



**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA
VIDEO YERLEŞTİRMELERİNİN KAVRAM, ZAMAN,
MEKÂN İLİŞKİLERİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ**

Burçak YAZICI
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA
Mayıs, 2022
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA VIDEO
YERLEŞTİRMELERİNİN KAVRAM, ZAMAN, MEKÂN
İLİŞKİLERİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Hazırlayan
Burçak YAZICI

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2022

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Sanatında Video Yerleştirmelerinin Kavram, Zaman, Mekân İlişkileri Çerçevesinde İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

30/05/2022

İmza

Burçak YAZICI

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Burçak Yazıcı
	Numarası	180658121
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Çağdaş Türk Sanatında Video Yerleştirmelerinin Kavram, Zaman, Mekân İlişkileri Çerçevesinde İncelenmesi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	30.05.2022	
Tez Savunma Sınav Saati	17.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğı'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliğı – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR**

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA VIDEO YERLEŞTİRMELERİNİN KAVRAM, ZAMAN, MEKÂN İLİŞKİLERİ ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Burçak YAZICI

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Mayıs, 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren başlayan çağdaşlaşma süreci her alanda olduğu gibi Türk Sanatına da yeni ifade biçimlerinin kapılarını aralamıştır. Toplumsal olaylar ile birlikte siyasi, ekonomik, kültürel ve teknolojik gelişmeler sanat alanını şekillendirmiştir. 1950’li yıllarda sanayileşme, modernleşme hamleleri, ekonomi politikaları ve dışa açılma süreçleri birçok kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1980 askeri darbe sonrasında küreselleşmenin ortaya çıkması, İstanbul gibi büyük kentlere göçün başlamasını tetiklemesiyle birlikte, kültürel, etnik kimlik karmaşası ortaya çıkmıştır. Bu durum sanat alanını da etkilemiş ve sanatçı ortaya çıkan kavramları kuramsal çerçevede ele almıştır. Toplumsal hareketlerin yoğun olduğu 1980 döneminde üretim ve tüketim politikalarının artması özellikle kadın bedeni üzerinden oluşturulan popüler kimlik imgeleri sanatçılar tarafından yerleştirme, video gibi sanatsal pratiğe dönüşmüştür. Kavramsal Sanatın hakim olduğu süreçte yöntem ve malzeme çeşitliliğini artırarak sanatçı geleneksel anlatımı yıkmıştır. Geleneksel sanat anlayışı teknoloji ve bilim alanındaki değişimlerden etkilenmiştir. Batı’da 1960’lı yıllarda hakim olan “video sanatı”, teknolojik gelişmeler ile birlikte Türkiye’de 1990’lı yıllarda hareketlilik kazanmıştır. Böylece sanatsal dil olarak kullanılmaya başlanan video, sanat alanına yeni bir söylem kazandırmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda günümüz sanat anlayışı ve disiplini anlayabilmek için video sanatının sanat alanındaki etkisini kavramak gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı Çağdaş Türk Sanatındaki yeni ifade tekniklerinin oluşum sürecini video çalışmaları üzerinden betimsel bir inceleme yaparak önemini saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, kavramsal sanat, göç, küreselleşme, video sanatı

ABSTRACT

ANALYSIS OF VIDEO PLACEMENTS IN CONTEMPORARY TURKISH ART WITHIN THE FRAMEWORK OF CONCEPT, TIME, SPACE RELATIONS

Burçak YAZICI

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
ART AND DESIGN DEPARTMENT**

May, 2022

Advisor: Assist. Prof. Dr. Fevzi Nuri KARA

The modernization process, which started from the first years of the Republic, opened the doors of new forms of expression to Turkish Art, as in every field. Social events, together with political, economic, cultural and technological developments, have shaped the field of art. In the 1950s, industrialization, modernization moves, economic policies and foreign opening processes led to the emergence of many concepts. With the emergence of globalization after the 1980 military coup and triggering migration to big cities such as Istanbul, cultural and ethnic identity confusion has emerged. This situation also affected the field of art and the artist handled the emerging concepts in a theoretical framework. The increase in production and consumption policies during the 1980s, when social movements were intense, turned into artistic practices such as popular identity images created by the female body, installations and videos by artists. The artist has destroyed the traditional expression by increasing the variety of methods and materials in the process of Conceptual Art. The traditional understanding of art has been influenced by the changes in technology and science. "Video art", which was dominant in the West in the 1960s, gained momentum in Turkey in the 1990s with technological developments. Thus, video, which started to be used as an artistic language, brought a new discourse to the field of art. In line with this information, it is necessary to comprehend the effect of video art in the field of art in order to understand today's understanding and discipline of art. The aim of this study is to determine the importance of the formation process of new expression techniques in Contemporary Turkish Art by making a descriptive analysis through video studies.

Keywords: Modernism, conceptual art, migration, globalization, video art

ÖN SÖZ

Lisans eğitimimden bu yana benimle sanatsal pratiklerini paylaşan ve bilgi birikimi ile yoluma ışık tutan “Çağdaş Türk Sanatında Video Yerleştirmelerinin Kavram, Zaman, Mekân İlişkileri Çerçevesinde İncelenmesi” başlıklı Yüksek Lisans Tez çalışmamı oluşturmamda da desteğini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi. F. Nuri KARA’ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca hayatım boyunca her zaman yanımda olan ve her daim desteklerini hissettiğim başta aileme, dostlarıma ve her zaman olduğu gibi tez sürecimde de beni destekleyip cesaretlendiren, kütüphanesini benimle paylaşan can dostum Eda Yıldız’a sonsuz teşekkür ederim.

Burçak YAZICI
2022, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TEZ JÜRİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VIDEO ART'IN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

1. SANAT VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ	5
2. TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN SANATA YANSIMASI VE YENİ ANLATIM BİÇİMLERİ	13
2.1. SANAYİ DEVRİMİ ÖNCESİNE KISA BİR BAKIŞ	14
2.2. SANAYİ DEVRİMİ VE DÖNÜŞÜMLER	20
2.3. FOTOĞRAFIN KEŞFİ VE SANAT ALANINA ETKİLERİ	22
3. VIDEO'NUN KEŞFİ VE SANATA YANSIMALARI	31
3.1. VIDEO'NUN TANIMI	34
3.2. VIDEO SANATININ İFADE TÜRLERİ	34
3.3. VIDEO'NUN GELİŞİMİ.....	39
3.4. VIDEO SANATININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YERİ VE ÖNCÜ SANATÇILARI.....	41

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE SOSYO-POLİTİK DEĞİŞİMLERİN İNCELENMESİ VE TÜRK SANATINA YANSIMASI

1. 1980 DÖNEMİ ÖNCESİNE GENEL BİR BAKIŞ	48
2. 1980 SONRASI ÖNE ÇIKAN KAVRAMLAR VE SANAT ALANINA YANSIMALARI	63
3.1980 SONRASI SANAT ALANINA YANSIYAN SOSYO-KÜLTÜREL KAVRAMLAR.....	75
3.1. KÜRESELLEŞME VE POPÜLER KÜLTÜR	75
3.2. KİMLİK SORUNSALI.....	79
3.2.1. Cinsel Kimlik, Kadın Hareketleri (Feminist Hareket).....	81
3.2.2. Kültürel-Etnik Kimlik	86
3.2.3. Kitle Kültürü ve Popüler Kimlik.....	88
3.3. GÖÇ KAVRAMI	90
3.4. TOPLUMSAL ŞİDDET	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VIDEO ART'IN TÜRK SANATINA ETKİSİ, SANATÇI VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

1. VIDEO ART'IN TÜRK SANATINA ETKİLERİ VE GELİŞİMİ	96
2.KULLANILAN KAVRAMLAR ÇERÇEVESİNDE VIDEO ÇALIŞMALARININ SINIFLANDIRILMASI	98
3. KONU ÇERÇEVESİNDE ÖRNEK SANATÇI VE ESER İNCELEMELERİ .	103
3.1. NİL YALTER	103
3.2. KUTLUĞ ATAMAN	110
3.3. ESRA ERSEN	116
3.4. GÜLSÜN KARAMUSTAFA.....	120
3.5. GENCO GÜLAN.....	124
SONUÇ	128
KAYNAKÇA	131
ÖZGEÇMİŞ	141

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. James Watt, “Buhar Makinası”, 1765	20
Şekil 2. Rainer Gemma Frisius, “Camera Obscura”, 1544	23
Şekil 3. Joseph Nicephore, “Pencereden Görünüm”, 1827	24
Şekil 4. Man Ray, “Rayograf”, 1922, Gümüş Jelatin Baskı, 22,2x16,9cm	26
Şekil 5. Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”1956, Kolaj, 26x25cm	27
Şekil 6. Andy Warhol, “Marilyn Monroe Pembe”, 1967, Serigrafi, 91,5x91,5cm, Museum of Modern Art, New York.....	28
Şekil 7. James Rosenquist, “Resident Elect”, 1964.....	29
Şekil 8. Robert Rauschenberg, “Retroactive”, 1963, 2.13mx1,52m	29
Şekil 9. Cindy Sherman, “İsimsiz(No:224)”, 1990, Kromonejlik Renkli Baskı, 48x38 cm.....	30
Şekil 10. Eadweard Muybridge, 1877	32
Şekil 11. Lumière Kardeşler, 1896	33
Şekil 12. Nam June Paik, “TV Buda”, 1974-82, Video Enstalasyon	35
Şekil 13. Joseph Beuys “Keçe TV”, 1970, VideoPerformans	36
Şekil 14. Nil Yalter, Nicole Croiset, “Les Rituels”, 1980, Video Performans, Modern Sanatlar Müzesi, Paris.....	37
Şekil 15. Gary Hill, “Goats and Sheep”, 2001, Video Film, Paris	38
Şekil 16. Robert Wiene, “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi, 1920	40
Şekil 17. Marcel Duchamp, Man Ray, 1926.....	41
Şekil 18. Nam June Paik, “Zen for TV”, 1963-1975, 26.38 inch x19.29 inch x 15.75 inch ...	43
Şekil 19. Nam June Paik, Charlotte Moorman, “TV Çello”, 1971, Museum of Modern Art	44
Şekil 20. Nam June Paik, “Tv Garden”, 1974, Video Enstalasyon	44
Şekil 21. Bruce Nauman, “Title Not Known”, 1990	45
Şekil 22. Bill Viola, “Nine Attempts To Achieve Immortality”, 1996, 18mns.....	46
Şekil 23. Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi	50
Şekil 24. Karaköy Osmanlı Bankası - 1880-1893, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi	51
Şekil 25. Unkapanı Köprüsü’nden Haliç ve Galata, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi	51
Şekil 26. Karaköy Rıhtımı ve Galata, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi	52
Şekil 27. Osman Hamdi Bey, “İki Müzisyen Kız”, 1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x39cm	53
Şekil 28.Kameraman Fuat Uzkınay, Ayastefanos Anıtının Yıkılışı, 1914, Belge Film, Siyah Beyaz, Türkçe, 150m.....	54
Şekil 29. Mihri Müşfik Hanım, Mareşal Üniformalı Mustafa Kemal Portresi, 1922, “3 metre”, Yağlı Boya	55

Şekil 30. Feyhaman Duran, “Dr. Akil Muhtarin Portresi”, 1916.....	56
Şekil 31. İbrahim Çallı, “Zeybekler”, 1923, 118x154cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara	57
Şekil 32. Nurullah Berk, “İskambil Kağıtlı Natürmort”, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm	58
Şekil 33. Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	59
Şekil 34. Abidin Dino, “Madenci”, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 26x34cm Özel Koleksiyon	59
Şekil 35. Zeki Faik İzer, “İnkılap Yolunda”, 1933, 176x237cm	60
Şekil 36. Neş'e Erdok 'Portre', 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x48cm	62
Şekil 37. Altan Gürman, “Montaj 6”, 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya, 170x170x9,5 cm Arter Koleksiyonu	63
Şekil 38. 1987 I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Broşürü.....	66
Şekil 39. Nur Koçak, “Fetiş Nesneler-Ruj Mihrabı”,1988	68
Şekil 40. Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, Enstalasyon	68
Şekil 41. Füsün Onur, “Sabah Jimnastiği”, 1980, Tahta ve Kumaş.....	70
Şekil 42. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik,Enstalasyon, 110x110x220 cm.....	71
Şekil 43. Canan Beykal, “Ellams Duplicator”, 1987, Enstalasyon.....	72
Şekil 44. Kutluğ Ataman, “1+1=1”, 2002, Video Yerleştirme	73
Şekil 45. Fikret Atay, “Rebels of the Dance”, 2002, Video Yerleştirme	73
Şekil 46. Can Altay “Kağıtçıyız”, 2003, Video Yerleştirme.....	74
Şekil 47. Handan Börüteçene, “Kır-Gör”, 1985, Video, Enstalasyon, Karışık Teknik	78
Şekil 48. İpek Duben, “What is a Turk?”, 2003, Enstalasyon	80
Şekil 49. İpek Duben, Aşk Kitabı, 2001, Enstalasyon, 107.5x86.5x41 cm	84
Şekil 50. Esra Ersen, “Hamam” 2001, Video Enstalasyon, İstanbul Güncel Sanat Müzesi. ...	85
Şekil 51. Halil Altındere, “Dengbejler”, 2007, Video	87
Şekil 52. Yasemin Özcan, “Elmaslı Apt.” 2003”, Video	88
Şekil 53. Candeğer Furtun, “İsimsiz”, 1994, Seramik Heykel	90
Şekil 54. Hale Tenger, “Kesit”, 1996, 2 kanallı eşzamanlı video projeksiyonu, ayrı sesli seslendirme, 16 dakika 10 saniye	92
Şekil 55. Nil Yalter, Dairesel Ritüeller, 1992, Video Yerleştirme	93
Şekil 56. Cengiz Çekil, “Ters Görüntü”, 1980, 180x120x70 cm, Kara Kutu, Lens, Buzlu Cam, Hoparlör, Amplifikatör, Yerleştirme	94
Şekil 57. Yasemin Özcan, “Üçyüzbir”, 2008, Video Enstalasyonu	95
Şekil 58. Nil Yalter, “Harem”, 1980, Video Performans.....	99

Şekil 59. Hale Tenger, “Beyrut”, 2005-2007, Video Yerleştirme, 3’45, Dr Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu/Uzun Vadeli Kredi	100
Şekil 60. Yasemin Özcan Kaya, “Kara Kedi Nerede”, 1998, Video Enstalasyon, 19. İstanbul Sergisi	101
Şekil 61. Aydan Murtezaoğlu, “23 Numara” 2003, Video Enstalasyonu	102
Şekil 62. Ferhat Özgür, “Patates Yiyenler”, 2009, Video, 4.25dk.....	102
Şekil 63. Nil Yalter, “Kompozisyon II” , 1963, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 61x36cm.	104
Şekil 64. Nil Yalter, “Untitled”, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96x50cm.....	104
Şekil 65. Nil Yalter, “ Toprak Ev’”, 1973, Yerleştirme, Paris Modern Sanatlar Müzesi.....	105
Şekil 66. Nil Yalter, “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı”, 1974	106
Şekil 67. Nil Yalter, "Le Chevalier d'Éon", 1978, Fotoğraf ve Video Yerleştirmesi.....	108
Şekil 68. Nil Yalter, "Le Chevalier d'Éon", 1978, Fotoğraf ve Video Yerleştirmesi.....	108
Şekil 69. Nil Yalter, “Türk Göçmenler”, 1977, Çizim: Nil Yalter, Video: Yalter, Enstalasyon	109
Şekil 70. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar", 1999, Video Enstalasyonu	113
Şekil 71. Kutluğ Ataman, ‘ Uyuyan Martin’ , 1999, Video Karesi.....	114
Şekil 72. Kutluğ Ataman, "Küba", 2004, Video Enstalasyonu	115
Şekil 73. Esra Ersen “Karşılaşmalar” 1995	116
Şekil 74. Esra Ersen, “Türkümler, Doğruyum, Çalışkanım”, 1998, Video Enstalasyonu	117
Şekil 75. Esra Ersen, “Yolcular”, 2009, Video Enstalasyonu.....	119
Şekil 76. Gülsün Karamustafa, “Kişisel Zaman Dörtlüsü”, 2000, Video Enstalasyonu	121
Şekil 77. Gülsün Karamustafa “Duvar Örlürken”, 2003, Video Enstalasyonu	122
Şekil 78. Gülsün Karamustafa, “Erkek Ağlamaları”, 2001, Video Enstalasyonu, Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris	123
Şekil 79. Genco Gülan, Narthex Projesi, 1995, Video Enstalasyonu, Ayasofya	124
Şekil 80. Genco Gülan, “Kulağı Kesik”, 2002, Video Enstalasyonu	125
Şekil 81. Genco Gülan, “Tele-rugby”, 2003, Video Performans.....	126
Şekil 82. Genco Gülan, “Çılgılık”, 2005, Video	127

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİSİ

AKT: Aktaran

VB: Ve Benzeri

BT: Bilinmeyen Tarih

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

TDK: Türk Dil Kurumu

TÜYAP: Tüm Yapım Fuarcılık Yapım AŞ

İKSV: İstanbul Kültür Sanat Vakfı



GİRİŞ

Latince 'de “tekhne”, “logos” kelimelerinden türeyen ve Antik Yunan Uygarlığına kadar dayanan tarihsel geçmişi olan teknoloji toplumun ihtiyaçları doğrultusunda gelişim göstermiştir. Teknolojik gelişmelerin sonucunda toplumsal ve ekonomik alandaki değişim ve dönüşümler aynı zamanda sanat alanına da yön vermiştir. Çalışmanın birinci bölümünde değerlendirilmekte olan teknolojik gelişmelerin, özellikle Rönesans dönemindeki yaşanan değişimlerin tetiklediği Fransız Devrimi ile birlikte sanat alanına kazandırmış olduğu yeni bakış açıları incelenmektedir.

Sanat tarihine baktığımızda teknolojinin kullanım olanakları, sanatçıların söylemleri ve yeni ifade biçimleri, akımlar gibi birçok alanda yarattığı etki günümüze kadar gelmiştir. Kullanılan malzemenin değişimi düşün ve kavramı da eş zamanlı olarak beslemektedir. 20.yüzyılda teknolojinin gelişmesi ve bununla birlikte medya şirketlerinin güçlenmesi sanatçıların üretim süreçlerindeki anlatım biçimlerini de çeşitlendirmiştir. Yeni anlatım olanaklarının kullanılmaya başlanması sanat tarihinin geleneksel anlatımını da yıkmıştır. Özellikle fotoğrafın icadı devamında video kameralarının gelişimi ana konumuz olan video sanatının başlangıç aşaması olarak kabul edilebilir. Görüntünün çoğaltılması, kitle iletişim araçlarının gelişimi, estetik kavramlarının gelişmesi ve dönüşmesi ile birlikte video sanatsal bir anlatım aracı haline gelmiştir. Kitle iletişim araçlarının popülerliğinden dolayı, 1950'lerden itibaren uluslararası kullanımında artış gözlemlenmektedir. Bu artışa eşdeğer olan üretim-tüketim ideolojisi modern toplum olma isteğini başlatmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde teknolojinin ilerleme aşamasındaki buluşlardan bahsedilmekte olup hareketli görüntüyü elde etme sürecindeki çalışma aşamasını kavrayabilmek oldukça önemlidir. Böylece sanatın sosyal, ekonomik, teknolojik ve toplumsal değişimlerin sonucunda ne denli değişip dönüştüğünü gözlemleyebiliriz. Bu bağlamda değişimlere uğrarken akımlar, ifade biçimleri ve ele aldıkları kavramlar ile nasıl geçiş sağladıklarını görmekteyiz.

Dünyanın küreselleşme sürecinin Almanya'daki Berlin Duvarının yıkılmasıyla birlikte başlaması bu bağlamda sınırların ortadan kaldırılması yeni anlayışlar doğurmuştur. Bu durum Türkiye'de yeni bir toplumsal dönüşümün işareti olmakla birlikte evrensellik, dışa açılma politikalarıyla özelleşen kurumlar ve devamında büyük kentlerin yoğun bir çalışma mekanizmasının oluşu kitlesel göçüde tetiklemektedir.

Teknolojinin getirdiği kitle iletişim araçlarının kullanımının artması dünya ile bağlantının sağlanması açısından oldukça önemlidir. Disiplinlerarası etkileşimde bulunan sanatçılar yaşadıkları buhranın etkisi ile toplumsal problemler doğrultusunda işler üretilmiştir. Toplumsal problemleri açacak olursak kimlik, göç politikaları ve bununla bağlantılı olarak siyasal eleştirilere de yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Osmanlı döneminde belgeleme amacı ile kullanılmaya başlanan fotoğrafın modernleşme sürecine yapmış olduğu katkıları aktarılmıştır. Özellikle sanat alanındaki klasik ve geleneksel anlayışını yıkmaya başlayan fotoğraf yeni bir anlatım olanağı sunmuştur. II. Meşrutiyet dönemi ile parlamenter düzene geçiş gerek toplumsal gerekse sanatsal bağlamda birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Yurtdışında eğitim alan sanatçıların ülkemize döndüğünde vermiş olduğu katkılar ile sanatsal pratik şekillenmiştir. Oluşturulan çeşitli sanat gruplarında izlenimci, dışavurumcu, toplumsal gerçekçi eserler üretilmiştir. 1946 yılında çok partili döneme geçişle birlikte Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi kültür ve sanat ortamını olumsuz etkilemiştir.

12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte sosyo-ekonomik değişimler beraberinde küreselleşme olgusunu getirmiştir. Gerek sanatsal gerek toplumsal bir kırılma noktası yaratan bu olay kitle kültürü, globalleşme, göç, etnik kimlik gibi daha birçok kavramın ortaya çıkıp yayılmasına neden olmuştur. Toplumsal hareketler ile birlikte sanatsal pratiklerin de değişime uğradığı bu dönem de kavramsal konular dikkat çekmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Türkiye'deki sanat ortamının 1980 sonrası teknolojinin katkısı ile kavramsal süreci incelenmektedir. Düşünsel sürecin etkin olduğu ve çeşitli grupların kurulduğu ve etkinliklerin gerçekleştirildiği bu dönem Türk Sanatındaki yeni bir söylem oluşumunun destekçisi olmuştur. Bu dönemde toplumsal olayların aktarımı fotoğraf, resim, yerleştirme gibi teknikler kullanılırken 1990 sonrasında video gibi yeni anlatım biçimleri kullanılmaya başlanmıştır.

1960'larda Avrupa'da öncelikle ortaya çıkan video sanatı 1990'lı yıllara gelindiğinde ancak Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamıştır Türk Sanatında önemli bir yere sahip olan bu alan aslında 1970 yıllarında Türk sanatçı olan Nil Yalter tarafından ülkemize kazandırılmıştır. Çalışmalarının temelini Batı'da oluşturmuş olsa da Yalter, video alanında öncü sanatçıdır. Buna benzer bir örnek verecek olursak sanatçı Teoman Madra, Fransa'da yaşayan ve 1980 döneminde monitör ve bilgisayar kullanarak,

elektronik görüntüler elde ederek video sanatını gelişiminde ve yaygınlaşmasında oldukça önemlidir. Özellikler İstanbul Biennial gibi sanat fuarlarının açılması hem sanatçıların uluslararasılık bağlamda tanınmasını hem de videonun sanatsal ifade biçimi olarak kullanılması küratörler tarafından desteklenmiştir.

Video, sanatsal çerçevede ele alındığında mekanın, kavramın ve zamanın çalışmayı ne kadar güçlü kıldığı elde ettiğimiz bulgular arasındadır. Amaçlı örnekleme yöntemi kullanarak incelediğimiz eserlerde benzer kavramların sanatçılar tarafından ele alınış biçimlerinin farklı olduğu ve bunun nedeninin de mekan kullanımı olduğu çıkardığımız sonuçlar arasındadır. Bu bağlamda video üretimlerinin kavram, zaman ve mekan bağlamında incelenmesi, araştırmanın diğer çalışmalardan farkını ortaya koyarak literatüre katkı sağlamaktadır.

Araştırmanın Problem Durumu

Çağdaş Türk sanatında 1980 sonrasında ortaya çıkan kavramların video sanatı üzerinden kavram, zaman ve mekan ilişkileri çerçevesinde nasıl ortaya konulduğunun bulguları araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Türkiye’de yeni bir söylem olan video üretimlerin kavram, zaman ve mekan ilişkileri bağlamında günümüz sanat anlayışındaki yeri ve oluşturduğu etkiyi kavramayı amaçlamıştır. Bu araştırmaya bağlı olarak şu soruların cevapları aranmıştır:

- Türkiye’deki sanat ortamının değişimi nasıl oluşmuştur?
- 1980 sonrasında Türk Sanatındaki kavramsal dönüşümler nelerdir?
- Video Sanatının Türk Sanatındaki yeri nedir?
- Video sanatının sunuş biçimi nasıldır?

Araştırmanın Önemi

Türkiye’de 1980 sonrası oluşan sosyo-kültürel değişimlerin ve buna bağlı olarak Çağdaş Sanat ortamındaki üretimlerin geniş bir dizge oluşturması yeni ifade olanakları oluşumunu tetiklemiştir. Teknolojinde sanat alanına girmesi ve bununla birlikte günümüz sanatının evrilme sürecine bakabilme ve multimedya araçlarının sanat alanı üzerindeki kullanım olanaklarını kavramak noktasında önemlidir.

Araştırmada Kullanılacak Yöntem

Nitel bir araştırma yöntemi taşıyan bu tez tarama yönteminin kullanıldığını, betimsel bir araştırmadan oluşmaktadır. Araştırmada amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen 82 adet eser tespit edilmiş ve ikonografik çözümleme yöntemi kullanılarak analizi yapılmıştır.

Araştırmanın Sayıtları

1. Yapılan araştırmada yararlanılan dergi, kitap, ansiklopedi, makale, tez ve internet kaynaklarından edilen bilgiler yeterli olmuştur.
2. Araştırmada incelenen toplamda 82 adet eser, amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak incelenmiş olup, sanat üretiminde kullanılan dilin gelişimini ve dönüşümünü belirlemede yeterli olmuştur.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır:

Araştırmanın birinci bölümünde: Sanat ve teknolojinin ilişkisi ve yeni anlatım biçimleri, Sanayi Devrimi ve bununla birlikte gerçekleşen teknolojik yenilikler, Videonun gelişim süreci, ve sanat alanına katkıları incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde: 1980 sonrasındaki Türkiye’de sosyo-kültürel değişimler ve bu değişimlerin sanat alanına yansması, devamında ortaya çıkan kavramlar ve bu kavramlar doğrultusunda üretilen video, fotoğraf ve enstalasyonlar incelenmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde: Araştırmanın bu bölümünde Türk Sanatında videonun yeri, bununla birlikte üretilen eserlerin kavram, zaman ve mekan ilişkileri incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

VIDEO ART'IN TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

1. SANAT VE TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ

Sanat çok geniş bir kavram. İnsanla, insanın kültürüyle yaşı. Her çağın sanatı; çağının siyasi, iktisadi, bilimsel ve teknolojik gelişmelerinin; felsefi problemlerin ve toplumların tarihsel, kültürel ve coğrafi etkenlerin tümünden veya bir kaçından etkileşim içinde doğar ve bulunduğu toplumu kültürel açıdan dönüşüme uğratar. Günlük yaşantımızda iç içe olduğumuz sanat kavramı TDK'da (1) Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık. (2) Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım. (3) Bir şey yapmada gösterilen ustalık. (4) Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü. (5) Zanaat, olarak tanımlanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere insan zekâsının bir ürünü olan sanat çok geniş bir kavram. Sanat kavramı her çağda olduğu kadar sanatı üreten-sanatçı, sanat izleyicisi ve sanat üzerine düşünen düşünürler tarafından tartışılmış ve farklı tanımlanmıştır. Platon ile başlayan bu tartışma bugün yoğunlaşarak, yayılarak devam etmektedir. Biz burada kavram karmaşasını önlemek açısından ve konumuzla ilişkisi bakımından sanat olgusunu teknikle olan ilgisini öne çıkararak teknolojiyle olan ilişkisini saptamaya çalışacağız.

Sanat kelimesi Arapça kökenli bir kelime olup “sana” kökünden türetilmiş bir kelimedir. Etimolojik anlamı “üretmek, yapmak, imalat, ustalık” anlamları taşımaktadır. Çoğul hali sanayidir. Sanat kelimesinin karşılığı İngilizcede “art”, Almancada “kunst” kelimeleridir. Art sözcüğünün etimolojik kökeni ise Antik Yunan'da “teckne” olup, sanat anlamına gelen ars sözcüğü bu deyimden Latince karşılığıdır.

Teknoloji teriminin köken bilimine ve tarihsel bağlamda yapısına baktığımızda da kelimenin Antik Yunan Uygarlığına kadar uzandığını ve “tekhne”, “logos” kelimelerinden türediğini gözlemlemekteyiz. Tekhne, teknik bilgi anlamını taşıırken, logos, mantık bilim ve zihinsel süreci ifade etmektedir (Artut, 2014: 24).

Antik Yunan felsefesinde sanat/zanaat kavramını içeren Teckne kavramı, sözcük anlamı olarak bir işi ustalıklarla yapma, bir amaç gözeterek ortaya yeni bir şey koyma anlamı taşır. Terimin etimolojik kökenindeki bu anlam sanat üretimini diğer insan üretim eylemleriyle (sanat, teknik, üretim, teknoloji) aynı ilgi içinde kavrar. Buradan da anlaşılacağı üzere teknoloji kelimesinin kökeni olan “teckne” kelimesi Antik Yunan'da,

bugün sanat ve zanaat olarak ayırdığımız kavramlara karşılık olarak kullanılmaktaydı ve imal icra etme yeteneği anlamına geliyordu.

Aristoteles, 'techne'yi, "Doğru kurallar eşliğinde üretim yapmak üzere gereken donanım" (Lenoir, 2002: 215) olarak tanımlamaktadır. Aristoteles'te "techne" sanatsal yaratıcılığın kaynağıdır. Bu tanım, techne'nin beceri gerektiren her türlü etkinliği kapsadığını ve bütün sanat dallarını içerdiğini göstermektedir. Aristoteles için sanat, sanatçının gördüğü nesneyi salt taklit etmesi değil, gerçekliğin yeniden yorumlanması veya var olanın, sanatçının kendi duygu ve düşünceleri çerçevesinde farklı bir biçimde yeniden dönüştürülmesi olup bu yönüyle insana özgü bir etkinliktir (Durhan, 2020).

İnsana özgü çalışma eylemi olan sanat gerçekliğin yeniden yorumlanması veya gerçekliğin yeniden yaratılması olarak tanımlanabilir. İnsan doğaya yönelerek ve doğal olanı çalışma eylemiyle değiştirerek, doğayı denetimine almaya başladığı gibi yeni nesneler dünyasıyla birlikte sanatta yaratmıştır. Bu bakış açısıyla sanatın, insanoğlunun alet kullanma yeteneğine bağlı olarak doğanın değiştirilme eyleminin bir sonucu olarak doğduğu söylenebilir. Bir başka söyleyişle, çağlar boyu araç - gereç ve teknik bilgilerin gelişmesiyle beraber sanat üretiminde de malzeme, yöntem, kullanılan araç gereçlerle paralel değişimler yaşanmış, sanat üretim yöntemleri temelinde disiplinlere ayrılmış, araç-gerece ve tekniğe dayalı yeni ifade biçimleri doğuştur.

Bu bağlamda ele alındığında, sanat ve teknoloji insanoğlunun evreni kavrama, anlamlandırma ve doğalı değiştirme çabalarının sonucudur. Teknoloji insanın doğayla iletişimine aracılık etme ve doğayı dönüştürme işlevini üstlenirken; sanat gerçekliğin insana uygun hale getirmesine yardımcı olur. Bu iki kavram, tarihin her döneminde birbirini etkilemiş ve birlikte gelişmiştir (Karapınar, 2018). "Sanatın teknik ile ortak yanı, olayları ya da görüngüleri değiştirecek, bunları düzeltecek, olmaları gereken şeye uygun kılacak bir güç olmasıdır" (Lenoir, 2002: 217).

Zorunluluk ve faydanın önemini vurgulayan geleneksel yaklaşım teknolojiyi insanoğlu var olduğundan beri ortaya koyduğu buluş, yetenek ve yaratımların doğa ile başa çıkmak ve hayati gereksinimlerinin üstesinden gelmesini sağlayan çeşitli araçlar olduğu şeklinde açıklar (Aykut, 2018: 1). Bilim, teknoloji, felsefe, sanat özde aynı kaynaktan çıkan; insanoğlunun evreni kavrama, doğa yasalarını anlama ve değiştirme etkinliğiyle kendi amaçlarına uygun kılma çabasının bir sonucudur.

Resim sanatı, insanın kendi gerçekliğinin, imgeleminin ve duygularının görselleştirilmesi, adeta bir kayıttır. İlkel sanat biçimlerinden günümüze insanoğlu kendi yaşam gerçeğini, inançlarını ve tinini çeşitli araç ve gereçlerle görselleştirmeye, yüzeylere kaydetmeye çalışmışlardır. Araç yapabilme yetisi teknoloji ve sanatın ilk çağlardan itibaren sıkı bir şekilde birbirine bağımlı ortaya koyar. Fischer'e göre de "ne insan olmadan araç olabilir ne araç olmadan insan". Thomas'a göre de; İnsanın aklı ve eli vardır. Bu bağlamda doğanın sonsuzluğundan bir taş parçasını alarak ona işlevsellik amacıyla yeni bir biçim veren ilk insanı, hem teknolojinin hem de sanatın öncüsü olarak söyleyebiliriz. Araç yapabilme ve onu kullanabilme yeteneğiyle insan doğayı denetimine aldığı gibi, doğal olanı değiştirerek yeni nesneler dünyası yaratmıştır. Bu nesneler dünyası teknoloji ve sanatı verirken, bunların sessel ifadesi dili oluşturur.

Rönesans'la birlikte sanat zanaattan ayrılarak özgürleşmiş ve günümüzde kullanılan anlamını elde etmiştir. Sanattaki bu gelişimin temelinde Rönesans düşüncesinin etkisi çok önemlidir. Ortaçağın sonlarına doğru, felsefenin giderek özerkleşmesi (Nominalizmin etkisi de önemlidir), felsefi problemlerin değişimi: örneğin, Bacon gibi düşünürlerin deney ve gözlemi öne çıkaran söylemleri, Skolastik bir evren kavrayışı yerine dış dünyaya-doğaya yönelişte deney, gözlem, bilimsel metotların kullanımı ve rasyonalist düşünce sanat da bir gerçekçilik akımı doğurmuştur. Bunun sonucu olarak birey öne çıkmış, sanat ile zanaatta arasındaki ayrım belirginlik kazanmıştır.

Öte yandan, özellikle, güzel sanatların doğayı ve insanı tanıma çabası ile doğayı gözleme yönelmesi, kısa sürede bilim ve teknoloji alanlarında da etkisini göstermiştir. Leonardo da Vinci, Michelengolo ve Dürer gibi sanatçıların çalışmalarının geometri, bilim, mühendislik ve teknoloji alanlarında önemli katkıları vardır. Fakat bu konu da en bilinen kişi şüphesiz ki Leonardo da Vinci'dir. Leonardo da Vinci resim ve heykel dışında mekanik, anatomi, perspektif, botanik, jeoloji, hidrodinamik, astronomi, simya gibi alanlara da ilgi göstermiş, bugün kullanılan çeşitli araçların, makinelerin ön tasarımlarını gerçekleştirmiştir. Sanat çalışmalarını doğanın işleyişini anlamaya yöneltmesi ve doğanın incelenmesinde doğa bilimini ve matematiği kullanması teknoloji ile ilgili çalışmalarının da temelini oluşturmuştur. Örneğin kuşlar veya balıklar üzerine yaptığı çizimler, insanın havada uçabilmesine veya suyun altında yüzebilmesine yönelik mekanik cihazların-makinelerin tasarımlarının temelini oluşturur.

Konumuz açısından ise en önemlisi bugün görüntü işleme teknolojisi açısından da katkıları olduğunu düşündüğümüz ışık ve optik üzerine yaptığı çalışmalardır. Leonardo'nun optik konusunda dikkat çeken ilk katkısı ışığın niteliğinin “dalga” olduğunu ileri sürmesi ve “enine” dalga fikrini ortaya koymasıdır. Işığın düz bir çizgide yol aldığı ve merceklerden geçebildiği, yansıma yasalarını Kitâb el-Menâzır (Optik Kitabı) ile “İbn el-Heysem” öne sürmüştü. İbn el-Heysem'in bu yapıtı Latinceye çevrilmiş ve dönemin düşünürü (Polonyalı filozof Silesialı Witelo, İngiliz John Pecham ve Roger Bacon) etki etmişti. Leonardo'nun ilk optik bilgilerini bu düşünürlerin kitaplarından öğrendiği var sayılmaktadır. Leonardo, yansıma yasası olarak adlandırılan ilkeyi kullanarak, ışığın geliş açısının yansıma açısına eşit olduğunu buldu. Diğer bir keşfi ise prizma aracılığıyla beyaz ışığı bileşenlerine ayırmasıdır (Topdemir, 2012: 37).

Karanlık oda kuralını görme sürecinin anlaşılmasına uygulayan Leonardo, nesnenin gözdeki görüntüsünün nasıl oluştuğunun, gözde görüntünün ters dönmüş olarak gerçekleştiği, görüntünün optik sınır tarafından alınmadan önce ikinci kez tersine döndüğünü ve böylece görüntünün son noktada düz bir şekilde ortaya çıktığını ortaya koydu (Eastwood'dan (1986) akt. Topdemir, 2012). Leonardo göz üzerine yaptığı anatomi çalışmaları ile gözün yapısını incelemiş, bu incelemeleri sonunda stereoskopik görüntünün kurallarını ve merceği keşfetmiştir. İnsan gözünün çalışması üzerine ortaya koyduğu düşünceleri “Camera Obscura” yaparak kanıtlamaya çalışmış, karanlık bir odaya küçük bir noktadan giren ışıkla dış dünyanın kağıt üzerine düşen görüntüsünün, nesnenin biçimine ve renklerine uygun olduğunu, ancak daha küçük ve kesişme noktası nedeniyle ters düşeceğini belirtmiştir (Turan, 2011: 30).

Rönesans'la birlikte sanatta kişisel ifade ve yaratıcılık önem kazandığı gibi, Rönesans insanının, bilim insanının, sanatçısının akılcı ve deneyci bir anlayışla yüzünü doğaya dönmesi, sanatta sübjektif ve gerçekliğe dayalı anlatının kapılarını açmıştır. Yine, Rönesans'la birlikte başlayan düşün ve bilim alanındaki gelişmelerin sonucunda gerçekleşen Fransız İhtilali'nin (1789-1799) ve 18. - 19. yüzyıllarda buhar gücüyle çalışan makinelerin keşfi ve bu keşiflerin üretime etkisiyle gerçekleşen Endüstri Devrimi'nin getirdiği özgürlük anlayışı sanatçı özgür kılmış, sübjektif sanat hareketleri hız kazanmıştır.

Tarihsel süreçte doğanın kaydını tutan yeni araçların icadıyla karşılaşılır. Bu araçlardan en önemlisi “Camera Obscura”dır. İlk olarak Aristo (M.Ö. 384-322) karanlık kutu ya da ortamda oluşturulan “iğne deliği görüntüsü” olarak adlandırılan görüntüden

söz etmiştir. Aristo'dan yaklaşık bin yıl sonra 13. yy'n 2. Yarısında Roger Bacon 10. yy Arap yazmalarından öğrenmiş olduğu karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımı yapmıştır. Yukarıda değinildiği gibi 16. yy'da Leonardo da Vinci "Camera Obscura" üzerinde çalışmalar yapmış, bu aracın çizim yapmak için kullanılabileceğini belirten notlar kaleme almıştır. Önceleri anstronomi alanında kullanılan "Camera Obscura" daha sonraları resim sanatı alanında kullanılmaya başlanmıştır. Konumuz bakımından oldukça önemli olan "Camera Obscura"nın gelişimi ve resim sanatına etkilerine "Fotoğraf'ın Keşfi ve Sanat Alanına Yansımaları" başlığı altında ayrıntılı yer verilecektir.

Endüstri Devrimi sonrası ise endüstriyel üretimin doğmasıyla birlikte tasarım sanatları ve pür sanatlar tartışma konusu olmuştur. Öte yandan İngiltere'de buhar gücüyle çalışan makinelerin üretim süreçlerine etkisi sanat üretiminde kadınların hem sanat eğitimi bağlamında hem sanat üretimi bağlamında etkin olmasını sağlamıştır. Makinaların seri üretime dayalı üretim süreçleri sanat ve tasarım anlayışlarına etki etmiş, artan iş gücü ve tasarımcı ihtiyacı İngiltere'de Devlet Tasarım Okulu (1837), Birmingham Sanat Okulu gibi yeni sanat ve tasarım okulları açılmıştır. Makinenin devreye girmesiyle gerçekleşen seri üretim nesnelerinin tasarım ve kalite bakımından yetkinleştirilmesinde bir diğer çıkış Arts and Craft hareketi olarak örneklenebilir. Bu hareketin önderi William Morris, Viktorya döneminin ucuz ve kötü seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayarak, geçmişin el sanatlarına dönmeyi amaçlamış, ancak sonuçta geleceğe yön veren tasarım atılımları geliştirmiştir. El sanatlarını yeniden canlandırma çağrısı, malzemeye sadık kalmak, işlevsel nesneleri güzel yapmak, tasarımın işleve uygun olması gibi ilkeler, sonraki nesillerce sanat ve el sanatları değil, sanat ve endüstriyi birleştirme adına uyarlanmıştır (Vikipedia, 2022).

Öte yandan, sanat ve teknolojinin ilişkisini, üretin süreçleri ve ortaya çıkan nesneler dünyasındaki farklılıkları açıklamak için ilkin "teckne" kelimesinin anlamını içeren "üretim" kelimesinin ne anlama geldiğini belirlemek gerekir. Bu sözcük bilindiği gibi ekonomik-endüstriyel deyimdir. Ekonomik anlamda üretim, bir hammaddenin emeğin katılımıyla işlenmesidir ve her türlü doğal nesnenin insan emeğiyle işlenerek ortaya konan tüm nesneler dünyasını içermektedir. Sanat üretimi de, bir ham maddeye dayalı bir nesnenin üretilmesi ya da belirli bir amaca ulaşılması için gerekli olan yöntem, bilgi ve kuralların bütününe dayalı bir üretimdir. Sanat eserinin de endüstriyel üretimde olduğu gibi ekonomik bir değeri vardır. Fakat özel anlamıyla sanat, teknik üretimden ereksel olarak ayrılır.

Teknik üretimde işe yarama, yararlı olma ereği vardır. Yani, teknik ürün fonksiyonel bir ereğe dayandığı halde, sanat ürünleri estetik bir ereğe dayanır. Endüstriyel ürünlerde estetik olma niteliği, onun fonksiyonel olma niteliğine bağlıdır. Genel olarak endüstriyel üretim, "ihtiyaç-sermaye-kar" üçlemesine dayalı bir ihtiyacı karşılamak, bir işlevi içermek amacındadır. Endüstriyel üretim sonrasında ürün olarak ortaya çıkan nesne kaçınılmaz olarak pazar ilişkisine girer. Sanat ürünleri de belli bir ihtiyacı karşılarlar, fakat bu ihtiyaçlar maddi ihtiyaçlar olmayıp, insanın tinsel ihtiyaçlarıdır. Burada sanat yapıtının kendine özgü varlığı devreye girer ve Platon sanatın bu varlığını Poesis (Yaratma) kavramıyla dile getirir. Yaratma biçim almamış bir malzemeye, taş, kile sanatçının kendinden, kendi ruhsal-tinsel varlığından estetik anlamda biçim vermesi demektir. Bu biçim verme her çağa ve her sanatçıya göre farklılıklar gösterir. Aynı doğa parçasını resmeden üç ressamın yaptığı tablolar aynı bakış noktasından olsa bile, birbirlerinden çok farklı olacaklardır. Sanatın bu sübjektif yönü özgünlüğü doğurur. Yani sanat eyleminde kişinin eylemi-özgünlüğü söz konusu olduğunda, sanat yapıtında yine kişinin gerçekliğe özgürce biçim vermesiyle elde edilen, yaratılan bir varlık söz konusudur. Bu ise estetik bir varlık, yani sanat yapıtıdır. Fakat ekonomik üretim olayında, örneklere, şablonlara tam bir uyum söz konusudur ve seri üretim gerektirir, sanat üretiminde ise sanatçı teknolojinin üretim olanaklarından yararlanır fakat ortaya konan nesne artık tek ve biriciktir. Öte yandan, sanat üretiminde endüstriyel üretimin teknik süreçleri her ne kadar devreye girsede, sanat nesneleri estetik, artistik bilgi ve yetilere bağlıdır. Başka bir deyişle, sanatta teknik bilgilere sıkıca bağlıdır fakat yalnız teknik çözümlemenin mükemmelliği sanat nesnesini ortaya çıkaramaz (Atalayer, 2019). Sanatın temel ögesi olarak güzellik sorunu ve kavramsal anlatı öne çıkmaktadır.

Sanatın temel ögesi olan güzellik, ilk olarak Xenophon tarafından işlevsellik kavramıyla ilgi içinde ele alınmış ve irdelenmiştir. İşlevsellik ise teknik yetkinliği içine alan bir kavramdır. Her ne kadar güzel kavramıyla ilk kez Xenophon'da karşılaşsakta, güzel sorunun felsefi olarak ele alan ve felsefi bir problem olarak temellendiren Platon olmuştur. Platon'a göre güzel "idea"dır. Güzellik idea olduğuna göre değişmezdir, mutlaktır. Ona göre evren bu mutlak idealar dünyasının bir yansımasıdır. O halde gerçek güzel bu kavramsal olan idealar dünyasıdır (Tunalı, 1993: 25).

Platon ideal felsefesinden yola çıkarak, çağdaş sanat üzerinde okumalar yaparsak eğer; başta soyut sanat olmak üzere 20. yüzyıl soyut sanat anlayışları nesnelerin tek tek görünürlüğünün güzelliğini terk ederek, sanat yapıtını nesneden kurtararak salt sanat

olana ulaşmak ister. Kavramsal sanattada nesne değil nesnenin taşıdığı anlam öne çıkmaktadır. Bu anlamıyla kavramsal sanat, izleyiciyi duyulara dayalı karşılaşmanın ötesinde, düşünse-zihinsel bir çabayla sanat nesnesiyle iletişime zorunlu kılmaktadır. Günümüzde teknoloji sanat nesnesini galeri alanının dışına çıkararak, kamusal alanda izleyiciyi estetik nesne kavramının sınırlılığını aşarak bir bilgi nesnesi olarak sanat yapıtıyla buluşturmaktadır.

Bilirdiği gibi Platon, sanat “bilginin bir biçimidir” düşüncesini ileri sürmüştür. Yine sanatı bilgi olarak değerlendiren Arthur Schopenhauer’a göre, estetiğin ele aldığı güzellik, çirkinlik ve yüce kavramları sanatın bilgi olarak ele alınmasını engellemektedir (Mengüşoğlu, 2017: 129). Schopenhaur sanatın bilgi gerektirdiğini ve estetik kavramının ise sanatı bu gerçeklikten uzaklaştırdığını savunmuştur. Bu bağlamda kültürel ortamda sanat nesnesi geleneksel tanımı ile birlikte yerleşik estetik anlayışların dışında teknolojiyle adeta elbirliği yaparak yeni önerilerle yaşamı genişletmektedir.

Sanat ve teknoloji kültürün temel öğeleridir. Sanat ve teknoloji, toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir. Kültürel ortamdan doğrudan ve dolaylı olarak beslendikleri gibi kültürel ortamı dönüşüme uğrattırlar. Fransız kuramcı Pierre Lévy’e göre; teknik ve kültür birbirinden ayrı olarak asla var olamazlar. Teknolojinin tek başına bir anlamı yoktur ancak bir kültür içinde var olduğu zaman gerçek anlamını bulur. Yine Lévy’e göre bir teknolojinin sosyo-kültürel etkilerinden bahsetmeden sadece teknik sonuçlarını ortaya koyamayız. Yaşama katılan her teknolojik yenilik yaşam alışkanlıklarından, kavrayış yapılarına kadar, dolayısıyla sanat yapıtının varlığı ve tanımıyla ilgili yeni sorularla yeni anlatım biçimlerine kapılar aralamaktadır. Örneğin 18. Yüzyılda Thomas Newcoman tarafından bulunan buhar makinası, kültürel bir sürecin parçası olarak teknolojinin gereksinimi bağlamında ortaya çıkmış (Basalla, 2013: 18) ve tüm dünya kültürünü değişime uğrattığı gibi sanat üretimini, güzellik anlayışını ve sanat yapıtını etkileyerek yeni anlatım yollarının doğmasına etki etmiştir.

Günümüzde bilişim, iletişim teknolojileri, telekomünikasyon ve bilgi teknolojilerindeki gelişmeler, çağdaş sanatın yeni üretim süreçlerini doğurduğu gibi tüketim süreçlerini de değiştirmektedir. Sanat yapıtı artık geleneksel anlamda yalnız durağan bir nesne olarak duyulur kavranılan bir yapı olmaktan çıkarak, mekân, zaman ve gerçeklik kavramlarını içine alan ve çok boyutlu kavranılan hareketli bir yapıya sahip olmaktadır. Teknoloji sanat nesnesinin üretim süreçlerinden, sunum ve algılama süreçlerinde kadar sanat alanına gün geçtikçe daha güçlü nüfus etmektedir. Bugün

insanoğlu hiç olmadığı kadar teknoloji ile iç içedir. Teknoloji insanoğlunun bir uzvuna dönüşmekte, işitme cihazlarından, kalp pillerine, tekerli sandalyelerden, yapay uzuvlara kadar insan bedeninin bir parçası haline gelmektedir. Öte yandan cep telefonlarından, dijital kameralara, bilgisayarlardan internet teknolojilerine kadar birçok teknolojik araç sosyal yaşamın ve üretim süreçlerinin vazgeçilmezi olarak yaşamın içinde gittikçe kuşatıcı boyutta yayılmaktadır. Dijital görüntü üretim yöntemlerinin sunduğu olanaklar sanatçıları kadar sanat eğitimi almamış insanları bile bu üretim süreçlerine dâhil etmektedir.

20. yüzyıl sanatına ışık, ses, hareket, görüntü vb. öğelerin temelinde dijital üretim süreçleri etkinlik kazanmaktadır. Örnekeleyecek olursak 1960’larda Allan Kaprow, Marina Abramoviç, Otto Mühl, Joseph Beuys gibi sanatçıların bedenlerini kullanarak oluşturmuş oldukları söylem Batı sanatında yeni bir kapı aralamıştır. Performans Sanatı “happening” olaran adlandırılan akımda performansını gerçekleştiren sanatçının bazen fotoğraf bazen video çekimi üretimlerini kayıt altına alma noktasında önemli bir yere sahiptir. 70’lerde ise Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” adlı makalesinin tetiklediği feminizm sanat alanında başlı başına bir konu haline gelmiştir. Feminist sanat ile Cindy Sherman, Judy Chicago, Mary Kelly, Carolee Schneeman, Barbara Kruger resim, video, performans, enstalasyon, fotoğraf gibi çeşitli teknikleri kullanarak kadın kimliğinin toplum içerisindeki konumu irdemişlerdir. 80’lere gelindiğinde postmodern kuramların yaygınlık kazandığı, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Barbara Kruger, Cindy Sherman gibi sanatçıların toplumsal sorunları, cinsiyet politikaları, etnik kimlik ayrımcılığı gibi kavramları ele alarak fotoğraf, video, enstalasyon ile kendi sanatsal pratiklerini yaratmışlardır. 1990’lar ise Jeff Koons, Anish Kapoor, Julian Opie, Richard Wentword gibi sanatçıların hazır nesne, fotoğraf, enstalasyon, video gibi teknikleri kullanarak günümüz çağının en büyük problemlerinden biri olan tüketim gibi konuların ele alınarak kavramsal sanatın öne çıktığını görmekteyiz. 2000’lere gelindiğinde ise sanat alanında müzikten, mimariye ve tasarım sanatlarından, tüm sanat alanlarına dijital teknoloji, dolayısıyla dijital sanat damgasını vurmuştur. Böylece diyebiliriz ki, teknoloji gelişim sürecinin her aşamasında sanat alanını besleyip yeni ifade olanakları kazandırdığı için önemli bir yere sahiptir.

2. TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN SANATA YANSIMALARI VE YENİ ANLATIM BİÇİMLERİ

18. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan ve hızlı bir şekilde yayılmaya başlayan Sanayi Devrimi, insanlık tarihindeki önemli dönemlerden biri olarak siyasal, sosyal, ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere neden olduğundan dolayı çok sayıda meslek grubunu etkilemiştir. Mimar, bilim insanı, sanatçı, teknisyen, mühendis, işletmeci, sağlıkçı gruplar gibi iş gücünün verimliliğini arttırmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte büyük boyutlu sermaye dönemi başlamıştır (İşpiroğlu, 1991: 14).

Sanayi Devrimiyle birlikte teknoloji alanındaki gelişmeler; buharlı makinelerin, buharlı lokomotifin, otomobilin, telefonun, elektriğin, steteskobun..vb. icadı, yeni bir dünya anlayışıyla birlikte yeni bir yaşam biçimini de doğurmuştur. Özellikle ulaşım araçlarının icadı ticari etkileşimi artırmış, kültürlerin birbirleriyle olan yaklaşmasını doğurduğu gibi, bilginin hızlı ve etkili bir şekilde yayılımını hızlandırmıştır. Tüm bu gelişmeler yeni felsefi problemleri doğurduğu gibi, başta Amerika ve Fransa olmak üzere siyasi devrimleri tetiklemiş, kişi haklarını öne çıkaran demokratik yaşam anlayışının dünyaya yayılımına etken olmuştur. Sanayi Devrimiyle beraber kırsaldan kente büyük çapta kitlesel yer değişimleri gerçekleşmiş, kentlerin fiziki ve yeni sosyal yapılanmaları çok hızlı gelişmeye başlamıştır. Dünya üzerinde yeni bir yaşam biçimi, modern yaşam biçimi doğmuştur. Sosyal ve toplumsal gelişmelerden hiç bir zaman bağımsız olarak ele alamayacağımız sanatta bu gelişmelerden doğal olarak etkilenmiş yeni sanat anlayışları ortaya çıkmaya başlamıştır.

Burada modern yaşam biçiminin gelişimi, modern sanat anlayışlarının doğuşundaki en önemli etken olarak belirlenebilir. Ayrıca yenedünya anlayışının doğurduğu yeni sorunlar sanat alanına yansiyarak, modern insanın çelişkilerini, yaşam biçimini, yalnızlığını, parçalanmışlığını konu alan sanat yaklaşımlarına etki etmiştir. Sanayi ve teknolojinin ürettiği yeni malzemeler ise sanat alanında gerek teknik gerekse görme biçimlerinin değişimine etki etmiş, yeni sanat geçmişin bir tekrarının peşini bırakarak bilim ve teknoloji alanında olduğu gibi yeni biçimlerin keşfine yönelmiştir.

Bu bağlamda teknoloji, endüstriyel gelişmelerin oluşturduğu değişimler çerçevesinde, toplumu modernleşme süreci içerisine almıştır. Sanatçı, bu değişimler ile birlikte yeni söylem, biçim ve içerik bağlamında değişken olan bir sürecin içine girmiştir.

2.1. SANAYİ DEVRİMİ ÖNCESİNE KISA BİR BAKIŞ

İnsanlık tarihi süresince insanoğlunun kullandığı araç gerecin dönüşüme uğraması yeni yaşam biçimlerini doğurduğu gibi, kültürel evreleri de oluşturmuştur. Örneğin, ilk defa C. J. Thomsen tarafından 1836 yılında kurulan kronolojik sıralama olan “Üç Çağ Sistemi” (taş, tunç ve demir) tarih öncesi ve erken tarihi dönemlerde kullanılan araç gereç ve teknik gelişmeler esas alınarak yapılan bir sınıflandırmadır. Daha sonraları Alman Christoph Cellarius’da insanlık tarihini “üç”lü sistemi esas alarak “Eski Çağ”, “Orta Çağ”, “Yeni ve Yakın Çağ” olarak sınıflandırmıştır.

18. yüzyılın sonunda meydana gelen “Sanayi Devrimi” ve 1789 Fransız Devrimi sonrası ise insanlık tarihinde en hızlı değişimlerin yaşandığı dönemdir. 1792 yılında Fransız İhtilali sırasında yaşadıklarının etkisi ile Goethe, bugünden sonra dünya tarihinde yeni bir dönemin başladığını söylemiştir. Sanayi çağıyla yalnız kentlerin görünüşü değişmemiş yeni bir yaşam düzeni doğmuştur. Bu çerçeveden yaklaşıldığında, insanlığın üç kültürel evreden geçtiği de belirlenebilir. Bunlardan ilki üretim öncesi dönem (Paleolitik Dönem), ikincisi yerleşik yaşama, üretime geçilen Neolitik dönem, üçüncüsü ise insanın yaşamını her yönden değiştiren Endüstri Devrimidir. Tüm bu dönemler incelendiğinde Ernst Fischer’in (1990) belirlediği gibi sanatın insanla yaşıt olduğu ve dönemin teknolojisine dayalı bir çalışma olduğu yargısına ulaşılabilir. Marx’a (Yurdakul, 2018: 5) göre insan, diğer canlılar gibi bir doğa varlığıdır, ancak bunun yanında insanın en temel özelliği hayatta kalabilmek için gerekli araçları üretmek zorunda olmasıdır. Çalışma eylemi doğada ki maddeleri, insanın isterlerine elverişli kılma amacını güder. İlk çağlarda insanoğlunun doğayla olan mücadelesi, insanın çalışma eylemiyle doğal değiştirerek ürettiği araç gereci yine doğaya karşı kullanarak gittikçe doğa üzerindeki denetiminde güç kazanmasıyla sonuçlanmıştır.

Sanat felsefesinin temel kavramları olan mimesis (taklit) ve poesis (yaratma) kavramlarını çalışma eylemi sonucu doğal olanın değişmesiyle ilgi içinde ele alabiliriz. Şöyleki: Fischer’e (1990) göre çalışma eylemi yeni bir anlatım ve bildirime araçları düzeni doğurmuştur. Yani dil araçlarla birlikte ortaya çıkmıştır. Herder’e (akt. Fischer, 1990: 21) göre dil yeryüzündeki seslerin bir derlenmesiydi. Nesneyle ilgili ses o nesneyi belirtiyor, o nesne de kendisiyle ilgili sesi alıyordu. Rousseau’da, dilin, sanatların ve müziğin kökenini taklide (mimesis) dayandırmış; bu bağlamda müzik ve dilin kökenini insanın bilişsel yapısından kaynaklanan ortak bir kökenle ilişkilendirmiştir (Mustan Dönmez, 2021). Buradan anlaşılacağı üzere dil insanın doğada ki seslere öykünerek

onları taklit etmesiyle doğmuştur. İşte ilk küçük sözlük; yer yüzünde ki seslerin bir derlemesi idi.

Platon felsefesinde sanatın varlığı Devletin 10. Kitabında mimetik etkinlik (taklit) olarak belirlenirken, Şölen diyalogunda poetik (yaratma) bir etkinlik olarak belirlenmiştir (Tunalı, 1983). Yaratma; biçim almamış bir malzemeye, taşa, kile... sanatçının kendinden, kendi ruhsal - tinsel varlığından estetik anlamda biçim vermesi demektir. Buradan anlaşılaçağı üzere kültürün temel ögesi olan sanatın kültürel süreçlerdeki dönüşümünde öncelikle araç-alet kavramı (dönemin teknolojisi ile olan ilgi) yani insanın araç yapabilme yetisi önem kazanmaktadır. Fischer'in (1990) ifadesiyle "İnsan araçlar yolu ile insan olmuş, araçlar yaratarak kendini kültürünü ve sanatını yaratmıştır. Öte yandan araç ve gereçle ortaya çıkan çalışma eylemi teknolojinin başlangıcı olduğı gibi dilin doğuşunun önemli basamağıdır. Araç ve gerecin yani teknoloji değişimi çalışma eylemiyle birlikte yeni dillerin kaynağını oluşturmaktadır. Wassily Kandinsky'nin ifadesiyle her sanat eseri kendi çağının çocuğı, kendi çağının olgularıyla ilgi içinde doğan ve dönüşüme uğrayan bir dildir.

Tarım Devriminden hemen önce mezolitik diye adlandırılan dönemde ilk yerleşik hayata geçilmiştir. Neolitik çağda avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcı kültürün yerini ise tarım almıştır. Tarım ile birlikte kentler, ekonomi, eğitimin kurum haline gelmesi, hukuk, inanç, bilim, dokumacılık ve çömlekçilik ortaya çıkmıştır. Üretimin artması, özellikle nüfus artışı ile birlikte, kasaba ve kentleşme ortaya çıkmıştır (Güvenç, 1979: 176-190). Yeni aletlerin bulunduğu bu çağda insanın doğa üzerindeki denetimini güçlendiğı gibi gelişen kollektif çalışma, toprağın ürün vermesi bereket kültü gibi yeni inanç sistemlerini doğurmuş, hayvan figürlerinin yer aldığı mağara resimlerinin yerini insan ürünü nesnelerin (araç-gereçler) üzerine işlenen soyut ve geometrik desenler almıştır. Soyut formların ortaya çıkışı ile yerleşik toplumla doğan soyut kainat tasavvurların ilgisi saptanabilir. Bu dönemde Majik yani büyü ile ilgili eski taş çağı sanatından, konstruktif bir düzende olan anlatıma yönelme ortaya çıkar. Öte yandan, Buzul Çağı avcı-toplayıcı klanlarda insan düşüncesi yaşamı sürdürmeye yöneliktir. İnsan kendini bir problem olarak ele almaz. Yerleşik yaşamla geliştirdiğı teknoloji ve bilinç seviyesiyle birlikte doğayı ve evreni gözlemlemeye başlayan insan kendini de gözlemlemeye başlar. Kendini gözlemleyen insanla birlikte insan figürü resimde ki hayvan figürünün yerini almıştır. İnsanın kendini konu alması Sofist Protogoras'ın "İnsan her şeyin ölçüsüdür" düşüncesi ile sanat alanının da temel öğelerinden biri olana

hümanizm'in temellerini oluşturmuştur. Bu düşünce başta Rönesans ve Rönesans sonrası doğan bir çok sanat akımının temeli oluşturur.

Uygarlık kronolojisi incelendiğinde sanat yapıtlarının dönemin teknolojisi ile doğrudan bağlantılı olduğu gözlenmektedir. Konuyu sanat tarihi bilgisine boğmamak için burada birkaç örnek vererek sonlandırmayı gerekli görüyorum. Örneğin Mısır sanatı, dönemin teknolojisinin ve matematik bilgisinin bir sonucudur. Mısırda rüzgar gücünün enerji kaynağı olarak kullanılması, gerek insanlık tarihi açısından gerekse sanat tarihi açısından önemlidir. Yaklaşık MÖ. 2600-2500 lere tarihlenen Gize'de Keops, Kefren ve Mikerinos piramitlerini dönemin teknolojisi çerçevesinde açıklayabilir.

Sümerler ise torna ve fırını kullanmışlardır. Yine bu dönemlerde keşfedilen tekerlek, insanlık tarihinin bir dönemecidir. Yeni sulama teknolojilerinin bulunması, kentsel uygarlıkların önünü açmış mülkiyet kavramını doğurmuştur. Yine bakır ve kalayın alışımları olarak tuncun yaşama girmesi daha önceden de ifade ettiğimiz gibi bir dönemin (Tunç Çağı) adını koyar.

Yunan uygarlığı ise bilim, felsefe ve mekanik alanda önemli gelişmelerin yaşandığı bir altın çağdır. Örneğin Arşimet hidrostatik ve mekanik temelinin atmasıdır. Arşimet'in mezarında, en sevdiği matematiksel ispatın çizimini gösteren bir heykelin bulunması (wikipedia, 2021) dönem içinde bilim, teknoloji sanat arasındaki ilişki için kanımca önemli bir örnek niteliğindedir. Yine, Rönesans'ın önemli temsilcilerinden Leonardo da Vinci'nin mekanik çizimlerinde Arşimet'in etkisi saptanmaktadır. M.Ö. 3. yüzyılda yaşamış Ktesibios ve M.S. birinci yüzyılda yaşamış Heron adındaki İskenderiyeli mühendis ve bilim adamları, hava basıncı ve su buharıyla ilgilenmişler, birçok mekanizmalar ve hatta makineler yapmışlardır. Tüm bu bilim ve teknik alandaki gelişmeler Grek felsefesiyle birlikte ilerlemiş, oradan güzellik estetiğine yansımıştır.

Örneğin, Pythagoras öğretisi her şeyin sayılarla – matematikle açıklanabileceğini, evrenin temelinde böyle bir sayısal ilişki – matematiksel düzenin yattığını ileri sürmüş, Grek felsefesinde güzel matematik olarak belirlenmiştir. Pythagorasçılara göre kosmos harmonidir ve bu evren harmonisinin temelinde aritmetik sayıları, yani sayılar arası orantı bulunmaktadır. Eski Ege sanatının önemli temsilcisi Polykleitos, ünlü heykelinde Pythagorasçıların ortaya koyduğu bu sayı ve sayılar arası ilgidan hareket ederek kanon'u ortaya koyar.

Güzelin, matematik olarak belirlenmesinde Platon'da da rastlanır. Tunalı'ya göre Platon yaşlılık çağında, "Elea" okulu ve "Pythaoras" öğretisi etkisiyle idea'lar öğretisinin yerini, kozmos'u bir harmoni, orantı olarak kavradığı lojik-matematik bir yan, astronomi alır. Platon'un Philebos diyalogunda geçen "Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum" (Tunalı, 1983) düşüncesi, Modern sanatın başlangıcı olan Kübizmin kuram babası olarak kabul edilen Cezanne'nin "Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al." (Tunalı, 2008: 123) düşünceleriyle paralelliği, yeri geldiği için burada vurgulanabilir.

Öte yandan tüm bu teknik, bilim ve felsefe alanındaki gelişmelerin etkisi, Platon'un ideal-içerikçi estetik anlayışına dayanan klasik sanat alanında bulgulanmaktadır. Şöyle ki; Klasist sanat anlayışında akli insanla ilgili bir nitelik olarak görmekte ve duygulardan çok akli referans almaktadır. Klasizm, sanatı aklın seçip ortaya koyduğu değerler olarak temellendirir.

Batı tarihinde Endüstri Devrimine kadarki gelişmelerin temelini ise Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan Rönesans Dönemi ve Reform Hareketleri oluşturmaktadır. Rönesans'ın gerek düşünsel, felsefi ve teknolojik anlamdaki temellerini ise Ortaçağ tarihinde aramak gerekir. Maden teknolojilerinin gelişimi, teknolojide kağıt üretimine geçilmesi, barutun silahlarda kullanılmaya başlaması Ortaçağa tarihlenen önemli buluşlardan bazılarıdır.

15. ve 17. yüzyılları arasındaki dönemde tarım toplumunun yapısı değişmeye başlamıştır. Üretim, pazar ekonomisini doğurmuştur. 1492'de Christopher Columbus'un Amerika'yı keşfetmesi ile birlikte denizasıırı ticaret başlamıştır. Böylelikle keşif yolunu gözlemleyen İngiliz tüccarlar Hindistan ve Rusya'yı keşfederek sanayi ve ticaretin gelişimine kapı aralamışlardır (Hill, 1983: 25).

Rönesans ile Skolastik felsefesinin etkisini yitirmesi paralelinde, bilimin özgürleşerek deneye dayalı pozitif bilimlerin kurulmasıyla gerçekleşen bilimsel gelişmeler ve yeni teknolojik buluşlar (harita yapımcılığı, pusula, mikroskop, termoskop, matbaa...vb), insanın dünyayı kavramasında büyük değişikliklere neden olmuştur. 1454 'de j. Gutenberg'in matbaayı icat etmesi ile bilgiler daha geniş bir kitleye ulaşmış, bu

durum kültür hayatı üzerinde önemli bir etki yaparak yeni anlayışların yayılmasını kolaylaştırmıştır. Konunun uzamaması adına burada, Desiderius Erasmus, Michel de Montaigne , Francis Bacon, René Descartes, Nicolaus Copernicus, Paracelsus, Andreas Vesalius, Galileo Galilei, Johannes Kepler, Van Helmon gibi insanlık tarihinde çığır açan tüm bu düşünür ve bilim insanlarını yalnızca isimlerini anıyorum.

Rönesans, bilimsel çalışmalar ve teknolojik gelişmeler dikkate alınırsa modern bilimin başlangıcı olarak kabul edilen Newton'a kadar sürdüğü kabul edilmektedir. Newton ile birlikte modern fizik sistemi kurulmuş, bu yeni bilim anlayışı yeni bir felsefi düşün biçiminin doğmasına etki etmiştir. Newton'un sanat üzerine en büyük katkısı ışık ve renk üzerine yaptığı deneylerdir.

Bir kültür hareketi olarak başlayıp birçok alanda yeni buluşların ortaya çıktığı Rönesans'la birlikte, Michelet'in ifadesiyle “Dünyanın ve insanın yeniden keşfi” gerçekleşmiş, Bacon'un ifadesiyle insan doğaya katılmıştır. İnsanların çevrelerindeki dünyayla ilgilenmeye başlaması sanat da bir gerçekçilik akımı doğurmuştur. Doğanın incelenmesi, örneğin İtalyan sanatçıların perspektif yasalarını incelemek için doğaya yönelmeleri ve anatomi çalışmalarıyla, sanat alanında da teknoloji ve bilim alanında olduğu gibi büyük buluşlar dönemi başlar. Bireyin yaşam hakkına ve özgürlüğüne dayanan ve Rönesans'la temellenen hümanizm anlayışı ise sonraki yıllarda ortaya çıkacak bir çok sanat akımının temelini oluşturmuştur.

Amerika'nın gümüşü bulması ile birlikte ödenek sistemi değişmiş ve Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Ödenek sisteminin değişmesiyle 16. yüzyıl boyunca İngiltere'de besin ve tekstil alanında fiyatlar artmış, orta sınıf insanlar fakirleşmiş, sabit geliri olan insanlar ise zenginleşmiştir. İngiltere'de Katolik Kilisesinin sömürüsüne karşı verilen mücadele, zengin sınıf ve parlamento tarafından desteklenmiştir. Toprağa yapılan yatırım popüler hale gelmiş, burjuva kesim çoğalmaya başlamıştır. Yapılan ticarete rağmen gelişim, bir noktada yetersiz haberleşme sorunu nedeni ile sıkıntıya girmiştir. Bu problemlerden dolayı tarımda oluşan değişimler sonucunda kar anlamında bütün sınıf mücadele içine girmiş ve devletin üstünde, toprak sahipleri baskı oluşturmuştur. 1940 ve 1960'lı yıllar arasında tarımsal anlamda hızlı değişimler kent mülkiyeti ve üretim oranı üzerinde etki oluşturmuştur (Hill, 1983: 27).

17. yüzyılın ortaları ile 19. yüzyılın sonları arasında sosyal, ekonomik ve tarımsal teknolojik değişikliklerin karmaşık etkileşiminin sonucu emek ve toprak verimliliğindeki

artışlardan kaynaklanan Britanya'da tarımsal üretimde eşi görülmemiş bir artış (wikipedia, 2022) İngiliz Tarım Devrimi veya İkinci Tarım Devrimi olarak geçmektedir. Toplum ticaret ile zenginleşmiş, İngilizlerin Protestan inancını özümsemesiyle birlikte yenilikçi toplum inşa edilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda feodal toplumdan, süreç içerisinde ticaret toplumuna geçiş yapan İngilizler, Avrupalı toplumlara kıyasla daha başarılı ve hızlı bir şekilde ilerlemişlerdir (Kar ve Taşağıl, 2018: 491).

Aynı zamanda 17. yüzyıl Avrupa'da ülkeler arası hararetin yükseldiği dönemdir. İspanyol-İngiliz Savaş'ından sonra başlayan Otuz Yıl Savaşları (1618-1648), Protestan-Katolik çatışmalarının olduğu dini çıkarlar için yapılan savaştır. Bununla birlikte tam olarak üç nesil boyunca devam eden İngiltere'deki iç savaşlar 1651'de sonlanmışır. Avrupa'da artan savaşlar ile birlikte İngiltere, Fransa ve Hindistan gibi ülkelerle mücadeleye girdikten sonra, Yedi Yıl Savaşlarına (1756-1763) katılmış ve kazanarak önemli gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur. İngiltere'nin savaştan galip gelmesi ve ardından aydınlanma hareketiyle ortaya atılan yeni fikirler, ada ülkesi olmasından dolayı bulunduğu coğrafya, iktisadi faktörler ve veba salgınından dolayı azalan nüfus ile birlikte köleliğin sonlanması sermaye sahibi kişilerin üretim gücünü arttırmak için seri üretime geçiş sağlayarak Sanayi Devrim'ine zemin hazırlamıştır (Arslan ve Demirağ, 2017: 3).

2.2. SANAYİ DEVRİMİ VE DÖNÜŞÜMLER

1760-1850 yılları arası, İngiltere’de sanayi ile ilgili güç kaynaklarının keşfedilmesiyle birlikte başlayan dönem Sanayi Devrimi olarak adlandırılmaktadır. 18.yüzyılın yarısında ortaya çıkan Sanayi Devrimi, Batı Avrupa’yı büyük ölçüde etkisi altına almıştır. Özellikle Sanayi Devriminin İngiltere’de başlamasının nedenleri arasında sosyal ve iktisadi etkenler gözlenmektedir. Bu etkenlerden ilki, Amerika kıtası dahil olmak üzere birçok kıtada koloniler oluşturup sömürü politikası uygulamış olan İngiltere’nin demir ve kömür gibi önemli yeraltı kaynaklarına sahip olmasıdır. Sanayi Devrimin özellikle dokuma sanayine katkısının büyük olması ve çelik üretimi ile demir yollarının yapımına kadar geniş ölçekli gelişime olanak sağlamıştır. Bu gelişimin simgesi olarak kabul edilen hidrolik enerjinin yerini, buhar enerjisi almıştır. Önemli buluşlardan biri olan buhar makinası, maden ocaklarını basan suyu temizlemek için ilk olarak Thomas Savery tarafından icat edilmiştir. Bununla birlikte devamında Thomas Newcomen tarafından çalışan tek pistonlu buhar makinası icat edilmiş daha sonra James Watt tarafından geliştirilip, 1765’de üretime geçirilmiştir (Kar ve Taşağıl, 2018: 492). Geliştirilen makinanın kullanımının yaygınlaşması, aynı zamanda ekonomiyide etkilemiştir. Buhar gücünün kullanıldığı fabrikalar inşa edilmiş ve ihracat başlamıştır. Finansal etkileri bağlamında buhar makinasının, döneme büyük katkılar sağladığını görmekteyiz.

Şekil 1. James Watt, “Buhar Makinası”, 1765.



Kaynak: Elektrik Port (2019).

Trevithick tarafından sonradan yine geliştirilen buhar makinasına, yüksek basınç eklenerek tren ve gemi tekerleklerine yerleştirilmiştir. Sonrasında fosil yakıtlardan elde edilen enerji, ulaşım ve enerji üretiminde kas gücünün yerini almıştır. Böylece daha önceden sanayide yararlanılan su ve rüzgâr gücü 1780’lerden sonra buhar gücüne

dönüştürmüştür. Beraberinde gerçekleşen önemli buluşların içinde dokuma makinalarının hızını arttırmak için bir düzenek (mekik) oluşturulmuştur. Makinaların hızına yetişmekte zorluk çeken iplik için ise ip eğirme makinası icat edilmiştir (Günay, 2002).

Sanayi Devrimi tekstil sektörüyle birlikte, yün ve dokumacılık ticaretinde ileri düzeyde olduğu için dönem İngiltere'sine büyük katkılar sağlamıştır. Aynı zamanda dokuma sanayinde pamuk önemli rol oynamıştır. Bunun nedeni pamuğun dünya çapında kullanılan bir ticari ürün olmasıdır. İngiltere bir ticaret ağı oluşturup, Hindistan ve Amerika'da çeşitli koloniler aracılığıyla pamuk üretimini arttırmıştır. Zaman içerisinde pamuk sanayisini geliştirip, kumaş elde ederek az gelişmiş toplumlara ihracata başlamıştır (Taşağıl ve Kar, 2018: 493). Böylelikle talep arttıkça, üretimde artmış ve fabrikalar kurulmaya başlamıştır. Makineleşmenin yaygınlaşmasıyla bağlantılı olarak nüfus artışı ile birlikte iş bölümü ve sınıf ayrılıkları gözlemlenmektedir.

Sanayi devrimi ile sanat ve tasarım anlayışı değişmiştir. Devrim sonrası artan iş gücü ve nitelikli tasarımcı ihtiyacı sanat okullarının açılmasına olanak sağlamıştır, Kadınlara sanat eğitimi kapıları açılmıştır. Ayrıca önemli bir başlıkta desen ilk okullarda ders olarak verilmiştir. Sanat her dönem kendi çağının sosyal, iktisadi, teknik ve düşünsel gelişmeleriyle iç içe olmuş ve onları yansıtmıştır. Bir sanat eseri kendi çağının oluş ve olgularından ayrı olarak düşünülemez. İnsanlık tarihinde sonuçları bakımından önemli dönüşüm noktaları bulunmaktadır. Sosyo-kültürel gelişmeler bağlamında ilk önemli dönüşüm noktası avcı toplayıcı toplumdaki, yerleşik hayata, üreten topluma yani tarım toplumuna geçiştir. Yakın çağda ise Fransız Devrimi ve tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin simgesi olan Sanayi Devrimi gelmektedir. Fransız Devrimi toplumları sosyal, siyasi ve kültürel boyutlarıyla dönüşüme uğrattırken, Sanayi Devrimi yaşam biçiminden, tüketim alışkanlıklarına kadar toplumları tümden dönüşüme uğratmıştır. Sanayi toplumunun süreç içerisinde hareketliliği sanatı etkilenmiş sanatçılar plastik dilden geçmiş çalışmalara yeni bakış açıları ekleyerek, dönüştürerek üretime etmişlerdir. İngiltere'de 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Arts and Crafts ile Sanayi Devrimi'nin oluşturduğu sanatsal karmaşaya karşı çıkma için ortaya atılan bir bakış açıdır. John Ruskin'e göre teknolojinin sanayileşmenin sonucu olarak sanat toplumunda uzaklaşmıştır. Tasarım ise yaratıcılıktan ve estetik kaygıdan mekanik bir düzeneğe dönüşmüştür. John Ruskin'in bu düşüncesi benimseyen William Morris makineleşme ve seri üretimin dolayı niteliksiz hale getirilen el işçiliği zanaat tekrardan ortaya çıkarmak için bu harekete önderlik etmiştir. Sanat ve zanaat arasındaki ilişkiyi savunan W. Morris

kurmuş olduğu tasarım şirketinde estetik değeri olan işlevsel ürünleri ortaya çıkarmıştır. Ayrıca 15. yüzyılı baskı ve tipografi tekniğı ve geleneklerinden yola çıkarak Kelmscott Basımevini kurarak baskı ve tipografiyi farklı boyuta taşımıştır. Arts and Crafts hareketi el işçiliğı ve malzemenin kullanımı bakımından Bauhaus Okuluna örnek olmuştur (Sürmel ve Gülpınar, 2018: 63).

19. yüzyılda perspektif kuralların yerini düşünsel anlatımlar almıştır. Toplumsal bunalımların hakim olduğu bu dönem “yeni çağ” veya “yeni dünya” olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi bir çok yeni sanat fikri ortaya çıkmıştır.

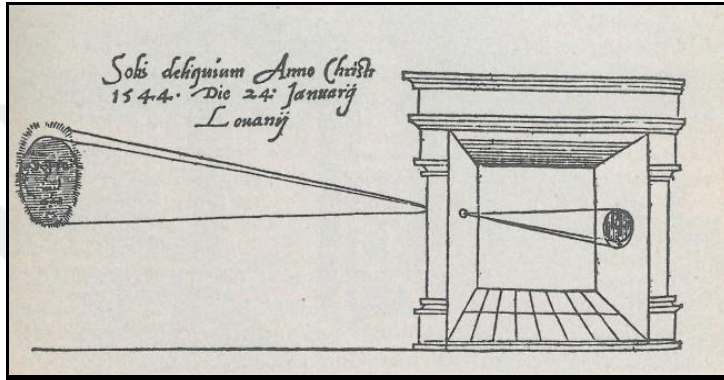
1840’lı yıllarda sanat alanındaki ilk değışimi İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı ile gözlemlemekteyiz. Sanatçıların doğaya yönelmesi ile birlikte yağlı boyaların çeşitli metal tüplerin içine konulup satılması büyük kolaylık sağlamıştır. Bu teknolojinin sanat alanına sağladığı katkılara örnek niteliktedir. Fütürizm akımında ortaya çıkan çalışmaların içeri kapsamında yine teknolojinin gelişimiyle endüstri çağının getirmiş olduğu hız ve devinim kavramlarının soyut hale gelmesi durumudur. Teknolojinin uygulamalı sanatlara karşılık geldiğı vurgusunu yapan Williams Morris, 20. yüzyıla damga vuran oluşum için “Sanat ve Teknoloji= Yeni Bir Söylem” mottosu ile birlikte harekete geçmiştir. Teknoloji desteğıyle zihinsel bir tasarım sürecinden geçerek mekanik formlar ile üretim yapmayı planlamıştır. Dijital sanat, 1950’lerden itibaren gelişerek bilgisayar ve video sanatlarının bir uzantısı olarak, sanat içerisinde gelişim göstermiştir. Oluşan yeni söylemlerin düşünsel alt yapısında sezgi ve hayal gücü vardır. Sanatçı yaşadığı buhran nedeni ile kendini tamamen yeniden üretime ve dışavuruma çevirmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte buharlı lokomotifler, telefon, telgraf, fotoğraf, sentetik boya, elektrik, sinema gibi buluş ve keşifler toplumsal yapıyı etkilemiş ve modern toplumun ekonomik alt yapısını belirlemiştir. Bir sonraki bölümde fotoğrafın icadı ile birlikte oluşan kültürel, ekonomik değışimleri ve sanat alanındaki yeni söylemleri inceleyeceğiz.

2.3. FOTOĞRAF’IN KEŞFİ VE SANAT ALANINA YANSIMALARI

Fotoğraf, eski Yunan ve Latince ’de aynı anlamı taşıyan ‘photos’ (ışık), ‘graphis’ (yazı) kelimelerinin birleşmesiyle birlikte ortaya çıkan görüntüye denir. Temel malzemesi ışık olan fotoğraf, ışıkla yazmak anlamına gelmektedir (Akbaş ve İkizler, 2016: 12). Fotoğraf çeşitli malzemeler yardımı ile yüzey üzerinde elde edilen görüntüdür.

Görüntünün yüzey üzerine yansması ilk kez, Irak doğumlu bilim insanı Al-Hazen (İbni- Heysem, 965-1051) tarafından denenmiştir. Güneş tutulmasını izlemek için yapmış olduğu ‘camera obscura’ (karanlık oda) ilk olarak yapılan, ilkel karanlık oda yöntemidir. Bu yöntem karanlık odanın bir duvarına küçük delik açıldığında, nesnelerin deliğin açılmış olduğu karşı duvara görüntülerinin ters olarak yansmasıdır. Ayrıca bu yöntemin, Rönesans döneminde Leonardo Da Vinci tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Görselde görmüş olduğumuz çizim, Rainer Gemma Frisius tarafından ilk kez resmedilen camera obscuranın çalışma sistemidir.

Şekil 2. Rainer Gemma Frisius, “Camera Obscura”, 1544.



Kaynak: Wikimedia Commons (2016).

1550 yılında bu yöntemi kullanarak görüntü kalitesini arttırmak isteyen Milano lu Girolama Cardano karanlık odanın önüne bir mercek yerleştirmiştir. Mercek yerleştirdikten sonra daha net bir görüntü elde ettiğini gözlemlemiştir. Görüntü kalitesini arttırmak adına Venedikli Daniello Barbaro tarafından ikinci mercek yerleştirilerek daha iyi bir görüntü elde etmiştir. 17. yüzyılda çift mercekli birlikte karanlık oda, boyutunda oynama yapılarak küçültülmüştür. Böylece taşınabilir ve mercek ile ekran arasındaki uzaklık ayarlanabilir hale gelmiştir. 1604 yılında Johannes Kepler tarafından yansıma kuralı bulunmuştur. Camera obscura terimi ilk kez Alman fizikçi tarafından kullanılmıştır (Kanburoğlu, 2007: 22).

Platon “Politeia” adlı eserinin 7. kitabında bahsetmiş olduğu metinde; “Şimdi bilgimizi ve bilgisizliğimizi şu anlatacaklarımla ölç Glaukon. Yeraltında bir mağara tasarla. Mağaranın kapısı bol ışıklı bir yola açılıyor. Ama mağarada oturan insanların kolları, boyunları ve bacakları zincirlerle bağlanmış, sırtları da ışığa çevrilmiş. Öyle ki sadece karşılarındaki mağara duvarını görebiliyor, balarını arkaya çeviremiyorlar, kendilerini bildikleri andan beri de burada böylece oturmaktalar. Düşün ki sırtlarının arkasındaki ışıklı yoldan bir sürü nesneler geçiyor, ışık bu nesneleri mağaranın duvarına

yansıtıyor. Şimdi bu adamlar sadece mağaranın duvarına yansıyan hayalleri görebilirler, o hayalleri meydana getiren nesneleri göremezler değil mi? Bu adamların gözünde gerçeklik, asıl gerçekliklerin duvarda yansıyan hayallerinden ya da gölgelerinden başka bir şey değildir” (Sontag, 1999: 19). Böylelikle gerçekliğe bir bakış açısı sunarken yapmış olduğu anlatımda görüntünün elde edilme aşamasına rastlamaktayız.

Bir görüntünün yüzey üzerine kalıcı olarak aktarımı öncelikle Joseph Nicephore Niepce, Jacques Mande Daguerre ve William Henry Fox Talbot tarafından yoğun çalışma sonucu gerçekleşmiştir.

Şekil 3. Joseph Nicephore, “Pencereden Görünüm”, 1827.



Kaynak: Beyaz Tarih (2016).

İlk fotografik görüntü 1827’de Joseph Nicephore Niepce tarafından elde edilmiştir. “Pencereden Görünüm” adlı siyah beyaz fotoğraf, 8 saatlik uzun pozlama sonucu ortaya çıkmıştır. Niepce, uzun uğraşlar sonucu evinin penceresinden ilk görüntü elde etmiştir. Elde etmiş olduğu görüntü, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak tarihte yer almaktadır. Çalışmalarını yalnız yürütmenin oldukça zor olduğunu düşünerek Daguerre ile birlikte çalışmak için anlaşma yapmıştır. Görüntüyü elde etmenin kimyasal kısmı ilgisini çektiği için Niepce ile çalışmalar yürütmüştür Daguerre Paris opera sahne ressamlığı yaparken perspektifi doğru kullanabilmek adına camera obscura sisteminden yararlanmıştır. 1833’de Niepce’nin ölümü ile çalışmayı yalnız yürütmeye başlamıştır. 1835’de rastlantı sonucu ortaya çıkan görüntüde cıva buharının etkisiyle pozlama süresinin 8 saatten, 2 saate indiğini gözlemlemiştir. Çalışmalarından tam 2 yıl sonra görüntünün sodyum klorür ile sabitleştirilmesi yöntemini bulup ‘Daguerreotype’ olarak adlandırarak İngiltere’de patentini almıştır. Sonrasında Fransa’da baskın siyasetçi ve fizikçi olan François Arago tarafından buluş Bilimler Akademisi ile paylaşılmıştır. Fransa hükümeti daha sonra mahkemeye başvurarak patenti almış ve buluşun dünyaya

yayılmasını sağlamıştır.19 Ağustos 1839'da Güzel Sanatlar ve Bilimler Akademisinin toplantısında François Arago tarafından 'doğa, ışık yoluyla bir yüzey üzerine geçirildi' diyerek Daguerre'in buluşundan bahsetmiştir. Paul Delaroche'nın bu açıklama üzerine 'bugünden sonra ressamlık öldü' diyerek eleştirel bir dil getirmesi dikkat çekmektedir (Kanburoğlu, 2007: 29-30).

Fotoğrafın gelişme süreci ile birlikte ressamların bir görüntüyü inceleyip kopyalayabilme olanağı gerçekleşmiştir. Paris'te ortaya çıkan, Empresyonizm (izlenimcilik) akımı, Edouard Manet ve Edgar Degas olmak üzere daha birçok sanatçı için fotoğraf destekleyici unsur haline gelmiştir. Degas'ın yapmış olduğu 'Balerinler' ve "Yıkılanlar" adlı çalışmalarında resmetmiş olduğu figürlerdeki ifadeler ve özellikle kurgulanan açıları fotoğraf karesini anımsatmaktadır. İzlenimcilerin doğayı anlık resmederken fotoğraftan yararlandıkları bilinmektedir. Gustave Courbet 1855 yılında yapmış olduğu 'İşlik' adlı çalışmada kadın figürünü, çıplak kadın fotoğrafından bakarak çalışmıştır. Fotoğraftaki figürün bakışı ve duruşunu kendi tavrına göre değiştirmiştir. Bu anlamda fotoğrafı birçok akım araç olarak kullanmıştır (Öztütüncü, 2015: 89). 20. yüzyılın başlarında nesnenin varlığının sorgulanması ile birlikte betimlemeden, resim de bir konunun ya da durumun aktarımından, yansıtmacılıktan uzaklaşmaya başlamıştır. Çağın resim sanatının değişim ve dönüşümünde dönemin en büyük buluşlarından biri olan fotoğrafın etkisi büyük olmuştur. Bu gelişme resmin katı kurallardan kurtulmasına yol açarak sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü bir değişimin temelini atmıştır. Fotoğraf makinesi, görünür olanı an içinde dondurarak saptayabilir, anlık görüntüleri elde edebilir, görünenleri farklı açılardan gösterebilir, hareket anını dolayısıyla da devinimi görünür kılan anlık görünümeler verebilir. Fotoğraf makinesinin içerdiği özellikleri, ressamların yaptığı çalışmaları birebir yansıtma olmanasının yanı sıra, resim yaparken bir araç haline gelmiştir.

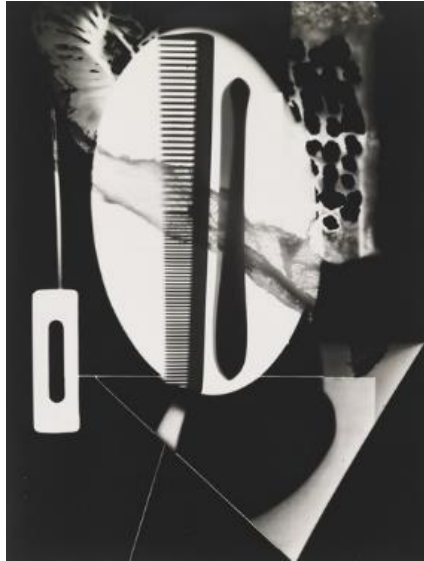
Doğa görünümlerinin yanı sıra 20. yüzyılın başlarında Almanya'da ortaya çıkmış ve fotografik görüntü mantığının aksine, ekspresyonist (dışavurumcu) sanatçılar var olan biçimi içsel duygularıyla harmanlayıp dışa aktarmışlar. Modernleşme sürecini tetikleyen teknolojik dinamiklere karşı sezgisel bir güç oluşturmuştur. Yapılan çalışmalarda konu, perspektif renk harmonisi, yerini daha özgür ve plansız bir biçimsel bütünlüğe bırakmıştır (Turani, 1998: 116-117). 19. yüzyılda fotoğrafın icadıyla birlikte sanatçının kendi iç dünyasına yönelmesi ve bu anlamda işler üretmeye çalışması biçim, içerik ve gerçekliğine uzanan bakış açısı genişletmesi anlamına gelmektedir.

Modernleşme süreci ile birlikte İtalya’da 1909 yılında Fütürizm (gelecekçilik) akımı fotoğrafın oluşturduğu hareket etkisinden yararlanmıştır. Etienne -Jules Marey, Eadweard Muybridge gibi sanatçıların çekmiş oldukları devinim fotoğrafları, Fütürist sanatçılar tarafından betimlemek için kullanılmıştır. Bu gerçeklikten yola çıkarsak taklitçiliğin devam ettiğini görmekteyiz.

Fotoğraf teknolojisinin gelişim süreci ile birlikte 1915 yılında etkilerini gösteren bir diğer sanat akımı Dadaizm, sanatçıları Hans Arp, Marcel Duchamp, Man Ray, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters çeşitli fotoğraflardan ve malzemelerden yararlanarak fotomontaj tekniği ile kolajlar gerçekleştirmiştir. Zürih’te başlayarak Avrupa’ya kadar yayılım göstermiş birçok yazar, şair, ressam ve tiyatrocu algıyı yıkmak için bir araya gelmiştir. Politik söylemleriyle dikkat çeken Dada sanatçıları aynı zamanda endüstri çağının getirmiş olduğu yoğun buhranında halk üzerindeki etkisini, yapmış oldukları çalışmalarla ortaya koymuşlardır (İşpiroğlu, 1991: 94-98).

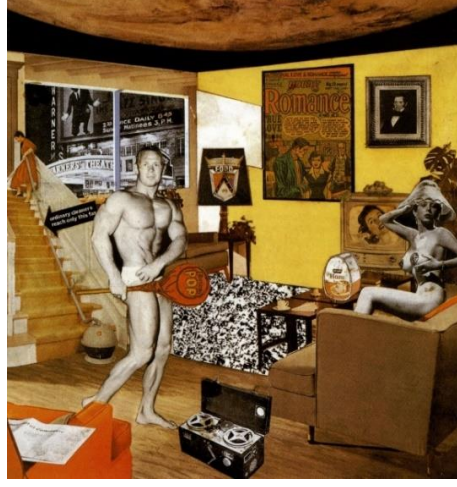
Dadaizm ve Sürrealist hareketlerde dikkat çeken ve resim, kolaj gibi çalışmalar üreten Amerikalı sanatçı Man Ray’dır. Fotoğraf ve baskı alanında da üretkenliğini sürdüren sanatçı siyah beyaz fotoğraflarıyla farklı teknik olanaklarında yaratıcılığını göstermiştir. Man Ray yapmış olduğu kolaj tekniğinden yola çıkarak oluşturduğu dil ile aynı zamanda Sürrealizm akımında resim dilini inşaa etmiştir (Grossman & Bonnell, 2009).

Şekil 4. Man Ray, “Rayograf”, 1922, Gümüş Jelatin Baskı, 22,2x16,9cm.



Kaynak: The Met (bt).

Şekil 5. Richard Hamilton “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? ”, 1956, Kolaj, 26x25cm.



Kaynak: Pacocampo (2018).

Kolaj geleneğini sürdüren İngiltere’de Pop sanatının öncü ismi Richard Hamilton’ın kitle kültürünü eleştirmek için yapmış olduğu kolaj çalışmasında fotoğraftan yararlanmıştır. 1956 yılında yapmış olduğu “Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı kolaj çalışmasında gösteri dünyasını, reklam, afiş gibi popüler kültür öğelerini eleştirmiştir. Kitle kültürüyle bağlantılı görselleri mimari yapı içerisinde kullanmıştır. Hamilton, pentür geleneğini reddetmiş ve kolaj tekniğini bir tercih olarak sürdürmüştür. Özetleyecek olursak sanatçılar günlük yaşama dönme isteğiyle bağlantılı olarak çalışmalar üretmiştir (Antmen, 2014: 158).

Dadaizm sonrasında Avrupa’da 1920 yılında Sürrealizm (gerçeküstücülük) akımı şekillenmeye başlamıştır. Salvador Dali, Rene Magritte gibi sanatçılar dadaizmden etkilenmiştir. Fotoğraf sanatçıları, sürrealist sanatçıların yaptığı çalışmaları elde edebilmek için figürlerle ve çeşitli cansız nesnelerle kompozisyon oluşturmaya çalışmışlardır. Raoul Hausmann’ın montaj tekniğiyle elde ettiği geometrik formlarla çalışmasını oluştururken, Dali ve Magritte çalışmalarında gerçekçi üsluplarıyla rüya, bilinçaltı, bilinçdışı kavramlarıyla ilişkili çalışmalar üretmişlerdir (Kanburoğlu, 2007: 396).

İngiltere’de ortaya çıkan Pop Art daha sonra etkin bir şekilde Amerika’da ilerleme kaydetmiştir. Amerika’da önemli temsilcileri Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, James Rosenquist ve Andy Warhol’dur. Herkesin tanıdığı Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi film artistlerini, kazaları ve suikast fotoğraflarından yararlanarak ünlü isimleri baskı halinde tuvale yansıtmıştır. Andy Warhol ayrıca Campbell marka çorba kutularını,

Coca Cola şişeleri gibi tüketim ürünlerini de çalışmalarında konu olarak ele almıştır (Tempo, 2012).

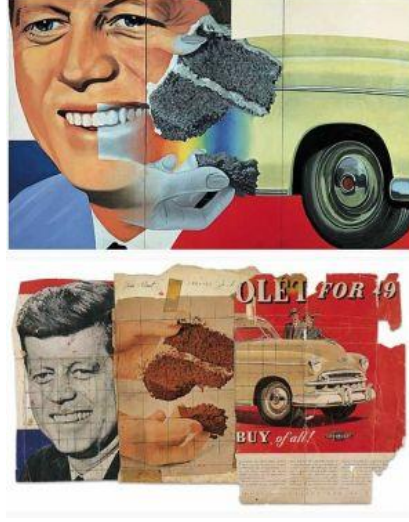
Şekil 6. Andy Warhol, “Marilyn Monroe Pembe”, 1967, Serigrafi, 91,5x91,5cm, Museum of Modern Art, New York.



Kaynak: İstanbulsanatevi (bt).

Andy Warhol’un üretmiş olduğu serigrafi portrelerde pop kültürü ile beslenen sanatçılar ve gündelik olaylar yer almaktadır. Özellikle yapmış olduğu Marilyn Monroe portresinde kullanmış olduğu parlak renkler ile medyanın yaratmış olduğu popüler dil ortaya konulmuştur (Ümer, 2019: 37-47).

Şekil 7. James Rosenquist, "Rresident Eleckt", 1964.



Kaynak: Mygbkartclasses (2018).

Şekil 8. Robert Rauschenberg, "Retroactive", 1963, 2.13mx1,52m.



Kaynak: MoMA (bt).

Fotoğrafın araç olmaktan çıkıp kendi kimliğini oluşturması 1980'li yılları bulmuştur. Zamanla fotoğraf sanatsal formunu oluşturmaya başlamıştır. Belge niteliği taşıma özelliğiyle 60 ve 70'li yıllar arasın gerçekleşen performansları kayıt altına almıştır. Fotoğraf resim sanatı gibi, yaratıcılık bağlamında eşit bir şekilde değerlendirilmiştir. Cindy Sherman'ın 1990 yılında yapmış olduğu bu çalışması bir fotoğraftır ancak bizde resim algısı yaratmaktadır. Klasik anlatımda bir kompozisyon olmasından dolayı algımızla oynamaktadır.

Şekil 9. Cindy Sherman, “İsimsiz(No:224)”, 1990, Kromonejik Renkli Baskı, 48x38 cm.



Kaynak: Kontrast (2018).

Bir portreden oluşan çalışma aslında bize Caravaggio ‘nın 16. yüzyılda yapmış olduğu Bacchus çalışmasını kuramsal olarak anımsatmaktadır. Güçlü renklerin kullanımı, arka planın düz renkte olup figürün ön plana çıkması yağlı boya resim hissini vermektedir. Fotoğraf ve resim farklılıklarını değerlendirecek olursak resim el yapımıdır, fotoğraf ise bir makinanın ürünüdür. Devamında resim sadece bir adet iken, fotoğraf çoğaltılabilir özelliğe sahiptir (Whitham & Pooke, 2018: 121). Cindy Sherman’ın çalışmasını çözümleyecek olursak, öncelikle dikkatimizi ilk çeken nokta Marcel Duchamp’ın Monaliza resmine yapmış olduğu müdehale arasındaki benzerliktir. ‘İsimsiz No:224 adlı’ çalışmada erkek egemenliği yanı sıra kadınlara yüklenmiş rolleri eleştirip, çalışmalarını kavramsal boyuta taşıyarak farkındalık yaratmaktadır.

Fotoğrafın bir sanat formuna dönüşmesi gözle görülen bir öneme sahiptir. Çalışmayı incelediğimizde yansıtılan gerçeklikle aslında var olan gerçeklik aktarılmaktadır ve izleyiciyi teknikten çok anlam boyutuna taşımaktadır. Bu anlatıma ek olarak John Berger ‘Görme Biçimleri’ adlı kitabında imgeyi anlamlandırma meselesi bağlamında şöyle söylemiştir; “Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imgelerle yeniden canlanır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize bağlıdır

örneğin; Sheila yirmi kişi arasında tek bir inandırma yalnız bizi ilgilendiren nedenlerle gözümlerimiz ondan başkasını görmez” (Berger, 1986: 10).

1960 yıllarında Amerika’da varlığını ortaya çıkarmaya başlayan ve teknolojinin sağlamış olduğu olanakları kullanan Foto-Gerçekçi akım sanatçıları fotoğraftan yararlanarak resim üretmişlerdir. Akımın isminden de anlayacağımız gibi fotoğrafları değiştirmeden resme aktararak çalışmalarını ortaya çıkarmışlardır. Fotoğrafın yanı sıra tüketim kültürü ve kapitalizmin simgeleyen nesneleride çalışmalarına aktarmışlardır. Pop Art akımından farklı olarak izleyiciye mesajı direkt olarak vermektedirler. Foto-Gerçekçi başlıca sanatçılar Ralph Goings, Richard Estes ve William Bailay taşra yaşantıları, vitrin camlarını, araba eşya gibi nesneleri kullanarak titiz bir işçilikle tuvale aktarımı günümüzde de devam etmektedir (Erzen, 2008: 526).

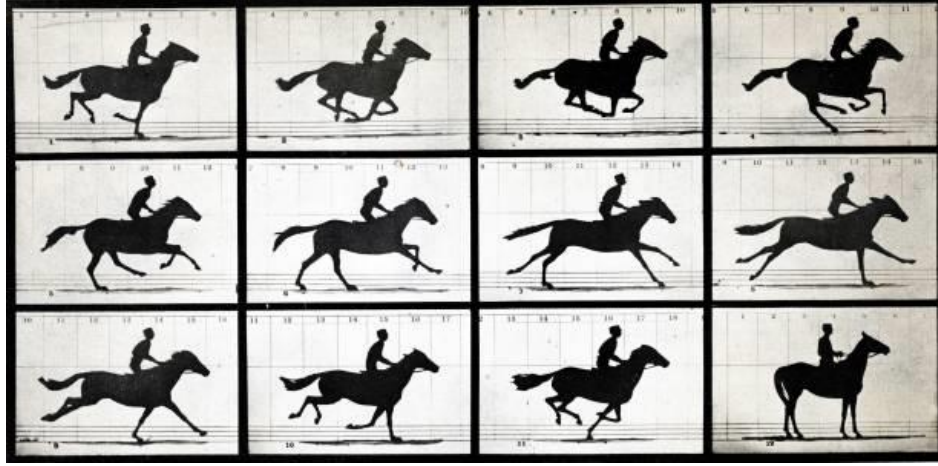
Modernleşme ile birlikte teknolojik gelişmelerin sanat ve insan hayatını nasıl etkilediğini Adnan Turani şöyle özetlemiştir; İnsanlar artık uzun romanlardan hoşlanmıyor. Roman ve hatta hikayesinde kısıasını okumak istiyor. Çağın aceleciliği, sürekli sıkılma hali kısa hikâye ve romanlardan anlaşılıyor. Uzun romanların yerini artık görsel ile birlikte sunulan romanlar almıştır. Ressam ve heykeltçilerin yapmış olduğu imajlarla anlatma tekniğinin yerini çağımızda, fotoğraf veya hareketli videoya bırakmıştır. Sözlü anlatım yerini mekanik bir anlatıma bırakmıştır (Turani, 1998: 109). Görüntüyü elde edip sabitleme sürecini ve sanat alanına yansımalarını ele aldıktan sonra, şimdi görüntünün hareket kazanma sürecini incelemekle birlikte sanat alanında yaratmış olduğu değişimlerini değerlendireceğiz.

3. VİDEONUN KEŞFİ VE SANATA YANSIMALARI

1800’lü yıllar kitle iletişim sürecini oluşturan, görüntünün elde edildiği ve aynı zamanda hareketli görüntünün adımlarının atıldığı dönem olarak kabul edilmektedir. Fotoğrafçı Eadweard Muybridge tarafından 1873 yılında kaydedilen at yarışından görüntülerle ilk hareketli görüntü elde edilmiştir. Bu çekimi 12 kamerayla gerçekleştirmiş (Gemici, 2013: 13).

Eadweard Muybridge bu denemeyi yaparken üç gün boyunca 1/500 örtücü hız kullanmış, böylece atın bütün hareketlerini görüntülemiştir.

Şekil 10. Eadweard Muybridge, 1877.



Kaynak: Gettyimages (bt).

Görüntüde beyaz bir duvarın önünde silüet şeklinde görünen atın farklı hareketlerini gözlemlemekteyiz. Eadweard Muybridge yoğun çalışmalarının ardından görüntü hızını 1/1000'e çıkaran çift objektifli fotoğraf makinası ile denemiştir. Piste 24 fotoğraf makinası yerleştirmiş ve sırayla çekim düğmelerine basmıştır. Ardından 24 adet kare yakalayan Muybridge, denemesinin başarı ile sonuçlanmasının ardından 1878 yılında "Atın Hareketleri" adlı kart serisi oluşturmuştur. Hareket halindeki nesnenin belli anlarını tespit etmeyi amaçlayan sanatçı, hareket halindeki nesnenin sürecini yüzey üzerine aktarmayı başarmıştır. Antik dönem düşünürü olan Elealı Zenon bu durumu şöyle anlatmıştır; "Bir okun bir noktadan, diğer noktaya kadar ulaştığı süreç içerisindeki hareketi farklılık göstermektedir." Muybridge, hareketli görüntü projektörü olan ve adına Zoopraksinoskop verdiği bir aygıt geliştirmiştir. Büyülü fener geleneğinden ortaya çıkan bu aygıt optik oyuncaklardan yanlısına elde edilmek için yüzey üzerine elle çizimler yapılmıştır. 1877 yılında Thomas Alva Edison sesleri kaydedip, çoğaltabilen gramofon aygıtını geliştirmiştir. Hareketli görüntünün kayıt aşamasında başarısız olacağını düşünen Edison, Eadweard Myrbidge ile ortak çalışma yürütme teklifinde bulunmuştur. Edison, asistanı William Kennedy Laurie Dickson ile çalışmalarına devam etmiş ve "Kinetoskop" adını verdiği ve "hareket", "bakmak", "izlemek" anlamına gelen hareketli görüntüyü kaydedip, film gösterimi sağlayan aygıt geliştirmişlerdir (Kılıç, 2019: 193-199).

Dickson ve Edison tarafından geliştirilen hareketli görüntünün ilk biçimi sayılan kinetoskop, dikdörtgen bir ahşap kutudur. Kinetoskopun üzerinde bulunan delikten bakılarak gösterim yapılmaktaydı. Ekonomik boyutları düşünülerek tasarlanan bu cihaz, kişiye özel bir izleme aygıtı olarak tarihe geçmiştir.

1895 yıllarında ABD ile Avrupada yaygınlaşmaya başlayan aygıt, Antoine Lumiere tarafından Paris'te ilgi ile karşılanmıştır. Auguste Lumiere ve Louis Lumiere Kinetoskop aygıtından bahsedip görüntüyü dışarıya aktarmayı önermiştir. Böylece kinetoskop yola çıkarak adına sinematograf koydukları aygıtı geliştirerek patent almışlardır. Hareketli görüntü elde etmek için yapılan ilk makinanın mucidi Lumière Kardeşlerdir. Genel tanımıyla fotoğraf makinasıyla görüntü elde etmek için hızlı bir şekilde çekim yapmak gerekirken, hareketli görüntü elde etmek için ise saniyede belirli bir sayının üzerinde çekim yapmak gerekmektedir. Daha sonra bu çekimleri görüntülemek için beyaz bir perdeye yansıtılmışlardır. Bununla birlikte Lumière Kardeşlerin yapmış olduğu makine hem çekim hemde gösterim için kullanılmıştır. Ampex şirketi tarafından geliştirilerek yaklaşık beş santimetre kalınlığında manyetik bantlara video kaydı yapılmaya başlanmıştır. Bu bir hayli pahalı ve büyük boyutlu cihaz kullanım olanağını zorlasa da özellikle ilk video kaydı yapılması tarihte önemli bir yere sahiptir. Daha sonraları video formatları geliştirilmiş süreç içindeki eski formatlar diskalifiye edilmiştir. Bununla birlikte, hızlı şekilde yayılacak olan videonun gelişimi insanlık tarihine hem teknolojik anlamda hem de sanat formu bakımından büyük katkılar sunmuştur.

Şekil 11. Lumière Kardeşler, 1896.



Kaynak: Kültür Servisi (2020).

Videonun yansıma, görüntü çoğaltma teknikleri sanatçıların üretim noktasında yeni bir dil olarak değerlendirmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Her ortamda izlenilebilir olması, birden çok yüzeye yansiyabilmesi, ses ve görüntü eş zamanlı görüntülenmesi videonun farkındalığını göstermektedir. Lumière Kardeşler geliştirdikleri cihaz ile ilk film çekimi gerçekleşmiştir. 1895 yılında 'Arrival of a Train at La Ciotat' (Trenin La Ciotat Garına Girişi) adlı film 55 saniye kaydedilmiş ve Pariste ilk kez sinema salonu

kurularak gösterime sunulmuştur. Lumiere Kardeşler Fransa'dan başlamak üzere sonrasında dünyaya sinemanın konusu olan insanları ve yaşam biçimlerini izleyici ile paylaşmaktadır (Kılıç, 2019: 203-204).

3.1. VİDEO'NUN TANIMI

TDK'da video, manyetik bantlar üzerinde yer alan veya sayısal olarak derlenmiş hareketli resimler dizisi olarak tanımlanmaktadır.

Latince kökenli 'görüyorum' anlamına gelen bir kelimedir. Görüntülerin sinyallerle hareket kazanma aşamasıdır. Video ile birlikte artık kimya alanından uzaklaşıp elektronik alana geçiş yapmaktayız (Canıklıgil, 2007: 11).

Fotoğrafın endüstriyel bir kimlik kazanarak gerçekleştirmiş olduğu bu sıçrama ile video sanatı ortaya çıkmıştır. Oluşum gösterdiği ilk yıllarda sanat olarak kabul görmese de fotoğraf gibi hareketli görüntü ilerleyen süreçte kendine has bir sanat alanı oluşturduğu gibi diğer sanat dallarını da beslemiştir. Bir sonraki bölümde videonun gelişimi ve ilerleyişini boyutlandırmak için ilk olarak videonun keşfi ele alınacak daha sonra diğer sanat alanlarına yansımaları incelenecektir.

3.2. VİDEO SANATININ İFADE TÜRLERİ

Videoyu endüstri ürünü olarak ele alabiliriz. Zamanı etkin kullanmak için teknoloji kendini sürekli olarak yenilemektedir. Tarihe baktığımızda insanlar ilk günden bu yana zaman kavramını yönetmeye çalışmıştır. Zaman içerisinde hareketlilik barındırmaktadır. Örnekeleyecek olursak, sanat alanına baktığımızda hareketin ortaya çıkması, çağın getirdiği süreç ve teknik ile değişkenlik göstermiştir. Felsefeciler zamanı oluş, değişkenlik ve devamlılık olarak adlandırırken sanatçılar en iyiye ulaşma süreci olarak değerlendirmiştir (Kılıç, 2018: 73-74).

Wasilly Kandinsky bir noktadan genele yayılan nokta, çizgi, doku ve renk gibi resmin temel öğelerini oluşturan öğeler bu yaklaşımdan hareketle kitle iletişim aracı olan videoda da hareket, zaman ve ses olarak belirlenmiştir. Görüntü boyutunu ele alacak olursak, teknik açıdan bakıldığında görüntü, elektronik ortamda ışıklı noktalardan oluşmaktadır. Fakat görüntü yaşamın içinde barındırdığı herşeyi içermektedir. Görüntü boyutunda anlatılmak istenen değişkenlik gösterirken, kişisel üslubu yansıtmaktadır (Kılıç, 2018: 10).

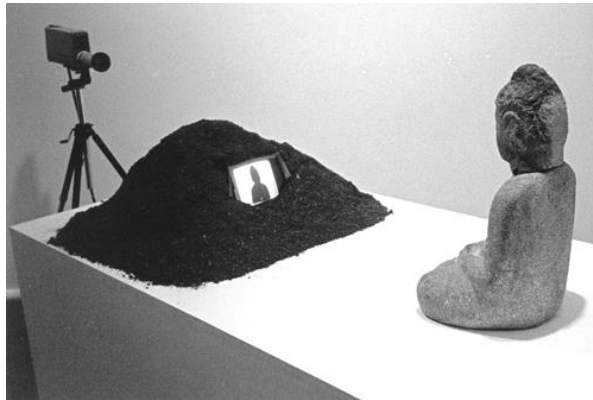
Ses boyutuna gelecek olursak, izleyicinin algısına yön veren önemli unsurdur. Ses, günümüzde çeşitli uygulamalar üzerinde yapılmakta olup, farklı anlatım biçimlerine sanatsal ifade gücünü arttırmak için kullanılmaktadır. Anlatım olarak ses alıcıya mesajı direkt olarak ileten ifade biçimi olmuştur (Sözen, 2015: 17).

Zaman boyutunda ise, takvimsel olarak düşündüğümüzde varolan anın öncesi ve sonrası olarak adlandırabiliriz.

Videonun sanat nesnesine dönüşmesi ve bir araç olarak kullanılmaya başlanmasından itibaren sergilenme yöntemleride değişim göstermiştir. Bu yöntemler video görüntüsündeki imgeleri kavrama biçimimizi önemli ölçüde etkilemektedir. Bunları video enstalasyon, video film, video performans veya performans videosu olarak üç başlıkta toplayabiliriz. Videonun bir sanat nesnesine dönüşmesi ve bunu izleyiciye aktarma aşamasında kullanılan yöntemlerin çeşitliliği, kişiye yeni ve üst anlatılar arayışının bir sonucudur.

Enstalasyon mimariden heykeler, resimden performansa, fotoğraftan dijital ortama kadar bütün alanları içerisine almaktadır. Video ile enstalasyon birleştiğinde ise görüntü yapısı, mekan, ekran yapısı gibi belirleyi unsurlar ortaya çıkmaktadır. Video ekranının enstalasyon oluştururken en önemli öğelerden biridir. Enstalasyon görüntü çıkışlı olduğunda hem televizyonun popüler algısı bir yana, anlam derinliği ortaya çıkmaktadır. Mekan içerisine ekranın yerleştirilmesi nesneler arasındaki ilişkiler oldukça önemlidir (Bozkurt, 2005: 96). Buna örnek olarak video sanatının öncü ismi Nam June Paik'in "TV Buda" adlı video enstalasyonunu verebiliriz.

Şekil 12. Nam June Paik, "TV Buda", 1974-82, Video Enstalasyon.



Kaynak: Tumblr (bt).

"TV Buda" adlı çalışma bir masanın üzerinde toprak yığınının içine gömülü bir monitör ve bu monitörün karşısına yerleştirilmiş Buda heykeli ve monitör ekranda Buda

heykelinin görüntüsü verilmiştir. Heykelin görüntüsünün direkt olarak monitöre yansması bir döngüyü içermektedir. Nam June Paik, televizyon ve ilk video kayıt cihazın kullanarak kitle iletişim araçları ile sanat pratiğini TV Buda üzerinden dönüştürmüştür. Video entalasyonu olan çalışmada sanatçı, günlük kullanılan teknolojilerin alternatif biçimini üretme noktasına odaklanmıştır.

Video performansını eylem ve oluşum, performans videosunu ise film başlamında ele alabiliriz. Performans videosu, sadece yapılan performansların kayıt altına alınma sürecini kapsamaktadır. Buna örnek olarak Joseph Beuys'un "Keçe Tv" yi verebiliriz. Beuys'un 1968 yılında gerçekleştirdiği performansı 1970 yılında Gerry Shum'un Özdeşlikler programı için bir stüdyo ortamında aynı dekor oluşturularak bir daha gerçekleşmiş ve kayıt altına alınmıştır. Performansta önce keçe kaplı bir televizyonun önüne oturur ve keçeyi köşesinden kaldırır. Box eldivenlerini takarak birkaç kez kendine yumruk atar daha sonra bir bıçakla sucuğu ikiye böler ve bir parçasını damga şeklinde oyduktan sonra odanın duvarına baskı yapar. Sonrasında duvarda asılı olan keçe örtünün önüne televizyonu iter ve görüntüsü ekranda yok olur. Böylece sanatçı bu hareketiyle aslında kendisini sınıf konumuna getirmiştir (Bozkurt, 2005: 138).

***Şekil 13.** Joseph Beuys "Keçe TV", 1970, VideoPerformans.*

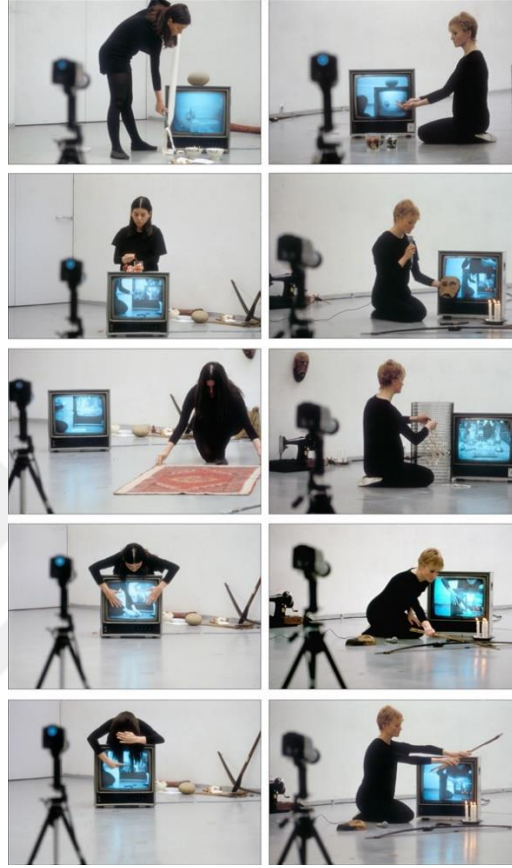


Kaynak: Transmediale Archive (2011).

Beuys kullanmış olduğu nesneler ile oluşturmuş olduğu ironik performans ilk kamera önünde gerçekleştiği çalışmadır. Videoyu bir araç olarak değerlendiren sanatçı, kamerayı sadece kayıt cihazı olarak kullanmıştır.

Video performansa örnek verecek olursak eğer Nil Yalter ve Nicole Croiset tarafından 1980 yılında Paris’te yapmış oldukları “Les Rituels” adlı çalışmayı ele alabiliriz.

Şekil 14. Nil Yalter, Nicole Croiset, “Les Rituels”, 1980, Video Performans, Modern Sanatlar Müzesi, Paris.



Kaynak: Nil Yalter (bt).

Nil Yalter kimlik, kadın bedeni, yalnızlık, göç, cinsellik gibi konuları ele alan çalışmalar üreten video sanatçısıdır. Nicole Croiset ile birlikte gerçekleştirdiği video performans örneği olan çalışma farklı mekanlarda birbirleriyle video aracılığı ile iletişim kuran iki kişinin diyalogu üzerinedir. Videoda her iki mekanda bulunan monitörlere yansıyan bedenleri, maskaları ve yansımaları göstermektedir. Sanatçıların görüntüleri engellemek istercesine hareket etmeleri performansa farklı bir dinamizm kazandırmıştır. “Les Rituels” video performansta yaşam ritüelleri, avlanma ritüelleri ve cinsiyet ayrımlarına eleştirel bir bakış açısı yöneltilmiştir.

Video filme gelecek olursak, film sinema ile birlikte yerleşen bir olgu olmakla birlikte bir öykü üzerinden teknik kurallar çerçevesinde elde edilen yapım tekniğidir. Oysa video film bundan farklı olarak bir tiyatral diyalogdan uzak, zaman boyutun ile bağlantılı belgesel niteliğinde oluşturulan yapım tekniğidir.

Şekil 15. Gary Hill, “Goats and Sheep”, 2001, Video Film, Paris.



Kaynak: Gary Hill (bt).

Gary Hill'in yapmış olduğu “Goats and Sheep” adlı Keçiler ve Koyun anlamına gelen video film çalışmasında İncil'in bir bölümünü işaret dili kullanarak anlatımından oluşmaktadır. Bir anlatım aracı olan işaret dili gösterlerin oluşumuna kaynaklık etmiştir. Sözcüklerle ifade edilemeyen şeylerin eller ve kollar aracılığıyla anlatımı bakımından sembolikleşmiştir. Siyah renk bir fonda beyaz tonda ellerin hareketleri, arka fonda sürekli şiir okuyan bir ses olmakla birlikte el hareketleri izleyiciyi hipnotize etmektedir (Bozkurt, 2005: 160). Video film kendi pratiğini oluştururken, serbest bakış açısıyla oluşturulmuş ve bir kurgu sürecinden geçmiş olması gerekmektedir.

3.3. VİDEONUN GELİŞİMİ

Video televizyon ve sinemadan ziyade bireysel kullanımlar için icad edilen bir araçtır. Herhangi bir görüntüyü alma, izlenebilen veya durdurulabilen görsel araç olarak tanımlayabiliriz. Örneğin televizyon elektronik bir görüntünün kitle iletişim aracı olarak kullanılan sistemiyken, video ise hem bireysel olarak kullanılabilen hem de televizyon yayıncılığında kullanılan bir araçtır.

Videonun gelişim sürecini ele aldığımızda aynı zamandan kitle iletişim sürecini incelemiş olduğumuzu önce ki başlığımızda anlatmıştık. Hareketli, mekanik görüntü çağı olarak adlandırılan görüntü teknolojisinin gelişmesiyle birlikte fotoğraftan sinemaya, radyodan televizyona geçiş sürecinin dönüşümünü gözlemlemekteyiz. Video ile birlikte hareketli görüntü, daha sonrasında görüntüye eklenen ses ve yazı gibi unsurlar sonrasında yeni etkili iletişim materyaline dönüşmüştür (Ata ve Atik, 2017: 28-29).

Lumiére Kardeşlerin 1895 yılında sinematograf adını verdikleri cihazı geliştirmeleri ile birlikte video macerası başlamıştır. Böylece izleyici gördüğü hareketli görüntü karşısında yansıyan nesneler dinamizmini ve yarattığı gerçeklik algısını çözümleme sürecine girmiştir.

1920 yılında sinema Almanya’da Dışavurumcu eğilimle biçimlenmiştir. İzlenimci ve doğalcılığı reddeden dışavurumcu tavır, sinemaya deformasyonla abartılı içeriklerle aktarılmıştır. Buna en iyi örnek “Doktor Caligari” filmidir. Aşırı makyaj, dekor ve özellikle yüzün alttan aydınlatımı güçlü görüntülerle sonuçlanmıştır. Film setindeki sahne tasarımcısı olan Herman Warm filmi şöyle yorumlamıştır, “Filmdeki perspektif, mimari, aydınlatma ve dünya görüşü deformasyon uğruna feda edilmiştir. Bu deformasyona uğramış dünyada insanın aykırı kalacağından onu resmedilen tablolara uyumlu hale getirmek için figürlerin sahnede hiç hareket etmeden durmaları istenmiştir”. Bu bağlamda dışavurumcu yaklaşımla sanatçı, gerçeği gören değil yorumlayandır ifadesini çıkarabiliriz (Bozkurt, 2005: 52).

Şekil 16. Robert Wiene, “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi, 1920.

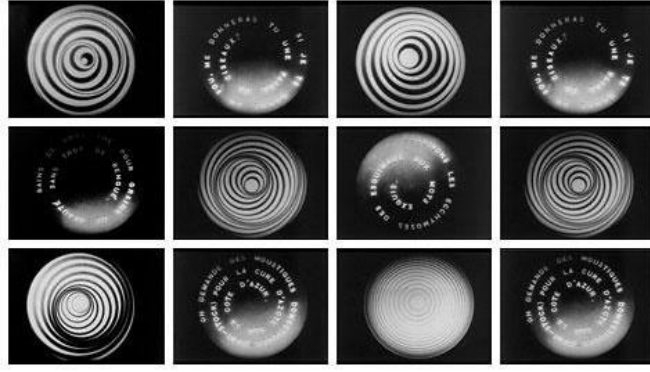


Kaynak: Film Hafızası (2012).

İzlenimci ve Dışavurumcu akımların yanısıra Sürrealizm, Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi modern sanat akımlarında sinemadan etkinlenmiş ve deneysel çalışmalar yapılmıştır. Bu deneysel tavırlar diğer sanat dallarını etkilediği gibi video sanatında zeminini oluşturmuştur.

Videonun gelişimi sinema dilini oluşmaya başlamış, Georges Méliès tarafından öykü ve montaj mantığı gelişmiştir. Kitle iletişim aracı haline gelen sinema kendi sektörünü oluşturmaya başlamıştır. 1900’lü yıllarda yapım şirketleri kitleleri belirleyerek etkilemek için rekabet ortamı yaratmışlardır. Bu noktada videoyu sanat olarak sınıflandırmadan önce sinema bir çok sanat dalında gelişme göstermiştir. Örnekeleyecek olursak, 1920 yılında ve sonrasında Fütürist bakış açısı ile Dada sanatçıları tarafından deneysel filmler üretilmiştir. Devamında Marcel Duchamp ve Man Ray’in 1926 yılında yapmış oldukları ‘Anemic Cinema’ deneysel film avangard yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. Yapılan deneysel filmler 1960’ların video sanatına olan, bakış açısında beyirleyici unsur olmuştur. Özellikle Dadaistlerin kullanmış oldukları teknik ve farklı nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşan uygulamalar video sanatının temelini oluşturmuştur (Merdeşe, 2017: 3).

Şekil 17. Marcel Duchamp, Man Ray, 1926 .



Kaynak: Lydia Jackson Art (2016).

1926 yılında yapılan bu deneysel film spirallerden ve çeşitli motiflerden oluşan dairesel hareketlerle dönen mekânsal algı yaratmıştır. Eser yüksek ölçüde hipnoz yaratarak izleyiciyi transa geçirmektedir. Görüntüler aracılığı ile sessizlik ve ses yüksekliği arasında düalizm (iki karşıt unsuru birleştirme) gibi etki yaratmıştır (Lydia Jackson Art: 2016).

Medya araçlarının görsel ve sanatsal imajlara dönüşmesindeki önemli rolleri Bauhaus ve Prodüktivizm gibi önemli akım ve oluşumlarda da görebiliriz. Özellikle 1960'larda Happening ve Fluxus hareketleri video sanatının ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. İlk video kullanımı Ernie Kovaks tarafından 1952'de video sinyallerini bozarak ortaya çıkardığı deneysel çalışmasıdır. Ernie Kovaks'ın yapmış olduğu deneysel çalışmanın önemine değinecek olursak ilk kez elektronik teknolojisi bir sanat eserinin yaratım sürecini oluşturmuştur. 1958 yılında ise, Wolf Vostel'in Tv De-coll//ages adlı çalışmasında tuval üzerine ahşap kutular yerleştirmiş ve kutuların içine de televizyonları yerleştirerek yirminci yüzyılın heykelinin televizyon olduğunu savunmuştur (Beyaz, 2016: 8). Bu eylemsel çalışma sonrasında Nam June Paik ile birlikte bir çok sanatçısında eser üreterek katkı sağladığı video sanatını ve öncü sanatçıları inceleyeceğiz.

3.4. VIDEO SANATININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YERİ VE ÖNCÜ SANATÇILARI

Video bir kitle aracı olmasıyla taşınabilir olması ve çoğaltılmasıyla birlikte teknolojinin gelişmeleriyle paralel olarak ilerleyen sanatsal ifade biçimi olmuştur. 20. yüzyılda sanat alanına yeni bir perspektif kazandıran video sanatı sanatçının özgün olarak yorumlayabildiği teknikleriyle çok boyutlu söyleme kapı aralamıştır. 1960'lı yıllarında video teknikleriyle söylem gerçekleştirebilen sanatçılar televizyonu bir aracı olarak görmüşlerdir. Fluxus akımının sanatçıları yanı sıra Pop sanatı Minimalizm gibi çağdaş sanat akımlarında videonun belgeleyici özelliği ve ifade olanakları kullanılmıştır. Nam

June Paik ve Wolf Vostel videonun ortaya koymuş olduğu belgeleme niteliğinin dışında teknik bakımdan anlatım olanaklarını zorlayıp yeni bir söylem olarak deneysel çalışmalar ortaya çıkarmışlardır. Nam June Paik 1963'den itibaren açmış olduğu sergilerde sergi mekanlarına televizyon yerleştirmiş ses ve görüntü ile yeni bir yorum ortaya çıkmıştır. Video sanatı enstalasyon ve video heykel olarak farklı nesnelerin sergi mekanında bir bütünü temsil etmektedir (Sönmez, 2008: 1592). Teknolojik gelişmeler ile paralel şekilde ilerleyen ve sanat söylemi olan video sanatının önemli sanatçıları; Nam June Paik, Bruce Nauman, Dan Graham, Gary Hill, Marcel Odenbach, Bill Seaman Bill Viola ve Nil Yalter'dir.

Nam June Paik, 1932 yılında Güney Kore'de dünyaya gelmiş müzik ve sanat üzerine eğitim almış ve besteci, video ve performans sanatçısı olarak hayatı boyunca yeni bakış açıları ile çağdaş sanata katkı sağlamıştır. 1960 yılında video sanatının öncü ismi olarak bilinen Nam June Paik video bandının hızına elle müdahalelerle aynı zamanda televizyona mıknatıs koyarak görüntüyü bozması ile yeni anlatım biçimleri deneyimlemiştir. Yapılan deneysel çalışmaların ardından video araçlarının taşınabilir olması ve piyasaya düşmesi ile anlatımın çeşitliliğine de katkı sağlamıştır (Kılıç, 2018: 10).

Sony firmasının üretmiş olduğu Portapack isimli taşınabilir video kamerasını satın alması ile Papa'nın New York'da bir caddeden geçişini kaydetmiş ve sanatçıların toplandığı Café Go a Go'da isimli bir kafede ilk deneysel video çalışmasının gösterimini yapmıştır. Kafede yansıtılan bu görüntü ile habercilikten ziyade sanatsal ve kültürel ifadeyi ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Çeşitli ses objelerine ve televizyona duyduğu merak nedeni sonucunda Nam June Paik hurdalıkta bulduğu on üç monitörü tamir etmiş ve ilk video enstalasyonunu üretmiştir. İlk video enstalasyonu olarak tarihe geçen çalışma Almanya'da Galeri Parnas'da sergilemiştir. Yapmış olduğu Tv için Zen enstalasyonu ilgi görmüş ve daha sonra sadece televizyon ile ilgili çalışmalar üretmeye karar vermiştir (Beyaz, 2016: 8).

Şekil 18. Nam June Paik, “Zen for TV”, 1963-1975, 26.38 inch x 19.29 inch x 15.75 inch.

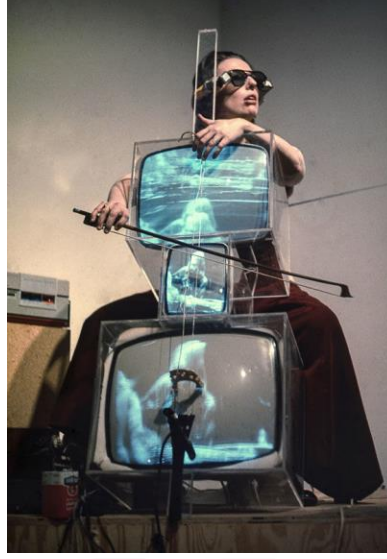


Kaynak: Mumok (bt).

1963’de Almanya’nın Wuppertal kentinde bulunan Parnass Galerisi’nde yapmış olduğu video sanatının habercisi olan on üç adet manipüle edilmiş olan televizyon sergilenmiştir. Nam June Paik bu hareketiyle çağdaş teknolojiye olan ilgisi, görüntüleriyle oynanmış televizyonların aynı zamanda anlam örgüsünü de sorgulamıştır. Televizyon programlarında var olan yayının aksine karanlık bir ekran görüntüsünün hakimiyet kurduğunu gözlemlemekteyiz. Ekranda oluşan dikey parlak soyut çizgi kişinin parlak darbeye odaklanmasını sağlamaktadır. Yapmış olduğu bu eylemsel enstalasyonlar ile televizyonu sessiz ve kısa süreli transa geçiren nesneye dönüştürmüştür (Nam June Paik).

Televizyonu küresel bir iletişim ağında oluşan bir araç öngörüsüyle yapmış olduğu “Zen for TV”, “TV of Change”, “Golden Buddha” adlı eserleri medyada yankı uyandırmıştır. New York’a taşınmasıyla birlikte çalışmalarını çello sanatçısı Charlotte Moorman ile yürütmeye başlamıştır. Böylece üretmiş olduğu eserlerini müzik ve performansla harmanlama fırsatı yakalamıştır. 1964 ve 1968 yılları arasında Charlotte Moorman ile birlikte bir çok performans sergilemiştir. Amerikada yapmış olduğu ilk kişisel sergisinde yetişkinlerin izleyebileceği Viyolonsel Sonatı No:1 isimli performansını gerçekleştirmiştir Nam June Paik televizyon teknolojisi ve bilgi hareketi ile sanatını şekillendirmiştir (Nam June Paik, 2005).

Şekil 19. Nam June Paik, Charlotte Moorman, “TV Çello”, 1971, Museum of Modern Art.



Kaynak: Artsy (bt).

Nam June Paik’in Charlotte Moorman’ın iş birliği içerisinde gerçekleştirdiği aynı zamanda performans sanatı olan “TV Çello” en ünlü ikonik eseri olarak kabul edilmiştir. Video sanatı performansı olan eser, üç adet televizyonu üst üste koyarak çello formu oluşturmuştur. Görüntülerden gelen sesler ise üzerinde oynanmış çello seslerinden elde edilmiştir. Televizyon ekranlarında ise Charlotte Moorman’ın ve çellistlerin çello çalan görüntüleri yer almıştır.

Şekil 20. Nam June Paik, “Tv Garden”, 1974, Video Enstalasyon.



Kaynak: Public Delivery (2021).

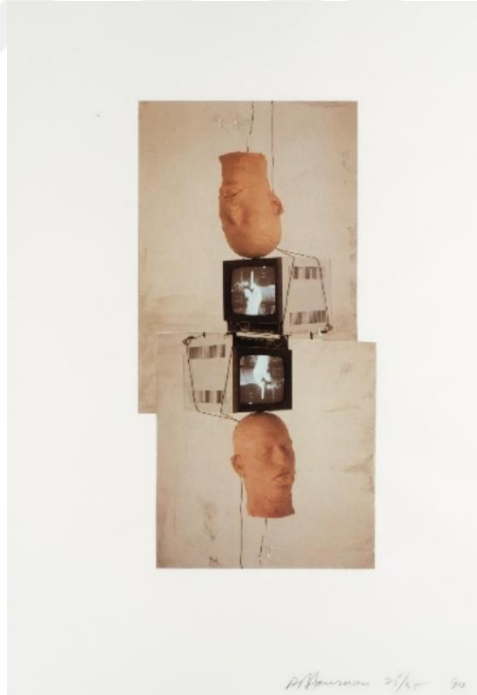
1974 yılında Nam June Paik tarafından yapılan “TV Garden” renkli televizyon ve bitkilerden oluşan video enstalasyon çalışmasıdır. TV Bahçesi anlamına gelen eser birçok bitkinin arasında yer alan kırk adet televizyon setinden oluşan ve ekranlarda Global Groove videosu oynatılan yerleştirme sanattır. Sanatçı televizyonun içerisindeki elektronik görüntüleri manipüle ederek sanatsal biçimde tasvir etmiştir. Tv Garden, bilim

ve doğanın bir araya gelmesiyle birlikte oluşan estetik bakış açısına da dikkat çekmiştir. Kullanılan ses ve renk bireyin duyularını harekete geçirmiştir. Eser izleyicinin algısını önce bitkilerin yaşadıkları ortama daha sonra televizyon ekranlarındaki görsel imajlara ve bu imajların yaymış olduğu renklerin üzerine dikkat çekmektedir (Puplic Delivery, 2011).

1941 yılında İndiana’da dünyaya gelen Bruce Nauman, video sanatının önemli temsilcilerinden biridir. Eserlerinin içeriği insan deneyimlerine dayanmaktadır. Yaşam, ölüm, aşk, nefret, zevk ve acı gibi duyguları video enstalasyonlarına yansıtmıştır. 1970’li yıllarından itibaren Amerika’nın en yenilikçi çağdaş sanatçılardan biri olarak kabul edilmiştir. (Signs, 2006)

Bruce Nauman 1960 yıllarından sonra eserlerinde dikkat çeken eller, jest ve mimiklerin ön planda olduğu görseller kullanmıştır. Görsel yelpazesini genişletmiş olan sanatçı, eserlerin duruşları ve ruh hallerini kamusal alanda insan ilişkilerini samimiyet ve saldırganlık arasındaki ince çizgide izleyiciye aktarmıştır.

Şekil 21. Bruce Nauman, “Title Not Known”, 1990.



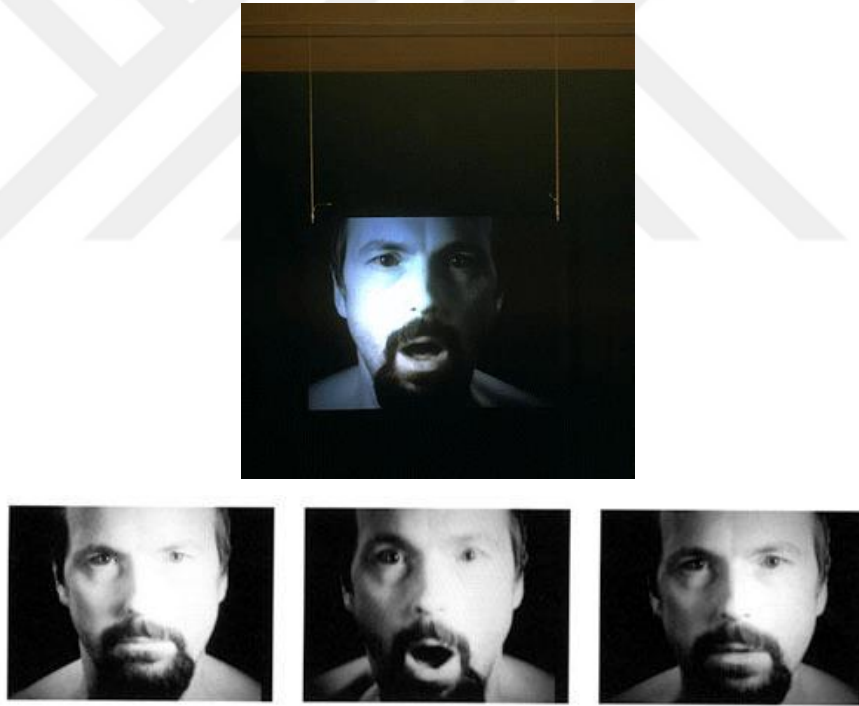
Kaynak: TATE (2021).

Bruce Nauman’ın video enstalasyonu, dört adet baskı, kesme, kolaj ve litografik baskı ile oluşmuş çalışmasıdır. Bu çalışmasında heykel, küçük eski moda bir video monitörünün üzerine gözleri kapalı, dili dışarı çıkmış baş aşağı asılı şekilde konumlandırılmıştır. Monitörde gösterilen video, siyah beyaz görüntüde sol elin

sıkıştırılmış orta parmağı uzatılmış ve baskın bir şekilde yukarıya doğru işaret etmektedir. Monitörün üzerinde asılı bir şekilde konumlandırılan heykel orjinal yönünü göstermiştir. Görüntü, sayfanın alt yarısında ‘ayna’ görüntüsü sağlamak adına 180 derece ters çevrilmiştir. Sonuç olarak, eller dışa doğru işaret eden monitörler merkezde, kafalar arasında sıkışmış, üstte ve altta içe doğru işaret etmektedir (Manchester, 2002)

ABD’li Bill Viola önemli video sanatçılarından birisidir. Yapmış olduğu eserlerin konusu genel olarak doğa, kimlik arayışı, doğum, ölüm gibi toplumsal problemler olmuştur. Üretmiş olduğu eserlerde kullanılan kompozisyonlar hareket kazanmış birer resimsel etkiyi zihnimize canlandırırken, eski dönemlerdeki ikonografik içerik dikkat çekmiştir. Özellikle bu durumu resme ve Rönesans sanatçılarına duymuş olduğu ilgiye bağlayabiliriz. Sanatçı üretmiş olduğu video enstalasyonlarında, görsel ve işitsel farklılığını ortaya koymuştur (Sönmez, 2008: 14).

Şekil 22. Bill Viola, “Nine Attempts To Achieve Immortality”, 1996, 18mns.



Kaynak: Les Arts Plastiques (bt).

Bill Viola, video teknolojisini kullanarak, dijital görüntüler içinde evrensel çağrışımlarda ve büyük ustalarına atıfta bulunmaktadır. ‘Nine Attempts To Achieve Immortality’ adlı eseri ‘Ölümsüzlüğe Ulaşmak İçin Dokuz Girişim’ anlamına gelen fiziksel dünyadaki gerçeklik ve yansıma arasındaki katmanları bizlere sorgulatmıştır. Video enstalasyonu anıtsal özellikler taşımaktadır. Karakterdeki psikolojik yoğunluk her ayrıntı, sanatçının söylem tavrının farklılığını göstermiştir (Faroux, 2014).

Bu bağlamda, bu başlıklar çerçevesinde özellikle sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkmış yenilikler, teknolojik alanda ki değişimlerin toplumda yaratmış olduğu etkileri ele almış bulunmaktayım. Teknoloji ile birlikte sanatsal alanda oluşan arayışlar daha sonrasında yeni bir dilin şekillenmesine kapı aralamıştır. Bir sonraki bölümde 1980 öncesi ve sonrası dönemde Türkiye'deki sosyo-politik süreç ve bu süreç ile birlikte sanat alanındaki yeniliklere değineceğiz. 1980 sonrası Türkiye'de sosyo-politik değişimlerin incelenmesi ve türk sanatına yansımalarını inceleyeceğiz.



İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE SOSYO-POLİTİK DEĞİŞİMLERİN İNCELENMESİ VE TÜRK SANATINA YANSIMASI

1. 1980 DÖNEMİ ÖNCESİNE GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye’de video sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirebileceğimiz çalışmalar 1980’lerde görülmektedir. 1990’lar ise videonun bir sanat formu olarak kullanımının arttığı yıllardır. Video sanatının Türkiye’de yaygınlaşmasının dönemin sosyal kültürel değişimlerle doğrudan bir ilişkisi söz konusudur. Birinci bölümde incelendiği gibi video sanatının tarihsel gelişiminde fotoğraf makinesinin, taşınabilir kameraların, televizyonun ve bilgisayar teknolojilerinin yaşamımıza girmesinin önemli bir rolü bulunmaktadır. Tüm bu gelişmeler sosyo kültürel değişimlerde etki etmiş, video sanatçıları kendi yaşadıkları dönemin sosyo kültürel olgularını eserlerine taşımışlardır. Bu bölümde video sanatının Türkiye’deki başlangıcı sayılan 1980’ler ve sonrasındaki sosyo, politik ve kültürel ortamın sanat alanına yansımaları incelenmektedir. Fakat bu ortamın daha doğru analiz edilebilmesi için 1980 öncesi döneme ve Türk sanatındaki gelişmeler kısaca değerlendirilmelidir.

Osmanlı İmparatorluğu 13. Yüzyılda Anadolu’da kurulmuş ve Ortaçağ Avrupası’nda hüküm süren düzenden daha üstün bir şekilde örgütlenmiş ve topraklarını genişletmiştir. 16. Yüzyılda ise üç kıtaya egemen olmuş büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. 1699 yılında Karlofça antlaşması ile birlikte toprak kaybeden Osmanlı imparatorluğu gerilemeye başlamıştır. Ayrıca Osmanlı 1718’de imzalanan Pasarofça Antlaşması ile Lale Devri olarak adlandırılan gelişim göstereceği döneme girmiştir. Lale Devri ile gözlemlenen Osmanlı’da gelişen kültür ve sanat anlayışı, diplomatik ilişkilerin şekillenmesi, batıda oluşan bilim anlayışından yararlanılması modernleşme sürecini başlatmıştır. Bir çok tarihçinin ifade ettiği gibi Osmanlı Devletinde Batılılaşma süreci Batı hayranlığı olarak değil, belli zorunluluğun sonucu olarak ortaya çıktığından, Çağdaş Türk Sanatındaki dönüşümlerde Batı sanatındaki gelişmelerin takliti olarak değil, kültürel değişim süreçlerinin sanat alanına yansımalarından toplumsal iç zorunluluklarından kaynaklanmaktadır. Tarihçiler modernleşme hareketinin başlangıcını 1703-1730 yılları arası III. Ahmet (1693-1736) dönemine (Lale Devri) dayandırmaktadırlar. III. Ahmet döneminde Patrona Halil İsyanı ile kesintiye uğratılan yenileşme hareketleri, I. Mahmud (1696-1754), III. Osman (1699-1757), III. Mustafa (1717-1774) ve I. Abdülhamid (1725-

1789) dönemlerinde de ordunun iyileştirilmesi başta olmak üzere sürdürülmüş, III. Selim (1761-1808) ile II. Mahmud (1785-1839) dönemlerinde ivme kazanmış, nihayetinde 1839'da tazminat Fermanıyla (Gülhane Hatt-ı Şerif), bir dizi reform hareketi başlatılmış (Uzunoglu, 2008:19) ve böylece “Batılılaşma hareketi”, diğer ismiyle “modernleşme hareketi” doğmuştur.

Lale Devri ile gözlemlenen Osmanlı'da gelişen kültür ve sanat anlayışı açılan Mühendishane-i Berri Hümayun Askeri reformlar ile birlikte doğu kültürünün yerini batı kültürü almaya başlamıştır. Batı dili öğrenilmeye ve bireylerin eşitliğine önem verilme ye başlanmıştır. Batı teknik ve usullerinde eğitime yönelik Mekteb-i Harbiye (1834) gibi okullar açılmış yabancı subay ve uzmanlardan faydalanılmış, ilk kez askeri amaçlara yönelik olarak öğrencileri yutdışına gönderilmiştir. Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan, askeri eğitimin batılı bir yapıya dönüştürülmesi, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır. Osmanlı Devleti'nde son yüzyılında batı etkisinde gelişen modern sanatlar resim, tiyatro, sinema, fotoğraf, heykel müzik gibi dallarını içerisine almaktadır.

Modernleşme sürecinin destekleyici adımlarından biride resim alanında gerçekleşmiştir. 1882 yılında yine II. Abdülhamid döneminde ilk güzel sanatlar akademisi olan Sanay-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Bununla birlikte ilk eğitiminde, mimarlık derslerini Fransız sanatçı, Alexandre Vallaury, heykel derslerine Yerkant Oskan Efendi, yağlı boya dersine Salvato Valeri karakalem derslerine J. Warnia Zarzecki gibi Avrupa'dan gelen sanatçılar vermiştir. Sanat alanının yanısıra tarih derslerini Aristoklis Efendi, matematik (riyaziye) derslerini Hasan Fuad Bey, anatomi (teşrih) derslerini ise Yusuf Rami Efendi vermiştir (Mert, 1998: 46).

II. Abdülhamid dönemi Osmanlı Devletinin modernleşme sürecinde sosyal, siyasi olayların paralelinde çok önemli kültürel gelişmelere sahne olmuştur. Resim sanatı açısından bu dönemdeki en önemli gelişmelerden birisi hiç şüphesiz Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır (1883). Yine İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin açılması (1891), Âsâr-ı Atıka Nizamnamesi'nin düzenlenmesi (1884), Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulması (1909) ve resim eğitiminin yaygınlaştırılması diğer önemli gelişmelerin birkaçıdır.

Lale devri ile başlayan Batılılaşma süreci ve Avrupa Devletleriyle sürdürülen diplomatik ilişkiler birçok yeniliğin girişini kolaylaştırmış, Batı'da yaşanan bilimsel gelişmeleri tanımak ve uygulamak zorunluluğunun sonucu olarak açılan pencereden

Batılı kültür ve sanat programları ülkeye girmeye başlamış, geleneksel sanat dalları içinde önce değişimler, sonra da yepyeni programlar gelişmeye başlamıştır. Örneğin; 1869'da S.Weinberg'in Galatasaray'da küçük bir meyhanede, halka açık ilk film gösterisini gerçekleştirmesiyle sinemayla tanışan İstanbul halkı, 1870'li yıllarda fotoğrafla tanışmıştır (Özsezgin, 2000; 14). II. Abdülhamid fotoğrafı çekilen ilk padişah olmuştur. Fotoğrafa ayıca ilgi duyan II. Abdülhamid döneminde yerli ve yabancı çok sayıda fotoğraf sanatçısı İstanbul'da atölye açmıştır. Bütün fotoğrafların basılıp albümler oluşturulması aslında fotoğraf alanının Osmanlı'daki önemini göstermektedir (Yüksel, 2021: 453).

Osmanlı Dönemi'nde öncelikle fotoğraf tanımak, yönetme aracı olarak kullanılmış ve II. Abdülhamid'in koleksiyonundaki fotoğraflar diplomatik armağan olarak ülkelere gönderilmiştir. II. Abdülhamid fotoğraf ile ilgili fikirlerini "Her resim bir fikirdir. Bir resim yüz sayfalık bir yazı ile ifade olunamayacak siyâsî ve hissî mânâları telkin eder. Onun için ben tahrîrî münderecâtan (yazılı bilgilerden) ziyâde resimlerden istifade ederim" olarak ifade etmiştir. 1819 yılında oluşturulan 51 ciltlik albüm hediye olarak 1893-1894 yıllarında Amerikan Kongre Kütüphanesine ve Londra'daki British Library'e gönderilmiştir. Albümlerin içerisinde insan portreleri, modernleşen kurum ve mimari yapı örnekleri gibi çeşitli içeriğe sahip fotoğrafları içermektedir. II. Abdülhamid bu tavrı ile Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşen yönünü bütün Batı'ya tanıtmayı hedeflemiştir (Özyetgin, 2015-2020).

Şekil 23. Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi.



Kaynak: Nagihan Şekercioğlu (2015).

Şekil 24. Karaköy Osmanlı Bankası - 1880-1893, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi.



Kaynak: Nagihan Şekercioğlu (2015).

Şekil 25. Unkapanı Köprüsü'nden Haliç ve Galata, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi.



Kaynak: Nagihan Şekercioğlu (2015).

Şekil 26. Karaköy Rıhtımı ve Galata, Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi.



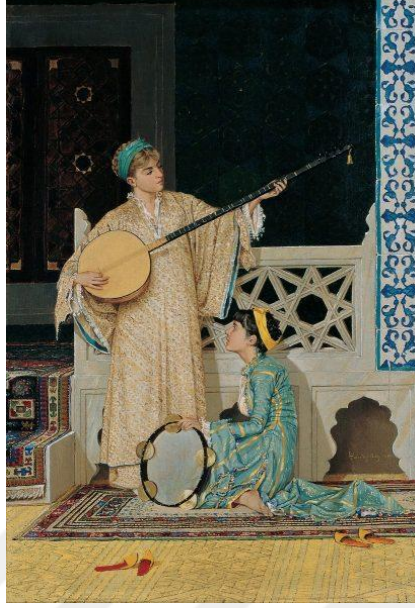
Kaynak: Nagihan Şekercioğlu (bt).

Yıldız Sarayındaki koleksiyonun içerisinde, limanlar, pazarlar, çarşılar, tersane, gümrükler ve fabrikalara ait görsellerin yanı sıra zamanın teknolojisini de belgeleyen çeşitli sanayi ürünleri, lokomotifler ve gemilerde yer almaktadır. Bütün bunların yanı sıra Amerikan yerlilerinden Japonyadaki deprem felaketlerine kadar çok sayıda fotoğraf bulunmaktadır. II. Abdülhamid zamanında fotoğraf sanatı doruk noktasına ulaşmış ve İmparatorluğun merkezinin İstanbul olmasından kaynaklı ünlü fotoğraf sanatçıların sıkça uğradıkları durak haline gelmiştir (Özyetgin, 2015-2020: 96). Abdullahyan Kardeşler, Gülmez Kardeşler, Aşıl Samancı, Vasil Kargopoulo İstanbul'da fotoğraf stüdyosu açan fotoğraf sanatçılarıdır. Rum doğumlu Vasili Kargopoulo İstanbul Pera'da stüdyo açan il fotoğrafçıdır.

Osmanlı döneminin kuruluş döneminden son zamanlara kadar sanat hem sosyal hem de siyasi açıdan önemli bir iletişim aracıdır. Tek boyutlu geleneksel resim sanatı olan minyatür etkisini kaybetmeye başlamış, 1793 yılında Mühendishane'ye resim dersleri konulmuş ve doğa gözlemlenmeye başlanmıştır. Türk sanatı için önemli bir diğer yenilik ise 1883'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, ilk Güzel Sanatlar Akademisidir. Osman Hamdi Bey tarafından İstanbul'da kurulan Sanayi-i Nefise okulu ile birlikte resim öğrenimi sadece askeri alanla sınırlı kalmamış zamanla siviller arasına ulaşmaya başlamıştır. Osman Hamdi Bey, 15 yıl Pariste kalarak sanat ve hukuk alanında eğitimler almıştır. Osmanlı Batılı resim anlamındaki ilk dönemin topoğrafrik, figürsüz, fotoğraf gerçeğiyle işlenen doğa-manzara tasvirleri Osman Hamdi ile asılmış, Türk resmine pozitivist bir gözleme dayalı modelden figür resmi, özellikle kadın figür girmiştir. Figür

kompozisyonlarına bakacak olursak ilk kez kadın figürünü kullanması bakımından da önemli bir yere sahiptir (Turani, 1979: 570-579).

Şekil 27. Osman Hamdi Bey, “İki Müzisyen Kız”, 1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x39cm.

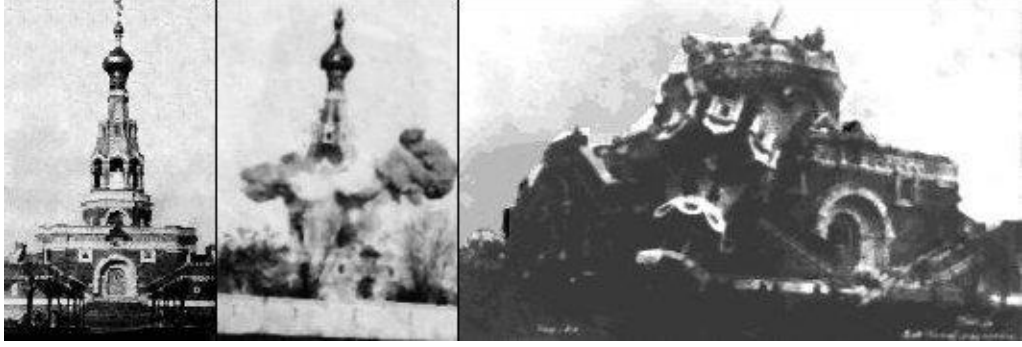


Kaynak: Pera Müzesi (2018).

Osman Hamdi Bey çalışmalarını üretirken fotoğrafı yardımcı malzeme olarak kullanmıştır. Yapacağı resmi önceden kurgulayıp fotoğrafladıktan sonra resmederek aslında Türk kültüründe belgelemiştir. Osman Hamdi Bey yapmış olduğu eserlerinde oryantalist bir tarz sergilesede, yapıtlarındaki kadın figürleri erotizm çağrısının aksine öğrenme ve kimlik oturtmaya yönelik çalışmlardır. Kadın figürünü kıyafetli, herhangi bir iş yaparken, kitap okurken, çalgı çalarken resmetmiştir. Figür ile birlikte mekan içerisindeki mimariyi, çini, ahşap oymacığı, halı gibi geleneksel öğeler ile birlikte kullanmıştır. Sanayi-, Nefise Mektebi'nde ilk kez canlı model çalışmaları yapılmış, figür anatomi ve desen derslerine de ağırlık verilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde yine II. Abdülhamid döneminde ilk sinema gösterimi yapılmış ve öncelikle Yıldız Sarayın'ndaki halka gösterilmiştir. Teknik ve maddi açıdan ciddi kaynağa ihtiyacı olan sinema bu dönemle ivme kazanamamıştır. Teknolojik aletler için ödeneye ihtiyaç duyulduğundan ve yeterince insan gücüne ihtiyaç duyulduğundan Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir gelişimden bahsedebiliriz. Osmanlı Devletinde ilk sinema Birinci Dünya Savaşı yıllarında çekilmiştir.

Şekil 28. Kameraman Fuat Uzkınay, “Ayastefanos Anıtının Yıkılışı”, 1914, Belge Film, Siyah Beyaz, Türkçe, 150m.



Kaynak: Kameraarkası (2018).

I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı'nın Savaşa girmesi üzerine 1914 yılında yapılan mitingde Osmanlı Rus Savaşı sırasında Yeşilköy'de Rus'ların sembolü Ayastefanos Abidesi yıkılmı ve Avusturyadan gelen bir çekim ekibi tarafından kayıt altına alınmıştır. Çekim yedek subaylık yapan Fuat Uzkınay tarafından yapılmıştır. Sinemanın gelişimi açısından yaşanan önemli gelişme Enver Paşa'nın Almanya'ya gitmesi üzerine gözlemiş olduğu manzaradır. Alman ordusunun içerisinde kurulmuş olan bir sinema kolu olduğu ve savaşları çekip belgelediklerini görmüştür. Sinemayı hem propaganda aracı hem de yeni askerleri eğitmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Bunun üzerine yurda döndükten sonra 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurarak sinema tarihi açısından önemli bir adım atılmıştır, (Odabaş, 2006'dan akt. Yüksel, 2021: 441-462).

Ordu bünyesinde kurulan sinema Türk sinema tarihi için oldukça önemli bir adımdır. Bunun yanında fotoğraf stüdyolarında çoğalmasi cephede hem askerlere moral amaçlı hem de belge amaçlı üretimler yapılmıştır. Teknolojik gelişmeler tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'nında modernleşme sürecine katkıda bulunmuş ve özellikle fotoğraf, resim, sinema gibi dallar belge niteliği taşımıştır.

Osmanlı döneminde sanat alanına değinmişken; dönemin sanat gazetesi olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinde sürekli konu olarak kadının yeri, resim alanında geline nokta ele alınmıştır. Kadınların Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabul edilmemesi üzerine yoğun baskıdan dolayı 1864 yılında ilk kadın sanat okulu Darülmuaallimat açılmıştır. Mihri Mürşik Hanım ve Müfide Kadri hanım yönetiminde resim alanına olan ilgiden dolayı İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur (Pelvanoğlu, 2017: 44-53).

Osmanlı Devletinde toplumsal yapı içerisindeki siyasal otorite baskısı 18. yüzyılda değişme başlamıştır. Modernleşme sürecinin idari, mali, eğitim alanlarındaki dönüşümü ve cinsiyetçi yaklaşımın yıkılmaya başlaması 1839 yılında Tanzimat Fermanı'yla gerçekleşmiştir. Temel hakları oluşturan bu ferman daha sonra resmi olarak ilan edilen II. Meşrutiyet dönemi ile sonuç vermiş hem padişahın elinde olan yetkilerine sınırlama getirilmiş hem de böylece parlamenter düzene geçişin başlangıcı olmuştur II. Meşrutiyet sonrasında özellikle kadınların her alanda hürriyet kavramını benimsediklerini gözlemlemekteyiz (Çakır, 2014: 92).

Şekil 29. Mihri Müşfik Hanım, Mareşal Üniformalı Mustafa Kemal Portresi, 1922, “3 metre”, Yağlı Boya.



Kaynak: Resim Biterken(2014).

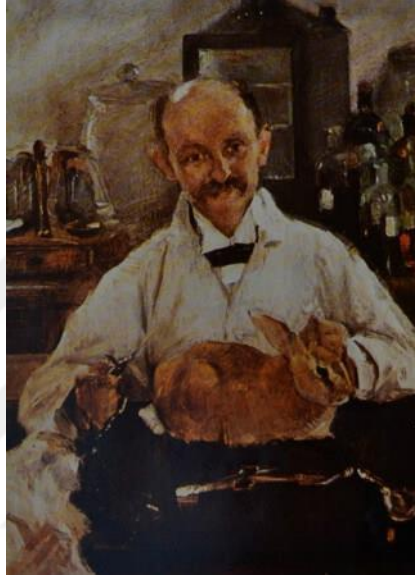
Yurtdışında eğitim aldıktan sonra modern anlamda ülkemize yenilikler kazandıran ilk kadın sanatçı Mihri Müşrik Hanım tarafından 1922 yılında yapılan Atatürk resmi, mareşal üniforması ile yapılan ilk çalışmadır.

Kadın ve erkek eğitimin birlikte yürütülmesi Cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleşmiştir. İnas Sanayii Mektebi 1926 yılında kapatılmış, kadın öğrenciler Sanayi-i Nefise Mektebine kabul edilmiştir.

Askeri ressamlardan sonra, 1908 yılında bir diğer sanatçı grubu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Resim sanatının okullarda ders olarak müfredata girmesiyle birlikte, bu alanda eğitimci yetiştirilmeye başlanmasıyla Mehmet Ruhi Arel'in öncülük etmesiyle grup kurulmuştur. İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi Arel, Feyhaman Duran, Müfide Kadri, Hikmet Onat, Sami Yetik gibi ressamlar Osmanlı Ressamlar Cemiyetini oluşturmakla birlikte dernek içerisinde sanat tartışmalarıda gerçekleşmiştir. Sanayi-i

Nefise Mektebinde düzenlenen sınavlar doğrultusunda Fransa'ya gönderilen sanatçılar, I. Dünya Savaşı nedeniyle ülkeye geri dönmüş ve aldıkları sanat eğitiminin Türkiye'de öncüğünü yapmışlardır. 1914 Çallı kuşağı olarak adlandırılan izlenimci tarzda resimler yapan grubun temsilcileri ise, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Avni Lifij, Hikmet Onat gibi sanatçılar yer almıştır (Keskin, 2014: 265-267). Bu kuşak her ne kadar fotoğraftan resim yapma olayına karşı çıksalarda yapmış oldukları figür ve portrelerin ayrıntısını çalışmak için fotoğraftan yararlanmışlardır.

Şekil 30. Feyhaman Duran, “Dr. Akil Muhtarin Portresi”, 1916.



Kaynak: Leblebitozu (2017).

Fehyaman Duran'ın, Dr. Akil Muhtarin Portresi adlı çalışması ile Zıkr-i Cemil yarışmasını kazanarak gümüş madalya almıştır. Batı'da almış olduğu eğitim ile kendini geliştirerek yurda dönmüştür. İzlenimci bir bakış açısı olsada dışavurumcu tavrıda dikkat çekmektedir. Ayrıca sanatçı, almış olduğu eğitim doğrultusunda, birikimlerini aktarmak için eğitimci olarak İnas Sanayi-i Mektebinde öğretmenlik yapmıştır.

Bu dönemde değinmemiz gereken önemli noktalardan biri de 1916 yılında açılan ilk sergi olan, Galatasaray Sergileri'dir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ile başlayan bu gelenek 1950 yıllarına kadar süren bir etkinliktir. Üslup ayrımı yapılmaksızın toplamda 36 sergi, 340 sanatçının 5.817 eseri sergilenmiştir.

Bu bağlamda, savaş öncesi dönemde kültür ve sanat alanındaki batılılaşma süreçleri ortamının gelmiş olduğu nokta I. Dünya Savaşı ile birlikte, buhrana uğrayıp, kimlik ve özgürlük gibi savaşlarında verildiği toplumsal çatışmaların oluşacağı bir döneme sürüklenmiştir.

Osmanlı Devletinin 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nda yenilgiye uğramış ve 1918 yılında Mondros Mütarekesi imzalayarak Türklere Anadolu'da küçük bir toprak parçası bırakılmıştır. Oluşan bu durum karşısında Anadolu'da hareketlenme başlamıştır. Halkın ayaklanması ile birlikte Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti kurulmuştur. 1919 yılında bu cemiyet altında toplanan halk Kurtuluş Savaşı'nda milli birlik ve beraberlik göstererek savaştan başarıyla çıkmıştır (Tazegül, 2005: 98).

Şekil 31. İbrahim Çallı, “Zeybekler”, 1923, 118x154cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara.



Kaynak: Vikipedi (2014).

İbrahim Çallı'nın 'Zeybekler' adlı yapıtı Kurtuluş Savaşına gitmeye hazırlanan kişileri anlatmaktadır. Tavrı olarak izlenimci üslubun yanı sıra, dışavurumcu bir tavırda gözlemekteyiz.

Kurtuluş Savaşı, tarihimizin en önemli milli mücadelenin ortaya konulduğu bir destandır. Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde yazılan bu destan, dönem itibariyle yaşanan gerek yoksulluk, gerekse yaratmış olduğu buhran bir yana, halkın herşeye rağmen tek beden olduğu ve içinde yoğun duygular barındıran bir mücadeledir. 24 Temmuz 1923 yılında Lozan Barış antlaşması sonrası Türkiye bağımsızlığını ilan etmiştir. Savaş sonrası oluşan ekonomik sıkıntılar doğrultusunda 29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiş ve 1920 yılında kurulan Türkiye Millet Meclisi kararınca Mustafa Kemal Cumhurbaşkanı olmuş ve tek partili dönem başlamıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Mustafa Kemal toplumu modernleşme sürecine sokacak ortamlar yaratmıştır. Geçiş süreçlerinde önemli noktalara değinirken özellikle 3 Mart 1924 yılında laik bir eğitimin oluşturulmasına yönelik Tevhid-i Tedrisat Kanunu kanunu çıkarılmıştır. Ayrıca 1 Kasım 1928 yılında yapılan Dil Devrimi ile Türk dilinin daha kolay öğrenilmesi

için Latin harfler uygun görülmüstür. Böylece okuma yazma oranı büyük oranda yükselmiştir.

Cumhuriyetin döneminde ilk kurulan grup anlayışının bir uzantısı olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurulmuştur. 1929 yılında Avrupa'dan dönen sanatların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Ankara Etnografya Müzesinde açmış oldukları sergi ile oluşturmak istedikleri özgün tarzı yeni bakış açısını dile getirmişlerdir. Turgut Zaim, Eli Avni, Refik Epikman, Hale Asaf, Zeki Kocamemi, Saim zveren, Muhittin Sebati ve Cevat Dereli grup üyesidir. Cumhuriyetin ilanından sonra modern sürecin başladığı dönem ve kendini belli etmeye başlayan sanat ortamının ağdaş bir seviyeye çıkma arzusu, sanatlarımızı tekrardan batıya yönlendirmiştir. İzlenimci söylemin dışına çıkan yeni fikirlerle Türkiye'ye gelen sanatlar Kübizm ve Dışavurumcu tavrıla yeni anlayış ortaya atmışlardır. Böylece 1933 yılında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatlarının da içinde bulunduğu D grubu kurulmuştur. İsmi alfabenin dördüncü harfinden alan grubun, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci önemli temsilcilerindendir. Daha sonra gruba Cemal Nadir, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hakkı Anlı, Fahrinnsa Zeyd, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi ve Arif Kaptan katılmıştır. D Grubu hem sanatsal hem de toplumsal problemlerin ağdaş bir şekilde tartışıldı ortam yaratmış ve 1947 yılında da dağılmıştır (Turani, 1979: 582-583). Çağdaş sanat bağlamında, özellikle yeni bakış açısı kazandırdığı için D Grubu ayrı bir öneme sahiptir.

şekil 32. Nurullah Berk, 'İşkambil Kağıtlı Natürmort', 1933, Tuval zerine Yağlı Boya, 60x80cm.

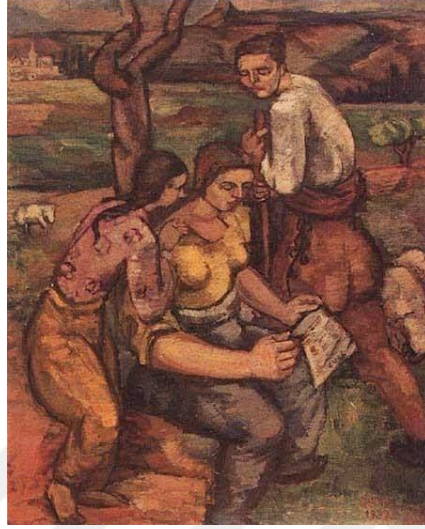


Kaynak: Sanat Teorisi (2017).

Paris'te eğitim aldıktan sonra yurda dönen ve Batı'dan aldığı biçimsel tekniği burada geleneksel konular ile birleştirmiştir. Kübik eserler üreten D Grubu yesi Nurullah Berk'in 'İşkambil Kağıtlı Natürmort' isimli çalışmasında gözlemlediğimiz gibi iki

boyutlu doğada bulunan nesneleri bir arada kullanarak oluşturmuş olduğu eserini görmekteyiz. Geometrik formlardan oluşan çalışmada sentetik öğeler bir arada kullanılmıştır. Çağdaş Türk Sanatı anlayışında yeni bir pencere aralamıştır.

Şekil 33. Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, MSGSÜ Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.



Kaynak: Milliyet Sanat (2012).

Şekil 34. Abidin Dino, “Madenci”, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 26x34cm Özel Koleksiyon.



Kaynak: Leblebitozu (2018).

Şekil 35. Zeki Faik İzer, ‘İnkılap Yolunda’, 1933, 176x237cm.



Kaynak: İşte Atatürk (bt).

Renk ve biçim olarak tavrını ortaya koyan Zeki Faik İzer'in 'İnkılap Yolunda' adlı eserinde tasvir ettiği figürlerin en dikkat çekenlerinden, Mustafa Kemal Atatürk'ün eli ile ileriye göstermesi, Halide Edip'in tam merkezde tasvir edilmesi, özgürlüğe, refaha ve aydın bir geleceğe işaretler. Sanatçı yıkımın ardından yeniden yükselen Türk Milleti'nin resmini betimlemiştir.

1936 yılında kurulan kurslar, Köy Enstitülerinin açılmasına zemin hazırlamış ve eğitim alanında yaratmış olduğu devrimler bağlamında Türkiye için büyük bir öneme sahiptir. Mustafa Kemal Atatürk döneminde Kültür Bakanı olan Saffet Arıkan'ın öncülük etmesiyle Hasan Ali Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulan projedir. Bu projenin en temel amacı eğitimde fırsat eşitliğidir. Meclisten onay kararı ve açılan okul sayesinde bir çok aydın yetiştirilmiştir. Belli bir disiplin ve sisteme sahip olan okul mezunlarına hem iş imkanı sunmuş, hem de böylece kültürel, sosyo-ekonomik anlamda kalkınma sağlamıştır (Tosun, 2006: 186-188).

Cumhuriyet dönemi kültür ve sanatın gelişimine katkı sağlayan bir diğer önemli gelişme Halkevlerinin açılmasıdır. Cumhuriyet dönemindeki ressamalar ile önce İstanbul çevresinden çıkıp, Kars ve Edirneye motivasyon gezileri düzenlenmiştir. Bu bağlamda Halkevlerinin sanat alanında sağlamış olduğu imkanları ve desteği gözlemlemekteyiz. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve D Grubu sanatçılarının içinde olduğu, 'Yurt Gezileri' adlı program ile 1939 yılında başlayıp, 1944 yılına kadar toplamda 48 il gezilip Anadolu insanını resmetmişlerdir. Anadolu'da insanları yaşadıkları mekanları varolan kültürel mirasları özümseyerek aktarmışlardır. Üretmiş oldukları eserler 'Yurt Gezileri Sergisi' adlı program ile sergilenmiştir (Başkan, 2014: 107).

1946 yılında çok partili döneme geçiş ve 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi yeni bir dönemin habercisi olmuştur. Özellikle 1950 yılları sanat ve kültür alanı daha önceden gördüğü ilgi ve özeni görmemiş, bu tutum karşısında sanat politikası üretilen eserlerde yansımıştır. Üretim devam etmekte, fakat devlet tarafından önceki dönemlerle kıyasla pek destek verilmemiştir. Özellikle Halkevleri'nin bu dönemde kapatılması sanat alanına olumsuz yansımıştır (Tosun, 2006: 405).

Toplumsal değişimlere bakacak olursak çok partili dönem demokratik gelişmeler toplumun sanatçısını ve aydın kesimi teyit geçerek daha çok çalışan esnaf ve köylü kesime karşı söylemleri dışavurabilme ayrıcalığı ortaya koymuştur. Bu dönemde burjuva ve işçi sınıfı ayrılıkları gözlemlenmiştir. Fabrikaların desteklendiği ve özel ihtiyaçlar açısından işçi sınıfı arka planda kalmıştır. İş gücü arttıkça, çok sayıda çalışan büyük şehirlere akın etti ve böylece kent kültürü oluşmuştur. 1950 yıllardan sonra düşünce yapısında değişim, bilinçsiz nüfus artışı, sosyo-ekonomik durum olumsuzluklar doğurmuştur. 1950-60'lı yıllar oluşan düşünce yapısında karmaşalar ortaya çıkmış ve sağ, sol kavramları irdelenmeye başlanmıştır. Bu dönemde toplum Albert Camus, Jean- Paul Sartre ve Sören Kirkegaard gibi yazarların, eserlerinin çevirileri okunmaya başlamıştır. Sosyalist düşünce yapısına olan ilgi ve alaka siyasi anlamda çok güçlü olmamıştır. 27 Mayıs 1960 İhtilali sonrasında, sanat ve siyasi alanda oluşan tartışmalar söylemler, özgürlüğün kısıtlandığından dolayı pek fazla sonuç ortaya koymamıştır (Tansuğ, 1990: 12-35).

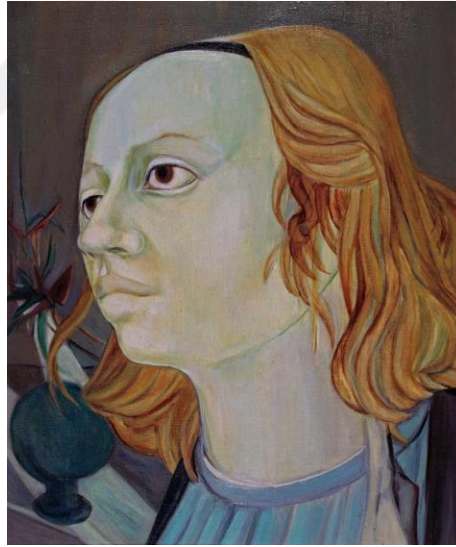
1960'lı yılların sanat alanına baktığımızda İbrahim Balaban, Nedim Günsür, Aydın Ayan, Neşet Günel gibi sanatçılarımız ürettikleri eserlerde, Anadolu insanının yaşadığı gerçeklikten bir seçki sunarak, toplumsal gerçekçi ve dışavurumcu bir tavır sergilemişlerdir.

27 Mayıs darbesi sonrasında Paris'ten, Türkiye'ye dönen sanatçılar politik süreçlerden geçtiklerinden dolayı ürettikleri eserlerde de politik söylem ve açık mesajlara yer vermişlerdir. 1980'li yıllara geçişi hazırlayan bu süreçte kavramsallığı irdeme, fotogerçekçilik, minimalizm ve pop sanatının, oluşan kültürel ve toplumsal normlar ile benimseme çabası oluşmuştur. Örneğin; malzeme kullanarak yeni bir ifade ve kompozisyon ortaya koyan Altan Gürman'ın eserleri, kavramsal bir çerçeveye içerisine girmiştir (Pelvanoğlu, 2017: 136-137).

1970 yılından sonra teknolojinin gelişmesiyle paralel olarak , yaşam biçimindeki değişim, sonrasında okur yazarlığın artmasıyla ve sanat alanında ki gelişmeler toplumu hareketlendirmeye başlamıştır. Bu dönemde gerçekleşen kültür ve sanat etkinliklerinin Milli Eğitim Bakanlığından, Kültür Bakanlığına devredilmesi ve devamında 1973 yılında Fransa’da düzenlenen ‘Uluslararası Plastik Sanatlar Sergisi’nde’ Türk sanatçı grubunun birincilik kazanması, özel galerilerin çoğalması, 1979 yılında ‘TÜYAP’ fuarının açılması ve yine aynı tarihte açılan ‘Yüksek Öğretmen Okulu Resim Bölümü’, sanat alanındaki önemli süreçleri göstermektedir (Atılğan, 2009: 108).

1980 öncesi Türk sanatı dönemini özetleyecek olursak, Osman Hamdi Bey’in oryantalist yaklaşımından, izlenimci yaklaşıma, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Nurullah Berk ve Avni Lifj’den D Grubu ve toplumsal gerçekçilikten soyut dile varıncaya kadar farklı grupların ve söylemlerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz (Baykam, 2015).

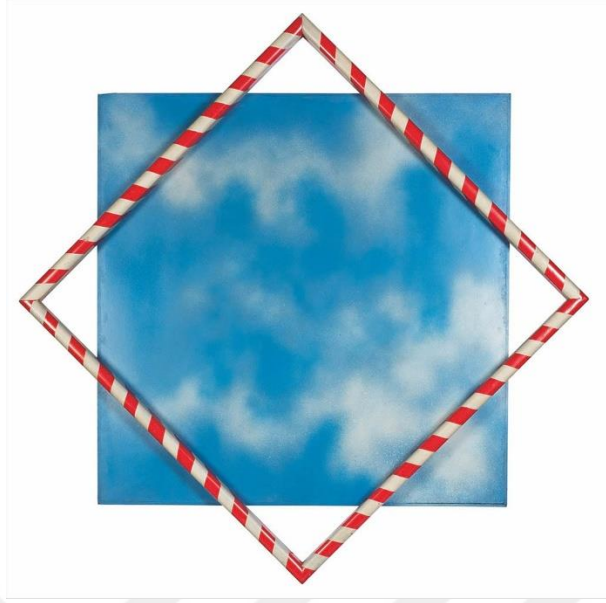
Şekil 36. Neş'e Erdok 'Portre', 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x48cm.



Kaynak: Neş'e Erdok (bt).

Neş'e Erdok çalışmalarında toplumunun problemlerini hem deformasyon ile hem de kullandığı renkler ile yansıtmaktadır. Gündelik yaşamdan perspektifler sunan sanatçının kendine ait oluşturmuş olduğu bir üslubu vardır. Resimlerindeki figürler genellikle satıcı, sokak çocukları, kediler, halkın alt kesiminden insanlardır. Psikolojik olarak hastalıklı, mutsuz ve algıları figürlerin yüz ifadelerine çekmektedir.

Şekil 37. Altan Gürman, 'Montaj 6', 1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya, 170x170x9,5 cm
Arter Koleksiyonu.



Kaynak: Arter (2019).

Altan Gürman alışılmışın dışına çıkarak kavramsal anlamda eserler üretmeye başlamış ve malzemeyi de çalışmalara dahil etmiştir. Çalışmalarında uyguladığı kırmızı beyaz şeritler uyarıcı ve tehlikeli olan alanı sınırlandırmak için kullanılmıştır. Geleneksel anlamda tuval ve çeşitli boyaların yerini endüstri ürünleri almıştır.

Modern sanatın irdelenmeye başladığı 1960-70'li yıllarda Altan Gürman, Füsun Onur, Sarkis gibi sanatçıların, çağdaş sanatın ifade olanaklarını genişletmeye başlamışlardır. 1950 yıllarında başlayan sanatçının psikolojik alt yapısında ortaya çıktığı ve dolayısıyla kendi yorumunun da devreye girdiği özerk yaklaşım 1980 dönemi sanat ortamını hazırlamıştır. Özellikle '1968 Kuşağı' olarak adlandırılan ve deformasyonun yoğun bir şekilde hissedildiği toplumun gündelik yaşantısını aktaran sanatçı Neş'e Erdok, toplumsal olayları eleştirel bir dille aktaran, fantastik ve mizahi resimler üreten Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Komet, sonrasında Burhan Uygur ve Utku Varlık'ın kendilerine özgün bir şekilde deformasyona uğrayan, içsel dünyalarıyla harmanlanan figüratif resimleri Türkiye'de modern sanat alanına atılan büyük adımları göstermiş ve bu dönemi önemli kılan nedenlerden olmuştur (Yıldız, 2008: 23).

2. 1980 SONRASI ÖNE ÇIKAN KAVRAMLAR VE SANAT ALANINA YANSIMALARI

1980'ler Türkiye'sinde sosyo-ekonomik yaşamı, dolayısıyla sanat alanını etkileyen etmenlerin başında, 12 Eylül askeri darbesi ve onun öncesinde 24 Ocak 1980 yılında yapılan %33 oranında devalüasyon ile birlikte alınan "24 Ocak

Ekonomik İstikrar Kararları” gelmektedir. Bu dönemde, neoliberal ekonomiye geçiş ve küreselleşme olgusu ile rekabete dayalı, dışa açık-serbest piyasa ekonomisi benimsenmiş, devletin ekonomi ve sanayi yatırımlarındaki rolü azaltılarak özel sektöre ağırlık verilmiştir. Ülkeye yabancı sermaye yatırımları teşvik edilmiştir. Liberalleşme politikalarıyla Türkiye'nin dünya piyasası içine girebilmesi hedeflenmiştir. 1980 sonrası Özal'ın uyguladığı neo-liberal ekonomi politikalarıyla dünya ekonomik sistemine dahil oluş süreci ve teknolojik gelişmeler paralelinde hız kazanan toplumsal değişim, "Globelleşme küreselleşme", "geç kapitalizm" ve "kitle kültürü" olgularını da beraberinde getirmiştir.

Tüketim kültürüyle bu dönemde tanışan Türkiye, bireysel bilinçten uzaklaştırılması noktasında medya organları ve yayınlanan programlar önemli rol oynamıştır. Askeri darbe ile birlikte tamamen değişmeye başlayan kitle ve bu kitleye biçilen rolleri empoze etmeye çalışan yeni dünya düzeni, bireylerde güvensizliğe ve yalnızlaşmaya yol açmıştır. Toplumsal olayları tetikleyen darbe sonrası dönemde oluşan bu güvensizliğin nedenlerinden biri, Turgut Özal tarafından kurulan Anavatan Partisinin var olan düzen karşısında ılımlı yaklaşımı ve vaatleri karşısında toplumu etkilemeye çalışmıştır. Birleştirici gücü savunan, demokrat, vatandaş için devlet ilkesini benimsemiş olduğunu gösteren ayrıca ekonomik anlamda halkı refah seviyesine çıkarmak gibi belirleyici tutum sergilemiştir. Fakat gidişatın tam tersi olmasından dolayı halkı güvensizliğe sürüklemiştir (Kahraman, 2007). Yirminci yüzyılla birlikte, kültür endüstrisi ve sanatın metalaşması, medyanın, görsel kültürün tanıtılmasında ve yayılmasında izlediği politikalar, sanat, teknoloji, medya, piyasa ve sermaye ilişkisinde karmaşık bir ilişkiler ağı sanatta video, performans gibi yeni anlatım dillerini ve protest söylemleri doğurmuştur. Küreselleşme ile ülkeler arası insan ve mal hareketliliğinin artması, ekonomik, kültürel, siyasal, sosyal ilişkilerde hızlı bir değişimi doğurmuş, bu durum ise kullanılan kavramlara yeni boyutlar ekleyerek çeşitlendirmiştir. Küreselleşme sürecinde yeni küresel pazarlama ve tüketim kalıpları ortaya çıkmış, küresel pazar kültürleri tek tipleştirilmiştir. Özellikle iletişim teknolojisindeki gelişmeler zaman ve mekan kavramlarının sınırlarını genişletmiş, bilginin dolaşımını hızlandırmış, bireylerin ve toplumların davranış biçimlerini, hayat tarzını, değer sistemlerini ve tüketim kalıplarını etkilemiş, toplumsal kimlik sorunlarını gündeme taşımıştır. Bu bağlamda küreselleşme Türkiye'de de sosyo-politik ve kültürel alanda etkisini gösteren ve dolayısıyla sanat

alanını etkileyen bir süreçtir. Öte yandan hızlanan uluslararası iletişim olanaklarının sanat ortamında yattığı, sanatsal olgu, kavram, sanat olayları ve güncel akımlarına yönelik bilgi akışı, ulusal zeminde yeni tartışmaları da beraberinde getirmiş, süreç Türk sanatında kuşaklararası tartışmalarıda tetiklemiştir. Bu tarihlerde batı sanatındaki güncel sanat hareketlerinin Türk sanatçıları tarafından daha yakından takip edildiği ve güncel ifade biçimlerinin sanat üretimine yansıdığı gözlenmektedir.

Siyasal süreçlerden geçen Türkiye’de sonuca bakacak olursak özellikle üniversite ve diğer kurumlarda, yetkilerin söylemlerin kısıtlandığı, göç, etnik kimlik, artan baskıdan etkilenen ekonomi, ve şiddet olaylarının artışı halkı buhrana sürüklemiştir. Şüphesiz ki bu durum kültür ve sanat ortamını da etkisi altına almış ve söylemlerin, yeni bir dil ile dışa vurumunun destekleyici unsuru haline gelmiştir.

1980’lere geldiğimizde Türkiye’de kültürel, ekonomik ve toplumsal hareketlerin yoğun olduğu bir dönemdir. Göç politikalarının, tüketim toplumunun, kimlik ve popüler dünyanın inşası gibi birsürü kavram bu dönemde yoğun bir şekilde varlığını hissettirmiştir. Sanatçıların üretmiş oldukları eserlerde toplumsal olayların, bireyler üzerindeki etkisi ve baskı sonucu ortaya çıkan yabancılaşma durumu ile bir buhrana sürüklenmişlerdir. Yaşadıkları duygu durumu çerçevesinde, Kemal Önsoy, Bedri Baykam, Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılar öznel dünyalarında işin içine katarak dışavurumcu bir tavır sergileyerek eser üretmişlerdir. Gelenekselci yapının yanı sıra üretilen eserlerin kavramsal düzlemde ilerlemeye başladığını gözlemlemekteyiz. Altan Gürman, Şükrü Aysan, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz ve Füsün Onur gibi sanatçıların malzemeyi çalışmalarında bir araç olarak kullanmasıyla birlikte yeni bir üslup ortaya konmuştur (Hasgüler, 2013: 81-84).

“80’lerin sanatı, sonraki kuşağın ve hatta kendisinden önceki kuşağın birçok sanatçısının özgürleşmesinden son derece önemli rol oynadı. Sadece tual boyutu, renkler ve teknikte değil, hem sosyal hem de politik açıdan düşünsel özgürleşme ve buna bağlı üretimler bir birini takip etti. Bu arada başı çeken Yahşi Baraz, Nev, Urt, Siyah Beyaz ve diğer bazı galeriler sayesinde Türk resim alıcısının da alışkanlıkları değişmeye başladı ve bu "Yeni resim" koleksiyonlara girmeye başladı. Özellikle yurt dışı ilişkilerini arttıran ve sürekli hem Türkiye’de hem de yurt dışında var olan sanatçılar sayesinde, Türk çağdaş sanatı ilk defa Yeni dışavurumculuk akımından başlayarak "eşzamanlı" olarak bir akımı Batı ile aynı anda ülke sınırları içinde paralel yaşadı. Bunu hızlandıran bir başka konu ise, yine Sanat Tarihi ve Batı ile köklü ilişkiler kuracak olan eleştirmen, Küratör ve sanat tarihçilerin bu dönemde ortaya çıkmaya başlamasıydı. Beral Madra, Emin Çetin Girgin, Jale Erzen, Hasan Bülent Kahraman gibi isimler, bu süreçte, 1980’lerde kimliklerini ortaya koymaya başladılar” (Baykam, 2015).

Cumhuriyet Dönemi ve sonrasındaki sürdürülen klasik resim anlayışı Altan Gürman’ın hazır nesneyi resminde kullanmasıyla birlikte yıkılmıştır. Türkiye’de üretim ve tüketimin yeni bakış açılarıyla ele alındığı 1980 dönemi, teknolojinin

gelişmesiyle yeni fikirlerin ortaya konulduğu bir süreçle birlikte, kavramsal sanatın konuşulması, tuval resminin dışına çıkma yeni disiplinleri zormala dönemi olarakta adlandırılabilir. Özellikle 1980 döneminde galerilerin çoğalmaya başladığı ve sanatçılara yeni alanların sunulduğu ve desteklendiği dönem olarakta değerlendirilebilir. Bu bağlamda aslında toplumun yaşamına, galeri, sanat, sanatçı, alımlayıcı ve estetik gibi kavramlarında beraberinde girdiği bir süreçtir.

Küreselleşme ile birlikte sanat kavramları yeni boyut kazanmaya başlamıştır. Bu düşünsel süreç, Türkiye'deki kavramsal sanatın Fusun Onur, Ayşe Erkmen gibi öncü sanatçıların çalışmalarınada zemin hazırlamıştır. 1980'lerde oluşan sanat ortamını hareketlendiren çeşitli özel kurumların çoğalması ve devamında 1977 yılında kurulan ve 1980'lerde de etkinliğini sürdüren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin iki yılda bir yapılan 'İstanbul Sanat Bayramı' kapsamında düzenlenen 'Yeni Eğilimler Sergisi' devamında kavramsal işler barındıran 'A, B, C, D' sergileri, 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri' başlıklı sergi etkinlikleri sayesinde dönem hem hareketlenmiş hem de yeni bir sanatsal bilinç oluşmaya başlamıştır. Grup sergilerinde kavramsal bir ile toplumsal ve siyasi sorunları ele alarak eser üretmişlerdir. Bununla birlikte 1987 yılında ilk kez düzenlenen Uluslararası İstanbul Bianeli geleneksel boyutta olan bakış açısına farklı bir dil oluşturan sergidir.

Şekil 38. 1987 I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Broşürü.



Kaynak: Beral Madra (bt).

Türkiye'de 1980 sonrası Avrupa ve ABD'ye eğitim için giden sanatçılarımızın artmasıyla, dünya sanatı ile bağlar güçlenmeye başlamıştır. Sanat piyasasının oluşması ve sanat fuarlarının çoğalması Türk sanatının yurtdışı ile bağlarının oluşmasına zemin

hazırlamıştır. Öncelikle kültürel bir faaliyet olarak 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü batıya açılma siyaseti yaparak Ankara’da Asya ve Avrupa Sanat Baneli sergileri düzenlenmiştir. Baneler katılım gösteren sanatçıların eserleri bellek, insan, kültür, tarih, doğa, toprak, gelenek gibi konuları kapsamaktadır.

Kültürel hareketlerin genişletilmesi ve büyük iş insanlarının desteğiyle yeni bir dönem başlamıştır. Batı’daki iş çevrelerinin kültür sanata verdiği desteklerin benzerinin Türkiye’de Eczacıbaşı grubu tarafından ortaya konulması ile birlikte 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı kurulmuştur. Türkiye’deki ilk baneler I. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ismi ile gerçekleşmiştir. Uluslararası Sanat Festivali’nde öncelikle müzik, sinema, tiyatro gibi alanlarda etkinlik düzenlenirken 1987 yılında plastik sanatlar ile ilgili bağımsız olarak etkinlik düzenlenmiştir. Uluslararası sanat ortamıyla ilişkiye geçmeyi hedefleyen baneler ile Türkiye’deki sanat severlere ve sanatçılara uluslararası sanat ortamında evrensel olarak sanatın gelişmesine katkı sağlayan sanatçıları tanıtmayı ve Türk sanatçıların uluslararası bağlamda sanat olgusunu ortaya koyan birimler ile Türkiye’deki sanat olgusunu oluşturmakta olan birimler arasındaki iletişimi kurmak, uluslararası sergileri belgelemek için kataloglar oluşturmak hedeflenmiştir. Banelerde Marcus Lüpertz, Michelangelo Pistoletto, Arnulf Rainer, Jean Michel Alberola, Gilberto Zorio, François Morellet, Bedri Baykam, Mehmet Güler, Şenol Yoroğlu, Ömer Uluç, Mehmet Gün ve Sarkis gibi sanatçıların eserleri bulunmaktadır (HasGüler, 2013:100). Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleşen sergide modern ve çağdaş sanat müzesi olmadığından dolayı ve sanat severlerin ilgisini çekme amaçlı baneler mekanı olarak Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı, Süleymaniye Kültür Merkezi, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları belirlenmiştir. 1989 yılında ikincisi düzenlenen Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ismi II. Uluslararası İstanbul Baneli olarak değiştirilmiştir. Geleneksel sergi anlayışını yıkan İstanbul Baneleri günümüzde de devam etmekte olup iki yılda bir gerçekleşmektedir. Uluslararası Baneler sayesinde Türk sanat ortamına baneler, küratörlük kavramları böylece yerleşmiş olmakla birlikte kültürel anlamda gelişiminde oldukça önemli katkılar sunmuştur.

1980 sonrası dönemde dikkat çeken bir diğer unsur ise kadın sanatçıların sanat alanındaki baskınlığının artmış olmasıdır. Özellikle Gülsün Karamustafa, Nur Koçak gibi

sanatçıların ele aldıkları cinsiyet konuları, arabesk kültürü, tüketim ve kimlik kültürü kavramlarına eleştirel bir dil geliştirerek yapıtlarını ortaya koymuşlardır.

Şekil 39. Nur Koçak, “Fetiş Nesneler-Ruj Mihrabı”,1988.



Kaynak: Sanatatak (2019).

68 kuşağının üyesi Nur Koçak fotogerçekçi bir tavırla üretmiş olduğu “Fetiş Nesneler- Ruj Mihrabı” adlı çalışmasında kadını simgeleyen nesneler üzerinden toplumsal değerlere bir eleştiri yöneltmektedir. Feminist bir tavır sergileyen sanatçı yapmış olduğu resimlerle kadın bedeninin seyirlik bir nesne olarak metalaştırılmasına vurgu yapmaktadır. Nur Koçak aynı zamanda eserlerinin üretim aşamasında fotoğraftan yararmakla birlikte Türkiye’deki Fotogerçekçilik akımının ilk temsilcisidir.

Şekil 40. Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, Enstalasyon.



Kaynak: Google Arts&Culture (bt).

Gülsün Karamustafa’nın 1992’de yapmış olduğu “Mistik Nakliye” adlı yerleştirmesi ilk kez 3. İstanbul Biyeli’nde sergilenmiştir. Tekerlekli izleyici tarafından hareket ettirilebilen 20 adet metal sepet içerisine yorganlar yerleştirilmiştir.

Karamustafa'nın bu yerleştirmesindeki metal sepetler hamalların taşımış olduğu küfeleri anımsatmaktadır. Sepetlerin içerisindeki saten yorganlar mahremiyeti simgelemektedir. Banelde ziyaretçiler tarafından hareket ettirilip farklı biçimler alabilen "Mistik Nakliye" enstalasyonu aslında bize kente göç etmiş bireylerin karşılaşmış oldukları zorlukları parlak renkteki yorganlarla kitsch ve yozlaşmış olarak tanımlanan yabancı kültürün görsel imajlarını yansıtmıştır. Çalışmanın hareket ettirilmesiyle aslında göçebeliği, yurtsuzluk ve zamansızlığı betimlemektedir.

Türk sanatında 1980'ler ve özellikle 1990'lar döneminde kavramsal bağlamda sergilenen duruş ile postmodernizmin etkisi görünmeye başlamıştır. Bu dönem sanat alanındaki değişimin ve bu değişimin köklerini batı romantizminden alan ve akademik eğitimden sıyrılıp tamamen deneysel yöntemlerin uygulandığı bir kuşağın dönemi olarak ele alınabilir. Evrensel bağların yakalanmaya çalışıldığı bu dönemde dünya sanatına hakim olma noktasında batıda eğitim gören sanatçıların Türkiye'deki sanat ortamına katkıları ve sanatın kuramsal sorunlarını çözümlemeye çalışan küratörlerin sanat yayınlarında yer alması oldukça önemlidir. Türkiye'de özellikle Modernizm söyleminin sorgulama dönemi hızlı biçimde postmodern söylemlerine dönüştüğünden dolayı kavram kargaşası oluşmuştur. Bu dönüşüm kimlik, kültür, beden, bellek gibi kavramların yeniden konuşulmasını üzerine düşünülmesini sağlamıştır. Modernizm ve postmodernizm arasında ikilemde kalan sanatçıda üretimlerin öncelikle kararsızlık tutarsızlık, güvensizlik sorunsallarıyla karşılaşsa da daha sonra bu durum arayışı sorugulama ve deneysellik olarak dönüşüme uğramıştır.

Beral Madra 1980'ler dönemindeki değişimi "80'li yıllardaki değişim klasik moderninden kaynaklanan yeni bir dil, yeni bir üslup değildir. Toplumsal, kültürel, siyasal

sorunların doğurduğu yeni bir durum değerlendirmesidir. Sanatçılar bu durumun değerlendirmesinin içine girmişler” olarak yorumlamıştır (Madra, 1991).

Şekil 41. Füsun Onur, ‘‘Sabah Jimnastiği’’, 1980, Tahta ve Kumaş.



Kaynak: Dergi Park (2009).

Füsun Onur’un 1980 yılında yapmış olduğu ‘Sabah Jimnastiği’ adlı çalışması ilk olarak akıllarda heykel, mekan ve resim arasında soru işaretleri oluşturmuştur. Çalışmasında, tuval bezi, tahta bir çerçeve kullanmıştır (Brehm 2001’den akt. Yılmaz, 2009: 214).

Tahtaya asılı olan bezin duruşu ve dalgalanıyor oluşu zihnimizde hem bayrağı hem de bununla bağlantılı olarak özgürlüğe olan bağımlılığı vurgulamıştır. Çalışmalarında kumaş kullanma nedeni zamanla yıpranan ve ikici bir ten görevi gören kıyafetler yani sanat malzemesi öze olan özlemi vurgulamaktadır. Füsun Onur, gündelik yaşam üzerine yapmış olduğu çalışmalarında sıradan nesne kullanımı ve yerleştirmeleriyle aslında nesnelerin konumu sorgulamaktadır. 1990 yıllarından sonra yapmış olduğu yerleştirmelerinde müzik ile nesnelerin birbirine olan mesafeleri ile ritmik bir dizgi oluşturmuştur. Füsun Onur çalışmalarında kullanmış olduğu nesneleri mekan ile bir bütün hale getirmesi ve sergilemiş olduğu modernist tavrıyla Türk sanatında önemli bir yere sahiptir.

Şekil 42. Bedri Baykam, ‘‘Demokrasinin Kutusu’’, 1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, Enstalasyon, 110x110x220 cm.



Kaynak: Piramid Sanat (bt).

Bedri Baykamın Atatürk Kongre Merkezinde sergilenmiş olan, ‘Demokrasinin Kutusu’ adlı enstalasyon çalışması politik söylemler içermektedir. 1987 yılı imzalı bu eseri, enstalasyon olarak yaptığı ilk çalışma olmasından dolayı da ayrı bir öneme sahiptir. Siyasi süreci sancılı olan Türkiye’de sanatın varolabilme evresini gözler önüne sermektedir. Üzerindeki yazılar ve görsellerden oluşan eseri için 2018 yılında Banu Çarmıklı ile yapmış olduğu röportajta şunu söylüyor; ‘‘ Şu işçinin aldığı para, üretmiş olduğu değer ve kapital birikmesi1984’teki manifestom, Yahşi Baraz’ın Türk Modernizmi’nin gelişim süreciyle ilgili sergiler yapıp beni, Doğançay’ı ve Akyavaş’ı aynı anda sanat ortamına sunmaya başladığı 1982-1983 yıllar. Bunların hepsi mihenk taşları. O sergiler olmasaydı belki ben kendi tarihimin en önemli işlerinden biri olan Demokrasinin Kutusu’nu daha geç yapacaktım’’ (Çarmıklı, 2018).

Şekil 43. Canan Beykal, “Ellams Duplicator”, 1987, Enstalasyon.



Kaynak: Salt Araştırma (bt).

Canan Beykal hazır nesneyi, toplumsal normlar ile bağdaştırarak kurumsal işlevselliğini ele alarak çalışmalar üretmektedir. ‘Ellams Duplicator’ ve diğer yapıtlarında da olduğu gibi önceliği izleyicide kalıcı etkiler bırakmayı hedeflemiştir. Sanat yapıtını şu şekilde anlatmıştır;

“Ben sanatı, yaşıamdaki eylem ve edimlerimden ayrı bir şey olarak düşünmüyorum; türdaşlarımla iletişim kurmanın bir yolu olarak görüyorum. Ben bir haberleşme aracı kullanıyorum. Kendi varlığımı başkalarına aktarmanın yolunu, sanat dediğimiz bir oyunla buluyorum yalnızca. Sanatın gerçek işlevlerinden koptuğunu, hatta saptırıldığını düşünüyorum. Sanatçı olarak benim, toplumun diğer üyelerinden farklı bir konumum, onlarla iletişim kurma yolunda başka bir aracıyı kullanır olmam dışında bir ayrıcalığım olmaması gerektiğine inanıyorum”(Özayten, 1992: 162).

1980 dönemi siyasal sorunlardan dolayı sanatçıya içsel hesaplaşmaya itmiştir. Kendi ile hesaplaşmaya giren sanatçı üretmiş olduğu eserler ile kendine bir özgü tavır sergilemiştir. İstanbul Bianeli ile birlikte sanat üretiminin özerkliği ilan edilmiş olup 1990’larda Sanat Tanım Topluluğu grubunun harekete geçmesiyle resim heykeltıraş gibi geleneksel yapıyı malzemelerle ve teknolojinin getirmiş olduğu yeni çağın gereksinimlerine göre yeniden şekillenmiştir. Bu dönemde sanatçılar desen, resim, fotoğraf, video, yerleştirme gibi birçok çeşit malzeme ve teknik kullanmışlardır.

Şekil 44. Kutluğ Ataman, “1+1=1”, 2002, Video Yerleştirme.



Kaynak: Plato Sanat (2017).

Kutluğ Ataman’ın 8. İstanbul Biennialinde yer alan 2002 yılındaki üretmiş olduğu “1+1+=1” adlı video enstalasyonu Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nde yaşanan Türk kökenli bir kadını ele almaktadır. Kadın iki ekranda bulunup duygu yüklü hikayeler anlatmaktadır. Bir tarafta Rumların Türkler adaya çıkarma yapmadan önce orada yaşamakta olan Türklere yapılan katliamdan kaçışını anlatırken diğer tarafı ise, Türk ulusalcılığı içerisinde yaşamaktan kaçmasını ve çıkarmadan sonra yaşamış olduğu deneyimlerinden bahsetmektedir. Video enstalasyonunda kadının ikiye bölünmüş hali aslında adanın ikiye bölünmüş halini anlatmaktadır. Kutluğ Ataman aslında bu çalışması ile gerçekliğin bir fotoğrafını yakalama kaygısından ziyade gerçeğin bireyler tarafından yeniden inşasına odaklanmıştır (Altındere, 2017). Kutluğ Atamanın bu video çalışması toplumsal gerçekliğe, toplumsal şiddete örnek niteliktedir.

Şekil 45. Fikret Atay, “Rebels of the Dance”, 2002, Video Yerleştirme.



Kaynak: Tate (bt).

Fikret Atay’ın “Rebels of the Dance” adlı video enstalasyonunda bir ATM’nin önünde dans eden çocukların gösterildiği 10 dakikalık video çalışmasıdır. Dans eden çocukların geleneksel kürtçe şarkı söyledikleri görülmektedir. Yoksulluk ve para çekme

makinasının yan yana kullanılmasıyla sanatçı ironik bir anlatım yakalamıştır. Batma'nda çekilen görüntüde antik ve modernizmin rahatsız edici birlikteliği dikkat çekicidir. Çalışma 8. İstanbul Bienniali'nde sergilenmiştir. Aynı zamanda Fikret Atay'ın bu çalışması göç kavramıyla birlikte yaşanan etnik kimlik çatışmalarına örnek niteliktedir.

Şekil 46. Can Altay “Kağıtçıyız”, 2003, Video Yerleştirme.



Kaynak: İKSV (2011).

Can Altay'da “Kağıtçıyız” adlı video yerleştirme ile 8. İstanbul Bienniali'nde yerini almıştır. Kent ve mekan üzerine çalışmalar üreten sanatçı bu çalışması ile bu kavramlar üzerine odaklanmıştır. Sanatçı, her bireyin sokakta gördüğü fakat dikkatini çekmeyen kağıt toplayıcıların faaliyetlerini incelemiştir. Kendin gözlemlerini ve kişisel deneyimlerini kayıt altına alarak bir yerde şehrin okumasını yapmaktadır. Büyük şehirde yaşayan insanların gözünden kaçan konuları ele alan sanatçı planlanmamış bir şekilde çekimlerini yaparak çalışmalar üretmektedir.

Çağdaş sanat üretimi politik, ekonomik olaylarla simgesel bir söylem haline gelmiştir. 1990'lardaki küreselleşme rüzgarları Türkiye'yi de etkilemiş olup sanatsal ve kültürel akışın hızla değişmesini tetiklemiştir. Sanatçıları destekleyen platformların artması ve bunun yanında teknolojinin hızlı bir şekilde ülkemizde hakim olması sanatçıların video, fotoğraf ve enstalasyon gibi yeni çağın gereksinimlerine yönelik üretim yapımları bu dönüşüme örnektir.

1990 yıllarındaki küratörlük kavramı 2000'li yıllara gelindiğinde kurumsallaşmış ve kolektif adımların yerini bireysel bir anlayış almıştır. Burcu Pelvanoğlu Doktora tezinde 1980 dönemini, oluşum evreleri, 1990'lı yılları oluşuma sahip çıkma ve 2000'li

yılları ise kurumsallaşma evresi olarak tanımlamıştır (Pelvanoğlu, 2009:45). 2000 yılında Türkiye’de Vasıf Kortun yönetiminde Proje4L Güncel Sanat Müzesi adlı ilk güncel sanat müzesi, devamında 2002 yılında Sakıp Sabancı Müzesi, 2004 yılında İstanbul Modern ve 2005 yılında ise Pera Müzesi kurulmuştur. Bunların yanısıra 2000’li yıllarda genç kuşağı destekleyen birçok galerinin açılması ile birlikte sanatçıların eserleri yurtdışındaki Basel gibi önemli sanat fuarlarında sergilenmekte ve koleksiyonlarda yer almaktadır.

3. 1980 SONRASI SANAT ALANINA YANSIYAN SOSYO-KÜLTÜREL KAVRAMLAR

1980 sonrasında toplumların sosyo-kültürel yapısının değişime uğramasının ardından küreselleşme, popüler kültür gibi kavramlar toplumda etkisini derinden hissettirmiştir. Özellikle zaman ve mekan sınırlamalarının ortadan kalkması özgür anlatım biçimini doğurmuştur. Bu durumun oluşmasında etkili unsur olan teknolojinin tüm dünyayı ortak bir değerde buluşturmasıdır. Yerel olanı popüler hale getirmekle birlikte toplum modern bir tüketim projesi haline gelmiştir. Teknolojinin gelişimi, yeni medya araçlarının kullanım alanının genişlemesi sanat alanı üzerinde de büyük etki oluşturmaktadır. Bu etki ile birlikte toplum üzerinde dönüşüme neden olan küreselleşme, popüler kültür, kimlik sorunu, cinsel kimlik, kadın hareketleri (feminizm), kitle kültürü, göç kavramı ve toplumsal gerçeklik kavramlarını alt başlıklar halinde ele alacağız.

3.1.KÜRESELLEŞME VE POPÜLER KÜLTÜR

Küreselleşme kavramı ilk olarak 1933 yılında İngiliz iktisatçı olan W. Foster tarafından yazılan çeşitli makalelerde geçmektedir. 1960 yıllarında kullanılmaya başlanan ve özellikle 1980’li yıllarda sıkılaştıran bir kullanım alanına sahiptir. Küreselleşme, tanım olarak tartışmaya açık olmakla birlikte genel olarak globelleşme olarak da adlandırılan bir kavramdır. Toplumı kapsayan küreselleşme ekonomi ile ilişkili olmasının yanı sıra, teknolojik, kültürel, sosyal alanda kapsamaktadır.

Genel olarak bakacak olursak küreselleşme; iletişim, teknoloji ve ticaretin dünyada birbirine bağlanması ve ortak kimlik oluşturarak toplumun bütününe ait olan bir parça anlamını taşımaktadır. 1950’li yıllar Berlin Duvarı’nın yıkılması özellikle küresel anlamda bir bütünleşmeye işaretler (Pooke, 2018). Ulus- devlet kavramının sıkıntıya girdiği ve yeni dünya düzeninin sinyallerini veren bir olay karşısında siyasi güç politikaları sarsıntıya uğramıştır. Küreselleşme gelişmiş ülkelerin kurmuş oldukları büyük şirketler ile birlikte teknolojinin destekleyici gücünü akıcı bir sermayeye çevirmiştir.

Pazara sürülen ürünler dahilinde, gümrükte sağlanan kolaylıklar sayesinde para akışı devamlı canlı tutulmuştur. Ulus devleti bu gelişmeler karşısında, gümrükte denetim noktasında yetersiz kalarak, yetkisini ve gücünü yitirmeye başlamıştır. Küreselleşmenin oluşum süreci öncesinde dilimizde yer alan sosyalist-kapitalist, doğu-batı, ulusal-evrensel gibi çift yönlü söylemin yerini merkez-çevre gibi birleştirici kelimeler almıştır (HasGüler, 2013: 16).

Yeni dünya düzeniyle birlikte küreselleşme ile birlikte kapitalizmin ulus-devlet modelinde yarattığı sarsıntı 1970'lerde ciddi problemler doğurmaya başlamıştır. Dünya devletlerini ele alacak olursak dış kaynakların tükenmesi, ekonominin çöküşe geçmesi, popüler siyasetin ışığının azalması toplumda güvensizliğe, korkuya ve sonrasında kargaşaya itmiştir. Bunun sonucunda dünyanın yeniden inşa edilmesi gerektiğine dair düşünceler sonrası küresel oluşum şekillenmiştir.

Küreselleşme kavramını David Held ve Anthony McGrew üç ayrı yaklaşımda incelemiştir. Aşırı küreselci yaklaşım; bu yaklaşım tarih öncesini de devreye sokmaktadır. Eski çağ ve aynı zamanda güncel olanı kapsamaktadır. Kuşkuçu yaklaşım; küreselleşmenin önceden var olduğunu, şuanki durumda derece ve kitlenin kapsamının değiştiği vurgulanmıştır. Dönüşümsel yaklaşım; bu kısımda küreselleşme, evrimsel süreç ile ilişkilendirilmiştir. Döngünün içerisinde olduğundan dolayı süreci belirsizlik arz etmiştir (Kürkçü, 2019: 9).

Anthony Giddens, küreselleşmenin belirli mekanizmaların dahilinde hareket ettiğini, kendi politikalarını uyguladığı ve toplumun modernitenin yapmış olduğu yeni oluşumlar karşısında seçim yapma şansının olmadığı söylemiştir. Bu durum söz konusu olduğunda, ekolojik dönüşümlerin ve felaketlerin küresel problemlerden kaynaklandığını vurgulamıştır. Gelişmiş olan kesimler harici, bütün geleneksel insan kitlesini etkilemektedir (Giddens, 2014).

Zygmunt Bauman, küreselleşmeyi hem geri dönüşü olmayan bir süreç, hem de herkesin aynı ölçüde ve şekilde etkilendiği bir kader olarak özetlemiştir.

Yeni dünya düzeni oluşurken aslında toplumunda bu noktada evrildiğini görmekteyiz. Küreselleşmenin toplumun temeline zamanla atılmış katmanlardan oluşmuştur. Beraberinde bütün anlayışı değiştirip yeni şeyler sunan ve toplumsal normlarımızla oynayan bir kavramdır. Sermaye odaklı ve insanı yabancılaştırmaya, tek tipleştirmeye odaklayan, bireylerin toplumsal durumlar karşısında kendi kabuklarına

çekilmesini ve bunuda süslü bir şekilde dayatan bir sistemdir. Bunun en önemli örneklerinden bir tanesinde Mc Donalds'dır. Ekleyecek olursak Adidas, Starbucks, Gap vb. gibi uluslararası etki yaratan büyük kitlelere ulaşma temelli markalardadır. Kitle kültürüne hitap eden yani, bireyi temel hareketliliğinden uzaklaştırıp metaya dönüştürmeyi amaçlamıştır. Bu evrilme sürecinde toplumu etkileyen önemli bir diğer kültürel yıpranma ise popüler kültürlede desteklenmiştir. Küreselleşen dünya otomatik olarak kültürde şekillendirmeye başlamıştır.

Kültür toplumun oluşturduğu bir özelliktir. Birey doğumdan itibaren, yeme-içme, giyim, sosyal yaşantı ve toplumsal değerleri kendi kültürü içerisinde öğrenir. Doğuştan gelmemekle birlikte sonradan kazanılan bir öğretilerdir. Kültür oluşumdaki, sosyo-ekonomik, siyasal, hukuk, edebiyat, sanat, kent, köy, teknoloji vb. gibi unsurların farklılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda kültürün, bir topluluğun belirli bir zaman diliminde ve şartlarındaki üretim şeklidir ve değişkenlik göstermektedir. Küreselleşme ile birlikte popüler olanın cazip geldiği, en başka algılara yönelik bir mekanizma geliştirilmiştir. Popüler kültür, 1950'de Batı Avrupa ve Amerika'de geniş kitlelere ulaşmış ve ilgi görmüş bir kavramdır (Hüseyin, 2006: 30).

Popüler kültürün inşası içerisinde 19. yüzyıldaki endüstriyelleşme, kentleşme, işçi sınıfının söylemleri ve bununla bağlantılı olarak ortaya çıkan isyankar ifadeyi kapsamaktadır.

Kitle kültürü için ticari amaçlar güdülerek üretilen herşeyi içine almaktadır. Bu bağlamda yöneticiler yaptıkları televizyon programları, reklam, film gibi alanlar ile toplumu içine alarak yeni ve benzer roller biçmektedir. Popüler olan şeyin tercih edilmesi noktasında birbirine benzeyen toplum söz konusudur. Örneğin halkın oluşturmuş olduğu yaşam alanları, kendilerinin biçimlendirdiği ve değiştiği bir alan değildir. Popüler kültür ile birlikte halk kendi yaratımını gerçekleştirmiş fakat özgür iradeye sahip değildir (Erdoğan, 2004: 3-5).

Clement Greenberg popüler kültürü, bayağı ve yüksek sınıfı tehdit eden unsur olarak özetlemiştir. Sanayi devrimiyle birlikte geniş kitlelere yayılan üretim ortaya çıkmış ve devamında tüketiminde peşi sıra geldiği gibi bireylerin hep daha popüler olana arzusu artmıştır. Teknoloji ve tüketim arasındaki ilişki gündelik yaşama yansımaktadır.

Richard Hamilton (Şekil 5) 'Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı Bu Kadar Çekici Kılan Nedir?' Adlı çalışması örnek popüler kültür eleştirisi barındıran bir kolaj

çalışmasıdır. Görsel imajlarla desteklenen ve sürekli değişimler ile sürdürülebilirliği hedefleyen yeme içme, giyim gibi tüketim odaklılığı olan bir sektör haline gelmiştir. Bu bağlamda popüler kültürü; hızlı üretim ve hızlı tüketim olarak özetleyebiliriz.

Türkiye’de 12 Eylül olayları sonrasında ortaya çıkan toplumsal hareketler beraberinde sanat ortamında da yankı uyandırmıştır. Askeri darbe sonrası yaşanan büyük kentlere göç beraberinde küreselleşme, popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramları ve yeni sanatsal ifade biçimlerini doğurmuştur. Sanatçıların minimal sanat biçimleri ve çeşitli malzemeleri birlikte kullanarak ürettikleri yerleştirmeler ile geleneksel imgelerden uzaklaşmışlardır. Türkiye’de bu anlamda sanatsal pratiklerini ortaya koyarak işler üreten sanatçılar arasında Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, İbrahim Örs’ü örnek verebiliriz. 1985 yılında yapmış olduğu “Kır-Gör” adlı çalışması küreselleşme ile birlikte gelen popüler kültürün inşası ve kapitalizmin eleştirisini içermektedir.

Şekil 47. Handan Börüteçene, “Kır-Gör”, 1985, Video, Enstalasyon, Karışık Teknik.



Kaynak: Handan Börüteçene (2019).

Sanatçının 5. Eğilimler Sergisinde Başarı Ödülüne layık görülen bu çalışması antik tarihi içerisinde barındıran simgeler ile kerpiçten ev götüntüsü veren bir enstalasyon yapmıştır. Kutsal ölülen konulduğu mezara benzer oyuklara tüketim nesnesi olan çöpler yerleştirmiştir. Orta kısımda bir monitör ve içerisinde sürekli dönmekte olan görüntüler bulunmaktadır. Yerleştirme içerisinde bulunan tabletler ve bu tabletlerin üzerinde Hitit çivi yazısıyla Kır-Gör yazılmıştır. Video çalışmasında ise kültürel yapıyı yansıtan görüntüler ve müzik dünyasından kareler yer almaktadır (Dedeal, 2008: 275-276). Sanatçının bu eseri ile vurgulamak istediği nokta küreselleşme ile birlikte oluşan gerek

kente göçler bununla birlikte kültürel yozlaşmanın tüketim olgusunun yanı sıra bireyler üzerinde yarattığı çelişkiye vurgu yapmaktadır.

3.2. KİMLİK SORUNSAĞI

TDK kimlik kavramını bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin tümü olarak tanımlamıştır. Bireyin doğduğu andan itibaren ilk olarak almış olduğu isim ve verilen kimlik kartından daha sonra, yaşadığı coğrafya ile belirlenen özellikler bütünüdür. Böylece kimliğin oluşumu bireyin varolma serüveni ile eşdeğerdir.

Eric Erikson bireyin kimlik keşfinin ana kaynağının özellikle ergenlikteki iş, aşk ve dünyaya bakmış olduğu pencere dahilindeki oluşan durumu iki ana başlıkta açıklamıştır. Kimliğin zamanla değişip dönüşmesi yani yönü, sonrasında baskın bir şekilde uğraşı alanı haline gelmesiyle zamanlamasına dikkat çekmiştir. Erikson bu tanımla ile aslında kimlik kavramının ergenlik dönemindeki gelişimini ve değişimini önemle vurgulamıştır.

Toplumsal, zihinsel ve fiziksel olarak farklı noktalardan değerlendirilen kimlik, bu bağlamda ortak noktada değerlendirilemez. Bireyin ‘ben kimim?’ ile başlayan sorusunun ardından yaşamını değerlendirme noktasında toplumsal, kültürel, siyasi vb. bir takım normlardan geçmiş olduğunu göz önünde bulundurarak sorusuna yanıt aramaktadır. Bu noktada Zygmunt Bauman’ın kendi yaşamından örnek verdiği ‘Kimlik’ adlı kitabında; ‘Geleneksel hale gelen Prag’taki Charles Üniversitesinde, doktorasını alan kişinin doğduğu yerin ulusal marşı çalınmaktaydı. Bunun üzerine Polonya ve İngiliz ulusal marşı arasında tercih yapmam istendi, fakat kararsız kaldım. Polonya doğduğum yer, İngiltere ise benim tercihim olan yerdı.’ Bauman, kendi yaşamından sunmuş olduğu bu kesit ile kimlik bölünmesini vurgulamıştır. Doğuştan gelen ve sonradan bireyin kendi seçimi olan yer arasındaki yapmış olduğu seçim, kimliği oluşturan normlar ile ilgili bağlatısının olup olmadığı noktasına bizlere gönderme yapmıştır (Bauman, 2017: 24).

1950’li yıllarda modernizm ile birlikte toplum ve birey arasındaki bağ sorgulanmaya başlanmıştır. Toplumun bağlı olduğu kimlik aslında aidiyet ile bağlantılıdır. Doğduğumuz andan itibaren bize belirli roller biçilmiştir. Bu yüzden toplumda kabul görülmek için ait olduğumuz topluluk veya grubun bütünüyle herşeyini taklit etmek durumunda kalırız. Özetleyecek olursak, kendisi gibi olmayan hiçbirşeyi kabul görmeyen toplum, aslında bireyin yalnızlaşmasında rol oynamaktadır.

Amartya Sen ‘Kimlik ve Şiddet’ adlı kitabında kimlik konusuna şu şekilde bir bakış açısı sunmuştur; ‘ Ben bir Hindistan vatandaşı, hem de aynı zamanda İngiltere’ye yerleşen bir insan , hem bir erkek, hem de bir feminist, hem eşcinsel, hem de lezbiyen, ben hem yazar aynı zamanda felsefeci olabilirim. Aynı anda ait olabildiğim bir çok kategori var ve hepsi benim seçimim’ (Sen, 2006).

Modern sanatın temel kavramlarından biri olan kimlik, küreselleşme kavramıyla birlikte anılmaktadır. Sanatsal bağlamda kimlik kavramını ele alacak olursak, 1968 kuşağını örnek verebiliriz. 60’lı yılların darbe girişimine tanıklık eden 68 kuşağı, kullandıkları figürleri deformasyona uğratarak yeniden kimlik inşasına başlamışlardır. Kimliğin sanat üzerindeki etkisini öncelikle Neşe Erdok’un figürlerinin üzerinde rahatlıkla görebiliriz. Kimlik kavramı aidiyet, bellek, yabancılaşma gibi kavramları da beraberinde getirmektedir. Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Neşe Erdok, İpek Duben gibi sanatçılar kimlik kavramıyla bağlantılı işler ortaya koymuştur. İpek Duben’in “What is a Turk?” adlı eseri kimlik kavramına örnek niteliktedir.

Şekil 48. İpek Duben, “What is a Turk? ”, 2003, Enstalasyon.



Kaynak: Salt Online (2022).

1994’den beri kimlik, göç, şiddet gibi kavramları işlerine yansıtan İpek Duben 2003 tarihli “Whats is a Turk?” adlı kartpostallardan oluşan çalışmasında Batının Türk kimliğini tanımlamasını ele almaktadır. Batı’daki Türkler üzerine yazmış olduğu yazılı metinleri ele alarak, 20. yüzyılda İstanbul’da yaşamış farklı insan manzaralarıyla birleştirerek, Batı’nın ırkçı ve ön yargılı bakış açısına eleştirel bir tutum sergilemiştir (Yıldız, 2008: 194). Bu bağlamda sanatçının kimlik kavramını sosyolojik ve politik bir bakış açısıyla ele aldığını söyleyebiliriz. Kimlik kavramını öteki, ötekileştirilme gibi kavramlar ile ilişkilendirdiğini söyleyebiliriz.

Toplumun kimlik sorununu çözenin en önemli tarafı çok çeşitliliğe açık olmaktan geçmektedir. Cinsel kimlik, feminist kimlik, etnik kimlik ve popüler kimlik başlı başına bireyin sürekli başa çıkmaya çalıştığı konular arasında yer almaktadır. Bireyin yeryüzündeki varolabilme çabasını bir sonraki başlığımız olan cinsel kimlik ve feminist hareketi ile inceleyeceğiz.

3.2.1. Cinsel Kimlik, Kadın Hareketleri (Feminist Hareket)

Cinsel kimlik, 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanmış, öznel olan, özelliklerin tümüyle benimsendiği ve bireyin kendini kız veya erkek cinsiyetinde hissetmesinde kullanılan terimdir. Cinsel kimliğin gelişimi bireyin yaşamının ilk dönemlerinde oluşmaktadır. Devamında 3-4 yaşları arasında farkına varmış olduğu ise cinsel kimlik duygusudur. Cinsel kimliğin oluşum evresi bilimsel olarak üç bileşkede toplanmıştır. İlki cinsel kimlik, öznel olan, özelliklerin tümüyle benimsendiği ve bireyin kendini kız veya erkek cinsiyetinde hissetmesinde kullanılan terimdir. Bireyin varolduğu cinsiyet içerisinde mutlu olması, cinsel kimliğinden dolayı güven duygusuna erişebilmesi önemlidir. Yapmış olduğu davranışlar, jest, mimik ve görünümü ile birey, cinsel kimliğini dışa vurmaktadır. İkincisi cinsiyet rol davranışı, toplumsal ve kültürel anlamda etkilenen bireyin beklentiler ile şekillenmesi olarak tanımlanmıştır. Üçüncüsü ise, herhangi bir cinsiyete karşı bireyin ilgi duyması, cinsel yönelim olarak adlandırılmıştır (Özsungur, 2010: 164).

Sigmund Freud kimliği bir çatışma olarak adlandırmıştır. Kimlik ve cinsellik gücü temsil etmektedir. Cinsel kimliğin tediğlediği güç bireye aslında doğuştan gelmiştir. Fakat öncelikle varolduğu ailenin kuralları çerçevesinde edinim sağlamaktadır. İnsanlığın var olduğu günden bu yana cinsel kimliğinin biçmiş olduğu roller içerisinde kadın ve erkek eşitsizliği doğmuştur. Başlangıçtan itibaren erk kişinin avcı oluşu, kadının çocuk bakma, ev işleri vb. roller ile arka plana atılması, cinsiyet eşitsizliğinin inşasını oluşturmuştur. Toplum babasoyluluk, erkek tanrılara olan inanç karşısında erk egemen dünyayı yaratmıştır. Kadının erk zihniyete karşın toplumdaki yeri, varolma mücadelesi, çağımızda da hala devam etmektedir (Paglia, 2004: 14).

“Çağdaş insan zihniyetini bozan ve cinsel bunalımı anran ikinci eken, cinslerin eşitsizliği, cinslerin haklarının eşitsizliği psiko-fizyolojik heyecanlarının değerindeki eşitsizlik anlayışıdır. Buruva aristokrat yasalarına özgü olan çifte ahlak, yüzyıllar boyunca erkek ve kadın psikolojisini öyle zehirledi ki, bu zehirden kurtulmak, burjuva ideolojisinden miras kalan, eşlerin mülkiyeti ile ilgili düşüncelerden kurtulmak daha zor” (Kollantai, 1992).

Cinsel kimlik, bireyin zihnini karmaşık hale getiren sorunların başında gelmektedir. Toplumun kabul etmekte zorlandığı cinsler arası ilişkiler bir bunalıma sürüklenmektedir. Biyolojik olarak sahip olduğu cinsiyete karşı birey kendini bazen karşı cinsiyete ait hissedebilir. Bu durumda özellikle bireyin beden ve zihni arasına kültürel normlar girmektedir. Toplumun, birey üzerinde kurmuş olduğu baskıyı her anlamda belirleyici rol oynamasını Jean Jacques Rousseau'un 'Toplum Sözleşmesi' adlı kitabında; "İnsan özgür doğar, oysa her yanında zincire vurulmuş durumdadır." sözüyle pekiştirebiliriz. Bu bağlamda zinciri din, siyaset ve kültür vb. gibi önemli unsurlar oluşturmaktadır. Kadın ve erkek eşitsizliğinin yanında, bireyin cinsel kimliğinden dolayı eşit, özgür ve barışçıl bir yaşamdan mahrum bırakılması çağdaş insanın reforma ihtiyacı olduğunu göstermektedir.

Reform isteyen, eşitliği savunan ve cinsel farklılıkların önemsizliğini vurgulayan feminizmde bir kimlik savunucusudur. 19. yüzyılda ortaya çıkan feminizm özünde kadınların var olma sorunsalını ele almaktadır.

Feminizm, cinsiyetçiliği ve bu anlamda yapılan sömürüye son vermek için oluşan bir harekettir. Bu hareketin erkek düşmanlığıyla bir ilgisi yoktur. Sorun tamamen cinsiyetçilik etrafında dönmektedir. Erkeklerin kadınlardan daha üstün olduğunu ve kadınlar üzerinde baskı kurup hükmetmenin daha yararlı olacağını savunan ataerkil zihniyet günümüzde hala karanlık bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Feminizmin oluşum nedenini anlayabilmek için öncelikle cinsiyetçiliği anlamak gerekmektedir.

17. yüzyılda İngiltere'de Sanayi Devrimi ile birlikte aile yapısının değişime uğraması ile kadının geri planda kalması başkaldırıyı tetiklemiştir. Erkeğin üstlenmiş olduğu eve para getirme meselesi, kadına otomatik olarak ev işleri gibi işleri tanımlamıştır.

8 Mart 1857'de Amerika Birleşik Devleti'nin New York kentinde dokuma fabrikasında daha iyi koşullar için greve başlayan kadın işçiler, fabrikada çıkan yangında polis barikatlarından kaçamadıklarından dolayı yanarak yaşamlarını yitirmişlerdir. Eril zihniyetin kurmuş olduğu baskı sonucu meydana gelen bu korkunç olay, kadının kamusal alanda göstermiş olduğu katılım ve bu katılımın dönem itibari ile kabul görmemesinin göstergesidir. Sonrasında 8 Mart 'Dünya Kadınlar Günü' olarak anılmaya başlanmıştır.

Latince'de femina sözcüğünden türeyen kadın anlamına gelen feminizm, cinsiyet ayrımcılığına karşı olan tutumu ve sonrasında erkek ile eşit haklara sahip olmayı

savunan, sosyal ve hukuki haklar talebinde bulunan toplumsal bir harekettir. İlk olarak 18. yüzyılda kökleri inşaa olmaya başlamıştır. Tarihsel süreç içerisinde üç aşamada evrilmiştir. Kadın hareketlerinin ilki Mary Wollstonecraft tarafından yazılan ‘Kadın Hakları Savunusu’ isimli eserde olan istekler üzerine oluşmuştur. İçerisinde ise kadınlarda erkeklerde olduğu gibi eğitim, oy, eşit ücret ve yaşam hakkı gibi talepler yazılmıştır. İkinci dalgada ise 1960’lı yıllarda artık farkındalığını daha da arttıran feministler vatandaşlık haklarına sahip olmaya başlamışlar ve bedenlerinin de erk baskısından kurtulup, doğum kontrol yöntemlerinin yasallaşmasını, doğurganlığın ve cinsellik kavramının birbirinden ayrılmasını talep etmişlerdir. Dünyadaki mücadele eden bütün kadınları birlik beraberliğe teşvik etmek için ‘Kız Kardeşlik Güçlüdür’ sloganını bir harekete dönüştürmeye çalışmışlardır. Üçüncü dalgada ise ‘erkek gibi kadın’ düşüncesinden sıyrılıp, 1990’lı yıllarda artık kadının kimliğini ön plana çıkmıştır (Yazıcılar, 2018).

Feminist düşünürler kadının düşünce yapısının ve yeteneklerinin erkekler ile aynı olduğu fakat, eğitim sistemindeki farklılık, kadını otomatik olarak evine yönelik hizmet için koşulladığını gözlemlemişlerdir. Sanat, bilim ve felsefe alanına yönelmemelerinin nedenini bu şekilde açıklamıştır. Böylece kadının da, erkekte olduğu gibi her alanda eşit bir sisteme bağlı çalışabilmeyi savunmuşlardır. Kadının üstlenmiş olduğu ev işi, çocuk bakımı ve gelenekler gibi özel alana ait roller mitolojik yasaklarla desteklenmiştir. 18. yüzyılın sonlarına doğru sanayi devrimlerinde etkisiyle feminist kuramlar kendi ilkelerini oluşturmuştur. Bu kuramlar Liberal Feminizm, Marksizm ve Sosyalist Feminizm, Radikal Feminizm, Postmodern Feminizm’dir. Kuramların ortak noktası kadının uğramış olduğu ayrımcılığı, toplumsal sorunlara karşı, olumsuz davranışların önüne geçmeyi amaçlanmıştır. Eşit bir yaşam için uygun yasalar talebinde bulunmuşlardır (Yörük, 2009: 63).

Feminist kuramlar, toplumun düşünce yapısını, cinsiyetçi yaklaşımları, kadının bakış açısıyla ele alıp, ataerkil toplumun egemen olmaya çalıştığı düzene karşı bir tepki göstermeye çalışır. Düşünce yapısını değiştirmek ve dönüştürmek için bu çaba devam etmektedir. Kadının bu dünyada var olmaya çalışmasının karşılığı olan feminizm, eşitliği savunan her bireyin ortak söylemi haline gelmiştir.

Türkiye’de kadın hareketleri 1980’lerde hareketli ve eylemsel, 90’larda ise bir durgunluğa uğramıştır. Eylemsel bir durgunluğa uğramasına rağmen feminizm kavramı yaygınlaşmaya başlamış ve kadın hareketleri kurumsallaşmıştır. Türkiye’de ilk olarak

kurulan 1989 yılında İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, sonrasında 1992’de Marmara Üniversitesi Kadın İşgücü ve İstihdamı Araştırma Merkezi, 1993’te ise ODTÜ Kadın Araştırmaları Merkezi açılmıştır (Töle, 2015: 169). Böylece açılan kurumlarda öncelikle ülkemizde ve tüm dünyada kadınların ve kız çocukların uğradığı her türlü şiddetin önüne geçmek adına yeni politikalar geliştirip uygulanmaktadır.

Sanatsal pratiklerin teknik ve kavram çerçevesinde değişime uğradığı 1980’li dönemde Türkiye’de kadın kimliğini ele alan ve eleştirel bir dil oluşturan Nur Koçak, Nil Yalter, İpek Duben, Esra Ersen, Ayşe Erkmen, Şükran Moral gibi sanatçıları örnek gösterebiliriz. Türkiye’deki ataerkil yapının kadın üzerinde oluşturduğu baskıyı vurgulayan İpek Duben’in “Aşk Kitabı” adlı yerleştirmesi gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden oluşmaktadır.

Şekil 49. İpek Duben, *Aşk Kitabı*, 2001, Enstalasyon, 107.5x86.5x41 cm.

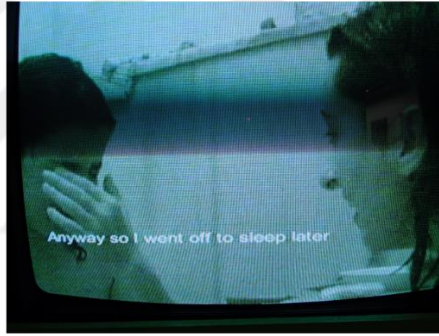
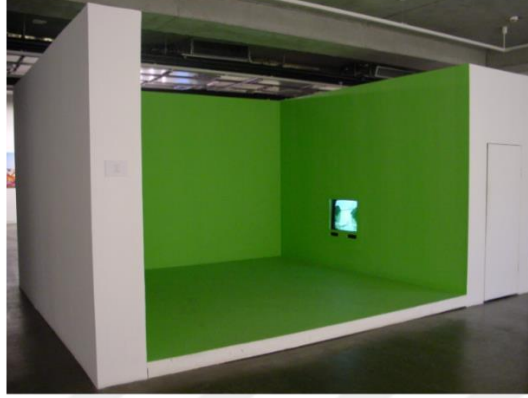


Kaynak: Salt Online (2015).

Duben ‘in 2001 yılında yapmış olduğu “LoveYou Forever” isimli sergide yapmış olduğu “Love Book” (Aşk Kitabı), “Love Game” (Aşk Oyunu) adlı iki yerleştirme çalışması Türkiye ve ABD’deki aile içi kadına yönelik şiddet olayların bulunduğu 117 haberden oluşan bir çalışmadır. Türkiye’deki namus adı altındaki cinayetler, ataerkil yapı, doğu ve batı kültürleri içerisindeki şiddet farklılıkları kolaylıkla gözlemlenmektedir (Yıldız, 2008: 192). Açık bir şekilde sergilenen çalışma toplumun oluşturmuş olduğu ahlaki normların kadınlara nasıl zarar verdiğini kolaylıkla gözlemleyebiliriz. Aile içi yapıyı kutsayan toplum ve devletin olmasına rağmen kadına yönelik şiddetin hem toplum tarafından hem de bizzat kadın tarafından nasıl kabul edilmekte olduğunu görmekteyiz.

Kadın bedeni üzerinden oluşturulan sömürüyü ele alan Doğu Avrupalı kadın sanatçıların bir araya gelerek düzenlemiş oldukları sergide Esra Ersen “Hamam” isimli video çalışması ile kadına yönelik yaratılan algıya, gündelik yaşam üzerinden bir kesit sunmaktadır.

Şekil 50. Esra Ersen, “Hamam” 2001, Video Enstalasyon, İstanbul Güncel Sanat Müzesi.



Kaynak: Salt Araştırma (bt.).

Bulgaristan’ın Plovdiv şehrinde düzenlenen ve Türk hamamında gerçekleşen sergi için yapmış olduğu “Hamam” isimli video çalışmasında iki kadının hamamda geçen sohbetlerini aktarmaktadır. Konuşma içerisinde iş ortamında yaşanan gerginlikler, erkeklerin sadakatine karşılık kuşku, epilasyon seansları, kadınları aşağılayan e-posta örnekleri gibi gündelik yaşamın içerisinde bir kesit sunmaktadır. 20 dakikalık video görüntüsünün arka temasında hamamda söylenen geleneksel türk müziğinin yerini rap, hip-hop gibi tezatlık oluşturan imgeler almaktadır. Aynı zamanda gece çekimi ile elde edilen görüntülerde oluşan yeşil ton su ile ilişkilendirilmiş olup gerçeklik ve kurgusallık arasında bir bağ kurarak masalsı atmosfer oluşturulmuştur ((Kosova, 2011:68-69). Sanatçı toplumun ahlaki yapısının oluşturduğu ataerkil baskının kadın üzerindeki yarattığı klişeler arasında sıkışırken çıkış noktası olarak çalışmasını tezatlıklar üzerine kurmuştur. Türkiye’ye ve batının doğudaki kadına bakış açısının zamanla oluşturduğu

klişelerden uzaklaşarak, yeni eleştirel bir yöntem geliştirmiştir. Videoda geçen diyalog klişeden uzak günlük sohbet ritüelleri ile kadının toplumsal yapı içerisinde yaşadığı baskıyı bu baskı ile birlikte nasıl yalnızlaştığını göstermektedir. Sanatçının bu çalışması ile klasik anlatımdan uzaklaştığını vurgularken aynı zamanda ön yargılara da gönderme yaptığını söyleyebiliriz.

3.2.2. Kültürel-Etnik Kimlik

Etnik-kültürel kimlik, benliğin çok boyutlu bileşenidir. Bireyin varolduğu gruba karşı olan aidiyeti olarak tanımlanmıştır. Bireyi, bir topluluğa ait olma duygusunun yanı sıra, kimliğini oluşturan kültür kavramı bu anlamda önemli bir güç unsurudur. Cinsiyet, inanç sistemi, aidiyeti kültürel kimliği oluşturan kavramlar olarak ele alınmıştır. Kimlik Kültürel kimlik coğrafi bölgeyi ve sınır ötesini kapsamaktadır. Bu bağlamda ulus-devlet ilişkilerinin etnik azınlıklara göre değerlendirilmektedir. Örnek olarak, Yunanistan'da yaşayan Batı Trakya Türklerini verebiliriz. Azınlık topluluklar ulus-devlet bağlamında farklı bölgelerde ve kültürlerde yaşamaktadır (Nar, 2019).

Kültürel kimliğin çokluğu, evrenselliğin yanı sıra beraberinde kutuplaşmayı da getirmiştir. Küreselleşme kültürel kimliğin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Kültürün homojenliği yeni dünya anlayışı ile birlikte kimliklerin özgürlüğünü savunan anlayışlar ortaya çıkmıştır.

Aydınlanma Çağı ile birlikte toplumların ekonomik çıkarları ve deniz aşırı ülkelere yapılan ticari alışverişler, hem burjuvazi toplumunun egemenliğini ortaya koymuş hem de öteki kavramı ile birlikte kültürel kimlik vurgusu yapmıştır. Amerika'nın keşfedilmesi, Avrupa'daki ulus-devlet kavramının şekillenmesi ve bununla birlikte kültürel kimliğin oluşumu öteki kavramının biçimlenmesi ile oluşmuştur. Bu bağlamda kültürler arasındaki karşılaşmalar içerisinde eşitsizlik ve sömürü ortaya çıktığından dolayı bu durum, kültürel kimlik varlığını tetiklemektedir (Larrain, 1995: 16).

Etnik kimlik sorunsalı, varolan siyasi otoriteye karşı toplumun başkaldırması sonucunda uluslararası sorun haline gelmiştir. Uluslararasılık bağlamında bir kavram olan etnik kimlik ulus-devletinde varoluş felsefesini sorgulasına neden olmuştur. Etnik kimlik aslında özgünlüğü de beraberinde getirmektedir. Her ne kadar sorun haline gelse de çok sesliliğe bir örnek olarak değerlendirebiliriz.

Osmanlı Devleti'nin geniş topraklara yayılıp hüküm sürmesinin ardından çöküşü sonrasında 20. yüzyılın başlarında çoğu etnik grup Türkiye'de yaşamaya devam etmiştir.

Türkiye de içerisinde çok sayıda etnik ve meshep çeşitliliği barındıran bir ülkedir. Kültürel çeşitliğin çok katmanlılığı sanat pratiği açısından da oldukça ilgi çekici olmuştur. Yasemin Özcan, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Cengiz Tekin, Vahap Avşar gibi birçok sanatçı etnik kimlik kavramını irdelemiş ve bu doğrultuda multimedya işler üretmiştir.

Halil Altındere 2007 yılında yapmış olduğu “Dengbejler” adlı video çalışmasında etnik kimlik kavramını işlemiştir.

Şekil 51. Halil Altındere, “Dengbejler”, 2007, Video.



Kaynak: Pilot Galeri (b.t).

Almanya’nın Kassel şehrinde düzenlenen Documenta adlı sanat etkinliğinde gösterilen “Dengbejler” kürtlerin geleneksel öykü anlatan sanatçılarına verilen addır. Videoda kürt geleneklerine özgü bir mekanda duvar halılarının kilimler ile dizayn edildiğini ve dengbejlerin bu mekan içerisine dizildiklerini görmekteyiz. Mekan içerisindeki masa ve üzerindeki gereçler geleneksel kültürü yansıtmakta olup bağlayıcı unsur haline gelmiştir. Geleneksel aşk, savaş, ölüm ve yiğitlik üzerine anlatılan hikayeler sonunda bir dengbej hikayesini bitirip sigara içmeye çıkar ve kamerada onunla birlikte dışarıya çıkıp şehir merkezini ve bununla birlikte araba sesleri gibi gürültüleri gösterir (Yılmaz, 2015: 383). Kültürel kimliği yansıtan geleneksel kompozisyon aslında bize bir yandan geleneksel kültürü sunardan bir yandan bunun modern ve postmodern yapıya dönüşümünü göstermektedir.

Kültürel kimliğin bu dönüşümüne tanıklık ettiğimiz bir diğer multimedya çalışma ise Yasemin Özcan’ın 2003 yılında yaptığı “Elmaslı Apt.” eseridir.

Şekil 52. Yasemin Özcan, “Elmaslı Apt.” 2003”, Video.



Kaynak: K2tex (2006).

Kültürel çıkmazlar, kendi coğrafyasındaki olayların bireyler üzerindeki etkisine ele aldığı çalışmasında, İstanbul Galata’daki, Elmaslı Apartmanının avlusunda demir parmaklıklar arkasına yerleştirilmiş iki monitör ve bu monitörlerin içerisinde iki farklı kadının görüntüsü bulunmaktadır. Sadece görüntüden oluşan sessiz videoda iki kadın dış dünyayı izliyor izlenimi verilmiştir. Görüntülerdeki kadınların bazen şaşkın bazen dalgın bakışları kendin kültürel dönüşümüne işaretir. Kendine özgü yapısı olan bu kent rum, ermeni gibi çeşitli azınlıklarda ev sahipliği yapmıştır (Yücel, 2017: 330). Varlık vergisi gibi çeşitli nedenlerden dolayı yaşadıkları kenti terketmek zorunda kalan insanların maruz kaldığı baskın ideolojiyi bize göstermiştir. Apartmanın ise sanatçının doğup büyüdüğü yer olması bu kompozisyonu daha da açıklar kılmaktadır. Sanatçısında tanıklık ettiği bu durum, etnik kimliğin ve devamında ötekileştirilmenin yüzünü sergilemektedir.

3.2.3.Kitle Kültürü ve Popüler Kimlik

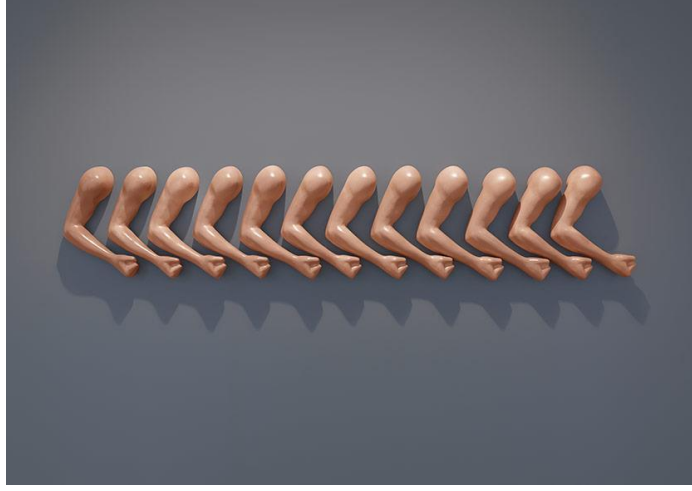
20. yüzyılın yarısında teknolojik gelişmelerin ağırlıklı olduğu ve hız kazandığı süreç olarak değerlendirilmiştir. Toplumsal ve tarihsel gelişmeler düzleminde kitle kültürünün varoluşuna zemin hazırlayan tüketim olgusu, üretim bandını oluşturmuştur. Makinaların ağırlıklı olarak kullanıldığı bu dönemde, insanların makineleşme düzenine ayak uydurmaları ile birlikte seri üretim ile meta kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece 20. yüzyıl üretim ve tüketim bağlamında gelişecek değişime uğramıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra modern toplumun sunmuş olduğu yeniliklere rağmen umutsuzluğa kapılan bireyin inançsızlığı söz konusu olmuştur. Buna karşın tüketim kültürünün

çeşitliğinin sağlanması kitle kültürünün ortaya koyduğu popülerite sayesinde birey tüketimin merkezine yerleşmiştir.

Kitle kültürü taşıyıcısı insanların davranışları birbiriyle bağlantısız basma kalıplardan oluşur ve ilişkilerdeki “özne” konumu büyük ölçüde kaybedilmiş olması nedeniyle dışarıdan yönlendirilmeye ve yönlenmeye karşı büyük bir yatkınlık ortaya çıkar. Her yönetim ve organizasyon modeli, klasik, neo-klasik ve modern olsun, bünyesinde istihdam ettiği her düzeydeki insanı, kendi vasf ve nitelikleri ölçüsünde dengeli, tutarlı ve kişilik bütünlüğü bozulmamış bir şahsiyet olarak kabul etmektedir. Başka bir ifade ile her yönetim organizasyon yaklaşımının ve modelinin, öyle olmasının arkasındaki en büyük destek, çalışanlarının çoğunun ister yönetici isterse yönetilen konumunda olsunlar, üstlendikleri yönetim ve organizasyon süreçlerine dair rollerini ve eylemlerini büyük ölçüde yerine getirmeyi sağlayacak bir kişilik bütünlüklerinin olmasıdır. Oysa kitle kültürünün, insan kişiliğinin dayandığı temel boyutlardan biri olan, karakterin oluşumunu engellemesi ya da bozması sonucunda, insanın sahip olduğu yeteneklerinin de kullanılamaz hale gelmesi, örgütlerde belirli tipteki yönetim ve organizasyon modellerinin pratiğini adeta imkansız hale getirmektedir. Kitle kültürü üzerinde duran örgüt ve işletmelerde, klasik, neo klasik, modern ve hatta modernlik sonrası yönetim ve organizasyon modellerinden hangisi kullanılırsa kullanılsın, bu modellerin dayandığı egemen insan tiplerinin mevcut olmaması nedeniyle bu uygulamalar başarılı ve etkili bir uygulama şekline dönüşmeyecektir.

Kitlenin popüler kıldığı ve zamanla bireyleri içine hapsettiği durum değişkenliği sanat çerçevesinde de ele alınan ve tartışılan bir konudur. Pop kültürünün tüketimi meşrulaştırdığı ve bununla birlikte metaya dönüştüğü gerçeği oluşmuştur. Bu duruma eleştirel bir bakış sunan sanatçılarımızın başında Nur Koçak ve devamında Azade Köker, Candeğer Furtun’u örnek verebiliriz.

Şekil 53. Candeğer Furtun, “İsimsiz”, 1994, Seramik Heykel.



Kaynak: T24 (2021).

Sanatçı çalışmalarında bedeni çoğaltarak seri hale getirmektedir. Çağdaş insanın sorunu popüler kimliğin oluşturmuş olduğu güzellik algısı bizi tek tip insan modeline dönüştürmektedir. Candeğer Furtun’un seri üretim heykeller ile eleştirmekte olduğu bu düzen kültürel erkek yapısını güç ve iktidar ile ilişkilendirmektedir. Seri üretilen uzuvların oluşturduğu kompozisyonlarda sanayileşme ve devamında oluşan seri üretim, hız, devrim bununla birlikte yabancılaşma kavramları ele alınmaktadır.

3.3. GÖÇ KAVRAMI

İnsanların zaman zaman bulundukları yerden mecburi olarak başka bir yere gitmeleri göç olarak adlandırılır. TDK’ya göre “Ekonomik , toplumsal ve siyasi nedenlerden dolayı toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye veya bulunduğu yerden başka bir yerleşim yerine taşınması” olarak tanımlanmaktadır.

Göç bir yandan ekonomiye dinamizm kazandırırken diğer yandan göçle gelen bireylerin yeni bir egemenlik ve sömürü ilişkisine zemin hazırlamaktadır. Bir yerde yaşamakta olan bireyler ve göç sonucu gelen bireyler arasındaki sınıfsal değişkenlik başta psikolojik olmak üzere herşeyi etkilemektedir. Büyük değişime ve aşımaya neden olan göç bireyde yaratmış olduğu sahip olamama ait olamama duygusu barınma noktasında riskler oluşturmaktadır. Tarih boyunca aile, kabile, inanç, vatan, devlet, millet gibi birlikteliklerin oluşumunda ayrışmaların veya birleşmelerin asli nedeni mekan olmuştur. Bu nedenle dünyanın çoğu yerinde göç nedenli nüfus artışları görülmektedir. Nüfus artışlarında ekonomik, sosyal ve siyasal alanlarda gerginliğe ve kutuplaşmaya yol açmaktadır. Bireyler arasında yaşanan bu gerilimler toplum üzerinde şiddet eğiliminide tetiklemektedir (Ekici ve Tuncel, 2015:11-12). Özellikle yaşanan göçler sonucunda

göçmenlerin toplumsal dışlanmaya maruz kalmaları sosyal yaşamlarına da olumsuz etki etmektedir. Asimile olma politikaları sonucunda kendisi olmaktan çıkarak tamamen yerleştiği toplumun ürünü haline gelmeye başladığından bu durum bireylerin üzerinde yine psikolojik ve sosyal olarak olumsuzluklara yol açmaktadır.

20. yüzyılın yarısından başlayarak 21. yüzyılın gündeminde olan evrensel sorunların başında gelen uluslararası göç, özellikle Suriye, Yemen, Orta Afrika Cumhuriyeti Arap Baharının yaşandığı Kuzey Afrika, Orta Doğu , Afrika Ülkeleri ve Venezuela en fakir ve yoğun nüfusun olduğu ülkelerden Bangladeş, Pakistan ve Afganistan gibi ülkelerin temel sorunu haline gelmiştir. Göç ile birlikte aynı zamanda büyük travmalar ve can kayıplarıda yaşanmaktadır (Barışık, 2020: 2).

Göç oluşum ve yasal olarak uyum açısından türlere ayrılmaktadır. Yasal prosedürlere göre düzenli ve düzensiz göç, mesafesine göre iç ve dış göç, oluşum süreçlerine göre gönüllü ve zorunlu göç, süresine göre mevsimlik ve süreli göçler olarak sınıflandırılmıştır.

1980 dönemi darbe sonrasında küreselleşmenin bir getirisi olan göç olgusu Türk sanatında kavramsal bir metin haline gelmiştir. Göç kavramı 1973 yılında Nil Yalter tarafından Toprak Ev” adlı enstalasyon ile ele alınmıştır. Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Hale Tenger, Ferhat Özgür, Füsun Onur gibi sanatçılar göç konulu işler üretmişlerdir. Göç konulu çalışmalarda öncelikli olarak bireylerin göç esnasında ve sonrası yaşadıkları durumlar ele alınmıştır.

Öncelikle Hale Tenger’in yapmış olduğu göç temalı “Kesit” adlı video çalışmasını ele alabiliriz

Şekil 54. Hale Tenger, “Kesit”, 1996, 2 kanallı eşzamanlı video projeksiyonu, ayrı sesli seslendirme, 16 dakika 10 saniye.



Kaynak: DergiPark (2017).

Tenger’in “Kesit” adlı video yerleştirmesinde Avrupa’dan göç eden ve vize problemleri dolayısıyla geri gönemeyen Türk kadınının hayatını anlatmaktadır. Görsele sanatçı kendi portresini kullanmış olup görüntüdeki birey arkasını döndüğünde izyeci portreyi görebilmek için duvarın arkasına doğru ilerlemektedir. Böylece izleyicinin harekete geçmesiyle mekan daha da aktive hale gelerek bir performans oluşturmaktadır. Oda içerisindeki ses hoparlör yoluyla yayılmakta olup izleyicinin konsantrasyonunu bozmadan iki ülke arasındaki göçün kimlik çatışmasına dönüşmesini irdelemektedir. Sanatçı video yerleştirmesini ses, ışık kombinasyonları ve sıradanlığıyla etkili bir kompozisyon ortaya koymuştur.

Nil Yalter ise 1960’dan beri üretmiş olduğu eserlerde sistemin yaratmış olduğu kimlik göç, mülteci, işçi gibi konularda eserler üretmekte olup sanatsal pratiğini öncelikle kendi yaşantısı üzerinden ele alarak oluşturmaktadır. Göç kavramı üzerinden üretmiş olduğu çalışması “Dairesel Ritüeller” sanatçının yazmış olduğu bir metin üzerinden ilerlemektedir.

Şekil 55. Nil Yalter, *Dairesel Ritüeller*, 1992, *Video Yerleştirme*.



Kaynak: Özgen Yıldırım (2016).

Nil Yalter “Dairesel Ritüeller” adlı video yerleştirmesinde Avrupa’da kaldığı dönemde kimliğiyle varolma deneyimini sergilemektedir. Zaman ve mekânı devre dışı bırakarak yazmış olduğu şiirsel metin üzerinden bir döngü oluşturmaktadır. Metinde “Ben bir....yım” yazarak boşlukları “Ben bir işçiyim”, “Ben bir Müslümanım”, göçmenim, sanatçyım, Rum, Ortadoks gibi kelimelerle doldurmaktadır (Yıldırım, 2016). Böylece metinsel döngü, mekân içindeki kaideler üzerindeki ekranların dizilişi ve sanatçının kendi öyküsü göç kavramı ile birbirlerini destekleyen unsur olmuştur..

3.4. TOPLUMSAL ŞİDDET

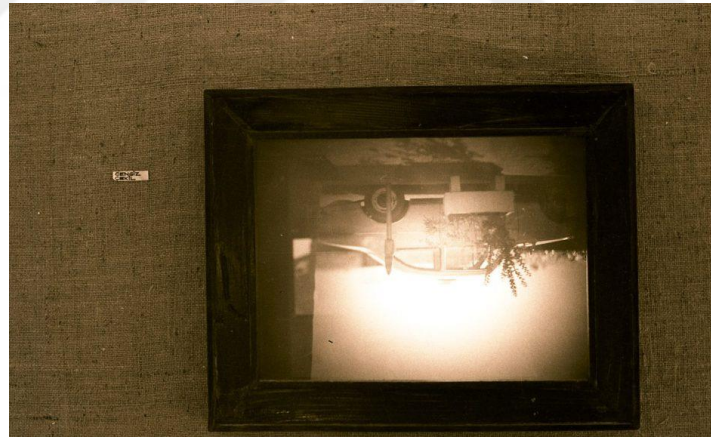
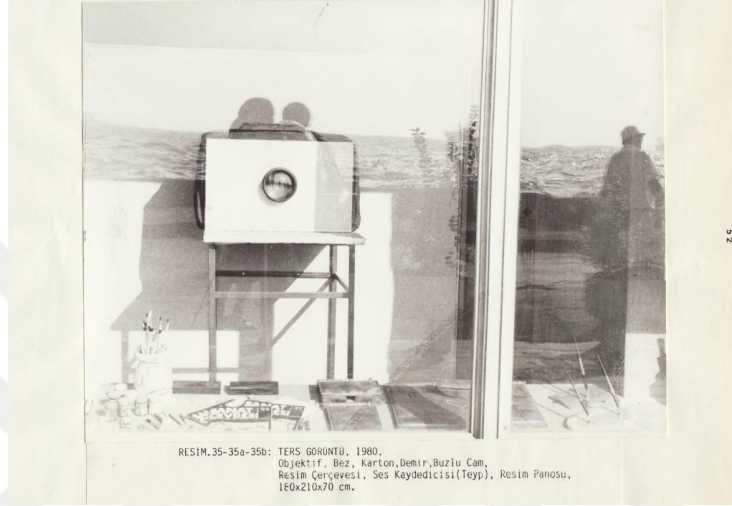
Toplumsal yapı içerisindeki düzenin bozulmasına yol açan anti sosyal davranışları sosyal şiddet olarak adlandırılmaktadır.

Dünya Sağlık Örgütü 2002 yılında şiddeti üç katagoride incelemiştir. Birincisi kendine yönelik şiddet (intihar vb.), kişiler arası şiddet (kadına yönelik şiddet vb.) ve son olarak kolektif şiddet (toplumsal, sosyal şiddet). Toplumsal şiddet en az iki kişiyi içeren olaylarla toplu eylemleri içeren, psikolojik ve fiziksel hasara yol açan bireylere zarar vermeye yönelik şiddet olarak tanımlanmıştır. Toplumsal şiddet türü bireyleri, aile ve olayın geçtiği yerel toplulukları önemli ölçüde etkilemektedir. İstikrarlı olarak devam eden kolektif şiddet olayları aslında toplumun tümünde travma yaratmaktadır (Çeviker, bt).

Toplumsal şiddet, günümüzde de devam etmekte olup her zaman karşımıza çıkacak bir tehlikedir. Özellikle bireyler üzerinde yaşam biçimi olarak görünür olması şiddetin bir çözüm aracı olarak kabul görmesine neden olmaktadır. Kültür kaymaları sonucu yaşanan bir yere ait olamama durumu sonucunda yaşanan yabancılaşma değersizleşme durumu toplumun alt kesimlerinde özellikle şiddete dönüşmekle birlikte büyük uyumsuzluklara ve sorunlara yol açmaktadır.

Türkiye’deki 12 Eylül askeri darbe sonrasında yaşanan toplumsal şiddet sanat alanında da yankı uyandırmıştır. Toplumun aynası olan sanat ve Bedri Baykam, Atilla İlkyaz, Cebraîl Ötgün, Orhan Taylan, Aydın Ayan gibi sanatçılar Türkiye’deki toplumsal şiddeti yapıtlarıyla ele alıp eleştirel bir bakış açısı sunmuşlardır. 1980 dönemi darbenin yarattığı korkuyu Cengiz Çekil “Ters Görüntü” eseri ile yansıtmaya çalışmıştır.

Şekil 56. Cengiz Çekil, “Ters Görüntü”, 1980, 180x120x70 cm, Kara Kutu, Lens, Buzlu Cam, Hoparlör, Amplifikatör, Yerleştirme.



Kaynak: M-est (2018).

Türkiye’deki zorlu koşullar üzerine çalışmalar yürüten sanatçının “Ters Görüntü” adlı yerleştirme çalışması 1980 döneminde İzmir’deki Galeri Aygıt’ta sergilenmiştir. Camera Obscura’ya benzeyen düzenekte galerinin içerisinde görünecek biçimde sokağın görüntüsü tersten verilmiştir. Ses kayıt cihazı ile de sokakta bulunan sesler olduğu gibi yansıtılmıştır. Darbe sonrası toplumun karşılaştığı durumu sanatçı ters dönmüş bir kaplumbağaya benzetmektedir. Yaşamış olduğu durum karşısında bireyin gerçekliğe olan bakış açısı alt üst olmuştur (Yılmaz, 2015: 289). Kompozisyonun yalın anlatımı ve kullanılan nesnelerin sadeliği sanatçının diğer çalışmalarında alt yapısını hazırlamıştır.

İlk sergilendiği zamanlarda eleştirmekte olduğu kesimlerden tepki almadığından dolayı dikkat çekmemiştir.

Toplumsal şiddetin politik, kültürel ve sosyal eksenindeki düzeyine eleştirel bir bakış sunan Yasemin Özcan, yapmış olduğu “Üçyüzbir” adlı video enstalasyonu ile bunu belgelemektedir.

***Şekil 57.** Yasemin Özcan, “Üçyüzbir”, 2008, Video Enstalasyonu.*



Kaynak: Milliyet (2009).

Sanatçının toplumsal gerçekçi yapısı eleştirel bir bakış açısını doğurmaktadır. 2008 yılında yapmış olduğu çalışmasında, Türk Ceza Kanunu’nun 301. Maddesinden yola çıkmıştır. İfade özgürlüğünü çevreleyen 301. madde “Türklüğe Hakaret” suçunu kapsamaktadır. Birçok yazarın, sanatçının ceza aldığı bu kanun maddesini sanatçı, altın mücevher formuna getirip nesnelleştirmiştir. Hrand Dink’in de aynı madde dolayısıyla hedef gösterilip cinayete kurban gitmesi toplumsal şiddetin ve algı operasyonunun bir göstergesidir. İki kanallı video görüntüsünün birinde bir erkeğin kadınlara ürettiği mücevherin görüntüsü diğerinde ise, hedef kitleyi oluşturan kadın görüntüleri bulunmaktadır (Bikiç ve Özgür, 2017: 333-334). Sanatçı bu kompozisyonu oluştururken toplumsal şiddet-baskı, gelenekselcilik, kadın ve tüketim gibi konular ile kendine bir harita oluşturmaktadır.

1980 sonrasında varlığını yoğun bir şekilde hissettiren kavramların oluşum sürecini ele aldık. Birbirleriyle bağlantılı olan kavramların benzerliği sonucunda aslında ortak problemlerin doğması ve sonrasında sanat alanında farklı formlarda aktive olması modern sanatı şekillendirmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VIDEO ART'IN TÜRK SANATINA ETKİSİ, SANATÇI VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

1.VİDEO ART'IN TÜRK SANATINA ETKİLERİ VE GELİŞİMİ

Türkiye’de 1980’ler dönemindeki askeri müdahaleler sonucundaki modern ulus devlet kararlılığını yitirmeye başlamıştır. Bu bağlamda yaşanan büyük göçler, devamında iletişimde yaşanan değişimler ile birlikte toplumsal kültürel ve siyasal değişimlerden etkilenen sanatçı ve sanat ortamında yeni arayışlara girmiştir. Sanatçılar ideolojik sancıların kırıntılarıyla uğraşmaya devam ederken bir yandan Batının sanat ortamını yakalamaya çalışmışlardır.

Türkiye’de sanat ortamındaki sürecin evrilmesi noktasında, kavramsal sanat ile birlikte artık sanatın bir zihinsel süreçten geçtiğinin görülmesi sanatçılarımızın Batı kanatla olan ilişkileriyle doğru orantılıdır. Batı’daki kavramsal üretimin ortaya çıkması düşünsel süreçle birlikte spontane gelişmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren yurt dışına giden sanatçılar yurda döndüklerinde aldıkları bilgilerin tümünü işlerine yansıtmışlardır. Düşünsel sürecin sorgulandığı bir ortam oluşturmak amacı ile Türkiye’de bulunan üniversite, müze gibi kurumlar sanatçıları kavramsal alt yapıya sahip öncü eserler üretmeleri noktasında desteklemiştir. Resim Heykel Müzeleri Derneği’nin düzenlemiş olduğu Günümüz Sanatçıları Sergisi ve İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlendiği Yeni Eğilimler Sergilerini örnek olarak verebiliriz. Kavram temalı işlerin üretilmesiyle postmodernizm tartışmaları 1980 yıllarında başlamıştır. Bu bağlamda postmodernizm berberinde küreselleşme, göç, aidiyet, kimlik, etnik köken, cinsiyetçilik, cinsel kimlik gibi kavramların sanatçı eserlerinde konu edinilmesi açısından büyük öneme sahiptir. Ayrıca kavramsallık sorununun çözülmesinin sanat problemlerini gidereceğini ve yeni anlatım biçimlerinde destekleyici unsur haline geleceğini savunan, Sanat Tanımı Topluluğu başta olmak üzere devamında Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal gibi sanatçıların yapmış oldukları yerleştirme, video ve fotoğraf gibi eserler ile kavramsallaşmanın açıkça göstergesi olmuştur (Hasgüler, 2013: 133-165).

1960 ve 1970 dönemlerinde Türkiye’de soyut ve figüratif çalışmaların yoğun olarak kullanılması ve sonrasında Altan Gürman tarafıntan ilk olarak çalışmalara kavram yüklenmesi sanat ortamının evrilmesi noktasında büyük öneme sahiptir. Örnek verecek olursan Altan Gürman’ın otorite kavramından yola çıkarak üretmiş olduğu “Montajlar”

dizisi geleneksel resim ve heykel anlayışına karşı çıkmaktadır. 1980 dönemi itibari ile sanat alanının içerisinde oluşan sorunların irdelenmesi üzerine Sanat Tanım Topluluğu tarafından 32 sayfalık bir metin oluşturulmuştur. Bu metin sanatçıların eserlerini ve yazılarını kapsamaktadır. Kavramsal geçiş süreci açısından bu topluluk oldukça önemlidir.

1990'lı yıllardan sonra Türkiye'de video sanatının bir araç olarak kullanılmaya başlandığını görmekteyiz. Sanatçıların üretmiş oldukları yapıtları ile toplumbilimci bir tavır sergilenmiştir. Türkiye'de daha önce bütün sosyo-ekonomik, siyasi ve toplumsal sorunlar fotoğraf, resim, desen, yerleştirmeler ile ele alınırken 1990'lar sonrası kolayca taşınması ve hızlı bir şekilde anlaşılabilir olmasından kaynaklı video ve fotoğrafa yönelim olmuştur. Beral Madra bu dönemde ele alınan konular ve üretilen yapıtlar hakkında şöyle söylemiştir:

“Sergilerin çoğunun konusunun İstanbul olması sanatçıların İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor olmasından kaynaklanıyor, kuşkusuz. Ancak, bu konunun giderek işlerin estetiğinin ve düşünsel yapısının önüne geçmiş olması düşündürücüdür. Sanatçıların işlerinde İstanbul ve günlük yaşam metaforları öne çıkıyor. İstanbul fotoğrafları, videoları ve belgeselleri, İstanbul'un toplumsal katmanları arasında gezinen, var olanbağnaz düzenin dışında kalan ya da bu düzene karşı çıkan bireylerin ve grupların (örneğin çöp toplayıcıları, transseksüeller, sokak ve sınır insanları, geri kalmış mahalleler) yaşamları ya da İstanbul odaklı siyasal belleğin ulus devlet, militarizm, güncel siyaset, bürokrasi bağlamında ironik eleştirisi başlıca görüntüleri oluşturuyor” (Madra, 2007'den akt. Töle, 2015).

Video sanatı Batı'da 1960'lı yıllarda doğmuş, 1970'li yıllarda ise sanatsal bir dil olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Türkiye'de ise 1990'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlanmış ve sanat disiplini olarak kullanılmıştır. Ancak, daha önce de belirttiğimiz gibi Fransa'da yaşayan video sanatının öncü isimlerinden biri olan Nil Yalter ilk denemelerini Avrupa'da 1970'li yıllarda gerçekleştirmiştir. 1990'lı yıllar Türkiye'de video sanatının yaygınlaşmaya başlaması video kamera ve monitörün kullanımı, teknolojinin olanaklarının zorlanması ile aynı zamana denk düşmektedir.

1990'ların ortalarından 2000'lere doğru sanatçıların üretmiş olduğu video çalışmaları özellikle küratörler tarafından desteklenmiş ve İstanbul Bianeli, Habitat sergileri devamında Genç Etinlik, Günümüz Sanatçıları, Genç Sanat, Yeni Öneriler/Yeni Önermeler gibi sanat platformları ile gerçekleşen sergiler ile birlikte video sanatının yaygınlaşması desteklenmiştir. Özellikle 1987 yılında kurulan ve kavramsal sanat temelli olan Sanat Tanım Topluluğu videoyu bir araç olarak ön plana çıkaran sanat gruplarındandır.

Türkiye’de videonun kullanılmasına örnek olarak sanatçımız Muammer Bozkur’u verebiliriz. Sanatçı 1993 yılında “Nameless Images” adlı video yerleştirmesi yapmıştır. Devamında 1990’ların yarısından sonra Ayşe Erkmen, Genco Gülan, Kutluğ Ataman, Neriman Polat gibi sanatçılarda videoyu hem enstalasyon olarak hem de bağımsız olarak kullanmıştır. Canan Şenol, Esra Ersen, Gülsün Kara Mustafa, Hale Tenger, Halil Altındere, Haluk Akakçe gibi sanatçılarımızda videoyu plastik bir malzeme olarak ele almıştır. 2000 yılında Haluk Akakçe tarafından üretilen video çalışmaları özellikle Türk sanatına video kullanımı açısından yeni bir dil kazandırmıştır. Çalışmalarında 3D bilgisayar animasyon ve beraberinde fütüristik şemalar kullanarak teknolojinin kullanım alanlarını zorlamaktadır (Özgen, 2012: 57).

Video sanatına olan ilgi Türkiye’de 2000’li yıllar itibari ile artmıştır. Açılan Çağdaş Sanat Galerileri, İstanbul Bianeli olmak üzere açılan vakıflar çağdaş sanat üretimlerini tetiklemiştir.

2. KULLANILAN KAVRAMLAR ÇERÇEVESİNDE VIDEO ÇALIŞMALARININ SINIFLANDIRILMASI

Bu araştırmada video çalışmalarının sınıflandırılmasını kavram, zaman ve mekan çerçevesinde inceleyeceğiz. TDK’ya göre kavram, bir nesnenin veya bir düşüncenin zihindeki soyut tanımı, zaman ise, bir işin bir oluş içerisinde geçmekte olduğu süre, mekan ise bulunulan yer olarak tanımlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde video sanatının ele alındığı kavramlara değinilerek sanatçıların video içerikleri ile kavram, zaman ve mekan çerçevesinde bakış açılarını izleyiciye nasıl aktardıkları çözümlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca, video işlerin sergilenme aşamasında çok yönlü bir deneyim olanağı sunuyor olmasının izleyici üzerindeki etkileri eserler üzerinden örneklenerek incelenecektir.

Video sanatının öncü isimlerinden Nil Yalter’in kadın kimliğini ele alarak gerçekleştirdiği video çalışması olan “Harem” ile erk toplumunu teşhir ederek eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. 1980 yılında tamamladığı fotoğraf, kolaj, desen ve video performanstan oluşan “Harem” işinde sanatçının içerik olarak bütün teknikleri bir çatıda toplayıp söylem gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Şekil 58. Nil Yalter, “Harem”, 1980, Video Performans.



Kaynak: Nil Yalter (bt).

“Harem” isminden de belli olacağı üzere panoptik bir bakış açısına sahip eserdir. Video Topkapı Sarayı’nda cariyelik yapmış olan iki kadının 24 saatini anlatmaktadır. Toplamda 45 dakikadan oluşan video performans eserde sanatçının kendi bedeninin izlendiği bir akış kullanılmıştır. Fotoğraflarla ve desenlerle desteklenmiş olup geleneksel ve kültürel mirasın işlendiği oryantalist bir bakışa sahiptir (Yücel, 2017: 315).

1990 yılları Türkiye’de videonun kullanılmaya başlandığı dönem olmakla birlikte kullanım olanaklarında genişletildiğini görmekteyiz. Örnekeleyecek olursak, Muammer Bozkurt yapmış olduğu “Kuğular İçin Görsel Bir Deneme” çalışması mekan ve nesne ilişkisi üzerine kurulmuş bir video enstalasyonudur.

Bir diğer video sanatçısı göçmen bir ailenin kızı olan Hale Tenger’dir. Sanatçı “Beyrut” 2005-2007 adlı video enstalasyonunda Refik Hariri’nin bomba yüklü bir araçla öldürülmüş olduğu otelin camlarını göstermektedir. Birleşmiş Milletler tarafından silahla korunan bir bölgede gerçekleştirilen video çekimi, boş otelin duvarlarını ve bununla birlikte rüzgarda uçan perdelerini kapsamaktadır. Videonun arka planındaki siren sesleri ve bomba sesleri ile bir kaos yaratılmıştır.

Şekil 59. Hale Tenger, “Beyrut”, 2005-2007, Video Yerleştirme, 3 ’45, Dr Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu/Uzun Vadeli Kredi.



Kaynak: İstanbul Modern (bt).

Türkiye’de de 1990 yılından itibaren bir söylem olarak kullanılmaya başlanan video sanatı, sanat nesnesi haline gelmekle birlikte belirli yöntemlerin dışına çıkmış ve buna eş değer olarak sergileme yöntemleri de değişmiştir.

Yasemin Özcan’ın 1998 yılında üretmiş olduğu “Kara Kedi Nerede” adlı video yerleştirmesi, belli belirsiz ve sonuçsuz kalmış olay örgülerini bir tekerleme ile birlikte kurgulamış olduğu çalışmasıdır. Özcan’ın ilk dönem video çalışmaları 1970 Türkiye’sinde yaşanan sosyo politik olaylar üzerinde kurgulanmıştır. Sanatçı, Türkiye’nin Doğu’sunda köylerin boşaltılması, kayıpların yaşanması ve kaybolan insanların bilinmezliği ile ilgili haberleri televizyonda izlemesinin ardından “Kara Kedi Nerede” adlı çalışması şekillenmiştir. Video enstalasyonda bir oda içerisinde duvarda asılı Türkiye siyasi haritası, haritanın önünde masa üzerinde duran bir monitör ve masanın önünde bir okul sırası bulunmaktadır. Monitör ekranında gösterilen video kara kedinin bulunamadığı tekerlemeyi söyleyen siyah önlüklü çocuklardan oluşmaktadır. Yasemin Özcan bu çalışması ile, coğrafyalarda yaşanan sorunların sürekli tekekkür ettiğini vurgulamakta, arka planda bulunan Türkiye siyasi haritasının işaret ettiği sınır çizgileri yaşantıları, ölümleri, kültürleri, dilleri bize göstermektedir (Yücel, 2017: 328).

Şekil 60. Yasemin Özcan Kaya, “Kara Kedi Nerede”, 1998, Video Enstalasyon, 19. İstanbul Sergisi.



Kaynak: Salt Araştırma (bt).

Aydan Murtezaoğlu kimlik, kültür, doğa, cinsel kimlik ve sosyal ilişkiler gibi kavramlar çerçevesinde eserler üreten bir diğer Türk sanatçımızdır. Kavramsal işler üreten Murtezaoğlu resim, fotoğraf, video, enstalasyon gibi birçok tavırdan iş üretmiştir.

2003 yılında yapmış olduğu “23 Numara” adlı video enstalasyonunda sürekli olarak birbirini izleyen görüntülerde önce yolda yürüyen bir kişinin diğer bir kişi tarafından iteklendiği görüntü, diğer görüntüde bir podyumda yapılan resmi tören gösterisi, daha sonra ki görüntüde ise havuz içerisinde iki ördeğin komutasının bir kişiye ait olduğu oyuncak yarış teknesiyle rahatsız edildiği görüntü gösterilmektedir. Aydan Murtezaoğlu bu video enstalasyonu ile baskıcı ideolojilerin kitleler üzerinde oluşturmuş olduğu biçimleri yansıtmıştır (Kosova, 2009: 78).

Şekil 61. Aydan Murtezaoglu, “23 Numara” 2003, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Erden Kosova (2009).

Toplumsal olaylar, göç, kimlik gibi kavramları ele alan bir diğer sanatçımız Ferhat Özgür, resim, video, fotoğraf, enstalasyon gibi birçok farklı teknik ile işler üretmiştir. Özgür’ün önemli eserlerinden biri olan “Patates Yiyenler” adlı video çalışması, yaşamın sistem üzerindeki akışına eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Ankara’da gecekondü bölgesi olan Altındağ yerleşkesinde çekilen videoda bir grup yoksul çocuğun misket oynadığı görülmektedir. Misket yerine patatesin araç olarak kullanıldığı video çalışmasını sanatçı; “Patates Yiyenler, 1885 yılında Van Gogh’un yapmış olduğu, yoksul sınıfın ve toplumsal adaletsizliğin betimlendiği bir tablodur. Patatesin hem kalori hem de besleyicilik açısından düşük biz sebze olmasından dolayı yoksul sınıfın tüm akşam yemeklerinin kaçınılmazı olmuştur. Ankara’da misket yerine patatesle oyun oynayan çocuklarda günümüz toplumunun ekonomisine eleştirel bir bakış açısı sunmuştur.” diyerek özetlemektedir.

Şekil 62. Ferhat Özgür, “Patates Yiyenler”, 2009, Video, 4.25dk..





Kaynak: Ferhat Özgür (bt.).

3. KONU ÇERÇEVESİNDE ÖRNEK SANATÇI VE ESER İNCELEMELERİ

Bu bölüm kapsamında sanatçıların üretmiş oldukları video çalışmalarının kavram, zaman ve mekan çerçevesinde incelemesi yapılacaktır. İncelemeye önce video sanatının Türkiye için öncü isimlerinden biri olan sanatçı Nil Yalter ile sanatçı eser incelemesine başlayacağız.

3.1. NİL YALTER

Nil Yalter 1938 yılında Kahire’de dünyaya gelmiştir. Lise eğitimini İstanbul Robert Koleji’nde tamamlamıştır. 1960’lı yıllardan sonra politik, estetik, ideoloji ve erk egemenliğine karşı özgün bir bakış açısıyla kadını görünür kılmaya yönelik işler üretmiştir. İlk video sanatçımız olan Nil Yalter, üretmiş olduğu eserler ile Türk sanatına önemli derecede katkı sunmuştur. 1973 yılından itibaren kimlik, göç, beden gibi kavramlar üzerine eserler üretmiştir. Üretmiş olduğu videoları bazen fotoğraf ve desenle birlikte yerleştirme mantığında oluşturmuştur.

1970’lerde Nil Yalter Fransa’da feminizm ve video sanatının temsilcilerinden biri olmuştur. Yapmış olduğu resimlerle, dans ve tiyatro ile kendini ifade etmiştir. 1960’larda başlayan Paris yolculuğunda siyasal akımlar içerisinde etkin bir şekilde yer almıştır. Babasının işinden dolayı sürekli göç halinde olan sanatçı, kendini kadınların sosyal statüleri ve göçebelik gibi kavramlara yoğunlaşmıştır. Nil Yalter ele aldığı konular çerçevesinde kullanmış olduğu teknolojiyi bir araç değil, ortaya koymuş olduğu söylem ile bir amaç olarak benimsemiştir. Bu bağlamda teknolojiyi düşünce yapısıyla birleştirerek çağdaş kalmayı başarmıştır. Gerek sanatsal gerekse teknik açıdan ele almış olduğu konular tamamen duyarlılığından kaynaklanmıştır. Kullanmış olduğu resim, video, fotoğraf gibi bir çok tekniği enstalasyon ile bir araya getirmiştir. Günceli takip

ederek herhangi bir üsluba bağlı kalmamış ve farkındalığını ortaya koymuştur. Nil Yalter'in ilk dönüm noktası Paris'te olan Türk sanatçılar sayesinde Maleviç'in eserleriyle ve Ferdinand Louis Berce Laers'in Dictionary Of Abstract adlı kitabı ile karşılaşması olmuştur. Osmanlı ve Bizans sanatına ilgi duyan sanatçı, 1950'lerin sonunda soyut sanata ilgisinin artmasıyla Paris'e gitmiş ve bu bağlamda eserler üretmeye başlamıştır (Tezkan, 2009). Nil Yalter'in 1963 yılında 3. Paris Biennialine katılmış olduğu soyut eserlerini (Şekil 34 ve Şekil 35.) görmekteyiz.

Şekil 63. Nil Yalter, "Kompozisyon II", 1963, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 61x36cm.



Kaynak: Artam (bt).

Şekil 64. Nil Yalter, "Untitled", 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96x50cm.



Kaynak: Artam (bt).

Nil Yalter, Pınar Küçükıldırım ile yapmış olduğu röportajda soyut resimleri hakkında şöyle söylüyor;

“1965’te Paris’e yerleştim. 1966-1969 sonuna kadar seri resim yaptım. O resimler soyut ama 1968 gerginliğini gösteren resimlerdi. 1965’te Paris’e gittiğimde büyük bir şok geçirdim çünkü oraya çok yoksul bir Türkiye’den gittim. Bu resimleri yaptım ama orada gördüğüm kavramsal sanat, op-art gibi sanat alanındaki bir çok yeniliği hazmetmem altı sene sürdü. Sonra 1972’de, tam feminizmin de ortaya çıktığı zamanda, video ve enstalasyon çalışmalarıyla çağdaş sanat alanına girdim. Tuvaller tam ondan önceki hazmetme, bekleme dönemine aitlerdi.” (Küçükyıldırım, 2011).

1968 Paris’te yaşanan olaylar ve Kadın Kurtuluşu hareketleri göçebe insanların zorla bir yere yerleştirilmesi üzerine 1971’de bir kez daha Türkiye’ye ziyareti ilham kaynağı olmuş ve 1973 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesinde ilk kişisel sergisini açmıştır. Sergide “Toprak Ev” adlı eseri yer almaktadır. Eser göçebe çadırını temsil etmektedir (Dumont, 2013).

Sanatçının Toprak Ev adlı yerleştirmesi uzun süre geçen düşünsel sürecin ve yaşanan toplumsal sorunların sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu eser bir yandan aslında Nil Yalter’in yeni döneme geçişinin de habercisi olmuştur.

Pariste oluşturmuş olduğu ilk kişisel sergisini yazar Jose Pierre şöyle yorumlamıştır ; “Nil Yalter’in ayrıcalığı iki kültüre birden sahip olmasıdır. Biri Doğu yani Türk Kültürü diğeri ise, Batı yani direk olarak Paris Kültürü diyebilirim.” (Tezkan, 2009).

Nil Yalter yapmış olduğu “Toprak Ev” çalışmasının düşünsel alt yapısını Niğde’nin Bekdik beldesinde görmüş olduğu yörük çadırlarından esinlenerek oluşturmuştur. Niğde’de 24 saat kalmış ve çadırları kadınların kurmuş olduğunu ve yapım aşamasını gözlemlemiştir. Yapım aşamasında kadınlara hem yardım etmiş hem de kendi arşivini oluşturmuştur (Oğuz, 2020).

Şekil 65. Nil Yalter, “Toprak Ev”, 1973, Yerleştirme, Paris Modern Sanatlar Müzesi.

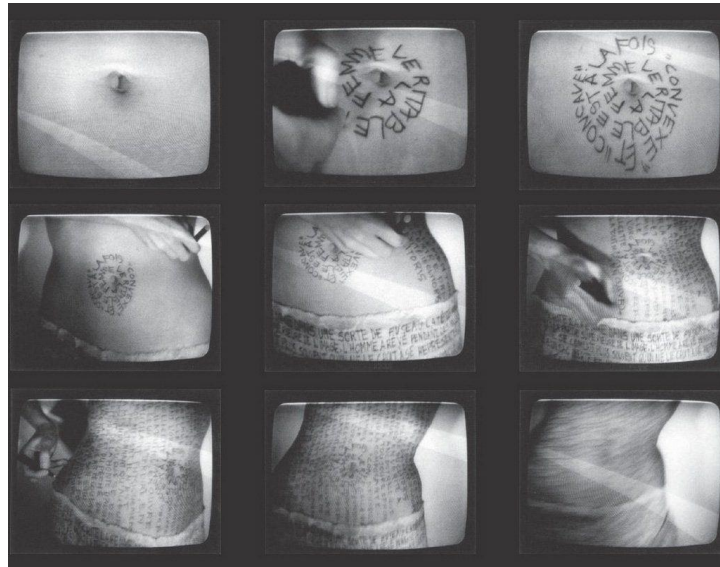


Kaynak: Nil Yalter (bt).

Nil Yalter daha sonra oluşturduğu bu arşiv sayesinde Paris'e döndüğünde düşünsel olarak dönüm noktası sayılan "Toprak Ev" enstalasyonunu yapmıştır. Bu eser ile aslında kadına toplum tarafından atfedilen görevleri ve kadının yazgısına dikkat çekmek istemiştir. Bu çadır aslında sabit bir alana ait olmamakla birlikte yurt olarak adlandırılmasının üzerine alternatif olarak bir yurt metaforu olarak kullanmış ve kadının dünya üzerindeki varoluşuna düşünsel kapı aralamıştır. Sanatçı kimliğe, göçebeliğe, cinsiyet kavramları arasında politik bir bağ oluşturmuştur. Ayrıca bu eserin yapım süreci, sergileme ve izleyiciye sunma aşamalarını kayıt altına alarak video üretmiştir. "Toprak Ev" işi ile birlikte Yalter'in bütün sanat disiplinlerini (fotoğraf, video vb) birarada kullanmasıyla birlikte yeni teknik arayışlar geliştirmeye başlamıştır.

Feminizm ve marksizm düşüncelerini benimseyen Yalter, bu düşüncelere sadece araştırarak ulaşmamış aynı zamanda tanıklık ederek üretmiş olduğu eserleri ile politik duruş sergilemiş 1973 yılında "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" adlı video performansını üretmiştir. Bu bağlamda eserin önemli noktalarından biri aslında ilk kez kendi bedenini nesnelleştirip kullandığı bir video enstalasyonu üretmiş olmasıdır (Ergenç, 2016). Ayrıca sanatçının Feminizm ile tanışması Simone de Beauvoir'ın "The Second Sex" yani "İkinci Cinsiyet" adlı kitabıyla gerçekleşmiştir. Kitaptan çok etkilenmekle birlikte sanat hayatı boyunca üretmiş olduğu işlerde farkındalık oluşturmuştur.

Şekil 66. Nil Yalter, "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı", 1974.



Kaynak: 5Harfliler (2021).

1973'de Nil Yalter'in video performansı olan Başsız Kadın veya Göbek Dansı adındaki çalışması ilk olarak Paris Modern Sanatlar Müzesinde sergilenmiştir. Bu yapıt günümüzde İstanbul Modern, Pompidou Müzesi ve Verbund gibi önemli koleksiyonların

içerisinde yer almaktadır. Video sanatçının, yazar, Rene Nelli'nin *Erotique et Civilisations* adlı kitabından almış olduğu bir metni siyah renk keçeli kalem ile göbeğine yazmasıyla başlamaktadır. Metinde “Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir.” yazmaktadır. Video çekilirken kameranın açısı sabittir ve sanatçı göbeğini yazıyla doldurduktan sonra törensel bir şekilde dans etmektedir. Yaklaşık olarak 20 dakika süren siyah beyaz video kavramsal olarak anadoluda yaşayan kadınların doğurganlığı arttırmak adına imam tarafından yazılan tıslımlara bir gönderme yapmıştır (Tezkan, 2009).

Video performansında kendi bedenini bir araç olarak kullanan sanatçı, kadının gelenekselci yapıya sahip toplumda, metalaştırılmasına örnek niteliğindedir. Nil Yalter'in yapmış olduğu bu video enstalasyonu vermiş olduğu mesajın dikkat çekiciliğinin yanı sıra, müzik, dans, yazı yazma, okuma gibi bir çok eylemi bir araya getirmesinden dolayı ironik bir dile sahiptir.

Cinsiyet rolleri üzerinde duran sanatçı Paris'te 1974 yılında tamamen tesadüf bir şekilde bir yıl boyunca La Poquette hapishanesinde kalan Mimi ile karşılaşmış ve “Kadınlar Hapishanesi” adlı video çalışmasının alt yapısı ortaya çıkmıştır. Yalter, bu çalışmayı Nicole Croiset ve Judy Blum ile ortak geliştirmiştir. Fotoğraf, desen ve yazılardan oluşan bir video ile Mimi'nin hapishanede bir günlük yaşantısını kaydetmişlerdir. Yalter, Judy Blum ile birlikte kurgu, belgesel formunda hikaye yazmışlar ardından Nicole Croiset ise video çekimini yapmıştır. Üretilen ortak çalışmada Mimi normal bir ses tonuyla hapishanenin içindeki günlerini anlatmıştır. Mekanın içerisinde bulunan nesneler ile gündelik yaşamın formunu izleyiciye aktarmışlardır. Kadının fiziksel ve duygusal durumunun yanı sıra bu tarz bir mekan içerisindeki toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmış ve dolayısıyla oldukça önemlidir. Yalter, üretmiş olduğu işlerin baş kahramanı olan kadın kavramını ele alırken popülerleştirmekten kaçınmış, yalnızlığını, erkek egemenliği altında sürekli yerinden edilmesini eleştirmiş ve bunu çalışmaları ile teşhir etmiştir (Yücel, 2017: 314-315).

Nil Yalter'in “Le Chevalier d'Éon” isimli fotoğraf ve videodan oluşan enstalasyon çalışması toplumsal cinsiyet rollerini konu alan işlerinden biridir.

Şekil 67. Nil Yalter, "Le Chevalier d'Éon", 1978, Fotoğraf ve Video Yerleşirmesi.



Kaynak: Nil Yalter (bt).

Şekil 68. Nil Yalter, "Le Chevalier d'Éon", 1978, Fotoğraf ve Video Yerleşirmesi.



Kaynak: Paul Clinton (2018).

Yalter, "Le Chevalier d'Éon" adlı fotoğraf ve videodan oluşan enstalasyonunda kadın çorabı giyen erkek figürünü aşamalı bir şekilde fotoğraflamış ve bununla birlikte anlatımsal olarak bir olay örgüsü kurgulamıştır. Bu enstalasyon çalışmasının içerisinde yer alan video çalışmasında erkek figürünün bacaklarının arasında yer alan ekran ve bu ekran içerisinde bir kadına ait konuşan dudak mevcuttur. Fakat konuşan erkek sesidir. Sanatçı böylelikle bütün görüntüleri bir arada kullanarak çelişki yaratmıştır. Cinsiyet rollerine, kimlik ve benlik kavramına göndermede bulunması, özellikle bir fotoğrafın kırmızı renkten oluşması ve bu rengin kadın kimliğini vurgulaması sanatçının kendi biçimsel ve anlatımsal diline örnek niteliğindedir. Ezgi Tokdil ve Arzu Aytekin'in yazmış oldukları makalede Arthur Rimbaud'un "Ben bir Başkasıdır" söylemi, feminist sanatçı Nil Yalter için farklı düşünsel bir bakış açısına dönüşmüş ve ortaya "Hiç bir şey bana ait değildir" düşüncesi çıkmıştır yaklaşımında bulunmuşlardır (Tokdil ve Aytekin, 2016: 25).

"Le Chevalier d'Éon" adlı eserin çıkışı Yalter'in, yazar Pierra Pinsseau'nun L'Étrange Destinée du Chevalier d'Éon adlı romanından etkilenmesiyle başlamış ve bunun üzerine cinsiyet geçiş süreci yaşayan bir arkadaşının sürecini belgelemiştir. Romanda diplomat bir bireyin yaşamının bir bölümünü erkek bir bölümünü kadın kimliği

ile geçirmesi ilham kaynağı olmuştur. Böylece Yalter'de “Le Chevalier d'Éon” enstalasyonunda arkadaşının cinsiyet değiştirme sürecinin öncesi ve sonrası süreçlerini videoda göstermiştir (Epik, 2016).

Yalter'in yapmış olduğu enstalasyonda toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, feminizm vurguları, problemi saptamaya yönelik çalışmalardır. İzleyiciye kendi bakış açısını doğrudan açan sanatçı, kişiye kendisini sorgulaması için bir alan açmıştır.

Göç ve kimlik kavramlarını mesele edinen Nil Yalter, göçmen Türk kadınların fotoğraflarından bir arşiv oluşturmuştur. Farklı bir kültür içerisinde kendi diline ve kültürüne yabancılaşmaya başlayan kadının yeni bir başlangıç yaptığı evinde ona atfedilen görevleri; çocuk bakmak, yemek yapmak, ev işleri ile uğraşmak ve kocalarını beklemek olduğunu gözlemlemiştir. Bilmedikleri ve alışık olmadıkları bir kültürde varolmaya çalışmak yerine dört duvar arasında kaybolmayı tercih etmişlerdir. Nil Yalter “Türk Göçmenleri” adlı çalışmasında fotoğrafların üzerine desenlerle çizimler yapmıştır. Yapmış olduğu çizimlerde figürlerin yüzlerini resmetmeyerek aslında göç etmiş oldukları yerde yalnızlıkları ve izolasyonlarının yanı sıra ötekileştirilme kavramları üzerine çalışmıştır (Oğuz, 2020: 1510).

Şekil 69. Nil Yalter, “Türk Göçmenler”, 1977, Çizim: Nil Yalter, Video: Yalter, Enstalasyon.



Kaynak: Nil Yalter (bt).

Nil Yalter göçmen Türk işçilerine yönelik bakış açısını 2011 yılında Pınar Küçüküydürüm ile yapmış olduğu röportajında şöyle aktarmıştır;

“Örneğin ben yabancı ülkelerde yaşayan Türk işçileri üzerine çok işler yaptım ve Fransa’da müzelerde gösterdim. Beraber çalıştığım ailelerin çocuklarını da müzelere getirttim. Ben hiçbir zaman onlarla çalışırken “Ben sanat eseri yapıyorum” demedim. Onların kapılarını çalıp “Sizin videonuzu, fotoğrafınızı çekmeye geldim” demedim. Böyle bir saygısızlık yapmadım, hep demeklerle çalıştım. Kendilerine söz bıraktım, benim suallerim ortada değildir. 1977’de Paris Bienali için Türk Radyosu anons yaptı ve işçi kartlarını göstererek bu kişiler serginin açılışına geldiler. O dönemin müdürü kıyameti kopardı; “Çocuklar gelip her şeye dokunacaklar” dedi. Ben eğer onlar gelmezse işimi kaldırıyorum dedim ve sonuç olarak onlar oraya geldiler. Hiç kimse, hiçbir çocuk bir şeye dokunmadı. Sanırım bunu yapan ilk kişi de benim. Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde

de kişisel sergim oldu, konfeksiyonda çalışan işçiler de açılışa geldiler. Kendimi o zaman değişime bir katkıda bulunmuş hissettim ama ne kadar etkilemişimdir sonrasını, o kısmını ben söyleyemem, bilemem.” (Küçüküydürüm, 2011).

“Türk Göçmenleri” çalışması aslında sanatçının daha önce yapılmamış olan alışılmışın dışında tavrı sergilediğinin bir örneğidir. Özellikle bu çalışmaya ve sanatçının vermiş olduğu röportaja bakacak olursak göçmen bireylerin görünmezliğini ve ötekileştirilmesini vurgulayan bir tavrı sergilemiştir. Bu tavrı, üslup olarakta fotoğraf üzerine yapmış olduğu desenler ile bizlere göstermiştir.

Nil Yalter’in “Başsız Kadın veya Göbek Dansı”, 1974, “La Roquette, Femmes Hapishanesi”, 1974, “Geçici Konutlar”, 1974, “Neuenkirche”, 1975, “Türk Göçmenler”, 1977, “Büyükelçi DRESS”, 1978, “Le Chevalier d’Éon”, 1978, “Rahime, Türkiye’den Kürt Kadın”, 1979, “Ris-Orangis”, 1979, “Ritüeller”, 1980, “Harem”, 1980, “Les Métiers de la Mer”, 1972, “Sürgün zor iştir.”, 1983, “Cadence 2x8”, 1984, “Pyramis ou le Voyage d’Eudore”, 1987, “Homage a Marquis de Sade”, 1989, “Kaligrafi”, 1992, “Dairesel Ritüeller”, 1992, “Televizyon, Ay”, 1993, “Pixelismus”, 1996, “Terra Nomade”, 1997, “Cilt Hikayesi”, 2003, “L’Ile Seguin”, 2004, “Diyarbakır/Mardin”, 2005, “Resmin Sesi”, 2008, “Lord Byron, Şaman Kadınla Tanışır”, 2009, “Sürgün zor bir iştir III.” 2009, “Lopadisyon”, 2009, “20./21. Yüzyıl” 2011, üretmiş olduğu video enstalasyonlarıdır. Eserler işlenen kavram bakımından aslında aynıdır. Edebiyat, şiir, alan araştırması (etnografi), sosyoloji, tarih gibi birçok alandan etkilenen ve yararlanan sanatçı kullanmış olduğu fotoğraf, desen, mekan ve video gibi malzemenin farklı yöntemlerinden yararlanmış ve bunları ortak bir dil oluşturmak için bir araya getirmiştir. Gerek Dünya Sanat Tarihi’ne katkıları, gerekse Türk Sanatı’nın temsili video sanatçısı olması açısından oldukça değerlidir. Çalışmalarında kullandığı kavramları mesele edinen ve sonucunda büyük başarı elde eden Yalter, işlerinde ele aldığı insanların hikayelerini hem naif bir dille anlatmaya çalışmış hemde bireylerin vermiş oldukları mücadeleyi tüm dünyaya duyurmaya çalışmıştır.

3.2. KUTLUĞ ATAMAN

Kutluğ Ataman 1961 yılında İstanbulda dünyaya gelmiş Galatasaray Lisesi’nden mezun olmuştur. Öncelikle Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon bölümünden lisans eğitimini tamamlamıştır. Paris’te bulunan Sorbonne Üniversitesi ve California Los Angeles Üniversitesinde sinema üzerine eğitim almıştır. Türk sinemacısı ve video sanatçısı olarak bilinmektedir.

1993 yılında ilk uzun metraj filmi olan Kara Sular' ı ve daha sonra 1998 yılında Lola ve Billikid'i çekerek ismini duyurmuştur. Türk ve Alman oyuncu kadrosuyla Berlin'de çekmiş olduğu filmi eşcinsellik üzerine olduğu için oldukça dikkat çekmiştir. 1997 yılında opera sanatçısı olan Semiha Berksoy'u videoya çekmiş ve 5. Uluslararası İstanbul Bianeline "Semiha B. Unplugged" ismiyle yedi saatlik süren bir video enstalasyonu ortaya çıkarmıştır. Tavrı olarak sinemadan video enstalasyonuna geçiş yaptığını bu çalışma ile gözlemlemekteyiz. "Semiha B Unplugged" adlı çalışmasında ilk Türk opera sanatçısı olan Semiha Berksoy kendi sesiyle hayatını seslendirmiş öznellik ve nesnellik, gerçeklik ve kurmaca arasındaki ilişkiler irdelenmiştir. Sanatçı bu eseri ile birlikte video yerleştirmeleri yapmaya başlamıştır. Özellikle Türkiye'deki siyasi ve toplumsal problemleri ele almakla birlikte kadınların peruk takmak gibi gerek inanç sistemini gerekse yaşadıkları olaylar üzerine çalışmalar yapan Ataman, bireylerin öyküleri üzerinden kendi fikirlerini ortaya koymuştur (Antmen, 2008: 150). "Peruk Takan Kadınlar, 1999", "Uyuyan Martin, 1999", "İki Genç Kız", "Ruhuma Asla", "Veronica Read'in 4 Mevsimi, 2002", "Küba, 2004" önemli video çalışmalarından bazılarıdır.

1999 yılında Venedik BianeLine davet edilen ilk Türk sanatçı olması ile birlikte büyük öneme sahiptir. BianeLine "Peruk Takan Kadınlar" adlı video enstalasyonu ile katılmıştır. Eser kimliklerini saklamak zorunda kalan 4 kadının bu süreci nasıl atlattıklarını anlatmaktadır.

Ataman'ın 1999 yılında yapmış olduğu video enstalasyonudur. "Peruk Takan Kadınlar" adlı çalışma Türkiye'de farklı yaşam biçimlerine sahip dört Türk kadını ele almaktadır. Eş zamanlı olarak 4DVD projeksiyonda yansıtılan bu çalışmada, biri 1970'lerde siyasi nedenlerden dolayı aranan ve yakalanmamak için peruk takarak hostes kılığında saklanan bir kadını, bir diğeri göğüs kanseri nedeniyle saçlarını kaybetmiş bir gazeteci kadını, üçüncü olarak kimliğini gizleyen transseksüel kadını ve son olarakta üniversiteye girebilmek için peruk takan bir türbanlı kadından oluşmuştur (Güneş, 2009: 43).

Dört ekranlı bir video enstalasyonunun birinci ekranda bahsettiğimiz karşıt görüşlü siyasi örgütlerle bağlantısı olan Melek Ulagay bulunmaktadır. Ulagay'ın olduğu ekrandaki görüntüde öncelikle bir peruk dükkanında daha sonra evindeki makyaj masasının karşısında olduğu gösterilmiştir. Ana karakterin tam arkasına yerleştirilen kamera, kullanılan açı ile aslında kadının hala birilerinden kaçıyor ve saklanma ihtiyacı

duyarak hayatını sürdürüyor olması izlenimini yaratmıştır. İnsanların toplumsal düzene karşı karşıt söylem gerçekleştirdiğinde sürekli olarak kimlik değişikliğine gitmek zorunda olduğunu bize göstermiştir. Bu bağlamda bireyin sabit bir kimliğinin olmaması kaçınılmaz olmuştur. Ulagayın'ın yüzü ayrıca bir metafor olarak kullanılmıştır (Uzunoğlu, 2013: 21).

Bir diğer ekrandaki kişi Nevval Sevindi, göğüs kanseri yüzünden görmüş olduğu kemoterapiden dolayı saçlarını kaybettiğini anlatmaktadır. Nevval Sevindi'ye göre; “Kadın kimliğinin en önemli unsurlarından biri saçtır ve bununla birlikte göğüslerimde saçların kadar önemlidir her zaman, bu iki unsur kadınlığın simgesidir.” yorumunu getirmiştir (Ataman, 2001: 12). 1970’lerde İran’da bulunmuş ve oradaki tek tipleştirilmeye çalışılan kadın kimliğine karşı direnmiştir. Hayatı boyunca fikrini özgür bir şekilde beyan eden ve direnen Sevindi, önce hastanede kemoterapi alırken daha sonrada sürekli gittiği kuaförde görüntülenmiştir. Kadınlığın simgesi olarak adlandırdığı saçların ve kemoterapi sürecince dökülen bu saçların yerini alan peruk ile geçen yaşamından bahsetmiştir.

Üçüncü ekranda bulunan kişi 1998 yılında başörtü yasağı yüzünden yaşadığı zorlukları anlatan bir üniversite öğrencisidir. Kutluğ Ataman “Peruk Takan Kadınlar” adlı kitabında şöyle belirtmiştir; “Üniversite öğrencisi olan kişi kimliğinin açıklandığı takdirde disiplin cezası yiyebileceğinden dolayı kimliğini gizlemek istemiştir. Özellikle almış olduğu bu riskten dolayı teşekkür ediyorum.” Üniveriste öğrencisi yasak geldikten sonra bir süre arkadaşlarıyla birlikte direndiğini daha sonra kuaföre gidip çok dikkat çekmeyen peruklar seçtiklerinden bahsetmektedir. Okumak ve evde durmak arasında iki seçeneği olan öğrenci direnç göstererek okumayı seçmiştir. Ekranda görüntüsü olmayıp sadece ses kaydı bulunmaktadır.

Son ekranda transseksüel Demet Demir bulunmaktadır. Ailesiyle yaşadığı dönemde kimliğini gizlemek zorunda kaldığı için ilk kez peruk kullanmaya başladığını ve daha sonra saçlarında oluşan ciddi dökülmeler sonucunda kullanmaya devan ettiğini anlatmıştır. Kimlik mücadelesiyle geçen yaşamını anlattığı ekranda ayrıca günün geceye dönüşüyor oluşu görsel bir metafor olarak kullanılmıştır (Uzunoğlu, 2013: 21).

Şekil 70. Kutluğ Ataman, "Peruk Takan Kadınlar", 1999, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Salt Araştırma (bt).

Kutluğ Ataman yapmış olduğu çalışma ile vermek istediği mesajı şöyle özetlemiştir;

"Peruk, kimliği değiştirmek ve tekrardan yaratmak üzerine bir araç. Baskıcı, otoriter, kişilere özgürlük tanımayan, demokratik olmayan bir toplumda yaşıyoruz. Gittikçe özgürleşen bir toplum ama, genede bu özgürleşme hem çok yavaş, hem çok dıştan dayatma. Klasik erkek ideolojisinin (baba otoritesini temsil eden devlet ve onun özel yaşantıya girmiş uzantıları, örneğin Hortum Süleyman dayaağı, dini inançların kontrolü, vs.) hakim olduğu bu toplumda ben kadınların bu ideoloji karşısında peruğu, hangi şekillerde kullandıklarına işaret ederek aslında toplumun genel bir portresini çizdiğime inanıyorum." (Koçali, 2001).

Sanatçının vermek istediği mesajı ele alacak olursak, toplumsal, etnik ve cinsel kimliğin toplumlarca önemine vurgu yapan bir anlayıştan söz edebiliriz. Bu anlayışla birlikte sanatçının seçmiş olduğu bireylerin oluşturduğu profil, aslında gerçek yaşam ile ilişkilidir. Özellikle kadın kimliğinin üzerinde duran Ataman, toplumsal baskının varlığını ortaya çıkarmak ve bu baskı ile birlikte bireyin kendini nasıl dönüştürmüş olduğuna odaklanmıştır. Kimlerini sürekli olarak değiştirme, saklanma ve yeniden şekillendirme sürecine tabi tutulan bireylerin izlemiş olduğumuz görüntülerinde Türkiye'deki sosyo-politik yapıyı kolayca çözümleme fırsatı yakalamaktayız. Son olarak ekleyecek olursak video enstalasyonu olan bu çalışma aynı zamanda ele aldığımız kavram, zaman ve mekan üçlemesine de örnek niteliğindedir.

"Peruk Takan Kadınlar"dan sonra Ataman, "Ruhuma Asla" adlı video enstalasyonunu üretmiş ve ilk kez New York'ta sergilenmiştir. Türkiye'de basında pornografik olarak damga yiyen çalışmasında bir transseksüelin öyküsünü anlatmıştır. Bu çalışması ile aslında Türk filmlerinde kullanıların "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla" repliğinden yola çıkmıştır. Basında yapılan bu haberin aksine bu video

alışması pornografik değildir. Gerçek yaşam öyküsünden bir kesit niteliğindedir. Sanatçı bu haberlerin üzerine şöyle bir cümle kurmuştur; ‘‘Kişisel olan herşey aslında politiktir.’’ Pornografik görüntü zannedip izlemeye giden kişiler, kurmacadan ziyade gerçek hayatta yaşanan olayların karşısında tokat yemişre dönmüştür (Karakaş, 2005:12-13).

Kutluğ Ataman’ın 1999 yapmış olduğu ‘‘Uyuyan Martin’’ adlı çalışması karanlık bir oda içerisinde çok küçük boyutlarda bir yatak üzerinde uyumakta olan çıplak bir erkek görüntüsünün yansıtılmış olduğu video yerleştirmesidir.

Şekil 71. Kutluğ Ataman, ‘‘Uyuyan Martin’’, 1999, Video Karesi



Kaynak: Salt Araştırma (2018).

Gün içerisindeki uyku halini görmekte olduğumuz bu video enstalasyonun boyutunun küçüklüğü, yalın ve sadeliğı bakımından dikkat çekicidir. Burada aslında dikkat çekici olan kısım sanatçın sevgilisini kullanmasıyla birlikte çalışmada kendi mahremiyetinden bir kare sunmuştur. Uykuda bireyin kimliğinden sıyrılıp her anlamda eşitlendiğı vurgulanmıştır.

İnceleyeceğimiz bir diğre alışma Kutluğ Ataman’ın 2004 yılında yapmış olduğu 40 ekrandan oluşan ‘‘Küba’’ adlı video enstalasyonudur.

İstanbul’un kuzeyinde 1960’lı yıllarda başlayan göç dalgasıyla kurulmaya başlayan Küba, 300 adet evden oluşan bir gecekondu mahallesidir. Bu mahallede yoksul, çok fazla fakir, kaçakçılık yapan insanların bulunduğu bir yerdir. Belediye tarafından defalarca yıkılmasına rağmen yerine hemen yenileri yapılmıştır. Derme çatma olan binalarda yaşayan insanların bir bütün duruş sergilemelerinin nedeni aslında her seferinde bu bireylerin toplumun dışlamakta olmasıdır (Uzunoglu, 2013:21).

Şekil 72. Kutluğ Ataman, "Küba", 2004, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Salt Araştırma (2015).

Bir odanın içine yayılmış ekranlar ve her ekranın karşısına sandalye yerleştirilmiştir. Salon içerisindeki ekranların her birinde anlatılan hikayeler aslında birbirleriyle çok benzerdir. Her birinde yaşanan toplumsal problemler, politik nedenler, göç, kimlik, şiddet, madde bağımlılığı gibi benzer konular gösterilmiştir. 40 tane Küba'nın hayatını anlatan 28 saatlik eserde aslında izleyicinin bütünü bir günde izlemesi mümkün olmamıştır.

Benzer hikayelerin anlatıldığı bu video enstalasyonundan Berrin Karakaş şöyle bahsetmiştir; (Karakaş, 2005: 12-13), "Bir ekranda iki oğlunu uyuşturucudan kaybeden anne, diğer ekranda memleket özlemiyle kavrulan bir kürt kadın Türkçeyi nasıl öğrendiğini memleketine döndüğünde toprağı öptüğünü ve bu ana kadar hiç kahkaha atmadığından bahsediyor. Yan ekranda hırsızlık yapan ve çaldıklarını Küba'da yaşayan insanlara dağıttığını anlatan bir adam bulunmakta. Bir diğer ekranda eşi tarafından şiddete mağruz kalan kadın Küba'ya kaçış hikayesini anlatmaktadır. 1980'lerde politik nedenlerden dolayı çok fazla problem yaşamış bir yaşlı amcanın görüntüsü ekranlara yansımıştır. Bunca yoksulluğa, sefalete, şiddete karşı insanların hala şükretmesi bana en ilginç gelen kısımlardan biri olmuştur."

Kutluğ Ataman'ın üretmiş olduğu video çalışmalarının ortak özelliği gerek zaman, gerekse mekan ve kavram bağlamında kimlik arayışına girmiş olmasıdır. Sosyo-politik, kültürel yapının içerisinde bireyin nasıl sıkıştığını, kimliğini nasıl ortaya çıkarmaya çalıştığını, bazen kimliğini ortaya çıkarmak isterken nasıl farklı bir kimliğe büründüğünü bizlere video enstalasyonları ile aktarmıştır. Kişilerin değişmesi fakat karşı tarafa aktarılacak istenen mesajın aynı olması aslında toplumda yer edinmek isteyen insanların problemlerinin ortak olduğunun bir kanıtıdır diyebiliriz. Kişilerin ve

hikayelerin kurmacadan ziyade gerçeklikten ortaya çıkması, yapıtları görünür kılmakla birlikte, aynı zamanda politik bir zemine oturtmuştur. Kurgularda bulunan kişilerin ve yaşantılarının yanısıra kullanılan mekanlarda aynı zamanda görsel metafora dönüşmüştür.

3.3. ESRA ERSEN

1970 Ankara doğumlu Esra Ersen, 1988 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nü kazanmıştır. 1999 ve 2000 yılları arasında Fransa Ecole Beaux-Arts de Nantes'de eğitim görmüştür. Çalışmalarında çoğunlukla kimlik, ritüel, kültür üzerine video, fotoğraf yerleştirmeleri bulunan sanatçı birey ve toplum arasındaki ilişki üzerine sürekli araştırmalarda bulunmuştur.

Ersen, 1990'lı yıllardan başlayarak kimlik ve beden politikaları, milliyetçi, ataerkil bir yapıya sahip toplumun yansımalarını işlerine taşımıştır. Toplumsal yapıya karşı direnen bireyleri, ötekileştirme, kültürel kimlik ve göç gibi kavramlar ile ilişkilendirmiş ve asıl noktayı diyalog kavramında toplamıştır. Diyalog kavramı aslında sanatçının bütün üretim sürecinin içerisinde yer almıştır. 1993 yılında Kadıköy'de bulunan Ayrılık Çeşmesi bölgesinde karşılaşmış olduğu sosyal gerçeklik ile mekanın özgürleşmesi adına yapmış olduğu ilk enstalasyon "Diyaloglar" mekanın işlevselliği bağlamında önemli bir adım sayılmıştır. Diyalog kavramına yoğunlaşma süreci ve ardından sanatçının bakış açısının olgunlaşma dönemi 4. İstanbul Bianeli'ne katılmış olduğu "Karşılaşma" eseriyle gerçekleşmiştir. Eserde, insanlar arasındaki kutuplaşma ve diyalog sorunsalına değinmiştir (Yücel, 2017: 314-315).

Şekil 73. Esra Ersen "Karşılaşmalar" 1995.



Kaynak: İKSV (bt).

Video çalışmalarında, toplum yapısının farklılıklarından ziyade benzerliklerini öne sürerek farklı bir bakış açısı sunmuştur. Sanatçı aidiyet kavramını hem birey hemde topluluklar üzerinden işlemiştir. Bu bağlamda aslında tek bir kimliğe veya olay örgüsüne odaklanmak yerine zaman ve mekan kavramları çerçevesinde kurgulamış olduğu öykü süreçle birlikte evrilmiştir.

Video, fotoğraf ve enstalasyon gibi birçok tekniği kullanan Ersen, mahremiyet ve kültürel sınırlar içerisinde bir dil oluşturmuştur. Sanatçı 1998'den itibaren yapmış olduğu yurtdışı seyahatlerinde gözlemlemiş olduğu farklı kültürleri, toplumsal yapıları ve perspektifleri çalışmalarına yansıtmıştır. Bunun bir örneği, proje geliştirmek için davet edildiği Almanya'nın Velen kasabasındaki bir ilkokulu verebiliriz. Okula geldiğinde Almanya ve Türkiye arasında keskin farklılıklar olduğunu gözlemlemiştir. Eğitim alanındaki bu farklılıkları, öğretmen odalarının şeffaf cam ile kaplı olduğu, milli değerlere ait herhangi bir göstergenin olmaması, okul kıyafeti giyme gibi bir zorunluluğu olmaması olarak özetleyebiliriz. Böylece önlük motifini kullanarak 1998 yılında "Türküm, Doğruyum, Çalışkanım" adlı video enstalasyonunu yapmıştır (Sabancılar, 2018: 338).

Şekil 74. Esra Ersen, "Türküm, Doğruyum, Çalışkanım", 1998, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Radikal (2011).

Sanatçı bu çalışması ile Türkiye'deki eğitim sistemini eleştirmiştir. Velen kasabasındaki gönüllü öğrenciler önlükleri giymiş ve hissettikleri duyguları ve yaşadıklarını yazılı ve sözlü olarak beyan etmişlerdir. Aynı çalışma 2002 yılında Güney Kore'de, 2005'de ise Avusturya'nın Linz kentinde farklı zaman dilimlerinde, farklı öğrencilerle bir daha gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere ant

içme törenindeki kelimeler kullanılarak ilkelere bağlılığın hem bedensel hem de zihinsel sürecin nasıl şekillendiğini gözlemleyebiliriz.

Ersen “Türküm, Doğruyum, Çalışkanım” adlı çalışmasını şöyle anlatıyor; "Hepsini bir araya toplayıp, fotoğrafladım onları. Çocukların oturması, kameraya bakışları bile, yani dik oturuyorlar, daha ciddi görünüyorlar ve düzen oluşturmaya çalışıyorlar. Tabii bireysellikler kaybolmaya başlıyor. Tabii bütün bu aynı zamanda üniformanın yapmak istediği şey, yani sizi o bütünün bir parçası haline getirip, kontrol altında tutabilmeyi sağlamak ve o düzeni devam ettirebilmek, o sistemi devam ettirebilmek." (Danışman, 2010).

Sanatçı, aynı kavramlardan yola çıkarak “İsveççe Konuşabilseydim”, 2001, “Alo!!! Orası Neresi?” 2001, “Disneyland”, 2000, “Yolcular”, 2009, “Erkek ve Kız Kardeşler”, 2003, “Olası Bir Geçmiş: Kimi Bıyığıyla Oynar, Kimi Kollarını Kavuşturur Düşünürken”, 2013, “Bir Kanarya Operası İçin Seçmeler”, 2011 video çalışmalarını üretmiştir. Esra Ersen, üretmiş olduğu video çalışmalarında kamusal alan, aidiyet, coğrafi aidiyetlik, yersizleşme kavramları üzerinde durmuş ve eleştirel bir dil kullanarak çalışmalarını eylemleştirmiştir. Örneğin 2001 yılında yapmış olduğu “Alo!! Orası Neresi” adlı video çalışmasında İstanbul Boğaziçi Köprüsü’nden geçen üç tane arabanın içerisindeki konuşmayı aktarmaktadır. İzleyiciye öncekle sıradan gelen bu konuşma aslında gündelik yaşantımızda bizi içe hapsedmiş olan travmalar, depresyon, devamında öfke ve sonrasında oluşan kaygılar üzerine ilerlemiş “Asya ve Avrupa yakasına geldiniz!” tabelasıyla kesintiye uğramıştır ve şehrin bir marka haline getirdiği bu imgeye tezat bir tutum sergilemiştir. Gündelik hayattan kesitler sunan Ersen’in bir diğer video eseri “Harem”dir. Videoda iki kadının hamamda yapmış oldukları uzun ve sıradan sohbet kayıt alınmıştır. Oryantalist bir yaklaşım ile kadın ve doğu kavramlarını temsili olan hamam imgesinde birleştirmiştir (Yücel, 2017: 314-315).

Esra Ersen’in 2009 yılında yapmış olduğu “Yolcular” enstalasyonunda yine oryantalist bir yaklaşımdan bahsedebiliriz. Göç etmiş insanların İstanbul’da bir otobüs içerisinde Boğaziçi’ne yapmış oldukları yolculuk esnasındaki konuşmalarını aktarmaktadır.

Şekil 75. Esra Ersen, “Yolcular”, 2009, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Yapı Kredi Kültür Sanat (2010).

“Yolcular” adlı video İstanbul’a geldikleri günden bu yana hiç boğazı görmemiş insanların yolculuğunu anlatmıştır. İki kanallı video enstalasyonunda bir ekranda otobüsün  izmi  olduğu rotayı aktarırken, diğer ekranda insanların ya amı  oldukları mekanları yansıtmıştır. Bireylerin ya amı  oldukları yerde izole bir yaşam sürmelerinin yanı sıra ya amı  oldukları duygusal ve içsel duygu durumlarını da gözler  nene sermiştir.

Sanatçı kimlik üzerine düşünmeye ba ladığı dönemi yapmış olduğu seyahatler ile ili kinlendiriyor. Yapmış olduğu videoları şahit olduğu olaylar ve sonucunda edindiği deneyimlerden sonra üretmektedir.

3.4. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

1946 Ankara doğumlu Gülsün Karamustafa, 1964-1969 yılları arası İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nde eğitim almıştır. Gülsün Karamustafa Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde olup, ondan ders almıştır. 1975 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda asistan olarak çalışmaya başlamış ve sonrasında 1981 yılında tamamen bağımsız olarak çalışmaya başlamış, eserler üretmiştir. Gülsün Karamustafa, birçok sergiye ve uluslararası bienellere katılmıştır (Yartan, 2010).

Anadolu'dan İstanbul'a yaşanan göçü ve beraberinde bunu tetikleyen kültürel değişimi ilk kez sanat alanına yansıtan Gülsün Karamustafa olmuştur. Sanatçı resimlerinde geleneksel toplumun belirlemiş olduğu cinsiyet rollerine değinmiştir. Resimlerinde kadın figürlerini çocuk bakarken, gelin oluyorken ya da ev işleriyle ilgileniyorken resmederek aslında ironi yaratmıştır. 1980'e kadar karışık teknikte tuval üzerine resim yapmış, daha sonra farklı malzeme ve teknik arayışlarına girmiştir. Ürettiği eserler teknik olarak resim, enstalasyon, fotoğraf, video gibi geniş sığaya sahiptir.

1980'lerde yabancı üretim ekonomisinin Türkiye'ye girmesi ve teknolojik imkanların gelişmesi, dünyada oluşan değişimi takip etme olanağı sağlamıştır. Göç ile birlikte bir yandan insanların İstanbul'a adapte olma süreçlerinde arabesk kavramı ortaya çıkmış ve tartışılmaya başlanmıştır. Bu değişim Gülsün Karamustafa'nın yapmış olduğu işlerde yansımıştır. 1980'e kadar klasik resim anlayışında işler üretmiş, 1982'ye gelindiğinde ise sanatçı malzeme arayışına girerek yeni anlatım biçimleri ile birlikte malzemeyi bir araç haline dönmüştür. Çiğdem Sağır, Gülsün Karamustafa'nın yapmış olduğu söyleşide malzemeye yönelik serüveni hakkındaki düşüncelerini şöyle aktarmıştır:

“Hiçbir şekilde farklı bir sanat ürettiğimi düşünmüyorum sadece başlangıç pozisyonumun değiştiğini düşünüyorum. Resim düzleminde çıkıp, daha çok objelerle farklı bir düzlemi yani üçüncü boyutu ifade etmeye başladım” (Sağır, 2008).

Göç etme sonucunda yaşanan adaptasyon sorunları, bireylerin asimile olma durumları Karamustafa'nın sanatına yansımıştır. Sanatçı göç kavramını üretmiş olduğu eserlerde sadece konu olarak ele almakla kalmamış, direk olarak göç eden bireylerle temasa geçmiştir. 1986 yılında yapmış olduğu “Elvisli Seccade” adlı çalışması göç sonra yaşanan karmaşaya bir örnek niteliğindedir. Genellikle sanatçı göçün yaratmış olduğu karmaşayı eserlerinde kullandığı duvar halıları, dini ve ikonografik semboller ile ortaya koymaktadır. Sanatçı Melih Fereli ile yapmış olduğu söyleşide;

“Video çalışmalarımın başlangıcı 2000 yılıdır. Bunun bir nedeni var. Daha önce sinema deneyiminden geçmiş olmak bende hareketli görüntünün kusursuluğu ile ilgili bir saplantı oluşturdu. Çok önemli örnekleri olmasına rağmen video ortamı tam anlamıyla gelişmeden video işine girmek beni asla tatmin etmeyecekti. 35 milimetre sinema filminin mucizesini bilen, derinliğini kavrayan biri olarak bu işe girmemeye kararlıydım. 2000’den sonra dijital ortam neredeyse sinema filmine eş bir nitelik sağladı ve meselem çözüme kavuştu” (Karamustafa, 2007).

Dijital teknolojiye geçiş ile birlikte 2000 yılından sonra video üretmeye başlayan sanatçı, daha önceden sanat yönetmenliği yapması sinema sektöründe edinmiş olduğu tecbureler, teknik olarak işini daha da kolaylaştırmıştır. Sanatçının “Kişisel Zaman Dörtlüsü”, 2000, “Duvar Örülürken”, 2003, “Meydan Belleği”, 2005, “Merdiven”, 2001, “Muhacir”, 2003, “Mükafatsız Fedakarlıklar”, 2005, “Erkek Ağlamaları”, 2001 ve “Terzi Dikişi”, 2005 yapmış olduğu video enstalasyonları arasındadır.

Şekil 76. Gülsün Karamustafa, “Kişisel Zaman Dörtlüsü”, 2000, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Salt Araştırma (bt).

1999 yılında yapmış olduğu “Kişisel Zaman Dörtlüsü” adlı video enstalasyonu ile sanatçı aslında kişisel biyografisini ele almıştır. Karamustafa, Hannover Tarihi Müzesi’nde düzenlenen sergiye katılmış ve orada Almanya’nın 1900-1950 yılları arasında kullanılan oturma odası tasarımlarından çok etkilenmiş ve çocukluğunda hatırladıkları arasında bir bağ oluşturmuştur. Farklı odalara yerleştirilen video görüntülerinde çocuğun bir çok eylemde bulunduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, oyun oynuyor ip atlıyor, çamaşır katlıyor, dolapların kapaklarını açıyor ve son olarakta

tırnaklarına oje süren bir bireyin görselini görmekteyiz Gülsün Karamustafa ekranda yapılan her eylem için ayrı bir ironi yaratmıştır. İp atlayan videoda çocukluk döneminin sorunsuz geçtiğini, tırnaklarına oje süren birey ile kadınlığın cinsellik boyutuyla bir karşılaştırma yapması, çamaşır katlayan bireyin ev hanımlığı rolünü üstlenmesi, dolapların açılıp kapanması ise, çocukluk döneminde özel ve saklı olan şeylerin keşfine işaret etmektedir. Ayrıca sanatçı bu çalışması ile, kadın kimliğinin doğu batı olarak ayrılmadığını, aslında farklı kültürlerde oluşan kadınlığa dair kimlik arayışının benzerliklerin altını çizmiştir (Heinrich, 2007: 104-105).

Toplumsal sorunları ele alan Karamustafa, kültürel yaşamın olumsuzlukları içerisinde bireyin karşılaşmış olduğu güçlükleri çalışmalarında birebir aktarmayı tercih etmiştir. Buna örnek olarak “Duvar Örülürken” 2003 tarihli video enstalasyonu olan çalışmasını verebiliriz.

Şekil 77. Gülsün Karamustafa “Duvar Örülürken”, 2003, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Salt Araştırma (bt).

1971 yılında Türkiye’de yaşanmış olan askeri müdahale sonrasında çok sayıda öğrenci, işçi ve aydın insanlar hapse girmiştir. Hapishanelerin doluluğundan kaynaklı bazı askeri kampların duvarlarının yükseltilmesiyle birlikte tutukevlerine dönüştürülmüştür. 1980 sonrası askeri darbe ile birlikte özellikle hükümlü insanlar için durum kötüleşmiştir. Video çalışmasında Jülide, Elif ve Nurten isimli üç kadın cezaevinde mahkum giymiş bir çok insanı temsilen yaşadıkları ve karşıladıkları tüm zorlukları aktarmaktadır. Çalışmada kadınlar tarafından anlatılmakta olan askeri müdahalelerin yanı sıra, darbe sonrası toplumun psikolojisinin nasıl bozulduğu üzerinde de durulmuştur (Heinrich, 2007: 105-109).

Gölsün Karamustafa göç, kinlik gibi kavramların yanı sıra Nil Yalter gibi feminist bir tavır sergilemiş ve çalışmalarında da feminizmi ele almıştır. Toplumun bireylere atfettiği cinsiyet rollerine bir ironi yaratmak istemiş ve 2001 yılında “Erkek Ağlamaları” adlı video enstalasyonunu üretmiştir.

Şekil 78. Gölsün Karamustafa, “Erkek Ağlamaları”, 2001, Video Enstalasyonu, Musee d’Art Moderne de la Ville de Paris.



Kaynak: İdil Dergisi (bt).

“Erkek Ağlamaları” adlı video enstalasyonu üç tane erkeğin sevdikleri kadın tarafından terkedilmelerini konu almaktadır. Bir oda içerisinde üç ayrı monitörde aynı anda dönen görüntülerde erkeklerin çaresizliğini yansıtmıştır. Alışık olmadığımız bu durum ile Türkiye’deki toplumsal yapıya ters bir tutum sergilenmiştir. Özellikle erkeğin ağlamasının güçsüzlük olarak değerlendirilmesine karşın sanatçı yaratmış olduğu bu bakış açısı ile toplumsal normları bir süreliğini yıkmıştır.

Toplumsal yapı çerçevesinde erkeğin duygularının her zaman bir katman altında saklanması, kadının ise duygularının her zaman görünür kılması yapının genel durumunu gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda aslında ağlama eyleminin kadına yönelik bir olgu olduğu yönünde profil oluşturan toplumun tabularını yıkmak üzere yapmış olduğu bu video enstalasyonunda Yeşilçam’ın güçlü erkek modellerinin figüran olarak kullanılması ironi oluşturmak açısından tesadüf değildir. Bu bağlamda Gölsün Karamustafa’nın ele aldığı kavramların özellikle kendi süzgecinden geçirmiş olması, beraberinde Türk Çağdaş Sanatı’na sağlamış olduğu katkılar dolayısıyla oldukça önemli videolar üretmiştir.

3.5. GENCO GÜLAN

1969 İstanbul doğumlu Genco Gülan, Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Sanat okumuş Amerika'da New York New School Üniversitesi'nde "Yeni Medya" üzerine Yüksek Lisans tamamlamıştır. Sanatçı Türkiye'deki kültürel ve ekonomik durumların beraberinde toplumsal yapı içerisindeki değişim ve dönüşümleri çalışmalarında ironik bir dil ile ele almıştır. Gülan resim, heykel, fotoğraf, performans, video, enstalasyon gibi bir çok teknik eserler üretmiştir.

Genco Gülan ilk video enstalasyon çalışmasını 1995 yılında Beko'nun desteği ile Narthex projesi ile gerçekleştirmiştir. Ayasofya'da ve Arkeoloji Müze'lerinde gerçekleşen bu çalışmada sanatçı, kurşun heykellerin tam ortasına monitörler yerleştirerek mekan içerisinde bir dizgi yaratmıştır. Ayasofya dünyadaki en büyük kubbelerden birine sahip olduğundan dolayı ün kazanmıştır. Kubbeler asimetrik olduğu için dört melek tarafından korunduğuna inanılmaktadır. Ayasofya Müzesi'ndeki video enstalasyonunda Gülan monitörleri bu dört meleğin taşıdığına inanılan kubbelere video yerleştirmesi yapmıştır (Graf, 2008: 75).

Şekil 79. Genco Gülan, Narthex Projesi, 1995, Video Enstalasyonu, Ayasofya.



Kaynak: Genco Gülan (bt).

Sanatçı, Arkeoloji Müzesi'ndeki sergilemede vitrin mankenleri kullanmıştır. Kullanılan monitörler mankenlerin vücutlarının tam orta kısmına yerleştirilmiştir. Ekranda gösterilen görüntüde ise çocuklar, kadınlar, erkekler, duvardaki mozaikler ve müzeyi gezen kadınlar görüntülenmiştir. Böylece görünen görüntü ve gösterilen görüntü arasında bir bağ oluşturulmuştur. Genco Gülan'ın yapmış olduğu bu video enstalasyonu ile aslında yeni bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Tepkilere mağruz kalan ve açılış günü yapılan protesto ile sergilenemeyen bu eser, toplumun sanat bilincinin tam olarak

oluşmamasından kaynaklı olarak anlaşılmadan ortadan kaldırılmıştır (Süzen, 2010: 157-159).

Sanatçı, 1996 “Tekrar/Yeniden İnşa”, 1996 “Sistem”, 2002 “Kulağı Kesik”, 2003 “Tele-rugby”, 2005 “Çılgılık”, 2006 “Shopping Water gibi önemli video enstalasyon, video performans eserler üretmiştir.

Şekil 80. Genco Gülan, “Kulağı Kesik”, 2002, Video Enstalasyonu.



Kaynak: Marcus Graf (bt).

Genco Gülan’ın 2002 de yapmış olduğu “Kulağı Kesik” video enstalasyonu Van Gogh’un kulağını kesme eylemini bize hatırlatmaktadır. Sanatçı “Kulağı Kesik” eseri dahil olmak üzere üretmiş olduğu birçok çalışmada sanat tarihinin öne çıkan isimlerinin işlerini kendi tavrı ve tarzı ile yeni bir bakış açısı sunarak ele almıştır. Sanat tarihine baktığımızda usta ressamların üretmiş oldukları eserlerin yeni mecralarda kullanıldığını görürüz. Aslında Genco Gülan’ın “Kesik Kulak” eseride buna örnek niteliktedir.

Genco Gülan, Marcus Graf ile yapmış olduğu röportajda “Kesik Kulak” eseri ile ilgili şunları söylemiştir:

“Kesik Kulak benim için ilginç bir deneyimdi. Eserin üretim aşaması öncesinde saçlarımı kestirdim ve arka fonda 1984 yılında yapmış olduğum Van Gogh’un Yıldızlı Gece tablosunun röprodüksiyonunu kullandım. Alanında profesyonel plastik makyaj sanatçısı Atilla Akan makyajla bana kulak taktı. Kamera önünde traş olurken bir anda kulağımı kesiyorum. Keserken tutkalın sağlamlığından olacak feci halde canım yandı” (Graf, 2008).

Genco Gülan’ın videoya bakış açısı kullanım biçimi, içerisinde performans enstalasyon ve multimedia barındırmaktadır. Bu bağlamda 1993 yılında üretmiş olduğu “Portable Isntallations” eserinde videoyu bir medyum olarak kullanmıştır. Bu çalışma bir sandık ve iki monitörden oluşmakla birlikte farklı simge ve geleneğin bir arada kullanmasından ötürü kontrastlık oluşturmuştur. Bir yandan sandık mahremiyeti, özlemi

ve gizliliği simgelerken, üzerindeki renk ve şekiller kültürü yansıtmaktadır. Monitörler ise 20. yüzyılın simgesi olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatçının üretim sürecindeki video, performans, enstalasyon gibi farklı tavırlar üretim sonucunda içiçe geçmektedir (Bozkurt, 2005: 250).

2003 yılında yapmış olduğu “Tele-rugby” video çalışmasında, dört tane kız yüzücüyü su altında televizyon ile oynarken çekmiştir. Genco Gülan’ın 2000 yılında Atina’da sergilenen “Mavi Filtre” çalışması kullanmış olduğu bu kavramlara giriş niteliğindedir.

Şekil 81. Genco Gülan, “Tele-rugby”, 2003, Video Performans.



Kaynak: Kameraarkası (bt).

“Tele-rugby” çalışmasının bir oyun gibi yansıtılmasının amacı aslında medya eleştirisi içermektedir. Kurgu yarışma formatı üzerine kurulmuş olup, televizyon ana karakter olarak yansıtılmıştır. Su içerisinde çekildiğinden dolayı masalsi bir efekt oluşturan çalışmada yer çekiminin azalmasından dolayı oluşan görüntüler bize Michelangelo’nun fresklerini anımsatmaktadır. Fakat kullanılan ekran ve giysiler günümüz çağına aittir (Graf, 2008: 20-21).

Genco Gülan oyun kavramı üzerine çıkmış bu çalışmasını şöyle anlatmıştır: “Oyun kavramı Tim Hailey ile birlikte interaktif sanat üzerine yapmış olduğum araştırma ve çalışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Bu kavram üzerine önce robotlar ile işler ürettikten sonra yapmış olduğum “Tele-rugby” adlı videoda ise robotların yerini sporcular ve

televizyon almıştır. Suyun ben de içsel bir anlamı olmakla birlikte aslında sualtını dibe vurmak ve batmış olmak gibi anlamlandırıyorum” (Bozkurt, 2005: 147).

Üretmiş olduğu video çalışmalarda ironi, şiirsellik, metaforik anlatım barındıran sanatçının, üretmiş olduğu “Çığlık” videosu bize eleştirel bir bakış açısı sunmuştur.

Şekil 82. Genco Gülan, “Çığlık”, 2005, Video.



Kaynak: Marcus Graf (bt).

“Çığlık” adlı video Brezilya ve İstanbul’da yaşan 50’den fazla kişinin çığlıklarından oluşan bir video çalışmasıdır. Genco Gülan’ın video çalışması aynı zamanda proje olarak değerlendirilebilir. Çığlık atan kişilerin her ırktan ve yaştan bireyler olduğunu görmekteyiz. Kameraya bakan ve tiz bir sesle bağırarak bir çocuk, tehditkar bir şekilde ellerini kaldırıp yumruk yapan bir kadın, resminin önünde durup çığlık atan bir ressam ve uyuşturucu bağımlısı olup sesi dahi çıkmayan ara ara aniden bağırarak bir kadın görülmektedir. Bireylerle birlikte atılan çığlıkların sesi ve şiddeti değişse de eylemsel olarak benzerlikleri vardır. Videodaki kişilerin çoğunluğunu atölyelerinde çığlık eylemini gerçekleştiren ressamlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda aslında Gülan bireylere içlerini boşaltabilecekleri bir platform sağlamıştır. Videonun sonuna geldiğimizde atılan son çığlığın yankılanarak yerini sessizliğe bırakması sessizlik ve çığlık kavramlarının aralarındaki bağlantıyı göstermektedir (Graf, 2008: 136-137). Çığlık atarken öfkeyle buruşan yüzler din, dil, ırk, cinsiyet kavramlarını ortadan kaldırmıştır. Video çalışması kavramlardan ziyade izleyiciyi eylemsel tavra odaklamaktadır.

SONUÇ

1960'lı yıllarda sanat ortamına girmiş olan video, televizyon ve sinemaya karşı bir direniş göstermiştir. Bunun sebebi ise video sanatının televizyon ve sinema ile olan benzerliği ile tartışmalara neden olsada hareketli imgelere dayalı olduğundan aslında her ikisinde içerisinde barınan bir tür olarak adlandırılabilir. Özellikle sinema ile olan benzerliği kafa karıştırır da video sanatının aksine bir sinema filmi çekilirken oyuncu, konu diyalog gibi çeşitli unsurlara ihtiyaç duyup belirli bir temele dayanmak zorundadır. Teknolojinin yaygınlaşmasıyla birlikte geliştirilip dönüştürülen video, performansların kayıt altında tutan ve monitör yardımı ile yerleştirme yapılan bir sanat nesnesi haline gelmiştir.

Türkiyede 1980 dönemi sonrasında değişen liberal ekonomi toplumda kültürel ve siyasal değişimlere neden olmuştur. Değişen ortamda ortaya çıkan kavramlar otomatik olarak sanat anlayışını ve bununla ilişkili olarak üretilen işleri de etkilemiştir. Bu dönem üretilen eserler ve özellikle kolektif çalışmaların sürdürülmesi dikkat çekicidir. Araştırmanın ana konusu olan video sanatı ise 1990 yıllarla birlikte hareketlenmeye başlanmıştır. Bununla birlikte iletişim ağının geliştiği ve dünyanın dijital çağa geçmeye hazırlandığı bir dönemdir. Sanatçıların Batı ile olan bağlantıları video sanatının yayılım göstermesinde elbette etkili olmuştur. Türkiye'deki sanat anlayışına yeni bir bakış açısı kazandıran video sanatı ekonomik ve teknolojik açıdan ülkemizin eksik olmasından kaynaklı Batıya nazaran daha geç kullanılmaya başlanmıştır. 2000'li yıllarda dönem gelişmeleri ile birlikte sanatçılar teknolojiyle daha yakından ilgilenmeye başlamış ve üretimlerinde bu doğrultuda zenginleşmeye başlamıştır. Sanatçıyı besleyen müzeler, binaları galeriler, ve küratörler özellikle video işlerine daha fazla ilgi göstermeye başlamıştır. Bu durum hem sanatçıyı hem de sanat piyasasını etkilemiştir.

Küreselleşme ile göç, kimlik, aidiyet, yerellik, cinsel kimlik, etnik kimlik, savaş, yerellik, kapitalizm ve popüler kültür gibi kavramlar yoğun olarak işlenmiş disiplinlerarası ortak bir anlayış ortaya çıkmıştır. Sanatçının bakış açısının değişmesi sanat pratiğini de arttırmıştır. Belirttiğimiz kavramlardan beslenen sanatçı farklı teknikle aynı söylemi gerçekleştirmiştir. Örnekeleyecek olursak araştırmada da bahsettiğimiz gibi Nil Yalter'in göç, kimlik konusunu ele alması ve direk göç eden insanlarla iletişime geçip o duyguyu kendi benliğinde hissedip işler üretmesi, Kutluğ Ataman'ın yaşamış olduğu cinsel ve etnik kimliğinden ötürü dışlanan, toplumca yadırganan bireylerle birebir iletişime geçip yaşamın gerçeklerini bize bir kompozisyon şeklinde aktarması oldukça

önemli bir noktadır. Sanatçılar ele aldıkları kavramlar ve çekmiş oldukları videolarla kavram, zaman ve mekan çerçevesinde bütünlük sağlayan kompozisyonlar üretmişlerdir. Üretilen çalışmalarda ele alınan kavramların biçim bağlamındaki farklılıklarını ise Nil Yalter'in "Türk Göçmenler", Kutluğ Ataman'ın ise "Küba" adlı video enstalasyonu ile ele alabiliriz. Yalter ve Ataman göç kavramını ele alarak video enstalasyonu üretmiştir. Ataman göçün oluşturmuş olduğu bütün zorlukları monitör içerisinden izleyiciye direk aktarırken, Yalter sergi mekanı içerisine göçmenleri getirmesiyle aynı zamanda bir ironi yaratmıştır. Her iki sanatçısında göçmenler ile izleyici arasında oluşturduğu iletişim yöntemi bir yandan anlatımsal olarak benzer amaca hizmet etmektedir. Bir yandan Gülsün Karamustafa'nın "Kişisel Zaman Dörtlüsü" ile Genco Gülan'ın "Kulağı Kesik" adlı video enstalasyonlarını karşılaştıracak olursak, her iki sanatçıda çalışmada kendi yaşam pratiklerini aktarmaya çalışmıştır. Genco Gülan videoda kendisini kullanmasıyla, Gülsün Karamustafa'nın kendi yaşamını farklı bireyler üzerinden aktarması bize benzer kavramların kişi ve mekan üzerindeki farklılığı ve bununla birlikte oluşturduğu etkiyi de göstermektedir.

Görüntü teknolojisi üzerine yapılan yenilikler sergileme noktasında belirli alışkanlıkları yıkmıştır. Teknolojinin ilerlemesi ve anlatın olanaklarının genişletilmeye çalışılması ile birlikte telefon, laptop, projeksiyon gibi araç gereçler ile de video işleri sergilenmektedir. Araştırmamızın ana konusuna bağlı olan kavram, zaman ve mekanın burada önemini vurgulayabiliriz. Video işlerinin sergilenme olanakları böylelikle daha da zenginleşmiştir.

Teknolojinin ürünü olan başta fotoğraf, resim ve videoyu bir arada kullanarak enstalasyon yapan sanatçılar video sanatına yeni bir perspektif sunmuştur. Sanatçıların üretmiş olduğu işler uluslararası sergilerde biannellerde ve internet ortamında dünya geneline yayılırken Türk Sanatında dönüşümünde destekleyici unsur haline gelmiştir. Güncel sanat merkezlerinin 90 ve 2000'li yıllardan itibaren yayılmaya başlaması sanatçıları daha çok bir araya getirirken hem alternatiflerin ortaya çıkmasına bir yandan da benzer işlerin çok fazla türemesine neden olmuştur.

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan ve yeni bir söylem haline gelen video sanatı ile ilgili yeterli kaynak bulunamamaktadır. Araştırma yapılırken çeşitli tez, makale ve kitap incelenmiştir. Fakat çoğu sanatçının video çalışmasını izlenme fırsatı bulunamamakla birlikte sanatçılarla iletişim de kurulamamıştır. Video çalışmalarının

izlenebildiği bir platform gerek üretimlere gerekse günümüz sanat anlayışında katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak üretilen video çalışmaları sanat ortamında yaygınlaşmaya başlamış olup Türk Sanatında henüz hakettiği değeri yakalayamamıştır. Araştırmalar sonucunda şunu söyleyebilirim ki, sosyolojik olarak toplumsal konulara eğilim video sanatı içerisinde daha özgür bir ifade alanı yakalamıştır. Sanatçı hem yeni fikirler üsluplar ortaya koymuş, hem de gelecek dönem sanatı ve sanatçısına da bir miras bırakmıştır. Ayrıca bu araştırmada mekanın eserler üzerindeki etkisini de ulaştığımız bulgular arasındadır. Günümüz teknoloji çağında, multimedya araçlarının sanat alanındaki kullanımının yaygın hale gelmesi ele aldığımız kavramı besleyip mekan içerisinde oluşturduğu kompozisyon ile de anlatımı güçlendirecektir.

KAYNAKÇA

- Akbaş, F. ve İkizler, E. (2006). *Fotoğraf Teknik Okumalar*. (Birinci Basım), İstanbul: Say Yayınları.
- Antmen, A. (2014). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (Altıncı Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arslan, Ü. Ç. ve Demirağ Y. H. (2017). Sanayi Devrimi: Sonuçları Ve Uluslararası Sisteme Yansımaları. *Başkent Üniversitesi Avrupa Birliği Ve Uluslar Arası İlişkiler Enstitüsü Siyaset Bilimi Ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı*.
- Artam, (b.t.). *Nil Yalter Kompozisyon II*. (1963, Mukavva Üzerine Yağlı Boya, 61x36cm). <https://artam.com/muzayede/301-cagdas-sanat-eserleri/nil-yalter-1938-kompozisyon-ii>, (Erişim Tarihi: 06.01.2022).
- Artam, (b.t.). *Nil Yalter Untitled*. (1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96x50cm). <https://artam.com/muzayede/299-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2/nil-yalter-1938-untitled>, (Erişim Tarihi: 06.01.2022).
- Arter, (2019). *Altan Gürman Montaj 6*. (1967, Tahta Üzerine Selülozik Boya, 170x170cmx9,5cm). Arter Koleksiyonu. https://www.arter.org.tr/altan_gurman, (Erişim Tarihi: 20.10.2021).
- Artsy, (b.t.). *Nam June Paik Charlotte Moorman TV Çello*. (1971). Museum of Modern Art. <https://www.artsy.net/artwork/takahiko-iimura-charlotte-moorman-performing-on-nam-june-paiks-tv-cello-wearing-tv-glasses-bonino-gallery-new-york-city> (Erişim Tarihi: 02.04.2021).
- Artut, S. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ataman, K. (2001). *Peruk Takan Kadınlar*. (Birinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Atılgan, S. O. (2009). Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7, 97-124. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653596> (Erişim Tarihi: 07.09.2020).
- Atık, A. A. (2017). Eğitsel Bir Araç ve Ortam Olarak Videonun Tarihsel Gelişimi. *Atatürk İletişim Dergisi*, 13(27). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniiletisim/issue/33999/359178> (Erişim Tarihi: 14.11.2021).
- Aytekin, C. A. ve Tokdil, E. (2016). Düşünce Sistemlerinde Ben ve Başkası Problemi, Arthur Rimbaud ve Sanatta Ötekilik Üzerine. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(17). <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1481491423.pdf> (Erişim Tarihi: 04.09.2021).
- Barışık, S. (2020). Göç Kavramı, Tanımı ve Türleri. https://www.researchgate.net/profile/Salih-Barisik-2/publication/347388175_BOLUM_1_GOC_KAVRAMI_TANIMI_VE_TURLERI/links/5fda6b8b299bf1408816e04e/BOeLUeM-1-GOeC-KAVRAMI-TANIMI-VE-TUeRLERI.pdf (Erişim Tarihi: 11.09.2021).
- Başkan, S. (2014). Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960. *İdil Dergisi*, 3, 101-119. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1412892172.pdf> (Erişim Tarihi: 23.11.2021).
- Bauman, Z. (2017). *Kimlik Benedetto Vecchi Tarafından Gerçekleştirilmiş Söyleşiler*. (Birinci Basım). (Çev:M. Hazır). Ankara: Heretik Yayınları.
- Baykam, B. (2015). “Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları:80’ler”. <http://www.piramidsanat.com/tr/sergiler/turk-cagdas-sanatinin-devrim-yillari-80ler> (Erişim Tarihi: 09.11.2021).
- Beyaz Tarih, (2016). *Joseph Nicéphore Pencerden Görünüm*. (1827). <https://www.beyaztarih.com/gunun-resmi/detay/cekilen-ilk-fotoğraf-pencerden-manzara>, (Erişim Tarihi: 04.02.2020).

- Beyaz, G. G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8, 1-16. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/319474> (Erişim Tarihi: 04.08.2021).
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanatı Enstalasyon/ Film Performans*. (Birinci Basım) Ankara: Bileşim Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları* (İkinci Basım). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Börüteçene, H. (2019). Handan Börüteçene Kır-Göç. (1985, Video, Enstalasyon, Karışık Teknik) <https://handanborutecene.com/wp-content/uploads/2019/02/01-11.jpg> (Erişim Tarihi: 01.05.2022)
- Bulduker, G. (2015). Sanatın Doğuşu, Sanat Eserinin Ontik Bütünlüğü Ve Niteliği. *Turkish Studies*, 10(179). https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=18725 (Erişim Tarihi: 13.06.2021).
- Canıklıgil, İ. (2007). *Dijital Video İle Sinema*, (Birinci Basım). İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Clinton, P. (2018). *Nil Yalter Le Chevalier d'Éon*. (1978, Fotoğraf ve Video Yerleştirilmesi). <https://fannypaulclinton.com/nilyalter>, (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Çakır, S. (2014). Osmanlı Kadın Hareketi: Yirminci Yüzyılın Başında Kadınların Hak Mücadelesi; *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleleri Kazanımları* (İkinci Basım), (Ed:Şeyda Öztürk), ss. 91-105. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çarmıklı, B. (2018). “Gezdim, Gördüm, Yazdım”, <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam/> (Erişim Tarihi: 03.12.2021).
- Çeviker, G. (2002). “Toplumda Şiddet& Çocuklara Etkisi”, <http://www.gizemcevikler.com.tr/makale/32/toplumda-siddet-amp-cocuklara-etkisi> (Erişim Tarihi: 25.01.2022).
- Danışman, J. (2010). *Türk Sanatçıların "Görünmezlik Taktikleri"*, <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrk-sanat%C3%A7%C4%B1lar%C4%B1n-g%C3%B6r%C3%BCnmezlik-taktikleri/a-6228498> (Erişim Tarihi: 25.12.2021).
- Dergi Park, (2009). *Fusun Onur Sabah Jimnastiği*. (1980, Tahta ve Kumaş). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613>, (Erişim Tarihi: 14.11.2021).
- DergiPark, (2017). Hale Tenger Kesit (1996, 2 kanallı eşzamanlı video projeksiyonu, ayrı sesli seslendirme, 16 dakika 10 saniye) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/307856> (Erişim Tarihi:03.05.2022).
- Dolunay, A. (2016). Teknolojinin Görsel Sanatlar ve Sanat Eğitime Katkısı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, 1208-1209.
- Dumont, F. (2013). “Nil Yalter”, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/nil-yalter/> (Erişim Tarihi: 13.01.2022).
- Ekici, S. ve Tuncel, (2015). Göç ve İnsan. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 9-22. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/birtop/issue/29486/316342> (06.01.2022).
- Elektrik Port, (2019). James Watt Buhar Makinası. (1765). <https://www.elektrikport.com/teknik-kutuphane/james-watt-ve-gelecege-yon-veren-6-bulusu/22396#ad-image-2>, (Erişim Tarihi: 02.02.2020).
- Epik, S. (2016). “Nil Yalter bir yazar-sanatçıdır”, <https://t24.com.tr/k24/yazi/nil-yalter-bir-yazar-sanatcidir,904> (Erişim Tarihi: 14.01.2022).
- Erdoğan, İ. (2004). Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 5, 57.

- Erdok, N. (b.t.). *Neş'e Erdok Portre* (1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x48cm).
- Ergenç, A. (2016). “Nil Yalter ve Görünmeyenler”, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/nil-yalter-ve-gorunmeyenler-i-9151> (Erişim Tarihi: 13.01.2022).
- Erzen, J. N. (2008). *Foto-Gerçekçilik*. İstanbul: Yem Yayın.
- Faroux, R. P. (2014). Bill Viola, l'humanisme Mystique. *Expositions*, 50-55. <https://media.artabsolument.com/pdf/article/58114.pdf> (Erişim Tarihi: 15.11.2021.).
- Fereli, M. (2007). *Gülsün Karamustafa ile Söyleşi*. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Film Hafızası, (2012). *Robert Wiene Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*. (1920). <https://filmhafizasi.com/sinemada-disavurumculuk-ve-dr-caligari/>, (Erişim Tarihi: 11.07.2020).
- Gettimages, (b.t.) *Eadweard Muybridge*. (1877). <https://www.gettyimages.com/photos/eadweardmuybridge?mediatype=photography&phrase=eadweard%20muybridge&sort=mostpopular>, (Erişim Tarihi: 12.05.2020).
- Giddens, A. (2014). *Modernite Ve Bireysel- Kimlik Geç Modern Çağda Benlik Ve Toplum*. (İkinci Basım). (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Google Arts&Culture, (b.t.). *Gülsün Karamustafa Mistik Nakliye*. (1992, Enstalasyon). https://artsandculture.google.com/asset/mystic-transport-g%C3%BCls%C3%BCn-karamustafa/EQEuMrDf_zLaHw?hl=tr, (Erişim Tarihi: 05.11.2021).
- Graf, M. (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. (Birinci Basım). İstanbul: GalataPerform Yayınları.
- Graf, M. (b.t.). *Genco Gülan Çılgılık*. (2005, Video). <https://gencogulan.com/renk.pdf>, (Erişim Tarihi: 15.01.2022).
- Graf, M. (b.t.). *Genco Gülan Kulağı Kesik*. (2002, Video Enstalasyonu). <https://gencogulan.com/renk.pdf>, (Erişim Tarihi: 12.01.2022).
- Gülan, G. (b.t.). *Genco Gülan Narthex Projesi*. (1995, Video Enstalasyonu), Ayasofya. <https://gencogulan.com/TR/yerlestirme/> (Erişim Tarihi: 13.01.2022).
- Günay, D. (2002). Sanayi ve Sanayi Tarihi. *Mimar ve Mühendis Dergisi*, 8(14). <file:///C:/Users/w10/Downloads/SanayiveSanayiTarihi.pdf> (Erişim Tarihi: 15.06.2020).
- Güneş, Ş. (2009). Türkiye'de Video Sanatı. *Artist Actual*, 42-47.
- Harfliler, (2021). *Nil Yalter Başsız Kadın ya da Göbek Dansı*. (1974). <https://www.5harfliler.com/gobek-atmak-aktivizm-ve-hazzin-politikasi/>, (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Hasgüler, S. B. (2013). *Türkiye'de Sanat Üretimi. 1975-2005*, (Birinci Basım). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim*. (Çev. E. Kosova). (Birinci Basım). (Çev. E. Kosova). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hill, C. (1983). *1640 İngiliz Devrimi*. (Birinci Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hill, G. (b.t.). *Gary Hill Goats and Sheep*. (2001, Video Film), Paris. <http://garyhill.com/work/video/goat-and-sheep.html>, (Erişim Tarihi: 27.12.2020).
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir Tutkulu Politika*. (Birinci Baskı). (Çev. A. Yıldırım, B. Kurt, E. Aydın, Ş. Özgün. İstanbul: Bgst Yayınları <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kefdergi/issue/49106/626653> (Erişim Tarihi: 12.09.2020).
- Hüseyin, H. (2006). Popüler Kültür Ve Eğitim. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 14(29), 38.
- İdil Dergisi, (b.t.). *Gülsün Karamustafa Erkek Ağlamaları*. (2001, Video Enstalasyonu), FRANSA: Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.

- <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1404742993.pdf>, (Erişim Tarihi: 12.01.2022).
- İKSV, (2011). *Can Altay Kağıtçıyız*. (2003, Video Yerleştirilmesi). İstanbul Bianeli. https://hakikatadaletthafiza.org/wp-content/uploads/Hafiza-Sanat/KAYNAKLAR/IstanbulBienali_12_2011_IstanbuluHatirlamak.pdf, (Erişim Tarihi: 26.11.2021).
- İKSV, (2011). *Esra Ersen Karşılaşmalar*. (1995), İstanbul Bianeli. https://hakikatadaletthafiza.org/wp-content/uploads/Hafiza-Sanat/KAYNAKLAR/IstanbulBienali_12_2011_IstanbuluHatirlamak.pdf, (Erişim Tarihi: 08.01.2022).
- İstanbul Modern, (b.t.). *Hale Tenger Beyrut*. (2007, Video Yerleştirme, 3'45), Dr Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu/Uzun Vadeli Kredi. <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1037>, (Erişim Tarihi: 03.12.2021).
- İstanbulsanatevi, (b.t.). *Andy Warhol Marilyn Monroe Pembe*. (1967, Serigrafi, 91,5x91,5cm), Museum of Modern Art, New York. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-w/warhol-andy/andy-warhol-marilyn-monroe-pembe/>, (Erişim Tarihi: 10.03.2020).
- İşpiroğlu, N. İ. (1991). *Sanatta Devrim*, (İkinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İşteAtatürk, (b.t.). *Zeki Faik İzer İnkılap Yolunda*. (1933, 176x237cm). <https://isteaturk.com/g/icerik/Zeki-Faik-Izer-Inkilap-Yolunda> 1933/1571#:~:text=Karakter%20BoyutuZeki%20Faik%20%C4%B0zer%2C%20%C4%B0nk%C4%B1lap%20Yolunda,1933%2C%20176%20x%20237%20cm.&text=Zeki%20Faik%20%C4%B0zer'in%20%E2%80%9C%C4%B0nk%C4%B1lap,Ali%20Hadi%20(Bara)%20vermi%C5%9Fti, (Erişim Tarihi: 11.10.2021).
- K2tex, (2006). *Yasemin Özcan Elmaslı Apt.* (2003, Video) <http://k2text.blogspot.com/2006/09/> (Erişim Tarihi: 01.05.2022)
- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite Ve Modernite Arasında Türkiye*. (İkinci Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kameraarkası, (b.t.). *Genco Gülan Tele-rugby*. (2003, Video Performans). <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/telerugby.html>, (Erişim Tarihi: 12.01.2022).
- Kamerarkası, (2018). *Kameraman Fuat Uzkinay Ayastefanos Anıtının Yıkılışı*. (1914, Belge Film, Siyah Beyaz, Türkçe, 150m). <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/ayastefanosanitinininyikilisi.html>, (Erişim Tarihi: 19.09.2021).
- Kanburoğlu, Ö. (2021). *A'dan Z'ye Fotoğraf*. (Altıncı Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Kar, A. ve Taşağıl, A. (2018). *İnsanlığın Serüveni Dünyanın Oluşumundan Sanayi Devrimi'ne*. (Birinci Basım). İstanbul: İstek Yayınları.
- Karakas, B. (2005). Kutluğ Ataman. *Milliyet Sanat*, 12-13.
- Keskin, C. (2014). I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı. *Dergi Park*, 7, 263-267. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/73845> (Erişim Tarihi: 05. 10.2020).
- Kılıç, L. (2018). *Görüntü Estetiği*. (Altıncı Basım). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Koçali, F. (2001). "Peruk Takan Kadınlar", <https://bianet.org/bianet/kadin/6798-peruk-takan-kadınlar> (Erişim Tarihi: 02.02.2022).
- Kollantai, A. (1992). *Marksizm ve Cinsel Devrim*. (Birinci Basım). (Çev. K. Yalım.). Tüm Zamanlar Yayıncılık.

- Kontrast Dergi, (2018). *Cindy Sherman İsimsiz (No:224)*. (1990, Kromonejik Renkli Baskı, 48x38 cm). <https://kontrastdergi.com/cindy-sherman-isimsiz/>, (Erişim Tarihi: 05.04.2020).
- Kosova, E. (2009). *Aydan Murtezaoglu 23 Numara*. (2003, Video Enstalasyonu), Özel Koleksiyon. Erden Kosova Aydan Murtezaoglu Yakınlar Kaybolup Mesafeler Kapanırken Kitabı, (Erişim Tarihi: 01.01.2022).
- Kosova, E. (2009). *Aydan Murtezaoglu Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken*. (Birinci Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükıldırım, P. (2011). “*Nil Yalter: Ümitle Yaşamak, Çalışmak Lazım*”, <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR%25u00a7ionID%3d6&articleID=972&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 05.02.2022).
- Kültür Servisi, (2020). *Lumière Kardeşler*. (1896). <https://www.kulturservisi.com/t/lumiere-kardesler/>, (Erişim Tarihi: 06.07.2020).
- Kürkçü, D. D. (2019). Küreselleşmenin Ekonomik Ve Sosyolojik Etkileri; 1997'den Günümüze Bibliyografi Tabanlı Sistemik Derleme Çalışması. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 20(1), 241-259. <http://esjournal.cumhuriyet.edu.tr/tr/pub/issue/45599/440069> (Erişim Tarihi: 06.12.2021).
- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (Birinci Basım), (Çev. N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Leblebitozu, (2017). *Feyhaman Duran Dr. Akil Muhtarin Portresi*. (1916). <http://www.leblebitozu.com/feyhaman-duranin-eserleri-ve-hayati/>, (Erişim Tarihi: 22.09.2021).
- Leblebitozu, (2018). *Abidin Dino Madenci*. (Duralit Üzerine Yağlı Boya, 26x34cm). Özel Koleksiyon. <http://www.leblebitozu.com/abidin-dinonun-eserleri-ve-hayati/>, (Erişim Tarihi: 5.10.2021).
- Les Arts Plastiques, (b.t.). *Bill Viola Nine Attempts To Achieve Immortality*. 1(1996, 18mns). http://artsplastiqueslcf.blogspot.com/2016/09/oeuvre-de-la-semaine_21.html, (Erişim Tarihi: 17.06.2021).
- Levend, K. (2019). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. (Üçüncü Basım). Ankara: Dost Kitabevi.
- Lydia Jackson Art, (2016). “*Anemic Cinema by Marcel Duchamp*”, <https://lydiajackson96.wordpress.com/2016/11/25/anemic-cinema-by-marcel-duchamp/> (Erişim Yılı: 16.12.2021).
- Lydia Jackson Art, (2016). *Marcel Duchamp Man Ray*. (1926). <https://lydiajackson96.wordpress.com/2016/11/25/anemic-cinema-by-marcel-duchamp/>, (Erişim Tarihi: 11.09.2021).
- Madra, B. (1991). “*Modernizm ve 1980'lerde Sanat*”, <https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/> (Erişim Tarihi: 09.01.2022).
- Madra, B. (b.t.). *I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Broşürü*. (1987). <https://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/>, (Erişim Tarihi: 02.11.2021).
- Mengüşoğlu, T. (2017). *İnsan Felsefesi*. (İkinci Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Merdeşe, T. (2017). *Yeni Medya Sanatında Devingen İmgeler: Video Alanlar*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasat Dalı, Ankara.
- Mert, H. T. (1998). *Sanayi-i Nefise Mektebi. Tarih ve Medeniyet Dergisi*, 45.

- M-est, (2018). Cengiz Çekil Ters Görüntü. (1980, 180x120x70 cm, Kara Kutu, Lens, Buzlu Cam, Hoparlör, Amplifikatör, Yerleştirme) <https://m-est.org/2018/07/13/on-cengiz-cekil-reverse-image/> (Erişim Tarihi: 03.05.2022).
- Milliyet Sanat, (2012). *Cemal Tollu Alfabe Okuyan Köylüler*. (1933), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/d-grubu/177> , (Erişim Tarihi: 27.09.2021).
- Milliyet, (2009). Yasemin Özcan Üçyüzbir (2008, Video Enstalasyonu) <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/301-maddeye-kolyeli-elestiri-1097572> (Erişim Tarihi: 03.05.2022).
- Moma, (b.t.). *Robert Rauschenberg Retroactive*. (1963, 2.13mx1,52m). <https://www.moma.org/audio/playlist/40/653>, (Erişim Tarihi: 22.03.2020).
- Mumok, (b.t.). “*Num June Paik*”, <https://www.mumok.at/en/zen-tv-0> (Erişim Tarihi: 07.12.2021).
- Mumok, (b.t.). *Nam June Paik Zen for TV*. (1963-1975, 26.38 inch x19.29 inch x 15.75 inch). <https://www.mumok.at/en/zen-tv-0>, (Erişim Tarihi: 09. 06.2020).
- Mygbkartclasses, (2018). *James Rosenquist Rresident Eleckt*. (1964). <https://mygbkartclasses.wordpress.com/2018/12/05/art-1-pop-art-rosenquist-due-12-13-12-14/>, (Erişim Tarihi: 13.02.2020).
- Nar, M. Ş. (2019). Kültürel Kimlik Sorunsalı: Görecelik mi, Evrensellik mi? Yoksa Uzlaşım mı? *DergiPark*, 37, 72-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/antropolojidergisi/issue/42489/529387> (Erişim Tarihi: 019.11.2021).
- Necmi Sönmez, “Video Sanatı”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. III, Yem Yayın, İstanbul 2008, ss.1592.
- Özden, G. O. (2020). "Göç Kimlik Aidiyet Ekseninde Nil Yalter", *İdil Sanat Dergisi*, 74, 1504-1518.
- Özgür, F. (b.t.). *Ferhat Özgür Patates Yiyenler*. (2009, Video, 4.25dk). <https://ferhatozgur.com/filter/videos/potatoes-eaters>, (Erişim Tarihi:06.01.2022).
- Özşungur, B. (2010). Cinsel Kimlik Gelişimi Ve Cinsel Kimlik Bozukluğunda Psikososyal Değişkenler: Gözden Geçirme. *Çocuk Ve Gençlik Ruh Sağlığı Dergisi*, 163-174
- Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf Ve Kolaj Etkileşimine Robert Rauschenberg Ve Richard Hamilton Yaklaşımı. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 87-102.
- Özyetgin, A. M. (2020). 19. Yüzyılda Yıldız Sarayı'ndan Dünya'ya Bakmak: Sultan II. Abdülhamid'e ait Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu. *Türkiyenin Kültür Dergisi*, 89-97.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. (İkinci Basım). (Çev: A. Hazaryan ve F. Demirci).Ankara: Epos Yayınları.
- Pakocampo, (2017). *Richard Hamilton Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*. (1956, Kolaj, 26x25cm), Londra. <https://www.pakocampo.com/just-what-is-it-that-makes/>, (Erişim Tarihi: 06.03.2020).
- Pelvanoğlu, B. (2017). *Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız Türkiye'de Modernleşme ve Sanat*. (Birinci Basım). İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pera Müzesi, (2018). *Osman Hamdi Bey İki Müzisyen Kız*. (1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 58x39cm). https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/osman-hamdi-bey/194?gclid=CjwKCAjwx46TBhBhEiwArA_DjIBoZFqQvPBOoHjXiXflV6yBIU1hIYX-ouCEv3I14JKFPbJAfTnURhoCuXgQAvD_BwE, (Erişim Tarihi: 14.07. 2021).

- Pilot Galerî, (b.t.). Halil Altındere Dengbejler. (2007, Video)
<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- Piramid Sanat, (b.t.). *Bedri Baykam Demokrasinin Kutusu*. (1987, Sunta Üzerine Karışık Teknik, Enstalasyon, 110x110x220 cm).
<https://www.piramidsanat.com/tr/sanaticilar/bedri-baykam>, (Erişim Tarihi: 18.11.2021).
- Plato Sanat, (2017). *Kutluğ Ataman 1+1=1*. (2002, Video Yerleştirmesi).
<https://platosanatlblog.wordpress.com/2017/12/21/111-parcalanmis-karakter-yapisi/>, (Erişim Tarihi: 22.11.2021).
- Puplic Delivery, (2021). *Nam June Paik Tv Garden*. (1974, Video Enstalasyon).
<https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-garden/>, (Erişim Tarihi: 04.06.2021).
- Puplic Delivery. (2011). “*Why did Nam June Paik create his TV garden?*”
https://publicdelivery.org/nam-june-paik-tv-garden/#What_is_his_TV_Garden
(Erişim Tarihi: 06.01.2022).
- Raidkal, (2011). *Esra Ersen Türküm, Doğruyum, Çalışkanım*. (1998, Video Enstalasyonu) <http://www.radikal.com.tr/kultur/gorunmeyeni-goron-1045445/>, (Erişim Tarihi: 09.01.2022).
- Resim Biterken, (2014). *Mihri Müşfik Hanım Mareşal Üniformalı Mustafa Kemal Portresi*. (1922, “3 metre”, Yağlı Boya).
<https://resimbiterken.wordpress.com/2014/03/17/mihri-musfik-hanimin-maresal-uniformali-mustafa-kemal-portresi-eseri/>, (Erişim Tarihi: 19.09.2021).
- Sabancılar, D. (2018). Bireysel ve Toplumsal Hafıza Nesnesi Olarak Güncel Sanatta Okul Önlüğü, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, 43, 335-342.
- Sağır, Ç. (2008). Gülsün Karamustafa İçinde; *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Birinci Basım). (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız)., ss.159-179. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Salt Araştırma, (2015). *Kutluğ Ataman Küba*. (2004, Video Enstalasyonu).
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47958>, (Erişim Tarihi: 08.01.2022).
- Salt Araştırma, (2018). *Kutluğ Ataman Uyuyan Martin*. (1999, Video Karesi).
<https://archives.saltresearch.org/simple-search?query=uyuyan+martin>, (Erişim Tarihi: 08.01.2022).
- Salt Araştırma, (b.t.). *Canan Beykal Ellams Duplicator*. (1987, Enstalasyon).
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/39395>, (Erişim Tarihi: 18.11.2021).
- Salt Araştırma, (b.t.). Esra Ersen Hamam (2001, Video Enstalasyon), İstanbul Güncel Sanat Müzesi <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9195> (Erişim Tarihi: 01.05.2022)
- Salt Araştırma, (b.t.). *Gülsün Karamustafa Duvar Örülrken*. (2003, Video Enstalasyonu). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189594>, (Erişim Tarihi: 10.01.2022).
- Salt Araştırma, (b.t.). *Kutluğ Ataman Peruk Takan Kadınlar*. (1999, Video Enstalasyonu).
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9401?locale=tr>, (Erişim Tarihi: 08.01.2022).
- Salt Araştırma, (b.t.). *Yasemin Özcan Kaya Kara Kedi Nerede*. (1998, Video Enstalasyon). 19. İstanbul Sergisi.
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/187211>, (Erişim Tarihi: 03.12.2021).

- Salt Arştırma, (b.t.). *Gülsün Karamustafa Kişisel Zaman Dörtlüsü*. (2000, Video Enstalasyonu). <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190336>, (Erişim Tarihi: 10.01.2022).
- Salt Online, (2015). İpek Duben Aşk Kitabı (2001, Enstalasyon, 107.5x86.5x41 cm) <https://saltonline.org/tr/1149/atolye-belgesel-malzemenin-sanata-donusumu> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- Salt Online, (2022). İpek Duben What is a Turk? (2003, Enstalasyon) <https://saltonline.org/tr/2389/iz-oztat-ile-elestirel-sergi-turu-ten-beden-ben> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- Sanat Teorisi, (2017). *Nurullah Berk İskambil Kağıtlı Natürmort*. (1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm). <http://www.leblebitozu.com/nurullah-berk-eserleri-ve-hayati/>, (Erişim Tarihi: 28.09.2021).
- Sanatatak, (2019). *Nur Koçak Fetiş Nesneler-Ruj Mihrabı*. (1988). <http://www.sanatatak.com/view/feminist-politikaya-mutluluk-resimlerimizden-bakmak>, (Erişim Tarihi: 01.11.2021).
- Sen, A. (2006). *Kimlik ve Şiddet Kader Yanılsaması*. (Birinci Basım). (Çev: A. Kardam). İstanbul: Türk Henkel Yayınları 22
- Sezen, T. İ. (2012). Lumiere Kardeşler Öncesi Sinema. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 601-608. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/212853> (Erişim Tarihi: 27.12.2020).
- Signs, E. (2006). “Bruce Nauman Works with Light”, <http://tfaoi.org/aa/6aa/6aa164.htm> (Erişim Tarihi: 26.12.2021).
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Birinci Basım). (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Sözen, M. (2015). Sinemasal Anlatılarda Sesin Uzamsal Ve Zamansal Kurulumu ve Örnek Filmler. *Akademik Sosyal araştırmalar Dergisi*, 16-39. <file:///C:/Users/w10/Downloads/sinemasal%20anlat%C4%B1larda%20sesin%20kurulumu.pdf> (Erişim Tarihi: 08.08.2021).
- Süzen, H. N. (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği. *DergiPark Sanat ve Tasarım Dergisi*, 147, 162. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192577> (Erişim Tarihi: 09.01.2022).
- Şekercioğlu, N. (2015). *Karaköy Osmanlı Bankası Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi*. (1880-1893). <https://nsekercioglu.com/2015/07/15/ii-abdulhamid-ve-fotoğraf-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Şekercioğlu, N. (2015). *Karaköy Rıhtımı ve Galata* (Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi). <https://nsekercioglu.com/2015/07/15/ii-abdulhamid-ve-fotoğraf-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Şekercioğlu, N. (2015). *Unkapanı Köprüsü'nden Haliç ve Galata* (Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi). <https://nsekercioglu.com/2015/07/15/ii-abdulhamid-ve-fotoğraf-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Şekercioğlu, N. (2015). *Yıldız Sarayı Fotoğraf Arşivi*. <https://nsekercioglu.com/2015/07/15/ii-abdulhamid-ve-fotoğraf-uzerine/>, (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- T24, (2021). Candeğer Furtun İsimsiz (1994, Seramik Heykel) <https://t24.com.tr/haber/candeğer-furtun-un-60-yıllık-uretimini-kapsayan-restrospektif-sergisi-arter-de,979581> (Erişim Tarihi: 02.05.2022)
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. (Yirmüçüncü Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk Resminde Yeni Dönem*. (İkinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tate, (2002). “Bruce Nauman”, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-double-face-p11764> (Erişim Tarihi: 16.12.2021).

- Tate, (2005). "Nam June Paik 1932-2006", <https://www.tate.org.uk/art/artists/nam-june-paik-6380> (07.12.2021).
- TATE, (2021). *Bruce Nauman Title Not Known*. (1990). <https://www.tate.org.uk/search?q=bruce+nauman+title+not+know>, (Erişim Tarihi: 16.04.2021).
- Tate, (b.t.). *Fikret Atay Rebels of the Dance*. (2002, Video Yerleştirilmesi). [https://www.tate.org.uk/art/artworks/atay-rebels-of-the-dance-t11808#:~:text=Rebels%20of%20the%20Dance%20is,automated%20teller%20machine%20\(ATM\),](https://www.tate.org.uk/art/artworks/atay-rebels-of-the-dance-t11808#:~:text=Rebels%20of%20the%20Dance%20is,automated%20teller%20machine%20(ATM),) (Erişim Tarihi: 18.11.2020).
- Tazegül, M. (2005). *Modernleşme Sürecinde Türkiye*. (Birinci Basım). İstanbul: Babil Yayınları.
- Tezkan, M. (2009). "Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu", <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> (Erişim Tarihi: 06.02.2022).
- The Met (b.t.), *Man Ray Rayograf*. (1922, Gümüş Jelatin Baskı, 22,2x16,9cm). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265347>, (Erişim Tarihi: 04.02.2020).
- Torun, E. (2006). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye'de Kültürel Değişimler İç Ve Dış Etkenler(1945-1960)*. (Birinci Basım). Antalya: Yeniden Anadolu Ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.
- Töle, H. T. (2015). Video Sanatı ve 1980 Sonrası Türkiye'sinde Sosyo-Politik Değişimler. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Transmediale Archive, (2011). *Joseph Beuys Keçe TV*. (1970, Video Performans). <https://archive.transmediale.de/content/filz-tv>, (Erişim Tarihi:20.08.2020).
- Tumblr, (b.t.). *Nam June Paik TV Buda*. (1974-82, Video Enstalasyon). https://66.media.tumblr.com/tumblr_l8oy4k4StH1qzaos7o2_500.gif, (Erişim Tarihi:20.08.2020).
- Tunalı, İ. (2018). *Grek Estetik'i*. (Onuncu Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (Altıncı Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2005). *Dünya Sanat Tarihi*. (Onuncu Basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uzunoğlu, M. (2013). Kutluğ Ataman'ın Yapıtlarında Kimliğin Temsili. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(7), 14-33. <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-detay&Alan=sosyal&Id=Au3u8HkBdDWT8dflXnnt> (Erişim Tarihi: 06.02.2022).
- Ümer, E. (2019). "Sanatın Sonu" ve Andy Warhol'un Sanatı. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 37-47. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679075> (Erişim Tarihi: 14.05.2021).
- Vikipedi, (2014). *İbrahim Çallı Zeybekler*. (1923, 118x154cm), Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi: Ankara. https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeybekler_Kurtulu%C5%9F_Sava%C5%9F%C4%B1nda, (Erişim Tarihi: 22.09.2021).
- Whitham, G. &Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Birinci Basım). (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wikimedia Commons, (2016). *Rainer Gemma Frisius Camera Obscura*. (1544). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/1545_gemma_frisius_-_camera-obscura-sonnenfinsternis_1545-650x337.jpg, (Erişim Tarihi: 03.02.2020).
- Yalter, N. (b.t.). *Nil Yalter Toprak Ev*. (1973, Yerleştirme), Fransa: Paris Modern Sanatlar Müzesi. <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html>, (Erişim Tarihi: 07.01.2022).

- Yalter, N. (b.t.). *Nil Yalter Harem*. (1980, Video Performans). <http://www.nilyalter.com/index.php?years=1980-1989>, (Erişim Tarihi: 03.12.2021).
- Yalter, N. (b.t.). *Nil Yalter Le Chevalier d'Éon*. (1978, Fotoğraf ve Video Yerleştirme). <http://www.nilyalter.com/>, (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Yalter, N. (b.t.). *Nil Yalter Nicole Croiset Les Rituels*. (1980, Video Performans). Modern Sanatlar Müzesi, Paris. <http://www.nilyalter.com/works/93/the-rituals-by-nil-yalter-nicole-croiset-1980.html>, (Erişim Tarihi: 27.12.2020).
- Yalter, N. (b.t.). *Nil Yalter Türk Göçmenler*. (1977, Çizim: Nil Yalter, Video: Yalter, Enstalasyon). <http://www.nilyalter.com/>, (Erişim Tarihi: 07.01.2022).
- Yapı Kredi Kültür Sanat, (2010). *Esra Ersen Yolcular*. (2009, Video Enstalasyonu). <https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/esra-ersen-yolcular-passengers>, (Erişim Tarihi: 09.01.2022).
- Yartan, C. (2010). *İstanbul'un 100 Çağdaş Sanatçısı*. (Birinci Basım). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Yazıcılar, A. (2018). “*Kadını İstismar Tuzağı: Feminizm*”, <https://gencdergisi.com/12313-kadini-istismar-tuzagi-feminizm.html> (Erişim Tarihi: 19.01.2022).
- Yıldırım, Ö. (2016). Nil Yalter Dairesel Ritüeller (1992, Video Yerleştirme) <http://ozgenyildirim.blogspot.com/2016/12/kayt-ds-nil-yalter-sergisi.html> (Erişim Tarihi: 03.05.2022)
- Yıldırım, H. (2017). “*1+1=1 Parçalanmış Karakter Yapısı*”, <https://platosanاتبlog.wordpress.com/2017/12/21/111-parcalanmis-karakter-yapisi/> (Erişim Tarihi: 06.01.2022).
- Yıldız, E. (2008). Seksenli Yıllar: Dünya Sanatına Genel Bir Bakış İçinde; *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (Birinci Basım). (Ed: İ. Duben ve E. Yıldız)., ss.13-18. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. (Birinci Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. *Sosyoloji Notları Dergisi*, 7(2), 94. https://www.academia.edu/24591802/Sosyoloji_Notlar%C4%B1_Dergisi_7_Say%C4%B1 (Erişim Tarihi: 24.11.2021).
- Yücel, D. (2017). Nil Yalter, Esra Ersen, Yasemin Özcan'ın Sanat Pratiğinde Dinamik Bir Düşünce Formu Olarak Videografik Hafıza İçinde; *Belgesel/Kısa Film/Video Sanatı* (Birinci Basım). (Ed:N.Ç. Bikiç ve F. Özgür)., ss. 307-336. İstanbul:Doruk Yayıncılık.
- Yüksel, A. E. (2021). I. Dünya Savaşı Yıllarında Oslanlı Devleti'nde Modern Sanatlar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 441-462. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/59256/616227> (Erişim Tarihi: 15.06.2021).