatçı bursu

1999 Esbank Yunus Emre Resim Yarışması, Jüri Özel Ödülü, DKM, İstanbul

Sergiler:

I. Kişisel Sergiler:

2006 "Eyes cannot cognize/Gözler İdrak Edemez" KBH Kunstall, Kopenhagen

2005 "Behind the Curtains/Perdelerin Arkasında", 9.Uluslararası İstanbul Bienali paralel proje, İstanbul

2003 "Es war einmal/Bir zamanlar", Laden No:5 Bad Ems, Almanya

2000 "Finally you are in me/Nihayet İçimdesin", Tabela, İstanbul

1997 "Dreams, Faces, Plotters", Küratör :Beral Madra, Rahmi Koç Müzesi, İstanbul
"Light up a Candle for the Light!/Aydınlık İçin Bir Mum da Sene Yak" Performans,İstanbul

II. Karma Sergiler:

2005 "Free Kick/Serbest Vuruş", 9. Uluslararası İstanbul Bienali Misafirperverlik

Alanı, İstanbul

"Time_Mystery, art from Turkey and Korea",Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanat Merkezi, Ankara

"Werke der Stipendiaten in Privatbesitz", Emser Salon, Almanya

2004 "Metamorphosis/Metamorfoz", Darphane, İstanbul

"K-ein Weg", Gallery Berkelkraftwerk Vreden, Almanya

"38. Paralel, Horizon/38. Paralel, Ufuk", Skironio Centrum Kiffissia, Atina

"Muslims in Cairo, Teheran, Istanbul, Paris, Dakar/Kahire, Tahran, İstanbul, Paris, Dakar'daki Müslümanlar, ", Parc de la Villette, Paris

2003 "I'm too sad to kili you/Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" Proje 4L, İstanbul

"Good, Bad, Ugly/İyi, Kötü, Çirkin" Bilgi Üniversitesi, İstanbul

"Bad Emser Medienkunsttage", Bad Ems, Almanya

"Art bytes" Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems, Almanya

"Short & Sharp/Kısa ve Keskin" Küratör: Gülsen Bal, London Gallery 291, Londra

2002 "VideoRom 4,0",Küratör: Giacinto Di Pietrantonio İtalya

"VideoRom 2,0" Küratör: Cristiana Perralla, Giancarla Zanutti Gallery Milan

"Video-Pooi/Video Havuzu" Küratör: Beral Madra, Çağdaş Sanat Sergisi, İstanbul

2001 "The Passions", 1st Valancia Biennial

2000 "Young Art 3" Ankara, Küratör: Vasıf Kortun

"Resistance /Direnme", İstanbul Teknik Üniversitesi, Küratör: Beral Madra, İstanbul

1999 "The picture in the hills/ Tepeler Arasında Tablo" Dulcinea Sanat Galerisi, İstanbul

"Out from Nowhere/Hiçbir Yerden" centrem Beeldende Kunst, Dordrecht, Schiedam, Lieden, Holland

"Mixed Painting Exhibition/Karma Resim Sergisi", Galery Galetea, Küratör;

Vasif Kortun, Istanbul

1998 "Reise Durh das Labyrinth", Galery Pozzo Pozzoza, Küratör: Beral Madra, Berlin

"Art in The World, Critical Trends and Young Artists", Passage de Retz, Paris

1997 "18.Contemporary Istanbul Artists Exhibition/18. İstanbul Çağdaş Sanatçılar Sergisi", AKM İstanbul

"Kaos" Youth Action 3/"Kaos" Genç Etkinlik-3,TÜYAP, Istanbul

"Varna'97" 9. International Print Biennial, Varna

"Dungeon/Zindan" Group 97, Anemas Zindanı, İstanbul

1996 "Territory-Deterritorialisation" Youth Action 2/"Yersiz Yurtsuzlaşma" Genç Etkinlik–2, TÜYAP, İstanbul

2. ESRA ERSEN

1970 yılında Ankara'da doğdu. İstanbul ve Londra'da yaşıyor.

Adres Bilgileri:

email: e_ersen@yahoo.de

Eğitim Bilgileri:

1999/00 Ecole Beauxs-Arts de Nantes, yüksek lisansını tamamladı. (Nantes, Fransa)

1992/95 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yüksek lisansını tamamladı.
(İstanbul, Türkiye)

1988/92 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğrenim gördü. (İstanbul, Türkiye)

Sergiler:

I. Kişisel Sergiler:

2006 Frankfurter Kunstverein, Frankurt, Almanya

2005 The O.K Center for Contemporary Art, Linz, Avusturya

2002 Bild Museet, Umea, İsveç

2001 If You Could Speak Swedisch, Moderna Museet, Stockholm, İsveç

1999 Bettina, Susanne, Esra, Schloss Wiepersdorf, Brandenburg, Almanya

1997 Macka Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

1995 Diologues, Yerebatan Sarnıcı, BM Contemporary Art, İstanbul, Türkiye

II. Karma Sergiler:

2006 The Peninsula, Singapore History Museum, Singapur
Liverpool Biennial , Liverpool
27th Sao Paulo Biennale, Sao Paulo

2005 P.S.1 Contemporary Art Center, New York, A.B.D
euroPART. Public art project throughout Austria, Avusturya
Rundlederwelten, Martin Groupius Bau, Berlin, Almanya

EindhovenIstanbul, Van Abbemuseum, Eindhoven, Hollanda

Pursuit of Happiness, Utrecht, Hollanda

Moving..on…, NGBK, Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Almanya

Sous les ponts, le long de la riviere…2, Casino Luxembourg, Lüksemburg

2052 Malmo no Longer be Swedish, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, İsveç

Normalization, Platform Garanti Contemporary Art Center, İstanbul, Türkiye

A forest and a tree, Center for Curatorial Studies, Bard College, Yellow Bird Gallery, New York, A.B.D.

Other, Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand, Norveç

Der Knochen der Zunge, Medienturm, Graz, Avusturya

Xenopolis, RathausGalerie, München, Almanya

Hilchot Shchenim Chapter C, Israeli Digital Art Lab Holon, İsrail

It´s Hard to Touch the Real, Yeans Göteborg, İsveç

2004 Coalesce, Model Arts & Niland Gallery, Sligo, İrlanda

Effort, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, İspanya

Minority Report: Challenging Intolerance in Contemporary Denmark, Aarhus,

Continental Breakfast, Belgrade Cultural Centre, Serbia and Montenegro

Re:Location Casino Luxembourg-Forum d'art Contemporain, Lüksemburg

Swedish Heart, Moderna Museet, Stockholm, İsveç

(EA)Stories, K&S Galerie, Berlin, Almanya

Borderline, kino arsenal, Berlin, Almanya

Shake Society, Casino Luxembourg-Forum d'art Contemporain, Lüksemburg

Exciting Europe, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Almanya

Trading Places, The Pump House Gallery, London, İngiltere

Green Box, Trafo gallery, Budapest, Macaristan

Along the Gates of the Urban, Galerie K & S, Berlin, Almanya

Call me Istanbul, ZKM Karlsruhe, Almanya

Arte Fierra, Bollogna, İtalya

Revolution is Not What it Used to Be, S1 Artspace , Sheffield, İngiltere

2003 Poetic Juctice, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye
The way of the ideas, Sala Rekalde, Bilbao, İspanya
10th Biennial of Moving Images, The Centre for Contemporary Images Saint Gervais, İsviçre
In the gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya
Where? Here? , The Museum of Modern Art, Saitama, Japonya
How Latitudes Become Forms, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, İtalya
Real Utopia, <Rotor>,Graz Culture Capital of Europe, Graz, Avusturya
Totally Motivated, Kunstverein München, Münich, Almanya
It Is Hard To Touch The Real, Kunstverein München, Münich, Almanya
Here, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye
How Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minnepolis, A.B.D.

2002 Manifesta 4, Europan Bienniai of Contemporary art, Frankfurt, Almanya
Pause, 4 th Kwangju Biennial, Kwangju, Kore
What? A tale in free images, Memling Museum, Burgge, Belçika
Animation:Video, Centre d'édition contemporaine,Genève, İsviçre
In Search for Balkania, Neue Galerie, Graz, Avusturya
City of Women, Ljubljana, Slovenya
Art and Documentary, TEMPO Documentary Festival, Stockholm, İsveç
On my way to Timbuktoo, ifa Galerie Berlin, Bonn, Almanya

2001 Under the Sign of the City, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Almanya
Becoming a Place, İstanbul Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye
Dare to be different, organized by Cultural Art Center Lind Art, Fier, Arnavutluk
Standardrum, Randers Kunstmuseum, Randers, Danimarka

2000 Divine Comedy, Galeri Urart, İstanbul, Türkiye
Between Condition and Construction, ifu-open space, Hannover, Almanya
Showview, Galerie 5020, Salzburg, Avusturya
Activ-Reactiv, Lieu Unique, Nantes, Fransa

MK2 projekt cafee, video program, Paris, Fransa
International Boutique, Galery Lafeyett, Nantes, Fransa
SansSousi, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Almanya
Spring Time, Nicolaj Contemporary Art Center, Cophenagen, Danimarka
One night stand, Klemens Gasner & Tanja Grunert, New York, A.B.D.

1999 Mode of Art, Düsseldorf Kunstverein, Düsseldorf , Almanya
Relation with an Other, Galellery Emsdetten, Emsdetten, Almanya
Society and Communitiy, ACC Gallery,Weimar, Almanya

1998 Art Hansa Special, Hansa Gymnasium, Köln, Almanya
Interfaces, Paleantologisches Museum, Münster, Almanya
Dialogues-art in scools, Real Schule Velen, Münsterland, Almanya

1996 Dialogues/the lost idea of the oder of things, AKM, İstanbul, Türkiye
Dialogues/the lost idea of the oder of things Kunstpalast im Ehrenhof, Düsseldorf, Almanya
A Ding Table, BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

1995 Orient/ation, 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye
16. İstanbul Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye
Borders and Beyond, TÜYAP, İstanbul, Türkiye

1994 15. İstanbul Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye
Hope and Responsibilitiy, Ship of City Lines, İstanbul, Türkiye

1993 14. İstanbul Sergisi, Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye

Burslar:

2005-06 Visiting Arts/Delfina International Fellowship Programme, London, İngiltere

2004 Casino Luxembourg-Forum d'art Contemporain, Lüksemburg
Rooseum Center For Contemporary Art, Malmö, İsveç

2001 IASPIS, Stockholm, İsveç

1999-00 Ecole Beauxs-Arts de Nantes,Post-Diplom Program, Nantes, Fransa

1999 Stiftung Kulturfonds, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, Brandenburg, Almanya

1998 NRW-fondation, Künstlerdorf Schoppingen, Münsterland, Almanya

ACC Gallery and Stadt Weimar, Weimar, Almanya

3. FİKRET ATAY

1976 yılında Türkiye'de doğdu. Paris'te yaşıyor.

Sergiler:

2004 Büro Friedrich Berlin, Almanya
Quicksand De Appel Amsterdam, Hollanda
Busan Biennale Busan, Kore
Yayınlanan Programlar:
S1 Artspace Sheffield, İngiltere
Ikon Gallery Birmingham, İngiltere
Marres Maastricht, Hollanda

2003 Undesire Apexart Curatorial Program, New York
I'm too Sad to Kili You Proje4L, Halil Altindere
In den Schluchten des Balkans Kunsthalle Fridericianum, Kassel Germany
U- Topos, 2nd Tirana Biennale, National Gallery of Arts Tirana, Arnavutluk
MEDIROM Project, 2nd Tirana Biennale
Poetic Justice/ Şiirsel Adalet 8. Uluslararası İstanbul Bienali
Geographies #3, Galerie Chantal Crousel, Paris
Hilchot Shchenim Chapter I The Israëli Centre for Digital Art, Holon, İsrail

2002 Under the Beach: The Pavement/Plajın Altında Kaldırım Taşları Proje4L
İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi.

4.GÜLSEN BAL

İzmir'de doğdu. Londra'da yaşıyor ve çalışıyor.

Eğitim Bilgileri:

1997 Londra Guidhall University'de lisans eğitimini tamamladı.

Central Saint Martins College of Art&Design'da Güzel Sanatlar doktora eğitimini

tamamladı.

Sergiler:

I. Küratörlüğünü Yağtığı ve Katılımcı Olduğu Son Sergiler :

2005 Plateaux - "out there / aus dort", Künstlerhaus MOUSONTURM(Archive), Frankfurt/Main

"where It was, shall I be - wo es war, soll ich werden...", Diyarbakır

"Border Crossing- Tur reTur…" Oslo

"Different/ciation" Milan

"Short & Sharp" Londra

II. Diğer Karma Sergiler:

2005 International Biennial Arts Festival, San Fransisko

Blueprints, Berliner Kunstsalon, Berlin

prog:ME, 1st Festival of Electronic Media, Rio de Janeiro

MoNA, Third International Video Festival, Detroit

REX Cultural Center, Belgrad,

2004 Casa Tranzit, Bükreş,

'Liverpool Biennial 2004', Independents, Liverpool

'Art Beat: Battiti D'arte Sull'adriatico', Biennale Adriatica di Arti Nuove, San Benedetto del Tronto

2003 Different/ciation, MiArt Milan 2003 | 80 m^2 M, İstanbul

5. HÜSEYİN ÇAĞLAYAN

1970 yılında Lefkoşa'da doğdu. Londra'da yaşıyor.

Eğitim Bilgileri:

1993 Central St. Martins BA, Moda Bölümü'nden mezun oldu.

Ödüller:

2004 FX Uluslararası Tasarım Ödülü, Hüseyin Çağlayan / Tokyo butiği

2001 Asprey Yaratıcı Yönetmeni

2000 İngiliz Moda Ödülleri - Yılın Tasarımcısı

1999 İngiliz Moda Ödülleri - Yılın Tasarımcısı

1998 VH1 Moda Ödülleri - Avangard Tasarımcı Ödülü

1997 Llyods - Yılın Tsarımcısı Ödülü

1996 Lloyds - Yılın Tsarımcısı Ödülü

1995 Absolut Vodka Tasarım Yarışması Birinciliği
Llyods - Yılın Tasarımcısı Ödülü

Paneller:

1999 "Visions of the Body: Fashion of Invisible Corset", Kyoto Kostüm Enstitüsü'nde moda üzerine yaptığı konuşma ve sergi, Tokyo / Japonya

1997 "Moda, Sanat ve Mimari ekseninde", Zaha Hadid ve Micheal Bracewell ile ortak yapılan konferans,Tate Galeri, Londra / İngiltere

Projeler:

2002 "C Magazine" isimli derginin editörlüğü

1999 Handel'in 'Mesel" operası için kostüm tasarımı, John Jay Kolej Tiyatrosu, New York / ABD Yönetmen : Eric Fraad, Kostüm tasarımı : Hüseyin Çağlayan

1998 "Current / See", Michael Clark Şirketi için kostüm tasarımı

Sergiler:

I. Kişisel Sergiler:

2005 "Anaesthetics", Jesco von Puttkamer, Berlin / Almanya
"Hussein Chalayan", Sketch Galeri, Londra / İngilitere
"Hussein Chalayan", Restrospektif, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg / Almanya
"The Absent Presence", Akıncı Galeri, Amsterdam / Hollanda
"Place to Passage", Jesco von Puttkamer Galeri, Berlin / Almanya
"The Absent Presence", 51. Venedik Bienal, Türkiye Pavyonu, Venedik / İtalya
"Hussein Chalayan", Retrospektif, Gröninger Müzesi, Gröningen / Hollanda
"Place to Passage", Centraal Museum, Utrecht / Hollanda
"Place to Passage", (tek ekranlı versiyonu), Cano Stüdyolar, Madrid / İspanya

2004 "Temporal Meditations", Archimede Staffolini Galeri, Lefkoşa / Kıbrıs Rum Kesimi
"Place to Passage", Proje 4L, İstanbul
"Place to Passage", Roma / İtalya
"Place to Passage", Modern Sanat Merkezi, Cenevre / İsviçre

2003 "Echoform", Galerist, İstanbul
"Place to Passage", The Truman Brevery, Londra / İngiltere

2002 "Mood River", Wexner Sanat Merkezi, Ohio / ABD

1999 "Echoform" Yerleştirme, Atlantis Galeri, Londra / İngiltere

1998 Kişisel Sergi, Colette, Paris / Fransa
"Echoform", Fotoğraflar : Marcus Tomlinson

1996 "Hussein Chalayan", The Window Galeri, Prag / Çek Cumhuriyeti

1994 "Static Exhibition of the Whole Collection", West Soho Galerileri, Londra / İngiltere

II. Karma Sergiler:

2005 "Urban Reality: Focus Istanbul", Martin-Gropius-Bau, Berlin / Almanya
"Leaps of Faith", Yeşil Çizgi ve Lefkoşa kenti için bir uluslararası sanat projesi, Lefkoşa / Kıbrıs Rum Kesimi

2004 "Polyphony - Emerging Resonances", 21. Yüzyıl Modern Sanat Müzesi, Kanazawa / Japonya
"Fashination", Moderne Museet, Stockholm / İsveç
"Skin Tight: The Sensibility of the Flesh", Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago / ABD
"Summer Exhibitions 2004", Royal College of Arts, Londra / İngiltere
"Godess: The Classical Mode", Mode Müzesi (MoMu), Antwerp / Hollanda

2003 "Godess: The Classical Mode", Modern Sanat Müzesi, New York / ABD
"Patterns", Mode Müzesi (MoMu), Antwerp / Hollanda
"Ways of Seduction / Feminity", Kinship Journey Yerleştirme, Centraal Museum, Utrecht / Hollanda

2001 "7. Uluslararası İstanbul Bienali", Egofugal - Airmail Dress Yerleştirme ve Aeroplane Dress videosu, İstanbul
"7. Uluslararası İstanbul Bienali", Egofugal - Airmail Dress Yerleştirme ve Aeroplane Dress videosu, Tokyo Opera City, Tokyo / Japonya
"Century City", After Words Yerleştirme, Tate Modern, Londra / İngiltere
"London Designers", Museum FIT Müzesi, New York / ABD
"Radical Fashion", Ventriloguy Yerleştirme, Victoria & Albert Müzesi, Londra /İngiltere
"Great Expectations - Design Council", Airmail Dress Yerleştirme, Grand Central Terminal, New York / BD

2000 "La Beaute", After WordsYerleştirme, Avignon / Fransa

1999 "Fast Forward", Echoform Yerleştirme, San Fransisco / ABD
"Festival des Jeunes Createurs", Echoform Yerleştirme, Hyeres, Fransa
"Exposing Meaning in Fashion Through Presentation", Echoform Yerleştirme, New York / ABD
"Fast Forward'2, Echoform Yerleştirme, Viyana / Avusturya
"Airmail Clothing", Moda Müzesi, Louvre Sarayı, Paris / Fransa, Fotoğraflar : Paul Wetherell, Grafik : Mike ve Rebecca

1998 "Adressing the Century:100 Years of Art & Fashion", Hayward Galeri, Londra/İngiltere

1997 "The Cutting Edge Exhibition", Victoria & Albert Müzesi, Londra / İngiltere

1996 "Jam -- Style + Music + Media", Barbican Sanat Galerisi, Londra / İngiltere

6. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

1946 yılında İstanbul'da doğdu ve İstanbul'da yaşıyor.

Adres Bilgileri: Cihangir cad. 42/3 80060 Beyoğlu-İstanbul Türkiye

e-mail: gkaramustafa@tnn.net

Telefon Bilgileri:

Sabit Telefonlar: 0212-249 2109
0212-251 1171

Mobil: 0532-610 6204

Fax: 0212-292 2442

Eğitim Bilgileri:

1975-81 Tatbiki Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Bölümünde yüksek lisansını tamamladı

1963–69 Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde öğrenim gördü.

1958–63 Ankara Koleji'nde öğrenim gördü.

Akademik Çalışmalar:

2000 Uluslararası Kadın Üniversitesi, Hanover, öğretim görevlisi olarak çalıştı.

1997 Academy of Fine Arts, Munich, misafir profesör olarak çalıştı.

1997-98 Boğazici Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Öğretim görevlisi olarak çalıştı.

1975-81 Tatbiki Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, öğretim göreviisi olarak çalıştı.

Workshoplar:

2005 Royal Academy, Copenhagen

2004 Hauté Ecole d'Arts Apliqués /HEAA, Ceneve

2004 Networking/Una Casa in Citta, Reggione Toscana, Pontedera

2003 Urban Flashes, İstanbul

Burslar:

1999 Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf (sanatçı bursu)

1995 Survey upon educational systems in England and Scotland
A British Council Grant

Sergiler:

I. Kişisel Sergiler:

2006 Memory of a Square / 2000-2005 Video Works by Gülsün Karamustafa, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (küratör. Rene Block, Barbara Heinrich)

Black and White Visions, Prometeo Gallery, Milano (küratör. Teresa Macri)

2005 Men Crying presented by Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Immanence Gallery, Paris

Fragmenting/Fragments, Proje 4L, Giz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul

2004 Galata:Genoa (Scavere Finestrini), Galata Tarihi Ticaret Merkezi, İstanbul (cur. Teresa Macri)

Galata:Genoa (Scavere Finestrini) Alberto Peola Gallery, Torino

2002 Hold on-Keep Quiet, Liesbeth Lips Gallery, Rotterdam

2000 A Suitcase Trade (100 dollars limit), Open Space, Hannover

Stolen Ideas, Belluard Bollwerk International, Fribourg

1999 Mystic Transport, Trellis of my Mind, Musee d'art et d'histoire, Cenevre

1998 Promised Paintings, Siyah-Beyaz Sanat Galerisi, Ankara

My Roses My Reveries, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul

1994 Courrier, Galerie La Centrale, Montreal

Genealogy, Siyah-Beyaz Sanat Galerisi, Ankara

Time As It Was / Time In Colour, A4 Atelyegaleri, İstanbul

Falez Art Gallery, Antalya

Chronographia, Tarik Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul

1993 The Notebook, Kadın Hakları Bilgi Belge Merkezi, İstanbul

Prints, Stadtbibliothek Duisburg, Duisburg

II. Karma Sergiler:

2006 Re-Mapping Mozart / Ein Project von Wiener Mozartjahr 2006, Bösendorfer Klavierfabrik, Viyana (küratör. Luisa Ziaja, Araba evelyn Johnston-Arthur) (Book)

Passaggi a Sud Est, Palazzo Massari, Ferrara (küratör. Emanuella de Cecco) (catalogue)

ATTITUDE - video /short & experimental film/ photography festival, Center for Contemporary Public Arts ELEMENTI, Makedonya

2005 Istanbul Eindhoven, VanAbbe Museum, Eindhoven, (küratör. Charles Esche, Eva Meyer- Hermann.)

Center of Gravity/Çekim Merkezi, İstanbul Modern (küratör. Roza Martinez) (Catalogue)

Contour. 2nd Video Film Biennale, Mechelen (küratör. Cis Bienerix) (Catalogue)

Some Stories, Kunsthalle Wien, Viyana (küratör. Roza el Hassan, Gerald Matt) (Catalogue)

Project Migration, Kölnischer Kunstverein, Cologne (küratör. Marion von Osten, Katrin Rhomberg) (Catalogue)

Threat Zone, TPS (Triangle Project Space) San Antonio (küratör. Basim Magdy) (catalogue)

Normalizasyon/Makulleştirme, Platform Garanti Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul (küratör. Vasif Kortun) (Catalogue)

Die Rundshau, Kunstraum Aarau (küratör. Peter Spillmann, Susanna Perin)

Some Stories, Magazin 3, Bregenz (küratör. Roza el Hassan, Gerald Matt) (Catalogue)

xfilm Festival Sofia (organizatör. Krassimir Terziev)

Free Kick, Uluslararası 9.uncu İstanbul Bienali Misafirperverlik alanı, Antrepo (küratör. Halil Altındere) (katalog)

Serial Cases, İstanbul Bilgi University, (küratör. Başak Şenova)

2004 La Alegria de mis Suenos, 1st International Biennial of Contemporary Art, Sevilla (küratör. Harald Szeemann) (Catalogue)

Love it or Leave it, 5th Cetinje Biennale, Cetinje/Dubrovnik/Tirana (küratör. René Block and Natasa Ilic) (Catalogue)

When Latitudes Become Forms, Contemporary Arts Museum, Houston (küratör. Philip Vergne) (Catalogue)

Exciting Europe, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig (küratör. Anton Lederer, Margarethe Makovec) (Catalogue)

Wiener Linien/ Kunst und Stadtbeobachtungseit 1960, Wien Museum, Viyana (küratör. Wolgang Kos) (Catalogue)

Pathos/Gefühle. Raumpool, Frankfurt (küratör. Felix Ruhofer) (Catalogue)

Flexibility, Kunstverein Wolfsburg,Wolfsburg (küratör. Justin Hoffmann)

Periplo del Mediteraneo, Museo del Academia Linguistica di Belli Arti e Loggia di Banchi o della Mercanzia, Genova, (küratör. Maurizio Calvesi, Marisa Vescovo) (Catalogue)

Moderna by Night, Moderna Museum, Stockholm

Hors les Murs, Perception Singulier de Museé d'Art Moderne de Paris, Societe d'Encouragement pour l'Industrie National, Paris

Periplo del Mediteraneo, Museo del Academia Linguistica di Belli Arti e Loggia di Banchi o della Mercanzia, Cenova, (küratör. Maurizio Calvesi, Marisa Vescovo) (Catalogue)

Call Me Istanbul, ZKM/Zentrum für Kunst und Medienthechnologie, Karlsruhe (küratör. Eda Cufer, Roger Connover, Peter Weibel)

Who is Singing Over There National Gallery Bosnia and Hersegovina, Sarajevo (küratör. Dunja Blazevic) (Catalogue)

Videoletters, World Social Forum, Mumbai

2003 El arte con la vida, 8th Havana Bienali (catalogue)

In den Schluchten des Balkans Museum Fridericianum, Kassel (küratör. René

Block) (catalogue)

In Progress, Locarno Film Festivali (küratör. Harald Szeeman) (catalogue)

Utopia Station, Venedik Bienali 2003 (küratör. Hans Ulrich Obrist) (catalogue)

Blood&Honey, Sammlung Essl, Viyana (küratör. Harald Szeemann) (catalogue)

When Latitudes Become Forms, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (küratör. Philippe Vergne) (catalogue)

Urban Flashes 2003 (Cultural Patchworks in Public Space) Platform, İstanbul

Nerede/Burada Modern Sanat Müzesi, Saitama (küratör. Vasif Kortun, Fulya Erdemci, Yuji Maeyama) (catalogue)

Breaking the Law, SparwasserHQ, Berlin (küratör. Sanne Kofod Olsen)

When Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minnesota (küratör. Philippe Vergne) (catalogue)

Burada/Here, Platform, İstanbul (küratör. Vasif Kortun)

Erzatszstadt, (two performances) Volksbühne am Roza Luxenburg Platz, Berlin.

Migration: Globalisation of Cultural Time and Space Max Mueller Bhavan, Delhi (küratör. Christian Cravagna, Amit Mukhopadhyay)

Répliques, Tunnel des Facultés, Algiers (küratör. Philippe Mouillon, Rachid Koraichi) (catalogue)

2002 Fuori Uso, Ferrotel, Pescara, (küratör. Teresa Macri, Mario Codognato, Sandro Chia) (catalogue)

Routes, Grazer Kunstverein, Graz, (küratör. Christian Kravagna) (catalogue)

Fluxus und die Folgen, Kunstsommer Wiesbaden 2002, (küratör. Rene Block, Regina Barthel) (catalogue)

In Search of Balkania, Neue Gallerie. Graz, (küratör. Roger Conover, Eda Cufer, Peter Weibel) (catalogue)

Utopia Travel, Travelling Exhibition (last stop Seccesion, Viyana) (org. David Rych, Emmanuel Danesch)

BABEL2002, National Museum of Contemporary Art Korea, Seul (küratör. Junmo Chung) (catalogue)

Promised Paintings, Siyah Beyaz Sanat Galerisi, Ankara

Do-It, e-flux.com internet site, an internet project (küratör. Hans Ulrich Obrist)

Wallcarpets, (Haie Tenger ile birlikte) Inge Baecker Gallery, Cologne

2001 Im Zeichen der Stadt, Kunstmuseum Bonn, Bonn (küratör. Dieter Ronte) (catalogue)

MUTATIONS "Rumor City" ,TN Probe, Tokyo (küratör. Hans Ulrich Obrist) (catalogue)

Lost and Found, Apex Art Gallery, New York (küratör. René Block)

Becoming a Place, Proje 4L, İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi, (küratör. Vasıf Kortun) (catalogue)

Witchcraft, Palais Thurn und Taxis, Bregenz (org. Wilhelm Meusburger) Catalogue)

Onufri 2001, Museum of Modern Art, Tirana (küratör. Suzanna Kuka)

Dare to be Different, City Gallery, Fier (küratör. Eleni Lipari)

Colori dei Mediteraneo, Sant Andrea Hospital, Rome (org. Zerinthia) (permenant work)

As you see me but I am not, Kommunale Galerie, Hohenzollerndamm, Berlin (küratör. Tomur Atagök) (catalogue)

Never Look Back, Politics of Friedship, Shedhalle, Zurich

As you see me but I am not, Frauen Museum, Bonn (küratör. Tomur Atatgök) (catalogue)

Trans_Action et ies Nouvelles Commerces des Arts, La Box, Bourges

2000 Les Sémiophores, Places des Terraux, Lyon (küratör. Phillippe Mouilion) (catalogue)

MoneyNations 2, Kunsthalle Exnergasse, Viyana (küratör. Marion von Osten, Peter Spillman) (catalogue)

Bugünkü Program/Gelecek Program, Hacopulo Pasajı, İstanbul (catalogue)

EKBATANA?, Nikolaj Contemporary Art Center, Copenhagen (küratör. Elisabeth Delin Hansen) (catalogue)

Négociations, Centre Regional d'art Contemporain, Séte (küratör. Nicolas Bourriaud, Bernard Marcadé)

TRANS_ACTIONS ou les Nouveaux Nommerces de L'art, Galerie Art et Essai, Rennes (catalogue)

Strange Home, Historisches Museum, Kestner Museum, Hannover (küratör. Annerose Bekhurs, Vera Giesel) (catalogue)

Springtime, Nikolaj Contemporary Art Center, Copenhagen (küratör. Sanne Kofod Olsen) (catalogue)

Kwangju Biennale, 2000, Kwangju (küratör. René Block) (catalogue)

1999 Passage du Bosphore, Musée de Picardie, Amiens (küratör. Sylvie Couderc) (catalogue)

Stills, Cuts and Fragments, Ifa Gallery, Stuttgart (küratör. Iris Lenz) (catalogue)

Ulema, (Shirin Neshat, Habib kheradyar ile birlikte) Hohenthal und Bergen Gallery, Berlin

Modebus, Alten Markt, Salzburg, (küratör. Ursula Graf)

The Picture in the Hills, Indipendent Art Space, Dulcinea, İstanbul (küratör. Claire-Lyse Bucci) (catalogue)

La Belle Jardiniére, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf Garden, Wiepersdorf (küratör. Christina Hoffmann)

Iskorpit, Badisher Kunstverein, Karlsruhe (küratör. René Block, Fulya Erdemci) (catalogue)

Too Vide Enough, SI/NY, New York (küratör.Annette Schindler)

Dream City, Villa Stuck, Kunstverein München, Kunstraum München (org. Siemens Kulturprogram) (catalogue)

Freizeit und Überleben, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (küratör. Silvia Eiblmayr)

1998 September 1st, 1998 /A Particular Day, Geçici Sergi Alanı, İstanbul (küratör. Vasıf Kortun) (website)

Palate, Apel Sanat Galerisi, İstanbul (küratör. Nuran Terziogiu)

MoneyNations, Shedhalle, Zurich (küratör. Marion von Osten) (website) (catalogue)

Iskorpit, Haus der Kulturen der Welt, Berlin (küratör. René Block, Fulya Erdemci) (catalogue)

Mar de Fondo, Roman Theatre Sagunto, Valencia (küratör. Rosa Martinez) (catalogue)

Karamustafa Import-Export, Völkerkunde Museum, Viyana (sanatçıların girşimi ile) (CD-ROM)

Echolot, Museum Fridericianum, Kassel (küratör. René Block) (catalogue)

1997 Karamustafa Import-Export, A Turkish-Austurian Art Exchange and Internet Project, Echoraum,Viyana, Kabataş Kültür Merkezi, İstanbul (sanatçıların girişimi ile) (CD-ROM)

Paper Works, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul (Org. Resim Heykel Müzesi Derneği) (Catalogue)

Around Us, Inside Us, Boras Museum, Boras (küratör. Carlos Capelan, Elisabeth Haglund) (Catalogue)

Environ 27 Ans, Pratiques Artistic et Feminism, Palais de l'Athenee, Ceneve (Project:Anderfuhren/Boudry/Racoursier) (Catalogue)

1996 Inclusion/Exclusion, Art in the Age of Post-colonializm and Global Migration, Reininghaus und Künstlerhaus, Graz (küratör. Peter Weibel)(catalogue)

Kültür/ A Gender Project from Istanbul, Shedhalle, Zurich (küratör. Ursula Biemann) (catalogue)

Skin of The White Lady, Philips Building, Eindhoven (org. Arctic Foundation) (catalogue)

A-DRESS, North Dakota Museum of Art, North Dakota (küratör. Shirley Madill) (catalogue)

1995 A-DRESS, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (küratör. Shirley Madill) (catalogue).

Orient/ation (Vision of Art in a Paradoxical World) 4. İstanbul Bienali, Antrepo, İstanbul (küratör. Rene Block) (catalogue).

Globalization-State, Misery, Violence, Geçici Sergi Alanı, İstanbul (küratör. Ali Akay) (catalogue)
Imagınation of History, Antik Şehir, Efes (org. Die Fabricanten, İpek Aksuğur Duben, Gülsün Karamustafa) (catalogue)

Aussendienst (Foreıgn Services), Shedhalle, Zurich (küratör. Ursula Biemann)

Outburst of Signs, Kunstwerkshalle, Munich (küratör. Andrea Loebell, Monica Fauss, Pia Lanzinger) (catalogue).

Bosnia Exhibition, Yıdız Palas Sanat Galerisi, İstanbul (org. Plastic Arts Association).

Soudain les Turcs, Le Parvi/Spadem, Paris (küratör. Jean-Michel Ribettes, Mobina Sheriff) (catalogue).

1994 İskele, IFA Gallery, Stuttgart (küratör. Beral Madra, Rene Block)(catalogue)

1993 A Foreigner = A Traveller (Turkije - Nederland: Een Dialoog), Schiedam Stedelijk Museum, Schiedam (küratör. Paul Donker Duyvis, Vasıf Kortun, Pieter Tjabbes) (catalogue).

1992 Megalopolis, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Feshane, İstanbul (küratör. Vasıf Kortun) (catalogue).

Drawers, Maison de la Ceramique, Mulhouse (küratör. Metin Deniz) (catalogue).

1991 Recolletion Memory, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul (küratör. Vasıf Kortun) (catalogue)

Contemporary Artists, Resim Heykel Müzesi, İstanbul (org. Resim Heykel Müzesi Derneği) (catalogue)

First Istanbul Art Fair, TUYAP Istanbul Exhibition Hall,
Istanbul (org. Association of Plastic Arts) (catalogue).

Eurodialogue, Exhibition by 13 Women Artists of Istanbul, Yıldız Palace, Istanbul (cur. Tomur Atagok).

1990 The Annual Art Show, Resim Heykel Müzesi, İstanbul (küratör. Tomur Atagök) (catalogue).

Facades Imaginaires, L'Eglise St. Louise, Grenoble (küratör. Philipe Muillon) (catalogue).

Masks, Urart Sanat Galerisi, Ankara (org. Nuran Terzioğlu).

1989 Contemporary Art in Historical Environments, 2. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul (küratör. Beral Madra) (catalogue).

Mediatheque L'OTDI, Grenoble

Ödüller:

2002 Simavi Görsel Sanatlar Ödülü, İstanbul

2001 Onufri 2001 Uluslararası Sergi, Tirana, Özel Ödül

1991 9th Fajr Uluslararası Film Festivali, Tahran, 'My Cinemas/Benim Sinemalarım' için Jüri Özel Ödülü

1987 Sanatta Yeni Eğilimler Ödülü, İstanbul

1985 Çağdaş Sanatçılar Ödülü, İstanbul

İşlerin Bulunduğu Koleksiyonlar:

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Sammlung Essl

MUMOK/Museum Moderner Kunst Stiftung Wien

İstanbul Modern

Proje 4L/Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul

7. KUTLUĞ ATAMAN

1961 yılında İstanbul'da doğdu. Londra'da yaşıyor.

Eğitim Bilgileri:

1985 California Üniversitesi'nde sinema öğrenimini tamamladı.

Sergiler:

I. Kişisel Sergiler:

2006 De-Regulation With the Work of Kutlug Ataman, MuHKA, Belçika

2005 Kutluğ Ataman, Museum of Contemporary Art, Sydney

2002 Long Streams/Uzun Akıntılar, Serpertine Gallery, Londra

Long Streams/Uzun Akıntılar Çağdaş Sanat Merkezi, Nikolaj, Kopenhag , Danimarka

Long Streams/Uzun Akıntılar, Lehmann Maupin, New York

Women Who Wear Wigs/Peruk Takan Kadınlar, Proje 4L, İstanbul, Türkiye

Women Who Wear Wigs/Peruk Takan Kadınlar, İstanbul Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

A Rose Blooms in the Garden of Sorrows, BAWAG Foundation, Viyana

2001 A Rose Blooms in the Garden of Sorrows, Tensta Konsthal, İsveç

2000 A Rose Blooms in the Garden of Sorrows, The Lux Gallery, Londra

II. Karma Sergiler:

2004 Documentary Fictions, Caixa Forum, Barselona

2003 Neue Kunsthalle III, Kunsthalle Mannheim

8. Uluslararası İstanbul Bienali

Testimonies: between Fiction and Reality, National Museum of Contemporary Art, Atina, Yunanistan

Witness, Barbican Art Gallery, Londra
Days Like These, Tate Triennial Exhibition of British Art, Tate Britain, Londra

2002 Documenta 11, Kassel, Almanya

2001 Berlin Bienali, Almanya

1999 48. Venedik Bienali
Manifesta 2, Lüksemburg

8. MUAMMER BOZKURT

1963 yılında Kayseri'de doğdu. İstanbul'da yaşıyor.

Eğitim ve Kariyer Bilgileri:

1986 Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Lisans Programını tamamladı.
1988 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Programını "Resimde Mizah" konulu teziyle tamamladı.
1993 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü sanatta Yeterlik Programını éResimde Eleştirel Tavır" konulu teziyle tamamladı.
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı.
1998 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seçmeli Dersler Birim Başkanı oldu.
2001 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü Fotograf ve Video Programında Öğretim Görevlisi ve FVP Program Yürütücü Yardıcımcısı olarak çalışmaya başladı.

Halen aynı fakültede Yrd.Doç. olarak Video derslerini yürütmektedir.

Eğitim ve Uygulama Deneyimi:

2001–06 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Fotograf ve Video Programı

Lisans Dersleri:

Video Bilgisi (Kuramsal)
Video Uygulama 1 (Kuramsal, Uygulamalı)
Video Uygulama 2 (Kuramsal, Uygulamalı)
Tasarım Uygulama (Proje Dersleri)
Video Çekim Teknikleri
Bitirme Projeleri (Danışmanlık)
İletişim Kuramları ve Etik (Kuramsal)
Görsel Kültür (Kuramsal)
Sinema TV Tarihi (Kuramsal)

Yüksek Lisans Dersleri:

Medya Sanatı (Kuramsal)
Görüntü Yapım ve Analiz (Kuramsal, Uygulamalı)
Video Yapım ve Sunum Yöntemleri (Uygulamalı)
Video İşleme Teknikleri (Uygulaamalı)

Sanatta Doktora Dersi:

Video Art (Kuramsal)

Lisansüstü Tez Yürütücülüğü:

Yıldız Teknik Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
"Türkiye'de Üretilen Reklam Spotları ve Video Kliplerinin Görsel Yapılanması"
Metin Çavuş
SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında Hazırlanan
Yüksek Lisans Tezi
Tez Danışmanı
Yrd.Doç. Muammer Bozkurt
İstanbul, 2003

Lisansüstü Tezler

1989 Yüksek Lisans Tez Raporu
Konu: "Resimde Mizah"

1994 Sanatta Yeterlik Tez"Raporu
Konu: "Resimde Eleştiri (Video Sanatı)"

Akademik Ünvan Belgeleri:

3 Nisan 1989 Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalında Bilim Uzmanlığı derecesi

10 Şubat 1994 Hacettepe Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanatta Yeterlik derecesi

Kitap

"VİDEO SANATI Enstalasyon, Film, Performans"
Bileşim Yayınları 213 /İstanbul
Sanat Dizisi 26
Fotograf/Video 5
Kod: 4,3,05
ISBN: 975-271-112-X

Hakemli Dergi Editörlüğü:

Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi Yayını

"Hakemli Sanat Tasarım Dergisi"
Sayı:01
Bahar 2004
ISSN: 1304-9909

Bildiriler, Konferanslar, Paneller:

6 Nisan 2006 (Konferans) "Görsel.Sözel 1: Günümüz Türkiyesinde Video Sanatı" Galataperform, İstanbul

15 Kasım 2005 (Konferans) "VİDEO SANATI" Yeditepe Üniv. Güz. San. Fak. İstanbul

15 Aralık 2005 (Konferans) VİDEO SANATI" Kültür Üniversitesi, İstanbul

3 Mart 2006 (Konferans) "VİDEO SANATI" Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara

24 Nisan 2005 (Panel) "disiplinlerarası Sanat Ortamında Fotograf" 2.Ulusal Fotograf Sempozyumu. İstanbul

8 Nisan 2004 (Panel) "VİDEO SANATI ve FİLM" Gazi Üniversitesi İletişiğm Fakültesi, Ankara

7 Aralık 2003 (Panel) "FOTOGRAFTA YENİ YAKLAŞIMLAR" Ankara Fot. Günleri. Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

28–29 Haziran 2003 (Konferans) "MEDİEN KUNST: DİE 90ER JARE İN DEUTSCHLAND UND DER TÜRKEi" Dresden/Almanya

18–20 Ekim 2002 (Sempozyum) "ÜNİVERSİTELERDE VE TEKNİK LİSELERDE FOTOĞRAF EĞİTİMİ" AFSAD 6.Fotoğraf Sempozyumu – ANKARA

27 Nisan 2000 (Konferans) "20. YÜZYILDA RESİM SANATI" Çankaya Belediyesi Konferans Salonu, Ankara

23 Şubat 1999 (Konferans) "ALMANYA'DA VİDEO HEYKEL" Çağdaş sanatlar Merkezi, Ankara

26 Mayıs 1999 (Konferans) "VİDEO SANATI" Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

11 Kasım 1998 (Panel) "GÜNÜMÜZ SANATI VE KİMLİK SORUNLARI" Çağdaş Sanatlar Kültür Merkezi ANKARA

19 Aralık 1998 (Panel) "ANKARA'DA GENÇ SANAT-1 ETKİNLİĞİNİN ARDINDAN" Sanat KurumuANKARA

10 Mart 1998 (Panel) "FOTOGRAFIN ÇAĞDAŞ SANATTA KULLANIMI" Alm.Kül.Mer. Ankara

29 Ocak 1997 (Konferans) "ALMANYA RAPORLARI" Resim ve Heykel Müzesi Şubat 1997 ANKARA

27 Şubat 1997 (Konferans) "VİDEOART- VİDEO ENSTELASYON - VİDEO PERFORMANS" Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ANKARA

16 Nisan 1998 (Konferans) "VİDEOART- VİDEO ENSTELASYON - VİDEO PERFORMANS" Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İSTANBUL

15 Nisan 1997 (Söyleşi) "RESİMDE ÜSLUP ARAYIŞLARI VE ÜÇ ÖRNEK" Karaca Sanat Galerisi ANKARA

9 Kasım 1997 (Panel) "DOCUMENTA 10" Alman Kültür Merkezi ANKARA

16 Aralık 1995 (Konferans) "FARKLI SANAT TÜRLERİNİN BİRLİKTELİĞİ" ODTÜ Konferans Salonu ANKARA

10 Nisan 1993 (Konferans) "TÜRKİYE'DE SANATÇININ ÇAĞDAŞ OLMAK YA DA OLMAMAK SORUNU" AFSAD Derneği ANKARA

21-22 Kasım 1992 (Bildiri) "FOTOĞRAF ÜZERİNE SÖYLEMLER" AFSAD 4.Fotoğraf Sempozyumu, Milli Kütüphane ANKARA

9 Mayıs 1990 (Konferans) "TEMEL YAPI ELEMANLARI AÇISINDAN RESİM VE MÜZİK" Güzel Sanatlar Fakültesi.ANKARA

16 Mayıs 1990 (Konferans) "TEMEL YAPI ELEMANLARI AÇISINDAN RESİM VE MÜZİK" (Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi.ANKARA)

Uluslararası Etkinlikler:

13-27 Mart 2004 Kişisel Resim Sergisi ve Karma Video Performans
Kunst Halle Müzesi, Dresden / Almanya

2003 YILDIZ TECHNICAL UNIVERSITY
2 nd International Exhibition of Photography
(Jüri Üyeliği)

28-29 Haziran 2003 (Konferans) "MEDİEN KUNST: DİE 90ER JARE İN DEUTSCHLAND UND DER TÜRKEi" Dresden/Almanya

1998 2 nd. INTERNATIONAL ART PROJECT
(uluslararası sergi dolaşımı)

Düezenleme komitesi:
Kathryn Raaker (Internatıonal Art Project Committee)
Philippe De Mayer (Sheraton Ankara Hotel & Towers)
Hüray Sarı (Junior Chamber, Ankara)
İlhan Demirel (Asya International Movers)

1997 1 st. INTERNATIONAL ART PROJECT
Düzenleme komitesi:
Kathryn Raaker (Internatıonal Art Project Committee)
Philippe De Mayer (Sheraton Ankara Hotel & Towers)
Hüray Sarı (Junior Chamber, Ankara)
İlhan Demirel (Asya International Movers)

Ulusal Etkinlikler:

1999 "Aziz Nesin'in Doğumunun 83. Yıl Anısına" Resim Sergisi Ankara

ODTÜ Plastik Sanatlar Festivali, Ankara

1998 UM:AG Karma Resim Sergisi Ankara

2. Uluslararası Sanat Projesi Sergisi

ASİAD 2. Geleneksel Karma Resim Sergisi Ankara

Resim Sergisi, Bilkent Sanat Galerisi Ankara

1997 Gazi 80 Karma Resim Sergisi Ankara

1. Uluslararası Sanat Projesi Sergisi

1996 AÇS Resim Sergisi, ADANA

Resim Sergisi, Konrad -Adenauer- Stiftung Vakfı Sanat Galerisi ANKARA

İMKB 10.Yıl Resim Sergisi İSTANBUL.

1995 Video Enstalasyon, "TA-BU-SUZ-LUK" Alman Kültür Merkezi Sinema Salonu ANKARA

56. Devlet Resim Heykel Sergisi.

AÇS 5. Resim Sergisi. ADANA.

UPSD "Bosna Yaşıyor - İlk Adım Tuzla" etkinliği kapsamında

"HOŞGÖRÜSÜZLÜK" dayanışma sergisi. İSTANBUL.

"Sanat ve Tabular" Video Sanatı Sergisi. SANART, Alman Kültür Merkezi

ANKARA

2. Uluslararası Sanat Projesi. Türkiye

Resim Sergisi, ODTÜ ParlarVakfi Sanat Galerisi ANKARA

1994 1. Uluslararası Sanat Projesi. Türkiye

SHÇEK Resim Sergisi ANKARA.

H.Ü. GSF Öğretim Elemanları Sergisi ANKARA.

1993 "Yeni Kuşaktan -1" Resim Sergisi. ANKARA

54. Devlet Resim Heykel Sergisi.1996

Türkiye Yardım Sevenler Derneği Resim Sergisi.

54. Devlet Resim Heykel Sergisi.

Video Enstalasyon - Performans, "Kimliksiz Görüntüler" Alman Kültür Merkezi ANKARA.

Vİdeo Performans, "Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi" Esnboğa Havaalanı ANKARA.

Video Enstalasyon, "Tuvalin Ölümü" Ankara - Çankırı arasında bir köy mezarlığı.

1992 III. Ahi Evran Resim Sergisi. Kırşehir

Kırşehir Valiliği Ahi Evran Resim Sergisi. KIRŞEHİR.

H:Ü: 25. Yıl Sergisi GSF ANKARA

1991 TPAO 10. Geleneksel Atatürk Resim Sergisi ANKARA

Resİm Sergisi, TÖBANK Sanat Galerisi ANKARA.

Resim Sergisi, TÖBANK Sanat Galerisi İSTANBUL.

1990 Enstalasyon, "Kuğulu Düzenleme" Kuğulu Park İçi ANKARA

AÇS "Adana'dan Görüntüler" Resim Serrgisi ADANA (Mansiyon)

PTT Genel Müdürlüğü 150. Yıl 1. Plastik Sanatlar Sergisi ANKARA . (Mansiyon)

1989 23. DYO Resim Sergisi. (Mansiyon)

TMO Plastik Sanatlar Sergisi ANKARA.

Resim Sergisi, Türk-Amerikan Derneği ANKARA

1988 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans Öğrencileri Özgün Baskı Afiş Sergisi. Türk-İngiliz Kültür Derneği ANKARA.

1987 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans Öğrencileri Resim Sergisi. Türk-İngiliz Kültür Derneği ANKARA.

1986 47. Devlet Resim Heykel Sergisi.

20. DYO Resim Sergisi.

9. ŞENER ÖZMEN

1971 yılında İdil, Şırnak'ta doğdu. Diyarbakır'da yaşıyor.

Adres Bilgileri: Diyarbakır Sanat Merkezi Diyar Galeria Alışveriş Merkezi Elazığ Caddesi

No: 9 21100 Diyarbakır

e-mail: senerozmen@gmail.com

senerozmen@yahoo.com

senerozmen@hotmail.com

Telefon Bilgileri:

Sabit Telefon: 0 412 236 95 70

Mobil: 0 505 567 70 54

Eğitim Bilgileri:

1998 Çukurova Üniversitesi Resim Bölümü'nü bitirdi. (Adana/Türkiye)

Sergiler:

2006 Strangers With Angelic Faces, Space, Londra, İngiltere, Küratör: Levent Çalıkoğlu

This is not America, Braverman-ByArt Projects, Tel Aviv, İsrael. Küratör: Galit Eilat

NORMALIZATION, The Exhibition Hall, Ground Level, the Micro Cinema, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, iSVEÇ (Kristina Ask, Johanna Billing, Michael Blum, Pavel Braila, Goran Devic, Nermin Durakovic, Luke Fowler, IRWIN, Šejla Kameric, Andreja Kuluncic, Chad McCail, Lisa Nyberg, Tanja Ostojic, Dan Perjovschi, Renata Poljak, Kirstine Roepstorff, Pernille Skov & Søren Holm Hvilsby, Silke Wagner, Jasmila Žbanic, Ahmet Ögüt, Erkan Özgen & Sener Özmen)

2005 Vidéo Surveillance_002:, [Solo Exhibition], Galerie Schleicher+Lange, Paris, Fransa

Hilchot Shechenim/Chapter C, The Israeli Centrefor Digital Art, Holon, İsrail, Küratörler: Galit Eilat, Eyal Danon

9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul, Türkiye, küratörler: Vasif Kortun, Charles Esche

II BIENNALE OF JAFRE, GIRONA, Organisers: Carolina Grau & Mario Flecha (Visual Arts), Daniel Teruggi (Music)

Hoch Hinaus, Kunstmuseum Thun, Thun, İsviçre

Etrangeté en soi: Unheimlich, Apollonia, Strasbourg, Fransa, Küratör: Ali Akay, Dimitri
Konstantinidis

Etrangeté en soi: Unheimlich, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye. Küratör: Ali Akay

Kunst Film Biennale, Köln, Almanya

FIAC 2005, Paris, France (Galerie Schleicher+Lange)

An der Railye-Bar, Ausgewählt von Anton Lederer + Margarethe Makovec, Graz, Avusturya

THE ARTIST CINEMA, FRIEZE ART FAIR, SCHADENFREUDE, Regent's Park, London, Küratör: Tirdad Zolghadr

Serial Cases_1 Acquaintance. Küratörler: Michal Kolecek (Prag, Çek Cumhuriyeti),Antonia Majaca (Zagreb, Hırvatistan), Basak Senova (İstanbul, Türkiye), Mateu Bejenaru (Lasi, Romanya), Margarethe Makovec and Anton Lederer (Graz, Avusturya), Galia Dimitrova (Sofya, Bulgaristan), Eyal Danon (Holon, İsrail), Orfeas Skutelis and Branka Curcic (Novi Sad, Sırbistan ve Karadağ). Prague, Zagrep, Iasi, Graz, Sofia, Holon, Novi Sad.

Memory And The Imaginary, 7th BIENAL DE VIDEO Y NUEVOS MEDIOS DE SANTIAGO, Museo de Arte Contemporaneo, Santiago de Chile, Küratör: Ali Akay

This May Be What Parallel Play Looks Like, Sculpture Center, Long Island City, New York, ABD, Küratör: Defne Ayas

Posit 9B, İkon Gallery in Birmingham, Küratör: Nowember Paytner, İngiltere

2004 Reappearance, Museum of Kosova, Prishtina, Kosova, Küratörler: Erzen

Shkololli, Soqol Beqiri, Shkelzen Maliqi

Mediterraneans, Museo D'Arte Contemporanea Roma, İtalya, Küratör: Vasıf Kortun

I Need a Radical Change, Gallery Nova Teslina Zagreb, Küratör: WHW

The Yugoslav Biennial of Young Artists Vrsac Cultural Center of Vrsac Vrsac & Belgrade, Yugoslavya

Merry Ramadan, Gallery Exit, EXIT Institute for Contemporary Art, Peja, Kosova, Küratör: Erzen Shkololli

Love It or Leave It/Cetinje Biennial V, Cetinje-Dubrovnik-Tirana, National Museum of Cetinje, Montenegro

ETHNIC MARKETING - Le Centre d'Art Contemporain, Ceneve

I International Biennial of Contemporary Art Of Seville, Spain, küratör: Harald Szeemann

Love It or Leave It/Cetinje Biennial V, Diyarbakir Sanat Merkezi, Diyarbakir

THE VISITOR, Galerist, İstanbul, Küratör: Emre Baykal&Rob Perree

Placebo Etkisi, Sparwasser HQ, Berlin, Almanya, Küratör: Vasıf Kortun

Secret Face, K2 Sanat Merkezi, İzmir, Türkiye

"...için sanat ", Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye, küratör: Vasif Kortun

The Making of Istanbul Modern, İstanbul Modern Müzesi, İstanbul, Türkiye, küratör: Fulya Erdemci

2003 2. Performans Günleri, Babylon, KV İstanbul, Bilgi Atölye, İstanbul, Türkiye

I Am Too Sad To Kill You!/Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!, Proje4L İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye, Küratör: Halil Altindere

In Den Schluchten des Balkan, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya, Küratör: René Block

U-Topos, Tirana Biennale-2, National Museum of History, Tirana, Arnavutluk

Gelecek Demokrasi, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye,

Küratör: Ali Akay

80 Metre Kare Music (Sound and Visualty) Antik Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye

Dilin Gücü, Keciburcu, Diyarbakir, Türkiye, Küratör: Ali Akay

Hayalet Sergi, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye, Küratörler: Ali Akay, Levent Çalıkoğlu

2001 Short Stories, La Fabbrica Del Vapore, Milan, İtalya

Yeniden Bak, Proje4L, İstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi,İstanbul, Türkiye

2000 AIAP Ankara'da Genç Etkinlik, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, Türkiye, Küratör: Vasıf Kortun

1999 One Special Day, ICAP Office, İstanbul, Türkiye, Küratör: Vasıf Kortun

1997 AIAP Youth Action-3/AIAP Genç Etkinlik-3, "KAOS", TÜYAP, İstanbul,Türkiye

18th Today's Artists/18. Günümüz Sanatçıları, AKM, İstanbul, Türkiye

1996 AIAP Youth Action-2/AIAP Genç Etkinlik-2, "Yurt-Yersizyurtsuzlaşma", TÜYAP, İstanbul, Türkiye

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı: İsmet Meltem UŞAR

Doğum Yeri ve Tarihi: Samsun, 05.09.1979

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: 1998–2002 Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi: 2003–2006 Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabiiim Dalı

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

İş Deneyimi

Stajlar: 2001–2002 Can Dündar'ın Nazım Hikmet belgeselinde Yapım Ekibi Elemanı

2001–2002 TRT Ankara Televizyonu Eğitim ve Kültür Programları Dairesi Başkanlığı (Yaz Stajı)

1998–2002 Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Kamera Grubu'nda kameramanlık ve çekim teknikieri eğitimi

2000 12. Ankara Uluslararası Film Festivali-Görevli

2000 Radyo Televizyon Fuarı-Görevli

Projeler: 2005 – ... Çağdaş Türk Sanatında Anıt Uygulamaları ve Heykel Projesi-Araştırma Asistanı (Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Elemanı Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN)

Çalıştığı Kurumlar: 2005–2006 Trakya Üniversitesi Edirne Meslek Yüksek Okulu sözleşmeli öğretim elemanı (Radyo TV Yayıncılığı Programı, Kitle

İletişim Kuramları, Halkla İlişkiler ve Radyoda Program Yapımı dersleri)

2002- Radyo Atılım (Atılım Üniversitesi) Halkla İlişkiler ve Organizasyon

İletişim

E-Posta Adresi: ismetmeltem@yahoo.com

Tarih

04/10/2006